

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1988)

Heft: 17: Collaboration Peter Fischl/david Weiss

Artikel: Peter Fischli/David Weiss : die Freundschaft ist ein labiles Gleichgewicht = friendship is unstable equilibrium

Autor: Frey, Patrick / Britt, David

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680630>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Die Freundschaft ist ein labiles Gleichgewicht

(Zu den Anfängen einer modellhaften Zusammenarbeit)

PATRICK FREY

«Allein kriegt man leicht Schiss, aber zu zweit ist das eine saubere Sache»

(aus: Kiebach und Dutz von F.K. Waechter)



1. Wie von Geisterhand geführt, bewegt sich die Kamera durch eine düstere urbane Szenerie auf ein einsames, hellerleuchtetes Fenster zu, in dem ein unheimliches Profil erkennbar wird. Es ist ein Bär, der am hellen Nachmittag diese Bilder träumt, und er schläft noch tief, als das Telephon klingelt. In seinem Zimmer ist es heiss, ein Ventilator dreht sich leise, bewegt eine Spinne, die über dem Bett schwebt. Der Bär wohnt allein, in oblomovscher Zufriedenheit. Die Ratte hingegen, von der er geträumt hat, und deren Telephon ihn weckt, hat eine französischsprechende Freundin (mehr weiss man nicht), ist sehr wach und will dem Bär etwas aus der California Staatszeitung vorlesen. Da geht es um Fälschungen und mafiöse Verbrechen in der Kunstwelt, um viel Geld. Die Ratte ist wie elektrisiert und macht grosse Pläne, aber der Bär reagiert eher mürrisch und sehr skeptisch. Mit einem gewissen Recht hält er die Ratte für einen grosssprecherischen Aufschneider. Dennoch trifft man sich gutgelaunt über einem sechsspurigen Freeway und bespricht das weitere Vorgehen. Der Bär lässt sich willig verführen. Es lockt die glitzernde Kunst-Welt, der schnelle Erfolg, der dort zu machen ist, wie Ratte und Bär zu wissen glauben.

PRAXIS Der Theorie überlegen.

MELANCHOLIE Zeichen von erhabenem Geist und vornehmem Herzen

METAPHYSIK Man weiss nicht, was das ist, aber man lacht darüber.

(G. Flaubert, aus: Dictionnaire des idées reçues; deutsch: Das Wörterbuch der Gemeinplätze, München 1985)

So beginnt «Der Geringste Widerstand» – «Ein streckenweise ungegenständlicher Farbfilm» von Peter Fischli und David Weiss, gedreht in Super-8 (später auf 16-mm aufgeblasen) an verschiedenen Schauplätzen in Los Angeles in den Jahren 1979 und 1980.

2. Zwischen 1978 und 1980 hält sich David Weiss für längere Zeit in Los Angeles auf, seiner Lieblingsstadt, die er schon viel früher bereist hat, um 1967, als er die Geburt der Hippie-Bewegung aus der Nähe miterleben wollte. Nach seiner Ausbildung zum Steinbildhauer und Zeichner kommt David Weiss als Sohn eines protestantischen Pfarrers mit vielen essentiellen Anliegen und Inhalten der Zeit zwischen 1966 und 1973 intensiv in Berührung, so zum Beispiel ebenso mit Jungscher Psychologie oder mit der Kultur des Psychedelischen; er pflegt (wie er selbst bemerkt) teilweise unfreiwillige Kontakte mit Esoterikern und Ökologen. Bei alledem behält David Weiss die klare Distanz des eingefleischten Skeptikers – die götzenbilderfeindliche Nüchternheit der (puritanischen) zwinglianschen Erziehung ist in solchen Fällen von Nutzen –, der in den farbigen Nebeln der Transzendenzen nie die scharfen Umrisse des immanent Alltäglichen aus den Augen verlieren kann (oder umgekehrt, wäre hinzuzufügen). 1979, in Los Angeles, hat David Weiss neben einigen Ausstellungen als Zeichner viele dieser 70er-Jahre-Dinge etwas hinter sich gelassen. An der West Coast ruht er sich aus, gleitet extensiv und mit einer gewissen Gelassenheit auf den Freeways herum und beobachtet mit Verwunderung die manische Produktivität Hollywoods in Kino und Fernsehen. In einem Aufsatz von 1980, der 1981 im Katalog der Ausstellung «Bilder» erscheint, schreibt er: «Es ist zwanzig nach sieben, auf Kanal 5 läuft meine Lieblingssendung vom Halbchinesen, der unbewaffnet und barfuss im letzten Jahrhundert durch den Wilden Westen geht, täglich zwischen sieben und acht. Fischli hat mich ausgelacht, als ich sagte, ich sei etwas wie er. Ich meine ja auch nicht, dass man das mir gleich ansieht oder ich mich so verhalte wie Caine, so heisst er, aber man kann ja in Gedanken wie jemand sein... Im Moment mag ich aber Caine am besten. Er ist angeblich auf der Suche nach seinem Bruder.»



PETER FISCHLI/DAVID WEISS, FILM STILLS,

DER RECHTE WEG, 1983, UND / AND:

DER GERINGSTE WIDERSTAND, 1981.

16 mm, 30 Min., 60 Min.

PATRICK FREY ist Kunstkritiker und Verleger in Zürich.

1979 ist die Zeit, in der Peter Fischli David Weiss in Amerika besucht. 1977 haben sich die beiden kennengelernt. Peter Fischli, als Sohn eines Architekten und Plastikers aus der Bauhaus-Schule, in einem Klima der reinen, konkreten und schnörkellosen Formen aufgewachsen, ist sechs Jahre jünger als David Weiss. Als 1977, nur ein Jahr nach dem Beginn in London, Punk in Zürich eintrifft, entwirft Peter Fischli (nach Studien an zwei berühmten oberitalienischen Kunstakademien) graphische Images für verschiedene Zürcher Musikgruppen. Er entwickelt dabei einen geometrisch reduktiven Stil, der, das Ratten-Design des Punk nicht ganz ausser acht lassend, einen «leichten» Umgang mit der Formsprache der geometrischen Kunst pflegt. In der subversiv-kindlichen Heiterkeit dieser Gestaltung offenbart sich die skeptisch-ironische, ja ketzerische Grundhaltung von Peter Fischli, nicht nur gegenüber der konkreten geometrischen Tradition, sondern auch gegenüber der rationalen Erhabenheit der reinen, der «guten Form», ja gegenüber der Erhabenheit der hohen Kunst schlechthin.

In der ketzerischen Skepsis treffen sich die ansonsten eher ungleichen Mentalitäten der beiden Künstler (und ergänzen sich in ihrer Verschiedenheit), die eher aus der Passivität heraus forschende, melancholisch bis pessimistisch gestimmte Gelassenheit des David Weiss und die nervös-überaktive Unternehmungslust, die extreme Neugier des im Zweifelsfalle immer optimistisch gestimmten Zweiflers Peter Fischli.

Es ist eine Haltung, die vor allem das Pathos der falschen Erhabenheit scheut wie der Teufel das Weihwasser – und der melancholische Skeptiker weiss, dass allem menschlichen Pathos irgend etwas leicht Falsches anhaftet. So entsteht die Absicht, das wirklich Erhabene im Banalen aufzuspüren, nicht indem man dieses Banale (den Kitsch, das Triviale, das grosse Geschmack-lose oder schlicht das Gewöhnliche) erhebt und feiert, sondern indem man die Dinge in den Vergleich zwingt. Man setzt also Hohes und Niederes, Grosses und Kleines, Theorie und Praxis, Theoretisches und Praktisches, Gewusstes und Geahntes oder Immanentes und Transzendentes ebenso grenzüberschreitend kreuz und quer wie systematisch in eine bestimmte Beziehung. Denn für Fischli/Weiss bedeutet solches Vergleichen bereits zu Anfang der Zusammenarbeit ein irritierendes In-Beziehung-Setzen integraler, bestehender Systeme von Zeichen und Bedeutungen. Fischli/Weiss vergleichen Welterklärungsmodelle verschiedener Provenienz miteinander, Typologien, Ordnungsmodelle, Wertungsmodelle (Modelle der Bewertung).

Voraussetzung solcher Strategien ist natürlich das Kennenlernen bestehender Systeme. Die erste Zusammenarbeit von Fischli/Weiss (aus der, wenigstens unmittelbar, noch keine Kunst wird) hat den paradigmatischen Charakter einer Forschungsreise. 1978 besuchen Fischli/Weiss das grösste Möbelhaus der Schweiz, in dem schon



PETER FISCHLI/DAVID WEISS,
MAROKKANISCHES SITZKISSEN /
MAROCCAN CUSHION, 1986/87,
GUMMI / RUBBER, ϕ 56 cm / 22", 28 cm / 11".
(Photo: Bruno Hubschmid)

jener marokkanische Hocker steht, den sie später in Gummi abgiessen werden. Gemeinsam deuten sie hier komplexe Regeln einer gegenständlichen Ordnung, erforschen die kybernetischen Gesetze in diesem umfassenden System, das gebildet wird aus den Dingen des unteren und mittleren Geschmacks.



PETER FISCHLI/DAVID WEISS,
IM TEPPICHLADEN / IN THE CARPET SHOP
(WURSTSERIE) 1979.

3. Nach den parodistischen Vergleichen in den Photographien der «Wurstserie» (wo u. a. Wurstscheiben als Teppiche gesehen werden und dennoch ganz Wurst bleiben können) illustriert «Der Geringste Widerstand» als erste filmische Zusammenarbeit die Vergleich-Strategien in Form einer seltsamen parabolischen Erzählung aus dem Leben zweier gut befreundeter Stoff-Tiere, die einen dicken Pelz, eine etwas unförmige Gestalt und in jeder Hinsicht menschliche Grösse aufweisen. Gemessen am Vorbild ist dabei der Bär – an sich ein dekorativer Panda – von fast natürlicher Grösse, während eine menschengrosse Ratte natürlich ein bedrohliches Monstrum wird. Bereits in der Gestalt der Verkleidungen, die aus dem Fundus eines Hollywood-Studios stammen, wird Klein und Gross wie selbstverständlich zum Vergleich gezwungen.

«Der Geringste Widerstand» ist so etwas wie ein Exposé der Fischli/Weiss-Zusammenarbeit, in deren Folge neben Objekten der Kunst 1983 auch ein zweiter Film mit Ratte und Bär entstehen

wird, auf den ich hier nur ganz kurz hinweisen möchte. In «Der Rechte Weg» bewegen sich Ratte und Bär durch eine vorzivilisatorische Natur und deuten auf ihre Weise die Zeichen und Erscheinungen der Wildnis.

Was dort in epischen Rhythmus wie als ein Märchen aus archaischer Zeit erzählt wird, nämlich der Weg zur tiefen, melancholisch bis heiter stimmenden Einsicht, dass jeder «rechte Weg» auch nur ein Irrweg ist (und jeder Irrweg auch ein rechter Weg), wird in «Der Geringste Widerstand» gewissermassen mit episodischer Leichtigkeit postuliert. Bereits hier sind Bär und Ratte zwei exemplarische Suchende in einer Wirklichkeit, die härter ist als jede Theorie, schon auf ihrer ersten Reise durch die urbane Zivilisation scheitern sie weniger an dieser Härte selbst, vielmehr gleichsam an ihrer überentwickelten Fähigkeit zur Theoriebildung; und im weiteren an ihrer unstillbaren, bis in den Grössenwahn führenden Sehnsucht, diese Theorien in die Praxis umzusetzen. Natürlich scheitern sie auch ganz schlicht an der Menschlichkeit ihrer Grösse. Ratte und Bär sind weder Helden noch simple Narren; sie sind überintelligent, überprojizierend phantasievoll und nicht ohne Vernunft. Daneben aber sind sie mit einer exemplarischen, wechselseitig sich komplettierenden Kollektion menschlicher Schwächen und Laster ausgestattet, so etwa mit Eitelkeit, Faulheit, Selbstüberschätzung, Launenhaftigkeit, Drückebergertum, Prahl-, Trunk- und Gewinnsucht, um nur das Wichtigste zu erwähnen. Deshalb – weil ihre Intelligenz immer wieder die Charakterstärke übersteigt – kommt in «Der Geringste Widerstand» wirklich alles ganz anders, als Ratte und Bär denken. Ihre eigenen künstlerischen Pläne, angeregt vor allem durch die Betrachtung von flashartigen Heften, werden durch ein Verbrechen durchkreuzt. In der Galerie, in der die beiden abstrakte Plastiken bewundern, liegt ein Toter.

Insbesondere die Ratte will jetzt Künstler und Detektiv zugleich sein. Aufgrund einer Vision glaubt sie, den Fall gelöst zu haben – die Skulptur ist die Tatwaffe! –, kann aber nichts beweisen. Der Bär wird sauer, er beschimpft die Ratte als «hässliche, mickrige, stinkende Ratte im Abwassersystem des Grosskapitals», was die Ratte nicht daran hindert, ihre Künstler-als-Detektiv-Theorie weiter auszubauen und in Form von gewagten Vergleichen auch schriftlich festzuhalten. Es fallen axiomatische Sätze wie «Ein ungelöster Fall ist wie eine leere Leinwand», oder «Die Justiz ist der gute Geschmack des Polizisten», schliesslich: «Was für den Polizist die Pistole, ist dem Künstler der Radiergummi.» Hier steigt der Bär vollends aus, bemerkt, Schönheit und Gerechtigkeit hätten nichts miteinander zu tun und verschwindet.

Die Ratte notiert ungerührt: «Schönheit und Wahrheit-Doppelpunkt-Schönheit ist nicht immer wahr und Wahrheit nicht immer schön, Komma leider», ein Satz, der sich für sie gleich aufs bitterste bewahrheiten wird. Ohne den Freund allein auf sich gestellt, ist die

PETER FISCHLI/DAVID WEISS,
DER BRAND VON USTER / THE FIRE OF USTER,
(WURSTSERIE) 1979.



Ratte fast verloren. Sie überlebt nur knapp (mit einem ebenso eleganten wie billigen Filmtrick) einen gewaltsamen Fenstersturz, säuft sich dann ins Elend und muss den Bär um Hilfe bitten. Der Bär kommt noch so gern; indem er die Ratte tröstet, versichert er sich seiner eigenen Grösse. Er singt ein paar «überweise» Verse zum Thema Alkohol: «Denn der Wein bringt nur Verdruss, abgesehen vom Genuss.» Anschliessend demonstriert er seine Erkenntnis in Sachen Charakterkunde sehr gönnerhaft und in einem sehr unpassenden Moment. Vor der am Boden zerstörten Ratte lässt er zwei runde weisse Gegenstände auf den Boden fallen. Typ A ist ein Tennisball, Typ B ein rohes Ei. Die Freundschaft zwischen zwei Männern ist ein sehr labiles Gleichgewicht. Aber die Überlegenheit des Bärs hält nicht lange an. Als die Ratte schon wieder mit irgendeinem dubiosen Geschäft zugange ist, erkennt der Bär die umfassende Vergeblichkeit ihres Strebens und überführt das spezifische individuelle Scheitern ihrer Pläne in eine schicksalhafte, philosophische Dimension. Sein Geständnis ist pure Melancholie: «Ich hasse dieses Chaos auf der Welt... Nichts funktioniert. Alles ist hoffnungslos und traurig. Es ist zum Heulen.» In der abgrundtiefen Trauer über die ins Allgemeine projizierte eigene Unvollkommenheit retabliert sich die gefährdete Freundschaft. Die untergehende Sonne, durch die hindurch Bär und Ratte natürlich wieder etwas viel Grösseres, nämlich die kosmische Ordnung der Dinge zu erkennen glauben, tröstet sie wieder. «In Japan geht jetzt die Sonne auf. Ein neuer Tag beginnt, und die Leute gehen an die Arbeit», bemerkt der Bär, und die Ratte kommentiert: «Schon gut, wie alles eingerichtet ist. Es gibt für alles eine Erklärung.» Solche Gedanken bringen sie endlich auf die richtige Idee, eine Idee von ähnlicher globaler Gültigkeit (und Schönheit?) wie das von ihnen bewunderte Naturschauspiel. Sie wollen Philosophen werden, und zwar am Zeichentisch. Mit Hilfe von Papier, Zirkel, Lineal und Bleistift entwerfen sie endlich jenes umfassende System, das Ordnung ins Chaos des Wirklichen bringen soll, ein System, in dem zum Beispiel Verbrechen und Kunst als vergleichbare, menschliche Errungenschaften eingeordnet und erfasst, in dem Künstler wie Polizisten nur noch exemplarische Einzelwesen in einer übergeordneten Typologie sein werden, kurz ein System, in dem gilt, was die Ratte angesichts der kosmischen Ordnung der Dinge bemerkte: «Es ist gut, dass es für alles eine Erklärung gibt.»

PETER FISCHLI/DAVID WEISS, BEI DEN
DREHARBEITEN ZU / ON LOCATION WHILE
FILMING / DER GERINGSTE WIDERSTAND,
IN LOS ANGELES, 1980.

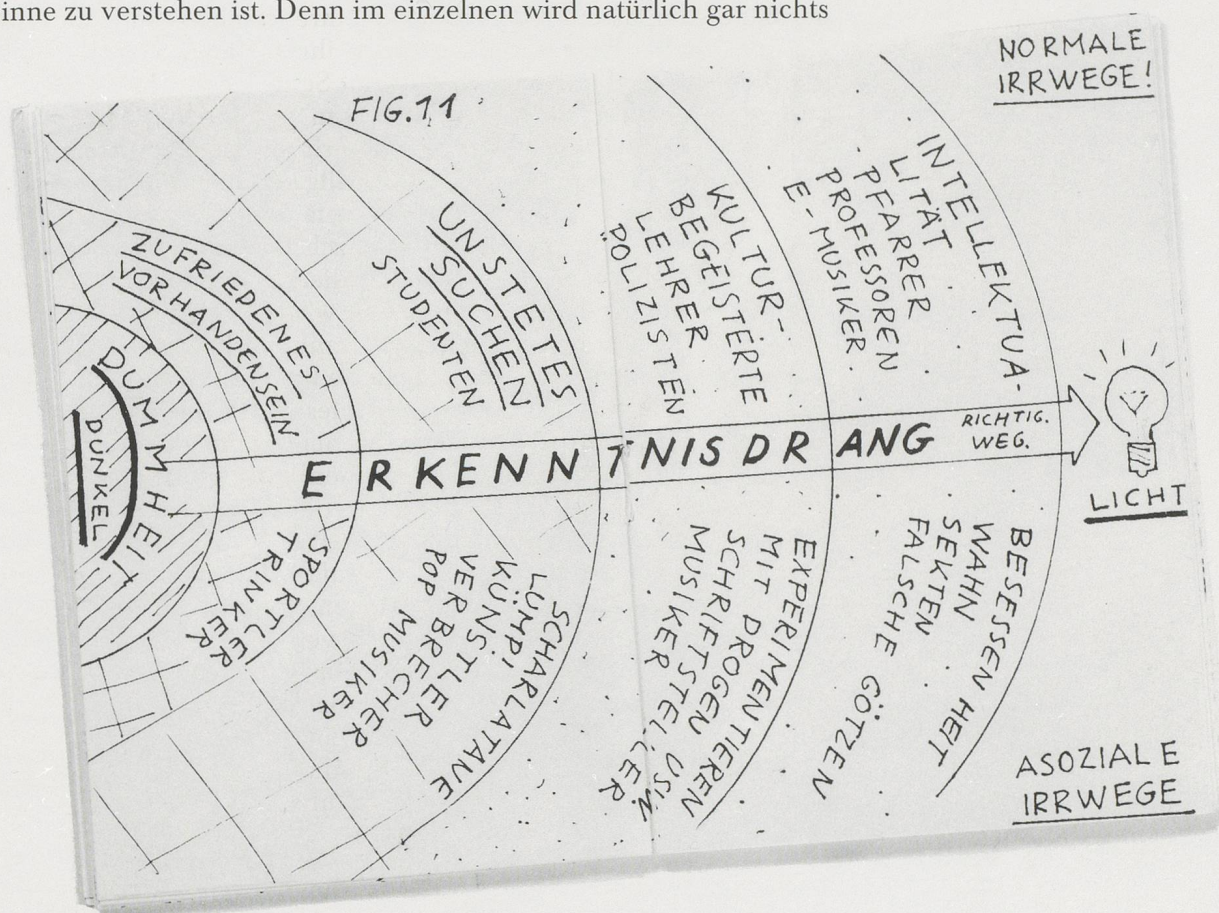


Das Ergebnis des Denkens ist allerdings ein verkäufliches Produkt, ein kleines, schmales Buch mit dem Titel «Ordnung und Reinlichkeit». In die vermessen hohen Absichten von Ratte und Bär – «Wir bringen Licht ins Dunkel!» – «Plötzlich diese Übersicht!» – mischen sich am Ende der Geschichte doch wieder Motive, deren Trübheit sehr durchschaubar ist. Mit einem eleganten Köfferchen voll «Ordnung und Reinlichkeit» steigen die beiden Freunde in einen Helikopter und entschwinden in lichte Höhen, um in

dieser letzten Geste den Titel des Buches erheblich in Zweifel zu ziehen.

4. «Ordnung und Reinlichkeit», das 1981 tatsächlich in kleiner Auflage erscheint und den Besuchern des «Geringsten Widerstandes» am Kinoausgang verkauft wird, ist – parallel zum narrativen Exposé des Films – so etwas wie der konzeptuelle Überbau der bildnerischen und plastischen Kunst-Welt von Fischli/Weiss, eine ebenso graphisch wie sprachlich dargestellte Einführung in ihr systematisches, das meint hier, System-vergleichendes Denken. Ratte und Bär erklären hier ihr Weltbild, und es ist in der Tat so, dass in «Ordnung und Reinlichkeit» alles eine Erklärung findet, wobei der Ausdruck «alles» hier gewissermassen im ausschliesslichen Sinne zu verstehen ist. Denn im einzelnen wird natürlich gar nichts

PETER FISCHLI/DAVID WEISS,
ORDNUNG UND REINLICHKEIT /
ORDER AND CLEANLINESS,
42 SEITEN / PAGES,
EIGENPUBLIKATION / SELF-PUBLISHED, 1981.



erklärt. Es wird ausschliesslich gezeigt, wie man sich das Ganze, die Einzelheiten im grossen Zusammenhang vorstellen könnte, das heisst es wird aufgeräumt, geordnet, eingeteilt, zugeteilt usw., und zwar auf Teufelkommaus. Mit Hilfe von ziemlich bekannten Metaphern, Allegorien und symbolischen Darstellungen (etwa die Das-Leben-ist-wie-ein-Fussballspiel-Allegorie oder der Stamm-Baum als

genealogisches Symbol) und einer Vielzahl neuerfundener geometrischer Figuren werden unter anderem dargestellt: Der wellenförmige Rhythmus von Leben und Tod, das «Spannungsfeld des Gesellschaftlichen» zwischen den «Druckzonen» von «Verbrechen» und «Ordnung und Reinlichkeit» oder die genealogische Entwicklung von Technologie und Triebstruktur in Form zweier Bäume. Kugelförmige, von beschrifteten Bändern umgürtete Modelle erklären verschiedene Bewusstseinstypen; ausgehend vom Grundtyp, der umgebunden ist von ESSEN SCHLAFEN und SEX. Mittels eines Molekül-Modells wird das komplexe Beziehungsgeflecht zwischen Fredi, Susi, Bruno usw. kybernetisch veranschaulicht. In Figur 10 geht es um die Determiniertheit der menschlichen Entwicklung zum Erfolg, ausgehend von der entscheidenden Frage «Bettnässer» oder «Brav» und vorangetrieben durch das «Machtstreben». Aus braven Babys mit gutem Schulabschluss werden zum Beispiel «Polizisten», und im erfolgreichsten Falle Universitätsprofessoren. «Schlechte Künstler» entstehen wie «Idioten» und «Wahnsinnige» aus «Bettnässern» mit «schlechtem Schulabschluss». Und auf dem höheren Niveau des Erfolgs sind da nur noch Gefangene und Terroristen. «Künstler?» (mit Fragezeichen) entstehen aus braven Babys. Über ihnen sind nur noch Idealisten. Auf dem Niveau des Erfolgs scheinen sie den «Polizisten» gleichgestellt, profitieren also einzig von einem noch etwas besseren Schulabschluss.

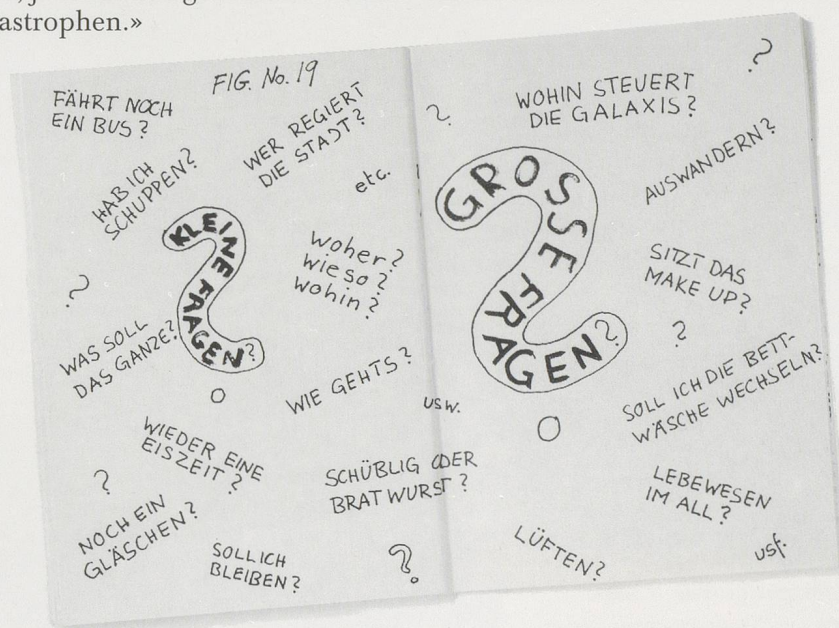
In «Ordnung und Reinlichkeit» finden sich mehrere Verweise auf spätere Arbeiten von Fischli und Weiss, so etwa die Kollektion von «Grosse Fragen – Kleine Fragen» («Wohin steuert die Galaxis? Fährt noch ein Bus?»), die Fischli/Weiss drei Jahre später auf die Innenseite ihres «Grossen Fragetopfs» malen werden. Interessant ist auch Figur 5, wo das allgemeine «Bewusstsein», bestehend aus «Anschauungen und Erkenntnissen» (Dior, Einstein usw.), insgesamt als dicker «Gummimantel» gesehen wird, der wie eine elastische Schicht die inneren Bereiche «Schlaf» und «Das Unbekannte» («Gas?») des kugelförmigen Ich-Modells umhüllt. In Figur 7 wird dieser ominöse Mantel, aus dessen Material Fischli und Weiss sieben Jahre später Plastiken herstellen werden, gar als «Ich-Schale» bezeichnet.

«Ordnung und Reinlichkeit» ist der Versuch eines privaten Weltklärungsmodells, bei dem es vor allem um die handfeste und zuweilen drastische Anschaulichkeit dieser Intention geht. (Wer die Entwicklungen auf dem esoterischen, parawissenschaftlichen und parareligiösen Bereich etwas verfolgt, wird unschwer erkennen, dass Fischli/Weiss in dieser Hinsicht einem paradigmatischen Bedürfnis der späteren 80er Jahre auf der Spur sind.) Was die Haltbarkeit, den Erfolg der verschiedenen Systematiken angeht, so sind die Sollbruchstellen gewissermassen vorprogrammiert. Sie liegen keineswegs in der Abwegigkeit der systematischen Regeln oder in ihrer Nichtbefolgung, sondern gerade dort, wo die unerhörte Stringenz des Schematischen ihre – gewissermassen parodistischen – Höhe-



punkte erreicht, wo die geradezu wahnwitzige Folgerichtigkeit mit gewissen, scheinbar unwichtigen Details kollidiert und in der Folge das gesamte System zum Einsturz bringt – um allerdings auf diesem Weg (besser vielleicht: am Wegrand des systematischen Erkenntnisdrangs) ein paar sehr erhellende Blitze aufleuchten zu lassen. Im Sinne einer solchen Erforschung des systemimmanenten Scheiterns aller Ordnungsversuche ist «Ordnung und Reinlichkeit» für alle weiteren Fischli/Weiss-Arbeiten programmatisch zu verstehen. Der Grund, warum Fischli/Weiss an einem scheinbar zutiefst vergeblichen Tun derart interessiert sind, muss im Grossen und im Kleinen zugleich gesehen werden. Zum einen besitzen sie eine fast instinktive Einsicht in gewisse – in der Wirklichkeit immer unübersehbare – Implikationen des Entropie-Gesetzes, so zum Beispiel in jene, die besagt: Je stärker die Ordnung eines Systems strukturiert wird, desto grösser wird das Chaos in der unmittelbaren Umgebung dieses Systems. Zum anderen hat aber die Liebe zum systemischen Scheitern etwas zu tun mit einer bedingungslosen Hingabe an das besondere Dasein der einzelnen Dinge selbst, und dieses besondere Dasein lässt sich erst erkennen, wenn die Dinge aus dem Gefüge der signifikanten Ordnungen herausfallen. Zu «La Vanité» (verstanden als Eitelkeit/Vergeblichkeit und Vergänglichkeit), einer grossen Polyurethanskulptur von 1984, notierte ich 1985: «Fischli/ Weiss wollen zum eigentlichen Wesen der Dinge vordringen, wo eben nichts als deren «Zufriedenes Vorhandensein» sich offenbart, der Zustand (oder besser: der Prozess) ihrer lebendigen Anwesenheit. Vor allem um dorthin zu gelangen, wo die Dinge einzigartig, zugleich bedeutungsvoll und bedeutungsleer werden, scheinen Fischli/Weiss ihre Ordnungsversuche immer im Hinblick auf ein Scheitern des Versuchs zu entwerfen, ja sie bauen geradezu an einer Typologie von systematischen Katastrophen.»

PETER FISCHLI/DAVID WEISS,
KLEINE FRAGEN, GROSSE FRAGEN /
SMALL QUESTIONS, BIG QUESTIONS,
AUS / FROM: ORDNUNG UND REINLICHKEIT /
ORDER AND CLEANLINESS, 42 SEITEN / PAGES,
EIGENPUBLIKATION / SELF-PUBLISHED, 1981.



Fischli/Weiss



PETER FISCHLI/DAVID WEISS, WURZEL /
ROOT, 1987, GUMMI / RUBBER,

46,5 x 57 x 37 cm / 18¹/₃ x 22¹/₂ x 14¹/₂ ''.

Friendship is Unstable Equilibrium

(On the Beginnings of a Model Collaboration)

PATRICK FREY

Alone you can easily get shitscared, but when there are two of you it's fine.

(F.K. Waechter: Kiebach und Dutz)

1. As if conducted by a ghostly hand, the camera moves through a gloomy urban scene toward a solitary, brightly-lit window in which a strange-looking profile can be discerned. A Bear is dreaming these images in broad daylight, and he is still fast asleep when the telephone rings. It is hot in his room; a fan turns gently, stirring a spider that hangs over his bed. The Bear lives alone, as contented as Oblomov. The Rat, on the other hand, of whom he has been dreaming – and who is now on the other end of the telephone – has a French-speaking girlfriend (no more is known), is wide awake, and wants to read the Bear something out of the California State Journal about conterefting and Mafia crime in the art world, with large sums of money at stake. The Rat is galvanized and full of great plans, but the Bear's reaction is grouchy and skeptical. With some justification, he regards the Rat as a bigmouth and a boaster. Nevertheless they have a friendly meeting above a sixlane freeway and discuss future tactics. The Bear lets himself be talked into joining in. He is lured by the glittering art world and the rapid success that both Rat and Bear suppose to be within their grasp.

Thus begins *Der geringste Widerstand* (The Least Resistance), "a partly nonrepresentational color film" by Peter Fischli and David Weiss, shot in Super-8 (later blown up to 16 mm) at various locations in Los Angeles in 1979 and 1980.

PETER FISCHLI/DAVID WEISS, FILM STILL,

DER RECHTE WEG, 1983. 16 mm, 60 Min.

(Photo: Andreas Züst)



PRACTICE Superior to theory.

MELANCHOLY A sign of a superior mind and a noble heart.

METAPHYSICS One has no idea what it is, but one laughs at it.

(Gustave Flaubert: *Dictionnaire des idées reçues*)

2. Between 1978 and 1980 David Weiss made a protracted stay in Los Angeles, his favorite city – which he had first visited much earlier, in 1967, to see the Hippie movement at first hand. After training as a stone-carver and draftsman, David Weiss, son of a Protestant pastor, involved himself in many of the fundamental ideas and concerns of the period between 1966 and 1973, including Jungian psychology and the culture of psychedelia; he also came into contact (not entirely voluntarily, as he himself remarks) with a number of esotericists and ecologists. In all this he maintained the lucid detachment of the convinced skeptic – the iconoclastic sobriety of his Zwinglian background stood him in good stead here – who can never lose sight of the sharp contours of immanent everyday reality amid the colorful mists of the transcendental (or vice versa, for that matter).

In Los Angeles in 1979, David Weiss had a number of drawing exhibitions behind him, and a lot of his 1970s interests lay behind him too. He relaxed on the West Coast, driving far and wide along the freeways, and observed with some amazement the manic productivity with which Hollywood was turning out motion pictures and television shows. In an essay written in 1980, and published in the catalogue of his exhibition "Bilder" (Pictures), he wrote: "It is twenty after seven, and Channel 5 is showing my favorite show, about the half-Chinese guy who goes through the old Wild West unarmed and barefoot, every day from seven to eight. Fischli laughed at me when I said I was a bit like him. I don't mean that I look like Caine – that's his name – or act like him either, but you can be like someone in your thoughts... At the moment I like Caine best of all. He's supposed to be looking for his brother."

It was in 1979 that Peter Fischli visited David Weiss in America. They had first met in 1977. Peter Fischli, son of an architect and sculptor of the Bauhaus school, grew up in a climate of pure, concrete, uncluttered form. He is six years younger than David Weiss. When Punk reached Zürich in 1977, only a year after it started in London, Peter Fischli (who had studied at two famous art schools in northern Italy) designed graphic images for various Zürich bands. He evolved a geometric, reductionist style that handled the formal idiom of geometric abstraction without ever quite losing sight of the ratlike design level of Punk. This cheerfully subversive, infantile manner reveals Peter Fischli's skeptical, ironic, heretical attitude, not only to the geometric tradition of "Concrete Art," but to the rational sublimities of pure design – die gute Form – and even of high art as such.

These otherwise rather disparate artists are united by their heretical skepticism. Their disparities are mutually complementary: the rather passive, inquiring, melancholy, and even pessimistic calm of David Weiss,

PATRICK FREY is an art critic and publisher in Zürich.

and the nervous energy and hyperactive curiosity of the skeptical optimist, Peter Fischli.

This is an attitude that avoids the phony sublime like the plague; and the melancholy skeptic knows that all emotional display has something slightly phony about it. Hence the determination to seek for the truly sublime in the banal: not by glorifying banality (whether kitsch, trivia, bad taste, or just ordinariness), but by imposing comparisons. The high and the low, the large and the small, theory and practice, the theoretical and the practical, the known and the intuited, the immanent and the transcendent, are catholically and systematically juxtaposed. To Fischli/Weiss, from the very beginning of their partnership, such comparisons have meant the creation of interference patterns through the superimposition of existing, self-contained systems of signs and meanings. Fischli/Weiss compare explanatory models of the universe from different sources: typologies, organizational models, evaluative models.

Such strategies naturally presuppose a knowledge of existing systems. Fischli/Weiss's first collaboration (one that did not lead, at least directly, to a work of art) has the paradigmatic character of a voyage of exploration. In 1978 Fischli/Weiss visited Switzerland's largest furnishing store, which contained the Moroccan cushion that they were later to cast in rubber. In this they jointly interpreted the complex rules of an order that governs material objects; they investigated the cybernetic laws inherent in the comprehensive system that is made up of things that belong to the lower and middle orders of taste.

3. After the parodistic juxtapositions in the photographs of the "Wurstserie" (in which, among other things, slices of sausage are seen as carpets while retaining the wurst of their identity), Fischli/Weiss's first film together, *The Least Resistance*, illustrates their strategies of comparison and juxtaposition in the form of a strange narrative parable acted out by two large, shaggy, shapeless soft toy animals. Both are as big as a man, and so the Bear – actually a decorative panda – is also about the right size for a bear; the man-sized Rat, on the other hand, is a menacing monster. The costumes themselves, which come from the wardrobe of a Hollywood studio, thus impose a natural contrast of scale.

The Least Resistance was a summation of the Fischli/Weiss collaboration. It was followed by a succession of art objects and by a second film, also starring the Rat and the Bear, which I shall mention only briefly. In *Der rechte Weg* (*The Right Way*), the Rat and the Bear move through a prehuman landscape and interpret for themselves the signs and phenomena of the wilderness. In the epic style of an age-old tale, the film traces the path to understanding: the profound, melancholy, but also comic realization that every "right way" is also a wrong way (and every wrong way also a right way).

The Least Resistance handles the same theme with episodic lightness. Here, too, Bear and Rat are seekers in the midst of a reality that is harsher than any theory; on their very first expedition into urban civilization they

come to grief, less as a result of this harshness than as a result of their own overdeveloped faculty for theorizing and their insatiable, megalomaniacal longing to put their theories into practice. Another factor in their downfall is of course their human scale. Rat and Bear are neither heroes nor simpletons: they are hyperintelligent, imaginative – with a strong tendency toward projection – and by no means devoid of rationality. They are also, however, endowed with a superb collection of mutually complementary



PETER FISCHLI/DAVID WEISS,
IN DEN BERGEN / IN THE MOUNTAINS, 1979,
(WURSTSERIE) PHOTO.

human weaknesses and vices: vanity, sloth, self-importance, capriciousness, cowardice, boastfulness, drunkenness, and cupidity, to mention only the major ones. And so – because their intelligence is consistently greater than their strength of character – nothing in *The Least Resistance* happens the way Rat and Bear think.

Their “own” artistic plans, largely inspired by looking at flash-arty magazines, are thwarted by a crime. In an art gallery, in which both are admiring some abstract sculptures, a man lies dead. Rat, in particular, immediately wants to turn artist-detective. A vision solves the crime for him: the sculpture was the murder weapon! But he can prove nothing. Bear gets sore and calls Rat “an ugly, runty, stinking rat in the sewers of capitalism,” which does not deter Rat from pursuing his artist-detective theory and even writing it down in the form of some bold similes: “An unsolved case is like an empty canvas”; “Justice is the policeman’s good taste”; and, finally,

"What the revolver is to the policeman, the eraser is to the artist." Here the Bear opts out, observes that beauty and justice have nothing to do with each other, and vanishes.

Unruffled, Rat notes: "Beauty and truth (colon) beauty is not always true and truth not always beautiful (comma) unfortunately." It is not long before the accuracy of this is savagely confirmed. Rat is thrown from a window and barely escapes with his life (thanks to some elegant low-budget special-effects photography); he then drinks himself into penury and is forced to turn to Bear for help. Bear is happy to rally to his side: by succoring Rat, he affirms his own stature. He sings a few smug staves on the theme of the demon drink: "For Wine brings only grief, quite apart from light relief." He then gives a somewhat ill-timed and patronizing demonstration of his ability as a judge of character. He drops two round, white objects in front of the prostrate Rat. Type A is a tennis ball; Type B is a raw egg.

The friendship between two men is a state of highly unstable equilibrium. But Bear's posture of superiority does not last long. When Rat is engaged once more on some dubious project, Bear announces the comprehensive futility of all their endeavors and reads a fatalistic, philosophical interpretation into their personal failure. He makes a confession that is pure melancholia: "I hate the chaos in the world . . . Nothing works. Everything is hopeless and sad. It's enough to make you weep."

The depth of their grief at this generalized projection of individual imperfection mends their precarious friendship. The setting sun, in which Rat and Bear naturally sense the presence of something greater – namely the cosmic order of things – consoles them once more. "In Japan the sun is rising. A new day is beginning, and people are going to work," remarks Bear, and Rat comments: "It's good, the way it's all arranged. There's an explanation for everything."

Such thoughts finally lead them to the right idea, an idea that shares something of the global validity (and the beauty?) of the natural phenomenon they have just been admiring. They decide to become philosophers: philosophers at the drawingboard. With paper, compasses, ruler, and pencil, they elaborate at last the comprehensive system that will bring order into the chaos of reality: a system in which, for example, crime and art are classified and defined as comparable human achievements; in which artists and policemen alike will simply be superior individuals within an overriding typology; in short, a system in which Rat's reaction to the cosmic world-order is actually valid: "It's a good thing that there's an explanation for everything."

The outcome of all this thought is a merchandizable product, a slim little volume with the title *Ordnung und Reinlichkeit* (Order and Cleanliness). At the end of the story, the wildly inflated aspirations of Rat and Bear – "We bring light into darkness!"; "Suddenly this Overview!" – blend into some images that are once more decidedly bleak. With an elegant little suitcase full of Order and Cleanliness, the two friends vanish in a helicopter, a final gesture which casts considerable doubt on the title of their book.

4. *Order and cleanliness* was in fact published in a small edition in 1981, for sale at theater exits to the departing spectators of *The Least Resistance*. The book forms a parallel to the narrative exposition in the film; it marks the conceptual superstructure of the visual art world of Fischli/Weiss: a graphic and verbal introduction to their systematic, which here means system-comparing, world. Here Rat and Bear expound their world-view; and in *Order and Cleanliness* everything does indeed have an explanation – but only if the term “everything” is taken in rather an exclusive sense. Nothing specific is explained at all. What is shown is, exclusively, how to imagine the whole – all the details – in an overriding context: everything is tidied, ordered, docketed, pigeonholed, to hell and back.

With the aid of fairly well-known metaphors, allegories, and symbolic representations (such as the “Life is like a football” type of allegory, or the family tree as a genealogical symbol), and of a number of newly devised geometrical figures, the following points (among others) are made: the wave-like rhythm of life and death; the “social force field” between the “pressure zones” of “crime” and “order and cleanliness”; the evolution of technology and instinct in the form of two trees. Spherical models, begirt with caption strips, represent various forms of consciousness, starting with a basic type labeled EATING, SLEEPING, and SEX. A model of molecular structure is used to clarify a complex web of relationships, between Fredi, Susi, Bruno, and others, in cybernetic terms.

Figure 10 deals with the predetermined patterns of human development, starting with the crucial option between *Bed Wetter* and *Good Baby*, and propelled forward by the *Power Impulse*. *Good Babies* with *Good School Records*, for instance, become *Policemen*, and in the most fortunate cases *University Professors*. *Bad Artists*, like *Idiots* and *Lunatics*, start out as *Bed Wetters* with *Bad School Records*; and the highest achievement to which they can aspire is that of becoming *Prisoners* or *Terrorists*. *Artists?* (with question mark) were once *Good Babies*. They stand on the same high level of achievement as *Policemen*, benefiting only from an even better *School Record*.

In *Order and Cleanliness* there are several references to later works by Fischli/Weiss, including the collection of *Grosse Fragen – Kleine Fragen* (*Big Questions – Little Questions*) – e.g. *Where is the Galaxy heading? Is there another bus due?* – which Fischli/Weiss were to paint on the inside of their *Grosse Fragetopf* (*Big Pot of Questions*) three years later. Another interesting item is Figure 5, in which the general “consciousness,” made up of “views and perceptions” (*Dior, Einstein, etc.*), is summed up as a thick rubberized raincoat that overlies the inner areas of “*Sleep*” and “*The Unknown (Gas?)*” within the spherical ego-model. In Figure 7, this same sinister garment, from whose material Fischli/Weiss will make sculptures seven years later, is labeled “ego-shell.”

Order and Cleanliness is an attempt to set up a private explanatory model of the world; and its main priority is to establish clearly, and at times crudely that this is indeed the intention. (Anyone who has been following developments in the esoteric, parascientific, and parareligious spheres will

have no difficulty in seeing that Fischli/Weiss are on the track of a central, paradigmatic need of the late 1980s.) As for the tenability and success of the various systems, the breaking points are to some extent preprogrammed. They do not result from the eccentricity of the rule systems themselves, or indeed from a failure to observe those systems; they are the points where the rigidity of the schematization reaches its (to some extent self-parodying) extreme: where its insane logic collides with specific, but apparently trivial, factual details and brings the whole system crashing down – shedding a few highly illuminating sparks in the process (as a byproduct of the systematic cognitive urge). This investigation of the inbuilt failure of all attempts at systematisation makes *Order and Cleanliness* basic to all later Fischli/Weiss works.

The question why Fischli/Weiss seem so interested in an apparently profoundly futile form of activity has to be answered on two levels simultaneously. On a macrocosmic level, they have a near-instinctive insight into certain corollaries of the Law of Entropy, which in real life are getting harder and harder to ignore, such as the one that says: the more firmly structured the order within a system, the greater will be the chaos in the immediate vicinity of that system. On a microcosmic level, their love of systematized failure has something to do with a total submission on their part to the specific identity of the individual things themselves. This specific identity can be detected only when those things drop out of the structure of a meaningful order.

In 1985 I wrote as follows of *La Vanité*, a large polyurethane sculpture of 1984 (with a title which stands for vanity in the personal sense, but also in that of transitoriness and futility): "Fischli/Weiss want to press forward to the true essence of things, where nothing is manifest but their 'contented propinquity': the state (or rather the process) of their living presence. In order to reach the point where things become unique, charged with meaning, and at the same time empty of meaning, Fischli/Weiss seem always to design their attempts to create order in such a way that those attempts will fail: in fact, they are assembling a typology of systematic catastrophes."

(Translation: David Britt)

