

**Maria Marschall**

**Lawrence Weiner: *Terminal Boundaries* –  
Aspekte der Grenzthematik in der künstlerischen Konzeption  
und den Spracharbeiten 1968-2002**

**Lawrence Weiner: *Terminal Boundaries* – Aspekte der Grenzthematik  
in der künstlerischen Konzeption und den Spracharbeiten 1968-2002**

**Band I:**

**Einleitung**

**Aspekte der Grenzthematik in der künstlerischen Konzeption Lawrence Weiners**

**Band II:**

**Hermeneutisch-kritische Analyse zur Grenzthematik in den Spracharbeiten # 001-878**

**Vergleichende Werkanalysen**

**Anhang I:**

**Material- und Bildteil, Interviews, Verzeichnisse**

**Anhang II:**

**Abschrift des veröffentlichten Katalogs der Spracharbeiten # 001-730**

**Als Dissertationsschrift eingereicht bei der**

**Fakultät Bildende Kunst**

**der Universität der Künste Berlin am 09.05.2006**

**Erster Gutachter: Professor Dr. Andreas Haus**

**Zweite Gutachterin: Professor Dr. Ursula Panhans-Bühler**

## Vorwort

Bei den Personen, die mich während der Arbeit an meiner Dissertation unterstützt haben, möchte ich mich an dieser Stelle ganz herzlich bedanken. Frau Prof. Dr. Ursula Panhans-Bühler (Kunsthochschule Kassel) verdanke ich neben der Erstellung eines Gutachtens für meinen umfangreichen Text den ersten Kontakt mit Arbeiten Lawrence Weiners im Rahmen ihrer damaligen Gastprofessur an der Hochschule der Künste. Nicht nur im Hinblick auf das Werk Weiners habe ich ihre Art des Herantretens an Kunst für meinen eigenen Zugang als wegweisend empfunden.

Bei meinem Erstgutachter, Professor Dr. Andreas Haus, dessen Bereitschaft, insbesondere solche Forschungsvorhaben zu unterstützen, die sich der künstlerischen Arbeit aus einer auf Arbeitsprozesse fokussierenden Perspektive annähern, möchte ich mich für die Ermutigung, mein Forschungsvorhaben in Angriff zu nehmen, die begleitende Betreuung und abschließende Begutachtung bedanken. In vielen konzentrierten Einzelgesprächen und Doktorandenkolloquien wurde die Tragfähigkeit der Thesen und methodischen Konstrukte immer wieder kritisch überprüft.

Mein herzlicher Dank gilt auch Lawrence Weiner und seinen Mitarbeiterinnen, die auf jede Anfrage schnell und unkompliziert reagierten. Die beiden langen Gespräche, die ich mit Lawrence Weiner führen konnte, gaben mir Gelegenheit, meine eigenen Wahrnehmungen und Thesen mit den künstlerischen Intentionen Weiners unmittelbar zu konfrontieren. In mehreren Pressekonferenzen und Künstlergesprächen, die Weiner mit Studenten und Ausstellungsbesuchern führte, hatte ich Gelegenheit, am gedanklichen Austausch, den Weiner mit den „receivern“ seiner Arbeiten pflegt, beobachtend teilzunehmen.

Indem Weiner mir sowohl sein unveröffentlichtes Manuskript von „Terminal Boundaries“ als auch sein unveröffentlichtes Verzeichnis der Arbeiten 731-878 für meine Forschungen zur Verfügung stellte, wurde mir der Nachvollzug von Motivsträngen und die Zeichnung von Entwicklungslinien über einen langen Schaffenszeitraum hinweg wesentlich erleichtert. Für die Erlaubnis, das „Terminal-Boundaries“-Manuskript als wissenschaftliches Quellenmaterial zu veröffentlichen, möchte ich mich besonders bedanken. Das Werkverzeichnis der Arbeiten 731-878 eignet sich in der Form, in der es mir zur Untersuchung zur Verfügung stand, nicht zur Veröffentlichung, weil integrale Werkbestandteile wie grafische Symbole im verwendeten Computerprogramm nicht dargestellt sind. Eine besondere Schwierigkeit bei der Abfassung meines Textes bestand von Anfang an darin, Darstellungsebenen zu unterscheiden und in der Form der Wiedergabe in meinem Text unterscheidbar zu machen. Ich habe mich darum bemüht, im Text auf diese Schwierigkeiten hinzuweisen und die gewählten Mittel der Darstellung zu erläutern.

Bedanken möchte ich mich auch bei allen hier nicht ausdrücklich benannten Personen, die mir in Ausstellungen, bei Vorträgen und in Rahmenveranstaltungen als Gesprächspartner zur Verfügung standen und mich mit Anregungen und Hinweisen unterstützt haben.

Nicht zuletzt gilt mein besonderer Dank meiner Familie, die mir über die Jahre meiner Arbeit an dieser Dissertation in vielerlei Hinsicht zur Seite stand.

Berlin, im Oktober 2008

<b>Inhaltsverzeichnis</b>	<b>Seite</b>
<b>Band I</b>	<b>10</b>
<b>0. Einleitung</b>	<b>11</b>
0.1 Zum Titel	11
0.2 Untersuchungsschwerpunkt	12
0.3 Historische Verortung des künstlerischen Konzepts Weiners im Umfeld einer Fokussierung auf den Körper als „primäre Grenze“	20
0.4 Zur Frage der aufgestellten Motivik	22
0.5 Methodisches Vorgehen und Textaufbau, wichtige Referenzliteratur	23
0.6 Thematisierung von Grenzen im kunsttheoretischen Diskurs der 60er und 70er Jahre	27
0.7 Literatur zum Werk Weiners	28
0.8 Zum Umgang mit den Schriften, Interviews und Diskussionsbeiträgen	32
<b>Teil I: Aspekte der Grenzthematik in der künstlerischen Konzeption</b>	<b>34</b>
<b>I.1 „<i>Art is about finding one’s place in the sun</i>“: Lebensstil, soziales Placement, Identität</b>	<b>34</b>
I.1.1 Rhetorik der Existenz und Rhetorik der Nützlichkeit	34
I.1.2 Der <i>Platz in der Sonne</i> als subjektive Dimension des <i>Placement</i>	41
I.1.3 Gesellschaft und Kultur	42
I.1.4 Der Zwang gesellschaftlicher Positionierung und die Gefährdung der Würde durch die Bedingungen des <i>Placement</i>	45
<b>I.2 „<i>Art is about destroying people’s dreams</i>“: Faktizität und Wertesysteme</b>	<b>47</b>
I.2.1 Kunst als Beitrag zu Rationalisierungsprozessen, Konzept der Dezentrierung	47
I.2.1.1 Trennung von Ästhetik und Ethik als Momente der Dezentrierung; Ablehnung einer inhaltlichen Fokussierung des „Ich“	51
I.2.1.2 <i>Show and Tell</i> : der „andere Blick“ als Katalysator der Dezentrierung; Subjektzentrierung und Konsolidierung der Lebenswelt im kommunikativen Akt	60
I.2.2 Die notwendige Wahrnehmungsdifferenz des Künstlers und seine Verantwortung zur Kontrolle der Möglichkeiten gesellschaftlicher Metaphernbildungen	79
<b>I.3 Dissociated Objects</b>	<b>83</b>
I.3.1 Unfassbarkeit und kontextuelle Einbindung versus Unverbundenheit und Transportfähigkeit	84
I.3.2 Ästhetik des Abgrunds und Sehnsucht nach Allumfassung	93

<b>I.4 „Cargo-Kult“: Ökonomien des Begehrens</b>	<b>100</b>
I.4.1 WISH FOR WHAT GET WHAT: Repräsentanzbeziehungen, Bewegung und Körpergrenzen in den Ökonomien des Begehrens	101
I.4.2 OUT OF SIGHT OUT OF MIND: Anerkennung des Abseitigen als Überlebensnotwendigkeit	116
I.4.3 „Zumindest anders“: Strategien der Verführung	124
I.4.4 Kosuth und Weiner: Überschaubarkeit der Tautologie vs. Wirrnisse der Empirie und Narration	130
<b>I.5 WE ARE SHIPS AT SEA NOT DUCKS ON A POND: Freiheit als Aufgabe</b>	<b>133</b>
I.5.1 „A Wandering Sort of Person“: Begegnung mit dem Fremden unterwegs zum „Global Village“	133
I.5.2 „Conceptually and Literally, A New York Figure“: Integrationsproblematik	136
I.5.3 Homeport: Die Grenze als Herausforderung und „home base“	141
<b>Band II:</b>	<b>145</b>
<b>Teil II: Hermeneutisch-kritische Analyse zur Grenzthematik in den Spracharbeiten mit den Katalognummern 001-878 (1968-2002)</b>	<b>148</b>
<b>II.0 Einleitung: Methode und Struktur der Analyse, Funktion und Verwendung der Anhänge</b>	<b>148</b>
<b>II.1 Räumliche Konturierung</b>	<b>151</b>
II.1.1 Grenzen (vgl. A.I.1.1.1, Anhang I, S. 354)	151
II.1.2 Grenzcharakter landschaftlicher und architektonischer Konfigurationen (vgl. A.I.1.1.2)	157
II.1.3 Kontur, Zeichnung, Form (vgl. A.I.1.1.3)	166
<b>II.2 Kohärente und inkohärente Raumwahrnehmung</b>	<b>169</b>
II.2.1 Punkte, Stellen, modulare Reihungen, Streuungen (vgl. A.I.1.2.1 und Abb. 45-47)	170
II.2.2 Parallelität, Simultaneität, Wiederholung (vgl. A.I.1.2.2)	181
II.2.3 Reihen, Felder, Areale als „systemische“ Strukturzusammenhänge, Serialität, Bezugssysteme, Bezugsgrößen, Bezugsrahmen (vgl. A.I.1.2.3)	188
II.2.4. Unmittelbare Nachbarschaft, Kontaktpunkte und –flächen, Nahtstellen (vgl. A.I.1.2.4)	201
II.2.5 Bersten, sprengen, auseinanderbrechen, zerschmettert werden (vgl. A.I.1.2.5)	204

<b>II.3 Orientierung</b>	<b>207</b>
II.3.0 Orientierungsstrategien in unterschiedlichen Lebensräumen	207
II.3.1 Kontrastierung, Symmetrien, gegenüberliegende Orte, Ausschließlichkeit (vgl. A.I.1.3.1)	209
II.3.2 Gitter, Koordinatensysteme, Überkreuzungen, Lagebestimmung (Topographie); Raumrichtungen und implizierte Raum- und Spiegelachsen, Ecken, Kreuzungspunkte, diagonale Anschnitte (vgl. A.I.1.3.2)	212
II.3.3 Proportion, Skalierung, Graduierung, Maß und Übermaß, Reichweite, Relation (vgl. A.I.1.3.3)	218
<b>II.4 Bewegung</b>	<b>223</b>
II.4.1 Transferbewegungen, Bewegung an sich, Bewegung innerhalb eines Raumkontinuums (vgl. A.I.1.4.1)	223
II.4.2 Schwellen, Übergänge, Umschlagstellen, Kipp- und Umkehrpunkte, Scheitelpunkte, Inversionen, Umstülpung, metamorphotische Veränderung (vgl. A.I.1.4.2)	227
II.1.4.3 Kontinuität und Unterbrechung (mit einem anderen Ufer in Sichtweite), Brücken, Verbundenheit, Abstände, Überdachungen (vgl. A.I.1.4.3)	230
II.4.4 Direktheit, Absicht, Determinierung, Gerichtetheit vs Indirektheit (Umlenkung, Ablenkung, Umständlichkeit) (vgl. A.I.1.4.4)	233
<b>II.5 Oberflächen, Schichtungen</b>	<b>237</b>
II.5.1 Oberflächen als hautartige Strukturzusammenhänge (Erdoberfläche, Wasseroberfläche, Asphalt, Oberflächen von Luftmassen); Oberflächenbehandlung, Oberflächendurchdringung und -verletzung; Untergründe (vgl. A.I.1.5.1)	237
II.5.2 Untergrund, Schichtungen, Ab-, Be-, Verdeckungen (vgl. A.I.1.5.2)	242
<b>II.6 Bindungen als Spannungszustände</b>	<b>251</b>
II.6.1 Befestigungen (vgl. A.I.1.6.1; Abb. 44, 45)	251
II.6.2 Loslassen, zügeln, an sich ziehen, Kontrolle, Zugriff, vernachlässigen, Verantwortung (vgl. A.I.1.6.2)	254
II.3.5 Bindungen in Proportion zu Nähe und Ferne (vgl. A.I.1.6.3)	263
<b>II.7 Absondern, sortieren, trennen zur Definition von Zugehörigkeit, Abgrenzung als Schutz und Abwehr</b>	<b>270</b>
II.7.1 Innen und außen, Zentrum und Peripherie, offen und geschlossen, gefasst und ungefasst, Desintegration, Hohlräume (vgl. A.I.1.7.1)	270
II.7.2 Vermischung und Separation, Zuordnung, Aufteilung, Anpassung, Unterscheidung (vgl. A.I.1.7.2)	279
II.7.3 Hervorheben, markieren, exponieren (vgl. A.I.1.7.3)	284

<b>II.8 Terminale Grenzen</b>	<b>292</b>
II.8.1 Grenzverletzung als Übergriff (vgl. A.I.1.8.1)	292
II.8.2 Absolutheit als: Unaufhaltsamkeit, Rücksichtslosigkeit, Plötzlichkeit, Unberechenbarkeit, Unbedingtheit, Singularität, Absurdität (vgl. A.I.1.8.2)	313
II.8.3 Endpunkt (Full Stop), Endgültigkeit; Abgrund (ohne ein gegenüberliegendes Ufer), Abbruch (einer Bewegung), Falle (ohne die Möglichkeit des Entkommens); Vergeblichkeit; das Unbekannte/Jenseitige (vgl. A.I.1.8.3)	313
<b>Teil III: Vergleichende Werkanalysen</b>	<b>320</b>
<b>III.1 <i>Stage Set for the Kyogen of the Noh-play of our lives, 1995; Edward Ruscha: Twenty-Six Gasoline Stations (1962); Werkkatalog # 009 (1968), 019 (1968), 045 (1969), 190 (1970)</i></b>	<b>320</b>
<b>III.2 Schablone, Maske, Fernsehbildschirm, Schatten: Werkvergleiche mit Andy Warhols Silkscreen-Serien, Buchprojekt <i>I Met a Stranger</i> mit Birgit Jürgenssen</b>	<b>324</b>
III.2.1 <i>Cratering Piece (1960), Staples, Stakes, Twine, Turf (1968), Propeller Paintings (1964)</i> und Warhols Silkscreen-Serien	324
III.2.2 <i>I met a Stranger</i> (Buchprojekt mit Birgit Jürgenssen)	340
<b>IV. Schlussbetrachtung</b>	<b>345</b>
<b>Tabellarischer Lebenslauf</b>	<b>350</b>
<b>Anhang I:</b>	<b>351</b>
<b>A.I.1 Motivisch und chronologisch geordnete Auflistung der für die Zuordnung jeweils ausschlaggebenden Bestandteile der Spracharbeiten</b>	<b>354</b>
<b>A.I.1.0 Technische Hinweise</b>	<b>354</b>
<b>A.I.1.1 Räumliche Konturierung</b>	<b>354</b>
A.I.1.1.1 Grenzen	354
A.I.1.1.2 Grenzcharakter landschaftlicher und architektonischer Konfigurationen	354
A.I.1.1.3 Kontur, Zeichnung, Form	356

<b>A.I.1.2 Kohärente und inkohärente Raumwahrnehmung</b>	<b>357</b>
A.I.1.2.1 Punkte und Stellen, additive (kopulative) Aneinanderreihung, Modularität, Streuungen	357
A.I.1.2.2 Parallelität, Verdoppelung, Wiederholung, Echo, gleichermaßen Gültigkeit	360
A.I.1.2.3 Reihen, Felder, Areale als „systemische“ Strukturzusammenhänge, Serialität, Bezugssysteme, Bezugsgrößen, Bezugsrahmen	363
A.I.1.2.4 Unmittelbare Nachbarschaft, Kontaktpunkte und –flächen, Nahtstellen	368
A.I.1.2.5 Bersten, gesprengt werden, auseinanderbrechen, zerschmettert werden	370
<b>A.I.1.3 Räumliche Orientierung</b>	<b>371</b>
A.I.1.3.1 Kontrastierung, Symmetrien, gegenüberliegende Orte, Ausschließlichkeit	371
A.I.1.3.2 Gitter, Koordinatensysteme, Überkreuzungen, Lagebestimmung (Topographie); Raumrichtungen und implizierte Raum- und Spiegelachsen, Ecken, Kreuzungspunkte, diagonale Anschnitte	374
A.I.1.3.3 Proportion, Skalierung, Graduierung, Norm, Maß, Übermaß; Reichweite, Relation	376
<b>A.I.1.4 Bewegung</b>	<b>379</b>
A.I.1.4.1 Transferbewegungen, Bewegung an sich, Bewegung innerhalb eines Raumkontinuums	379
A.I.1.4.2 Schwellen, Übergänge, Durchgänge, Umschlagstellen, Kipp- und Umkehrpunkte, Scheitelpunkte, Inversionen, Umstülpung, metamorphotische Veränderung	381
A.I.1.4.3 Kontinuität und Unterbrechung (mit einem anderen Ufer in Sichtweite), Brücken, Verbundenheit, Abstände, Überdachungen	382
A.I.1.4.4 Direktheit, Absicht, Determinierung, Gerichtetheit vs Indirektheit, (Umlenkung, Ablenkung, Umständlichkeit)	384
<b>A.I.1.5 Oberflächen, Schichtungen</b>	<b>387</b>
A.I.1.5.1 Oberflächen als hautartige Strukturzusammenhänge (Erdoberfläche, Wasseroberfläche, Asphalt, Oberflächen von Luftmassen); Oberflächenbehandlung, Oberflächendurchdringung und –verletzung; Untergründe	387
A.I.1.5.2 Schichtungen; Ab-, Be-, Verdeckungen	389
<b>A.I.1.6 Bindungen als Spannungszustände</b>	<b>391</b>
A.I.1.6.1 Befestigungen	391
A.I.1.6.2 Zügel, an sich ziehen vs. loslassen, zulassen, zurücklassen; lassen, vernachlässigen, Verbindlichkeit vs. Unverbindlichkeit	392
A.I.1.6.3 Bindungen in Proportion zu Nähe und Ferne	393



<b>A.I.1.7 Absondern, sortieren, trennen zur Definition von Zugehörigkeit; Abgrenzung als Schutz u. Abwehr</b>	<b>395</b>
A.I.1.7.1 Innen und außen, Zentrum und Peripherie, offen und geschlossen, gefasst und ungefasst, Hohlräume	395
A.I.1.7.2 Vermischung und Separation, Zuordnung, Aufteilung, Anpassung, Unterscheidung	397
A.I.1.7.3 Hervorheben, markieren, exponieren	400
<b>A.I.1.8 Terminale Grenzen</b>	<b>402</b>
A.I.1.8.1 Grenzverletzung als Übergriff	402
A.I.1.8.2 Absolutheit als: Unaufhaltsamkeit, Rücksichtslosigkeit, Plötzlichkeit, Unberechenbarkeit, Unbedingtheit, Singularität, Absurdität	404
A.I.1.8.3 Endpunkt (Full Stop), Endgültigkeit; Abgrund (ohne ein gegenüberliegendes Ufer), Abbruch (einer Bewegung), Falle (ohne die Möglichkeit des Entkommens), Vergeblichkeit; das Unbekannte/Jenseitige	405
<b>A.I.2 Transkriptionen der Interviews</b>	<b>407</b>
A.I.2.1 Transkript des Gesprächs mit Lawrence Weiner in der Galerie Buchmann, Köln, geführt am 14. März 2002 (Auszug)	407
A.I.2.2 Transkript des Gesprächs mit Lawrence Weiner in der Galerie Klosterfelde, Berlin, geführt am 7. November 2002 (Auszug)	416
<b>A.I.3 Bild- und Materialteil</b>	<b>423</b>
A.I.3.1 Bildteil	423
A.I.3.2 Manuskript für TERMINAL BOUNDARIES (1969) (Kopie des Fax, 12 Seiten)	462
<b>A.I.4 Literatur- und Abbildungsverzeichnis</b>	<b>476</b>
A.I.4.1 Verzeichnis der zitierten Literatur	476
A.I.4.2 Verzeichnis der zitierten Interviews	493
A.I.4.3 Abbildungsverzeichnis	497
<b>Anhang II</b>	
<b>A.II.0 Technische Hinweise</b>	<b>505</b>
<b>A.II.1 Abschrift des veröffentlichten Katalogs der Spracharbeiten 001-730 (<i>Specific &amp; General Works</i>, Villeurbanne, 1993)</b>	<b>506</b>

---

## **Band I**

### **Einleitung**

#### **Aspekte der Grenzthematik in der künstlerischen Konzeption Lawrence Weiners**

## 0. Einleitung

*Ja, ich glaube, heute ist das zentrale Thema der Kunst die Frage nach den Grenzen.*<sup>1</sup>

Robert Smithson

### 0.1 Zum Titel

*Terminal Boundaries*<sup>2</sup> ist der Titel eines Manuskripts für ein Künstlerbuch von Lawrence Weiner, das 1969 entstand und in der damaligen BRD in geringer Auflage xerokopiert und veröffentlicht wurde, nachdem die ursprünglich geplante Drucklegung in England nicht zustande gekommen war. Das Manuskript, das mir freundlicherweise von Weiner zur Verfügung gestellt wurde, enthält eine Zusammenstellung von 42 Spracharbeiten, jeweils auf Englisch und in der deutschen und französischen Übersetzung. In 10 der Arbeiten erscheint der Begriff der „Grenze“ als *Boundary* oder *Border*, in weiteren 16 Arbeiten wird die Grenze durch die Erwähnung von „Ländern“ oder „Staaten“, die teilweise auch namentlich spezifiziert sind, impliziert. Die verbleibenden 16 Arbeiten thematisieren den Grenzcharakter landschaftlicher Gegebenheiten wie der „kontinentalen Wasserscheide“ (*continental divide*), eines „Flusses“ (*river*) oder „Stroms“ (*stream*), der „Flutmarken“ an Stränden (*high water marking/low water marking*) oder auch von Menschenhand errichteter Strukturen wie einer „Steinmauer“ (*stone wall*) oder eines „ländlichen Steinwalls“ (*rural stone wall*). Die Benennung einer „Schwelle“ (*threshold*) ermöglicht bereits unterschiedlich konkrete Lesarten. Durch die Zusammenstellung, die Weiner hier unter der Überschrift *Terminal Boundaries* vorgenommen hat, verweist er selbst auf den Stellenwert, den die Auseinandersetzung mit Grenzen für die Entstehung der Arbeiten hatte. Bevor ich Einblick in das Manuskript nehmen konnte, hatte ich in meiner wissenschaftlichen Hausarbeit<sup>3</sup> bereits dargestellt, wie sich die explizite Auseinandersetzung mit Grenzen, die das Frühwerk Weiners prägt, auf dem Hintergrund der kunsttheoretischen Auseinandersetzungen der 60er Jahre um die Bildgrenze, Gattungsgrenzen und die Grenzen zwischen Kunst und Leben, entwickelt hat. In diesem Zusammenhang hatte ich auch neuere Werke versuchsweise unter dem Schwerpunkt der Grenzthematik untersucht und festgestellt, dass auch hier deutliche Bezüge

---

<sup>1</sup> Robert Smithson, „Smithson’s Non-Sight Sight“ (Interview with Anthony Robbin), in: *Art News*, Vol. 67, No. 10, Feb. 1969. Hier zitiert nach Philip Ursprung, *Grenzen der Kunst*, München, 2003, S. 199.

<sup>2</sup> Lawrence Weiner, *Terminal Boundaries*, 1969, 13-seitiges Manuskript im Besitz des Künstlers. Vgl. Fax in Anhang I (A.I.3.2).

<sup>3</sup> „Vergleichende Untersuchung ausgewählter Werke Lawrence Weiners auf dem Hintergrund der kunsttheoretischen Auseinandersetzung im Amerika der späten 50er bis frühen 70er Jahre“, Wissenschaftliche Hausarbeit zur Ersten Künstlerisch-Wissenschaftlichen Staatsprüfung, vorgelegt 1998 bei Prof. Dr. Andreas Haus, Hochschule der Künste, Berlin.

erkennbar werden. Auf diesen Erkenntnissen baut die nachfolgend formulierte weiterführende Fragestellung auf.

## 0.2 Untersuchungsschwerpunkt

Künstler wie Lawrence Weiner und Robert Smithson haben die Frage der Grenzen erklärtermaßen ins Zentrum ihrer künstlerischen Arbeit gerückt. Während Smithsons künstlerische Fokussierung auf Grenzen wegen seines frühen Todes 1973 mit einer generellen Thematisierung der Frage der Grenzen vor allem in der amerikanischen Kunst der 60er Jahre zusammenfällt und man nicht wissen kann, wie sie sich weiter entwickelt hätte, belegt bei Weiner das Erscheinen des Wortes *Grenze* (deutsch im Original) in einer Arbeit aus dem Jahre 2001 (Kat. # 871) ein anhaltendes - oder aber wieder neu erwachtes - Interesse für das Thema. Sprachlich findet man die Grenzthematik durch Wörter wie *boundary*, *border*, *bordering* tatsächlich nur bis 1970 expliziert und dann erst wieder in der besagten Arbeit von 2001.

Für die Definition meines eigenen Untersuchungsschwerpunktes ist zunächst wichtig, dass die Verwendung von Grenzen **als Material**, also in der Form, in der sie in den Spracharbeiten in Erscheinung treten, im Zentrum steht.<sup>4</sup> Damit setze ich mich von denjenigen kunsthistorischen Untersuchungen ab, die sich vornehmlich mit konzeptionellen oder kunsttheoretischen Grenzbestimmungen befassen, wie sie zuerst durch Kritiker wie Clement Greenberg und dann zunehmend durch Künstler selbst und insbesondere durch die Künstler der sogenannten „Conceptual Art“ vorgenommen worden sind. In diesem Zusammenhang ist in jüngerer Zeit von „Grenzperformanz“ die Rede, womit ein Abgrenzungswille insbesondere der modernen Kunst beschrieben wird, allerdings bereits aus der Perspektive seines Verschwindens.<sup>5</sup> Philip Ursprung spricht von der Ablösung der modernistischen Frage „*Was ist die Kunst?*“ durch die Frage „*Wo ist die Kunst?*“, die Künstler wie Robert Smithson und Allan Kaprow im (aussichtslosen) Versuch stellten, sich der hegemonialen modernistischen

---

<sup>4</sup> Weiner bezeichnet als das Material seiner Spracharbeiten „*Sprache und die Materialien, auf die sie sich bezieht*“ (*language + the materials referred to*). Vgl. Alexander Alberro/Alice Zimmerman, „NOT HOW IT SHOULD WERE IT TO BE BUILT BUT HOW IT COULD WERE IT TO BE BUILT“, in: Alexander Alberro et al., *Lawrence Weiner*, London: Phaidon, 1998, S. 46.

<sup>5</sup> So richtete die deutsche Forschungsgemeinschaft 2003 an der FU Berlin einen interdisziplinären Forschungsbereich ein, der sich mit der „*ästhetischen Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste*“ befasst. Den Ausgangspunkt dieses Projekts bildet die Beobachtung, dass Künstler auf die eigenmächtige Bestimmung des Verhältnisses ihrer Kunst zur außerkünstlerischen Wirklichkeit zunehmend verzichten. Es scheint, wie der Geschäftsführer des Sonderforschungsbereichs, Michael Lüthy, konstatiert, „*das Interesse an dieser „Grenzperformanz“ der Kunst zu schwinden*“. Michael Lüthy, „Im Auge des Betrachters: Wo sich die Grenzen der Künste auflösen: Ein neuer geisteswissenschaftlicher Sonderforschungsbereich befasst sich mit dieser ästhetischen Erfahrung“, in: *Der Tagesspiegel* vom 21. Oktober 2003/Nr. 18276, S. B 3.

Logik zu entziehen.<sup>6</sup> Seine 2003 erschienene Arbeit führt die „*Grenzen der Kunst*“ im Titel. Er führt eine neue Perspektive in die Interpretation der Umstände ein, die die Entwicklungen in den 60er und 70er Jahren in der amerikanischen Kunstszene vorangetrieben haben, indem er in „*zunehmender Deregulierung der Kunstwelt seit den 1960er Jahren*“<sup>7</sup> den Grund für eine dringlicher werdende Notwendigkeit für die Künstler erkennt, in die „*Artikulation von Grenzen und Spielregeln*“<sup>8</sup> einzusteigen und eigene Institutionen auszubilden. Bei Smithson sieht Ursprung eine frühe Ernüchterung gegenüber der Ausstiegseuphorie der späten 60er und frühen 70er Jahre. Für Weiner bildet der emanzipatorische Akt der eigenständigen Bestimmung der Produktions-, Präsentations- und Rezeptionsbedingungen durch die Künstler selbst das einzig schlüssige Kriterium, das eine Zusammenfassung unterschiedlichster Künstler unter dem Label der „*Conceptual Art*“ rechtfertigt.<sup>9</sup> Sein eigenes „*Framework*“ hat er in der legendären „*Absichtserklärung*“ von 1968 folgendermaßen umrissen:

1. *The artist may construct the piece*

2. *The piece may be fabricated*

3. *The piece need not be built*

*Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon occasion of receivership*<sup>10</sup>

Wenn also seit den späten 50er Jahren die Frage der Grenzen in den kunsttheoretischen Auseinandersetzungen im Umkreis der New York School ins Zentrum gerückt wurde und gleichzeitig in der künstlerischen Arbeit als konkrete Bearbeitung etwa der Bildgrenze und von Raum- und Körpergrenzen eine Rolle spielte, wäre zu fragen, in welcher Beziehung dies zueinander zu sehen ist. Wie Hans Belting angemerkt hat, birgt das Aufzeigen von

<sup>6</sup> Vgl. Philip Ursprung, *Grenzen der Kunst*, München, 2003. S. 9-10.

<sup>7</sup> Ebd., S. 10

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> „*The difference was that this was the first time that artists had something to say about the way the work was used. That is the only difference between so-called Conceptual Art and any other art. It said, 'You know, I make this. I'm a person. I'm a citizen as well and this stuff relates to you. But when you use it, you have to read the instructions. And if you don't read the instructions, don't come complaining to me.' It acknowledged the fact that art was going to change your life if you payed attention to it. But you had to read the directions first.*“ Interview vom 18. September 1989, Amsterdam“ (Transkription eines Videointerviews, geführt von Sue Francis nach Fragen von Louwrien Wijers unter Mitarbeit von Ton Maas und Hans van den Bogaart), in: Caroline Tisdall/Louwrien Wijers/Ike Kamphoff (Hsg.), *Art Meets Science and Spirituality in a Changing Economy*, Amsterdam: Stichting Art for Peace/Den Haag: SDU publishers, 1990. S. 238.

<sup>10</sup> Zuerst veröffentlicht in *Art News* im Herbst 1968, seitdem in gleichem oder nur geringfügig abweichendem Wortlaut in fast allen Ausstellungen und Veröffentlichungen den Arbeiten an die Seite gestellt. Hier zitiert nach: Benjamin Buchloh, „*The Posters of Lawrence Weiner*“, in: ders. (Hsg.), *Lawrence Weiner: Posters: November 1965 – April 1986*, Halifax/Toronto, 1986. S. 173.

kontextuellen „Bezügen“ oder „Einflüssen“ ja immer die Gefahr, die künstlerische Arbeit als Illustration des geschichtlichen Umfelds erscheinen zu lassen.<sup>11</sup> Gerade in der Künstlergeneration Weiners, die sich durch eine ausgeprägte diskursbezogene analytische Durchdringung der eigenen Arbeit und derjenigen der Kollegen auszeichnet, stellt sich das Problem in neu akzentuierter Weise. Die kunsttheoretischen Auseinandersetzungen waren durch die gegenseitige Unterstellung einer (bewussten oder unbewussten) Perpetuierung ideologischer Anliegen oder vorgängiger Welterklärungsmodelle gekennzeichnet und sind es bis heute. Viele der jungen Künstler, die die Generation der „Abstrakten Expressionisten“ und der „Post-Painterly-Abstraction“ ablösten, waren philosophisch, sprach- und/oder naturwissenschaftlich ausgebildet oder zumindest interessiert. Theorielastigkeit ist auch heute noch ein Vorwurf, der gegen „konzeptuelle“ Kunst vorgebracht wird. Barbara Rose äußerte, wie Tony Godfrey berichtet, bereits in ihrer Rezension zur „*Primary Structures*“-Ausstellung im Jewish Museum in New York, dass die Werke von Judd und Morris wie „*Illustrationen zu Wittgenstein*“ aussähen.<sup>12</sup> Rosalind Krauss hat 1972 in einer selbstkritischen Revision der „modernistischen Sensibilität“ auf die Verdrängung der Narration aus der Kunst in die Kunstgeschichtsschreibung hingewiesen:

*“If someone asks us what’s so good about a painting by Stella and our answer is that he has to paint stripes because of Manet etc etc. (...) and then onto a history of the necessity of flatness, what we have made the Stella painting into is a particular kind of screen onto which we project a special form of narrative.”TP<sup>13</sup>PT*

Analoges ließe sich über die Illustration sagen. Die Frage einer versteckten Illustrativität steht für Weiner im Zentrum seiner konzeptionellen Überlegungen. Bereits an dieser Stelle soll deshalb seine Auseinandersetzung mit dem „Metaphernproblem“ skizziert werden, um zu verdeutlichen, welche Missverständnisse die Beschreibung von „Bezügen“ gerade im Hinblick auf seine Kunst heraufbeschwören kann. Sein insistent formuliertes Unbehagen an einer Kunst, die bereits selbst als Metapher konzipiert ist, verdeutlicht letztlich sein hohes

---

<sup>11</sup> „Allerdings darf die Frage nach den Zugangsbedingungen des Werks kein Alibi dafür werden, die Analyse der künstlerischen Form zu vernachlässigen. Diese Frage hat nur dann einen Sinn, wenn sie die Form in ein neues, bisher nicht gesehenes Licht setzt. Es kann also nicht darum gehen, nachträglich Rache am Künstler zu nehmen und diesem sein Werk zu entreißen, indem man es zur Illustration geschichtlicher Verhältnisse erklärt. Vielmehr ist es ein Gebot der Selbstreflexion des Fachs, über die Fragen nachzudenken, die es an sein historisches Material stellen will und kann.“ Hans Belting, „Das Werk im Kontext“, in: Hans Belting et al. (Hsg.), *Kunstgeschichte: Eine Einführung*, Berlin, 1986, S. 187.

<sup>12</sup> Vgl. Tony Godfrey, *Konzeptuelle Kunst*, Berlin: Phaidon, 2005, S. 109.

<sup>13</sup> Rosalind Krauss, „A View of Modernism“, zuerst veröffentlicht in: *Artforum*, New York, September, 1972, S. 48-51. Hier zitiert nach: Harrison/Wood, S. 956.

Bewusstsein für die Unumgänglichkeit des metaphorischen Denkens:

*„(...) man trägt an den Gegenstand, man trägt an jeden beliebigen Gegenstand immer eine Metapher heran. Ohne Metaphern kann man nicht lesen, nicht sehen, nicht einmal lieben kann man ohne sie. Es gibt immer eine metaphorische Beziehung, (...).*

*(...) Kunst machen heißt, einen Gegenstand ohne eine Metapher zu präsentieren.“<sup>14</sup>*

Weiner stellt das metaphorische Denken in einen Kontext von „Weltordnung“<sup>15</sup>. Das „Herantragen“ von Metaphern entstammt einem Bedürfnis nach Klärung der Verhältnisse unter ethischen Gesichtspunkten. Das metaphorische Denken einfach abstreifen zu wollen, hält Weiner dabei für ebenso illusorisch wie die Überwindung der moralischen Besetztheit ästhetischer Urteile,<sup>16</sup> dennoch formuliert er in seinen konzeptionellen Äußerungen unablässig als Ziel der Kunst die „Präsentation (oder auch Repräsentation) einer empirischen Tatsache“ in Abgrenzung zur „Metapher“:

ART IS NOT A METAPHOR UPON THE RELATIONSHIPS OF HUMAN BEINGS TO OBJECTS & OBJECTS TO OBJECTS IN RELATION TO HUMAN BEINGS BUT A REPRESENTATION OF AN EMPIRICAL EXISTING FACT<sup>17</sup>

Es ist wie der Wettlauf zwischen Hase und Igel - meint man sie abgehängt zu haben, ist die Metapher immer schon da und wartet triumphierend auf der Ziellinie. Eine kommunikativ

---

<sup>14</sup> Interview von Caroline Schneider, geführt am 8. Oktober 1994 in Köln, in: Gerti Fietzek/Gregor Stemmrigh (Hsg.), *Gefragt und Gesagt: Schriften & Interviews von Lawrence Weiner 1968-2003*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004, S. 352.

<sup>15</sup> „When language is used for literature, when it is used for poetry, when it is used for journalism, it implies an absolute belief in God. It says that we, each and everyone of us, understand what empathy is, what the relationships of human beings are to each other. We understand a world order. In fact, what has art got to do with a world order? Nothing. Language is red paint. When language is used for science or used to present art, it does not carry with it this belief in god. It does not exclude a belief in god, but it does not carry this belief with it, there are no value structures within it. Art when presented exists on its own. (...) it has no assumption.“

Lawrence Weiner, Vortrag für das *Art and Literature* Symposium in Santiago de Compostela im April 1997 mit dem Titel: „The Possibility of Language functioning as a Representation of Non Metaphorical Reality, e.g. Art“, überarbeitet im Dezember 1997, in: Alberro et al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, 1998, S. 133/134.

<sup>16</sup> „Man kann die Ästhetik nicht von der Kunst trennen. Kunst ist essentiell die Anwendung von Ästhetik, entweder zu metaphorischen oder zu rein materialistischen Zwecken. (...) Es ist unmöglich, die Ästhetik der gegenwärtigen Gesellschaft von der Ethik der gegenwärtigen Gesellschaft abzutrennen. Wer es dennoch tut, macht sich zum Akademiker. Wer sich zum Akademiker macht, kann nicht mehr als Künstler handeln. Ein Künstler ist jemand, der die akademische Forschung für ästhetische Präsentationen verwendet.“ Robert C. Morgan, „A Conversation with Lawrence Weiner“ (31. Dezember, 1979), in: *Real Life Magazine* (New York), Nr.11-12, Winter 1983, S. 36-39, wieder (leicht überarbeitet) in: Robert C. Morgan, *Conceptual Art: An American Perspective*, Jefferson, N.C., und London: Mc Farland & Company, Inc., Publishers, 1994, S. 162-171. Hier zitiert nach: Fietzek/ Stemmrigh (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, 2004, S. 112.

<sup>17</sup> Lawrence Weiner, „Notes On & About Art“ (1995), zuerst in: IVAM Centre Julio González (Hsg.)/Lawrence Weiner, *Obras: In the stream*, Valencia, 1995, o.S. Hier zitiert nach: Alberro et al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, 1998, S. 124.

ausgerichtete künstlerische Tätigkeit geht Weiner zufolge von einer ursprünglich „eigenen“ (durchaus auch metaphorischen) Befasstheit des Künstlers mit einem Thema oder Motiv aus, findet im Werk jedoch zu einer „Übersetzung“, die für andere und deren jeweils eigene Fragestellungen Anknüpfungspunkte bietet und in diesem Sinne „brauchbar“ ist. Dies kann sie laut Weiners Definition jedoch nur leisten, indem die Arbeit als „Fakt“ rezipierbar wird. Was diese „Faktizität“ der künstlerischen Arbeit ausmacht, ob sie durch enigmatische Verschlossenheit, Widerständigkeit oder Mehrdeutigkeit entsteht, wird in den Kommentaren zu Weiners Kunst immer wieder verhandelt und scheint auch als Motiv in der Auswahl der in den Arbeiten untersuchten Materialbeziehungen eine Rolle zu spielen. Bemerkenswert ist der Stellenwert, den Weiner der „Faktizität“ einräumt, vor allem auch deshalb, weil sie in seinen Arbeiten gerade nicht in der Form in Erscheinung tritt, die für gewöhnlich damit verbunden wird. Seine hier verhandelten Arbeiten sind im immateriellen Medium der Sprache gefasst und auch ihre als Schriftzüge angebrachten öffentlichen Präsentationen fügen sich meist unauffällig und beinahe chamäleonhaft in die Umgebung ein. Eine unsichtbare Beziehung, wie sie etwa in einer Unterlassung benannt wird (A STONE LEFT UNTURNED, Kat. # 150), ohne äußerlich sichtbar zutage getreten zu sein, soll ebenso als „Fakt“ rezipiert werden, wie eine Reihung von Steinen (STEINE & STEINE & STEINE & STEINE, # 733), die physisches Gewicht evoziert. Die Sprache als vorgängig gesetzte Deutungsstruktur und referentiell verwendetes Material gibt dabei den Blick auf eine noch „vorgängigere“ und moralisch ungeklärte Wirklichkeit frei:

*„First there was the word, and with the word one realized that there was something before the word.”<sup>18</sup>*

Die Evokation des Faktischen findet sich bereits in den Statements einer älteren Künstlergeneration, die für Weiner und seine Mitstreiter in den Anfängen der Minimal- und Conceptual Art als Referenzposition von Bedeutung waren. In Ad Reinhardts „*Art-as-Art*“-Litaneien geht sie einher mit einer Rhetorik der Negativität, in der alle erdenklichen Formen der –„losigkeit“ (*-lessness*) und des „Nicht-Seins“ (*no, non-, ir-, im-, un-*) eine endlose Fluchtbewegung markieren. Jeder Absatz beginnt dort wie zur Bestärkung des bereits erreichten Ziels der Ein-heit, mit „*The one...*“, dem nur die endlose Annäherung an das „*none*“

---

<sup>18</sup> Zitiert nach Arnulf Rohsmann, „Lawrence Weiner/Slipping and Sliding“, in: Arnulf Rohsmann/Andreas Hapkemayer, Kärntner Landesgalerie (Hsg.), *Lawrence Weiner/Slipping and Sliding*, Klagenfurt, 1996. S. 10.



folgen kann. Vor der „*endless variety*“, so Reinhardt,<sup>19</sup> gilt es die Kunst in Sicherheit zu bringen und auch Joseph Kosuth fürchtete die Kontamination durch „*the 'infinite space' of the human condition*“.<sup>20</sup>

Weiner, durchaus einverstanden mit einem „Art as Art“-Ansatz, der die Kunst gegen Vereinnahmungen immunisieren will, wählt dennoch einen anderen Weg. Die Rezipienten, die er sich wünscht, sind solche, die auf die Arbeiten zugehen, weil sie sich Aufschluss darüber erhoffen, „was sie tun sollen“ und sich von der Auskunftsverweigerung durch das Kunstwerk so sehr verstören lassen, dass ihnen übel wird, wie dem jugendlichen Weiner bei der ersten Betrachtung eines Gemäldes von Jackson Pollock (vgl. I.1.1). Seine frühe persönliche Erfahrung mit Pollocks Bild hat ihn dazu bewogen, in seiner eigenen Arbeit eine „Reinszenierung“ dieser Art der irritierenden Begegnung anzustreben, indem er zugleich den Zugang erleichtert und steuert.<sup>21</sup> Eine potentiell verstörende Beschränkung des Zugriffs besteht in einer strengen Bewahrung des Nicht-Metaphorischen, aber die Arbeiten sollen sich nicht in die „*cloister-ivyhall-ivory-tower(s)*“ (Reinhardt)<sup>22</sup> zurückziehen, sondern in den Lebensstrom eintauchen und zur metaphorischen Verwendung zur Verfügung stehen.

„*I was making sculpture to cheapen it to the point that it would infiltrate society and its children's lives. It had to become a norm within children's lives.*“<sup>23</sup>

Der Topos der „Verstörung“ hat in den 60er Jahren auch bereits eine andere Bedeutung als in den ersten Wellen der Avantgarde-Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts und in den Jahren zwischen den Weltkriegen. Sind es überhaupt noch zentrierte Weltordnungen, die als Bollwerke gegen die chaotische Wirklichkeit beengende Sicherheit bieten, oder erzeugt nicht vielmehr mittlerweile die Wirrnis konkurrierender Heilsversprechen und Welterklärungen einen allgemeinen Schwindel? Ist es nicht längst der kahle Beton, auf den man sein Haupt betten oder die Raumecke, in die man sich, wie Bruce Nauman in „*Bouncing in the Corner*“

---

<sup>19</sup> Ad Reinhardt, „Art as Art“ (1962), zuerst in: *Art International*, VI, no. 10, Lugano, Dezember 1962. Hier zitiert nach: Charles Harrison/Paul Wood (Hsg.), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, 1992/Malden, Mass., 1993, S. 806-809.

<sup>20</sup> Joseph Kosuth, „Art after Philosophy“ (1969), zuerst in: *Studio International*, vol. 178, nos 915, 916, 917, London, October/November/December 1969, S. 134-7, 160-1, 212-13. Hier zitiert nach: Harrison/Wood (Hsg.), *Art in Theory*, 1992/3, S. 847.

<sup>21</sup> „*I was able to make a metaphor to understand what I was going to do with my life.*“ Lawrence Weiner, „The Possibility of Language functioning as a Representation of Non Metaphorical Reality, e.g. Art“ (1997), in: Alberro et al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, 1998, S. 140.

<sup>22</sup> Ad Reinhardt, „Art as Art“ (1962), zitiert nach: Harrison/Wood (Hsg.), *Art in Theory*, 1992/3, S. 807.

<sup>23</sup> Benjamin Buchloh, „Gespräch mit Lawrence Weiner“, in: Alberro et. al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, 1998, S. 24.

(1968), immer wieder fallen lassen will, weil sie der Identität die Sicherheit des körperlichen Schmerzes gewährt? Diese Grenzen scheinen mir im Umfeld des Postminimalismus keineswegs symbolisch für kulturell etablierte Grenzen zu stehen, die es zu durchbrechen gilt, wenn auch solche Ausbruchsimpulse in politischen und künstlerischen Statements der Zeit formuliert wurden. Vielmehr scheint es darum zu gehen, eine künstlerische Abhängigkeit von vorgefundenen Bedingungen und Strukturen anzuerkennen und diese Strukturen in der unmittelbaren Umgebung zu suchen. Eine bestimmte Relation von Voraussetzungslosigkeit und Vorausgesetztem scheint das Milieu zu bilden, in dem die künstlerische Forschungsarbeit stattfindet. So wenig, wie die postminimalistische Auseinandersetzung mit Grenzen jedoch auf eine generelle symbolische Befreiung aus der Gegebenheit prästablisierter Bedingungen zielt, so wenig scheint sie mir andererseits eine überhöhend-verklärende Affirmation dieser Bedingungen betreiben zu wollen (vgl. 0.3). Im künstlerischen Tun verifiziert sich vielmehr immer neu die Notwendigkeit, zwischen Vorausgesetztem und Voraussetzungslosigkeit ein Verhältnis zu bestimmen und beweglich zu halten.

Auch in Weiners Auseinandersetzung mit dem „Metaphernproblem“ scheint eine solche Relation eine Rolle zu spielen, wenn er der Präsentation einer nicht-metaphorischen („empirischen“) Wirklichkeit den metaphernbildenden „Gebrauch“ gegenüberstellt. Dabei erscheint in seiner Kunst durchaus als fraglich, wodurch die Pole des Voraussetzungslosen bzw. der vorgefundenen Bedingungen jeweils gebildet werden. Was gilt als „Materialeigenschaft“ und was als „Zuschreibung“ bzw. von außen herangetragene Wertung? Wo **wirken** Zuschreibungen innerhalb von Beziehungen wie „inhärente Eigenschaften (*inherent qualities*)“ oder werden – umgekehrt - dem Material innewohnende Kapazitätsgrenzen („*capacities of the material itself*“) in Bereiche des Verhandelbaren versetzt, ignoriert oder verletzt? Weiner beschreibt eine Erstarrung in der Bewertung dessen, was als gegeben und was als verhandelbar gilt, als gesellschaftliche Bedrohung:

*„Wir leben in einer Welt, die genau jetzt zusammenbricht, weil jeder annimmt, den Wert von absolut allem zu kennen. Aber tatsächlich kennen die Leute den Wert nicht. Sie hinterfragen den Wert nicht. Es sind alles nur Annahmen. Es ist ein Traumzustand.“<sup>24</sup>*

Wenn meine Arbeit also eine Untersuchung der konzeptionellen Äußerungen Weiners im Kontext des begleitenden Diskurses (Band I) neben eine Untersuchung seiner künstlerischen

---

<sup>24</sup> Weiner im Symposium „Let’s Talk about Art # 00“, Kitakyushu: CCA (Center for Contemporary Art), Kyoto: Korinsha Press, 1997. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmrich, *Gefragt und Gesagt*, S. 392.

Auseinandersetzung mit der Grenzthematik (Band II) stellt und Analogien aufzeigt, so möchte ich gerade auf dieser Grundlage beschreiben, wie Weiner eine „Übersetzung“ sucht, die die Deutungshoheit der Bezugsmetaphern unterminiert.

*„Meine Arbeiten sind absolut materialistisch, nichts anderes als die historische Bildhauerei. Aus diesem Grund bin ich Ateliere Künstler. (...) Anders geht das nicht, ohne die Materialität kann ich es nicht übersetzen, das ist schade. (...) Ja, das ist schade, weil das viel Arbeit macht. (...) Ich habe versucht, direkt mit der Übersetzung anzufangen, aber das funktioniert nicht. (...) Ich mache keine Dokumentation; es ist nicht nötig, dass andere wissen, dass ich Versuche mit den Materialien angestellt habe, aber für mich ist das nötig.“<sup>25</sup>*

Für meine Untersuchung ist zunächst von Interesse, ob und wie Metaphern, die in den Diskursen oder autobiographischen Deutungen Weiners auftauchen, in den Spracharbeiten einen Niederschlag finden. *„Art is about finding one's place in the sun“* ist zum Beispiel eine häufig in Interviews verwendete Wendung Weiners. In welcher Beziehung steht dies zu den Arbeiten, in denen es um die Platzierung von Dingen in Licht oder Schatten geht, um Sichtbarkeit usw. wie in # 547 ?

## SOME OBJECTS TAKING THE PLACE IN THE SUN OF SOME OTHER OBJECTS (1986)

Um etwas darüber aussagen zu können, ob und wie „nicht-metaphorische“ Werke sich tatsächlich von ihrem metaphorischen Gebrauch unterscheiden lassen, ist es für meine Arbeit nötig, Metaphern und Motive zu benennen. Ich möchte mich dabei an diejenigen halten, die in den Diskussionsbeiträgen zum Ausdruck kommen und/oder als Paradigmen oder Episteme bestimmter Diskurse bereits beschrieben worden sind, wie etwa die Metapher des „Theaters“, die, wie Philip Ursprung schreibt, seit den frühen 50er Jahren beliebt war<sup>26</sup> und einen eindeutigen Bezug zu Weiners *„place in the sun“* wie auch zum minimalistischen Paradigma des *„put in place“* aufweist. Die Benennung von Motiven erfordert zunächst ein Zusammensehen und Vergleichen der Arbeiten untereinander und mit Arbeiten anderer Künstler. Die Erstellung einer motivischen Topologie in Bezug auf die Spracharbeiten dient letztlich der Darstellung einer Proportion zwischen dem Ursprung einer Arbeit in der Metapher und ihrem Transparentwerden auf eine moralisch ungeklärte Wirklichkeit hin. Sie wird daher ergänzt durch differenzierte Werkanalysen, in denen künstlerische Strategien

---

<sup>25</sup> Jean-Marc Poinot, „Interview mit Lawrence Weiner“, in: *Beaux-Arts Magazine* (Paris), Februar 1989. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemrich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, 2004, S. 197.

<sup>26</sup> Vgl. Philip Ursprung, *Grenzen der Kunst*, 2003, S. 24.

untersucht werden, die dem konzeptionell definierten Zweck dienen, durch die Metapher hindurch auf ein „davor“ zu blicken. Eine Erkenntnis, die aus dieser Darstellung gezogen werden kann, ist, dass Weiner diese Proportion im Laufe seines Schaffens verändert und die Bandbreite der Möglichkeiten, sie zu gestalten, erweitert hat.

### **0.3 Historische Verortung des künstlerischen Konzepts Weiners im Umfeld einer Fokussierung auf den Körper als „primäre Grenze“**

Ich möchte vorab auch den historischen Rahmen skizzieren, in dem Weiners Konzeption lokalisiert werden kann. Die Bestimmung der Grundzüge des heute noch gültigen konzeptionellen Rahmens hat Weiner in einem Kontext vollzogen, in dem auf den Körper bzw. das „Physische“ fokussiert wurde. Iwona Blazwick hat auf die Bedeutung des Körpers als der „*primären Grenze*“ bei Weiner hingewiesen:

*„(...) Weiner describes a constant: The impulse to enclose, to make definitions and therefore barriers – for protection, for ownership, for exclusion, for war, 'for some reason'. He demonstrates this creation of boundaries to be both contingent and arbitrary; but as fundamental as the consciousness of the body itself as the primary boundary.“<sup>27</sup>*

Dieser Fokus ist in der materialbezogenen Abteilung der „Conceptual Art“, von der sich etwa Joseph Kosuth mit seinem analytisch-tautologischen Ansatz entschieden distanziert hat, ungeachtet der Rede von der „Entmaterialisierung“, zentral. Wie oben bereits angesprochen, ist in vielen Arbeiten „postminimalistischer“ Künstler, besonders Bruce Naumans und Gordon Matta-Clarks eine Art ambivalente magnetische Anziehung durch physische Begrenzungen wie Wand und Boden zu spüren, die – ob man sich nun anlehnt oder sie zersägt – libidinös aufgeladen erscheint. Aus postmoderner Perspektive trifft diese Zentrierung auf die nackte Physizität (Faktizität/Buchstäblichkeit), die als ein Festhalten an einer Bezugsebene „*außerhalb des Tanzes der Zeichen*“<sup>28</sup> kritisiert wird, der Verdacht einer insgeheimen metaphysischen Sehnsucht. So schrieb Donald Kuspit 1981:

*„Die Reduktion auf das Buchstäbliche impliziert eine Suche nach dem Unveränderlichen in einem Feld der sich rasch ändernden historischen Erfahrung, nach dem sekularen Äquivalent des Heiligen in einem unabänderlich profanen Erfahrungsbereich. Das Buchstäbliche wird als Heiliger Gral angesehen, als das unzweideutig und göttlich Kommunizierbare in einer*

---

<sup>27</sup> Iwona Blazwick, „Labyrinth“, in: Iwona Blazwick/The Henry Moore Sculpture Trust (Hsg.), Lawrence Weiner, „Steel Pennies Don't Come From or Go to Heaven“, Halifax, 1993, o.S.

<sup>28</sup> David Clarke, „Der Blick und das Schauen – Konkurrierende Auffassungen von Visualität in der Theorie und Praxis der spätmodernen Kunst“ (1992), in: Gregor Stemmerich (Hsg.), *Minimal Art: Eine kritische Retrospektive*, Dresden 1995. S. 683.

*Welt der hochgradig mehrdeutigen, veränderlichen Kommunikation – einer Welt voller Missverständnisse, in der der Grund aller Kommunikation wie Treibsand zu sein scheint.*“<sup>29</sup>

David Clarke schrieb 1992 daran anknüpfend über Stella:

*„Statt der Gegenwart bekommen wir eine Metapher der Gegenwart. (...) Stellas Arbeiten haben ihre Anziehungskraft, weil sie so verführerisch von Reinheit, Gegenwart und Fülle sprechen. Oder vielleicht liegt ihre Anziehungskraft eher darin, dass sie (wenn auch unbewusst) das Drama eines Versuchs verkörpern, Reinheit/Gegenwart/Fülle zu erreichen, was nie gelingen können wird. Et in Arcadia ego: Auch ich, der Tod (Veränderlichkeit/Relativität der Zeichen) bin hier in (dem angeblichen) Arkadien (des Buchstäblichen).“*<sup>30</sup>

Philip Ursprung erkennt im Anschluss an Walter Benn Michaels in der modernistischen Haltung, die er gerade in den 50er und 60er Jahren bei vielen Künstlern ausmacht, einen „Naturalismus“, der letztlich darauf zielt, dem endlosen „Zirkulieren“ und gegenseitigen kontextuellen Definieren der Werte quasi-natürliche, dem System entzogene Werte entgegensetzen. Ursprung streicht die libidinöse Seite dieser Haltung heraus und charakterisiert sie mit Michaels als „geizig“.<sup>31</sup>

Man könnte also fragen, ob wir von Weiner und seinen Mitstreitern für die Wirklichkeit des Physischen eine „Metapher des Physischen“ bekommen und ob dem Haushalt der frei zirkulierenden Werte etwas entzogen werden soll. Weiner macht keinen Hehl daraus, dass „*something before the word*“ in seiner künstlerischen Konzeption als vorgängige Referenzebene fungiert. Mit gutem Grunde hält er sich jedoch von der inflationären Thematisierung des „Körpers“ oder der „Leiblichkeit“ fern und spricht spröde von „Material“. Die trockene Rhetorik Weiners verdeckt dabei zunächst, dass es ihm um Sinnlichkeit geht:

*„I’m going to talk more on the panel about sensuality. It’s not about the economy, it’s about getting laid, in whatever form you get laid. It’s about that. I see changing the economy as probably the most unimportant part of the entire conference. Because in changing the economy we are still not talking about what happens if each person gets an extra hour of leisure. What do they do with that extra hour? What’s it supposed to mean? That’s what an artist is talking about.“*<sup>32</sup> (...) *All art is about sensuality. (...) The interesting thing when you*

---

<sup>29</sup> Donald Kuspit, „Unhappy Consciousness of Modernism“, in: *Artforum*, Januar 1981, S. 53. Hier zitiert nach: David Clarke, „Der Blick und das Schauen“ (1992), in: Stemmrich (Hsg.), *Minimal Art*, Dresden 1995, S. 681.

<sup>30</sup> David Clarke, ebd., S. 683.

<sup>31</sup> Vgl. Philip Ursprung, „Naturalismus und Modernismus“, in: ders., *Grenzen der Kunst*, München, 2003, S. 151-167.

<sup>32</sup> Lawrence Weiner im Gespräch mit Louwrien Wijers am 15. Oktober 1995 in Kopenhagen, in: Louwrien Wijers (Hsg.), *Art meets Science and Spirituality in a Changing Economy – from Competition to Compassion* (Luxury Edition), Amsterdam: Pi, 1996, S. 145.

*asked me about education, is that when you can educate somebody, anybody, to the point of learning what the reality of their relationship to objects is, then they can adapt it to figure out what their sensuality is. They can learn how to have sensuality without having to impose some kind of masturbatory fantasy that they got from the culture preceding them. If you understand a piece of wood, you don't have to make a part of it go out of it, in order to make it sensual.*"<sup>33</sup>

Auch Weiner kritisiert – wie Benn Michaels in seiner „Naturalismus-Kritik“ - das „Herausnehmen“ von Bestandteilen aus einem Geflecht von Bezügen zum Zweck einer Inbesitznahme. Was Michaels gegen den Modernismus in Anschlag bringt, erscheint bei Weiner in der Weise gewendet, dass nicht vom System zirkulierender Werte her gedacht wird, sondern aus der Perspektive der Dinge und ihrer jeweils eigenen Bezugssysteme. Die „Würde (*dignity*)“ der Dinge, von der Weiner verschiedentlich spricht, erweist sich in seinen Arbeiten nicht dadurch, dass man sie in ein jungfräuliches „An-Sich-Sein“ rettet, sondern in einer „*mise-en-scène*“ in Beziehungen verwoben zeigt (vgl. die Kapitel I.1, I.3 und II.2.3). Der Fokus auf das Physische als dem primären Erfahrungsbereich von Begrenzung, der in der postminimalistischen Kunst besonders akzentuiert auftritt, findet sich zweifellos auch in Weiners Werk. Das Nicht-Metaphorische, von dem er spricht, ist aber auch nicht unbedingt mit dem Physischen gleichzusetzen, wie ich in meinen Untersuchungen zeigen möchte. Die Dichotomie von postmoderner „Kontextualität“ versus modernistischer „Buchstäblichkeitsmetaphysik“, die in den oben zitierten Argumentationen erstellt wird, ist auf Weiners Arbeit also nicht ohne weiteres anwendbar, vielmehr scheint mir seine Kunst geeignet, neue Aspekte in diesen Diskurs einzuführen. Dies betrifft vor allem auch die von Weiner in seinen Arbeiten akzentuiert gestellte Frage nach den Kriterien, die rechtfertigen, innerhalb von Beziehungen von Überschreitung, reduktiver Beschneidung und Missbrauch zu sprechen (vgl. hierzu besonders I.1, I.4, II.6, II.8).

#### **0.4 Zur Frage der aufgestellten Motivik**

Im Verlauf der Untersuchung der Spracharbeiten kam ich zur Beschreibung einer Motivik als einer Auffächerung des Grenzthemas, die in den Überschriften von Band II dargestellt ist. Damit rückte die Frage, als was diese „Motivik“ zu definieren sei, ins Blickfeld. Sie bildet keinen vorgängig gesetzten Bezugsrahmen, wie etwa die Wölfflin'schen „Grundbegriffe“, sondern ging aus der Überblendung einer immanenten Werkanalyse mit Werkvergleichen und dem Studium des Diskurses, der den historischen Kontext bildet, erst hervor. Während einige Bezüge der Grenzthematik offensichtlich waren, wie in der sprachlichen Verwendung des

---

<sup>33</sup> Ebd., S. 148.

Wortes „Grenze“, aber auch im Umgehen mit „Mauern“ als Material oder im Ziehen von Linien u.ä., wurden andere erst deutlich, nachdem Formulierungen in einzelnen Arbeiten eine neue Facette eröffnet hatten, die wiederum den Blick auf die anderen Arbeiten veränderte. Ein Beispiel ist die Verwendung von „*binding*“ in einer Werkserie von 1972 (# 313-324), die Assoziationen an Kontexte der Freiheitsberaubung und Misshandlung weckt und das Erscheinen von „*untended*“ in einem anderen Werk (332), ebenfalls von 1972. Durch das Zusammensehen der genannten Arbeiten verdichtete sich der Eindruck einer Fokussierung auf „Bindungen als Spannungszustände“ im physischen wie auch psychischen Sinne in ihrer einschränkenden, sichernden und auch Verantwortung implizierenden Bedeutung. Natürlich lassen sich unschwer Bezüge zur allgemeinen gesellschaftlichen Präsenz des Themas der Folter in den frühen 70er Jahren finden, die sich auch in Arbeiten anderer Künstler spiegelt, andererseits erschienen, unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, die frühen sprachlichen Explizierungen von Arten der Befestigung und Verankerung (mit Schrauben, Schnüren etc.) ebenfalls in einem neuen Licht und auch Arbeiten aus späteren Werkphasen, die das Aufheben und Ablegen von Gegenständen thematisieren, erschlossen sich im Kontext des formulierten Motivs in einer neuen Plastizität. Die gefundenen Motive stellen sich mir als eine Art Verbindungsnaht zwischen der unmetaphorischen Dimension der Arbeiten und ihren Möglichkeiten zur Überführung in Metaphern dar.

### **0.5 Methodisches Vorgehen und Textaufbau, wichtige Referenzliteratur**

Den Untersuchungen der Arbeiten des Werkkatalogs (Band II), die den Hauptanteil meiner Forschung ausmacht, habe ich in Band I eine Untersuchung der konzeptionellen Bestimmungen Weiners auf dem Hintergrund der zeitgenössischen kunsttheoretischen Auseinandersetzungen um Grenzen vorangestellt. Ich habe dort eine Zusammenführung der in der Werkanalyse zutage getretenen Aspekte der Grenzthematik mit wiederkehrenden Argumentationsschwerpunkten in den theoretischen Äußerungen Weiners und relevanten Positionen des kunsttheoretischen Diskurses vorgenommen. Da Weiners Kunst historisch mit dem Übergang von der modernistischen zur „*syntagmatischen und kontextuellen postmodernen Ästhetik*“ (Buchloh) identifiziert wird, bilden modernistische und poststrukturalistische bzw. „postmoderne“ Positionen die wichtigste Referenzebene. Benjamin Buchloh zufolge positionierte Weiner sich mit seinem „Statement of Intent“ von 1968 in der vordersten Reihe derjenigen Künstler, die diesen Übergang in der Nachfolge

Duchamps markieren<sup>34</sup>. Auch er führt in den Untertiteln seines Beitrags zu Weiners Plakaten den Begriff der „Grenze“ im Titel. Er macht drei Phasen aus, in deren Verlauf sich das theoretische Framework Weiners herausgebildet hat und beschreibt sie jeweils als eine Auseinandersetzung mit den „*Grenzen der Malerei*“, den „*Grenzen der Skulptur*“ und den „*Grenzen des Textes*“. Buchloh zeichnet hier die Vorgeschichte des „*Statement (Declaration) of Intent*“ (vgl. S. 3) im Kontext der Auseinandersetzungen um institutionelle und Gattungsgrenzen in der amerikanischen kunsttheoretischen Diskussion nach, die bis in die 40er Jahre zurückreichen. Das „*Statement of Intent*“ bildet bis heute die konzeptionelle Grundlage der bildhauerischen Arbeit Weiners, eine Art „Gebrauchsanweisung“ für sein - und nur sein - Werk, die an die Stelle eines konventionalisierten oder institutionell definierten und allgemeinverbindlichen Rahmens bezüglich der Art des Zugriffs tritt. In Buchlohs Darlegung erscheint die Frage der Grenzen als Austragungsort der grundlegenden kunsttheoretischen Auseinandersetzungen. Er sieht in Weiners Absichtserklärung eine mögliche „*Basisformel*“ für die postmoderne Ästhetik überhaupt.<sup>35</sup>

Vor allem die Auseinandersetzung um gesellschaftlich integrative und kommunikative Funktionen der Kunst und die Wahrung der Differenz, die im Schlagabtausch zwischen Lyotard und Habermas einen Höhepunkt findet, aber auch die in der Neuen Linken neu verhandelten Konzepte hinsichtlich der Bedürfnisstrukturen und Libidoökonomien, die durch Deleuze/Guattari und Lyotard ins Spiel gebracht wurden, habe ich in Band I zu Weiners Vorstellung einer Kunst, die die Gesellschaft infiltriert und eine Relevanz für die unmittelbaren Lebensbezüge erkennen lässt, in Bezug gesetzt. Die Fragen der Verbindlichkeiten und Verantwortung, der Möglichkeit und Unmöglichkeit der Überbrückung der Differenz, der Stabilität von Untergründen und der Erkennbarkeit und Greifbarkeit von Dingen und/oder Inhalten, die ich in Weiners Werk und konzeptionellen Äußerungen als wiederkehrende Aspekte der Auseinandersetzung mit Grenzen gefunden habe, hat mich bei der Auswahl und Aufbereitung der herangezogenen Quellen geleitet. In den Schriften von Rosalind Krauss, die als Kritikerin bis in die frühen 70er Jahre von einem Greenberg'schen Ansatz aus argumentierte und dann maßgeblich dazu beigetragen hat, dass

---

<sup>34</sup> „Thus one could argue that the work from 1968 (...) would both partake in and conclude that tradition of modernist reductivist abstraction while at the same time establishing the foundation of a syntagmatic and contextual postmodern aesthetic.“ Buchloh, „The Posters of Lawrence Weiner“, in: ders. (Hsg.), *Lawrence Weiner: Posters*, 1986, S. 173.

<sup>35</sup> „Weiner's famous tri-partite statement (...) could be called the basic formula of the post-modern aesthetic since it defines those relationships and conventions within which the production and the reception of a work of art are potentially or actually constituted (...).“ Ebd.



poststrukturalistische Ideen Eingang in die amerikanische Kunstdiskussion nahmen, bilden eine weitere wichtige Grundlage meiner Untersuchungen, ebenso wie Philip Ursprungs Buch über „*Grenzen der Kunst*“, das wesentliche Gesichtspunkte der Auseinandersetzung mit Grenzen im gleichen historischen Umfeld beschreibt und gängige Überzeugungen kritisch befragt. Eine wertvolle Quelle bildeten auch Künstlertexte und Statements von Dan Graham, Robert Smithson, Gordon Matta-Clark, Mel Bochner und anderen.

Zur wichtigsten Quelle wurde neben dem Werkkatalog die 2004 erschienene Sammlung der Interviews und Schriften Weiners, die von Gerti Fietzek und Gregor Stemmrich herausgegeben worden ist. Gregor Stemmrich hat dort in einem Aufsatz ebenfalls zu Weiners methodischem Umgang mit dem „Metaphernproblem“ Stellung genommen.<sup>36</sup> In der jüngeren Vergangenheit hat es verschiedene Bemühungen gegeben, die sehr zahlreich vorhandenen Dokumente der seit den 60er Jahren geführten Kunstdiskussion zu sammeln und aus dem historischen Abstand heraus einer kritischen Revision zu unterziehen. Diese Textsammlungen bilden neben der Weiner-Literatur im engeren Sinne eine wichtige Basis meiner Forschungsarbeit. Zu nennen wäre hier die Anthologie kunsttheoretischer Texte des 20. Jahrhunderts von Harrison & Wood, Alberro & Stimsons Kritische Anthologie zur Conceptual Art und Gregor Stemmrichs Kritische Retrospektive auf die Minimal Art.

Im Hinblick auf die genannten Leitfragen habe ich in der vorliegenden Arbeit den Versuch unternommen, die Gesamtheit der Spracharbeiten, die zwischen 1968 und 2002 veröffentlicht worden sind (im Werkkatalog umfassen sie die Nummern 001 bis 878) auf einen Bezug zur Grenzthematik hin abzutasten. Durch Überblendung der Verfahrensweisen einer werkimmanent vergleichenden sprachlichen Analyse, des Studiums des konzeptuellen „Frameworks“ und der historischen Bedingungen der Werkentstehung sowie des Vergleichs mit der Arbeit anderer Künstler aus dem Umfeld Weiners zeichneten sich im Hinblick auf die

---

<sup>36</sup> „Die Bedeutung der Kunst ist demnach nicht unabhängig von der Bedeutung ihres metaphorischen Gebrauchs zu denken. Doch stellt er nun die gleichzeitige Bedeutung einer nicht-metaphorischen Realität heraus: „Wie das Wasser seinen Pegel findet, findet die Bedeutung ihre Mittel“. Gleichgültig wo und wann die Kunst präsentiert wird, findet die Bedeutung ihre Mittel, das heißt, diejenigen Mittel, die ihr zueigen sind und die sie braucht, um eine nicht-metaphorische Realität von einer metaphorischen Realität zu unterscheiden. Eine nicht-metaphorische Realität wird nicht von einer metaphorischen Realität vereinnahmt, stattdessen bezieht sich die Bedeutung einer nicht-metaphorischen Realität auf eine metaphorische Realität, ohne sie zu vereinnahmen. Wenn Kunst die Beziehung von Objekt zu Objekt im Verhältnis zu Menschen ist und verschiedene Realitäten auch verschiedene Objekte sind, wird die Vereinnahmungstendenz des metaphorischen Zugriffs unter ihren eigenen Voraussetzungen gebannt und konterkariert. Dem Konzept multipler Realität entsprechend hält Kunst ihren eigenen Ort frei für eine gleichzeitige Besetzung durch eine metaphorische Realität.“ Gregor Stemmrich, „Lawrence Weiner: Material und Methodologie“, in: Fietzek/Stemmrich, *Gefragt und Gesagt*, Ostfildern-Ruit, 2004, S. 492.

Fokussierung von Grenzen Konturen einer thematischen Topographie ab, die ich in die Formulierung acht verschiedener Hauptaspekte gefasst habe. In einem zweiten Analysedurchgang habe ich die Arbeiten des Werkkatalogs nochmals auf mögliche Bezüge zu den nun formulierten Schwerpunkten abgetastet und entsprechend zugeordnet. Im zweiten Teil der Arbeit (Band II) werden die Ergebnisse dieser Analyse dargestellt. Zuerst wird jeweils ein Überblick über den Schwerpunkt des Kapitels und die Unterabschnitte gegeben. Zu jedem Teilabschnitt gehört ein chronologisch geordneter Überblick über die jeweils zugeordneten Arbeiten, der in Anhang I zu finden ist. Dieser Anhang enthält das wichtigste Ergebnismaterial meiner Analysearbeit, weil hier unmittelbar nachvollzogen werden kann, welche sprachlichen Bestandteile oder auch erst aus der vorgestellten Umsetzung des Ganzen sich ergebenden Assoziationen mich zur Formulierung der jeweiligen Motive bzw. zur Zuordnung einzelner Arbeiten zu den gefundenen Motiven bewogen haben. Durch die Auflistung werden Schwerpunkte und Entwicklungen erkennbar, die in der textlichen Darstellung von Band II erläutert und kontextualisiert werden. Dort, wo mir Schwerpunktveränderungen oder Veränderungen in der künstlerischen Auffassung auffielen, habe ich sie im Text beschrieben. In die erläuternden Texte sind vertiefende Werkanalysen eingeflochten, die zeigen sollen, wie die Motive in den Arbeiten jeweils neu situiert und aus ihrer metaphorischen Bindung gelöst und damit für neue Metaphern verfügbar gemacht werden.

Teil III meiner Arbeit enthält einige Werkvergleiche mit Werken anderer Künstler, in denen einzelne, in den Teilen I und II eröffnete Aspekte vertieft werden. Im ersten Anhang sind neben der Auflistung der motivisch sortierten Werkfragmente Abbildungen sowie die Verzeichnisse der verwendeten Literatur und der Abbildungen zu finden. Er enthält außerdem die Transkripte zweier Gespräche, die ich im März 2002 in der Galerie Buchmann in Köln und im November 2002 in der Galerie Klosterfelde in Berlin mit Weiner geführt habe, sowie eine Kopie des Manuskripts für das unveröffentlicht gebliebene Buch TERMINAL BOUNDARIES, die Weiner mir freundlicherweise per Fax zukommen ließ. Da die gesammelten Schriften und Interviews nunmehr in einer Sammlung vorliegen, werden sie nicht eigens aufgeführt. Als weiterer, getrennter Anhang ist eine Abschrift des in Villeurbanne bereits veröffentlichten Katalogs der Spracharbeiten 001-730 sowie der durch Alice Weiner weitergeführte unveröffentlichte Katalog der Spracharbeiten 731-778, den Weiner mir zugeschickt hat, angefügt.

## 0.6 Thematisierung von Grenzen im kunsttheoretischen Diskurs der 60er und 70er Jahre

In den kunstgeschichtlichen Beiträgen zur New Yorker Kunstszene der 60er Jahre, in deren Klima Lawrence Weiner als Künstler heranreife, wurde verschiedentlich auf die Bedeutung von Grenzen sowohl als Material der künstlerischen Bearbeitung als auch als Bezugsgröße der kunsttheoretischen Diskussion hingewiesen. Dabei kommen zum einen die sich bereits 1940 in Greenbergs „Towards a Newer Laocoon“ niederschlagenden Auseinandersetzungen um die Bildgrenze zur Sprache, die für die Definition einer „modernistischen Malerei“ von wesentlicher Bedeutung waren und sich in Greenbergs theoretischer Herleitung auf Lessings Diskussion der Grenzen zwischen Dichtung und Malerei zurückbezogen.<sup>37</sup> Daneben wird die Infragestellung der Gattungsgrenzen zwischen Malerei und Bildhauerei in der Folge einer Umdeutung der Bildgrenze und Verflachung des Bildraums als Ausgangspunkt der Minimalismuskonversation beschrieben.<sup>38</sup> Einen dritten Konversationschwerpunkt bildet die Frage nach der Grenze zwischen Kunst und Leben, die durch die Pop Art<sup>39</sup>, in einer neuen von der abstrakt-expressionistischen Auffassung unterschiedenen Weise aufgeworfen wurde, aber auch in Gestalt der Auseinandersetzung um „Literalität“ und „Realraum“<sup>40</sup> die Minimalismuskonversation mitbestimmte. Gleichzeitig meldete Allan Kaprow Kritik an der immer noch vorhandenen methodischen Abhängigkeit Pollocks von der Begrenzung durch das Format an.<sup>41</sup> Lucy Lippard hat zahlreiche Beispiele für die Thematisierung von Grenzen in der Kunst der späten 60er und frühen 70er Jahre beschrieben. Sie hebt die doppelte Befasstheit der Künstler mit Grenzen hervor: zum einen die „Fluchtversuche“ (*escape attempts*)<sup>42</sup> aus den vorgegebenen Begrenzungen des „Systems“ und zum anderen den Willen zur selbständigen Neudefinition von Grenzen.<sup>43</sup>

In den Schriften des französischen Poststrukturalismus spielen Grenzen ebenfalls eine hervorgehobene Rolle. Ihrerseits auf künstlerische Werke beziehend, haben Deleuze,

<sup>37</sup> Vgl. Clement Greenberg, „Towards a Newer Laocoon“, zuerst in: *Partisan Review*, VII, No. 4, New York, Juli/August 1940, S. 296-310, wiederabgedruckt in: Harrison/Wood, *Art in Theory 1900-1990*, S. 554-560.

<sup>38</sup> Vgl. Stemmerich, *Minimal Art*, 1995, 2. erw. Aufl. 1998.

<sup>39</sup> Vgl. Claes Oldenburg, „I am for an Art...“, zuerst in: *Environments, Situations and Spaces* (Ausstellungskat.), Martha Jackson Gallery, Mai-Juni 1961, überarbeitete Version wiederabgedruckt in: Harrison/Wood, *Art in Theory 1900-1990*, 1992/3, S. 727-730.

<sup>40</sup> Vgl. Michael Fried, „Art and Objecthood“, zuerst veröffentlicht in: *Artforum*, Sommer 1967, wiederabgedruckt in: Harrison/Wood (Hsg.), *Art in Theory 1900-1990*, S. 822-834.

<sup>41</sup> Vgl. Allan Kaprow, *Assemblage, Environments and Happenings*, New York, 1965, wiederabgedruckt in: Harrison/Wood (Hsg.), *Art in Theory 1900-1990*, 1992/3, S. 703-709.

<sup>42</sup> Vgl. Lucy R. Lippard, „Escape Attempts“, in: *Reconsidering the Objects of Art* (1995), S. 16-39, wiederabgedruckt in: dies. (Hsg.), *Six Years: The Dematerialisation of the Art Object from 1966-1972*, erweiterte Neuauflage Berkeley, 1997.

<sup>43</sup> Vgl. Lippard (Hsg.), *Six Years...*, New York, 1973, erweiterte Neuauflage Berkeley, 1997.

Lyotard und D  rri   den Blick auf die Differenz gerichtet.<sup>44</sup> Das Aufsp  ren „psychogeographischer Reliefs“ formulierte Guy Debord in seinem Manifest der „Situationistischen Internationale“ als neues Bet tigun  sfeld.<sup>45</sup> Zuvor hatte bereits im Strukturalismus, ausgehend von de Saussures Arbitrarit tsprinzip, die Bestimmung von Grenzen das Denken in Repr sentanzbeziehungen abgel st. Der „linguistic turn“ wie der darauf folgende „pragmatic turn“ in der Sprachphilosophie bildete f  r die K  nstler der Conceptual Art eine wichtige Referenzgr e.<sup>46</sup>

## 0.7 Literatur zum Werk Weiners

Das Werk Lawrence Weiners ist bereits umfangreich bearbeitet. Ein Gro tteil der ver ffentlichten Texte besteht in Aufs tzen und Rezensionen, die in Kunstzeitschriften, lokalen Zeitungen der Ausstellungsorte oder als Begleittexte zu Katalogen und K  nstlerb  chern Weiners erschienen sind. Folgende Beitr ge behandeln das Werk Weiners oder Teilbereiche monographisch: 1977 hat Weiner eine chronologisch geordnete, durchnummerierte Sammlung der bis zu diesem Zeitpunkt ver ffentlichten Spracharbeiten unter dem Titel *General and Specific Works* herausgegeben. 1986 folgte eine Sammlung der Plakate aus der Zeit von November 1965 bis April 1986, herausgegeben von Benjamin Buchloh, der auch den Essay verfasste. 1989 gab Dieter Schwarz einen Catalogue Raisonn   der bis dahin erschienenen B  cher Lawrence Weiners mit einem ausf  hrlichen Kommentar heraus. 1992 erschien ein Catalogue Raisonn   der Filme und Videos unter dem Titel „*Show and Tell*“, der 1992 von Alice Zimmerman u.a. herausgegeben wurde. 1998 ist im Phaidon-Verlag in der Reihe *Contemporary Artists* eine Weiner-Monographie erschienen, die ein Interview mit Benjamin Buchloh, einen interpretierenden chronologischen Werk  berblick von Alice Zimmerman und Alexander Alberro, eine Werkinterpretation von David Bachelor und ausgew hlte theoretische Schriften Weiners enth lt. Im Anhang erscheint ein chronologisch geordneter   berblick   ber Weiners Schaffen sowie eine Bibliographie. 1999 erschien in den *Texten zu Werken im Kunstmuseum Winterthur* und in *October* ein Aufsatz von Birgit Pelzer, der wesentliche Charakteristika von Weiners Arbeit herausstellt und den Entwicklungsaspekt beleuchtet. Von Gerti Fietzek und Gregor Stemmrich ist 2004 eine Anthologie der *Schriften & Interviews von Lawrence Weiner 1968-2003* mit einem ausf  hrlichen Essay von Gregor

---

<sup>44</sup> Vgl. Stefan M  nker/Alexander Roesler (Hsg.), *Poststrukturalismus*, Stuttgart/Weimar, 2000.

<sup>45</sup> Vgl. Guy Debord, „Internationale Situationist“, verfasst 1956-1961, engl. in: Ken Knabb (Hsg.), *Situationist International Anthology*, California, 1981, Ausz  ge wiederabgedruckt als „Writings from the Situationist International“, in: Harrison/Wood (Hsg.), *Art in Theory 1900-1990*, S. 693-698.

<sup>46</sup> Vgl. u.a. Ulrich Tragatschnig, *Konzeptuelle Kunst: Interpretationsparadigmen: Ein Prop deutikum*, Berlin, 1998.

Stemmrich herausgegeben worden, die neben dem Werkkatalog zur wichtigsten Quelle für meine Arbeit wurde.

Allgemein ist zu bemerken, dass Weiner die Grundzüge seiner Konzeption in vielen Interviews, Vorträgen und Schriften selbst öffentlich dargelegt hat, wie die Zusammenstellung der Schriften und Interviews durch Gerti Fietzek und Gregor Stemmrich zeigt. In einigen Transkriptionen von Gesprächen und Podiumsdiskussionen wird deutlich, wie Standpunkte im Verlauf des Gesprächs zu einer sprachlichen Fassung gelangen. An der Konturierung des Konzepts haben insofern Künstlerkollegen, mit denen Weiner sich stritt, Ausstellungskuratoren und Interpreten seiner Konzeption und seines Werkes wie Benjamin Buchloh, Dieter Schwarz und viele andere Anteil. Diese Art der Auseinandersetzung wird von Weiner gesucht und sehr ernst genommen, wie ich in zwei (langen) Gesprächen, die ich mit Weiner führte, aber auch in Gesprächen Weiners mit Studenten im Kunstmuseum Wolfsburg und in der Galerie Klosterfelde in Berlin erleben konnte. Die meisten Texte über Weiners Arbeit bestehen aus Einführungen in das konzeptionelle Framework, die seine eigenen Bestimmungen mehr oder weniger zusammenfassen und paraphrasieren. Kunsthistorische Kontextualisierungen wurden zuerst im Zusammenhang mit der von Lucy Lippard angestoßenen Diskussion um die „Dematerialisation des Kunstobjekts“<sup>47</sup> vorgenommen, in der die Frage der Grenzen eine wichtige Rolle spielt. Im Zentrum steht hier die historische Bedeutung von Weiners „Statement of Intent“ (1968), dessen Botschaft unter unterschiedlicher Schwerpunktsetzung interpretiert worden ist. Untersucht wurde die von Weiner postulierte Möglichkeit der Existenz eines (skulpturalen) Kunstwerkes allein im Medium der Sprache (THE WORK NEED NOT TO BE BUILT), sowie der Aspekt der Aufwertung der Rolle des Rezipienten, der im dritten Satz des „*Statement of Intent*“ (THE DECISION AS TO CONDITION RESTS WITH THE RECEIVER UPON THE CONDITION OF RECEIVERSHIP) hervorgehoben wird, im Kontext anderer künstlerischer Positionen der 60er Jahre, die ebenfalls ein programmatisches Zurückdrängen der im Abstrakten Expressionismus zentralisierten Rolle des Autors beinhalten.<sup>48</sup> Eine historische Verortung Weiners in einem größeren Zusammenhang modernistischer/postmoderner Kunst hat Benjamin Buchloh 1986 unternommen und Weiner dabei eine Vorreiterrolle in der Überschreitung des Greenberg'schen Essentialismus zu einer postmodernen syntagmatischen

---

<sup>47</sup> Lippard (Hsg.), *Six Years...*, New York, 1973, Berkeley, 1997.

<sup>48</sup> Vgl. Buchloh, „The Posters of Lawrence Weiner“, in: ders. (Hsg.), *Lawrence Weiner: Posters*, 1986; Ulrich Tragatschnig, *Konzeptuelle Kunst*, Berlin, 1998.

und kontextuellen Ästhetik zugeschrieben.<sup>49</sup> Buchloh hat Weiners historische Position auch im Zusammenhang mit anderen als „konzeptualistisch“ bezeichneten Künstlern interpretiert und eine Verschiebung des Blicks auf die institutionelle Definition der verwendeten Materialien durch Weiner konstatiert, die, Buchloh zufolge, durch Buren, Mosset, Parmentier und Toroni weiter vorangetrieben wurde.<sup>50</sup> Anne Rorimer skizzierte in ihrer 1987 erschienenen Analyse entscheidende Grundzüge der Konzeption Weiners: die Referentialität seiner Sprachverwendung, die Fokussierung auf das Allgemeine des Materials, das Wandern seiner Arbeiten auf einer Skala unterschiedlicher Spezifität des sprachlichen Ausdrucks, die Unterscheidung eines „materiellen Kerns“ der Arbeit von ihrer Kontextualisierung in der Präsentation, die Möglichkeit der gleichzeitigen Präsentation in verschiedenen Kontexten und daraus resultierende Offenbarung einer nur vermeintlichen Ortsspezifität, die konstitutive Rolle der Erfahrungen der Betrachter in der Bildung von Bedeutung, die Objektivität und Bezogenheit der Sprache auf das Physische, der antiautoritäre Gestus, der Anti-Illusionismus, die Abgrenzung von literarischer Sprachverwendung.<sup>51</sup> Rudi Fuchs betonte den subversiven Gestus der Infiltration und den dialektischen Zugriff.<sup>52</sup> Eine differenzierte Analyse des Verhältnisses von Werk und Präsentationskontext bzw. Trägerstruktur hat Dieter Schwarz geliefert.<sup>53</sup> Annäherungen an Weiners Werk in Begriffen der Sprachphilosophie hat Martin van der Koelen unternommen.<sup>54</sup> Ulrich Tragatschnig geht in seinen „*Interpretationsparadigmen*“ zur Konzeptuellen Kunst ausführlich auf Weiner ein und liefert einen hilfreichen Überblick über die Versuche unterschiedlicher Interpreten, Weiners Sprachverwendung in einem Feld zwischen „*syntaktischer Materialität*“ und „*semantisch-pragmatischer Objektivität*“ anzusiedeln. Er selbst spricht von „*Konzeptnotaten*“.<sup>55</sup> Birgit Pelzer hat die paradigmatische Bedeutung des Plazierens in Weiners Arbeit herausgestellt und durch verschiedene Werkphasen hindurch die Entwicklung eines typographischen und phonetischen sowie pictographischen Zeichenrepertoires und dessen Bedeutung nachvollzogen. Als wiederholt thematisierte Arbeitsprinzipien benennt sie das Entfernen

<sup>49</sup> Vgl. Buchloh, „The Posters of Lawrence Weiner“, in: ders. (Hsg.), *Lawrence Weiner: Posters*, 1986.

<sup>50</sup> Vgl. Buchloh, „Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions“, in: Claude Gintz (Hsg.), *L'art conceptuel: une perspective* (Ausstellungskatalog), Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989.

<sup>51</sup> Vgl. Anne Rorimer, „Lawrence Weiner: Language as Object“, in: *Works from the Beginning of the Sixties Towards the End of the Eighties*, Stedelijk Museum Amsterdam, 1988 und in: *5 Figures of Structure* (Ausstellungskat.), The Art's Club of Chicago, 1987.

<sup>52</sup> Vgl. Rudi Fuchs, „The guerilla, said Commander Che Guevara and General Giap, moves among the farmers in their fields and lives off the land. He takes on the colours of his surroundings“, in: *Works from the Beginning of the Sixties Towards the End of the Eighties*, Stedelijk Museum Amsterdam, 1988.

<sup>53</sup> Vgl. Dieter Schwarz, *Lawrence Weiner: Books. 1968-1989*, Frankfurt a.M., 1989.

<sup>54</sup> Vgl. Martin van der Koelen, „Der Begriff der Bedeutung bei Lawrence Weiner“, in: *5 Elements 2 Times*, Mainz/München, 1999.

<sup>55</sup> Vgl. Tragatschnig, *Konzeptuelle Kunst*, 1998.

sowie das Numerieren, die sie als skulpturale Vorgehensweisen beschreibt.<sup>56</sup> Die Verwendung der rhetorischen Form der Ellipse ist ein weiteres, von verschiedenen Autoren<sup>57</sup> hervorgehobenes Moment in Weiners Arbeit, ebenso das Prinzip der Fragmentierung.<sup>58</sup> Die Variationsbreite im Register, von der vulgären Sprache der Straße und einer der Populärkultur entlehnten Ästhetik bis zur an Sterilität grenzenden Erhabenheit mancher Wandarbeiten wurde durch Brooks Adams konstatiert.<sup>59</sup> Tony Godfrey lokalisiert Weiner in einem Umfeld von Prozesskunst, Anti-Form und Post-Minimalismus.<sup>60</sup>

Alle Autoren, die mit dem Konzept Weiners näher vertraut sind, stellen seine Verwurzelung in einer dezidiert materialistischen Grundhaltung heraus und verdeutlichen dadurch die Notwendigkeit einer Differenzierung der unterschiedlichen künstlerischen Positionen, die unter „konzeptueller Kunst“ zusammengefasst werden. In zahlreichen Interviews sowie Beschreibungen der Werkgenese werden kunsthistorische Bezüge abgefragt oder hergestellt. Dies betrifft bislang vor allem solche Künstler, die die Kunstdiskussion der 50er und 60er Jahre geprägt haben, wie Duchamp, Pollock, Johns, Rauschenberg, Stella, Ryman, Kaprow, Warhol, Künstler der Minimal- und Conceptual Art. Vereinzelt gibt es Hinweise auf mögliche Bezüge zu historisch weiter entfernten Künstlern oder anderen Formen künstlerischer Praxis wie etwa der Landschaftsmalerei und der französischen Revolutionskunst.<sup>61</sup> Einen Schnittpunkt zwischen Weiners Kunst und der surrealistischen Tradition hat Peter Weibel definiert.<sup>62</sup> Unterteilungen des Gesamtwerkes in Werkphasen bzw. Klassifikationen in unterschiedliche Werktypen sind von einigen Autoren unter unterschiedlicher Schwerpunktsetzung im Ansatz vorgenommen worden. So hat Birgit Pelzer die sukzessive Einführung graphischer Symbole wie den Schrägstrich, die leere Parenthese, mathematische Symbole usw. nachgezeichnet. Guys van Tuyl hat im Katalog zur Wolfsburger Ausstellung 2000/2001 von „*Sprache, Material, Objekt, Farbe, Form, Masse, Zeit, Raum, Kosmos, Ton,*

---

<sup>56</sup> Birgit Pelzer, „Dissociated Objects: The Statements/Sculptures of Lawrence Weiner“, in: *October* No. 90, Fall 1999, Cambridge, Mass., 1999 und in: Dieter Schwarz (Hsg.), *Van Gogh, van Doesburg, de Chirico, Picasso, Gaston, Weiner, Mangold, Richter: Texte zu Werken im Kunstmuseum Winterthur*, Winterthur und Düsseldorf, 1999.

<sup>57</sup> Vgl. u.a. Buchloh, 1986; Pelzer, 1999; Brooks Adams, „Weiner`s Werkstätte“, in: *Parkett* 42, Zürich, 1994.

<sup>58</sup> Vgl. Buchloh, 1986.

<sup>59</sup> Adams, „Weiner`s Werkstätte“, in: *Parkett* 42, 1994.

<sup>60</sup> Vgl. Tony Godfrey, *Konzeptuelle Kunst*, Berlin: Phaidon, 2005, S. 175-161.

<sup>61</sup> Vgl. Adams, 1994.

<sup>62</sup> Peter Weibel, „I met a Stranger: Sprache als Skulptur/Körper als Text: Ein Künstlerbuch als Schnittstelle“, in: Birgit Jürgenssen & Lawrence Weiner, *I met a Stranger*, Wien/Bozen: Folio Verlag, 1996. Beigelegtes Einzelblatt o.S.

*Licht*“ als „*Leitmotiven*“ gesprochen.<sup>63</sup> Die Dialektik des Weiner'schen Ansatzes hat Gregor Stemmrich im Titel seines Aufsatzes in der Gegenüberstellung von „Material und Methodologie“ herausgestellt. Er analysiert und kontextualisiert Entwicklungen in der künstlerischen Konzeption Weiners und sieht dabei die „*Schärfe des (modernen) Problembewusstseins*“ hinsichtlich eines Auseinandertretens der Sache selbst und ihrer Erscheinungsweise in Weiners Konzeption gespiegelt.<sup>64</sup>

### **0.8 Zum Umgang mit den Schriften, Interviews und Diskussionsbeiträgen**

Seit 1968 ist ein umfängliches Volumen an öffentlichen Äußerungen Weiners zusammengekommen. Es ist das Verdienst Gerti Fietzeks und Gregor Stemmrichs, die weit verstreuten zahlreichen Diskussionsbeiträge, Interviews und Schriften, einschließlich bisher unveröffentlichten Materials, bis zum Jahr 2003 zusammengetragen, chronologisch geordnet präsentiert und in einem Essay analytisch durchdrungen und kunsthistorisch kontextualisiert zu haben. Diese Sammlung der *Schriften & Interviews von Lawrence Weiner 1968-2003* ist 2004 erschienen und von diesem Moment an neben dem Werkkatalog zur wichtigsten Quelle für meine eigene Arbeit geworden, nachdem ich zuvor selbst die verschiedenen Beiträge mühsam zusammengesucht und geordnet hatte. Da ich meinen eigenen Arbeitsschwerpunkt auf die Analyse des Werkkatalogs gelegt hatte, ist zwar ein Teil meiner Rechercharbeit durch die Veröffentlichung des Buches obsolet geworden, dennoch hat es mir nicht zuletzt wegen des differenzierten Registers im Anhang große Dienste geleistet, so dass ich meine eigenen Recherchen stärker auf das Werk konzentrieren konnte. Der Essay Gregor Stemmrichs zeichnet überzeugend nach, wie Weiner seine konzeptuellen Grundsatzentscheidungen, die im Wesentlichen in seinem „Statement of Intent“ von 1968 und seiner Definition „*art is and must be an empirical reality concerned with the relationships of human beings to objects and objects to objects in relation to human beings*“ bestehen, mit den im intellektuellen Umfeld diskutierten philosophischen, sprachwissenschaftlichen, kunsttheoretischen, psychologischen, naturwissenschaftlichen und politischen Positionen abgleicht, dabei verschiedene Wirklichkeitsmodelle in Betracht zieht, sich in seinen Interessenschwerpunkten leiten lässt, sich immer neue mediale Betätigungsfelder erschließt und für diese eigene Rahmenbedingungen definiert und dabei dennoch bei seinem grundlegenden Framework bleibt.

---

<sup>63</sup> Guys van Tuyl, Katalogtext, Kapitel X „Skulptur und Sprache“, in: *Bent & Broken Shafts of Light* (Ausstellungskatalog), Kunstmuseum Wolfsburg vom 11.11.2000-18.02.2001, Ostfildern-Ruit, 2000.

<sup>64</sup> Gregor Stemmrich, „Lawrence Weiner: Material und Methodologie“, in: Fietzek/Stemmrich, *Gefragt und Gesagt*, 2004, S. 465-494, Zitat auf S. 465.



Eine besondere Schwierigkeit im Umgang mit den Äußerungen, die das künstlerische Werk begleiten, besteht darin, dass Weiner selbst, wie viele Künstler aus seinem unmittelbaren Umfeld, ein intensives Studium der „akademischen“ Auseinandersetzung betreibt und sich explizit oder implizit darauf bezieht, sich aber gleichzeitig eine Freiheit gegenüber den verschiedenen in sich geschlossenen wissenschaftlichen Systematiken bewahrt. Dies stellt weniger ihn als Künstler vor Probleme, als diejenigen, die sich von der akademische Seite mit seinem Werk befassen und es innerhalb einer gültigen Systematik zu erfassen suchen. In meiner eigenen Arbeit hat dieser Zug der theoretischen Statements sich als Falle erwiesen, in die ich ein um das andere Mal getreten bin und die ich erst lernen musste, zu umgehen. In den Interviews selbst ist zu bemerken, dass in den meisten Fällen die Interviewer selbst die entsprechenden Stichworte ins Spiel brachten, die Weiners Stellungnahmen zu wissenschaftlichen oder philosophischen Positionen herausforderten, so dass man davon ausgehen kann, dass das in bestimmter Weise durch die Akademie vorgebrachte Interesse auch von Seiten der Künstler als ein nicht unerheblicher Druck empfunden wird, die eigene Tätigkeit in einer akademischen Terminologie zu untermauern. Besonders intensiv ist dieser Druck in den Diskussionen aus der Zeit zu bemerken, in der es um die künstlerische Etablierung geht und die Künstler sich gegenseitig Bildungslücken vorwerfen und ideologisch diskreditieren.

Um die Bandbreite der theoretischen Inputs zu begrenzen, erscheint eine Konzentration auf den kunstinternen Diskurs sinnvoll, also darauf, in welcher Weise die philosophischen, ideologischen und wissenschaftlichen Probleme als Kunstprobleme diskutiert wurden. Dies klingt einfacher, als es ist, denn oftmals kommt es keinesfalls, wie durch die Kunstgeschichtsschreibung häufig suggeriert, zu einem Konsens darüber, wie eine in Künstlerkreisen kursierende Theorie als gemeinsamer „Referenzpunkt“ funktioniert, sondern erfolgt eklektisch. Um die Bezüge zu meinem eigenen Untersuchungsschwerpunkt deutlich zu machen und einzugrenzen, welche Gedankengänge einer Referenztheorie genau gemeint sind, habe ich daher möglichst oft zitiert. Wenn Autoren nicht direkt zitiert werden, sondern sekundäre Darstellungen ihrer Theorien, in denen bestimmte Züge herauspräpariert wurden, geht es um eben diese aus der Außenperspektive erkennbaren Konturen der jeweiligen Theorien.

## Teil I: Aspekte der Grenzthematik in der künstlerischen Konzeption

### I.1 „*Art is about finding one's place in the sun*“: Lebensstil, soziales Placement, Identität

#### I.1.1 Rhetorik der Existenz und Rhetorik der Nützlichkeit

Weiners Einsicht, dass, „*the artist's lifestyle was something that I was determinedly going to hold on to because in fact it was a better lifestyle than that of the lower middle class from which I had come*“<sup>65</sup>, fällt in die Zeitspanne der ausgehenden 50er und frühen 60er Jahre. In der Wiedergabe seiner Erinnerungen aus dieser Zeit ist immer wieder die Bezugnahme auf zwei wesentliche Referenzgrößen festzustellen: zum einen die Frage nach der eigenen Existenz („*that basic 'who the hell am I? Why am I born? And what am I doing here'?*“<sup>66</sup>) und zum anderen die Frage nach der eigenen Rolle in der Gesellschaft. Beides wurde für die Konzeption Weiners konstitutiv, so dass die Erinnerung an seine eigene künstlerische Initiation auch heute noch seine Vorstellung von den idealen Bedingungen für die Rezeption seiner Kunst prägt: „*My ideal museum context is these packs of children that, all over the world, they bring into museums. I was one of those kids. Never saw it before, my parents had no use for art.*“<sup>67</sup> Seine erste Begegnung dieser Art beschreibt er als von Unverständnis und innerem Aufruhr geprägt:

*“When the Museum of Modern Art finally opened I walked in and saw my first Jackson Pollock painting. I walked in, I looked, I didn't understand it, it upset me. I kept coming back and coming back and looking at it and then I realised that it wasn't going to tell me anything. What it did was present a relationship between one object and another. I was able to make a metaphor to understand what I was trying to do with my life.”*<sup>68</sup>

Im einem 1998 veröffentlichten Interview mit Benjamin Buchloh charakterisierte er seine eigene Involviertheit in die genannten existentiellen Fragestellungen als symptomatisch für

---

<sup>65</sup> Benjamin Buchloh, „Benjamin H.D. Buchloh in Conversation with Lawrence Weiner“, in: Alberro et al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, London, 1998, S. 9.

<sup>66</sup> Sue Francis n. Fragen v. Louwrien Wijers, „Interview vom 18. September 1989, Amsterdam“, in: Tisdall/Wijers/Kamphoff (Hsg.), *Art Meets Science and Spirituality in a Changing Economy*, 1990, S. 238.

<sup>67</sup> Lawrence Weiner, „The Possibility of Language functioning as a Representation of Non Metaphorical Reality, e.g. Art“, 1997, in: Alberro et al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, 1998, S. 140.

<sup>68</sup> Ebd.

die Epoche, wobei er die „öffentliche Rolle“ stärker ins Blickfeld rückte:

*„What if we step aside for one second and then substitute one word 'lifestyle', public placement within society, for 'narrative'. You are talking about 1955 and narrative was not the problem, the problem was lifestyle.“<sup>69</sup>*

Er antwortet hier auf Buchlohs Diagnose im Zusammenhang mit der Frage des Verhältnisses von Malerei und Sprache, derzufolge die *„Kritik modernistischer Visualität und die gleichzeitige Kritik an Repräsentation und Narration zwei zentrale Strategien“* der Arbeit Weiners werden.<sup>70</sup> Wie auch an verschiedenen anderen Stellen dieses Gesprächs, weicht Weiner der durch Buchloh vorgezeichneten Diskurslogik aus und lenkt das Gespräch um, indem er der kunsthistorischen Referenzebene diejenige des „Lebensstils“ entgegenhält. Sowohl in der Art des Sprechens über die Künstlerkollegen und ihre Arbeit als auch inhaltlich postuliert er ein Eigenleben der jeweiligen Werkkörper und eine subjektiv determinierte Rezeption, die sich nicht auf einen einfachen Nenner bringen lässt. Um die Unterschiede im Tonfall zu verdeutlichen, sei hier ein längerer Gesprächsabschnitt in Gänze zitiert:

*„The Leo Steinberg article made me realize where Johns stood in my existence. This idea of how he placed the studio, not as a metaphor for the outside world but as a arena outside of the personal angst of other people whom I respected like Pollock or Kline or especially de Kooning. He was perhaps the coolest of all of them. He figured out that his life had more value than his place within society. Kline was not interested in that. Pollock – God knows what he was interested in. I have always considered Twombly a beautiful painter. I thought that his work was absolutely exquisite: this was the life of a human being. This was class, without placing it within the context of modern art, without making it look important, but making it the way it was supposed to look. That is what made Ryman also such a fabulous painter for me: he was able to make it look the way it was supposed to look. Jasper Johns was doing that too. He did not ask me to be transcendental ... he did not have to tell me that his found objects were a bridge. I think that Rauschenberg in the end will turn out to be a far more important artist, because Rauschenberg did prat-falls, he took chances; Johns never took a risk in his life. What if we step aside for one second and then substitute one word 'lifestyle', public placement within society, for 'narrative'. You are talking about 1955 and narrative was not the problem, the problem was lifestyle. I did not have that advantage of a middle-class perspective. Art was something else; art was the notations on the wall, or art was the messages left by other people. I grew up in a city where I had read the walls; I still read the walls. I love to put work of mine out on the walls and let people read it. Some will remember it and then somebody else comes along and puts something else over it. It becomes archaeology rather than history.“<sup>71</sup>*

---

<sup>69</sup> Buchloh, „Conversation with Lawrence Weiner“, in: Alberro et. al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, 1998, S. 10.

<sup>70</sup> „Formally organized visibility is of course still an element of your work but it is no longer the work's primary foundation. This critique of modernist visibility and the simultaneous critique of representation and narrative become two central strategies of your work.“ Ebd.

<sup>71</sup> Ebd.

Weiner entwickelt seine Gedanken hier auf dem Hintergrund eines historisch verortbaren Zeitgeistes, der durch eine problematisierende Gegenüberstellung von individueller Existenz und gesellschaftlicher Rolle geprägt war. Diese Sichtweise auf die Zeitspanne seiner Kindheit und Jugend zwischen 1942 und den frühen 60er Jahren stimmt mit derjenigen der etablierten Kunstgeschichtsschreibung überein, wie die Überschreibung des diesen Zeitraum betreffenden Kapitels in Harrison und Woods Anthologie des 20. Jahrhunderts mit „*The Individual and the Social*“ bestätigt.<sup>72</sup> Harrison und Wood sprechen von einem „*internal exile*“<sup>73</sup>, in das sich die Künstler der Nachkriegszeit im Angesicht der Katastrophen des Holocaust und des Zweiten Weltkriegs begeben hätten. Einen weiteren Grund für diesen Rückzug sehen sie in einer Nötigung, die auch von der engen kollektivistischen Ideologie der sozialistischen Tradition und deren dogmatischer Propagierung des „Sozialistischen Realismus“ ausging.<sup>74</sup> Die ideologische Verflachung des Individualitäts-Begriffs und simplifizierende Gegenüberstellung von Individualismus und Kollektivismus durch „*Stategen des Kalten Krieges*“<sup>75</sup> verdeckte vielfach die beiderseitige Notwendigkeit, sich über die Fragen nach dem Wesen und den Grenzen der individuellen Freiheit Rechenschaft abzulegen.<sup>76</sup> Dokumente der späten 40er Jahre belegen, dass sowohl in Westeuropa als auch in Amerika von Seiten einiger Künstler die Hoffnung gehegt wurde, sich der ideologischen Vereinnahmung entgegenstellen und eine „*dritte subversive Kraft*“ bilden zu können.<sup>77</sup> Künstler, die, wie Asger Jorn, philosophisch dem dialektischen Materialismus nahe standen, den Sozialistischen Realismus aber ablehnten, waren auf der Suche nach subjektiven Ausdrucksformen, die jedoch nicht auf einer „*idealistischen Gleichsetzung von Subjektivität mit Individualismus wie durch Marx beschrieben*“ basierten. „*Wahrer Realismus, materialistischer Realismus*“, so Jorn, „*sucht die Formen von Wirklichkeit, die den Sinnen aller Menschen gemeinsam sind*“<sup>78</sup>. An anderer Stelle des Interviews mit Buchloh verweist Weiner auf seine eigene Auseinandersetzung mit dem dialektischen Materialismus in den

<sup>72</sup> Harrison/Wood (Hsg.), *Art in Theory 1900-1990*, 1992/3, S. 547-587.

<sup>73</sup> Ebd., S. 550.

<sup>74</sup> Ebd.

<sup>75</sup> Ebd., S. 552.

<sup>76</sup> Ebd., S. 552/553.

<sup>77</sup> Harrison und Wood führen einen Text von Robert Motherwell und Harold Rosenberg von 1947/48 mit dem Titel „The Question of What Will Emerge is Open“ in: *Possibilities: An Occasional Review*, no. 1, New York, Winter 1947/48 (Harrison/Wood (Hsg.), *Art in Theory 1900-1990*, 1992/3, S. 649-652), sowie zwei programmatische Texte von 1949, einmal von Constant A. Nieuwenheuis, „Our Own Desires Build the Revolution“, *Cobra*, no. 4, Amsterdam, 1949 (Harrison/Wood, S. 650 f.) und zum anderen von Asger Jorn, „Les formes concues comme langage“, *Cobra*, No. 2, 1949 (Harrison/Wood, S. 651 f.), beide Mitglieder der Gruppe „Cobra“, an.

<sup>78</sup> Asger Jorn, „Les formes concues comme langage“, hier in meiner Übersetzung zitiert nach: Harrison/Wood, *Art in Theory 1900-1990*, S. 652.

Arbeiten von *Statements* (1968) und *Terminal Boundaries* (1969):

*„For me it was my approach to dialectical materialism: it was things that you had control over in terms of their production, therefore you would have a sense of their value outside of their monetary value.“*<sup>79</sup>

In den Äußerungen Weiners wird erkennbar, dass ihn die Frage nach dem Wert des Einzelnen unabhängig von einem gesellschaftlich festgeschriebenen „Warenwert“ beschäftigte. Wie noch zu zeigen sein wird, bleibt in seiner Konzeption jedoch auch die Dimension des „Gebrauchswertes“ zentral. Er unterscheidet in diesem Punkt nicht zwischen Dingen und Personen. Die Frage der Bewertung durch äußere Zuschreibung hängt für ihn mit der Frage von Totalität versus Fragmentierung zusammen, wie bereits in der Einleitung dieses Textes mit dem Zitat *„If you understand a piece of wood, you don't have to make a part of it go out in order to make it sensual“*<sup>80</sup> angedeutet wurde. Ganz wesentlich ist damit auch die Frage der Autonomie bzw. der Dependenz des Einzeldings von seiner Kontextualisierung verbunden, also, skulptural gesprochen, eine Frage der Begrenzung des Einzelnen gegenüber der Umgebung bzw. dem Ganzen.

Die genannten Aspekte finden sich im Sprechen über die Künstlerkollegen wieder. Weiner ist bemüht, die Werke in ihrer Gesamtheit zu würdigen, obwohl er Einzelaspekte ihrer jeweiligen Arbeit bezeichnet, die seine eigene Arbeit befruchtet haben.<sup>81</sup> Auch inhaltlich hebt er die oben genannten Fragestellungen stark hervor, indem er es als ein Zeichen von „Klasse“ bezeichnet, wenn ein Werk *„das Leben eines Menschen“* (man könnte hinzufügen 'in seiner Totalität') verkörpert. Die Arbeiten Twomblys, Rymans und Johns' weisen in seinen Augen eine Art Selbstübereinstimmung auf, indem sie *„so aussehen wie sie aussehen sollen“*. Die Totalität und Selbstidentität ist jedoch nicht an eine minimalistische Geschlossenheit der Erscheinung gebunden, sondern zeichnet sich im Gegenteil gerade dadurch aus, dass sie Unterschiedliches in sich vereint und Misslingen und Ungereimtheiten einschließt. Dies wird deutlich in

---

<sup>79</sup> Buchloh, „Conversation with Lawrence Weiner“, in: Alberro et. al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, 1998, S. 14.

<sup>80</sup> Gespräch mit Louwrien Wijers am 15. Oktober 1995 in Kopenhagen, in: Louwrien Wijers (Hsg.), *Art meets Science ...*, 1996, S. 148.

<sup>81</sup> Einen weiteren Beleg hierfür bildet sein Kommentar zu Duchamp, dessen Arbeit er in einem früheren Interview (*Artforum*, New York, Mai 1982) als „uninteressant“ bezeichnet hatte, eine Pauschalisierung, die er an dieser Stelle offenbar korrigieren will: *„My work is not Duchampian or anti-Duchampian. I had other concerns at that moment and still probably I do. Duchamp continues to stand as a very important, interesting artist.“* Buchloh, „Conversation with Lawrence Weiner“, in: Alberro et. al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, 1998, S. 14. Die Ablehnung, die Weiner in den früheren Schriften und Interviews gegenüber Duchamp formulierte, diente offenbar der Abgrenzung von einer Lesart seines eigenen Werks als Thematisierung des Kontextes und Marginalisierung des Inhalts der Arbeiten.

Weiners Begründung seiner Wertschätzung für die Arbeit Rauschenbergs, der – im Gegensatz zu Johns – „Risiken“ einging. Sowohl das einzelne Kunstwerk als auch der Werkkörper im Ganzen werden von Weiner gewissermaßen als lebendige Entitäten behandelt, wie auch die folgende Äußerung zeigt:

„ (...) *the work is never specific to any place. I have a feeling about work that one does, because it is the dance to the music of your time. That is the problem for me with work that is specific and journalistic: it serves its function in its first performance, but it is never allowed to live a full complete life as a work of art, which is to find its own metaphor.*”<sup>82</sup>

Weiner geht in der Fortführung dieses Gedankens auf Alberto Giacomettis *Der Palast um 4 Uhr früh* (1931-32) (Abb. 2, Anh. I, S. 425) ein und hebt die künstlerischen Möglichkeiten hervor, die im Bauen einer *mise-en-scène* begründet liegen<sup>83</sup> (zur *mise-en-scène* vgl. auch II.7.1). Die Form der Inszenierung, der er bei Giacometti begegnet ist, birgt ein Geheimnis, das es dem Werk ermöglicht, ein „Leben“ zu führen. Man kann diese Äußerung Weiners nicht genug hervorheben, denn sie bildet eine entscheidende Ergänzung zu seinen zahlreichen Äußerungen, die von den Möglichkeiten des „Gebrauchs“ des Werkes durch die Betrachter sprechen. Wie bewusst Weiner sich einer Rhetorik des Gebrauchs bedient, zeigt folgendes Zitat:

„*Not 'enjoy'. It is a funny word 'enjoy'. Use the word 'use'. We use each other as human beings. Why not just use the word 'use'? You have to remember that humanity is totally egocentric. We claim that our egocentricity is because we are interested in the future of the race. But it is just total egocentricity. (...) I don't like the word 'enjoy' because as far as my work is concerned it has nothing to do with people's pleasures. I wouldn't say that my function is to please.*”<sup>84</sup>

Dass demgegenüber im Sprechen über seine frühen Begegnungen mit surrealistischer und abstrakt-expressionistischer Kunst eine Rhetorik die Oberhand gewinnt, die einen existentialistischen Einfluss verrät, ist sicherlich kein Zufall. Mir scheint jedoch, dass im Gespräch mit Buchloh, der Vorschläge zu einer künstlerischen Genealogie einbringt, diese Seite Weiners besonders stark herausgefordert wird. Es zeigt sich hier deutlich, wie sehr in

<sup>82</sup> Ebd., S. 30.

<sup>83</sup> „*I mean, the Giacometti stage-set The Palace at Four a.m., found its metaphor in the Museum of Modern Art – that made more sense to emerging New York City Kids than it did when it was shown for the first time – it had no metaphor there. It was very important for me as a young person. It was not about alienation, it was about survival, very much like my youth. Forty-second street and places like that at four o'clock in the morning. Coming out of the movies having seen Général de la Royère, I began to understand what people were trying to do – they were trying to build a mise-en-scène.*“ Ebd.

<sup>84</sup> Sue Francis n. Fragen v. Louwrien Wijers, “Interview vom 18. September 1989, Amsterdam”, in: Tisdall/Wijers/Kamphoff (Hsg.), *Art Meets Science and Spirituality in a Changing Economy*, 1990, S. 241.

Weiners konzeptionellem Denken und seiner bildhauerischen Arbeit zwei unterschiedliche Perspektiven auf das Verhältnis des Einzelnen zu seiner Umgebung eine Rolle spielen: Zum einen ist dies eine vom Subjekt her gedachte Perspektive, in der es darum geht, „ein vollständiges Leben zu führen“ (vgl. Zitat auf S. 38) und andererseits eine vom Kontext her gedachte Perspektive, in der es um die „Stelle“ geht, die der Einzelne im Raum einnimmt, also letztlich um die Strukturierungsfunktion des Einzelnen hinsichtlich des Raums. Zwischen beiden besteht eine, fast möchte man sagen, „Erbfeindschaft“, denn beide Perspektiven entfalten sich gewissermaßen auf Kosten der jeweils anderen. Roland Barthes hat 1964 folgende Diagnose formuliert:

*„Es scheint, dass dies eine der Schwierigkeiten der Epoche ist, es gibt für den Augenblick nur eine Wahl, und diese Wahl kann nur zwischen zwei auf gleiche Weise exzessive Methoden erfolgen. Entweder ein für die Geschichte vollkommen durchlässiges Reales setzen und ideologisieren, oder, umgekehrt, ein letztlich undurchdringliches, nicht reduzierbares Reales setzen und in diesem Fall poetisieren. In einem Wort: Ich sehe noch keine Synthese von Ideologie und Poesie (ich verstehe unter Poesie auf eine sehr allgemeine Weise die Suche nach dem nicht entfremdbaren Sinn der Dinge).“<sup>85</sup>*

Buchloh lässt Weiner in seiner Interpretation zu einem bestimmten Zeitpunkt mit dem einen abschließen, um das andere zu begründen:

*„Thus one could argue that the work from 1968, (...), would both partake in and conclude that tradition of modernist reductivist abstraction while at the same time establishing the foundation of a syntagmatic and contextual postmodern aesthetic.“<sup>86</sup>*

Demgegenüber möchte ich ein Fortwirken des oben beschriebenen Konflikts der beiden Perspektiven erkennen, und zwar als philosophisches Problem in Weiners Denken und als bildhauerisches Problem in seinem Werk. Seine Bedeutsamkeit in der einen wie der anderen Hinsicht erhält dieser Konflikt in Weiners Konzeption jedoch dadurch, dass er im sinnlichen Erleben eine wesentliche Rolle spielt.<sup>87</sup> In welcher Weise dies zu denken wäre, lässt Jean Paul Sartre in einer Passage aus seiner Giacometti-Interpretation, die er als Teil einer nie geschriebenen Kunsttheorie verstand, erahnen:

*„Diese Märtyrerin war nichts als eine Frau. Aber eine ganze Frau, kurz erblickt, flüchtig begehrt, eine Frau, die sich entfernt und an uns mit der komischen Würde überschlancker, bewegungsloser und zerbrechlicher Mädchen vorübergeht, von hochhackigen Pantoffeln*

---

<sup>85</sup> Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt a.M., 1964, S. 151.

<sup>86</sup> Buchloh, „The Posters of Lawrence Weiner“, in: ders. (Hsg.), *Lawrence Weiner: Posters*, 1986, S. 173.

<sup>87</sup> Vgl. Zitat auf S. 21.

*träge vom Bett zum Schlafzimmer spazierengetragen, mit dem tragischen Entsetzen der rauchgeschwärzten Opfer einer Feuersbrunst, einer Hungersnot, eine ganze Frau, hingegen, zurückgewiesen, nah, fern, eine ganze Frau, deren köstliche Fülle von einer heimlichen Magerkeit und deren grausame Magerkeit von einer lieblichen Üppigkeit heimgesucht wird; eine Frau, in Gefahr auf der Erde und schon nicht mehr ganz irdisch, die lebt und die uns das erstaunliche Abenteuer des Fleisches erzählt, unser Abenteuer. Denn ihr ist es widerfahren, geboren zu werden, gerade wie uns.“<sup>88</sup>*

Im Gespräch mit Michel Sicard führt Sartre aus:

*„Man müsste erklären, was Schönheit ist; auf der Ebene der Einheit sollte man sie am besten verstehen als Vereinigung, nicht die Totalität einer Sache, sondern die Totalisierung eines Ensembles. Ein Gemälde stellt ein Subjekt dar (eher als ein Objekt), das zugleich auf dem Wege der Konstruktion und der Flucht ist. Hier haben wir zum Beispiel ein konstruiertes Gemälde, das eine Form hat: doch zugleich ist das eine Flucht, das sind nicht die einfachen und klaren Formen eines Corot, es ist im Gegenteil etwas, wo die Umrisse fast verneint und zugleich gesetzt sind. Die Schönheit ist eine totalisierende Vereinigung, die mittels dieser Totalisierung das Gespenst einer nie erreichten Totalität vorgibt: im Verhältnis zwischen Totalisierung und Totalität suchte ich die Idee der Schönheit zu finden.“<sup>89</sup>*

Auch Sartre bringt hier die Frage der Umrisse ins Spiel und verbindet sie mit der Frage nach dem Verhältnis von Teilen und Ganzem. Seine Beschreibung einer Giacometti-Skulptur setzt das Bildnis einer Frau aus unterschiedlichen Spiegelungen durch die Blicke, Assoziationen und das Begehren anderer oder eines einzelnen anderen zusammen, „*as seen at any given moment*“<sup>90</sup> (Abb. 3), wie es auf einer Skizze Weiners heißt, ohne aber dabei zu vergessen, darauf zu insistieren, dass es sich um eine „*ganze Frau*“ handelt. Eine totalisierende Sicht, so führt Sartre aus, hat wesentlich mit Distanz zu tun.<sup>91</sup> Zugleich ist der Mensch das einzige Wesen, „*das die anderen Lebewesen zu **berühren** vermag.*“<sup>92</sup> Mit der Fähigkeit zum Überbrücken einer gegebenen absoluten Distanz wird die menschliche Sinnlichkeit zugleich problematisch, weil sie eine Interessierte ist.

---

<sup>88</sup> Jean Paul Sartre, *La recherche de l'absolu*, (für den Katalog der Ausstellung von Skulpturen Giacomettis in der Galerie Pierre Matisse vom 10.1. – 14.2.1948 in New York), Hier zitiert nach: Vincent von Wroblewsky (Hsg.), Rowohlt Verlag: *Texte zur Bildenden Kunst: Jean Paul Sartre: Die Suche nach dem Absoluten*, Hamburg, 1999, S. 20-21.

<sup>89</sup> Gespräch mit Michel Sicard, in: ebd., S. 134.

<sup>90</sup> Skizze zur Ausstellung NACH ALLES/AFTER ALL (15. Juli – 8. Oktober 2000, Deutsche Guggenheim Berlin), veröffentlicht als Postkarte durch die Deutsche Guggenheim Berlin.

<sup>91</sup> „*Er (Giacometti) verleiht seinen Gestalten eine absolute Distanz (...).*“ Jean Paul Sartre, *Die Suche nach dem Absoluten*, Hamburg, 1999, S. 17.

<sup>92</sup> „*Ein andermal schien ihm (Giacometti), die Dinge, matt und tot, berührten die Erde nicht mehr; er lebte in einer schwebenden Welt, er machte an sich selbst die körperlich schmerzhaft Erfahrung, dass die Ausdehnung weder Oben noch Unten kennt und dass es keine wirkliche Berührung zwischen den Dingen gibt; gleichzeitig aber erkannte er, dass ein Bildhauer die Aufgabe hat, in diesen unendlichen Archipel die Gestalt des einzigen Wesens einzumeißeln, das die anderen Lebewesen zu berühren vermag.*“ Ebd., S. 10.



### I.1.2 Der *Platz in der Sonne* als subjektive Dimension des *Placement*

Weiners eingangs zitierte Paraphrasierung von „*lifestyle*“ durch „*public placement within society*“ stellt die Frage nach der eigenen Identität und der Begründung der Würde der Existenz in einen gesellschaftlichen Kontext. Daher soll hier zunächst untersucht werden, wie Weiner die Beziehungen zwischen der öffentlichen Rolle eines Subjekts und ihrer Identität und Wertschätzung charakterisiert. Einen wichtigen Hinweis bietet in diesem Zusammenhang seine Formel „*Art is about finding one's place in the sun*“<sup>93</sup>. Es stellt sich die Frage, ob ein „*Platz in der Sonne*“ mit der gesellschaftlichen Position identisch ist und inwiefern sich der beschriebene Perspektivitätskonflikt hier äußert. In seinem Beitrag zum *Art and Literature* Symposium, das 1997 in Santiago de Compostela stattfand, sagte Weiner, „*If art's not about finding one's place in the sun, it ain't about nothing*“<sup>94</sup>, und ergänzte am Schluss seines Beitrags:

*“Alienation is not a subject for art. Therefore this question about art and literature, art and language, is perhaps a non-subject. Whatever means necessary. I do not believe that the use of language has pushed aside the use of colour, the use of form, the use of gesture. It's just another addition to the language of the means that people use to present what they consider art to other people who believe that if they look at art they might understand better their place in society.”*<sup>95</sup>

Während es hier so klingt, als ginge es vor allem um ein Verstehen einer äußerlich zugewiesenen Position, vielleicht auch der Struktur im ganzen, ist im folgenden Zitat eine leichte Akzentverschiebung auf eine aktive Bewegung des Suchens und Findens eines subjektiv für geeignet befundenen Platzes zu spüren:

*„(...) but essentially almost everything then becomes an entrance into the world and then everybody can use it to find their own place in the sun, it's about finding your own position. I did a little book in France for the school system, called 'Pie in the Sky'. And it was the marelle (...) and the question that we posed us when we built it in Villeurbanne on the street was for the children that each stone has a place in the sun but you have to push it.”*<sup>96</sup>

Die Rede vom „Platz in der Gesellschaft“ erweist sich in Gegenüberstellung mit dem „Finden des Platzes in der Sonne“ als unklarer, als es auf den ersten Blick erscheint. Weiners Verweis

<sup>93</sup> Weiner verwendet in Interviews und Vorträgen häufig diese Formel.

<sup>94</sup> Weiner, „The Possibility of Language functioning as a Representation of Non Metaphorical Reality, e.g. Art“, 1997, in: Alberro et al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, 1998, S. 142.

<sup>95</sup> Ebd., S. 143.

<sup>96</sup> Bisher unveröffentlichtes Gespräch in der Galerie Buchmann in Köln am 14.03.02. Transkript im Anhang, A.1.2.1.

auf die Arbeit in Villeurbanne (Abb. 4) stiftet zusätzliche Verwirrung. Woher kommt jedem Stein sein Platz in der Sonne zu? Fügt, wer seinen Platz findet, sich in eine bereits vorgefundene Struktur ein, wie ein Kind im Himmel-und-Hölle-Spiel versucht, sein Steinchen in ein bestimmtes Feld zu werfen? Ist das Feld, in dem „*Ciel*“ geschrieben steht, metaphorisch als „Platz in der Sonne“ zu verstehen oder ist der Sonnenplatz jeweils dort zu finden, wo die Sonne hinscheint, gleichgültig in oder außerhalb welches prästabilisierten Feldes sich dies ereignet? Müsste man also zwei oder sogar mehrere schichtartig übereinander gelagerte Ebenen unterscheiden, innerhalb derer eine jeweilige Position unterschiedliche Bedeutungen annimmt?

Wie noch zu zeigen sein wird, wird im Werk die schachspielartige Relation von fester Struktur und beweglichen Elementen, die durch die Metapher des Placement selbst suggeriert wird, ungleich stärker in Frage gestellt, als man zunächst vermuten könnte. Gegenüber der nüchternen Formulierung vom „Platz in der Gesellschaft“, die eine Außenperspektive auf ein bühnenartiges Geschehen evoziert, scheint Weiners Metapher vom „Platz in der Sonne“ eher den Gefühlswert des Ortes aus der Sicht dessen, der sich im Geschehen befindet, anzusprechen. Weiner trifft in seinen Arbeiten Arrangements, die eine Draufsicht ermöglichen, spricht die Rezipienten jedoch auch als situierte Subjekte mit eingeschränkten Spielräumen und festgelegter Perspektive an, die sich fragen, in welche Richtung ihr nächster Schritt gehen soll. Der Betrachter schwankt, wie in Brechts späterer Theaterkonzeption<sup>97</sup> zwischen Identifikation und Beobachterrolle.

### **I.1.3 Gesellschaft und Kultur**

Wenn Weiner in seinen konzeptionellen Äußerungen von „Kultur“ spricht, so geschieht dies in Abgrenzung zur „Kunst“. Die „Kultur“ transportiert Deutungssysteme von Generation zu Generation und strukturiert das gesellschaftliche Zusammenleben unter bewertenden Gesichtspunkten, während eine „unmetaphorisch“ angelegte Kunst Mittel zur Verfügung stellt, um überlieferte Wertsysteme neuen Erfordernissen anzupassen (vgl. Einleitung und I.2). In räumliche Begriffe übersetzt und auf das „Placement“ bezogen, wirft dies die Frage

---

<sup>97</sup> Peter Simhandl schreibt über Brechts späte Relativierung der distanzierten Rezeptionshaltung im Konzept des „Epischen Theaters“: „*Brechts Kritik an der Einfühlung ist keine absolute* (...). Er zitiert Brecht: „(...) *Sollen wir uns ihrem Schmerz ganz hingeben? Oder gar nicht? Wir müssen uns ihrem Schmerz hingeben können und nicht hingeben können. Unsere eigentliche Bewegung wird durch die Erkennung und Erfüllung des zwiespältigen Vorgangs entstehen.*“ Ohne Angabe der Quelle in: Peter Simhandl, *Grundzüge der Theatergeschichte III*, unveröffentlichtes Skript, S. 88.

nach der gesellschaftlichen Bewertung von Raumpositionen und nach den Abhängigkeiten zwischen Identitätsbildung und gesellschaftlichem Ort auf.

Die in Weiners Konzeption wichtige Unterscheidung zwischen Kultur in ihrer Strukturierungsfunktion und Gesellschaft als intersubjektiver Wirklichkeit findet ihren Niederschlag in den vielen Arbeiten Weiners, in denen es um die Wahrnehmung von Ganzheiten als äußerliche Zusammenfassungen oder als innere Strukturzusammenhänge geht. Durch die Vorstrukturiertheit eines kulturell definierten Raums ist die Bedeutung des konkreten „Placement“ von vorneherein mit Wertungen behaftet. Gesellschaftliches Zusammenleben ohne Kultur ist dabei so wenig möglich wie Denken ohne Metaphern (vgl. Einleitung). Es gibt jedoch Raummetaphern, die Weiner für seine eigene Existenz bevorzugt, wie die der „Arena“:

*„That was in the early sixties when there was no hope really of making a successful career as an American artist. Older artists were more than happy to talk to younger artists and were quite gracious with their energy and their time. In the United States there is not much division between younger and older. You could look at art as if it were ice hockey; once your skates hit the ice, it doesn't make any difference whether you've been out on that ice for twenty-five years and every bone in your body has been broken, or it is your first time. Once an artist decides that he will publicly show what he does, when he or she steps out on the street and says, 'This is what I do, this is art', then their skates are on the ice. They are exactly in the same game, on exactly the same level and the whole point is to get that puck inside the net. It is one of the nicest things about being an artist, that this hierarchy really does not exist. Once the stuff is out, the stuff is what counts. It sounds romantic, but it is the truth.”<sup>98</sup>*

Gerade die neueren Untersuchungen Philip Ursprungs beschreiben den rasanten Verlust dieser Autonomie (so sie in dieser Form wirklich existiert haben sollte) in den ausgehenden 60er Jahren und dekonstruiert die vermeintlich institutionskritischen Ansätze der späten 60er Jahre als versteckte Perpetuierung der modernistischen Logik.<sup>99</sup> Für Weiner als Künstler ist die Metapher, die er auf der Basis seiner Jugenderfahrungen konstruiert, wichtiger als die historische Dekonstruktion. Er beschreibt die Hierarchielosigkeit der Kunstszene um 1960 als Folge des Umgangs, den die beteiligten Subjekte in Übereinstimmung mit ihrer inneren Haltung miteinander pflegten. Dafür spricht auch seine Betonung der „Decency“<sup>100</sup> einiger

---

<sup>98</sup> Sue Francis n. Fragen v. Louwrien Wijers, „Interview vom 18. September 1989, Amsterdam“, in: Tisdall/Wijers/Kamphoff (Hsg.), *Art Meets Science...*, 1990, S. 238.

<sup>99</sup> vgl. Ursprung, *Grenzen der Kunst*, 2003.

<sup>100</sup> „A whole generation had interacted with the Europeans who had come to the United States as refugees before and during the war like Mondrian and Duchamp. (...), but these two people and maybe ten or twelve others, had in common the fact that they were very decent human beings. We had not seen that decency before in the art world that had been based on European princes and European royalty trying to sell whatever crap was hanging

Künstler, deren Bekanntschaft er als sehr junger Mann gemacht hat und die ihn nachhaltig beeindruckt hat. Weiner beschreibt also durchaus Formen kulturellen Umgangs, deren „Pflege“ er persönlich für lohnenswert erachtet. Außerdem stellt er die Wirkung, die der Einzelne durch seine Umgangsformen auf die Gestalt der Strukturen ausüben kann, und damit auch die Verantwortung, die sie oder er in dieser Hinsicht trägt, heraus. Den verselbständigten ideologischen Kategorien von „Konservativismus“ versus „Progressivität“ setzt er eine Sicht der Dinge entgegen, die die jeweiligen Bedürfnisse der Menschen in den Mittelpunkt stellt. So muss sich die kulturelle (raummetaphorische) Ordnung des gesellschaftlichen Zusammenlebens daran messen lassen, wie sie für die einzelnen Menschen in ihren Beziehungen funktioniert. Als Konsequenz für die künstlerische Arbeit bedeutet dies, dass die Infragestellung kultureller Deutungen nicht mit missionarischem Eifer als Selbstzweck betrieben wird, sondern sowieso nur für diejenigen „brauchbar“ ist, für die Deutungssysteme und -kategorien bereits fragwürdig geworden sind. Eine Kunst, die hingegen beginnt, sich an den Logiken der Kunstgeschichtsschreibung auszurichten, entzieht sich selbst ihre Lebensgrundlage.

*“Art, as we have been told, doesn’t seem to work any more, because by the time we placate the needs of the metaphor, by the time we placate the needs of history, all the resources are gone. (...) Art in whatsoever situation it finds itself functions with the needs of the people who find it.”*<sup>101</sup>

Betrachtet man die Rhetorik, in der diese kunsttheoretischen Auseinandersetzungen geführt werden, so zeigt sich eine Fokussierung auf räumliche Metaphern: Die Begegnungen und konkrete Auseinandersetzung mit Persönlichkeiten und ihrem Werk beschreibt Weiner als Landmarken<sup>102</sup> auf dem Weg zur eigenen künstlerischen Identität. Er positioniert sie also nicht innerhalb eines prästabilisierten Raums der modernistischen Kunstgeschichtsschreibung, dem er sich selbst eingliedern lässt, sondern etabliert einen anderen Raum seiner „Existenz“ „(...) where Johns stood in my existence“<sup>103</sup>, innerhalb dessen wohlgermerkt für einen

---

*in their house to the United States to give the United States a culture. This was the first time they had met really decent human beings. These people were not out to con anybody. They were out to present what they had to do. It was a wonderful time for art. It lasted a very short time but as a very young person that changed my relationship to the world.”* Sue Francis n. Fragen v. Louwrien Wijers, “Interview vom 18. September 1989, Amsterdam”, in: Tisdall/Wijers/Kamphoff (Hsg.), *Art Meets Science...*, 1990, S. 236.

<sup>101</sup> Weiner, “The Possibility of Language ...”, 1997, in: Alberro et al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, 1998, S. 140.

<sup>102</sup> An anderer Stelle beschreibt Weiner diesen Umgang mit Vorbildern als typisch amerikanisch. Bezugnehmend auf Ed Ruscha’s frühe Bücher *Every Building on Sunset Strip* und *Twenty Six Gasoline Stations* sagte er: “(...) It had to do with the way the Americans saw the world. You had reference points – Mondrian, Pollock, Picasso, anything you want, and they can also be gas stations on route 66. That is how you knew where you were in the world.” Buchloh, „Gespräch mit Lawrence Weiner“, in: Alberro et al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, 1998, S. 22.

<sup>103</sup> Vgl. Zitat auf S. 26.

Augenblick auch die Kollegen zu „*reference points*“ zusammenschrumpfen. Weiners Rhetorik oszilliert also durchaus auch selbst zwischen einer Anerkennung des Eigenlebens, eines Anspruchs auf Vollständigkeit und Eigenständigkeit der anderen einerseits und ihrer Einverleibung in den Kontext der eigenen Identitätsfindung andererseits, kurz gesagt, zwischen „Anerkennung“ und „Gebrauch“ des anderen. In seinem Werk finden sich zahlreiche Auseinandersetzungen mit dieser Ambivalenz der Wahrnehmung, wobei das Interesse des Bildhauers dem dinglichen, plastischen und „idiosynkratischen“ Aspekt der Erscheinungen zugewandt zu sein scheint.

#### **I.1.4 Der Zwang gesellschaftlicher Positionierung und die Gefährdung der Würde durch die Bedingungen des *Placement***

Auch wenn Weiner die Souveränität des Einzelnen in der Frage des Lebensstils betont, wird in den häufigen Aktualisierungen von Situationen der Begrenztheit in seinen Arbeiten die Macht des nicht freiwillig gewählten sozialen „Placement“ bzw. der gesellschaftlichen Bedingungen gleichfalls spürbar. Das Glücksversprechen des „American Dream“ wird hier durchaus gebrochen und auch die Anmaßung durch ein Kollektiv, das dem Einzelnen die Verantwortung für die Begründung seiner Würde vollständig selbst aufbürdet, wird problematisiert. Einerseits etabliert Weiner im Gespräch über die Maler des Abstrakten Expressionismus eine Wertehierarchie zugunsten einer existenzialistischen Sicht: überhaupt zu leben bestimmt den Wert des Menschen stärker als die Frage, wo im gesellschaftlichen Gefüge er sich befindet (vgl. die Äußerung zu de Kooning im Zitat auf S. 35). Andererseits stellen seine Arbeiten die Frage danach, wie autonom und geschützt eine als voraussetzungslos angenommene Würde in einem jeweiligen Kontext erscheint und welchen Beschädigungen sie anheim fallen kann.

Eine von Antonin Artaud 1947 veröffentlichte Schrift spricht von van Gogh als einem „durch die Gesellschaft suizidierten Menschen.“<sup>104</sup> Artaud will zum einen die Würde van Goghs wiederherstellen, indem er die Diagnose der gesellschaftlichen Institutionen gegen diese selbst zurückwendet und am Geisteszustand der Mehrheitsgesellschaft zweifelt, zugleich erkennt er jedoch eine fast dämonische gesellschaftliche Macht, das Selbstgefühl und den Willen des Einzelnen schleichend und unauffällig zu „besetzen“ und vom eigenen ununterscheidbar zu machen. Die soziale Rolle ist also nicht einfach eine Maske, die einem

---

<sup>104</sup> Ursprünglich veröffentlicht als „*Van Gogh le suicidé de la société*“, Paris, September 1947. Der englische Titel „*Van Gogh: the Man Suicided by Society*“, den ich hier ins Deutsche übersetzt habe, stammt von Helen Weaver, in: Susan Sontag (Hsg.), *Antonin Artaud: Selected Writings*, Los Angeles, 1976-88. Hier zitiert nach: Charles Harrison/Paul Wood (Hsg.), *Art in Theory 1900-1990*, S. 595.

unveränderlichen inneren Kern übergestülpt ist und diesen unberührt lässt. Insofern kommt dem Ort existentielle Bedeutung zu.

Es lohnt sich hier, einen Seitenblick auf die Bedeutung zu werfen, die Andy Warhol dem Bedürfnis zuschrieb, ein „Star“ sein zu wollen. Weiners *„place in the sun“* und Warhols *Starkult* ist gemeinsam, dass die existentielle Dimension der öffentlichen Rolle gesehen und ernstgenommen wird. Die vereinfachende Gegenüberstellung einer Tiefendimension des *„wahren Selbst“*<sup>105</sup> auf der einen Seite mit der sozialen Rolle als reiner Oberflächenerscheinung, Entfremdung und Verfälschung auf der anderen Seite wird in den Werken beider Künstler in Frage gestellt. Die Voraussetzung einer „inhärenten Würde“ der Existenz steht noch immer im Raum. In Weiners Arbeit mit der Katalognummer 523 (s.u.) erscheint sie als offene Behauptung. In den Selbstportraits Warhols (Abb. 5) zeigt sie sich auf dem Gesicht des Portraitierten, nicht versteckt in einer verborgenen und entzogenen Innerlichkeit. Dort, an der Oberfläche, scheint sie in der tragikomischen Verquickung des Daseins mit seinen Bedingungen auf. Dort setzt sie sich auch ihrer Gefährdung durch den Blick der Anderen aus.

SLOW CORROSION LEADING TO A LOSS OF INHERENT DIGNITY OF THE  
OBJECT AT HAND (# 523)

---

<sup>105</sup> Donald Kuspit zitiert D.W. Winnicott, der das *„wahre Ich“* mit *„der spontanen Geste und der persönlichen Idee“* assoziiert (Winnicott, S. 146), während das falsche Ich für das *„gesamte Regelwerk der höflichen und gesitteten sozialen Haltung steht“* (Winnicott, S. 143) und *„in einem Gefühl der Unwirklichkeit und Nutzlosigkeit resultiert“* (Winnicott, S. 146). D.W. Winnicott, *The Maturation Processes and the Facilitating Environment*, New York, 1965. Hier zitiert nach: Donald Kuspit, *„Kunstkritiker ersten und zweiten Ranges“*, in: *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert*, Ausstellungskatalog, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 5.5.-25.7.1993, S. 179 f.

## I.2 „*Art is about destroying people's dreams*“<sup>106</sup>: Faktizität und Wertesysteme

### I.2.1 Kunst als Beitrag zu Rationalisierungsprozessen, Konzept der Dezentrierung

Wurde im ersten Kapitel die Öffnung gegenüber den Bedürfnissen nach Metaphernbildung, die Weiner in seiner Arbeit gewährleisten will, hervorgehoben, so soll hier von den Einschränkungen die Rede sein, die diese Öffnung begrenzen. Sie hängen mit einem avantgardistischen Selbstverständnis zusammen, das Kunst als gegenüber der Gesellschaft in der Pflicht begreift und zwar in der Rolle einer oppositionellen „*Dienstleistung*“.<sup>107</sup> Im Diskussionsklima der 60er und 70er Jahre war die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion von Kunst omnipräsent, wobei unter den Künstlern, die sich der Avantgarde zurechneten, weitgehend Konsens darüber herrschte, dass das kapitalistische Gesellschaftssystem dringend revisionsbedürftig sei. Diesem Konsens zum Trotz wurden umso erbitterte Auseinandersetzungen darüber geführt, in welcher Weise Kunst sich den Mechanismen der kapitalistischen Marktwirtschaft entziehen oder entgegenstellen sollte. Der Vorwurf der Affirmation bestehender Verhältnisse wurde häufig zur Demarkation von Grenzlinien gegenüber anderen künstlerischen Konzepten herangezogen und die Inanspruchnahme einer subversiven und radikal oppositionellen Haltung wurde zum Gradmesser für die Legitimation des eigenen Kunstschaffens. Ein Charakteristikum dieser Auseinandersetzungen besteht in der Subtilität, mit der den jeweils zum Gegner erklärten Künstlern durch Kritiker, die auch Kollegen sein konnten, nachgewiesen wurde, wie sie entgegen ihrer eigenen (erklärten oder unterstellten) Absicht insgeheim oder aus Unfähigkeit einer Bestätigung der kritikwürdigen Verhältnisse Vorschub leisteten. Sehr deutlich zeigt sich dies in der Minimalismusdebatte und den andauernden Auseinandersetzungen um den Begriff der Postmoderne. Im Fokus der Aufmerksamkeit stand in den ausgehenden 60er und frühen 70er Jahren das Verhältnis von öffentlich und privat. Die Auseinandersetzungen um Rationalität, das Subjekt und den Körper weisen in der Art, wie sie geführt wurden, Bezüge zu dieser dichotomischen Setzung auf.<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> „*Art is not about changing people. It is about destroying people's dreams. It is about showing people that the relationships on which they have based the values of their life entropically and through some kind of growth process, have changed.*“ Sue Francis n. Fragen v. Louwrien Wijers, „Interview vom 18. September 1989, Amsterdam“, in: Tisdall/Wijers/Kamphoff (Hsg.), *Art Meets Science...*, 1990, S. 240.

<sup>107</sup> Im Interview fragte Michael Gibbs: „*Du hast gesagt, dass Kunst eine Dienstleistungsindustrie ist – ist es eine ihrer Dienstleistungen, eine effektive Form der Opposition gegen bestimmte Aspekte der Gesellschaft zu sein?*“ Die Antwort Weiners lautete: „*Absolut und in der höchsten überhaupt möglichen Qualität.*“ Transkription einer Radiosendung mit dem Titel „Mondrian of Volendam“ vom 26.3.1985, zuerst veröffentlicht in: *De Appel* Nr. 2, Amsterdam, 1985. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, 2004, S. 172.

<sup>108</sup> Vgl. hierzu u.a. Rosalind Krauss, „Sense and Sensibility – Reflections on Post '60s Sculpture“, in: *Artforum*, Vol. XII, No. 3, November 1973, S. 43-53.

Die Dekonstruktion des Privaten bildet den gemeinsamen Subtext unterschiedlicher konzeptioneller Bestimmungen wie derjenigen eines dezidierten Anti-Expressionismus, der Thematisierung von Oberflächen und des Realraumes oder der Universalität und Kommunizierbarkeit aber auch kulturellen Prägung von Erfahrungen. Spätestens mit dem Aufkommen von Minimal- und Pop Art wurde eine generelle Abwendung von einem Modell exklusiver und autonomer Innerlichkeit unübersehbar. Innerhalb dieser übergreifenden Tendenz stellen sich die künstlerischen Positionen sehr unterschiedlich und teilweise konträr dar und auch die Auslegungen durch die Kritiker kommen teilweise zu diametral entgegengesetzten Ergebnissen im Hinblick auf die Festigung oder Unterminierung bestehender Machtverhältnisse und kultureller Hegemonien durch die künstlerischen Eingriffe. Dies betrifft zum Beispiel die Einschätzung der Arbeit Donald Judds, die von Jutta Held 1972 als Perpetuierung eines Cartesianischen Rationalismus, einer „gegenseitigen Selbstbestätigung“<sup>109</sup> von Künstler und Rezipient und wesentlicher Grundzüge der Entfremdung im Kapitalismus und zwar insbesondere amerikanischer Ausprägung gelesen wurde. 1966 hatte Rosalind Krauss bereits Judds eigener Behauptung eines konsequenten Antillusionismus und der vollkommenen Verschließung gegenüber der Allusion widersprochen und den Anti-Rationalismus seiner Kunst dargestellt.<sup>110</sup> 1973 stellte sie die Kontinuität zwischen minimalistischer und sogenannter postminimalistischer Kunst heraus, indem sie in beiden die Unterminierung eines Cartesianismus erkannte, den sie im Gegenzug in der „Konzeptkunst“ von Joseph Kosuth, Robert Barry und Douglas Huebler ausmachte. Bezeichnenderweise blieb Weiner, der mit den drei anderen Künstlern gemeinsam ausgestellt hatte, aber bereits 1969 die Differenzen zu den anderen, insbesondere zu Kosuth, spürte, in diesem Zusammenhang unerwähnt. Es zeigt sich in diesen Auseinandersetzungen, dass Rationalität und Prozesse gesellschaftlicher Rationalisierung und damit verbundene Zentrierungs- und Dezentrierungspotentiale in Bezug auf den Subjekt- und Wirklichkeitsbegriff eine wesentliche Rolle für die konzeptionellen Argumentationen spielten.

Die Hervorhebung eines unmittelbaren Nutzens der Kunst für den Einzelnen und nicht nur für eine zukünftige befreite Welt stellt Weiner vor eine besondere Problematik. Weiner misst der Suche nach dem, was „wir wirklich wollen“ (er benennt den „*existentiellen subjektiven*

---

<sup>109</sup> Jutta Held, „Minimal Art – eine amerikanische Ideologie“, in: *Neue Rundschau*, 83, Heft 4, 1972, S. 660-677. Hier zitiert nach: Stemmrich (Hsg.), *Minimal Art*, 1995, S. 458.

<sup>110</sup> Rosalind Krauss, „Allusion and Illusion in Donald Judd“, in: *Artforum*, Vol. IV, No. 9, Mai 1966, S. 24 ff., dt. in: Gregor Stemmrich (Hsg.): *Minimal Art*, Dresden/Basel, 1995, S. 228-238.



*Imperativ*<sup>111</sup>) eine zentrale Bedeutung bei. Andererseits musste er selbst feststellen, dass die „*Veränderung der kulturellen Konfiguration*“<sup>112</sup> als ein Projekt der Aufklärung nicht unbedingt für alle das zu sein scheint, was sie wirklich wollen. Die Verwendung nicht-metaphorisch angelegter Kunst zur Bildung eigener Metaphern kann grundsätzlich auch ein Bedürfnis nach Stabilisierung und Affirmation, nach Nahrung dessen, was Weiner als „*bourgeoise Phantasie*“ bezeichnet, bedienen.<sup>113</sup> Dies wirft die Frage auf, ob Aufklärung missionarisch und invasiv sein kann und will und wodurch einem Werk eine Resistenz gegenüber affirmativem „Missbrauch“ eingeschrieben werden könnte. Wo beginnt und wo endet eine didaktische Verantwortlichkeit des Künstlers und wie viel Kontrolle kann und will ein Künstler über die Verwendung seiner Arbeiten ausüben? Neben den im ersten Kapitel beschriebenen Rhetoriken der Existenz und der Nützlichkeit wäre an dieser Stelle Weiners Rückgriff auf eine Rhetorik der Zerstörung zu bemerken, die man als generationspezifisch ansehen kann.<sup>114</sup>

Wenn von „Rationalisierung“ die Rede ist, muss zunächst auf die Verengtheit des Rationalitätsbegriffs in eine kognitiv-instrumentelle Rationalität, so wie sie in einer kritischen historischen Aufarbeitung durch die Frankfurter Schule nachgewiesen wurde, verwiesen und ein weiter gefasster Rationalitätsbegriff vorausgesetzt werden.<sup>115</sup> Dem gesellschaftlichen Diskurs um Aufklärung und Moderne, der den Hintergrund für Weiners Arbeit bildet, war ja

---

<sup>111</sup> Bei einer Podiumsdiskussion mit AM Liquori, Brain Redhead, Sogyal Rinpoche, JM Lévêque (*Art meets...*, Panel 4: *The Transforming World*, 13. September 1990, Stedelijk Museum, Amsterdam) sagte Weiner: „*I would like to lay out a real dirty word that might help us figure out where we are standing, because we're all talking in a roundabout way about how to sound nice. But what about existential subjective imperative? It is something that formed almost every single person on this panel, influenced by Genet and Sartre, etc. If we are capable determining what we really want, and saying it out loud, then we'd know what we are supposed to do. But at this point, we don't know what we're not supposed to do, because nobody is willing to say what he or she wants.*“ Tisdall/Wijers/Kamphoff (Hsg.), *Art Meets Science...*, Amsterdam, 1996, S. 177.

<sup>112</sup> Unveröffentlichtes Fax an Gerti Fietzek und Gregor Stemmrich vom 14. August 1999, in: Fietzek/Stemmrich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, 2004, S. 417.

<sup>113</sup> „*Kunst heißt, einen Gegenstand ohne eine Metapher zu präsentieren. (...) Das ist, wie Kunst gebraucht wird (als Metapher). Im Grunde, wenn man liebt, liebt man tatsächlich die Art, wie jemand anders einen behandelt. Man liebt nicht seine Phantasievorstellung, außer man ist bourgeois. Ein Bourgeois liebt seine Phantasie, andere Leute lieben die Art, wie jemand auf sie reagiert. Und das, meine ich, ist die Art, wie Leute mit Kunst umgehen; sie finden sich in der Welt zurecht, sie finden ihren Platz an der Sonne, indem sie akzeptieren, dass sie Jane wirklich lieben wegen der Art, wie Jane sie ansieht, und sobald man das akzeptiert, ist eine absolute Würde darin. In dem Moment, wo es eine bloße Phantasievorstellung wird, wo man nur den kleinen Ausschnitt dort ansieht, wird es zu dieser Art des Konsumierens, die vor allem eine bürgerliche Art ist, etwas zu machen, mit Kunst umzugehen, aber Kunst ist im Grunde klassenlos. Sie ist an keine Klasse gebunden, denn sie hat keine Moral. Sie ist die Beziehung von Menschen zu Gegenständen.*“ Interview von Caroline Schneider, geführt am 8. Oktober 1994 in Köln, in: Fietzek/Stemmrich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, 2004, S. 352/353.

<sup>114</sup> Rosalind Krauss zitiert Robert Morris und Robert Smithson, die von der „*Freude an der Zerstörung*“ sprechen. Rosalind Krauss, „*LeWitt in Progress*“, in: *Die Originalität der Avantgarde*, Amsterdam, 2000, S. 312.

<sup>115</sup> Eine Erweiterung des Rationalitätsbegriffs verfolgt u.a. Jürgen Habermas in seiner „*Theorie des kommunikativen Handelns*“, aus der hier verschiedentlich zitiert wird. Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns Bd. I und II*, Frankfurt a. M., 1981/1997.

bereits eine umfassende kritische Selbstreflexion vorangegangen, in der der Rationalitätsbegriff eine zentrale Rolle spielte und in deren Folge sich in den 1980er Jahren eine Auseinandersetzung um das „unvollendete Projekt der Moderne“ (Habermas)<sup>116</sup> entwickelte. Im Wesentlichen ist eine im weiteren Sinne ausgelegte Rationalität dadurch bestimmt, dass durch sie eine Infragestellung und Revisionsfähigkeit von Urteilen und Überzeugungen bewerkstelligt wird. Nachdem Rosalind Krauss in ihrem Kommentar zu Sol LeWitt offenbart hat, wie das, was zunächst wie die Illustration eines „*Triumphalen Kartesianismus*“<sup>117</sup> aussieht, sich bei näherem Hinsehen als „*absurder Nominalismus*“<sup>118</sup>, als eine Beckett'sche Aufführung des Hohldrehens des Denkens in der „*Brillanz der Routine*“<sup>119</sup> erweist, ist hinsichtlich der Untersuchung von Rationalisierungstendenzen in der konzeptuellen Kunst der späten 60er Jahre erhöhte Vorsicht geboten. Krauss stellt ein euklidisch-axiomatisches Denken als auf die „*Aktivität eines transzendentalen Ich*“<sup>120</sup> zentriert dar. Diese „*falsche und fromme Rationalität*“<sup>121</sup> wurde nicht etwa durch die Conceptual Art illustriert, wie einige Autoren meinten<sup>122</sup>, sondern „*in LeWitts Generation (...) übereinstimmend als der Feind der Kunst angesehen*“<sup>123</sup>, so Krauss. Die Welt, die LeWitt, Judd oder Morris der subjektzentrierten Welt des „Cogito“ entgegensetzen, ist, eine „*Welt der Substitutionen und Transpositionen, die nirgends durch die Offenbarungen eines transzendentalen Subjekts legitimiert wird*“, eine „*Welt ohne Zentrum*“.<sup>124</sup> Die in einem Prozess der gesellschaftlichen Dezentrierung im Zuge der Aufklärung freigesetzte „*kognitiv-instrumentelle*“ (Habermas) Rationalität ist also in sich selbst zentriert und hat in ihrer Hegemonie auch die anderen Gesellschaftsbereiche auf sich zentriert. Die Demaskierung des Wahnhaften einer solchermaßen entfesselten Zweckrationalität stünde in dieser Interpretation in einem größeren Kontext eines Projekts mehr oder weniger zielgerichteter und kontrollierter (oder aber selbstläufiger und entropischer) Dezentrierung, als deren „Zwischenprodukt“ die subjektzentrierte kartesiansche Rationalität selbst erscheint.

<sup>116</sup> Jürgen Habermas, „Die Moderne - ein unvollendetes Projekt“, zuerst veröffentlicht anlässlich der Entgegennahme des Theodor W. Adorno Preises von der Stadt Frankfurt am 1.9.1980, in: *Kleine politische Schriften (I-IV)*, Frankfurt a. Main, 1981. S. 444-464, wieder in: Charles Harrison/Paul Wood (Hsg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Bd. 2: 1940-1991*, für die dt. Ausgabe ergänzt von Sebastian Zeidler, Ostfildern-Ruit. Hatje, 1998, S. 1234-1243.

<sup>117</sup> Rosalind Krauss, „LeWitt in Progress“, in: *Die Originalität der Avantgarde*, 2000, S. 301.

<sup>118</sup> Ebd., S. 311.

<sup>119</sup> Ebd., S. 312.

<sup>120</sup> Ebd., S. 301.

<sup>121</sup> Ebd., S. 312.

<sup>122</sup> Krauss nennt Donald Kuspit, Suzy Gablik und Lucy Lippard. Ebd., S. 301.

<sup>123</sup> Ebd., S. 312.

<sup>124</sup> Ebd., S. 312.

Das dezentrierende „Geplapper“, das Krauss in Gegenüberstellung mit der Sprachökonomie des Mathematikers beschreibt als „*geschwätzig wie die Rede von Kindern oder uralten Menschen*“, die „*sich weigert, zusammenzufassen, ein einzelnes, das Ganze implizierendes Beispiel zu verwenden, (...) wie jene aufgeregten Berichte von Ereignissen, die aus einer Kette fast identischer, jeweils mit einem „und“ verbundener Details bestehen*“,<sup>125</sup> findet sich bei Weiner in seinen „*and then...and then...and then...*“-Konstruktionen<sup>126</sup> expliziert. Daneben gibt es in seinem Werk aber auch Zusammenfassungen und formelhafte Gebilde. Auch in der konzeptionellen Ausrichtung seiner Kunst finden sich zentrierende wie auch dezentrierende Momente, wie ich im Folgenden darlegen möchte.

### **I.2.1.1 Trennung von Ästhetik und Ethik als Momente der Dezentrierung; Ablehnung einer inhaltlichen Fokussierung des „Ich“**

In Weiners Sprechen über die notwendige Zerschlagung individueller und kollektiver Träume klingt die Forderung der russischen Avantgarde nach Zerstörung der „universalen Wahrheit“ als der versteckten „Moral der Ausbeuter“ und der „ewigen Schönheit“ als des versteckten „verkommenen Geschmacks der Unterdrücker“ nach.<sup>127</sup> Auch in den Neo-Avantgarden der 60er Jahre sind weder Schönheit noch Wahrheit Inhalte von Kunst, es sei denn als Zielscheiben der Zertrümmerung. In Weiners jüngeren Statements findet sich zwar nicht mehr die ängstliche Meidung des Wortes „schön“, die man in den unterkühlt analytischen Äußerungen der ausgehenden 60er Jahre und bis in die 80er Jahre konstatieren kann. In seinem Sprechen über das Werk Twomblys 1998 (vgl. Zitat auf S. 35) finden sich sogar die Worte „*beautiful*“, „*exquisite*“ und „*class*“ in positiver Konnotation versammelt. Dennoch provozieren Vorstellungen von ewiger Schönheit, universaler Wahrheit und Moral, wenn sie

---

<sup>125</sup> Ebd., S. 308.

<sup>126</sup> Katalognummer 342-347, in: Lawrence Weiner/Le Nouveau Musée/Institut d'Art Contemporain, *Lawrence Weiner: Specific & General Works*, Villeurbanne, 1993, o. S.

<sup>127</sup> „*Under the guise of immutable truths, the masses are being presented with the pseudo-teachings of the gentry. Under the guise of universal truth – the morality of the exploiters. Under the guise of the eternal laws of beauty – the depraved taste of the oppressors.*“ Komfut, „Programme Declaration“, zuerst veröffentlicht in: *Iskusstvo kommuny*, Nr. 8, Petrograd, 26. Januar 1919, S. 3. Hier zitiert in der engl. Übersetzung von J. Bowlit in: *Russian Art of the Avant Garde*, London/New York, 1988 in: Harrison/Wood, *Art in Theory 1900-1990*, 1992/3, S. 308.

zu Inhalten von Kunst erklärt werden sollen, nach wie vor Weiners Widerspruch:

*“Art in whatsoever situation it finds itself functions with the needs of the people who find it. Art is never an imposition. Art is always a presentation. Art is a reality, it’s not about truth. Language is a reality that is not about truth.”<sup>128</sup>*

*“I remember ethics and aesthetics were the same word and that’s the most dangerous thing that happened in art because then you’re talking about aesthetics, you’re talking about beauty and the boundaries become very confined, because you can define what beauty is, therefore you can define what good is. If you can define what good is, it sounds okay, but in fact it is not. The purpose of art is not to set up a logic structure, that’s racist, because the boundaries of that – of beauty – are that your mother is beautiful to you, therefore she’s good. What happens to somebody who doesn’t look like your mother? They are not good! And that’s Aristotelian logic, that’s essentially Christian logic, that’s Manichaeism, that was the Manichaeism split in the church.”<sup>129</sup>*

Es geht hier jedoch nicht darum, wie Joseph Kosuth in seinem Text *Art after Philosophy*<sup>130</sup> vorgeschlagen hat, Kunst von Ästhetik zu trennen und damit das Kind mit dem Bade auszuschütten.<sup>131</sup> Weiners Kritik richtet sich auf zwei Hauptziele: zum einen auf die Vermischung zwischen Ethik und Ästhetik und zum anderen auf das, was er als „Expressionismus“ bezeichnet. „Expressionistische Kunst“ kann man getrost als das Feindbild Nr.1 in Weiners Konzeption betrachten, denn von seinen frühen aggressiven Angriffen auf den „ästhetischen Faschismus“<sup>132</sup> expressionistischer Kunst bis zu seiner in jüngeren Äußerungen mehrfach wiederholten Ablehnung von selbstbezogener Graffiti<sup>133</sup>, lässt sich dieses Argumentationsmuster durchgängig verfolgen. Er begründet seine Ablehnung mit der Quasi-Religiosität „*absolut expressionistischer Ethik*“, die Kunst als den „*Ausdruck*

<sup>128</sup> Weiner, “The Possibility of Language functioning as a Representation of Non Metaphorical Reality, e.g. Art”, 1997, in: Alberro et al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, 1998, S. 140.

<sup>129</sup> Gespräch in der Galerie Buchmann in Köln vom 14.3.02, vgl. A I.2.1 (Anhang I, S. 82).

<sup>130</sup> Joseph Kosuth, “Art after Philosophy Part I”, in: *Studio International* Bd. 178, Nr. 915, Oktober 1969.

<sup>131</sup> Vgl. I.4.4

<sup>132</sup> Die inflationäre Verwendung des Begriffs „Faschismus“ in den ausgehenden 60er und frühen 70er Jahren beschreibt Gerd Koenen in seiner historischen Aufarbeitung der „Kleinen deutschen Kulturrevolution 1967-1977“, wie der Untertitel seines Buches lautet: „*Der „latente Faschismus“ des Systems oder eine universelle „Faschisierung“ wurden (...) zu einem Hauptvorwurf gegen die bürgerliche Gesellschaft, wo „Ausbeutung“ oder „Entfremdung“ alleine nicht hinreichten, um eine radikale Fundamentalkritik und Gegnerschaft zu begründen.*“ Obwohl hier hauptsächlich von Deutschland die Rede ist, gelten bestimmte Beobachtungen Koenens für die neomarxistische Linke insgesamt. Gerd Koenen, *Das rote Jahrzehnt*, Frankfurt a.M., 2002, S. 113.

<sup>133</sup> „*I found myself in the Barrio in Los Angeles trying to give a seminar to kids who wanted to talk about art and language, just like people here, but they were talking about graffiti. Graffiti. OK, I make work, I put it outside, in language, I guess it is graffiti of a kind. They asked me, ‘How do you judge when a society will allow you to put up graffiti? How do you judge when it’s alright and when it’s not alright? When is public sculpture alright? When are these interventions alright?’ The only answer I could give was, ‘“Me, Jose” ain’t enough’. (...) It has either to say ‘the sky is blue’ or ‘my children are hungry’.*“ Weiner, “The Possibility of Language ...”, 1997, in: Alberro et al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, 1998, S. 142 f.

einer separaten Klasse der Künstler“ und den „Künstler als Priester“ betrachtet.<sup>134</sup> Es ist aber nicht nur die Pflege einer klassenbezogenen Exklusivität durch die Künstler, die Weiner ganz im Zeitgeist der frühen 70er Jahre besonders erbot, sondern auch die Exklusivität, die sich aus einer Beschäftigung mit der eigenen Identität als Inhalt von Kunst ergibt:

„Sobald man anfängt, über Ästhetik zu sprechen oder über pragmatische Probleme in bezug auf ein Identitätsproblem, eine Identitätskrise, wird die Sprache zwangsläufig verwickelt, weil sich dann jeder Mensch mit seiner eigenen Identitätskrise beschäftigt. Also hat man es dann mit Expressionisten zu tun. Expressionisten verlangen von einem zuerst einen Glaubensakt: 'Bitte glauben Sie mir, dass ich da hineinverwickelt bin, und haben sie Nachsicht mit mir.' Sie bitten also darum, dass man ihnen nachsieht.“<sup>135</sup>

Weiners Angriff richtet sich hier gegen das Projekt der *Art and Language Group*, einen bestimmten Idiolekt zu untersuchen. Bereits zu Beginn hatte Philip Pilkington als Mitglied der Gruppe den „Knotenpunkt des Glaubens, des existentialistischen Punkts der Existenz“, „Sören Kierkegaards Begriff des Glaubens“ und die „Heideggersche Ek-sistenz-Annahme“ gegenüber einer „gewissen Enttäuschung“ im Hinblick auf die Erschöpflichkeit einer Auseinandersetzung mit den „pragmatischen Prämissen“ in Anschlag gebracht und damit bei Weiner in ein Wespennest gestochen.<sup>136</sup> An keiner anderen Stelle der zahlreichen veröffentlichten Diskussionsbeiträge Weiners wird so deutlich, woher seine Ablehnung des Expressionismus rührt. Gregor Stemmrich bringt es auf den Punkt, wenn er schreibt, dass „expressionistische Kunst die Suggestion verbreitet, der Künstler sei dazu berufen, das Material zu transformieren.“<sup>137</sup> Man könnte auch sagen, eine Transsubstantiation herbeizuführen. In diesem Zusammenhang sind auch die Versuche Weiners in den 60er Jahren zu sehen, zu malen, ohne einmalige Objekte herzustellen, die seiner eigenen Auskunft nach gescheitert sind, was letztlich zu seiner Entscheidung geführt hat, seine Arbeiten in der Sprachform zu präsentieren.<sup>138</sup> Die verschiedenen Formen der Unzugänglichkeit, die durch expressionistische Kunst am Leben gehalten werden, betreffen nach Weiner die Verwendung von Spezialsprachen, die Selbststilisierung der Künstler als Priesterkaste oder in jedem Fall zu

<sup>134</sup> Vgl. Diskussionsbeitrag Weiners in: Transkription einer Tonbandaufnahme des Kongresses *Art and its Cultural Context*, (Teilnehmer: Carl Andre, Marcel Broothaers, Daniel Buren, Hans Haacke, Bernd Lohaus, Philip Pilkington, David Rushton), École de la Cambre, Brüssel, 1.-3. Juli 1973. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmrich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, Ostfildern-Ruit, 2004, S. 61.

<sup>135</sup> Ebd., S. 63.

<sup>136</sup> Ebd., S. 60

<sup>137</sup> Gregor Stemmrich, „Lawrence Weiner - Material und Methodologie“, in: Fietzek/Stemmrich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, 2004, S. 466.

<sup>138</sup> vgl. Interview von Willoughby Sharp am 15.5.71 in Amsterdam, zuerst veröffentlicht in: *Avalanche* (New York), Frühjahr 1972, wiederabgedruckt in: Fietzek/Stemmrich (Hsg.): *Gefragt und Gesagt*, 2004, S. 45-54, bes. S. 46-47.

schützende besondere Spezies, die bewusste Inkaufnahme einer Selbstverwicklung und Unverständlichkeit der Sprache im Kreisen um die eigene Identitätskrise und vor allem die Behauptung einer magischen Verwandlung von Objekten durch die Hand des Künstlers. Alle diese Komponenten nötigen einem Betrachter einen Glaubensakt ab und sollen ihn in Ehrfurcht erstarren lassen. Die moralische Unerträglichkeit solcher hieratischen und hierarchischen Abgrenzungsversuche im Kontext der Diskussionen unter linksintellektuellen Künstlern, die seit den ausgehenden 60er Jahre zunehmend mit politischen Argumenten geführt wurden, ist offensichtlich. Die kunsttheoretischen Auseinandersetzungen der 60er Jahre um notwendige oder aufzubrechende Formen der Exklusivität, Reinheit und tautologischen Selbstbezüglichkeit werden hier weitergeführt und lassen dabei ihre latente Verwurzelung in der Ideologie des Klassenkampfes wieder stärker durchscheinen, die bereits in den 30er Jahren offensichtlich gewesen war. Dies belegen unter anderem auch Robert Smithsons Äußerungen über verschiedene Künstlerkollegen, denen er im Gefolge des „Woolworth-Spiritualisten“ Duchamp eine „Sanktifizierung entfremdeter Objekte“ bescheinigt. Er selbst distanziert sich von Duchamp, denn „*the pose of priest-aristocrat that Duchamp takes on strikes me as reactionary.*“<sup>139</sup>

Es scheint, als könne man die Bearbeitung der Frage der Rationalität sowie auch des Expressionismus in der Kunst in den späten 60er Jahren unter anderem als Antwort auf die soziologische Theorie Max Webers verstehen. Dieser sah eine autonome Kunst, in der es um „*expressive Selbstdarstellung der Subjektivität*“<sup>140</sup> geht, als innerhalb des Ganzen eines gesellschaftlichen Rationalisierungsprozesses in ein komplementäres Verhältnis zur Rationalisierung des Alltags geraten und zwar in der Folge der Ausdifferenzierung drei immer stärker spezialisierter gesellschaftlicher Sphären von Wissenschaft und Technik, Recht und Moral und autonomer Kunst und subjektiver Expressivität.<sup>141</sup> Habermas referiert Weber folgendermaßen: „*Die außeralltäglichen Werte dieser Sphäre (der ästhetisch-praktischen Rationalität, die im Kunstbetrieb institutionalisiert ist) bilden allenfalls den Fokus für einen auf innerweltliche Erlösung gerichteten hedonistischen Lebensstil des 'Genussmenschentums', der auf 'den Druck des theoretischen und praktischen' Rationalismus des alltäglichen, in Wissenschaft, Ökonomie und Staat etablierten 'Fachmenschentums'*

---

<sup>139</sup> Robert Smithson, “Robert Smithson on Duchamp” (Interview mit Moira Roth 1973), zuerst in: *Artforum*, Oktober 1973, wieder in: Jack Flam (Hsg.), *Robert Smithson: Collected Writings*, Berkeley/Los Angeles/London, 1996, S. 310-312.

<sup>140</sup> Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns Bd. 1: Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*, Frankfurt a.M., 1981, 2. Auflage 1997. S. 231.

<sup>141</sup> Vgl. ebd., S. 231.

reagiert.“<sup>142</sup> Die Wertsphäre der Kunst bildet also eine Art Reservat, in das eine marginalisierte Form der Rationalität abgedrängt wurde, die ihre Wirksamkeit nunmehr nur noch im Privaten entfaltet und ihren Rationalitätscharakter, der mit intersubjektiver Verbindlichkeit zu tun hat, nicht mehr für die Gesamtgesellschaft nutzbar macht.

Weiners Position in dieser Hinsicht ist schwer zu fassen. Einerseits ist in seinen Äußerungen eine Subjektzentrierung in einem existentialistischen Sinn zu bemerken (er selbst verweist immer wieder darauf, dass der Existentialismus der Hintergrund seiner Generation sei), andererseits scheint er einer zu Markte getragenen Verzweiflung über die Verlorenheit des Selbst „EINMALIG UND ALLEIN IN EINER GLEICHGÜLTIGEN & OFTMALS FEINDLICHEN WELT“<sup>143</sup> zu misstrauen. Zumindest ist dieser Zustand der Existenz für ihn als Künstler eher ein Grund, sich mit der Umgebung auseinander zu setzen und etwas über diese Auseinandersetzungen mitzuteilen, als sich darauf zu beschränken, die Einmaligkeit der eigenen Existenz „expressionistisch“ zu behaupten. Anders gesagt, geht es in der Kunst für Weiner weniger um das „dass“ der Existenz, denn das ist sowieso gegeben<sup>144</sup>, als vielmehr um das Überleben unter den Konditionen der Existenz und zwar umgeben von anderen, denen es ebenso geht.<sup>145</sup>

<sup>142</sup> Ebd., S. 329.

<sup>143</sup> Diese Zeile kommt in einem Text vor, den Weiner für den Ausstellungskatalog *Joan Jonas: Works 1968-1994*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1994, verfasst hat. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, Ostfildern-Ruit, 2004, S. 351. Sie stammt nach Weiners Auskunft aus einem Lexikontext über den Existentialismus: „Aber wir leben in einer Welt, in der jedes Individuum einmalig und allein ist – das ist die Definition des Existentialismus aus einem 1,98-\$-Lexikon – in einer gleichgültigen und oftmals feindlichen Welt.“ Interview mit Marjorie Welish, in: *Bomb* (New York), Winter 1996. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, 2004, S. 380.

<sup>144</sup> „Es geht nicht um Individualität und Einzigartigkeit, denn das steht nicht in Frage. Alles ist individuell und einzigartig.“ Diskussionsbeitrag Weiners im Rahmen des Symposiums *Art meets Science and Spirituality in a Changing Economy. From Competition to Compassion*, 10.-14. September 1990 im Stedelijk Museum Amsterdam, Podium 4: „Die Welt in Veränderung“, in: Louwrien Wijers (Hsg.), *Art meets Science...*, Amsterdam, 1996. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, Ostfildern-Ruit, 2004, S. 270.

<sup>145</sup> „Man braucht aber keine Allegorie, um in so einer Situation zu überleben, sobald man sich klar ist, dass dieser Widerspruch da ist, dass die Umgebung essentiell gleichgültig ist, aber nichtsdestoweniger feindlich.“ Interview mit Caroline Schneider vom 8. Oktober 1994 in Köln, in: Fietzek/Stemmerich (Hsg.): *Gefragt und Gesagt*, 2004, S. 353.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch Mel Bochners Aussage von 1967: „Ihre Langeweile (des Betrachters von Minimal Art) mag das Produkt davon sein, dass sie gezwungen werden, die Dinge nicht als heilig anzusehen, sondern so, wie sie wahrscheinlich sind – autonom und gleichgültig.“ Mel Bochner: „Serial Art, Systems, Sollipsism“ (1967), in: Gregory Battcock (Hsg.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, Toronto/Vancouver, 1968, S. 102. Hier zitiert nach: Robert Kudielka, „Radical Art“, in: *minimal – concept: Zeichenhafte Sprachen im Raum*, Dresden, 2001, S. 157.

Die bei Weber diagnostizierte „*kompensatorische Rolle*“<sup>146</sup> der Kunst im kapitalistischen Gesellschaftssystem muss in ihrer affirmativen Funktion insbesondere für die Künstlergeneration, die in den politisierten späten 60er Jahren auftrat, eine Herausforderung dargestellt haben. Weiners Äußerungen verraten eine Suche nach Konzepten, die eine Beteiligung der Kunst an gesamtgesellschaftlichen wie auch persönlichen Rationalisierungsprozessen bewerkstelligen. Die „*genetische Epistemologie*“ Piagets<sup>147</sup>, die die Ontogenese von Bewusstseinsstrukturen beleuchtet, bildete hierbei eine Folie nicht nur für soziologische Dezentrierungstheorien, sondern auch für kunsttheoretische Positionen, die in den 70er Jahren entwickelt wurden.<sup>148</sup> Jürgen Habermas erläutert in seiner *Theorie des kommunikativen Handelns* den Stellenwert von Piagets Dezentrierungskonzept für eine soziologische Deutung der Unterschiede zwischen einem mythischen und einem modernen Weltverständnis. Er schreibt über Piaget: „*Kognitive Entwicklung bedeutet allgemein die 'Dezentrierung eines egozentrisch geprägten Weltverständnisses'*“<sup>149</sup>.<sup>150</sup> Übertragen auf die „*Emergenz neuer Weltbildstrukturen*“<sup>151</sup> bedeutet dies: „*Die Zäsuren zwischen der mythischen, der religiös-metaphysischen und der modernen Denkweise sind durch Veränderungen im System der Grundbegriffe charakterisiert. Die Interpretationen einer überwundenen Stufe, gleichviel wie sie **inhaltlich** aussehen, werden mit jedem Übergang zur nächsten kategorial entwertet. Nicht dieser oder jener Grund überzeugt nicht mehr, die Art der Gründe ist es, die nicht mehr überzeugt.*“<sup>152</sup> In Weiners Konzeption spielt der Erwerb einer spezifischen Literalität im Hinblick auf Kunst<sup>153</sup> eine wesentliche Rolle, wie in I.2.3 noch genauer ausgeführt werden wird. Für das Konzept der Dezentrierung ist bedeutsam, dass die Geschlossenheit<sup>154</sup> des Weltbildes, die im mythischen Denken<sup>155</sup> anzutreffen ist, mit einer mangelnden Differenzierung einzelner Sphären und einer mangelnden Selbstreflexivität einhergeht.<sup>156</sup> An dieser Stelle wäre zu fragen, welche Rolle den „Träumen“ (im Sinne von

<sup>146</sup> Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Bd. 1: *Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*, Frankfurt a.M., 1997, S. 231.

<sup>147</sup> Rosalind Krauss, „LeWitt in Progress“, in: *Die Originalität der Avantgarde*, S. 304.

<sup>148</sup> Piagets *La construction du réel chez l'enfant* von 1937 wurde 1954 in New York in englischer Sprache veröffentlicht. 1970 erschien in New York, *Piaget's Theory* und 1974 sein Buch *Understanding Causality*.

<sup>149</sup> Jean Piaget, *Die Entwicklung des Erkennens*, Bd. 3, Stuttgart, 1973, S. 179. Hier zitiert nach: Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Bd. 1, Frankfurt a.M., 1997, S. 106.

<sup>150</sup> Ebd.

<sup>151</sup> Ebd., S. 104.

<sup>152</sup> Ebd.

<sup>153</sup> Vgl. Fahne für die Ausstellung LEARN TO READ ART: *Lawrence Weiner: The Books*, Ausstellung in der New York Public Library, New York, 1995, Abb. in: Alberro et al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, 1998, S. 112.

<sup>154</sup> Die Unterscheidung zwischen „geschlossenen“ und „offenen“ Mentalitäten geht auf Popper zurück. Vgl. Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Bd. 1, Frankfurt a.M., 1997, S. 96.

<sup>155</sup> Habermas bezieht sich auf Claude Lévi-Strauss' Theorie des „Wilden Denkens“. Vgl. Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Bd. 1, 1997, S. 76-79.

<sup>156</sup> Vgl. ebd. S. 72-113, besonders S. 85.



Wunschträumen, nicht Schlafträumen), auf deren Zerstörung es die Kunst laut Weiner anlegt, in diesem Zusammenhang zugeschrieben wird. Mit „Träumen“ können verzerrte Bilder der Wirklichkeit, vor allem aber kritik- und revisionsresistente Lebensentwürfe und Selbstbilder gemeint sein, die dazu neigen, die Welt der eigenen Bedürfnislage anpassen zu wollen. Aus der Sicht Piagets wäre dies einem egozentrischen Weltverständnis zu vergleichen, das (noch) nicht durch die Konkurrenz unterschiedlicher Perspektiven und Interpretationsweisen gebrochen ist oder aber derartige Brechungen zu verhindern und zu ignorieren sucht. *„Die Konzepte der Außenwelt und der Innenwelt“*, so Habermas über Piagets Theorie, *„erarbeitet sich der Heranwachsende gleichursprünglich im praktischen Umgang mit den Objekten wie mit sich selbst. Dabei unterscheidet Piaget den Umgang mit physischen von dem mit sozialen Objekten, nämlich 'die Wechselwirkung zwischen dem Subjekt und den Objekten und die Wechselwirkung zwischen dem Subjekt und den anderen Subjekten'. Entsprechend differenziert sich das äußere Universum in die Welt der wahrnehmbaren und manipulierbaren Gegenstände einerseits, in die Welt der normativ geregelten interpersonalen Beziehungen andererseits.“*<sup>157</sup> Hier wird die Parallele zu Weiners Statement ART IS AND MUST BE AN EMPIRICAL REALITY CONCERNED WITH THE RELATIONSHIPS OF HUMAN BEINGS TO OBJECTS AND OBJECTS TO OBJECTS IN RELATION TO HUMAN BEINGS<sup>158</sup> deutlich. Der Bereich, der hier als der plastischen Kunst nicht zugehörig ausgeschlossen wird, nämlich die Wechselwirkung zwischen dem Subjekt und den anderen Subjekten, wird nach Weiners Konzeption durch die Literatur bearbeitet. Darauf baut er die wesentliche Unterscheidung zwischen seiner bildhauerischen Sprachkunst und der der Literatur auf.<sup>159</sup> Die als Modell so klar formulierte Trennung wird in seiner Kunst, wie ich

<sup>157</sup> Ebd., S. 105.

<sup>158</sup> Lawrence Weiner, “I am not content”, in: “Portraits...”, *Artforum*, Nr. 20, New York, Mai, 1982, S. 65.

<sup>159</sup> Immer wieder nach dem Unterschied zwischen seiner eigenen Sprachverwendung und derjenigen in der Literatur befragt, hat Weiner verschiedene Definitionsversuche angeboten. Im Gespräch mit Dieter Schwarz wird deutlich, dass neben der Durchtränktheit der zwischenmenschlichen Beziehungen von ethischen Überzeugungen wiederum eine Dichotomie von ‘öffentlich’ und ‘privat’, das hier als ‘objektiv’ versus ‘subjektiv’ ins Spiel gebracht wird, eine wesentliche Rolle spielt:

L. Weiner: *„Literatur ist ein Versuch, im Kontext einer narrativen Struktur oder einer nicht-narrativen Struktur die Beziehungen von Menschen zu Menschen darzustellen, und Kunst ist die Beziehung von Menschen zu Gegenständen. So einfach.“*

D. Schwarz: *„Aber Lyrik zum Beispiel ...“*

L. Weiner: *„... Ist Emotionen. Von Mensch zu Mensch. Was jemand fühlt. Im Grunde könnte man Lyrik fast definieren als etwas, das nicht übersetzbar ist. Man kann eine ungefähre Übersetzung machen. Aber Lyrik wird nicht gemacht, um übersetzt zu werden, sie wird gemacht, um die Schönheit und die Form und den Sinn der Sprache selbst zu haben. Und meine Arbeiten sind von Anfang an dazu bestimmt, übersetzt zu werden, entweder in eine physische Form oder in eine andere Sprache.“* (...)

zeigen möchte, nicht eingehalten, vielmehr spielen Übertragungen und gegenseitige Annäherung und Einfärbung von Subjekt-Objekt-Beziehung und Subjekt-Subjekt-Beziehung eine wichtige Rolle.<sup>160</sup> Eine Vermengung der Bereiche des „intellektuellen Normensystems“<sup>161</sup>, das durch die Erfahrung von Subjekt-Objekt-Beziehungen konstruiert wird und des „Systems moralischer Normen“<sup>162</sup>, als Ergebnis intersubjektiver Beziehungserfahrungen will Weiner in seinen Präsentationen jedoch strikt auseinanderhalten:

*„The function of art is to present an empirical reality. Something that one human being has noticed about the relationship of material objects to each other, or the relationship of material objects to human beings, that they then present to another person who takes it and makes a metaphor. (...)*

*When language is used for literature, when it is used for poetry, when it is used for journalism, it implies an absolute belief in God. It says that we, each and every one of us, understand what empathy is, what the relationships of human beings are to each other. We understand a world order. In fact, what has art got to do with a world order? Nothing. Language is red paint. When language is used for science or used to present art it does not carry this belief with it, there are no value structures within it. Art when presented exists on its own. It's one of the few remaining examples of human endeavour – and I don't use the word 'work' or 'labour' but endeavour - that does not carry with it an implied value structure: it has no assumption.“<sup>163</sup>*

Eine nachträgliche Wiedervermengung durch die Rezipienten, die Metaphern bilden und möglicherweise Bedeutungen auch wertnormativer Art konstruieren, liegt nur bis zu einem gewissen Grade innerhalb des Zuständigkeitsbereiches des Künstlers (vgl. I.2.2). Für ihn ist wichtig, dass das Nicht-Metaphorische seiner Präsentationen erkennbar wird und die nahtlose Überblendung von Tatsachenwelt und Wertewelt verhindert, indem es beide Ebenen auseinander spreizt. Ein Rezipient soll die Abwesenheit moralischer Wertungen in der Präsentation wahrnehmen, auch wenn er sie in einem weiteren Schritt der Einverleibung in

---

D. Schwarz: „Aber wenn etwas mit Emotionen, mit Beziehungen von Menschen zu Menschen zu tun hat, dann ist es in einer bestimmten Weise auch übersetzbar.“

L. Weiner: „Nicht wirklich, weil es ist, wie Menschen fühlen, es ist subjektiv. Und Kunst ist essentiell nicht subjektiv. Das ist vielleicht eine bessere Definition: Literatur handelt essentiell von einer subjektiven Realität und Kunst handelt essentiell von einer objektiven Realität. Das ist im Prinzip der Grund, weshalb ich sage, dass Kunst keine Metapher ist. Weil sie von einer objektiven Realität handelt. Sie kann als Metapher gebraucht werden, objektive Realitäten können als Metaphern gebraucht werden, ihr gesellschaftlicher Gebrauchswert ist der einer Metapher, aber ihre Essenz hat nichts mit einer Metapher zu tun. Und je weniger metaphorisch etwas ist, umso brauchbarer ist es.“ Interview von Dieter Schwarz, geführt in Stuttgart am 14. April 1989, in: Fietzek/Stemmerich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, 2004, S. 213.

<sup>160</sup> In seinen frühen Filmen hat Weiner diese beiden Ebenen in irritierender Weise programmatisch nebeneinander gestellt.

<sup>161</sup> Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Bd. 1, 1997, S. 105.

<sup>162</sup> Ebd., S. 106.

<sup>163</sup> Weiner, „The Possibility of Language ...“, 1997, in: Alberro et al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, 1998, S. 134.

seinen eigenen Wertekanon tendenziell wieder nivelliert. Das Wissen um die einmal erkannte Freisetzung von moralischen Wertungen bleibt als Fremdkörper in der Metapher erhalten, oder, anders gesagt, die Metapher bleibt als dem Werk äußerlich wahrnehmbar.

Die Kritik eines ethischen Naturalismus in der Philosophie hat Jürgen Habermas im Rahmen seines Projekts zurückverfolgt. Er weist auf die methodologische „*Unterscheidung von Sein und Sollen, zwischen Tatsachenfeststellung und Werturteilen*“<sup>164</sup> in der Werttheorie des Neukantianismus hin, die er als „*Hintergrund für Max Webers Position im Werturteilsstreit*“<sup>165</sup> für bedeutsam hält. Der Neukantianismus „*wendet sich in der praktischen Philosophie entschieden gegen alle Spielarten eines ethischen Naturalismus*“<sup>166</sup>. Daran anknüpfend kritisiert Weber „*Fortschritts- und Evolutionsbegriffe genau dann, wenn sie in empirischen Wissenschaften eine implizit normative Rolle spielen*“<sup>167</sup>, so Habermas. Für Weiner stellt sich das Problem der Vermengung wie für Weber als auf die Vermengung von Tatsachenfeststellungen und Werturteilen bezogen. Er scheint nicht der Meinung zu sein, dass das alltägliche Denken des durchschnittlichen modernen Menschen hinsichtlich einer Trennung des Faktischen vom Moralischen bereits weitgehend dezentriert ist:

„*This all means that every single person in this room is stuck with a question about morality. There is not one person in this room who is allowed to discuss what morality is.*“<sup>168</sup>

Bemerkenswert ist vielmehr, dass er von den „*wenigen übriggebliebenen Beispielen menschlicher Unternehmungen*“ spricht, die **noch** nicht von einer – offensichtlich als hegemonial empfundenen – Durchdringung durch Strukturen moralischer Wertigkeit infiziert sind. Kunst und eine nicht zweckrational gebundene Wissenschaft stellen für Weiner schützenswerte „moralfreie“ Zonen in einem Meer wertnormativ durchdrungener alltäglicher Einstellungen dar. Die Dezentrierung ist also weder abgeschlossen, noch bleibt sie von alleine erhalten. Diese Sichtweise spiegelt die autobiographischen Deutungen seiner Vergangenheit wider, sein Aufwachsen in der „lower middle class“, seine mühsame Eroberung neuen

---

<sup>164</sup> Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Bd. 1, 1997, S. 221.

<sup>165</sup> Ebd.

<sup>166</sup> Ebd.

<sup>167</sup> Ebd.

<sup>168</sup> Weiner, „The Possibility of Language ...“, 1997, in: Alberro et al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, 1998, S. 134.

Terrains in einem Sumpf prästablisierter Überzeugungen:

*„Never saw it (Kunst) before, my parents had no use for art. They were convinced that art was just for rich people and women. They knew we weren't rich and I couldn't convince them I was a woman, so therefore I had nothing to do with art.“<sup>169</sup>*

Weiners erste und ausgiebige Begegnung mit Literatur und Bildern fand im „Candy Store“ seines Vaters statt, in dem Süßigkeiten, Zeitungen der Yellow Press, Comics, Groschenromane und Pin-Up Hefte verkauft wurden. Wohl nicht umsonst schließt die Monographie des Phaidon-Verlags mit einem seitenfüllenden Foto des jugendlichen Lawrence vor den Regalen im Laden seines Vaters (Abb. 6). Die Primärfunktion des „Yellow-Press“-Journalismus, jedes Ereignis mit einer moralischen Bedeutung aufzuladen und so die „Gefühle“ anzusprechen, scheint für Weiner zu einer Folie geworden zu sein, an der er sich abarbeitet. Nicht die Härte des Faktischen, sondern die Wattigkeit der „bourgeois Träume“ und „Phantasien“ bilden die bildhauerische Herausforderung. In einer Praxis der Dezentrierung sieht er eine Möglichkeit der Selbstbefreiung aus den Fängen solcher persönlicher Mythen, die das Subjekt in einem bürgerlichen Selbstbild gefangen halten. Dies beinhaltet auch eine Freisetzung von Begehren und Deutungsverlangen, mit denen umzugehen eine Herausforderung und eine Ressource darstellt (vgl. hierzu I.3).

### **I.2.1.2 Show and Tell: der „andere Blick“ als Katalysator der Dezentrierung; Subjektzentrierung und Konsolidierung der Lebenswelt im kommunikativen Akt**

Nachdem die Bezugnahme auf Kategorien ewiger Schönheit und Wahrheit als Begründung des Kunstschaffens diskreditiert worden war, wurden in den Auseinandersetzungen der 60er Jahre im Wesentlichen drei mögliche Begründungen diskutiert, weiterhin Kunst zu machen. Die erste, die Weiner einmal *„den Schrei in der Dunkelheit“*<sup>170</sup> genannt hat, beschränkt sich auf einen Ausdruck der verzweifelten Selbstbehauptung im Angesicht des Nichts. Weiner hält diese Möglichkeit für nicht sehr fruchtbar, gesteht ihr jedoch (hin und wieder) eine gewisse Legitimität zu. Die zweite, die von Joseph Kosuth als *„Art as Idea“*<sup>171</sup> gefasst wurde, propagiert eine neopositivistische Selbsteinschließung in der Tautologie und

<sup>169</sup> Weiner, „The Possibility of Language ...“, 1997, in: Alberro et al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, 1998, S. 140.

<sup>170</sup> Zu den wenigen metaphorischen Arbeiten, die Weiner gemacht hat, hat er sich folgendermaßen geäußert: *„Sie sind der Versuch eines Menschen, zu sagen, dass man eine Rolle im Leben hat, dass man einen Platz im Leben hat, dass man eine Größe hat. Sie sind ein Schrei in der Dunkelheit, wenn du so willst. Aber alle romantischen, metaphorischen oder, wie du sagen würdest, allegorischen Statements von Künstlern sind immer nur dieser Schrei in der Dunkelheit.“* Interview von Dieter Schwarz, geführt in Stuttgart am 14. April 1989, in: Fietzek/Stemmrich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, 2004, S. 209.

<sup>171</sup> Joseph Kosuth, „Art after Philosophy“, zuerst veröffentlicht in drei Teilen in *Studio International*, vol. 178, nos. 915-17, London, Oktober, November, Dezember 1969, S. 134-137, 160-161, 212-213.

selbstbezüglichen Widerspruchsfreiheit. Wenn auch Züge dieser Erforschung innerer Bezüglichkeiten von Systemen in Weiners Arbeit zu finden sind, unterstellt er ihr, wenn sie nicht als Forschung verstanden, sondern im Kunstkontext zur Präsentation gebracht wird, eine Nähe zu exhibitionistischem Onanismus.<sup>172</sup> Die Angelegenheit von Kunst auf Öffentlichkeit, ihre Zielsetzung, gesehen zu werden, ist wohl das zentrale Argument, das für Weiner das Unterscheidungskriterium gegenüber anderen zweckgebundenen Arbeitskontexten konstituiert und bestimmte Anforderungen nach sich zieht. Eine dieser Anforderungen scheint Weiner darin zu sehen, dass die Präsentationen einem Betrachter nicht von vorne herein abfordern dürfen, sich in den Künstler hineinzusetzen, mit ihm zu identifizieren und im Falle des Nichtverstehens von einem persönlichen Scheitern aus mangelndem Einfühlungsvermögen oder mangelnder Intelligenz ausgehen zu müssen. Eine andere Anforderung besteht darin, mit einer Öffentlichkeit zu rechnen, die mit eigenen Bedürfnissen auf die Kunst zugeht. Wenn das Bedürfnis darin besteht, sich mit dem Künstler und dessen stellvertretend geführtem, vielleicht unbürgerlichen Lebensstil und Bewusstsein zu identifizieren oder genussvoll erschauernd davon abzugrenzen, so wird es durch expressionistische Kunst in affirmativer Weise befriedigt. Wenn Kunst nicht affirmativ wirken will, muss sie von einem anderen Bedürfnis ausgehen:

*„Art has reached a point where it realises it's not about creativity. It's about human beings taking some kind of voyage in relationship to objects and taking the trouble to come back and tell somebody else. Art is all about show and tell.“<sup>173</sup>*

*„In den Vereinigten Staaten gibt es eine Sache namens 'Show and Tell'. Kinder bringen einen Gegenstand zur Schule mit und erzählen eine Geschichte, in der dieser Gegenstand vorkommt. Kunst ist im Grunde eine sehr raffinierte Form von Show and Tell. Der Künstler hat eine Idee, und wenn er sie mitteilen möchte, zeigt er etwas und erzählt etwas darüber, um*

<sup>172</sup> In einer Diskussion mit den Mitgliedern der *Art and Language* Group bei einem Kongress zum Thema „Art and its Cultural Context“ 1973 in Brüssel hat Weiner deren Begründung für ihr Projekt mit dem Titel *Lexical Items* von 1973 unter Anspielung auf Vito Acconcis Onanie-Performances scharf angegriffen: „*Heißt das dann nicht, dass sie ihre Untersuchungen in einem Kunstkontext präsentieren und diesen Gegenstand plazieren, der also die Dokumentation der Arbeit einer Gruppe von zwei oder drei Leuten ist und der damit nicht anderes ist als die Dokumentation der Spuren eines Wichskünstlers oder eines Body-Art-Künstlers oder so, der seine Spuren an der Wand oder in der Form eines Buchs präsentiert, um zu sagen, hier an diesem Tag habe ich eine sehr komplizierte Art zu onanieren erfunden, statt mit den Geschlechtsorganen zu onanieren? Da Sie nun sagen, dass es keine präskriptive und keine erschöpfende und schon gar keine zweckgebundene Sache ist, ist es wirklich Hirnwischerei. (...) Das heißt, wenn Sie das in einen Kunstkontext stellen! Wenn Sie es nicht in einen Kunstkontext stellen, kann ich es auf einer ganz anderen Grundlage als Forschung akzeptieren. Aber in einem Kunstkontext ist es nichts anderes als die Dokumente eines Body-Art-Künstlers.“ *Art and its Cultural Context*, École de la Cambre, Brüssel, 1.-3. Juli 1973, Kongress mit Lawrence Weiner, Carl Andre, Hans Haacke, Philip Pilkington, David Rushton, Albert Schug, in: Fietzek/Stemmerich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, Ostfildern-Ruit, 2004, S. 66.*

<sup>173</sup> Weiner, „The Possibility of Language ...“, 1997, in: Alberro et al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, 1998, S. 140/141.

*diese Idee zu präsentieren. Das ist dann seine kurze Geschichte der Kunst in fünf Minuten. Als Künstler habe ich mich entschieden, mit der Idee des Materials zu arbeiten. Alle Künstler – alle wirklichen Künstler - sind Materialisten.*“<sup>174</sup>

In einem Interview von 1995 hat Weiner das Seemanns- oder Abenteuererpathos, durch das auch sein eigenes „*Show and Tell*“ gefährdet ist, ironisiert, indem er sagte:

*„Und wir sind, Generation für Generation, immer mit diesem großen 'Ich' angekommen. Der Künstler sagt: 'Ich habe ein Terrain entdeckt. Sagenhaft! Wenn du wie ich sein könntest und wie ich durch den Wald gehen, würdest du die wunderbaren Sachen sehen, die ich gesehen habe.' Aber dem Wald ist es völlig egal, wer durch ihn geht. Jeder, der von einer Stelle im Wald zu einer anderen geht, ohne von einem Tiger gefressen zu werden, sieht den Wald. (...) Der Expressionismus sagt im Grunde, dass, weil ich eine Reise gemacht und etwas entdeckt habe, du so sein musst wie ich, um auch die Reise zu machen, daß du mir nachstreben musst.*“<sup>175</sup>

„Expressionismus“ bezeichnet nach Weiner also eine Haltung, die der Präsentation als selbstdarstellerischem Gestus des Künstlers einen höheren Stellenwert verschafft, als der Präsentation als „Informationsquelle“ für den Betrachter. Die durch die Frankfurter Schule beschriebenen negativen Auswirkungen einer vereinseitigten Rationalisierung werden von Jürgen Habermas auf ein frühes Abweichen von der in ihrem Ursprung mehrdimensionaler angelegten Idee von gesellschaftlicher Modernisierung zurückgeführt. In seinem Text „*Die Moderne- ein unvollendetes Projekt*“ schlägt Habermas eine Ausrichtung der Kunst vor, die sich im Grundsatz mit der von Weiner postulierten existenzbezogenen „*Brauchbarkeit*“ deckt:

*„Die Rezeption durch den Laien, oder vielmehr durch den Experten des Alltags, gewinnt eine andere Richtung als die des professionellen, auf die kunstinterne Entwicklung blickenden Kritikers. Albrecht Wellmer hat mich darauf aufmerksam gemacht, wie eine ästhetische Erfahrung, die nicht primär in Geschmacksurteile umgesetzt wird, ihren Stellenwert ändert. Sobald sie explorativ für die Aufhellung einer lebensgeschichtlichen Situation genutzt, auf Lebensprobleme bezogen wird, tritt sie in ein Sprachspiel ein, das nicht mehr das der ästhetischen Kritik ist. Die ästhetische Erfahrung erneuert dann nicht nur die Interpretationen der Bedürfnisse, in deren Licht wir die Welt wahrnehmen; sie greift gleichzeitig in die kognitiven Deutungen und die normativen Erwartungen ein und verändert die Art, wie alle diese Momente auf einander verweisen.*“<sup>176</sup>

---

<sup>174</sup> Lawrence Weiner im Interview mit Irmelin Lebeer, zuerst in : *Chronique de l'Art Vivant* (Paris), Dezember 1973. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmrich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, 2004, S. 71.

<sup>175</sup> Carles Guerra, „The Only Thing that Knows Its Own Essence Is the Thing Itself“, Interview mit Lawrence Weiner, Barcelona, 12. Mai 1995, in: „Lawrence Weiner: L'única cosa que coneix la seva pròpia essència és la cosa mateixa/The Only Thing that Knows Its Own Essence Is the Thing Itself“, Heft, o.S., in: *Cave Canis*, 3, Barcelona, 1996. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmrich, *Gefragt und Gesagt*, 2004, S. 363.

<sup>176</sup> Jürgen Habermas, „Die Moderne - ein unvollendetes Projekt“, zuerst veröffentlicht anlässlich der Entgegennahme des Theodor W. Adorno Preises von der Stadt Frankfurt am 1.9.1980, in: *Kleine politische*

Habermas redet nicht etwa, wie dieser Ausschnitt glauben machen könnte, einer volkstümelnden Kunst das Wort. Wie in seiner *Theorie des kommunikativen Handelns* geht es ihm um eine Vervielfältigung der Dimensionen und eine Verbreiterung der Basis. Als Soziologe hat er die Wirksamkeit der Kunst als Pharmakon für die Erneuerung und Vitalisierung der Kultur als einheitsstiftende gesellschaftliche Bezugsebene in einer dezentrierten Welt im Auge. Nicht etwa eine vermeintliche Annäherung von Kunst und Leben soll dies bewerkstelligen (denn dies ließe die künstlerischen Produktion „*semantisch verkümmern*“) <sup>177</sup>, sondern die Inkorporierung einer durchaus hochspezialisierten „*ästhetischen Erfahrung in eine individuelle Lebensgeschichte*“ oder eine „*kollektive Lebensform*“. <sup>178</sup> Eine „kulturverjüngende“ Wirkung der Kunst wurde in den Avantgardetheorien bereits seit Nietzsches „Übermensch“ evoziert und in der Fried’schen Variante von der erfrischenden Erfahrung von „Gegenwärtigkeit“ erhofft. <sup>179</sup> Die minimalistische „objecthood“ steht, wie oft bemerkt wurde, in dieser Hinsicht in direkter Linie mit der modernistischen Kunstauffassung, wenn auch das Erlebnis der Langeweile eher kathartisch als tröstlich erhebend wirken sollte. Habermas kann also auf einen längst formulierten modernistischen Anspruch zurückgreifen. Es wird jedoch nicht ganz klar, an wen sich sein Appell richtet, scheint es sich doch eher um ein Problem der Kunstvermittlung als um eines des Kunstschaffens handeln zu können. Der Verdacht, ein Soziologe wünsche sich hier eine Funktionalisierung der Kunst zum Zwecke der Realisierung seiner Gesellschaftsutopie liegt nahe und hatte auch umgehend Stimmen auf den Plan gerufen, die sich gegen eine solche Vereinnahmung verwehrten (s.u.). Weiners Argumentationen bewegen sich bis heute in diesem verminten Diskursgelände, weil er die Dimension der gesellschaftlichen Wirksamkeit nicht aus dem Auge verlieren will, aber gleichzeitig durch und durch ein Verfechter von *Art as Art* (Ad Reinhardt) ist. <sup>180</sup> Die Bedrohung lauert auf zwei Seiten: von der einen nähert sich die Versuchung zur Selbstverkapselung, zum Abstreifen jeglichen Verpflichtungsgefühls gegenüber gesellschaftlichen Ansprüchen, von der anderen das krakenarmige Bedürfnis individueller oder kollektiver Träume und Phantasien, sich in der Kunst repräsentiert zu sehen.

---

*Schriften (I-IV)*, Frankfurt a. Main, 1981. S. 444-464. Hier zitiert nach Harrison/Wood (Hsg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert 1940-1991*, 1998, S. 1241.

<sup>177</sup> Ebd., S. 1240.

<sup>178</sup> Ebd., S. 1241.

<sup>179</sup> Vgl. Donald Kuspit, „The Cult of the Avant-Garde Artist“, New York, 1993.

<sup>180</sup> Vgl. Ad Reinhardt, „Art as Art“, zuerst veröffentlicht in: *Art International*, VI, no. 10, Lugano, Dezember 1962. Von Seth Siegelaub nach dem „Thema“ seiner Kunst befragt, antwortete Weiner 1969: „*I really believe the subject matter of my art is – art.*“ „Art Without Space, A Symposium Moderated by Seth Siegelaub with Lawrence Weiner, Robert Barry, Douglas Huebler and Joseph Kosuth“ (1969), in: Alexander Alberro et al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, Phaidon: London, 1998, S. 96.

Gegen die durch Habermas eingeforderte Rolle der Kunst innerhalb seiner integrativen Utopie der kommunikativen Rationalität hat sich Jean-Francois Lyotard verwehrt, indem er für die Kunst das Fortschreiten auf einem vorgezeichneten Pfad der „*Entwirklichung*“ empfohlen und der „*Sehnsucht nach dem Ganzen und Einem, nach der Versöhnung von Begriff und Sinnlichkeit, nach transparenter und kommunizierbarer Erfahrung*“<sup>181</sup> eine Absage erteilt hat, um ihr die Kultivierung einer ästhetischen Unlust-Lust an der Erhabenheit unüberwindlicher Abgründe entgegen zu halten<sup>182</sup>. Die Prozesse der Dezentrierung werden hier in gewisser Weise als irreversibel, absolut und in allen Subsystemen intern wirksam begrüßt. Das Anliegen Habermas' wird diesem als eine Schwächelei im Angesicht der Erkenntnis trostloser und totaler Vereinzelung ausgelegt, die – ungeachtet ihres antiautoritären Auftretens - zu totalitären Wunschvorstellungen und Machtphantasien verleiten kann. Der Schlagabtausch zwischen Habermas und Lyotard ist in meinem Kontext insofern interessant, als in Weiners theoretischen Äußerungen und in seinem Werk ein ausgeprägtes Spannungsverhältnis zwischen einer Dekonstruktion jeglicher Referenzebenen, die der verbindlichen ethischen Begründung für Versöhnung und Gemeinschaft dienen und der dezidierten kommunikativen Ausrichtung seiner Kunst zu spüren ist. Auch aus Weiners Statements klingt ein Misstrauen, ja geradezu ein ästhetischer Widerwille gegenüber der Beschwörung versöhnlicher, vermittelnder und vereinigender Liquide heraus, in die die Einzelnen eingebettet erscheinen wie in ein Gelée (vgl. auch I.4). Ein solches Medium stellt für ihn insbesondere der Begriff der „Empathie“ dar.<sup>183</sup> Es scheint mir dennoch nicht die selbstzweckhafte Ästhetisierung des Unversöhnlichen und Unüberwindbaren wie bei Lyotard zu sein, die Weiner in seiner Kunst

<sup>181</sup> Jean-Francois Lyotard, „Réponse à la question: que-ce que le postmoderne?“, in: *Critique* (Paris), 419, April 1982, S. 357-367; dt. „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“, in: *Tumult* (Berlin), 4, 1982, S. 131-142. Hier zitiert nach Harrison/Wood (Hsg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Bd. 2, Ostfildern, 1998, S. 1243-1250.

<sup>182</sup> „*Es sollte endlich Klarheit darüber bestehen, dass es uns nicht zukommt, Wirklichkeit zu liefern, sondern Anspielungen auf Denkbare zu erfinden, das nicht dargestellt werden kann. Und man hat sich von dieser Aufgabe nicht die mindeste Versöhnung zwischen 'Sprachspielen' zu erwarten; Kant, er nannte sie Vermögen, wusste, dass sie durch einen Abgrund voneinander geschieden sind und dass nur eine transzendente Illusion (die Hegelsche) hoffen konnte, sie in einer wirklichen Einheit zu tolerieren. Aber er wusste auch, dass für diese Illusion der Preis des Terrors zu entrichten ist. Das 19. und 20. Jahrhundert haben uns das ganze Ausmaß dieses Terrors erfahren lassen. Wir haben die Sehnsucht nach dem Ganzen und Einem, nach der Versöhnung von Begriff und Sinnlichkeit, nach transparenter und kommunizierbarer Erfahrung teuer bezahlt. Hinter dem allgemeinen Verlangen nach Entspannung und Beruhigung vernehmen wir nun allzu deutlich das Raunen des Wunsches, den Terror ein zweites Mal zu beginnen, das Phantasma der Umfassung der Wirklichkeit in die Tat umzusetzen. Die Antwort darauf lautet: Krieg dem Ganzen, zeugen wir für das Nicht-Darstellbare, aktivieren wir die Differenzen, retten wir die Differenzen, retten wir die Ehre des Namens.*“ Ebd. S. 1250.

<sup>183</sup> vgl. Zitat auf Seite 51. Bezeichnenderweise wurde Weiner bereits zweimal zur Teilnahme am *Art meets Science and Spirituality in a Changing Economy*-Symposium eingeladen, dessen Konzeption auf die Fluxus-Bewegung zurückgeht und einen integrativen Austausch unter den getrennten gesellschaftlichen Sphären herstellen möchte. Weiner antwortet in Interviews bereitwillig auf politische Fragen, trennt aber seine politischen Überzeugungen von seiner künstlerischen Aktivität. Dennoch eilt ihm der Ruf des „politisch bewussten Künstlers“ voraus und scheint ihn zur Teilnahme an interdisziplinären Veranstaltungen zu prädestinieren. In seinen Diskussionsbeiträgen selbst ist eine gewisse Skepsis gegenüber dem über der Veranstaltung schwebenden Untertitel *From Competition to Compassion* zu bemerken.



realisieren will, weil ein Verzicht auf die kommunikative Absicht in der Präsentation nur entweder in den „Expressionismus“ in der oben beschriebenen Bedeutung oder in die tautologische analytische Proposition führen kann. Die **Präsentation** einer tautologischen analytischen Proposition empfindet Weiner, wie oben gezeigt, als exhibitionistisch.

Weiners Referenz auf eine allgemeinverbindliche Wirklichkeit wird, wie ich unter Rückgriff auf den Begriff der Lebenswelt zeigen möchte, durch die kommunikative Ausrichtung seiner Kunst zur Notwendigkeit. Dies hat Weiner mehrfach als Tisch-Problem reflektiert, wie u.a. in seinem Text „Notes on a Table“ oder in einem Hörspiel mit dem Titel „SOMETHING TO PUT SOMETHING ON“<sup>184</sup>, in dem eine Frauen- und eine Männerstimme einen Dialog halten (Abb. 7). Es geht darum, dass der Mann der Frau etwas zeigen will und sie offenbar keinen Begriff vom Unterschied zwischen dem zu zeigenden Gegenstand und der Struktur hat, die die Präsentation ermöglicht. Das zu zeigende Ding liegt auf einem Tisch. Da Tisch und zu zeigendes Ding in ihrer Dinghaftigkeit nicht unterscheidbar sind, muss der Akt des Zeigens scheitern, solange es keine funktionale Unterscheidung zwischen Trägerstruktur und Exponat gibt. Weiner weist hier die Vergeblichkeit des Versuchs auf, eine diagrammatische Relation von zu Zeigendem und einer Trägerstruktur anders zu definieren als durch diese Relation selbst. Trägerstruktur und zu Zeigendes sind in ihrer dinglichen Materialität im Prinzip gleichartig und austauschbar, ihre Bezogenheit aufeinander jedoch wäre orthogonal zu denken. Diese Ausschließlichkeitsrelation bleibt immer konstant erhalten. Wenn das Gemeinte und zu Zeigende etwas auf dem Tisch ist, tritt der Tisch nicht ins Bewusstsein. Sobald über den Tisch gesprochen wird, ist er nicht mehr Trägerstruktur, sondern zu Zeigendes. Etwas anderes übernimmt im gleichen Augenblick die Funktion der Trägerstruktur. Dieter Schwarz schreibt dazu:

*„Weiner hat die Diskussion des Sockelproblems in der modernistischen Skulptur, wie sie von Rodin und Brancusi bis zur Minimal Art geführt wurde, für obsolet erklärt. Denn fällt der Sockel weg, übernimmt der Raum die Funktion des Trägers für das Werk; es handelt sich also nur um eine Scheinlösung. Das bedeutet, dass umgekehrt ein Sockel, ein Träger gesucht werden muss, auf dem das Werk präsentiert werden kann, ohne dass es davon abhängig wäre. Das Verhältnis von Werk und Träger ist weder ein formales noch ein moralisches, sondern das eines spezifischen Gebrauchs. Die Gebrauchssituation ist die Form für das keine endgültige Form tragende, unspezifische Werk. Wird ein Werk in einem Buch präsentiert, erhält es eine Form, die beim Lesen noch weiter spezifiziert wird. Gleichzeitig bleibt das*

---

<sup>184</sup> Lawrence Weiner, „Something to Put Something on“ (Songtext 1998), in: Daniel Kurjakovic/Sebastian Lohse (Hsg.), *Other Rooms, Other Voices: Audio-Works by Artists*, Publikation anlässlich eines Hörfunkprojekts, kuratiert von Franziska Baetke und Daniel Kurjakovic, das im Januar 1999 vom Schweizer Radio DRS2 ausgestrahlt wurde. Zürich, 1999, S. 35-39.

*Werk in einem Verhältnis der Kontiguität zum Buch und lässt sich nicht daraus erklären. Das Buch als Kontext unterstreicht die Lesbarkeit des Werks und der Kunst als allgemeine Praxis; das Buch ist ein soziales Objekt, das die private Okkupation von Werk und Bedeutungszusammenhang verunmöglicht. Deshalb kann Weiner sagen. „DIE BEDEUTUNG VERBLEIBT INNERHALB DER BEZIEHUNGEN VON MENSCHEN ZU OBJEKTEN“<sup>185</sup>*

Offensichtlich bezieht Schwarz sich auf Weiners Texte *Notes on a Table* von 1988 und *The Need of a Place (a Table) to Present What is done* von 1989<sup>186</sup>. In meinem Argumentationszusammenhang ist das „Sockelproblem“ insofern erhellend, als hier eine Relation zwischen einem Bereich des Zugänglichen und des Unzugänglichen etabliert wird. Das zu Zeigende ist interpretationsfähig. Im Zeigen selbst ist bereits eine Aufforderung enthalten, Bedeutung zu bilden. Was auf den Tisch kommt, ist dem Dunkel der Fraglosigkeit entrissen und auf den Prüfstand gestellt. Die Exposition ist von einer Ambivalenz belastet, die sich in der Sockeldiskussion niedergeschlagen hat und mit der ideologischen Gegenüberstellung quasi-religiöser Mystifizierung und rationaler Profanierung zusammenhängt. Pro-fanierung als „Vor-Den-Heiligen-Bezirk-Stellen“ kann eine Entheiligung ebenso wie eine Bestätigung der Heiligkeit beinhalten.<sup>187</sup> Der Tisch kann einem Seziertisch gleichen oder einem Altar (geopfert wird interessanterweise auf beiden). Weiner lässt diese kulturellen Bedeutungen in seinen Überlegungen außen vor und versucht zu einer Minimaldefinition der Voraussetzungen zu gelangen, die notwendig sind, um einen Akt des Zeigens zu konstituieren. Die kulturell determinierte Bedeutung der Erhöhung eines Gegenstandes auf einem Sockel ist eine zweitrangige Frage, sie berührt die Notwendigkeit der Unterscheidung, von der Weiner spricht, nicht. Das Liegen auf der bloßen Erdoberfläche, die

<sup>185</sup> Dieter Schwarz, *Lawrence Weiner: Books. 1968-1989*, Frankfurt a.M., 1989. S. 143.

<sup>186</sup> Lawrence Weiner, „Notes on a Table“ (1988), zuerst veröffentlicht in: *Works from the Beginning of the Sixties towards the End of the Eighties*, Ausstellungskat., Stedelijk Museum, Amsterdam, 1988, o.S. und ders., „The Need of a Place to Present What is Done“ (1989), zuerst veröffentlicht in: *De Rijksakademie*, No. 9, Amsterdam, September 1989, S. 8-11, beide wiederabgedruckt in: Alberro et al. (Hsg.): *Lawrence Weiner*, 1998. S. 108-109.

<sup>187</sup> Jürgen Habermas beschreibt eine im Modernismus wirksame Dialektik von Geheimnis und Skandal: „In der Aufwertung des Transitorischen, des Flüchtigen, des Ephemereren, in der Feier des Dynamismus spricht sich eben die Sehnsucht nach einer unbefleckten, innehaltenden Gegenwart aus. Als eine sich selbst negierende Bewegung ist der Modernismus 'Sehnsucht nach der wahren Präsenz'. Dies, meint Octavio Paz, 'ist das geheime Thema der besten modernistischen Dichter'. (...) Die anarchistische Absicht, das Kontinuum der Geschichte aufzusprengen, erklärt die subversive Kraft eines ästhetischen Bewußtseins, das sich gegen die Normalisierungsleistungen von Tradition auflehnt, das aus der Erfahrung der Rebellion gegen alles Normative lebt und sowohl das moralisch Gute wie das praktisch Nützliche neutralisiert, die Dialektik von Geheimnis und Skandal fortgesetzt inszeniert, süchtig nach der Faszination jenes Erschreckens, das vom Akt der Profanierung ausgeht – und zugleich auf der Flucht vor deren trivialen Ergebnissen. So sind nach Adorno 'die Male der Zerrüttung' das Echtheitsiegel von Moderne; das, wodurch sie die Geschlossenheit des Immergleichen verzweifelt negiert; Explosion ist eine ihrer Invarianten. Antitraditionalistische Energie wird zum verschlingenden Wirbel. Insofern ist Moderne Mythos, gegen sich selbst gewendet; dessen Zeitlosigkeit wird zur Katastrophe des die zeitliche Kontinuität zerbrechenden Augenblicks' (*Ästhetische Theorie*, 41)“ Jürgen Habermas, „Die Moderne - ein unvollendetes Projekt“. Hier zitiert nach Harrison/Wood (Hsg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert 1940-1991*, 1998, S. 1235.

„groundness“ der Kunst Carl Andres oder von Robert Morris' *Anti-Form*-Objekten, lässt die materielle Gleichartigkeit von zu Zeigendem und Trägerstruktur zwar durchsichtiger werden, hebt aber die funktionale Ungleichartigkeit im Kontext einer *Präsentation* nicht auf.

Die Frage der Erhöhung wird in Weiners Kontext zu einer weiter gefassten Frage der Regulierung des Zugriffs. Es ist nicht gesagt, dass eine räumlich erhöhte Plazierung unweigerlich auch die Hemmschwelle für den Zugriff erhöht. Auch eine Herabsenkung kann den Zugriff erschweren oder davon abschrecken. Daneben gibt es noch ganz andere Wege, die Zugänglichkeit zu regulieren, die mit der Oberfläche der Dinge, mit Einfriedungen, mit inneren Bezüglichkeiten zu tun hat (vgl. Kap. I.3). Untersuchungen dieser Art spielen eine wesentliche Rolle in Weiners künstlerischer Arbeit (vgl. Teil II). In seinen kunsttheoretischen Überlegungen bildet die Auseinandersetzung mit der **Präsentation als Paradigma der Kunst** ein Zentrum, von dem her die anderen Themenfelder sich erschließen lassen. Die ethischen Implikationen, die durch eine konzeptionelle Definition der Beziehungen zwischen Zeigendem, Exponat und Betrachter bedingt sind, erweisen sich als ideologisch hoch aufgeladen, was die Schärfe der Auseinandersetzungen erklärt. Das grundsätzlichsste Problem besteht für Weiner in der Leugnung eines Paradigmas der „Präsentation“ durch Künstler. Dies zeigt sich in der bereits mehrfach zitierten Diskussion zwischen ihm und Mitgliedern der Art-and-Language-Group in Brüssel:

Lawrence Weiner: *„Darf ich eine einfache Frage stellen? Sie haben den Prozeß dessen, was Sie tun wollen, sehr klar erklärt. Aber ich möchte Sie fragen: Wollen Sie das in einen Kunstkontext plazieren, wollen Sie es ausstellen?“*

David Rushton: *„Hmm.“*

Lawrence Weiner: *„Ja oder Nein?“*

David Rushton. *„Ja.“*<sup>188</sup>

Hier folgt Weiners bereits zitierte scharf formulierte Bezeichnung der Kollegen, eine raffinierte Form des Exhibitionismus zu betreiben (vgl. Anm. 172). Ein Bewusstsein über die

---

<sup>188</sup> *Art and its Cultural Context*, École de la Cambre, Brüssel, 1.-3. Juli 1973. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, Ostfildern-Ruit, 2004, S. 66.

ethische Verantwortung, die damit verbunden ist, dass durch den Akt des Zeigens Beziehungen zwischen den Beteiligten und dem gezeigten Objekt definiert werden, macht es nach Weiners Auffassung erforderlich, die Art dieser Beziehungen immer wieder neu zu überdenken und in den konzeptionellen Entscheidungen zu berücksichtigen und zwar umso mehr, als diese Entscheidungen seit dem Aufbrechen der überlieferten Konventionen in den Zuständigkeitsbereich der Künstler gerückt sind.

Neben der Beziehung von Zeigendem und Betrachter, und untrennbar damit verbunden, stehen die Beziehungen zwischen Zeigendem und Exponat und Betrachter und Exponat im Zentrum dieser Überlegungen. Umgibt der Künstler das Gezeigte mit einem Schutz oder gibt er es preis? Konstituiert vielleicht erst die Präsentation das Ding als Ding und als Ding welcher Art, transparent oder undurchdringlich, zerlegbar oder kompakt? Welchen Gebrauch erlaubt bzw. verbietet es dem Betrachter? Und in welcher Form wirkt es als Spiegel der Identität des Künstlers und in seiner Spiegelungsfunktion identitätsbildend auf den Betrachter?

Es scheint ein Anliegen Weiners zu sein, den Zugriff auf die ausgestellten Arbeiten zu ermöglichen, indem sie als Ausgangspunkte für Erzählungen dienen. Dieses Modell birgt eine künstlerische und eine ethische Herausforderung. Die Künstlerische besteht darin, mit der Arbeit selbst und durch die Art ihrer Ausstellung ein Erzählbedürfnis (die Bildung einer persönlich relevanten Metapher) auszulösen (vgl. hierzu I.4). Eine zugleich ästhetische wie auch ethische Herausforderung betrifft eine gleichzeitige Beschränkung der Deutungsmöglichkeiten. Im konzeptionellen Framework werden grundlegende Entscheidungen bezüglich der Beziehungen zwischen Künstler, Betrachter und Werk, die durch die Präsentation geschaffen werden, aus ethischer Sicht reflektiert. Möglichkeiten und Grenzen des Gebrauchs werden mit jeder Werkgestaltung neu definiert, der Gestaltung selbst also eingeschrieben, vielleicht könnte man sagen, sie bestimmen erst die Gestaltung und zwar im Abgleich mit der kulturellen Situation, in der sie entsteht. Dieser Abgleich muss in jeder öffentlichen Präsentationssituation auf anderer Ebene, also nicht mehr in der Gestaltung der Arbeit selbst, sondern in der Gestaltung der Präsentation, neu vorgenommen werden. Das riskante Spiel mit der Kontrollausübung und Freigabe der Kontrolle, das mit dem Versetzen von Arbeiten in neue Ausstellungskontexte verbunden ist, scheint Weiner zu reizen. Indem er seine Arbeiten in neue Kontexte versetzt, fordert er die Wirksamkeit der in der Gestaltung des Werkes etablierten Grenzen heraus und schätzt ab, wie viel gestalterisches Eingreifen in die

Präsentation in einem neuen Kontext nötig wird, um Grenzüberschreitungen und missbräuchliche metaphorische Verwendungen zu vermeiden. Auch wenn es nötig ist, von den einzelnen Arbeiten und dem Kontext ihrer Präsentation auszugehen, um Verbindliches über die jeweilige Art der Begrenzung des Zugriffs durch den Betrachter sagen zu können, will ich versuchen, einige Grundzüge zu beschreiben, die mir für die meisten Arbeiten zuzutreffen scheinen:

Weiner bringt zum Ausdruck, dass es nicht die Erhöhung ist, die dem Zugriff Grenzen setzt, sondern eine Widerständigkeit, die er der Ausstrahlung von Faktizität zuschreibt. Die unterschiedliche Formbarkeit von Materialien spielte in Bildhauertheorien immer eine Rolle. Roland Barthes diagnostizierte 1957 eine allgemeine Begeisterung für das Material „Plastik“, die er als ein Indiz für die kollektive Hybris totaler Verfügbarkeit las.<sup>189</sup> Weiner, der mir gegenüber ausdrücklich betonte, dass er das Material Plastik möge, scheint dennoch im Prinzip die Vorbehalte gegen einen Wunsch nach vollständiger Verfügbarkeit, die er - wie Barthes - als „bourgeois“ bezeichnet, zu teilen. In seiner Kunst setzt er das „*glückhafte Erstaunen*“ (Barthes, Anm. 189) der Menschen über ihre eigenen Zauberkräfte der erzählerischen Anverwandlung, einer Macht, die es erlaubt, Verknüpfungen in endloser Folge herzustellen, in Gang, jedoch nur bis zu der Grenze, an der diese Fähigkeit beginnt, den Menschen in den endlosen Spiegelungen seiner eigenen Phantasien, im zwanghaften Rotieren um die eigene Achse, gefangen zu nehmen. Eine weitere Frage, die sich in diesem Zusammenhang stellt, ist die der Hermetik oder Ausstrahlung von Härte und/oder Kälte, die von Kritikern wie Befürwortern der Moderne häufig mit einer Beschränkung des Zugriffs gleichgesetzt wird. Ich werde in I.3 und I.4 näher darauf eingehen. Zuerst möchte ich neben der Faktizität eine weitere Form der Beschränkung von Verfügbarkeit ins Spiel bringen und

---

<sup>189</sup> „Das Plastik ist weniger eine Substanz als vielmehr die Idee ihrer endlosen Umwandlung, es ist, wie sein gewöhnlicher Name anzeigt, die sichtbar gemachte Allgegenwart. Und gerade darin ist es ein wunderbarer Stoff: das Wunder ist allemal eine plötzliche Konvertierung der Natur. Das Plastik bleibt ganz von diesem Erstaunen durchdrungen: es ist weniger Gegenstand als Spur einer Bewegung. (...) Angesichts jeder Endform (...) stellt die Materie sich dem Geist unablässig als ein Bilderrätsel dar. Das beruht darauf, dass die Wandlungsfähigkeit des Plastiks total ist, es kann ebenso Eimer wie Schmuckstücke bilden. Daher das ständige Staunen, das Träumen der Menschen angesichts der Wucherungen der Materie, angesichts der Verbindungen, die er zwischen der Einzahl des Ursprungs und der Mehrzahl der Wirkungen überraschend entdeckt. Dieses Erstaunen ist glücklich, da der Mensch an der Ausdehnung der Umwandlungen seine Macht ermisst und ihm der Weg des Plastiks die Euphorie eines bezaubernden Gleitens durch die Natur vermittelt. Doch das Lösegeld für dieses Gelingen besteht darin, dass das als Bewegung sublimierte Plastik als Substanz fast nicht existiert. (...) Das Plastik geht gänzlich in seinem Gebrauch auf; im äußersten Fall würde man Gegenstände erfinden um des Vergnügens willen, Plastik zu verwenden. Die Hierarchie der Substanzen ist zerstört, eine einzige ersetzt sie alle: die ganze Welt kann plastifiziert werden, und sogar das Lebendige selbst, denn, wie es scheint, beginnt man schon Aorten aus Plastik herzustellen.“ Roland Barthes, *Mythen des Alltags* (frz. *Mythologies*, 1957), Frankfurt a. M.: Edition Suhrkamp, 1992, S. 79-81.

dazu auf den philosophischen Begriff der „Lebenswelt“ zurückgreifen. Zum Konzept der Lebenswelt schreibt Habermas:

*„An dieser Stelle kann ich den **Begriff der Lebenswelt** zunächst als Korrelat zu Verständigungsprozessen einführen. Kommunikativ handelnde Subjekte verständigen sich stets im Horizont einer Lebenswelt. Ihre Lebenswelt baut sich aus mehr oder weniger diffusen, stets unproblematischen Hintergrundüberzeugungen auf. Dieser lebensweltliche Hintergrund dient als Quelle für Situationsdefinitionen, die von Beteiligten als unproblematisch vorausgesetzt werden. (...)*

*Die Lebenswelt speichert die vorgetane Interpretationsarbeit vorangegangener Generationen; sie ist das konservative Gegenstück gegen das Dissensrisiko, das mit jedem aktuellen Verständigungsvorgang entsteht.“<sup>190</sup>*

Die Theorie Habermas' zielt auf eine sukzessive „Verflüssigung“ der Lebenswelt durch ihre fortschreitende Rationalisierung.<sup>191</sup> Wie in der Tisch-Metapher, geht es wieder um eine Dialektik von Verfügbarkeit und Entzogenheit. Räumlich gedacht, verläuft zwischen beiden eine Grenze, die in beiden Richtungen überschritten werden kann. Im kommunikativen Handeln wird dieser „Grenzverkehr“ in Gang gesetzt, aber die Grenze als solche auch immer wieder bestätigt. Kulturelle Überzeugungen, die unhinterfragt als Argumentationsbasis fungierten, können in einen Status der Verhandlungsfähigkeit eintreten. Während verhandelt wird, hat sich bereits unbemerkt ein anderer tragender Grund unter den Verhandelnden zusammenschlossen (vgl. II.5). Im Bild der Lebenswelt als „Hintergrund“ oder „Horizont“ ist es der Bereich im Rücken des Betrachters bzw. jenseits des Horizonts, der sich immer neu entzieht, gleich wie man sich auch dreht und wendet und wie lange man auf den Horizont zugeht. Innere Vorstellungsbilder ergänzen die blinden Flecken der Wahrnehmung zu einem kohärenten Ganzen und verleiten zur Annahme totaler Verfügbarkeit. Umgekehrt beschreibt Roland Barthes eine Tendenz, Verfügbares mit einer künstlichen Aura des Nicht-Verfügbaren zu umgeben, um sich der Illusion hingeben zu können, durch das domestizierte Dunkle das tatsächlich Entzogene zu bannen.<sup>192</sup> Für eine Kunst, die sich in aufklärerischer Absicht mit

<sup>190</sup> Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Bd. 1, Frankfurt a.M., 1997, S. 107.

<sup>191</sup> Habermas schreibt in Bd. 1, Kap. IV („Von Lukács zu Adorno: Rationalisierung als Verdinglichung“): „Gesellschaftliche Rationalisierung bedeutet dann nicht die Diffusion zweckrationalen Handelns und die Transformation von Bereichen kommunikativen Handelns in Subsysteme zweckrationalen Handelns. Den Bezugspunkt bildet vielmehr das Rationalitätspotential, das in der Geltungsbasis der Rede angelegt ist. Dieses ist niemals völlig stillgelegt; es kann aber auf verschiedenen Niveaus, die vom Grad der Rationalisierung des Weltbildes abhängen, aktiviert werden.“ *Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt a.M., 1997, S. 455.

<sup>192</sup> „Das Strip-tease – zumindest das Pariser Strip-tease – ist in einem Widerspruch befangen. Die Frau in dem Augenblick zu entsexualisieren, in dem man sie entkleidet. Man kann also sagen, dass es sich in einem gewissen Sinne um ein Schauspiel der Angst oder vielmehr des „Mach mir Angst“ handelt, als ob der Exotismus hier eine Art von köstlichem Schrecken bliebe, dessen rituelle Zeichen nur angekündigt zu werden brauchen, um die Idee

der Wahrnehmung befasst, müssen koheränzenerzeugende Vorstellungsbilder ebenso wie künstliche Mystifizierungen von besonderem Interesse sein. Die Erhellung, die angestrebt wird, ist nicht total in der Hinsicht, dass das Unerklärliche dadurch aus der Welt geschafft würde, vielmehr werden durch die künstlerischen Eingriffe Lücken des Nicht-Wissbaren gerade für Augenblicke erahnbar.<sup>193</sup> Die selbstreflexive Moderne, der Weiner sich auch selbst zurechnet, geht kaum mehr von der Möglichkeit einer vollständigen Verfügbarmachung der Welt aus, vielmehr wird ein undurchdringlicher Bereich des „Lebensweltlichen“ als Invariante der Intersubjektivität vorausgesetzt.

Auch die Zentrierung des Subjekts im kommunikativen Handeln ist insofern unvermeidlich, als das Subjekt beim Sprechen und Verstehen zur unausgesprochenen Voraussetzung wird. Das „transzendente Subjekt“ bildet aber neben dem „Logozentrismus“ die Bastion, die zu erstürmen die Denker des Poststrukturalismus sich vorgenommen haben. Zu einer ontologischen Beweisführung genötigt, bleibt einem Künstler, der wie Weiner darauf besteht, als Subjekt andere Subjekte ansprechen zu wollen, fast nur der Ausweg in eine materialistische oder phänomenologische Begründung. Betrachtet man also das Verhältnis der weitgehend in philosophischen Begriffen geführten Theoriediskussion mit der künstlerischen Praxis, muss man davon ausgehen, dass die Entscheidung für eine kommunikativ ausgerichtete künstlerische Praxis hier am Anfang steht und Weiners konzeptuelle Bestimmungen eher als nachträgliche Analysen zu verstehen sind, denn als Ausgangsthesen. Neben der Grenze zwischen dem, was „auf dem Tisch liegt“<sup>194</sup> und dem, was im Dunkel der Fraglosigkeit verbleibt, wird also auch das Subjekt mit jedem kommunikativen Akt immer neu etabliert. Die miteinander Sprechenden bestätigen sich gegenseitig sowohl in ihrem Subjektstatus als auch gleichzeitig in ihren unausgesprochenen lebensweltlichen Überzeugungen. Dies macht verständlich, warum Lyotard dem kommunikativen Akt keinerlei dezentrierendes Potential hinsichtlich der Konzepte einer vorausgesetzten Wirklichkeit und eines transzendenten Subjekts zuschreibt. Was also lässt lebensweltliche Überzeugungen überhaupt jemals fragwürdig werden? Und wodurch beginnt eine Identität zu bröckeln? Wozu

---

*des Sexus und zugleich deren Beschwörung hervorzurufen. (...) doch hier, wie in jedem anderen mystifizierenden Schauspiel, wird die ursprüngliche Provokation des Vorhabens vom Dekor, den Accessoires und der Stereotypie durchkreuzt und von ihnen schließlich in Bedeutungslosigkeit gezogen: man stellt das Böse zur Schau, um ihm besser den Weg versperren und es besser beschwören zu können.“ Roland Barthes, „Strip-tease“, in: Mythen des Alltags, Frankfurt a. M., 1992, S. 68.*

<sup>193</sup> Vgl. hierzu Jean-Francois Lyotard, „Réponse à la question: que-ce que le postmoderne?“, in: *Critique* (Paris), 419, April 1982, S. 357-367; dt. „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“, in: *Tumult* (Berlin), 4, 1982, S. 131-142.

<sup>194</sup> Vgl. hierzu Weiners frühen Werktitel „*The Stone on the Table*“ von 1960-62 (Abb. 8).

sind die Träume, von denen Weiner spricht, in Kontrast gesetzt und welche Möglichkeiten und Notwendigkeiten des Eindringens in die Hermetik mythologischer Gebilde sieht er?

Anders als es die Rhetorik der Zerstörung vermuten lässt, setzt Weiner den Meißel nicht an intakten Strukturen an, sondern dort, wo Risse bereits sichtbar sind, dort wo er selbst festhakt. Er sieht sich nicht als jemanden, der mehr weiß als die anderen, oder als jemanden, der - angezogen vom Sog einer totalen Entwirklichung - ein selbstzweckhaftes Werk der Dekonstruktion ins Leere betreibt<sup>195</sup>, sondern als Beobachter der aus dem Dunkel auftauchenden Fragwürdigkeiten, als Seismograph unterirdischer Spannungen. Er selbst initiiert nicht die Prozesse des Verfalls und des Unzulänglichwerdens von Erklärungen, aber er weist dort darauf hin, wo er sie bemerkt. Da es niemandem gegeben ist, das lebensweltliche Dunkel in seinem Rücken aus eigenem Entschluss und eigener Kraft zu durchdringen, geschieht das Fragwürdigwerden eher als Folge von Begegnungen im Aufeinandertreffen konkurrierender Interpretationen und Interessen und aufgrund von Inkongruenzerfahrungen hinsichtlich des Selbstbildes und der Spiegelung durch andere, als dass es je als Ziel herbeigeführt werden könnte, denn dies würde voraussetzen, dass der Künstler als Prophet einer unsichtbaren, vorgängigen Wahrheit näher stünde als die anderen. Das Fragwürdigwerden geschieht und es tritt mit der Impertinenz einer Tatsache in Erscheinung. Weiner sieht seine Aufgabe - ohne das Pathos des Prophetischen - darin, einen Blick für kleine Risse zu entwickeln, Keile hineinzutreiben und die Untauglichkeit von selbstgemachten Rezepten aufzuweisen, die der Illusion dienen, der Bruch sei ungeschehen zu machen, indem man ihn übertüncht.<sup>196</sup> Da für Weiner der Glaube an die Wirksamkeit des Handelns und die Unumkehrbarkeit faktischer Veränderungen die Basis für Würde darstellt,

---

<sup>195</sup> Auf die Frage des Architekten Jean Nouvel, ob er „einen Willen zur Destabilisierung“ verspüre, antwortete Weiner: „Erdbeben töten mein Publikum und zerstören Ihre Bauten!“ „Zwei Gegenstände auf einem Tisch: Ein Gespräch mit Jean Nouvel, Olivier Boissière, René Denizot und Brian Holmes“, in: *Galeries Magazine* (Paris), Oktober-November 1993. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmrich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, 2004, S. 331.

<sup>196</sup> Im Mai 1989 fand im Sindelfinger Kunstverein eine Gesprächsrunde zu Weiners Arbeit BROKEN OFF AUFGEBROCHEN (ODER) ABGEBROCHEN statt. Die Arbeit wurde auf einer Tafel, die in ein vermauertes Fenster des „Salzhauses“ in der Sindelfinger Altstadt eingelassen wurde, präsentiert. Auf einen kleinen Platz daneben setzte Ulrich Rückriem einen Brunnen aus einem unbearbeiteten Granitquader. Im Gespräch sagte Weiner: „For me there are two pieces that have ever meant terribly much as the real meaning of my existence. And one of them was the 'Stone on the Table' that I built in 1960 and the other was this piece BROKEN OFF that I built in 1970. (...) 'breaking off something' is one of the most important functions we can understand. (...) you must learn to understand which of the things with materials that you break apart is for the society or against the society. And this is not a metaphor, this is reality that each material has within itself, a potency, a possibility of what we call good and evil, or what we call good or bad. (...)“ „Das Loch in der Wand / I Want Your Hole: Lawrence Weiner im Gespräch“, in: Ingrid Burgbacher-Krupka (Hsg.): *Öffentlich: Public Freehold Lawrence Weiner, Ulrich Rückriem*, Ostfildern, 1992, S. 12.



ist jede Leugnung dieser Irreversibilität von Wirkungen der Würde entgegengerichtet.<sup>197</sup> Einem missionarischen aufklärerischen Eifer sind dadurch Grenzen gesetzt, dass das Problematisch-Werden oder Unproblematisch-Bleiben keiner moralischen Wertung unterzogen wird. Solange etwas für alle unproblematisch ist, ist es für die Wahrnehmung inexistent, wo kein Symptom ist, besteht kein Handlungsbedarf. Im Zusammenhang mit dem Projekt WRITTEN IN THE SAND auf St. Barthelemy (Französische Antillen) im August 1999 hat Weiner einen Text verfasst, der sich mit dem Problem der Kolonialisierung, Globalisierung und Imperialisierung in der Kunstwelt befasst. Darf ein westlicher Künstler mit seiner Kunst eine andere Kultur in Frage stellen, überhaupt den Aufklärungsanspruch der westlichen Kultur importieren? „Um funktionieren zu können“, so Weiner, muss die Kunst „die Konfiguration der Kultur, in der sie sich befindet, konfrontieren und versuchen, sie zu verändern.“<sup>198</sup> Er endet mit folgendem Satz:

„AUF DIE FUNKTION DER KUNST ZU VERZICHTEN UM SIE INNERHALB DER INHÄRENTEN FORM EINER ANDEREN KULTUR ZU PLAZIEREN LÄSST DIE NOTWENDIGKEIT IHRER EXISTENZ VERLORENGEHEN (KEINE INFEKTION KEIN BEDARF AN ANTIBIOTIKA)“<sup>199</sup>

Kunst funktioniert **als Kunst** also grundsätzlich nie in einer Affirmation des Rahmens, in den sie gestellt ist, sondern nur im Auslösen von Bewegungen im Grenzbereich zwischen unproblematischen Hintergrundüberzeugungen auf der einen Seite und Verhandelbarkeit auf der anderen.<sup>200</sup> Die Hervorhebung der Rolle des Rezipienten in Weiners künstlerischer

<sup>197</sup> „Or else you have no sense of your own dignity. Or else you don't really think that the morning that you wake up and you're nice to your daughter, you have changed the world a little bit. If you don't believe in your own use, that's fine, but if you do believe that the world is a constant thing, deconstructing structures that used to exist is just of interest, but it is not that useful. Because then you have to go back and put the structure right back the way it was to make it work.“ Transkription A.I.2.1 (14.3.02, Galerie Buchmann in Köln).

<sup>198</sup> Der Text ist im Original ohne Satzzeichen und in der von Weiner für seine Schriften bevorzugten Majuskelschrift gehalten. Zum Text gehört ein Gespräch mit Pierre Réstany, siehe [www.kaganmartos.co/inthesand.html](http://www.kaganmartos.co/inthesand.html), Fax an Gerti Fietzek und Gregor Stemmrach vom 14. August 1999, in: Fietzek/Stemmrach (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, Ostfildern-Ruit, 2004, S. 417.

<sup>199</sup> Ebd.

<sup>200</sup> „Und wenn die Stooges für Aufruhr gesorgt haben, dann weil sie als erste nicht nur wie Elvis ein Ego, einen persönlichen Ausdruck auf die Bühne brachten, sondern die Neurosen der amerikanischen Gesellschaft. Und das bedeutete eine Veränderung des Standpunkts des Betrachters: was auf der Bühne ist, sind jetzt objektive Daten, es sind klare kollektive Fakten. Das ist wie eine Bombe: Päng! Fakten sind wie Explosionen. Aber wenn eine künstlerische Idee und ihre Präsentationen mit den Erwartungen und den Wünschen der Leute übereinstimmen, dann gibt es einen solchen Knall. Das ist der Grund, weshalb ich überhaupt die Präsentationen mache. Und das hat etwas.“ Weiner im Gespräch mit Frank Perrin im Mai 2001 in Amsterdam, zuerst veröffentlicht in: *Rencontres 7: Lawrence Weiner/Frank Perrin*, Paris: Almine Rech Édition/Édition Images Modernes, 2002. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmrach (Hsg.): *Gefragt und Gesagt*, 2004, S. 443.

Konzeption spiegelt jedoch die Skepsis der nachstalinistischen Linken gegenüber einer aufgedrängten Befreiung und Erleuchtung und ihr wachsendes Bewusstsein für die eigene Neigung zur Besserwisserei:

*„Ja, es gibt diese Mischung in den Massen, und darum gibt es die Massen nicht mehr. Wir haben 1991. Es gibt auf dieser Welt sehr arme Menschen aber sie sind nicht die Massen, denn wir wissen nicht, was ihre Ziele und ihre Wünsche sind. Bei den Massen, die wir heute kennen, haben ihre Wünsche in der Regel mit der inneren Struktur, etwa der Kernfamilie zu tun. Bei der klassischen marxistischen Idee der Massen gibt es dagegen eine Vorstellung von Gut und Böse, aber wir wissen nicht, was die Wünsche von Menschen in Ländern sind, die wir im Westen die 'Dritte Welt' nennen.“<sup>201</sup>*

Ob Kunst funktioniert, hängt demnach davon ab, ob eine künstlerische Präsentation Beziehungen berührt, die sich in diesem Grenzbereich des Halbschattens, des Subkutanen, der äußersten Peripherie der Wahrnehmung, bereits befinden. Der Künstler wird dann zum Geburtshelfer des Durchbruchs in die Sichtbarkeit, zum Sprengmeister, der den Einsturz maroder Konstrukte herbeiführt, zum Homöopathen, der Selbstreinigungsprozesse katalytisch unterstützt. Das Rätselhafte dieses künstlerischen Vorgehens liegt darin begründet, dass es ohne die vorgängige Definition eines Soll-Zustandes vonstatten geht. Darin unterscheidet sich Weiners Konzeption von derjenigen einer ideologisch illustrativen „politischen“ Kunst, die in dem Selbstverständnis arbeitet, „Misstände aufzuzeigen“ und „anzuklagen“. Es wird nicht behauptet, dass es möglich sei, die Wünsche eines anderen zu kennen, um Inkongruenzen mit der gegebenen Situation aufzuspüren, zumindest ist die Skepsis gegenüber solchen Universaldefinitionen groß (vgl. I.4). Trotzdem sollte es dem Künstler in Weiners Selbstverständnis um eine Zielgenauigkeit im Aufspüren wunder Punkte gehen, weshalb ein aufmerksames Abtasten des kulturellen Raums, in dem er operiert, von äußerster Wichtigkeit ist. Die Möglichkeit, dass jemand einfach keine Verwendung für seine Kunst hat und sie unbeachtet lässt, schließt Weiner ein. Daher ist es ihm ein Anliegen, in seinen Präsentationen einen Einschüchterungsgestus zu vermeiden. Ablehnung hingegen kann nach Weiners Auffassung gerade durch Verstehen hervorgerufen werden.<sup>202</sup> Sie könnte dafür sprechen, dass Lebensbezüge berührt werden, die bereits die Fraglosigkeit hinter sich gelassen haben, aber

---

*„Echte Kunst wird gemacht, weil Menschen mit ihrer Situation unglücklich sind. Das gilt im Westen ebenso wie in Neuguinea. Unzufriedenheit bringt einen dazu, eine Struktur zu errichten, die einen zu etwas führt, das näher an dem ist, was man sich wünscht.“* Elizabeth C. Baker, „Lawrence Weiner“ (Interview), in: „The Peripatetic Artist: 14 Statements“, zuerst veröffentlicht in: *Art in America* (New York), 77. Jg., Nr. 7, Juli 1989. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, 2004, S. 216.

<sup>201</sup> Weiner im Interview mit Patricia Scanlan und Hercules Fisherman, in: *Lovely Jobly* (London), Jg. 2, Nr. 1, 1991. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich (Hsg.): *Gefragt und Gesagt*, 2004, S. 304.

<sup>202</sup> Vgl. Gespräch A.I.2.2.

am vollständigen Durchbruch in die Sichtbarkeit und Objektivierung gehindert wurden (vgl. Abb. 9 u. 10).

Weiners künstlerisches Interesse gerade für Prozesse des Durchdringens hautartiger Oberflächen, die Milieus voneinander scheiden, oder auch den Augenblick des Tagesanbruchs, des plötzlichen Konturannehmens in einem Lichtkegel, kann mit der Annahme eines solchen Grenzbereichs zusammenhängen (vgl. II.5.1, II.7.3). Das Schmerzhaftes und Gewalttätige des Übertritts, aber auch die Determiniertheit und Unbeeinflussbarkeit, die damit verbunden sein kann, wird in vielen Arbeiten als physische Tatsache präsentiert und in der sprachlichen Form unterstrichen (vgl. II.4.4, II.8.1, II.8.2). Eine wichtige Frage scheint mir zu sein, ob eine ideologisch motivierte Euphorie für das Lichte, Greifbare und diesseits der Trennwand Befindliche oder – im Gegenteil - eine heimliche Sehnsucht nach dem sich dem Zugriff Entziehenden, Formlosen, in der Tiefe Lauernden künstlerisch illustriert und perpetuiert wird. Mir scheint, dass die physischen Situationen, die Weiner ins Blickfeld rückt, genau diese letztlich moralisch besetzten Gefühle zwar provozieren, die Vieldeutigkeit und Faktizität der Situierungen aber einer widerspruchsfreien Absorption durch „angezogene“ Metaphern widerstehen. Was eine Situierung letztlich „bedeutet“, ideologisch oder emotional „stützt“ oder aber zum Einsturz bringt, bleibt an eine komplexe Perspektivität gebunden: Es kommt tatsächlich auf die Farbe des Wassers, den Standpunkt und die Absichten des Handelnden und des Betrachters, die materiellen Eigenschaften usw. an, ob ein eintauchender Gegenstand sichtbar bleibt, wie er unter Wasser aussieht, ob er wieder hochkommt, sich auflöst, wieder angeschwemmt wird oder verloren geht, ob dies „gut“ oder „schlecht“, beängstigend oder beruhigend wirkt. Es ist also auch nicht schlicht die philosophische Behauptung von Kontingenz in Opposition zur Trennung einer materiellen von einer immateriellen Welt im metaphysischen Denken, die Weiner illustriert, indem er vorführt, dass oberhalb und unterhalb der Oberfläche, innerhalb oder außerhalb des Bereichs des Sichtbaren, alles einer gleichen, konstanten Materialität zugehört. Seine materialistische Überzeugung schließt die subjektive Erfahrungsrealität der Entzogenheit, der Opazität, der unklaren Kontur, der unterschwellig bedrohlichen, der Möglichkeiten verschütteter Körpererfahrungen auch im Zeitalter der Sichtbarkeit, des Ultraschalls, der Sonden und Raumfähren keineswegs aus.

Weil sich mit jedem Ausleuchten von Bereichen der Lebenswelt sofort ein neuer blinder Bereich im Rücken zusammenschließt, ist nicht zu erwarten, dass ihre Erhellung zu einem

Abschluss kommt, obwohl etwa Habermas eine Verschiebung der Proportion zwischen dunklen und hellen Bereichen für möglich hält, ebenso wie Piaget ein erwachsenes Denken als in höherem Maße dezentriert charakterisiert als das Denken eines kleinen Kindes. Weiner scheint einem gewissen Fortschrittsoptimismus zugeneigt<sup>203</sup>, obwohl er ihn zumindest in seinen Arbeiten mit einem „vielleicht“ versieht (vgl. Abb. 11). Die Arbeit # 572 ist nicht nur geeignet, positive Assoziationen zu wecken:

#### AN AREA CLEARED OF ALL THAT CAUSES SHADOWS

Vielmehr erscheinen vor dem inneren Auge Appellplätze, deren lückenlose Ausleuchtung dem Terror und der totalen Überwachung dienen. Dem Akt der „Bereinigung“ haftet seit den großen Projekten „ethnischer“ und „klassenbewusster“ Säuberungen im 20. Jahrhundert der Verwesungsgeruch von Leichenbergen an. Eine Skepsis gegenüber innerweltlichen Erlösungsphantasien findet hier einen subtilen Ausdruck.

Das Konzept der Dezentrierung setzt in Weiners Konzeption also einerseits dem metaphorisch deutenden Zugriff auf die Welt Grenzen, andererseits findet es selbst seine Grenze an den Voraussetzungen des kommunikativ ausgerichteten „*Show and Tell*“ - dem Subjekt und der Lebenswelt. Im Mitteilen von Beobachtungen, die in einer Welt gemacht wurden, in der Dinge in bestimmte, sinnlich erfahrbare Beziehungen zueinander treten, wird eine solche Welt (in dieser reduzierten Form) als gemeinsame Lebenswelt abgerufen und gleichzeitig bestätigt. Diese Körperwelt wird durch den Mitteilungsakt in den Status des Wirklichen gerückt. Welcher Art ist aber das bestätigte Subjekt? Es scheint, wie die gemeinsame Wirklichkeit, aufs äußerste reduziert, denn es wird durch die meisten von Weiners Arbeiten lediglich in seiner Fähigkeit, eine Ansprache zu verstehen (durch den Sprechakt an sich), in seiner Fähigkeit, sinnliche Erfahrungen zu machen (indem davon gesprochen wird) und in seinem Deutungsverlangen (indem ihm eine Deutung vorenthalten wird), bestätigt. Alles, was darüber

---

<sup>203</sup> „Jedesmal, wenn jemand eine Ausstellung macht, wenn jemand eine Reihe von Arbeiten macht (und ich spreche hier nur von Kunst), fügt das dem grundlegenden, allgemeinen Gut der Bevölkerung etwas hinzu. Es gibt etwas, das tatsächlich geschieht, namens „Fortschritt“, und es sorgt in der Medizin dafür, dass Kinder keine Kinderlähmung mehr bekommen, und es bringt Leuten das Lesen bei und so weiter. Ich halte die Postmoderne im Grunde für eine Beschwichtigung gegenüber der essentiellen kommerziellen Kultur, die sagt, dass all diese Dinge niemandem wehtun und man deswegen genauso gut tun kann, was immer man will.“ Lawrence Weiner, Terry Atkinson, Jeff Wall, Ian Wallace, “An Evening Forum at the Vancouver Art Gallery”, 13. Februar 1990, moderiert von Willard Holmes, in: Judith Mastai (Hsg.): *VAG Document II*, Vancouver, 1992, wiederabgedruckt in: Fietzek/Stemmerich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, 2004, S. 250.

hinaus identitätsstiftend wirkt, wird so weit als möglich aus den Arbeiten herausgedrängt und der Deutung der Rezipienten überlassen.

Dabei lenkt Weiner gestalterisch viel stärker, als es den Anschein hat. Er ist sich bewusst, dass ein neutrales bloßes „Hinstellen“ nicht existiert, sondern vermeintliche „Neutralität“ in Wirklichkeit als Übereinstimmung mit gängigen Sichtweisen zu werten ist. Die Menschen nähern sich Weiners Arbeiten nicht als „unbeschriebene Blätter“ und sie können auch nicht in diesen (ohnehin fiktiven) Zustand zurückversetzt werden. Daher ist das Prinzip der Verschiebung für die Dezentrierung wesentlich. In Anlehnung an Piagets Theorie zur Entwicklung der „Darstellungs- und Symbolfunktion in der frühen Kindheit“<sup>204</sup> könnte man sagen, dass Weiner ein Subjekt anspricht, dem es gegeben ist, spielerisch zu regredieren, also über „Akkommodation (Anpassung an die Wirklichkeit)“<sup>205</sup> erworbene Konzepte nebeneinander zu stellen, die Welt so oder anders innerlich zu repräsentieren und neue „Assimilationen (Anwendungen von Konzepten; Aufnahme von Gegenständen in ein geistiges Schema)“<sup>206</sup> zu wagen. Die von Piaget als fehlerhaft oder abwegig beschriebenen „unangemessenen Generalisierungen“<sup>207</sup>, die man an Äußerungen von kleinen Kindern ablesen kann, wie etwa „animistische Deutungen, „finalistische Erklärungen, artifzialisistische Naturdeutungen“<sup>208</sup> können in Weiners Konzeption prinzipiell gleichwertig auf eine als „mise-en-scène“ präsentierte Wirklichkeit angewandt werden. Weiner fordert solche Deutungen durch bestimmte sprachliche Konstruktionen geradezu heraus, indem er etwa kindliche Sprachstile imitiert, wie das von Rosalind Krauss für Sol LeWitt beschriebene nicht ökonomisierte Erzählen (*and then...and then.. and then...*) (vgl. S. 44), oder, indem er explizit dazu auffordert, sich in vorgestellte Räume zu begeben, in denen die „Objektpermanenz“<sup>209</sup> außer Kraft gesetzt ist (vgl. das mehrfache Erscheinen der Formel „*out of sight out of mind*“ in Arbeiten von 2001-2002, Werkkatalog # 873, 874, 875, 877 ). Der Maßstab für die Gültigkeit unterschiedlicher Assimilationen besteht allein in ihrem Funktionieren im individuellen Sich-Zurechtfinden in der Wirklichkeit in einer bestimmten Situation. Der kulturell übermittelte

---

<sup>204</sup> Leo Montada, „Die geistige Entwicklung aus der Sicht Jean Piagets“, in: Rolf Oerter, Leo Montada (Hsg.), *Entwicklungspsychologie*, Erstveröffentlichung 1982, überarbeitete und korrigierte Auflage Weinheim, 1998. S. 521-522.

<sup>205</sup> Vgl. ebd., S. 523.

<sup>206</sup> Ebd.

<sup>207</sup> Vgl. ebd.

<sup>208</sup> Ebd., S. 523.

<sup>209</sup> Das Erreichen der *Objektpermanenz* bildet nach Piaget (*Nachahmung, Spiel und Traum*, 1969) einen wichtigen Schritt in der „Entwicklung der Darstellungs- oder Symbolfunktion in der frühen Kindheit“ (Montada, S. 521). Montada schreibt: „*Etwa zwischen dem sechsten und achten Lebensmonat begreifen die Kinder, dass ein Gegenstand auch dann noch weiter existieren kann, wenn man ihn nicht mehr sieht.*“ Ebd., S. 521.

und in den Grenzen der Sprache fixierte Wahrheitsanspruch, der vorschreibt, welche Art der Deutung oder Erklärung richtig und welche falsch ist und der zudem nicht selten moralisch aufgeladen ist, soll im Raum der Kunst seiner Macht enthoben werden.

Kinder sind laut Piaget zunächst egozentrisch. Erst durch „*Erfahrung und Speicherung unterschiedlicher Ansichten sowie durch sozialen Austausch, durch Widerspruch und Konflikt der 'Ansichten'*“<sup>210</sup> wird eine Überwindung des Egozentrismus und Dezentrierung des Denkens möglich. In der gesellschaftlichen Dimension weitergedacht, ist es aber auch der soziale Austausch, in dem prästabilisierte Überzeugungen über das, was wahr ist, in den „großen Erzählungen“ (Lyotard) vermittelt werden und konkrete Machtverhältnisse darüber entscheiden, welche Repräsentationsformen der Wirklichkeit unterdrückt und marginalisiert und welche maßstäblich werden. Die gesellschaftlich etablierte Maßstäblichkeit ersetzt den Egozentrismus des Kindes durch einen Zentrismus gültiger Erklärungsmodelle. Diese neigen dazu, sich auch dann kulturell zu behaupten, wenn ihre Inadäquatheit sich an allen Ecken und Enden bereits erwiesen hat. Dies ist der Punkt, an dem viele Konzepte der Künstlergeneration Weiners ansetzen. Weiner selbst scheint eine Archäologie „verschütteter“ und marginalisierter Formen der inneren Repräsentation von Wirklichkeit zu betreiben, um durch sie eine Dezentrierung kulturell dominanter Weltbilder zu fördern. Allerdings bedeutet dies keine letztliche Überwindung des Egozentrismus, vielmehr bildet dieser ein notwendiges Korrelat.

Es bleibt zu fragen, wie es sich mit der Sprache verhält. Wird die vorgängige Strukturiertheit der Erfahrung durch die Sprache, die Beschränkungen und die Suggestion, die die Sprache der Erfahrung auferlegt, sichtbar? Weiner hat dazu gesagt: „*First there was the word, and with the word one realized that there was something before the word.*“<sup>211</sup> Die Befangenheit in den Sprachgrenzen scheint in dem Augenblick auf, in dem sich eine Arbeit Weiners in der von ihm erhofften Form im Betrachter zu materialisieren beginnt. Gibt es da etwas „*vor dem Wort*“? Sobald die evokative Kraft des Wortes im intendierten Sinne zu wirken beginnt, materialisiert sich etwas, das jedenfalls nicht mit dem Wort identisch ist, weil es diffuser, ambiguer, gefühlsbehafteter, vielgestaltiger und komplexer ist, als es durch die Klarheit des Wortes suggeriert wird.

---

<sup>210</sup> Ebd., S. 525.

<sup>211</sup> Zitiert nach: Arnulf Rohsmann, „Lawrence Weiner/ Slipping and Sliding“, in: Arnulf Rohsmann/Andreas Hapkemayer, Kärntner Landesgalerie (Hsg.), *Lawrence Weiner/ Slipping and Sliding*, Klagenfurt, 1996. S. 10.

## I.2.2 Die notwendige Wahrnehmungsdifferenz des Künstlers und seine Verantwortung zur Kontrolle der Möglichkeiten gesellschaftlicher Metaphernbildungen

Im Zusammenhang mit der Forcierung von Rationalisierungsprozessen rückt die Privilegiertheit der Wahrnehmung des Künstlers in den Blickpunkt. Statt von Privilegien spricht Weiner eher vom „job“<sup>212</sup> des Künstlers und definiert den Abstand, den der Künstler gegenüber der alltäglichen Wahrnehmung aufbauen muss - ganz im Sinne der kommunistischen Avantgarden - vom gesellschaftlichen Nutzen her, der jedoch vom persönlichen Glück nicht getrennt gedacht wird. Die Verantwortung des Künstlers betrifft in Weiners Konzeption zwei Bereiche: Es geht darum, eine „Methodologie“<sup>213</sup> anzubieten, die ein destruktives und ein konstruktives Moment enthält. Die Destruktion richtet sich auf fixierte Deutungen der Wirklichkeit. Verfremdung, Kontextverschiebungen und Inversionen sind künstlerische Mittel, um den Blick auf das Gewöhnliche und Bekannte zu verändern (vgl. besonders II.4.2 und II.8.2). Die Entwicklung von Methodologien, die einerseits eine veränderte Wahrnehmung ermöglichen und andererseits dem eigenen Umsetzungswillen Steine in den Weg legen und die Realisation auf diesem intendierten Umweg mit Faktizität anreichern, bildet als selbstaufgelegte Disziplin einen festen Bestandteil der unterschiedlichsten künstlerischen Konzeptionen vor allem der Moderne. Im Umfeld Weiners war vor allem Jackson Pollocks (von Max Ernst inspirierte) Methodologie folgenreich, aber auch andere vornehmlich über den Surrealismus, Konstruktivismus und Dadaismus und über die Theatertheorien Brechts und Artauds rezipierte Ansätze. Die Notwendigkeit,

<sup>212</sup> „My job is not anything at all about showing a better way to live. It is about trying to determine what the hell is going on around us. The making of art is in my eyes a dignified occupation. If you can't determine what constitutes dignity for yourself, you can't make art.“ Sue Francis n. Fragen v. Louwrien Wijers, „Interview vom 18. September 1989, Amsterdam“, in: Tisdall/Wijers/Kamphoff (Hsg.), *Art Meets Science...*, 1990, S. 240.

<sup>213</sup> „Man bietet eine Methodologie an für die Beziehung von Menschen zu Gegenständen, und indem diese Methodologie abgelehnt oder akzeptiert wird, wird sie praktisch genutzt als ein Teil dessen, wie Menschen lernen, mit ihrer Welt umzugehen. Und das ist alles, was ich von der Kunst will. Solange sie nicht autoritär ist, wenn sie jemandem eine Methodologie an die Hand gibt, um im Leben zurechtzukommen, denke ich, dass sie damit in den öffentlichen Kontext eintritt. Ich denke nicht, dass sie darüber hinaus noch gerechtfertigt werden muß. (...) Wenn man etwas präsentieren kann, mit dem jemand sich weit genug identifizieren kann, um es abzulehnen, dann hat man das Ziel erreicht. Ich wüsste nicht, weshalb wir das, was wir von Brecht und Lautréamont gelernt haben, nicht auch in der Kunst anwenden können. (...) Es so vollständig zu präsentieren, dass es die Illusionen der Leute über ihre früheren Beziehungen zerstört. Offensichtlich werden sie das entweder akzeptieren, oder sie werden ihre eigenen Ansichten soweit wieder herstellen, dass sie damit gegen diese Präsentation argumentieren können. Ich will niemanden bekehren, ich will, dass die Leute mit formalen Argumenten antworten.“ Weiner im Interview mit Lynn Gumpert, in: Lynda Benglis, Joan Brown, Luis Jimenez, Gary Stephan, *Lawrence Weiner: Early Work* (Ausstellungskatalog), New York: The New Museum, 1982. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmrich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, Ostfildern-Ruit, 2004, S. 140.

Gregor Stemmrich hat seinen Essay mit *Lawrence Weiner: Material und Methodologie* überschrieben. Er unterscheidet dort eine *Methodologie der Dialektik*, die Weiner den Rezipienten zugänglich machen will und eine *methodologische Kompetenz* des Künstlers, durch die der Zugang zum Werk und die Verwendungsfähigkeit für eigene Metaphernbildungen durch die Rezipienten gewährleistet wird. In: Fietzek/Stemmrich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, Ostfildern-Ruit, 2004, S. 477-478.

„*methodische Interventionen*“ zu entwickeln, machte Guy Debord 1957, anknüpfend an die imaginistische Bauhausbewegung und die Lettrist International,<sup>214</sup> zur Grundlage seiner Idee einer „*Situationistischen Internationale*“. Es geht bei den vorgeschlagenen Interventionen um die Erforschung des eigenen Lebensraums als „*psychogeographischem Relief*“, in dem Zentren und Grenzen existieren, die auf keiner offiziellen Karte zu finden sind. Die Methode des „Driftens“ (*dérive*) zielt auf die allmählich Auflösung dieser Grenzen ab:

„*The most general change that the dérive leads to proposing is the constant diminution of these border regions, up to the point of their complete suppression.*“<sup>215</sup>

Debord betont die Kontrolliertheit des *dérive* gegenüber dem „Bummeln“ (*stroll*).<sup>216</sup> Um Veränderung und Fortschritt zu erreichen, ist es seiner Ansicht nach nicht ausreichend, sich dem Zufall zu überlassen: „*Progress is nothing other than breaking through a field where chance holds sway by creating new conditions more favorable to our purposes.*“<sup>217</sup> Eine ähnliche Einstellung gegenüber der Frage der Kontrolle klingt auch aus vielen Äußerungen Weiners heraus. Der Ausbruch aus den gefühlten, aber nicht offen definierten Grenzen und ein „Durchbruch“ in eine veränderte, den Bedürfnissen besser angepasste Situation bedarf einer gewissen Determination und methodischen Bewusstheit. Die Schwierigkeit dabei liegt darin begründet, dass die zu durchbrechenden Grenzen erst aufgespürt werden müssen, die Unzufriedenheit und das Gefühl der Beschränkung zwar vorhanden, aber diffus und nicht objektiv lokalisiert ist. Eine Haltung gleichzeitig kontrollierter und die Kontrolle abgebender Selbstbeobachtung ist also vonnöten. Eine künstlerische Methodologie kann zudem nicht starr sein, sondern erfindet sich im Zusammenspiel mit ihrem Untersuchungsgegenstand ständig neu. Auf Irmelin Lebeers Frage nach der Basis seiner Methodologie antwortete Weiner:

„*Sie basiert nicht auf philosophischen Prämissen. Sie bezieht sich immer nur auf eine bestimmte Serie von Arbeiten. (...) Ich präsentiere eine Methodologie als etwas Lebendiges, und die Methodologie könnte sich verändern, wenn ich andere Dinge entdecke. Es ist eine Dialektik. Sich mit etwas befassen und es befragen und die Antwort nehmen, um daraus eine neue Frage zu entwickeln. Ich würde sagen, dass es ein poststrukturalistischer Ansatz ist. Ich persönlich lehne Lévi-Strauss' Konzeption der Sprache ab. Ich finde, dass zum Beispiel*

<sup>214</sup> vgl. Charles Harrison/Paul Wood (Hsg.), *Art in Theory 1900-1990*, 1993, S. 693.

<sup>215</sup> Guy Debord, „Internationale Situationist“, No. 2, verfasst 1956, zuerst veröffentlicht im Dezember 1958. Hier zitiert nach: Harrison/Wood (Hsg.), *Art in Theory 1900-1990*, S. 697.

<sup>216</sup> „*Among the various situationist methods is the dérive, a technique of transient passage through varied ambiances. The dérive entails playful-constructive behaviour and awareness of psycho-geographical effects; which completely distinguishes it from the classical notions of the journey and the stroll. (...) But the dérive includes both this letting go and its necessary contradiction: the domination of psychogeographical variations by the knowledge and calculation of their possibilities.*“ Guy Debord, ebd., S. 696.

<sup>217</sup> Ebd.



*Humboldts Auffassung eher dem entspricht, was ich mache: mich mit Materialien befassen in einem sprachlichen Kontext innerhalb eines Kunstkontexts innerhalb eines noch umfassenderen Kontexts.*“<sup>218</sup>

Weiner betont, wie auch Debord, eine didaktische Komponente. Die Methodologie, mit deren Hilfe das Werk hervorgebracht wurde, soll über das Werk und den Kunstkontext hinauswirken. Debord hat den Kampf um die gewonnene Freizeit im Blick.<sup>219</sup> Auch Weiners Idee einer Erziehung zu erweiterter Sinnlichkeit weist in diese Richtung. Debord zielt darauf, „*to extend the nonmediocre part of life, to reduce the empty moments of life as much as possible.*“ Darin will er der Unterhaltungs- und Freizeitindustrie zuvorkommen, „*that is an incomparable instrument for stupefying the proletariat with by-products of mystifying ideology and bourgeois tastes.*“<sup>220</sup> Greenbergs Avantgardetheorie, derzufolge der Kunst die Aufgabe der Verlebendigung der Kultur als Bollwerk gegen den globalen Kitsch zukommt, scheint nicht weit entfernt.<sup>221</sup>

Auch wenn Weiner seine Methodologie in Abhängigkeit vom jeweiligen Werk oder einer Werkserie sieht, lässt sich doch eine Art allgemeiner methodologischer Kontext ausmachen, in den seine und die Arbeit vieler seiner Kollegen gestellt werden können. Als Methode des Künstlers selbst spielt hierin die Selbstaussetzung in einen fremden Kontext eine große Rolle. Die Bedeutung des Reisens im Lebensstil der Beatniks der ausgehenden 50er Jahre zeigt, dass über den künstlerischen Kontext hinaus die Erfahrung der Herauslösung aus dem gewohnten Umfeld in der Nachkriegszeit als antibürgerliche Lebensstrategie diskutiert wurde (vgl. I.5). Wenn den Rezipienten mit der Auseinandersetzung mit dem Werk gleichzeitig eine Methodologie zur Lebensbewältigung an die Hand gegeben werden soll, muss die Erfahrung des freiwilligen Selbst-„*Displacement*“<sup>222</sup> und der daraus resultierenden Selbstirritation, die den Künstler zum Werk geführt haben, im Werk so re-inszeniert werden, dass sie die Rezipienten einschließt. Alle Beteiligten, der Künstler selbst, die Gegenstände und die

<sup>218</sup> Weiner im Interview mit Irmelin Lebeer, in: *Chronique de l'Art Vivant* (Paris), Dezember, 1973. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemrich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, Ostfildern-Ruit, 2004, S. 75.

<sup>219</sup> „*This perspective is obviously linked to the inevitable continual and rapid increase of leisure time resulting from the level of productive forces our era has attained. It is also linked to the recognition of the fact that a battle of leisure is taking place before our eyes whose importance in the class struggle has not been sufficiently analysed.*“ Guy Debord, „Internationale Situationist“, No. 2. Hier zitiert nach: Harrison/Wood (Hsg.), *Art in Theory 1900-1990*, S. 695.

<sup>220</sup> Ebd.

<sup>221</sup> Vgl. Clement Greenberg, „Avant-Garde and Kitsch“, in: *Partisan Review*, VI, no. 5, New York, Herbst 1939, S. 34-49, wiederabgedruckt in: Harrison/Wood (Hsg.), *Art in Theory 1900-1990*, S. 529-541.

<sup>222</sup> Vgl. Charles Wright/Gary Garrels/Karen Kelly (Dia Center for the Arts) (Hsg.), *Lawrence Weiner: Displacement* (Künstlerbuch, erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung vom 4.4.1991 – 2.2.1992 in 548 West 22nd Street, New York City, o.O., o.J.

Betrachter werden im Kontext der Kunst also in eine Art Exilerfahrung versetzt, die nicht primär angenehm ist. Das Eigenwillige der Konzeption Weiners besteht darin, dass er den Reflex der Metaphernbildung als Versuch der Reorganisation der gestörten Ordnung nicht zurückweist, sondern als legitim erkennt und in seine konzeptionellen Überlegungen einbezieht. Entweder die gestörte Ordnung wird also revitalisiert und wieder hergestellt, wobei sie aber auch nicht die Gleiche bleibt wie zuvor, sondern Spuren des durchlaufenen Prozesses in sich trägt, oder sie wird durch eine andere ersetzt. Toter konzeptueller Überzeugungsballast soll im Rahmen dieser Prozedur abgeworfen werden.

Die Überantwortung der Bedeutungsbildung in den Hoheitsbereich der Rezipienten birgt in sich die Gefahr der Beliebigkeit der Verwendung. Tatsächlich sieht Weiner dies als einen Grund, weshalb Künstler in der Verantwortung stehen, die Gesellschaft, in der sie leben und in die sie ihre Kunst stellen, zu beobachten, um die Möglichkeiten einer Metaphernbildung, die den ethischen Überzeugungen des Künstlers widersprechen, antizipieren zu können und in diesem Falle auf eine Veröffentlichung zu verzichten. Diese Möglichkeit der Kontrollausübung über die Art der Verwendung schützt jedoch nicht immer vor bösen Überraschungen:

*„You have to take some responsibility. And I attempt to make work that cannot be used to cross the lines that I don't want to cross. Every once in a while you'll fuck up and somebody uses a work of yours in a way that you're absolutely destroyed mentally and physically, but I've been extremely – I'm looking for wood (sucht nach Holz, um darauf zu klopfen), but there is none, this is a modern building – but I've been extremely lucky (klopft auf seinen Schuhabsatz), it hasn't happened that many times.“*<sup>223</sup>

---

<sup>223</sup> A.I.2.1 (Gespräch vom 14.3.2002 in der Galerie Buchmann in Köln, Anhang I, S. 409).

### I.3 Dissociated Objects

„Keiner dematerialisiert Objekte, das macht keinen Sinn. Sobald man etwas darüber weiß, ist es ein Objekt – so, wie Liebe auch ein Objekt ist, wenn man sie kennt.“<sup>224</sup>

„Ich bin ein Materialist – alle Dinge sind Objekte, Liebe ist ein Objekt, **mit** einem Objekt. Aber Objekte sind eine falsche Frage, eine akademische Frage.“<sup>225</sup>  
(Lawrence Weiner)

Seit den ausgehenden 60er Jahren ist in der minimalistischen und postminimalistischen Kunstszene eine wachsende Kritik an „totalisierenden Tendenzen philosophischer Theorien“<sup>226</sup> und eine Sensibilisierung für Fragen der Differenz wahrzunehmen, die in den 70er und 80er Jahren vor allem durch französische Denker des Poststrukturalismus theoretisch aufgearbeitet wurde und Eingang in die konzeptionellen Überlegungen Weiners fand. Vor allem das Postulat der Übersetzbarkeit seiner Arbeiten und seine Ausrichtung am Allgemeinen und Allgemeinverständlichen wurde einer Befragung ausgesetzt. Die Folge war, dass Weiner eine zunehmend differenziertere Weise des Nachdenkens über diese Problematik entwickelte. Gerade, indem er sich nicht der Herauszeichnung kultureller und physischer Differenzen verschrieb, ohne gleichzeitig die Frage nach den Möglichkeiten ihrer Überschreitung zu stellen, musste seine Arbeit aus Sicht eines zunehmend poststrukturalistisch geprägten Diskurses unter Linksintellektuellen mit unter den Generalverdacht der Vernachlässigung oder repressiven Einebnung der Differenz fallen, den diese gegen den Modernismus hegt. An einem bestimmten Punkt scheint Weiner sich entschlossen zu haben, seine ideologische Haltung selbst in die Abteilung des „unrevidierten Modernisten“<sup>227</sup> einzusortieren. Ein eingehendes Studium seiner theoretischen Äußerungen

<sup>224</sup> „Lawrence Weiner: ‘Kunst ist ein Spielzeug für Intellektuelle’: Ein Gespräch mit dem Künstler von Sabine B. Vogel, in: *Artis* (Bern), 42. Jg., Nr. 3, März 1990, S. 36-39. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, 2004, S. 254.

<sup>225</sup> Weiner im Gespräch mit Frank Perrin, geführt im Mai 2001 in Amsterdam, in: *Rencontres 7: Lawrence Weiner/Frank Perrin*, Paris 2002. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, 2004, S. 442.

<sup>226</sup> Stefan Münker/Alexander Roesler (Hsg.), *Poststrukturalismus*, Stuttgart/Weimar: 2000, Einleitung, S. X.

<sup>227</sup> „Ich weiß nicht, was die Postmoderne ist. Und ich glaube auch nicht, dass irgendeiner der vier Leute hier auf dem Podium in irgendeiner Weise zu dieser angeblichen Postmoderne dazugehört. Ich denke, wir sind das Anathema der Postmoderne. (...) ... denn im Grunde ist es so, dass zumindest ich ein unrevidierter Modernist bin. Ich bin und bleibe letztlich ein nordamerikanischer Sozialist, was das absolute Anathema der Postmoderne ist. Jedesmal, wenn jemand eine Ausstellung macht, wenn jemand eine Reihe von Arbeiten macht (und ich spreche hier nur von Kunst), fügt das dem grundlegenden, allgemeinen Gut der Bevölkerung etwas hinzu. Es gibt etwas, das tatsächlich geschieht, namens „Fortschritt“, und es sorgt in der Medizin dafür, dass Kinder keine Kinderlähmung mehr bekommen, und es bringt Leuten das Lesen bei und so weiter. Ich halte die Postmoderne im Grunde für eine Beschwichtigung gegenüber der essentiellen kommerziellen Kultur, die sagt, dass all diese Dinge niemandem weh tun und man deswegen genauso gut tun kann, was immer man will. (...) Es ist ‘Suivez les

und künstlerischen Arbeiten bringt hingegen zutage, dass Weiner in seiner Arbeit an genau jenen Bruchstellen ansetzt, die auch das poststrukturalistische Denken herausgefordert haben.<sup>228</sup> Für meine Untersuchung bleibt die Frage im Zentrum, wie sich Weiners künstlerische Fragestellungen an den wiederkehrenden Denkfiguren und Problemstellungen des Diskurses entlang entwickeln und in einer spezifischen Motivik niederschlagen (vgl. Teil II). Ich sehe vor allem zwei Bezüge zur Grenzthematik: zum einen ist dies die Frage der Beziehungen von Objekten zu ihrer Umgebung bzw. – noch grundlegender - der Bedingungen, unter denen Dinge zu einzelnen werden und sich unterscheiden und zum anderen die Frage, welche metaphorischen Deutungen zwischenmenschlicher Beziehungen hierbei ins Spiel kommen.

### **I.3.1 Unfassbarkeit und kontextuelle Einbindung versus Unverbundenheit und Transportfähigkeit**

Im Folgenden soll die vielschichtige Auseinandersetzung um Objekthaftigkeit, wie sie vor allem in der Minimalismus-, Postminimalismus- und Konzeptualismusdebatte zutage getreten ist, als eine Auseinandersetzung um Autonomie vs. Kontextualität beschrieben und auf Weiners Arbeit bezogen werden, die ja von Benjamin Buchloh als Grenzmarke in der Ablösung einer „*Tradition modernistisch-reduktionistischen Abstraktion*“ durch eine „*syntagmatische und kontextuelle postmoderne Ästhetik*“ dargestellt worden ist.<sup>229</sup> Die Frage der Objekte stellt sich als mit der Frage nach Ursprung und Stabilität von Sinn und/oder Bedeutung verbunden dar. Das Motiv des Eingriffs in einen Fluss (bzw. des Einschnitts in einen intakten Zusammenhang, der Unterbrechung eines Kontinuums, des Herauslösens aus der Verwobenheit in einen grenzenlosen Zusammenhang ohne Zentrum) findet sich in verschiedenen poststrukturalistischen Theorien, so etwa in *Anti-Oedipus* (1972)<sup>230</sup> von Deleuze und Guattari oder in Lyotards Begriff des Figuralen aus *Discours, figure* (1971)<sup>231</sup>,

---

*mouvement*, 'Treibe mit dem Strom'. Das ist letztlich, was die Postmoderne ist, und ich glaube nicht, dass irgend jemand hier am Tisch davon gesprochen oder sich darauf bezogen hat.“ Judith Mastai (Hsg.), „An Evening Forum at the Vancouver Art Gallery with Terry Atkinson, Jeff Wall, Ian Wallace and Lawrence Weiner“, in: VAG *Document II*, Februar 1990. Die Diskussionsveranstaltung fand am 13. Februar 1990 anlässlich der Ausstellung *Jeff Wall 1990* in der Vancouver Art Gallery statt. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, Ostfildern-Ruit, 2004, S. 249 f.

<sup>228</sup> „(...) Ich würde sagen, dass es ein poststrukturalistischer Ansatz ist. (...)“ Lawrence Weiner, Interview mit Irmelin Lebeer, in: *Chronique de l'Art Vivant* (Paris), Dezember, 1973. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, Ostfildern-Ruit, 2004, S. 75.

<sup>229</sup> Buchloh (Hsg.), „The Posters of Lawrence Weiner“, in: *Lawrence Weiner: Posters*, 1986, S. 173.

<sup>230</sup> Gilles Deleuze/Félix Guattari, *L'Anti-Oedipe*, 1972, dt. *Anti-Ödipus: Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt a.M., 1977.

<sup>231</sup> Jean-Francois Lyotard, *Discours, figure*, Paris, 1971.

den Deleuze in seiner Schrift „*Francis Bacon: Logik der Sensation*“ (1981)<sup>232</sup> aufgegriffen hat. Wiederum bilden auch hier Dezentrierung und Enthierarchisierung entscheidende Bezugsgrößen in den Argumentationen. Dabei geht es zum einen um das (bei Deleuze und Guattari, nicht bei Lyotard) als repressiv aufgefasste ordnende und regulierende Eingreifen in den „*anarchistischen Strom der reinen Differenzen und Singularitäten*“<sup>233</sup> (bei Deleuze) oder in das reine Fließen im *organlosen Körper* (bei Deleuze und Guattari)<sup>234</sup> und zum anderen um Verankerungen in Repräsentationsbeziehungen, die das freie Flottieren unterbinden und als autoritär empfunden werden. Denken ist zwar „*immer dem Chaos trotzen, einen Plan entwerfen, einen Plan durch das Chaos ziehen*“<sup>235</sup> (Deleuze), aber „*Philosophie, Wissenschaft und Kunst können auf ihre spezifische Weise auch vom Chaos erzählen, statt es zu bannen*.“<sup>236</sup>

Weiners häufig verwendete Formel vom „*Plazieren (seiner Arbeiten) im Strom des Lebens*“<sup>237</sup> greift auf die gleiche Beziehung von Infiltration oder Intrusion in einen Fluss zurück. Einige seiner Arbeiten handeln explizit davon (PUT IN THE WAY OF THE WATER, # 515). In grafischen Gestaltungen lässt er mitunter Teilchen frei flottieren (vgl. Abb 12), andere setzt er in Koordinatenkreuzen fest. Seine Tätigkeit des Herausschneidens und Isolierens, auch das collagierende Wiedereinfügen in fremde Kontexte entsprechen dem, was man Bildhauern als Tätigkeitsfeld zuschreibt.<sup>238</sup> Weiners Hauptkritik am Postmodernismus zielt dann auch nicht auf dessen Versuch der Verflüssigung festgefügtter Strukturen, denn dieses Ziel kann man auch in seinen Arbeiten verfolgt sehen, sondern auf deren Verabsolutierung und die Folgerung eines Verzichts auf Gestaltung. Das freie Fließen und seine Behinderung sind für Weiner in dialektischer reziproker Bezogenheit Ausdruck des Faktischen. Was Deleuze 1981

<sup>232</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la sensation*, 1981, dt. *Francis Bacon: Logik der Sensation*, München, 1995.

<sup>233</sup> Stefan Münker/Alexander Roesler (Hsg.), *Poststrukturalismus*, Stuttgart/Weimar: 2000, S. 128.

<sup>234</sup> Vgl. ebd., S. 70-74.

<sup>235</sup> Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Was ist Philosophie?*, Frankfurt a.M., S. 234. Hier zitiert nach: Münker/Roesler (Hsg.), *Poststrukturalismus*, 2000, S. 128.

<sup>236</sup> Ebd.

<sup>237</sup> In Weiners Text „Notes on a Table“ heißt es: „DAS EINBRINGEN IN DEN STROM EINER KULTUR GENÜGT“. In: *Lawrence Weiner: Werken vanaf het begin van de jaren zestig tot han et einde van de jaren tachtig/Works from the Beginning of the Sixties towards the End of the Eighties*, Ausstellungskat., Amsterdam: Stedelijk Museum, 1988, S. 7/8. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, Ostfildern-Ruit, 2004, S. 194.

<sup>238</sup> „Then I realized that I was working with the materials that people called ‘sculptors’ work with. I was working with mass, I was working with all the processes of taking out and putting in.“ Buchloh, „Conversation with Lawrence Weiner“, in: Alberro et. al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, 1998, S. 12.

in „*Francis Bacon: Logik der Sensation*“ formuliert hat, kann als ebenso gültig für Weiners Arbeit wie auch für diejenige vieler sogenannter Minimalisten und Postminimalisten gelten:

*„Isolierung ist also das einfachste, notwendige, aber nicht hinreichende Mittel, um mit der Repräsentation zu brechen, die Narration zu zerschlagen, die Illusion zu verhindern, die Figur zu befreien: sich an das Faktum zu halten.“*<sup>239</sup>

„Nicht hinreichend“ ist die bloße Isolierung als Mittel, weil sie zunächst nur zum Vorschein bringt, dass „*unsere Vorstellungen vom Körper (oder etwas anderem) immer schon besetzt sind von Vorurteilen, durchdrungen von Klischées, eingeordnet mithin in eine Struktur semantischer Verweisungen.*“<sup>240</sup> Weiner teilt die strikte Ablehnung von Repräsentationsbeziehungen und das Plädoyer für das Faktische. „*Narration war (jedoch) nicht das Problem*“ (vgl. Zitat, S. 26), denn sie kann als horizontale Einbindung verstanden werden, während Illusion und Illustration eine vertikale Verbundenheit von Signifikant und Signifikat in einem (tendenziell hierarchischen) Repräsentanzverhältnis implizieren. Illusion scheint für Weiner als Problem weniger relevant zu sein als Illustration.<sup>241</sup>

Bei Weiner wie bei Deleuze dient das Heraustrennen letztlich dem Wiedereinfügen in einen Strom. Den Stellenwert des Isolierens in seiner Arbeit hat Birgit Pelzer deutlich gemacht. Ihren 1999 in *October* erschienenen Aufsatz über die *Statements/Skulpturen von Lawrence Weiner* hat sie mit „*Dissociated Objects*“ überschrieben und damit eine Äußerung Weiners aus einem Interview mit Colin Lochhead von 1981 zitiert, in dem er das Verhältnis von Präsentationskontext und Werk reflektiert hat:

*„Inwieweit beeinflusst der Kontext des Präsentationsraums die Vermittlung des Inhalts einer Arbeit? Das gilt für Gemälde, das gilt für Skulpturen, das gilt für jede Art von Ding, das in unseren Kunstkontext passt. Als Künstler wissen wir das nicht genau. Wir machen unverbundene Objekte. Ich mache Skulpturen, die dann in einen Kontext treten, der sich meiner Kontrolle entzieht – und sich ihr entziehen sollte!“*<sup>242</sup>

Birgit Pelzer bringt das Prinzip der Dissoziierung mit „*translation*“ als „*transport, displacement, placement*“ in Verbindung. Die Unverbundenheit der Objekte ermöglicht deren

<sup>239</sup> Gilles Deleuze, „Francis Bacon: Logik der Sensation“, zitiert nach: Stefan Münker/ Alexander Roesler (Hsg.), *Poststrukturalismus*, Stuttgart/Weimar: 2000, S. 130.

<sup>240</sup> Münker/Roesler (Hsg.), *Poststrukturalismus*, 2000, S. 130.

<sup>241</sup> „Das ist die andere Sache: Kunst ist nie illustrativ.“ Weiner im Interview mit Dieter Schwarz, geführt in Stuttgart am 14. April 1989, in: Fietzek/Stemmerich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, 2004, S. 211.

<sup>242</sup> Colin Lochhead, „A Conversation with Lawrence Weiner“, Februar 1981, in: *Apartment Number*, Ausstellungskat., Toronto: A Space, 1982. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, 2004, S. 124.

Versetzung an unterschiedliche Orte. Die Übersetzungsvorgänge finden auf verschiedenen Ebenen statt: „*the studio work, which consists of translating the material into a statement; public presentation of its translation; and finally, a realization of the statement by others, a translation into their own reality that opens the field of interpretation.*“<sup>243</sup> Pelzer zitiert Weiner, der davon spricht, dass seine Grammatik „*disjointed*“ sei, weil er „*in terms of nouns*“ sehe.<sup>244</sup> Pelzer sieht das Prinzip der Unverbundenheit auch auf die graphische Präsentation der Arbeiten übertragen: „*The use of letters of identical height*“ erzeugt „*an impression of disjointed words, this strategy makes rereading necessary.*“<sup>245</sup> „*What, in effect, is an art object for Lawrence Weiner?*“ fragt Birgit Pelzer am Ende ihres Aufsatzes und bringt die „*Stimme*“ ins Spiel:

„*These are objects that repeat themselves, there is a multiplication of sites and recurrences, yet we can say that it is always the same object that is operative in various settings: the voice. We are encountering the voice made visual. Nothing could be more evanescent than that. Yet Weiner renders it material. He materializes, by means of language, the status of an object that we all carry within us, the voice, adding to it an apparently external corporeality (...)*“<sup>246</sup>

Pelzer zitiert Alice Zimmerman, die von einer „*strange impermanence*“ spricht „*that this art finds its being*“<sup>247</sup>, und fragt nach der „*nature of this impermanence, this unseizability*“<sup>248</sup>. Zugleich weist sie darauf hin, dass Weiner ihre „*solidity*“ hervorhebt, „*invoking their consistant reference to specific material realities*“<sup>249</sup>. Welche Rolle spielt nun die Stimme in Pelzers Argumentation? Derrida hatte, wie Stefan Münker und Alexander Roesler schreiben, dem „*Phonozentrismus*“ vorgeworfen, die Stimme als „*dem Sinn am nächsten*“ zu verstehen, ihre Materialität zu übersehen und damit nahezulegen, dass „*der reine Sinn jenseits seiner materiellen Verkörperung zu haben und folglich auch zu suchen wäre.*“<sup>250</sup> Es scheint Derrida unter anderem darum zu gehen, die Fixierung des Sinns durch die Vorstellung einer Verankerung im Absoluten als Illusion zu entlarven. In der „*Äußerlichkeit des sinnlichen*

<sup>243</sup> Birgit Pelzer, „Dissociated Objects: The Statements/Sculptures of Lawrence Weiner“, in: *October* No. 90, Herbst 1999, Cambridge, Mass., 1999, S. 88.

<sup>244</sup> Ebd., S. 90.

<sup>245</sup> Ebd., S. 94.

<sup>246</sup> Ebd., S. 108.

<sup>247</sup> Alice Zimmerman, „Works and Days: A Conversation With Myself About Lawrence Weiner“, in: *(Obras) In the Stream* (Kat.), Valencia: IVAM Centre Julio Gonzales, 1995, o.S. Hier zitiert nach: Birgit Pelzer, „Dissociated Objects: The Statements/ Sculptures of Lawrence Weiner“, in: *October* No. 90, Herbst 1999, Cambridge, Mass., 1999, S. 107.

<sup>248</sup> Birgit Pelzer, „Dissociated Objects“, in: *October* No. 90, Herbst 1999, S. 107.

<sup>249</sup> Ebd.

<sup>250</sup> Münker/Roesler (Hsg.), *Poststrukturalismus*, 2000, S. 42.

*Diesseits*<sup>251</sup> wäre der Sinn als „*transzendentes Signifikat*“ nicht mehr festzuhalten, Phonozentrismus und Logozentrismus stellten nach Derrida daher „*eine Strategie dar, den Sinn als etwas Intelligibles vom Sinnlichen fernzuhalten, das den Bereich der Schrift oder überhaupt jeglicher Materialisierung des Sinns regiert.*“<sup>252</sup> Pelzer zitiert Weiner, der vom Unterschied zwischen „*sense*“ und „*meaning*“ spricht:

„*The work I make is translatable into a structure. But the thing that makes the work is not translatable. That's the poetry. Essentially people are asking to make sense from a body of work.... There is no sense in a body of work, there is meaning. And meaning and sense are not the same thing. ... Meaning is transmutable from one generation to another, because in fact the meaning of a work of art is how a person relates to it.*“<sup>253</sup>

Weiner, der in seinen Argumentationen erklärtermaßen mit einem „*Vor-Derridanischen*“ Sprachmodell operiert<sup>254</sup>, eröffnet hier eine Problematik von einerseits Fixierung versus Wandlungsfähigkeit und andererseits Unverbundenheit und Transportfähigkeit versus Unablösbarkeit, die auch in den poststrukturalistischen Theorien eine entscheidende Rolle spielt und dort mit der Überwindung einer Metaphysik der Signifikate in Verbindung gebracht wird. Gegen den Strukturalismus bringt das poststrukturalistische Denken dessen Bindung an ein Zentrum vor, durch die das „*Spiel der Differenzen*“<sup>255</sup> zum Stillstand gebracht wird. Ein damit zusammenhängender Vorwurf richtet sich gegen einen durch den Strukturalismus erhobenen „*metaphysischen Anspruch des restlos dechiffrierbaren Sinns aller kulturellen Phänomene*“ und zwar um den Preis des „*Ausschluss(es) des methodisch inkompatiblen Anderen*“.<sup>256</sup> Wie gezeigt wurde, spielt die Frage der Zentrierung und Dezentrierung bei Weiner eine entscheidende Rolle. Gleiches gilt für die Frage des Ausschlusses, die in I.4.3 genauer betrachtet werden wird. Das Prä-Derridanische des Weiner'schen Ansatzes besteht

<sup>251</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie*, 1967, dt. *Grammatologie*, Frankfurt a.M., 1983, S. 24. Hier zitiert nach: Münker/Roesler (Hsg.), *Poststrukturalismus*, 2000, S. 43.

<sup>252</sup> Münker/Roesler (Hsg.), *Poststrukturalismus*, 2000, S. 43.

<sup>253</sup> Lawrence Weiner, „Two Objects on a Table - Deux Objets sur une table“, Gespräch mit Jean Nouvel, Brian Holmes, Olivier Boissière, und René Denizot, in: *Galleries Magazine* 56, Oktober/November 1993, S. 96-105. Hier zitiert nach: Birgit Pelzer, „Dissociated Objects“, in: *October* No. 90, Herbst 1999, S. 108.

<sup>254</sup> Auf Benjamin Buchlohs Frage, „(...) *what language model underlies your critique of metaphor as pre-established fixed meaning, as a pre-established belief system? Are you establishing with your own means a critique of language that would have parallels in poststructuralist deconstruction, from Lacan to Derrida?*“, hat Weiner geantwortet: „*It is pre-Derridian and it is certainly non-Freudian. (...)*“ Buchloh, „Conversation with Lawrence Weiner“, in: Alberro et. al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, 1998, S. 30.

<sup>255</sup> Münker/Roesler (Hsg.), *Poststrukturalismus*, 2000, S. 32.

<sup>256</sup> Als dieses ausgeschlossene „*Andere*“ wurden der „*Nicht-Sinn*“, das „*Parasitäre*“, der „*Delinquent*“ oder der „*Wahnsinn*“ benannt (ebd.). Dass eine Sensibilität für diese Formen gesellschaftlicher Randständigkeit sowohl in der Literatur als auch im Bereich der Bildenden Kunst die Moderne seit ihrem Beginn begleitet hat, ist offensichtlich. Besonders Rosalind Krauss hat herausgestellt, wie sehr die vermeintlich „*rationalistische*“ Kunst der 60er Jahre gerade das verdrängte Andere als die unsichtbare Seite des Rationalen in den Blick genommen hat.



vielleicht in seinem Festhalten an der Vorgängigkeit eines vorsprachlichen Signifikats. Ich möchte im Folgenden eine Beschreibung dessen versuchen, was hinsichtlich der kontextuellen Einbindung des Inhalts, seiner Solidität und Fassbarkeit als Objekt und der zentrierenden Bindung zwischen einem ursprünglichen Signifikat und den Signifikanten in den Übersetzungsvorgängen geschieht.

Das „*Ding, das die Arbeit macht*“ (vgl. Zitat S. 82) als der eigentliche Inhalt scheint dem sinnlichen Diesseits zu entstammen und sich in einer so unauflöslichen Einbindung zu befinden, vielleicht auch so wenig klar definierbare Konturen zu haben, dass es als Solches nicht fassbar, geschweige denn transportabel ist. Es ist ein Ding und kein Ding, in einem Übergang von einer nahezu ununterscheidbaren Verwobenheit mit dem Umgebungsmilieu zu einer Identifizierbarkeit als Objekt, etwa so wie in umgekehrter Weise das Motoröl, nachdem es, wie Weiner in einer Arbeit vorschlägt, in den Golfstrom gegossen wurde (ONE QUART HEAVY GRADE MOTOR OIL POURED INTO THE GULF STREAM (# 044)) seine Objektidentität im Verhältnis zum Umgebungsmilieu verändert. Auch die Sprache ist jedoch Bestandteil des sinnlichen Diesseits. Das sieht auch Weiner, wenn er feststellt:

*„In the beginning there was the word and with the word one realized there was something before the word.“<sup>257</sup>*

Die Arbeit, die als Artikulation dieser *Sache* (des Inhalts) entsteht, lässt sie paradoxerweise erst sichtbar werden und zwar als etwas, das zuvor noch gar kein Gegenstand war. Arnulf Rohsmann schreibt: *„Sprache bildet bei Weiner nicht mehr die Welt ab, hat keine mimetische Funktion. Vielmehr imaginiert sie Wirklichkeit.“* Sie erschafft damit die Wirklichkeit jedoch nicht überhaupt, sondern lediglich in einer spezifischen Organisation. Dabei bleibt die Sprache selbst Hervorbringung der vorgängigen Wirklichkeit und ihrerseits veränderlich. Von dieser Geformtheit der Wirklichkeit kann man nicht absehen, die vorsprachliche Wirklichkeit zeigt sich nicht außerhalb ihrer Geformtheit durch die Sprache, man kann nur erahnen, dass es sie gibt, weil sich zeigt, dass es unterschiedliche Möglichkeiten gibt, die Welt zu imaginieren. In dieser Sichtweise gibt es keine Repräsentanz der Wirklichkeit, die zutreffender ist als eine andere, sondern nur Eingriffe, die Verschiebungen im Gefüge bewirken. Hier erscheint wieder die Frage des Expertentums des Künstlers, die ich bereits in I.2 angesprochen habe,

---

<sup>257</sup> Lawrence Weiner im Gespräch mit Arnulf Rohsmann, New York, 1.-5. Juli 1996, in: Rohsmann/Hapkemayer, Kärntner Landesgalerie (Hsg.), *Lawrence Weiner/Slipping and Sliding*, Klagenfurt, 1996, S. 10.

dort jedoch auf der Basis der „Tisch-Metapher“ und des Konzepts der „Lebenswelt“. Was macht einen Eingriff wirkungsvoller als einen anderen und woher überhaupt die Notwendigkeit des Eingreifens, wenn diese Verschiebungen gar nicht zu verhindern sind, weil sowieso alles mit allem verbunden ist? In seiner Distanzierung vom Postmodernismus macht Weiner deutlich, dass er die Idee der Kontrolle und Regulierung nicht aufgeben kann und will (vgl. Anm. 178).

Mit der sprachlich gefassten künstlerischen Arbeit gibt es also ein Objekt, das transportabel ist. Es wird verschoben, in andere Sprachen, andere Präsentationskontexte, andere Vorstellungs- und Assoziationsräume.<sup>258</sup> Es wird jedoch nicht nur räumlich versetzt, sondern auch vervielfacht. Im Kontext einer sensibilisierten Wahrnehmung für die Differenz liegt nahe, zu fragen, inwiefern ein versetztes und wiederholtes Objekt gleich bleibt oder sich verändert und worauf sich die Behauptung der Gleichheit gründet. Ein Nachdenken über „Differenz und Wiederholung“<sup>259</sup> und zwar in der Weise, „dass das Einzelne, Individuelle, Singuläre nicht im Identischen aufgeht und damit seine Einzigartigkeit verliert“<sup>260</sup>, findet sich in Deleuze:

*„Darum ist die Welt der Repräsentation durch ihre Unfähigkeit, die Differenz an sich selber zu denken, gekennzeichnet; und ebenso durch die Unfähigkeit, die Wiederholung für sich selbst zu denken, da diese nur mehr über die Rekognition, die Aufteilung, die Reproduktion, die Ähnlichkeit erfasst wird.“<sup>261</sup>*

Deleuze bestimmt als die „vierfache Zwangsjacke“<sup>262</sup>, „die vierfache Fessel der Repräsentation“<sup>263</sup>, „die vier Äste des Cogito“<sup>264</sup>, an denen die „Differenz gekreuzigt“<sup>265</sup> wird, wenn sie den Gesetzen der Repräsentation unterworfen wird, das Verhältnis zu einer „begriffenen Identität, einer beurteilten Analogie, eines vorgestellten Gegensatzes, einer wahrgenommenen Ähnlichkeit“<sup>266</sup>, von der die Wahrnehmung der Differenz vollständig abhängig gemacht wird. Auch Derrida hat sich in „Die Stimme und das Phänomen“<sup>267</sup> mit der Iterabilität von Zeichen auseinandergesetzt und die Deformation des wiederholten Zeichens

<sup>258</sup> Dieses Vorgehen erinnert an Sigmund Freuds Theorie der „Verdichtung“ und „Verschiebung“ in der Traumarbeit.

<sup>259</sup> Vgl. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, 1969, dt. *Differenz und Wiederholung*, München, 1997.

<sup>260</sup> Münker/Roesler, *Poststrukturalismus*, 2000, S. 51.

<sup>261</sup> Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, 1997, S. 329. Hier zitiert nach: Münker/Roesler, 2000, S. 50.

<sup>262</sup> Ebd.

<sup>263</sup> Ebd.

<sup>264</sup> Ebd.

<sup>265</sup> Ebd.

<sup>266</sup> Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*. 1997. S. 180. Hier zitiert nach: Münker/Roesler, 2000, S. 50.

<sup>267</sup> Jacques Derrida, *Die Stimme und das Phänomen*, Frankfurt a.M., 1979.

festgestellt.<sup>268</sup> Was die genannten Denker hier sprachlich zu fassen versuchten, hatte Andy Warhol in seiner ganzen Rätselhaftigkeit in seinen seriellen Siebdruckarbeiten bereits zu Beginn der 60er Jahre sichtbar gemacht. Weder Warhol noch Weiner verzichteten gänzlich auf die Verweiskraft der Zeichen auf ein ursprüngliches Signifikat. Gleichzeitig kommt jedoch bei beiden die Materialität der Signifikanten zum Tragen. Bei Warhol ist dies die Materialität der fotografischen Vorlage, des Siebs, der Farbe, der Leinwand, alles vervielfacht und wiederholt in der Zeit und der Fläche (vgl. hierzu III.2).

Die Unterschiedlichkeit zwischen wiederholten Zeichen kommt nach Derrida dann zu ihrem Recht, wenn die Identität der Zeichen nicht auf die fixierte Abhängigkeit von einem transzendentalen Signifikat zurückgeführt wird. In diesem Kontext ist es von Interesse, dass Betrachter von Arbeiten Weiners an den verschiedenen Ausstellungsorten meist zunächst von der Annahme ausgehen, die Werke seien speziell für den jeweiligen Ausstellungsort konzipiert worden. Die ausgestellten Arbeiten scheinen etwas an dem jeweiligen Ort zu repräsentieren, ein Effekt, den Weiner gezielt provoziert (es gibt auch einige Auftragsarbeiten, für die eigene Werke geschaffen wurden, dies ist aber eher selten der Fall). Die Frage nach dem „Sinn“, die von vielen Besuchern gestellt wird, impliziert darüber hinaus, dass diese örtliche Gegebenheit einen „tieferen“ Sinn illustriert, der außerhalb der präsentierten Beziehung selbst liegt und nachvollzogen werden soll. Tatsächlich ist Weiners konzeptionelle Bestimmung aber die, dass die Arbeiten in verschiedene Kontexte transportiert und dort **präsentiert** werden. Birgit Pelzer spricht ausdrücklich von „*recurrences*“ und hebt damit die Faktizität ihres an den jeweiligen Orten wieder In-Erscheinung-Tretens hervor. Was der Ursprung der Arbeit war, die Sache, auf die sie sich bei ihrem Entstehen bezogen hat, tritt in den Hintergrund, so wie bei Warhol das ursprüngliche Abbildungsverhältnis mit den Beziehungen der nebeneinander gesetzten Vervielfältigungen konkurrieren muss. Es geht nicht um den Nachvollzug oder die Wiederherstellung dieses ursprünglichen Repräsentationsverhältnisses, sondern darum, dass man allmählich die Polyphonie der möglichen Bedeutungen in den unterschiedlichen Präsentationskontexten zu erahnen beginnt. Dass man dies tut, ist nicht abhängig von einem Wissen darüber, ob die Arbeiten als ortsspezifisch konzipiert sind oder nicht, denn man kann nicht umhin, ihr Fortwirken zu bemerken, das darin besteht, dass man sie, sobald man sie kennt, unwillkürlich und unbemerkt mitnimmt und selbst wieder in neue Kontexte „verschleppt“ wie einen Virus oder Samenpollen. Man wird sich dessen erst in dem Augenblick bewusst, in dem eine Arbeit sich

---

<sup>268</sup> vgl. Stefan Münker/Alexander Roesler, *Poststrukturalismus*, Stuttgart/Weimar, 2000, S. 47.

in einem neuen Kontext unerwartet wieder realisiert, indem sich eine neue Bedeutung bildet als eine andere Beziehung zwischen der Person und dem Kunstwerk. „...*the same obviously in a different way* ...“<sup>269</sup>, wie Samuel Beckett in *“Texts for Nothing”* formuliert. Wenn also von den Übersetzungsvorgängen die Rede ist, die in Weiners Arbeit stattfinden, so sind diese in einem buchstäblichen, ja physischen Sinne als Versetzungen an andere Orte/in andere Kontexte zu verstehen. Diese Versetzung ist auch als eine Wiederholung zu denken, denn die Arbeit realisiert sich in der Präsentation wie auch in der Rezeption immer wieder neu. Bereits 1969 hatte Weiner eine Arbeit zur Übersetzung gemacht (A TRANSLATION FROM ONE LANGUAGE TO ANOTHER), zu der er 1972 folgendes sagte:

*„Sie (Art & Project Bulletin<sup>270</sup>) übersetzten (als Ausführung der Arbeit) A TRANSLATION FROM ONE LANGUAGE TO ANOTHER in eine andere Sprache, in noch eine andere Sprache. Wenn man eine Arbeit in eine andere Sprache übersetzt, wird sie dadurch generell verändert. Aber im Grunde verändert sie sich nicht – sie verändert sich spezifisch, aber man bekommt dann doch einen allgemeinen, unbestimmten Eindruck von der Arbeit. Und um diese Art Eindruck von Arbeit geht es mir. Es gibt soundsoviele Weisen, wie man EARTH TO EARTH ASHES TO ASHES DUST TO DUST auffassen kann.“<sup>271</sup>*

Das unveränderlich in der Setzung der Wörter gefügte formale Gerüst, dessen Starre häufig zusätzlich in der grafischen Gestaltung der Präsentationen betont wird (in einigen Präsentationen bringt Weiner es dagegen grafisch zum Tanzen) unterhält eine Beziehung zu einem „*unbestimmten Eindruck*“ von einem als unveränderlich angenommenen allgemeinen Inhalt. Die vorsichtige Ausdrucksweise Weiners verrät, dass man nie genau wissen kann, wie unverändert der Inhalt wirklich bleibt, zumal er selbst in seiner Kontur nicht klar bestimmt ist. Die Sprache in-formiert den Inhalt, schmiegt sich ihm aber auch an. Es ist aber auch nicht nötig, abschließend zu entscheiden, ob der Inhalt gleich bleibt, obwohl es zunächst so erscheinen mag, als ob ein Festhalten an einem transzendental fixierten Sinn eine notwendige Voraussetzung für gelungene Kommunikation darstellte, gewissermaßen als Garantie dafür, dass man von der gleichen Sache spricht. Wenn aber **nicht** die „restlose“ Übermittlung einer neutralen, klar konturierten und unveränderlichen Botschaft zum Fetisch erklärt wird – und das ist bei Weiner offensichtlich nicht der Fall – tritt der Beziehungsaspekt des „Show and Tell“ stärker hervor. Die kommunikative Absicht (die Hoffnung, die Arbeit möge bemerkt

<sup>269</sup> Samuel Beckett, *“Texts for Nothing”*, in: Stanley Gontarsky (Hsg.), *Samuel Beckett: The Complete Short Prose 1929-1889*, New York, 1995, S. 137. Hier zitiert nach: *Samuel Beckett, Das Gleiche noch mal anders*, Texte zur Bildenden Kunst. Frankfurt a.M., 2000, S. 9.

<sup>270</sup> *Art & Project Bulletin* 10 (Amsterdam), 1. September 1969.

<sup>271</sup> *“Lawrence Weiner in Amsterdam”*: Interview mit Willoughby Sharp am 15. Mai 1971 in Amsterdam, in: *Avalanche* (New York), Frühjahr 1972. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich (Hsg.), 2004, S. 48.

werden) bleibt trotz der Präsentation als „Tatsache“ und Verwischung auktorialer Spuren im Gezeigten (Hingestellten) spürbar, zumal die Arbeiten sprachlich gefasst in Erscheinung treten. Ein Betrachter geht von der Annahme aus, dass der angetroffene Text von etwas spricht, das für jemanden zum Zeitpunkt seines Entstehens Bedeutung hatte und wird dadurch aufmerksam. Die Arbeit fordert jedoch nicht ein, als Zeichen auf einen „Ur-Sinn“ hin decodiert zu werden. Das „Zeigen und Erzählen“ schafft vielmehr eine Bindung, die über das Weitergeben und Fortspinnen entsteht, weniger aufgrund von Übereinkunft. Jean Nouvel hat seine Erfahrungen mit Weiners Kunst folgendermaßen beschrieben:

*„Das Eigentliche eines Kunstwerks wie eines architektonischen Werks ist, dass es eine Frage stellt, dass es sich nicht auf einen Punkt festlegen lässt. Wenn ich Ihre Arbeiten mit einem Wort belegen müsste, dann wäre es das Wort „enigmatisch“. Ich stehe immer vor einem Rätsel, nach dessen Lösung ich suche. Bei Jenny Holzer habe ich dieses Problem nicht; ich habe immer sehr gut verstanden, was sie meint. Aber das ist keine Kritik. Bei Kosuth habe ich das Problem auch nicht. Er macht ein Statement über ein sehr präzises Thema, das dann zerpfückt wird oder bewiesen wird; aber bei Ihren Arbeiten stehe ich immer vor diesem Rätsel. Und gerade dieses Rätselhafte ist, was mir daran gefällt.“<sup>272</sup>*

### **I.3.2 Ästhetik des Abgrunds und Sehnsucht nach Allumfassung**

Vieles in Beiträgen sowohl von Künstlern als auch Philosophen oder Kunsttheoretikern zum Diskurs über „Objekte“ weist darauf hin, dass es darin zumindest auch, wenn nicht vor allem, um Beziehungen geht. Die Eingabe Weiners, die auch die „Liebe“ zum „Objekt“ macht (vgl. das Zitat auf Seite 83) verdeutlicht ein Problem, das durch die Sprache entsteht: In der substantivischen Fassung erstarrt auch das, was sich zwischen den Dingen abspielt, zum Ding. Beziehungen sind als solche zumindest substantivisch nicht darstellbar, ohne dass dieser Effekt erzeugt würde. Weiners Arbeiten handeln jedoch definitionsgemäß von Beziehungen (vgl. Einleitung). Dies mag gerade der Grund sein, warum in seiner künstlerischen Arbeit – wie auch bei einigen anderen Künstler aus seinem Umfeld – die Definition von Beziehungen vermieden und unterdrückt wird. Dan Graham hat in seiner Schrift „Subject Matter“<sup>273</sup>, in der er den Umgang mit Objekten bei Judd, Andre, Serra, Lozano, Reich und Nauman beschrieben hat, verschiedene Zitate zusammengetragen, die ein Licht darauf werfen, in welcher für meinen Zusammenhang relevanten Weise Gegenstände

---

<sup>272</sup> „Two Objects on a Table - Deux objets sur une table“, Gespräch mit Jean Nouvel, Olivier Boissière, René Denizot, Lawrence Weiner und Brian Holmes. in: *Galleries Magazine* (Paris), Oktober/November 1993. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich (Hsg.), *Gefragt...*, 2004, S. 329.

<sup>273</sup> Dan Graham, „Subject Matter“, in: ders., *End Moments*, New York, 1969. Hier zitiert nach: Ulrich Wilmes (Hsg.), *Dan Graham: Ausgewählte Schriften*, Stuttgart, 1994, S. 138/139.

und Beziehungen im minimalistischen und nachminimalistischen Umfeld problematisiert wurden.<sup>274</sup>

*„Gegenstände werden da sein, bevor sie etwas sind; und sie werden anschließend immer noch da sein, hart, unveränderlich, äußerlich anwesend, ihre eigene Bedeutung verspottend.“*  
- A. Robbe-Grillet, *Für einen neuen Roman*

*„In sich selbst zentriert, unbehindert durch persönlichen Geschmack oder Erinnerung ... (und) den Dienst an einer Abstraktion ... die Idee einer Beziehung (ebenfalls) nicht vorhanden, kann alles passieren.“*  
- John Cage

*„Dinge in ihren Elementen, nicht in ihren Relationen.“*  
- Carl Andre

Die Frage nach den Beziehungen und Dingen wird sowohl im philosophischen als auch kunsttheoretischen Diskurs unter Rückgriff auf eine raumbezogene Terminologie verhandelt. Eine metaphorische Übertragung naturwissenschaftlicher Weltbilder auf menschliche Beziehungen scheint ebenfalls eine Rolle zu spielen. Michel Houellebecq hat diesen Zusammenhang in seinem Roman „Elementarteilchen“ (1998) anschaulich dargestellt, indem er seinen Protagonisten, den Biochemiker Michel Djerzinski, gewissermaßen die Erlösung in der Auslöschung des Raums suchen lässt:

*„Den unwissenden Menschen (...) versetzt die Vorstellung des Raums in panisches Entsetzen; er stellt sich ihn riesig, finster und gähnend leer vor. Er stellt sich die Wesen als einfache, im Raum abgekapselte, zusammengekrümmte Gebilde vor, die von der ewigen Anwesenheit der drei Dimensionen erdrückt werden. Von der Vorstellung des Raums in panisches Entsetzen versetzt, krümmen sich die Menschen zusammen; ihnen ist kalt, sie haben Angst. (...) Dabei ist dieser Raum in ihnen selbst, es handelt sich nur um etwas, das ihr eigener Geist geschaffen hat. (...) In diesem Raum, vor dem die Menschen Angst haben, (...), lernen sie zu leben und zu sterben; in ihrem geistigen Raum entstehen Trennung, Distanz und Leiden. Dazu lässt sich wenig sagen: Der Liebhaber hört den Ruf seiner Geliebten über Ozeane und Gebirge hinweg; über Gebirge und Ozeane hinweg hört die Mutter den Ruf ihres Kindes. Die Liebe verbindet, und sie verbindet für immer. Die gute Tat ist eine Bindung, die böse Tat eine Lösung dieser Bindung. Trennung ist ein anderer Name für das Böse; sie ist auch ein anderer Name für die Lüge. Es gibt tatsächlich nur eine herrliche, riesige gegenseitige Verflechtung.“<sup>275</sup>*

---

<sup>274</sup> Dan Graham gibt keine weiteren Quellen als die genannten an.

<sup>275</sup> Michel Houellebecq, *Les particule élémentaires*, Paris: Flammarion, 1998, dt. *Elementarteilchen*, Berlin: List, 2005, S. 341.

Zwischen der philosophischen Auseinandersetzung um den Umgang mit den Empfindungen des Getrenntseins, naturwissenschaftlichen Modellen zur Beschaffenheit von Raum und Zeit und ästhetischen Auseinandersetzungen um „Objekthaftigkeit“ finden vor allem in den interdisziplinären Symposien Überblendungen statt. In den philosophischen wie auch kunsttheoretischen Auseinandersetzungen findet sich sowohl der Versuch, Getrenntheiten zu dekonstruieren (wie z.B. in einer Welt aus unendlichen Verflechtungen, etwa in Deleuze' „Rhizom“<sup>276</sup>), als auch derjenige, „Brücken“ über leere Zwischenräume zu bauen, die Abstände einerseits überwinden und andererseits stützen. Dieses Kreisen um die Frage der Abgründe und Zwischenräume wird sehr deutlich im Disput zwischen Lyotard und Habermas um die gesellschaftliche Funktion von Kunst, auf den ich an dieser Stelle eingehen möchte, weil eine kommunikative und gesellschaftsdienliche Ausrichtung, die Weiner ja für seine Kunst in Anspruch nimmt, von Habermas eingefordert und von Lyotard scharf kritisiert wird. Ich werde versuchen, ihn zur künstlerischen Auseinandersetzung um die Beziehung von Objekten zu ihrer Umgebung in Zusammenhang zu bringen, so wie sie im historischen Umfeld Weiners und bei ihm selbst anzutreffen ist.

Ich möchte an dieser Stelle zunächst nochmals die Einwände zu Wort kommen lassen, die Jean-Francois Lyotard gegenüber einer kommunikativ ausgerichteten Kunst erhebt. Er meint, aus Habermas als Forderung herauszulesen, dass sich die Kunst im Dienste einer *Genesung des Gemeinwesens* (Lyotard) darauf zurückbesinnen soll, „populär“ zu werden, das heißt „ein Publikum/eine Öffentlichkeit“ (Lyotard) zu suchen.<sup>277</sup> „Habermas“, so schreibt Lyotard, „verlangt von den Künsten und der Erfahrung, die sie vermitteln, eine Brücke über den Abgrund, der die Diskurse der Erkenntnis, der Ethik und der Politik trennt, zu schlagen und so der Einheit der Erfahrung einen Weg zu bahnen.“<sup>278</sup> Dahinter vermutet Lyotard, der Habermas' Vorwurf des Konservatismus an jenen zurückgeben will, einen „Ruf nach Ordnung“<sup>279</sup> und eine insgeheime Verzagtheit gegenüber den Herausforderungen, die von einer Spaltung der gesellschaftlichen Wertsphären, die nach Habermas Theorie letztlich eine Spaltung des Bewusstseins gleichzeitig bedingen und widerspiegeln muss, ausgehen.

Für ein Verständnis der Argumentationen Weiners ist der ästhetische Zugriff Lyotards interessant. Er benennt eine Präferenz des postmodernen ästhetischen Geschmacks für das

---

<sup>276</sup> Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Rhizom*, Berlin, 1977.

<sup>277</sup> Jean-Francois Lyotard, „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“, in: *Tumult* (Berlin), 4, 1982, S. 131-142. Hier zitiert nach Harrison/Wood (Hsg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Ostfildern, 1998, Bd. 2, S. 1245.

<sup>278</sup> Ebd., S. 1244.

<sup>279</sup> Ebd., S. 1245.

Erhabene des Unversöhnlichen ohne Abstriche gegenüber einem Hang zum Schönen im Angesicht des Erhabenen, der den Modernismus charakterisiert. Letztlich stehen, wie Lyotard meint, beide unter dem gemeinsamen Stern der Moderne, die sich *„als das erhabene Verhältnis von Darstellbarem und Denkbarem entfaltet“*<sup>280</sup>. Während die einen jedoch dem *„nostalgischen Modus der Melancholia“* verfallen und Trost in der sehnsüchtigen Zelebration des Abwesenden finden, stellen sich die anderen dem *„Wagnis“* der *„Unmenschlichkeit des Denkvermögens“*. *„Das Postmoderne wäre dasjenige“*, so Lyotard, *„das sich dem Trost der guten Form verweigert, dem Konsensus eines Geschmacks, der ermöglicht, die Sehnsucht nach dem Unmöglichen gemeinsam zu empfinden und zu teilen; das sich auf die Suche nach neuen Darstellungen begibt, jedoch nicht, um sich an deren Genuß zu verzehren, sondern um das Gefühl dafür zu schärfen, dass es ein Undarstellbares gibt.“*<sup>281</sup>

Die Abgründe, von denen Lyotard spricht, spalten, wenn ich ihn richtig verstehe, also nicht nur das Bewusstsein in die absolut voneinander getrennten Kantischen „Vermögen“ und die Gesellschaft in unverbundene institutionelle Zonen, sondern trennen darüber hinaus die Individuen in einer Vereinzelung, die es nicht einmal mehr ermöglicht, eine Sehnsucht zu teilen. Der Subjektbegriff spielt dabei eine deutlich geringere Rolle, denn die Individuen existieren im An- und Abschwellen der Intensitäten, die keinem überindividuell verbindlichen Ziel und keiner Wertung unterliegen, sondern nur Auslöser und Verkettungen kennen.<sup>282</sup> Nach Habermas impliziert jede in kommunikativer Absicht geäußerte Behauptung die Bezugnahme auf eine gemeinschaftlich verbindliche Referenzebene (er spricht vom Erheben *„kritisierbarer Geltungsansprüche“*<sup>283</sup>), auch wenn es unterschiedlich geartete und untereinander unverbundene Referenzebenen sind, denn diese werden von allen geteilt. Im Erheben dieser Geltungsansprüche wird also gewissermaßen auf öffentliche Referenzebenen Bezug genommen, die im kommunikativen Akt selbst immer wieder konstruktiv erneuert werden. Auch Lyotard geht von einer Bezugnahme auf jeweilige *Diskursarten* aus, auch wenn in der *Verkettung* von Sätzen zwischen unterschiedlichen Diskursarten hin- und hergesprungen werden kann.<sup>284</sup> Es gibt aber keine Diskursart, die sie untereinander verbindet oder alle anderen umfasst. Lyotard bringt gegen Habermas vor, dass dieser am Bau einer das Ganze überspannenden Diskursart arbeitet und die Kunst in den Dienst dieser Aufgabe

<sup>280</sup> Ebd., S. 1249.

<sup>281</sup> Ebd., S. 1249 f.

<sup>282</sup> vgl. Münker/Roesler zu Jean-Francois Lyotards Schrift *„Le Différend“* (1983). Dies., *Poststrukturalismus*, 2000. S. 59-67.

<sup>283</sup> Vgl. Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns, Bd. 1*, Frankfurt a.M., 1981/1997, S. 25-71.

<sup>284</sup> vgl. Münker/Roesler, *Poststrukturalismus*, 2000. S. 59-67.



gestellt sehen will. Da es eine übergreifend vermittelnde Instanz nach Lyotard nicht gibt, die nicht selbst eine Diskursart unter den anderen wäre, verdrängt bei einem Urteil über widerstreitende Positionen nach den Regeln eines vermeintlich übergeordneten Diskurses in Wirklichkeit eine Diskursart die Möglichkeiten weiterer Verkettung der anderen, verbietet dieser also gewissermaßen den Mund.<sup>285</sup> Dem Philosophen bleibt nach Lyotard nur, „*die Fälle von Widerstreit aufzudecken und das (unmögliche) Idiom zu ihrer >Setzung< in Sätze zu finden.*“<sup>286</sup>

Gerade im Schlagabtausch zwischen Habermas und Lyotard wird spürbar, dass es auch um eine emotionale Haltung gegenüber dem Trennenden geht. Es stellt sich die Frage, ob die künstlerischen Konzeptionen, in denen, wie oben gezeigt, die Darstellung von Beziehung unterdrückt wird, ebenfalls solche Haltungen transportieren. Weiner scheint sich rhetorisch von umfassenden Entgrenzungs-, Verschmelzungs- und Dematerialisierungsphantasien<sup>287</sup> distanzieren zu wollen. Sowohl in seinen Argumentationen als auch in den Themen seiner Spracharbeiten als auch in der atmosphärischen Ausstattung seiner Filme ist ein Pendeln zwischen den Extremen einer betonten Beziehungslosigkeit, Härte, Kühle und Objektivität bis hin zur Schroffheit einerseits und der Fokussierung auf Intimität, Mitteilungswillen und Aufhebung starrer Dichotomien und Grenzverläufe andererseits zu finden. Ann Wooster schreibt über Weiners ersten Film *A First Quarter* (1973) (Abb. 13):

„*Generally, the people in the film are treated as furniture or objects. There are scenes of lovemaking where the women become almost interchangeable and the man is seen as totally passive. The sensuality of the scenes is as ritualized as a Renaissance masque. (...) A first Quarter may be called the first truly erotic conceptual art film. The stimulation of the spectator, if it exists, comes from the total suppression of real contact between the people.*“<sup>288</sup>

Wooster erwähnt im gleichen Beitrag auch bereits das Prinzip der „*disassociation*“, das in *A First Quarter* in der Trennung von Handlung und Wort Anwendung findet.<sup>289</sup> In anderen Filmen variiert Weiner das Spiel mit Nähe und Distanz, Kontaktaufnahme und Beziehungslosigkeit. Trotz engstem körperlichem Kontakt, den die Paare in Weiners

<sup>285</sup> vgl. Munker/Roesler, *Poststrukturalismus*, 2000, S. 65/66.

<sup>286</sup> Lyotard, *Der Widerstreit*, München, 1987, S. 237. Hier zitiert nach: Munker/Roesler, 2000. S. 64.

<sup>287</sup> vgl. Lucy, R. Lippard/John Chandler, „The Dematerialisation of Art“, in: *Art International*, Februar 1968 und Lucy Lippard, „Six Years: The Dematerialisation of the Art Object from 1966 to 1972“, London u. New York, 1973.

<sup>288</sup> Ann Wooster, „A First Quarter: Lawrence Weiner’s First Film“, in: *Arts Magazine* (New York), May-June, 1973, S. 35.

<sup>289</sup> „It would seem that Weiner is attempting to create a situation where the disassociation of action and word is actualised. The separation of the film into two layers, words and images, occurs throughout the film.“ Ebd., S. 32.

Pornotape *A Bit of Matter and a Little Bit More* (1977) eingehen, findet das Ganze im geradezu sterilen Ambiente eines gefliesten Raumes statt, die Geschlechtsteile sind über weite Strecken in Großaufnahme zu sehen und von der Gesamterscheinung der Personen abgekoppelt. Insgesamt dominiert eine professionelle, „objektive“ Atmosphäre.

Der Aufbau von Spannung durch die unterdrückte oder nicht dargestellte Beziehung spielte im Zusammenhang mit einer aufs äußerste gesteigerten Objekthaftigkeit in der Minimalismusdebatte eine Rolle. Wie Michael Fried bereits 1967 bemerkt hat, wird durch die Eliminierung interner Verhältnisse in Objekten und die damit einhergehende Akzentuierung des „Placement“ eine Angleichung zwischen Betrachter und Objekt erreicht. Das Objekt wird dadurch „personifiziert“, das Subjekt „verdinglicht“, sie finden sich in einer Vergleichbarkeit als „Körper im Raum“ wieder und es entsteht eine Beziehung, die Fried als „theatralisch“ bezeichnete. Wenn also von der Unverbundenheit von Objekten gehandelt wird, so sind in Wirklichkeit die Menschen, in ihrer Art, wie sie im Raum plaziert sind, eingeschlossen. Die behauptete Beziehungslosigkeit unter ihnen ist jedoch einseitig. Gleichgültige Objekte werden in ihrer Beziehungsverweigerung als „zurückweisend“ empfunden, denn in der Ausstellungssituation verweisen sie darauf, dass sie plaziert wurden, um wahrgenommen zu werden. Sobald sie also als Exponate ins Bewusstsein gerückt worden sind, erwartet man von ihnen, dass sie zu einem sprechen. Die objekthafte, gleichgültige Ausstrahlung wird als Verweigerung, Ablehnung und Kälte gewertet, wie die Publikumsreaktionen auf die frühen minimalistischen Ausstellungen zeigten (vgl. auch II.5.2). Das Subjekt sieht seine eigene Unfähigkeit zur Nicht-Beziehung gespiegelt. In dieser Hinsicht erfährt es nicht nur die Ähnlichkeit zum Objekt in der eigenen körperlichen Dinghaftigkeit, sondern auch einen fundamentalen Unterschied zur selbstgenügsamen Anwesenheit des Objekts, eine Unruhe, die darauf drängt, die Spannung aufzulösen, zu deuten, umzuwandeln (vgl. auch II.5.2).

Wenn Weiner also in seiner Kunst mit einer Ästhetik der Getrenntheit, unterdrückten Beziehung und Verdinglichung operiert, so häufig mit dem Ergebnis, dass die Betrachter ihrer eigenen Bedürfnisse nach Kontaktaufnahme umso intensiver gewahr werden. Auch in der Akzentuierung der kommunikativen Ausrichtung seiner Kunst zeigt sich, dass es nicht um eine verselbständigte ästhetische Lust am Erleiden der Vereinzelung geht. Die Notwendigkeit und Unfestgelegtheit der Möglichkeiten, Beziehungen zu interpretieren, bleiben für Weiner, so meine These, ein zentraler Forschungsgegenstand und zwar in der Distanz sowohl vom selbsterschöpfenden „Schrei in der Dunkelheit“ als auch vom Kollaps der Differenz in der

mystischen Verschmelzung. In seinem Werk jedenfalls finden sich zahlreiche Konfigurationen, in denen Phänomene der Angleichung, der Abmilderung der Konturen, Formauflösung und Korrosion von Körpergrenzen zur Aufführung gelangen. Nie ist die Verschmelzung jedoch total. In der Sprachform bleibt, wie in # 683, immer noch irgendwo eine Blockhaftigkeit, ein Trennstrich, eine Zahl, die die Konfiguration in einem Diesseits der Getrenntheiten und konkreten raumzeitlichen Verortung verankert:

2 BLOCKS OF SALT

---

(IN THE MORNING MIST)

## I.4 „Cargo-Kult“: Ökonomien des Begehrens

ES IST EIN GEHEIMNIS

MÖGLICHERWEISE KOMMT ES NICHT

DARAUF AN ES ZU ENTSCHLÜSSELN

(...)

VIELLEICHT IST ALLE KUNST EIN CARGO-KULT<sup>290</sup>

DAS HERSTELLEN EINER ARBEIT IST DAS HERSTELLEN

EINER ARBEIT NICHT ALS SCHÖPFER SONDERN ALS

BITTENDER

ES IST WENIGER DIE IDEE EINER GABE

ALS EIN LEIDENSCHAFTLICHER VERSUCH GENUG VON EINER FORM ZU

ZEIGEN UM ANZULOCKEN<sup>291</sup>

Ich habe versucht, zu verdeutlichen, wie sehr das konzeptionelle Denken Weiners von einer Problematik der Öffnung und Verschließung gegenüber dem Wünschen und Begehren des Einzelnen im Verhältnis zu den Notwendigkeiten des gesellschaftlichen Zusammenlebens und den kulturell tradierten Forderungen, die an das Individuum herangetragen werden, bestimmt ist. In I.2 habe ich dargestellt, dass eine kritische Auseinandersetzung mit kulturellen Formen, libidinöse Energie zu binden und auszubeuten, wesentlicher Bestandteil der Kapitalismuskritik vor allem im Umfeld der Kritischen Theorie war. Während in I.2 und im Abschnitt über die Dissoziierung von Objekten (I.3) die Mittel, mit denen Weiner metaphorische Vereinnahmungsversuche, die über das vorgesehene Maß hinausgehen, beschränken will, im Vordergrund standen, soll hier von der Freisetzung und Anerkennung eines Begehrens, das der Unzufriedenheit entspringt, als Motor der Veränderung und Ressource die Rede sein. Bürgerliche Träume und Phantasien vereinen in sich, so Weiner, Spielarten selektiver Blindheit und eine Tendenz zum Kitten und Vernebeln von

---

<sup>290</sup> Christoph Hollender, der Übersetzer des von Gerti Fietzek und Gregor Stemmrich herausgegebenen Buches schreibt in seiner Anmerkung über den Begriff des Cargo-Kults: „Cargo Kulte sind v.a. in der Südsee beheimatete Kulte, in deren Zentrum die Erwartung steht, daß ein von Geistern und Göttern gesandtes Schiff moderne westliche Kulturgüter bringen wird.“ Fietzek/Stemmrich, 2004, S. 216.

<sup>291</sup> „A Log of Some Time with Some People Someplace in New Guinea (Aufzeichnungen von einigen Tagen mit einigen Leuten an einigen Orte in Neuguinea)“, in: Lawrence Weiner, *Just Another Thing/Taken & Changed/ (a Wood) (a Stone)*. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmrich, 2004, S. 219. Weiner war 1988 im Vorfeld einer Ausstellung mit dem Titel *Les Magiciens de la Terre*, die vom 18. Mai - 14. August 1989 in der Grande Halle de la Villette in Paris stattfand, zusammen mit Jean-Hubert Martin vom Centre Pompidou nach Neuguinea gereist und hatte etwa zwei Wochen im Busch verbracht und sich mit einem dort ansässigen Künstler ausgetauscht. Das Notizbuch enthält Zeichnungen und aphoristische Texte, die diesen Aufenthalt reflektieren.

Inkohärenzen mit Füllstoffen dubioser Zusammensetzung und Herkunft (vgl. I.2). Ihre Wirkung ist die eines Sedativums.<sup>292</sup> Welche Kräfte des Begehrens gilt es also zu entfesseln und nutzbar zu machen? Welche Formen der Zügelung sind notwendig und ethisch gefordert?

#### **I.4.1 WISH FOR WHAT GET WHAT: Repräsentanzbeziehungen, Bewegung und Körpergrenzen in den Ökonomien des Begehrens**

Die Auseinandersetzungen in der linksintellektuellen Szene um die Ursprünge, Ausbeutungsmechanismen und Verschiebungen von Bedürfnissen, Wünschen und libidinösen Energien, die auf die Interventionen von Freud und Marx zurückgingen und seither zahlreiche Differenzierungen erfahren hatten, erreichte in den 70er Jahren einen Höhepunkt<sup>293</sup>, wobei gegenüber den frühen 60er Jahren, in denen die Verwirklichung persönlicher Bedürfnisse im Vordergrund stand, der Druck, erhobene Ansprüche auf eine Befriedigung der eigenen Bedürfnisse politisch und gesellschaftstheoretisch zu rechtfertigen mit der Politisierung in den ausgehenden 60er Jahren wuchs und in der extremsten Ausprägung in Aufforderungen zur heroischen Selbstausslöschung kulminierte.<sup>294</sup> Als ein gemeinsamer Grundzug der Theorien von Freud und Marx kann bei aller Unterschiedlichkeit die Fokussierung auf die Determiniertheit des Lebens durch andere Kräfte als die der freien Willensentscheidung gelten. Die ideologische Folgerung, die in den Bewegungen der „Neuen Linken“ vielfach gezogen wurde, bestand darin, von einer Zerstörung der entfremdenden Strukturen eine Annäherung des Selbst an seine ursprünglichen Bedürfnisse zu erwarten. Während die *Beat Generation* der 50er Jahre und deren Nachfolger in den 60er Jahren den ersten und entscheidenden Schritt zur Veränderung der eigenen Situation im Aufbruch in einen selbstgewählten Lebensstil gesehen hatte, rückte um 1968 die gezielte (und organisierte) Demontage der repressiven Strukturen in den Vordergrund. Die Enthaltensamkeit vieler der herangezogenen analytischen Theorien gegenüber der Überführung in eine politische Programmatik wurde dabei häufig schlichtweg übergangen.<sup>295</sup>

---

<sup>292</sup> Eine „weiche“ Variante der Repression als „repressive Toleranz“ im liberalen Kapitalismus wurde von Herbert Marcuse in seiner 1967 veröffentlichten Schrift *One-Dimensional Man* beschrieben, die zu einer der wichtigsten Grundlagentexte der „Neuen Linken“, insbesondere der zunächst von der Universität Berkeley ausgehenden Studentenbewegung wurde.

<sup>293</sup> Vgl. Clemens-Carl Härle, „Organloser Körper: Anmerkung zu einer Ästhetik“, in: Marie-Luise Syring, (Hsg.), *Um 1968 - Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft* (Ausstellungskat.), Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 27.5.-8.7.1990, Köln, 1990, S. 193-199.

<sup>294</sup> So zitierte Peter Brückner, der frühe Freund und Unterstützer Ulrike Meinhofs, Nietzsche: „*Heroismus – das ist die Gesinnung eines Menschen, welcher ein Ziel anstrebt, gegen das gerechnet er gar nicht mehr in Betracht kommt. Heroismus ist der gute Wille zum Selbstuntergang.*“ Peter Brückner, *Ulrike Marie Meinhof und die deutschen Verhältnisse*, Berlin, 1976, S. 177. Hier zitiert nach Gerd Koenen, *Das rote Jahrzehnt*, Frankfurt a.M., 2002, S. 363.

<sup>295</sup> Zum Umgang mit theoretischen Texten in der außerparlamentarischen oppositionellen Linken in den 60er und 70er Jahren in Westdeutschland vgl. Gerd Koenen, *Das rote Jahrzehnt*, Frankfurt a.M., 2002, S. 116-119. Auch

Als ein Theoretiker, der die Fragen des Selbst mit Fragen der Struktur zu verbinden trachtete, wurde Jacques Lacan, dessen bereits 1936 verfasste Schrift *„Le stade du miroir: Théorie d'un moment structurant et génétique de la constitution de la réalité“* 1969 unter dem Titel *„The Mirror-Phase as Formative of the Function of the I“* zuerst in *New Left Review* in der englischen Übersetzung veröffentlicht worden war, in den 70er Jahren zunehmend rezipiert. In seiner Theorie des Begehrens führt die Diskrepanz zwischen den begrenzten Möglichkeiten, die die vorhandene Symbolsprache für die Formulierung von Wünschen zur Verfügung stellt und der spezifischen Empfindung, die zum Ausdruck gebracht werden soll, zu einem *„fundamentalen Mangel“*<sup>296</sup>. *„Das Symbol stellt sich zunächst als Mord der Sache dar, und dieser Tod konstituiert im Subjekt die Verewigung seines Begehrens.“*<sup>297</sup> Der artikulierte Wunsch ist als „Abbild“ eines eigentlichen Begehrens nicht verlässlich, sondern bereits das Produkt von Deformation und Manipulationen. Ein ähnlicher Aspekt der Diskrepanz zwischen Begehren und einer letztlich unbefriedigenden Kanalisierung desselben im Konsumismus wurde auch in der Kulturkritik Adornos und Horkheimers<sup>298</sup> verhandelt.

Die 1972 veröffentlichte Schrift *L'Anti-Oedipe*<sup>299</sup> von Gilles Deleuze und Félix Guattari, in der eine *„Theorie der Wunschmaschinen“*<sup>300</sup> vorgestellt wird, suchte *„die Verbindung von Psychoanalyse und Gesellschaftskritik“*, *„die Verbindung von Freud und Marx - in revolutionärer Absicht“*<sup>301</sup>. Die Gegenüberstellung eines freien Fließens und eines *„Einschnitt(s) in den Fluss“*<sup>302</sup>, von der bereits in I.3.1 die Rede war, erscheint hier im Bild der Stromentnahme durch Maschinen, die das freie, unproduktive Fließen der libidinösen Energie regulieren und codieren und dadurch in die Produktivität überführen. Die Wunschmaschinen entnehmen und produzieren Energie. *„Unaufhörlich bewirkt der Wunsch*

---

wenn der amerikanische Kontext der gleichen Zeit in vielerlei Hinsicht nicht mit dem deutschen vergleichbar ist, zeigte sich doch gerade in der amerikanischen Hippie- und Blumenkinder-Bewegung ein Hang zur Verklärung der unverfälschten menschlichen Natur und der Glaube an die Möglichkeit der Verwirklichung eines Lebensstils, in dem die wahren und ursprünglichen Bedürfnisse besser geltend gemacht werden könnten.

<sup>296</sup> Munker/Roesler, *Poststrukturalismus*, 2000, S. 13.

<sup>297</sup> Jacques Lacan, *Schriften I*, Olten und Freiburg, 1973, S. 166. Hier zitiert nach: Munker/Roesler, S. 13.

<sup>298</sup> Vgl. besonders den Abschnitt *„Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug“* in: Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, (Erstveröffentlichung New York, 1944), Frankfurt a.M., 1988, S. 128-176. Auf Seite 129 heißt es: *„Von Interessenten wird die Kulturindustrie gern technologisch erklärt. Die Teilnahme der Millionen an ihr erzwingt Reproduktionsverfahren, die es wiederum unabwendbar machen, daß an zahllosen Stellen gleiche Bedürfnisse mit Standardgütern beliefert werden. (...) Die Standards seien ursprünglich aus den Bedürfnissen der Konsumente hervorgegangen: daher würden sie so widerstandslos akzeptiert. In der Tat ist es der Zirkel von Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis, in dem die Einheit des Systems immer dichter zusammenschießt.“*

<sup>299</sup> Gilles Deleuze/Félix Guattari, *L'Anti-Oedipe*, 1972, dt. *Anti-Ödipus: Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt a.M., 1977.

<sup>300</sup> Munker/Roesler, *Poststrukturalismus*, 2000, S. 68.

<sup>301</sup> Ebd.

<sup>302</sup> Ebd., S. 70.

die Verkoppelung der stetigen Ströme in den wesentlich fragmentarischen und fragmentierten Partialobjekten.“<sup>303</sup> Aus dem ursprünglich organlosen Körper wird mit der Passage der libidinösen Energie durch die „Schleusen“<sup>304</sup> der Wunschmaschinen ein organisierter Körper erst erschaffen. Diese Organisation wird vom organlosen Körper als Gewaltakt empfunden, weshalb er bestrebt ist, die Wunschmaschinen abzustößen. „Die Wunschmaschinen erschaffen uns einen Organismus, doch innerhalb dieser seiner Produktion leidet der Körper darunter, auf solche Weise organisiert zu werden, keine andere oder überhaupt keine Organisation zu besitzen.“<sup>305</sup> Wie bereits bei Lacan entsteht eine Spannung als Folge einer Nichtübereinstimmung bei der „Fassung“ von etwas ursprünglich Amorphem in einen artikulierten Wunsch. Ich selbst habe im Abschnitt I.3.1 den „Inhalt“ des Werkes, Weiner zitierend, als die Fassung eines „unbestimmten Eindrucks“ (vgl. S. 92) in ähnlicher Weise problematisiert. In seinen „NOTES ON & ABOUT ART“<sup>306</sup> von 1995 schreibt Weiner:

THE WORK IS ABOUT INFORMAL OBJECTS  
NEITHER THE WORK NOR THE PRESENTATION HAVE A FORM UNTIL THE  
NEED PRESENTS ITSELF

Erst im Diesseits der Sprache, also dem Bereich, der nach dem Sündenfall der Organisation des Körpers beginnt, wird das Begehren einem beschreibenden Zugriff überhaupt zugänglich. Dort werden nicht, wie noch bei Freud, Repräsentanzbeziehungen untersucht, sondern die innere Funktionsweise der Maschinen und ihre Koppelungen untereinander und zwar mit dem Blick des „Mikromechanikers“<sup>307</sup>, nicht dem des Hermeneuten. Auch wenn hier Freuds Konstruktion des Ödipus-Komplexes als verstecktes Mittel der Kontrollausübung über den Wunsch und heimliche Entlastung des kapitalistischen Systems beschrieben und demontiert

<sup>303</sup> Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Anti-Ödipus*, Frankfurt a.M., 1977, S. 11. Hier zitiert nach: Münker/Roesler, S. 71. Auf S. 70 schreiben Münker und Roesler über die „Partialobjekte“: „In der Bezeichnung der Brust und des Mundes als Maschinen verweisen die Autoren (Deleuze und Guattari) auf Melanie Kleins Theorie der Partialobjekte, wonach einzelne Organe als selbständige Größen angesehen werden, die nicht in umfassendere Einheiten wie z.B. die Mutter als Person integriert werden.“

<sup>304</sup> „Indem z.B. der Milchstrom in der Brust erzeugt und durch sie als Maschine weitergegeben wird, entsteht erst so etwas wie das Organ 'Brust', an das sich das Organ 'Mund' anschließen kann, das dadurch in gewisser Weise auch erst geschaffen wird. Man kann sich den organlosen Körper daher wie einen Fluss vorstellen, der durch die Wunschmaschinen als Schleusen in eine bestimmte Form gebracht wird, die als unser Organismus in seiner spezifischen Ausprägung – mit Brust, Mund, After, Augen etc. – begriffen werden kann.“ Münker/Roesler, S. 71.

<sup>305</sup> Deleuze/Guattari, *Anti-Ödipus*, Frankfurt a.M., 1977, S. 11. Hier zitiert nach: Münker/Roesler, S. 71.

<sup>306</sup> Zuerst veröffentlicht als NOTES AROUND & ABOUT ART, zuerst in: *Et tous ils changent le monde. Lyon 93: deuxième biennale d'art contemporain* (Ausstellungskatalog). Paris: Réunion des Musées Nationaux / Biennale d'Art Contemporain 1993, S. 176 (frz.) und 178 (engl.). Hier zitiert nach: „NOTES ON & ABOUT ART“, 1995, in: Alexander Alberro et al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, London 1989, S. 125.

<sup>307</sup> Münker/Roesler, S. 79.

wird, bleibt, so Münker und Roesler, im „*Anti-Ödipus*“ noch immer eine Grundfigur erhalten, die das Verhältnis von „*Wunsch und Kapitalismus*“ als ein „*Unterdrückungsverhältnis*“ versteht.<sup>308</sup>

Diesen Gedanken, der bis dorthin in der Marxistisch-Freudianisch beeinflussten Theorie immer einen „eigentlichen“ Wunsch oder ein Bedürfnis zugrunde gelegt hatte, dessen Befriedigung durch gesellschaftliche, familiale oder in der Sprachstruktur prästabilisierte Verhältnisse behindert und verfälscht wurde, übernahm Jean-Francois Lyotard in seinen Überlegungen nicht mehr. Im Gegenzug zu Deleuze und Guattari entwickelte er in den ästhetischen Schriften der frühen 70er Jahre „*das Modell einer affirmativen Ästhetik der Intensitäten*“<sup>309</sup>, einer „*Libidoökonomie*“, die völlig davon absieht, „*im Namen irgendeines Prinzips, irgendjemanden oder irgendetwas zu befreien*“.<sup>310</sup> Wie bereits für Deleuze und Guattari ist auch für ihn nicht die Bedeutung von Zeichen ausschlaggebend, sondern ihre Fähigkeit „*neue libidinöse Intensitäten in einer Weise anzuregen, die einmalig und typisch für das entsprechende Objekt ist. An die Stelle von Verstehen soll die Bewegung treten, der Tanz, das emotionale Ereignis. Nicht Bedeutung, sondern eben: Intensität.*“<sup>311</sup> Lyotard entzieht nicht nur die Legitimierung von Wünschen einer Beurteilung durch andere, sondern betont ihre Beheimatung in der Selbstbewegung eines überindividuellen auf- und abschwellenden Flusses. „*Das Kapital*“, so Lyotard, „*ist weder die Denaturalisierung des Verhältnisses des Menschen zum Menschen noch des Mannes zur Frau (...); es ist die Verschiebung des Feststehenden, es ist das Überfließen der verrücktesten Triebe, weil es das bloße Geld als einzige Rechtfertigung oder Verbindung ist und weil es, da das Geld alles rechtfertigen kann, von jeder Verantwortung und Vernunft befreit.*“<sup>312</sup> Die Situation, in der ein Mensch sich befindet, sagt nach Lyotard per se nichts über dessen Wohlbefinden aus. Vielmehr kann selbst eine extreme Ausbeutungssituation Lust hervorbringen: „*Die arbeitslosen Engländer sind nicht zu Arbeitern geworden, um zu überleben, sie haben - haltet euch gut fest und verachtet mich meinetwegen – diese hysterische, masochistische (und ich weiß nicht was sonst noch) Erschöpfung **genossen**, sie haben es genossen, es in den Minen, den Gießereien, den Fabriksälen, in der Hölle **auszuhalten.***“<sup>313</sup> Lyotard empfiehlt die Haltung einer

<sup>308</sup> Ebd., S. 88.

<sup>309</sup> Ebd., S. 133.

<sup>310</sup> Ebd., S. 84.

<sup>311</sup> Ebd., S. 86.

<sup>312</sup> Jean-Francois Lyotard, *Économie Libidinale*, 1974, dt. *Ökonomie des Wunsches*, Bremen, 1984, S. 207. Hier zitiert nach: Münker/Roesler, S. 88.

<sup>313</sup> Lyotard, *Ökonomie des Wunsches*, Bremen, 1984, S. 168. Hier zitiert nach: Münker/Roesler, S. 88.



„schaudernden Faszination angesichts des ganzen Umfangs der Dispositive des Lustempfindens.“<sup>314</sup>

Die Auseinandersetzungen um Wünsche und ihre Befriedigung, die den Hintergrund für Weiners eigene Überlegungen und Interventionen bildet, bewegt sich zwischen den Extremen einerseits einer Ideologie der Befreiung von entfremdenden Einschränkungen zu einem Leben, in dem die Erfüllung der als „natürlich“ definierten und legitimierten Bedürfnisse gesellschaftlich gewährleistet ist und andererseits der Verweigerung jeglicher urteilenden Unterscheidung bezüglich der Legitimität von Wünschen, außer derjenigen, die die jeweiligen Möglichkeiten der Luststeigerung betrifft. Diese Diskussion birgt in sich eine Variante des Repräsentationsproblems. Die Referenz auf eine ursprüngliche Bedürfnislage, ihre Verzerrung durch gesellschaftliche Strukturen bzw. Freilegung unter Schichten der kulturellen Überfremdung beinhaltet für die postmoderne Sensibilität eine unzulässige Fixierung eines Signifikanten (des Wunsches als Codierung eines im Prinzip ungebundenen Begehrens) an ein transzendentes Signifikat (ein universales menschliches Bedürfnis).

Weiner scheint das „Ursprungs-drama“, das darin besteht, dass die Ausdrucksform etwas, das vor ihr war und nach Ausdruck verlangte, nie adäquat zu fassen vermag, als unhintergehbare Ausgangssituation zu akzeptieren. Die Unzufriedenheit mit der angetroffenen, die Artikulationsmöglichkeiten einschränkenden Konfiguration begründet erst die Notwendigkeit von Kunst:

ART IS MADE BECAUSE THE CONFIGURATION PRESENTED BY THE SOCIETY  
DOES NOT SUIT  
ART PRESENTS A CONFIGURATION NOT BEFORE PRESENTED<sup>315</sup>

„Entfremdung“ hält Weiner für ein „bürgerliches Problem“<sup>316</sup>. Die Fixierung auf tradierte revisionsresistente Phantasien oder ideologische Idealkonstrukte hält er nicht für ein geeignetes Mittel, um in der Welt zu bestehen (vgl. Kap. I.2). Solange ein ideelles Konstrukt

---

<sup>314</sup> Ebd.

<sup>315</sup> Lawrence Weiner, „Über öffentliche Kunst“ (1991), in: Kasper König/Hans-Ulrich Obrist (Hsg.), *Jahresring 38: Der öffentliche Blick*, München: Verlag Silke Schreiber, 1991, S. 360-363. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmrich (Hsg.), 2004, S. 302.

<sup>316</sup> „Ich finde Beckett als Schriftsteller interessant. Ich halte ihn sogar für einen großartigen Schriftsteller. Vor allem seine Romane, mehr als die Theaterstücke. Ich finde die Stücke sehr bourgeois, auf bürgerliche Probleme fixiert, Probleme der Entfremdung. Entfremdung ist im Grunde ein bürgerliches Problem.“ Lawrence Weiner im Interview mit Patricia Scanlan und Hercules Fisherman, in: *Lovely Jobly* (London), 2. Jg., Nr. 1. 1991, S. 15. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmrich S. 305.

im Augenblick seines Zusammenbruchs durch das nächste ersetzt wird, bewegt sich das menschliche Begehren von Enttäuschung zu Enttäuschung. Deshalb sollte ein Künstler in Weiners Selbstverständnis kein Anbieter von Wahrheiten, sondern „Bittender“ sein. In der Kunst ist es daher auch legitim, unpassende Konfigurationen zu zerstören, ohne für sofortigen Ersatz zu sorgen. Die *Konfiguration*, die der Künstler präsentiert, stellt nicht eine Alternativlösung dar, sondern spannt ein Netz aus, in dem eine bisher unbekannte oder nicht bedachte Möglichkeit sich verfangen soll, eine andere Art des Umgangs, ein bisher unbekanntes Instrument, das vielleicht eine Zeit lang besser funktioniert. Die Passung zwischen Begehren, situativer Umgebung und den Instrumenten der Lebensbewältigung ist immer nur vorläufig und ungefähr (vgl. I.4.3). Weiner hat im Zusammenhang mit dem Begehren, von dem die künstlerische Auseinandersetzung mit der Welt (Kunstproduktion und –rezeption sind dabei kaum voneinander zu trennen) angetrieben wird, den Begriff der „Ressourcen“ ins Spiel gebracht:

CONSTANT PLACATION OF PREVIOUS AESTHETICS CONSUMES PRESENT RESOURCES TO THE EXTENT THAT AS THE NEEDS & DESIRES OF A PRESENT AESTHETIC MAKE THEMSELVES FELT (EVEN WHEN THE BASIS IS IN A PREVIOUS AESTHETIC) THE RESOURCES HAVE BEEN EXHAUSTED<sup>317</sup>

Kunst ist in dieser Sichtweise auf die strukturelle Unbehaustheit des Begehrens als Ressource angewiesen. Bleibt das Begehren im Streben nach Übereinstimmung mit (oder auch Abwendung von) einem Vorbild rückgebunden und „verbraucht sich“ darin, ist es als bewegende Kraft nicht mehr verfügbar.

Die beschriebenen Ökonomien des Begehrens führen neben der Frage der Repräsentanzbeziehungen bestimmte Raumvorstellungen und Bestimmungen bezüglich der Beschaffenheit von Materialien und Körpergrenzen mit sich. Die Lösung aus der Bindung an Vorbilder und Fixpunkte, die ideologisch eine wichtige Rolle zu spielen scheint, erfasst in den poststrukturalistischen Betrachtungsweisen auch die Konzepte von Eigentlichkeit in Bezug auf die „Natur der Dinge“, „inhärente Eigenschaften“, „echte Bedürfnisse“ und das „wahre Selbst“ (vgl. I.4.2). Weiner argumentiert auf politischer Ebene von einer Basis physisch gegebener und konsensuell definierter menschlicher Grundbedürfnisse aus, verzichtet also nicht auf die Verbindlichkeit einer Referenzebene des allgemein „Notwendigen“. Auch in

---

<sup>317</sup> Lawrence Weiner, „T.V. as T.V.“, in: *NY Arts Magazine* (New York), Nr. 19, März 1998, S. 24-25. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich S. 413.

seinen Arbeiten ist von „*inherent qualities*“ die Rede und von der Missachtung bestimmter materieller Eigenschaften und Beziehungen (*without regard to the nature of the things* (# 752); *without regard to the consequences* (# 753); *without regard to the capabilities of the material* (# 754). Weiners Materialien beanspruchen die Berücksichtigung ihrer Grenzen, sie beziehen ihre Identität als Materialien überhaupt erst aus der Spezifik ihrer Grenzen, die andererseits erst durch die Situierung Form annehmen und sichtbar werden (vgl. II.2.3). Er arbeitet also mit einem Konzept der Inhärenz von Eigenschaften und Bedürfnissen und eröffnet damit einen Diskurs über angemessenen Gebrauch versus Missbrauch, lässt aber gleichzeitig diese „inhärenten“ Eigenschaften als veränderlich und kontextabhängig erscheinen.

Lyotard scheint die Konzepte der Inhärenz vollständig aufgeben zu wollen. Er träumt davon, „*so raffiniert zu werden, uns so sehr zu verfeinern, zu so anonymen und durchlässigen Körpern zu werden, dass wir die Wirkungen nicht mehr aufhalten, sondern sie zu neuen Metamorphosen leiten, um ihre metaphorische Kraft, die Kraft der Wirkungen, die uns durchquert, auszuschöpfen.*“<sup>318</sup> Die menschlichen Körper bewegen sich nach dieser Vorstellung nicht selbst im Raum, um sich aus unangenehmen Situierungen zu entfernen und angenehmere (ihren Bedürfnissen angemessenere) Standorte zu finden, sondern nutzen die in der gegebenen Situation durch sie hindurch diffundierenden Kräfte, um aus ihnen Lustempfindungen zu „ziehen“, indem sie sie transformieren. Gegenüber der menschlichen Mobilität und Fähigkeit, äußere Bedingungen zu verändern, bringt Lyotard eine innere Anpassungsfähigkeit in Anschlag, die verhindert, dass Unzufriedenheit zwangsläufig in die Veränderung der äußerlich gegebenen Bedingungen mündet. Dies muss, marxistisch gedacht, die „revolutionäre Energie“ lähmen, die zu einer Bewegung in der Zeit und im Raum führen soll und zwar auch in einem räumlich gedachten ideellen Sinne als eine Annäherung an eine Zielvorstellung. In Lyotards durchlässigen Körpern scheint es keine Zielvorstellungen zu geben, sie erinnern eher an hochanpassungsfähige pflanzenartige, metamorphotische Wesen, die nehmen, was kommt, um es sich nutzbar zu machen. Ihre lustbetonte, infantile

---

<sup>318</sup> Lyotard, *Ökonomie des Wunsches*, S. 375. Hier zitiert nach: Munker/Roesler, S. 89.

Leichtigkeit erinnert an den Gesang von Shakespeares Luftwesen „Ariel“:

*Where the bee sucks, there suck I:  
In a cowslip's bell I lie;  
There I couch when owls do cry.  
On the bat's back I do fly  
After summer merrily.  
Merrily, merrily shall I live now  
Under the blossom that hangs on the bough.*<sup>319</sup>

Liotard benennt ausdrücklich die „*metaphorische Kraft*“, die diese Transformation ermöglicht. Wie in Weiners konzeptionellen Überlegungen zur Funktion der Metaphernbildung hat diese auch bei Lyotard mit Aneignung zu tun, mit einer persönlichen Nutzbarmachung und Anverwandlung, die mit Deutungsarbeit zusammenhängt. Die Bedeutung der metaphorischen Phantasie für das Glücksempfinden, die relative Unabhängigkeit, die diese dem Menschen gegenüber den Beschränkungen der „objektiven“ Lebensumstände verleiht, nimmt auch Weiner wahr und arbeitet damit. Auch wenn eine vermeintlich objektiv bestimmbare Passung von Lebensumständen und Bedürfnissen nicht allein über das Glücksempfinden entscheidet, sondern von Deutungen abhängt, besteht Weiner auf dem Beibehalt einer Dialektik zwischen Faktizität und deren metaphorischer Anverwandlung. Auch Shakespeares phantasiebegabter Ariel besingt ja letztlich in Vorfreude auf seine bevorstehende Befreiung die **Orte** seiner Glückseligkeit.

Der Unterschied zwischen einem Paradigma des Placement (und Displacement) und dem Szenario Lyotards, das an die Visionen Hieronymus Boschs (Abb. 15) erinnert, könnte kaum größer sein.<sup>320</sup> Dass bei Weiner eine Rhetorik überwiegt, in der das „Placement“ eine hervorgehobene Rolle spielt, scheint eindeutig (vgl. I.1). Die Konsequenz, mit der er die Deutungssouveränität des Betrachters in seinem Konzept berücksichtigt, spricht jedoch gegen eine einseitig verobjektivierte Weltsicht. Darüber hinaus bleibt es auch nicht bei der

---

<sup>319</sup> „*Wo die Biene saugt, saug ich,  
Lieg in einem Blumenkelch,  
Versteck mich dort, wenn Eulen schrein;  
Reite auf der Fledermaus  
Dem Sommer lustig hinterdrein.  
Lustiger, lustiger will ich nun sein  
Unter den Blüten und Zweigen im Hain.*“

William Shakespeare, *The Tempest*, Act V, Scene I, 88-94, Arden-Ausgabe von Jack Kermode (London 1958), übersetzt von Gerd Stratmann, Stuttgart: Reclam, 1982, S. 135 (engl.), 137 (dt.).

<sup>320</sup> Münker und Roesler weisen darauf hin, dass Lyotard sich später von der radikalen Ausklammerung jeglicher ethischer Normativität „*deutlich distanziert*“ und sich in seiner Schrift „*Au juste*“ (1979), dem „*Problem der Ungerechtigkeit*“ (Lyotard) gestellt habe. Münker/Roesler, 2000, S. 89.

schlichten Gegenüberstellung einer in Newton'sche Begriffe festgefügt Dingwelt und einer beweglichen interpretatorischen Phantasie, sondern die Dingwelt wird sprachlich so präsentiert, dass sie die Möglichkeit unbekannter, aber nicht weniger realer Beziehungen einschließt. Die Grenze zwischen totem, dinglich festgelegtem Material und den Deutungen des menschlichen Geistes wird sprachlich unterminiert. So ist in Weiners Buch „Displacement“<sup>321</sup> von 1991 von einem „eigenen Willen“ des Materials die Rede, der einer Bewegung zugrunde gelegt wird:

OF ITS OWN VOLITION  
(DENSITY)  
THE MATERIAL MOVES  
FROM PLACE TO PLACE<sup>322</sup>

Die Vermenschlichung, die in der Unterstellung eines „eigenen Willens“ ins Spiel gebracht wird, wird sogleich durch den in Klammern zugesetzten physikalischen Begriff der „Dichte“ ins Reich des Tatsächlichen und nicht Hinzuphantasierten zurückgeholt. Wenige Seiten zuvor wurde die „inhärente Instabilität“ des Materials für Veränderungen nicht nur der „Intensität“, sondern auch des „Zustands“ verantwortlich gemacht:

THE INHERENT INSTABILITY OF  
THE MATERIAL CHANGES NOT ONLY  
THE INTENSITY  
BUT AS WELL THE STATE<sup>323</sup>

Die „Intensität“ wird mit einer Bewegung „ohne sichtbaren Vektor“ in Verbindung gebracht:

THE INTENSITY OF THE  
MASS ITSELF BRINGS  
ABOUT MOVEMENT WITH  
NO VISIBLE VECTOR<sup>324</sup>

---

<sup>321</sup> Dia Center for the Arts (Hsg.), *Lawrence Weiner: Displacement* (Ausstellungskatalog), New York City: 548 West 22<sup>nd</sup> Street, Dia Center of the Arts, 4. April 1991 - 2. Februar 1992, o.S.

<sup>322</sup> Ebd.

<sup>323</sup> Ebd.

<sup>324</sup> Ebd.

Eine innerlich vollzogene Veränderung, die als eine Zustandsveränderung („*change of state*“)<sup>325</sup> oder eine Veränderung der Bewertung („*change of value*“)<sup>326</sup> auftreten kann, bleibt als Bewegung, wenn auch nicht in räumlicher Hinsicht, gedacht. Innere Zustandsveränderungen etwa der Spannung oder Dichte können an bestimmten „Kippunkten“ in äußere Bewegungen umschlagen. Diese Transformation einer Bewegung zum Beispiel des Anschwellens des Wasserstandes eines Flusses bis zum Punkt des Übertritts über die Ufer (oder den Deich) hat Weiner immer fasziniert (vgl. Kap. II.4.2 und II.3.4). Während beim Überlaufen oder Brechen eines Deichs zunächst nur ein Übergang zwischen einer vertikalen und einer horizontalen Ausrichtung der Bewegung zu verzeichnen ist, verweist die Rede von der „Intensität der Masse selbst“, die eine „Bewegung ohne sichtbaren Vektor“ in Gang setzt, auf die Möglichkeit von Zustandsveränderungen, die technisch (noch) nicht messbar und vielleicht durch geradlinige Vektoren auch nicht angemessen darstellbar sind.<sup>327</sup> Weiners Materialien sind gleichermaßen als unterscheidbare, abgegrenzte Dinge („(CAPABLE OF MIXING TOGETHER) (INCAPABLE OF MIXING TOGETHER)“)<sup>328</sup>, die sich „aus eigenem Willen“ „von Ort zu Ort“ bewegen, wahrnehmbar, wie sie ebenso erahnen lassen, dass sie auch im Zustand scheinbarer Ruhe inneren Spannungsveränderungen unterliegen, die der Wahrnehmung zunächst verborgen bleiben, aber dennoch nicht grundsätzlich verschieden von äußerlich beobachtbaren Veränderungen sind. Sie sind ebenso sehr bewegliche Objekte im Raum wie sie über eine Art eigenen Metabolismus verfügen. Die Parallelisierung von „*volition*“ und „(*density*)“ nähert den „Willen“ einer materiellen Qualität an. Innere Spannungsveränderungen und –transformationen, auch – im Sinne Lyotards - als Verwandlung von Unlust-Gefühlen in Lustgefühle, verändern die gesamte Konfiguration also in gleicher Weise wie äußerlich sichtbare Bewegungen. Äußere Bewegungen und innere Zustandsveränderungen können sich gegenseitig anstoßen und bewirken, auch kann sich das eine in das andere transformieren.

---

<sup>325</sup> Weiner geht von der Notwendigkeit einer Anpassung von Wertstrukturen (*change of value*) an veränderte Lebensbedingungen (*change of state*) aus. Im Liedtext „Big Bang/New Flora“ heißt es: „CHANGE OF STATE CHANGE THE STATE CHANGE THE VALUE“. CD mit dem Titel SHIPS AT SEA SAILORS AND SHOES, Texte von Lawrence Weiner, Musik von Ned Sublette, aufgenommen zwischen 1989 und 1992 in New York City und Kuba.

<sup>326</sup> Ebd.

<sup>327</sup> Zu seinem Buch *Out from Under* (Tel Aviv: Dvir Galery, 2000) sagte Weiner: „Das alles entwickelte sich aus einem der Cartoons, der sagt, dass die ganze Welt es für selbstverständlich hält, dass alle Menschen die Bedeutung bestimmter Dinge verstehen, während tatsächlich die große Mehrheit der Menschen nicht versteht, was gerade Linien sind. Viele Menschen wachsen auf, ohne dass sie jemals gerade Linien kennenlernen. Und wir denken, dass gerade Linien die Idee der Moderne sind.“ „Weiner, Lawrence“ (Interview mit Hans Ulrich Obrist), in: Thomas Boutoux (Hsg.), *Hans Ulrich Obrist: Interviews Volume I*, Florenz: Fondazione Pitti Immagine Discovery/Mailand: Charta, 2003, S. 907-924. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich, S. 461.

<sup>328</sup> Dia Center for the Arts (Hsg.), *Lawrence Weiner: Displacement* (Ausstellungskatalog), 1992, o.S.

Dass diese Materialuntersuchungen einen Bezug zur Frage der Ökonomien des Begehrens aufweisen, zeigt Weiners Verwendung der „Jakobsleiter“ im Buch und in der Ausstellungsinstallation von „*Displacement*“ (Abb. 16). Auf einer Skizze (Abb. 17) erscheint der Begriff der „*Jacobs Ladder*“ in vertikaler Anordnung der Buchstaben, umfasst von zwei einander entgegengesetzten bogenförmigen Vektoren, die ein Auf- und Absteigen andeuten. Auf der linken Seite des Blatts ist zweimal die grafische Struktur zu sehen, die in der New Yorker Ausstellung am Eingang zum Ausstellungsraum auf dem Fußboden angebracht war. Über die beiden „Leiterstrukturen“ ist diagonal ein Ausschnitt aus einem Lexikontext gelegt, in dem es um den alttestamentarischen Stammvater Jakob zu gehen scheint. Eine leiterartige Struktur erscheint auch in Weiners Buch „*Steel Pennies*“, dort in Verbindung mit dem Satz „STEEL PENNIES DON'T COME FROM OR GO TO HEAVEN“ (Abb. 18). Die spielfeldartige horizontale Struktur in der „*Displacement*“-Ausstellung enthält eine aufsteigende Zahlenreihe von 1 bis 4, wobei jedem Zahlenfeld eine Textzeile des berühmten Intros des Rock 'n Roll-Stücks „*Blue Suede Shoe*“ zugeordnet ist (Abb. 16). Die Struktur erinnert auch an Weiners Installation in Villeurbanne (Abb. 4), in der eine Beziehung von Himmel und Erde mit dem Kinderhüpfspiel „Himmel und Hölle“, (frz. „*La Marelle*“) in Verbindung gebracht ist. Auch die permanente Installation, die Weiner 1997 in Eindhoven realisiert hat (Abb. 20) verbindet „WENS FOR WAT (WISH FOR WHAT) KRIJG WAT (GET WHAT)“ mit „OMHOOG OP (IN) DE LUCHT (UP ON (IN) THE AIR) OMLAAG OP (IN) DE GROND (DOWN ON (IN) THE GROUND).“ In der Monographie von 1998 ist der Titel der Installation angegeben als:

WISH FOR WHAT GET WHAT (NO DEPOSIT NO RETURN)<sup>329</sup>

Weiner präsentiert „Wünschen“ und „Bekommen“ als eine unberechenbare Tauschbeziehung in einem Raum, der zwischen Himmel und Erde und noch darüber und darunter ausgespannt ist. Weder der Wunsch noch der Ort, an dem nach seiner Erfüllung zu suchen wäre, werden genau bestimmt und dennoch wird weder das eine noch das andere der Beliebigkeit überantwortet. Weiner spielt häufig mit der schwankenden Bedeutung von Wörtern wie „*something/anything*“ und „*somewhere*“ zwischen existentieller Selbstbehauptung gegenüber dem Nichts und Unbestimmtheit als Beliebigkeit (vgl. auch II.2.1).<sup>330</sup> Der weite Raum, der

<sup>329</sup> Permanente Installation „De Rode Loper (The Red Carpet)“. Öffentliches Projekt, Eindhoven, Niederlande, 1997. Titel zitiert nach: Alexander Alberro et al (Hsg.), *Lawrence Weiner*, London: Phaidon 1989, S. 68.

<sup>330</sup> Zur Dialektik von Bestimmtheit und Unbestimmtheit in Weiners Arbeiten vgl. Martin van der Koelen, „Der Begriff der Bedeutung bei Lawrence Weiner“, in: Lawrence Weiner, *5 Elements 2 Times* (Publikation anlässlich

sich zwischen Himmel und Erde aufspannt, ist zugleich ein begrenzter Raum. Das in Klammern gesetzte „in“ (*the air/the ground*) erinnert daran, dass in dieser räumlichen Begrenztheit für die konkrete Existenz jedes Einzelnen auch diejenige der Lebensspanne gefasst ist. Hier lohnt sich wieder ein Blick auf die existentialistische Prägung Weiners. „*Aus der Begegnung mit dem eigenen Tod als der absoluten Grenze*, so schreibt Hans-Joachim Störig über Heideggers „*Sein und Zeit*“<sup>331</sup>, „entspringt die eigentliche Bedeutsamkeit und Dringlichkeit des menschlichen Daseins.“<sup>332</sup> Die Begrenztheit des Raumes ist nicht als eine äußere Hülle zu denken, sondern ist dem Sein und den Dingen überhaupt inhärent. Störig schreibt weiter: „*Diese Betrachtung des Todes ist für Heidegger der Schlüssel, um die Zeit, die Zeitlichkeit als Grund und Grenze, als Horizont des menschlichen Seins freizulegen. Zeitlichkeit ist der Sinn der eigentlichen Sorge, Zeitlichkeit ist das Grundgeschehen des Daseins. Dasein 'hat nicht ein Ende in der Zeit, sondern existiert endlich'* (Sein und Zeit).“<sup>333</sup> Eine Engführung von Begrenztheit, Wirklichkeit und Dringlichkeit habe ich sowohl in Weiners theoretischen Argumentationen als auch in seinem Werk gefunden (vgl. bes. II.6.2 und II.8.2/3). Der Wunsch, der nach Deleuze und Guattari das Ergebnis des Zusammenpralls des reinen, fließenden Begehrens mit dem Formzwang des Endlichen ist, wird bei Weiner in seiner Dringlichkeit ernst genommen, obwohl es zunächst nicht so scheint. Die Bindung an etwas, das man sich wünscht, stellt eine nicht zu leugnende Beziehungsrealität dar. Die durch den Wunsch miteinander verbundenen Subjekte und Objekte sind auch nicht beliebig austauschbar. Das *reine, ungehinderte Fließen der Libido* und der *organlose Körper* stellen keine erfahrbaren Größen dar, da sie erst in ihrer Ausrichtung auf ein Objekt manifest werden. Das Leiden am Formzwang und der Verfälschung in der Formulierung des Wunsches bildet im existentialistischen Denken die Kehrseite der Würde des Daseins. Die Unsicherheit darüber, dass das, was man bekommt, nicht das Gleiche ist, wie das was man sich wünscht, hebt nicht die Würde, die in der Dringlichkeit des Begehrens liegt, auf. Das Problem der Inkongruenz zwischen „eigentlichem“ Bedürfnis und geäußertem Wunsch, das sich fortsetzt in eine Inkongruenz zwischen geäußertem Wunsch und dem, was man als vermeintliche Wunschentsprechung bekommt, fasst Weiner als ein Beziehungsproblem auf. Da das, was man bekommt, nicht einfach das abbildet, was man sich gewünscht hat, sondern es sich um eine Verkettung in der Zeit handelt, muss jeweils eine neue Beziehung entstehen (vgl. hierzu

---

der gleichnamigen Ausstellung vom 8. März bis 19. Juni 1998 in der Galerie Dorothea van der Koelen in Mainz), Reihe *Dokumente unserer Zeit XXIII*, Mainz/München, 1999, S. 19-20.

<sup>331</sup> Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (1927).

<sup>332</sup> Hans Joachim Störig, *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*, 13. überarbeitete Neuauflage, Frankfurt a.M., 1987, S. 606.

<sup>333</sup> Störig, S. 606 f.



auch das Problem der Iteration in I.3.1). Als problematisch (*bourgeois*, konsumistisch) erscheinen in diesem Kontext die verschiedenen denkbaren Formen des missbräuchlichen Umgangs mit dem tatsächlich Erhaltenen (der GET WHAT-Seite der Gleichung): das Übergehen des Unterschieds zwischen Wunschvorstellung und Faktum, die Aggression gegen das Faktum aus Enttäuschung über den Unterschied, die Funktionalisierung des Faktums als bloße Trägerstruktur für die Wunschvorstellung und andere Spielarten. Ein Mensch, der in der Eindhovener Installation in der Mitte der Platte steht, kann empfinden, dass die Orte des Wünschens und der Erfüllung unterschiedliche sind und zu jedem dieser Orte eine andere Beziehung besteht. Weder „Lagerung (*deposit*)“ noch „Rückgabe/Erwiderung (*return*)“ sind in der Ökonomie des Begehrens garantiert, vielmehr führt der Anspruch auf eine solche Garantie bereits in die Irre.<sup>334</sup>

In das Spiel der immer neu zu knüpfenden Verbindlichkeiten sind auch die Orte eingebunden, an denen das Ersehnte gesucht und gefunden werden kann. Dass sich etwas zwischen Himmel und Erde befindet, könnte als Befindlichkeit „überall und nirgends“ aufgefasst werden. Im 1. Buch Mose 28,10-22 wird berichtet, dass Jakob die Stelle, an der die Himmelsleiter die Eingangspforte zum Himmel markierte, seinerseits auf der Erde mit einem Stein kennzeichnete, damit er sie wiederfinden würde. Es geht um eine konkrete, bestimmte Stelle, die sich *irgendwo zwischen Himmel und Erde* (tatsächlich) befindet und von äußerster Wichtigkeit ist (vgl. auch Abschnitt II.7.3 über Markierungen). In der biblischen Erzählung ebenso wie in Weiners *Displacement*-Installation in New York und der WENS WAT KRIJG WAT- Installation in Eindhoven spielen Eintrittsstellen eine Rolle. In New York war die „Jakobsleiter“ mit dem Intro-Reim „1 FOR THE MONEY, 2 FOR THE SHOW“ etc. am Eingang zur Ausstellung auf dem Boden angebracht. In Eindhoven entsteht durch die Öffnung der quadratischen Stahleinfriedung in der Mitte der Kalksteinplatte ein allgemeiner Eindruck eines Minimallabyrinths. Es kommt durchaus darauf an, die richtige Stelle zu finden, um Zugang zu finden. Im Ausstellungskatalog „*minimal concept*“ zu einer Ausstellung neuerer amerikanischer Zeichnung aus einer New Yorker Privatsammlung, die 1999 in der Berliner

---

<sup>334</sup> Weiner hat in einem Interview von der Verwirrung erzählt, die die Nichtübereinstimmung der Kunstreproduktionen, die er in Amerika kennengelernt hatte, mit den Originalen in Paris, Florenz und Rom in ihm auslöste, als er 1963 Europa bereiste: „*Ich sah mir viele Dinge an und sah diese Kunst und war völlig außer mir. Ich hatte einen großen Teil dieser Kunst in Abbildungen gesehen. Sie glänzten und waren schön und hatten ein wunderbares Format. Ich verstand sie. Und dann kam ich nach Europa, und da hingen diese großen schmutzigen Dinger an der Wand, und sie waren ganz anders. Ich habe einige Zeit gebraucht, um damit zurechtzukommen.*“ Sue Francis n. Fragen v. Louwrien Wijers, „Interview vom 18. September 1989, Amsterdam“, in: Tisdall/Wijers/Kamphoff (Hsg.), *Art Meets Science...*, 1990. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich, S. 223.

Akademie der Künste stattfand und auch frühe Zeichnungen Weiners enthielt, wird Jill Baroff zitiert:

*“Locate the place that allows one to enter. Mark the spot and hold it open.”<sup>335</sup>*

Entgegen dem ersten Eindruck spielerischer Leichtigkeit und Arbitrarität der WENS WAT KRIJG WAT-Installation in Eindhoven, entfaltet sie bei näherem Hinsehen eine „Tiefendimension“, in der es um emotionale Dringlichkeit des Begehrens, Verbindlichkeit von Beziehungen und Konkretheit von Orten als Emanationen des Faktischen als dem inhärent Begrenzten geht. Es klingt hier eine Moralität durch, die die Wahrnehmung der Differenz einfordert und die Unterordnung des Faktischen unter das Ideal einer Wunschvorstellung verabscheut.<sup>336</sup> Allerdings verbleibt für Weiner die Problematik in einem *Kontext des Gebrauchs*<sup>337</sup>, was eine wichtige Abgrenzung gegenüber ethischen Positionen darstellt, die funktionale Beziehungen per se moralisch diskreditieren und fordern, auf sie zu verzichten. Die gegenseitige Abhängigkeit aller Formen des Seienden stellt sie, so Weiner, a priori in einen Beziehungszusammenhang, der durch gegenseitigen Gebrauch gekennzeichnet ist (vgl. I.1.1). Für die Auseinandersetzung mit einer Realität gegenseitigen Missbrauchs durch Menschen hat Weiner sich das Ventil seiner filmischen Arbeit geschaffen. In seinen Filmen finden, anders als in den Spracharbeiten, auch seine persönlichen Obsessionen Eingang:

*„Wir erheben den Anspruch, Künstler zu sein oder in der Kunstwelt involviert zu sein, und das heißt, dass das Ausmaß der im alltäglichen Leben unvermeidlichen Entfremdung soweit wie möglich reduziert ist. Wenn das so ist, dann gibt es natürlich eine gewisse Wechselwirkung zwischen dem Alltagsleben und der Arbeit. Ich versuche, meine Arbeit nicht von persönlichen Aspekten meines Lebens beeinflussen zu lassen, aber eine der Hintertüren,*

---

<sup>335</sup> Das Zitat findet sich auf der Rückseite des Umschlags von: Christian Schneegass/Akademie der Künste Berlin (Hsg.), „minimal-concept: Zeichenhafte Sprachen im Raum“ (Publikation zum Symposium anlässlich der Ausstellung *Zeichnen ist eine andere Art von Sprache. Neuere amerikanische Zeichnung aus einer New Yorker Privatsammlung*, 21. Februar bis 25. April 1999 in der Akademie der Künste Berlin), Amsterdam/Dresden, 2001.

<sup>336</sup> Weiner bringt das Problem der Inkongruenz auch mit dem der Fixierung versus Veränderlichkeit in Verbindung: „Wenn man eine Phantasievorstellung davon hat, was eine schöne Frau ist, dann hat man im Grunde nur eine Phantasievorstellung. Wenn Sie nach einer Sicht der Welt fragen, dann hat man nichts anderes als eine Phantasievorstellung von ihr, die sich entwickelt, genauso wie die Phantasievorstellung von einer schönen Frau. Denn wenn man sich in die absolute Personifizierung eines Menschen in diesem einen Moment verliebt, ist er oder sie am nächsten Tag nicht mehr der- oder dieselbe. Man hat sich nur in eine Phantasievorstellung verliebt.“ Sue Francis n. Fragen v. Louwrien Wijers, „Interview vom 18. September 1989, Amsterdam“, in: Tisdall/Wijers/Kamphoff (Hsg.), *Art Meets Science...*, 1990. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich, S. 221.

<sup>337</sup> Vgl. neben Kap. I.1.1 auch die erste Zeile von # 457 im Werkkatalog: „WITH RELATION TO THE VARIOUS MANNERS OF USE:“, in: Lawrence Weiner/Le Nouveau Musée/Institut d’Art Contemporain Villeurbanne, *Lawrence Weiner: Specific & General Works*, Villeurbanne, 1993, o.S.

*die ich mir offen halte, sind Filme. In den Filmen kann ich Obsessionen abarbeiten, oder sie zumindest soweit öffentlich machen, dass ein Forum entsteht, wo andere Leute darüber sprechen. Auch in Audioarbeiten und Radiosendungen kann ich Dinge verwenden, die ich in meiner Kunst nicht verwenden kann.*<sup>338</sup>

*„Man sollte sich nicht so viele Gedanken über die Moral und die Public Relations von etwas machen. Ich finde, dass diese Sachen nicht Sakrosanktes sind, dass man auch ein Recht auf seine kleinen Phantasien hat.*<sup>339</sup>

Brooks Adams hat die Spannweite des Gesamtwerkes Weiners treffend herausgestellt, indem er neben einer „mandarinhafte(n) Strenge und Unergründlichkeit“<sup>340</sup> Weiners „Sensibilität, die in vulgärster Mundart wurzelt und dennoch von fast schwindelnder Erhabenheit ist“ bemerkt, „eine, die gleichermaßen ungeschliffen wie geschniegelt daherkommt“<sup>341</sup>. „Seine Filme“, so Brooks Adams, „bieten einen saloppen, überraschend an Warhol anklingenden Subtext seiner makelloseren, erhabeneren Wandarbeiten, Installationen und Buchprojekte.“<sup>342</sup> Adams sieht in dem von Weiner selbst als *Pornovideo*<sup>343</sup> konzipierten Video „*A Bit of Matter and a Little Bit More*“ (1976) die „Anatomie der Spaltung von Geist und Körper (...) aufs anschaulichste verbildlicht.“<sup>344</sup> Auch Buchloh sieht den Betrachter konfrontiert mit „actors who pronounce your work and at the same time perform sex acts – what might be perceived as the opposite of a linguistic operation“, was Weiner mit „*It is not grammatic but it's not anti-linguistic*“<sup>345</sup>, zurückweist. Nicht die Körper-Geist-Opposition wird in seiner Kunst illustriert, vielmehr problematisiert Weiner den Gebrauch, den Menschen mit Dingen pflegen und indirekt auch denjenigen von Menschen untereinander, wobei die Rolle des Körpers und des Faktischen in diesen Gebrauchsbeziehungen zentral ist. Er tut dies, wie Brooks Adams schreibt, indem er einen „Sinn für hohen moralischen oder historischen Ernst mit einem gewissen schlüpfrigen Je-ne-sais-quoi verbindet.“<sup>346</sup>

<sup>338</sup> Weiner im Interview mit Lynn Gumpert. in: *Lynda Benglis, Joan Brown, Luis Jimenez, Gary Stephan, Lawrence Weiner. Early Work* (Ausstellungskatalog), New York: The New Museum, 1982. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich, S. 137.

<sup>339</sup> Weiner wurde hier auf das Coverfoto für *Galleries Magazine* angesprochen, auf dem er mit einer jungen Frau auf einem Motorrad posiert. Interview mit Caroline Schneider vom 8. Oktober 1994 in Köln, in: Fietzek/Stemmerich, S. 355.

<sup>340</sup> Brooks Adams, „Weiner's Werkstätte“, in: *Parkett* 42, Zürich, 1994, S. 31.

<sup>341</sup> Ebd.

<sup>342</sup> Ebd., S. 34.

<sup>343</sup> Zu den Videos „*Do You Believe in Water*“ (1976) und „*A Bit of Matter And a Little Bit More*“ (1976) hat Weiner folgendes erklärt: „*The porn tapes were done for political reasons. They were done because the United States government was putting people who made pornography into jail. Now I do not get off on pornography, but I do not like them putting people into jail just for making pornographic films.*“ Buchloh, „Conversation with Lawrence Weiner“, in: Alberro et. al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, 1998, S. 26.

<sup>344</sup> Brooks Adams, „Weiners Werkstätte“, S. 34.

<sup>345</sup> Buchloh, „Conversation with Lawrence Weiner“, in: Alberro et. al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, 1998, S. 26.

<sup>346</sup> Brooks Adams, „Weiner's Werkstätte“, S. 32.

#### I.4.2 OUT OF SIGHT OUT OF MIND: Anerkennung des Abseitigen als Überlebensnotwendigkeit

„If it's bent it's okay, if it's broken it's not.“<sup>347</sup>  
(Lenny Bruce)

„Vielleicht ist es, dass man den unschönen Teil der Dinge akzeptiert.“<sup>348</sup>  
(Lawrence Weiner)

Die Zaubermacht der metaphorischen Phantasie mit ihren beinahe grenzenlosen Möglichkeiten der Anverwandlung des Realen und einer Tendenz zum Überdehnen und Zurechtstutzen des verfügbaren Materials ist gerade in der künstlerischen Reflexion immer wieder auch als eine Art Gefängnis mit umgekehrten Vorzeichen betrachtet worden.<sup>349</sup> Vor allem in den künstlerischen und philosophischen Konzepten der Moderne spielt das Widerständige als Ressource und Korrektiv der eigenen Gestaltungskraft eine große Rolle.<sup>350</sup> Formen der Verdrängung des Inkommensurablen aufzuspüren, bildet einen zentralen Untersuchungsschwerpunkt der Psychoanalyse sowie auch der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule und der dekonstruktivistischen Studien Foucaults. Nicht allein die Vereinnahmung des Fremden im Übergehen der Differenz, sondern auch umgekehrt die Abspaltung von Anteilen des Selbst und Lebensumfeldes, die nicht dem Selbst- und Weltbild entsprechen und Verdrängung in ein Außen oder Abseits in räumlicher wie emotionaler Hinsicht gehört in diese Fragestellung. Dem ästhetischen Ideal wird sowohl das Formlose als auch Unförmige (die Abweichung) geopfert. Im „*Informe*“ hatte George Bataille bereits 1929 dasjenige ausgemacht, das im allgegenwärtigen formfetischistischen Akademismus zu einem

---

<sup>347</sup> Dieses Zitat erscheint im Frontispiz des Katalogs zur Ausstellung *Bent & Broken Shafts of Light* im Kunstmuseum Wolfsburg vom 11.11.2000-18.02.2001, Ostfildern-Ruit, 2000.

<sup>348</sup> Weiner im Gespräch mit Patricia Scanlan und Hercules Fisherman, in: *Lovely Jobly* (London), Nr. 1, 1991. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich, S. 304.

<sup>349</sup> Ein bekanntes Beispiel ist Shakespeares Zauberer Prospero, der, seiner eigenen Macht überdrüssig geworden, seiner Zauberkraft abschwört und sich freiwillig in die Niederungen der Abhängigkeit begibt: „(...) *By my so potent Art. But this rough magic I here abjure; (...) I'll break my staff, Bury it certain fadoms in the earth, And deeper than ever plummet sound I'll drown my book.*“ (The Tempest, Act V, Scene I, 50-51; 54-57). „*Now my charms are all o'erthrown, And what strength I have's mine own, Which is most faint: now, 'tis true, I must be here confin'd by you, Or sent to Naples.*“ (The Tempest, Act V, Scene I, Epilog), Arden-Ausgabe von Jack Kermod (London 1958), übersetzt von Gerd Stratmann, Stuttgart: Reclam, 1982, S. 132 und S. 152.

<sup>350</sup> „*Ich halte Metaphern für etwas Katastrophales, sehr Gefährliches. Ich halte sie für reaktionär*“, Weiner im Symposium „Let's talk about Art # 00“, Kitakyushu: CCA (Center of Contemporary Art) Kyoto: Korinsha Press, 1997. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich (Hsg.), S. 392.

Schattendasein verurteilt ist.<sup>351</sup> Julia Kristeva hat einen Bereich unklarer Identitäten mit dem Wort „objekt“ belegt:

*„On close inspection, all literature is probably a version of the apocalypse that seems to be rooted (...) on the fragile border (borderline cases) where identities (subject/object, etc.) do not exist or only barely so – double, fuzzy, heterogeneous, animal, metamorphosed, altered, abject.“*<sup>352</sup>

So klar formal gefasst Weiner seine Arbeiten meist präsentiert, so häufig rufen sie den „unschönen Teil der Dinge“ ins Bewusstsein. Auch die in vielen Arbeiten problematisierte „Vernachlässigung“ wie in # 332 (AND THEN UNTENDED AS...) (vgl. II.6.2) weist einen Bezug zu einem Motivkomplex auf, der mit der Akzeptanz bzw. Negierung von Verbindlichkeiten, Zuständigkeiten und Verantwortung zu tun hat. Bei der Analyse des Werkkatalogs fiel mir auf, wie viele der Arbeiten implizit oder offensichtlich von der Frage der Verbindlichkeit handeln. Die Fokussierung dieser Frage korrespondiert einerseits auf allgemeine Weise mit der Identifikation der Avantgarde-Kunst mit dem gesellschaftlich Verdrängten, andererseits weist sie einen besonderen historischen Bezug zu den seit den 70er Jahren verstärkt ins kulturelle Bewusstsein drängenden Fragen der Ökologie auf. In die Ökonomien des Begehrens gehört auch der Umgang mit dem Unerwünschten, wobei Weiner, wie mir scheint, sich in seiner Arbeit zunehmend mehr dieser Beziehung selbst zugewandt hat und die Entscheidung darüber, was zum Verdrängten gehört, in die Verantwortung der Rezipienten seiner Kunst legt. Dies umso mehr, als eine Inszenierung des „Objekten“ selbst die Gefahr der verharmlosenden Ästhetisierung in sich birgt.

Bereits mit den dem Wahnsinn verfallenen, kriminellen, bohémienhaften und/oder homosexuellen Philosophen, Literaten und Bildenden Künstlern der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, spätestens aber seit Antonin Artauds Text *„Van Gogh le suicidé de la société“* (Paris, 1947) galt die Affinität des Künstlers zu den Randphänomenen der Gesellschaft als fester Bestandteil avantgardistischer Kunst. Weiner hat hervorgehoben, dass der Einfluss, den Jean Genet auf ihn hatte, noch stärker gewesen sei, als derjenige Sartres.<sup>353</sup> Die posthume

<sup>351</sup> Vgl. Georges Bataille, „Critical Dictionary“ (Erstveröffentlichung in: *Documents*, Paris, 1929-30), in: Harrison/Wood, *Art in Theory 1900-1990*, S. 474-476.

<sup>352</sup> Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York, 1982. Erstveröffentlichung als *Pouvoir de l'horreur*. Paris, 1980. Hier zitiert nach: Harrison/Wood, *Art in Theory 1900-1990*, S. 1016.

<sup>353</sup> „Das ist der Hintergrund meiner Generation. Aber mehr der Existentialismus von Genet als der von Sartre und Camus ... Ich empfinde enormen Respekt für alle drei, aber es ist wie der Unterschied zwischen Pogo und Joe Orton. Ich empfinde hohen Respekt für Orton als Theaterautor. Und für Fassbinder, aus demselben Grund.“

Popularität von Künstlern, die zu Lebzeiten ungewollt und später zunehmend in Erfüllung einer vorgestanzten Rolle als gesellschaftliche Außenseiter lebten, offenbart die Ambiguität des avantgardistischen Mythos. Allzu leicht wird der avantgardistische Künstler zum Verwalter exotischer Abnormitäten in einer wohlhabenden, das bürgerliche Leben komplementär ergänzenden und damit indirekt affirmierenden Welt. Die Assimilierung an die „Ästhetik der Verwaltung“<sup>354</sup> durch die Künstler der Conceptual Art, die Benjamin Buchloh 1989 beschrieben hat, wurde unter anderen von Künstlern wie Sol LeWitt und Kritikern wie Rosalind Krauss als Guerilla-Taktik<sup>355</sup> aufgefasst, als getarnte subversive Unternehmung zur homöopathischen Infiltration der Kultur. Auf diesem Hintergrund sind auch Weiners Äußerungen zu sehen, in denen er die Außenseiterrolle zurückweist.<sup>356</sup> Der teilweise fast klinisch-aseptische „Look“, die Tiefgaragen- und Heizungskellerästhetik, die einige Installationen Weiners aufweisen, zeigen eine hohe Sensibilität für eine chamäleonartige Einpassung in die Umgebung und gleichzeitig umso wirkungsvollere Wahrung des Fremdkörpercharakters seiner Arbeiten. In der Tarnkleidung der Bürokraten und „Saubermänner“ besorgen die Neo-Avantgarden den Rücktransport des Beiseite-Geschobenen ins öffentliche Bewusstsein und verweigern dezidiert die ihnen angetragene Aufgabe der Transformation des Unschönen ins Schöne.

In den Bereich der künstlerischen Forschung gehört für Weiner sowohl die Frage danach, unter welchen Umständen ein Material bricht, birst, zerreißt, verdunstet etc., als auch die Frage, was es emotional bedeutet, mit einem Material „ohne Rücksicht auf“ (dessen)

---

Weiner im Interview mit David Bachelor, in: *Artscribe* (London), März/April 1989. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemrich, S. 202.

<sup>354</sup> Benjamin H.D. Buchloh, „Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions“, zuerst veröffentlicht in: Claude Gintz, *L'art conceptuel: une perspective* (Ausstellungskatalog), Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, wiederabgedruckt in: *October* 55 (Winter 1990), S. 105-143.

<sup>355</sup> Vgl. Rudi Fuchs: „The guerilla, said Commander Che Guevara and General Giap, moves among the farmers in their fields and lives off the land. He takes on the colours of his surroundings“, in: *Works from the Beginning of the Sixties Towards the End of the Eighties* (Ausstellungskat.), Amsterdam: Stedelijk Museum, 1988.

<sup>356</sup> Auf Huston Smiths Gegenüberstellung einer entfremdenden „materialistischen Weltanschauung“ und der Kunst hat Weiner geantwortet: „Und die Funktion von Kunst ist es nicht, kreativ zu sein, sie ist nicht, Dinge hervorzubringen, die es noch nicht gibt. Kunst ist ein normaler, vernünftiger Beruf. Und da es sie schon seit Anbeginn der Zeiten gibt, steht außer Frage, dass Sie uns mit dem, was Sie sagen, in der Tat wieder dieselbe 'Mutti-Vati-Kultur' vorsetzen, die sagt, dass der Künstler außerhalb der Gesellschaft steht. Und dass Künstler nur dann funktionierende Mitglieder der Gesellschaft sind, wenn sie nicht Kunst machen, sondern irgend etwas anderes tun, wenn sie nett zu Kindern sind oder wenn sie Bäume pflanzen. (...) Vielleicht ist die Entfremdung, die sie so fürchten, die sie so verabscheuen, nur ein unbeschreiblicher Versuch eines Teils eines Organismus, sich von einem erkrankten Teil seiner selbst zu befreien. Und das ist es vielleicht, was sie für den Bohémismus und die ästhetische Rebellion der Künstler halten. Das ist keine Kreativität, es ist bloßes Überleben.“ Louwrien Wijers (Hsg.), *Art meets Science and Spirituality in a Changing Economy. From Competition to Compassion*. London, 1996. Podium 2: Das chaotische Universum. Die Konferenz fand am 10.-14. September 1990 im Stedelijk Museum, Amsterdam, statt. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemrich, S. 264 f.

*Eigenschaften/Belastungsgrenzen (capacities)*“ (# 754) umzugehen. Der Umgang selbst, die Beachtung oder Nichtbeachtung der physischen Grenzen des Materials wird hier als Relation zum Gegenstand der Betrachtung. Um diese Relation herstellen zu können, muss das Wesen der „Belastungsgrenze“ nicht festgelegt werden, aber ihre Existenz als solche wird behauptet.

*„Für mich geht es bei meiner Arbeit um die Beziehung zu materiellen Gegenständen und vielleicht zu ökologischen Phänomenen, ökologisch im echten Sinn des Wortes.“*<sup>357</sup>

*„(...) Alle Materialien tragen Spuren des essentiell verrotteten Zustands der Gesellschaft, in der wir leben, also haben die Arbeiten unvermeidlich eine ökologische Grundlage. Man kann nichts anrühren, das aus einem Fluss oder einem Meer kommt, und man kann keine anderen öffentlichen Dinge anrühren, ohne die Veränderung in den Materialien selbst zu erkennen und sie zwangsläufig aufzuzeichnen und zu repräsentieren – all den Schlamm und den Dreck, der in unsere Gesellschaft hineingepumpt wurde. (...)“*<sup>358</sup>

Ähnlich wie Robert Smithson, dessen Arbeit er sehr schätzt, hat Weiner sich vor allem in der Frühzeit seines Schaffens industriell genutzten oder veränderten Materialien zugewandt, die nicht das Missverständnis nahelegen, es gehe ihm um eine Gegenüberstellung von Natur und Technik. Smithson schreibt in einem seiner Briefe an Industrielle und Politiker, in denen, wie Philip Ursprung schreibt, *„er seine Dienste im Rahmen von Land Reclamation Projects anbietet“*<sup>359</sup>:

*„Die Welt braucht Kohle und Straßen, aber nicht die Hinterlassenschaften des Tagebaus und Straßenbaus. Eine von der Wirklichkeit abstrahierte Ökonomie ist blind für die Prozesse der Natur. Die Kunst kann eine Ressource werden, die zwischen Ökologie und Industrie vermittelt.“*<sup>360</sup>

Weiners (und vielleicht auch Smithsons) „romantischer“ Materialismus ist im Grunde ein realistischer Materialismus in dem Sinne, dass er mehr einbezieht, als momentan wichtig

---

<sup>357</sup> Weiner im Gespräch mit Edward Leffingwell, in: *Shift* (San Francisco), Nr. 1, 1990. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich, S. 236.

<sup>358</sup> Bruce Ferguson, „Interview Questions“ und „Lawrence Weiner“ (Antworten auf Interviewfragen), in: Deirdre Summerbell (Hsg.), *Rhetorical Image* (Ausstellungskatalog), New York: The Museum of Contemporary Art, 1990. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich (Hsg.), S. 282.

<sup>358</sup> Weiner im Gespräch mit Caroline Schneider, geführt am 8. Oktober 1994 in Köln, in: Fietzek/Stemmerich, S. 353.

<sup>359</sup> Philip Ursprung, *Grenzen der Kunst*, München, 2003, S. 349.

<sup>360</sup> Robert Smithson, „Untitled“ (1971, Nachlass). Hier zitiert nach: Philip Ursprung, *Grenzen der Kunst*, München, 2003, S. 349.

erscheint oder fokussiert wird:

*„Es geht darin (in der Installation SPHERES OF INFLUENCE, vgl. Abb. 21) um die grundlegende Idee, die wir in der Kunstwelt heute haben, den Prozess als Material zu akzeptieren, und innerhalb dieses Konzepts auch die Konsequenzen des Prozesses, die man selbst nicht vor Augen hat, als Teil der Materialität zu akzeptieren: Jemand pinkelt auf den Boden, es sickert durch die Erde und gelangt ins Wassersystem. Es geht darum, zu akzeptieren, dass es einen weiteren Teil gibt, der auch Teil der Arbeit ist. (...) Die Konsequenzen akzeptieren. Es ist einfach eine tiefergehende Materialität. Vielleicht ist es, dass man den unschönen Teil der Dinge akzeptiert.“<sup>361</sup>*

Eine weitere Form der Umschreibung dessen, was ein möglicher anderer Umgang mit Dingen sein könnte, der sie weder außerhalb einer gemeinsamen Realität stellt, noch sie sich vollständig verfügbar macht, stellt Weiners Unterscheidung von „benutzen“ und „ausbeuten“ dar.<sup>362</sup> Ausbeutung nimmt die Zerstörung der Grundlagen für die Nutzung in Kauf und ignoriert die Konsequenzen des Gebrauchs bzw. entfernt sie aus dem eigenen Blickfeld, exterritorialisiert sie (vgl. II.7.1). Die Arbeit # 752 (1994) enthält für sich genommen keine moralische Bewertung:

LIGNITE BURNT WITH OTHER BROWN THINGS  
OR  
ANTHRACITE BURNT WITH OTHER BLACK THINGS  
WITHOUT REGARD TO THE NATURE OF THE THINGS

BRAUNKOHLE VERBRANNT MIT ANDEREN BRAUNEN DINGEN  
ODER  
ANTHRAZIT VERBRANNT MIT ANDEREN SCHWARZEN DINGEN  
OHNE RÜCKSICHT AUF DIE NATUR DER DINGE<sup>363</sup>

Der Gebrauch von Dingen „ohne Rücksicht“ auf ihre „Natur“ muss nicht moralisch verwerflich sein, impliziert aber entweder eine Unkenntnis der „Natur“ der verwendeten

---

<sup>361</sup> Weiner im Gespräch mit Patricia Scanlan und Hercules Fisherman, in: *Lovely Jobly* (London), Nr. 1, 1991. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmrich, S. 304.

<sup>362</sup> „Sie (die Kunstwelt) ist immer noch keine schlechte Lebensentscheidung für einen Menschen, denn es geht hier um den Versuch, die Beziehungen von jemandem zu den Produkten und Sachen, die Menschen machen, zu definieren und zu benutzen, statt sie auszubeuten.“ Weiner im Gespräch mit Barbaralee Diamonstein, geführt 1992, in: *Inside the Artworld. Conversations with Barbaralee Diamonstein*, New York: Rizzoli, 1994. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmrich, S. 321.

<sup>363</sup> Übersetzung im unveröffentlichten Werkkatalog, vgl. auch: *Lawrence Weiner: Ohne Rücksicht oder / Or Without Regard* (Ausstellungskat.), Städtische Kunstsammlungen Chemnitz, 23.10. – 4.12. 1994, Stuttgart: Daco Verlag, 1994.



Dinge oder aber ein bewusstes Ausklammern oder Entgegenhandeln. Entweder die Arbeit beschreibt das Tun einer anderen Person, die im Gegensatz zum Beschreibenden in Unkenntnis über die Natur der Dinge handelt oder aber der Handelnde selbst ist sich der Rücksichtslosigkeit seines Handelns bewusst und dieses wird beschrieben. In beiden Fällen ist eine emotionale Bedeutsamkeit involviert. Durch die Benennung der Rücksichtslosigkeit (*without regard to*) wird sie zu einem Faktor im Beziehungsgefüge, der nicht mehr zu ignorieren ist. Die Folgen dieses Handelns betreffen nicht allein das Material, sondern ebenso die emotionale Struktur desjenigen, der es vollzieht (vgl. hierzu insbesondere Abschnitt II.8.1). Ohne eine moralische Beurteilung vorwegzunehmen, lässt sich dies durch eine Präsentation zuerst einmal zu Bewusstsein bringen. Dass die emotionale Bedeutung von der kulturellen Bewertung einer Umgehensweise abhängt, stellt lediglich einen weiteren Faktor im Beziehungsgefüge dar.

Wie die äußere Natur, so wird auch eine ursprüngliche „innere Natur“ des Menschen nicht etwa in eine Opposition zu seiner kulturellen Überformung gesetzt, die rückgängig gemacht werden müsste. Die Orientierung an einem Bild wahrer Menschlichkeit lehnt Weiner ebenso ab, wie die Rückkehr zu ursprünglicher ungezügelter Triebhaftigkeit oder Unschuld:

*„That’s again a question of what constitutes this thing we’re supposed to be pursuing, which is humanness? You’re saying it’s inhuman. I don’t agree that anything can be inhuman.“*<sup>364</sup>

*“Ich dachte, Kinder wären das einzige Publikum, das damit umgehen könnte, was ich zu sagen hatte; aber in Wirklichkeit sind sie bloß korrupte Gören; sie sind nicht anders als wir anderen auch.“*<sup>365</sup>

Das Problem der Paradiese, Idyllen, Unversehrtheiten der Landschaften, Körper und Seelen scheint in dieser Argumentation im Ausschlussprinzip zu liegen, das diesen allen zugrunde liegt. In der Kritik an der systematisierten selektiven Wahrnehmung kann man eine deutliche Parallele zum poststrukturalistischen Denken erkennen. Im Grunde genommen interessiert Weiner weniger das, was innerhalb des Rahmens der *mise-en-scène* inszeniert wird, als das Verhältnis dieser Inszenierung zu dem, was „um sie herum“ **noch** geschieht. Weiner hat dieses Interesse bereits 1968 in einem Symposium am Windham College in Putney, Vermont,

---

<sup>364</sup> Podiumsdiskussion *Art meets Science and Spirituality in a Changing Economy – from Competition to Compassion* (Panel 3: “Crisis of Perception”), in: Louwrien Wijers (Hsg.), *Art meets ...*, London/Amsterdam, 1996, S. 140.

<sup>365</sup> Edward Leffingwell, “If the Shoe Fits, Wear it. Lawrence Weiner” (Gespräch, 15. Dezember 1989), in: *Shift* (San Francisco), Nr. 1, 1990. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich, S. 239.

formuliert. Anlässlich des Symposium hatten die beteiligten Künstler Carl Andre, Robert Barry und Lawrence Weiner auf dem Außengelände des Colleges, auf dem zu dieser Zeit Bauarbeiten stattfanden, Arbeiten realisiert. Weiners Beitrag bestand in der Arbeit „*Staples, Stakes, Twine, Turf*“ (Abb. 22), die er auf einem Rasenstück zwischen zwei Gebäuden mit den Schlafsälen der Studenten errichtete. Das Werk bestand aus einer horizontal über dem Boden in einer Höhe von 15 cm ausgespannten Gitterstruktur aus Pfählen und Hanfseil, die eine Gesamtfläche von 21.35 x 30.50 m umfasste. Wie in seinen „*Removal Paintings*“<sup>366</sup> (Abb. 23, 24) wurde an einer Ecke der rechteckigen Fläche eine kleinere rechteckige Fläche von 305 x 610 cm entfernt. Die Art der Absteckung erinnerte an die Arbeit von Landvermessern bei der Parzellierung von Land. Da Weiner die Rasenfläche benutzt hatte, auf der die Studenten üblicherweise Touch-Football spielten, zerstörten Studenten die Arbeit, um den Raum wieder zu ihren Zwecken nutzen zu können. Diese Reaktion verdeutlichte Weiner einerseits, dass die Existenz seiner Arbeit nicht von ihrer physischen Realisierung abhing, sondern in der sprachlichen Fassung aufgehoben war und jederzeit an einem geeigneten Ort neu realisiert werden konnte, andererseits regte dieses Ereignis in ihm eine intensive Auseinandersetzung mit dem Problem der Aufdringlichkeit von Kunst im öffentlichen Raum an. Bereits 1966 hatte Weiner in einer Zeichnung die Verschiebung und Verdrängung von Masse bearbeitet (Abb. 25). Mit den Ereignissen im Windham College wurde das Prinzip der „Herausdrängung“ durch die Reaktion der Studenten erst in seiner ganzen Tragweite augenfällig gemacht. Im Symposium hat Weiner deutlich gemacht, dass es ihm darum geht, mit dem Hinsetzen einer Struktur etwas anderes zu verdrängen und die Frage danach zu stellen, wohin dieses Verdrängte verschoben wurde, also auf die Existenz eines nicht gemeinten, der Vernachlässigung überantworteten Raums „außerhalb“, „unterhalb“ oder „abseits“ des Fokus zu verweisen:

*„Ich weiß nicht, ob das eine Meinung darstellt, aber die Idee, eine Skulptur im Freien zu machen, hat mich schon immer fasziniert, weil man mit dem freien Raum einfach nicht konkurrieren kann, so dass es das Beste ist, eine Skulptur zu machen, die sich nicht völlig in einen Ort integriert, aber dort existiert und von jemandem, der die Skulptur sieht oder sich mit der Skulptur beschäftigt, entdeckt werden kann. Ich möchte das mehr oder weniger damit vergleichen, wenn man durch den Wald geht und auf einen halb im Boden versunkenen Grabstein trifft; der Grabstein für sich ist da. Wenn nun eine Skulptur in diesem Sinne **in** einer Landschaft existieren kann, wird alles **um** die Landschaft **herum** hervorgehoben und betont. Als ich die Arbeit machte, wurden dadurch bestimmte Dinge wie etwa zwei Pfosten an der Seite eines Gebäudes enorm hervorgehoben, die vorher überhaupt nicht bemerkt worden*

---

<sup>366</sup> Die *Removal Paintings* entstanden zwischen 1966 und 1968. Die großformatigen Leinwände waren rechteckig, wobei jedoch an einer oder mehreren Ecken jeweils ein rechteckiges Stück weggeschnitten war, das meist in sich die gleiche Proportion aufwies, wie das große Rechteck.

*waren. Und ein kleines Ding, das da im Boden steckte, wurde zu einem sehr wichtigen Teil der Landschaft. Und das ist ... es geht um die Frage, was man durch das, was man an diesem Ort (place) macht, verdrängen (displace) kann.*<sup>367</sup>

Gregor Stemmrich hat diesen Aspekt hervorgehoben und als Akzentverschiebung gegenüber Andres Bestimmung, „einen Ort in einer Umgebung“<sup>368</sup> zu schaffen, in ein Verhältnis gesetzt:

*„Was in und mit der Landschaft angestellt wird, zielt nicht darauf, bestimmte Qualitäten dieser Landschaft (als Umgebung eines Werkes) offensichtlicher zu machen, sondern darauf, der Landschaft durch ein „displacement“ selbst eine Umgebung zu verschaffen und dies zu erhöhtem Bewusstsein zu bringen.“*<sup>369</sup>

Weiner wie Andre sprechen von der Betonung der Eigenschaften der Landschaft **und** der Schaffung einer Beziehung zwischen einer Landschaft/einem Gebiet/einem Ort und einer Umgebung. Andre greift Weiners Gedanken auf, indem er aus einem Gedicht von Wallace Stevens zitiert:

*„I set a jar on a Tennessee hill and made the slovenly wilderness surround that hill.“*<sup>370</sup>

Wie Gregor Stemmrich deutlich macht, ist bei Weiner gegenüber Andre eine größere Akzentuierung des Aktes der Verdrängung selbst und der damit verbundenen Etablierung von Grenzziehungen zu spüren, so wie auch sein Interesse an der Undefiniertheit des „Drumherum“ ihn stärker zu fesseln scheint, als die Strukturierungen, die durch die Gestaltung innerhalb des Ortes vollzogen werden. Wie Foucault und andere<sup>371</sup> spürt Weiner dem Verbleib des Verdrängten nach, wie jener jedoch im Wissen, dass die Grenze zwischen Gemeintem und Ausgeschlossenem bestehen bleibt, während Dinge hinein und hinaus transportiert werden - so wie alte Einrichtungsgenstände, die nicht mehr ins Arrangement einer Wohnung passen, als Müll auf der Straße landen, sofern öffentlicher Raum als Niemandsland aufgefasst wird. Dem undefinierten, ungeordneten Un-Raum wird aber

---

<sup>367</sup> Transkription einer Tonbandaufnahme des Symposiums am Windham College, Putney, Vermont vom 30. April 1968, mit Carl Andre, Robert Barry und Lawrence Weiner, moderiert von Dan Graham. Tonbandaufnahme und Transkript in den Lucy R. Lippard Papers, Archives of American Art, Washington, D.C. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmrich, S. 17. Die Einfügung der englischen Begriffe „place“ und „displace“ in die Übersetzung habe ich aus Fietzek und Stemmrich übernommen.

<sup>368</sup> Ebd.

<sup>369</sup> Gregor Stemmrich, „Lawrence Weiner: Material und Methodologie“, in: Fietzek/Stemmrich S. 469.

<sup>370</sup> Symposium Windham College, Putney, Vermont, 30. April 1968. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmrich, S. 17.

<sup>371</sup> Weiner kritisiert an der poststrukturalistischen Dekonstruktion, dass diese sich auf vergangene Strukturen beziehen muss und diese als Struktur zuerst fixieren muss, um sie dann zu analysieren. Er selbst als Künstler muss dies nicht tun, weil er nicht auf die Feststellung einer Wahrheit abzielt und daher akzeptieren kann, dass er durch die Intervention selbst die Struktur bereits verändert (vgl. A.I.2.1, Interview Galerie Buchmann, Köln).

nicht nur alles Inkompatible überantwortet, er beherbergt auch das bisher nicht Bedachte und in den Grenzen der Struktur nicht Denkbare und bildet in dieser Hinsicht eine Ressource. Diese muss ungenutzt bleiben, solange die Grenze so absolut gesetzt wird, dass die Existenz eines Raums jenseits des momentanen eigenen Horizonts nicht mehr zu Bewusstsein kommt. Sowohl die reale Bedrohung, die sich von dort her unbemerkt zusammenbrauen kann, um unerwartet in die geordneten Stuben, Vorgärten und Verstandeswelten einzubrechen als auch die nicht geahnten und nicht entdeckten Möglichkeiten, die dort brachliegen, sollten von Zeit zu Zeit zu Bewusstsein gebracht werden. So gefährlich die Durchlöcherung tragender Sicherungsstrukturen für Körper und Seele werden kann, so gefährlich kann es sein, das, was sich jenseits der Mauern oder unterhalb der Oberfläche abspielt, nicht zu kennen:

*„Kunst ist immer in psychologischer Hinsicht gefährlich, genau wie Wissenschaft das immer ist und Mathematik meistens. Sie bringt einen dazu, über Standpunkte nachzudenken – das klingt fürchterlich romantisch, vielleicht ist es romantisch - , aber sie bringen einen dazu über Standpunkte und über Ideen nachzudenken, die einen in einem gewissen Sinn verrückt machen können. Ich weiß nicht, ob das als Gefahr zählt, vielleicht gehört das einfach zu diesem Beruf.“<sup>372</sup>*

*„(...) und es geht in der Kunst darum, dass man jeden Morgen aufwacht und buchstäblich die Steine unter den eigenen Füßen in Frage stellt. Und wer aufhört, diese Fragen zu stellen, macht keine Kunst mehr, sondern macht etwas anderes. Ich weiß nicht was, denn ich gehöre nicht zu denen. Jedenfalls etwas anderes. (...) Vielleicht sind wir wie die Vögel auf den Krokodilen oder was auch immer; wir brauchen jetzt nicht nach einer besonders blumigen Metapher zu suchen, aber wir sind etwas; wir sind bereit, zu hinterfragen – die Steine unter unseren Füßen zu hinterfragen.“<sup>373</sup>*

### **1.4.3 „Zumindest anders“: Strategien der Verführung**

*„Zeige, was dein Auge nicht sieht; zeige, was das Auge sieht, aber anders.“<sup>374</sup>*

Jacques Brunius, 1938

*„Was ich (in Neuguinea) (...) anregend fand, war die Idee, dass Kunst vielleicht immer ein Cargo-Kult ist – ein Verfahren, um zu versuchen, einen vorbeikommenden Gott zu verführen. Echte Kunst wird gemacht, weil Menschen mit ihrer Situation unglücklich sind. Das gilt im*

<sup>372</sup> Weiner im Gespräch mit Bruce Ferguson, in: Deirdre Summerbell (Hsg.), *Rhetorical Image* (Ausstellungskat.), New York: The Museum of Contemporary Art, 1990. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmrich, S. 281.

<sup>373</sup> Edward Leffingwell, „If the Shoe Fits, Wear it: Lawrence Weiner“, (Gespräch am 15. Dezember 1989), in: *Shift* (San Francisco), 4. Jg. Nr. 1, 1990, S. 24-27. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmrich, S. 237.

<sup>374</sup> Hier zitiert nach Peter Weibel, „I met a Stranger: Sprache als Skulptur/Körper als Text: Ein Künstlerbuch als Schnittstelle“, in: Birgit Jürgenssen & Lawrence Weiner, *I met a Stranger*, Folio Verlag: Wien/Bozen, 1996. Beigelegtes Einzelblatt o.S. Die Quelle des Zitats ist nicht angegeben.

*Westen ebenso wie in Neuguinea. Unzufriedenheit bringt einen dazu, eine Struktur zu errichten, die einen zu etwas führt, das näher an dem ist, was man sich wünscht.* <sup>375</sup>

Wenn die Energie des Begehrens nicht an festgefügte Wunschvorstellungen gefesselt bleibt, wenn es also - ästhetisch gesprochen - aus einem Abbildungsverhältnis gelöst ist, kann, wie Cage sagte, „alles passieren“ (vgl. Zitat S. 94). Weiner bringt in seinen Überlegungen zum „Cargo-Cult“ die Ungeklärtheit dessen zum Ausdruck, was man sich wünschen soll, sobald es nicht mehr einfach das ist, von dem andere sagen, dass es wünschenswert sei. Das ungebundene Begehren nimmt die Gestalt eines Gefühls der Unzufriedenheit mit der bestehenden „Konfiguration“ an. Nach Weiner stellt diese Unzufriedenheit eine nachhaltigere Ressource dar als ein formal projektiertes Ergebnis. So wenig das Ziel zu fassen ist, so wenig kann sich die Errichtung einer Struktur, die einen dem unbekanntem Ziel näher bringen soll, als eine direkte Verwirklichung eines Wunsches beschrieben werden. Das was „angelockt“ werden soll, indem man nicht einfach wartet, sondern etwas beginnt, ist im Grunde schemenhaft reduziert auf etwas, das „zumindest anders“ ist, wie es an einer anderen Stelle der Aufzeichnungen aus Neuguinea heißt: <sup>376</sup>

NIMM EINEN STEIN

NIMM EIN HOLZ

&

LASS IHN WIE EINEN ANDEREN STEIN AUSSEHEN

&

LASS ES WIE EIN ANDERES HOLZ AUSSEHEN

ZUMINDEST ANDERS

---

<sup>375</sup> Elizabeth C. Baker, Lawrence Weiner (Interview), in: *Art in America* (New York), Juli, 1989. Im Rahmen von „The Peripatetic Artist; 14 Statements“. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmrich, S. 216.

<sup>376</sup> Lawrence Weiner, „A LOG OF SOME TIME WITH SOME PEOPLE SOMEPLACE IN NEW GUINEA“; in: Lawrence Weiner, JUST ANOTHER THING / TAKEN & CHANGED / (A WOOD) (A STONE), Antwerpen: Galerie Micheline Szwajcer / Brüssel: Yves Gevaert, 1989. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmrich, S. 218.

Guys van Tuyl zitiert im Katalog zur Wolfsburger Ausstellung „Bent & Broken Shafts of Light“ eine Äußerung Jasper Johns', die in eine ähnliche Richtung weist:

*„a thing that has an effect in a certain direction  
another thing that has an effect in another direction  
a thing that has a different effect at different times*

*take an object  
do something to it  
do something else to it“<sup>377</sup>*

Was hier unterlaufen wird, ist eine Verschwisterung von Zukunftsprojektionen mit Modellen der Vergangenheit. Architekten zukünftiger Welten wiederholen, wenn ihnen das Bewusstsein dafür fehlt, dass sie „Bittende“ sind, lediglich das bereits Gekannte in neuem Gewand. Weiner verbindet mit seinem Vergleich einen im westlichen Denken „männlich“ konnotierten Aspekt der künstlerischen Tätigkeit – das „Errichten einer Struktur“ mit einem „weiblichen“, indem er die Notwendigkeit einer Haltung der Erwartung und die Kunst der Verführung benennt.<sup>378</sup> Das Andere, Neue, wird nicht gemacht, es stellt sich ein. Aber man sollte sich die Mühe machen, es anzulocken. Diese Figur findet sich in Weiners kunsttheoretischen Überlegungen auf den Ebenen der Kunstproduktion, Präsentation und Rezeption. Der Künstler wird vom Material angelockt und verführt seinerseits das Material zu einer bestimmten Art des Funktionierens:

*„(...) dabei ist es wirklich interessant, es ist befreiend zu wissen, dass Stahl oder Eisen nur funktioniert, wenn es verführt wird, wenn es dazu angeregt wird, zu funktionieren. Sonst stürzt die Brücke ein. Und das ist die Essenz der Quantentheorie. Das ist keine Chaostheorie, es ist absolut emotional. Entweder man regt den Stahl an, man verführt ihn dazu, Stahl zu sein, oder die Moleküle funktionieren an irgendeinem Tag einfach nicht. Am nächsten Tag funktionieren sie wieder, aber an diesem Tag funktionieren sie nicht. (...) Das ist interessant, es ist komisch, es hat mit Menschlichkeit zu tun, zu sagen, dass, wenn man Menschen zumindest ihre Würde geben kann, sie dann ihre Energie in sich selbst finden. Aber wenn man ihnen diese Würde nimmt, stürzen sie ab.“<sup>379</sup>*

---

<sup>377</sup> Jasper Johns in: *Art and Literature* 4, 1965, zitiert nach: Lawrence Weiner, BENT & BROKEN SHAFTS OF LIGHT / GEBEUGTE & GEBogene LICHTSTRAHLEN (Ausstellungskat.), Kunstmuseum Wolfsburg vom 11.11.2000- 18.2.2001, Ostfildern-Ruit, 2000, o.S. Im Katalog ist der Text in Majuskelschrift und ohne Satzzeichen gesetzt.

<sup>378</sup> Frances Richard stellt in ihrer Rezension der „*Specific & General Works*“ eine „epische Befasstheit (...) mit traditionellen heroischen (männlichen) Themen: mit Bauen, Streben, Vollbringen, Wollen“ heraus, liest sie jedoch als „zugleich eigensinnig lyrisch: in der Beschreibung von Phantasieräumen oder imaginären Paradiesen, von Visionen, Illusionen, Sehnsüchten.“ Frances Richards, „Das Bedürfnis nach Metaphern befriedigen: Die *Specific & General Works* von Lawrence Weiner“, in: Parkett No. 42, 1994, S. 43.

<sup>379</sup> Carles Guerra, „The Only Thing that Knows Its Own Essence Is the Thing Itself“, Interview mit Lawrence Weiner, Barcelona, 12. Mai 1995, in: *Cave Canis*, 3, Barcelona, 1996. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmrich, S. 367-368.

Die Präsentation der Arbeit bildet einen weiteren Verführungskontext, in dem es darauf ankommt, eine Situation zu schaffen, die einen Betrachter dazu anregt, eine eigene (metaphorische) Struktur zu errichten. Nach eigener Aussage bevorzugt Weiner ein urbanes Umfeld für die Präsentation seiner Arbeiten im öffentlichen Raum, weil dort die Herausforderung durch konkurrierende Botschaften und Bilder höher ist und sich die Arbeiten in ihrer Verführungskraft stärker beweisen müssen.<sup>380</sup> Als Strategie der Verführung benennt Weiner die Unvollständigkeit. Gregor Stemmrich hebt im Rückgriff auf Freges Sprachphilosophie die Funktion der „Ungesättigtheit“ in Weiners Kunst hervor. Er zitiert Weiner: *„Einer der Gründe, weshalb ich mit Sprache arbeite, ist, dass eine Arbeit jedes Mal neu hergestellt werden kann. Sprache ist nicht so aufdringlich – sie hat stets eine unvollständige Beziehung zu Gegenständen, statt einer vollständigen, sagen wir, expressionistischen.“*<sup>381</sup>

In der Minimalismus-Debatte spielte von Anfang an die Frage nach der Verführungskraft und dem Willen der Kunst zur Verführung eine entscheidende Rolle. Der Vorwurf, der gegenüber minimalistischer Kunst am häufigsten erhoben wurde, war der der Langweiligkeit, noch vor demjenigen der Theatralik. Die Theatralik entstand, so Michael Frieds Analyse, nicht zuletzt aufgrund der psychischen Distanzierung des Betrachters. *„The theatricality of Morris’s notion of the ‘nonpersonal or public mode’ seems obvious: the largeness of the piece, in conjunction with its non-relational, unitary character, **distances** the beholder – not just physically but psychically. It is, one might say, precisely this distancing that **makes** the beholder a subject and the piece in question ... an object.“*<sup>382</sup> Die Ausstrahlung des Buchstäblichen und Tatsächlichen, die Fried im zitierten Aufsatz den Begriff der „*Literalist Art*“ prägen ließ, lässt die Arbeiten „objekthaft“ erscheinen, gibt ihnen aber zugleich eine Präsenz im Raum, die „*beunruhigend*“ ist wie die Anwesenheit einer anderen „*Person*“.<sup>383</sup> Michael Fried erweitert

<sup>380</sup> „Ich zeige Arbeiten lieber in einer städtischen Situation, weil das eine größere Herausforderung ist. Es gibt Arbeiten von mir, die Privatpersonen in ländlichen Umgebungen installiert haben, auf dem Bauernhof, auf einem Feld und so weiter. Aber ich mag die Herausforderung, etwas in einer städtischen Situation zu machen, wo die Arbeit in Konkurrenz zu vielen anderen Dingen steht. (...)“ Willard Holmes, „A Public Conversation Between Willard Holmes and Lawrence Weiner, December 6, 1990“, in: Judith Mastai (Hsg.), *VAG Document III: Art in Public Places: A Vancouver Casebook*, Vancouver: Vancouver Art Gallery, 1993, S. 43-54. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmrich, S. 300.

<sup>381</sup> Joan Simon, „Lawrence Weiner“, (Auszug aus einem Interview über Gordon Matta-Clark, 1984), in: Mary Jane Jacob, *Gordon Matta Clarke: A Retrospective* (Ausstellungskatalog), Chicago: Museum of Contemporary Art, 1985. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmrich, S. 169.

<sup>382</sup> Michael Fried, „Art and Objecthood“, zuerst veröffentlicht in: *Artforum*, Sommer 1967. Hier zitiert nach: Harrison/Wood (Hsg.), *Art in Theory 1900-1990*, 1993. S. 826.

<sup>383</sup> „Here again the experience of being distanced by the work in question seems crucial: the beholder knows himself to stand in a indeterminate, open ended – and unexacting – relation as subject to the impassive object on the wall or floor. In fact, being distanced by such objects is not, I suggest, entirely unlike being distanced, or

den Vorwurf der „Langweiligkeit“, indem er schreibt: *„Literist work is often condemned – when it is condemned – for being boring. A tougher charge would be that it is merely interesting.“*<sup>384</sup> Diese Art der Interessantheit literalistischer Kunst fesselt den Betrachter, so Fried: *„Endlessness, being able to go on and on, even having to go on and on, is central both to the concept of interest and to that of objecthood.“*<sup>385</sup> Gemeint ist, wie Fried präzisiert, *„die Endlosigkeit und Unerschöpflichkeit, wenn nicht des Objektes selbst, dann jedenfalls seiner (des Betrachters) eigenen Erfahrung dieses Objekts.“*<sup>386</sup> Fried misstraut der unterschwelligen Verführung durch die nur vermeintlich gleichgültigen und langweiligen *„literalistischen“* Objekte zutiefst. Deren Fähigkeit, *„Interesse“* zu wecken, erscheint ihm minderwertig gegenüber der Anforderung, die *„moderne Kunst“* an sich selbst stellt, indem sie erst in der *„Überzeugung“* ihren Frieden findet, *„dem Vergleich mit vergangenen Werken, deren Qualität außer Zweifel steht“*,<sup>387</sup> standzuhalten. Die Auseinandersetzung mit einem Werk soll für den Künstler selbst wie für den Betrachter an dem Punkt zum Stillstand kommen, an dem klar ist, dass es sich mit dem Vorbild messen kann. *„Interessantheit“* hingegen hält den Betrachter in den Qualen des nie endenden Zwangs gefangen, sich selbst immer neu zum Objekt in Bezug zu setzen. Die Beruhigung, nach der Fried verlangt, setzt neben einer internen Bezüglichkeit, durch die der Betrachter als Person *„herausgehalten“* wird, eine externe Bezüglichkeit zu den *„vergangenen Werken“* als Repräsentanten einer verbrieften *„Qualität“* voraus.

Es wäre vorschnell, zu schlussfolgern, dass Weiners Kunstauffassung in Opposition zu Frieds metaphysischem Modernismus *„Interessantheit“* gerade anstrebt, denn er hat ja seine Anerkennung von Kunst zum Ausdruck gebracht, der es gelingt, *„making it the way it was supposed to look“*.<sup>388</sup> Irgendeine Referenzebene des *„Sollens“*, des *„So-Und-Nicht-Anders“* scheint also durchaus eine Rolle zu spielen. Die Verführung der Kunst Weiners zielt, wie ich meine, nicht darauf ab, ein Begehren zu verewigen, indem es das Entscheidende kokett vorenthält (daher vielleicht auch Weiners Vorbehalte gegen den Begriff des *„Rätsels“*<sup>389</sup>). Die

---

*crowded, by the silent presence of another person; the experience of coming upon literalist objects unexpectedly – for example in somewhat darkened rooms – can be strongly, if momentarily, disquieting in just this way.“* Ebd.

<sup>384</sup> Ebd., S. 831.

<sup>385</sup> Ebd.

<sup>386</sup> Michael Fried, *„Kunst und Objekthaftigkeit“*, in: Stemmerich (Hsg.): *Minimal Art: Eine kritische Retrospektive*, Dresden/Basel. S. 364. (Diese Passage wurde in Harrison/Wood weggelassen.)

<sup>387</sup> Ebd., S. 362.

<sup>388</sup> vgl. Zitat auf Seite 88.

<sup>389</sup> Weiner hat auf Jean Nouvel's Anmerkung, ihm gefiele das *„Rätselhafte“* der Arbeiten Weiners, geantwortet: *„Okay, aber es ist nicht wirklich ein Rätsel.“* Lawrence Weiner, *„Two Objects on a Table - Deux Objets sur une*



Einladung an den Betrachter, das Werk zu vollenden und zwar jeweils in genau derjenigen Weise, die ihr oder ihm in einer gegebenen Situation brauchbar und richtig erscheint, führt auf einen Zustand der Befriedung, der Stillung eines Verlangens, hin. Da die Lebenssituation, aus der heraus ein Betrachter diese Vollendung vollzieht, sich ändert, muss die Sättigung immer wieder auf jeweils andere Weise erreicht werden. Wieder spielt hier die subtile Unterscheidung zwischen Offenheit und Beliebigkeit eine entscheidende Rolle. Bloße „Interessantheit“ führt, wie Fried beschrieben hat, in die Beliebigkeit und die zwanghafte Verselbständigung der Suchbewegung. Auf der anderen Seite schneidet die Fixierung in einer festgefügt Struktur der Qualitätsstandards die Kunst von ihren Ressourcen ab (vgl. Zitat auf S. 106).

Dass etwas „irgendwie Interessantes“, zu dem man sich beliebig in Bezug setzen kann, zugleich „irgendwie langweilig“ ist, hat Fried scharf beobachtet (auf welche Kunst dies zutrifft, sei dahingestellt). Weiners Arbeiten scheinen jedoch so präzise von etwas Bestimmtem zu sprechen, dass man sich dazu aufgefordert fühlt, sie verstehen zu wollen, was auf die Bildung einer persönlich relevanten Bedeutung hinausläuft.<sup>390</sup> Und auch das kann misslingen. Die Schwierigkeit im Spiel der Verführung, das zwischen den beteiligten Subjekten und Materialien wirksam werden soll, liegt für Weiner also hauptsächlich darin, eine Anziehung auf einen Vorübergehenden aufzubauen, die von einer größeren Verbindlichkeit ist als bloße Interessantheit, sie oder ihn zum Stehenbleiben bewegen kann, vielleicht sogar dazu, „die Aktentasche abzustellen“.<sup>391</sup> Wie dies letztlich gelingt, bleibt das eigentliche Geheimnis und bildet die Alchimie jeder einzelnen Arbeit und Präsentation.

---

table“, Gespräch mit Jean Nouvel, Brian Holmes, Olivier Boissière, und René Denizot, in: *Galleries Magazine* 56, Oktober/November 1993, S. 96-105.

<sup>390</sup> Verschiedene Autoren haben die Bedeutungsoffenheit und gleichzeitige Verbindlichkeit der Arbeiten Weiners hervorgehoben. So schreibt Daniela Salvioni: „Insbesondere kann der Betrachter an der Herstellung der Bedeutung aktiv teilnehmen. Das heißt aber nicht, dass das Werk lediglich ein leeres Gefäß wäre, das darauf wartete, gefüllt zu werden. (...) Kunstkritiker haben zu Recht auf die nicht-autoritäre Stimme in Weiners Werk hingewiesen, aber das geht noch nicht weit genug. Im dialektischen Spiel zwischen dem, was ist, und dem, was sein könnte, eröffnet Weiner einen in sich Freiheit erzeugenden Raum.“ Daniela Salvioni, „Die Bedeutung, die sich vom Werk löst“, in: *Parkett* (Zürich/New York/Frankfurt), No. 42, 1994, S. 59.

<sup>391</sup> In der Publikation, die Weiners Arbeit für City Projects - Prague (1996) begleitete, merkt Weiner an: „This is a city and a culture that is essentially literate – traditionally literate. It has a tradition of poetry, of people ‘reading’ the walls ... We were pleasantly astonished to see people stopping, putting their briefcases down and looking at the work. Isn’t that what public art is supposed to be?“. Matthew Collings, „Lawrence Weiner interviewed by Matthew Collings“, in: *Lawrence Weiner, City Projects – Prague*, The British Council, Prague, 1996. o.S. Hier zitiert nach: Alberro/Zimmerman, „Not How ...“; in: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, 1998, S. 36.

#### I.4.4 Kosuth und Weiner: Überschaubarkeit der Tautologie vs. Wirrnisse der Empirie und Narration

Eine Besonderheit der Konzeption Weiners im historischen Kontext der postminimalistischen Kunst besteht darin, dass das persönliche Glücksstreben des Einzelnen darin so zentral bleibt. In diesem Punkt unterscheidet sich Weiners Ansatz deutlich von demjenigen historisch so nahestehender Kollegen wie Joseph Kosuth und der „*Art and Language Group*“. Kosuth möchte die Kunst gegenüber dem „*unendlichen Raum der menschlichen Daseinsbedingungen (human condition)*“<sup>392</sup> abgeschottet sehen. Die innere Widerspruchsfreiheit eines Systems, die einzig in der Tautologie gegeben ist, bildet für ihn allein die Gewähr für Verlässlichkeit, während jenseits dieser Grenze, im Bereich der Empirie, Verwirrung herrscht<sup>393</sup> (Abb. 26). Kunst muss sich gegenüber ästhetischen Bedürfnissen der Rezipienten verschließen, die nur danach trachten, ihre konfusen Erfahrungswerte auf das Werk zu projizieren und sich in ihren Beurteilungen auf unreflektiert übernommene Ästhetizismen berufen, die sich im Formalismus als Auseinandersetzung mit den „*physical properties of things*“ tarnen. Die „Aussagen (*propositions*)“ des Künstlers haben laut Kosuth jedoch keinen „faktischen (*factual*)“, sondern „linguistischen“ Charakter.<sup>394</sup> Die existentiellen Bedürfnisse, von denen in der von Kosuth angegriffenen formalistischen Kunstkritik noch als einem quasi-metaphysischen Bedürfnis nach „Präsenzerfahrung“<sup>395</sup> die Rede war, kommen bei Kosuth nicht vor. In seiner Kritik am Bedienen tradierter Ästhetizismen stimmt Weiner mit Kosuth überein. Das Problem der Wahrheit, Richtigkeit oder Widerspruchsfreiheit jedoch, das Kosuth zum Rückzug in die Tautologie treibt, hat für Weiner seinerseits keine Bedeutung. Die „*art condition*“<sup>396</sup> eines Werkes Weiners besteht gerade darin, dass es in seinem empirischen Charakter, das kein Richtig oder Falsch kennt, einer ebensolchen Wirklichkeit der Dinge ähnelt. In Kosuths Konzeption vollzieht ein Rezipient eine logische Operation nach und überprüft ihre Richtigkeit. Dabei nimmt er Abstand von sich selbst. Weiner wünscht sich

<sup>392</sup> „*The unreality of 'realistic' art is due to its framing as an art proposition in synthetic terms: one is always tempted to 'verify' the proposition empirically. Realism's synthetic state does not bring one to a circular swing back into a dialogue with the larger framework of questions about the nature of art (...), but rather one is flung out of art's 'orbit' into the 'infinite space' of the human condition.*“ Joseph Kosuth, „Art after Philosophy Part I“, in: *Studio International*, Bd. 178, Nr. 915, Oktober 1969, S. 134 ff. Hier zitiert nach: Harrison/Wood, *Art in Theory 1900-1990*, S. 847.

<sup>393</sup> Kosuth zitiert J.O. Urmson: „*One will, like Wittgenstein in 1918, abandon philosophy, which, as traditionally understood, is rooted in confusion.*“ (Harrison/Wood, S. 841) und Ayer: „*There are no absolutely certain empirical propositions. It is only tautologies that are certain.*“ (Harrison/Wood, S. 847). Joseph Kosuth, „Art after Philosophy Part I“. Hier zitiert nach: Harrison/ Wood: *Art in Theory 1900-1990*, S. 841 und 947.

<sup>394</sup> Ebd., S. 864.

<sup>395</sup> So endet Michael Frieds Aufsatz „Art and Objecthood“ von 1967 mit dem Satz: „*Presentness is grace.*“ Fried, „Art and Objecthood“, in: *Artforum*, Sommer 1967. Hier zitiert nach: Harrison/Wood (Hsg.), *Art in Theory 1900-1990*, S. 832.

<sup>396</sup> Kosuth verwendet diesen Begriff in seinem Aufsatz „Art after Philosophy Part I“, zitiert nach: Harrison/Wood, *Art in Theory 1900-1990*, S. 841.

demgegenüber einen Rezipienten, der einerseits in der Ungeklärtheit der im Werk präsentierten Beziehungen die Ungeklärtheit der eigenen Existenz gespiegelt sieht und andererseits die Aufforderung zum Verstehen und Deuten, die dieser Ungeklärtheit immanent ist, zum Anlass nimmt, sie auf seine eigene Lebenssituation zu beziehen und Deutungen hervorzubringen. In der Aufforderung zu einer narrativen Auslegung, die von einer inneren „Relationalität“<sup>397</sup> der Arbeiten ausgeht, sieht er, wie er gegenüber Buchloh konstatierte (vgl. Zitat auf S. 35), nicht das Problem. Rosalind Krauss' selbstkritischer Rückblick von 1972, in dem sie eine Verlagerung des Narrativen feststellte, wurde bereits in der Einleitung zitiert (vgl. S. 14). Zuvor hatte sie bereits ausgeführt, wie die scheinbar objektiv unabdingbare Entwicklung der Malerei auf Flachheit hin unterschwellig von der Abscheu einer modernistischen Sensibilität gegenüber vorgängig gesetzter Bedeutung genährt wurde:

*„Perspective is the visual correlate to causality that one thing follows the next in space according to rule. In that sense, despite differences of historical development it can be likened to the literary tradition of the omniscient narrator and the conventional plot, ... and within that temporal succession – given as a spatial analogue – was secreted the 'meaning' of both that space and those events. And it is that very prior assumption of meaning that the larger modernist sensibility abhors.“*<sup>398</sup>

In gewisser Weise scheint auch Weiners Beschwörung der „Faktizität“ seiner Arbeiten dieser modernistischen Abscheu geschuldet. Anders als etwa der frühe Stella und Ad Reinhardt verlegt er sich aber nicht primär auf die Neutralisierung oder Negation von Bedeutung, sondern auf die kontinuierliche Bedrängung des hegemonialen Anspruchs einer einzigen Bedeutung durch eine Unzahl verschiedener Bedeutungen. Wo Stellas keusche Gemälde die Avancen der Betrachter zurückweisen und dennoch zu Projektionsflächen werden, scheint es zunächst, als ob Weiners Arbeiten sich den Vorübergehenden an der Straßenecke anbieten. Weiner scheint uns ja zu autorisieren, sie je nach Gusto und individueller Bedürfnislage zu „verwenden“. Sie legen es geradezu darauf an, dass man sie mit den eigenen Geschichten und Phantasien behelligt, sie den eigenen Mythologien einverleibt, um diese fortzuspinnen und fortzubauen – so denkt man. Und doch hat Weiner seinen Arbeiten etwas von Stella eingeschrieben:

---

<sup>397</sup> In einer internen Relationalität als Beziehung unterschiedlich gewichteter Teile erkannte Frank Stella als Wegbereiter des Minimalismus das Einfallstor für Narration und Illusionismus, die er aus seinen Gemälden herausdrängen wollte: *„I had to do something about relational painting, i.e., the balancing of the various parts with and against each other.“* Frank Stella, „Pratt Institute Lecture“, zuerst veröffentlicht in: Robert Rosenblum, *Frank Stella*, Harmondsworth und Baltimore, 1971, S. 57. Hier zitiert nach Harrison/Wood, S. 806.

<sup>398</sup> Ebd.

*„I remember a PBS broadcast of Henry Geldzahler interviewing Frank Stella in the early 1960s. Stella looked plaintively at the camera and said, 'My god, if you think these are boring to look at, can you imagine how boring they are to paint?' I was very impressed. I mean it. Extremely impressed.”<sup>399</sup>*

Weiners Einladung, seine Arbeiten zu „benutzen“, verschweigt, womit sie einen überraschen: Sie schauen zurück wie Frank Stella und Manets „Olympia“. In dieser Erwiderung wird etwas entgegengesetzt, eine Gegenfrage gestellt. Weiner rechnet mit dem Verlangen der Betrachter, ganz zu besitzen und ihrem gleichzeitigen Erschrecken davor, dass in der Befriedigung dieses Verlangens tatsächlich nichts übrigbleiben könnte, das sich vom eigenen Selbst unterscheidet. Die Dezentrierung des Mythos bedeutet, sich der Findigkeit des Geistes, Geschichten zu erfinden und sie sich selbst glaubhaft zu machen, bewusst zu werden. Andererseits ist ein rationales Erfassen-Können einer von den Geschichten unabhängigen Wirklichkeit durch die Dekonstruktion des Cartesianismus selbst in den Status einer „großen Erzählung“ gerückt worden. Die Wirklichkeit als solche gilt als nicht intelligibel. Auf diesem Hintergrund erscheint die Frage nach der Wahrheit der Erzählungen, in denen man sich bewegt und derer man sich behilft, um zu überleben, als falsch gestellt. Weiner setzt an ihre Stelle die Frage nach der Art und Weise, wie die Erzählungen verwendet werden:

*„I've worked with Eskimo cultures – Inuit cultures – and one of the questions they always asked me was, 'How can we be sure that the story that's being told to us is true? We must protect us against the false story'. For years I believed this. For years I listened to the Freudian semioticians who were trying to justify their existence in relation to the past. Not that they looked at the past and understood where they were. They looked at the past for justification of their actions today. The answer to the Eskimo's question is, 'How can you tell the difference between one silly story and another silly story?' It sounds throw-away, but it's not.”<sup>400</sup>*

---

<sup>399</sup> Buchloh, „Conversation with Lawrence Weiner“, in: Alberro et al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, 1998, S. 9.

<sup>400</sup> Weiner, „The Possibility of Language ...“, 1997, in: Alberro et al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, 1998, S. 140.

## I.5 WE ARE SHIPS AT SEA NOT DUCKS ON A POND: Freiheit als Aufgabe

### I.5.1 „A Wandering Sort of Person“: Begegnung mit dem Fremden unterwegs zum „Global Village“

„Then I got to *TERMINAL BOUNDARIES* (1969), which was the next book, the one that did not get published. It is a body of work that has been published in different places that had to do with my being a wandering sort of person since I had been a kid. The works in *TERMINAL BOUNDARIES* were all about materials that I could use without being heroic, because they were the normal things that people on a road trip would come across.“<sup>401</sup>

Ein wichtiger Wesenszug Weiners, der seine Biographie und sein Werk geprägt hat, besteht in seiner „Wanderlust“. Als Angehöriger der Generation, die durch die Beatnik-Literatur um 1960, insbesondere Jack Kerouacs *On the Road* (1957), beeinflusst war, begann er, bereits während und unmittelbar nach Beendigung seiner schulischen Ausbildung, zu reisen. Beim Frachtentladen in den Docks war Weiner bereits als Teenager in Kontakt mit Angehörigen der „Beat-Generation“ gekommen, die wie er auf Schiffen arbeiteten. Sie vereinigten in sich Züge, die in Weiners Herkunftskultur als unvereinbare Gegensätze galten.

„(...) Für einen Heranwachsenden aus der Arbeiterklasse war das eine Befreiung. Das war der Grund, weshalb die Beats für Männer meiner Generation so attraktiv waren: Das waren alles Leute, die auf Schiffen arbeiteten, genau wie ich, die körperlich arbeiteten. Aber sie sprachen über ihre Seele und über ihre Gefühle und all das. Sie hatten eine ganz andere Einstellung zu ihrer Existenz. Das zog mich an. (...)“<sup>402</sup>

In Weiners autobiographischen Äußerungen findet sich immer wieder die Figur der konkreten Begegnung mit Personen, die von außerhalb in eine kulturelle Konfiguration eindringen und Neuorientierungen auslösen. Dies betrifft die Begegnung amerikanischer G.I.s mit der europäischen (besonders der französischen) Kulturszene in den Nachkriegsjahren ebenso wie die „Kulturimporte“ durch europäische Intellektuelle während des Zweiten Weltkriegs.<sup>403</sup>

---

<sup>401</sup> Buchloh, „Conversation with Lawrence Weiner“, in: Alberro et. al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, 1998, S. 14.

<sup>402</sup> Weiner im Gespräch mit Barbaralee Diamonstein, geführt 1992, in: *Inside the Artworld. Conversations with Barbaralee Diamonstein*, New York: Rizzoli, 1994. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemrich, S. 317.

<sup>403</sup> „Happily this (eine grundlegende Erschütterung geltender Grundannahmen über Kunst) has happened to me two or three times in my life. The first time was the awareness of the Abstract Expressionists. (...) This was a time of great celebration. This was the war that ended wars. (...) GI's found themselves demobilized in Europe and went and studied with Zadkine in Paris. A whole generation had interacted with the Europeans who had come to the United States as refugees before and during the war like Mondriaan and Duchamp.“ Sue Francis n. Fragen v. Louwrien Wijers, „Interview 18 September 1989, Amsterdam“, in: Tisdall/Wijers/Kamphoff (Hsg.), *Art Meets Science...*, 1990, S. 236.

Auch dem Fernsehen, das die Kulturinstitutionen Manhattans in die Wohnzimmer der South-Bronx trug, schreibt Weiner in diesem Zusammenhang eine dezentrierende Rolle zu.<sup>404</sup>

Wie viele Jugendliche seiner Generation führten ihn seine Tramp touren bis etwa 1961 nach Mexiko, Kanada, Kalifornien und Provincetown.<sup>405</sup> In Mill Valley, Kalifornien, realisierte er 1960 „Cratering Piece“ in einem Nationalpark. Auf einer Europareise 1963 beteiligte er sich an alternativen Ausstellungen. Zahlreiche Arbeiten zeugen aufgrund der in ihnen enthaltenen geographischen Bestimmungen von den Reisen, die Weiner außer an die Westküste vor allem nach Nova Scotia, in den Norden Kanadas und –in den späten 60er und frühen 70er Jahren bereits im Zusammenhang mit Beteiligungen an Ausstellungen - in die Niederlande, Frankreich, Deutschland, Italien und die Schweiz geführt haben.<sup>406</sup> 1970 richtete Weiner sich neben seinem Atelier in der Bleecker Street in Downtown Manhattan ein weiteres ständiges Atelier auf einem Schiff in Amsterdam ein. Die anfängliche stärkere Beachtung der „Conceptual Art“ durch europäische Sammler und Ausstellungsmacher verlagerte den Arbeitsschwerpunkt einiger der mit ihr assoziierten amerikanischen Künstler, zu denen auch Weiner gehörte, nach Europa.<sup>407</sup>

Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass die „Konzeptkunst“ in einem Maße international agierte wie keine andere historische Kunstrichtung zuvor. Hierbei erwies sich die Favorisierung ephemerer, immaterieller Präsentations- und Distributionsformen als förderlich. Die Besetzung „distanzverkürzender“ unaufwendiger und leicht verfügbarer Kommunikationsmedien und die Ausrichtung der künstlerischen Arbeit auf eine gute Transportfähigkeit mittels dieser Medien spiegelt einen in den 60er Jahren sich entwickelnden Internationalismus vor allem der linksgerichteten Jugendbewegungen der westlichen Welt. So konnte Weiner seit den späten 70er Jahren in nicht-kommerziellen Galerien ausstellen, deren Gründung direkt auf die Ausstellungspraxis zurückging, die er selbst gemeinsam mit anderen Künstlern aus dem Umkreis Seth Siegelaubs ins Leben gerufen hatte.<sup>408</sup> Die globale mediale Vernetzung wurde zunächst eher positiv unter dem Gesichtspunkt ihrer möglichen kommunikativen Funktionsweisen gesehen. Marshall Mc Luhan, der in seinem 1964

<sup>404</sup> Vgl. Gespräch mit Barbaralee Diamonstein, zitiert nach: Fietzek/Stemmrach, S. 317.

<sup>405</sup> Vgl. ebd., S. 318.

<sup>406</sup> Eine Auswahlliste über die Ausstellungsbeteiligungen findet sich im chronologischen Überblick der Monographie von Alberro et. al.(Hsg.), *Lawrence Weiner*, 1998, S. 146-158.

<sup>407</sup> Philip Ursprung schreibt: „Gerade die europäischen Vermittler, die viel unabhängiger von bestehenden Institutionen arbeiten konnten als ihre amerikanischen Kollegen, profitierten in den 1970er Jahren von der infolge der Ölkrise geschwächten Situation des Kunstmarkts (...)“ Ursprung, *Grenzen der Kunst*, S. 274.

<sup>408</sup> vgl. Alberro/Zimmerman, „Not How ...“; in: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, 1998, S. 57.

erschienenen Buch *Understanding Media* die generelle Notwendigkeit eines kontrollierten Umgangs mit den neuen Technologien propagierte und gerade die Künstler in der hervorgehobenen Position einer Kontrollinstanz sehen wollte, trug seinen Teil zur Öffnung der Kunst gegenüber den neuen Medien bei.<sup>409</sup> Die „Implosion der westlichen Welt“, die McLuhan diagnostizierte und die darauf beruht, dass nunmehr der Mensch nicht mehr nur die Mechanik als Verlängerung der eigenen Motorik in Raum und Zeit hinein perfektioniert hat, sondern in den elektronischen Medien auch sein zentrales Nervensystem bis in die letzten Winkel der Erde und bis zum Mond verzweigt hat,<sup>410</sup> hatte verschiedene Auswirkungen: Die Vernetzung trug dazu bei, dass, wie Marie-Luise Syring schreibt, „aus einer Vielzahl von Mikrorevolten“ die „antiautoritäre Eruption“ von 1968 entstand.<sup>411</sup> Während McLuhan den hohen Grad des politischen Engagements und der Anteilnahme der jungen Generation auf eine Art solidarisches „Zusammenrücken“ der Welt zurückführte,<sup>412</sup> führte Andy Warhol die andere Seite der Medaille vor - das Phänomen der Gleichwertigkeit der medialen Bilder und Indifferenz, die sich gegenüber diesen einstellt.<sup>413</sup> Eine kunsthistorisch relevante Beobachtung McLuhans liegt in seiner Diagnose eines Drangs nach „wholeness, empathy and depth of awareness“, die er als unmittelbare Folge elektrischer Technologien betrachtete.<sup>414</sup> In *The Gutenberg Galaxy*<sup>415</sup> hatte McLuhan schon 1952 die kulturellen Implikationen der Literalität analysiert. Der Drang nach „Ganzheit“, den er nun im Zusammenhang mit den neuen Massenmedien beschreibt, tritt in Konkurrenz zu der Haltung, die das 19. Jahrhundert bestimmt hatte. Der Schreibtischstuhl („*editorial chair*“), dessen Lehne dem Schreibenden im Auswurf seiner rationalen Deutungen und Stellungnahmen den Rücken stärkte, wird abgelöst durch die „Couch des Psychiaters“, die das gesamte Wesen ausstreckt und der Versuchung einer rationalistischen Deutung der Ereignisse entgegenarbeitet.<sup>416</sup> Die Implikationen dieser

<sup>409</sup> Vgl. Marshall McLuhan, „Challenge and Collapse. The Nemesis of Creativity“, in: *Understanding Media*, London, 1964, in Auszügen wiederabgedruckt in: Harrison/Wood (Hsg.), *Art in Theory 1900-1990*, 1992/3, S. 740-741.

<sup>410</sup> Vgl. ebd., S. 738.

<sup>411</sup> Vgl. Marie-Luise Syring, „Vorwort und Dank“, in: dies. (Hsg.): *Um 1968 - Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft* (Ausstellungskat.), Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 27.5.-8.7.1990, Köln, 1990, S. 9.

<sup>412</sup> In *Understanding Media* schreibt er: „*Electrical speed in bringing all social and political functions together in a sudden implosion has heightened human awareness of responsibility to an intense degree. It is this implosive factor that alters the position of the Negro, the teen-ager, and some other groups. They can no longer be contained, in the political sense of limited association. They are now involved in our lives, as we in theirs, thanks to the electric media.*“ Hier zitiert nach: Harrison/Wood (Hsg.), *Art in Theory 1900-1990*, 1992/3, S. 739.

<sup>413</sup> „*When you see a gruesome picture over and over again, it doesn't really have an effect.*“ Andy Warhol/Gene Swenson, „What is Pop Art? Interviews with Eight Painters, Part I: Andy Warhol Interview with Gene Swenson, in: *Art News*, New York, November 1963. Hier zitiert nach: Harrison & Wood, 1992/3, S. 732.

<sup>414</sup> Vgl. McLuhan, *Understanding Media*, zitiert nach Harrison & Wood, 1992/3, S. 739.

<sup>415</sup> Ders., *The Gutenberg Galaxy*, London/Toronto, 1962.

<sup>416</sup> „*If the nineteenth century was the age of the editorial chair, ours is the century of the psychiatrist's couch. As an extension of man the chair is a specialist ablation of the posterior, a sort of ablative absolute of backside,*

beiden Grundhaltungen durchziehen in unterschiedlichen Mischungsverhältnissen sowohl inhaltlich als auch methodisch die gesellschaftlichen und kunsttheoretischen Auseinandersetzungen der Jahre um '68. Ein anschauliches Beispiel hierfür liefert die Auseinandersetzung um Duchamp, die Eduardo Arroyo, Gilles Aillaud und Antonio Recalcati 1965 mit ihrer achteiligen Gemeinschaftsarbeit „Das tragische Ende Marcel Duchamps“ und dem darauf bezogenen Text in Paris angezettelt haben, in dem es heißt:

*„Man kann sich jedoch, wenn auch dunkel, eine Zukunft für die Kunst vorstellen. Dem Geist der Analyse entgegengesetzt, der alles Denken in die Studie auflöst, das heißt in eine Arbeit, die im Zerlegen besteht (man weiß, daß man teilen muß, um zu herrschen), gibt es in der Verdichtung der poetischen Sprache eine unmittelbare synthetische Kraft, ein doppeltes Vermögen ...“<sup>417</sup>*

Die Erfahrung einer wesentlichen Distanzverkürzung auf der Ebene der medialen Vernetzung traf in den ausgehenden 60er Jahren mit einem gesteigerten Bedürfnis nach einer Verrückung des gewohnten kontextuellen Rahmens zusammen. Die Vorzeichen dessen, was als „vertraut“ und „fremd“ galt, waren in diesem historischen Kontext einer fundamentalen Veränderung unterworfen. Der Wunsch nach Ganzheit und Empathie konkurrierte mit einem zunehmenden Bewusstsein für das Verschwinden der Differenz, das vor allem dem Einfluss poststrukturalistischer Theorien geschuldet war.

### **1.5.2 „Conceptually and Literally, A New York Figure“: Integrationsproblematik<sup>418</sup>**

Das Thema der Wanderungsbewegungen hat in Weiners autobiographischen Äußerungen häufig eine Rolle gespielt. Sie ist Teil seiner Familiengeschichte insofern als sein Großvater mit seiner vielköpfigen jüdischen Familie aus Russland eingewandert war und Weiners Eltern nach seinen ersten Lebensjahren mit ihm in die New Yorker South Bronx gezogen sind, die bereits damals durch Einwanderer unterschiedlicher Herkunft, vor allem aber von den Westindischen Inseln, geprägt war. Wie viele New Yorker Intellektuelle identifiziert sich Weiner bis heute mit der Identität der Stadt als Einfallstor für immer neue

---

*whereas the couch extends the integral being. The psychiatrist employs the couch, since it removes the temptation to express private points of view and obviates the need to rationalize events.“* McLuhan, *Understanding Media*, zitiert nach Harrison & Wood, 1992/3, S. 739.

<sup>417</sup> Eduardo Arroyo/Gilles Aillaud/Antonio Recalcati, „Leben und Sterben lassen oder: Das tragische Ende Marcel Duchamps“, Paris, 1965. Hier zitiert nach: Marie-Luise Syring (Hsg.), *Um 1968 - Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft* (Ausstellungskat.), Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 27.5.-8.7.1990, Köln, 1990, S. 22.

<sup>418</sup> Vgl. Holland Cotter, „Conceptually and Literally, a New York Figure“, *The New York Times*, 31 March 1995.



Einwanderungswellen und den damit verbundenen Herausforderungen in bezug auf die Integrationsfähigkeit der Gesellschaft.<sup>419</sup>

Die Thematik der Segregation war in der Rassenpolitik zu Beginn der 60er Jahre außerordentlich relevant, wobei Fragen der Ghettoisierung von außen ebenso diskutiert wurden, wie die Notwendigkeit einer Identitätsfindung durch Abgrenzung von einer kulturell dominanten Mehrheit. Dies betraf zunächst die Schwarzen Amerikas, die sich im Verlauf der 50er Jahre unter der Präsidentschaft Eisenhowers aus vereinzelt Protesten gegen die Rassentrennung zu einer neuen Bürgerrechtsbewegung formierten.<sup>420</sup> Durch die Wahl des katholischen Demokraten John F. Kennedy zum Präsidenten, der die Durchsetzung einer durchgreifenden Bürgerrechtsgesetzgebung beabsichtigte, fühlten sich die Befürworter der Integrationspolitik bestärkt.<sup>421</sup> Die Notwendigkeit eines Einsatzes von Bundestruppen und der Nationalgarde zur Durchsetzung der Integration Schwarzer in Universitäten und Schulen vor allem in den ehemaligen Südstaaten, verdeutlicht die Vehemenz des Widerstandes der weißen Befürworter der Rassentrennung.<sup>422</sup> Während die „Civil-Rights“-Bewegung zu Beginn der 60er Jahre unter dem Einfluß Martin Luther Kings große Teile auch der weißen Bevölkerung in einen weitgehend friedlich verlaufenden Massenprotest integrierte, kam in den Jahren von 1964 bis 1968 vor allem in den Ghettos der urbanen Zentren zu zahlreichen, oft blutig verlaufenden Unruhen mit einer hohen Zahl von Todesopfern (34 Tote in Los Angeles, 22 Tote in Newark, 43 Tote in Detroit).<sup>423</sup> Neben der Frage nach der Durchsetzung der Bürgerrechte erlangte mit der Verlagerung des Epizentrums des Konflikts in die Großstädte ein anderer Aspekt zunehmende Bedeutung: Das wachsende Bewusstsein einer eigenen kulturellen Identität und Herkunft spiegelt sich in dem massiven Zulauf, den schwarz-nationalistische Bewegungen in den 60er Jahren verzeichneten, wider. Das Ziel einer Assimilation derjenigen ethnischen Minderheiten, die am massivsten von Armut und gesellschaftlichen Diskriminierungen betroffen waren, zu denen neben den schwarzen Amerikanern auch die Indianer und in zunehmendem Maße die Zuwanderer aus lateinamerikanischen Ländern gehörten, wurde vor allem in den Kreisen schwarzer Studenten

---

<sup>419</sup> „Is there anything to be learnt from cross-cultural studies? I would like that to be brought up. I'm not a European, I'm a New Yorker. I grew up, luckily, in an inner city with so many people that I don't know what cross-cultural is.“ Gespräch mit Louwrien Wijers am 15. Oktober 1995 in Kopenhagen, in: Louwrien Wijers (Hsg.), *Art meets ...*, (Luxury Edition), Amsterdam: Pi, 1996, S. 148.

<sup>420</sup> vgl. Günter Moltmann, *USA Ploetz: Geschichte der Vereinigten Staaten zum Nachschlagen*, 3. Aufl., Freiburg, 1993, S. 129.

<sup>421</sup> Ebd., S. 137.

<sup>422</sup> Ebd., S. 138.

<sup>423</sup> Ebd., S. 141.

auf dem Hintergrund der imperialistischen Außenpolitik als subtile Form des Kolonialismus betrachtet.<sup>424</sup>

Die Integration von Emanzipationsbewegungen ethnischer Minderheiten mit der vielschichtigen Protestbewegung der Zeit ab '66 war durch eine doppelte Bewegung zwischen Ausdifferenzierungen in Gruppen und Untergruppen mit zunehmend separatistischen Tendenzen und andererseits Solidarisierungstendenzen und Internationalismen gekennzeichnet. So distanzierte sich Malcolm X zunächst von der gemäßigt-christlichen Bürgerrechtsbewegung, um den Black Muslims beizutreten, die die Gründung eines separaten muslimischen schwarzen Staates in Anlehnung an die islamischen Nationen Afrikas anstrebten, um sich später von diesen wiederum zu distanzieren und einen neuen Internationalismus zu propagieren.<sup>425</sup> Dieses strukturelle Merkmal zeigt Übereinstimmungen mit einer allgemeinen gesellschaftlichen Tendenz zur Globalisierung und kulturellen Vereinheitlichung und gleichzeitigen Zersplitterung in immer neu definierte subkulturelle Strömungen. In der Kunstdiskussion erschien das Thema der ethnischen Identität in der Metapher des „jüdischen Künstlers“, die Harold Rosenberg geprägt hatte.<sup>426</sup> Während im Abstrakten Expressionismus der Nachkriegszeit eine mythisierende Rezeption aller nicht zivilisierten Kulturen und vor allem der amerikanischen Ureinwohner vorherrschte,<sup>427</sup> scheint die jüngere Künstlergeneration der späten 60er Jahre eher typische Aspekte des zivilisatorischen Zugriffs und der Massenkultur zu ihrem Thema gemacht zu haben.

Rassentrennung wurde dort wirksam, wo sich „schwarze“ und „weiße“ „neighbourhoods“ bildeten und stabilisierten. Die bis heute charakteristische unsichtbare territoriale Unterteilung der amerikanischen Metropolen, die zur Entstehung von sogenannten „no-go-areas“ geführt hat, in denen das staatliche Gewaltmonopol teilweise faktisch an herrschende Gangs übergegangen ist, hatte bereits ein erhebliches Ausmaß erreicht, wie die Thematisierung in Leonard Bernsteins Erfolgsmusical „West Side Story“ (Erstaufführung 1957, Verfilmung 1961) zeigt. Weiner erinnert sich an die South Bronx seiner Kindheit als einen von

<sup>424</sup> Vgl. Erwin Helms, *USA: Staat und Gesellschaft*, 8. Aufl., Hannover 1989, S. 154-157.

und John Hope Franklin, *Negro: Die Geschichte der Schwarzen in den USA.*, Frankfurt a.M., 1983, S. 519 ff.

<sup>425</sup> vgl. ebenda

<sup>426</sup> Harold Rosenberg, *Discovering the Present*, Chicago, 1973.

<sup>427</sup> vgl. Irving Sandler, „Abstrakter Expressionismus“, in: Christos M. Joachimides/Norman Rosenthal (Hsg.), *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert: Malerei und Plastik 1913-1993*, (Ausstellungskat.), Martin- Gropius-Bau Berlin, 8.5.-25.7.1993, Berlin/London, 1993, S. 91 f.

verschiedenen ethnischen Gruppen und konkurrierenden Gangs geprägten Ort.<sup>428</sup> Der New Yorker Stadtteil Harlem galt in den frühen 60er Jahren als die gefährlichste „off-limits“-Zone für Weiße. Diesen zweifelhaften Rang hatte die South Bronx im Laufe ihres durch Immobilienspekulation beförderten zunehmenden Verfalls Harlem spätestens seit den 80er Jahren streitig gemacht, bevor es gelang, den Verfall durch stadtplanerische regulierende Eingriffe, aufzuhalten. Weiner hat das schleichende Siechtum des Ortes seiner Kindheit im Ausstellungskatalog „*Sculpture*“ (1985)<sup>429</sup> fotografisch dokumentiert.<sup>430</sup> Eine freiwillige Ghettoisierung anderer Art wurde durch die mittelständische US-amerikanische Mehrheit sogenannter „WASPs“ (White Anglosaxon Protestants) vollzogen, die in die Speckgürtel der Metropolen zogen und dort uniforme, über große Flächen sich erstreckende und mit gepflegten Rasenflächen durchgrünte Einfamilienhaussiedlungen begründeten, deren Versorgung durch große und vollkommen auf Motorisierung ausgerichtete Einkaufszentren gewährleistet wurde. Diese Art von „Vorortsiedlungen“ fanden sich in unmittelbarer Nähe New Yorks vor allem im angrenzenden Bundesstaat New Jersey, der von Manhattan lediglich durch einen Autotunnel getrennt ist.

Diese sozialen Entwicklungen fanden in der Kunst um 1960 und verstärkt in der sogenannten „Conceptual Art“ der späten 60er Jahre eine erhöhte Aufmerksamkeit. Die Entdeckung gesellschaftlicher und - in den späten 60er Jahren - natürlicher Gegebenheiten als Oberflächenstrukturen durch die Künstler wurde durch die Dominanz des strukturalen Paradigmas in der Philosophie und den Humanwissenschaften mitbeeinflusst, das eine Betrachtung der zu untersuchenden Materie primär unter dem Gesichtspunkt der „Diskriminierung“ verlangte.<sup>431</sup> Eine besonders einflussreiche Rolle kommt hier den

---

<sup>428</sup> „Es war in der Bronx damals nicht viel anders als heute. Es gab verschiedene ethnische Gruppen und dieselbe Art von Gewalt. Was heute wie eine spezifische Gewalt unter Hispanos aussieht, ist einfach an die Stelle einer anderen Art von Gewalt unter Deutschen und Polen und Jamaikanern und Italienern getreten. (...) Gangs. Es war die Zeit der Gangs – die Black Hawks und so weiter, richtiggehende Gangs. Sie waren der Übungsplatz für das organisierte Verbrechen. Aber heute gibt es kein echtes organisiertes Verbrechen mehr, das diese Leute von der Straße holt. Die South Bronx, in der ich aufwuchs, war die Vierziger-Jahre-Bronx. Da standen noch übriggebliebene Wellblechbaracken aus dem zweiten Weltkrieg. Alles war halbwegs ländlich. Und überall die Gangs, kleine Gangster und Kleinkriminelle; und es gab eine starke amerikanische sozialistische Arbeitertradition.“ Gespräch mit Barbaralee Diamonstein, geführt 1992, in: *Inside the Artworld. Conversations with Barbaralee Diamonstein*, New York: Rizzoli, 1994. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich, S. 315.

<sup>429</sup> Lawrence Weiner: *Sculpture* (Ausstellungskat.), Paris: ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1985.

<sup>430</sup> Alice Zimmerman schreibt über das Buch *Sculpture*: „It did not photographically document the installation in the museum but presented the work in language, (...) alongside photographs of the apartment buildings in which Weiner had lived while growing up in the Bronx. The photographs were used in this case as illustrations, depicting decay, as did the works (...).“ In: Alberro/Zimmerman, „Not How ...“; in: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, 1998, S. 59.

<sup>431</sup> Vgl. hierzu Harrison/Wood, Einführung zu Kapitel VI, „Modernization and Modernism“, in: *Art in Theory 1900-1990*, 1992/3, S. 683-686.

ethnografischen Studien Claude Lévi- Strauss' sowie den Studien der synchronen Linguistik zu. Roland Barthes' Anwendung strukturalistischer Betrachtungsweisen auf die praktizierte Alltagswirklichkeit der eigenen modernen Gesellschaft, gab einen weiteren Ausschlag in Richtung auf eine Wahrnehmung der kulturellen und sozialen Umgebung als künstlerischem Material. Philip Ursprung nennt verschiedene soziologische Studien, die in den 1950er und 1960er Jahren im US-amerikanischen Raum „Bestseller“ waren. Dort wurden Veränderungen in der psychischen Struktur der Amerikaner der Nachkriegszeit beschrieben, die die soziale Rolle, die wachsende Bedeutung der Selbstdarstellung und die Orientierung an den Normen der jeweiligen „peer group“ statt an den verinnerlichteten Normen der Herkunftstradition<sup>432</sup> betrafen. David Riesman sieht im „Weltbürgertum“ eine Symptomatik des „außen-geleiteten“ (*other-directed*) im Gegensatz zum „innen-geleiteten“ (*inner-directed*) Persönlichkeitstypus:

*„Im Gegensatz zu diesem (innengeleiteten) Typ lernt der außengeleitete Mensch, Signale von einem sehr viel weiteren als dem durch seine Eltern abgesteckten Kreis aufzunehmen. (...) Der außengeleitete Mensch ist 'Weltbürger'. Die Grenzen zwischen dem Bekannten und dem Fremden (...) sind für ihn gefallen. (...). Während sich der innen-geleitete Mensch kraft seiner verhältnismäßigen Unempfindlichkeit anderen gegenüber 'in der Fremde zu Hause fühlen' konnte, ist der außen-geleitete Mensch in gewissem Sinne überall und nirgends zu Hause.“<sup>433</sup>*

Als Künstler hält Weiner der abschließenden Diagnostik kultureller Konfigurationen einen Formalismusvorwurf entgegen, vor allem dann, wenn sie aus einer nahezu synchronen Position erfolgen. Die frühe Erfahrung einer urbanen, von kultureller Heterogenität geprägten Umgebung mag Weiners grundsätzliche Favorisierung einer „Innenperspektive“ geprägt haben. Die „Außenansicht“ einer Kultur als kohärente Oberflächenstruktur steht nicht im Zentrum seines Interesses:

*„But that's the problem with the mistake that very intelligent people like Deleuze (...) made. (...) They accepted the fact that there was a constant concept of what culture was. They accepted these boundaries and from that they did a fabulous job, but in fact while they were doing it, those boundaries completely changed. And when it comes out it becomes a formalism in the middle of something that is no longer the same situation.“<sup>434</sup>*

<sup>432</sup> Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, 1959, (University of Edinburgh Social Sciences Research Monograph 2, 1956). Zitiert in: Ursprung, *Grenzen der Kunst*, S. 25.

David Riesman, in collaboration with Reuel Denney/Glazer Nathan, *The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character*, New Haven: Yale University Press, 1950. Zitiert in: Ursprung, S. 27.

William H. White, Jr., *The Organization Man*, New York, 1956. Zitiert in: Ursprung, S. 27 f.

<sup>433</sup> David Riesman, *The Lonely Crowd*, New Haven, 1950, dt. *Die einsame Masse: Eine Untersuchung der Wandlungen des amerikanischen Charakters*, Darmstadt, Berlin, 1956. Hier zitiert nach: Ursprung, S. 27.

<sup>434</sup> A I.2.1 (Gespräch am 14.3.02, Galerie Buchmann, Köln).

Seine Kritik an Claude Lévi-Strauss weist in eine ähnliche Richtung:

„ (...) Lévi-Strauss always took the position of 'them' and 'us' and if you're in the situation it changes. (...)“<sup>435</sup>

Die Situation, in der Weiner sich während seiner Kindheit und die meiste Zeit seines Lebens befunden hat, war durch die Notwendigkeit funktionaler Verständigung geprägt. Einer verselbständigten Ästhetisierung des „Fremden“ begegnet er mit Skepsis:

*M.: You lived with Inuit people for some time?*

*W.: I stayed with people in Northern Canada for some period of time when I was very young. I was in love with a girl that I met in Montreal.*

*M.: So that was the reason why you went there, it was nothing of an ethnographical interest or something like that?*

*W.: No, but you find yourself then having to read along ethnographics later to understand what had happened to you or why it had happened. My ethnographic reading came after my "Wanderlust". But I learned a lot about materials.“<sup>436</sup>*

### **1.5.3 Homeport: Die Grenze als Herausforderung und „home base“**

„HOMEPORT (NEED TO KNOW)“<sup>437</sup> ist der Titel eines Internet-Projekts, das Weiner im Rahmen einer Gruppenausstellung (*āda'web*, Leo Castelli, New York, 1996) installiert hat. Weiner knüpfte mit diesem Namen an ein Bild an, das er 1989 in dem Aphorismus „WE ARE SHIPS AT SEA NOT DUCKS ON A POND“ gefasst und an einer schwimmenden Holzkonstruktion im Hamburger Hafen dauerhaft installiert hatte (Abb. 27). Der Satz ist, wie Weiner ausdrücklich betont, keine Spracharbeit, sondern ein Aphorismus.<sup>438</sup> Seinem Wortlaut nach fordert er weniger dazu auf, auszubrechen, als dass er einen sowieso schon vorhandenen Zustand konstatiert, den es zur Kenntnis zu nehmen gilt. Der „Heimathafen“ (*homeport*) bildet im Kontext der entgrenzten Welt einen Fixpunkt. Weiners dialektische Grundeinstellung ist somit auch in der Annahme einer unauflöselichen Wechselbeziehung zwischen Entgrenzung und Verankerung präsent.

Allan Kaprow, der die künstlerischen Entwicklungen um 1960 genau beobachtet und wesentlich mitbeeinflusst hat, brachte in seinem Beitrag *„Assemblages, Environments and*

---

<sup>435</sup> Ebd.

<sup>436</sup> Ebd.

<sup>437</sup> Homepage von „Homeport“, eingerichtet 1996, seit Ende 1998 zu erreichen unter: <http://adaweb.walkerart.org/project/homeport>.

<sup>438</sup> Vgl. Interview von Dieter Schwarz, geführt in Stuttgart am 14. April 1989, in: Fietzek/Stemmrich, S. 208-213, hier S. 208.

*Happenings*<sup>439</sup>, den er laut Vorwort zwischen 1959 und '61 verfasst hat, einen psychologischen Aspekt zur Sprache, dem er im Hinblick auf den unterschiedlichen Umgang mit Entgrenzungstendenzen durch die Künstlergeneration Pollocks einerseits und eine ganz neue Künstlergeneration andererseits einen wesentlichen Stellenwert einräumte. Die Jahre um 1960, in die der Beginn der künstlerischen Laufbahn Weiners fällt, sind wesentlich bestimmt von einem Aufbruch in den Außenraum, der vor allem von Allan Kaprow programmatisch eingefordert wurde. In Pollocks Werk hatte er in einem früheren Text einen Ausbruch aus dem engen Kontext der Malerei zugunsten einer synthetischen Kunst, die performative Elemente mit einschloss, erkannt.<sup>440</sup> In „*Assemblages, Environments and Happenings*“ analysierte er Pollocks dennoch vorhandene Verankerung in der Tradition, um einen noch weitergehenden Verzicht auf die Sicherheit überkommener Grenzziehungen zu fordern. Die Basis der Tradition wird in seinem Aufsatz als Hemmschuh und Ballast auf dem Weg in eine unbekannte, offene Zukunft gesehen. Wenn es Grenzen geben soll, dann andere als diejenigen, die vorgegeben waren. Dies bedeutete einen radikalen Bruch mit der in der New York School verbreiteten und Kaprow zufolge vor allem von Pollock vertretenen Strategie, die Bildgrenze herauszufordern, ohne sie gänzlich aufzulösen. Wie Kaprow bemerkte, wurde der Widerstand, den die Grenzen des Formats der auf der Leinwand erzeugten „intrinsic grenzenlosen Form“ entgegenhalten, zum unverzichtbaren Bestandteil der Arbeitsweise Pollocks.<sup>441</sup> Diese methodische Abhängigkeit von einer konstanten Bezugsstruktur diagnostizierte Kaprow unter anderem auch im Jazz und in der Arbeit etwa Rauschenbergs. Die Ausdehnung der Formate und Entfernung der Bildrahmen hat lediglich ins Blickfeld gerückt, dass der Atelier- bzw. Galerieraum selbst ein Format vorgibt.<sup>442</sup> Die neue

<sup>439</sup> Allan Kaprow, *Assemblages, Environments and Happenings*, New York, 1965, in Auszügen wiederabgedruckt in: Harrison/Wood, S. 703-709.

<sup>440</sup> vgl. Einleitungstext von Harrison und Wood zu Allan Kaprows *Assemblages, Environments and Happenings* in: *Art in Theory 1900- 1990*, S. 703.

<sup>441</sup> Die Bedeutung des „Widerständigen“ für seine Arbeitsweise wird von Pollock selbst hervorgehoben: „*My work with Benton was important as something against which to react very strongly, later on; in this it was better to have worked with him than with a less resistant personality who would have provided a much less strong opposition.(...)*“ Jackson Pollock, „Answers to a Questioner“, in: *Arts and Architecture*, LXI, New York, Februar, 1944. Hier zitiert nach: Harrison/Wood, *Art in Theory 1900-1990*, 1993, S. 560.

„*My painting does not come from the easel. I hardly ever stretch my canvas before painting. I prefer to tack the unstretched canvas on the hard wall or the floor. I need the resistance of a hard surface.*“ Jackson Pollock, „My Painting“, in: *Possibilities I*, New York, Winter 1947/48, S. 79. Hier zitiert nach: Herschel B. Chipp (Hsg.), *Theories of Modern Art*, Berkeley/Los Angeles/London, 1968, S. 546.

<sup>442</sup> „*But this has brought sharply into focus the fact that the room has always been a frame or format too, and that this shape is inconsistent with the forms and expression emerging from the work in question. Of course, some artists find a positive value in this contradiction and make use of it, as another generation (Pollock's for example) used the confines of the canvas as the only limit to an intrinsically limitless form; much the same is true in jazz, whose beat is the constant which defines the degree of freedom achieved in improvisation. These relatively unchanging factors are felt to be a home base. Yet this may be temporary, a transitional value for today, since a number of younger artists do not find such methods acceptable any longer; they feel them to be*

Künstlergeneration hingegen drängte es, laut Kaprow, weg von diesen Sicherheiten und hinaus in ein methodisch undefiniertes und unstrukturiertes Außen. Zwar leugnete Kaprow nicht, dass Maße und Begrenzungen möglicherweise in der Kunst grundsätzlich unerlässlich sind, doch überwiegt der Gestus des Ausbruchs und der Negation bestehender Grenzziehungen.

Weiner verschiebt in der rückblickenden Reflexion, die im Aphorismus von den „*Schiffen auf dem Meer*“ und den „*Enten auf dem Teich*“ zum Ausdruck kommt, die Fragestellung von einem „ob“ der entgrenzten Existenz, auf eine Frage danach, was dies bedeutet und was daraus zu folgern ist. Einen Schwerpunkt legt er in den Arbeiten (vgl. Band II) wie in den konzeptionellen Überlegungen, wie in I.2.2 bereits angesprochen, auf Fragen der Kontrolle und Steuerung, der Bindungen und der Orientierung, die der Ausbruchseuphorie als Schatten folgen. Die Freiheit, durch die die menschliche Lebenswirklichkeit aufgrund des Fehlens einer vorgängigen Struktur gekennzeichnet ist und die daraus resultierende Notwendigkeit eines strukturierenden Zugriffs auf die Welt bilden zwei Seiten der gleichen Medaille. Diese Janusköpfigkeit der voraussetzungslosen Existenz innerhalb eines fluktuierenden instabilen Wirklichkeitsgefüges wird sowohl thematisch als auch methodisch zu einem zentralen Moment in Weiners Werk.

Wie Benjamin Buchloh in bezug auf die Conceptual Art der späten 60er Jahre feststellte, fehlt hier ein utopischer Zug, der den Aufbruchs- und Erneuerungsbewegungen der Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts zu eigen war.<sup>443</sup> Die Sensibilität gegenüber Grenzziehungen, die die amerikanische Kunst um 1960 insgesamt erfasst hat, führte nur bei einem geringen Teil der Künstler zu einem generellen Sturm auf jede Art von Begrenzung. Festzustellen ist

---

*excess baggage at least, which often involves needless discords with the past, in which these methods originated. If there are to be measures and limits in art they must be of a new kind. Rather than fight against the confines of a typical room, many are actively considering working out in the open. They cannot wait for the new architecture.*“ Allan Kaprow, *Assemblages...*, zitiert nach: Harrison/ Wood, 1993, S. 704.

<sup>443</sup> „While it seems obvious that artists cannot be held responsible for the culturally and politically naive visions projected on their work, even by their most competent, loyal, and enthusiastic critics, it now seems equally obvious that it was precisely the utopianism of earlier avant-garde movements (the type that Lippard desperately attempts to resuscitate for the occasion) that was manifestly absent from Conceptual Art throughout its history (despite Robert Barry's onetime invocation of Herbert Marcuse, declaring the commercial gallery as "Some places to which we can come, and for a while 'be free to think about what we are going to do'"). It seems obvious, at least from the vantage of the early 1990s, that from this inception Conceptual Art was distinguished by its acute sense of discursive and institutional limitations, its self-imposed restrictions, its lack of totalising visions, its critical devotion to the factual conditions of artistic production and reception without aspiring to overcome the mere facticity of these conditions.“ Benjamin Buchloh, „Conceptual Art 1962-1969“, in: Claude Gintz (Hsg.), *L'art conceptuel: une perspective* (Ausstellungskat.), Paris, 1989. Hier zitiert nach: Alexander Alberro/Blake Stimson (Hsg.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge/London: MIT, 1999, S. 531 f.

vielmehr ein hohes Maß an formaler Selbstbeschränkung, die mitunter an Selbstkasteiung grenzt. Die Koketterie, mit der dieser Gestus von Frank Stella oder auch von Ad Reinhardt vorgetragen wurde, zeigt jedoch, in welchem hohem Bewusstsein der Grenzüberschreitung gegenüber einer konventionalisierten malerischen Expressivität diese Selbstbeschränkungen als neuer Stil propagiert wurden. Es bleibt eine merkwürdige Verhaltenheit des Aufbruchs zu verzeichnen, die gegenüber der Maßlosigkeit etwa der futuristischen Avantgarde ungleich erwachsener wirkt, wenn auch, wie mir scheint, Buchlohs rückblickende Diagnose die Abgeklärtheit der Künstler wiederum überschätzt, bedenkt man die Intensität, mit der etwa Weiner über die gesellschaftliche Wirksamkeit von Kunst nachdenkt.



---

**Lawrence Weiner: *Terminal Boundaries* – Aspekte der Grenzthematik  
in der künstlerischen Konzeption und den Spracharbeiten 1968-2002**

**Band II:**

**Teil II: Hermeneutisch-kritische Analyse zur Grenzthematik in den Spracharbeiten  
# 001 - # 878**

**Teil III: Vergleichende Werkanalysen**

<b>Inhaltsverzeichnis</b>	<b>Seite</b>
<b>II.0 Einleitung: Methode und Struktur der Analyse, Funktion und Verwendung der Anhänge</b>	<b>148</b>
<b>II.1 Räumliche Konturierung</b>	<b>151</b>
II.1.1 Grenzen (vgl. A.I.1.1.1, Anhang I, S. 3)	151
II.1.2 Grenzcharakter landschaftlicher und architektonischer Konfigurationen (vgl. A.I.1.1.2)	157
II.1.3 Kontur, Zeichnung, Form (vgl. A.I.1.1.3)	166
<b>II.2 Kohärente und inkohärente Raumwahrnehmung</b>	<b>169</b>
II.2.1 Punkte, Stellen, modulare Reihungen, Streuungen (vgl. A.I.1.2.1 und Abb. 45-47)	170
II.2.2 Parallelität, Simultaneität, Wiederholung (vgl. A.I.1.2.2)	181
II.2.3 Reihen, Felder, Areale als „systemische“ Strukturzusammenhänge, Serialität, Bezugssysteme, Bezugsgrößen, Bezugsrahmen (vgl. A.I.1.2.3)	188
II.2.4. Unmittelbare Nachbarschaft, Kontaktpunkte und –flächen, Nahtstellen (vgl. A.I.1.2.4)	201
II.2.5 Bersten, sprengen, auseinanderbrechen, zerschmettert werden (vgl. A.I.1.2.5)	204
<b>II.3 Orientierung</b>	<b>207</b>
II.3.0 Orientierungsstrategien in unterschiedlichen Lebensräumen	207
II.3.1 Kontrastierung, Symmetrien, gegenüberliegende Orte, Ausschließlichkeit (vgl. A.I.1.3.1)	209
II.3.2 Gitter, Koordinatensysteme, Überkreuzungen, Lagebestimmung (Topographie); Raumrichtungen und implizierte Raum- und Spiegelachsen, Ecken, Kreuzungspunkte, diagonale Anschnitte (vgl. A.I.1.3.2)	212
II.3.3 Proportion, Skalierung, Graduierung, Maß und Übermaß, Reichweite, Relation (vgl. A.I.1.3.3)	218
<b>II.4 Bewegung</b>	<b>223</b>
II.4.1 Transferbewegungen, Bewegung an sich, Bewegung innerhalb eines Raumkontinuums (vgl. A.I.1.4.1)	223
II.4.2 Schwellen, Übergänge, Umschlagstellen, Kipp- und Umkehrpunkte, Scheitelpunkte, Inversionen, Umstülpung, metamorphotische Veränderung (vgl. A.I.1.4.2)	227
II.4.3 Kontinuität und Unterbrechung (mit einem anderen Ufer in Sichtweite), Brücken, Verbundenheit, Abstände, Überdachungen (vgl. A.I.1.4.3)	230
II.4.4 Direktheit, Absicht, Determinierung, Gerichtetheit vs Indirektheit (Umlenkung, Ablenkung, Umständlichkeit) (vgl. A.I.1.4.4)	233

<b>II.5 Oberflächen, Schichtungen</b>	<b>237</b>
II.5.1 Oberflächen als hautartige Strukturzusammenhänge (Erdoberfläche, Wasseroberfläche, Asphalt, Oberflächen von Luftmassen); Oberflächenbehandlung, Oberflächendurchdringung und -verletzung; Untergründe (vgl. A.I.1.5.1)	237
II.5.2 Untergrund, Schichtungen, Ab-, Be-, Verdeckungen (vgl. A.I.1.5.2)	242
<b>II.6 Bindungen als Spannungszustände</b>	<b>251</b>
II.6.1 Befestigungen (vgl. A.I.1.6.1; Abb. 44, 45)	251
II.6.2 Loslassen, zügeln, an sich ziehen, Kontrolle, Zugriff, vernachlässigen, Verantwortung (vgl. A.I.1.6.2)	254
II.3.5 Bindungen in Proportion zu Nähe und Ferne (vgl. A.I.1.6.3)	263
<b>II.7 Absondern, sortieren, trennen zur Definition von Zugehörigkeit, Abgrenzung als Schutz und Abwehr</b>	<b>270</b>
II.7.1 Innen und außen, Zentrum und Peripherie, offen und geschlossen, gefasst und ungefasst, Desintegration, Hohlräume (vgl. A.I.1.7.1)	270
II.7.2 Vermischung und Separation, Zuordnung, Aufteilung, Anpassung, Unterscheidung (vgl. A.I.1.7.2)	279
II.7.3 Hervorheben, markieren, exponieren (vgl. A.I.1.7.3)	284
<b>II.8 Terminale Grenzen</b>	<b>292</b>
II.8.1 Grenzverletzung als Übergriff (vgl. A.I.1.8.1)	292
II.8.2 Absolutheit als: Unaufhaltsamkeit, Rücksichtslosigkeit, Plötzlichkeit, Unberechenbarkeit, Unbedingtheit, Singularität, Absurdität (vgl. A.I.1.8.2)	313
II.8.3 Endpunkt (Full Stop), Endgültigkeit; Abgrund (ohne ein gegenüberliegendes Ufer), Abbruch (einer Bewegung), Falle (ohne die Möglichkeit des Entkommens); Vergeblichkeit; das Unbekannte/Jenseitige (vgl. A.I.1.8.3)	313
<b>III.1 <i>Stage Set for the Kyogen of the Noh-play of our lives, 1995; Edward Ruscha: Twenty-Six Gasoline Stations (1962); Werkkatalog # 009 (1968), 019 (1968), 045 (1969), 190 (1970)</i></b>	<b>320</b>
<b>III.2 Schablone, Maske, Fernsehbildschirm, Schatten: Werkvergleiche mit Andy Warhols Silkscreen-Serien, Buchprojekt <i>I Met a Stranger</i> mit Birgit Jürgenssen</b>	<b>324</b>
III.2.1 <i>Cratering Piece</i> (1960), <i>Staples, Stakes, Twine, Turf</i> (1968), <i>Propeller Paintings</i> (1964) und Warhols Silkscreen-Serien	324
III.2.2 <i>I met a Stranger</i> (Buchprojekt mit Birgit Jürgenssen)	340
<b>IV. Schlussbetrachtung</b>	<b>345</b>
<b>Tabellarischer Lebenslauf</b>	<b>350</b>

## **Teil II: Hermeneutisch-kritische Analyse zur Grenzthematik in den Spracharbeiten mit den Katalognummern 001-878 (1968-2002)**

### **II.0 Einleitung: Methode und Struktur der Analyse, Funktion und Verwendung der Anhänge**

Im zweiten Teil dieser Arbeit soll anhand einer Analyse der im Werkkatalog verzeichneten Spracharbeiten der Jahre 1968-2002 ein Schlaglicht auf Entwicklungen, die sich in der Behandlung der Grenzthematik aufspüren und nachzeichnen lassen, geworfen werden. Bisher war die eingehendere Weiner-Rezeption hauptsächlich durch die Blickrichtungen der semiologischen und kunsttheoretischen Analyse gekennzeichnet. Wesentliche Grundzüge des konzeptionellen Rahmenwerks und seiner kunsthistorischen Verortung sind auf diesem Wege herausgearbeitet worden. Erst in jüngerer Zeit sind jedoch Ansätze zu finden, Veränderungen und Entwicklungen in der künstlerischen Strategie Weiners über einen längeren Zeitraum seines Schaffens zu berücksichtigen (vgl. Einleitung dieser Arbeit). Mit meinem Vorhaben, das gesamte umfangreiche Verzeichnis der Spracharbeiten der Jahre 1968-2002 im Hinblick auf Bezüge zur Grenzthematik zu untersuchen und eine motivische Topographie zu erstellen, sollen die Möglichkeiten, die der Rahmen einer Dissertation bietet, dahingehend ausgeschöpft werden, die Forschungen im Hinblick auf den Entwicklungsaspekt auszubauen.

Die methodische Vorgehensweise meiner Analyse ist induktiv. Bereits die Konzentration auf das Grenzthema ist das Ergebnis der allgemeineren Untersuchungen des Werkes Weiners auf dem Hintergrund der kunsttheoretischen Auseinandersetzungen der 60er Jahre, die ich im Rahmen meiner wissenschaftlichen Hausarbeit durchgeführt hatte. Die erstellte Motivik ist aus der wiederholten Lektüre des Werkkatalogs unter besonderer Berücksichtigung der Grenzthematik entwickelt. Aus der anfänglichen Durchsuchung des sprachlichen Materials auf eine mit Grenzen in Zusammenhang stehende Begrifflichkeit wurde in mehreren weiteren Lesedurchgängen die „Oberfläche“ der begrifflichen Repräsentation verlassen, um im Bereich einer vorgestellten plastischen Umsetzung auf Aspekte der Grenzthematik zu stoßen, die sprachlich nicht auf den ersten Blick manifest werden. Im Zuge dieses Vorgehens wurde deutlich, dass eine gedanklich vollzogene plastisch-visuelle Umsetzung zur Folge hat, dass wiederum auf der Ebene der sprachlichen Oberfläche Formulierungen in den Blick gerückt werden, deren Relevanz für die Grenzthematik zuvor nicht sofort offensichtlich war. Es zeigte sich auch, dass jeder neu gefundene Aspekt in den unterschiedlichen Erscheinungsweisen der verschiedenen Arbeiten wiederum Zugänge zu neuen Facetten eröffnete. In einer ganzen Reihe von Fällen lassen sich motivische Assoziationsketten herstellen, die in unerwarteter

Weise zwischen den Ebenen der Sprachverwendung, der durch sie evozierten Vorstellungen und den damit verbundenen Gefühlen und Kontextualisierungen hin- und herspringen. Dies verdeutlicht einmal mehr die vielfach festgestellte Einebnung kategorialer Hierarchien in eine einzige „Materialebene“ in Weiners Arbeit. Darüber hinaus zeigt sich jedoch vor allem auch der Anspruch jeder einzelnen Arbeit, als eine eigene „empirische Realität“ zur Wirkung gebracht zu werden. Es ergibt sich also das Bild einer Textur motivischer Stränge, die den Werkkörper durchziehen und gleichzeitig in jeder ihrer konkreten Manifestationen in den Arbeiten selbst modifiziert und in eine nicht-metaphorische ungeklärte Materialbeziehung zurückgestellt werden.

Durch die in Anhang I einzusehende Auflistung derjenigen Arbeiten oder Fragmente von Arbeiten, die jeweils zu einem Motiv in Zusammenhang gebracht werden können, soll also nicht nur ein quantifizierender Nachweis für das Vorhandensein eines Motivs gegeben werden, sondern vor allem auch erkennbar werden, wo sich Verschiebungen etwa im Sprachstil oder der Akzentuierung eines Motivs ereignen. Durch die Gegenüberstellung von Überschriften und relevanten Textfragmenten sollen die Grenzen der Beschreibbarkeit der Arbeiten mit den Mitteln der motivischen Analyse sichtbar bleiben.

Da die angewandten Untersuchungskriterien nicht im Vorhinein erstellt, sondern am Werk entlang entwickelt worden sind und nicht einer externen methodischen Vorgabe folgen, kommt ihnen selbst bereits Thesencharakter zu. In den Erweiterungen und Modifikationen der Überschriften spiegeln sich bereits zu beobachtende Entwicklungen, die in der Auswertung kommentiert werden. Die Zusammenfassung der Einzelüberschriften unter übergeordnete Themenkomplexe dient der Übersichtlichkeit und zieht bisweilen Trennlinien, wo in Wirklichkeit große Überlappungen stattfinden. Ich habe mich dennoch für diese Form entschieden, weil bestimmte Nuancierungen dadurch deutlicher werden. Die Überschriften geben die Kriterien wieder, nach denen die darunter aufgelisteten Arbeiten oder Fragmente von Arbeiten ausgewählt sind. Auch die Systematik ist erst nach verschiedenen Analysedurchgängen festgelegt worden und stellt den Versuch dar, häufig auftretende Formulierungen oder Materialien in einen Bezug zum Untersuchungsschwerpunkt zu setzen. Hieraus erklärt sich auch, warum bestimmte Kategorien, die man als Spezifizierungen übergeordneter Kategorien betrachten könnte, gesondert und nebengeordnet erscheinen, wie zum Beispiel die der Schichtgrenzen, die natürlich auch als ein Aspekt räumlicher Konturierung oder einer bestimmten Raumwahrnehmung gelten kann.

Die oben genannten Formulierungen zeigen eine deutliche Betonung von Aspekten der Raumwahrnehmung. Die Annäherung erfolgt also aus dem Blickwinkel von Skulpturalität als einer raumbezogenen Kunst. Skulpturale Qualitäten der Arbeiten sollen hervorgehoben und überraschende Erweiterungen des skulpturalen Blicks aufgezeigt werden.

Technische Hinweise zu Band II und den Anhängen:

Meine methodische Entscheidung, die Zuordnungen zu Aspekten der Grenzthematik nicht aufgrund sprachlicher Explizierungen vorzunehmen, erschwert für die Leser meiner Arbeit die Rezeption. Es wird kaum möglich sein, in der Fülle der in Anhang I aufgelisteten Auszüge aus allen Arbeiten, in denen ich Bezüge zum jeweils behandelten Schwerpunkt gefunden habe, alle einzelnen Zuordnungen nachzuvollziehen. Ich habe deshalb in den textlichen Erläuterungen punktuell Arbeiten ausführlicher analysiert, um die Zuordnung zu begründen und die herauspräparierten Fragmente wieder in den Zusammenhang der Arbeit zurückzustellen. Um das Lesen zu erleichtern, habe ich die analysierten Arbeiten in einigen Fällen in vollständiger Form in den Text integriert, so dass man nicht im Werkkatalog nachblättern muss. Der jeweilige vollständige Wortlaut aller untersuchten Spracharbeiten und die graphische Gestaltung, so wie sie im Werkkatalog erscheint, kann der Abschrift in Anhang II entnommen werden. Die im Text und in den Anhängen in Klammern angegebenen Jahreszahlen sind dem Werkkatalog entnommen. Der erste Teil des Katalogs, der die Arbeiten # 001 bis 730 erfasst, liegt als Veröffentlichung in Buchform vor.<sup>444</sup> Die Katalogisierung der Arbeiten wurde von Alice Zimmerman-Weiner weitergeführt und mir freundlicherweise zur Verfügung gestellt. Ich habe die Arbeiten bis einschließlich der Katalognummer 878 (2002) berücksichtigt. Generell ist zu beachten, dass die Datierungen des Werkkatalogs bis einschließlich 1993 den Zeitpunkt der Erstveröffentlichung wiedergeben. Die Häufung der Arbeiten in den Jahren 1968-70 geht unter anderem darauf zurück, dass sie Notizen von Arbeiten sind, die in den Jahren 1960-1968 realisiert wurden.

---

<sup>444</sup> Lawrence Weiner/Le Nouveau Musée/Institut d'Art Contemporain, *Lawrence Weiner: Specific & General Works*, Villeurbanne, 1993.

## II.1 Räumliche Konturierung

Im ersten Kapitel der Analyse der Spracharbeiten wird die Verwendung des Grenzcharakters landschaftlicher Gegebenheiten und die Herausbildung von Konturen durch gestaltende Eingriffe untersucht.

In Teilabschnitt II.1.1 werden zunächst diejenigen Arbeiten gesammelt aufgeführt, in denen der Begriff der „Grenze“ sprachlich expliziert ist.

In II.1.2 erscheinen Arbeiten, die mit landschaftlichen Gegebenheiten umgehen, denen ein Grenzcharakter zugesprochen werden kann. Diese Arbeiten werden im Hinblick darauf analysiert, inwiefern der in ihnen vorgeschlagene Umgang eine Auseinandersetzung mit dem enthaltenen Grenzcharakter erkennen lässt.

In II.1.3 sind Arbeiten aufgeführt, die die Herausbildung von Formen im engeren bildhauerischen oder grafischen Sinne beinhalten. Entweder erscheint in den ausgewählten Arbeiten sprachlich expliziert ein Prozess des Formens und Herausbildens von Konturen oder das Produkt des Eingriffs ist unter formalen Gesichtspunkten beschrieben.

### II.1.1 Grenzen (vgl. A.I.1.1.1, Anhang I, S. 354)

Der chronologisch geordnete Überblick zeigt, dass in den Arbeiten, die zwischen 1968 und 1970 erstmals öffentlich ausgestellt waren, eine schwerpunktmäßige Auseinandersetzung mit Grenzen zu finden ist und dies in den Transkriptionen auch sprachlich expliziert wird. Mitte der 70er Jahre erscheint „begrenzt“ (*limited*) in einer Werkserie im Zusammenhang mit „Zeit“. Die Vorstellung einer begrenzten Zeitspanne ist verschiedentlich auch in anderen Arbeiten zu finden und zwar in Wendungen wie „*a period of time*“ (432), „*for a time*“ (625) „*elapsure of time*“ (627), „*after any given time*“ (858), „*for any given time*“ (860-862). Die Begrenztheit der Zeitspanne ist hier impliziert, weshalb an anderer Stelle darauf näher eingegangen werden wird (vgl. II.3.4). Ich habe die Formulierung „*on the line off the line*“ von 1997 als sprachliche Manifestation des Grenzmotivs aufgenommen, weil unter den zahlreichen möglichen Übersetzungen von „*line*“ auch diejenige als „Grenze“ möglich ist, wie z.B. in „*state line*“ als „Staatsgrenze“. „*Die Grenze*“ erscheint im Werkkatalog in einer Arbeit von 2001 auf deutsch ohne englische Übersetzung, was darauf zurückgeht, dass Weiner in jüngerer Zeit auch Arbeiten direkt in Fremdsprachen oder auch sprachlich

gemischte Arbeiten verfasst hat. Das gehäufte Erscheinen des Begriffs im Frühwerk findet sich im späteren Werk nicht mehr. Dennoch möchte ich zeigen, dass die Auseinandersetzung mit Grenzen in einem erweiterten, bildhauerisch relevanten Sinne intensiv weiterverfolgt wurde. Dabei ist gerade die fehlende explizite Benennung in der Sprachform wichtig, weil durch sie deutlich wird, wie sehr Weiners Werk von bildnerischem Denken geprägt ist.

In den frühen Spracharbeiten der Jahre 1968-1972 erscheinen insgesamt elf Mal Formulierungen, die den Begriff der „Grenze“ oder des „Angrenzens“ enthalten. Bereits 1969 entstand das Manuskript zu einem Künstlerbuch mit dem Titel „*Terminal Boundaries*“, in dem insgesamt 42 Arbeiten präsentiert wurden, die um die Grenzthematik kreisten. Das Manuskript enthält die oben aufgeführten Arbeiten mit den Katalognummern 015, 092, 064, 185, 186, 053, 080, 029, 062 (in dieser Reihenfolge) und zusätzlich eine Variante von 015, die im Werkkatalog nicht aufgeführt ist und an Stelle von „*placed across an international boundary*“ „*placed across the Mexican American boundary*“ setzt. Neben den Arbeiten, in denen explizit von Grenzen die Rede ist, erscheinen andere, in denen die Grenzthematik unter anderen Vorzeichen impliziert ist und die an entsprechender Stelle meiner Untersuchungen ebenfalls erscheinen. Ich habe die Zusammenstellung des Manuskripts als Bestätigung meiner eigenen Systematik aufgefasst, nachdem ich sie zu einem Zeitpunkt zum ersten Mal einsehen konnte, als meine eigene Entscheidung über eine Zuordnung zur Grenzthematik bereits gefallen war. Aus Gründen, die Weiner selbst bis heute nicht bekannt sind, wurde das Buch nicht wie geplant in England veröffentlicht. Statt dessen wurde es in der damaligen BRD „xerokopiert“. Aus der Kopie, die mir vorlag, geht hervor, dass einige Arbeiten, die im Katalog mit der Jahreszahl ihrer erstmaligen öffentlichen Präsentation aufgeführt sind, bereits vor 1970 entstanden sind. Die mit „*boundary*“ explizit benannten Grenzen erscheinen meist als historisch-politische Grenzziehungen, entweder in der Benennung als „*international boundary*“ oder in Verbindung mit der Benennung von Ländern und Staaten. Eine Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten willkürlicher Grenzziehungen als Ausdruck territorialer Inbesitznahme und Machtausübung fand im politisierten Klima dieser Zeit bei vielen Künstlern statt. Die Kontexte der einzelnen Arbeiten Weiners, in denen Grenzen expliziert werden, eröffnen jedoch bereits den Blick auf eine Ausdifferenzierung der Thematik.

In 015 spielt sowohl die regelmäßige rechteckige Form des Objekts als auch eine bestimmte zeitliche Abfolge und Dauer des Aufliegens eine entscheidende Rolle (vgl. II.6). In der



Wendung „*intrude the portion of one country into the other*“ klingt das Motiv der Teilung und Definition von Zugehörigkeit an (vgl. Kap. II.7.2). In 029 bleibt offen, um welche Art von Grenze es sich handelt. Die brennende Fackel auf der Grenze markiert den Grenzverlauf. Das ungeordnete Herumliegen der Überreste ohne Rücksicht auf den Grenzverlauf tritt in Analogie zum Verlust der kompakten Form und des aufrechten Stands der Fackel.

Wachsflecken legen sich über den Boden und Rußpartikel werden umhergeweht. Hier klingt mit der entropischen Umwandlung von einer gefassten, aufrechten Existenzform zu deren Verfall in Angleichung an eine unstrukturierte Horizontalität das Motiv des Verfalls an, das in II.8.1 genauer untersucht werden wird. In # 080 ist demgegenüber der Augenblick des Entzündens und Brennens inszeniert. Die lodernde Flamme erhellt und verunklärt durch ihre Bewegtheit zugleich den Grenzverlauf. In 053 ist es ein T-Träger aus Stahl, der auf einer Grenze platziert und liegen gelassen wird. Er inszeniert den Grenzverlauf, indem er selbst zum dreidimensionalen Hindernis wird, das entweder parallel zur Grenze verläuft, oder diese überkreuzt. Durch sein bloßes Gewicht evoziert er den Eindruck der Unverrückbarkeit, gleichzeitig markiert er jedoch gegenüber der fortlaufenden Linie der Grenze eine definierte, endliche Strecke bzw. einen begrenzten Abschnitt. Die T-Form deutet auf die Beziehung zwischen der horizontalen Auflagefläche und einer zu dieser senkrecht stehenden unsichtbaren Wand hin, die von der Grenzlinie aufragt und so das räumliche Volumen über dem Boden in die Teilung mit einbezieht. Was für die begrenzte Länge des Trägers gesagt wurde, gilt auch für seine Höhe. So sehr sie als eine Allusion auf eine in unbegrenzte Höhe aufragende Wand gelesen werden kann, so sehr ist auch ihre Begrenztheit real und gewährleistet ihre Überwindbarkeit. In 059 ist von der Befestigung eines Objekts auf einer Schwelle die Rede, wodurch das Thema des über den Boden erhabenen, einem Grenzverlauf folgenden Hindernisses begrifflich expliziert und mit dem Motiv der „Befestigung“ verbunden wird (vgl. II.6). In 062 wird die Schwelle wiederum durch eine „Grenze“ ersetzt.

In 064 reißt eine Explosion an dem Punkt, an dem die Grenzen dreier Ländern aneinander stoßen, einen Krater in den Boden. Aus der durch virtuelle Grenzverläufe definierten exakten Schnitt- und Nahtstelle wird ein Loch. Wie die erhabenen Hindernisse der Schwellen, Objekte und T-Träger bilden auch die Löcher und Krater im Boden Unterbrechungen des räumlichen Kontinuums und werden zu Stolperfallen (vgl. II.4.3). Durch die Formulierung „*concise explosion*“ wird die Aufmerksamkeit auf eine Divergenz zwischen der Exaktheit der Schnittstelle und der Unberechenbarkeit, mit der die Energie der Explosion sich in den Umgebungsraum ausbreitet und diesen formt, gelenkt (vgl. II.2 und II.3). Je nach der Wucht

der Explosion und der Beschaffenheit des Untergrundes können statt eines Lochs auch lediglich Überreste des Sprengkörpers zurückbleiben, die an irgendeiner Stelle herumliegen, einerseits also in einem oder mehreren der durch die Grenzen definierten Segmente, also einer Art virtuellem Winkel<sup>445</sup> und andererseits im offenen Raum (vgl. II.3.3). In 027 (FIRECRACKER RESIDUE OF EXPLOSIONS AT EACH CORNER OF THE EXHIBITION AREA) war die Auseinandersetzung mit Ecken als spezifischen räumlichen Gegebenheiten bereits expliziert worden. In 185 ist die „präzise Explosion“ an einem exakt definierten Ort angesiedelt, der nur einmal in der Welt existiert, nämlich auf der gemeinsamen Grenze zwischen Deutschland, Belgien und den Niederlanden in der Nähe von Aachen.

Das Einsetzen von Stangen oder Pfählen kann neben dem Heraussprengen von Kratern als eines der frühesten Motive in Weiners Arbeit angesehen werden. Die Sprengungen finden sich bereits im „*Cratering Piece*“ von 1960, das Setzen von Pfählen in „*Staples, Stakes, Twine, Turf*“ von 1968 (vgl. III.2.1). In 091 (A STAKE SET) wird das Einsetzen eines Pfahls als eigene Arbeit präsentiert. Hier klingt bereits sehr deutlich die Auseinandersetzung Weiners mit der Frage der Setzung als primordiales Akt des Eingreifens und der Definition von Raum an (vgl. I.3.1, I.4.1 und II.2). In 092 werden jeweils 50 Fuß von der Schweizer-Deutschen Grenze und von der Deutsch-Schweizer Grenze Stangen in den Boden gesetzt, die sich zueinander in direkter Linie befinden sollen:

A STAKE SET IN THE GROUND 50 ft. FROM THE SWISS GERMAN BORDER  
SWITZERLAND

A STAKE SET IN THE GROUND 50 ft. FROM THE GERMAN SWISS BORDER  
GERMANY

ONE STAKE IN DIRECT LINE WITH THE OTHER

Hier kommt einerseits das Thema der Maßstäblichkeit im Hinblick auf ihre Bedeutung für verbindliche Raumdefinitionen ins Spiel und andererseits die Frage des eigenen Standpunkts bzw. der Perspektive (vgl. II.3.4 und II.8). Das Einsetzen von Pfählen stellt eine Tätigkeit dar, die in der Funktionalität der Alltagswelt aufs engste mit dem Errichten von Zäunen und dem Markieren von Stellen und Arealen als Besitztum, Spielfeld oder Gefahrenzone verknüpft ist

---

<sup>445</sup> Raumecken erscheinen in Weiners Werk verschiedentlich als Referenzpunkte und Stellen, in denen Materialien sich sammeln, lagern, sich anlehnen, anstoßen, zur Ruhe kommen. Beispiele hierfür sind: SALT + SUGAR IN A LUMP IN A CORNER OF THE EARTH“ (# 559) und CORNERS FILLED WITH WHAT IS SWEEPED INTO CORNERS (# 551) (vgl. auch II.3.2).

(vgl. II.2.3 und II.7). In den Arbeiten 157 bis 166 (1970) erscheint der Begriff „angrenzend/begrenzend“ einmal im Zusammenhang mit „das Meer/die See“ und einmal mit „den See“:

# 157-161

TO THE SEA

ON THE SEA

FROM THE SEA

AT THE SEA

BORDERING THE SEA

# 162-166

TO THE LAKE

ON THE LAKE

FROM THE LAKE

AT THE LAKE

BORDERING THE LAKE

In der Gegenüberstellung des offenen versus Binnengewässers in Verbindung mit „bordering“ klingt das Thema der Begrenztheit doppelt an. In Weiners Aphorismus WIR SIND SCHIFFE AUF DEM MEER / WIR SIND KEINE ENTEN AUF DEM TEICH, der seit 1989 auf einem schwimmenden Objekt im Hamburger Hafen dauerhaft installiert ist (Abb. 27), hat Weiner diese Gegenüberstellung erneut aufgegriffen. Die Grenzsituation zwischen Wasser und Land, die in „bordering“ zum Ausdruck kommt, bildet ein häufig wiederkehrendes Motiv (vgl. II.1.2).

Gut drei Jahrzehnte später erscheint „die Grenze“ im Zusammenhang mit einer Arbeit, die, an die Sprache des Alten Testaments erinnert. Jean-Christoph Ammann hatte bereits in der Guggenheim-Installation 2002 in Berlin Anklänge an die Sprache des Alten Testaments bemerkt.<sup>446</sup>

---

<sup>446</sup> Jean Christoph Ammann in *Bilderstreit 2000: Kunst im Gespräch* v. 24.8.00. Sendung des Fernsehsenders 3 Sat.

# 871 (2001)

WELLE NACH WELLE NACH DIE ERDE

WELLE NACH WELLE NACH DAS WASSER

WELLE NACH WELLE NACH DIE GRENZE

WELLE NACH WELLE NACH DER ANFANG

Auf die Kritik, die bereits in der Guggenheim- Ausstellung am holperigen Klang geübt wurde, der durch die Missachtung der grammatikalischen Notwendigkeit der Deklination des Artikels im Deutschen zustande kommt, soll an dieser Stelle nicht ausführlicher eingegangen werden. Es sei lediglich gesagt, dass Weiner im Gespräch deutlich gemacht hat, dass es ihm keinesfalls um eine bewusste Veränderung irgendeiner sprachlichen Regel in irgendeiner Sprache geht. Ich gehe davon aus, dass die fehlende Deklination die Eigenständigkeit der blockhaft nebeneinander gesetzten Teile und deren konkrete Referenz gegenüber dem Kontinuum hervorheben soll, in das die Worte gesetzt sind, was im Englischen reibungslos funktionieren würde, im Deutschen aber für einen Bruch sorgt. Die Arbeit bestätigt Ammanns Beobachtung insofern, als die Setzung von „Wasser“, „Erde“, „Grenze“ und „Anfang“ unmittelbare Assoziationen an die Genesis hervorruft. Der Akt der Differenzierung, der in der Schöpfungsgeschichte sukzessive vollzogen wird und dort zur Ausformung der elementaren Konturen der Welt führt, ist im Wesentlichen als ein Akt des „Voneinander-Scheidens“ und „Auseinandertretens“ beschrieben. In Weiners Arbeit wird das ereignishaft punktuelle Auftreten der monumentalen Elementarbegriffe „Erde“, „Wasser“, „Grenze“, „Anfang“, die wie Eckpfeiler aufragen, durch das ebenmäßige Heranrollen von Wellen kontrastiert. Alle Worte sind in diese Wellenbewegungen gleichmäßig eingebettet, kein Abstand schützt sie. Der Verzicht auf die Deklination gewährleistet auch, dass „die Erde“, „das Wasser“, „die Grenze“ und „der Anfang“ nicht einfach als Vergangene erscheinen, wie es in „nach der Erde“ usw. der Fall wäre, sondern ebenso gegenwärtig sind, wie das Heranrollen der „Wellen“. Diese Wirkung könnte im Englischen nicht gewährleistet werden. Ähnlich wie die Guggenheim-Arbeit ist diese Arbeit im Hinblick auf die Grenzthematik beinahe als eine Art Schlüsselwerk zu betrachten. Man könnte zwei aufeinander bezogene Prinzipien der Weltformung erkennen, die hier aufeinandertreffen: einerseits die entropische Kraft der Nivellierung aller Unterschiede, die alles, was existiert, gleichmäßig und erbarmungslos und zugleich sanft überrollt und andererseits die Kraft der Setzungen, der Idiosynkrasien, die sich der Nivellierung entgegenstellen, sich voneinander absetzen, Grenzen ziehen, Begriffe aufstellen, immer wieder anfangen. Bereits in einer 1998 erschienenen Schrift Weiners heißt

es : AFTER THE FACT AND BEFORE THE DELUGE<sup>447</sup>. Die Arbeit trifft in den Nerv einer Generation, die, wie schon andere vor ihr, in der Erwartung der Sintflut lebt.

## II.1.2 Grenzcharakter landschaftlicher und architektonischer Konfigurationen (vgl. A.I.1.1.2)

*“Smithson: Let’s get a dictionary. I just want to see what shoring is. [reading] Shore: land near the oceans, lakes; some particular country, my native shore; land, marines, serving on shore; the space between the ordinary high water mark and low water mark; shore – probably derived from sea marsh.*

*Wheeler: From sea marsh?*

*Smithson [reading]: Shore, bank, beach, the tangled embankment; coast, referring to an edge for land on an ocean, lake, or other large body of water; shores, the general word, ... bank denotes the land along a river or water course, sometimes steep or often not, the river flows between its banks; beach, refers to sandy pebbly margins along the shore ... at ebb time ...; coast, applies only to land along an ocean, Pacific Coast; shore, shored, shoring, supporting post or beam, auxiliary members, one placed obliquely against the side of a building; ship and dock or the like, ... support by shores or shoring.”*

*Wheeler: Where does the word come from?*

*Smithson: Probably “schoor” [spelling] s-c-h-o-o-r, sea marsh ... ”<sup>448</sup>*

Im chronologischen Überblick wird eine Häufung namentlich benannter Orte in Weiners Frühwerk deutlich. Hierin und in der Fülle der in dieser Zeit erstmals veröffentlichten Arbeiten spiegelt sich die Reisetätigkeit Weiners während der vorangegangenen Jahre, in deren Verlauf er, wie viele junge Künstler seiner Generation, den Stadt- und Naturraum zur Realisierung künstlerischer Projekte nutzte, die er „am Straßenrand zurückließ“<sup>449</sup> (vgl. I.5). Die in Notizbüchern festgehaltenen Ideen und aufgezeichneten Konfigurationen bilden teilweise die Grundlage für die später in Buchform (wie in „*Statements*“<sup>450</sup> von 1968) veröffentlichten Arbeiten. Die topographischen Bezeichnungen im Frühwerk finden eine Parallele in den genauen Zahl-, Maß- und Gewichtsangaben der gleichen Zeit (vgl. II.3.4), die den „Statement“-Charakter im Sinne einer protokollarischen Aufzeichnung hervorheben.<sup>451</sup>

<sup>447</sup> Lawrence Weiner, “1 AFTER 2 AFTER 3 AFTER”, in: *Point d’ironie* (Paris), Nr. 6, Mai 1998 (engl. u. frz.). Hier zitiert nach: Fietzek/Stemrich (Hsg.): *Gefragt und Gesagt*, S. 414.

<sup>448</sup> Aus vier langen Gesprächen, die Robert Smithson und der junge Kunsthistoriker und Filmemacher Dennis Wheeler im Rahmen der Vorbereitungen von Smithson Projekten *Island of Broken Glass* und *Glue Pour* für Lucy Lippards Ausstellung *955,000* in der Vancouver Art Gallery führten, während sie gemeinsam Zeitschriftenartikel und Stapel von Fotografien durchblättern. Eva Schmidt (Hsg.), „Four Conversations Between Dennis Wheeler And Robert Smithson (1969-1979)“, in: Jack Flam (Hsg.): *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1996 (Erstveröffentlichung 1979), S. 225.

<sup>449</sup> „I had gotten to California by hitchhiking my way across the country, building structures and constructing things everywhere I went, leaving them on the sides of the road.“ Buchloh, „Conversation with Lawrence Weiner“, in: Alberro et. al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, 1998, S. 8.

<sup>450</sup> Lawrence Weiner, *Statements*, New York: The Louis Kellner Foundation/Seth Siegel, 1968.

<sup>451</sup> vgl. Birgit Pelzer, “Dissociated Objects”, in: *October* No. 90, Fall 1999, S. 79 f.

Weiner hat infolge einer persönlichen Bekanntschaft einige Zeit im Norden Kanadas in einer Siedlung verbracht, die hauptsächlich von Inuit bewohnt war (vgl. A I.2.1). Die entlegenen, schwer erreichbaren arktischen Landschaften scheinen über diese konkrete Erfahrung hinaus eine anhaltende Anziehungskraft auf ihn ausgeübt zu haben, wie seine Arbeiten über die Lichterscheinungen des Polarkreises (853) und andere Materialien des Nordens oder hoher Bergregionen wie Gletscher- oder Polareis (057, 075, 183, 646, ) und Islandspat (786) zeigen:

THE LIGHT OF DAY

(SUCH AS IT IS)

& ICELAND SPAR

AS CLOSE AS PURE

TO FORM COLORS

(ON THE SURFACE OF THE EARTH)

Sein Film „*Passage to the North*“ (1982) handelt von einer Schiffsreise einer Gruppe von Leuten, die neben Weiners Ehefrau und Tochter einige Freunde und Bekannte umfasst, zu einem nicht näher spezifizierten Land im Norden. Zu den entlegenen Landschaftsräumen, die in Weiners Arbeiten eine Rolle spielen, zählen aber auch der Meeresgrund und die Sterne. Die Unzugänglichkeit und Abgelegenheit von Gegenden ist in den Arbeiten häufig in eine Relation der Nutzung gebracht. So werden Materialien benannt, die Rohstoffcharakter haben und ihre Verbringung in einen Nutzungskontext spielt explizit oder unterschwellig eine Rolle, so wie auch umgekehrt die Auslagerung nutzlos gewordener Materialien in abgelegene Gegenden thematisiert wird (vgl. II.7.1 und II.8.1). Dabei handelt es sich meist um häufig und verbreitet verwendete, alltägliche Materialien, deren natürliche Vorkommen auch nicht auf einzigartige Orte in der Welt beschränkt sind (*iceland spar* bildet hier eine Ausnahme), sondern eher auf strukturelle geologische und geographische Übereinstimmungen etwa von Vegetationszonen und Breitengraden verweisen. In dieser Hinsicht sind sie zugleich spezifisch und allgemein, aber nicht exotisch. So wie die aus ihren Kontexten herausgelösten (ausgegrabenen, geernteten, gesammelten etc) und als Rohstoffe transportierten und verarbeiteten Materialien die Landschaften ihrer Herkunft und deren Veränderung durch die Gewinnung evozieren, so wird der Transport selbst und die mit ihm zusammenhängende Veränderung der durchquerten Landschaften ebenfalls thematisiert. Verdrängungs- und Verschiebungsbewegungen und Begehrlichkeit bilden eine weitere Beziehungsdimension, die Weiner in diesem Zusammenhang zur Sprache bringt oder impliziert (vgl. II.2, II.4, II.6). Die

entlegenen Räume erscheinen neben Orten, die buchstäblich „vor der Haustür“ liegen, wie die private Zufahrtsstraße (*standard one car driveway*) in 019 (1968) oder noch näher, wie die (Tür-)schwelle (*threshold*) in 059. Insgesamt scheint Weiner eine romantische Entgegensetzung von offenem, unberührtem, „natürlichem“ Landschaftsraum und entfremdeten Zivilisationsräumen vermeiden zu wollen. Dafür spricht auch der Gebrauch „industriell hergestellter“, „standardisierter“ Materialien, die ausdrücklich hervorgehoben wird (*industrial enamel* (002), *common steel nails* (003), *standard typing paper* (009) usw.). Ein romantisches Missverständnis wollte auch Smithson vermeiden:

*„A lot of working outdoors is just escapism because things are so horrible. People want to get out in the fresh air, and that becomes a sentimental escapist tendency. The tendency to go out is a peripheral concern, and peripheral concerns are romantic – going out into the infinite. If you bring that back, it is more of a classical thing – it completes the dialectic. So, I am neither romantic or classic, but working in a tension of both areas.“*<sup>452</sup>

Das in Weiners Arbeit # 011 beschriebene „*field cratering*“ reflektiert eine bereits 1960 in Kalifornien durchgeführte Arbeit mit dem Titel „*Cratering Piece*“ (vgl. Kap. III.2.1). Felder abseits der dichten Besiedelung der Städte (allerdings in einem Nationalpark, was Weiner eine Verwarnung eintrug) ermöglichten die Realisierung serieller Sprengungen. Das Ausgraben oder Heraussprengen von Löchern aus dem Erdboden findet ein Pendant in unterschiedlichen Arten des Durchlöcherns aufragender Wände oder Hindernisse (vgl. II.5.1). Viele Arbeiten weisen einen Ansatz des gegenläufigen Eingreifens in vorgefundene Verhältnisse auf, die im Sinne von Robert Smithson Dictum, „*Interiors may be treated as exteriors or vice versa. The unknown areas of sites can best be explored by artists*“,<sup>453</sup> gelesen werden können. Eine Exploration der angetroffenen räumlichen Beziehungen durch ein Aufgreifen von Verhältnissen, die „quer“ zu ihrem Verlauf reappliziert (*imposed*, 011) werden, ist bei Weiner vor allem im Frühwerk häufig zu finden. Am ersichtlichsten wird dies in der Verwendung von Grenzlinien, auf die Balken gelegt oder über die Dinge transferiert werden (vgl. II.4.1). Wo Flussläufe, Straßen oder Gräben die Landschaft linear durchschneiden, werden Brücken errichtet oder quer verlaufende Gräben angelegt. Die vorgeschlagene Art des Eingriffs lässt also Rückschlüsse auf die Lesart der Landschaft zu. Man findet hier die eigentümliche innere Systematik der Untersuchungen der „nachmalerischen Abstraktion“ auf den urbanen und

<sup>452</sup> Paul Toner (Hsg.), „Interview with Robert Smithson (1970)“, in: Jack Flam (Hsg.), *Robert Smithson: Collected Writings*, Berkeley/Los Angeles/London, 1996, S. 238.

<sup>453</sup> Robert Smithson, „Towards the Development of an Air Terminal Site“ (1967), in: *Artforum*, Juni 1967. Hier zitiert nach: Jack Flam (Hsg.), *Robert Smithson: Collected Writings*, 1996, S. 60.

offenen Landschaftsraum sowie Galerie-, Laden- und Atelierräume angewandt<sup>454</sup>, wobei neben der Überkreuzung von gegebenen Grenzverläufen auch Parallelisierungen eine wichtige Rolle spielen (vgl. II. 3.3 und II.4.1). Auch die Dimensionen der Raumerfassung reichen vom Blickwinkel des Satelliten auf die den Erdball umspannende Linie des Äquators bis zu „kleinen Haufen jener Dinge, die durch die Ritzen im Boden fallen“ (# 619, 1989). Ein Merkmal der künstlerischen Strategie, das das Vorgehen der „konzeptualistisch“ orientierten Earth Art der späten 60er Jahre und das Schaffen Weiners insgesamt kennzeichnet, ist das der Inversion, das in einer Arbeit wie 015 auch sprachlich umgesetzt wird, indem es heißt „*then turned to and turned upon to intrude the portion of one country into the other*“ (vgl. II.4.2).

Mauern erscheinen im Frühwerk vor allem als Wände, an denen etwas befestigt werden kann oder aus deren Abdeckungen Teile entfernt werden, so dass das Grundmauerwerk sichtbar wird und ihre physische Präsenz als Trennwand hervorgehoben wird (vgl. II,6.1, II.5). Krater in Wänden/Mauern (026, 047) werden durch gewaltsame Attacken herbeigeführt bzw. bezeugen diese im Nachhinein. Viele Arbeiten lassen an die Wände von Innenräumen denken, vor allem dann, wenn in der gleichen Arbeit auch vom „Boden“ und der „Decke“ die Rede ist (006, 032, 034). Zeitgleich (1968) hat Bruce Nauman in verschiedenen Versuchsanordnungen sich selbst zum Boden und den Wänden seines Ateliers in Bezug gesetzt, so etwa in *Bouncing in the Corner, No. 1*, einer auf Video dokumentierten Arbeit, in er sich mit dem Rücken zu einer Raumecke stellte und in gespannter Körperhaltung immer wieder rückwärts in diese Ecke hineinfallen ließ und von dort in den Stand zurückfederte. In *Stamping in the Studio* (1968) stampfte Nauman durch sein Atelier.<sup>455</sup> Diese und andere Performances Naumans, die Ähnlichkeit mit der im Tanz entwickelten „Contact Improvisation“ haben, thematisieren deutlich den Grenzcharakter und die Widerstände der den Innenraum unschließenden Flächen. 1972/73 begann Gordon Matta-Clark mit *Bronx Floors* seine Eingriffe in leerstehenden und abrissreifen Gebäuden, wo er mit der Kettensäge rechteckige „Durchblicke“ aus Wänden und Böden aussägte (vgl. II.5.2).

In zwei der frühen Arbeiten Weiners kommt ein „Steinwall“ vor, in den jeweils eine Bresche geschlagen wird. In # 069 ist er als „ländlicher Steinwall (*rural stone wall*)“ spezifiziert, der

---

<sup>454</sup> Smithson schreibt: „*Remote places such as the Pine Barrens of New Jersey and the frozen wastes of the North and the South Poles could be coordinated by art forms that would use the actual land as a medium. Television could transmit such action all over the world. Instead of using a paintbrush to make his art, Robert Morris would like to use a bulldozer.*“ Ebd., S. 56.

<sup>455</sup> Vgl. Beatrice von Bismarck, „Spur-Partitur-Drehbuch: Künstlerische Positionierungen im Umbruch zur Postmoderne“, in: *minimal – concept: Zeichenhafte Sprachen im Raum*, Dresden, 2001, S. 124-125.



durch die „Detonation hochexplosiver Stoffe (*detonated high explosives*)“ durchbrochen wird. Der unterschiedliche Charakter des die Landschaft durchziehenden „Walls“ gegenüber der „Wand“ wird hier sprachlich eigens hervorgehoben. In # 147 fallen diese Spezifizierungen weg und es ist nur noch vom Schlagen einer Bresche in einen Steinwall die Rede. Auch natürliche Bodenerhebungen wie die „kontinentale Wasserscheide“ (*continental divide*) oder eine „Schwelle“ (*threshold*) werden in ihrer raumteilenden, trennenden, Fließbewegungen lenkenden und/oder unterbrechenden Wirkung thematisiert (059, 065, 066).

Während der gesamten Zeitspanne seines künstlerischen Schaffens finden sich Arbeiten, die vom Aufeinandertreffen von Wasser und Land handeln. Dies mag nicht zuletzt damit zusammenhängen, dass Weiner die meiste Zeit bevorzugt in Städten gelebt hat, die nahe dem Meer gelegen sind und Häfen haben. Diese Bevorzugung von Hafenstädten kann sicher auch mit dem durch die „Beatniks“ propagierten nomadischen Lebensstil in Zusammenhang gesehen werden. Neben seinem Hauptwohnsitz New York hat Weiner in Amsterdam zeitweise auch mit seiner Familie ein kleines Schiff in einer Hafengegend Amsterdams bewohnt, in dem er auch heute noch ein Atelier hat. Strände und Küsten sind im Frühwerk häufig Schauplatz von Eingriffen und materieller Bestandteil der Arbeiten, wobei der Aspekt der Grenzsituation durch die Art des beschriebenen Eingriffs oder der hervorgehobenen Beziehung zusätzlich ins Blickfeld gerückt wird. Besonders prägnant und in der größtmöglichen Reduktion geschieht dies in der Arbeit # 192 (*„beached“*). In einem Filmdokument, das 1970 im deutschen Fernsehen als Teil einer Gruppenausstellung mit dem Titel *„Identifications“*<sup>456</sup> ausgestrahlt wurde, war eine eigenhändige Realisation dieser Arbeit durch Weiner zu sehen. An einem Strand mit Baumbewuchs sieht man ihn bei stärkerem Wind in Gummistiefeln durch das flache Wasser waten und im Wasser treibende abgebrochene Äste an Land ziehen. In diesem Zusammenhang wurden auch kurze filmische Dokumente von Realisationen der Arbeiten # 251(BROKEN OFF), # 157-161 und # 162-166 (vgl. S. 11) produziert und ausgestrahlt (vgl. Abb. 29). In BROKEN OFF bricht Weiner im unmittelbaren Anschluss an die Realisation von BEACHED am gleichen Set einen Zweig von einem Ast ab. In den beiden anderen Filmen sieht man ihn in sehr kurzen Sequenzen jeweils an einem Strand stehen, entlang- oder weggehen, wobei zwischen jede Sequenz ein Bild gesetzt ist, auf der die entsprechende Spracharbeit als Schriftbild zu sehen ist. Was im Film und anderen Bilddokumenten von Werkrealisationen erkennbar wird, ist die unaufgeregte und

---

<sup>456</sup> *Identifications*, Fernsehgalerie Gerry Schum, Hannover. Ausstrahlung im deutschen Südwestfunk am 30.11.1970.

dennoch konzentrierte Involviertheit mit den Materialien, das gleichzeitige Agieren und Ausgesetzt-Sein. Smithson sagte über seine eigene Arbeit:

*„That is also what my work is about – the interaction between mind and matter. It is a dualistic idea which is very primitive ... I consider the facile unitary or gestalt ideas part of the expressive fallacy, a relief after the horrors of duality. The apparent reconciliation seems to offer some kind of relief, some kind of hope ...”*<sup>457</sup>

Um diese Hoffnung scheint es weder Smithson noch Weiner zu gehen (vgl. I.3.2), auch wenn die Dialektik bei beiden aus ihrer Einbindung in einen Kontext von „gut“ und „böse“ gelöst und stattdessen, zumindest bei Weiner, in eine Dialektik von metaphorisch und nicht-metaphorisch übertragen werden soll (vgl. I.2.1.1). Die filmische Szenerie vermittelt weder Trost noch Pathos, dennoch wirkt sie ernsthaft. Als Interaktion mit dem entgegenbrandenden Wasser und Wind zeigen sich auch Arbeiten, in denen etwas „gegen das Meer geworfen“ wird (*thrown at the sea*, 093). Strände erscheinen oft als Orte der Übergabe und des Austausches wie in 625 und 626, in denen „verschiedenartige Objekte (handgemacht) der Flut eine Zeitlang übergeben“ werden (*miscellaneous objects (made by hand) given to the tide for a time*) und „verschiedenartige Materialien von der Flut an die Küste gebracht (werden) nach einer (gewissen) Zeit im Meer“ (*miscellaneous materials brought by the tide to the shore (after a time in the sea)*). Eine „romantische“ oder auch „profan-begehrliche“ Ausrichtung auf eine entrückte, aber im Bewusstsein existente „andere Seite“ findet sich sowohl im Zusammenhang mit Gewässern (666) als auch mit Straßen (594) (vgl. II.4.3).

Die Nordatlantischen Strände, von denen Weiner spricht, treten außerdem als Schauplätze von flächigen und linearen Grenzverschiebungen in Erscheinung, durch die komplexe Zusammenhänge gewissermaßen aufgezeichnet werden. In 048 ist die Rede von einem „flachen Graben“ (*shallow trench*), der „auf einem Nordatlantischen Strand von der Hochwassermarken zur Niedrigwasserstandsmarken gegraben“ wurde oder werden soll (*dug from high water mark to low tide mark upon a North Atlantic beach*) (Abb. 1). Die Spuren der Gezeitenbewegung auf der Oberfläche des Strandes können als Andeutung eines Zusammenhangs gelesen werden, der weit über den konkreten Ort des Geschehens hinaus bis zur Bewegung der Gestirne reicht. Der bezeichnete Bereich wird durch das Hin- und Herwandern der Grenzlinie zwischen Wasser und Land markiert. Durch ihre stetige Verschiebung wird, einem Prinzip der Wiederkehr folgend, ein spezifischer streifenartiger

---

<sup>457</sup> Robert Smithson, „Fragments of an Interview With Patsy Norvell (1969)“, in: Lucy Lippard (Hsg.): *Six Years...*, 1973. Hier zitiert nach: Jack Flam (Hsg.), *Robert Smithson: Collected Writings*, 1996, S. 193.

Raum geschaffen, dessen Oberflächenbeschaffenheit sich vom übrigen Strand unterscheidet. Diese Zone des Übergangs, die in regelmäßiger Folge vom Meer zurückerobert und dann wieder preisgegeben wird, übt eine besondere Anziehungskraft aus. Sie ist nicht sicher und eindeutig „Land“, auch wenn sie im Augenblick des Betretens nicht von Wasser bedeckt ist, sondern gehört dem Meer zeitweise ebenso an wie dem Land, jedoch nie gleichzeitig. Ein „flacher Graben“, als Spur quer zum Grenzverlauf in den Boden „geritzt“, ist dazu bestimmt, durch die Bewegung des Meeres verwischt und der umgebenden Oberfläche wieder angeglichen zu werden. Andererseits kann das heranströmende Wasser durch den kleinen Graben dazu verleitet werden, an einer Stelle die gewohnte Grenzlinie zu durchbrechen und zu verschieben. Die großen Kreisläufe der Gezeitenbewegung in ihrer Abhängigkeit von einem als gigantischer Motor erscheinenden Bezugssystem kosmischer Kräfte und Bewegungen, die Konsequenzen der Erdumdrehung, die Verschiebung von Landmassen und Gestirnen, gehen in die Formulierungen der Arbeiten in einer Weise ein, die Michel Serres in seiner Interpretation von Zolas *„La joie de vivre“* folgendermaßen beschreibt:

*„Doch zurück zum Meer. Riesenspeicher, Großkreisläufe, eine Differenz, die nur selten abgebaut wird. Das Meer wächst unheimlich an, zerstört alles auf seinem Weg, Hochwasser, Zusammenbrüche bewirkend, Beute machend, Galopp des Tieres. Nach dem höchsten Stand zieht es sich, konzentriert, hinter die Felsen mit den Algen zurück. Das Meer reagiert wie ein Rheostat, innerhalb eines berechenbaren Bereichs, in voraussehbaren Intervallen.“<sup>458</sup>*

Der Berechenbarkeit der Gezeitenbewegung stehen die noch immer schwer kontrollierbaren Kräfte gegenüber, die etwa durch Verschiebungen der Kontinentalplatten in den Meeren freigesetzt werden können. Das Tierhaft-Lauernde dieser ihrer Entfesselung harrenden Kräfte findet sich auch in Weiners Titel für einige Zeichnungen, die er als Beitrag für den Band *Nervensystem II* der *Netter Art Collection* entworfen hat. Er lautet: *„Der Tsunami hat alle Abwehrmechanismen aus dem Weg geräumt und sein Ziel getroffen“*. Sein Kommentar vergleicht die katastrophale Verwüstung, die viele Erkrankungen in der menschlichen Psyche und im Nervensystem als Folge meist im Dunkeln liegender komplexer Prozesse hervorrufen, mit dem Hereinbrechen der gefürchteten Tsunami-Springflut: *„Der ganze Zweck der Medizin liegt darin, einen Aggressor daran zu hindern, sein Ziel zu treffen. Das heißt*

---

<sup>458</sup> Michel Serres, „Es war vor der (Welt-) Ausstellung“, in: Hans-Ulrich Reck/Harald Szeemann (Hsg.), *Jungesellenmaschinen*, Katalog zur Ausstellung „Jungesellenmaschinen/Les Machines Célibataire“, Venedig Biennale 1975, erw. Neuausg. Wien/New York, 1999, S. 129.

*präventive Medizin*.<sup>459</sup> Die Rhetorik von Aggression und Abwehr und die sprachliche Personifizierung des Tsunami in Weiners Titel spiegeln die Perspektive persönlicher Involviertheit im Gegensatz zur sachlich-distanzierten Überblicksperspektive. Das „Dämmen“ in 464, die Errichtung von Deichen, Mauern, Wällen und Barrikaden steht unweigerlich in Bezug zu ihrer schützenden oder blockierenden Wirkung und ist in diesem Sinne nie nur „formal“ aufgefasst, sondern emotional bedeutsam. Die Naturkräfte in ihrem Zusammenwirken haben selbst etwas Maschinenhaftes und sind zugleich „Tiere“, die durch die menschliche List der technologischen Nutzung in die Falle gelockt werden. Lyotard schreibt über den altgriechischen Begriff der *méchané*:

*„Interessant ist (...) dass er (der Mechanismus) eine Falle ist, eine Vorrichtung, die die Umkehrung der Machtverhältnisse ermöglicht. Die Maschine ist somit weder ein Werkzeug noch eine Waffe, sondern eine List, die gleichzeitig mit der Natur verbunden und auch nicht verbunden ist. Sie ist verbunden, weil sie ohne Gewinnung oder Nutzung der Naturkräfte nicht funktioniert. Sie ist es nicht, weil sie diesen Kräften einen **Streich** spielt, indem sie, selber schwächer als die Naturkräfte, folgende Ungeheuerlichkeit verwirklicht: dass der weniger Starke stärker sei als der Stärkere. Mit der Vorstellung der Junggesellenmaschine entfaltet sich, in vollem Licht, dieser unbewusste Rest an List, der in der Erfindung von Mechanismen enthalten ist und den das moderne und zeitgenössische technische Denken zugunsten des Vorsatzes der Beherrschung und Besitzergreifung der Natur zum Schweigen gebracht hat. Die *méchané* der alten Griechen ist von Anfang an List – und nur das, und nichts anderes.“*<sup>460</sup>

Lyotard deutet hier eine verlorengegangene Ästhetik des intelligenten Gebrauchs, der Subversion als Umkehrung von Machtverhältnissen auf der Grundlage genauer Kenntnisse und gezielter und dabei möglichst geringfügiger Eingriffe an, die ich in einer spezifischen künstlerischen Sensibilität bei Weiner wiederfinde: in seinem flachen Graben, durch den die Grenzmarken der gewaltigen Gezeitenbewegung kaum merklich verschoben werden können, wie auch insgesamt in seiner Art des Studiums und der subversiven Nutzung gegebener Konfigurationen.

Flüsse und Ströme erscheinen in Weiners Werk sowohl als „*natural watercourse*“ (094) als auch als „Wasser- oder Seewege“ (068, 086, 184). In der Verwendung von „Weg“ klingt die Dimension der Nutzbarkeit für den Transport an. In einer Reihe von Arbeiten, die von der

<sup>459</sup> *Netter Art Collection* „Wissenschaft ist etwas Aktives“ (ohne Autorenangabe), Text im Katalog für die *Netter Art Collection*, (9 deutschsprachige „Farbatlantent der Medizin“, 1 Ergänzungsband mit Informationen über die Künstler und das Projekt). Thieme Verlag, Stuttgart, o.J., o.S.

<sup>460</sup> Jean Francois Lyotard, „Wo bestimmte Trennwände als potentielle Junggesellenelemente einfacher Maschinen betrachtet werden“, in: Hans-Ulrich Reck/Harald Szeemann (Hsg.), *Junggesellenmaschinen*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Venedig Biennale 1975, erw. Neuausg. Wien/New York, 1999, S. 158.

„Überbrückung“ von Flüssen handeln, kommt die zweifache Bedeutungsdimension von Flussläufen als verbindendem wie auch trennendem Element zum Tragen (vgl. II.4.3). Wie in einigen Arbeiten die Materialzusammenstellung etwa von „Salz“ und „Sand“ (663) Assoziationen an bestimmte Landschaftsräume wie Strände oder Salzwüsten wecken können und an die Beziehung denken lassen, die Robert Smithson zwischen den Schauplätzen seiner Aktionen und den *non-sites*<sup>461</sup> im Studio etabliert hat (Abb. 30, 31), rufen Partizipien, die Fließbewegungen (450), das Überholen (247), das Auf- und Abtauchen (254), das Unterhöhlen (324-347) u.ä. benennen, diffuse und bruchstückhafte Erinnerungen an landschaftliche Gegebenheiten ab. Weiner verstärkt häufig diese Wirkung auf die Errichtung räumlicher Strukturen hin, indem er Lokalpräpositionen einführt oder auch indem er bestimmte, mit Landschaftsräumen verbundene Gefühlswerte sprachlich verstärkt. Ein Beispiel hierfür wäre 663, wo Weiner durch *“just over there“* ein Hinübersehen nach dem Entrückten anstimmt und durch die Materialverbindung „Salz“ und „Sand“ den Kontext einer Strandsituation evoziert.

Die konkrete Umsetzbarkeit bzw. der Anleitungscharakter der Sprachformen nimmt bereits während der 70er Jahre deutlich ab und weicht Formen, die eher wirken, wie die Fassung emotional verschlüsselter Erinnerungsbilder des Künstlers. Ab den 90er Jahren spannen sich große zeltartige Räume zwischen Himmel und Erde (636, 662, 710, 795), Wasser und Sternen (743) und in alle vier Himmelsrichtungen (654) auf. Der Blick wird weit und der Horizont tritt ins Blickfeld (648, 649, 758, 807, 811, 821). Der Verlauf der Zeit wird zum bogenartigen Lauf der Gestirne und dem Wechsel zwischen Ebbe und Flut in Bezug gesetzt. Das Nachzeichnen einer kurven- bzw. bogenförmigen Linie wird zweimal erwähnt (765, 807). Berge und Täler bilden im Spätwerk ein wiederkehrendes Motiv. Licht und atmosphärische Erscheinungen wie Wind, Nebel und Wolken sind im späteren Werk häufiger Bestandteil der Arbeiten, was Brooks Adams dazu veranlasst haben mag, nach dem Besuch der Retrospektive 1988 im Stedelijk Museum in Amsterdam zu bemerken, dass *„in der farblichen Intensität und dem panoramaartigen Eindruck der jüngeren Arbeiten Weiners (...) wiederum aufs neue das Thema der immanenten oder latenten Landschaft angedeutet“*<sup>462</sup> ist.

<sup>461</sup> „I was sort of interested in the dialogue between the indoor and the outdoor and (...) I developed a method or a dialectic that involved what I call site and non-site. The site (...) is the physical, raw reality – the earth or the ground that we are really not aware of when we are in an interior room or studio or something like that – and so I decided that I would set limits in terms of that dialogue (...) and as a result I went and instead of putting something on the landscape I decided it would be interesting to transfer the land indoors, to the non-site, which is an abstract container.“ Smithson im Interview mit Anthony Robbin, *“Smithson’s Non-Site Sights (1969)”*, in: *Art News*, Februar, 1969. Hier zitiert nach: Jack Flam (Hsg.), *Robert Smithson: Collected Writings*, 1996, S. 178.

<sup>462</sup> Brooks Adams, *„Weiner’s Werkstätte“*, in: *Parkett* 42, Zürich, 1994. S. 35.

### II.1.3 Kontur, Zeichnung, Form (vgl. A.I.1.1.3)

Nachdem in der Malerei bereits um 1960 die Begrenzung des Gemäldes durch den orthogonal ausgerichteten Rahmen bzw. das Format ins Visier genommen worden war, stellte Weiner ab 1966 Gemälde her, die er als „*Removal Paintings*“ bezeichnete, weil ihr Format, ähnlich wie bei Frank Stellas „*Shaped Canvases*“, durch an- oder abgeschnittene Ecken von der rechteckigen Gestalt des traditionellen Tafelbildes abwich, wodurch die Illusion des „Fensterblicks“ gestört und die Objekthaftigkeit des Bildes hervorgehoben wurde (vgl. Abb. 23, 24). Eine Reihe früher Spracharbeiten zeugt von einer anhaltenden Auseinandersetzung mit der Modifikation der äußeren Kontur im Verhältnis zur inneren Struktur. Sowohl das Vorhandensein prästabiler Strukturen als formbestimmende Prinzipien, wie bei einem „nach einem standardisierten Verfahren hergestellten Material“ (*a standard processed material*, 031), als auch die Umstände, unter denen ein solches sich aus der Einbettung in diese Struktur löst und als Form in Erscheinung tritt, werden in diesen Arbeiten untersucht (001, 042, 043). Neben der Sichtbarmachung prästabiler Strukturen durch Störung ihrer Transparenz spielt aber auch die Möglichkeit der arbiträren Grenzziehung und damit Durchformung und Strukturierung des Umgebungsraums eine Rolle. Begriffe und Formulierungen wie „*structured*“, „*imposed*“, „*to demark*“, „*designated at time of installation*“ u.ä. verweisen auf die Entscheidungsgewalt des Realisators der Skulptur und die Willkür des Eingriffs.

Bereits in den 70er Jahren verändert sich der Charakter der Arbeiten dahingehend, dass kaum mehr gestaltende Eingriffe im engeren Sinne beschrieben werden. An die Stelle des Eingriffs tritt nunmehr ein Gestaltannehmen, etwa indem etwas „mit dem Auftreten von (einem) Licht gewaltsam konturiert“ wird (459). Prozesse der Formwerdung des Materials, die ohne menschliche Eingriffe auszukommen scheinen, rücken in den Vordergrund. So bildet sich „eine Rostspur entlang der Schweißnaht“ (531) oder „absinkende Wolken von Eisenoxyd trennen eine Ecke des Meeresgrundes ab“ (527). Vereinzelt gibt es Hinweise auf eine Geformtheit durch Menschenhand oder maschinelle Herstellungsprozesse wie in „*baked tooled*“ (505) oder „*& something woven & something forged*“ (748), die aber eher als vorgefundene Materialeigenschaft behandelt scheinen, denn als Bestandteil des Gestaltungsprozesses. Die Materialbeziehungen, die durch bestimmte Verfahrensweisen aktualisiert werden, werden selbst zum Inhalt der Arbeiten, wie in „*formed when warm*“ (503). Wird die Formgebung in gestalterischer Absicht sprachlich expliziert, so geschieht dies in einer Allgemeinheit, die die Absicht selbst zum Inhalt macht, wie in „*shaped up sufficiently*“

*to assume some shape (ejusdem generis)*“ (487) und *„just another thing taken and changed“* (621). Eine Ausnahme bildet # 571, wo der konstruktive Charakter der frühen Arbeiten wieder aufscheint: *„two slabs placed against each other to form a form with another slab lying on the ground“*. Die Arbeit erscheint im Zusammenhang einer Werkserie, in der drei Platten spielerisch in verschiedenen Varianten miteinander verbaut werden. Es folgt eine Phase, in der Formen und Zeichnungen als Spuren eine Rolle spielen (674, 675, 677, 750). Sie könnten auch unabsichtlich „durchgeführt“ worden sein. Auch werden entstehende Formen durch die in Klammer gesetzte und attributiv verwendete Verlaufsform als Begleiteffekte von Handlungen ausgewiesen, wie in *„two stones tossed in the wind (causing sparks)“* (580).

Massive Eingriffe in die Landschaft erscheinen in einer Werkserie von 1994, in der *„ein Hügel von Gras befreit“* (738), *„eine Erhebung in der Oberfläche vergrößert“* (739), *„ein Tal tiefer gemacht“* (740) und *„ein Berg durch und durch geöffnet“* (741) wird.<sup>463</sup> Implizit klingt hier ein Aspekt des Formens als Anpassung an präexistente Konzepte, Standards und Kontexte an, der 1979 in *„altered to suit (passend gemacht)“* (457) bereits expliziert worden war. Auch der Aspekt der Gewaltigkeit formgebender Eingriffe schwingt in zahlreichen Arbeiten mit (vgl. II.8.1). Besonders augenscheinlich wird dies in *„both ends twisted to the middle without regard to the capabilities of the material“* (754) und den beiden Arbeiten *„bent until straight y“* (863) und *„battered until formed y“* (865). Im Frontispiz des Katalogs zur Wolfsburger Ausstellung *“Bent & Broken Shafts of Light“* von 2001 wird Lenny Bruce mit dem Satz *„If its bent its o.k. if its broken its not“*<sup>464</sup> (sic!) zitiert. Das deutsche Idiom *“auf Biegen und Brechen“* kommt einem hier in den Sinn. Die Arbeit # 853 von 2000 bietet ein

---

<sup>463</sup> Ich habe hier die Übersetzungen der Ausstellung in St. Gallen von 1995 aus dem Werkkatalog übernommen (unveröffentlicht, im Besitz des Künstlers, Abschrift siehe Anhang II).

<sup>464</sup> Dieses Zitat erscheint im Frontispiz des Katalogs zur Ausstellung *Bent & Broken Shafts of Light* im Kunstmuseum Wolfsburg vom 11.11.2000-18.02.2001, Ostfildern-Ruit, 2000.

gutes Beispiel für das Zusammenlaufen verschiedener Motivstränge in einer Arbeit:

BENT AND BROKEN SHAFTS OF LIGHT  
AT A SUFFICIENT DISTANCE  
NOT TO NEED TO KNOW THE CAUSE OR THE CONSEQUENCE

SEEN AS RED & USED AS SUCH  
SEEN AS BLUE & USED AS SUCH  
SEEN AS GREEN & USED AS SUCH  
SEEN AS VIOLET & USED AS SUCH

BENT TO BE SEEN & USED AS A LUMINOUS ARC  
FROM ONE ZONE OF TIME TO ANOTHER ZONE OF TIME  
AT THE SAME TIME  
KEPT STANDING STILL AS THE WORLD TURNS  
BREAKING A LINE OF SIGHT EACH TIME

Es finden sich hier die Phänomene der Lichtbrechung und der Spektralfarben, die Assoziation des Regenbogens, die Brechung von Sichtachsen im Zusammenhang mit der Erdumdrehung und die Anpassung oder Konditioniertheit der Wahrnehmung durch Arten des Gebrauchs („*seen as (...) and used as such*“). Der Gewaltaspekt, der durch die isolierbare Sinneinheit „gebogen und gebrochen“ ins Spiel kommt und in eine subtile Beziehung zur Frage des Zusammenhangs zwischen „*seen as*“ und „*used as*“ tritt, wird in der oben aufgeführten Werkzusammenstellung verdeutlicht. Der kleine Hinweis des Bruce’schen Zitats im Katalog bestätigt diese Sichtweise.



## II.2 Kohärente und inkohärente Raumwahrnehmung

### THINGS PLACED IN THE SPACE WHERE TWO STONES FAIL TO MEET (# 718)

Im folgenden Kapitel wird untersucht, wie durch Weiners Arbeiten unterschiedliche Raumerfahrungen aktualisiert werden können und welche Rolle dabei Kohärenzkonzepte und die Abgrenzung von Dingen gegeneinander und gegenüber dem Raum spielen.

Im Teilabschnitt II.2.1 wird zunächst die im Frühwerk häufig anzutreffende Benennung von Punkten zum Anlass genommen, Arten ihrer Auffindung bzw. Bestimmung zu untersuchen, um daraus Schlüsse im Hinblick auf zugrundeliegende Raumwahrnehmungen zu ziehen. Streuungen und modulare Reihungen werden als „unkomplexe“ Formen der Strukturierung an der Grenze zur Unstrukturiertheit in die Untersuchung einbezogen.

Im Teilabschnitt über Parallelität (II.2.2) wird in Abgrenzung zur an anderer Stelle untersuchten „Opposition“ (II.3.1) wiederum nach der Raumwahrnehmung gefragt, die zugrunde liegen muss, um Vorgänge als „gleichzeitig“ stattfindend oder Objekte als parallel nebeneinander stehend wahrzunehmen. In diese raumbezogenen Überlegungen wird die durch Weiner sprachlich oft hervorgehobene gleichermaßen Gültigkeit als Form der Parallelisierung hineingenommen.

Im dritten Teilabschnitt (II.2.3) geht es um das Vorhandensein relationaler Formeln als zentrierende Bezugspunkte, auf die die Erkennbarkeit einer Struktur als Zusammenhang zurückgeführt werden kann. Gefragt wird hier nach den Umständen, die eine äußere Begrenzung überflüssig machen und trotzdem gewährleisten, dass ein „Feld“ oder „Fleck“ als zusammenhängende Struktur erkennbar wird. Ein besonderes Interesse Weiners an der Frage der Kohäsion als „materialdefiniertem“ Zusammenhalt wird hier beschrieben. Weiterführende Überlegungen beschäftigen sich mit Bezugsgrößen wie „Rahmen“ oder „Systemen“.

Im vierten und fünften Teilabschnitt (II.2.4/5) wird die häufige Thematisierung von engen Kontakten einerseits und des gewaltsamen Sprengens und Aufbrechens von Kohärenzen andererseits mit Raumerfahrungen im Spannungsfeld zwischen Kompression und distanzschaffender „Luftigkeit“, rationaler Beherrschbarkeit und Bedrängnis, untersucht.

### II.2.1 Punkte, Stellen, modulare Reihungen, Streuungen (vgl. A.I.1.2.1 und Abb. 45-47)

Punkte im grafischen oder geometrischen Sinne finden ein Äquivalent in Orten, Standorten oder Stellen (engl. *places*) im konkreten Lebensraum. Im ersten Teil meiner Arbeit habe ich auf die Bedeutung hingewiesen, die Weiner dem „Placement“ zuschreibt, daher folgt hier eine Untersuchung des Erscheinens von Punkten und Stellen in den Spracharbeiten. Modulare Reihungen werden als eine Art linear nebeneinander oder hintereinander gesetzte Punkte untersucht. Streuungen sind als flächige Ausbreitungen von Punkten in die Untersuchung einbezogen. Punkte weisen, wie mir scheint, auch eine Verwandtschaft zu Objekten in der Weise auf, wie sie eine Identität als Einzelne, Unverbundene behaupten.

Viele der frühen Arbeiten Weiners beinhalten punktuelle Interventionen, die in einer Reihe von Arbeiten auch sprachlich ausgewiesen sind. In der seltsamen Formel „*at indicated terminal points*“ liegt ein wichtiger Schlüssel zum Verständnis dieser Arbeiten. In Anlehnung an die in Kapitel I.1 angesprochene Problematik des „Placement“ möchte ich zwei unterschiedliche Arten örtlicher Bestimmungen unterscheiden, die, wie mir scheint, in Weiners Werk eine Rolle spielen. Zum einen ist dies die Lagebestimmung von Punkten als Schnittstellen von Linien, wie sie etwa bei der Bestimmung von Koordinaten zugrunde liegt. Eine solche liegt zum Beispiel in 025 vor, wo die genaue Lage aller Punkte durch die orthogonal aufeinandertreffenden Kanten der Platte bestimmt sind (vgl. II.3.3). Die andere Art der Bestimmung von Punkten ist durch das Fehlen eines solchen Bezugssystems charakterisiert. Ihre Lage wird „angezeigt“, vielleicht vor der Installation „angezeichnet“, vielleicht aber auch erst im Augenblick der Installation bestimmt (037). Diesem Vorgehen haftet etwas Willkürliches an, das über die freie Auswahl unter einer unendlichen Fülle präexistenter Möglichkeiten noch hinausgehen könnte. Es ist nämlich nicht klar, ob es sich um eine Auswahl handelt, oder um eine „reine“ Setzung. Eine Frage, die durch den Begriff „*indicated*“ aufgeworfen wird, betrifft die Denkbarkeit einer solchen „genuinen Setzung“, die im Grunde beinhalten würde, dass der Akt des Zeigens selbst das Gezeigte erst hervorbringt. Dies würde eine grundlegend andere Raumwahrnehmung implizieren als die eines vorstrukturierten Raums.

Dass solche Überlegungen bei Weiner eine Rolle spielen, zeigen Arbeiten, in denen Punkte und Verbindungslinien vorkommen. In 045 ist die Rede von zwei Stahlnägeln, die „einer in direkter Linie zum anderen in den Boden geschlagen“ werden und zwar „an Punkten, die im Augenblick der Installation bestimmt werden“. Diese Formulierung stellt einen Realisator der

Arbeit vor die Frage, wann er welche Festlegung vornimmt, denn alle beliebigen zwei Punkte in einem Raum können als sich in direkter Linie zueinander befindend gedacht werden. Die Arbeit entsteht dadurch, dass derjenige, der sie ausführt, in einem bestimmten Augenblick eine Festlegung vornimmt, die er selbst in der Folge als verbindlich respektiert. Der erste indizierte Punkt bindet den Zeigenden. Die Linie verkörpert die progressive Entfernung vom Ausgangspunkt sowohl in räumlicher als auch zeitlicher Hinsicht. An irgendeinem Punkt bzw. nach einer bestimmten Zeit wird die Bewegung gestoppt und der zweite Nagel eingeschlagen. Die Linearität der Verbindung hängt unmittelbar mit der Ausrichtung auf den fixierten Punkt zusammen, ihre Direktheit mit der Straffheit der Verbindung. Wird diese fixierende Ausrichtung aufgegeben, bricht die Linie zusammen. Im englischen Sprachgebrauch wird diese Beziehung in der doppelten Bedeutung des Begriffs „draw“ als „zeichnen“ und „ziehen“ deutlich und auch im deutschen „zieht“ man eine Linie (vgl. II.4.4).

In dieser Arbeit wird ein Vorgehen wiederholt, das bereits in der Realisation von *„Staples, Stakes, Twine, Turf“* von 1968 eine Rolle gespielt und in 001 sprachlich Niederschlag gefunden hat. Hier ist die Rede davon, dass Stangen „in regelmäßigen Abständen in den Boden gesetzt werden, so dass sie ein Rechteck bilden“. Anschließend wird „von Stange zu Stange Schnur gespannt, so dass ein Gitter entsteht“. Obgleich durch die Sprachform des absichtsvollen „um...zu“ bzw. „so dass“ deutlich gemacht wird, dass hier von vorne herein ein Bezug zu einer projektierten räumlichen Struktur vorliegt, findet in der Umsetzung ein Wechsel zwischen einer Nahraumerfahrung und einem über diesen weit hinaus projektierten Zugriff auf den Fernraum statt. Beide Erfahrungsweisen von Raum unterscheiden sich wesentlich voneinander. Während die Nahraumerfahrung durch die Widerstände und Unwegsamkeiten der konkreten Örtlichkeit dominiert wird, werden diese in der Überblicksperspektive tendenziell ausgeblendet:

*„Dem Auge Gullivers löst sich der Riesentorso einer Ehrenjungfrau, ähnlich wie der volle Mond dem Teleskop Galileis, in ungefügte Details auf: 'Rauhe Haut, mit Muttermalen so breit wie ein Holzteller übersät, und Haare, dicker als Packzwirn hängen an ihr herab'.“*<sup>465</sup>

Anders als es beim Betrachten einer fertigen Skizze der Fall wäre, wird in der progressiven sprachlichen Beschreibung des Vorgangs dieser Wechsel wahrnehmbar. Das innerliche „Umspringen“ des Durchführenden von einer Perspektive des sich „von Stange zu Stange

---

<sup>465</sup> Hugh Kenner, *The Counterfeiters*, 1968. Hier zitiert nach: Gerti Fietzek/Michael Glasmeier (Hsg.), Fundus-Reihe 126: Hugh Kenner, *Von Pope zu Pop. Kunst im Zeitalter von Xerox*, Dresden/Basel, 1995. S. 19. Das Zitat im Zitat stammt aus Jonathan Swifts *„Gulliver's Travels“*, II-v.

Hangels“ zu einer einen viel größeren Raum überspannenden Perspektive schlägt sich unmittelbar in der Formulierung nieder (vgl. II.2.3).

Neben der Unterschiedlichkeit der Perspektive scheint mir jedoch in Weiners Arbeit noch ein weiterer, schwer fassbarer Gegensatz in der Raum- und Selbstwahrnehmung eine Rolle zu spielen, der im Frühwerk bereits mitschwingt und später deutlicher zutage tritt. Dies betrifft die Gegenüberstellung einer aktiven, gerichteten und kontrollierten Beherrschung des Raums, zu der auch die bewusste Selbstpositionierung gehört, einerseits, und einem Ausgesetzt-Sein in eine Umgebungswirklichkeit, die nur passiv, und zwar über unkontrollierbar von außen auf das Selbst eindringende Einwirkungen wahrgenommen wird (vgl. I.1.2 und II.7.3). In diesem Zusammenhang scheint mir die bevorzugte Verwendung passivischer Konstruktionen in der Sprachform von Bedeutung (vgl. II.8.1).

Punkten und Stellen kommt im Hinblick auf diese beiden perspektivischen Achsen von Nahraum versus Fernraum und Raumbeherrschung versus Geworfenheit eine besondere Bedeutung zu. Die Orientierung eines der Strukturiertheit seiner Sinneswahrnehmungen durch plötzliche Blendung, Schwindel oder Sturz Beraubten beschränkt sich auf die punktuelle Wahrnehmung schmerzender Stöße an verschiedenen Stellen des eigenen Körpers und selbst diese innere Kartierung des Körpers kann unter bestimmten Bedingungen außer Kraft gesetzt sein, so dass die Schmerzen nicht mehr einzeln lokalisierbar sind, sondern sich zu einer Totalität vereinen und sich des Menschen vollständig bemächtigen. Ich möchte diesen Ausnahmefall unter den möglichen Arten, die eigene Befindlichkeit im Raum zu erfahren, bereits an dieser Stelle den Formen strukturierter Raumwahrnehmung versuchsweise gegenüberstellen, da ich in späteren Arbeiten Hinweise auf eine verstärkte Thematisierung solcher Wahrnehmungen jenseits der Struktur gefunden habe (vgl. II.3.1 und II.8).

Die reine Setzung als „Schöpfungsakt“ kann in diesem Zusammenhang als eine erste Verankerung in einem haltlosen Raum gelesen werden. A STAKE SET (091) isoliert einen solchen apriorischen Akt der Setzung, von dem alle weiteren raumstrukturierenden Operationen ausgehen. Das „Setzen“ des Pfahls wäre dann einem verzweiferten Schnappen nach Halt im freien Fall ähnlicher als das ebenfalls denkbare kontrollierte „Hinsetzen“ zur Markierung eines Koordinatenpunktes in einem zuvor vermessenen Raum. Die rätselhafte Wendung „*at terminal points*“ könnte mit „an Zielpunkten“ übersetzt werden und die Bezugnahme auf eine antizipierte Struktur im Augenblick des Einschlagens eines Nagels oder

Bohrens eines Schraublochs beinhalten. Die Endgültigkeit, die im Begriff „*terminal*“ mitschwingt, könnte aber auch ein Hinweis auf ein absolut gesetztes Reales sein, das sich in diesem Augenblick an diesem Punkt buchstäblich „festmacht“. In Weiners Ausstellung *Altered to suit*<sup>466</sup>, in dem es um das Errichten architektonischer Strukturen geht, wird der Augenblick des Anfangens thematisiert:

WAS IST WENN EIN MENSCH ALLEIN DEN WUNSCH HAT EINE  
KONSTRUKTION ZU MACHEN  
JEDER WEISS DASS ROM NICHT AN EINEM TAG ERBAUT WURDE  
MAN KÖNNTE DAMIT ANFANGEN PLATZ ZU MACHEN  
EINFACH ANFANGEN REICHT AUCH AUS<sup>467</sup>

Man kann eine begrenzte „carte-blanche“ - Situation innerhalb eines immer bereits vollgeräumten Raumes schaffen, man kann aber auch „*in medias res*“ (vgl. auch # 484) gehen, beides ist mehr Eingriff als Schöpfungsakt und immer gilt es, eine Schwelle zu überwinden. Dass selbst die leere Leinwand niemals leer ist, hat John Cage in seinem Aufsatz über Robert Rauschenberg hervorgehoben, indem er diesen zweimal zitiert: „*A canvas is never empty*“.<sup>468</sup>

Auch der „einzige (*single*)“ Schuss, der auf eine Wand abgegeben wird und diese „zerkratert“ (026), kann entweder auf einen im Voraus anvisierten Punkt gerichtet sein, oder im Akt selbst erst einen Punkt erzeugen, der zuvor im Bewusstsein des Schießenden noch nicht existent war. Reste von Feuerwerkskörpern in jeder Ecke des Ausstellungsgeländes (027) erinnern in ihrem zerstreuten „Herumliegen“ an den anarchischen Eindruck, den die zurückgelassenen Spuren ausgelassener Festlichkeiten erzeugen. Diese Art des „Herumliegens“ im Unterschied zu einem Plaziert- oder Gesetzt-Sein tritt in Kontrast zur geradlinigen, orthogonalen Ordnung der Raumecken.

---

<sup>466</sup> Lawrence Weiner/Museum Haus Esters Krefeld (Hsg.), *Altered to suit/Passend gemacht*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum Haus Esters, Krefeld vom 25. 9 - 6.11.1988, o.S.

<sup>467</sup> Der englische Text lautet: WHAT IF A PERSON WANTED MORE THAN ANYTHING ELSE TO CONSTRUCT A STRUCTURE? / EVEN ANYONE KNOWS THAT ROME WASN'T BUILT IN A DAY / A PERSON COULD BEGIN BY MAKING ROOM / OR A PERSON WOULD JUST HAVE TO BEGIN

<sup>468</sup> vgl. John Cage, „On Robert Rauschenberg, Artist, and his Work“, in: *Metro*, Mailand, 1961. Hier zitiert nach: Harrison/Wood (Hsg.), *Art in Theory 1900-1990*, 1993, S. 718 und 719.

Bewusst herbeigeführte Ordnung und ein Kontrollverzicht wird auch in # 020 von 1968 thematisiert:

3 MINUTES OF 40 lb. PRESSURE SPRAY PAINT UPON A WELL TENDED LAWN  
THE LAWN IS ALLOWED TO GROW AND NOT TENDED UNTIL THE GRASS IS  
FREE OF ALL VESTIGES OF WHITE PAINT

Die teppichartig homogene Oberfläche des Rasens wird wahrscheinlich in eine Ansammlung von Punkten, die durch die weiß markierten Grashalmspitzen gebildet werden, zerfallen. Mit eingeschlagenen Nägeln, aus dem Boden gesprengten Kratern, durch Streumunition zersiebten Wänden oder in Strömungen geworfenen Objekten werden verschiedene Facetten möglicher Anordnungen im Raum ausgelotet, die von klarer Linearität „in Reih und Glied“ (001, 038, 045, 145) über eine gleichmäßige, harmonische Streuung (in der Art einer „all-over“-Struktur) (030) bis zu Formen reichen, die sich dem Ordnungssehen weitgehend entziehen, weil sie ohne erkennbare Systematik „hier und da“ (vgl. II.2.3) unerwartet in Erscheinung treten können, wie zum Beispiel die „Ansammlung von Glas im Gras“ (ACCUMULATION OF GLASS IN THE GRASS) in # 193 von 1970.

REMOVALS HALFWAY BETWEEN THE EQUATOR AND THE NORTH POLE (096, 1969) setzt wiederum eine Übersichts- und Wissensperspektive zu einer unmittelbaren physischen Nahraumerfahrung ins Verhältnis. Die Stellen, an denen „Entfernungen“ stattgefunden haben, sind allein nach einer solchen Lagebestimmung kaum mehr auffindbar. Sie können im wahrsten Sinne des Wortes über das Erdenrund verteilt oder so platziert und unterschiedlich beschaffen sein, dass sie nicht als in Zusammenhang stehend erkannt werden können. Man könnte sich allerdings auch eine Realisation vorstellen, bei der die Art der Eingriffe und ihrer Platzierung dem Struktursehen so weit entgegenkommen, dass eine Reihung, Serie oder Gestalt klar erkennbar würde, wie etwa bei den „strukturiert gesetzten simultanen Explosionen“ in 030, der „Serie von in gleichen Abständen in den Boden gesetzten Stangen“ in 019 oder den „rechteckig aufgezwungenen zwölf Sprengladungen“ in 011. Die Offenheit der Formulierung schließt einerseits die Möglichkeit einer solchen, in gewisser Weise „konventionellen“, landschaftsgestaltenden skulpturalen Umsetzung ein, weist aber gleichzeitig über sie hinaus, indem sie die Vorstellung dazu verleitet, weit auseinanderliegende konkrete Stellen in einer „Skulptur“ zusammenzudenken, ohne jedoch das Bewusstsein über die Entfernung, die zwischen ihnen liegt, außer Kraft zu setzen. Eine extreme Fern- und Struktursicht, nämlich die des vorgestellten, durch Längen- und

Breitengrade unterteilten Globus, wird mit der Erinnerung an reale Orte zusammengebracht, deren Konkretheit durch die „Wegnahme“ materieller Bestandteile hervorgehoben wird.

In 232 wird in der Formulierung „neben dem Punkt“ der Bereich eines nicht gemeinten und nicht beherrschten, aber dennoch existenten Raums präsent. Als riesige Ausdehnung möglicher Arten „daneben zu liegen“ bedroht er die Bindung an den Zielpunkt und sichert und umschließt diesen gleichzeitig. Das Verhältnis zwischen Bezugspunkt und einem „Daneben“ ist nicht auflösbar, auch nicht durch einen Wechsel des Bezugspunktes. In dem Augenblick, in dem das „Daneben“ zum Bezugspunkt wird, generiert dieser um sich herum bereits wieder einen Raum des „Daneben“.

Substitution (338, 358, 398, 474) beinhaltet das Vorhandensein von definierten Stellen im Raum, an denen etwas entnommen und etwas anderes eingefügt wird. In einem beengten Raumgefühl, das ich als „Kompressionsraum“ bezeichnen möchte, drängt in jede freiwerdende Stelle die unmittelbar nächstliegende Masse ein, es sei denn, sie würde durch Gegendruck daran gehindert. In einem entspannten, luftigen Raum hingegen kann in aller Ruhe etwas von einem Ort zum anderen transportiert werden, ohne dass die aufgrund der Wegnahme freigewordene Öffnung sich inzwischen schlösse bzw. in sich kollabierte. In einer Kombinationsform beider, wie etwa dem Mühle-Spiel, in dem durch die Vorabdefinition der Felder auf dem Spielbrett die freiwerdenden Stellen als Leerraum zwar erhalten bleiben, bilden diese jedoch offene Flanken, in die der lauernde Gegner eindringen und dem Mitspieler Verluste beibringen kann. Das rational unterteilte Spielfeld tritt in Verbindung mit dem Regelwerk also einerseits einem drängenden Begehren nach sofortiger Einnahme des freiwerdenden Platzes entgegen und fordert dieses durch seine provokative Offenheit andererseits geradezu heraus. Das Spiel als rationales Regelgefüge bremst und kanalisiert also die libidinöse Energie, die es selbst mit erzeugt bzw. zum Leben erweckt. Spielfeldartig unterteilte Flächen sind von Weiner in Installationen seiner Arbeiten vor allem auch auf öffentlichen Plätzen immer wieder verwendet worden.<sup>469</sup>

Ein weiterer Aspekt der rationalen Definition von Raum im Hinblick auf die Erweckung von Begehrlichkeit kann darin gesehen werden, dass Flächen/Felder/Territorien virtuell ins Gesichtsfeld gerückt werden, die zuvor nicht relevant, ja nicht einmal existent, weil der

---

<sup>469</sup> In einer 1996 in Ballerup, Dänemark, realisierten Installation etwa ist eine Gitterstruktur im Zusammenhang mit den Worten PAPER + STONE & FIRE + WATER (WHEN IN DOUBT) PLAY TIC TAC TOE & HOPE FOR THE BEST präsentiert.

unmittelbaren Wahrnehmung entzogen, waren (358). Kognitionspsychologisch gesehen bildet der rational strukturierte, als Kontinuum konzipierte Raum sogar erst die Voraussetzung für eine Vorstellung der gleichzeitigen Existenz verschiedener Orte, da durch ihn die Wahrnehmung räumlicher Veränderung von der mit Zeitlichkeit untrennbar verbundenen Bewegung abgekoppelt wird (vgl. Piagets Begriff der "Objektpermanenz" in I.2.1.2).

Neben der Wahrnehmung, sich in einem unter Druck stehenden Raum zu befinden, und einem rational geöffneten und geklärten Raumgefühl wird mit Formulierungen wie „*moved about* (herumgeschoben)“ (399) „*now this way now that way* (mal so herum mal so herum)“ (451), „*stuff* (Zeug)“ (495), „*strewn* (ausgestreut)“ (500), „*spilled* (verschüttet) (510)“, „*spreading stains* (Flecken verteilend)“ (513), „*small stones scattered* (kleine Stein verstreut)“ (541) u.ä. eine dritte Art der Befindlichkeit im Raum evoziert, die ich als „Hans-Guck-In-Die-Luft“ - Raumbeziehung umschreiben möchte. Das englische „*scattered*“ weckt in der oben vorgenommenen Zusammenstellung die Assoziation der idiomatischen Wendung „scatterbrain“, was so viel wie „Schussel“ bedeutet. Ein clownhaftes Durch-die-Gegend-Stolpern „ohne Sinn und Verstand“ erstreckt vor dem inneren Auge und die Versuche, diese Befindlichkeit zu beschreiben, erweisen die moralische Diskreditierung, die sich in ihrem sprachlichen Ausdruck verbirgt. Am ehesten lässt sie sich in einer Rhetorik des Mangels beschreiben, nämlich als Kontroll- und Orientierungsverlust, Unverständnis gegenüber Kausalzusammenhängen und den Konsequenzen des eigenen Tuns, Planlosigkeit, mangelnder Ordnungssinn, ungenügende Zielrichtung und fehlende Fixierung der Aufmerksamkeit. Besonders deutlich wird dies in den Arbeiten 399 und 400, in denen einmal „mit Bezug zu Verstand“ („*with relation to reason*“), einmal „im Kontext von Verstand (eines Grundes)“ („*within the context of [a] reason*“) „herumgeschoben“ wird und in einer früheren Version (im Katalog gerahmt) dieser Bezug fehlt.

Susan Sontag hat in ihrer Analyse der *Happenings* die „äußerste Beziehungslosigkeit“ als das „hervorstechende Merkmal der Komödie“ bezeichnet. Sie fährt fort: „Die moderne Erfahrung als solche hat etwas Komisches, etwas von einer dämonischen, nicht von einer göttlichen Komödie, und zwar genau in dem Maße, in dem diese moderne Erfahrung durch sinnlose, mechanisierte Zusammenhanglosigkeit gekennzeichnet ist.“<sup>470</sup> Sontags Interpretation weist in eine ähnliche Richtung wie Rosalind Krauss' an Beckett orientierte Interpretation Sol LeWitts

---

<sup>470</sup> Susan Sontag, "Happenings: An Art of Radical Juxtaposition", in: *The Second Coming*, 1962. Hier zitiert nach: Philip Ursprung, Grenzen der Kunst, S. 106.



(vgl. Kap I.2.1). Tatsächlich verstärkt die Sprachökonomie Weiners, die zu Wiederholungen und stilistischen „Primitivismen“ führt, den Eindruck eines absurden Raums. Die Aufeinanderfolge von Ereignissen wird mit dem einfachsten zur Verfügung stehenden sprachlichen Mittel, der nebengeordneten Aneinanderreihung von „und dann“, realisiert. Dies entspricht einem schrittweisen Fortschreiten, bei dem ein Fuß vor den anderen gesetzt wird<sup>471</sup>, wobei eine Bezugnahme auf Begründungs- oder Interpretationszusammenhänge als externe Referenz fehlt und somit die Bildung projektiver Spekulationen, Hoffnungen oder Befürchtungen sprachlich nicht umgesetzt ist.<sup>472</sup> Die einzelnen Schritte werden als blockhaft-hermetische Strukturen aneinandergesetzt, während die Einbettung in eine „liquides“ Medium der Kontextualisierung, in dem feinstoffliche Sinnbildungsprozesse stattfinden können, dem Betrachter überantwortet wird. Es **muss** aber nicht das Fehlen vernünftiger Schlüsse sein, das zu Missgeschicken führt, es können auch einfach falsche Schlüsse sein oder ein Ausscheren der Wirklichkeit aus ihrer Verpflichtung, die verabredeten Gesetzmäßigkeiten zu simulieren<sup>473</sup>, wie in den sorgsam choreografierten Malheurs in Buster Keatons Filmen:

*„Doch manchmal, irgendwie, eiszeitlich, werden die unausgesprochenen Gesetze zu Feinden: so z.B., wenn das Boot vom Tau gezogen am Fundament auftaucht und das Haus völlig zerstört; wenn die Sektflasche den Rumpf einbeult, oder wenn es nach dem Stapellauf einfach untergeht, bis nur noch Keatons Hut auf den Wellen treibt.“<sup>474</sup>*

In der „*Indictment*“ - Serie (342-347) findet sich eine ganze Reihe der von mir beschriebenen Motive wieder. An dieser Stelle soll jedoch lediglich auf die sprachliche Form eingegangen werden, in der Sequenzialität hergestellt wird. In formaler Hinsicht markiert die simple, gleichförmig wiederholte Konjunktion „und dann“ das Vorliegen einer „modularen Struktur“, die, auf inhaltlicher Ebene betrachtet, eher in eine „serielle“ Struktur mündet, da die Gegenüberstellung von „Anklage (*indictment*)“ und „Verteidigung (*defence*)“ die Aufeinanderfolge als Dialog bzw. Aktions-Reaktions-Kontext charakterisiert.<sup>475</sup> Dies impliziert, dass ein Schritt auf den anderen aufbaut und sich so „im Fortschreiten“ die Bedeutung der Module verändert. Von Schritt zu Schritt werden Struktur und Wirkung der

<sup>471</sup> vgl. auch Bruce Naumans Arbeit mit dem Titel *Angle Walk (Beckett Walk)* (1968).

<sup>472</sup> vgl. Rosalind Krauss über Sol LeWitt in Kapitel I.2.1 (Bd. I, Seite 51).

<sup>473</sup> Hugh Kenner kommentiert in seinem Buch *The Counterfeiters* von 1968 satirisch eine Tendenz der Moderne, die Wirklichkeit und die Menschen zur Simulation ihrer erdachten Systeme zu nötigen: „Systeme erwarten, dass wir uns ihnen fügen. In raschem Wachstum, seit 120 Jahren, wurden Systeme ausgearbeitet, und der zu ihnen passende Mensch wurde ausgedacht (...)“ Fietzek/Glasmeier (Hsg.), Fundus-Reihe 126: Hugh Kenner, *Von Pope zu Pop. Kunst im Zeitalter von Xerox*, Dresden/Basel, 1995, S. 40.

<sup>474</sup> Ebd., S. 43.

<sup>475</sup> Zur Unterscheidung „modularer“ und „serieller“ Strukturen vgl. II.2.3.

„Unstimmigkeiten (*dissonances*)“ modifiziert, obwohl sie auf der Sprachebene unverändert bestehen bleiben.

Diese zweifache Verankerung der Arbeiten in einer durch die Simplizität der Sprachform evozierten Haltung „naiven Mitvollzugs“ von Station zu Station und einem gleichzeitig ausgelösten Prozeß des „Einspinnens“ in ein Netzwerk von Bedeutungen und übergreifenden Zusammenhängen erzeugt ein Spannungsfeld zwischen dem Bedürfnis nach logischer Durchdringung der Ereignisfolge, die mit einer Verdichtung einhergeht, und der Verwirklichung von Zeitlichkeit als Wiederholung und Redundanz. Auf einer anderen Ebene erscheint hier wieder die in 001 bereits aufscheinende Dialektik zwischen der Ausrichtung auf die geometrische Rechtecksform im Ganzen und dem Spannen der Schnüre von Pfahl zu Pfahl.

Die in Klammern gesetzten Zusätze „*often*“ (399, 400), „*sort of*“ (421), „*now ... now*“ (451), „*all over*“ (461) verweisen auf eine Haltung der Indifferenz gegenüber präziser Bestimmung und Lokalisation. Es klingt hier das Wissen um die Existenz von Bezugssystemen wie Kartierungen oder Zeitschienen an, die genauere Definitionen ermöglichen und auch erfordern würden, gleichzeitig aber eine „Entmachtung“ ihrer Ansprüche. Auch das mehrfach erscheinende „*here and there*“ erhält in diesem Kontext einen Beigeschmack, der die Gegenüberstellung beider als voneinander scharf getrennte Zonen, die sich gegenseitig ausschließen, abmildert (vgl. II.3.2). Diese andere mögliche Lesart klingt im Deutschen in der antiquierten Wendung „hie und da“ an. In einem nicht-definierten, gewissermaßen in eine selbstgenügsame Redundanz auseinanderdriftenden Raum wird „hier und dort“ etwas fallengelassen, verschüttet, verstreut.

Im jüngsten Drittel des Gesamtwerks wird die sprachliche Umsetzung einer Distanzierung von definitiven Ordnungssystemen weiterentwickelt. Es erscheinen die Worte „*just*“ (621, 644, 662), „*some*“ (einzeln oder in Zusammensetzung als „*something, somewhere, someplace, somehow, sometime*“), „*any, anything*“, die Wendungen „*here & there*“, auch in Verbindung mit „*everywhere*“ und „*this & that*“, „*more or less*“, „*now & then*“, „*whatever*“, „*wheresoever, whatsoever*“. Alle diese Begriffe signalisieren in gewisser Weise eine Haltung, die von etwas abrückt, um dessen Bedeutung sie weiß, das sie aber nicht (mehr) so wichtig nimmt. Betrachtet man die Entwicklung des Gesamtwerkes, erscheint diese Akzentuierung im Sprachgebrauch geradezu komplementär zu den übergenaue Maß-, Gewichts-, numerischen

und topographischen Angaben der Anfangszeit. Wie die Analyse des Frühwerks gezeigt hat, sind jedoch beide Pole von Anbeginn vorhanden, wenn auch die Verwendung von Standards dort deutlich stärker sprachlich expliziert ist.

Die Befindlichkeit im Raum, die durch diese Werke evoziert wird, kann je nach Stimmung und persönlicher Lebenssituation des Betrachters zwischen Gelassenheit, unvoreingenommenem Entdeckertum und Indifferenz pendeln. Einerseits wird in dieser Arbeitsphase das Motiv der egalisierenden „Einebnung“ und entropischen „Entdifferenzierung“ (vgl. Smithson in II.5.) vor allem in der Verwendung von Begriffen der Ubiquität und des Allumfassens wichtig („*everywhere*“, „*anywhere*“, „*all over*“, „*all*“, „*any*“, „*every*“), andererseits werden diese massiv kontrastiert durch die zahlreichen Hinweise auf das Einzelding als faktische Präsenz und die Unterschiedenheit von Dingen („*one the other the other*“, „*ix another & another & another*“, „*ix something else & 2 other things*“) (vgl. II.7.2). In keiner Arbeit scheint dies so stark expliziert wie in der 2000 in Berlin ausgestellten komplexen Werkserie mit der Katalognummer 850 („*a clear thing a dense thing another thing something reflecting the same light*“).

Licht (644, 669, 791) und atmosphärische Erscheinungen wie Wind (814), Nebel (683), Regen (850) und Hitze (672, 793) können eine vereinheitlichende Wirkung entfalten, Landschaften wie Stein- und Sandwüsten (733, 793), Meer (748), Heide (678) und Sumpf (684) und der Sternenhimmel (707, 791, 869) bilden ein „Setting“ solcher als Totalitäten wahrgenommener Räume, die von unzähligen Dingen einer Art übersät sind. „Sammeln“ in komplementärer Ergänzung zum „Streuen“ erscheint als Ausdruck einer an die Spezifik der „all-over“-Struktur angepassten „Lesefähigkeit“ (vgl. II.3.1). Im „Bündeln“ „zusammengesammelter“ Materialien wird die räumliche Ausdehnung, innerhalb derer die Materialien sich als „Zerstreute“ oder „Verstreute“ befanden, herausgedrängt, so dass die Beziehungen der Einzeldinge untereinander in eine Beziehung zwischen einem Leerraum und einem als Entität wahrgenommenen „objekthaften“ Bündel überführt wird.

Der Übergang von der Relevanz und Funktionalität algebraischer Erfassung zur deren Unsinnigkeit spiegelt sich in der Bedeutungsveränderung, die sich auch in der Sprache zwischen „hundert Dinge“ und „Hunderte von Dingen“ (727) vollzieht. Dennoch gibt die Formulierung „*thousands of things hundreds of things*“ die Tatsache wieder, dass nicht eine einheitliche Masse gesehen wird, sondern eine große, nicht zählbare Ansammlung von

Einzeldingen, deren exakte Zahl zwar nicht bestimmt werden kann, wohl aber der Unterschied in der Größenordnung beider Mengen.

Mit der Erwähnung von „*space*“ und „*place*“ werden in # 664 zwei verschiedene Begrifflichkeiten zur Beschreibung von Raum ins Spiel gebracht:

---

TAKEN TO A POINT IN TIME

(SOMEPLACE)

---

TAKEN TO A POINT IN SPACE (PLACE)

(SOMETIME)

---

TAKEN TO ANOTHER POINT

(SOMEHOW)

Ein „Punkt in der Zeit“ ist genannt, an den etwas „gebracht“ wird (oder der „erreicht“ wird) und zwar „irgendwo“. Daneben „ein Punkt im Raum (an einem Ort)“, an den „irgendwann“ etwas „gebracht“ wird. Und schließlich „ein anderer (weiterer) Punkt“, zu dem „irgendwie“ etwas „gebracht“ wird. Durch die axial überkreuz gesetzten Verbindungen der Bezugssysteme Raum und Zeit, die durch das Bezugssystem der „Differenz“ zur Trias ergänzt werden, wird der exakt vermessene Rationalraum abgerufen, innerhalb dessen Punkte bestimmt und topographisch lokalisierbar sind. Die rhetorische Ausdrucksform leitet jedoch auf eine andere Spur. Sie verweist auf Orte, die „*irgendwo*“ und Zeitpunkte, die „*irgendwann*“ sind (wo genau ist dabei nicht wichtig). Diese definieren sich vor allem dadurch, dass sie sich „anderswo“ befinden als man selbst. Sie sind „andere“ dadurch, dass sie entrückt sind, was sich vor allem darin erweist, dass man sich zu ihnen hinbewegen muss, um dort etwas abzulegen. In welcher Form sind diese Orte und Zeitpunkte also existent, solange sie andere sind, wenn nicht die Hilfskonstruktion mathematischer Raum- und Zeitstrukturen deren Existenz absichert? Dies scheint nur in der Negation zu beantworten. Sie sind auf jeden Fall nicht hier und nicht jetzt.

## II.2.2 Parallelität, Simultaneität, Wiederholung (vgl. A.I.1.2.2)

„*Rose is a rose is a rose*“

Gertrude Stein - Sacred Emily, 1913

Parallelität als Gleichzeitigkeit in räumlicher Hinsicht und Simultaneität als Parallelität in zeitlicher Hinsicht bilden sowohl sprachlich als auch in der Umsetzung in eine räumlich strukturierte Vorstellungswelt Überlappungen und werden fast synonym verwendbar. Noch verworrener gestaltet sich dies bei der Wiederholung, denn hier kommt die Annahme von Gleichheit ins Spiel. Wiederholung als zeitlich versetzte Parallelität, die auf Gleichheit als Bezugsgröße referiert, ist eine der in der modernen Kunst und Philosophie am meisten ins Fadenkreuz der Kritik genommenen Vorstellungen, weil das Konzept der Gleichheit die materielle Realität unterschiedlicher Standorte und der Veränderungen in der Zeit übergeht (vgl. I.3.1). Stereotype Wiederholungen und Endlosschleifen sind ein Zentralthema minimalistischer Musik und Kunst und haben bis in die aktuelle Populärkultur tiefe Spuren hinterlassen.

Das Motiv des Nebeneinanders gleicher oder vergleichbarer Eingriffe findet sich sowohl in den simultan gezündeten Sprengsätzen als auch in einer ganzen Reihe von Arbeiten des Frühwerks, in denen der gleiche Vorgang an verschiedenen Orten stattfindet, wobei Grenzlinien und Grenzdefinitionen häufig eine Rolle spielen. Andererseits finden sich „*simultane Sprengungen*“, die ausdrücklich innerhalb eines äußerlich begrenzten Feldes gleichzeitig stattfinden. Durch die Gleichzeitigkeit wird die Verschiedenheit der Orte innerhalb des Feldes hervorgehoben.

In der sprachlichen Fixierung der Werkideen erscheint eine Sprachform, die durch Wiederholungen gekennzeichnet ist. Ein Vorgang wird zweimal nacheinander im gleichen Wortlaut geschildert und in nur einer Bestimmung verändert, die meistens den Ort des Geschehens betrifft. Obwohl in den meisten Arbeiten dieser Art keine Aussage darüber getroffen wird, ob die Eingriffe nacheinander oder gleichzeitig stattfinden sollen, wird durch die Parallelisierung in der Sprachform das narrative Element zurückgedrängt. In diese Parallelität wird einerseits durch das Spiel mit Identität und Abweichung und andererseits durch die Verwendung geographischer Grenzziehungen unmerklich eine Beziehung des „Gegenüber“ eingeführt und damit das Statische der Beziehung noch weiter verstärkt. Nebenordnung und Polarität sind zueinander in ein Spannungsverhältnis gesetzt, daher finden

sich viele der hier aufgeführten Arbeiten im Abschnitt über Kontrastbeziehungen in Kapitel II.3.2 ebenfalls.

Durch den Verzicht auf sprachökonomische Konstruktionen zur Abkürzung der Formulierung in 056, 058, 065 wird die herausgedrängte Zeitlichkeit gewissermaßen „durch die Hintertür“ wieder eingelassen. In der umständlichen Wiederholung kommt jedem der beiden Teile ein eigenes Gewicht zu. Die Besonderheit des Ortes wird durch die impertinente nochmalige Ausformulierung des vermeintlich Gleichen unterstrichen. Wie in einer Litanei kommt dem tatsächlichen Vollzug des Aufsayens raumeinnehmende Wirkung zu und das Gesagte gewinnt an physischer Präsenz. Diese jeweilige Gewichtigkeit wiederum wirkt der Tendenz zur Kontrastpaarbildung entgegen, die unter anderem durch die Zweiheit provoziert wird. Die Paarigkeit wird zusätzlich aufgebrochen durch die Gewichtung der einzelnen Worte in ihrer stakkatohaften Aneinanderreihung.

In 066 wird die Radikalität der Wiederholung zurückgenommen und ein Teil der Formulierung in die dritte Zeile gesetzt und damit als für beide oberen Zeilen geltender Zusatz ausgewiesen. In 079 greift Weiner auf die geläufigere, flüssigere Sprachform zurück, die er bereits in 009 und anderen früheren Arbeiten verwendet hatte, indem er beide Sätze in einen fasst und von „zwei Feldern in aneinandergrenzenden Ländern“ (*two fields in adjoining countries*) spricht, die durch „simultane Explosionen zerkratert“ (*cratered by simultaneous explosions*) werden. In 181, wo die Orte des Geschehens namentlich festgelegt werden, wird diese sprachliche Verschmelzung wieder auseinandergelegt, wobei jedoch wiederum in einer dritten Zeile eine für beide Teile gültige Zusatzbestimmung nur einmal formuliert ist.

Phänomene der Teilung und Entzweiung in den Raum werden auch auf der inhaltlichen Ebene behandelt. Besonders fällt dies in denjenigen Arbeiten auf, in denen Steine oder Metallstücke in zwei Hälften gebrochen werden, die dann an verschiedenen Stellen plaziert werden (086, 184). Diese Stellen sind ihrerseits sprachlich als Teilareale eines Ganzen ausgewiesen, etwa wenn von den „*American falls Niagara falls*“ und den „*Canadian falls Niagara Falls*“ die Rede ist oder von dem „*ice Little America Ross Dependency Antarctica*“ und dem „*ice Norway Station Princess Martha Coast Queen Maud Land Antarctica*“ (056) (vgl. II.2.5 und II.7.2).

Ausschlaggebend für die Wirkung der Parallelität im Gegensatz zur Kontrastbeziehung bei paarweise gesetzten Elementen ist in diesen Arbeiten die Zurückdrängung der Andersartigkeit zugunsten einer Betonung der Befindlichkeit an verschiedenen Orten, die in der kunstwissenschaftlichen Literatur als „Paradigma des Placement“<sup>476</sup> verhandelt wird. Dennoch birgt die Art der sprachlichen Setzung in sich den Keim des Umschlags in eine Kontrastbeziehung gerade auch dadurch, dass der eine homöopathisch gesetzte kleine Unterschied als Markierung, d.h. als Eingangspforte zu einer eigenen Welt („*Dublin Ireland vs. Belfast North Ireland*“ u.ä.) fungiert.

Auf einer anderen Ebene findet sich das Motiv der Parallelität in der Verwendung von Sprachformeln, die eine gleichermaßen Gültigkeit verschiedener Möglichkeiten zum Ausdruck bringen, wie „*from one of the four corners*“ (035) „*approximately*“ (086, 184) „*in or around*“ (181), „*near*“ (185). In den „*perhaps*“ - Arbeiten (194-203, 214, 215) erhält die Bearbeitung dieses Motivs nochmals eine Wendung, indem sich zu verschiedenen denkbaren Möglichkeiten eine Parallelität von Bewahrheitung oder Nicht-Bewahrheitung, Eintritt oder Nichteintritt eines Erwarteten, gesellt. Gleichzeitig wird das Motiv der Verdoppelung von der räumlichen in eine Ebene der Zeitlichkeit versetzt, wenn es heißt „*vielleicht wenn nochmals (perhaps when re-)*“ (194-203).

Es schließt sich eine Reihe von Arbeiten an, in denen unterschiedliche Spielarten der Wiederholung und Umkehrung erscheinen. Diese vieldeutige Werkserie ist nicht adäquat übersetzbar und ich möchte sie an dieser Stelle in meiner eigenen Übersetzung so wiedergeben, dass der inhaltliche Aspekt besonders hervortritt: „über und über (wieder und wieder)“ (238), „durch und durch“ (241), „hell und dunkel. und dunkel und hell“ (244), „umgedreht. drehte um. und umgedreht. und drehte um“ (245), „vollgestopft. stopfte voll. und vollgestopft. und stopfte voll“ (246), „überholte. überholt. und überholte. und überholt.“ (247), „heruntergetreten. niedergetreten. und heruntergetreten. und niedergetreten.“ (248), „zusammengefaltet. zusammengeklappt. und zusammengefaltet. und zusammengeklappt.“ (249), „hin und her. und her und hin. und hin und her. und her und hin.“ (250), „übertrieben. noch einmal gemacht (neu hergerichtet). und übertrieben. und noch einmal gemacht (neu hergerichtet).“ (252). Die Position entscheidet wiederum über die Bedeutung des Einzelelements. Das erste „hell“ hat eine andere Bedeutung als das zweite, das auf zwei

---

<sup>476</sup> Birgit Pelzer spricht vom „*Position Principle*“. Dies., „Dissociated Objects“, in: *October* No. 90, Fall 1999, S. 106. Dieter Schwarz schreibt, dass „*Positionen besetzt und wieder verlassen werden können*“. Dieter Schwarz, *Lawrence Weiner: Books 1968-1989*, Frankfurt a.M., 1989, S. 157.

aneinandergrenzende „dunkel“ folgt. Jede Wiederholung beinhaltet auch ein Voranschreiten und eine Zustandsveränderung (vgl. das Problem der Iteration in I.3.1).

Ungeachtet der formalen Übereinstimmungen werden durch die einzelnen Arbeiten auf der inhaltlichen Ebene ganz unterschiedliche Assoziationen und damit verbundene emotionale Beteiligungen hervorgerufen, die selbst thematisiert sind. In „*over*“ klingt das Motiv der Schichtung (vgl. II.5.2) ebenso an wie das der Überschreitung des rechten Maßes (II.3.4) und der Erschöpfung und Ermüdung (II.8.3). Im „wieder und wieder“ und „hin und her“, „vor und zurück“ (236) tritt die Veränderung, die im Fortschreiten enthalten ist, zu einem mitschwingenden Gefühl der Vergeblichkeit in ein Spannungsverhältnis.

Die Konjunktionen „und“, durch die eine kopulative Aneinanderreihung hergestellt wird und „oder“, durch die Ausschließlichkeit signalisiert wird, werden durch einen Schrägstrich verbunden und damit optional einsetzbar (254-266, 273, 282-285). Die Ausschließlichkeit des „oder“ unterstreicht sprachlich die Kontrastbeziehung, während „und“ Parallelität herstellt. Der Schrägstrich selbst vereint in sich kopulative und disjunktive Aspekte.<sup>477</sup>

Eine weitere Art der Verdoppelung wird in der „*as if*“ - Serie (267-272, 274, 275) eingeführt. Das Tatsächliche tritt auseinander in Wirklichkeit und Schein bzw. Wirklichkeit und Spekulation. Ein Trugbild oder eine mögliche, aber nicht sichere Sachlage gesellt sich zum Wirklichen und es findet eine Überlagerung statt, die die Unterscheidung beider erschwert. Dennoch wird durch die Formel „*as if*“ eine scharfe Trennung beider etabliert und aufrecht erhalten.

In der Serie 274-280 werden verschiedene Paarbeziehungen durchgespielt. In „haben und nicht haben“ wird die kopulative Konjunktion „und“ zwischen ein Kontrastpaar gesetzt und damit ausgeschlossen, dass das gleiche Subjekt in Bezug auf den gleichen Zeitraum und das gleiche Objekt für beide eingesetzt werden kann. „Haben“ und „nicht haben“ können gleichzeitig verschiedene Subjekte oder aber ein Subjekt zu verschiedenen Zeiten oder das gleiche Subjekt zur gleichen Zeit in Bezug auf verschiedene Dinge. Dennoch ruft die oppositionelle Setzung die Assoziation einer strikten Unterteilung in generalisierte „Wohlhabende“ und Habenichtse“ hervor, die durch den Sachinhalt nicht gedeckt ist, sondern vielmehr durch das kulturelle Umfeld erzeugt wird. In „haben und halten“ dagegen wird

---

<sup>477</sup> vgl. Birgit Pelzer, ebd., S. 95.



scheinbar gerade nahegelegt, dass das gleiche Subjekt beides zur gleichen Zeit und in bezug auf die gleichen Dinge tut oder tun soll. Die politische Metapher liegt nahe, auch wenn die Formulierung es der Vorstellung durchaus erlauben würde, beide Tätigkeiten auf verschiedene Subjekte und/oder Objekte zu verteilen. In „sehen und gesehen werden“ entsteht eine oppositionelle Beziehung, ebenso in „geben und nehmen“ „Zeigen und mitteilen“ suggeriert wiederum Parallelität, obwohl je nach der Art der Kontextualisierung auch ein Gegensatz zwischen verbaler und visueller Vermittlung konstruiert werden könnte.

In der Verwendung von „*as well as*“ (288, 289, 294) wird das Motiv der Reihung und Gegenüberstellung erneut variiert und auf seine Grenzen ausgelotet. Die Wendung, die wörtlich übersetzt „so gut wie“ heißt und in der Bedeutung von „und auch/sowie auch“ gebraucht wird, impliziert eine Vorstellung der gleichermaßen Gültigkeit von Unterschiedlichem. Im Zusammenhang mit Farben verwendet, entsteht eine merkwürdige Irritation, die die scharfe Abgrenzung der Farbbegriffe ins Bewusstsein ruft. „Grün und auch blau und auch rot“ formuliert den nicht vorstellbaren Zustand einer Farbigkeit, die gleichzeitig grün, blau und rot ist. Die Vorstellung vollzieht eine Ausweichbewegung, indem sie die Farben nebeneinander setzt, wobei durch „*as well as*“ weiterhin die schwierige Anforderung erhoben wird, einen „gleichberechtigt nebengeordneten“ Farbklang zu erzeugen. In der gesamten „Farben-Serie“ (288-298) spielt wiederum der Ort der Farben eine herausragende Rolle, was besonders in der Formulierung „an Stelle von“ (289, 298) deutlich wird. Die Untrennbarkeit der Farbvorstellung von der Materialität eines Farbträgers wird auch durch die Wendungen „mehr oder weniger“ (290, 295) und „über und oberhalb“ (291, 296) hervorgehoben. „Im Verhältnis zu“ (290, 297), das eigentlich als Oberbegriff alle geschilderten Verhältnisse in sich trägt, erscheint diesen nebengeordnet. Während in den positiven Formulierungen der Serie 289-293 eine imaginäre Umsetzung in die Welt der Materie hervorgerufen wird, versetzen die Negationen der Serie 294-298 das Geschehen in die Sprache als eigenen, durch unscharfe Grenzverläufe strukturierten Raum.<sup>478</sup>

Strenge Oppositionen, scharfe Abgrenzungen und Kontraste und deren Abmilderung durch Nuancen werden in der „Klangserie“ (282-285) thematisiert. Neben sprachlichen Wendungen, die gleichberechtigte Nebenordnung signalisieren, erscheinen auch in diesem Zusammenhang Formeln, durch die „Übergangszonen“ etabliert werden, wie im „mehr oder weniger“ der

---

<sup>478</sup> vgl. Ludwig Wittgenstein, „Bemerkungen über die Farben“, in: *Ludwig Wittgenstein: Über Gewissheit*. Werkausgabe in 8 Bänden, Band 8, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999, S. 18. In Bemerkung 22 heißt es dort: „Wir wollen keine Theorie der Farben finden (weder eine physiologische noch eine psychologische), sondern die Logik der Farbbegriffe. Und diese leistet, was man oft mit Unrecht von einer Theorie erwartet hat.“

Farbenserie und dem „gemäßigt“ der Klangserie. Eine „Grauzone“ in bezug auf Gewissheit wird durch das „vielleicht“ der „*perhaps*“-Serie (325-331) beschrieben.

Das englische „*another*“ (311, 312), das sowohl „ein anderes“ als auch „ein weiteres“ heißen kann, vereint in sich beide hier unterschiedene Arten der Beziehung. Während in der Elementeserie (303-310) mit „*other than*“ unmissverständlich die Andersartigkeit eines zu verwendenden Materials bezeichnet wird, wirft in 311 und 312 die Rede von „einem anderen/weiteren Geschlecht“ statt von „dem anderen Geschlecht“ Fragen auf. Mit „*relegated*“ wird ein Vorgang der Verschiebung, mit „*and then*“ eine zeitliche Abfolge ins Spiel gebracht.

Wie ein roter Faden zieht sich durch Weiners Werk eine Offenbarung der Unerträglichkeit eines unhierarchischen „Nebeneinander“ für unser Denken. Entweder wird Parallelität gedanklich und gefühlsmäßig über die Brücke der „Identität“ ausgeschaltet, was zum Beispiel geschieht, wenn nebeneinander gesetzte Dinge auf der Basis der Vergleichbarkeit in eins „*zusammenschnurren*“ oder aber, und oft geschieht beides gleichzeitig, eine Grenze wird konstruiert, an der sich eine Opposition ausrichten kann. Im späteren Werk führt Weiner immer öfter Begriffe ins Feld, die ein Raumgefühl stützen, in dem ein „Nebeneinander“ gefühlsmäßig für Augenblicke aktualisierbar erscheint.

Weiner setzt die Möglichkeit der Wiederholung des Gleichen unter Berufung auf das Faktische in Zweifel. Die Anerkennung von Faktizität als Anerkennen des Singulären ist für ihn unmittelbar mit der Frage der Würde der Existenz verbunden. Wenn ein Ding „hier“ und ein anderes „dort“ (445) ist, ist dies ein unwiderlegbares Indiz dafür, dass jedes von ihnen singulär existent ist, auch wenn beide ununterscheidbar als „Ding“ ausgewiesen sind. Es bedarf gar nicht der „Hinzufügung“ zugeschriebener oder Leugnung vorhandener „Qualitäten“, um sich dessen zu versichern (vgl. hierzu # 477):

#### AN OBJECT MADE TO RESEMBLE ANOTHER BY THE ADDITION OF A SUFFICIENT QUANTITY OF EXTERNAL QUALITIES

Ähnlichkeit wird in # 477 als konstruierbarer Effekt ausgewiesen. Im Begriff der „Ähnlichkeit“, wie er hier erscheint, wird die Anerkennung der faktischen Nicht-Identität von der Menge der übereinstimmenden Qualitäten her bestimmt. So betrachtet, verringert der

Begriff „gleich“ die Differenz auf das Minimum, das in der unterschiedlichen Plazierung, also in der Einnahme unterschiedlicher Orte in raumzeitlicher Hinsicht, besteht. Wenn zwei Dinge aufgrund der überwältigenden Menge an Übereinstimmung von Qualitäten als „gleich“ erscheinen, wird die Unmöglichkeit, zur gleichen Zeit den gleichen Ort zu besetzen, zum ausschlaggebenden Faktor der Anerkennung ihrer Singularität. Die Denkform der „Repräsentanz“ ist Weiner ein Dorn im Auge, denn in ihr wird die Tatsache geleugnet, dass ein Ding den Platz eines anderen einnimmt, wenn es für etwas anderes gesetzt ist (vgl. # 481, # 547). Er vermutet in der Tendenz, Ähnlichkeitsbeziehungen zur Rechtfertigung von Wertungen ins Feld zu führen, eine Instrumentalisierung zum Zweck der Stabilisierung der eigenen Position unter Abgrenzung vom Andersartigen (vgl. Zitat Bd. I, S. 52, auch Anh. I, S. 408).

„Placement“ und qualitative Unterscheidungen scheinen zusammen mit Grenzziehungen die „Basingredienzen“ vieler Arbeiten zu stellen, in denen ausgelotet wird, unter welchen Bedingungen etwa „Parallelität“ in „Gegenüberstellung“ „umkippt“ und unter welchen Bedingungen das „So-Oder-Anders-Sein“ die Überhand über das „Hier-Oder-Dort-Sein“ erringt. Die qualitative Geartetheit der Dinge wird kaum durch Adjektive charakterisiert, sondern in der Namensgebung impliziert und so der Zuschreibung durch den Rezipienten überlassen. Die wenigen Adjektive, die erscheinen, bezeichnen oft Größenverhältnisse, Farben, geometrische Formen oder Eigenschaften wie „wet“ oder „dry“, die eng mit dem „Verhalten“ aus physikalischer Sicht zusammenhängen. Auffällig oft finden sich Formulierungen, die „qualitative Geartetheit“ an sich thematisieren, wie „some shape“ (487), „the substance as it was“ (505), „and such“ (549), „& and something like it & something nothing like it“, „something much like the others“ (792), „one way then another way then another way“ (817).

Wie in einem Tanz miteinander verbunden findet man „Placement“ und „Qualität“ in der Werkserie, die 2000 in der Berliner Guggenheim-Ausstellung installiert war (850). Jeweils ausgehend von der Gegenüberstellung zweier qualitativ unterschiedener Dinge („a big thing a little thing“) wird „after all another thing“ (also ein „anderes“ und/oder ein „weiteres“ Ding) angeführt, dann „some thing“, also „(überhaupt) irgendein Ding“, dann wird eine Bestimmung gemacht, die mit der Befindlichkeit an einem Ort zu tun hat, die aber manchmal kaum zu unterscheiden ist von einer qualitativen Beobachtung, wie in „reflecting the same

*light*“ und auch „*left in the rain*“. Das Dogma des „Placement“ wird durch „*standing at the same place*“ aufgerufen und gleichzeitig ad absurdum geführt.

### **II.2.3 Reihen, Felder, Areale als „systemische“ Strukturzusammenhänge, Serialität, Bezugssysteme, Bezugsgrößen, Bezugsrahmen (vgl. A.I.1.2.3)**

In diesem Abschnitt soll die explizite Thematisierung von Referentialität vor allem in den Jahren 1973-78 als Aspekt der Grenzthematik aufgefasst werden. Wie in I.3 beschrieben wurde, spielt das Prinzip der Dissoziierung in Weiners Arbeit eine große Rolle. Andererseits weist er in seinen Werken sprachlich oftmals Bezüge auf, in die Objekte oder Geschehnisse gestellt sind. Besonders im späteren Werk werden diese virtuos ineinander verschachtelt. Als besonders bedeutsam erscheint in diesem Zusammenhang die Formel „*without reference to*“ (365), die eine Nicht-Beziehung eigenartig positiv formuliert. Das Aufspüren und Sichtbarmachen impliziter und vorgängiger Bezugspunkte-, -rahmen und -systeme, das bereits für die selbstreferentiellen Untersuchungen der Maler der „Post-Painterly Abstraction“ und, daran anschließend, der Minimal- und Conceptual Art charakteristisch ist, findet sich vor allem im Frühwerk wieder. Viele der künstlerischen Experimente der 60er Jahre, besonders im Bereich der Minimal Art wurden explizit als Auseinandersetzungen mit den Ansätzen der Gestalttheorie verstanden.<sup>479</sup> In seiner weiteren Entwicklung geht Weiner über die Demaskierung vorgängiger Bezüglichkeiten hinaus und schlägt eine eigene Richtung ein, die die Relevanz für die alltäglichen Lebensbezüge in den Blick nimmt.

In den kunsttheoretischen wie auch philosophischen Auseinandersetzungen, die den Hintergrund für Weiners Arbeit bilden, spielt, wie in Kapitel I gezeigt, das Nachdenken über die Verfügbarkeit von Bezügen, in die man sich gestellt sieht, eine wichtige Rolle. Die Annahme, sich außerhalb bestimmter Kontexte oder Referenzsysteme, etwa des Kunstmarktes oder der Kunstgeschichte stellen zu können, führte während der 60er Jahre zum Aufbruch in die Wildnis der Wüsten und Nationalparks, zur Propagierung unverkäuflicher ephemerer Ideen- oder Performancekunst oder auch zur Herstellung überdimensionierter Objekte, die in kein Museum mehr passen sollten. Bereits ab den späten 60er Jahren wich dieser romantische Ausbruchsversuch einer Skepsis gegenüber der Verfügungsgewalt hinsichtlich der eigenen

---

<sup>479</sup> vgl. Jutta Held, „Minimal Art: Eine amerikanische Ideologie“, in: *Neue Rundschau* 83, Heft 4, 1972, S. 660-677, wiederabgedruckt in: Gregor Stemmerich (Hsg.), *Minimal Art: Eine kritische Retrospektive*, Fundus-Reihe 134, Dresden, 1998, S. 444-470.

Verstricktheit in Bezügen.<sup>480</sup> Die Frage nach den unausweichlichen Verbindlichkeiten und danach, welche Bezüglichkeiten an die Stelle derjenigen rücken, die man aus eigenem Entschluss unterbricht, rückten in den Vordergrund. In Weiners Werk spiegelt sich dies deutlich in der Problematisierung von „Bezüglichkeit“ an sich in den 70er Jahren.

Ein Schwerpunkt meiner Untersuchungen liegt in der Unterscheidung von Feldern, Körpern und Reihen, die durch eine von außen „aufgezwungene“ Begrenzung entstehen, von solchen, die sich „von sich selbst aus“ durch einen internen strukturellen Zusammenhalt (Kohäsion)<sup>481</sup> von der Umgebung abgrenzen. Diese Unterscheidung ist nur in einem begrenzten Rahmen tragfähig und aussagekräftig, denn was von Ferne wie ein kohärentes Gebilde erscheint, kann sich unter einem veränderten Blickwinkel als bloß „Zusammengesehenes“ entpuppen, das von der Referenz auf ein externes Kriterium oder Vorbild abhängt. In # 690 ist davon die Rede:

#### BITS AND PIECES PUT TOGETHER TO PRESENT A SEMBLANCE OF A WHOLE

In Serien, Reihen und Feldern lassen sich künstlerisch Möglichkeiten ausloten, Kohärenzen zu erzeugen oder zu zerstören. Ich möchte auf Mel Bochners Definition von „serieller Ordnung“ (*serial order*)<sup>482</sup> zurückgreifen, um eine Differenzierung des begrifflichen Instrumentariums zu erreichen: Im Unterschied zu Reihen, die auf der Basis einer „Wiederholung einer standardisierten Einheit“ (*repetition of a standard unit*)<sup>483</sup> entstehen (Bochner nennt diese „*modular*“)<sup>484</sup>, beinhaltet „Serialität“ einen „numerisch oder in anderer Weise systematisch präeterminierten Prozess“ (*a numerical or otherwise systematically*

<sup>480</sup> Philip Ursprung stellt die kritische Haltung Robert Smithsons und Allan Kaprows gegenüber einer allzu idealisierten Sicht der eigenen Rolle innerhalb des kapitalistischen Systems heraus. Vgl. Philip Ursprung, *Grenzen der Kunst*, München, 2003.

<sup>481</sup> Weiner hat die Behauptung aufgestellt, Materialien müssten dazu „verführt“ werden, sie selbst zu sein (vgl. Zitat Bd. I, S. 124). Sein Gesprächspartner brachte daraufhin den Begriff der „Kohäsion“ ins Spiel: „C.G.: Meinst du damit Kohäsion?

L.W.: Kohäsion ist dasselbe. Kohäsion ist nicht von einem von den Göttern geschriebenen Gesetz abhängig, sondern von den Beziehungen in diesem spezifischen Moment zu diesem spezifischen Material, und darum ist es keine Chaostheorie.

C.G.: Ist dir klar, dass das etwas mystisch klingt?

L.W.: Aber das ist es nicht. Es ist wirklich so. Das ist unsere Wissenschaft. Es ermöglicht uns, zum Mond zu fliegen. Und weil es uns ermöglicht, zum Mond zu fliegen, ist es nicht mystisch.“ Weiner im Interview mit Carles Guerra, in: *Cave Canis* (Barcelona), Frühjahr 1996. Das Interview wurde am 12. Mai 1995 in Barcelona geführt. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich (Hsg.): *Gefragt und Gesagt*. Ostfildern-Ruit, 2004. S. 368.

<sup>482</sup> Mel Bochner, „The Serial Attitude“, in: *Artforum*, 6:4, Dezember 1967, S. 28-33. Hier zitiert nach: Alexander Alberro/Blake Stimson (Hsg.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge, Mass./London: MIT Press, 1999. S. 22-27.

<sup>483</sup> Ebd., S. 23.

<sup>484</sup> Ebd.

*predetermined process*)<sup>485</sup>, wobei die „Ordnung gegenüber der Ausführung eine vorrangige Stellung einnimmt“ (*the order takes precedence over the execution*)<sup>486</sup> und „das vollendete Werk grundlegend sparsam und systematisch selbsterschöpfend“ ist (*the completed work is fundamentally parsimonious and systematically self-exhausting*)<sup>487</sup>. Bochner zitiert Äußerungen verschiedener Künstler und Theoretiker zum Thema, darunter Sol LeWitt, der von einer „Grammatik“ (*grammar*)<sup>488</sup> des Werkes spricht und - mit Bezug auf die Fragmentierung der Wahrnehmung in Muybridges Fotoserien - Stockhausens in einem anderen Kontext gebrauchten Begriff des „richtungslosen Zeitfeldes“ (*directionless time-field*)<sup>489</sup>.

Der grundlegende Unterschied zwischen „Modularität“ und „Serialität“ liegt für Bochner in der Unveränderlichkeit der zugrundeliegenden Einheit, die auch dann besteht, wenn durch die Art der Aneinanderreihung der Eindruck der Varianz entsteht.<sup>490</sup> Modularität ist nach Bochner eine „relativ unkomplexe Ordnungsform“ (*a relatively uncomplex order form*), die geschichtlich „kulturellen Formen der Gestaltung“ (*cultural methods of forming*) und der „architektonischen Praxis“ (*architectural practice*) verbunden ist.<sup>491</sup> Serialität entsteht dann, wenn die Einheiten im Fortschreiten der Serie systematisch verändert werden. Ich verstehe Bochners Unterscheidung so, dass eine modulare Reihung kein anderes Bezugssystem hat, als dasjenige, das in Donald Judds Formulierung „eins nach dem anderen“ zum Ausdruck kommt, während eine Serie auf komplexere Formeln referiert.

Hier sollen modulare und serielle Prinzipien vor allem im Hinblick auf ihre Auswirkungen auf die Außengrenzen von Erscheinungen untersucht werden. In II.2.1 wurde auf die Möglichkeit der Entstehung von „Feldern“ durch „Streuung“ gleichartiger Materialien hingewiesen. Ihr Zusammenhalt hängt von der Möglichkeit des Zusammensehens der verstreuten Elemente als Gleichartige ab. Ihr Zusammenhalt ist also noch „primitiver“ als bei der modularen Reihung, weil die Idee der Linearität wegfällt.

---

<sup>485</sup> Ebd.

<sup>486</sup> Ebd.

<sup>487</sup> Ebd.

<sup>488</sup> Ebd., S. 25.

<sup>489</sup> Ebd., S. 23.

<sup>490</sup> „The unit, which may be anything (*Andre's bricks, Morris's truncated volumes, Warhols soup cans*) does not alter its basic form, although it may appear to vary by the way in which units are adjoined. While the addition of identical units may modify simple gestalt viewing, this is a relatively uncomplex order form.“ Ebd. S. 23.

<sup>491</sup> Ebd.

Ohne das Konzept der Gleichartigkeit würden SMALL STONES SCATTERED ON THE GROUND (# 541) nicht zur Wahrnehmung eines Feldes führen.

Bezüglich der Arbeiten 001 und 011 stellt sich die Frage, ob diese sich nicht bereits an der Grenze zum Übergang in serielle Strukturen bewegen, obgleich sie auf modularen Reihungen aufbauen. Die Bezugnahme auf ein „Rechteck“ (*rectangle*) in 001, die bei der schrittweisen Aneinanderreihung gleicher Einheiten von Anfang an präsent ist, unterscheidet diese bereits von der einfachen „Streuung“. Im Entstehen der Gitterstruktur sieht man immer schon Teile eines zukünftigen Ganzen, denen man eine Position innerhalb desselben zuweisen möchte. In der Arbeit 023, die auf „*Cratering Piece*“ zurückgeht, erscheint mit „rechteckig auferlegten 12 Ladungen“ (*rectangular imposed 12 charges*) eine ähnliche Bezugnahme auf geometrische Formvorstellungen. In 023 fehlt diese und es ist lediglich vom „Zerkratzen“ (*cratering*) eines Feldes durch Sprengladungen eines bestimmten Typs die Rede. In 030 ist die Bestimmung der rechteckigen Anordnung durch ein allgemeineres „*structured*“ ersetzt, das die Bezugnahme auf eine Formvorstellung als solche beibehält und selbst thematisiert, aber keine spezifische Festlegung trifft.

Je mehr Bezugssysteme aufgerufen werden, desto komplexer wird das entstehende serielle Gebilde. Wie im Kapitel über Gitter erwähnt, liegt in der Vorstellung einer rechteckigen Form bereits eine Bezugnahme auf ein Prinzip der Orthogonalität. Beim Gitter kommt ein Begriff des „regelmäßigen Abstands“ (*at regular intervals*) hinzu, so dass trotz der Übersichtlichkeit der Form bereits eine gewisse Komplexität der Ordnungsstruktur vorliegt. Für die Entstehung eines inneren Formzusammenhangs von Gebilden, die bestimmten Ordnungsstrukturen gehorchen, ist es offenbar unerheblich, ob sie durch Seile abgetrennt sind oder als „Kraterfeld“ permeabel bleiben. Die „auferlegten“ (*imposed*) Außengrenzen, die in besonders drastischer Weise beim Ausschneiden (vgl. II.3.3) erzeugt werden, sind hier gewissermaßen in die Beziehungen unter den Elementen verlegt. Die einfachste Art einer solchen Beziehung ist die „Modularität“, die durch schlichte Wiederholung des Gleichen erzeugt wird. Aber auch diese enthält bereits einen gemeinsamen Bezugspunkt außerhalb der Binnenbeziehungen ihrer Elemente, weil sie auf einen Begriff der „Gleichheit“ bzw. „Ähnlichkeit“ rekurriert. Die Besonderheit der modularen Ordnung und ihre Bedeutung für das Konzept der „Dezentrierung“ (vgl. I.2.1) besteht darin, dass die Beziehung jedes einzelnen Elementes auf dieses Zentrum mit jeder der Beziehungen der Elemente untereinander identisch ist, wodurch die Zentrierung in gewisser Weise wieder aufgehoben wird. Eine solche „vollkommene“

Modularität wird in der physischen Realität nie erreicht, da jedes Element eine andere Stelle einnimmt und absolute Dezentralität nur in der Unendlichkeit gedacht werden kann. In Weiners Gitterstruktur auf dem Feld wird eine solche Utopie so lange genährt, wie sie im Entstehen begriffen, also theoretisch ins Unendliche fortsetzbar ist. Im Augenblick, in dem dieser Vorgang gestoppt und sogar umgekehrt wird, indem ein Stück (ein Modul oder auch eine rechteckigen Form, die nicht einem Modul entspricht), entfernt wird, gewinnt sofort die Begrenztheit der Fläche und ihre äußere Gestalt wieder an Gewicht und Positionen am Rand lassen sich von zentralen Positionen unterscheiden. Darüber hinaus ist die fiktionale „Identität“ der Beziehungen in der physischen Umsetzung immer Abweichungen unterworfen. Allerdings können diese, etwa durch standardisierte Herstellungsverfahren, so weit unter die Wahrnehmungsschwelle verlagert werden, dass das Verhältnis von „Abstrakt-Gewusstem“ und „Wahrgenommenem“ sich umkehrt. Die Abweichung wird zur Theorie und die Identität zum vermeintlich Realen.

In der Kunst der 60er Jahre lassen sich, wie auch Mel Bochner darlegt, zahlreiche Beispiele für eine Auseinandersetzung mit diesen Beziehungszusammenhängen finden. Dabei kann man feststellen, dass in der Verwendung standardisierter Verfahrensweisen meist eine gewisse „Manufakturalität“ und ein „mechanischer“ Hintergrund vorliegt, der in den erzeugten modularen oder seriellen Strukturen gerade in den Abweichungen sichtbar bleibt. Besonders in den Siebdrucken Warhols, aber auch in Weiners Verwendung von Stempeln ist eine bewusste Inkaufnahme der Abweichung etwa durch Abnutzung unübersehbar (vgl. II.8.1; III.2.1). Auch Robert Rymans ziegelmauerartige „all-over“ – Struktur passt in diesen Zusammenhang (vgl. Abb. 32). Die quadratischen Ausschnitte aus Wandverkleidungen und Teppichen, die Weiner in einigen Arbeiten vorschlägt, können mitunter ähnliche Strukturen freilegen, die entweder aus Bodenplatten, Mauerwerk oder den Spuren des Meißels im Putz bestehen können (Abb. 33).

Eine große Gruppe von Arbeiten des Frühwerks befasst sich mit dem Ausgießen oder Aufsprühen von Flüssigkeiten. Die dabei entstehenden Flecken bilden einen Zusammenhang, dessen Ränder in unterschiedlicher und nicht vollständig vorhersehbarer Weise auslaufen und ausfransen (Abb. 34). Kohäsion spielt vor allem beim Gießen von Flüssigkeit auf oder in



Flüssigkeit eine Rolle, wie in # 179:

## AN AMOUNT OF VISCOUS NON WATER SOLUBLE LIQUID POURED INTO THE GULF STREAM

Das absichtsvolle Eingreifen des Künstlers wird auf den ersten Anstoß reduziert und das formale Ergebnis nicht nur offen gelassen, sondern auch im weiteren Verlauf nicht weiter in einen formalästhetischen Zusammenhang „eingebunden“. Hierin besteht ein wesentlicher Unterschied zur Verwendung von „soak“- , „stain“- oder „drip“- Techniken durch die Maler des Abstrakten Expressionismus und der „Color-Field“- Malerei (vgl. Abb. 35). Auch von den Wandgemälden Sol LeWitts, in denen sich die Systematik einer Regel in eine visuell rezipierbare Ordnungsstruktur hinein abbildet, ohne auf dem Weg dorthin oder im Nachhinein gestalterisch modifiziert worden zu sein, unterscheiden sich Weiners Fleckarbeiten grundlegend. Der Umriss, die Kontur der Flecken bildet nichts anderes ab, als die aktuelle Beziehung, die die Materialien eingehen. Alice Zimmerman schreibt über die Realisation von ONE STANDARD AIR FORCE DIE MARKER THROWN INTO THE SEA, die Weiner 1969 im Zusammenhang mit einer Ausstellung im Nova Scotia College of Art and Design realisierte: „When Weiner was questioned about the beauty of the piece, he replied that this was an incidental issue. His concern was with integrity and materials.“<sup>492</sup> Nach Derrida bildet der Umriss bereits den Beginn einer formalen Grammatik.<sup>493</sup> An dieser Grenze der beginnenden formalen Lesbarkeit bewegen sich die Fleckarbeiten in irritierender Weise.

Es gibt bereits vor der Explizierung ab 1973 einige Indizien in Weiners Werk, die darauf hinweisen, dass Bezüglichkeit an sich in den Fokus rückt. Dabei wird ein ganzes Spektrum unterschiedlicher Arten von Bezüglichkeit vorgestellt. In der „perhaps“- Serie von 1969 (194-215) wird ein Möglichkeitsbezug hergestellt. Die Art der Bezugnahme selbst („perhaps when“, „perhaps having been“, „perhaps after“) wird zum Angelpunkt der Serie. Eine sich unmittelbar anschließende Reihe von Arbeiten enthält jeweils Präpositionen, durch die Verhältnisse angegeben werden (216-301), wobei diese Relationen das jeweilige Zentrum der Arbeiten bilden. Sie bezeichnen den räumlichen Ursprung einer Bewegung oder einer

---

<sup>492</sup> Alberro/Zimmerman, „Not How ...“; in: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, 1998, S. 48.

<sup>493</sup> „If art lives from an originary reproduction, the outline that permits this reproduction, opens in the same stroke the space of calculation, of grammaticality, of the rational science of intervals, and of those ‘rules of imitation’ that are fatal to energy.“ Jacques Derrida, „The Engraving and the Ambiguities of Formalism“, in: *Of Grammatology*, Baltimore, 1976 (zuerst als *De la Grammatologie*, Paris, 1967). Hier zitiert nach: Harrison/Wood (Hsg.), *Art in Theory 1900-1990*, S. 922 f.

Einwirkung. In der „*Causality*“ - Serie<sup>494</sup> von 1971 werden Verhältnisse als Kausalzusammenhänge präsentiert und damit eine weitere spezifische Form der Referentialität thematisiert (257-266). Die „*as if*“ - Serie greift eine Art der Bezüglichkeit auf, die weniger vektorieell (sukzessiv) als parallel (synchron) gedacht werden kann (267-272, 274, 275). Mit der „Klangserie“ (281-287) von 1972 wird die Klammer eingeführt, die im nachfolgenden Werk noch häufiger Verwendung finden wird. Die Aussagen innerhalb und außerhalb der Klammer scheinen sich auf das gleiche Phänomen zu beziehen:

### A SOUND GROWN SOFTER (DIMINUENDO) (# 281)

Die Formulierung innerhalb der Klammer stellt jedoch einen Bezug zur Spezialsprache der musikalischen Notation her, während außerhalb der Klammer ein allgemeinerer Sprachkontext gewählt ist. Beide Bezugssysteme werden zu einer Überlagerung gebracht, so dass der in der Musik gehörte verklingende Ton und das Ausklingen eines Alltagsgeräusches einander gegenseitig in neuem Licht erscheinen lassen. Heißt dies, dass das „Diminuendo“ nichts als ein leiser werdendes Geräusch ist? Oder dass ein leiser werdendes Geräusch als Musik gehört werden kann? Die gleichberechtigte Präsentation stellt keine Hierarchie her. Im skulpturalen Kontext wird zudem die Evokation räumlicher Verhältnisse im An- und Abschwellen der Lautstärke durch Annäherung und Entfernung hervorgehoben.

In der „Farbserie“ (288-298) werden neben der „gleichermaßen Gültigkeit“ (*as well as*) als Beziehung des Nebeneinander oder Zugleich unterschiedliche weitere Möglichkeiten der Bezüge einschließlich der jeweiligen Negationen durchgespielt. In 292 wird mit „*in relation to*“ die Bezüglichkeit an sich genannt. Mit „insofern als“ (*in as much as*) (299) wird auf ein sprachliches Konstrukt zurückgegriffen, in dem sich der hohe Abstraktionsgrad spiegelt, der durch die Sprache im Hinblick auf die Ausgestaltung von Beziehungen erreicht wird. Dies wird umso deutlicher, als die Wendung isoliert gesetzt, wiederholt, gespiegelt und durch Pünktchen im Hinblick auf unterschiedliche Kontexte geöffnet ist (299). Welche räumlichen Konzepte werden in *in as much as* impliziert? Es wird die formale Ähnlichkeit zu *as well as* gewesen sein, die Weiners Aufmerksamkeit erregt hat. In beiden verbirgt sich darüber hinaus ein Bezug zu Vorstellungen der Vergleichbarkeit, der Maße und Skalierungen ein „so gut

---

<sup>494</sup> Die Arbeiten 257-261 sind u.a. in: Lawrence Weiner, *Causality: Affected and/or Effected*, anlässlich der Ausstellung in der Leo Castelli Gallery, New York, 1971, veröffentlicht worden.

wie“ und ein „so viel wie“. Auf die vielfältige Bearbeitung paragonaler Bezüge werde ich in II.3.4 näher eingehen.

In 300-302 wird die leere Klammer einmal vor und einmal nach „*down a hatch*“ eingesetzt. Sie wirkt als Platzhalter für die verschiedenen Möglichkeiten der Bezüge, die eingesetzt werden könnten, die aber durch die Position vor oder hinter dem Gesagten in jeweils spezifischer Weise eingeschränkt sind oder aber unterschiedliche Bedeutung erlangen. Die sich anschließende Serie (303-310) zeigt, dass die Funktion der Klammer innerhalb des Satzes nicht eindeutig festgelegt ist, sondern von der Bedeutung ihrer inhaltlichen „Füllung“ abhängt. Hier stellt sie nämlich innerhalb des gleichen Werkes ganz unterschiedliche Beziehungen unter den Satzteilen her, indem sie mal kausal für „und dadurch“ wie in „*engulfed (diminished)*“, mal attributiv für „und dabei“ wie in „*by water (hissing)*“ und mal kommentierend für „also“ wie in „*glutted (overindulged)*“ gesetzt ist. Sowohl die Bemühtheit der Sprache um Präzision in der Bestimmung der Beziehungen, als auch ihre Ungenauigkeit und die Spielräume, die sie diesbezüglich bereithält, werden hier spürbar. Darüber hinaus wird deutlich, dass die Klammer als „Einfallstor“ für Bezugnahmen auf Kontexte außerhalb des Satzes selbst funktioniert. Die in Klammern stehenden Zusatzinformationen könnten auch als „Kommentare“ gelesen werden, die entweder von anderen Sprechern oder aus anderen, „hinzugezogenen“ Kontexten gespeist werden. Mit den Arbeiten 311 und 312 wird einzig eine solche Bewegung nach außen als „Weiterleitung an ein anderes Geschlecht (*relegated to another gender*)“ bzw. ein Zugriff von außen als „Verwendung in einer einem anderen Geschlecht entsprechenden Weise“ (*utilised as to another gender*) beschrieben.

Während im Frühwerk der Jahre 1968/69 geometrische Formen, „Struktur“, „Proportionen“ und explizierte „Grenzen“ als Referenzgrößen erscheinen und auf der anderen Seite Flecken über inhärente (chemische) Strukturzusammenhänge ihre Formen selbst definieren, werden in den frühen 70er Jahren Grenzlinien als implizierte Referenzgrößen vorgestellt, indem Bewegungen, die über unsichtbare Grenzen hinweg vollzogen werden, oder Positionen, die sich an vorgestellten oder realen Raum – und Bewegungsachsen orientieren, beschrieben werden, wie unter anderem in „*over and out*“ (242), „*under and over*“ (234). Hierin zeigen sich Parallelen zu den Investigationen im Bereich der Performance-Kunst der gleichen Zeit, die sich zum Teil durch eine intensive Zusammenarbeit mit Tänzern und Choreografen

auszeichnete.<sup>495</sup> Neben raumstrukturierenden Linien spielen auch punktartige oder achsenförmige Zentren konzentrisch sich ausbreitender Bewegungen und Wirbel eine Rolle (064, 078, 082, 093).

Die „ersatzweise (*substitute*)“ (338) Setzung, die in der „*progression*“ - Serie (333-341) zur Sprache kommt und dort auch formal praktiziert wird, lässt die Sprachform als gestellartiges Gebilde erscheinen, aus dem Bestandteile entnommen und wieder eingefügt werden können. Die starre Monotonie der Sprachform bindet Beobachtung und Vorstellungskraft wie in einer strengen Versuchsanordnung. Das „Fortschreiten (*progression*)“ scheint immer wieder vom gleichen Nullpunkt auszugehen, an den es durch die Einbettung in ein wiederkehrendes Strukturschema zurückgebunden wird. Gleichzeitig treten durch die Besetzung der Variablen mit wechselnden attributiven Bestimmungen Unterschiede umso plastischer hervor. Die Einbettung in ein Strukturschema als Bezugssystem konturiert die Beobachtung also in einer bestimmten Weise, beschneidet und schärft sie gleichermaßen.

Zwischen 1973 und 1978 finden sich zahlreiche Explizierungen von Bezüglichkeit durch Formeln wie „*with reference to*“, „*without reference to*“, „*in relation to*“, „*having a relation to*“, „*having had a relation to*“, „*with a relation to*“, „*within a relationship of*“, „*with some relation to*“, „*regarding*“, „*with no regard to*“. Kontextualität wird durch „*being within the context of*“ oder „*being within a context of*“ angegeben. Daneben erscheint mit „*being within a process*“ Prozessualität als Kontext. Ein Repräsentanzbezug wird durch „*having stood for [as]*“ zum Ausdruck gebracht. Mit „*under any circumstance*“ werden die „Umstände“ als Kontext benannt, auf der gleichen syntaktischen Ebene werden „*within a probability of*“ und „*with a probability*“ verwendet. „*As*“ und „*i.e.*“ verweisen ebenfalls auf das Vorhandensein von Bezugsgrößen.

Auffällig ist die Unterscheidung des bestimmten und unbestimmten Artikels im Zusammenhang mit der Charakterisierung von Bezügen (*within a context of*, 384; *within the*

---

<sup>495</sup> In der Formulierung eines Performance-Konzepts Bruce Naumans von 1969/70 werden „Raumecken“ als „Wand/Boden Verbindung (*wall/floor junction*)“ zur Referenzlinie bestimmt, zu der „parallel“ verlaufend eine Linie gedacht werden soll, die „durch die Mitte des Körpers verläuft“. Die Lage des Körpers soll an der Linie des Zusammentreffens von Wand und Boden und einer parallel zu dieser Linie verlaufenden Körperachse ausgerichtet werden. Wörtlich heißt es: „*Concentrate on straightening and lengthening the body along a line which passes through the body parallel to the corner of the room in which you lie. At the same time attempt to draw the body in around the line. Then attempt to push that line into the corner of the room.*“ Bruce Nauman, *Untitled*, 1969 (Tanzperformance), Uraufführung 1971 am Moore College of Art, Philadelphia, zitiert nach: Faltblatt der Deutsche Guggenheim Berlin zur Ausstellung *Bruce Nauman: Theater of Experience*, 31.10.03-18.1.04.

*context of [a]*, 390-394 u.a.) und der Wechsel zwischen der Verwendung von „mit Bezug zu“ und „innerhalb eines Bezugs von“, durch den eine verräumlichte Auffassung von Bezüglichkeit erzeugt wird. Dabei kann sich etwas nicht nur „innerhalb eines Kontexts“ befinden, sondern auch dort „bleiben“ („*remaining within the context of*“, 448). Kontexte und Bezugssysteme bilden räumliche Gebilde, in die man sich hineinbegeben, in denen man verweilen und die man verlassen kann. Oder aber Bezüge spannen sich wie unsichtbare Drähte und Verkabelungen zu Bezugspunkten oder -linien, aus denen die beschriebenen Phänomene energetisch gespeist werden. Die sprachliche Explizierung des „In-Bezug-Stehens“ rückt die Frage in den Vordergrund, in welcher Weise das Bewusstsein eines spezifischen Bezugszusammenhangs die Erscheinungen der Dinge verändert, in das Wesen der Dinge hineingreift oder sie gar erst hervorbringt. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch die ausdrückliche Hervorhebung des Nicht-Bezugs.

Ein ganzes Spektrum spezifischer Bezugsgrößen und Kontexte wird eröffnet. Es werden u.a. genannt: „verschiedene Arten des Gebrauchs“ (376-378), „verschiedene Arten von Dingen“ (379), „verschiedene Arten der Plazierung oder Lokalisation“ (384), ein „Kontext der Revolution“ (384), ein „Kontext von (einer) Bewegung“ (390-392), ein „Kontext von (einer) Reaktion“ (393, 394), ein „Kontext der Effektivität“ (396), ein „Kontext der Veränderung“ (398), eine „Beziehung zu (einer) Sicht“ (402) usw.

In einigen Arbeiten werden komplexe Verschachtelungen geschaffen, wobei neben der sprachlichen Explizierung der Bezüge auch Satzzeichen wie Doppelpunkt und runde und eckige Klammern verwendet werden. Sie erwecken den Eindruck einer hierarchischen Ordnung der Elemente, stiften aber in Wahrheit Verwirrung, indem sie den Lesern immer neue Bezugsräume erschließen, ohne deren Ort eindeutig zu definieren. Erst wenn man sich von der Idee einer hierarchischen Strukturiertheit löst, gewinnen die Zeichen klärenden Charakter. Bezugszusammenhänge und attributive Bestimmungen umkreisen eine Kernaussage spiralförmig, so dass man den Eindruck gewinnt, es handele sich um eine sehr präzise Beschreibung eines Phänomens. Wie in einem Rätsel, in dem unter Auslassung des zu suchenden Begriffs immer neue Umschreibungen angeführt werden, um den Bereich, in dem alle Möglichkeiten in einem Kreuzungspunkt zusammenlaufen, zu umzingeln, legen sich die Kontexte und Bezüge um einen unausgesprochenen Kern.<sup>496</sup> Anders als beim Rätsel eignet

---

<sup>496</sup> Die Verwendung der Ellipse in Weiners Werk ist u.a. durch Brooks Adams hervorgehoben worden. Vgl. Brooks Adams. „Weiners Werkstätte“, in: *Parkett* 42, S. 32.

sich dieser Rahmen in Weiners Arbeiten jedoch nicht zur punktgenauen Fixierung dessen, was in ihm liegt. Vielmehr bewahren beide, Kernaussage und Rahmen eine gewisse Autonomie, obwohl sie durchaus nicht willkürlich gesetzt sind, wie # 433 zeigt:

WITHIN A PROCESS OF CONTAINING:

BLOCKED IN (FROM)

CLOSED OUT (FROM)

[WITHIN THE CONTEXT OF RESTRAINT]

Während die Formulierung des Rätsels die Lösung geschickt und ängstlich verbirgt, indem sie auf falsche Fährten führt, ohne jedoch eine „objektive Richtigkeit“ zu verletzen, erweist sich in Weiners Arbeit jede Fährte als richtig, wenn ihr nur zugetraut wird, dass das Gesagte auch das Gemeinte ist. Jeder kontextuelle Raum, in den eine Aussage gestellt ist, fügt der Aussage eine neue Kontur hinzu. Selbst ein explizierter Nicht-Bezug wie in *„used without reference to“* (365) wirkt als weißer (Hinter-)grund, vor dem sich das evozierte plastische Gebilde in spezifischer Weise abhebt. Jede linear zu denkende Bezugnahme auf außerhalb liegende Bezugsgrößen kann, bildlich gesprochen, als die Beleuchtung des Gemeinten aus einer bestimmten Richtung gedacht werden, durch die es in jeweils anderer Weise zur Erscheinung gebracht wird, ohne in seinem Kern jemals vollständig absorbiert zu werden. Das Gemeinte erklärt sich also nicht aus seinen Bezügen, gewinnt durch sie aber an Kontur.<sup>497</sup>

In 433 wird dieser Zusammenhang vorgeführt und gleichzeitig auf der inhaltlichen Ebene bearbeitet. Die Kernaussage wird von allen Seiten umklammert und „gefasst“: von „innen“ her mit einem Gefühl des „Blockiert-Seins“ und „Von-Etwas-Abgehalten-Werdens“ und komplementär von „außen“ her in einem grundsätzlichen Gefühl des „Ausgeschlossen-Seins“ oder „Ausgeschlossen-Werdens von“ einem vorgestellten Raum im Innern. In gewisser Weise sind „innen“ und „außen“ hier nicht eindeutig zuzuordnen und im Hinblick auf eine reale

---

<sup>497</sup> Roland Barthes hat 1956 die Durchlässigkeit der Dinge gegenüber ihrer Kontextualisierung einer poetischen Behauptung ihrer Undurchdringlichkeit gegenüber gesetzt: *„Es scheint, dass dies eine der Schwierigkeiten der Epoche ist, es gibt für den Augenblick nur eine Wahl, und diese Wahl kann nur zwischen zwei auf gleiche Weise exzessive Methoden erfolgen. Entweder ein für die Geschichte vollkommen durchlässiges Reales setzen und ideologisieren, oder, umgekehrt, ein letztlich undurchdringliches, nicht reduzierbares Reales setzen und in diesem Falle poetisieren. In einem Wort: Ich sehe noch keine Synthese von Ideologie und Poesie (ich verstehe unter Poesie auf eine sehr allgemeine Weise die Suche nach dem nicht entfremdbaren Sinn der Dinge).“* Roland Barthes, *Mythologies*, Paris 1957, dt. *Mythen des Alltags*, Edition Suhrkamp: Frankfurt a. M., 1964/1992, S. 151.

Situation austauschbar, denn was sich im Innern einer Kiste befindet, ist dadurch von der Umgebungswelt ausgeschlossen, ebenso wie es gleichzeitig eingeschlossen ist. Der „Prozess des Einfassens/Enthaltens“, in den die ganze Sache gestellt ist, verdichtet das Geschehen. Ein zweiter kontextueller Raum erscheint innerhalb einer Klammer, die darauf verweist, dass alles sich auch noch in diesem anderen Raum befindet, wobei eine Hierarchisierung beider Räume im Sinne einer Ordnung vom weiteren zum engeren Rahmen durch die Konkurrenz von Doppelpunkt und eckiger Klammer gestört wird. Innerhalb dieses zweiten Kontexts erscheinen neue Konturen, die mit Kontrolle und Beherrschung zu tun haben, gleichzeitig tritt die Synonymität der Worte „*containing*“ und „*restraint*“ in der Auslegung als „beherrschen“ und „unter Kontrolle bringen“ hervor. Einschränkungen durch vorgesetzte Wände und solche durch innere Bindungen beleuchten einander gegenseitig.

Der Entstehung von Feldern als „systemischen Strukturzusammenhängen“ steht die Definition flächiger Areale und voluminöser Körper durch eine „von außen“ vorgenommene Setzung linearer oder flächiger Außengrenzen gegenüber. Auf diese Form der Feldentstehung wird in Kapitel II.7 ausführlicher eingegangen. Im Zusammenhang mit der hier behandelten kohärenten versus inkohärenten Raumwahrnehmung ist ausschlaggebend, dass der „Strukturzusammenhang“ eine Kohärenz erzeugen kann, durch die ein äußerlich gesetzter Rahmen überflüssig wird. Umgekehrt kann durch eine äußerlich gesetzte „Einfassung“ Inkohärentes am Auseinanderdriften gehindert werden. Das Errichten eines Zauns zur Markierung eines Kontrollbereichs wird umso notwendiger, je weniger ein Feld aufgrund seiner Struktur als Zusammenhang erkennbar wird und sich vom Umgebungsraum abhebt. Im Hinblick auf ihren „einschränkenden“ Charakter können die äußerlich gesetzte Grenze und die innere Verkettung vergleichbare Intensitäten erreichen. Die Bindung an Referenzpunkte kann als „gemeinsames Merkmal“ oder „gemeinsamer Nenner“ eine zentrierende Wirkung entfalten. Die Wahrnehmung als „Reihung“ hängt in *MANY COLORED OBJECTS PLACED SIDE BY SIDE TO FORM A ROW OF MANY COLORED OBJECTS* (462) in erster Linie von ihrer Platzierung Seite an Seite ab. Die Gemeinsamkeiten der Objekthaftigkeit und der Farbigkeit bilden weitere Bezugsgrößen, die den Eindruck der Reihung unterstützen. Der Tendenz des begrifflichen Denkens, räumliche Ausdehnungen im Sog der „Schwarzen Löcher“ zentrierender Vergleichbarkeit verschwinden zu lassen<sup>498</sup> wird

---

<sup>498</sup> vgl. Adorno/Horkheimer: „*Gleich dem Ding, dem materiellen Werkzeug, das in verschiedenen Situationen als dasselbe festgehalten wird und so die Welt als das Chaotische, Vielseitige, Disparate vom Bekannten, Einem, Identischen scheidet, ist der Begriff das ideelle Werkzeug, das in die Stelle an allen Dingen passt, wo man sie packen kann.*“ *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a.M., 1988, S. 46.

hier beharrlich entgegengearbeitet. Indem auch auf der sprachlichen Ebene Block für Block nebeneinander platziert wird und sich dazwischen räumliche und zeitliche Abstände etablieren können, wird dem „Zurückschnurren“ in die Bezugszentren entgegengehalten. In der vorstellungsmäßigen Umsetzung der aufgereihten farbigen Objekte wird eine Verwirklichung von Raum im Bewusstsein erreicht, die der problemlösungsorientierten „Erledigung“ der räumlichen Dimension entgegenwirkt. Der Aufruf zentrierender Bezugspunkte, der gerade der ökonomischen „Bewältigung“ der Fülle und Mannigfaltigkeit der Welt dient, wird hier in einer Weise eingesetzt, die die Vorstellungskraft auffordert, die Vielheit wieder hervorzubringen und Farbigkeit differenziert zu verwirklichen.

Ab 1979 erscheint die sprachliche Wendung „*that which*“, durch die wiederum eine Leerstelle umkreist wird. Das nicht weiter spezifizierte Etwas „verhindert Fortschritt“ (*impairs progress*) (468), stellt sich in den Weg und „impliziert eine Sackgasse“ (*implies an impasse*) (469). Die Sprache dieser Arbeiten klingt wie der stammelnde Versuch der Einkreisung eines fehlenden Begriffs unter Rückgriff auf verfügbare Bezugssysteme. Die Abstraktheit und das Umkreisende der Formulierung kontrastiert mit dem Inhalt, der die physische Präsenz und raumeinnehmende Wirkung einer Sache hervorhebt. Man fühlt sich an Weiners Dictum „*in the beginning there was the word and with the word one realized that there was something before the word*“ erinnert (vgl. Bd. I, S. 6). Die Undurchdringlichkeit, die Barthes als poetische Wirklichkeit der Dinge beschreibt, scheint hier wiedergegeben und zwar paradoxerweise in einer Sprachform, die gerade eine entmystifizierende Denkweise spiegelt, die Barthes als Gegenpol zur „poetisierenden“ Denkweise beschreibt.

„(...) wir gleiten unaufhörlich zwischen dem Objekt und seiner Entmystifizierung hin und her, unfähig, seine Totalität wiederzugeben. Wenn wir das Objekt durchdringen, befreien wir uns, aber zerstören es, und wenn wir ihm sein Gewicht belassen, achten wir es zwar, aber geben es mystifiziert wieder.“<sup>499</sup>

In 435 taucht plötzlich „*i.e. Goya*“ in der Klammer auf, dann in 439 „*i.e. a buttress*“ und in 440 „*i.e. a corner stone*“. In den Klammern waren bis dorthin eher kontextuelle Bestimmungen untergebracht. Es rücken nun auch Materialien, Personen oder Dinge in diese Position. Das Verhältnis zwischen Dingen und den Bezügen, in denen sie stehen, wird zunehmend unklarer. Materialien funktionieren wie Kontexte und bringen auf diese Weise

---

<sup>499</sup> Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt a. M., 1964/1992, S. 151.



ihre jeweiligen Assoziationsräume in die „mise-en-scène“ ein, wie in 742:

STRETCHED AS TIGHTLY AS IS POSSIBLE  
(SATIN) & (PETROLEUM JELLY)

Ein logisches Verstehen, wie die Bestandteile denn nun in ihren Beziehungen zueinander geordnet sind und was folglich genau gemeint ist, wird durch diese Verunklärung der Ordnungen, in denen die Bezüge zueinander stehen, unmöglich gemacht. Es bleibt nur der Ausweg, die mobileartige Bewegungen unter den unterschiedlichen Bezügen zuzulassen. Diese Bewegungen werden durch bewusst - und nicht ohne einen gewissen Schalk - gesetzte Anziehungen unter den Bestandteilen erzeugt.

Seit den 90er Jahren finden sich häufiger atmosphärische Kontexte als Bezugsgrößen wie in 642 (IN THE ABSENCE OF WIND). Unterschiedliche Lichtverhältnisse (das „Licht des Tages/des Sonnenuntergangs/des Morgens“ (643, 644), des „Mondes“ (645)), die „Stille der Nacht“ (670), aber auch ein „Tohuwabohu“ (*helter skelter*) oder geordnete Verhältnisse (*all in order*) (652) können den Rahmen für eine Konfiguration abgeben. Einen weiteren Schwerpunkt des jüngeren Werkes bildet die Zeit als Referenzgröße. Die Auseinandersetzung mit „allem“ (*it all*), die bereits 1989 in # 631 begonnen wurde, wird in der Berliner Ausstellung NACH ALLES/AFTER ALL von 2000 wieder aufgegriffen und zur Frage des „Placement“ und der Zuschreibung von Eigenschaften in Bezug gesetzt. In aller Deutlichkeit wird die Frage der Kontextualität nochmals in 876 (2001) hervorgehoben:

PUT IN A CONTEXT NOT PREVIOUSLY KNOWN WHERESOEVER

**II.2.4. Unmittelbare Nachbarschaft, Kontaktpunkte und –flächen, Nahtstellen (vgl. A.I.1.2.4)**

In diesem Abschnitt soll auf die besondere Kohärenzerfahrung eingegangen werden, die durch unmittelbaren Kontakt erzeugt wird. Sie ist in allen Arbeiten impliziert, in denen aneinander angrenzende Länder, Felder, Flächen und Oberflächen zum Material werden und in einigen davon auch sprachlich expliziert. Wie in II.2.1 bereits angesprochen, spielt in Weiners theoretischen Überlegungen wie auch in seinen Arbeiten sowohl die Vorstellung eines bühnenhaften leeren Raums, in den Objekte gestellt sind eine Rolle, als auch eine Tendenz zur Herausdrängung aller Zwischenräume in einem „Kompressionsraum“, in dem

alle Dinge aneinander stoßen und jede Bewegung eine Verdrängung impliziert, die das gesamte Gefüge verändert. Einige der präsentierten Beziehungen können in beiderlei Sinn empfunden werden wie # 229 (BESIDE ITSELF) und # 232 (BESIDE THE POINT).

In Zusammenhang mit einem Symposium mit dem Titel *Art Without Space* wurde 1969 in einer Radiosendung ein Gespräch der Künstler Barry, Huebler, Kosuth und Weiner unter der Moderation des Galeristen Seth Siegelau übertragen. Am Begriff des „Raums“ entzündete sich eine kontrovers geführte Diskussion, nachdem Weiner sich gleich zu Beginn gegen die Annahme verwehrt, *„that there could ever be an art without space per se“*<sup>500</sup>. Er schloß an: *„Anything that exists has a certain space around it; even an idea exists within a certain space.“*<sup>501</sup> Und im Fortgang der Diskussion formulierte Weiner selbst eine Parallele zwischen „Raum“ und „Sauerstoff“, indem er sagte: *„You may not consider space an art material, but the fact that you are occupying a certain amount of space in a pure physical sense means that you are dealing with space whether you want to or not. Like you can say, I am not terribly interested in oxygen, but you are breathing it.“* An anderer Stelle beschreibt er eine „raumverdrängende Energie“, die durch das Werk selbst produziert wird und zugleich den Raum als „Energie“:

*„Space for me would be almost an energy, since it doesn't matter to me whether my works are built or not built, or whether I build them or somebody else builds them. (...) I believe the work itself produces a certain amount of energy, which in turn displaces a certain amount of space ... The only thing is, they don't have any way yet of determining this objective space, walking over it and chalking it out and saying this is the space that Weiner's idea in 1968 took up.“*<sup>502</sup>

Eine grundlegende Problematik kommt in dieser Diskussion zur Sprache, die mit der „Objektivierung“ der eigenen Lebenswelt zusammenhängt (vgl. I.2.1.2). Weiners Argumentation scheint geprägt zu sein durch eine Dialektik des „Umgehens mit Materialien“ und eines Bereichs des nicht Verfügbaren „im Rücken“, einer Auslieferung an Wirkungen, der volens nolens Bestandteil des Werkes wird und, selbst wenn man ihn ausklammern wollte, in die „Gleichung“ einginge. Von einer „Kunst ohne Raum“ zu sprechen, hieße die Verfügbarkeit von etwas zu behaupten, das nicht verfügbar ist. In den oben genannten Arbeiten wird sprachlich der unmittelbare Kontakt, also die „Verdrängung von

---

<sup>500</sup> „Art Without Space, A Symposium Moderated by Seth Siegelau with Lawrence Weiner, Robert Barry, Douglas Huebler and Joseph Kosuth“ (1969), in: Alexander Alberro et al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, Phaidon: London, 1998, S. 94.

<sup>501</sup> Ebd.

<sup>502</sup> Ebd., S. 96.

Zwischenraum“ hervorgehoben. Jede Verschiebung innerhalb des Gefüges von Massen erzwingt Ausweichbewegungen der übrigen beteiligten Massen, wie es in Weiners Künstlerbuch „Displacement“ von 1991 heißt: „*with a change of state (value) the material displaces a like amount of some mass not itself (in any state)*“<sup>503</sup>. Weiners Rede von „*einer Menge Raum*“ hebt dieses Denken in Massenverhältnissen hervor. (vgl. auch Abb. 25). Eine ganz wesentliche Konsequenz dieses Denkens in ethischer Hinsicht besteht darin, dass es keine Veränderung gibt, die ohne Auswirkungen auf die Umgebung bleibt. Die Würde des Daseins resultiert aus dieser Einbindung und der damit verbundenen Verantwortung und gerade nicht aus einer vermeintlichen Souveränität, die sich aus einer isolierten, unbedrängten „Freistellung“ im Raum begründet. Dies impliziert auch, dass die Unterscheidung zwischen „privatem“ und „öffentlichem“ Handeln an Bedeutung verliert. Die über die eigene Person hinausreichende Relevanz des Handelns rückt dicht an die Grenze der Person heran. Diese Grenze wird als „Minimalunterscheidung“ eines „*not itself*“ definiert.

Diesem dicht gedrängten spannungsgeladenen Raum aus lückenlos aneinander stoßenden Massen, der nur in der Begrenztheit gedacht werden kann, steht eine „Luftigkeit“ gegenüber, die zum Ausdruck kommt, wenn Weiner davon spricht, dass „*alles was existiert einen gewissen Raum um sich hat*“ oder im Buch „Displacement“ „WATER“ und „AIR“ einander gegenübergestellt und zu einem in Klammern gesetzten „(IN SPACE)“ in Bezug gesetzt werden (Abb. 36). Wie im folgenden Abschnitt über „Sprengen und Bersten“ gezeigt werden soll, spielt neben der „Verdichtung“ auch die „Dissoziation“ (vgl. I.3) als ein Erzeugen und Erhalt von Unverbundenheit bzw. eine Herstellung und Wahrung von Distanz eine Rolle. Diese Distanzierung kann spannungsvoll als Auseinanderziehen, –zerren oder –drängen (vgl. II.2.5) oder entspannt als Bezugslosigkeit (vgl. II.2.3) gedacht werden.

Von den frühen Arbeiten an, in denen Dinge aneinander geklebt, Fremdkörper über Grenzen hinweg in das Nachbarland „eingedrängt“, Objekte passgenau in Untergrund eingelassen werden, schwingt eine sexuelle Komponente mit, die durch die Körperlichkeit der Berührungen evoziert wird. Neben dem Gefühl der Bedrängnis und ungewollten Beeinflussung, das durch die Evokation eines komprimierten Raums hervorgerufen wird, erzeugt dieses Raumgefühl auch eine erhöhte sinnliche Spannung. Weiner weiß diese Spannung sowohl auf dem Wege der Berührung als auch auf dem Wege der Distanzierung zu

---

<sup>503</sup> Dia Center for the Arts (Hsg.), *Lawrence Weiner: Displacement* (Ausstellungskatalog), New York City: Dia Center of the Arts, 4. April 1991 - 2. Februar 1992, o.S.

erzeugen, wie die Arbeiten zeigen, die von der Unmöglichkeit der Überbrückung von Entfernungen handeln (vgl. I.4.3). Vor allem in den Arbeiten, in denen vom „Werfen“ oder „Schleudern“ von Gegenständen über Grenzen hinweg die Rede ist, wird sowohl die Vorstellung von der Überbrückung einer Distanz aktualisiert als auch die Widerständigkeit und Verdrängung der Luft, die dazwischen liegt und das Eindringen in einen fremden Raum. Nahtstellen und Kontaktflächen zwischen chemisch miteinander reagierenden Materialien erzeugen Spannung und Austausch.

### **II.2.5 Bersten, sprengen, auseinanderbrechen, zerschmettert werden (vgl. A.I.1.2.5)**

Die vielen Arbeiten, in denen vom Zerteilen, Auseinanderbrechen, Bersten und Sprengen die Rede ist, thematisieren die Zusammengedrängtheit der Massen unter umgekehrten Vorzeichen. Die Aufwendung von Energie und die Gewalt des Eingriffs unterstützen die Wirkung eines unter Druck stehenden Raumes, in den sich Zwischenräume gewaltsam „eindrängen“, um sich Platz zu verschaffen. Diesem „aufgesprengten“, „angefüllten“ und in gewisser Weise „kubistisch“ verschachtelten Raum steht der bühnenhafte Raum der „mise-en-scène“ gegenüber, dessen Leere die Voraussetzung für seine „Bespielung“ ist. Dieser „Bühnenraum“ ist es, in dem sich das Problem der „Orientierung“ und des „seinen Platz an der Sonne Findens“ erst stellt (vgl. I.1.; II.3). Der Raumerfahrung der Eingebundenheit und des „Eingezwängtseins“, des Geschoben und Mitgerissen Werdens, steht die zielgerichtete und frei gewählte Bewegung durch einen Raum von einem Punkt A zum einem Punkt B gegenüber (vgl. II.4.1). In den hier gegenübergestellten Arten der Raumerfahrung wird das Empfinden des „Selbst“, d.h. der eigenen Grenzen, auf unterschiedliche Weise erzeugt. In einer dicht gedrängten Menge überwiegt die unmittelbare Kontakterfahrung als Geborgenheitsgefühl oder als Bedrohung der physischen Integrität.

Im neuzeitlichen Perspektivraum spielt die Herstellung von Struktur durch lineare Verbindungen und Projektionen eine Rolle. Grenzen erscheinen hier als „Linien“, die gezogen, eingehalten oder absichtsvoll überschritten werden können. In dieser Hinsicht ist er „rational“. „Raum“ bildet hier das Komplement zu „Objekt“. Die Definition der Außengrenzen des Selbst geschieht nicht reaktiv durch „Bedrängung“ von außen, sondern muss als „individuelle Identität“ konstruiert und durch dauernde „Selbstbespiegelung“ über Distanz behauptet werden, wobei das Selbst sich zum (transzendentalen) „Ich-Subjekt“ „objektiviert“. Neben der Definition der eigenen Identität wird die Positionierung im Raum wichtig und damit dessen allgemein verbindliche strukturelle Ordnung. Die Entstehung des „Rationalraums“ wird kultur- und geistesgeschichtlich mit dem Epochenbruch zur

europäischen Neuzeit identifiziert. In den künstlerischen, wie auch philosophischen und naturwissenschaftlichen Selbstreflexionen der Moderne nimmt seine Dekonstruktion eine zentrale Stellung ein. Besonders in den kritischen Revisionen der Minimal- und Konzeptkunst finden sich die diametral entgegengesetzten Deutungen einer Affirmation versus Subversion des Cartesianismus (vgl. I.2.1).

In den Arbeiten Weiners finde ich beide Arten der Raumwahrnehmung als Erfahrungswirklichkeiten aufgefasst. Die häufige Verwendung einer Begrifflichkeit, die mit „Druck“ und/oder „Zug“ in Zusammenhang steht (104, 257-261, 262, 306-310) und die energetische Komponente, die im „Werfen“ (002, 022, 028, 058, 068, 093, 124, 129, 146, 188, 189) oder Sprühen mit einem bestimmten „Druckniveau“ (008, 007, 012, 020) zum Ausdruck kommt, erzeugen ein „bedrängendes“ und „verdichtetes“ Raumgefühl (vgl. # 246 *overstuffed. stuffed over*), das in den Explosionen, dem Zerbersten und Auseinanderbrechen ein Ventil findet und gleichzeitig seine inhärente Spannungsenergie preisgibt. Wie im kubistischen Bildraum wird durch den Eingriff in eine bestehende und mehr oder weniger konsolidierte Ordnung das gesamte Gefüge in sich verschoben, verkeilt und verschachtelt. Das mehrfache Erscheinen der Begriffe „*impose*“ und „*intrude*“ (011, 013, 066, 209) verstärkt diesen Eindruck. „*Der Polarkreis zerschmettert*“ (074) ruft zwei sich widersprechende Ebenen der Raumwahrnehmung gleichzeitig ab. Dies ist zum einen der klare, durch ein ebenmäßiges Gitternetz strukturierte geographisch definierte Raum, innerhalb dessen sich die Positionen der Land- und Wassermassen zwar verschieben können, der aber in seiner Struktur unveränderlich bleibt. Daneben erscheint die Vorstellung zerborstener Eisflächen, die sich übereinander schieben und bizarre, verkeilte Strukturen bilden, innerhalb derer nichts bleibt, wo es war. Das Sinnbild der Klarheit und Leere des offenen Raums, das durch eine weit ausgedehnte, intakte Eisfläche repräsentiert wird, türmt sich zu einem bedrohlich zerklüfteten Gebirge knirschender, zerberstender und übereinanderrutschender Massen auf. In seinem Film „*Passage to the North*“ (1981), der von einer Seereise Weiners mit einer Gruppe von Freunden handelt, sinniert eine Frau über die Mentalität der Menschen im Norden und wundert sich über deren „Engstirnigkeit“ („*narrow mindedness*“), die ihrer Meinung nach in einem merkwürdigen Widerspruch zur Offenheit des Landschaftsraums steht. Die Fragwürdigkeit fixierter Zuordnungen realer Landschaftsräume zu Seelenzuständen oder Mentalitäten zeigt sich auch, wenn Weiner später eine Arbeitsphase in den Schweizer Bergen

als „unangenehm“ und von Schwindel geprägt beschreibt.<sup>504</sup> Die Arbeit, die mit diesem Aufenthalt in Verbindung steht, ist die 1989 erstmals veröffentlichte Arbeit COVERED BY CLOUDS (# 629, Abb. 59, 60). In dieser wird gerade nicht die Überlegenheit des Geistes im überschauenden Erfassen der zu Füßen sich ausbreitenden Welt gefeiert, sondern es kommt vielmehr die Bedrängnis (oder Geborgenheit) zum Ausdruck, die durch das Näherrücken des Himmels in Gestalt einer alles umhüllenden Wolkendecke und möglicherweise in Verbindung mit einer Verknappung der „Atemluft“, ausgelöst werden kann.

Die zuerst unauffällige Thematisierung von Bedrängnis in Weiners Arbeiten lässt Bezüge zu ganz anderen kunsthistorischen Kontexten aufscheinen, wie zur malerischen Umsetzung des Themas durch Hieronymus Bosch oder Matthias Grünewald (Abb. 37). Die Souveränität wird dort wie bei Weiner von außen wie von innen gleichermaßen bedroht. So erscheint inmitten einer Serie, in der das Bewegt- und Angeschoben-Werden aus verschiedenen Richtungen eine Rolle spielt, eine „Schwächung von innen“, so dass ein alptraumhaftes Szenario stürzender, kippender und dicht heranrückender Elemente entsteht, aus dem es kein Entrinnen gibt.

TOPPLED FROM ABOVE (216), COVERED FROM THE REAR (217), WEAKENED FROM WITHIN (218), MOVED FROM UP FRONT (219), TILTED FROM BELOW (220), SHIFTED FROM THE SIDE (221), FLANKED BESIDE (222)

---

<sup>504</sup> vgl. A.I.2.2, Gespräch in der Galerie Klosterfelde, Berlin, 7.11.2002, Anhang I, S. 99 f.

## II.3 Orientierung

Nachdem in II.2 die Evokation unterschiedlicher Raumgefühle im Werk nachvollzogen wurde, soll im folgenden Kapitel noch einmal Weiners künstlerische Auseinandersetzung mit dem rational strukturierten Raum betrachtet werden. Wie in I.1 dargelegt, misst Weiner dem Verständnis des eigenen Standorts wesentliche Bedeutung zu. Die wichtigsten Strukturierungswerkzeuge des Rationalraums und ihre Verwendung im Werk werden deshalb hier beleuchtet und zur grundsätzlichen Frage der Instrumentalität in Bezug gesetzt.

In II.3.0 werden Bezüge zwischen unterschiedlichen Nutzungsweisen von Räumen und entsprechenden Strategien der raumzeitlichen Orientierung als wiederkehrendes Thema beschrieben.

In II.3.1 wird die in den Konfigurationen häufig anzutreffende Verwendung von räumlichen Gegenüberstellungen und semantischen Gegensätzen untersucht und gefragt, in welchem Verhältnis ihr künstlerischer Einsatz zu Weiners Kritik an einer Logik von „*us and them*“ gesehen werden kann.

In II.3.2 wird der Verwendung von Gittern, Kreuzen, Ecken und Achsen, die für die Bestimmung von Standorten und Raumrichtungen wesentlich sind und im künstlerischen Umfeld Weiners vor allem der 60er Jahre vielfach thematisiert wurden, nachgegangen.

In II.3.3 wird der Rückgriff auf Instrumente untersucht, die der Deutung von Verhältnissen dienen. Die Thematisierung von Proportionen und Maßen wird mit Weiners Bekenntnis für eine Kunst in Zusammenhang gebracht, die danach fragt, „*how much is enough*“.

### II.3.0 Orientierungsstrategien in unterschiedlichen Lebensräumen

Wie in I.5 gezeigt, bildet die Auseinandersetzung mit Emigration als Versetzung in andere Kontexte einen Schwerpunkt in Weiners Arbeit. In den Entwürfen für Installationen im öffentlichen Raum finden sich häufig Hinweise auf eine Beschäftigung mit den Spuren spezifischer Nutzungen im Landschaftsraum. Unterschiedliche Raumkonzepte und –erfahrungen werden in seiner Arbeit in Relation zu jeweiligen spezifischen Weisen der Nutzung betrachtet. Beim Betreten eines neuen Kontextes stellt sich zuerst die Frage nach der Orientierung und der Angemessenheit der vertrauten Instrumente. Mindestens zwei grundlegende Überlebensstrategien spielen in Weiners Werk eine Rolle: zum einen die der

Inbesitznahme und Beherrschung eines (umgrenzten) Binnenraums und zum anderen die Anpassung an einen geöffneten und somit nicht in der Totalität beherrschbaren Lebensraum. Man kann hierin die archetypischen Kulturformen der sesshaften gegenüber der nomadischen und der modernen urbanen Lebensweise reflektiert sehen. Neben den in den Abschnitten II.3.2/3/4 behandelten abstrakten Orientierungshilfen, findet man im Werk folgende weitere Referenzgrößen benannt:

Landmarken (durch Menschen gesetzt oder als hervorstechende landschaftliche Merkmale) (vgl. II.1.2), die Orientierung am Polarstern, am Lauf der Sonne und des Mondes, an linearen Verläufen (Straßen, Pfade, Wasserwege, Täler, Strömungen (Golfstrom), Gräben, Spuren, Küstenverläufen), die Orientierung an der Horizontlinie und am eigenen Körper (seiner Anatomie und seiner Ausrichtung durch die Schwerkraft). Orientierungsstrategien, die in den Arbeiten eine Rolle spielen, reichen vom Kennen alltäglicher Bezugsräume, wie es durch ein persönliches Erlaufen und Erkunden erreicht werden kann, über die gezielte Umgestaltung und Nutzung räumlicher Gegebenheiten bis zur ihrer Erfassung in der Unterwerfung unter ein regelmäßiges, modulares Raster wie in der Landvermessung und planmäßigen Parzellierung. AROUND THE BEND (228) hat eine jeweils andere Bedeutung, je nachdem, ob man eine Straßenkarte betrachtet, jemandem auf der Straße die Lage einer bestimmten Örtlichkeit beschreibt, oder in einer unbekanntem Umgebung auf eine Kurve zufährt. Unterschiedliche Weisen, Räume innerlich (in der Vorstellung) zu repräsentieren, fließen in die Bedeutungsbildung ein. In den jüngeren Äußerungen Weiners spiegelt sich ein zunehmendes Interesse für kulturelle Unterschiede in der Repräsentation von Raum.<sup>505</sup> Wegen des fehlenden Abbildungscharakters nimmt das in der Kartographie verwendete Raster unter den möglichen Repräsentationsformen eine besondere Stellung ein. Unter dem Raster können Positionen exakt bestimmt werden, verlieren aber den Ortscharakter und sind emotional neutral. Raster spielen daher in der selbstreflexiven Kunst der Moderne eine entscheidende Rolle.

---

<sup>505</sup> „Die meisten Leute auf der Welt sind davon überzeugt, dass jeder weiß, was eine gerade Linie ist. aber das stimmt tatsächlich nicht. Die meisten Menschen verstehen nicht, was gerade Linien sind.“ „Lawrence Weiner in Conversation with Umbrella (Judith Hoffberg) on Books“ (Oktober 2002), in: *Umbrella* (Santa Monica), 26. Jg. Nr. 1, Mai, 2003, S. 4-8. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, 2004, S. 452.



### **II.3.1 Kontrastierung, Symmetrien, gegenüberliegende Orte, Ausschließlichkeit (vgl. A.I.1.3.1)**

Die Frage der Oppositionen hat für Weiner eine hohe gesellschaftliche Relevanz. Verschiedentlich hat er sich gegen die aristotelische Logik ausgesprochen, die auf Ausschlussprinzipien, Gegenüberstellungen und Ähnlichkeitsverhältnissen beruht. Das westliche Denken verdächtigt er, von diesem Denken hochgradig infiziert zu sein. Probleme der sexuellen, ethnischen und sozialen Abgrenzung wurden in den Kreisen der *New Left* in den späten 60er und 70er Jahren intensiv diskutiert. Weiner hat in seiner Jugendzeit die dramatischen Entwicklungen in der Rassenpolitik von der in den 50er Jahren noch vielfach praktizierten Segregation über das Civil Rights Movement und die Ermordung Martin Luther Kings, die blutigen Rassenunruhen in den urbanen Zentren, die vor allem in Los Angeles, Detroit und Newark zwischen 1964 und 1968 viele Tote forderten, bis zu den Gründungen separatistischer Schwarzenorganisationen wie der *Black Muslims* und der militanten *Black Panther* miterlebt. Die gegenseitige Abgrenzung von Personengruppen bringt er auf die Formel „*us and them*“ (Abb. 39). Weiners Filme aus den 70er Jahren, in denen homo- und heterosexuelle Paarungen und Transvestismus eine Rolle spielen, spiegeln deutlich die Auseinandersetzungen um die sexuelle Identität, die den Diskurs in der Neuen Linken zu diesem Zeitpunkt zunehmend eroberten. Die Festigung oder Infragestellung der eigenen Identität auf dem Weg der Spiegelung in einem als gleich oder andersartig erkannten Gegenüber wurde in den Künsten seit den 60er Jahren bis heute häufig thematisiert, besonders augenfällig und verstörend in Ingmar Bergmanns Film *Persona* (1966).

In I.2.2 wurde die Gegenüberstellung bereits als besondere Art, Objektpaare zueinander in Bezug zu setzen, thematisiert und von einer parallelisierenden Nebenordnung abgesetzt. Viele der parallel gesetzten Paare in Weiners Arbeiten haben eine Neigung, zwischen Kontrastierung und Parallelität zu schwanken. Dies ist zum Beispiel in 079 der Fall, wo die simultanen Explosionen in „angrenzenden Ländern“ (*adjoining countries*) zunächst zwar die Parallelität hervorheben, unterschwellig aber aufgrund der vorhandenen Grenze die Aufmerksamkeit auf die Unterschiedlichkeit der Länder lenken. Deshalb erscheint die Arbeit sowohl hier als auch im Abschnitt über Parallelität.

Zwei Arten von Gegenüberstellungen lassen sich im Frühwerk unterscheiden: zum einen die Plazierung von Gegenständen an gegenüberliegenden Stellen oder Orten bzw. der Transfer von einem Ort zu einem gegenüberliegenden anderen Ort und zum anderen die Herstellung

von Polaritäten, die in der Sprache selbst angelegt sind. Das „Gegenüberliegen“ wird räumlich meist durch Mittellinien, die als Symmetrieachsen funktionieren, hergestellt. Auffallend häufig sind geographische Grenzen in dieser Funktion eingesetzt. Vor allem in denjenigen Arbeiten, in denen eine weitere, kreuzende Achse zu einer Mittellinie ins Verhältnis gesetzt ist, wie in 085 oder 191, wird die Opposition hervorgehoben.

Das Spiel mit Oppositionen und Symmetrien wird sowohl formal durch die Syntax als auch semantischen Ebene erzeugt. Ein Beispiel für die erste Form ist die Serie 294-298, in der jeweils die ersten vier Worte in gespiegelter Folge wiederholt werden, bevor sich eine Wortfolge anschließt, in der die eingeführte Serie zwar unterbrochen, aber nicht mehr umgekehrt, sondern lediglich in einer Richtung fortschreitend wiederholt wird:

NOT AS WELL AS AS WELL AS NOT NOT BLUE AS WELL AS GREEN AS WELL AS RED (# 294)

In 295 bildet das fünfte Wort „*not*“ selbst die Spiegelachse, an der die Wortfolge „*not more nor less*“ in „*less nor more not*“ gespiegelt ist. Die gleiche Struktur ist in 296 wiederholt. In 297 liegt die Spiegelachse in der Folge „*unrelated to to unrelated*“ wiederum zwischen zwei Wörtern. Die durch die Spiegelungen entstehenden formalen Einheiten stimmen in denjenigen Arbeiten, in denen die Sequenzen um Wörter, die selbst Teil der Sequenz sind, gespiegelt sind, naturgemäß nicht mit den Sinneinheiten überein. In der letzten Arbeit der Serie scheinen Spiegelungen bewusst vermieden worden zu sein. Nur bei genauerem Hinsehen ließe sich eine Sequenz isolieren, in der „*not*“ als Spiegelachse funktioniert. Diese lautete dann „*lieu in not in lieu*“ und ist inhaltlich ebenso unsinnig wie „*unrelated to to unrelated*“. Diese Arbeiten von 1972 sind wohl am ehesten geeignet, die Skulpturalität des Werkes auf dem Weg einer Analyse der Sprachform nachzuweisen, das Werk also in die Nähe „konkreter Poesie“ zu rücken, da hier in einem Maße, wie es sonst selten zu finden ist, die Platzierung der Worte ohne Rücksicht auf einen Zerfall des vermittelten semantischen Gehalts erfolgt. Die Werkserie treibt einen Ansatz weiter, der bereits in einer früheren Serie (245-252) zu finden ist, dort aber nicht über die Grenze des Sinnverlusts hinausgeht. Der in der formalen Setzung der Wörter vollzogene Akt wird in der Arbeit, mit der die Serie eröffnet wird, inhaltlich benannt: OVERTURNED. TURNED OVER. AND OVERTURNED. AND TURNED OVER. Auffallend ist auch die Komponiertheit in einem beinahe musikalischen Sinne, die diese Arbeiten im Vergleich zur nüchternen Sprache der früheren Arbeiten auszeichnet.

Bezeichnend ist, dass Weiner die syntaktischen Spiegelungskompositionen dieser Zeit mit solchen Begriffen vollzieht, die mit gleichzeitiger Gültigkeit (*as well as*), Negation (*not*), Komparativen (*more, less*), Beziehung oder Nichtbeziehung (*related, unrelated*) und Substitution (*in lieu of*) zu tun haben, die alle, affirmativ oder – wie *as well as* – subversiv, auf die aristotelische Logik bezogen werden können. Die *and/or*-Konstruktion, die in # 254 1971 zum ersten Mal erscheint, stellt ein weiteres Instrument der Infragestellung von Ausschließlichkeitsprinzipien dar und begleitet fortan seine Arbeit. Das subtile Spiel mit Oppositionen und Parallelität in den Arbeiten 276-280 (1972) wurde bereits in II.2.2 beleuchtet.

Die Differenz aus ihrer Neigung zur Bildung von Oppositionen zu befreien, unternimmt Weiner in Arbeiten, in denen er den Unterschied als leichte Verschiebung charakterisiert, die eher ein Nebeneinander als ein Gegenüber produziert. In den Arbeiten von 1973 ist dies mit einer Veränderung in der Zeit verbunden (*in a different manner or as before*, 359, 360). Der Schritt von „gleich“ zu „anders“ kann ein unmerklicher sein. Ich finde hier Übergänge im Unterschied zum plötzlichen Umschlagen in ein Gegenteiliges unterschwellig thematisiert (vgl. II.4.2). Der gleitenden Veränderung in der Verschiebung eignet nicht das starre Einrasten, das in der Fixierung auf ein Gegenüber zu finden ist. Rosalind Krauss hat im Zusammenhang mit ihrer Untersuchung des Rasters in der Moderne das Fenster im Symbolismus als „*komplexes polysemes Zeichen*“ gedeutet, das durchlässig und reflektierend zugleich „*von den Symbolisten auch als Spiegel empfunden (wurde) – etwas, wodurch das Ich in den Raum seines eigenen verdoppelten Seins eingefroren und eingeschlossen wird.*“<sup>506</sup> Ebenso wie das eigene Ich im Spiegelbild in der „*unfruchtbare(n) Bewegungslosigkeit des Spiegels*“<sup>507</sup> gefangen bleibt, erstarrt auch das Andere, wenn es in der Spiegelbildfunktion für das Selbst fixiert wird, gleichgültig ob als Freund oder Feind. Die Lösung aus dieser Fixierung scheint mir das eine grundlegende Thema der Gegenüberstellungen in Weiners Arbeit darzustellen. Dennoch beinhalten auch der Kontrast und das Gegenüberliegen eine eigene emotionale Qualität, aus der Spannung und Sehnsucht erwachsen können wie in # 594 (1988):

**BARS OF GOLD LAID BUTT TO BUTT ON THE WRONG SIDE OF THE ROAD**

---

<sup>506</sup> Rosalind Krauss, „Raster“, in: *Die Originalität der Avantgarde*, Amsterdam/Dresden., 2000, S. 59. Ihr Argument lässt an Lacans Text „The Mirror-Phase as Formative of the Function of the I“ (vgl. I.4.1) denken.

<sup>507</sup> Ebd.

Gegenübersetzung impliziert eine intensive Form der Bezogenheit. Das Motiv der „anderen Seite“ oder Unzugänglichkeit findet sich besonders häufig in den 80er und zu Beginn der 90er Jahre. In vielen dieser Arbeiten wird beides miteinander verbunden. In 594 wird die Schmerzlichkeit des Begehrens durch den Kontrast von „auf der falschen Seite“ und dem einträchtigen, ja intimen Aneinanderliegen der Goldbarren „Stoß an Stoß“ (auch „Arsch an Arsch“) noch verstärkt (vgl. II.6.3). Die flapsige Behandlung des romantischen Motivs des „Hinübersehens“ ist, so könnte man sagen, Weiner in Reinform.

### **II.3.2 Gitter, Koordinatensysteme, Überkreuzungen, Lagebestimmung (Topographie); Raumrichtungen und implizierte Raum- und Spiegelachsen, Ecken, Kreuzungspunkte, diagonale Anschnitte (vgl. A.I.1.3.2)**

*„Deine Sprünge – fürchte Dich nicht, sie wie eine Herde von Tieren zu betrachten. In Dir lebten sie in wildem Zustand. Sich selbst unbekannt, zerrissen sie sich gegenseitig, verstümmelten sich oder durchkreuzten sich zufällig. Besänftige die Herde deiner Kapriolen, Sprünge und Kunststücke, auf dass jeder in gutem Einvernehmen mit dem anderen lebe. Geh, wenn du willst, weiter bis zu einem Ineinandertreffen, aber mit Vorsicht, nicht gelegentlich aus Mutwillen. Dann bist du Hirt einer Herde, die bis dahin ungeordnet und unnützlich war. Dank deines Zaubers sind sie jetzt untertänig und vernünftig.“*

aus Jean Genet: *Der Seiltänzer*<sup>508</sup>

Rosalind Krauss hat in ihrem bereits mehrfach zitierten Buch *„The Originality of the Avantgarde“* von 1981 dem *Raster* ein eigenes Kapitel gewidmet. Es wird dort zum *„Emblem der Moderne“*<sup>509</sup> erklärt. Während es, so Krauss, in den Perspektivestudien des 15. und 16. Jahrhunderts eine *„Form des Wissens“* über die Welt darstellte, schließt das Raster des 20. Jahrhunderts *„diese Beziehung (...) von Anfang an aus.“*<sup>510</sup> Es bildet nicht etwas anderes in die Fläche ab, sondern *„projiziert“* die physischen Eigenschaften der Fläche *„auf die ästhetische Dimension“*.<sup>511</sup> So *„verweist das Raster letztlich auf einen unverhüllten und entschiedenen Materialismus.“*<sup>512</sup> Gleichzeitig schleppt es die *„mythische Macht“* der *„Treppe zum Allgemeinen“* (man denke an Weiners *„Jakobsleitern“*, vgl. I.4.1) in einer paradoxalen *„Verhüllung“* mit sich.<sup>513</sup>

Bezogen auf Weiners Bestreben, die aristotelische Logik zu unterwandern (vgl. II.3.1), ist Krauss' Rekurs auf Claude Lévi-Strauss erwähnenswert. Dessen Methode bildet in einer

<sup>508</sup> Jean Genet, *Briefe an Roger Blin – Der Seiltänzer – Das kriminelle Kind*, Reinbek bei Hamburg 1977.

<sup>509</sup> Rosalind Krauss, *„Raster“*, in: *Die Originalität der Avantgarde*, 2000, S. 52.

<sup>510</sup> Ebd.

<sup>511</sup> Ebd.

<sup>512</sup> Ebd.

<sup>513</sup> Ebd., S. 55.

„Verräumlichung der Geschichte – z.B. in Spalten – (...) Grundelemente des Widerspruchs“ ab, die der Mythos versucht „durch eine Erzählung zu kaschieren.“ Lévi-Strauss definiert die Funktion des Mythos gerade darin, so Krauss, „dass er es erlaubt, beide Auffassungen in einer Art para-logischem Schwebezustand zu halten.“<sup>514</sup> In der strukturalistischen Verräumlichung wird das Kunststück der mythischen Erzählung also zerschlagen und der Konflikt in einer immerwährenden Gegenüberstellung zum Erstarren gebracht. Wie in II.3.1 gezeigt wurde, darf, Weiners Ansicht nach, diese Erstarrung nicht das letzte Wort sein, auch wenn er die Aufgabe der Kunst darin sieht, in die Reproduktion der mythischen Erzählungen einzugreifen und sie so zu verändern.<sup>515</sup> Die Festsetzung seiner Materialien in Koordinatenkreuzen und Rasterstrukturen bildet bei Weiner, wie ich meine, doch ähnlich, wie Krauss es für die Künstler der Renaissance und die optischen und chromatischen Studien der Künstler im 19. Jahrhundert beschreibt<sup>516</sup>, ein Hilfsmittel im Verstehen einer durchaus ins Räumlich-Strukturelle projizierten Situation. Dieses Hilfsmittel muss sich aber – und so haben es, wie Krauss anhand der Fensterbilder der Romantik, des Symbolismus und Matisse’ überzeugend darlegt<sup>517</sup>, viele der in der Moderne wertgeschätzten Künstler seit der Renaissance gesehen - in seiner Materialität zeigen und zugleich durchlässig bleiben für die Andersartigkeit der in dauernder Veränderung begriffenen wirklichen Welt, auf die es sich bezieht. Während etwa Stella in der Schaffensphase seiner „Black Paintings“ sozusagen in bewusst lakonischer Übererfüllung des Greenberg’schen Auftrags<sup>518</sup> die Bildoberfläche systematisch verschlossen hat, blieb für Weiner mit seiner Entscheidung für einen referentiellen Sprachgebrauch die Faszination des Fensters wirksam, das zugleich Materie, Spiegel der eigenen Bedürfnisse und Ausblick auf eine äußere Welt ist. Die Instrumentalität seiner Sprachverwendung verbleibt in diesem vexierbildhaften Schwanken zwischen Materialität, Referentialität und zuweilen auch lyrischem Ausdruck. Anders als das Fenster und auch das Raster/Koordinatenkreuz/der Rahmen ist die Sprache nicht starr, sondern veränderlich, anpassungsfähig und geschmeidig. Wenn beide, Gitterstruktur und verschriftlichte Sprache wie in einigen Arbeiten der 90er Jahre, besonders 726 und 729 (1993, vgl. grafische Darstellung in Anhang II), zusammen präsentiert werden, spiegelt das Gitter einerseits eine Starrheit der Begriffe, aber zugleich fasst es wie in einem Gehege die Sprache

<sup>514</sup> Ebd., S. 55/56.

<sup>515</sup> Vgl. Weiners im Gespräch in Köln geäußerte Kritik an Lévi-Strauss (A.I.2.1, Anhang I, S. 89).

<sup>516</sup> vgl. Rosalind Krauss, „Raster“, in: *Die Originalität der Avantgarde*, 2000, S. 58-60.

<sup>517</sup> Ebd., S. 59/60.

<sup>518</sup> „It was the stressing, however, of the ineluctable flatness of the support that remained most fundamental in the processes by which pictorial art criticized and defined itself under Modernism. Flatness alone was unique and exclusive to that art.“ Clement Greenberg, „Modernist Painting“, in: *Forum Lectures* (Voice of America), Washington DC., 1960. Hier zitiert nach: Harrison/Wood (Hsg.), *Art in Theory*, 1992/3, S. 756.

als etwas eigenwillig Lebendiges, das wilde „überkreuz“ laufende Assoziationen heraufbeschwört.

Weiners Arbeiten und konzeptionelle Äußerungen zeigen, dass er sehr früh einen Zusammenhang zwischen der Definition von Flächen und einer Problematik der Kontrollausübung gesehen hat. Die Vereinnahmung einer Fläche zum Zweck der Inbesitznahme im Sinne der Festschreibung eines privilegierten Bestimmungsrechts über das, was innerhalb dieser Fläche geschieht, ist sicherlich ein wesentlicher rhetorischer Bestandteil bei der Setzung eines Rahmens. Während Weiner das alleinige Bestimmungsrecht über die Gestaltung der Bildfläche in seinen „*Notched (Removal) Paintings*“ von 1966/67 aufgebrochen hat, indem er die Auftraggeber ins Atelier lud, um sie an der Bildgestaltung zu beteiligen, hat er an anderer Stelle deutlich gemacht, dass die besondere emanzipatorische Leistung der Künstlergeneration der sogenannten *Conceptual Art* darin bestand, die Kontrollgewalt über die Rahmenbestimmungen ihrer Kunst selbst in die Hand zu nehmen.<sup>519</sup> Die Segmentierung und Verfügbarmachung der Wirklichkeit, das Rationale als das „*Teilen, um zu herrschen*“<sup>520</sup>, ist für Weiner jedoch nicht das schlechtweg Monströse. Es ist Überlebenstechnik und Lebenskunst, das immer wieder abzustimmende, durch Misslingen bedrohte und für verselbständigte Ästhetizismen anfällige Spiel von Anpassung und Setzung, Loslassen und Regulieren.

Neben der Festschreibung des Kontrollbereichs spielt der Rahmen auch als Referenzgröße für die Orientierung eine Rolle. Die Beziehungen innerhalb der umrahmten Fläche stehen zum Rahmen in einem Verhältnis. Diese Proportionalität ist bereits in der Gitterstruktur von „*Staples Stakes Twine Turf*“ thematisiert, indem eines der Segmente, durch die das Gitter gebildet wird, entfernt wird. In 001 heißt es: „*a rectangle removed from this rectangle*“. Einerseits ist also die äußere Form von Rahmen und Segment in ein Verhältnis gesetzt, andererseits stellt sich die Frage nach der Lage des entfernten Segments im Verhältnis zum

---

<sup>519</sup> „*The difference was that this was the first time that artists had something to say about the way the work was used. That is the only difference between so-called Conceptual Art and any other art.*“ Sue Francis n. Fragen v. Louwrien Wijers, „Interview 18 September 1989, Amsterdam“, in: Tisdall/Wijers/Kamphoff (Hsg.), *Art Meets Science...*, 1990, S. 238.

<sup>520</sup> Eduardo Arroyo, Gilles Aillaud und Antonio Recalcati schreiben: „*Man kann sich jedoch, wenn auch dunkel, eine Zukunft für die Kunst vorstellen. Dem Geist der Analyse entgegengesetzt, der alles Denken in die Studie auflöst, das heißt in eine Arbeit, die im Zerlegen besteht (man weiß, dass man teilen muß, um zu herrschen), gibt es in der Verdichtung der poetischen Sprache eine unmittelbare synthetische Kraft, ein doppeltes Vermögen (...)*.“ Eduardo Arroyo/Gilles Aillaud/Antonio Recalcati, „Leben und Sterben lassen oder: Das tragische Ende Marcel Duchamps“, Paris, 1965. Hier zitiert nach: Marie-Luise Syring (Hsg.), *Um 1968*, (Ausstellungskat.), Düsseldorf: Städtische Kunsthalle, 27.5.-8.7. 1990), Köln, 1990, S. 22.

Rahmen, also ob es „innen“, „am Rand“ oder „an der Ecke“ liegt. Im Zusammenhang mit modular aufgebauten Gitterstrukturen wurde in den 60er Jahren unter anderem das Problem des Zentrismus untersucht und diskutiert (vgl. I.2.1). In Weiners frühen Spracharbeiten entzündet sich am Problem der Befestigung von Objekten an der Wand eine Auseinandersetzung mit der Frage nach dem Verhältnis von Zentrum, Peripherie und Ecken.

Das „Ausschneiden“ bzw. „Entfernen“ von Flächen erscheint in der Kunst Weiners ebenso wie bei seinen Vorgängern Matisse, Kelly u.a. als eine Art der Konturbildung, die der gezeichneten Umrisslinie zutiefst verwandt ist. Mit der Linie kann, wie mit dem Schnitt, in großer Freiheit und Willkür über Grenzen der Heterogenität hinweg über Flächen verfügt werden, indem Unterschiedliches zusammengefasst und Zusammengehöriges getrennt wird (vgl. II.7.2). Ein Schnitt, der entlang einer Naht- bzw. Sollbruchstelle geführt wird, wie es beim Entfernen eines Gittersegments in 001 der Fall ist, wird dabei als weniger gravierend empfunden als ein Schnitt, der vorhandene Grenzverläufe „überkreuzt“ und damit in Konkurrenz zu jenen tritt. Weiner hat in einigen Arbeiten der Frühzeit Linienführungen oder Bewegungen „entlang“ vorhandener Schnitte vorgeschlagen (001, 043, 145, 161, 166, 222, 228, 231). Auch die Arbeiten, in denen Parallelen in bezug auf die Proportion des Ausschnitts im Verhältnis zur Kontur des Ganzen hergestellt werden, „entschärfen“ den Eindruck der Willkür (035, 038, 039, 042).

In den zahlreichen Arbeiten, in denen Verbindungen über Grenzlinien hinweg hergestellt werden, treten diese als „Überschneidungen“ in Erscheinung. Die Flächenunterteilung der überschrittenen Linie wird durch eine Neudefinition überlagert (019, 048, 085, 092, 144, 148, 157, 162, 178, 182, 187, 188, 191, 192, 227, 231) (vgl. auch II.5.2).

Der Schnittpunkt überkreuzender Linien ist als Grundlage für die objektivierende Bestimmung räumlicher Positionen bedeutsam. Während in einigen Arbeiten die Position etwa von Schrauben und Nägeln mit „angezeigten Zielpunkten“ (*indicated terminal points*) angegeben ist, wird in anderen unter Rückgriff auf Begriffe der Geometrie die Position von den Relationen her bestimmt, die innerhalb der beteiligten Objekte bestehen (025, 026, 041, 096, 148, 178, 182, 185). Besonders signifikant sind in diesem Zusammenhang Ecken (027, 035, 041, 050, 178). Im „Legen“ der Schnitte scheint Weiner eine bestimmte Wirkung der „Präzision“ im Sinne einer „Vor-Geschnittenheit“ zu suchen. Die sprachlichen Formulierungen geben das Bemühen wieder, einen Anschluss an vorgefundene

Gegebenheiten zu suchen. Der Schnitt macht also eher Vorhandenes sichtbar, als dass er expressiv oder schöpferisch eingesetzt ist. Alle Operationen, die auf die erste „Setzung eines Punktes“ (vgl. II.2.1) folgen, orientieren sich an unmittelbaren Bezüglichkeiten. Selbst die Findung des Punktes, von dem ausgegangen werden soll, beruht im geometrisch definierten Raum letztlich auf bereits vorhandenen Beziehungen, so dass die Bestimmung des Punktes durch reines „Anzeigen“ immer bereits aus einer Position innerhalb eines Bezugszusammenhangs erfolgt.

Die Orthogonalität schachbrettartiger Gitterstrukturen und Raster, ob real oder als vorausgesetzte Bezugsstruktur, wird ebenso als eine vorgefundene Materialbeziehung verwendet, wie der Verlauf einer „Kurve“ (228) oder eines „Hügels“ (231), oder ein „Winkel der Erde“ (*corner of the earth*, 559). Das Motiv der „Anlehnung“ an Vorhandenes findet sich vor allem in einer Serie von Arbeiten, die zwischen 1970 und 1972 zum ersten Mal veröffentlicht wurden und in denen die Beziehung eines ungenannten Materials zu einem genannten oder unter zwei ungenannten Materialien beschrieben wird: „gestrandet (an Land gezogen)“ (*beached*, 192), „von hinten bedeckt“ (*covered from the rear*, 217), „von vorne oben bewegt“ (*moved from up front*, 219), „von unten gekippt“ (*toppled from below*, 220), „von der Seite geschoben“ (*shifted from the side*, 221), „seitlich flankiert“ (*flanked beside*, 222), „in der Mitte der Straße“ (*in the middle of the road*, 224), „rechts von der Mitte“ (*right of center*, 225), „links von der Mitte“ (*left of center*, 226), „über den (dem) Rand“ (*over the edge*, 227), „um die Kurve herum“ (*around the bend*, 228), „neben sich“ (*beside itself*, 229), „unter der Linie“ (*under the line*, 230), „über den (dem) Hügel“ (*over the hill*, 231). In II.2.5 habe ich einige der genannten Arbeiten als Zeugnisse von Bedrängnis gelesen. Dies erscheint mir nicht als Widerspruch, denn „Anlehnung“ und „Bedrängnis“ haben beide mit engem Kontakt zu tun. Welche gefühlsmäßige Deutung jeweils überwiegt, ist kontextabhängig.

Es scheint sich bereits hier eine Auseinandersetzung mit einem Spannungsfeld zwischen der Anpassung an gegebene Strukturen und der „Aufdrängung“ der eigenen Erfindung anzudeuten, die im späteren Werk an verschiedenen Stellen expliziert wird (vgl. II.8.1). Die Erfindung wird hierbei als eine neue Art des Zusammenfügens verstanden, nicht als absolute Neuschöpfung. Rechteckige und quadratische Platten bestimmter Maße entstehen aus einem „Aufdrängen“ einer Rasterstruktur auf ein Material. Ein „nach einem standardisierten Verfahren hergestelltes Material“ (*standard processed material*, 031) ist also bereits das Ergebnis einer „Zusammenfügung“, die sich prinzipiell nicht von derjenigen unterscheidet,



die in der Anbringung der Platte auf einer Wand besteht. Indem der applizierten Struktur Materialstatus verliehen wird, wird die eingefahrene symbolische Zuordnung von Strukturiertheit zu einem Bereich des Geistigen gegenüber der Stumpfheit der zu formenden Materie aufgebrochen. Gitterstrukturen, Koordinatensysteme und u.ä. werden aus ihrer Transparenz als Hilfsmittel zur Bestimmung räumlicher Positionen herausgehoben und in ihrer Materialität zur Wirkung gebracht.

Rasterstrukturen können sichtbar anwesend sein, wie im Gitternetz aus Seil und Stangen (001) oder einem Millimeterpapier (043) oder unsichtbar wie in der Vermaßung einer Fläche oder eines Volumens (005, 006, 009, 010, 013, 014, 019, 021, 040, 041, 049). Auch in der Benennung einer definierten geometrischen Form wie dem „Rechteck“ (011, 015, 035, 038, 043, 186), „Quadrat“ (006, 018, 054) oder „gleichseitigen Dreieck“ (178) wird die Bezugsgröße eines orthogonal strukturierten Koordinatensystems impliziert. Die Sichtbarkeit selbst ist jedoch in der konzeptionellen Auffassung nicht das entscheidende Kriterium für Materialität, sondern vielmehr die Verwendung als Material. Indem Denkstrukturen in die „Gleichung“ einbezogen werden, verlieren sie ihre privilegierte Stellung als vorgeschaltete Wahrnehmungsfilter und werden - als Material vergegenständlicht - rationaler<sup>521</sup> Betrachtung zugänglich. Um mit Weiner zu sprechen, kommen sie „auf den Tisch“, sind also bereits aus der unreflektierten „Lebensweltlichkeit“<sup>522</sup> im Rücken des Betrachters hervorgetreten und werden nunmehr aufgenommen und verwendet. (vgl. I.2.1, II.7.3).

Bezogen auf eine Arbeit wie 001 bedeutet dies, dass nicht der Boden symbolisch für das „Materielle“ und die errichtete Gitterstruktur für das Denken in Rasterstrukturen steht, sondern dass alle vorkommenden Begriffe „rational“ verwendet sind, d.h., dass die Lesart des Begriffs „Boden“ als Symbol für das Materielle bereits selbst in den Status der

---

<sup>521</sup> Ich verwende den Begriff „rational“ hier in dem erweiterten Sinn, der von Jürgen Habermas in seiner „Theorie des kommunikativen Handelns“ vorgeschlagen wurde. Dieser beinhaltet, dass „rational“ alles genannt werden kann, was zum Inhalt kommunikativer Auseinandersetzung gemacht wird, unabhängig davon, ob es sich um emotionale, ästhetische, moralische oder „sachliche“ Inhalte handelt (vgl. I.2.1).

<sup>522</sup> Dieses „Vor-Sich-Bringen“ sollte nicht als naiver Glaube in die Möglichkeit einer totalen rationalen „Erhellung“ der Welt missverstanden werden. Vielmehr ist dieser Vorgang bei Weiner wie bei Habermas dialektisch gedacht (vgl. I.2.1). Was nicht fragwürdig wird, ist für den rationalen Diskurs irrelevant, weil nicht zugänglich. Eine künstliche „Verheimlichung“ und „Vernebelung“ dessen, was auf dem Tisch liegt, kommt also einerseits einer Verharmlosung dessen gleich, was tatsächlich im Dunkeln liegt und andererseits einer Verweigerung der durch die Realität selbst gestellten Aufgabe. Die „Pflege“ einer Tradition ist also in dem Augenblick, in dem sie als solche benannt wird, bereits ein höchst rationaler Vorgang. Eine solche Form des institutionalisierten „Artenschutzes“ wird durch die Künstlergeneration Weiners ebenso abgelehnt wie ein institutionalisierter Transgressionismus, der sich anmaßt, Zugriff auf das „Lebensweltliche“ zu haben und damit die Rezipienten über das in ihnen schlummernde Unbewusste aufklären zu können. Die Aufgabe der Künstler besteht vielmehr darin, die Realität des Fragwürdigen als bereits Vorhandene wahrzunehmen und mit ihr umzugehen.

Fragwürdigkeit übergetreten und also solcher Material geworden ist. Es geht also nicht um eine vordergründige moralische Anklage gegenüber einer Praxis der Landvermessung und Landnahme, die symbolisch für eine „patriarchale Form der Weltbeherrschung“ gesetzt ist. In der materiellen Verwendung ist jegliche Moralität ausgeblendet. Sie kommt erst dann wieder ins Spiel, wenn das Werk und die emotionale Bedeutung, die es möglicherweise für einen Betrachter erlangt, als Ausgangspunkt für die Konstruktion einer moralisch richtungsweisenden Metapher genommen wird.

### **II.3.3 Proportion, Skalierung, Graduierung, Maß und Übermaß, Reichweite, Relation (vgl. A.I.1.3.3)**

Neben der Festsetzung von Positionen durch Koordinatenschnittpunkte und der räumlichen Strukturierung durch Oppositionen spielt die Bezugnahme auf kulturell vereinbarte Maße, Gewichte und Wertnormen in Weiners Arbeiten vor allem des Frühwerks eine Rolle. Durch die angegebenen Maße und Größen werden die verwendeten Materialien bereits in einen Bezugszusammenhang gesetzt. In den oben aufgeführten Arbeiten wird Proportionalität zusätzlich sprachlich expliziert oder erscheint implizit. Die Grenzthematik erhält hier als eine Frage der „Grenzwerte“ eine neue Bedeutung. Im Interview äußerte Weiner sich dazu folgendermaßen:

*„That is what a capitalist system is about. They forget to talk about 'each to their needs and each to their abilities'. They forget to talk about how much is enough. It seems to be endemic in all classes. But they leave the other part out. I would like not to leave the other part out. That's the difference. Godard would have liked not to leave the other part out. Fassbinder would have liked not to leave the other part out.“<sup>523</sup>*

Die numerischen Angaben zu Maß, Gewicht oder Sprühdruck, die in den frühen Arbeiten (bis zur Katalognummer 025) fast immer enthalten sind, erinnern daran, dass Weiner über das Führen eines Notizbuchs, in dem er sich Aufzeichnungen zu „am Straßenrand zurückgelassenen“ Arbeiten machte, zu seiner Entscheidung gelangt ist, die sprachlich skizzierten Arbeiten auch in dieser Form belassen und präsentieren zu können. Notizen auf Skizzen anderer Künstler der gleichen Zeit oder schriftlich niedergelegte Installationsanweisungen „konzeptuell“ arbeitender Kollegen sind der sprachlichen Form der frühen Arbeiten Weiners oft sehr ähnlich. Die Verwendung von Zahlwörtern geht bei Weiner so weit, dass der unbestimmte Artikel in vielen Arbeiten dieser Zeit durch „one“ ersetzt ist. Die Verwendung von Zahlwörtern und präzisen Maßangaben scheint einen rhetorischen

---

<sup>523</sup> Buchloh, „Conversation with Lawrence Weiner“, in: Alberro et. al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, 1998, S. 24.

Eigenwert erlangt zu haben, nachdem sie zunächst der präzisen Aufzeichnung und Weitergabe einer Werkidee diene.

Die Übernahme industrieller Standards in die Formulierungen, die auch selbst reflektiert wird, (*a standard processed material*, # 031) spiegelt die veränderte Einstellung vieler Künstler gegenüber industriell gefertigten Massenprodukten, die spätestens mit Warhols „*Campbell's Soup Cans*“ von 1962 deutlich zutage trat. Im Gegensatz zur kulturpessimistischen Skepsis mancher europäischer Philosophen und Künstler gegenüber industriell gefertigter Massenware, entdeckten die Künstler an der amerikanischen Ostküste in den 60er Jahren die Gerätschaften und Materialien der Heimwerker, Bauarbeiter, Sprengmeister und Supermarktregale als unverbrauchte Ressourcen zur Herstellung von Kunst und zeigten dabei wenig Berührungsängste. Während jedoch Warhol in den frühen 60er Jahren die „Demokratisierung“ durch Vereinheitlichung des Konsumverhaltens mit faszinierter Neutralität und großer Offenheit beobachtete, trat gegen Ende der 60er Jahre und vor allem zu Beginn der 70er Jahre die Verknüpfung der Frage gerechter Verteilung und flächendeckender Versorgung mit der Problematik begrenzter Ressourcen und Fragen ökologischer Verträglichkeit zunehmend ins öffentliche Bewusstsein (vgl. I.4.2). Der „Blick über den Tellerrand“ sowohl in geographischer Hinsicht als auch im Hinblick auf die nachfolgenden Generationen wurde durch eine „politisierte“ Öffentlichkeit eingefordert, was sich in Weiners häufiger Thematisierung politisch-geographischer Grenzziehungen deutlich spiegelt. Weiners Zurückhaltung gegenüber der Herstellung von Objekten, durch die die Diskussion um die „Dematerialisation des Kunstobjekts“<sup>524</sup> mit angefacht wurde, war nicht zuletzt auch durch einen Widerwillen gegen eine verantwortungslose Überfrachtung der Welt mit industriell gefertigter Massenware gespeist:

*„Industrial and socioeconomic machinery pollutes the environment and the day the artist feels obligated to muck it up further art should cease being made. If you can't make art without making a permanent imprint on the physical aspects of the world, then maybe art is not worth making. In this sense, any permanent damage to ecological factors in the nature not necessary to the furtherance of human existence, but only necessary for the illustration of an art concept, is a crime against humanity. For art being made by artists for other human beings should never be utilized against human beings, unless the artist is willing to renounce his position as an artist and take on the position of a god. Being an artist means doing a minimum of harm to other human beings.“*<sup>525</sup>

---

<sup>524</sup> vgl. Lucy, R. Lippard/John Chandler, „The Dematerialisation of Art“, in: *Art International*, Februar 1968.

<sup>525</sup> Gespräch mit Ursula Meyer (12. Oktober 1969), in: Ursula Meyer (Hsg.), *Conceptual Art*, New York, 1972, S. 217-218, zitiert in: Harrison/Wood (Hsg.), *Art in Theory 1900- 1990*, 1992/3, S. 882.

Die Maßangaben verweisen zunächst auf Maßstäblichkeit als Bezugssystem. Objekte eines bestimmten Formats werden eingesetzt. Zwölf dieser Arbeiten sind in Weiners erstem Buch „*Statements*“ mit „*Specific Statements*“ überschrieben, denen zwölf „*General Statements*“ gegenübergestellt sind. Spezifik und Allgemeinheit bilden Pole auf einer Skala von Möglichkeiten. Weiner selbst hat darauf hingewiesen, dass sein eigenes Interesse im Verlauf seines künstlerischen Schaffens auf dieser Skala gewandert ist. Während in „*Cratering Piece*“ von 1960 die „Spezifik der einzelnen Krater“ sein Interesse erregte, verschob dieses sich im Verlauf des Jahrzehntes auf das „Allgemeine“.

Proportionen innerhalb der Arbeiten werden durch entsprechende Angaben festgelegt. In 014 wird ein Gebilde erzeugt, das optisch den „*Removal Paintings*“ (Abb. 23, 24) ähnelt, deren „Entfernungen“ (*removals*) von den Ecken ebenfalls in Proportion zum Gesamtformat gesetzt sind und diesem eine virtuelle strukturelle Unterteilung in Streifen gleicher Breite „unterstellen“. Darin erinnern sie an Frank Stellas „*Die Fahne Hoch*“ von 1959 (Abb. 40), dessen streifenartige „Zeichnung“ mögliche Schnitte im Sinne der Herstellung eines „*Removal Paintings*“ vorgeben könnte. Je nach Größe des weggeschnittenen Segments in Proportion zur Gesamtfläche dominiert entweder, wie im *Removal Painting* von 1968 (Abb. 24), die Wirkung des Fehlens eines Stücks von einem als Einheit empfundenen Flächenzusammenhang oder aber der erste Eindruck eines aus mehreren aneinandergefügten Teilen bestehenden Gebildes (Abb. 23). Dieser Zusammenhang wird in einer späteren Arbeit in der Formulierung „*bits and pieces put together to present a semblance of a whole* (# 690) thematisiert. Im *Removal Painting* von 1966 (Abb. 23), das auf den ersten Blick aus zwei aneinander gefügten Streifen zu bestehen scheint, sorgt eine geringfügige Verschiebung der linken oberen Ecke des rechten „Wegschnitts“ gegenüber der linken unteren Ecke des linken „Wegschnitts“, die die jeweiligen Referenzpunkte für eine vermeintliche „Nahtlinie“ bilden, für Enttarnung der optischen Täuschung. Die Unstimmigkeit der verrückten Ecke verschwindet, wenn die beiden vertikalen Schnittkanten zueinander in Beziehung gesetzt werden und sich als gleich lang erweisen. Durch dieses Spiel mit Parallelisierungen und Gegenüberstellungen von Bezugspunkten entsteht der Eindruck einer leicht durchschaubaren Proportionalität, dem mit den „Wegschnitten“ jedoch gerade nicht exakt entsprochen wird. Die von Benjamin Buchloh festgestellte Dialektik von „Entfernen“ (*removal*) und

„Hinzufügen“ (*addition*)<sup>526</sup>, die in „Statements“ eine entscheidende Rolle spielt, ist hier bereits vorhanden und wird wesentlich durch ein Spiel der Verhältnisse miterzeugt.

Beim visualisierenden Lesen einer Arbeit wie # 039 wird der Betrachter selbst zum Spieler, der mit Proportionen operiert und die Wirkung möglicher Ergebnisse beobachtet:

4 STRIPS OF LINOLEUM OF ARBITRARY WIDTH CEMENTED TO THE FLOOR  
EDGE TO EDGE WITH THE FOURTH STRIP ONE WIDTH SHORTER THAN THE  
PRECEDING THREE

Neben der einen, realisierten Möglichkeit existieren zahllose andere, die sich geringfügig oder stark voneinander unterscheiden. Die Bandbreite der Unterschiedlichkeit wird durch die sprachlichen Bestimmungen festgelegt. Obgleich sich die Proportionalität zwischen der Länge des fehlenden Stücks und der Breite der Streifen in allen denkbaren Realisationen von # 039 nie verändert, ändert sich doch je nach eingesetzter Breite der Streifen das Verhältnis des gesamten Gebildes zu seiner fehlenden Ecke unter Umständen ganz wesentlich.

Proportionalität ist hier als reine Beziehung von jeder normativen Bewertung frei. Das Spiel mit ihr lässt Übergänge und Umschlagstellen in der Wahrnehmung offenbar werden (vgl. II.4.2) und führt wesentliche „Zustandsveränderungen“<sup>527</sup> innerhalb von Beziehungen herbei.

Durch die Fixierung von Maßeinteilungen und Skalen werden Stellen innerhalb dezentraler Raumstrukturen wie Raster und Gitternetze konkret verortet. Durch die zahlenmäßige Festlegung von Koordinatenpunkten wird eine objektivierte topographische Verbindlichkeit geschaffen. Aber auch ohne solche kulturell vereinbarten numerischen Fixierungen können Proportionen als Orientierungshilfen dienen. So ist in 048 nicht die absolute Position auf der Skala eines Wasserstandsanzeigers ausschlaggebend, sondern das Verhältnis der beiden vorhandenen beweglichen Linien untereinander. Auch in 051 sind die angegebenen Maße veränderlich und verhandelbar. Sowohl der Wert der Währung an sich ist in Abhängigkeit von einem komplexen Netz proportionaler Zusammenhänge definiert und verändert sich ständig, als auch die Bestimmung dessen, was unter einem „Material mittleren Ausmaßes“ (*medium bulk material*) zu verstehen ist. Erklärt man den Wert „1000 Mark“ zum Fixpunkt, entscheidet letztlich der aktuelle verhandelte reale Tauschwert über die Art und Menge des Materials.

---

<sup>526</sup> Buchloh, „Conversation with Lawrence Weiner“, in: Alberro et. al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, 1998, S. 15.

<sup>527</sup> *Change of state* ist ein von Weiner sowohl in konzeptionellen Statements als auch in Arbeiten immer wieder verwendeter Begriff.

Die indoeuropäischen Sprachen halten vielerlei Ausdrucksformen für Skalierungen oder Graduierungen bereit. Viele davon enthalten ein prozessuales Moment und die Fixierung eines Ausgangszustandes, zu dem ein Endzustand ins Verhältnis gesetzt wird. So etwa in „eine Ansammlung“ (193) oder in „geschwächt“ (218). Häufig sind Vorstellungen von „Aufhäufungen“ versus „Abbau“ (vgl. II.5.2), oder einem „Anwachsen“ versus „Schwinden“ (vgl. II.8.1) als Möglichkeiten, eine „inhärente“ Relativität zu bestimmen, impliziert. Der Kontinuität der Bewegung, die in „langsam angehobenes Wasser“ (167) zum Ausdruck kommt, steht gleichzeitig die Bezugnahme auf eine diskontinuierliche Aneinanderreihung einander paragonal gegenübergestellter statischer Zustände entgegen. Im allmählichen Anschwellen oder Absinken, Steigen oder Fallen, Wachsen oder Verkümmern verbirgt sich also bei aller fließenden Dynamik die Notwendigkeit der Fixierung eines Gradmessers, durch den die Veränderung erst sichtbar wird. Gefäßwände und Einfassungen können diese Funktion ebenso erfüllen, wie fotografische Dokumentationen über Zeiträume hinweg oder die Erinnerung an den leisen Beginn eines Tones vor seinem Anschwellen zum „fortissimo“.

Mit „Beseitigung einer/Verfügung über eine/Anordnung einer (*disposal of*) natürlichen Ressource“ (087) wird das Wissen um deren Begrenztheit als ein solcher Gradmesser der Entwicklung in Erinnerung gerufen. Die begrenzte Verfügbarkeit selbst bildet den Fixpunkt, an dem sich ein Prozess des „Schwindens“ im Verbrauch abzeichnet. Die allgemeine Frage danach, woran Entwicklungen gemessen werden, wird hier aufgeworfen. Weiners eigenes politisches Bekenntnis geht dahin, die physische Existenz und eine ihr inhärente Würde als Gradmesser zu bestimmen. Der Ideologie des Kapitalismus wirft er vor, andere Maßstäbe (wie den eines verselbständigten Wachstumsbegriffs) anzulegen und die Beurteilung aller anderen Faktoren an diesem auszurichten. Dennoch setzt Weiner in seinen Arbeiten seine eigene Maßstäblichkeit nicht absolut, sondern erzeugt vielmehr eine Bewegung im Spiel zwischen prozessualer Dynamik und deren Erkenntnis und Bewertung.

## II.4 Bewegung

In diesem Kapitel soll der Frage nachgegangen werden, wie die in den Arbeiten vielfach benannten Bewegungen (meist als Transfer) mit den unterschiedlichen Vorstellungen von Räumlichkeit korrelieren, die durch Weiners Werk evoziert werden. Mit der Bewegung wird die Materie durch ein energetisches Moment angereichert, was die Frage nach dessen Ursprung und Antrieb aufwirft.

In II.4.1 wird der am häufigsten explizierte Aspekt von Bewegung als räumlicher Versetzung (displacement) verfolgt, der am deutlichsten raumbezogen ist. Er wird von einem energetischen Begriff der „Bewegung an sich“ abgesetzt, der auch in einigen Arbeiten zum Ausdruck kommt.

In II.4.2 werden Arbeiten versammelt, die in besonderer Weise Umkehrungen der Bewegung oder plötzliche Zustandsveränderungen nach dem Überschreiten von Scheitelpunkten beinhalten.

In II.4.3 wird die Anwesenheit einer Dialektik von Kontinuitätserfahrungen und deren Unterbrechung in Weiners Werk beschrieben und als Manifestation des Faktischen interpretiert.

In II.4.4 rückt die Frage nach dem Anschub (der Ursache) der Bewegung und ihrer Richtung in den Raum in den Vordergrund. Eine spezifische energetische Spannung, die in der Direktheit zum Ausdruck kommt, wird hier bereits angesprochen. In II.6 wird sie unter dem Aspekt der Verbindlichkeit genauer betrachtet werden, in II.8 wird Weiners Thematisierung ihres aggressiven Potentials genauer in den Blick genommen werden.

### **II.4.1 Transferbewegungen, Bewegung an sich, Bewegung innerhalb eines Raumkontinuums (vgl. A.I.1.4.1)**

Wie in Kapitel II.3.3 über Proportion und Skalierung bereits auseinandergesetzt wurde, verweisen viele Formulierungen auf eine Dialektik von Statik und Bewegtheit. Wird die Bewegung als Veränderung der örtlichen Position im Raum aufgefasst, also als eine Art vektorielle Verschiebung, fixiert diese Vorstellung den Raum als Kontinuum (vgl. II.2). Bewegung als Vektor wird in vielen Arbeiten Weiners an der Überwindung von Grenzen manifest. In diesem Sinne wird eine Bewegung von einem Punkt A zu einem Punkt B auch

ohne eine dazwischenliegende Grenze zur Überwindung eines als Grenze gedachten Zwischenraums.

Denkt man Raum als Gefüge sich gegenseitig abstoßender und anziehender Massen, impliziert eine „Fortbewegung“ eine Verschiebung von Massen. Im „Wurf“ über eine Grenze wird Energie aufgewendet, um den „angestoßenen“ Gegenstand durch die Luftmassen zu „schieben“. Durch die Verkettung von Ausweichbewegungen und Verdrängung gerät das gesamte Gefüge in Bewegung (vgl. Kap. II.1.2). Eine solche gewissermaßen „physikalisch-energetisch“ geprägte Raumwahrnehmung wird sprachlich u.a. durch die Verwendung des Begriffs „Eindrängen“ (u.a. in # 015) abgerufen.

Die Arbeiten scheinen jedoch nicht auf der Basis des einen oder anderen ausschließlich zugrunde gelegten „Raumbegriffs“ konstruiert zu sein. Vielmehr sind diese als Bezugssysteme auf der Materialebene mitverwandt. Den Ausschlag für die Dominanz eines bestimmten Raumgefühls gibt zum einen die Beschaffenheit der beteiligten Materialien in ihrem Verhältnis zueinander und zum anderen die sprachliche Formulierung. Je nach Schwere des Objekts und Weite der zu überwindenden Distanz sowie z. B. Windstärke<sup>528</sup> steigt oder sinkt die Bedeutung der physikalischen Kräfte. Im neutral formulierten „Transfer“ steht die abstrakte Positionsverschiebung im Vordergrund, während beim „Wurf von einem Land in ein anderes“ (*tossed from (...) to*, 188) oder „gegen das Meer“ (*thrown at*, 093) oder auch bei einem „Durchbrechen“ (*breached*, 095) die energetische Komponente der Massenverschiebung stärker hervortritt.

Bewegung erscheint sowohl als passives Transportiert- bzw. Vershobenwerden, als auch als Aktivität. Eine der wenigen Ausnahmen in Weiners Werk, in denen das Partizip nicht passivisch verwendet ist, ist in der „Fließserie“ von 1970 zu finden (168-177). Auch die hier mit „sanft“ (168) und „flink“ (169) zweimal erscheinende grammatische Form des Adverbs, durch die eine grammatische Lesart der -ed- Endung als Imperfekt wahrscheinlicher wird, verwendet Weiner sonst kaum.<sup>529</sup> Die adverbiale Charakterisierung des Fließens stellt den Charakter der „Bewegung an sich“ heraus. Anders als in den meisten anderen Arbeiten steht hier nicht die Veränderung der räumlichen Position im Vordergrund, sondern die Bewegung

---

<sup>528</sup> Im späteren Werk erscheint die Formel „*in the absence of wind*“ (# 642).

<sup>529</sup> Die französische Übersetzung Poinots im Katalog entscheidet sich mit „*écoulé*“ für eine Übersetzung als Partizip Perfekt. In der italienischen („*scorrevà*“) und deutschen Übersetzung („*floß*“), ist der Imperfekt gewählt. Vgl. Lawrence Weiner/Le Nouveau Musée/Institut d'Art Contemporain, *Lawrence Weiner: Specific & General Works*, Villeurbanne, 1993, o.S.



als energetischer Zustand oder Seinsform. In den folgenden acht Arbeiten der Serie wird das Fließen durch den Zusatz von Präpositionen, die räumliche Verhältnisse evozieren, wieder in einen Kontext der Positionsveränderung gestellt. In der letzten Arbeit der Serie erhält die Bewegung mit „*flowed despite*“ (177) den Charakter der Überwindung eines Widerstands und wird damit zu einer „Kraft“.

Die „Selbstbewegung“ von Materialien wird in dem 1991 erschienenen Buch „Displacement“<sup>530</sup> untersucht. Es finden sich dort folgende „Interpretationen“:

DISPLACING BY VIRTUE OF INHERENT INSTABILITY

MOVING INTO BY VIRTUE OF INHERENT VOLITION

OF ITS OWN VOLITION (DENSITY) THE MATERIAL MOVES FROM PLACE TO PLACE

THE WEIGHT OF EACH COLOR CONSTITUTES THE POSSIBILITY OF SOME INHERENT MOVEMENT

WITH A CHANGE OF STATE (VALUE) THE MATERIAL DISPLACES A LIKE AMOUNT OF SOME MASS NOT ITSELF (IN ANY STATE)

CHANGE OF INTENSITY

THE INTENSITY OF THE MASS ITSELF BRINGS ABOUT MOVEMENT WITH NO VISIBLE VECTOR

Das Buch führt BITS AND PIECES PUT TOGETHER TO PRESENT A SEMBLANCE OF A WHOLE vor, wie es auf der ersten Seite heißt. Den oben zitierten Überlegungen zum Ursprung und Wesen der Bewegungen sind die lediglich durch „&“ verbundenen Setzungen von Materialien wie Cadmium, Schlamm, Eisenoxyd, Luft, Wasser, Silber, Blei, Titan u.a. oder einfach je zwei schwarz umrandete, silberfarbene Rechtecke gegenübergestellt. Die geäußerten Vermutungen über inhärente Auslöser der Bewegung sind frei bewegliche,

---

<sup>530</sup> Dia Center for the Arts (Hsg.), *Lawrence Weiner: Displacement* (Ausstellungskatalog), 4.4.1991 - 2.2.1992, 548 West 22<sup>nd</sup> Street, third floor, New York City: Dia Center of the Arts, 1991, o.S.

verschiebbare Faktoren und scheinen selbst aus einem kombinatorischen Spiel zusammengesetzt zu sein. Die Einzelbestandteile der angestellten Vermutungen sind dem ausgereiften skulpturalen Instrumentarium Weiners entnommen: Masse, Gewicht, Dichte, Wille (vgl. II.4.4), (vektorielle) Verschiebung von Ort zu Ort, Verschiebung als Verdrängung von Masse (vgl. II.2), Zustandsveränderung (vgl. II.4.2), Instabilität (vgl. II.2.3 und II.6.1), Intensität (vgl. I.4.1 und II.4.2).

Auch wenn im Hinblick auf Bewegung das raumbezogene Moment der Positionsveränderung dominiert, existiert unausgesprochen hinter dem Faktum des Verbracht-Worden-Seins, das durch das Partizip Perfekt zum Ausdruck kommt, die Kraft eines Bewegers. Dies kann im „Kompressionsraum“ ein ursprünglicher Anschub gewesen sein, der sich als Kettenreaktion fortsetzt, oder ein plötzlich wie durch eine Stauung aufgebauter Wille (vgl. II.4.5). Die Frage des Urhebers und des Ursprungs der involvierten Energie tritt in den meisten der hier aufgeführten Arbeiten hinter der Frage zurück, was die Tatsache der Positionsverschiebung für das verschobene Objekt bedeutet. In vielen Arbeiten wird nicht expliziert, ob die Bewegung eine Grenzüberschreitung beinhaltet. In 581 (CLEARED FROM WALL TO WALL) wird sogar eher die Vorstellung nahegelegt, dass eine Bewegung innerhalb eines gleichen Raumes stattfindet, Dinge wie auf einem unsichtbaren Schachbrett nach rechts oder links verschoben werden, nicht aber den Kontext, der durch die beiden Wände als Kontinuum definiert wird, verlassen. Ähnliches gilt für Hin-und-Her-Bewegungen, die einen kleinen, autistischen (hospitalistischen/zwangsneurotischen) Aktionsradius ohne wirkliches Fortschreiten suggerieren (250, 517, 492). Dass das Hin-und-Her auf anderen als der im engeren Sinne räumlichen Ebene durchaus ein Fortschreiten bewirken kann, zeigt die naheliegende sexuelle Assoziation. Ich möchte die Behauptung aufstellen, dass für Weiner jede Art der Positionsverschiebung eine Grenzüberschreitung impliziert, insofern als sie nie folgenlos bleibt. Dies wird in 517 (ENOUGH PUSH AND PULL TO MAKE A STRUCTURE GO TO PIECES) expliziert. Auch eine Ortsveränderung innerhalb eines als Kontinuum wahrgenommenen Raums wie eines Zimmers ist mit Veränderungen der Befindlichkeit verbunden, weil unterschiedliche Stellen des Zimmers unterschiedliche Binnenkontexte (am Fenster, nahe der Tür, in der Raummitte etc.) bilden. Ein Durchschreiten eines einzigen Raums kann also auch als ein Durchschreiten verschiedener Mikroräume (Kontexte) verstanden werden. Lediglich in einem als vollständig „richtungslos“ und in jeder Hinsicht neutral gedachten raumzeitlichen Kontinuum ohne äußere Begrenzungen (wie einem unendlich ausgedehnten dezentrierten Raster) würde eine Standortveränderung nicht zugleich

eine Kontextveränderung beinhalten. Wie abrupt oder allmählich der Eintritt in einen anderen Kontext geschieht, ob als Übergleiten oder Überschreiten, ist eine weitere Frage, die in Weiners Arbeiten gestellt wird und Bedeutung konstituiert.

#### **II.4.2 Schwellen, Übergänge, Umschlagstellen, Kipp- und Umkehrpunkte, Scheitelpunkte, Inversionen, Umstülpung, metamorphotische Veränderung (vgl. A.I.1.4.2)**

Der Augenblick oder Punkt, in oder an dem eine Bewegung ihre Richtung ändert oder ein Zustand in einen anderen umschlägt, findet im Werk Weiners besondere Beachtung. So fixieren die Hoch- und Niedrigwasserstandsmarken die jeweiligen Pegelstände, an denen eine Umkehrung der Bewegung von einem Ansteigen zum Abfallen und umgekehrt stattfindet. Der Abstand zwischen beiden, der durch den Graben nachgezeichnet wird, markiert eine Pendelbewegung. Solche Bewegungen des „Auf-und-Ab“ (*risen and fallen*, 240), „Hin-und-Her“ (*to and fro*, 250) und „Vor-und-Zurück“ (*back and forth*, 236) werden in einigen weiteren Arbeiten sprachlich expliziert oder auch in die formale Syntax der Formulierungen eingebaut.

Neben Pendelbewegungen, die in gewisser Weise innerhalb eines räumlichen Kontinuums „gefangen“ sind und doch gleichzeitig im Ziehen ihrer stetig wiederholten Spur eine Abnutzung oder Einschreibung, einen Prozess des Aufhäufens oder Abtragens, einer Steigerung oder eines Energieverlusts hervorrufen, die die Unveränderlichkeit des beanspruchten Raums sichtbar in Zweifel zieht, werden auch „fortschreitende“ Bewegungen präsentiert, deren Qualität sich mit dem Überschreiten einer Schwelle oder eines Scheitelpunktes verändert („*with an advance reversed*“, 375). Die sprachlichen Möglichkeiten, solche Überschreitungen zu markieren, sind in sehr subtiler Weise mit „geröstet bis fertig“ (*roasted till ready*, 152) präsentiert. Der stetige Prozess des „Geröstet-Werdens“ erreicht an irgendeinem Punkt den Zustand des „Fertig-Seins“, der als Überschreiten einer Schwelle gedacht werden kann. Der Übertritt ins „Fertig-Sein“ ist irreversibel und in seiner ganzen Abhängigkeit von subjektiven Beurteilungen dennoch absolut. Auch wenn darüber verhandelt werden kann, an welchem Punkt die Schwelle zum „Fertig-Sein“ überschritten ist, ist es selbst nicht verhandelbar (vgl. II.3.4). Die Vorstellung des „Fertig-Seins“ bildet also eine Art „terminaler Grenze“, obgleich ihre Lage auf einer Skala verschoben werden kann (vgl. II.8.3).

Ähnlich verhält es sich mit „und dann waren da keine (keine da)“ (*and then there were none*, 154)<sup>531</sup>, wo die einschneidende qualitative Veränderung des Raums am Übergang von irgendeiner Art der (vielleicht nur erwarteten) Präsenz zu einer totalen Abwesenheit spürbar wird. Wo vorher noch „welche“ unbestimmter Anzahl, vielleicht auch nur noch ein letzter von einer Reihe gewesen waren, waren dann plötzlich „keine“ mehr.

Der fragwürdige Übergang von „bewährt“ (*tried*) zu „wahr“ (*true*) ist in 156 thematisiert. Auch hier liegt in der Kombination des „(häufig) Erprobten“ mit dem „Wahren“ die motivische Verbindung einer Reihung oder Wiederholung mit einem Umschlag in eine neue Qualität vor. An irgendeinem Punkt des Wiederholens überschreitet das „Erprobte“ eine Schwelle und erwirbt den Status des „Wahren“ und absolut „Gültigen“.

Der Einsatz des Punktes als orthografischem Zeichen in den Arbeiten 234-250 und 252 unterstützt das Moment des Bruchs und der Verzögerung, das durch die Umkehrung der Richtungsfolge hervorgerufen wird. Durch das eingefügte „and“ in der Wiederholung wird eine zwischen zwei Möglichkeiten hin- und herschwingende Bewegung raumzeitlich weiterversetzt. Durch die Art, in der die Bewegung beschrieben ist, entsteht die Vorstellung einer gleichbleibenden Bewegungsachse als Referenzgröße (vgl. II.2.3 und II.3.3). Da sprachlich jedoch nicht bestimmt ist, worauf sich die jeweiligen Präpositionen beziehen, wird die Bewegung selbst in der syntaktischen Struktur ihrer Beschreibung zu einem Formgebilde. Die jeweiligen Zustände „vor“ und „nach“ dem „Überschreiten“ eines Schwellenpunktes werden als Dimensionen eines in den Raum ausgedehnten Körpers denkbar.

Mit „[*turned*]“ („gedreht“, „verwandelt“, 288) wird das Motiv der Verwandlung expliziert, wobei wiederum der Augenblick des definitiven Umschlags ins Blickfeld rückt. In den Arbeiten 294-298 wird in der Umkehrung der Wortfolge das Prinzip der Inversion auf formaler Ebene konsequent und ohne Rücksicht auf die entstehende Bedeutung durchgeführt. (vgl. auch II.3.3). Während sich in den meisten Fällen eine leichte bis wesentliche Bedeutungsänderung ergibt, bleibt die Referenzebene in anderen Fällen durch die

---

<sup>531</sup> Im Werkkatalog ist als deutsche Übersetzung „und dann war nichts da“ angeführt. Vgl. Lawrence Weiner/Le Nouveau Musée/Institut d'Art Contemporain, *Lawrence Weiner: Specific & General Works*, Villeurbanne, 1993, o.S. Ich habe in meiner Übersetzung den Beibehalt der Pluralform vorgezogen, weil dadurch das Motiv des Umschlags zwischen „unterschiedlich vielen Anwesenden“ und „keinen Anwesenden“ deutlicher wird. Dieser Unterschied könnte zwar auch als „Etwas“ gegenüber „Nichts“ formuliert werden, würde dann aber eher als statische Dichotomie erscheinen. Die Sukzession, die durch „und dann“ ins Spiel gebracht wird, suggeriert jedoch den plötzlichen Bruch von „einem“ zu „keinem“ innerhalb einer algebraischen Reihung. Die Begriffe „alles“ und „nichts“ in ihrem Ausdruck von Totalität werden von Weiner selbst fast vollständig vermieden.

„Verkehrung“ der Worte nahezu unberührt (296). In allen Fällen ist die Formalisierung des Verfahrens durchsichtig und Begriffs- und Referenzebene führen ein relativ unabhängiges Eigenleben.

Im „ausgelöschten Feuer“ von 303 erscheint das Motiv des Umschlags ähnlich wie in 152 und 154 als unumkehrbare, substantielle Veränderung. Mit „überverwöhnt“ (304) wird ein Umschlag von einer positiven in eine negative Wertigkeit markiert (vgl. II.3.4). In 321 entscheidet die Verwendung eines Materials in einer „einem anderen Geschlecht gemäßen Weise“ (*as to another gender*) über dessen veränderte Qualität gegenüber vorher („*and then*“). Diese andere Art der Verwendung wird als Übertritt des Materials in einen definierten Raum der „Gemäßheit“ in bezug auf ein „anderes Geschlecht“ vorgestellt. Gegenläufige Bewegungen werden subtil ausgespielt oder ineinander verwoben. So wird etwas aufgerichtet (*set up*), jedoch bereits mit der Idee, dass es umgeblasen werden soll (*in order to be blown down*) (579). In 476 wird ein Vorgang der Abrasion sprachlich mit einer „Akkumulation“ und dem Erreichen von „mehr Intensität“ verbunden.

#### AN ACCUMULATION OF SUFFICIENT ABRASION TO REMOVE ENOUGH OF AN OPAQUE SURFACE TO LET LIGHT THROUGH WITH MORE INTENSITY

Mit dieser gegen den Strich gebürsteten Ausdrucksweise wird eine dialektische Sicht der Dinge provoziert. Eine Art begrenzter Energiehaushalt sorgt für Ausgleich. Bewegungen bergen bereits ihre Inversion in sich, was als Fortschreiten beginnt, kann als Rückschritt enden, was beständig ansteigt, endet im Überlaufen und Ausströmen, was auf eine Weise erschien, erweist sich als anders. Man könnte den Eindruck gewinnen, dass sich hier der dialektische Materialismus<sup>532</sup> mit einer fast barocken Weltsicht verbindet, wie sie im Reim der Hexen in Shakespeares *Macbeth* zum Ausdruck kommt:

„*Fair is foul and foul is fair:  
Hover through the fog and filthy air.*“<sup>533</sup>

So ist es in 542 die braune Erde, die „reich“ ist (*rich brown earth*) und durch das Glitzern der Silberbarren „verdunkelt“ wird (*obscured by the glitter of silver bars laid down upon it*). In

---

<sup>532</sup> Ich denke hier vor allem an die Idee der Umwandlung quantitativer Veränderungen in Qualitätsveränderungen.

<sup>533</sup> William Shakespeare, *Macbeth*, Act I, Scene I, 10. Arden-Ausgabe von Kenneth Muir (London 1975). Hier zitiert nach: Barbara Rojahn-Deyk (Hsg.): *William Shakespeare: Macbeth*, Stuttgart: Reclam, 1983. o.S.

783 wird „schnell“ „verlangsamt“ (*slowed down fast*) und zwar „hier und jetzt“ (*here and now*). Nicht dass es sich um bewusste Täuschungen handelte, mit denen die Welt der Phänomene die Wahrnehmung an der Nase herumführt, aber die Arbeiten Weiners scheinen daran erinnern zu wollen, dass die Phänomene eine Rückseite haben, ein „davor“ und „danach“ und ein „dennoch“, das mitunter verwirrend sein kann, aber in Erwägung gezogen werden sollte.

MORE		GIVE	
OR	THAT AS IT IS	OR	THIS AS IT WAS
LESS		TAKE	
(# 789)			

#### II.1.4.3 Kontinuität und Unterbrechung (mit einem anderen Ufer in Sichtweite), Brücken, Verbundenheit, Abstände, Überdachungen (vgl. A.I.1.4.3)

*„We were thinking more about metaphoric voids, gaps, left-over spaces, places that were not developed. (...) For example, the places where you stop to tie your shoelaces, places that are just interruptions in your daily movements. These places are also perceptually significant because they make a reference to movement space.“*<sup>534</sup>

Gordon Matta-Clark

In I.3.1 und I.4.1 wurde dargelegt, welchen Stellenwert die Dichotomie von Fließen und Unterbrechung in den Theorien des Poststrukturalismus hat und inwiefern eine dialektische Bezogenheit beider in Weiners Kunstauffassung als Manifestation des Faktischen erscheint. Kontinuitätserfahrungen und deren Unterbrechung werden in Weiners Arbeit sowohl als plastisches als auch als Bewegungsphänomen thematisiert. In Künstlergesprächen hat Weiner oft darauf hingewiesen, dass er seine Kunst im „*Fluss des Lebens*“ plaziert sehen möchte (vgl. I.3.1). Die in dieser Formulierung anklingende Dialektik von Fließen und punktueller Intervention findet sich als Motiv in zahlreichen Arbeiten wieder. Flussbette, geschlossene Straßenbeläge, Verbindungsstraßen und Brücken stehen in Korrespondenz zur Vorstellung kontinuierlich fließender Bewegung. Dem stehen Einschnitte und Durchlöcherungen, Abgründe, Hindernisse und solitär gesetzte Marken gegenüber, durch die eine Bewegung gebremst, gestoppt oder aber ab- bzw. umgelenkt wird.

<sup>534</sup> Er spricht hier über die *Anarchitecture Show* von 1973. Liza Bear, „Gordon Matta-Clark...Splitting“: Interview vom 21. Mai 1974, in: IVAM Centre Julio González, Valencia (Hsg.), *Gordon Matta-Clark* (Ausstellungskat.), Instituto Valenciano de Arte Moderna 3.12.1991-31.1.1993, Erstveröffentlichung Dezember 1992, Neuauflage Oktober 1999, S. 375.

In 001 werden „Abstände“ zwischen Pfählen durch Schnur überbrückt, die „*von Pfahl zu Pfahl gespannt*“ wird (vgl. II.6.1, Abb. 22). Auch in 009 wird ein Abstand sprachlich hervorgehoben. Mit dem als Zusatz formulierten Hinweis „die Verwendung einer unterbrochenen doppelten oder anderen Linie verändert die Absicht in keiner Weise“ (*the utilization of a broken double or otherwise line in no way alters the intent*) wird die Relevanz des Unterschieds zwischen einer durchgängigen und einer unterbrochenen Linie im Hinblick auf die Intention dieser spezifischen Arbeit herabgesetzt und gleichzeitig als bedeutsame Materialeigenschaft benannt.

Unterbrechungen des räumlichen Kontinuums, die durch eine Zerstörung der Intaktheit von Oberflächen zustande kommen, werden in einer Reihe von Arbeiten in verschiedener Weise überbrückt, indem entstandene Löcher ganz oder teilweise gefüllt werden (010, 040). Durch unmittelbares Nebeneinanderlegen „Kante an Kante“ (*edge to edge*, 039) oder „ebenerdiges Einsenken“ (*sunk flush with the ground*, 040) werden Abstände minimiert und Zwischenräume so weit verdrängt, dass nur noch verbleibende Nahtstellen an sie erinnern. Das „Entfernen“ von Teilen und „Einfügen“ an anderer bzw. „Wiedereinfügen“ (212) an gleicher Stelle kann je nach Ort und Art der Entfernung als Zerstörung eines Oberflächenkontinuums und anschließende Wiederherstellung durch Überbrückung der entstandenen Lücken gesehen werden, wobei jedoch der verbleibende, auch noch so schmale Spalt zum Zeugen der Unumkehrbarkeit des Eingriffs wird.

„An Stelle von“ zu sein (*in lieu of*, 293) ist das Ergebnis eines zurückliegenden Entfernens und Einfügens. Selbst wenn von einem Material gesagt wird, es sei „nicht an Stelle von“ etwas anderem (*not in lieu of*, 298) und damit impliziert wird, es befinde sich unverändert an seinem eigenen Platz, ist es bereits zu einem gewissen Grad aus seiner fraglos ununterschiedenen Eingebundenheit in ein Kontinuum herausgelöst.

Leerraum als Zwischenraum wird durch „Überspannen“ (070, 114) einerseits überbrückt (119) und andererseits indirekt „gestützt“. Die Intaktheit einer Brücke hängt davon ab, dass der Abstand erhalten bleibt und nicht in sich kollabiert. Als „Abstandhalter“ funktionieren auch die Klammern, die in 325-331 Leerräume aufspreizen und offen halten. In einer Werkserie von 1979 (591), die 1988 im Museum Haus Esters in Krefeld ausgestellt war, geht es um verschiedene Möglichkeiten, Überdachungen zu errichten. Die Geschlossenheit von Böden, Dächern und Brücken, ihre Tragfähigkeit und innere Kohäsion wird positiv oder ex

negativo (619) als elementare Funktion hervorgehoben, die mit Gefühlen der Sicherheit und Zuverlässigkeit in Verbindung stehen (vgl. II.7).<sup>535</sup>

## SMALL PILES OF THOSE THINGS THAT FALL THROUGH THE CRACKS IN THE FLOOR (619)

Das Aufbrechen der Kontinuität kann aber auch einer Befreiung gleichkommen (*chains (...) broken one by one*, 667). Einander überkreuzende oder überschneidende Grenzziehungen funktionieren simultan als Trenn- und als Verbindungslinien (019, 048). Auf die Unterbrechung elektrischer Ströme durch Schaltungen wird in „*ein und aus*“ (243) angespielt. Eine solche Assoziation wird unmittelbar durch die nachfolgende Arbeit gestützt, in der „*hell und dunkel*“ erscheint (244). Im Zusammenspiel beider Arbeiten wird die Absolutheit des Kontrasts von an- gegenüber abwesendem Licht zu einer Fließbewegung und deren abrupten Unterbrechung in Bezug gesetzt. In 757 von 1994 wird das Ein- und Ausschalten expliziert (*switched on and off*). Die in der Werkserie 234-243 erstmals erscheinenden Punkte unterstützen den Abbruch des Rede- bzw. Leseflusses, den die Hintereinanderstellung gleicher Worte hervorruft, so dass eine Art „stockender Fluss“ entsteht. Im „*diminuendo*“ (281) wird die Kontinuität des allmählichen Abnehmens thematisiert.

Ab den 90er Jahren erscheinen verschiedentlich Linien und Konturen (765, 804, 807, 853), die Punkte in Raum und Zeit verbinden, wobei immer auch ein Moment der Unterbrechung thematisiert wird, wie in 853 (*breaking a line of sight each time*) oder in 765, wo die Augenblicke des ersten Aufgehens und des endgültigen Verblässens des ersten und letzten Sterns zur Kontinuität der Linie in ein Spannungsverhältnis gesetzt sind.

## A LINE DRAWN FROM THE FIRST STAR AT DUSK TO THE LAST STAR AT DAWN (# 765)

<sup>535</sup> Befragt zu Gordon Matta-Clark, wies Weiner darauf hin, dass er einmal durch einen von Matta-Clarks „*Cuts*“ (*Circus*, Chicago, 1978) gefallen sei. Hingegen hatte, so Weiner, „*Gordon (...) seine Architektur absolut im Griff*.“ Weiner im Interview mit Joan Simon zu Gordon Matta Clark, in: Mary Jane Jacob, *Gordon Matta-Clark: A Retrospective* (Ausstellungskatalog), Chicago: Museum of Contemporary Art, 1985. Hier zitiert nach Fietzek/Stemmerich, *Gefragt und Gesagt*, S. 170.



#### II.4.4 Direktheit, Absicht, Determinierung, Gerichtetheit vs Indirektheit (Umlenkung, Ablenkung, Umständlichkeit) (vgl. A.I.1.4.4)

Eine zugleich räumliche und energetische Komponente ist in der „Direktheit“ angesprochen, die in vielen Arbeiten sprachlich expliziert wird, aber auch bestimmten Materialverhältnissen und Techniken inhärent ist, ohne dass dies sprachlich eigens hervorgehoben würde. Weiner etabliert in seinen Arbeiten einen diffusen Bereich des „Willens“ als Ursache von Bewegung, der sich seinerseits eher als Folge materieller Verhältnisse aufbaut, als dass er transzendental und vorgängig gesetzt wäre. Mit der Verwendung von Wörtern wie „*volition*“ (688) und „*desired*“ (630) enthebt er die Bewegungsursache dennoch der Neutralität und nimmt gewissermaßen den Eindruck von bewusster Gerichtetheit, der in der unmittelbaren Konfrontation von einer Naturgewalt ausgehen kann oder auf einen abwesenden „Autor“ verweist, in die Formulierungen hinein. Die Beruhigung über das Kennen der objektivierten Gesetzmäßigkeiten, die zur Ursache der Bewegung werden, deren Berechen- und Kontrollierbarkeit wird damit wieder zurückgenommen. Ein durch die Rede vom „inhärenten Willen des Materials“ heraufbeschworener Quasi-Animismus bleibt in den Grenzen von Ursachen und Wirkungen definiert, trägt jedoch der emotionalen Wirkung von Direktheit, druckvoller Gerichtetheit und Unausweichlichkeit Rechnung.

Das in den frühen Arbeiten häufig verwendete Aufsprühen, Ausgießen, Werfen, Schießen und Sprengen setzt keine weiteren Entscheidungen auf den Weg zwischen einem ersten, gerichteten Impuls und dem Ergebnis des ausgelösten Prozesses. Dieses Vorgehen erinnert an die *Sentences on Conceptual Art*, die Sol LewWitt 1969 formuliert hat.<sup>536</sup> Der Gerichtetheit auf und willentlichen Bindung an ein projektiertes Ziel, die den Auslösungsimpuls begleiten, steht die Bereitschaft gegenüber, von allen weiteren Einflussnahmen abzusehen und zwar auch dann, wenn eventuell auftretende „Störfaktoren“ den Prozessverlauf verändern sollten. Sollen, wie in 022, Objekte über Grenzen und Distanzen hinweg geworfen werden, entscheidet der Abstand vom Zielort über die aufzuwendende Energie. In einigen der Sprüharbeiten sind Sprühdrukeinstellung und Sprühdauer festgelegt, wodurch die Durchführung in eine Zwangsläufigkeit gefügt ist, die automatisierten Herstellungsverfahren näher ist als der Variabilität handwerklicher Schaffensprozesse (007, 012, 020). Es wird

<sup>536</sup> Die einschlägigen Sentences sind folgende:

“5 *Irrational thoughts should be followed absolutely and logically.*

6 *If the artist changes his mind midway through the execution of the piece he compromises the result and repeats past results.*

7 *The artist's will is secondary to the process he initiates from idea to completion. His wilfulness may only be ego.*” Sol LeWitt, *Sentences on Conceptual Art*, in: *Art Language*, Bd. 1, No.1, Coventry, Mai 1969. Hier zitiert nach: Harrison/Wood, S. 837.

sichergestellt, dass über die Richtung der Sprühpistole auf das Blatt und den undifferenzierten Fingerdruck auf den Auslöser hinaus keine weiteren intentionalen Einflussnahmen stattfinden. Das Sprühen bis zum „Abschluss“ (*to conclusion*) (008) hebt die Zwangsläufigkeit des Prozesses zusätzlich hervor.

Die Intentionalität der Handlung als Ganze wird in der Formel „verändert die Absicht in keiner Weise“ (*in no way alters the intent*, 009) auch dann herausgestrichen, wenn durch sie Freiräume bezüglich der Wahl der verwendeten Materialien eröffnet werden. Neben der Automatisierung des Verfahrens wird auch die Verwendung von Materialien, die selbst „standardisierten Herstellungsverfahren“ (*standard processed material*, 031) entstammen, vorgeschlagen. Einerseits sind die Bezüge offensichtlich, die hier zu den Bestrebungen vieler Künstler der 60er Jahre bestehen, der Exklusivität künstlerischer Verfahren und Materialien und ihrer Einbindung in ein eingeeignetes Verständnis des Ästhetischen entgegenzutreten, andererseits werden Direktheit und Gerichtetheit von Weiner als spezifische Materialbeziehungen systematisch untersucht.

Die rhetorische Unumwundenheit der Formulierungen sucht eine möglichst große Klarheit der Bestimmungen. Neben positiven Festlegungen wird auch Fakultativität sprachlich definiert. Die Ausformulierungen von Bestimmungen bezüglich verschiedener Möglichkeiten der Materialwahl wie in „auf oder nahe der kontinentalen Wasserscheide“ (*on or near*, 065, 066) führt mitunter zu sprachlich prägnanten und dennoch umständlichen Sätzen, wie sie in Gesetzestexten häufig zu finden sind. Mit der sprachlichen „Erfassung“ wird die „Materialzusammensetzung“ der Arbeit festgelegt.

Auch wenn die direkte Gerichtetheit der gesprühten Farbe oder des geworfenen Objekts druckvoll unterstützt wird, werden die Materialien auf ihrem Weg Einwirkungen durch andere vorhandene Kräfte ausgesetzt, die sie ab- oder umlenken oder ihre Bewegung gänzlich stoppen können. Besonders deutlich wird dies in der Arbeit 093, in der ein Gummiball „auf das Meer“ (*at the sea*) im Sinne von „auf das Meer gerichtet“ bzw. „gegen das Meer gerichtet“ geworfen wird. In 146 hingegen wird ein Gummiball „auf das Meer“ (*on the sea*) im Sinne von „auf dessen Oberfläche“ geworfen. Im auf das Meer gerichteten Wurf werden die entgegenwirkende Gewalt des Meeres als überlegene Masse und Ausdehnung sowie die Kraft des Windes und der heranrollenden Wellen spürbar. Der „Rücktransport“ des Balls durch das Meer und die damit verbundene Wiederaufhebung der mit dem Wurf errungenen

Distanzierung ist absehbar. Dieses Motiv der wechselseitigen Kräfteeinwirkungen und des Austausches erscheint gerade im Zusammenhang mit dem Meer auch im späteren Werk wieder. Eine besondere Akzentuierung erhält es im Zusammenhang mit Arbeiten, in denen die Wiederkehr eines zunächst „aus dem Blickfeld entfernten“ (*out of sight*, 873), auf den Grund gedrückten (776), oder „weggeschobenen“<sup>537</sup> Materials thematisiert ist. (481, 776, 757, 873, 874, 875, 877). In den Liedtexten der CD „*Ships at Sea Sailors & Shoes*“<sup>538</sup>, die Weiner zusammen mit der Musikgruppe „*Ned Sublette & the Persuasions*“ herausgegeben hat, verlässt er die den Spracharbeiten eignende Neutralität und ebnet selbst den Weg zu einer politisch verwertbaren Metaphernbildung, indem er schreibt:

„...row row row your boat shit floats to the surface heavy metals valium lead & other toys big bang change of state change of state big bang captain of a ship as the shit flows gently down the stream row row row your boat row row row your boat what we don't flush away will blow away another day big bang new flora big bang change of state row row row your boat row row row your boat as the shit flows gently down the stream captain of a ship like a yoyo on a trip on high”

Die absichtsvolle, gerichtete und mit Nachdruck ausgeführte Intervention in ihrer Direktheit erfährt in Weiners Werk eine zunehmende Kontrastierung entweder durch ähnlich zielgerichtete Gegenkräfte oder auch durch Umstände, die bremsend, störend, schwächend und zersetzend wirken. Gewaltsames Durchschlagen, Durchbohren und Durchdringen von Hindernissen steht geschmeidigem Umspülen („(drum) herum geflossen“ (*flowed around*, 172) oder der Anpassung an vorgefundene Verhältnisse wie „um die Kurve herum“ (*around the bend*, 228) gegenüber. Nicht das Fließen selbst wird jedoch per se grundsätzlich als „ausweichend“ und Vorgaben „nachgebend“ (170, 171, 172, 173) charakterisiert, sondern kann im Zusammenspiel mit anderen Materialien auch „trotzdem“ (*flowed despite*, 177) stattfinden. Anders als beim Sprühen oder Ausgießen ist in der grammatischen Form der finalen bzw. konsekutiven Infinitivkonjunktion „um...zu“ ein planvoll projektives Handeln angesprochen, das auch über größere Distanzen und „um Ecken und Kurven herum“ aufrechterhalten werden kann. Über „Teilschritte“ und „-ziele“ hinweg, die mit Richtungsänderungen und Umwegen einhergehen können, wird die Gerichtetheit auf eine Zielvorstellung als direkte Verbindung aus jeder Position beibehalten und wirkt somit als zentrierendes Moment. Auch eine äußerlich passive, abwartende Haltung wie in „geröstet bis

<sup>537</sup> Vgl. Weiners Installation PUT ASIDE PUT AWAY / AUFGESCHOBEN AUFGEHOBEN in der Galerie Buchmann, Köln, vom 15. 3.- 20.4. 2002.

<sup>538</sup> Lawrence Weiner/Ned Sublette & the Persuasions, *Ships at Sea Sailors & Shoes* (CD), 1993, Vertrieb: Triple Earth, Foley Street, London W 1.

fertig“ (152) ist in ihrer Ausrichtung auf einen projizierten Punkt des „Fertig-Seins“ durch gespannte Aufmerksamkeit gekennzeichnet. Direktheit, Ausrichtung und absichtsvolle Projektierung werden in den frühen Arbeiten durch eine Rhetorik der Exaktheit (025, 041, 064, 185), Strukturiertheit (030, 181), Punktgenauigkeit (003, 005, 013, 037, 045), Synchronisation (023, 030, 079) und Singularität (026, 047, 060) sprachlich unterstützt. Wie ein dialektischer Gegenpol erscheinen zunehmend häufiger Wendungen, die eine „entspanntere“ Haltung in bezug auf einzelne Bestimmungen verraten, wie optionale „oder“ bzw. „und/oder“- Konstruktionen und Begriffe wie „ungefähr“ „eine (gewisse) Menge von“, „in der Nähe von“, „für eine (gewisse) Zeit“ u.ä.. In ein und derselben Arbeit können beide Haltungen auf rhetorischer Ebene realisiert sein, so dass ein atmosphärisches Pendeln zwischen präziser Konturiertheit und optionaler Streuung bzw. Grenzverwischung entsteht.<sup>539</sup>

Die vorgeschlagenen Handlungen sind auf die Überwindung oder Markierung von widerständigen Barrieren gerichtet, etwa wenn ein einzelner Gewehrschuss auf eine Mauer oder einen Baumstamm abgegeben wird. Die Existenz der Barriere selbst lässt sie zur Projektionsfläche für eine gerichtete Energie werden, die ein widerständiges Gegenüber benötigt, um manifest zu werden. Im Sucher des Gewehrs wird alles, was im Wege steht, zur potentiellen Zielscheibe (vgl. hierzu # 579 „*set up in order to be blown down*“). Boden, Wand oder Decke, die besprüht oder auf die Flüssigkeiten ausgegossen oder geschleudert werden, sind mehr als die Möblierung einer Versuchsanordnung zur Demonstration der Wirkungsweise von Schwer- und Fliehkraft. Weiner präsentiert seine Materialien als Provokateure, denen selbst eine Art von Gerichtetheit zu eigen ist, so dass die Grenze zwischen „sinnstiftendem“ menschlichem Bewusstsein und „totem“ Objekt, dem Bedeutung zugewiesen wird, verschwimmt. Die Objektwelt steht also nicht schlechthin zur Verfügung, sondern erzeugt und realisiert ihrerseits erst durch ihre Existenz Manifestationen gerichteter Energien.

---

<sup>539</sup> Zum Verhältnis von Bestimmtheit und Unbestimmtheit vgl. auch Martin van der Koelen, „Der Begriff der Bedeutung bei Lawrence Weiner“, in: *Lawrence Weiner: 5 Elements 2 Times*, Publikation anlässlich der gleichnamigen Ausstellung vom 8. März bis 19. Juni 1998 in der Galerie Dorothea van der Koelen in Mainz, erschienen in der Reihe *Dokumente unserer Zeit* XXIII, Mainz/München, 1999. S. 20 f.

## II.5 Oberflächen, Schichtungen

In II.5.1 wird die Behandlung von Oberflächen in Weiners Arbeiten auf dem Hintergrund der Aufwertung der Oberfläche gegenüber der „Tiefendimension“, die bei so unterschiedlichen Künstlern wie Frank Stella, Andy Warhol, Morris Louis, Kenneth Noland, Helen Frankenthaler und anderen seit den ausgehenden 50er Jahren zu verzeichnen ist und durch Greenbergs modernistische Theorie eingefordert worden war, untersucht. Als „Häute“ erscheinen Oberflächen in Weiners Arbeiten einerseits als Materialien mit jeweils spezifischen Eigenschaften der Permeabilität, Verletzungsempfindlichkeit und inneren Kohäsion. Andererseits bleiben sie Teil des Körpers, den sie um- oder überspannen und dessen jeweilige Außengrenze sie selbst bilden. Insofern stellen die Oberflächen von Körpern exponierte Orte des Austausches und Kontakts, aber auch der Abgrenzung dar, die Einwirkungen besonders stark ausgesetzt sind.

In II.5.2 sind Arbeiten zusammengetragen, in denen Schichtungen, Stapel (Haufen) präsentiert werden oder in denen es um Abdeckungen oder deren Entfernen geht. Das Ruhen eines Gegenstandes auf dem Boden habe ich dann als Minimalform einer Schichtung aufgefasst, wenn Boden und Gegenstand gleichermaßen als Materialien präsentiert sind und Flächenkontakte eine Rolle spielen. Mit Robert Smithson habe ich einen Künstler zum Vergleich herangezogen, der sich mit der Beunruhigung auseinandergesetzt hat, die durch die Zerstörung der raumzeitlichen Ordnung, die sich in Sedimentschichten spiegelt, hervorgerufen wird.

### **II.5.1 Oberflächen als hautartige Strukturzusammenhänge (Erdoberfläche, Wasseroberfläche, Asphalt, Oberflächen von Luftmassen); Oberflächenbehandlung, Oberflächendurchdringung und -verletzung; Untergründe (vgl. A.I.1.5.1)**

Die Entwicklung in der Malerei der New York School war seit Jackson Pollocks „Drip Paintings“ durch eine Zurückdrängung räumlicher Tiefenillusion zugunsten einer Hervorhebung der Materialität der Oberfläche gekennzeichnet. Clement Greenberg hatte 1960 in seinem Text „*Modernist Painting*“<sup>540</sup> die „Flachheit“ zu einer der Wesenheiten der Malerei erklärt, die es selbstreferentiell zu verwirklichen galt.<sup>541</sup> Rosalind Krauss schreibt über Frank Stella, der mit seinen „*Black Paintings*“ bereits systematisch über Greenbergs Zielvorgabe

---

<sup>540</sup> Clement Greenberg, „Modernist Painting“, in: *Forum Lectures (Voice of America)*, Washington D.C., 1960.

<sup>541</sup> Ebd.

hinausschoss und in den „*Shaped Canvases*“ die Grenze zwischen Malerei und Objektkunst zum Zusammenbruch führte: „*Stella had gotten down to business. And their business had everything to do with a surface, a surface within which nothing would be ambiguous.*“<sup>542</sup>

Der Siegeszug der „Oberfläche“ zog in den 60er Jahren jedoch viel größere Kreise, wie die auf den gesamten Lebensstil ausgedehnte Rhetorik der Oberflächlichkeit zeigt, die Andy Warhol zelebrierte. Mit dem strukturalistischen Paradigma hatte sich seit de Saussure in der Sprachwissenschaft, Philosophie, Psychoanalyse, Literaturwissenschaft und Ethnographie die Aufmerksamkeit bereits den Oberflächen zugewandt, die als Projektionsleinwände verstanden wurden, auf die sich historisch gewachsene Widersprüche als strukturelle Beziehungen abbildeten. Auch in Robbe-Grillet's *Nouveau roman* konzentriert sich alles auf die Oberfläche der Dinge. Roland Barthes schreibt: „*Die Schreibweise Robbe-Grillet's hat kein Alibi, keine Dichte und keine Tiefe: sie bleibt an der Oberfläche des Objekts.*“<sup>543</sup> Bei Barthes selbst sieht Francois Dosse in dessen Auseinandersetzung mit Japan als dem „Reich der Zeichen“ einen Höhepunkt in der Hinwendung zu reiner Intertextualität erreicht, den er 1970 folgendermaßen fasste: „*Es gilt bei uns im Westen, in unserer Kultur einen vernichtenden Kampf aufzunehmen, einen historischen Kampf mit dem Signifikat.*“<sup>544</sup> Im angelsächsischen Sprachraum bildeten die Sprechakttheorie von Austin und Searle und die analytische Philosophie in der Nachfolge der Logiker des Jahrhundertanfangs, Frege, Russell, Carnap und Wittgenstein, ein Gegengewicht. Dosses' historische Analyse zufolge wurde in Frankreich die „Auflösung des Subjekts“ als unabdingbarer Bestandteil eines übergeordneten Projekts der Verabschiedung der abendländischen Metaphysik betrachtet, mit der Folge, dass jeder Ansatz, der das Subjekt voraussetzte oder zu reinstallieren drohte, an den Rand gedrängt wurde.<sup>545</sup> Als teilweiser Bruch mit der strukturalistischen Sprachwissenschaft wird Noam Chomskys Generativismus angesehen, der für Weiner von Bedeutung war.<sup>546</sup> Obwohl bereits

<sup>542</sup> Rosalind Krauss, „Overcoming the Limits of Matter“, in: Osa Brown/The Museum of Modern Art (Hsg.), *Studies in Modern Art 1*, New York, 1991, S. 125.

<sup>543</sup> Roland Barthes, „Littérature objective“, in: *Critique*, 1954. Hier zitiert nach: Francois Dosse, *Geschichte des Strukturalismus Band 2: Die Zeichen der Zeit 1967-1991*, Frankfurt a.M., 1999, S. 541.

<sup>544</sup> Roland Barthes, „Gespräch mit R. Bellour, 20. Mai 1970“, in: ders., *Le Grain de la voix*, Paris, 1981. Hier zitiert nach: Francois Dosse, *Geschichte des Strukturalismus Band 2: Die Zeichen der Zeit 1967-1991*, Frankfurt a.M., 1999, S. 83.

<sup>545</sup> Vgl. Francois Dosse, *Geschichte des Strukturalismus Band 2*, S. 56-73.

<sup>546</sup> Zu Weiners Rezeption der Auseinandersetzung zwischen Piaget und Chomsky vgl. Gregor Stemmrich, „Material und Methodologie“, in: Fietzek/Stemmrich, *Gefragt und Gesagt*, S. 481-483. Stemmrich stellt dort die Synthese heraus, die Weiner in seiner Kunst zwischen den widerstreitenden Ansätzen einer Orientierung an der Syntax bzw. der Semantik herstellt. Stemmrich zitiert Weiner: „*Der Streit zwischen Piaget und Chomsky faszinierte mich. (...) Es gibt einige Punkte, in denen Piaget Recht hat. Wenn er ein Kind nach einem Wort fragt: 'Warum heißt das hier Apfel?', und das Kind sagt, 'Ein Apfel heißt Apfel, weil der Name 'Apfel' in ihm geschrieben steht', weil es existentiell davon ausgeht, dass die Welt, die es sieht, einen Grund hat, weil es*

1957 mit „*Syntactic Structures*“ in die öffentliche Diskussion gebracht, wurde Chomsky erst nach 1968 auf breiterer Basis rezipiert.<sup>547</sup> Er stellte eine „Oberflächengrammatik“ der Sprachen einer universalen „Tiefengrammatik“ gegenüber. Damit etablierte er ein grammatisches Schichtmodell mit einem im Genom implantierten Syntax-Modul als materiellem und allen Menschen angeborenen verbindlichen Urgrund.<sup>548</sup> Weiner rezipierte als junger Mann sowohl Chomsky als auch die neue „Coolness“, die der junge Frank Stella der „Black Paintings“ in seinen Augen ausstrahlte.<sup>549</sup> In der anti-expressionistischen Rhetorik seiner Diskussionsbeiträge vor allem der späten 60er und frühen 70er Jahre ist der anti-metaphysische Ton des französischen Strukturalismus und Poststrukturalismus ebenfalls deutlich herauszuhören (vgl. I.2.1.1).

Hautartige Oberflächen werden in Weiners Arbeiten als flächig ausgedehnte Begrenzungen zwischen verschiedenen Materialschichten thematisiert, wobei häufig Relationen zwischen der äußeren Gestalt körperlicher Gebilde und dem Grad der Kohäsion ihrer Außenhaut hergestellt werden. Besonders deutlich wird dies in den zahlreichen Arbeiten, in denen durch Ausgießen von Flüssigkeiten auf verschiedene Untergründe Flecken erzeugt werden, deren Ausdehnung allein durch Trocknen zum Stillstand kommt. Die äußeren Ränder der Flecken, die Beschaffenheit und Oberflächenspannung ihrer „Deckhaut“ und ihr Vermischungsverhalten gegenüber dem Medium, auf das oder in das hinein die Flüssigkeiten gegossen werden, werden immer neu variiert und kombiniert. Auch der Druck, mit dem eine Flüssigkeit aufgebracht wird, das Eigengewicht einer bestimmten Menge Flüssigkeit, die als Masse auf einen Untergrund auftrifft, oder die Zeitdauer des Aufsprühens werden als relevante Größen ins Spiel gebracht. (024, 036, 052, 055, 061, 179). Hierin spiegelt sich einerseits Weiners Rezeption der malerischen Auseinandersetzungen in der New Yorker Szene der späten 50er bis Mitte der 60er Jahre mit dem Bezugszusammenhang zwischen

---

*unbedingt einen Grund finden will. Und Chomsky hat selbstverständlich auch Recht, wenn er sagt, dass alle Menschen mit derselben Sprache geboren werden. Und dann versuchen sie, die Notwendigkeiten der Welt, in der sie sich befinden, zu erfassen, und sprechen einen anderen Dialekt.“* „The Only Thing that Knows Its Own Essence Is the Thing Itself“, Interview mit Carles Guerra. Barcelona, 12. Mai 1995. In: *Cave Canis*, 3, Barcelona, 1996. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich, S. 482/483 und S. 366.

<sup>547</sup> Francois Dosse, *Geschichte des Strukturalismus Band 2: Die Zeichen der Zeit 1967-1991*, Frankfurt a.M., 1999, S. 13-20.

<sup>548</sup> Vgl. Christian Stetter, „Strukturelle Sprachwissenschaft (20. Jahrhundert)“. in: Tilman Borsche (Hsg.), *Klassiker der Sprachphilosophie: Von Platon bis Noam Chomsky*, München, 1996, S. 437-445.

<sup>549</sup> „I remember seeing them (die „Black Paintings“) when Frank Stella had his first one-person show at the Museum of Modern Art. I thought they were absolutely fabulous. I remember a PBS broadcast of Henry Geldzahler interviewing Frank Stella in the early 1960s. Stella looked plaintively at the camera and said, 'My god, if you think these are boring to look at, can you imagine how boring they are to paint?' I was very impressed. I mean it. Extremely impressed.“ Buchloh, „Conversation with Lawrence Weiner“, in: Alberro et. al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, 1998, S. 9.

äußeren Begrenzungen (Format), Oberflächenorganisation und Substantialität des Malgrundes. In den Spracharbeiten ab 1968 spielen aber bereits ganz andere Bezugsgrößen eine Rolle, die den Bereich des Malerischen überschreiten.

Durch das (bereits 1960 durchgeführte und 1968 in der Sprachform niedergelegte) Heraussprengen von Kraterlöchern aus dem Erdboden, das Durchbohren oder Zersieben einer Wand oder Bodenfläche, wird die Intaktheit von Oberflächen zerstört (vgl. II.4.3). Die Bedeutung dieses Eingriffs wird sprachlich durch Begriffe wie „*imposed*“ (011) oder „*intrusion*“ (066) hervorgehoben. Unterschiedliche Arten der Befestigung implizieren verschiedene Grade der Verletzung. Auf den ersten Oberflächenkontakt folgt beim Schrauben und Nageln die Verdrängung von Masse aus dem Innern der Materialschicht, was dazu führen kann, dass die gesamte Deckhaut gesprengt wird, zerbricht oder reißt. Selbst kleine Eingriffe können zur Ausbreitung eines spinnwebartigen Geflechts winziger Haarrisse führen. Eine hoch kompakte und unter Spannung stehende geschlossene Oberfläche wie die des Polareises wird durch einen Angriff auf ihre Oberfläche in einem weitreichenden Radius „zerschmettert“ (074). Verschiedene Materialien werden „auf dem Ozean plaziert“ und damit die Tragfähigkeit der Wasseroberfläche hervorgehoben. Flüssigkeiten werden ins Wasser hineingegossen, so dass Flüssigkeit Flüssigkeit durchdringt. Materialien wie Gummibälle, Motoröllachen, Blei usw. werden entweder vom Wasserkörper getragen, breiten sich darauf aus, oder tauchen ein, sinken ab und werden eventuell zurück an die Oberfläche getrieben und dort „festgehalten“ (vgl. Abb. 9). In vielen dieser Arbeiten findet man die hautartige Materialität der Wasseroberfläche inszeniert.

Die Markierung von Oberflächen wird in mannigfaltiger Weise beschrieben: Oberflächen werden mit Flüssigkeit und Farbe beworfen (002), sie werden besprüht (007, 008, 012, 017, 035, 112), mit dem Pinsel bemalt (013), begossen (004, 016, 024, 036, 044, 046, 055, 057, 061, 179), bemalt (098, 447), beschmiert (099), bespritzt (100), befleckt (068, 111, 513, 516), gebleicht (131), verschmutzt (133), eingefettet (141), markiert (525, 590, 746), mit Dung und Schlamm beworfen (601), beleuchtet (818). Neben dieser im weitesten Sinne malerischen Behandlung erfahren sie auch eine zunehmend skulpturale Bearbeitung. Sie werden chemisch aufgelöst (183), niedertreten (248, 750), überarbeitet (252), stumpf gemacht (316-318), eingeritzt (453), renoviert (457), abgetragen (464), abgeschürft (476), abgewetzt (478), zerrissen (517), bestreut (598), poliert (650), korrodiert, geschnitten und eingeritzt (653), geschlagen (657), angeklebt (660), zerkratzt (750), nass gemacht (806), geglättet (*smoothed*,



832). Das „Entfernen“ aufliegender Schichten von Wänden (021, 049, 089) verweist auf eine Auseinandersetzung Weiners mit der Bedeutung von Oberflächen als Außengrenzen von Volumina, die mit diesen als identisch oder als Umhüllung wahrgenommen werden können. Diesen Außengrenzen wird Anerkennung gezollt, indem ihre Beschaffenheit in ihren sinnlichen Qualitäten zur Geltung gebracht wird, wie in *continuous caress* (528) und sie als Aufführungsorte der Begegnung, als Kontaktflächen von Körpern, in die sich die Spuren zurückliegender Berührungen eingeschrieben haben, „inszeniert“ werden.

Das Öffnen intakter Oberflächen von Körpern hingegen stört einerseits das Integritätsempfinden und lässt diesen als aus Schichten und Teilen zusammengesetzt wahrnehmbar werden, andererseits kann eine vormals als reine „Trägerstruktur“ genutzte Wand oder ein Teppich durch einen solchen Eingriff aus ihrer fraglosen Transparenz in eine „Skulpturalität“ gehoben und damit der Betrachtung zugänglich gemacht werden (Abb. 33). Beides kann als Investigation in aufklärerischer Mission gesehen werden, wie das Öffnen der Körper durch die Anatomen. Gordon Matta-Clark hat diesen Vergleich in einem Gespräch mit Liza Bear über sein „*Splitting*“ - Projekt von 1974<sup>550</sup> (Abb. 41, 41 a) angeführt:

*“Yes, a cut is very analytical. It’s the probe! The essential probe. The scaffold of sharp-eyed inspectors. Initially I also wanted to go beyond visual things. Of course, there are visual consequences to cutting, certainly to removal, but it was kind of the thin edge of what was being seen that interested me as much, if not more than, the views that were being created. (...) for example the layering, the strata, the different things that are being severed. Revealing how a uniform surface is established. The simplest way to create complexity was one of the formal concerns here, without having to build or make anything.”<sup>551</sup>*

Das hier geschilderte Interesse für den „dünnen Rand“ der Grenze selbst, das das Interesse am Durchblick übersteigt, beschreibt Rosalind Krauss als bestimmend auch in den philosophischen Strömungen, die das Vokabular der Nach-68er Generation geprägt haben:

*„It was Roland Barthes who made this vocabulary of effect part of the post-’68 critical lexicon: reality-effect; subjectivity-effect. Both outside (the real) and inside (the subjective) lost their independent status and were seen instead as merely the effects of language, of a tympanum, or weave, or text, that stretched between the outside and the inside as the cultural constructed interface between the two. It was the textual surface that was ‘real’. All the rest was only its ‘effect’.”<sup>552</sup>*

---

<sup>550</sup> Matta-Clark hat das Haus 332 Humphrey Street in Englewood, New Jersey, das abgerissen werden sollte, in der Mitte zweigeteilt, indem er sämtliche Gebäudeschichten durchsägte. Anschließend schrägte er das Fundament so ab, dass das Haus soweit auseinanderkippte, dass der Spalt in der Mitte sich nach oben öffnete.

<sup>551</sup> Rosalind Krauss, „Overcoming the Limits of Matter“, a.a.O., S. 125.

<sup>552</sup> Ebd.

In der künstlerischen Arbeit Weiners scheinen Entscheidungen über den Wirklichkeitsgrad der Grenze gegenüber dem Begrenzten nicht im Vordergrund zu stehen. Wie Gordon Matta-Clark nutzt auch Weiner in seiner Arbeit die emotionale Besetztheit von innen und außen, der Geschlossenheit und Intaktheit von Haut, den Gesten der Verletzung, des Markierens, der Berührung, statt sie nur zu neutralisieren. Ob Effekt oder nicht, die Dialektik von innen und außen in ihrer symbolischen Besetztheit wird zu einem sehr brauchbaren Material. Die Oberflächen oszillieren im künstlerischen Gebrauch zwischen objekthafter Materialität und Grenzfunktion. Markiert die ausgegossene Farbe die eigene Materialität einer Haut oder liegt sie dieser als eigene Schicht auf? In welcher Weise trägt die Intaktheit einer Außenhaut zu derjenigen des Gebildes, das sie umhüllt, bei? Welche Rolle spielt die Opazität/Transparenz/Verspiegelung der Oberfläche? Aus den Kommentaren von Künstlern wie etwa Matta-Clark, Smithson und Bruce Nauman spricht ebenso wie bei Weiner eine verfeinerte dialektische Sensibilität, ein Denken reziproker, veränderlicher Beziehungen. In seinem Kommentar zu *Splitting* formulierte Gordon Matta-Clark:

*„Durch den Einschnitt ist der Raum deutlicher hervorgetreten, aber die Identität des Gebäudes als Ort bzw. Gegenstand wurde vollkommen gewahrt und sogar gesteigert.“*<sup>553</sup>

## II.5.2 Untergrund, Schichtungen, Ab-, Be-, Verdeckungen (vgl. A.I.1.5.2)

*“Some thoughts are sinking into the conglomerate.”*<sup>554</sup>  
(Robert Smithson)

*“If only the geologists would let me alone, I could do very well, but those dreadful hammers”*<sup>555</sup> (John Ruskin, zitiert nach Robert Smithson)

Das Interesse für übereinandergeschichtete Ablagerungen als Zeugnisse epochaler Abfolge verbindet Archäologen des 18. und 19. Jahrhunderts mit der Psychoanalyse und diachronen Sprachwissenschaft, während das Graben in die Tiefe in den strukturalistischen und poststrukturalistischen Betrachtungsweisen des 20. Jahrhunderts hinter einem Lesen der Landschaft in ihrer Ausdehnung, ihren *„Schwellen, Falten und Verbindungsstellen“*<sup>556</sup>

<sup>553</sup> Donald Wall, “Gordon Matta-Clark’s Building Dissections”, in: *Arts Magazine*, März, 1976. Hier zitiert nach: Dan Graham, „Gordon Matta-Clark“, in: Ulrich Wilmes (Hsg.), *Dan Graham.: Ausgewählte Schriften*, Stuttgart, 1994. S. 115.

<sup>554</sup> Robert Smithson, “Strata: A Geophotographic Fiction”, in: Dan Graham (Hsg.), *Aspen* Nr. 8, Herbst-Winter 1970/71. Hier zitiert nach: Jack Flam (Hsg.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1996, S. 77.

<sup>555</sup> Ebd.

<sup>556</sup> Vgl. Francois Dosse, *Geschichte des Strukturalismus Band 2*, S. 537.

zurücktrat. Dosse spricht im Hinblick auf Foucault davon, „*ein genetisches, historisches Verfahren durch eine horizontale, synchronische, räumliche Orientierung zu ersetzen*“<sup>557</sup>.

Dennoch ist auch bei Foucault beides kaum voneinander zu trennen. Dosse schreibt: „*Als Stratigraph der Diskursivität in ihren Diskontinuitäten belehnte Foucault auch das Vokabular der Geologie. In der Ordnung der Dinge ist die Rede von 'Erosion', 'Strand', 'Decke', 'Erdstoß', 'Schicht'*.“<sup>558</sup>

In der Kunst der 60er Jahre, die ihrerseits bereits auf künstlerische Vorbilder vor allem des Surrealismus zurückgreifen konnte<sup>559</sup>, sind Schichtungen allerorts anzutreffen. Robert Smithsons 1970/71 in der Zeitschrift *Aspen* erschienener Artikel mit dem Titel „*Strata: A Geophotographic Fiction*“ (Abb. 42)<sup>560</sup> vereint in frei assoziativer Weise Fragmente natur- oder sprachwissenschaftlicher, theologischer und philosophischer Erkenntnisse und Theorien mit Erinnerungen an museale Exponate, mythologische Wesen, irgendwo gelesene Überschriften von Artikeln und Buchtitel, gefühlsmäßige Anmutungen, Bilder und Abbildungen, Diskurse, „*cameras lost in shells and skeletons*“<sup>561</sup> oder „*overexposed photographs of the sundance sea*“.<sup>562</sup> Im Schreiben über geologische Schichten ließ Smithson, ähnlich wie später Samuel Beckett in seinem monologischen Bühnenstück „*That Time*“ (1976),<sup>563</sup> sein eigenes Gedächtnis als Konglomerat eingesunkener, versteinertes, sich als Spuren abzeichnender, für immer verlorener oder plötzlich aufblitzender Bilder und Gedankenfragmente erscheinen. Fasziniert und geschockt zugleich zeigte Smithson sich vom Zerstörungswerk, das durch Bagger angerichtet wird, die das Erdreich zerwühlen und sein Unterstes zuoberst befördern. Die Einfassung und Umgrenzung bleibt in diesem entropischen Kontext ein wesentlicher Bestandteil der künstlerischen Arbeit, wenn auch nicht in der gleichen Weise, wie für „*Menschen der Mitte, Rechtsanwälte und Ingenieure*“.<sup>564</sup> Analog zu

<sup>557</sup> Ebd., S. 540.

<sup>558</sup> Ebd.

<sup>559</sup> Vgl. Ralph Ubl, *Prähistorische Zukunft: Max Ernst und die Ungleichzeitigkeit des Bildes*, München, 2004.

<sup>560</sup> Jack Flam (Hsg.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, S. 75.

<sup>561</sup> Ebd.

<sup>562</sup> Ebd.

<sup>563</sup> „(...) *Never the same but the same as what for God's sake did you ever say I to yourself in your life come on now [Eyes close.] could you ever say I to yourself in your life turning-point that was a great word with you before they dried up altogether always having turning points and never but the one the first and last that time curled up worm in slime when they lugged you out and wiped you off and straightened you up never another after that never looked back after that was that the time or was that another time (...)*“. Samuel Beckett, *That Time*, in: ders., *The Complete Dramatic Works*, London: Faber & Faber, 1986/1990, S. 390.

<sup>564</sup> „*All legitimate art deals with limits. Fraudulent art feels that it has no limits. The trick is to locate those elusive limits. You are always running against those limits, but somehow they never show themselves. That's why I say measure and dimension seem to break down at a certain point. ... Like there are people of the middle, lawyers and engineers, the rational numbers, and there are the people of the fringe, tramps and madmen, irrational numbers. The fringe and the middle meet when somebody like Emmet Kelly sweeps light into a*

Smithsons Beschreibung der Entdifferenzierung der Umgebung<sup>565</sup> realisierte Samuel Beckett das Aus-den-Fugen-Geraten der zerbrechlichen Ordnungsstrukturen des Gedächtnisses und des logisch-kausalen Denkens in zeitlichen Abfolgen im Grenzbereich zwischen Wachen und Träumen oder im Dämmerlicht des zerfallenden Bewusstseins.

Smithsons Begriff der „*Ruins in reverse*“ bringt eine Art der Umkehrung zum Ausdruck, in der das Kommende als Imitation einer projektierten Zukunft erscheint, die ihrerseits bereits Vergangenheit ist.<sup>566</sup> Die zeitliche Abfolge „davor, jetzt und danach“ ist einer Vorwegnahme des „Danach“ gewichen, der das reale historische Ereignis als Untergrund fehlt („*A Utopia without a bottom*“).<sup>567</sup> Die „*ruins in reverse (...) don't **fall** into ruin after they are built but rather **rise** into ruin before they are built.*“<sup>568</sup> Analog zur Zerwühltheit der Erdschichten durch die Bagger beschreibt Smithson eine Verwirrung und Verunsicherung oder auch Gleichgültigkeit in bezug auf die Abfolge der Zeiten bzw. die Verleugnung von Zeitlichkeit selbst, wodurch die ohnehin übermächtig wirksame entropische Entdifferenzierung beschleunigt wird. Ein Zusammenhang von Schichtungen und Zeitlichkeit klingt auch aus Weiners Arbeit # 829 von 1999:

## THINGS THEMSELVES ON TOP OF OTHER THINGS ON TOP OF SOMETHING ELSE NOW & THEN

*dustpan.*” Robert Smithson, “Fragments of an Interview with Patsy Norvell (1969), in: Jack Flam (Hsg.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, S. 194.

<sup>565</sup> “*In June, 1968 (...) I visited the slate quarries in Bangor Pen Angyl, Pennsylvania. Banks of suspended slate hung over a greenish-blue pond at the bottom of a deep quarry. All boundaries and distinctions lost their meaning in this ocean of slate and collapsed all notions of gestalt-unity. The present fell forward and backward into a tumult of 'de-differentiation', to use Anton Ehrenzweig's word for entropy. It was as though one was at the bottom of a petrified sea and gazing on countless stratographic horizons that had fallen into endless directions of steepness. Syncline (downward) and anticline (upward) outcroppings and the asymmetrical cave-ins caused minor swoons and vertigos. The brittleness of the site seemed to swarm around one, causing a sense of displacement. I collected a canvas bag full of slate chips for a small Non-Site. Yet, if art is art, it must have limits. How can one contain this oceanic site? I have developed the Non-Site, which in a physical way contains the disruption of the site. (...)*“ Robert Smithson, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects: The Wreck of Former Boundaries”, in: *Artforum*, September 1968, zitiert nach: Flam, Jack (Hsg.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, 1996, S. 110/111.

<sup>566</sup> „*Passaic seems full of „holes“ compared to New York City, which seems tightly packed and solid, and those holes in a sense are the monumental vacancies that define, without trying, the memory-traces of an abandoned set of futures. Such futures are found in grade B Utopian films, and then imitated by the suburbanite.*“ Robert Smithson, “The Monuments of Passaic” (1967), in: *Artforum*, Dezember 1967, zitiert nach: Jack Flam (Hsg.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, S. 72.

<sup>567</sup> Ebd.

<sup>568</sup> “*This is the opposite of the 'romantic ruin' because the buildings don't **fall** into ruin after they are built but rather **rise** into ruin before they are built. This anti-romantic **mise-en-scène** suggest the discredited idea of **time** and many other 'out of date' things. But the suburbs exist without a rational past and without the 'big events' of history.*“ Ebd., S. 72. Man beachte auch die „inverse“ Ausdrucksweise, die ich in II.4.2 auch bei Weiner hervorgehoben habe.

In den frühen Arbeiten werden flache Platten aus Masonit, Sperrholz oder Glas oder auch Papierblätter an Oberflächen befestigt oder von einem Untergrund entfernt. Es handelt sich oft um Materialien, die im Alltag zur Verkleidung von Wänden oder etwa zur Abdeckung des Fußbodens (Packpapier, Teppich) verwendet werden. Sie liegen flach auf den jeweiligen Untergründen auf und sind ihnen insofern ähnlich, als sie Teile einer virtuellen ausgedehnten bedeckenden Schicht sein könnten. In ihrer Begrenztheit gegenüber der Ausdehnung der fächigen Untergründe wirken sie objekthaft. Dieses Verhältnis lässt sich umkehren, indem aus einer bedeckenden Schicht ein Stück herausgeschnitten wird. Trotz ihrer Ausdehnung wird die flache Dreidimensionalität einer Deckschicht erkennbar. In den Schichtungen spielt häufig ein Spiel mit Ähnlichkeit und Unterscheidung eine Rolle. Es findet sich wieder in einigen Arbeiten aus den 80er Jahren, wie in 498 (STONE UPON STONE UPON FALLEN STONE) oder # 505:

#### THE SUBSTANCE OF THE EARTH BAKED TOOLED AND COVERED BY THE SUBSTANCE AS IT WAS

Auch hier kommt neben der Ähnlichkeit und Unterschiedenheit Zeitlichkeit ins Spiel. Die Ähnlichkeit hat mit der Substanz des verwendeten Materials zu tun, der Unterschied resultiert aus einem Bearbeitungsvorgang. Sprachlich ist dies auseinandergelegt in die Konfrontation eines vorherigen Zustands (*as it was*) mit einem Zustand nach der Bearbeitung (*baked tooled*), aber auch darauf, dass es sich um eine andere Menge an Material handelt. Die Differenzwahrnehmung wird gerade auf dem Weg der Reduktion qualitativer Unterschiede erzeugt. In 512 (THE SANDS OF HERE Poured UPON THE SANDS OF THERE) ist es allein eine räumliche Versetzung (wobei das Vergehen von Zeit impliziert ist), die die aufeinandergeschichteten Materialien als unterschiedliche auszeichnet. Alles, was die „mise-en-scène“ einer Arbeit Weiners betrifft, wird Material. Wenn auf der Erde etwas errichtet wird, indem Dinge, die aus der Substanz der Erde geformt wurden, aufeinander geschichtet werden und diese Struktur ihrerseits wieder von Erde bedeckt wird, so wird dieses Bedecktsein von der „*substance as it was*“ beinahe schon als Metapher für eine universale Eingebundenheit alles Seienden in der Materialität lesbar, was Weiners ideologischem Bekenntnis zum Materialismus entspricht. Anders als in der Metapher, die der „Materialität“ selbst bereits etwas Metaphysisches verleiht, bleibt in der nicht-metaphorischen künstlerischen Arbeit die zuletzt aufgetragene Schicht der „*substance as it was*“ den anderen Schichten nebengeordnet, umfasst sie also nicht in einem vorgeordneten oder übergeordneten Sinn, auch wenn sie

tatsächlich obenauf liegt oder das Ganze umhüllt. Das Material, das die letzte Schicht bildet, ist eindeutig eine andere Menge Material als das, das in den anderen Schichten verarbeitet ist. Man könnte sagen, dass die Arbeit so konzipiert ist, dass sie haarscharf an der Metapher eines metaphysischen Materialismus „vorbeischrämmt“ und gerade dadurch den Unterschied zwischen metaphorischer Lesart und dem Werk als nicht-metaphorischer Präsentation verdeutlicht.

Ein anderes Prinzip der Schichtung, das in Arbeiten wie der genannten auch sprachlich umgesetzt ist, ist das der Wiederholung. Die räumlichen Schichtungen übereinander und hintereinander finden in ihr ein zeitliches Pendant. Wiederholung impliziert ein Konzept von Gleichheit (vgl. I.3.1 und II.2.2). „Eins und noch eins und noch eins“ ist eine immer wiederkehrende Figur in Weiners Werk, wobei in einigen Arbeiten Variationen auftauchen:

ONE BLOCK OF SALT + ANOTHER BLOCK OF SALT + ANOTHER BLOCK OF SALT + ENOUGH SALT TO COVER ONE BLOCK OF SALT + ANOTHER BLOCK OF SALT

Auch hier wird wieder eine zur festen Form komprimierte Variante eines Materials mit einer formlosen, schüttfähigen Variante konfrontiert und wieder wird ein Teil der Blöcke zugedeckt. Es lässt sich hier also eine motivische Ähnlichkeit zu anderen Arbeiten konstatieren, jedoch ist dies nur ein Ausgangspunkt, von dem her die Präzision erkennbar wird, mit der Weiner Fahrten legt, die ins Nichts führen. In die sprachliche Konstruktion, die zunächst als Reihung erscheint, wird ein Element eingeschleust, das ein Denken in Mengenverhältnissen ins Spiel bringt und Vermutungen über eventuell vorhandene Gleichgewichte und Symmetrien provoziert. Um zu „verstehen“ (und die Arbeit damit logisch zu „erledigen“), ist man verleitet, die ersten drei Blöcke drei weiteren „Blöcken“ symmetrisch oder als Mengenäquivalent gegenüber zu setzen, deren erster nicht als Block, sondern „lose“ (als „*enough salt*“) auftritt. Man ersetzt versuchsweise das „+“ vor der Unterbrechung der Reihe, die mit „*enough*“ einsetzt, also klammheimlich durch ein „=“. Das funktioniert aber nicht, denn man kann schon erahnen, dass die Menge des um der Symmetrie willen kurzerhand zum aufgelösten gleich großen „Block“ erklärten Teils, der in „*enough salt to cover*“ enthalten scheint, nicht ausreichen wird, um den nachfolgenden, nicht durch „+“ getrennten „*one block of salt*“ zu bedecken und schon erst recht nicht, um den unerwartet und beinahe hinterhältig zusätzlich angehängten Block („+ *another block of salt*“) auch noch zu bedecken. Warum überhaupt sollten die Blöcke gleich groß sein? Man erahnt die

Suggestivität der Syntax. Allein die Reihung gleicher Wörter reicht aus, die Vorstellung in Richtung auf die Vereinheitlichung von Formen und Mengen zu manipulieren. Die Verführung zum Denken in Mengenverhältnissen, die durch „*enough to*“ initiiert wird, die Blöcke, die man sich als gleich vorstellt, weil sie als Wörter gleich aussehen oder gleich klingen, die Reihung, die man in eine Gleichung auflösen will, nachdem man mit der Idee der Mengenverhältnisse infiziert worden ist, all diese Teillösungen sind mit dem Ganzen nicht in Übereinstimmung zu bringen und es tritt das Fehlen eines übergreifenden „Sinns“ im Tatsächlichen hervor.

Das Verhältnis der Binnenbeziehungen zum Ganzen spielt in der Ästhetik von Stapeln oder Haufen wohl überhaupt eine Rolle. In der Formulierung „*to form a pile*“ (472, 474) wird die Frage nach diesen Beziehungen aufgeworfen. Was zeichnet einen Haufen oder Stapel aus? Ähnlich wie bei der Ausdehnung von Flüssigkeiten auf Flächen und Gerinnung zu Flecken, bestimmt ausgeschüttetes Material, das aus festen Einzelementen besteht, die entstehende Form selbst. Ohne äußere Begrenzungen stabilisiert sich, sobald das Abrutschen der Elemente an den Peripherien zu einem Stillstand gekommen ist, im Allgemeinen eine Art Kegelform (vgl. Abb. 43). Innerhalb des Gebildes unterhält jede Position eine einzigartige Beziehung zur Stabilität des Ganzen. Johannes Meinhardt schreibt über Robert Rymans Malerei, dass, „*alle Elemente seiner Gemälde (...) als Rahmen der Bildgrenzen eingesetzt*“ und „*in eine Bewegung des Rahmen-Werdens hineingerissen*“<sup>569</sup> werden.

Die Sprache der Arbeiten Weiners lässt ein Anliegen erkennen, grundlegende Prinzipien der Formwerdung und des Bauens als Beziehungen zu fassen. So stellt er Bauweisen oder Schichtungen, die unterschiedliche Elemente kombinieren (577, 591, 610, 829), anderen gegenüber, in denen gleichartige Materialien so zueinander in Beziehung gesetzt sind, dass neue plastische Formen und rudimentäre architektonische Gebilde (überdachte Binnenräume) entstehen. Die Formwerdung durch das Erhärten von Beton, der in die äußere Fassung einer Schalung gegossen wurde (591), steht neben Strukturen, in denen feste Baustoffe (Ziegel) und erhärtende flüssige Bindematerialien (Mörtel) kombiniert sind (610) und solchen, in denen die Kräfte der Erdanziehung und der Kohäsion als Bindemittel fungieren (498, 512, 527, 567, 568, 569, 570, 571, 577, 586, 589, 592, 617, 829). In Anlehnung an die frühe Bezeichnung der „*Minimal Art*“ als „*Primary Structures*“, könnte man von primären Baustrukturen, oder, in Anlehnung an Chomskys Sprachmodell, von einer „Tiefengrammatik“ des Bauens

---

<sup>569</sup> Johannes Meinhardt, „Robert Ryman“, in: *Kunstforum International*, Bd. 131, August-Oktober 1995, S. 230.

sprechen. Als „pars pro toto“ gelesen, verweisen die Materialschichtungen auf Bauweisen und Architekturen.

Unterschiedliche Bauweisen und die Wahl der Standorte für die Errichtung baulicher Strukturen wurden bereits in den 60er Jahren als symptomatisch für den kulturellen Umgang mit vorgefundenen Gegebenheiten diskutiert. 1964 wurde vom New Yorker Museum of Modern Art im Zusammenhang mit der gleichnamigen Ausstellung ein von Bernhard Rudofsky verfasstes Buch mit dem Titel *„Architecture Without Architects“*<sup>570</sup> herausgegeben, das Formen „anonymer Architektur“ verschiedener Kulturen vorstellt. Rudofsky macht im Text des reich bebilderten Buches sein Anliegen deutlich, Formen des Städtebaus zu würdigen, die eine Anpassung an *„die kompliziertesten Konfigurationen der Landschaft“*<sup>571</sup> bevorzugen, statt sie den Planiererraupen zu unterwerfen, um autonom erdachte Strukturen auf einer Tabula Rasa zu errichten. In seinen Argumentationen referiert er auf überindividuelle psychologische Grundbedürfnisse wie dasjenige nach schwerer Zugänglichkeit (und damit Wehrhaftigkeit) und, was er als noch wichtiger erachtet, *„das Verlangen, eine Niederlassung abzugrenzen“*<sup>572</sup>. Wie aus Robert Smithsons Texten spricht hier ein Widerwille gegen das unkontrollierte Wuchern der „Suburbias“, die sich in das „von uns“ bevorzugte *„flache, gesichtslose Land“* ergießen. Rudofsky spricht von einem Mangel an *„städtebaulicher Familienplanung“* und einem *„architektonischen Ekzem“*.<sup>573</sup> Er stellt seine Betrachtungen in den Kontext einer verlorenen Achtung vor *„Lebenskunst“* als einem breiten sozialen und nicht den Experten zu überlassenden Phänomen:

*„Teilweise beruhen unsere Schwierigkeiten auf unserer Neigung, den Architekten, oder in diesem Fall den Spezialisten besondere Einsicht in unsere Lebensprobleme zuzuschreiben, obwohl sich in Wirklichkeit die meisten nur in ihrem eigenen Gewinn und Ansehen befassen. Darüber hinaus wird die Lebenskunst in unserem Land weder unterrichtet noch gefördert. Wir halten sie für eine Art Ausschweifung, ohne uns klar zu sein, dass ihre Grundsätze auf Sparsamkeit, Reinlichkeit und einem allgemeinen Respekt vor dem Schaffen beruhen, von der Schöpfung ganz zu schweigen“*<sup>574</sup>

Anders als Rudofsky versucht Weiner, eine in der Ästhetik versteckte Ethik in seinen Werken auszuschalten. In der Zielsetzung stimmt er jedoch mit Rudofsky überein: es geht um eine

<sup>570</sup> Bernhard Rudofsky, *Architecture Without Architects*, New York: Museum of Modern Art, 1964, dt. *Architektur ohne Architekten: Eine Einführung in die anonyme Architektur*, Salzburg/Wien, 1989

<sup>571</sup> Ebd., Vorwort, o. S.

<sup>572</sup> Ebd.

<sup>573</sup> Ebd.

<sup>574</sup> Ebd.



Didaktik der Lebenskunst auf breiter Ebene (vgl. I.1, I.2.2, I.3.2, II.3). Die Geschichte fasst er wörtlich auf als Schichtung des sedimentierten Vergangenen, als tragfähigen Untergrund, als Faktum, das das Baumaterial für die Errichtung neuer Strukturen stellt. Die zeitliche Ordnung von gestern, heute und morgen und den Unterschied zwischen Lebenden und Toten möchte er gewahrt sehen, wenn auch Interpretationen zwischen Gewesenem und Aktuellem vermitteln:

ALL CULTURES BUILD UPON AN ASSUMPTION OF THE UNDERSTANDING OF  
THE PRECEDING CULTURE

WAVE AFTER WAVE OF THEY MUST HAVE MEANT ETC.

(...)

CADAVRE EXQUIS<sup>575</sup>

Der zufällig entstandene Name des als „Cadavre exquis“ bekannten surrealistischen Verfahrens einer „kollektiven Collage“<sup>576</sup> erhält hier einen hintergründigen Doppelsinn. Der Leichnam einer vergangenen Kultur ist tot und kann nicht mehr herrschen, also unterstellen die Lebenden ihm Absichten und bringen ihn in ihrem Sinne zum Sprechen. Ein „Rückwärtslesen“ und „-verstehen“ (ob durch Einfühlung oder rationalistisch fundiert ist dabei gleichgültig) dient im Allgemeinen dazu, den eigenen Präferenzen affirmativ oder im symbolischen Vaternord ein moralisches Fundament zu verleihen. Einer als uneigennützig deklarierten Dialogik mit dem Vergangenen begegnet Weiner mit ausgeprägter Skepsis. Auf die Frage, ob er „*sich noch heute von einem antiken Kunstwerk verführen*“ lasse, antwortete Weiner 1992 in Wien:

*„Vielleicht war der Fall des Habsburgerreichs einfach ein grammatisches Problem. Ich könnte auf oder mit einem antiken Kunstwerk verführt werden aber nicht von einem antiken Kunstwerk.“<sup>577</sup>*

Von einer Neutralität des vorgefundenen Terrains geht er allerdings nicht aus. Die Beschaffenheit des Untergrundes, ihre inhärenten Begrenztheiten in der überlieferten Sprache und überlassenen materiellen Wirklichkeit ist durch die vorangegangenen Kulturen real

---

<sup>575</sup> Lawrence Weiner, „Yesterday, Today & Tomorrow“, in: Birgit Jürgenssen (Hsg.); *Wenn die Kinder sind im Dunkeln*, ..., (Ausstellungskat.), Wien: Wiener Secession, 1994, S. 37. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich, S. 344.

<sup>576</sup> Fietzek/Stemmerich, S. 344.

<sup>577</sup> Lawrence Weiner, „Antwort auf eine Frage“, in: *Die schwangere Muse* (Ausstellungskat.), Wien: Akademie der Bildenden Künste, 1992, S. 27. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich, S. 314.

geprägt. Ob man nun versucht, die Sprache neu zu erfinden oder den Grund freiräumt und plant, man bleibt auf das Vorhandene als Material angewiesen. „Lebenskunst“ besteht in einer Lust am gekonnten Umgang mit den Unwegbarkeiten des Materials. Die Kontrolle, die Matta-Clark über „seine“ Architektur des Entfernens hatte, muss in einer traumwandlerischen statischen Sensibilität bestanden haben. Weiner drückt dies aus, indem er von „im Griff haben“, aber auch von einem „Glückstern“ spricht, der Matta-Clark bei seinen halsbrecherischen Aktionen begleitete:

*„Gordon hatte einen Glückstern; unter anderem darum war es ein solcher Schock, als er an Krebs starb. Glück in dem Sinn, wie er sich in diesen Gebäuden bewegte. Ich hatte viele ortsbezogene Skulpturen gesehen und wusste, was sie für Risiken bargen. Gordons Beziehung zu den Gebäuden war sehr beeindruckend (...).“<sup>578</sup>*

---

<sup>578</sup> Joan Simon, “Lawrence Weiner” (Auszug aus Interview über Gordon Matta Clark, 1984), in: Mary Jane Jacob, *Gordon Matta Clark: A Retrospective* (Ausstellungskat.), Chicago: Museum of Contemporary Art, 1985, S. 141. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmrich, S. 169.

## II.6 Bindungen als Spannungszustände

In diesem Abschnitt wird die häufige sprachliche Explizierung von Befestigungen und Spannungszuständen zwischen verbundenen Objekten untersucht. Das Thema der Bezüglichkeit, das in II.2.3 als Aspekt des Raumbegriffs behandelt wurde, ist in den hier gesammelten Arbeiten in einen Kontext von Freiheit oder Beschränkung gesetzt.

Im ersten Teilabschnitt (II.6.1) werden konkrete Befestigungen und Verbindungen untersucht. Es zeigt sich eine Fokussierung auf Befestigungen als neuralgische Punkte, an denen sich die Kräfte, die innerhalb von Konfigurationen wirken, konzentrieren.

In II.6.2 sind Arbeiten gesammelt, in denen die emotionale Dimension von Bindungen in den Fokus rückt. Die Thematisierung von Zügelung, Loslassen, Vernachlässigen, Kontrolle und Verantwortung provoziert die Auseinandersetzung mit ethischen Fragen und die metaphorische Übertragung auf intersubjektive Beziehungen. Deshalb ist es hier von besonderem Interesse, zu zeigen, mit welchen künstlerischen Mitteln Weiner die Einschreibung einer eigenen ethischen Stellungnahme dennoch zu umgehen sucht.

Auffallend häufig habe ich eine Verbindung des energetischen Moments von Bindungen mit dem räumlichen Aspekt von Nähe und Ferne gefunden. Zwischen beiden wird, wie in II.6.3 beschrieben, eine veränderliche Proportion hergestellt.

### II.6.1 Befestigungen (vgl. A.I.1.6.1; Abb. 44, 45)

In den frühen Spracharbeiten wird der Art der Befestigung von Objekten an der Wand oder auf dem Boden, einer Grenze oder Schwelle eine besondere Aufmerksamkeit gezollt. Die sprachliche Erwähnung weist die zur Befestigung verwendeten Materialien, häufig Schrauben, als materielle Bestandteile des Werkes aus. Wie in vielen Gemälden Robert Rymans (Abb. 44, 45), ist die Befestigung materieller Bestandteil der Arbeiten.<sup>579</sup> Besonders in denjenigen Arbeiten Weiners, in denen durch die Mitte der an der Wand oder dem Boden befestigten Platten eine Schraube getrieben wird, wird die Lesart der Platte als bloße Trägerstruktur für ein Gemälde zerstört. Darüber hinaus werden die Schrauben durch die

---

<sup>579</sup> Robert Morris hat 1966 gegen das Relief ins Feld geführt: „(...) *Außerdem setzt sich ein an die Wand gehängtes Objekt nicht mit der Schwerkraft auseinander: Es entzieht sich ihr fürchtsam.*“ Robert Morris, „Notes on Sculpture“, in: *Artforum*, Vol. 4, No. 6, Februar 1966. Hier zitiert nach Stemmerich (Hsg.), *Minimal Art*, Dresden/Basel 1995/1998, S. 95. Rymans und Weiners' Schlussfolgerung scheint hingegen die zu sein, dass sich an der Befestigung an der Wand die Wirkung der Schwerkraft konzentriert.

Positionsbestimmungen zueinander und zu den Flächen, die sie verbinden, in ein Verhältnis gesetzt (vgl. auch II.2.1).

Eine andere, mehrfach verwendete Art der Befestigung ist das Kleben. Während die Fixierung mit Schrauben gewisse Spielräume bezüglich der Abstände unter den verbundenen Flächen zulässt, erfordert das Kleben einen unmittelbaren Kontakt beider (vgl. II.5.1). Beide Methoden ziehen die betroffenen Materialien in Mitleidenschaft. Die hergestellten Verbindungen sind stabil, aber nicht folgenlos reversibel. Beim Schrauben werden die beteiligten Materialien durchbohrt, beim Kleben gehen die Oberflächen eine schwer lösliche Verbindung mit dem Klebstoff ein, so dass ihre Intaktheit unwiederbringlich zerstört wird. Durch die Verwendung leicht ablösbarer Klebstoffe kann dieses Risiko vermindert werden, wodurch jedoch auch die Stabilität der Verbindung abnimmt. Der Hinweis „*at indicated points/terminal points/screw points*“ legt nahe, dass die räumliche Beziehung, in die die Materialien Wand/Boden/Decke und Platte/Papier gesetzt werden sollen, vor ihrer Fixierung antizipiert werden.

Ein mit der Wand, dem Boden oder der Decke verschraubtes oder verklebtes Objekt bewahrt seine Objektidentität gegenüber der Fläche. Dennoch wirkt diese Verbindung auf Dauerhaftigkeit ausgerichtet und hat darin eher den Charakter einer „Installation“ als den einer „Hängung“. Die Platte oder das Papier verbinden sich mit Wand, Boden oder Decke zur Skulptur, die nicht transportabel ist, ohne dabei zerstört zu werden. Durch Weiners Entscheidung, die Arbeiten im Material der Sprache zu fassen, ist die Arbeit dennoch an unterschiedlichen Orten und immer neu realisierbar.

Befestigungen werden im Frühwerk meist mit „*secured*“ bezeichnet, wodurch ihr Sicherungscharakter hervortritt. Sie werden als eine spezifische Art der Beziehung präsentiert, in die Objekte zueinander gesetzt sind. Die Proportion, in der diese Art der Beziehung existiert, besteht im Grad der Festigkeit, also der Sicherheit und Verlässlichkeit und der Enge der hergestellten Verbindung. Betrachtet man eine Vielzahl von Rauminstallationen und Buchseiten aus Weiners Oevre, fällt eine Vorliebe für eine spielerisch wirkende Streuung der Ausstellungsobjekte über die Wände oder Buchseiten auf (vgl. Abb. 12, 48). Strenge Ausrichtungen an der orthogonalen Axialität des Raumes werden durch „undiszipliniert“ schräg flottierende Elemente konterkariert, die Bewegung erzeugen. In diese Relation geht auch die Art der Befestigung ein, da durch sie ein Rahmen für die Bewegungsmöglichkeiten

der beteiligten Elemente vorgegeben wird. Einige Arbeiten kehren das Verhältnis um, indem in ihnen das „Format“ gekippt und so „angeschnitten“ wird, dass die Schnittkante zur Bodenkante parallel verläuft. Ein klein ins Bild gesetztes Pendant zeigt die alternative Möglichkeit der Ausrichtung auf und akzentuiert die „Gekiptheit“ des Formats (vgl. das graue *Removal Painting* in Abb. 48).

Der dialektische Umgang mit Fixierung und Beweglichkeit zeigt sich auch in der Vorliebe Weiners für die Verwendung von Stempeln. Das gestreute Erscheinen des Abdrucks in verschiedenen Kontexten verweist auf die unabhängige und zentrierende Existenz des physischen Stempels und mittelbar auf den Autor. Die „Stempelsignatur“ ist vom Körper und vom Namen des Autors gelöst und objektiviert und nur für Kenner des Werkes in der sprachlichen Gestaltung einem bestimmten Autor zuzuordnen. Inhaltlich verweist die Sprache auf objektivierte Beziehungsgefüge. Dem Aufbringen eines „Stempels“ haftet eine gewisse Möglichkeit der Willkür an. Anders verhält es sich mit der Beziehung zwischen dem Abdruck des Stempels und der Unterlage, die meist eine unlösbare Verbindung eingehen. Durch den Stempelabdruck (z.B. einer Behörde) wird eine bestimmte Zuschreibung besiegelt und fixiert, insofern der Stempel als Repräsentant (einer Autorität, einer Befugnis usw. ) seinerseits in eine Struktur eingebunden ist. Ohne diese „Rückbindung“ an einen zentrierenden Repräsentationszusammenhang wird ein Stempel zum flottierenden Element, das Bindungen eingeht und wieder löst und dabei einerseits Eindrücke hinterlässt und andererseits selbst Blessuren davonträgt, die sich wiederum in die Abdrücke hinein abbilden.

Auch in den „Brückenarbeiten“ (vgl. II.4.3) werden Befestigungen sprachlich in den Vordergrund gerückt. Diese werden wegen der Kräfte, die durch die Strömung auf die Brücke ausgeübt werden, zu neuralgischen Punkten. Die Kontrastbeziehung zwischen der „Fixierung“ der Brücke und dem „Fließen“ des Wassers wird mehrfach umspielt und gemildert. Dies geschieht zum einen durch die Wahl schwimmender Brücken (144, 187), die statt durch senkrecht im Boden befestigte Pfeiler durch die Wassermasse selbst getragen werden und damit auf einem grundsätzlich anderen Grund ruhen<sup>580</sup> als eine Brücke, die sich über einen darunter und dazwischen liegenden Raum spannt, ohne diesen zu berühren und diesen somit „ausspart“.<sup>581</sup> Die schwimmende Brücke nimmt zu einem gewissen Grad an der

<sup>580</sup> vgl. auch # 454: HAVING BEEN BUILT ON SAND WITH ANOTHER BASE (BASIS) IN FACT / AUF SAND GEBAUT AUF (AUS) EINEM ANDEREN GRUND

<sup>581</sup> vgl. # 526: TENSION ENOUGH TO HOLD A STONE UPON THE RHINE / SPANNUNG GENUG EINEN STEIN ZU HALTEN ÜBER DEM RHEIN

Fließbewegung des Wassers teil, wird jedoch durch die Fixierung im Boden des Ufers oder des Flussgrundes an einem Davontreiben gehindert. Diese Fixierung ist sprachlich als „vorübergehend“ (*temporary*) ausgewiesen, wodurch sie in eine Ähnlichkeitsbeziehung zum „Vorüberfließen“ des Wassers gesetzt ist. „Beweglichkeit“ und „Festigkeit“ erscheinen also nicht als an bestimmte Materialien gebundene „Wesenhaftigkeiten“, sondern als mögliche Weisen, wie diese zueinander in Beziehung gesetzt werden können.<sup>582</sup> Weiners Kunstgriff besteht (wie schon verschiedentlich gezeigt) in der simultanen Verwendung von Kontrast- und Ähnlichkeitsbeziehungen.

Als eine Variation der Bindungsthematik möchte ich die explizite Thematisierung von Bezüglichkeit in den Arbeiten der 70er Jahre verstehen (vgl. II.2.3). Das Fehlen von Befestigungen wird impliziert, wenn davon gesprochen wird, dass etwas „unter gewissen Umständen weggeblasen“ wird (*blown away under certain circumstances*, 437). Während der 80er Jahre erscheinen häufig bündelartige Verschnürungen oder Verdrahtungen, durch die Materialien zusammengefasst und -gehalten, ineinander verwunden, umeinander gedreht und verknotet werden. Die „Fixierung an Punkten“ der frühen Arbeiten wird in einigen Arbeiten der 90er Jahre wieder aufgegriffen.

#### **II.6.2 Loslassen, zügeln, an sich ziehen, Kontrolle, Zugriff, vernachlässigen, Verantwortung (vgl. A.I.1.6.2)**

CURTAILED  
 DISENGAGED  
 RESTRAINED  
 WEAKENED  
 TINGED

AS TO PRESSURE AND/OR PULL

CURTAILED  
 DISENGAGED  
 RESTRAINED  
 WEAKENED  
 TINGED

AS TO HEAT AND/OR COLD

---

<sup>582</sup> vgl. # 497: STILL WATER PLACED UPON THE STREAM / RUHENDES WASSER AUF DEM STROM PLAZIERT

CURTAILED  
DISENGAGED  
RESTRAINED  
WEAKENED  
TINGED

AS TO NOISE AND/OR SILENCE

CURTAILED  
DISENGAGED  
RESTRAINED  
WEAKENED  
TINGED

AS TO EXPLOSION AND/OR IMPLOSION

CURTAILED  
DISENGAGED  
RESTRAINED  
WEAKENED  
TINGED  
(# 262-266)

AS TO CORROSION AND/OR VACUUM

Neben der Benennung materieller Befestigungen und Verbindungen sind bereits in den frühesten Spracharbeiten Wendungen zu finden, die Bindung als Beziehungsaspekt im Sinne einer psychischen Haltung thematisieren. In einer Werkserie von 1972 (# 262-266) werden die möglichen Implikationen von Bindungen zum Gravitationszentrum der Arbeiten. Mit ihr tritt eine bestimmte Akzentuierung in der Behandlung der Grenzthematik erstmals deutlich hervor, die in späteren Arbeiten immer wieder aufgegriffen wird. Grenzen erscheinen nicht mehr nur als äußere Begrenzungslinien, sondern auch als Beschränkungen der Beweglichkeit, Behinderungen und Beeinträchtigungen. „Kürzung“ (*curtailed*), „Zügelung“ (*restrained*), „Schwächung“ (*weakened*) und „Trübung“ (*tinged*) sind in dieser Zusammenstellung tendenziell negativ konnotiert, es scheint, als würde ein Verlust konstatiert. Das betroffene Material verliert aus menschlicher Sicht etwas von seiner materiellen Substanz als einer ihm zugehörigen Qualität, wie etwa seiner Ausdehnung, Impulsivität oder Strahlkraft. Nur „*disengaged*“ scheint ein inhaltliches Gegengewicht aufzubieten, indem es in einen diametralen Kontrast zu „*restrained*“ tritt. Dennoch wird keineswegs festgelegt, ob nicht auch die „Lösung aus einer Bindung“ eine Beeinträchtigung darstellen könnte. Die grammatische Form der passivischen Konstruktion erhält hier eine Konnotation des „Erleidens“.

Die rechts stehenden „as to“ - Bezüge hatte Weiner bereits in einer anderen Werkserie verwendet (Kat. # 257-261). Dort wurden sie jeweils mit „affected“ und „effected“ verbunden. Diese Werkserie erscheint auch in einem Buch mit dem Titel „Causality“<sup>583</sup>. Im anagrammatischen Prinzip der Kombinatorik, das in beiden Werkserien verwandt wird, entfaltet sich auch auf der formalen Ebene eine Auseinandersetzung mit Bindungen. Jede der durchgespielten Kombinationsmöglichkeiten eröffnet den Blick auf die spezifische Wirklichkeit einer möglichen Beziehung. Trotz der Leichtigkeit, mit der die verschiedenen Verbindungen unter den sprachlichen Segmenten hergestellt und wieder gelöst werden und trotz der Transparenz der mechanischen Systematik ihrer Entstehung, entwickelt jede dieser Möglichkeiten eine eigene Dignität.

Gegenüber den Arbeiten von 1968-70 findet auf der Ebene der Sprachverwendung eine Veränderung statt. Die Partizipien „disengaged“, „restrained“, „weakened“, „tinged“ bezeichnen „objektive“ Zustände, werden aber im alltäglichen Sprachgebrauch ebenso häufig im Zusammenhang mit der Beschreibung subjektiv erfahrener psychischer Zustände oder zwischenmenschlicher Beziehungen verwendet und sind damit rhetorisch anders konnotiert als „secured by screws“, „glued“ oder „fixed“. Während in den früheren Arbeiten sprachlich ein größerer Abstand zwischen den „Beziehungen zwischen Objekten und Objekten“ und ihren „Beziehungen zu Menschen“<sup>584</sup> zu bestehen scheint, verringert sich dieser Abstand durch die Wortwahl in der hier behandelten Werkserie. Dadurch wird der Anreiz einer metaphorischen Übertragung des Gelesenen oder Gehörten in den zwischenmenschlichen Bereich, also einer nach Weiners Definition „literarischen“ Lesart, größer. Dieser Öffnung gegenüber dem metaphernbildenden Deutungsverlangen der Rezipienten wird mit der Mechanik des kombinatorischen Prinzips ein Gegengewicht gegenüber gesetzt. Die Sprache wird also „weicher“, indem sie in einem rhetorischen Grenzbereich zwischen einem „objektbezogenen“ und einem „subjektbezogenen“ Sprachkontext angesiedelt wird, wodurch der Abstand des Betrachters gegenüber dem Objekt seiner Betrachtung verringert und die Identifikationsneigung erhöht wird. Gleichzeitig bleibt die Verhaftung in der Objektwelt der materiellen „unliterarischen“ Beziehungen erhalten, was durch die zur Kombination

---

<sup>583</sup> Lawrence Weiner, *Causality: Affected and/or effected*, anlässlich der Ausstellung in der Leo Castelli Gallery, New York, 1971.

<sup>584</sup> In Weiners Text „I Am Not Content“ (1982) heißt es: “ART IS AND MUST BE AN EMPIRICAL REALITY CONCERNED WITH THE RELATIONSHIPS OF HUMAN BEINGS TO OBJECTS AND OBJECTS TO OBJECTS IN RELATION TO HUMAN BEINGS”, in: Kathy Acker/Joseph Kosuth/Lawrence Weiner, “Portraits . . . , Section 2, Lawrence Weiner”, *Artforum*, Vol. 20, No. 9, New York, Mai 1982, S. 65. Hier zitiert nach: Alberro et al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, 1998, S. 106.



angebotenen Wortpaare „Druck/ Zug“, „Hitze/Kälte“, „Lärm/Stille“, „Explosion/ Implosion“, „Korrosion/Vakuum“, die physisch-materielle Einflüsse bezeichnen, betont wird. In einer weiteren Werkserie aus dem Jahr 1972 (#313-324) findet das Motiv der beschränkten Bewegungsfreiheit und „Festsetzung“ Eingang in den Begriffen „*incarceration*“ und „*binding*“.

HAVING ROLLED BEFORE INCARCERATION  
... BEFORE INCARCERATION

BEING ROLLED DURING INCARCERATION  
... DURING INCARCERATION

ROLLING AFTER INCARCERATION  
... AFTER INCARCERATION

HAVING SHONE BEFORE MUTILATION  
... BEFORE MUTILATION

BEING DULLED DURING MUTILATION  
... DURING MUTILATION

DULLED AFTER MUTILATION  
... AFTER MUTILATION

MOBILE BEFORE RELEGATION  
... BEFORE RELEGATION

MOVING DURING RELEGATION  
... DURING RELEGATION

STATIONARY<sup>585</sup> AFTER RELEGATION  
... AFTER RELEGATION

---

<sup>585</sup> Im Werkkatalog ist „stationary“ als „stationery“ (Briefpapier, Schreibwaren) wiedergegeben. Ich gehe davon aus, dass es sich hierbei um ein Versehen handelt.

## HAVING SPREAD BEFORE BINDING

... BEFORE BINDING

## SPREADING DURING BINDING

... DURING BINDING

## STANDING AFTER BINDING

... AFTER BINDING

Der Zweck der „Einkerkerung (*incarceration*)“ besteht einerseits darin, ein Entweichen zu verhindern, also die Bewegung zu kontrollieren, und andererseits in der Herbeiführung einer räumlichen Trennung von der „Außenwelt“, um einen Kontakt zu unterbinden (vgl. II.7). „*Binding*“ betont den Kontrollaspekt der „Einkerkerung“, „*relegation*“ kann in der Bedeutung von „Verbannung“ den Isolationsaspekt verstärken. Hier sind die beiden Motivstränge, die ich mit „Befestigung und Fixierung“ und mit „Grenzüberschreitung“ im Sinne eines aggressiven Übergriffs (Kap. II.8) überschrieben habe, eng miteinander verbunden. Besonders „*relegation*“ mit den möglichen Bedeutungen „*Degradierung, Verbannung, Abstieg, Weiterleitung*“ weist eine Verbindung zu den „schwachen“ Formen des Übergriffs, die bereits in anderen Werken angeklungen sind (s.o.), auf. In der Nachbarschaft zu „*mutilation*“ läßt sich nun eine Assoziation mit Folterpraktiken, also massiven und gezielten Übergriffen, kaum vermeiden (vgl. Kap. II.8.1). „*Relegated*“ erschien bereits in der Arbeit # 311, die mit # 312 eine Gruppe bildet:

311

... AND THEN RELEGATED TO ANOTHER GENDER

312

... AND THEN UTILISED AS TO ANOTHER GENDER

Der etymologische Ursprung des Wortes liegt im lateinischen „*relegare*“, das sich aus „*re*“ (zurück) und „*legare*“ (entsenden) zusammensetzt und „fortschicken“ oder „entfernen“ bedeutet.<sup>586</sup> „*Relegated*“ im Zusammenhang mit einer Präposition „*to*“ legt eine Bedeutung nahe, die mit „delegieren“ verwandt ist, aber nicht die Wertschätzung und das Vertrauen gegenüber demjenigen teilt, auf den im Sinne der „*Delegation*“ eine Sache übertragen wurde.

---

<sup>586</sup> Gerhard Wahrig, *Fremdwörterlexikon*, Orbis-Verlag, o.O., o.J., S. 646.

Vielmehr scheint das Motiv der Abgrenzung zu dominieren, eine abweisende Haltung gegenüber einer Sache, die an jemanden herangetragen wurde und deren Annahme verweigert wird. Die Übersetzung könnte also lauten: „... und dann an ein anderes Geschlecht zurückverwiesen/weitergeleitet/verbannt“<sup>587</sup>. 312 könnte entsprechend mit „... und dann in der Art/im Sinne eines anderen/weiteren Geschlechts verwendet“<sup>588</sup> übersetzt werden.

Die letzte Dreiergruppe der Werkserie (322-324) expliziert das Motiv der „Bindung“ im Begriff „*binding*“ und setzt es zu einer Bewegung der Ausdehnung in Bezug. Wie in der vorangegangenen Werkgruppe hält das „Sich-Ausbreiten“ noch während des Aktes des Bindens an und kommt erst danach zum Stillstand. Das Wörterbuch führt als eine mögliche Bedeutung von „*stand*“ die Paraphrasierung „*remain unchanged*“ auf, die wörtlich mit „*stehen*“ oder figürlich mit „*bestehen (bleiben)*“ übersetzt werden kann.<sup>589</sup> Im Kontext der Werkserie oszilliert „*standing*“ zwischen den Bedeutungsnuancen von „(aufrecht) stehen“, „unverändert bleiben“ und „aushalten“.

„*Incarceration*“, „*relegation*“, „*binding*“ und „*mutilation*“ evozieren in dieser Zusammenstellung die Assoziation von Strafmaßnahmen und Gewaltanwendung (vgl. II.8.1). Das Alarmierende der gewählten Begrifflichkeit wird sowohl durch die nüchterne, transparente Systematik der Konstruktion konterkariert, als auch durch objektweltbezogene Wörter wie „*rolling*“. Wird hier ein an sich harmloser Sachverhalt dramatisiert oder – umgekehrt – ein dramatisches Geschehen banalisiert? Alice Zimmerman hat bezüglich der Provokation metaphorischer Lesarten in Weiners Arbeiten bemerkt:

„*The spare language and utilitarian elements place at the feet of the “receiver” the silent baggage of responsibility that always accompanies knowledge.*“<sup>590</sup>

Es scheint offensichtlich, dass Weiner dies durchaus bewusst zur Wirkung bringen möchte, indem er entsprechende, in der öffentlichen Diskussion präzente Materialien oder Kontexte wählt.<sup>591</sup>

<sup>587</sup> Meine Übersetzung

<sup>588</sup> Meine Übersetzung

<sup>589</sup> Peter Terrell et al. (Hsg.), *Pons: Großwörterbuch: Collins deutsch-englisch, englisch-deutsch*, Stuttgart: Klett, 1990, S. 639.

<sup>590</sup> Alberro/Zimmerman, „Not How ...“; in: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, 1998, S. 48.

<sup>591</sup> Hierzu zählen etwa die von Zimmerman erwähnten Kampfstoffe, aber auch umweltbelastende Materialien wie Schwermetalle, Schweröl u.ä., Hinweise auf Produktions- und Vermarktungskontexte und Rassen- und Geschlechterschranken. Ebd., S.47.

Der motivische Komplex des Befestigens, Fixierens und Bindens ist in Weiners Arbeit auch als eine Auseinandersetzung mit der Verbindlichkeit von Beziehungen und dem Gefühl der Verantwortung präsent. Besonders wird dies in einer Arbeit von 1972 deutlich:

332

AND THEN UNTENDED AS ...

Das Wörterbuch führt für „*untended*“ folgende mögliche Übersetzungen auf: „*unbehütet*“, „*unbewacht*“, „*vernachlässigt*“, „*ungepflegt*“.<sup>592</sup> Die französische Übersetzung des Katalogs setzt „*négligé*“<sup>593</sup>, die holländische „*veronachtzaamd*“<sup>594</sup> ein. „*Tended*“ erschien bereits in der Arbeit mit der Katalognummer 020 von 1968:

3 MINUTES OF 40 lb. PRESSURE SPRAY OF WHITE HIGHWAY PAINT UPON A WELL TENDED LAWN

THE LAWN IS ALLOWED TO GROW AND NOT TENDED UNTIL THE GRASS IS FREE OF ALL VESTIGES OF WHITE PAINT

Die Grenzthematik ist hier in verschiedener Hinsicht angesprochen. Zum einen erscheint in der Verwendung von Autobahnmarkierungsfarbe das Motiv des Markierens (vgl. II.7.3), zum anderen wird, wie bereits in „*Cratering Piece*“ (1960) und in „*Staples, Stakes, Twine, Turf*“ (1968) (vgl. I.4.2) mit einem „gut gepflegten Rasen“ ein durch menschliche Eingriffe definiertes Feld zum Material. „*Tended*“ eröffnet im Zusammenwirken mit „*allowed*“ und „*left*“ bereits sehr früh die Facette der Verbindlichkeit und Verantwortung.

Die positive Konnotation des Begriffs „to tend“ als „*hüten (Schafe), pflegen, sich kümmern um, bestellen (Feld), bedienen, warten (Maschine)*“<sup>595</sup> wird durch die Kontextualisierung in Weiners Arbeit in Zweifel gezogen, wobei ein ständiger Wechsel zwischen dem Vollzug und der Unterlassung von Eingriffen entsteht. Dem Besprühen des gepflegten Rasens haftet ein Beigeschmack des Übergriffs an, dessen Spuren durch eine weitere Missachtung gegenüber der Pflegeleistung wieder getilgt werden sollen. Indem es dem Gras „erlaubt“ wird, zu wachsen und dadurch die „Freiheit“ von Markierungsfarbe erreicht wird, wird gleichzeitig die

<sup>592</sup> Peter Terrell et al. (Hsg.), *Pons: Großwörterbuch: Collins dt.-engl., engl.-dt.*, Stuttgart: Klett, 1990, S. 735.

<sup>593</sup> „ET PUIS NÉGLIGÉ COMME ...“. Lawrence Weiner/Le Nouveau Musée/Institut d'Art Contemporain, *Lawrence Weiner: Specific & General Works*, Villeurbanne, 1993, o.S.

<sup>594</sup> „EN DAN VERONACHTZAAMD ALS ...“, ebd.

<sup>595</sup> Peter Terrell et al. (Hsg.), *Pons: Großwörterbuch: Collins dt.-engl., engl.-dt.*, Stuttgart: Klett, 1990, S. 682.

„Gepflegtheit“ des Rasens aufgehoben, die ihrerseits eine Art von Markierung darstellt. Dabei besteht der vorgeschlagene Eingriff in einer Unterlassung. So verlieren in Weiners Setzung alle Bestandteile ihre Eindeutigkeit. Die „Beschmutzung“ durch die Farbe selbst wird zur Markierung eines räumlichen und zeitlichen „Schonraums/Schutzgebietes“, innerhalb dessen kein Eingriff stattfinden darf. Darin erinnert Weiners Setzung an die zuweilen paradoxal anmutende Markierung und minutiöse „Überwachung“ von Wildtieren mittels Sendern durch Artenschützer.

Die Unterlassung der Zuwendung erscheint in # 332 in der seltsamen Wendung „*untended as...*“, was „vernachlässigt als...“ oder „vernachlässigt wie...“ oder auch „vernachlässigt, als...“ im Sinne von „in dem Moment, als...“<sup>596</sup> heißen kann. Die französische Übersetzung des Werkkatalogs entscheidet sich für „*comme*“ die holländische für „*als*“.<sup>597</sup> Auch hier wird die im isolierten Erscheinen dominierende negative Konnotation von „*untended*“ durch den rätselhaften Zusatz „*as*“ aufgebrochen und zusätzlich durch die Setzung der Pünktchen auf einen unbestimmten Raum hin geöffnet.

Die Wendungen „*allowed*“ und „*left*“, die bereits in den sehr frühen Arbeiten das Motiv des „Zulassens“, „Unterlassens“ (150), „Dort-Lassens“ (046, 183), „Ruhen-Lassens“ (186), eingeführt haben, erscheinen dort in Verbindung mit Prozessen des Trocknens (006, 013, 016, 036) und (Ver-)Bleichens (024), Schmelzens (056) oder des (Auf-) Ruhens (015, 186). In den Arbeiten, in denen Materialien wie Bleich- und Frostschutzmittel oder Flüssigfarben verwendet werden, beschränken sich menschliche Eingriffe auf das Auslösen physikalisch-chemischer Prozesse, deren Fortschreiten und schließliches Zum-Stillstand-Kommen dann ohne weiteres Zutun abgewartet wird. In einer zunächst weniger offensichtlichen Weise gilt dies auch für die Arbeiten, in denen Gegenstände ruhen gelassen werden. Dies wird deutlich, wenn man eine weitere Arbeit Weiners betrachtet, in der die Veränderung hervorgehoben wird, die allein durch eine Platzierung hervorgerufen wird.

---

<sup>596</sup> Diese grammatische Konstruktion erscheint eindeutig in „*as the dawn comes up like thunder*“ (# 782).

<sup>597</sup> Lawrence Weiner/Le Nouveau Musée/Institut d'Art Contemporain, *Lawrence Weiner: Specific & General Works*, Villeurbanne, 1993, o.S.

389

PLACED UPON A STONE

[            ] UPON A STONE

HAVING THUS BEEN ALTERED

Weiner dehnt hier das Verständnis dessen, was eine Veränderung beinhaltet, über das übliche Maß der Wahrnehmung hinaus aus. So wie allein die Veränderung der Position dasjenige selbst verändert, das versetzt wurde, die Versetzung ihm also nicht äußerlich bleibt, so verändert auch liegen gelassen zu werden bereits alle Beteiligten. Die Unterlassung bietet also keinen Ausweg aus der Verantwortung, die aus der Einbindung in einen Zusammenhang von Ursachen und Wirkungen resultiert. Das „Zulassen“ entspricht einer Entscheidung, einen Prozess nicht zu beeinflussen und nicht dem Verzicht auf eine Entscheidung. Dies in der Sprachform deutlich auszusprechen, ist wichtig für die künstlerische Klarheit des Werkes. In diesem Zusammenhang sind auch die vielen Formulierungen Weiners zu sehen, die eine scheinbare Unentschlossenheit und Unklarheit zum Ausdruck bringen wie „*perhaps*“, „*and/or*“, „*in near or around*“, „*approximately*“, „*to a degree*“ u.ä. Auch die Festlegung eines Spielraums bleibt eine Festlegung. Das sprachliche Material muss also so präzise wie möglich eingesetzt werden, um eine unbeabsichtigte Verunklärung der skulpturalen Intention zu vermeiden. Dass diese Notwendigkeit künstlerischer Kontrollausübung für Weiner selbst zum Material geworden ist, zeigt seine Auseinandersetzung mit Formen der Kontrollausübung in den Arbeiten. In # 150 wird der Haltung des „Lassens“ eine eigene Arbeit gewidmet.

A STONE LEFT UNTURNED

Wie häufig in Weiners Arbeiten, wird die Möglichkeit eines Eingriffs erst in den Sinn gebracht, indem seine Unterlassung formuliert wird. Das „*ignoti nulla cupido*“ aus 877 ist damit ein für allemal dahin. Tun oder Lassen erscheinen gleichermaßen als relevante Größen innerhalb eines Beziehungszusammenhangs ohne Schlupflöcher. Die Tätigkeit des „Unumgedreht-Lassens“ wird in ihrer energetischen und libidinösen Aufladung wahrnehmbar.

Vergleicht diese Arbeit mit der Arbeit # 332, stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis „lassen“ und „vernachlässigen“ zueinander zu sehen sind. Setzt man die Annahme voraus, dass beide in einem Kontext von Bindungen stehen, scheint „lassen“ eine Anerkennung der

Bindung zu beinhalten, während im „Vernachlässigen“ eine vorhandene Bindung gezeugnet wird. Im Deutschen wie im Englischen besteht sprachlich ein Bezug zu Spannungszuständen von Verbindungen. „Nachlassen“ impliziert eine Zugenergie, der „nachgegeben“ wird (vgl. auch # 262), „to tend“ weist eine Wortverwandtschaft mit „tension“ auf und geht auf das neulateinische „tendere“ („spannen, ausstrecken, sich hinneigen“) zurück. Dies läßt den Schluss zu, dass dem „Hüten“, „Pfleger“, „Sich-Kümmern“ die Herstellung und Aufrechterhaltung eines Spannungsverhältnisses zugrunde liegt. Hierin kann man eine unmittelbare Verbindung zu den zahlreichen Arbeiten Weiners erkennen, in denen Distanzen und Spannungsverhältnisse thematisiert werden (vgl. II.7.3).

In den 80er und 90er Jahren erscheint „left“ mehrfach in der Bedeutung von „zurückgelassen“, in # 760 sogar im Original auf Deutsch. In diesen Arbeiten scheint, im Kontext meiner Zusammenstellung gelesen, eine Nachlässigkeit mitzuschwingen, die sehr subtil durch die Wortverbindungen evoziert wird, etwa wenn etwas „dem Verrotten überlassen“ wird (589) oder offenbar nachts zurückgelassen wurde, so dass es bei Tagesanbruch glitzert wie Cinderellas gläserner Schuh oder die Scherben zerschlagener Bierflaschen (700). In 760 wird der Eindruck des Übrig-Geblieben-Seins nach einem turbulenten Ereignis bzw. der sprichwörtlichen Stille nach dem Sturm, durch „after“ hervorgehoben:

### ZURÜCKGELASSEN AFTER THE WIND

Während 809 an den Gebrauch von „left“ erinnert, der im Frühwerk häufig anzutreffen ist und mit dem Abwarten eines physikalischen Prozesses in Zusammenhang gesetzt scheint, greifen 838 (*left in the wind*) und 850 (*left in the rain*) den Ton der Vernachlässigung bzw. den Eindruck, dass etwas sich selbst und den Elementen überlassen wird, wieder auf. Ist es fröhliche Unbeschwertheit oder die subtile Vergewaltigung des eigenen Verantwortungsgefühls oder auch eine schmerzhaft Trennung, die im Aufgeben einer vormaligen Bindung und Zurücklassen von etwas zum Ausdruck kommt? Die Antwort gehört zum „stillen Gepäck“, das Weiner, wie Alice Zimmerman schreibt, „zu unseren Füßen plaziert“ (s.o.).

### II.3.5 Bindungen in Proportion zu Nähe und Ferne (vgl. A.I.1.6.3)

In den frühen Arbeiten Weiners sind häufig lineare Verbindungen zwischen Punkten zu finden, die teilweise durch das Spannen von Schnur realisiert oder auch nur in der Vorstellung

hergestellt werden, etwa wenn sich ein eingeschlagener Nagel „in direkter Linie“ (*directly in line with*, 045) zu einem anderen befinden soll (vgl. II.2.1). Die Auffassung der geraden Linie als straff gespanntem Faden, der zwei Punkte verbindet, kann wohl als die geometrische Urvorstellung gelten und bildet die technische Grundlage der Instrumente von Architekten und Vermessern wie Lot, Zirkel und Schneidewerkzeuge.<sup>598</sup> Insbesondere in den Bereichen der nachminimalistischen Performancekunst und des Tanzes wurde das lineare Spannungsmoment als Beziehungsaspekt, der mit Macht- und Kontrollausübung, aber auch mit der gegenseitigen Abstimmung und dem Mitvollzug der Bewegungen des anderen zu tun hat, durch Künstler wie Joan Jonas und Vito Acconci thematisiert. In Acconcis *Following Piece* (1969) knüpfte er, indem er sich willkürlich gewählten Passanten an die Fersen heftete, ein unsichtbares Band zwischen sich und ihnen, das erst durch deren Betreten eines privaten Raums abriß. In seinen Reflexionen der Arbeit unterstrich er die Erfahrung des „Mitgezogeneins“, das Entlastende der Enthebung vom Entscheidungszwang und nicht etwa die Macht des heimlichen Verfolgens. Alexander Alberro hat dies als eine Form der Dezentrierung bezeichnet.<sup>599</sup> Der Einfluss Becketts gerade auf Künstler des Postminimalismus wurde bereits erwähnt<sup>600</sup> (vgl. I.2.1). Eine der bedrückendsten und bekanntesten Inszenierungen menschlicher und gleichzeitig räumlicher Beziehungen via Leine hat dieser wohl mit seinem Paar *Lucky* und *Pozzo* in „*Warten auf Godot*“ geliefert.

Stangen oder gerade Stöcke können als Versteifungen des straff gespannten Bandes betrachtet werden, die den Spannungszustand im Material selbst fixieren und dadurch die von den Enden her aufzuwendende Zugenergie ersetzen. Gleichzeitig wird auch der Abstand zwischen den Endpunkten festgesetzt und je nach Länge der Stangen werden Bewegungen an deren Enden in einen anderen Maßstab übertragen. Brice Marden schreibt über das Zeichnen mit der Verlängerung des Zeichenstocks, das auch Matisse bereits praktiziert hatte: „*Wenn man Abstand vom Bildträger nimmt mit Hilfe dieses feinen Instruments, geschieht es, dass man sich in bestimmter Weise dem Bildträger eigentlich annähert, gerade indem man sich entfernt.*“

<sup>598</sup> Andreas Schmid schreibt über sein Studium der Natur der Linie: „*Das Erarbeiten der geistigen Spannung beim Ziehen der Linie war jedoch genauso wichtig (wie das Verhältnis von schwarz und weiß).*“ Andreas Schmid, „Präzision und Offenheit – mit Räumen zeichnen.“ In: Akademie der Künste Berlin/Christian Schneegass (Hsg.): *minimal – concept: zeichenhafte Sprachen im Raum*. Verlag der Kunst, Dresden, 2001. S. 91.

<sup>599</sup> Vgl. Alexander Alberro, „Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977“, in: Alberro/Stimson, *Conceptual Art*, Cambridge, Mass./London, 1999, S. xxi.

<sup>600</sup> Vgl. u.a. Rosalind Krauss, „LeWitt in Progress“ (1977), in: *Die Originalität der Avantgarde*, 2000 und Bruce Naumans Performance mit dem Titel „*Beckett Walk*“ (1968).



*Die kleinste Bewegung teilt sich als Zeichnung unmittelbar mit.*<sup>601</sup> In der Kunst der Moderne lassen sich zahlreiche Belege für die Thematisierung des Beziehungs- und Spannungsaspekts der Linie und den Möglichkeiten der Zwischenschaltung von Instrumenten, die diese Beziehungen verändern, finden.<sup>602</sup> Marcel Duchamps Experiment der fallengelassenen Bänder mit dem Titel *3 Stoppages-Étalon* von 1913 leitet, seiner eigenen Aussage nach, „ein(en) mindest pataphysischen Zweifel auf das Axiom (...), nachdem die Gerade der kürzeste Weg von einem Punkt zu anderen sei“.<sup>603</sup> Einen Zusammenhang zwischen der Bindung an eine Zielvorgabe und der Geradheit einer Linie sieht auch Paul Klee, wenn er in seinem „Pädagogischen Skizzenbuch“ von 1925 die Schlangenlinie beschreibt als: „Eine aktive Linie, die sich frei ergeht, ein Spaziergang um seiner selbst willen, ohne Ziel. Das agens ist ein Punkt, der sich verschiebt.“<sup>604</sup>

Bereits in den frühen Werken Weiners, in denen Schnüre zwischen Stangen gespannt werden, spielen Abstände und Distanzen eine Rolle. Während es dort oft um Symmetrie und die genaue Länge der Abstände im objektiv messbaren Sinne geht, wird in den frühen 70er Jahren eine Fokussierung auf die psychischen Implikationen in der Sprachform erkennbar. In 353 und 354 ist die Rede von Direktheit, Indirektheit und Nähe:

... INDIRECTLY *BUT* CLOSE

... DIRECTLY *BUT* CLOSE ...

Auch das „Lassen“ und „Vernachlässigen“, dessen Verwendung ich II.7.2 beschrieben habe, erscheint auffallend oft innerhalb eines Bezugssystems von Nähe und Ferne. Besonders deutlich tritt dieser Zusammenhang in einigen Arbeiten hervor, die zwischen 1975 und 1977

---

<sup>601</sup> Brice Marden, *Recent Drawings and Etchings, with an interview by Pat Steir*, New York, 1991, S. 21 f. Hier zitiert nach: Dieter Koeplin, „Zeichnen erlaubt eine andere Arbeitsweise“, in: Akademie der Künste Berlin/Christian Schneegass (Hsg.), *minimal – concept*, Dresden, 2001, S. 223.

<sup>602</sup> Man denke an Matisse' Zeichenstock, die Zeichenmaschinen Tinguelys, die tropfenden Dosen Max Ernsts, die Drip-Technik Jackson Pollocks usw.

<sup>603</sup> Marcel Duchamps Kommentar zu *3 Étalon Stoppage* von 1964 ist im Materialteil ohne Quellenangabe zitiert in: Hans Ulrich Reck/Harald Szeemann (Hsg.), *Junggesellenmaschinen*, Katalog der Wanderausstellung Juli 1975 bis Februar 1977, erw. Neuausg., Wien/New York, 1999. S. 35.

<sup>604</sup> Paul Klee, „Variationen der Schlangenlinie“, in: *Pädagogisches Skizzenbuch* (Bauhausbücher Bd. 2), München, 1925, S. 6. Hier zitiert nach: Horst Bredekamp, „Die Unüberschreitbarkeit der Schlangenlinie“, in: Akademie der Künste Berlin/Christian Schneegass (Hsg.): *minimal – concept*, Dresden, 2001. S. 207.

erstmals veröffentlicht wurden:

419

CARRIED TO GREAT LENGTHS.

CARRIED TO (RELATIVELY) GREAT LENGTHS.

BROUGHT UP (RELATIVELY) SHORT.

BROUGHT UP SHORT.

ALL OVER A MATTER OF TIME

Der Werkkatalog führt die deutsche und italienische Übersetzung mit auf, die in den Ausstellungen im deutsch- und italienischsprachigen Raum verwendet wurden<sup>605</sup>:

SEHR WEIT GETRAGEN.

(RELATIV) SEHR WEIT GETRAGEN.

(RELATIV) NICHT WEIT GEBRACHT.

NICHT WEIT GEBRACHT.

ALLES EINE FRAGE DER ZEIT

PORTATO MOLTO LONTANO.

PORTATO (RELATIVAMENTE) MOLTO LONTANO.

SOLLEVATO (RELATIVAMENTE) POCO.

SOLLEVATO POCO.

TUTTO SU UNA QUESTIONE DI TEMPO

---

<sup>605</sup> Lawrence Weiner/Le Nouveau Musée/Institut d'Art Contemporain, *Lawrence Weiner: Specific & General Works*, Villeurbanne, 1993, o.S.

Jean-Marc Poinsoot hat die Arbeit für den Werkkatalog folgendermaßen ins Französische übersetzt:

PORTÉ SUR DE LONGUES DISTANCES.

PORTÉ SUR DE (RELATIVEMENT) LONGUES DISTANCES.

STOPPÉ (RELATIVEMENT) NET.

STOPPÉ NET.

LE TOUT SUR UNE QUESTION DE TEMPS

Die verschiedenen Übersetzungen zeigen die inhaltliche Spannweite, innerhalb derer die Bedeutung der Arbeit sich bewegt. Vor allem die Mehrdeutigkeit von „*brought up*“ als „heraufgebracht/her- oder hingebacht/erhöht/erbrochen“ und „erzogen/großgezogen“ und „*brought up short*“ als „innehalten gelassen, gestoppt“ hat großen Einfluss auf die Übersetzungen der anderen Bestandteile. Die Übersetzung muß sich zwischen einer wörtlichen und einer idiomatischen Übertragung entscheiden. In der englischen Originalversion werden die „großen Längen“ gegen „kurz/knapp“ ausgespielt, das „Tragen“ zum „Heraufbringen/Großziehen“ in Bezug gesetzt, was durch die eingeschobene Klammer verdeutlicht wird. Der Einschub schafft einen Abstand, durch den die Zwangsläufigkeit der idiomatischen Lesart aufgebrochen wird. Eine Bewegung der Ausdehnung oder des Tragens über weite Strecken und ein Zum-Stillstand-Bringen treten vor einem mitschwingenden Hintergrund von Erziehung, langfristig angelegten und vielleicht abgebrochenen Projekten und kurz gehaltenen Möglichkeiten, der durch den idiomatischen Bezugsrahmen hergestellt wird, in eine Wechselbeziehung und dies alles „über eine Frage der Zeit“. Im „Tragen über große Strecken“ bzw. „Dehnen auf große Längen“ liegt ein Risiko verborgen, das mit der Einschätzung der Tragfähigkeit zusammenhängt. Dagegen steht ein „sauberer Schnitt“ („*stoppé net*“), eine klares „Einhalten-Gebieten“, das unter Umständen jedoch beinhaltet, dass man es „nicht sehr weit bringt“ oder ein Projekt unter seinen Möglichkeiten bleibt.

In # 421 wird einer Tendenz zur Zerstreuung durch „Aufräumen (Klären, Beseitigen, Aufdecken, Wegräumen, [sich] Aufklären, Aufhören [Regen])“<sup>606</sup> entgegen gewirkt:

421

HAVING BEEN SPREAD OUT (SORT OF)

HAVING BEEN CLEARED UP (SORT OF)

ALL ABOUT TIME

Wie in einigen anderen Arbeiten klingt hier das Motiv der Entropie als einer den Materialien inhärenten Tendenz, sich ihrer Ordnung zu entziehen, an (vgl. II.7.2). Dem etymologischen Ursprung des griechischen „entrepein“ für „umkehren, umwenden“ entsprechend, können beide Zeilen vektoriell entgegengesetzte Prozesse bezeichnen, deren dynamische Kräfte voneinander wegstreben (wenn man sich z.B. ein Zimmer vorstellt, auf dessen Fußboden Dinge zuerst verstreut und dann in die Regale zurückgeräumt worden sind). Die Bewegung kann aber auch in gleicher Richtung gedacht werden, wenn durch das Zerstreuen in einem Zentrum eine Freifläche geschaffen wird. Durch die in Klammern gesetzte Relativierung findet eine weitere Umkehrung statt, indem die auseinanderstrebenden (oder parallelgerichteten) Kräfte durch das, eine gewisse Unentschlossenheit ausdrückende, „*sort of*“ einander wieder angeglichen oder gleichermaßen zurückgenommen werden. Dabei erscheint die Wendung „*sort of*“ in ihrer generell abmildernden Gebrauchsfunktion selbst als Versprachlichung des Entropischen. „*Sort of*“ und „*cleared up*“ lassen in der Gegenüberstellung Assoziationen hinsichtlich einer zögerlichen oder entspannten versus straff entschlossenen Haltung zu.

Im Kontext von Bindungen betrachtet, kann man hier wiederum eine Figur erkennen, mittels derer ein Spannungszustand zwischen miteinander verbundenen Polen formuliert wird, der durch eine Notwendigkeit der Kontrollausübung zum Zwecke des Machterhalts und/oder der Pflege, des Umsorgens und des Beschützens belegt ist. Diese energetische Anspannung bzw. Lockerung der Anspannung wird mit einer Beziehung von Nähe und Distanz, von Versammlung und Streuung und diese gemeinsam wieder zu einer Zeitachse in Proportion gesetzt. Eine Reihe von Arbeiten aus dieser Zeit, die das „Aufnehmen“ und „Ablegen“ von Dingen thematisieren, zeigen ebenfalls diese Art der Proportionalität.

---

<sup>606</sup> Peter Terrell et al. (Hsg.), *Collins deutsch-englisch, englisch-deutsch*, Stuttgart: Klett, 1990, S. 108.

Das „*put and place*“ (448) ist hier nicht nur als eine Verschiebung auf einer Fläche thematisiert, sondern gleichzeitig mit einer Zuwendung verbunden. Dieses Motiv findet sich bereits in 015 von 1968, in der die rätselhafte Formulierung „*allowed to rest then turned to and turned upon*“ erscheint und die Selbstverständlichkeit der Hinwendung zu einem Objekt, dessen Lage verändert werden soll, eigens sprachlich hervorhebt. In 420 werden „einige Dinge zusammengepackt, einige Dinge abgelegt“ und alles ist „überfällig“. Die Überfälligkeit erscheint im Kontext meiner Zusammenstellung als zeitliche Überdehnung. An einem „Punkt des Übergangs“ ist in 425 etwas wie einer unsichtbaren Rückbindung folgend, „zurückgebracht worden“. In 426 wird etwas „hier gelassen“ oder „dorthin gelegt/gestellt“, und damit die Nähe bzw. Entferntheit des Ortes mit dem Ruhen-Lassen bzw. Verbringen und einer begrenzten Zeitspanne (*for a limited time*) kombiniert. In der Wiederholung ist dies zu einem „*progress (of a sort)*“, also einer Entfernung von einem Ausgangsort, in Bezug gesetzt. In 427 ist mit „*put down*“ und „*picked up*“ die psychophysische Dimension des Absetzens und Aufnehmens expliziert und wieder jeweils zu einer Zeitdauer in Beziehung gesetzt. An den Hund eines Grenzsoldaten oder etwas ganz anderes könnte man denken, wenn in 428 „nur für eine begrenzte Zeit“ „an einem Punkt des Übergangs“ etwas „befreit“ oder „losgelassen“ wird. Dehnung und Spannungszustände erscheinen im Zusammenhang mit der Herstellung von Verbindungen und dem Erreichen entfernter Punkte (432, 483, 521, 526). Die Intensität der Bindung wird im jüngeren Werk häufig über die Wahrnehmung von Dingen oder die Art des Umgangs mit ihnen vermittelt. Etwas wird „gehalten“ oder „geworfen“ (593), „zur Seite gestoßen oder mit (sich) getragen“ (634), „sanft hingelegt“ (575), „gesucht“ (645), „verloren“ (756). Aber auch die räumliche Position der Dinge, ihre Sichtbarkeit und Erreichbarkeit, sogar das Wissen um ihre Existenz (873, 874, 877) erscheint als räumliche Beziehung, die sich auf das Gefühl der Verbundenheit auswirkt.

## **II.7 Absondern, sortieren, trennen zur Definition von Zugehörigkeit, Abgrenzung als Schutz und Abwehr**

THERE IS AN ASSUMPTION THAT CERTAIN THINGS MUST BE KEPT APART  
THERE IS AN ASSUMPTION THAT KEEPING APART (KEEPING IN & KEEPING  
OUT) IS SUFFICIENT

IN FACT IT IS ONLY AN ASSUMPTION

IN FACT IT IS ONLY A LINE FROM POINT A TO POINT B<sup>607</sup>

Dieser Abschnitt behandelt die Thematisierung der Trennungs- und Schutzfunktion von Grenzen in den untersuchten Spracharbeiten. Der Akzent liegt hier auf Arten der Definition von Zugehörigkeit, Gefühlen des Aufgehobenseins bzw. der Fremdheit und Ausgesetztheit und dem Aspekt der Gefasstheit und Integrität.

Im II.7.1 wird die häufig anzutreffende Unterscheidung von „innen“ und „außen“ verfolgt. In diesem Zusammenhang wird „Gefasstheit“ als eine besondere Form des Innen-Seins untersucht, die unmittelbar mit der Integrität einer Struktur oder Gestalt in Zusammenhang steht.

Ein zweiter Untersuchungsaspekt wird durch die Thematik des Auseinanderlegens und Zuordnens, also die Schaffung von Ordnungsstrukturen bzw. deren Aufhebung durch Vermischen gebildet (II.7.2).

Der Aspekt der „Geschützttheit“ im Innern und deren Aufgabe oder Entzug durch Exposition in die Schutzlosigkeit des offenen Raums ist in II.7.3 gesondert untersucht. Hierbei wird der Funktion von Markierungen besondere Beachtung geschenkt.

### **II.7.1 Innen und außen, Zentrum und Peripherie, offen und geschlossen, gefasst und ungefasst, Desintegration, Hohlräume (vgl. A.I.1.7.1)**

In I.2.1 wurde darauf hingewiesen, dass eine Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von privat und öffentlich in den ausgehenden 60er und frühen 70er Jahren einen außerordentlichen Stellenwert hatte. Unter anderen fokussierten Künstler wie Gordon Matta-Clark, Bruce Nauman, Dan Graham und Vito Acconci in ihren Arbeiten auf diese Grenze. Materielle

---

<sup>607</sup> The Henry Moore Sculpture Trust/Lawrence Weiner/Iwona Blazwick, *Steel Pennies Don't Come From Or Go To Heaven*, Publikation anlässlich der gleichnamigen Installation im Henry Moore Studio, Dean Clough, Halifax 19. Februar-23. Mai 1993, o.O., o.J., o.S.

Grenzen wie Hauswände wurden durchbrochen (Matta-Clark) oder transparent gemacht (Graham), das Privatleben wurde heimlich beobachtet (Vito Acconci, *Following Piece*, 1969; Gordon Matta-Clark: *Chinatown Voyeur*, 1971), öffentlich gemacht (Dan Graham, Video-Projection *Outside Home*, 1978; Matta-Clark, *Open House*, 1972), oder statistisch erfasst (Mary Kelley, *Women and Work*; 1975). Für die Ambivalenz zwischen klaustrophobischer und Sicherheit bietender Raumerfahrung interessierte sich vor allem Bruce Nauman, der seinen Körper buchstäblich an den Grenzen des Raumes abprallen ließ (*Bouncing in the Corner*, 1968) oder den Boden stampfend bearbeitete (*Stamping in the Studio*, 1968). Auch Dan Graham ließ in einer Filmarbeit die Perspektive des Kameraauges durch die Formen der mit der Kamera in ständigem Hautkontakt spiralförmig umkreisten Körper bestimmen (*Body Press*, 1970/1972)<sup>608</sup>. Die Durchdringung von innen und außen, Formen der Umstülpung, der Aufhebung der Differenz, die Auseinandersetzung um das Anthropomorphe, das Körpern anhaftet, die über ein Innen verfügen, verborgene und vergrabene Geheimnisse, die ambivalente Intimität von Interieurs, die Innen- und Außengeleitetheit der Persönlichkeit<sup>609</sup>, die äußere Maske, die Zurschaustellung und Gewalt der Aussetzung in die Offenheit spielten in der Kunst des Surrealismus, in Warhols Maskierungen, in der Minimal Art und postminimalistischen Kunst und der sie begleitenden theoretischen Auseinandersetzung eine zentrale Rolle. Die künstlerische Thematisierung von Innen- versus Außenraum als Gegenüberstellung relativer Geschütztheit gegenüber einer Bedrohung, die von einer tendenziell feindlichen Außenwelt ausgeht, kann auf eine noch viel weiter zurückreichende Tradition zurückblicken (man denke an den mittelalterlichen „hortus conclusus“ oder die Genremalerei Vermeers oder Chardins). Der positiv konnotierten bürgerlichen Privatheit, die auch heute noch gültige Formen findet, steht seit jeher ein bedrohliches, stickiges, undurchschaubares Innen gegenüber oder auch eine ambivalente, trügerische Schein-Geborgenheit. Artaud spricht in seiner „Gefühlsathletik“, die von kabbalistischen Atemtheorien und der traditionellen chinesischen Medizin inspiriert ist, von einem Zusammenspiel von „Kontraktions- und Entspannungszuständen“. Die Oppositionen von

---

<sup>608</sup> Dan Graham schreibt in seinem Begleittext zu *Body-Press*, 1970/72 (zwei 16 mm-Farbfilm): „Der Richtungswinkel der Kamera, die Ansicht eines bestimmten Ausschnitts aus dem reflektierenden Bild des Spiegels, wird festgelegt durch die Position der Kamera auf der Kontur des Körpers in jedem gegebenen Moment. (...) Auch wird die Muskulatur des Darstellers erkennbar, wenn sich die Kamera in die Oberfläche des Körpers eindrückt (innen nach außen ziehend).“ In: Ulrich Wilmes (Hsg.), *Dan Graham: Ausgewählte Schriften*, Stuttgart, 1994, S. 40/41.

<sup>609</sup> Philip Ursprung zitiert den soziologischen Bestseller „*The Lonely Crowd*“ von David Riesman, in dem ein „dem Individualismus des 19. Jahrhunderts verpflichtet“ (Ursprung) innen-geleiteter Mensch einem neuen Typus des außen-geleiteten Menschen gegenüber gestellt wird: „(...) dass der außen-geleitete Mensch nicht viel mehr ist als die Abfolge verschiedener Rollen und Begegnungen mit anderen und schließlich nicht mehr weiß, wer er eigentlich wirklich ist und was mit ihm geschieht.“ David Riesman, *The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character*, New Haven, 1950. Hier zitiert nach: Ursprung, *Grenzen der Kunst*, S. 149.

„konvex und konkav“, „Wille“ und „Entspannung des Willens“, „männlicher“ und „weiblicher“ Zeit sind im Atem untrennbar verbunden. „In der Zeit, da man denkt, dass man nicht will, oder da man sogar nicht denkt, lässt uns ein matter weiblicher Atem stickige Kellerluft, den feuchten Hauch eines Waldes einatmen; (...)“.<sup>610</sup> An Roland de Renéville schreibt Artaud: „Das Gute befindet sich stets auf der Außenseite, doch die Innenseite ist ein Böses. Ein Böses, das auf die Dauer verringert werden wird, doch erst im letzten und höchsten Augenblick, wenn alles, was Form war, wieder ins Chaos zurückkehren will.“<sup>611</sup> Die emotionale und ideologische Besonderheit der Grenze zwischen innen und außen gegenüber Grenzlínen, die lediglich Flächen unterteilen, vor allem aber auch sexuelle Konnotationen und ihre Bedeutung für die kulturelle Definition der Geschlechterrollen erfuhren - nicht zuletzt aufgrund der Interventionen von Künstlerinnen wie Eva Hesse und Louise Bourgeois - in den ausgehenden 60er und frühen 70er Jahren neue Beachtung.

Auch im Zusammenhang mit Weiners Konzept der „mise-en-scène“ sind Fragen des „Innen“ und „Außen“ von Bedeutung. Francois Dosse findet in seiner „Geschichte des Strukturalismus“ in den einschlägigen Texten eine „ausgiebig verwendete geographische Terminologie, die das ‚Drinnein‘, das ‚Draußen‘, den ‚Horizont‘, die ‚Schwellen‘ oder ‚Grenzen‘ bestimmt, (es) eröffnet ein quasi theatralisches Szenenbild, dessen sich Roland Barthes auf großartige Weise zur Analyse des Racineschen Theaters zu bedienen wusste.“<sup>612</sup> Dosse zitiert Barthes: „Das Draußen (...) enthält drei Räume: den des Todes, den der Flucht und den des Ereignisses. (...) (Der tragische Held ist definiert als derjenige), der nicht hinaus kann, ohne zu sterben. Seine Grenze ist sein Vorrecht, die Gefangenschaft seine Auszeichnung. (...) Der tragische Konflikt ist eine Raumkrise“. Vieles erinnert hier an Weiners metaphorische Übertragung seiner Lebenssituation auf Giacomettis „Palast um vier Uhr früh“, als er sich, im Alter von 18 Jahren, um vier Uhr nachts auf dem Rückweg von der Arbeit in den Docks auf den nächtlichen New Yorker Straßen wiederfand mit dem Gefühl, dass es ums „Überleben“ ging (vgl. Bd. I, Anm. 43). Und auch die „Arena“ der Kunst (vgl. I.1.3) ist so ein Ort, ebenso wie die Bühne des Lebens (vgl. III.1), auf der es gilt, seinen „Platz an der Sonne“ zu finden (vgl. I.1). In einer dunkleren Sprache beschreibt Artaud im oben zitierten Brief ein ähnliches Lebenszenario: „Etwas wie uranfängliche Bosheit herrscht im Lebensfeuer, in der Lebensgier, im unbedachten Drang zum Leben (...), denn nach allen

<sup>610</sup> Antonin Artaud, „Eine Gefühlsathletik“ (1935), in: *Das Theater und sein Double*, Frankfurt a.M., 1989, S. 144.

<sup>611</sup> Antonin Artaud, „Briefe über die Grausamkeit: Dritter Brief (An Roland de Renéville, Paris, 16.11.1932)“, in: *Das Theater und sein Double*, Frankfurt a.M., 1989, S. 112.

<sup>612</sup> Francois Dosse, *Geschichte des Strukturalismus Band 2*, Frankfurt a.M., 1999, S. 535.



*Richtungen hin gibt es in einer geschlossenen, zirkulären Welt keinen Platz für den wahren Tod, denn ein Aufstieg ist eine Zerreißung, denn der geschlossene Raum ist erfüllt von lauter Leben, und jedes stärkere Leben geht durch andre hindurch, frisst sie also auf in einem Massaker, das eine Verklärung, ein Gutes darstellt.*“ Die emotionale Ambivalenz ebenso wie das „Atmende“ der Membrane zwischen innen und außen finde ich in Weiners Arbeiten thematisiert.

Zunächst lässt sich eine Auseinandersetzung mit innen und außen schlicht am Erscheinen der Wörter „in“ und „out“ festmachen. Mehr noch als in anderen Abschnitten meiner thematisch geleiteten Werkzusammenstellungen ist es hier jedoch nötig, sich auf eine vorgestellte plastische Umsetzung des Gesagten einzulassen. Noch vor Weiners frühen malerischen Versuchen in seinem New Yorker Studio während der 60er Jahre steht sein „Cratering Piece“ von 1960, das in seinen späteren Spracharbeiten immer wieder nachwirkt. Die ersten „removals“ betreffen also nicht die Ecken der flachen Leinwand, sondern Erdmassen aus einem Feld. Die dabei entstandenen Krater und Löcher als negative Volumina lassen auf eine Affinität Weiners mit dem Plastischen schließen, die dem Interesse an der kategorialen Überschreitung zwischen dem Malerischen und dem Plastischen, durch das seine Auseinandersetzung mit dem Werk Frank Stellas und Robert Rymans bestimmt war, voranging. 1960 hatte sein Interesse, wie er sagte, dem „Spezifischen der einzelnen Krater“ gegolten, bevor es sich am Ende des Jahrzehnts in ein „Interesse am Allgemeinen“ wandelte.<sup>613</sup> Wie sein späteres Werk erkennen lässt, spielt die Gegenüberstellung von Volumen und Fläche im gesamten Werk eine wesentliche Rolle. Wie in Abschnitt II.5.1 bereits auseinandergesetzt wurde, werden Oberflächen als mehr oder weniger durchlässige Grenzen, also gewissermaßen als „Häute“ krperhafter Objekte aufgefasst und untersucht. Ausschlaggebend ist hier jedoch wiederum weniger ein Interesse an der kulturellen Bewertung von Oberflchenstofflichkeit etwa als „kostbar“ o.., vielmehr werden Oberflächen zu Austragungsorten des Ringens um Positionen „innerhalb“ oder „außerhalb“ einer gegebenen Struktur, an die eine Fülle emotionaler Implikationen geknüpft ist. Hierbei rückt die Stofflichkeit der Oberflächen insofern ins Blickfeld, als sie die Passierbarkeit der

---

<sup>613</sup> „Wenn man die Sprache der Benennungen verwendet, befasst man sich mit den allgemeinen Aspekten des Materials, nicht mit den spezifischen. Für mich ist das Wort ‘Stein’ einfach Stein. Wenn ich möchte, dass es Basalt sein soll, sage ich ‘Basalt’. Wenn mich mit den allgemeinen Aspekten von Materialien befasse, genügt die Sprache. Wenn ich mich jemals mit dem ‘Spezifischen’ eines Steins unter all den Steinen in dieser Welt befassen möchte, dann werde ich das auf einen andere Art tun. Aber ich interessiere mich nicht besonders für spezifische Steine.“ Phyllis Rosenzweig, Interview mit Lawrence Weiner, New York, 25. Mai, 1990, in: LAWRENCE WEINER: WITH THE PASSAGE OF TIME (Faltblatt), Washington D.C.: Hirshorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 1990, o.S. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmrach, S. 255.

Grenze im Einzelfall bestimmt, indem sie einen Austausch entweder ermöglicht oder unterbindet, Eindringlingen standhält oder unterliegt, in ihrer spezifischen Art der Permeabilität selektiv filtert und sich selbst und das, was unter bzw. hinter ihr liegt, zu erkennen gibt oder verbirgt. Während jedoch zwischen übereinander gelagerten Schichten flächige Kontaktbeziehungen bestimmend sind und die äußeren Ränder in der Empfindung als unbegrenzt erscheinen können, setzt „innen“ versus „außen“ allseitige Umschlossenheit, also eine körperhafte Empfindung voraus. Weiners Interesse für die Unterschiede zwischen der Versammlung (Konzentration) des Volumens und Flächigkeit als Ausdehnung spricht aus zahlreichen seiner Werke in den unterschiedlichsten Schaffensperioden. In einer Arbeit von 1998 klingt seine Auseinandersetzung mit Piaget an, der von der Äußerung eines der von ihm betreuten traumatisierten Kinder berichtet. Weiner hat Piagets Überlieferung im Interview zitiert. Auf die Frage, warum der Apfel „Apfel“ heiße, antwortete das Kind: „weil der Name 'Apfel' im Apfel geschrieben steht.“<sup>614</sup> Weiners Arbeit lautet:

#### ÉCRIT DANS LE CŒUR DES OBJETS

(Kat. # 810)

Im Interview mit Benjamin Buchloh sagte er: „(...) *why do artists have to be made into romantic souls because they bring the soul out of the material and make the material acquire its real name?*“<sup>615</sup> Das Heraufbringen an die Oberfläche und seine Affinität zum Herausbringen aus der Verborgenheit eines „Innen“ klingt in der Arbeit mit der Katalognummer 255 an:

#### DUG UP AND/OR DUG OUT

Ebenso wie eine Verwandtheit beider Formen des Hervorholens wird jedoch auch der Unterschied deutlich, indem das „Heraufgraben“ die Vorstellung übereinander gelagerter Schichten und den Augenblick des Durchstoßens einer flächigen Grenze hervorhebt während das „Herausgraben“ die Entnahme aus dem Innern eines Körpers impliziert. Sich „innen“ oder „außen“ zu befinden, hat in Weiners Arbeiten sowohl mit der Definition und Beschaffenheit von Außengrenzen zu tun, als auch mit der Nähe zu und Verbundenheit mit einem Kern oder einer Mitte oder auch der Eigenart eines Milieus.

---

<sup>614</sup> Buchloh, „Conversation with Lawrence Weiner“, in: Alberro et. al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, 1998, S. 30.

<sup>615</sup> Ebd.

Hohlräume erscheinen im Frühwerk als Krater und Löcher oder auch in Form von Behältern oder Gefäßen, deren Inhalt meist ausgegossen oder versprüht wird (# 002, 004, 044, 046, 055, 052), wobei die „Gefasstheit“ der meist flüssigen Inhalte in Behältnissen zwar indirekt zum Ausdruck kommt, indem davon die Rede ist, dass etwas „auf/in etwas gegossen“ wird (*poured upon/into*), nicht aber eigens sprachlich expliziert wird (mit Ausnahme von # 055, wo eine Tasse genannt wird). In einigen Arbeiten wird die Beziehung des Ausgießens aus einem Behältnis auf eine plane Oberfläche wie den Boden oder eine Wand in ein Hineingießen in einen im Boden geformten Hohlraum verändert. In anderen werden Gegenstände oder Flüssigkeiten „ins Meer“ gegossen oder geworfen. Dass die Art der gewählten Präposition von entscheidender inhaltlicher Relevanz sein kann, zeigt ein Vergleich von # 093 („*a rubber ball thrown at the sea*“) und # 146 („*a rubber ball thrown on the sea*“) oder der Arbeiten der Serien # 157-161 und 162-166. In der Gegenüberstellung mit Arbeiten, in denen etwas „auf“ Wasseroberflächen „plaziert“ wird (vgl. II.5) wird deutlich, dass beim Hineingießen oder – werfen in den Ozean, in Wasserfälle oder Ströme, eine Oberfläche durchdrungen und in einen „Wasserkörper“ (*body of water*), wie es in # 078 heißt, etwas „eingeführt“ (*induced*, vgl. auch *intrusion* in # 031, 066) wird. Das Meer als gefasste Masse und Volumen tritt hier in einen Kontrast zur scheinbar unendlichen horizontalen Ausdehnung des Wasserspiegels als Oberfläche und Horizontlinie.

Zwischen dem Zerfließen einer in die Ungefasstheit entlassenen Flüssigkeit auf einem Untergrund und der „Einkerkerung“ (*incarceration*) bzw. dem „Eingeschlossen-“ (oder „Zugeschlossen-“) Sein (*locked*), die in # 313 und 134 genannt sind, werden unterschiedliche Facetten der Einfassung und Umschlossenheit erzeugt und verwendet. Eine teilweise Einfassung wird in Ecken und Winkeln erreicht, in denen solche Materialien sich sammeln, die aufgrund ihres geringen Gewichts andernorts herumgewirbelt würden und keine Ruhe fänden oder deren Expansionsdrang durch die aneinanderstoßenden Wände gestoppt wird. Was sich in der Ecke befindet, ist zumindest „*von hinten bedeckt*“ (# 217). Eine andere Art der Einfassung von zwei Seiten wird durch Umklammerung gebildet (# 136).

In # 212 wird etwas „wieder eingefügt“ (*reinserted*), das zuvor aus einem Gefüge herausgenommen worden ist. In diesem Zusammenhang ist der hierin implizierte zurückliegende Vorgang des HerauslöSENS von Interesse, der auch in der „Verbannung/Weiterleitung/Abschiebung“ („*relegation*“) in # 319 eine Rolle spielt.

Die Arbeit # 235, die im Kontext einer Serie erscheint, in der es um die Beschreibung von Bewegung im Raum mittels Präpositionen geht, enthält in der englischen Fassung einen idiomatischen Doppelsinn. Neben der literalen Übersetzung von „*down and out*“ als „herunter und heraus“, ist auch eine Übersetzung als „heruntergekommen“ oder „abgerissen“ möglich. In dieser Wendung wird eine kulturelle Tendenz zur positiven Bewertung des „oben“ (im hierarchischen Sinn) und „innen“ (im Sinne von gesellschaftlich akzeptiert) sichtbar, die durch die literale Lesart in Frage gestellt wird.

Neben einem absoluten Innen und Außen wird die relative Nähe zu einem Zentrum sprachlich thematisiert, wenn zum Beispiel „*in oder in der Umgebung von*“ Dublin Sprengungen vorgenommen werden (# 181). Eine Bewegung nach außen als Entfernung von einem Zentrum wird auch in „*strung out*“ angedeutet. Ein Zentrum oder „Kern“, der zu einer Randzone ins Verhältnis gesetzt wird, kann auch in der Formulierung „von innen (her) geschwächt“ (*weakened from within*, # 218) eine Rolle spielen, wenn man die Schwächung prozessual als einen sich allmählich in konzentrischen Ringen ausbreitenden Vorgang auffasst.

Während der 70er Jahre werden in vielen Arbeiten Bezugssysteme sprachlich expliziert, wobei die Befindlichkeit „innerhalb eines/des Kontextes“ (*within a/the context of*) neben die Formulierung „mit Bezug zu“ (*with reference to*) tritt (vgl. II.2.3). Die Befindlichkeit „innerhalb eines Kontextes“ erscheint als derjenigen „innerhalb eines Gewölbes“ (*within a dome*, # 385) insofern vergleichbar, als beide konkret räumlich aufgefasst sind. Im Wortspiel „*within or without*“ (# 381, 384) macht Weiner die Bedeutung einer Gegenüberstellung von innen und außen überdeutlich.

Emotionale Wertigkeiten im Zusammenhang mit innen und außen kommen bereits in „*locked*“ (# 134, 1969) ins Spiel. Hier trifft das Motiv der Gebundenheit und Kontrolle, das in II.6 untersucht worden ist, mit der Frage von innen und außen zusammen. Zwar kann „*locked*“ auch im Sinne einer Blockierung und Behinderung der Beweglichkeit verstanden werden, häufig aber wird der Begriff gleichzeitig mit einem räumlichen „Eingeschlossensein“ in Verbindung gebracht. Deutlich verstärkt ist dieser Aspekt in 313 und 319 (1972), wo von „*incarceration*“ und „*relegation*“ die Rede ist, zwei Formen der Bestrafung, die beide mit einer Befindlichkeit „innerhalb“ oder „außerhalb“ eines Raumes, Körpers oder Gefüges in

Zusammenhang stehen. In 319-321 tritt der Umschlag des Zustands erst „danach“ ein:

MOBILE BEFORE RELEGATION

... BEFORE RELEGATION

MOVING DURING RELEGATION

... DURING RELEGATION

STATIONARY AFTER RELEGATION

... AFTER RELEGATION

Während das Material, um das es geht, vor der „Degradierung/Verbannung/Weiterleitung/Rück-Entsendung“ „mobil“ war und sich auch während des Eingriffs „bewegte“, ist es anschließend „stillstehend/parkend/unbewegt“. Der „Ausschluss“ aus einem bestimmten Milieu wird zum Verursacher dieser Zustandsveränderung. In Analogie zur „Einkerkerung“ arbeitet Weiner auch hier mit der Trennung eines Innenraums von einem Außenraum, wenn auch mit umgekehrten Vorzeichen. „Innen“ zu sein ist nunmehr die Voraussetzung oder vielleicht auch nur ein Rahmen für Bewegung. Nach der Verbannung ins „Draußen“, die mit einer Degradierung einhergeht, findet das Material sich in einen vorübergehenden „Parkzustand“ versetzt oder endgültig abgestellt. Solche „Außenräume“ werden in der Kunst seit den 60er Jahren vielfach thematisiert, sei es durch die Beschäftigung mit stillgelegten Industriebrachen, Mülldeponien, Parkplätzen, Friedhöfen oder der Desolatheit der städtischen Peripherien.<sup>616</sup> Die Offenheit der Arbeit Weiners erlaubt einen Blick auf diese Thematik, der nicht von vorne herein Stellung bezieht. Dadurch wird die Wahrnehmung für die Möglichkeit sensibilisiert, einen Zusammenhang zwischen „Stillstand“ und „Ausgrenzung“ zu konstruieren oder im Vorhandenen zu erkennen, so dass die Existenz „funktionaler“ Außenräume in den Blick rückt. „Funktional“ deshalb, weil sie inmitten eines räumlichen oder strukturalen Zusammenhangs auftreten können, der eigentlich durch die Existenz von Außengrenzen als Innenraum definiert ist, wie etwa in einer Stadt oder einer Gemeinschaft. Als Beispiel hierfür kann das Schicksal mancher Emigranten dienen, der sich innerhalb eines ihnen fremden Sprachraums zur Untätigkeit verdammt sehen, also sich funktional in ein „außen“ verbannt fühlen. Durch seine Setzung verbindet Weiner diese Möglichkeit mit

---

<sup>616</sup> Eine Auseinandersetzung mit Räumen der gesellschaftlichen Peripherie findet man u.a. bei Andy Warhol, Edward Ruscha, Robert Smithson, Gordon Matta-Clark, Jeff Wall. Das Aufspüren „unsichtbarer“ Grenzen innerhalb des Stadtraums war auch eine Zielsetzung des durch Guy Debord und seine „*Situationistische Internationale*“ propagierten „*Dérive*“ (vgl. I.2.2).

unzähligen anderen, zu denen auch eine Szenerie gehören könnte, in der ein defektes Auto an den Straßenrand geschoben und dort abgestellt wird. Die Wahrnehmungstendenz, die Ereignisse als Kausalzusammenhang zu lesen oder sie zumindest einem kohärenten „szenischen“ Zusammenhang zuzuordnen, die hier durch die „narrative Struktur“ evoziert wird, wird nicht zusätzlich verstärkt. Vielmehr wird sie durch die echoartige Wiederholung eines Teiles des Gefüges in Zusammenstellung mit einer durch Pünktchen markierten Auslassung relativiert. Die Pünktchen deuten an, dass alles auch anders sein könnte, dass nicht die moralische Schlussfolgerung im Vordergrund steht, sondern die Proportion, die zwischen Beweglichkeit und der Befindlichkeit im Innen oder Außen hergestellt wird. Die Leerstelle verweist ebenso wie die Wiederholung auf die Prinzipien des „Ersetzens“ und „Verschiebens“ und den Umgang mit den Materialien als grundsätzlich autonomen Bausteinen, die zueinander montiert werden.

In „*packed up*“ (# 420, 1976) findet sich der Aspekt der Gefasstheit wieder, der in den frühen Arbeiten, die das Ausgießen von Flüssigkeiten beinhalteten, bereits impliziert war. Ein „Kontext des Einfassens/Unter-Kontrolle-Bringens/In-Schach-Haltens“ (*context of restraint*) bildet das Milieu, in dem in # 433 ein- und ausgeschlossen wird. Keineswegs ist aber „innen“ zwangsläufig mit Beschränkung verbunden und liegt im Außen das Ziel des Begehrens. Durch den „Ausschluß oder die Aussperrung (*closed off, blocked off*)“ (# 464, 466, 465) wird vielmehr die Beweglichkeit nach innen beschnitten.

Die Entfernung von einer Mitte kommt in # 412 und 444 zur Sprache. Auch hier spielt neben einer objektiv messbaren Entfernung ein subjektives Gefühl der Verbundenheit herein. Der Zusatz „*wahrscheinlich zu weit heraus*“ betont diese Komponente ebenso wie das Werfen, das einen Kraftaufwand beinhaltet, der zur Überwindung einer ursprünglichen Nähe gebraucht wird. „Hinaus“ kann hier bedeuten: weg von der Macht des Zugriffs, heraus aus dem Bannkreis der Einflussnahme und Kontrolle, der Sichtbarkeit entzogen. Das energetische Moment verweist auf die Bindungsthematik (vgl. II.6.3).

Das zentrifugale Wegstreben von einer Mitte (*ever widening circles*, 510, 502) hat häufig mit Verdrängung zu tun. Die Punkte des Eindringens werden aufgrund der Ausweichbewegungen des verdrängten Materials zu Zentren. Architekturen, die errichtet werden, um geschützte Innenräume zu etablieren, sind sprachlich so präsentiert, dass die in ihnen verwirklichte Nutzung der Kräfte, die sie immer auch bedrohen, hervorgehoben wird. Schwerkraft,

Kohäsion und Fliehkräfte sind in der Architektur nicht aufgehoben, sondern gegeneinander ausgespielt. Der Schutzraum des Gebäudes erscheint als den Kräften der Bedrohung selbst nur vorübergehend und mit Schmeichelei abgetrotzt (591) (vgl. Bd. I, S. 126). Das Sicherheitsversprechen, das mit den Trennungen von innen und außen verbunden scheint, ob als Schutz vor dem von außen zudringenden Feind oder dem eingeschlossenen und sicher verwahrten Bösen erweist sich als verletzlich, denn das, was schützen soll, ist nur mit List gegen sich selbst gewendetes Zerstörungspotential, wie die vielen eingestürzten Mauern in Weiners Werk bezeugen. Nicht, dass das Vertrauen auf eine Geborgenheit im Innen (oder Außen) grundsätzlich denunziert würde - „*out of harm's way*“ (819) zu sein ist ja ein starkes, real erfahrbares Gefühl - aber es verdankt sich einem jederzeit bedrohten Konstrukt, das den Aufwand von Geschicklichkeit, Wartung und Aufmerksamkeit benötigt und nicht einmal gesetzt und dann für immer besessen wird.

### **II.7.2 Vermischung und Separation, Zuordnung, Aufteilung, Anpassung, Unterscheidung (vgl. A.I.1.7.2)**

PEACE AND QUIET    ONE HERE    ONE THERE    BEFORE THE EXPLOSION  
(# 856, 2000)

Ein weiterer Aspekt der Grenzthematik betrifft Fragen der Definition von Zugehörigkeit. Eine explizite Auseinandersetzung mit Kriterien, aufgrund derer Zuordnungen vorgenommen werden, findet sich vor allem bei Künstlern der Conceptual Art, die mit statistischen Verfahren, Karteien und Systematiken, dem Sammeln, Sortieren und Archivieren arbeiten (vgl. Abb. 49).<sup>617</sup> Die Kritik der Frankfurter Schule an der Einebnung von Unterschieden im statistischen Erfassen und in der Registratur<sup>618</sup> hatte sicherlich den Blick für die Ambivalenz der bürokratischen Ordnungssysteme ebenso geschärft wie Kafkas alptraumhafte Szenarien und natürlich die Dokumente der Nürnberger Prozesse. In der künstlerischen Präsentation von in Raster, Schubladen und Schaukästen gezwängten Dingen setzen diese sich jedoch häufig über ihre Angleichung durch die vereinheitlichende Struktur hinweg oder es entsteht ein vexierbildhaftes Schwanken in der Wahrnehmung, die mal die Individualitäten favorisiert und mal der Vereinheitlichung folgt. Mitunter kann, wie bei der Aufbewahrung vormals lebendiger Körper und Pflanzen in standardisierten Behältnissen, deren bloße physische

---

<sup>617</sup> Vgl. Benjamin Buchloh, „Conceptual Art 1962-1969“, in: Claude Gintz (Hsg.), *L'art conceptuel: une perspective* (Ausstellungskat.), Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989.

<sup>618</sup> Vgl. Adorno und Horkheimer: „*Aufklärung zersetzt das Unrecht der alten Ungleichheit, das unvermittelte Herrentum, verewigt es aber zugleich in der universalen Vermittlung, dem Beziehen jeglichen Seienden auf jegliches. (...) sie schneidet das Inkommensurable weg. Nicht nur werden im Gedanken die Qualitäten aufgelöst, sondern die Menschen zur realen Konformität gezwungen.*“ Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, zuerst New York, 1944, Frankfurt am Main 1969/1998, S. 18/19.

Präsenz durch die Art der egalisierenden Präsentation sogar gesteigert werden kann. Die Individualität der Einzeldinge in ihrer Unterschiedlichkeit kann durch die Gleichbehandlung absorbiert, verstärkt oder aus der Ebene der Quiddität in die Ebene der Entität verschoben werden, so dass die nackte faktische Präsenz im Raum der Absorption entgegentritt, obwohl Qualitäten der Dinge keine Rolle spielen. Dass die Wirkung einer medial egalisierten Präsentation sortierter Dinge letztlich unkalkulierbar ist und sich erst in der Umsetzung zeigt, haben die Beispiele vieler Künstler im letzten Jahrhundert gezeigt (vgl. Abb. 50). Sehr deutlich ist diese Ambiguität auch durch Andy Warhol in seiner Verwendung von Verbrecherkarteien für seine Arbeit „*Thirteen Most Wanted Men*“ gezeigt worden, die er 1964 als Auftragsarbeit für die Fassade des New-York-State-Pavillon entwarf (vgl. Abb. 51).

Das Vereinheitlichen und Zuordnen spielt bei Weiner schon aufgrund der Verwendung von Sprache eine Rolle. Beides wird in vielen Arbeiten jedoch inhaltlich zusätzlich thematisiert: Die in „*Staples, Stakes, Twine, Turf*“ (1968) und # 001 (1968) auf einem Feld installierte Gitterstruktur Weiners erinnert an die Funktion der „Parzellierung“ im Hinblick auf die Klärung von Besitzverhältnissen. Die Unterteilung in gleiche Kompartimente hat gegenüber anderen Kriterien der Einzäunung den Vorteil, dass im Rückgriff auf ein Ausgangsmodul Kommensurabilität hergestellt werden kann. „Pionierland“ kann so mit dem Anspruch objektiver Gerechtigkeit verteilt werden, und die Möglichkeit der Berechnung von Grundstücksgrößen vereinfacht die Festlegung des Tauschwertes.<sup>619</sup> Da auf die „Rationalität“ des Rasters und die künstlerische Bearbeitung dieser spezifischen Struktur durch zahlreiche Künstler aus dem Umfeld Weiners bereits in Kapitel II.3.2 eingegangen wurde, soll an dieser Stelle vor allem der Aspekt der Unterteilung behandelt werden, der in 084 mit „*divided*“ und „*partitioned*“ sprachlich expliziert wird.

Eine Form der Verteilung liegt auch in # 027 des Werkkatalogs vor, obgleich hier keine Zwischenwände eingezogen sind. Die Nähe zu den (oft gegenüber liegenden) Raumecken und die relative Intimität, die sich dort gegenüber der Offenheit des Innenraums ergibt, erzeugt eine Wirkung des Zugeteilt-Seins. Dem Auseinandersortieren als Auseinanderlegen im Raum

---

<sup>619</sup> Zum Zusammenhang von Rastern in der amerikanischen Kunst und den historischen Besonderheiten der amerikanischen Pioniergeschichte vgl. John Beardsly, „Land Art und Landschaft“, in: Christos M. Joachimides/Norman Rosenthal, *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert: Malerei und Plastik 1913-1993*, Ausstellungskat. Martin-Gropius-Bau, 8. Mai – 25. Juli 1993, London/Berlin, 1993, S. 153. Im gleichen Katalog beschreibt Achille Bonito Oliva das Modul als die tragende Idee einer „*Phantasie des Statistischen*“, die die amerikanische Vorstellungswelt bestimmt. Achille Bonito Oliva, „Westliche Grenzen der Internationalität: Europa-Amerika“, in: ebd., S. 221.



steht eine Art der Zuordnung gegenüber, in der räumliche Distanz zunächst durch die Vereinheitlichung in der Beschreibung gerade verdrängt wird, wie in den zahlreichen Arbeiten, in denen an verschiedenen Stellen gleiche Eingriffe stattfinden (# 057, 058, 065, 066, 079, 092, 148, 181, 182, 183, 189, 190). Der Vergleichbarkeit der Art des Eingreifens steht die Unterschiedenheit des Ortes und häufig auch des Zeitpunktes gegenüber. Als Orte des Geschehens sind oft gleichförmige, undifferenzierte Landschaftsräume wie „Eisflächen“, „Bundesstraßen“, „Wasserströme“ und „Felder“ genannt, die mittels politischer Grenzziehungen verschiedenen Ländern oder Herrschaftsgebieten zugeordnet sind, ohne sich ihrer qualitativen Beschaffenheit nach merklich voneinander zu unterscheiden. Je monotoner der Landschaftsraum, desto stärker die Wirkung des Eingriffs als Markierung einer konkreten Stelle.

„*One each month*“ (# 068) beschreibt eine Form der zeitlichen Subdivision, also einer „Zuteilung“ zu Zeitabschnitten. Am deutlichsten wird ein Verständnis von „Zugehörigkeit“ in 151, wo gleiches zu gleichem gefügt wird:

#### EARTH TO EARTH ASHES TO ASHES DUST TO DUST

Den Systematiken des Sortierens und Zuordnens (expliziert in *classified as*, # 348; *registered*, 355; *titled*, 356 usw.) steht das Vermengen, Verschmelzen oder Vermischen gegenüber, das in # 132 und 138 erstmals expliziert wird. Im „Durchnässen“ (*soaked*, # 305) und „Verfärben/Trüben“ (*tinged*, # 262-266) ereignet sich eine Synthese, die im Zusammentreffen etwa „viskoser, nicht wasserlöslicher“ Flüssigkeiten (*viscous non water soluble liquid*, # 179; *heavy grade motor oil*, # 044) mit Wasser ausbleibt. Vor allem ab Ende der 80er Jahre stellen Weiners Arbeiten eine Fülle von Materialien auf, deren sinnliche Ausstrahlung stärker libidinös besetzt ist, als die „*planks*“ usw. der frühen Arbeiten. Es sind stinkende oder duftende, ekelerregende oder kostbare, schmeichelnde oder harte, schmierige, pudrige, klebrige Materialien, die häufig so gesetzt sind, dass sie sprachlich oder grafisch säuberlich voneinander getrennt bleiben, der inhaltlichen Bedeutung nach jedoch in intensive Austauschbeziehungen gebracht werden, in denen die Behauptung ihrer Identität und der Eigenschaften, die sie in der Isolation hatten, an ihre Grenzen geführt wird. Raffiniert flieht Weiner hier oppositionelle Setzungen oder Wortpaare ein, die aus Sprichwörtern oder alltagssprachlichen Wendungen bekannt sind, wie *apples & pears* (# 726), *milk & honey* (744), *silk & satin* (# 763) und setzt sie in eine Nebenordnung zu Paaren wie *piss & ginger*

(726), wodurch mit einem Schlage die Reibungsfreiheit der Zuordnungen gestört wird. Die Unebenheiten und Unappetitlichkeiten der real existierenden Materialmischungen (*badly mixed concrete*, # 785), die Unberechenbarkeit chemischer Reaktionen, die Halbheiten und halbseidenen Lösungen (*à fripon fripon et demi presque mieux que les autres*, # 792), die ungeklärten Zusammenhänge und zweifelhaften Hoffnungen (*play tic tac toe and hope for the best*, 787), das erbarmungslose Zerstörungswerk der Entropie (*laying waste & making fallow a portion of the land*, 790), der sich jeder Zuordnung entgegensperrende Eigensinn des Idionsynkratischen, die die Rückseite unserer alltäglichen Bemühungen um Handhabbarkeit der Dinge bilden, drängen beim Lesen der mit großer Sorgfalt konzipierten und präsentierten Sprachgebilde hervor. In den 90er Jahren ändert sich zunehmend auch die sprachliche Gestaltung insofern, als Weiner zur monolithischen, unverbundenen Nebeneinandersetzung von Begriffen sprachliche Wendungen hinzunimmt, die die Fähigkeit der Alltagssprache bezeugen, dem Ungeklärten Ausdruck zu verleihen (*& something like it & something nothing like it*, # 757; *something much like the others, presque mieux*, 792; *this that & the other thing*, 794; usw.).

Zwischen Trennung und Vermischung bewegen sich diejenigen Arbeiten, in denen Fremdkörper in Materialien „eingedrängt“ werden, aber ihre jeweilige Identität behalten. In 040 wird die Egalisierung, die durch die Ebenerdigkeit erreicht wird, umso stärker durch die Unterschiedenheit der Styroporplatte von der umgebenden Erde konterkariert. Zum Fremdkörper kann ein Objekt aber auch allein dadurch werden, dass es von einem anderen Ort stammt, also transferiert oder versetzt worden ist. Dies ist umso mehr der Fall, wenn dabei eine Grenze überschritten wurde, wie in 015, 028 und 188. Eine besonders gewaltsame Form der Trennung wird in denjenigen Arbeiten vorgenommen, in denen eine „untrennbare Einheit geteilt, reduziert oder aufgeteilt“ wird (*an indivisible entity divided reduced or partitioned*, 084). Auch im Zerschneiden in zwei Hälften (# 086, 184) und dem „Spalten“ (# 106) schwingt Zerstörung mit. Auf eine weniger explizite Weise ist dieses Element auch in den Fleckarbeiten vorhanden, in denen zu erwarten ist, dass durch atmosphärische Einflüsse oder Strömungen der Zusammenhalt des Flecks über kurz oder lang aufgebrochen werden wird. Im Gegensatz zum Auseinandersortieren und Neugruppieren von Einzelelementen, dem auch etwas Beruhigendes und Klärendes und in gewisser Weise Spielerisches, weil Reversibles innezuwohnen scheint, ist die Zersetzung oder Zerstörung einer Einheit ungleich dramatischer und nie gänzlich reversibel (vgl. II.2.5 und II.8.1). Umgekehrt kann die fortbestehende gegenseitige Anziehung, die durch ein Bewusstsein darüber, dass es sich um zwei Hälften

eines vormals Ganzen handelt, entstehen kann, die räumliche Distanz, die zwischen beide gebracht ist, mit nahezu unerträglicher Spannung aufladen.

Ein verschiedentlich sprachlich explizierter Aspekt der Zuordnung betrifft das So- (oder Anders-) Sein der Dinge oder der Arten des Umgangs mit ihnen (# 376-378, 379, 385, 434, 484, 694-697, 757, 761, 792, 794, 817, 829, 850, 853). Dinge werden häufig nur hinsichtlich ihrer räumlichen Position voneinander unterschieden (*one here one there*, 856), aber auch hinsichtlich des Gebrauchs, der von ihnen gemacht wird (*and used as such*, 853). Gleiche Dinge können getrennt voneinander „funktionieren“ (*to function apart*, 496), unterschiedliche Dinge so manipuliert werden, dass sie als ähnlich oder gleich erscheinen (477), Dinge können überhaupt dazu gebracht werden, anders zu erscheinen, als sie sind (*made to appear as*, 363). Andererseits werden Materialien mit ihrem Namen präsentiert und ihnen dadurch bereits „Eigenschaften“ mitgegeben. Dinge erscheinen auch einfach „*per se*“ (867), was jedoch eher auf ihre nackte Existenz zu verweisen scheint, als auf ihre Eigenschaften. Auch ist von der „Zuschreibung“ von Qualitäten die Rede (*qualities attributed to*, 762), aber auch von der „Natur“ der Dinge (*the nature of the things*, 752). Dinge werden verändert, um „passend“ (*altered to suit*, 366, 457) oder auch „unpassend“ (*made unsuitable to/for*, 366) gemacht zu werden. Vergleiche werden zur Beschreibung von Eigenschaften herangezogen (*lighter than air* usw., 694-697). Eigenschaften, die benannt werden, sind visuell, haptisch oder akustisch erfahrbar (*light/dark, loudly/softly, white/green/brown* usw., *shiny, to glitter, smoothed, soft, hard*). Häufig sind visuelle und haptische Eigenschaften kaum zu unterscheiden, wie beim Glänzen von schlüpfrigem Holz in Weiners Buch „*Slipping & Sliding*“<sup>620</sup> (Abb. 12). Auffällig ist, dass Geschmacksempfindungen wie „süß“ und „salzig“ sprachlich bezeichnet werden, nicht aber Gerüche. Dies mag damit zusammenhängen, dass Geruchsbezeichnungen als solche (faulig, angenehm, unangenehm, gut, schlecht, stinkend, duftend) fast immer moralisch aufgeladene Wertungen mit sich führen, die zudem stark kulturell oder individualgeschichtlich geprägt sind. Gerüche lassen sich nur wertfrei beschreiben in der Zuordnung zu Materialien, also in einer Formulierung wie „Das riecht nach ...“. Die Materialien, die Weiner benennt, bringen ihren jeweiligen Eigengeruch ins Spiel, der von nahezu neutral (*sand*) bis aufdringlich (*muck* (Kot/Jauche/Mist)) reichen kann. Auch die Gegenüberstellung etwa von trockenem und nassem Holz bzw. Stein in „*Slipping & Sliding*“ weckt Geruchsassoziationen.

---

<sup>620</sup> Lawrence Weiner/Arnulf Rohsmann/Andreas Hapkemayer/Kärntner Landesgalerie (Hsg.), *Lawrence Weiner/Slipping and Sliding*, Klagenfurt, 1996.

Das Sortieren, Einteilen und Zuordnen war noch nie unschuldig. Die vielen Kontexte, in denen die Künstler es vornehmlich seit den ausgehenden 60er Jahren aufgeführt haben und die auch in Weiners offenen Arbeiten aufgerufen werden können, zeigen aber auch, dass es nicht abgeschafft ist und den Alltag der Müllsortierer, Bürokraten, Hausfrauen und Wissenschaftler in weiten Teilen bestimmt und weiter bestimmen wird. Sie zeigen die Notwendigkeiten des Sortierens, die pragmatischen und ästhetischen Qualitäten der geordneten Dinge, aber – zumindest gilt dies für das Umfeld Weiners - nie ohne gleichzeitig zu vermitteln, dass Misstrauen gegenüber der verführerischen Schönheit der Ordnung zutiefst angebracht ist.

WHAT IN FACT WOULD HAVE EFFECT IF ALLOWED TO MELD FREELY?  
RELATIONALLY PRO  
RELATIONALLY CON<sup>621</sup>

### II.7.3 Hervorheben, markieren, exponieren (vgl. A.I.1.7.3)

*„Und diese dreidimensionalen Hieroglyphen<sup>622</sup> sind ihrerseits über und über mit einer bestimmten Anzahl von Gebärden, von geheimnisvollen Zeichen geschmückt, die irgendeiner märchenhaften, obskuren Realität entsprechen, die wir Abendländer für immer verdrängt haben. (...) Ein chaotisches Brodeln voller Markierungen, das für Augenblicke merkwürdig geordnet ist (...).“<sup>623</sup>*

Antonin Artaud

HAVING BEEN MARKED WITH (i.e. decorated)  
HAVING BEEN DECORATED WITH (i.e. marked)  
WITH A PROBABILITY OF BEING SEEN

(# 443, 1977)

In Kapitel II.1 wurde bereits die motivische Behandlung der Kontur als Mittel der Form- und Gestaltgebung untersucht. Im Zusammenhang mit dem Motivkomplex von innen und außen soll nun ein besonderer Akzent auf die Exponiertheit gelegt werden, die durch ein plastisches Hervortreten, durch auffallende Unterschiedenheit vom Umgebungsraum, durch eine erhöhte

---

<sup>621</sup> The Henry Moore Sculpture Trust/Lawrence Weiner/Iwona Blazwick, *Steel Pennies Don't Come From Or Go To Heaven*, Publikation anlässlich der gleichnamigen Installation im Henry Moore Studio, Dean Clough, Halifax 19. Februar-23. Mai 1993, o.O., o.J., o.S.

<sup>622</sup> Gemeint sind die Schauspieler des balinesischen Theaters.

<sup>623</sup> Antonin Artaud, „Über das balinesische Theater“, in: *Das Theater und sein Double*, Frankfurt a.M., 1989, S. 65.

oder freistehende räumliche Positionierung oder besondere Markierung und Kenntlichmachung von außen erzeugt wird. Da jede Form der Erkennbarkeit bereits ein Heraustreten aus der Schutzzone der Ununterschiedenheit, Unsichtbarkeit oder Verborgenheit beinhaltet, spielt dieser Aspekt in allen Arbeiten, in denen es um Form- und Gestaltgebung geht, ebenfalls eine Rolle (vgl. II.1.2). Diese Arbeiten sind hier jedoch nicht nochmals aufgeführt, sondern lediglich diejenigen, in denen ich eine besondere motivische Akzentuierung des Aspekts der Exponiertheit und/oder Markierung gefunden habe. Die Markierung wird gleichzeitig als Ort beschrieben, an dem die Geschlossenheit von Oberflächen und Kohärenzen aufgebrochen wird und Welten ineinander eindringen. Die doppelte Bedeutung der „Exposition“ als Sichtbarmachung und gleichzeitige Aussetzung in die Schutzlosigkeit ist ein gängiges Motiv im philosophischen Diskurs (vgl. auch Habermas in I.2.1.2). Heideggers Sprache in *Der Ursprung des Kunstwerks* ist stark geprägt von einer Rhetorik der Sichtbarkeit. So ist die Rede von „Unverborgenheit“, „Verbergen“, dem „Bergenden“, von „Verstellen“, „Verleugnen“ und „Verdunkeln“, von „Lichtung“ und dem „Hinausstehen“. Auch eine Rhetorik von Geschlossenheit versus Öffnung und der „Grenzen“ spielt eine große Rolle. Er schreibt: *„Das Werk rückt und hält die Erde selbst in das Offene einer Welt.“*<sup>624</sup>

Der englische Begriff „to mark/mark“ erfasst ein Spektrum möglicher Bedeutungen und semantischer Felder, das wesentlich differenzierter und nuancenreicher ist, als das technisch konnotierte deutsche „markieren“. Englisch „mark“ kann auch als „Spur, Fleck, Schramme, Kratzer, Narbe, Verletzung, Mal, Makel“ übersetzt werden. Markierungen im Werk Weiners können mit vier Hauptthemen, die für seine künstlerische Konzeption konstitutiv sind, in Verbindung gebracht werden. Zum einen ist dies die Auseinandersetzung mit dem Standort, zum zweiten das Prinzip der Andeutung und drittens die Funktion der Bezeichnung. Ein vierter, nicht auf den ersten Blick erkennbarer Zusammenhang besteht zu dem großen Thema der Faktizität durch die Behandlung von Markierungen als Spuren. Auf Markierungen angesprochen, verwies Weiner im Interview zunächst auf den Zusammenhang mit den ersten

---

<sup>624</sup> Martin Heidegger, „Der Ursprung des Kunstwerks“ (1935), in: ders., *Holzwege*, Frankfurt a.M. Vittorio Klostermann, 1994.

beiden der genannten Aspekte:

*„(...) marking and demarking are one of the things ... since I try to make work that, once it's existent, anyone can build it ... (...) essentially almost everything then becomes an entrance into the world and then anybody can use it to find their own place in the sun, it's about finding your own position.“*<sup>625</sup>

Diese Sichtweise von Markierungen hebt deren allusiven Charakter im Unterschied zur Geschlossenheit einer fertig ausgeführten Arbeit hervor. In diesem Sinne werden Markierungen in den verschiedensten Arbeitszusammenhängen als Vorstufen oder Ökonomisierungsverfahren eingesetzt, als Andeutungen oder Abkürzungen. So bezeichnen etwa Tänzer das nur andeutungsweise Ausführen der Bewegungen bei Probedurchläufen, bei denen es nicht um die Verfeinerung der Einzelbewegungen geht, sondern um den Ablauf und Raumwege als „markieren“. <sup>626</sup> Mnemotechnische Methoden basieren häufig auf der Verwendung von Markierungen, etwa wenn bestimmte bevorzugt eingeprägte Punkte oder Abschnitte eines Textes, einer Wegstrecke oder Melodie als Schlüssel zur Erschließung des gesamten Materials verwendet werden. In diesem Sinne verweisen Markierungen auf unsichtbare Zusammenhänge oder auf ein unsichtbares Ganzes, von dem nur Teile gezeigt werden. Weiner versteht seine Markierungen als Zugänge. Offenbar funktionieren seine Arbeiten selbst in dieser Weise als Markierungen. Sie stehen aber nicht für ein dahinterliegendes anderes, sondern sind selbst Teil der Welt, zu der sie Zutritt verschaffen.

Deleuze beschreibt bezugnehmend auf Francis Bacon die Markierungen, mit deren Setzung dieser den Malakt begann, ebenfalls als Eintrittsstellen: *„Wie eine auf der Leinwand, in die figurativen und probabilitären Gegebenheiten hereingebrochene Katastrophe. Wie das Auftauchen einer anderen Welt. Denn diese Marken, diese Striche sind irrational, unwillkürlich, zufällig, frei, planlos.“* <sup>627</sup> Deleuze übernimmt Bacons Begriff des „Diagramms“ als einer anderen Ordnung, die den „figurativen und probabilitären

---

<sup>625</sup> A I.2.1 (Gespräch am 14.3.02, Galerie Buchmann, Köln), Anhang I, S. 88.

<sup>626</sup> „'Markieren' ist eine Technik, die Tänzer bei Proben einsetzen, wenn sie nicht die volle für eine Bewegung notwendige Energie aufwenden wollen. Es neigt dazu, die Abgrenzung zwischen aufeinanderfolgenden Bewegungen zu verwischen, was der Sache ein sehr eigenes Aussehen gibt.“ Yvonne Rainer, „Ein Quasi-Überblick über einige minimalistische Tendenzen in den quantitativ minimalen Tanz-Aktivitäten inmitten der Überfülle, oder: Eine Analyse von Trio A“, in: Stemmrich (Hsg.), *Minimal Art*, Dresden 1995, S. 126.

<sup>627</sup> Gilles Deleuze, „Das Diagramm“, in: Gottfried Boehm/Karlheinz Stierle (Hsg.), *Bild und Text*, München, 1995, S. 63.

Gegebenheiten“ entgegentritt, die die Leinwand „prä-okkupieren“<sup>628</sup>:

*„Das Diagramm ist also die operative Gesamtheit der Linien und Zonen, der asignifikanten und nicht-repräsentativen Striche und Flecke. Und die Operation des Diagramms, seine Funktion, sagt Bacon, liegt in der 'Suggestion'. Oder sie liegt, strenger noch, in der Einführung von 'faktischen Möglichkeiten': eine Sprache, die der Wittgensteins nahe kommt.“*<sup>629</sup>

Francis Bacon bringt mit seiner durch Deleuze zitierten Selbstkorrektur zum Ausdruck, dass es weniger um Erfindungen geht, als um das, was Weiner als „Anlocken“ bezeichnet hat (vgl. I.4.3). Die Götter, die in Weiners Metapher durch die Markierung des „Cargo-Cults“ angelockt werden, bringen ihrerseits Gerätschaften mit, die „Eintrittsstellen“ zu anderen Welten sind. Durch die Luke der Markierungen strömt etwas anderes, das als „faktische Möglichkeit“ ebenfalls bereits vorhanden ist, ein, und bildet mit der bis dorthin dominierenden anderen Präfiguration eine Überblendung. In Weiners Arbeiten findet sich sowohl das „Einfügen“ und ineinander Verbauen von Bestandteilen, die ihre jeweilige Identität bewahren, sprachlich evoziert, als auch das gegenseitige Einfärben, Überstrahlen und der Übertritt in eine synthetische Verwandlung zu etwas Drittem, das vor allem im späteren Werk in den Arbeiten, in denen Dinge in unterschiedlichem Licht erscheinen (*put into another light*, 654; vgl. auch zahlreiche Arbeiten ab 1990), an Bedeutung gewinnt. Die Markierung isoliert also eine Stelle des ursprünglichen dominanten Gefüges und stellt an dieser Stelle eine Verbindung her, die als „physikalische“ Montage oder als „chemische“ (alchemistische) Vermischung aufgefasst sein kann. In Weiners Werk findet sich die Auseinandersetzung mit diesem Zusammenhang bereits in der obsessiven Beschäftigung mit dem Werfen und Ausgießen von Farben und Flüssigkeiten. Man kann hier den Eindruck gewinnen, dass Weiner seine eigene ideologische Ablehnung der Idee der Verwandlung (vgl. I.2.1.1) auf die Probe stellt. Vor allem kann eine andere eindringende Welt für ihn nur eine andere Auffassung der **einen** Welt bedeuten, nicht aber eine der physischen Welt gegenüberstehende gänzlich andere Welt.

Das Motiv der auffälligen Sichtbarkeit findet sich bereits sehr früh etwa in der Wahl eines grünen Lacks, der auf eine (komplementärfarbene) Ziegelmauer geworfen wird (002) oder in der Verwendung „fluoreszierender Markierungsfarbe“ (*fluorescein sea marker*, 004). Auch die Schnüre in 001 werden gespannt „um eine Gitterstruktur zu demarkieren“ (*to demark a*

---

<sup>628</sup> Ebd., S. 62.

<sup>629</sup> Ebd., S. 63.

*grid*). Punkte und Stellen im Raum oder an Objekten werden „gekennzeichnet (bestimmt)“ (*designated*, 037) bzw. „gezeigt“ (*indicated*, 003). Straßenmarkierungslinien (009) oder Flutmarken (191) werden als vorgefundene Materialien verwendet. Eine fast unsichtbare, transparente Plexiglasplatte markiert dagegen die unter ihr liegende Fläche und thematisiert Grenzen der Sichtbarkeit (034).

Verborgene Schichten werden durch Abtragen, Abziehen und Ausschneiden von bedeckenden Oberflächen den Blicken zugänglich gemacht. Ebenso widerfährt es Materialien, die aus dem Erdinneren ausgegraben, also nach „oben“ und „außen“ gebracht werden (255). Ins Meer oder die Niagara-Fälle geworfene Gegenstände verlassen die schützende Hand und werden Wind und Strömungen überantwortet. Manchmal sind es umgekehrt die Untergründe, die Tritten (248) oder chemisch ausgelösten Schmelz- oder Bleichvorgängen ausgesetzt werden. Diese Perspektive des Materials, das Einwirkungen unterworfen wird, ist in der „*causality*“- Serie<sup>630</sup> (257-261) sprachlich erstmals expliziert. „*Affected*“ kann neutral „beeinflusst“ heißen, aber auch als „angegriffen“ oder „beschädigt“ negativ konnotiert sein. Für „*effect*“ führt das Wörterbuch „*bewirken, herbeiführen*“ oder auch „*tätigen*“, „*leisten*“ oder „*erzielen*“ auf. Beide Begriffe treffen sich in der neutralsten Lesart ihrer Bedeutung in Synonymität, decken aber jeweils darüber hinaus verschiedene Bedeutungsfelder im Hinblick auf die Konnotation von Kontrolle und gezielter Herbeiführung einer Wirkung auf. Man könnte also sagen, dass zwischen beiden eine Art Perspektivwechsel vollzogen wird.<sup>631</sup> Während in „*affected*“ das Getroffensein durch eine Einwirkung als einem Zugriff auf die Integrität und Unversehrtheit eines Status Quo stärker durchscheint, ist es in „*effected*“ eher das Gelingen (oder der tatsächlich eintreffende Verlauf) einer instrumentell aufgefassten Wirkungsweise, die erst zu einem gewünschten (oder auch befürchteten) Zustand hinführt. In einem ähnlichen Spannungsfeld zwischen aktiver Umweltgestaltung und Kontrolle und passiver Trägerschaft der Spuren von Einwirkungen bewegt sich auch die Markierung.

In 224 ist es die Positionierung im Innersten des Straßenraums, die eine Gefährdung impliziert. Schutz und Gelegenheit zu Rast oder Zuflucht bieten hier eher die Ränder, während auf den Fahrbahnen rechts und links von der Mitte jede Unterbrechung des Verkehrsflusses zu einer massiven Störung führt. „In der Mitte der Straße“ (*middle of the road*) kann aber auch ein „Mitläufertum“ im Sinne einer Positionierung im „mainstream“ oder

---

<sup>630</sup> Die Arbeiten sind unter anderem im Künstlerbuch *Causality: Affected and/or effected*, anlässlich der Ausstellung in der Leo Castelli Gallery, New York, 1971, publiziert worden.

<sup>631</sup> vgl. Dieter Schwarz, *Lawrence Weiner: Books 1968-1989*, Frankfurt a.M., 1989. S. 153.



einem „In-Der-Spur-Laufen“ implizieren. Diese Lesart wird durch die Zusammenstellung der Arbeiten 224, 225 und 226 im Katalog provoziert. In der triadischen Konstellation wird die Mittelposition zum Maßstab, die Positionen rechts und links von der Mitte erscheinen als Abweichungen. Man könnte weiter schließen, dass ein Aufenthalt in der Mitte der Straße lebensgefährlich ist, es sei denn, die Präsenz sei so stark hervorgehoben und als maßgeblich zu erkennen, dass der Bewegungsfluss durch diese Mittelposition bestimmt wird und sich an ihr orientiert. Die Arbeiten 214-216 erinnern an die rechts und links der Markierungslinie des Los Angeles Freeway befestigten Schreibmaschinenpapiere in # 009, aber auch etwa an die „Eindrängung in einen ostwärts und einen westwärts fließenden Strom“ in 066. In allen genannten Arbeiten lässt sich eine Relation zwischen der Maßgeblichkeit, Erkennbarkeit und Exponiertheit eines in einen Raum gesetzten Materials herstellen. Ein in den Strom eindringendes Objekt kann kraft seiner Verankerung und Stabilität ein Zentrum bilden, durch das vorüberfließendes Wasser abgelenkt wird, oder es kann durch den Strom mitgerissen werden. Die befestigten Papiere hingegen könnten gerade aufgrund ihrer Fixiertheit, die sie an einem Entkommen hindert, durch die Einwirkung starker Luftströme zerfetzt werden. Die Unnachgiebigkeit und Stringenz, mit der ein Objekt ein Ausweichen erzwingt, hängt entscheidend von Bewertungsmaßstäben und der Einschätzung der Kräfteverhältnisse ab. Die Gefährlichkeit des Straßenraums wurde auch von anderen Künstlern thematisiert. Allan Sekula stahl in seinem *Theft/Disposal Piece* (1971) über einen Zeitraum von mehreren Wochen Fleisch aus einem Supermarkt, bewahrte es in einem Tiefkühlschrank auf und warf die wieder aufgetauten Steaks zwischen die Räder von Fahrzeugen, die auf der Autobahn unterwegs waren<sup>632</sup> (vgl. Abb. 52). Gefahr bestand hier nicht nur für die Steaks, sondern auch für ihn selbst und die Autofahrer. Im Kontext von „Exposition“ als „Aussetzung“ ist auch der Kontrast zwischen Aufbewahrung (im Kühlfach des Supermarkts, unter der Jacke, im eigenen Tiefkühlschrank) und dem Wurf auf die befahrene Straße relevant (vgl. Weiners Würfe „gegen das Meer“, „in die Niagara-Fälle“ usw.). Auch der Aspekt der Grenzthematik, den ich in II.8.1 als Motiv des „Übergriffs“ beschrieben habe, spielt hier eine Rolle. Die doppelte Bedeutung von „disposal“ als „Veräußerung/Beseitigung/Erledigung“ (vgl. „dispose of“ – „loswerden“)<sup>633</sup> und „Verfügungsgewalt“ kann im Sinne von II.6.2 als Auseinandersetzung mit der Bindungsthematik gelesen werden. Wie in einigen Arbeiten Weiners greifen auch hier verschiedene der von mir beschriebenen Aspekte des Grenzthemas ineinander und es zeigt sich, wie präsent diese Fragen in der Kunstszene um Weiner waren.

---

<sup>632</sup> Vgl. Alberro/Stimson (Hsg.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge, Mass./London, 1999. S. 240.

<sup>633</sup> Peter Terrell et al. (Hsg.), *Collins deutsch-englisch, englisch-deutsch*, Stuttgart: Klett, 1990, S. 176.

Maßgebliche Präsenz als Entscheidung darüber, wer wem oder was ausweichen muss, ist in der Mythologie häufig mit Markierungen in Verbindung gebracht worden. Ein prägnantes Beispiel liefert die Zeichnung Kains mit dem Mal<sup>634</sup>, das den Ausgestoßenen als Brudermörder verrät und ihn gleichzeitig dem Zugriff entzieht, so dass er zum Stammvater eines Volkes werden kann, also einer zentrierenden Figur. Die Markierung macht hier einerseits einen unsichtbaren Makel als Spur einer zurückliegenden Handlung sichtbar und verweist andererseits auf das Zugriffsverbot.

Markierungen funktionieren in Weiners Werk sehr häufig selbst als Grenzen oder werden auf Grenzen plaziert. In der Alltagswirklichkeit weisen Markierungen von Stufen, Baustellen, Sperrzonen u.ä. auf die Gefahren des Übertretens einer Grenze hin. Solche Grenzmarkierungen können sich auch von selbst bilden, wie in 531 (*a trace of rust along the seam that binds*) oder durch die Anschwemmungen, die die Flut bringt und die bei Ebbe auf dem Strand zurückbleiben (191). Auch hier können sie als Warnsignal auf die Verletzlichkeit einer Verbindung oder täuschende Kohärenz einer Oberfläche hinweisen.

Deleuze erkennt in der Kunst der Moderne drei Arten des Umgangs mit der Gefahr, die in der Eröffnung von Zugängen, durch die die Katastrophe eindringen kann, lauert – die *Abstraktion* Kandinskys und Mondrians am einen Ende<sup>635</sup>, die *Katastrophenmalerei* der Abstrakten Expressionisten und des Informell am anderen<sup>636</sup> und dazwischen die Rettung der *Kontur* durch Francis Bacon, der dem Chaos Zutritt verschafft, aber dennoch „eine Beherrschung des Diagramms bewahrt“.<sup>637</sup> Die „konturlose Linie“ als wiedergefundene „gotische Linie“ bei Pollock ist, so Deleuze, demgegenüber nicht mehr Kontur und hat auch keine Kontur. Sie ist nur noch eine Spur der entfesselten Macht des Diagramms.<sup>638</sup> Pollock selbst hat

---

<sup>634</sup> „Siehe, du treibst mich heute vom Acker und ich muß mich vor deinem Angesicht verbergen und muß unstet und flüchtig sein auf Erden. So wird mir's gehen, dass mich totschrägt, wer mich findet. Aber der Herr sprach zu ihm: Nein, sondern wer Kain totschrägt, das soll siebenfältig gerächt werden. Und der Herr machte ein Zeichen an Kain, dass ihn niemand erschläge, der ihn fände.“ 1. Mose 4. 14-15 (Lutherbibel, revidierte Fassung von 1984, herausgegeben von der Evangelischen Kirche in Deutschland und vom Bund der Evangelischen Kirchen in der DDR)

<sup>635</sup> „Sie bietet uns eine Askese, ein spirituelles Heil. In einer intensiven spirituellen Anstrengung erhebt sie sich über die figurativen Gegebenheiten, sie macht aber auch aus dem Chaos einen bloßen Graben, den man überschreiten muss, um abstrakte und signifikante Formen zu entdecken. (...) Daraus folgt aber, dass die abstrakte Malerei weniger ein Diagramm als einen symbolischen **Kode** (im Original kursiv) entwickelt, den großen formalen Oppositionen folgend.“ Gilles Deleuze, Das Diagramm, in: Gottfried Boehm/Karlheinz Stierle (Hsg.), *Bild und Text*, 1995, S. 64.

<sup>636</sup> „Diesmal findet der moderne Mensch den Rhythmus in größter Nähe zur Katastrophe, in der absoluten Nähe: (...) In der Einheit von Katastrophe und Diagramm entdeckt der Mensch den Rhythmus als Materie und Material.“ Ebd., S. 65.

<sup>637</sup> Ebd., S. 68.

<sup>638</sup> vgl. ebd., S. 67-68.

demgegenüber die Kontrolle über seine Linien hervorgehoben.<sup>639</sup> Die Markierungen in Weiners Arbeiten können auch als Spuren vandalistischer Akte, als Eingriffe in bestehende Ordnungssysteme oder als erstmalige Etablierung neuer Verbindungen und Grenzen sprachlich ausgewiesen sein oder aber interpretiert werden, wenn z.B. Wege mit Steinen markiert werden (*stones + stones to mark the way*, 553), Glas mit Diamanten zerkratzt und verbrannter Kork an die Gartenmauer gerieben wird (*+ burnt cork rubbed against the garden wall + glass scratched by diamonds*, 750). Diese Lesart impliziert Arbitrarität und (Mut-)willen, aber auch Entscheidungsfreiheit.

Es überwiegt jedoch die Suggestion der Markierung bereits vorhandener Grenzen mit bereits vorhandenen Mitteln, der minimal-invasive Eingriff, der sich auch in der konzeptuellen Entscheidung für eine alltagssprachliche Markierung des zu Zeigenden äußert. Jede dieser sprachlichen Bezeichnungen kommt einer Isolierung und Exposition, einer Herausstellung ins Offene, gleich (vgl. I.3.1). Die solchermaßen exponierten Dinge werden insofern immer auch in einen Grenzbereich versetzt, als eine radikale Veränderung ihres Zustands durch Absturz, Auflösung, Untergehen, Davongeweht-, Zerrissen- oder Überrollt-Werden, wahrscheinlicher wird. Das Prekäre der herausgehobenen Position evoziert Weiner besonders effektiv, indem er es in der Stille situiert (665):

SMALL STONES PUT ON POLES STANDING STILL IN THE WATER

---

<sup>639</sup> „(...) with experience – it seems to be possible to control the flow of the paint, to a great extent, and (...) I don't use the accident - cause I deny the accident.“ Jackson Pollock im Interview mit William Wright, in: F.V. O'Connor, *Jackson Pollock*, New York: Museum of Modern Art, 1967, S. 79-81. Hier zitiert nach: Harrison/Wood, S. 576.

## II.8 Terminale Grenzen

Im letzten Kapitel der Analyse des Werkkatalogs wird der Titel eines bereits 1968 konzipierten, aber nicht veröffentlichten Buches zum Anlass genommen, die Arbeiten auf Hinweise abzutasten, die Aufschluss über die Art und Weise geben könnten, in der Grenzen als „endgültige“ in Erscheinung treten. Interessant ist die frühe Einführung des Begriffs „*terminal*“ durch Weiner selbst, wo doch sein gesamtes Werk und seine konzeptionellen Stellungnahmen darauf ausgerichtet zu sein scheinen, das Denken in erstarrten Kategorien auf Veränderlichkeit und Relativität hin zu öffnen.

Im ersten Teilabschnitt über Grenzüberschreitungen und Übergriffe (II.8.1) wird der Frage nachgegangen, inwiefern ein subjektives Empfinden, das durch eine als Übergriff wahrgenommene Grenzverletzung hervorgerufen werden kann, in den Arbeiten einen Niederschlag findet. Hierzu wird der durch Weiner selbst zur Sprache gebrachte Begriff der „Würde“ herangezogen.

In der Zusammenstellung des Teilabschnitts über Absolutheit (A.I.1.8.2) werden Aspekte der Entkontextualisierung und Isolation, des unaufhaltsamen, prädestinierten Fortschreitens, der Rücksichtslosigkeit, des Unberechenbaren, Plötzlichen und Unbedingten, die im Werk zu finden sind, gesammelt. Der dritte Teilabschnitt (A.I.1.8.3) schließlich ist dem Erscheinen räumlicher Situationen gewidmet, durch die Bewegung zu einem Ende kommt, wie etwa Abgründe, Fallen, Endstationen, Zielpunkte. In der textlichen Erläuterung werden die in A.I.1.8.2 und A.I.1.8.3 getrennt erfassten Aspekte gemeinsam behandelt und als Hinweise auf Erscheinungsweisen des Absoluten und des Absurden gedeutet.

### II.8.1 Grenzverletzung als Übergriff (vgl. A.I.1.8.1)

Im Gespräch 2002 in Köln sprach Weiner von Grenzen als Linien, die jeder selbst zieht und beschließt, nicht zu übertreten:

*„There is a line you will not cross 'cause it's a **line** that you will not cross. I don't know if that's ethics or aesthetics or anything. I think that each person decides and determines what line they will not cross.“*<sup>640</sup>

---

<sup>640</sup> A I.2.1 (Gespräch am 14.3.02, Galerie Buchmann, Köln), Anhang I, S. 82.

Für mich stellte sich von Beginn an die Frage nach dem Unterschied zwischen dieser Art autonom gesetzter Grenzen und einer anderen Art der Begrenztheit, die auferlegt, vorgängig gegeben und nicht verfügbar ist. Weiner selbst hat sowohl durch den Titel „*Terminal Boundaries*“ diese Frage vorgegeben, als auch durch seine Verwendung des Begriffs der „Inhärenz“ in den Arbeiten. Zur Frage der inhärenten Begrenztheit von Materialien sagte er im Gespräch:

*„I think each material itself ... within itself there are lines it cannot cross – lead, plumb – it’s very difficult to make a boat out of plumb, but beton – it’s easy to make a boat out of beton and those are the lines and human beings have the same lines.“*<sup>641</sup>

In diesem Abschnitt soll es nun um die Überschreitbarkeit von Grenzen und die Konsequenzen ihrer Überschreitung gehen. An einer anderen Stelle des oben zitierten Gesprächs sagte Weiner:

*„But I think we are not supposed to take into account the boundaries that we don’t accept. We are supposed to try to act as if they were not there.“*<sup>642</sup>

Weiner wurde bereits zu einem frühen Zeitpunkt auf die Problematik der Aufdringlichkeit von Kunst im öffentlichen Raum aufmerksam. Die Zerstörung seiner Arbeit „*Staples, Stakes, Twine, Turf*“ im Windham College wird in den Beschreibungen seines künstlerischen Werdegangs als wesentlicher Katalysator für den Entschluss aufgefasst, seine Arbeiten auch im Medium der Sprache belassen zu können (vgl. I.4.2). Alice Zimmerman berichtet:

*„The field used for STAPLES, STAKES, TWINE, TURF happened to be where students played touch football. One night, in anger, the students cut the string, so they could continue to play. The work had trespassed a boundary that Weiner had not been aware of. As a result of this unexpected event he began to reflect on the implications of imposing structures on an unknown public and to consider a form of art that would be less imposing. (...)“*<sup>643</sup>

Weiners Entscheidung für die Verwendung von Sprache als Material ist - neben der Erkenntnis, dass die Sprachform bereits die notwendige Information enthält - also durchaus auch ethisch motiviert. Neben der Vermeidung von Aufdringlichkeit ist es die Zugänglichkeit für breitere Bevölkerungsschichten, die er als politisches Motiv angibt.<sup>644</sup> Seine frühen

---

<sup>641</sup> Ebd.

<sup>642</sup> Ebd.

<sup>643</sup> Alberro/Zimmerman, „Not How ...“; in: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, 1998, S. 46.

<sup>644</sup> „This may leave me with egg on my face, but I would say that the introduction of language as a sculptural material has had the effect of incorporating a larger audience into the same questions and the same world as

Arbeitstechniken der Sprengungen, des Schießens und Werfens, Einkerbens und –ritzens, Ausschneidens, Befleckens, Bohrens, Einschlagens von Nägeln u.ä. und die wiederholte Verwendung der Begriffe „*intruded*“ und „*imposed*“ in den sprachlichen Transkriptionen spricht dafür, dass er sich der Konnotation von Gewalt und phallischer Aggression durchaus bewusst war. Die Minimierung seiner Eingriffe verstand er auch als ironischen Kommentar im Hinblick auf die Megalomanie mancher Künstlerkollegen.<sup>645</sup> Die Lakonie der Ausführung und auch die trockene Art der sprachlichen Notation der frühen Arbeiten hat, bei aller Ernsthaftigkeit der Absichten, in ihrer Nähe zu häuslichem Heimwerkertum oder hausfraulicher Tätigkeit einen beinahe parodistischen Beigeschmack. Besonders deutlich wird dies, wenn ein Bleichmittel, dessen funktionaler Einsatzzweck im Entfernen von Flecken besteht, zur Herstellung eines Flecks eingesetzt wird. Benjamin Buchloh, der auf eine mimetische Verwendung der Ausdrucksformen der spätkapitalistischen Arbeits- und Verwaltungswelt durch Künstler der „Conceptual Art“ hingewiesen hat<sup>646</sup>, legt dementsprechend in seiner Interpretation der frühen Spracharbeiten das Hauptaugenmerk auf diesen kontextorientierten Aspekt, während Weiner eine Trennung zwischen dem ethisch/politisch motivierten Kommentar und dem eigentlichen Inhalt der Arbeit aufrecht erhält.<sup>647</sup>

Die Lesart als Überschreitung kulturell definierter Grenzen ist in Arbeiten, in denen Materialien und Gegenstände des alltäglichen Gebrauchs wie „ein Teppich in Gebrauch“ (*a rug in use*, 050, 054) eine „private Zufahrtstraße“ (*a standard one car driveway*, 019), der „Boden“ eines Ausstellungsraums (zahlreiche Arbeiten, vgl. A.I.1.8.1), ein „gut gepflegter Rasen“ (*well tended lawn*, 020) u.ä. bearbeitet werden, naheliegend. Allerdings ist hier anzumerken, dass diese Überschreitung auf einer ideellen Ebene stattfand, da es sich jeweils um Materialien handelte, die von den Eigentümern für eine Realisation der Arbeiten freiwillig

---

*photography did.*“ Buchloh, „Conversation with Lawrence Weiner“, in: Alberro et. al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, 1998, S. 23.

<sup>645</sup> „*With STATEMENTS I attempted to put together a body of work that concerned itself with traditional 1960s art processes and materials. It was not anti-minimal sculpture; I was trying to take non-heroical materials (...) – trying to take everyday materials, and give them their place within my world of art, with the same strength and the same vigour, but without the heroics. These works are decidedly non-macho, but they turn out to be the tough guy in the bar.*“ Ebd., S. 13.

<sup>646</sup> Vgl. Benjamin Buchloh, „Conceptual Art 1962-1969“, in: Gintz (Hsg.), *L'art conceptuel: une perspective* (Ausstellungskat.), Paris, 1989.

<sup>647</sup> B.B.: „*But the driveway work is an interesting piece in that it selects a very peculiar detail of functional, vernacular, domestic architecture.*“

L.W.: „*The driveway, again, is not a specific driveway: a driveway is a material.*“ Buchloh, „Conversation with Lawrence Weiner“, in: Alberro et. al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, 1998, S. 15.

zur Verfügung gestellt wurden.<sup>648</sup> Die Legalität des Eingriffs ist bei denjenigen Arbeiten nicht ganz klar, in denen Dinge real über Grenzen geworfen (028, 058, 184, 188, 189) oder so hingelegt werden, dass Teile davon in ein anderes Land „eindringen“ (015, 053, 062, 186) oder gar Sprengungen auf Grenzen vorgenommen werden (064, 185). Eine Provokation scheint in jedem Fall impliziert.

Junge Künstler, die noch nicht über die nötige Aufmerksamkeit der Kunstgemeinde verfügten, um Galerieräume, Häuser und Gelände durch Förderer und Ausstellungsveranstalter zur Verfügung gestellt zu bekommen, wichen zunächst auf Räume und Materialien aus, die an der Peripherie öffentlicher und privater Interessen existierten oder die sich in legal ungeklärten Übergangsstadien und Zwischennutzungen befanden, wie entvölkerte Abrisshäuser, Bauruinen, Brachland, abseitige und schwer zugängliche Nischen des urbanen Raums wie Brückensockel u.ä. (vgl. Abb. 53). Die Verfügbarkeit dieser vernachlässigten und von der Konsumgesellschaft „ausgeschiedenen“ Räume und Dinge wurde einerseits materiell genutzt und andererseits selbst thematisiert.<sup>649</sup> Im gleichen Zug wurde die Nicht-Verfügbarkeit des gesellschaftlich als „wertvoll“ erachteten Raums in den Blick gerückt. Bei einer Reihe von Künstlern der „Conceptual Art“, auch der jüngeren Generation, zu denen etwa Jeff Wall zu zählen ist, kann man ein anhaltendes Interesse für die Besonderheiten solcher Räume feststellen (vgl. auch I.4.2, II.2.1, II.5.2, II.7.1).

Ogleich es sich meist nicht um reale Übergriffe auf den Besitz anderer handelte, war die Strukturiertheit der Stadt auf der Basis von Eigentum etwa für Gordon Matta-Clark ein Angriffspunkt.<sup>650</sup> So lässt es sich durchaus auch als ein Affront gegenüber der Wertschätzung,

<sup>648</sup> vgl. u.a. Benjamin Buchloh, ebd.; Rosalind Krauss, „LeWitt in Progress“, a.a.O. und dies., „Raster“, a.a.O.

<sup>649</sup> Im Gespräch über *Splitting* (1974) kam zwischen Liza Bear und Gordon Matta-Clark die Frage danach auf, ob die gesellschaftliche „Marginalisierung“ der verwendeten Räume und Materialien selbst Thema sind, oder die Nutzbarkeit im Vordergrund steht:

L.B.: „(...) But, I mean, why do something to a building that's about to be demolished? There's something perversely lyrical about that.”

G.M.C.: „Actually, I find that whole aspect of it, the fact that the building is about to be demolished purely expedient. The only reason I'm dealing with those situations is because they're the ones that are available.”

L.B.: „So it's purely a pragmatic thing?”

G.M.C.: „I think basically.”

Liza Bear, „Gordon Matta-Clark ... Splitting”: Interview vom 21. Mai 1974, in: *Avalanche*, Dezember, 1974, S. 34. Hier zitiert nach: IVAM Centre Julio Gonzalez/Nuria Enguita/Juan Guardiola (Hsg.), *Gordon Matta-Clark* (Ausstellungskat.), 1999, S. 376.

<sup>650</sup> 1973 erwarb Gordon Matta-Clark auf Auktionen kleine unbrauchbare und teilweise nicht begehbbare Stücke Land in Queens und Staten Island (New York): „When I bought these properties at the New York City Auction, the description of them that always excited me the most was 'inaccessible'. They were a group of fifteen micro-parcels of land in Queens, left-over properties from an architect's drawing. One or two of the prize ones were a foot strip down somebody's driveway and a square foot of sidewalk. And the others were kerbstone and

die die bürgerliche Kleinfamilie dem Privatbesitz zukommen ließ, lesen, als er in *Fresh Kill* (1972) einem Auto mit einer Planierdrape zu Leibe rückte oder sein eigenes Auto zur Bemalung durch die Bewohner des Viertels zur Verfügung stellte (*Graffiti Truck*, 1973) und es anschließend eigenhändig mit der Motorsäge zerlegte. Dass die Lust an der „Verarbeitung“ des Materials, am Hantieren mit Kettensägen, Sprengstoff, Spraydosen, Schusswaffen und Feuer usw., eine ebenso große Rolle spielte, wie die implizierte Gesellschaftskritik, zeigen alle Arbeiten, vor allem aber auch der „24 Stunden Auto-Demolierservice“, den Matta-Clark 1971 anbot.<sup>651</sup> Ein Gestus der Verletzung ideeller Güter der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft ist hier wohl ebenso enthalten, wie eine Rhetorik des Guerillakrieges und anarchischer Subversion. Die Verwendung von Mauern und Wänden als Trägerstrukturen für den Informationsaustausch und politische Agitation war ebenso fester Bestandteil der antiautoritären und antibürgerlichen Jugendbewegung der 60er und 70er Jahre wie Gesten der Zerstörung bürgerlicher Werte etwa durch das Verbrennen von Geldscheinen. Weiner hat sich selbst im Rückblick als „angry young man“ bezeichnet: „Ich war damals ein sehr zorniger junger Mann.“ Zornig war er, wie er weiter ausführt, über die gleichen Dinge, über die er „heute noch zornig“ ist.

„Jedesmal, wenn ein Künstler etwas präsentiert, ist das ein Angriff gegen die gewöhnliche Auffassung davon, worauf die Dinge begründet sind, was ihre Bedeutung ist, was man mit ihnen tun soll. Damit zerstört man die Träume der Menschen. Das ist keine Böswilligkeit, aber es ist wirklich nicht nett. Kunst ist nicht nett.“<sup>652</sup>

Trotz der äußeren Parallelen und Verbindungen zwischen Kunstszenen und antibürgerlichem Jugendprotest verweisen Künstler wie Matta-Clark und Weiner jedoch auf die Verwurzelung ihrer Arbeit in künstlerischen Problemstellungen, was nicht heißt, dass ihre Arbeit nicht auch gleichzeitig politisch motiviert gewesen wäre. Die Erschütterung festgefügtter Strukturen (Matta-Clark spricht von „*disorientation*“<sup>653</sup>) wurde jedoch als immerwährende Aufgabe des

---

*gutterspace. What I basically wanted to do was to designate spaces that wouldn't be seen and certainly not occupied. Bying them was my own take on the strangeness of existing property demarcation lines. Property is so all-pervasive. Everyone's notion of ownership is determined by the use factor.*“ Ebd., S. 373.

<sup>651</sup> Vgl. Gordon Matta-Clark, „Jacks: The Auto-Demolition Debris Zone Rip Off Imitation Neighborhood Group Action Cars Abandoned Raised Propped Dismantled And Removed 24 Hour Service, Photography Carol Goodden, in: *Avalanche*, Nr. 3, Oktober, 1971, Kontaktbögen wiederabgedruckt in: IVAM Centre Julio Gonzalez (Hsg.), *Gordon Matta-Clark* (Ausstellungskat.), Valencia, 1999, S. 86-91.

<sup>652</sup> Weiner im Gespräch mit Barbaralee Diamonstein, geführt 1992, in: *Inside the Artworld: Conversations with Barbaralee Diamonstein*, New York: Rizzoli, 1994. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich, S. 318-319.

<sup>653</sup> „It's like juggling with syntax, or disintegrating some kind of established sequence of parts. In this particular case, (...) it's a way to disorientation by using a clear and given system ...“ Liza Bear, „Gordon Matta-Clark ... Splitting“: Interview vom 21. Mai 1974. Hier zitiert nach: IVAM Centre Julio Gonzalez (Hsg.), *Gordon Matta-Clark* (Ausstellungskat.), 3.12.1992 – 31.1.1993, IVAM Valencia, 1999, S. 376.



Künstlers verstanden, die nicht mit einem ideologisch fundierten Machtwechsel oder einer einmaligen Veränderung der Strukturen zu erledigen ist. Die Kunst sollte zu genauem Hinsehen anstiften und den Individuen auf diesem Wege zu mehr Autonomie verhelfen (vgl. I.2.2). Die Priorität des Faktischen gegenüber einem frühzeitigen Ausweichen ins Metaphorische hat Matta-Clark im Interview zu „Splitting“ präzise formuliert:

*„I find it very funny that so many people have drawn sexual allusions from what I did to the Humphrey Street building when the process was anything but illusionistic. It's all about a direct, immediate activity, and not about making associations with anything outside it. I suppose at some point people's concentration breaks down and they want to find another way to look at what's happening.“*<sup>654</sup>

Vor der symbolischen Deutung kommt also bei Matta-Clark wie bei Weiner die Frage des realen Übergriffs, gewissermaßen aus der Perspektive des Materials. Bleibt die Identität des Hauses gewahrt, wenn es zweigeteilt wird? Welche Oberflächenveränderungen beeinträchtigen die Würde eines Materials? Welche Eingriffe bringen eine Struktur zum Einsturz, welche respektieren die Notwendigkeiten des statischen Gefüges? Diese Fragen betreffen den Umgang von Menschen mit Gegenständen und erst in zweiter Ordnung eine metaphorische Deutung, die die menschlichen Beziehungen in den Blick nimmt. Dennoch verweist die Einführung des Begriffs der „Würde“ des Materials durch Weiner auf eine Art des Umgangs, der auf eine spezifische Weise libidinös besetzt ist. Es wird eine Beziehung zum Material behauptet, die weder psychoanalytisch noch ökonomisch auszudeuten ist. Wie bei Weiner fällt auch bei Matta-Clark der Begriff „*physical*“ und man bemerkt in den Interviews immer wieder ein Ringen um die Rückbindung der in der sprachlichen Deutung unweigerlich statthabenden Metaphorisierung an das reale Geschehen:

*„I think it's very physical. When you were there watching us remove a corner of the building, there was a lot of huffing and puffing and climbing, and some minor acrobatics. Besides, spending those weeks and weeks with a machine in your hand as an extension of the physical event makes it a hardhat performance, producing clean-lined brutality (...)“*<sup>655</sup>

Matta-Clark bemerkt anscheinend selbst, dass gerade der performative Aspekt seiner Arbeit die „freudianischen“ Deutungen besonders heraufbeschwört. Beide Künstler teilen offenbar ein Bewusstsein dafür, dass die Verweiskraft der Arbeiten auf das Physische nicht durch die physische Aktion bereits garantiert ist. In den Formulierungen zahlreicher Arbeiten Weiners

---

<sup>654</sup> Ebd.

<sup>655</sup> Ebd.

lassen sich Hinweise auf eine sprachliche Explizierung der Thematik des Übergriffs finden. Ein im Frühwerk mehrfach verwendeter Begriff ist „*reduced*“ (084, 094, 102). In der Arbeit # 102 wird „*reduced*“ unter 43 weiteren Ein-Wort-Arbeiten, die alle aus Partizipien bestehen, isoliert vorgestellt. Die Übersetzungsmöglichkeiten für diesen sehr allgemeinen Begriff sind vielfältig und lassen so unterschiedliche Bedeutungsnuancen wie „reduziert“, „vermindert“, „verkleinert“, „verringert“, „ermäßigt“, „bezwungen“, „unterworfen“, „unterjocht“, „abgeschwächt“, „gefrischt“ (Blei), „verkleinert“, „verjüngt“, „umgerechnet“, „herabgewürdigt“, „vereinfacht“, „wieder eingerenkt“, „verwandelt“, „in einen (tendentiell negativen) Zustand überführt“ zu.<sup>656</sup> In diesem Abschnitt soll „*reduced*“ im Kontext einer Reihe von Partizipien und Verwendungsweisen innerhalb von Werken betrachtet werden, die in ihrer Verbindung die negativen Konnotationen des Begriffs verstärken. Der in # 084 vorgeschlagene Umgang mit dem Material einer „unteilbaren Entität/eines unteilbaren Wesens“ (*indivisible entity*)<sup>657</sup> impliziert eine erhebliche Gewalteinwirkung oder die Unmöglichkeit der Ausführung. Offen bleibt, ob die Art der Formulierung eine Umsetzung von vorneherein ausschließt, oder eine Umsetzung denkbar wäre, wobei im Ergebnis ein zerstörtes Material vorläge, dessen „eigentliche“ wesenhafte Unteilbarkeit sich gerade in der sichtbaren Zerstörtheit manifestiert.

In der visuellen Symbolsprache der Fotografie und des Films werden manchmal zerstörte Puppen eingesetzt, um die Gewalteinwirkung zu verdeutlichen, die der „Teilung eines unteilbaren Wesens/einer unteilbaren Entität“ innewohnt, wobei die Puppe häufig als Metapher für die zerstörte Integrität des menschlichen Körpers oder auch seiner Seele steht. Weiner verfährt in umgekehrter Weise, indem er es dem Betrachter überlässt, ob es sich bei einer „unteilbaren Einheit“ um einen lebendigen Körper, den Körper einer Puppe, eine Stadt, ein Auto oder einen Atomkern handelt. Hierbei wird die „Unteilbarkeit“ als solche problematisiert und die Rolle, die die Wirksamkeit kultureller Übereinkünfte und psychischer Mechanismen in dieser Hinsicht spielt, in den Blick gerückt und auf ihre Grenzen ausgelotet. Warum ist die Zerteilung eines Haustieres nicht möglich, solange es als lebendiges Schmusetier unter uns weilt, seine Zerteilung als Sonntagsbraten aber problemlos möglich?

<sup>656</sup> Peter Terrell et al. (Hsg.), *Collins deutsch-englisch, englisch-deutsch*, Stuttgart: Klett, 1990, S. 537 f.

<sup>657</sup> Eine Übersetzungsproblematik besteht hier darin, dass das englisch-deutsche Wörterbuch „entity“ mit „Wesen“ übersetzt, während das Fremdwörterlexikon „Entität“ gerade als „Dasein eines Dinges im Unterschied zu seinem Wesen (Quiddität)“ beschreibt. (Collins dt.- engl./engl.-dt., Stuttgart, 1990; Wahrig Fremdwörterlexikon, München 1983). Wenn hier von „Wesen“ die Rede ist, wird die alltagsprachliche Übersetzung des englisch-deutschen Wörterbuchs zugrunde gelegt, ohne eventuelle philosophische Implikationen zu teilen.

Welche Zustandsveränderung durchläuft das Tier in unserer Wahrnehmung und welche kulturellen Übereinkünfte ermöglichen diese Veränderung? Und welcher Mechanismen bedarf es, um diesen Übereinkünften die Macht zur Verdrängung aller anderen möglichen Wahrnehmungsweisen zu verleihen? Ist ein Material unteilbar, nur weil die technischen Möglichkeiten zu einer Durchführung noch nicht ausreichen, die Teilbarkeit aber vorstellbar ist? Solche Überlegungen führen unmittelbar in die Thematik der Konstitution von Bedeutung im Kontext von Gebrauch. Die Bewertung dessen, ob die Teilung eines Materials möglich ist, kann in zahlreichen Szenarien klar voneinander unterschiedener Gebrauchsweisen durchgespielt werden. Die Mechanismen, die diese reibungslose Aufspaltung in unterschiedliche Gebrauchskontexte und damit Wahrnehmungsweisen ermöglichen, werden durch Weiners Setzung allerdings gestört, denn die Arbeit formuliert als ihr Material unhintergebar „eine unteilbare Einheit“.

Der Begriff „*reduced*“, der zwischen die Partizipien „*divided*“ und „*partitioned*“ gesetzt ist und durch die Konjunktion „*oder*“ als eine von drei möglichen Optionen ausgewiesen wird, tritt weniger direkt in Bezug zur Unteilbarkeit des Materials, als die beiden Partizipien, die ihn umrahmen. Die Reduktion einer unteilbaren Einheit ohne deren Zerstörung ist denkbar. Durch die Mittelstellung zwischen den beiden anderen Begriffen haftet jedoch auch der Reduktion ein Beigeschmack von Zerstörung und Übergriff an. Ein Vergleich mit weiteren Arbeiten Weiners zeigt, dass der Übergriff als spezifische Form der Grenzüberschreitung wiederholt thematisiert wird und dass besonders diejenigen Arbeiten, in denen dies der Fall ist, eine „politische“ Rezeption provozieren.

In # 094 wird die Syntax von 084 übernommen und anders gefüllt bzw. eine skulpturale Idee in die bereits vorhandene syntaktische Matrix gefasst. Wiederum ist von einem verändernden Eingriff die Rede, der in diesem Fall jedoch weniger absolut und irreversibel erscheint als in 084. Wiederum weisen die Rahmenbegriffe „umgelenkt/abgelenkt“ (*diverted*) und „verschoben/versetzt/umgesetzt“ (*displaced*) der Dreiergruppe der Partizipien eine gewisse semantische Verwandtschaft auf und beeinflussen das eigentlich neutrale Mittelwort „*reduced*“, indem sie seine Bedeutung in Richtung auf eine Beeinträchtigung akzentuieren. Der vorgeschlagene Eingriff wird durch die Verwendung des Adjektivs „*natural*“ als Übergriff charakterisiert, da „Natürlichkeit“ gerade die Unberührtheit von jeglichem Eingreifen impliziert. Das Material wird als dasjenige, als das es sprachlich ausgewiesen ist, durch die Umsetzung zerstört. In beiden Arbeiten wird durch das mitschwingende Moment

der Gewaltausübung eine unmittelbare emotionale Beteiligung hervorgerufen und die Distanz der Rezipienten gegenüber der „Objektwelt“ verringert. Diese Beteiligung wird dadurch erregt, dass ein Spannungs- bzw Konfliktmoment konstruiert und sprachlich fixiert wird (unteilbar vs. geteilt/zerteilt; natürlicher Lauf/Fließbahn vs. versetzt/umgelenkt).

In 102 erscheint der Begriff „*reduced*“ alleine. Im Zusammenhang mit den oben besprochenen Arbeiten gesehen, haftet ihm die negative Konnotation des herabwürdigenden Übergriffs an. In der Souveränität jedoch, mit der er sich als selbständiges Werk behauptet, gewinnt er seine eigene komplexe Widersprüchlichkeit zurück. Darüber hinaus kann „*reduced*“ als selbstreferentieller Kommentar zur Reduktion auf ein einziges Partizip gelesen werden. Der Begriff taucht in den folgenden Arbeiten nicht mehr auf, jedoch weisen einige spätere Arbeiten eine thematische Verbindung zur „Überführung in einen tendenziell negativen Zustand“ (Übersetzung laut Wörterbuch, s.o.) auf. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Arbeit # 151, die in Weiners Werk als eine Art „ready made“ erscheint:

#### EARTH TO EARTH ASHES TO ASHES DUST TO DUST

Der bekannte Begräbnisspruch nimmt auf verschiedene Bibelstellen Bezug.<sup>658</sup> Darin wird auf eine „Rückführung“ der geschaffenen Kreatur in einen vormaligen Zustand nach dem Tode verwiesen. Weiner nimmt das Zugehörigkeitsmotiv (vgl. II.7.2), das auch im religiös verstandenen Spruch als Sinn enthalten ist, wörtlich: Materialien werden zueinander sortiert, Gleiches zu Gleichem gefügt. Das mag ein Grund gewesen sein, warum der Spruch sein Interesse erregte. Tatsächlich hat er vieles mit Arbeiten Weiners gemein, denn er handelt dem Wortlaut nach nur von Materie und spart das christliche Erlösungsversprechen aus. Vom Priester gesprochen, bleibt dieses impliziert, von Weiner an die Wand geschrieben, erscheint es zumindest in Frage gestellt. Deutlich zeigt sich hier die Strategie Weiners, die sich aufdrängenden Metaphern zu neutralisieren, indem er sie in die Präsentation bereits

---

<sup>658</sup> „Im Schweiß deines Angesichts sollst du dein Brot essen, bis du wieder zu Erde werdest, davon du genommen bist. Denn du bist Erde und sollst zu Erde werden.“ (1. Mose, 3,19)  
„Abraham antwortete und sprach: Ach siehe, ich habe mich unterwunden, zu reden mit dem Herrn, wiewohl ich Erde und Asche bin.“ (1. Mose, 18,27)  
„19 Denn es geht dem Menschen wie dem Vieh; wie dies stirbt, so stirbt auch er, und sie haben alle **einen** Odem, und der Mensch hat nichts voraus vor dem Vieh; denn es ist alles eitel.  
20 Es fährt alles an **einen** Ort. Es ist alles aus Staub geworden und wird wieder zu Staub.“ (Prediger 3.19-20)  
„Denn des Menschen Geist muß davon, und er muß wieder zu Erde werden; dann sind verloren alle seine Pläne.“ (Psalm 146,4)  
Lutherbibel, rev. Fassung von 1984, hsg. von der Evangelischen Kirche in Deutschland und v. Bund der Evangelischen Kirchen in der DDR, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1987.

hineinnimmt. Die Metapher wird zum Vordergründigen und durch sie hindurch scheint die nackte Materialität auf. Das Abschließende, Unerschütterliche und Unerbittliche der Zuordnung wird formal gestützt durch die dreifache Symmetrie in der Sprachform. Symmetrien spielen in Weiners Arbeiten vor allem der ausgehenden 60er und frühen 70er Jahre eine große Rolle, vor allem auch in Kombination mit parallelisierenden Nebenordnungen (vgl. II.2.2 und II.3.2). Wie drei Säulen stehen die Zuordnungspaare nebeneinander und verkünden ein ehernes Gesetz. Ist es der Zweite Hauptsatz der Thermodynamik (der „Entropie“-Satz) oder aber die Verurteilung zur Sterblichkeit, die in 1. Mose, 3,19 ausgesprochen wird? Erde, Asche, Staub - im Kontext der Kunst Weiners wird ihre jeweilige materielle Besonderheit für Augenblicke spürbar, bevor sie in einer metaphorischen Deutung verschwinden. Reduktion in der Bedeutung von „Verminderung“ findet in der Verwendung des Begriffs „*diminished*“ Eingang in eine Werkserie von 1972 (Kat.# 303-310). Die Arbeiten der Serie sind im Katalog mit einer deutschen Übersetzung aufgeführt, die bei ihrer Erstaussstellung im deutschsprachigen Raum der englischen Fassung an die Seite gestellt wurde:<sup>659</sup>

FEUER EINGEHÜLLT (VERMINDERT) UMARMT (ERSTICKT) DURCH WASSER  
(ZISCHEND)

FEUER DURCH ETWAS ANDERES ALS WASSER GELÖSCHT (FEUER UND  
WASSER GEMISCHT)

VOLLGESTOPFTES FEUER (VERSCHLUNGEN)<sup>660</sup> ÜBERSÄTTIGT  
(ÜBERVERWÖHNT) MIT HOLZ (KNISTERND)

FEUER DURCH ETWAS ANDERES ALS HOLZ GENÄHRT (EIN ANDERES  
SCHEIT INS FEUER)

ERDE EINGEHÜLLT (DURCHTRÄNKT) UMARMT (VERDECKT) DURCH WASSER  
(SEUFZEND)

ERDE DURCH ETWAS ANDERES ALS WASSER GENÄSST (NOCH EINMAL  
DURCHNÄSSEN)

VOLLGESTOPFTE ERDE (GESTOSSEN) ÜBERSÄTTIGT (VERSETZT) MIT HOLZ  
(KLAPPERND)

ERDE DURCH ETWAS ANDERES ALS HOLZ BEREICHERT (EIN STOß MEHR)

<sup>659</sup> Lawrence Weiner/Le Nouveau Musée/Institut d'Art Contemporain, *Lawrence Weiner: Specific & General Works*, Villeurbanne, 1993, o.S.

<sup>660</sup> „*engorge*“ wird im Wörterbuch mit „(an)schwellen“ übersetzt. Peter Terrell et al. (Hsg.), *Collins dt.-engl. engl.-dt.*, Stuttgart: Klett, 1990, S. 204.

LUFT EINGEHÜLLT (ERSTICKT) UMARMT (VERMINDERT) DURCH ERDE  
(SEUFZEND)<sup>661</sup>

VOLLGESTOPFTE LUFT (GESTOSSEN) ÜBERSÄTTIGT (VERSETZT) MIT HOLZ  
(SAUSEN)<sup>662</sup>

LUFT DURCH ETWAS ANDERES ALS HOLZ BEREICHERT (EIN STOß MEHR)  
WASSER EINGEHÜLLT (GESTOSSEN) UMARMT (GESTOSSEN) DURCH ERDE  
(ZISCHEN)

WASSER DURCH ETWAS ANDERES ALS ERDE GESTOSSEN (NOCHMAL  
GESTOSSEN)

VOLLGESTOPFTES WASSER (GESTOSSEN) ÜBERSÄTTIGT (GESTOSSEN) MIT  
HOLZ (ZISCHEN)

WASSER DURCH ETWAS ANDERES ALS ERDE BEREICHERT (NOCHMAL  
GESTOSSEN)

Während auch hier einige der verwendeten Partizipien Ausdruck von Beeinträchtigungen sind („vermindert“ (*diminished*), „erstickt“ (*smothered*), „gelöscht“ (*extinguished*), „verschlungen“ (*engulfed*), werden diese durch „bereichert“ (*enriched*) kontrastiert. Die auch hier wiederum kombinatorisch erzeugten Beziehungsgefüge werden in ihrer jeweiligen Eigentümlichkeit durch in Klammern gesetzte Zusätze paraphrasiert, qualifiziert oder erweitert. Wie im Kinderspiel „Schere, Stein, Papier“ entsteht eine Art Reigen der gegenseitigen Vernichtung und des Verschlingens, den Weiner um die Möglichkeit des gegenseitigen Hervorbringens und Nährens erweitert. Die vermeintlich positive Konnotation von Begriffen wie „umarmt“ (*embraced*) oder „bereichert“ (*enriched*) wird innerhalb des Gefüges in ihrer Eindeutigkeit in Frage gestellt. Mehr noch als im genannten Kinderspiel, in dem es auf die jeweilige Kombination der Materialien ankommt, sind die Beziehungen mehrdeutig. Ein „vollgestopftes“, „überfüttertes“ Feuer schwillt an. Von Wasser „umarmt“ zu werden, wirkt vernichtend. Die „Bereicherung“ der Erde durch etwas anderes als Holz ist mit einem „weiteren Stoss“ verbunden. Durch die „Umarmung“ des Wassers wird die Erde „verdeckt“.

Die Entfernung von einer primär objektbezogenen Sprache wird mit dem in Klammern gesetzten „überverwöhnt“ (*overindulged*) weiter vorangetrieben und damit die Grenze von einer wertneutralen zu einer moralisch bewertenden Betrachtungsweise überschritten. Die

---

<sup>661</sup> Die Übersetzung des zweiten Teils von # 308 fehlt im Werkkatalog. Sie müsste lauten: „Luft durch etwas anderes als Erde gestoßen (ein Stoß mehr).“

<sup>662</sup> Warum der Übersetzer sich hier für den Infinitiv „sausen“ statt „sausend“ entschieden hat oder ob es sich um einen Druckfehler handelt, ist mir nicht bekannt. Gleiches gilt für „zwischen“ in # 309 und 310.

Rhetorik des Nährens und Verschlingens, die durch die Beziehung von Feuer und Holz (304) ins Spiel gebracht wird, wird in andere Beziehungen „exportiert“ (306, 308, 310). Die Szenerie eines Lagerfeuers am Strand könnte sich in der Vorstellung aufbauen - spielende Kinder, die nicht müde werden, die Materialien gegeneinander auszuspielen, ihnen wechselnde Geräusche und Wandel der Gestalt und Konsistenz zu entlocken, sie in ihrer Gefährlichkeit zu reizen und doch wieder zu beherrschen. Im Ausdruck latenter Gewalt steckt etwas von dem Lebensgefühl, das in Artauds „Briefen über die Grausamkeit“ zum Ausdruck kommt und das auch im Spaß der Kinder an der Macht des Auslöschens, Erstickens und Schürens des Feuers anwesend ist (vgl. Zitat auf S. 273). Es sei hier der Teil des Satzes von Artaud zitiert, den ich auf S. 130 weggelassen habe. *„Etwas wie uranfängliche Bosheit herrscht im Lebensfeuer, in der Lebensgier, im unbedachten Drang zum Leben: das Verlangen des Eros ist eine Grausamkeit, denn es verbrennt Nebensächliches; der Tod ist Grausamkeit, die Auferstehung ist Grausamkeit, die Verklärung ist Grausamkeit (...)“*<sup>663</sup>. Weiner selbst, so scheint es, sucht hier das Spiel mit dem Feuer, indem er das nach seiner Konzeption unbedingt zu Vermeidende, nämlich die Vermischung der Fragen von Gut und Böse mit der Welt der Tatsachen (vgl. I.2.1.1), gerade provoziert. Der Umgang ist nicht mehr ausschließlich neutral beschrieben, denn die eingeschleusten emotional besetzten Wörter infizieren das Ganze und lassen die Handlungen als lustvoll erscheinen. Von Gut und Böse ist nicht die Rede, aber es wird spürbar, dass die Frage danach schon am Horizont erscheint.

In 075 erscheint mit *„vandalized“* ein weiterer Begriff, der eine Bewertung mittransportiert und als selbstreferentielle Thematisierung des gestisch-performativen Aspekts der eigenen künstlerischen Arbeit gelesen werden könnte. Die teilnahmslose Rhetorik der Montageanleitung wird damit bereits in dieser frühen Schaffensphase kurzzeitig verlassen. Eine ähnlich emotional tendenziöse Begrifflichkeit findet sich erst wieder in 097, wo *„affront“* auftaucht, durch das reine Bezüglichkeit zum Ausdruck gebracht wird. Mit *„affronted“* (119) wird dieses Motiv nochmals aufgegriffen. Die „Beleidigung“ wird hier nicht als Folge oder Begleiteffekt einer Handlung impliziert, sondern als ihr Ziel expliziert.

In der nachfolgenden Werkserie, die unter dem Titel *„Traces“*<sup>664</sup> als Buch veröffentlicht worden ist und deren Einzelarbeiten jeweils nur aus einem einzigen Partizip bestehen, werden die Unterschiede im Hinblick auf die „Wertneutralität“ der verwendeten Begriffe noch

---

<sup>663</sup> Artaud, „Briefe über die Grausamkeit: Dritter Brief (1932)“, in: *Das Theater und sein Double*, 1989, S. 111.

<sup>664</sup> Sperone Editore Turin (Hsg.), *Lawrence Weiner: Tracce/Traces*, Turin, 1970.

deutlicher. Auf „*painted*“ (098) folgt unmittelbar „*smudged*“ (099) und auch die sich anschließenden Partizipien „*flushed*“, „*reduced*“, „*obstructed*“ und „*strung*“ werden in ihrer latent vorhandenen negativen Konnotation durch „*marred*“ (verstümmelt) deutlich verstärkt. Die mögliche Lesart des Partizips als passivische Konstruktion wird ebenfalls verstärkt. Die Frage nach dem abwesenden Subjekt der Handlungen tritt hinter eine Identifikation mit dem ebenfalls abwesenden Objekt, das einen bestimmten Umgang „erleidet“, zurück. Zumindest aber wird ein Spannungsfeld zwischen der Identifikation mit dem Subjekt gegenüber einer Identifikation mit dem Objekt der Handlung erzeugt. Der Buchtitel „*Traces*“ unterstützt diese Lenkung des Augenmerks auf den Zustand des Objekts als Folge einer zurückliegenden Handlung. Obgleich also die Performativität sprachlich expliziert wird, wird die Vorstellung gleichzeitig auf eine dingliche Wirklichkeit zurückgelenkt.

Gleichzeitig wird eine Wirkungsabsicht des Verletzens, Demütigens, Herabsetzens, Beleidigens und Entwürdigens objektiviert und der Betrachtung dargeboten und zwar auf der gleichen Ebene wie die wertneutralen Begriffe „*turned*“ oder „*removed*“. „Beleidigt“ oder „verstümmelt“ zu werden, erhält den gleichen Stellenwert wie „gedreht“ zu werden. Die faktische Existenz eines Zustandes des „Verstümmelt“-Seins wird hier nicht etwa in Frage gestellt, sondern im Gegenteil behauptet. Ein subjektives Empfinden, verstümmelt worden zu sein oder verstümmelt zu haben erhält auf einer durch Weiners Setzung etablierten Ebene der Faktizität den gleichen Rang wie die von einer objektiven Unangreifbarkeit geschützte Tatsache „gefaltet“ (*folded*) zu sein. Es ist nicht mehr oder weniger relativierbar.

Es wird also nicht eine subjektiv empfundene emotionale Wirklichkeit in Frage gestellt, sondern, im Gegenteil, eine herrschende Tendenz, Äußerungen, die Subjekte betreffen, einen weniger hohen Wirklichkeitswert beizumessen als Äußerungen, die Dinge betreffen, denen jeglicher Subjektstatus abgesprochen wird. Diese unterschiedliche Bewertung zeigt sich darin, dass ein Ding im Objektstatus nicht beleidigt oder verstümmelt werden kann, wohl aber durchbohrt, gefaltet, gedreht, besprüht, plaziert usw. Wird umgekehrt von der „Verstümmelung“ eines Dings gesprochen, so wird diesem Subjektstatus eingeräumt, es wird in gewisser Weise „animiert“. Die gängige klare Trennung von empfindenden Subjekten und gefühlloser Materie wird durch die egalisierende Nebenordnung irritiert. Eine spätere Arbeit Weiners (Kat. # 769) handelt von der Herstellung von Klebstoff aus Knochen und damit von der alltäglich vollzogenen und nichtsdestoweniger gefährlichen Möglichkeit des



Übertritts aus dem Status eines empfindenden Wesens in einen Status des verarbeitbaren Materials:

### BONES RENDERED TO GLUE & USED TO FASTEN ONE MATERIAL TO ANOTHER RIEN NE VA PLUS (1995)

Ich verstehe den Zusatz „*rien ne va plus*“ als eine der Begrenzungen, die Weiner setzt, um Metaphernbildungen, die seinem ethischen Empfinden widersprechen, Zügel anzulegen. „Nichts geht mehr“ ist einerseits Ausdruck einer absoluten Grenzziehung und andererseits lesbar als Bankrotterklärung für eine Kultur, die diese Grenze überschreitet.

Im Frühwerk findet sich vor allem in Arbeiten, die die Zerstörungen intakter Oberflächen oder der Ganzheit von Entitäten, Qualitäts- und Wertminderungen, Vertreibung, Aussetzung und gewaltsame Umsetzung oder Beschneidung der Beweglichkeit implizieren oder sprachlich explizieren, die Möglichkeit einer wertenden Lesart im Sinne von Übergriffen. Das Hinübergleiten von der Assoziation eines neutralen Eingriffs zum Übergriff wird kaum merklich provoziert, indem Materialien oder Formulierungen gewählt werden, die kulturell präsente Lebensrealitäten evozieren, die mit Übergriffen in Zusammenhang stehen. Dies kann der Gebrauch von Schusswaffen sein oder auch eine abfällige Bezeichnung wie „Penner“ („*down and out*“, 234). Partizipien wie „*readjusted*“ (198) und „*redone*“ (247) verweisen auf die Wiederherstellung eines positiv konnotierten Ursprungzustandes und implizieren damit ebenfalls Wertungen. Verwahrlosung, Abnutzung und Verfall als Folgen von Vernachlässigung (# 332, vgl. Kap. II.6.2) oder Übernutzung (246) schwingen neben der mutwilligen Zerstörung („*doubledover*“ in der Bedeutung von „zusammengeschlagen“, 249) als Möglichkeiten der Beeinträchtigung der Würde und Unversehrtheit betroffener „Materialien“ mit (029, 192, 218, 223, 229, 234, 247, 248).

Die genannten wertvermittelnden Begriffe implizieren häufig eine zugrundeliegende Maßstäblichkeit, durch die festgelegt ist, was angemessen und was übertrieben oder unzureichend ist (vgl. II.3.4). Da Weiner selbst von der „inhärenten Würde eines Objekts“ (*inherent dignity of the object at hand*) (523) spricht, stellt sich hier die Frage, ob diese Maßstäblichkeit als intersubjektiv ausgehandelte Übereinkunft behandelt ist, oder ob es Hinweise auf die Annahme einer den betroffenen Objekten inhärente Maßstäblichkeit gibt. In diesem Abschnitt meiner Arbeit interessiert mich vor allem die Konsequenz, die diese Unterscheidung im Hinblick auf die Einschätzung der Art der Übertretung hat. Die

Verletzung einer objektivierbaren Konvention scheint nicht primär auf das Objekt gerichtet zu sein, während die Verletzung der Würde eines Objekts dieses selbst beschädigt. Das Objekt wird im zuerst genannten Fall zum Instrument oder Indiz einer Übertretung vereinbarter Regeln, im anderen Fall ist es selbst konkretes Opfer.

In der Werkserie # 313- # 324 wird durch die Verbindung von „Einkerkerung (*incarceration*)“, „Verstümmelung (*mutilation*)“, „Verbannung (*relegation*)“ und „Fesselung (*binding*)“ ein atmosphärischer Hintergrund der Folterkeller und Internierungslager erzeugt. Die Akzentuierung, die Weiner hier in Richtung auf die Assoziation zwischenmenschlicher Beziehungen und eine damit verbundene Bereitschaft des Betrachters schafft, sich in seiner Deutung moralisch zu engagieren, wird durch die Sachlichkeit und den Formalismus der gesamten Konstruktion wieder zurückgedrängt. Der unerfüllte Impuls, zu einer moralisch legitimen Interpretation zu gelangen, lässt den Betrachter in einem Gefühl des Unbehagens zurück.

In 316 bis 318 vollzieht sich eine Veränderung von einem „geglänzt haben“ „vor der Verstümmelung/Verschandelung“ (*mutilation*) zu einem mehrdeutigen „*being dulled during mutilation*“ und weiter zu „*dulled after mutilation*“. Die Bedeutung des Verbs „*to dull*“ wird im Wörterbuch mit „*cause to function less well*“ paraphrasiert und mögliche Anwendungsbereiche werden mit „*sense, powers of memory, mind, pain, grief, pleasure, sound, edge, blade, colour, mirror, metal*“ angegeben. In der deutschen Übersetzung von „*to dull*“ kommen also zahlreiche unterschiedliche Nuancierungen in Frage, die von „*trüben, schwächen (Sinne, Gedächtnisleistungen), abstumpfen (geistig, emotional)*“ über „*betäuben (Schmerz, Leid), dämpfen (Freude, Klang)*“ bis zu „*stumpf machen (Rand, Schwert), blind oder matt machen (Spiegel), abdunkeln (Farbe), stumpf werden lassen, anlaufen lassen (Metall)*“ reichen.<sup>665</sup>

Im Gegensatz zur Trias 313-315, in der ein „Rollen“ in drei unterschiedliche Zustände ausdifferenziert wird, deren Unterschied man ohne die Sprachform nicht unmittelbar einsehen würde, wird hier ein Kontrast so übernommen, wie er im Kontext der Alltagssprache als Strukturzusammenhang bereits existiert, nämlich als Opposition zwischen „glänzend“ und „trüb/stumpf“. Da dieser Kontrast unmittelbar einsichtig ist und sich störungsfrei in die dreischrittige Zeitstruktur „vor-während-nach“ einfügt und auch der inhaltliche

---

<sup>665</sup> Peter Terrell et al. (Hsg.), *Collins*, Stuttgart: Klett, 1990, S. 192.

Zusammenhang zwischen einem Akt der „Verstümmelung“ und einer damit einhergehenden Schwächung der ursprünglichen Kapazitäten als naheliegend empfunden wird, wird der Blick auf eine inhärente Zweideutigkeit in der Beziehung zwischen (ungenanntem) grammatischem Subjekt und der Beschreibung seines Zustands gelenkt. Die in den Arbeiten 313-315 mit dem Wechsel von der aktiven zur passiven grammatischen Form bereits eingeführte Opposition zwischen „Zufügen“ und „Erleiden“ überträgt sich in die Lesart der Arbeiten 316-318, indem stärker als zuvor die Frage in den Vordergrund rückt, wer durch den Akt der Verstümmelung getrübt oder abgestumpft wird und wem damit sein Glanz genommen wird. Als grammatisches Subjekt des unvollständigen Satzes kann sowohl der „Täter“ als auch das „Opfer“ der Verstümmelung eingesetzt werden.

Die unmittelbar konfrontative Aufnahme von Beziehungen, die mit „*affronted*“ und „*a direct affront*“ bereits thematisiert wurde, findet sich in 324 im Begriffspaar „*Anklage (indictment)*“ und „*Verteidigung (defense)*“ wieder. „*Dissonances*“ (324) und „*discordance*“ (380) verweisen auf spannungsgeladene Beziehungen, „*destruction*“ (381) auf eine einseitige Auflösung derselben. Neben einer Begrifflichkeit, die Gewalteinwirkung und Konfrontation evoziert, nehmen im zweiten Werkdrittel Bilder und Begriffe, die mit einer Reduktion der Würde, Missachtung, Degradierung oder Verfall in Verbindung stehen, einen großen Raum ein. In dieser begrifflichen Nachbarschaft erscheint das im Kapitel über Bezugssysteme bereits untersuchte „*regardless*“ aus 373 seiner Neutralität beraubt und in Richtung auf eine Lesart im Sinne von „Missachtung“ geöffnet.

Weiners Rede von der „inhärenten Würde“ des Materials lässt darauf schließen, dass diese sich nicht aus Zuschreibungen erschließt, sondern von diesen unabhängig ist. Worin für Weiner ein wahrhafter Übergriff auf die Würde eines Materials besteht, wird in 481 deutlich, wo ein Material „so verwendet“ wird (*used in such a manner*), „dass es nur (noch) als eine Repräsentation dessen verbleiben kann, was es dort war, wo es herkam“ (*that it can only remain as a representation of what it was where it came from*). Die Wendung „nur noch“ (*only*) markiert hierbei die Wertung als Reduktion. Die „Herabwürdigung“ des Materials zur Repräsentanz einer vergangenen Existenz ist in dieser Arbeit mit mehreren Vorgängen des „*displacement*“ als örtlicher Versetzung verbunden. Der beschriebene Eingriff besteht in einer Rückführung an einen „Herkunftsart“. Statt der möglicherweise erhofften Wiederherstellung einer verlorenen Identität beschreibt Weiner jedoch eine Verwendung, die das Material zu einem Schemen dessen werden lässt, was es zuvor an der Stelle war, „*wo es herkam*“. Aus der

Rückversetzung an den Ursprungsort folgt nicht zwangsläufig eine Wiederaufladung mit ursprünglicher Authentizität, vielmehr impliziert gerade der Wunsch nach Wiederherstellung einen Übergriff auf die Würde des Materials. Die Art des Übergriffs ist hier nicht offen gewaltsam, sondern besteht in einer missbräuchlichen Verwendung (vgl. I.4.2).

In zahlreichen Werken ist eine zunächst kaum merkliche sprachliche Dramatisierung alltäglicher Sachverhalte zu finden. Die Materialien treten gegeneinander an und es gibt Gewinner und Unterlegene. In 478 (1980) könnte von einer vereisten Fensterscheibe oder einem Hosenbein die Rede sein:

A FORCE OF SUFFICIENT FORCE TO WEAR THROUGH A SURFACE  
(i.e. FRAYED)

Die Dramatik wird sprachlich aber auch wieder ins Sachliche, Konstatierende zurückgewendet. Die „Kraft“, die zunächst als beinahe metaphysische Größe auftritt, wird durch die Einbindung in eine Relation messbarer und vergleichbarer Kräfte zurückgestutzt und damit dem aufkeimenden Pathos, das in der Wiederholung des Wortes anklingt, entgegengewirkt. Das in Klammern gesetzte „*frayed*“ setzt einer durch die „um ... zu“ - Konstruktion nahegelegten Assoziation der absichtsvollen instrumentellen Anwendung von Kraft zum Zwecke des Durchscheuerns einer Oberfläche die entgegengesetzte Perspektive des Materials entgegen, an dem der Eingriff vollzogen wird. Dieser Perspektivwechsel eröffnet die Möglichkeit einer weiteren Lesart, nämlich als unbeabsichtigte Abnutzung infolge unvermeidlicher Reibungen, denen Materialien ausgesetzt sind.

Mit Begriffen wie „ausgebleicht“(415), „durchgescheuert“(478), „abgenutzt“ (464), „rott“ (538) u.ä. greift Weiner auf Bereiche des alltäglichen Sprachbestandes zurück, in denen sich kulturelle Wertungen spiegeln. Die von Weiner so dezidiert abgelehnte Verknüpfung von Ästhetik und moralischer Wertigkeit wird in diesem Bereich besonders deutlich. Zerfalls- und Abnutzungsprozesse und deren Bewertung spielen als Kriterium für den moralisch sanktionierten Umgang mit Materialien eine entscheidende Rolle. Ob ein Material als „Ramsch“ oder Edelantiquität behandelt wird, ob Abnutzungserscheinungen als wertmindernd oder wertsteigernd erachtet werden, hängt wesentlich von dessen kulturell definiertem Tausch- und Symbolwert ab. Die über Zuschreibungen definierte Würde eines Materials ist neben dem Identifikationswert an den Gebrauchswert geknüpft. Dies zeigt sich

in Begriffen wie „*rubble*“ (534) und „*debris*“ (508), die als „Trümmer“, „Schutt“ oder „Geröll“ übersetzt werden können.

#### PAINTED STONES RINGING THE RUBBLE OF A STRUCTURE MADE OF STONES NOT PAINTED ( # 534, 1986)

Die präsentierte „*mise-en-scène*“ erzählt von Steinen mit unterschiedlicher Geschichte. Dabei bildet das Wort „Steine“ den Zentrierungspunkt, an dem die Veränderungen ablesbar werden. In der Weise, wie sie als Tableau präsentiert sind, bildet sich ihre Zuschreibungs- und Nutzungsgeschichte in ihre räumlichen, farblichen und materiellen Unterscheidbarkeiten hinein ab. Der motivischen Präsenz von Zerstörung, Vergänglichkeit, Verlust und Verfall, die durch die sprachlichen Formulierungen ins Spiel gebracht wird, wird ein unbekümmertes Übergleiten von Gebrauchskontext zu Gebrauchskontext entgegengestellt. Die psychische Wirklichkeit der Trauer beim Verlust einer gewesenen Beziehung bleibt in den Formulierungen präsent, während sie gleichzeitig durch die Wirklichkeit einer neuen Beziehung überholt wird. Die Bedeutung konstituiert sich einerseits aus der Faktizität der jeweils aktuellen Beziehungen, die kein „Anhaften“ an Vergangenes kennt und andererseits auch aus der Bedeutungsveränderung, die sich zwischen einer gewesenen und einer neuen Beziehung ergibt. „Struktur“ als aktuelle Beziehungsrealität zwischen bemalten und nicht bemalten Steinen, ihrem Umringen oder Umringt-Sein und „Geschichte“ sind sprachlich gleichermaßen zur Anschauung gebracht, ohne dass eine zur Illustration der anderen wird. In den Arbeiten 507 und 508 wird einmal die Zerstörung einer Mauer und einmal die Errichtung einer Barrikade aus dem Schutt, der beim Einsturz einer Mauer entstand, beschrieben. Die Mauer verliert ihre ursprüngliche Bedeutung und wird durch den Einsturz zerstört. Als Baustoff für die Errichtung einer Barrikade erhält der Schutt eine neue Bedeutung, bleibt aber gleichzeitig in ein Beziehungsgefüge eingespannt, das sich zwischen der zerstörten Mauer und der neu errichteten Barrikade und deren jeweiligen Funktionen ergibt. Das Material „Mauer“ wird also nicht einfach durch Reduktion auf die materiellen Bestandteile (Bausteine) ersetzt, sondern vielmehr wird seine Zerstörung sprachlich ausgewiesen und anerkannt. Die Errichtung der Barrikade lässt keineswegs die Mauer wieder erstehen, die zuvor eingerissen wurde, auch wenn sie aus deren Schutt hervorgeht und eine ähnliche Funktion übernimmt wie die ursprüngliche Mauer. Weder erklärt sich also der Materialstatus der Mauer aus einer Reduktion auf Elementarbausteine, noch kann er einfach durch eine Funktionszuweisung ersetzt werden. Die „inhärente Würde“ der Mauer ist

angreifbar, denn die Mauer wird als Objekt irreversibel zerstört, auch wenn ihre Funktion wieder hergestellt wird und dies aus dem Material bewerkstelligt wird, das aus ihrer Zerstörung hervorgegangen ist. In 538 führt der Grad der Fäulnis zum „Schwund der Tragfähigkeit eines Balkens“:

#### ROT ENOUGH TO LEAD TO A LAPSE IN THE ABILITY TO SUPPORT OF A BEAM

Der Balken wird im Kern seiner durch den Gebrauchswert bestimmten Wesenhaftigkeit bedroht. Die „Fähigkeit des Abstützens“ kommt dem Balken abhanden und damit seine „Balkenhaftigkeit“. Durch die Art der Formulierung tritt hinter der Feststellung eines drohenden Zusammenbruchs der gestützten Struktur das innere Drama des Balkens zutage, das sich auf einen Scheitelpunkt zubewegt. Durch seine Setzung führt Weiner den Balken an die Grenze seiner per definitionem festgesetzten Existenz als „Balken“ und lässt ihn sprachlich dennoch bestehen. In 540 hingegen verbleibt „eine Spur von Rosa wo ein Rot in der Sonne zurückgelassen wurde“:

#### A TRACE OF ROSE WHERE A RED WAS LEFT IN THE SUN

Das kontinuierliche Verblässen wird sprachlich also als ein Überschreiten einer begrifflichen Grenze wiedergegeben. Was angetroffen wird, nachdem es verlassen und nach einiger Zeit wieder aufgesucht wurde, wird nicht mehr mit dem gleichen Wort benannt. Als Indizien dafür, dass ein Prozess des Verblässens hinter der Veränderung steckt, wirken die Fixierung der Stelle durch „*where*“ in der Bedeutung von „dort, wo ...“ und die Konstruktion eines gesetzmäßig verlaufenden (kausalen) Beziehungszusammenhangs zwischen „rot“, „Sonne“ und „rosa“. Immer wieder spielt also die Erinnerung an einen vergangenen Zustand als seine Verankerung an Orten oder Dingen eine Rolle (so wie auch in 534 der „Schutt“ in den „Steinen“ verankert wurde). Erinnerung als psychische Herstellung raumzeitlicher Kohärenz, die sich in der grammatischen Konstruktion spiegelt, überbrückt die Kluft zwischen dem, was zurückgelassen wurde und dem anderen, das vorgefunden wird (vgl. II.2.1). Das hochkomplexe Beziehungskonstrukt, das sichert, dass es sich „tatsächlich“ um das gleiche Material handelt, „tatsächlich“ um den gleichen Ort, dass „tatsächlich“ Zeit vergangen ist, stellt gleichzeitig sicher, dass man selbst „tatsächlich“ der oder die Gleiche und Teil einer Beziehungswirklichkeit ist. Im „Verblässen“ erweist sich also die Würde der faktischen Existenz und in der Wahrnehmung des Verblässens die Würde des Betrachters. Die

Konstruiertheit der Schlussfolgerungen wird aber ebenfalls transparent. Es könnte, so ahnt man, auch einen anderen oder aber gar keinen Zusammenhang geben (vgl. II.2.3).

In verschiedenen Aussagen hat Weiner eine Verletzung der Würde vor allem darin gesehen, dass die „Sinnlichkeit“ der Dinge davon abhängig gemacht wird, dass Teile aus ihnen herausgelöst werden, um als Projektionsflächen für kulturell übermittelte Phantasien zu dienen (vgl. Einleitung und I.1.1). Eine Arbeit wie # 540 stößt das Bewusstsein auf verschiedene Möglichkeiten der Missachtung: So kann die sinnliche Wahrnehmung durch Beharren auf abgesichertem Wissen usurpiert und so weit beeinträchtigt werden, dass etwa die Veränderung von Rot zu Rosa gar nicht wahrgenommen wird. Auch kann der leise Zweifel bezüglich dessen, was in der Zeit der Abwesenheit geschehen sein könnte, von vorneherein erstickt werden. Die Arbeit macht für einen „Wissenden“ keinen Sinn. Nichts an alledem, dass „eine Spur von Rosa dort“ angetroffen wird, „wo ein Rot in der Sonne zurückgelassen wurde“, wäre der Rede wert, wenn man sich damit zufrieden gäbe, dass dies ein alltäglicher, erklärbarer Vorgang ist, also gewissermaßen eine von zahllosen Illustrationen dessen, was man als gesetzmäßige Ordnung der Dinge ohnehin kennt. Dass Weiner es für „der Rede wert“ hält und dies durch die Präsentation zum Ausdruck bringt, bringt eine nicht vom Wissen dominierte Wahrnehmung und die Selbstbeobachtung des Geistes auf den Weg. Auf der anderen Seite erschließt sich die Poesie der Arbeit auch nicht ohne die Wissensdimension. Erst auf der Basis der Anerkennung einer „*empirischen Wirklichkeit*“ (Weiner), in der gewisse Zusammenhänge wahrscheinlich sind und sich in der sprachlichen Wiedergabe spiegeln, eröffnet die Arbeit eine unbekannte Welt, die sich zwischen dem Rot und der Spur von Rosa entfaltet. Erst die Rückbindung an das zurückgelassene Rot spannt den Bogen, der dieses unbekannte „Dazwischen“ stützt und offen hält (vgl. II.4.3 und II.6.3).

Die Möglichkeiten der Missachtung, des Missbrauchs und anderer Arten des Übergriffs werden im letzten Werkdrittel weiter ausdifferenziert. Neben den bereits eingeführten Motiven der Verdrängung (547), des Verschlingens (611), des Verrottens und Zerfalls (624, 653, 667), der Wertminderung und Herabsetzung (630) erscheinen auch hier Hinweise auf intendierte Gewalteinwirkung (634, 657, 706, 774, 846, 863) und Vandalismus (750). Beeinträchtigungen von Kapazitäten (627) und Außer-Kraft-Setzung (812), Ignoranz (873-875, 877), Absorption (698) oder Verdünnung (812) können als Formen energetischer Schwächung gelesen werden. Die Abschiebung an den Rand, zur Seite oder in Schattenzonen (634, 819, 820), Verdunkelung (774) und damit verbundene Verdrängung aus dem Fokus der

Bedeutsamkeit oder Aufmerksamkeit wird wiederholt thematisiert. Das Motiv des „im Licht/im Schatten Stehens“ erscheint in # 819 (1998) in Verbindung mit den Motiven der Bindungen in Proportion zu Nähe und Ferne (vgl. II.6.2), von innen und außen, Zentrum und Peripherie (vgl. II.7.1) und Geschütztheit versus Exponiertheit (vgl. II.7.3):

OUT OF HARM`S WAY

MORE TOWARDS THE LIGHT

BROUGHT TO TOUCH

IN VIEW OF MOST

A BIT TO THE SIDE

RELEGATED TO THE SHADOWS

WITHIN THE SPHERE

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Verwendung von Wörtern und Formulierungen, die auf die Überschreitung gegebener Grenzen hindeuten, emotional herausfordernd wirken. Man vermutet, wenn von „*damage, mutilation, loss of inherent dignity*“ usw. die Rede ist, dass in den Arbeiten ethische Positionen in Form einer Verurteilung oder Rechtfertigung der Überschreitung zum Ausdruck gebracht werden. Weiner spielt mit dieser Erwartung und „füttert“ sie durch den sorgsam dosierten Einsatz wertungsbehafteter Begriffe. Grenzüberschreitung wird in zweierlei Form thematisiert: zum einen werden Handlungen oder Spuren von Handlungen präsentiert, die als Verletzung moralischer oder physischer Grenzen gelesen werden können, wie in # 584 (1988):

STONES ON THE TABLE

BLOOD ON THE STONES

Zum anderen werden Grenzüberschreitungen als Tatsachen präsentiert. Wenn ein Wort wie „*vandalized*“ verwendet wird, ist eine Transgression impliziert. Es geht also nicht um eine Leugnung des Vorhandenseins ethischer oder materiell gegebener Grenzen, auch wenn Weiner sagt, man solle Grenzen, die man nicht akzeptiert, ignorieren (vgl. Zitat auf S. 154). Man weiß ja trotzdem, dass es sie gibt und tut allenfalls so, als wüsste man es nicht. Weiner präsentiert die Grenzüberschreitung selbst als unhintergebar, also als „Terminale Grenze“. Wo die Grenzverletzung als Material erscheint, wird die Frage, ob eine Grenze überschritten wurde oder nicht, für unzulässig erklärt. Die Frage, die dahinter auftaucht, lautet: „Was bedeutet die Grenzüberschreitung, was folgt daraus?“



**II.8.2 Absolutheit als: Unaufhaltsamkeit, Rücksichtslosigkeit, Plötzlichkeit, Unberechenbarkeit, Unbedingtheit, Singularität, Absurdität (vgl. A.I.1.8.2)**

**II.8.3 Endpunkt (Full Stop), Endgültigkeit; Abgrund (ohne ein gegenüberliegendes Ufer), Abbruch (einer Bewegung), Falle (ohne die Möglichkeit des Entkommens); Vergeblichkeit; das Unbekannte/Jenseitige (vgl. A.I.1.8.3)**

In einem Interview richtete Douglas Gordon an Weiner folgende Frage:

*„Ich erinnere mich, dass du einmal sagtest, dass Kunst dann interessant wird, wenn sie unsere unsterbliche Seele in eine gefährliche Situation bringt. Was ist eine gefährliche Situation?“*

*L.W.: „Ich habe einmal in London gesagt, dass Kunst interessant ist, wenn sie unsere unsterbliche Seele in Gefahr bringt. Und das geschieht in dem Maße, wie ich etwas einfach nicht weiß. Ich habe keinen Grund, an eine unsterbliche Seele zu glauben – aber gleichzeitig scheint mir, wenn ich mich umsehe, der gesamte Osten & Westen herumzulaufen und von ihren Seelen zu sprechen. Also denke ich, da ich ein Mensch bin wie alle anderen auch, wenn sie eine haben, will ich auch eine. Und wenn ich eine habe, dann möchte ich jede einzelne Sache und jede Überzeugung, jedes System, jedes Schema, alles, was meine Existenz glaubwürdig macht – dann möchte ich das alles riskieren, wenn ich eine Arbeit mache. Dass die Beziehung von einem Stein zu einem anderen eine Situation herbeiführen kann, in der ich die Bausteine der Kultur, auf die ich angewiesen bin, weil ich in ihr existiere, von neuem in Frage stellen muß. Das ist, was ich mit einer gefährlichen Situation meinte.“<sup>666</sup>*

In den letzten beiden Abschnitten meiner Untersuchungen möchte ich den in Kapitel II.2 über Raumwahrnehmung bereits angeklungenen Aspekt einer Auseinandersetzung Weiners mit dem Absoluten als dem Unverbundenen, Voraussetzungslosen nochmals beleuchten. Die beiden im Anhang getrennt aufgeführten Zusammenstellungen A.I.1.8.2 und A.I.1.8.3 werden hier zusammenfassend kommentiert. Dabei sollen die in anderen Kapiteln herausgearbeiteten Aspekte der Determinierung (II.4.5), Unverbundenheit (I.3, II.2, II.6), Rücksichtslosigkeit (II.2, II.8.1), Singularität (II.2), Plötzlichkeit und Endgültigkeit als Ingredienzen einer Poesie aufgefasst werden, die ungeachtet der vordergründigen Harmlosigkeit vieler Arbeiten an die „große metaphysische Angst“ rührt, die Antonin Artaud in „Die Inszenierung und die Metaphysik“ als Grundlage des „ganzen antiken Theater(s)“ beschrieben hat. In Bezug auf seine Kunst von „Metaphysik“ zu sprechen, muss für den erklärten Materialisten Weiner wie ein Sakrileg erscheinen, doch möchte ich das Schlupfloch nutzen, das er im Gespräch mit Douglas Gordon eröffnet hat. Im übrigen hat auch Artaud, dessen Formulierungen ich mich an dieser Stelle bedienen möchte, um mich der schwer fassbaren, aber oft bemerkten Poesie

---

<sup>666</sup> Douglas Gordon, „Lawrence Weiner Interviewed by Douglas Gordon“, in: *Variant* (Glasgow), Nr. 10, Winter 1991. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, S. 310.

der Arbeiten Weiners anzunähern, seinen Ausführungen vorausgeschickt: „*Ich bedauere außerordentlich dieses Wort (metaphysisch) aussprechen zu müssen, aber so heißen sie (die Vorstellungen, die er beschreiben will) nun einmal; (...)*“<sup>667</sup>. Die Problematik des Begriffs, so meine Annahme, liegt für Artaud wie für Weiner darin begründet, dass im allgemeinen Verständnis mit ihm eine Geringschätzung des Wirklichkeitswertes des Physischen verbunden ist. Artaud bemüht sich ausdrücklich um Abgrenzung gegen die „*abendländische*“ Metaphysik<sup>668</sup> und eine „*lateinische*“ Weise des Umgangs mit Wörtern.<sup>669</sup> Über den „*Regisseur*“ des balinesischen Theaters, den Artaud als „*Meister heiliger Zeremonien*“<sup>670</sup> beschreibt, schreibt Artaud jedoch:

„*Was er bewegt, ist das IN-ERSCHEINUNG-GETRETENE. Es ist eine Art von uranfänglicher Körperlichkeit, von der sich der Geist niemals losgesagt hat.*“<sup>671</sup>

Und über das balinesische Theater schreibt er weiter:

„*Seine Realisationen sind mitten aus der Materie, mitten aus dem Leben, mitten aus der Realität herausgehauen. Sie haben etwas vom Zeremoniell eines religiösen Ritus an sich, insofern sie nämlich aus dem Geist dessen, der sie betrachtet, jede Vorstellung einer Simulierung, einer lächerlichen Imitation der Wirklichkeit tilgen.*“<sup>672</sup>

Die Schriften Artauds sind von Susan Sontag herangezogen worden, um die Happenings, und dort insbesondere den Aspekt der Aggression gegen das Publikum, theoretisch zu fassen.<sup>673</sup> Philip Ursprung hat diesen Zusammenhang dargestellt und zur Auseinandersetzung um die Grenze zwischen Kunst und Leben in der Kunst der 60er Jahre in Bezug gesetzt.<sup>674</sup> Susan Sontag verweist vor allem auch auf die komödiantischen Qualitäten der durch Artauds

<sup>667</sup> Antonin Artaud, „Die Inszenierung und die Metaphysik“, in: *Das Theater und sein Double (Le théâtre et son double, 1938)*, Frankfurt a.M., 1979/1989, S. 38.

<sup>668</sup> „*Ich spüre, dass viele versucht sein werden, mir zu sagen, dass, wenn es auf der Welt eine unmenschliche, eine wirkungslose und tote Vorstellung gibt, die nur wenig besagt, nicht einmal für den Geist, dass es dann die der Metaphysik ist. Das liegt, wie René Guénon sagt, 'an unsrer antipoetischen, abgestumpften Art und Weise, Prinzipien (außerhalb des kraftvollen, mächtigen Geisteszustandes, der ihnen entspricht) zu betrachten'*.“ Ebd., S. 47.

<sup>669</sup> „*Nun wird man mir gewiß sagen, ich solle doch einmal präzisieren, was denn lateinisch sei an dieser Betrachtungsweise, die zu der meinigen im Gegensatz steht. Lateinisch an ihr ist das Bedürfnis, sich um des klaren Ausdrucks von Vorstellungen willen der Wörter zu bedienen. Denn für mich sind klare Vorstellungen, auf dem Theater wie anderswo, tote, abgeschlossene Vorstellungen.*“ Ebd., S. 43.

<sup>670</sup> Ders., „Über das balinesische Theater“, in: *Das Theater und sein Double*, Frankfurt a.M., 1979/1989, S. 64.

<sup>671</sup> Ebd.

<sup>672</sup> Ebd.

<sup>673</sup> Susan Sontag, „Happenings: An Art of Radical Juxtaposition“, in: *The Second Coming (1962)*, wiederabgedruckt in: Susan Sontag, „Happenings: Die Kunst des radikalen Nebeneinanders“, in: *Geist als Leidenschaft: Ausgewählte Essays zur modernen Kunst und Kultur*, Leipzig, 1989.

<sup>674</sup> Vgl. Philip Ursprung: *Grenzen der Kunst*. S. 105-107.

„*Theater der Grausamkeit*“ inspirierten Happenings und führt diese auf die „*äußerste Beziehungslosigkeit*“ als „*das „hervorstechende Merkmal der Komödie*“ zurück, in der eine „*emotionale Taubheit*“ dadurch herrscht, dass „*wir bemerken, dass die Menschen, die von diesen Ereignissen betroffen sind, im Grunde unverhältnismäßig schwach reagieren*“ und „*sämtlich etwas von einem Automaten oder Roboter an sich*“ haben.<sup>675</sup> Ursprung wendet dagegen ein: „*Aber im Gegensatz zu Sontags These, dass die Komödie von einer generellen Unverwundbarkeit handele, drehen sich die Happenings durchaus um konkrete Fälle spezifischer Verwundbarkeit.*“<sup>676</sup>

In meinem Zusammenhang ist von Bedeutung, dass in Artauds Theaterkonzeption einige derjenigen Aspekte eine herausragende Stellung einnehmen, die ich vor allem im späteren Werk Weiners als wiederkehrende Aspekte der Grenzthematik ausgemacht hatte, und zwar bevor mir der Zusammenhang mit dem Happening bewusst war. Es geht mir nicht darum, Weiners Kunst in die Nähe des Happenings zu stellen, obwohl er selbst seine Affinität zum Theater bestätigt hat, nicht ohne seine profunde Abneigung gegen den „*fetten Schrei auf der Bühne*“ deutlich zu machen.<sup>677</sup> Der Bezug, den ich von Artaud zu Weiner herstellen will, besteht auf einer anderen Ebene. Ich möchte eine, wie ich meine, beiden gemeinsame Sensibilität beschreiben, die aufmerksam ist für das Doppelgesichtige der Existenz in seinen verschiedenen Ausprägungen, auch wenn daraus im Hinblick auf die künstlerische Konzeption ganz gegensätzliche Folgerungen gezogen werden.

Artaud schreibt, er wolle von „*Kino, Music-Hall, Zirkus und vom Leben selber alles das wieder an sich (...) nehmen (...), was ihm seit jeher gehört hat.*“ Und weiter: „*Denn diese Scheidung zwischen dem Analysen-Theater und der plastischen Welt erscheint uns stupid. Man scheidet nicht den Körper vom Geist, oder die Sinne vom Verstand, vor allem nicht in einem Bereich, in dem fortwährend erneuerte Ermüdung der Organe nach abrupten Erschütterungen verlangt, wenn unser Aufnahmevermögen aufgefrischt werden soll.*“<sup>678</sup>

<sup>675</sup> Susan Sontag, „Happenings: An Art of Radical Juxtaposition“, 1962. Hier zitiert nach: Philip Ursprung: *Grenzen der Kunst*, S. 106.

<sup>676</sup> Ursprung, *Grenzen der Kunst*, S. 106.

<sup>677</sup> In einem Gespräch mit Gerd de Vries, das im Zusammenhang mit der Uraufführung der Oper *The Society Architect Ponders the Golden Gate Bridge* von Peter Gordon und Lawrence Weiner 2000 in Berlin geführt wurde, sagte Weiner: „*I'm sorry, I find Einstein on the beach and things like that rather interesting, but Wilson has never been a „Chouchou“ of mine. Whenever I see something like Queen Victoria, whenever I here a fat scream on the stage, and that is supposed to be art, I go crazy.*“ Peter Gordon/Lawrence Weiner, in: *The Society Architect Ponders the Golden Gate Bridge oder: Wie sie kriegen was sie nicht verdienen* [anlässlich der Uraufführung am 8.-10. September 2000, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof], Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2000, S. 27.

<sup>678</sup> Antonin Artaud, „Das Theater und die Grausamkeit“, in: *Das Theater und sein Double*, Frankfurt a.M., 1979/1989, S. 91 f.

Artauds wie Weiners Sicht der Welt ist, wie Artaud sagt, plastisch. Diese Plastizität findet ihren Ausdruck in der Akzeptanz einer Wirklichkeit eines unaufhaltsamen Determinismus, einer Unerbittlichkeit, die Artaud als „*Grausamkeit*“ bezeichnet<sup>679</sup>, ebenso wie in einer Wirklichkeit des Umschweifigen und Richtungslosen. Sie findet sich im kontinuierlichen Fließen ebenso wie im Eingriff, der Kontrollausübung und im Bruch, in der Berechenbarkeit der gleichförmigen Wiederholung ebenso wie in der Konfrontation mit dem Unerwarteten und Plötzlichen, in der Unendlichkeit ebenso wie im Begrenzten. Sie kennt eine Wirklichkeit des Sublimen und dessen geheimnisvolle Nähe zum Absurden, die Zusammengehörigkeit des hochartifiziiell Geordneten und des Anarchischen, des Ernstes und des Lachens, der *Intellektualität*<sup>680</sup> und der „*Animalität*“<sup>681</sup>, die „*metaphysische Gleichheit des Konkreten und des Abstrakten*“<sup>682</sup>. Über den Verlust dieses Sinns für das Plastische der Existenz schreibt Artaud:

*„Das zeitgenössische Theater ist dekadent, weil es das Gefühl verloren hat für das Ernste einerseits und das Lachen andererseits. Weil es gebrochen hat mit der feierlichen Tiefe, mit der unmittelbaren, verderblichen Wirksamkeit und – um alles zu sagen – mit der Gefahr.*

*Weil es außerdem den Sinn verloren hat für den echten Humor und für das körperliche und anarchische Dissoziationsvermögen des Lachens.*

*Weil es gebrochen hat mit dem Geist krasser Anarchie, der aller Poesie zugrunde liegt.*

*Man muss zugeben, dass bei der Bestimmung eines Gegenstandes, beim Sinn oder der Verwertbarkeit einer Naturform alles der Konvention unterworfen ist. (...) So wird verständlich, daß die Poesie in dem Maße anarchisch ist, in dem sie alle Beziehungen zwischen Gegenständen untereinander und von Formen zu ihren Bedeutungen wieder in Frage stellt. (...)*<sup>683</sup>

Im Hinblick auf Weiners Werk lohnt aber nicht nur die Beschreibung dieser dem Anarchischen und Tragikomischen des Zirkus und der stoischen Würde eines Buster Keaton oder Harold Lloyd zugeneigten Sensibilität, die für viele Künstler aus Weiners Umfeld

<sup>679</sup> „Vom Standpunkt des Geistes aus bedeutet Grausamkeit Unerbittlichkeit, Durchführung und erbarmungslose Entschlossenheit, nicht umkehrbare, absolute Determination.“ Antonin Artaud, „Briefe über die Grausamkeit: Erster Brief, Paris, 13. September 1932 an Jean Paulhan“, in: *Das Theater und sein Double*, S. 110.

<sup>680</sup> „Nun unterbreitet uns die Alchimie diese Konflikte, die uns der brodelnde Kosmos in philosophisch verwandelter und unreiner Form darbietet, in ihrer ganzen strengen Intellektualität; (...)“ Antonin Artaud, „Das alchimistische Theater“, in: *Das Theater und sein Double*, Frankfurt a.M., 1979/1989, S. 54.

<sup>681</sup> „Die ganze Bestialität, Animalität werden auf ihre (der Tänzer/Schauspieler) trockne Gebärde zurückgeführt: Strandgeräusche der sich spaltenden Erde, Erfrieren von Bäumen, Gähnen von Tieren.“ Antonin Artaud, „Über das balinesische Theater“, in: *Das Theater und sein Double*, Frankfurt a.M., 1979/1989, S. 70.

<sup>682</sup> Ebd., S. 64.

<sup>683</sup> Antonin Artaud, „Die Inszenierung und die Metaphysik“, in: *Das Theater und sein Double*, S. 44/45.

maßgeblich wurde.<sup>684</sup> Auch die Rezeptur, die Artaud aus der genauen Beobachtung des traditionellen asiatischen Theaters und alchimistischer Prinzipien für seine eigene Konzeption eines lebensnahen Theaters entworfen hat, enthält einige der Bestandteile, die ich in Weiners Inszenierungen von Dingbeziehungen gefunden habe, auch wenn auf den ersten Blick kaum etwas in diese Richtung weist.

Da wäre das Motiv der „Grausamkeit“, des unerbittlichen Fortschreitens, der absoluten Determination, das in Weiners Schüssen, Sprengungen, im Wirkenlassen des Bleichungsmittels auf dem Teppich und des Frostschutzmittels auf dem Eis, im Wachsenlassen des Grases, in der Fortbewegung eines Gletschers, im Niederwalzen aller Dämme durch den Tsunami<sup>685</sup>, im stetigen Heranrollen der Wellen oder in der abstrakten Beschreibung einer „*superstrong progression*“ (336) zum Ausdruck kommt. Auch ist von Determination (*determined by*, 472) die Rede, von „Schicksal“ (*destiny*, 812, 820), von Unvermeidlichem (*inevitable*, 549), von Rücksichtslosigkeit (*without regard to*, 753, 754), vom „*point of no return*“ (844). Das Unausweichliche begegnet den „Lesern“ von Weiners Arbeiten in den Geräuschen fallender Bäume (588) und die Erinnerung daran aktualisiert noch das im Körpergedächtnis gespeicherte unwillkürliche innerliche Wegducken, das es beim Hören auslöste. Es ist anwesend in der unaufhaltsamen kleinen Katastrophe, die durch das Rollen der Perlen über den Fußboden angezeigt wird (750) und im unkontrollierten Herausspritzen heraufgepumpter Flüssigkeiten (597).

---

<sup>684</sup> So ist die Hommage an Harold Lloyd in Gordon Matta Clarks Film *Clock Shower* von 1973 (16 mm. Farbe, stumm, 13 Min. 16 sec.) unübersehbar. Matta-Clark kletterte für diesen Film an die Spitze eines New Yorker Turms. Dort duschte er mit einer eigens verlegten Schlauchkonstruktion, rasierte sich und putzte sich die Zähne, während er sich an der Turmuhr festhielt. Erst als die Kamera am Ende des Films den Zoom zurückfährt, wird die prekäre Situation voll erfassbar. Auch *Splitting* (1974) erinnert an eine, wegen ihres hohen Risikos berühmt-berüchtigte Szene bei Keaton, in der die Fassade eines Holzhauses von hinten auf den ungerührt stehenden Keaton kippt, wobei dieser vor dem Erschlagen gerettet wird, weil er genau in der Aussparung der Tür steht. Keaton, der ein Artistenkind war, bestand darauf, diese Szene ohne filmische Tricks umzusetzen.

Hugh Kenner schreibt in einem Essay mit dem Titel *Der vernunftbegabte Mensch: Buster Keaton: „Kinesis war die Rhetorik dieses Jahrzehnts (der 20er Jahre), als die Amerikaner mit der reinen Bewegung das machten, was die Engländer um 1600 mit der Sprache und was die Franzosen um 1880 mit der Farbe machten. In diesen wenigen Jahren erblühte das Newtonsche Universum vor amerikanischen Augen wie eine blühende Rose, die, bevor ihre Blütenblätter abfielen, ihr intrikates Repertoire von Aktion, Reaktion und Balance entfaltete. In dieser Pause, in der wie von Zauber gebannt der Waffenlärm zu schweigen scheint, begegnen sich Mensch und Maschine nahezu als Gleichberechtigte.“* In: *The Counterfeiters*, Indiana University Press, 1968. Hier zitiert nach: Gerti Fietzek/Michael Glasmeier (Hsg.), Fundus-Reihe Nr. 126: Hugh Kenner, *Von Pope zu Pop: Kunst im Zeitalter von Xerox*, Dresden/Basel 1995, S. 42.

<sup>685</sup> Eine Serie von 8 Zeichnungen, die Weiner für die Netter Art Collection, Band 6: Nervensystem II, angefertigt hat, hat er mit dem Satz begleitet: „*The Tsunami having knocked all the defenses out of the way & found its target.*“ Die Zeichnungen setzen sich mit den weitgehend unbekanntenen Dynamiken auseinander, die zum Ausbruch von Nervenerkrankungen führen. *Netter Art Collection* (Katalog), Stuttgart: Thieme Verlagsgruppe, o.J., o.S.

Die Grausamkeit findet man (etwa im Kino) oft so inszeniert, dass der Zuschauer sie vom Sessel aus betrachten und sich hin und wieder von Geräuschen, die dank Surround System von hinten an ihn herantreten, erschrecken lassen kann. Die Grausamkeit, die in Weiners Werken zur Inszenierung gelangt, kann man unbemerkt links liegen lassen. Darin ähnelt sie der realen unbemerkten Grausamkeit des alltäglichen Lebens mehr als der Showdown im Kino, denn die Heimtücke dieser Grausamkeit liegt ja gerade im unerbittlichen Ticken der Uhr, im unbemerkten langsamen Durchrosten von Fässern am Meeresgrund, im Abschmelzen der Eismassen, in den stetigen Anreicherungen verschwindend geringer Giftmengen im Körper und in der Seele, im allmählichen Schwinden des Glanzes, in der Ausdünnung und Schwächung oder im Anschwellen des Wasserstandes in der vergessenen Badewanne. Die andere, dieser Unerbittlichkeit zugehörige Seite, ist die des Knalls, des Ausbruchs, des Zusammenbruchs, des Einsturzes, der plötzlichen Verkehrung. Artaud schreibt über das Balinesische Theater:

*„Dieses Quintessenz-Theater, wo die Dinge seltsame Kehrtwendungen machen, bevor sie in die Abstraktion zurückkehren.“<sup>686</sup>*

Selbst an diesem Knallen der Explosionen und Schüsse, den klirrenden nächtlichen Geräuschen, der plötzlichen Verwandlung der Welt beim Anbrechen des Tages, dem unerwarteten Auftauchen eines Gegenstandes im Lichtkegel, dem Schock der Kälte oder Hitze, dem Auflodern der Stichflamme und dem Zischen des Wasserdampfes, die in Weiners Arbeiten inszeniert sind, kann man ungerührt vorübergehen, denn sie sitzen ja ganz friedlich in den Buchstaben an der Wand oder im harmonischen Gesang von Ned Sublette & The Persuasions, selbst wenn es sich um den ganz großen Knall (*big bang*) handelt. Dabei lässt Weiners Sprache es nicht an Deutlichkeit fehlen, mitunter erlaubt er sich sogar Übertritte ins Metaphorische, wie gerade in seinen Liedtexten für Ned Sublette, in denen Spracharbeiten zu

---

<sup>686</sup> Antonin Artaud, „Über das balinesische Theater“, in: *Das Theater und sein Double*, S. 70.

Allegorien zusammenwachsen:

THERE IS NO LIGHT AT THE END OF THE TUNNEL COMING AND GOING HELP  
TO MUCK UP THE MUD OVERWHELMED BY WATER SEEKING ITS OWN LEVEL  
THERE IS NO LIGHT AT THE END OF THE TUNNEL NOISE TELLS WHERE TO  
LOOK BLOWN OFF INTO EAST OF EDEN PULLED DOWN UNDER SUCKED  
DOWN UNDER BALLAST WATER UNDER THE BRIDGE THERE IS NO LIGHT AT  
THE END OF THE TUNNEL<sup>687</sup>

In das Bemerken des geräuschlosen Knalls setzt Weiner seine Hoffnung: FRESH INTEREST WILL LEAD TO HAPPINESS<sup>688</sup>. Das Unerwartete in seiner belebenden Wirkung ist überall zu finden, auch in einer Schrift an der Wand, die die Aufmerksamkeit auf ein tausendmal Gesehenes und Gewusstes neu ausrichtet. Der didaktische Zweck von Weiners Arbeiten liegt darin, den Grad der Abstumpfung zu reduzieren, der die Wahrnehmung im alltäglichen Verschleiß ausgesetzt ist und darin, der „*Ermüdung der Organe*“, von der Artaud spricht, durch eine Sinnenathletik (Artaud spricht von „Gefühlsathletik“ als Trainingsprogramm für die Schauspieler)<sup>689</sup> entgegenzuwirken. Dazu bedarf es keines „fetten Schreis“ und selbst das Bemühen um (in Artauds Worten „lateinische“) Klarheit in der Verwendung von Worten schließt in Weiners Spracharbeiten nicht das „Etwas vor dem Wort“ (vgl. Bd. I, S. 6) aus, sondern bringt es vielmehr „zur *Erscheinung*“ (Artaud). Dem schockgewohnten Publikum nisten sich Weiners heilkräftige Sprengsätze beinahe unbemerkt im vom bereits Gewussten und allzu Bekannten träge gewordenen Stoffwechsel ein.

---

<sup>687</sup> Liedtext zu *There is No Light at the End of the Tunnel* (Nr. 10). In: Textheft zur CD mit dem Titel *Ships at Sea Sailors & Shoes*. Liedtexte Lawrence Weiner, Musik Ned Sublette, produziert von Ned Sublette, executive producers: Lawrence Weiner und Alice Weiner für Moved Pictures, inc., veröffentlicht durch Triple Earth Music, London, 1993.

<sup>688</sup> Liedtext zu *A New Pair of Shoes* (Nr. 3), in: ebd.

<sup>689</sup> Antonin Artaud, „Eine Gefühlsathletik“ (1935), in: *Das Theater und sein Double* (1938), Frankfurt a.M., 1989, S. 139-147.

### Teil III: Vergleichende Werkanalysen

#### III.1 *Stage Set for the Kyogen of the Noh-play of our lives, 1995; Edward Ruscha: Twenty-Six Gasoline Stations (1962); Werkkatalog # 009 (1968), 019 (1968), 045 (1969), 190 (1970)*

TWO SHEETS OF STANDARD 8 ½ “ X 11” TYPING PAPER BONDED AT EQUAL DISTANCE FROM ON EITHER SIDE OF THE LOS ANGELES FREEWAY  
THE UTILISATION OF A BROKEN DOUBLE OR OTHERWISE LINE IN NO WAY ALTERS THE INTENT (009)

A 2“ WIDE 1“ DEEP TRENCH CUT ACROSS A STANDARD ONE CAR DRIVEWAY (019)

THE SHOULDER OF A HIGHWAY CONTINUOUS THROUGH TWO STATES SET WITH SIGNAL FLAGS (145)

SIGNAL FLAGS SET IN THE SHOULDER OF A HIGHWAY CONTINUOUS THROUGH KANSAS CITY KANSAS AND KANSAS CITY MISSOURI ONE SET IN EACH STATE (190)

Viele der Arbeiten, die Weiner in 60er Jahren bei seinen Trampptouren durch den amerikanischen Kontinent und Europa in einem Notizbuch, auf dessen Grundlage 1968 das Buch „*Statements*“ entstand, schriftlich niedergelegt hatte, sind nach seinen Angaben „*am Straßenrand*“ realisiert und hinterlassen worden (vgl. I.5.1). Die Materialien, die im Manuskript für „*Terminal Boundaries*“ vorkommen, bezeichnete er im Interview als „*Materialien, denen man auf einer Straßenreise (road- trip) begegnet.*“<sup>690</sup> Die legendären Verbindungsstraßen der „Route 66“ und „Transamericana“, die den Kontinent in ost-westlicher bzw. nord-südlicher Richtung durchqueren, spielen in der Arbeit zahlreicher amerikanischer Künstler vor allem der 60er Jahre eine wichtige Rolle. Ein ganzes Filmgenre, das sogenannte „Road-Movie“, ist durch die Faszination der sich über scheinbar endlose Distanzen erstreckenden Überlandstraßen inspiriert. Ed Ruschas Buch „*Twenty Six Gasoline*

---

<sup>690</sup> „Then I got to *TERMINAL BOUNDARIES* (1969), which was the next book, the one that did not get published. It is a body of work that has been published in different places that had to do with my being a wandering sort of person since I had been a kid. The works in *TERMINAL BOUNDARIES* were all about materials that I could use without being heroic, because they were the normal things that people on a road trip would come across.“ Buchloh, „Conversation with Lawrence Weiner“, in: Alberro et. al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, 1998, S. 14.



*Stations*“ (1962) (vgl. Abb. 54), in dem Fotografien der Tankstellen entlang der „Route 66“ aneinandergereiht sind, gilt als historische Landmarke in der Entwicklung der sogenannten Conceptual Art. Weiner hat im Interview mit Benjamin Buchloh das spezifisch „Amerikanische“ der Auseinandersetzung Ruschas mit den die Straße säumenden Tankstellen und Motels hervorgehoben:

W.: „*Oh, that was fabulous, because this was somebody who understood America. This was American art. This was about America.*”

B.: „*What was American about it? The focus on vernacular architecture?*”

W.: „*No, it had to do with the way Americans saw the world. You had reference points- Mondrian, Pollock, Picasso, anything you want, and they can also be gas stations on route 66. That is how you knew where you were in the world. (...)*”<sup>691</sup>

Die „spezifisch amerikanische“ Sichtweise, die Weiner hier charakterisiert, zeichnet sich durch eine Tendenz aus, auf „vorgefundene Realitäten“ zu reagieren und sogenannte „künstlerische Vorbilder“ ebenso gut wie Gegebenheiten der Alltagsumgebung als solche aufzufassen. Die „Fortführung“ oder der „Bruch“ mit den Einstellungen der Väter, also das, was Weiner als „*Transzendenz*“<sup>692</sup> bezeichnet und was im Mittelpunkt des Interesses der Kunstgeschichtsschreibung steht, wird als für die künstlerische Praxis zweitrangig beschrieben. Vielmehr sind die durch die Vorgänger geschaffenen Hervorbringungen neutrale und der ödipalen Lesart entzogene „*Referenzpunkte*“ in einem unmittelbareren, auf einer Ebene des Faktischen rezipierten Sinne.

Im Zusammenhang mit einer Ausstellung, die 1995 in Tokyo stattfand, hat Weiner eine limitierte Edition kleinformatiger Kästchen herausgegeben, die einen Entwurf für ein „*Bühnenbild für das Kyogen des Noh-Spiels unserer Leben (Stage Set for the Kyogen of the Noh-play of our Lives)*“ enthalten (vgl. Abb. 55). Die Bühnengattung des japanischen „Kyogen“ ist ein satirisches Zwischenspiel innerhalb einer Noh-Aufführung. Das Bühnenbild dazu stellt Weiner sich aus Papptafeln bestehend vor, die auf der Bühne des Historienspiels hochgehalten und wieder weggenommen werden, so dass, ohne eine Unterbrechung des Ablaufs, das Geschehen mit einem „Beigeschmack“ versehen wird. Das „Kyogen“ führt nach

---

<sup>691</sup> Ebd., S. 22.

<sup>692</sup> „(...) *without placing it in the context of modern art, without making it look important, but making it look the way it was supposed to look. That is what made Ryman also such a fabulous painter for me (...). Jasper Johns was doing that too. He did not ask me to be transcendental ... he did not have tell that his found objects were a bridge.* Ebd., S. 10.

Weiners Beschreibung gewissermaßen die Kehrseite des Geschichtlich-Bedeutungsvollen ein und zwar einerseits in Form einer parteiergreifenden Bezugnahme auf das aktuelle Tagesgeschehen und andererseits durch einen Registerwechsel in die Niederungen des alltäglichen Überlebens und der Körperlichkeit:

„ (...) *It is a stage set for the Kyogen that has Madame Butterfly talking about contemporary problems at this particular moment that never existed before. They do that in the middle of Noh plays - they have little political things that they hit the drum for and then they make these jokes.*“<sup>693</sup>

*“The kyogen is the entr’acte in Japanese Noh theatre, a skit within the play. The Noh theatre is quite idealistic and involved with the history and pageant of life. In the middle of this, somebody comes out and presents a skit that reminds you that you shit, piss, eat, and fuck. It’s very earthy, and it’s always about that kind of thing. I’m making a little stage set edition that’s about the stage set I want to do. It pops up and says in Japanese, “apples and eggs” in blue. Then it pops up and says in Japanese, “salt and pepper”, in Loony Tunes colors: blue, red, yellow, black, and shiny white. Then in English it says: apples and eggs. Salt and pepper. That’s the set for Madame Butterfly. Apples and eggs are something the Japanese culture is very involved in. And the American naval officer’s idea of refinement is salt and pepper. It’s called ‘Stage Set for the Kyogen of the Noh-play of our Lives’, meaning the Japanese and English. I made this out of cardboard, it’s an inexpensive edition. (...) I would like to see a stage where they come out with these things on cardboard plaques with a triangle on the back and hold it up, like a paper doll, do the kyogen, clear it off, and let the actors come back out and finish their Noh play. See, art is not supposed to interrupt the flow of life, it’s supposed to bring you the information that changes the next course. Do you understand what I’m saying? It’s not a barrier, it doesn’t stop you from doing what you’re doing, but it changes the flavor.*“<sup>694</sup>

Viele Äußerungen Weiners weisen darauf hin, dass er die Auffassung der „Schönen Künste“ als eines „Ausnahmeraums“, innerhalb dessen die Betrachter für Augenblicke dem Joch des Alltags enthoben sind, als „bürgerlich“ zurückweist und eine der Brecht’schen Konzeption verwandte Auffassung vorzieht (vgl. I.2). Der Gehalt eines Kunstwerks soll auch im Hinblick auf das profane alltägliche Überleben eine Relevanz entwickeln können (vgl. I.1. und I.2). In diesem Sinne können die „am Straßenrand zurückgelassenen“ Skulpturen zu den zeitweise erscheinenden Pappschildern auf der Bühne des Noh-Spiels in Analogie gesetzt werden. Im Gesichtsfeld desjenigen, der unterwegs von hier nach dort ist, tauchen sie wie Wegkreuze oder hinterlassene Plastiktüten unvermittelt am Straßenrand auf und verändern den „Geschmack“ der Weiterfahrt. Inwiefern diese Zustandsveränderung in der

<sup>693</sup> Ebd., S. 31.

<sup>694</sup> Weiner im Gespräch mit Marjorie Welish, in: *Bomb Magazine* # 54, Winter 1996 und *Bomb: Speak Art*, edited by Betsy Sussler with Susan Sherman and Rone Shavers, 1997. Im Internet unter: <http://slough.org/toc/events/exhibitions/online/welish/pdf/welish-weiner.pdf>

Selbstwahrnehmung zu einem äußerlich sichtbaren Kurswechsel führen kann, ist schwer zu beurteilen (vgl. I.2).

Der bei Ruscha durch die fotografische Dokumentation und serielle Präsentation im Brecht'schen Sinne „verfremdete“ Blick auf die „*Gasoline Stations*“ entlang der Route 66 spiegelt nicht nur kritisch die bis zur Transparenz verinnerlichte kulturelle Prägung des Umgebungsraums, sondern lässt den Betrachter die Tankstellen auch als eine Reihung von Stellen im raumzeitlichen Gefüge in ihrer Tatsächlichkeit erfassen. Weiner spricht diesen Aspekt der Einmaligkeit in seinen Ausführungen zum *Kyogen* an, indem er als seinen spezifischen Bezugspunkt den „*besonderen Augenblick, der nie zuvor existierte*“ charakterisiert (vgl. II.2.1 u. II.8.2). Diese Tatsächlichkeit ist darüber hinaus unmittelbar verknüpft mit der Notwendigkeit des Tankens, Essens und des Toilettengangs. So wird der Tankstellenaufenthalt zum „*Kyogen*“ im „Road-Movie“ des Lebens.

In der oben zitierten Beschreibung des Bühnenbildes für das *Kyogen* kommt es zu einer Kollision zwischen einer Rhetorik des Fließens und einer Rhetorik des Bruchs. Beide spielen in den konzeptionellen Äußerungen Weiners eine wesentliche Rolle und spiegeln den ideologischen Subtext der kunsttheoretischen Diskussion, der im ersten Kapitel dieser Arbeit beschrieben ist und den Weiner selbst in seinen Gegenüberstellungen von „bürgerlicher“ und „proletarischer“ Auffassung ins Spiel bringt. Ein Problem scheint darin zu bestehen, den „Sonderstatus“, den die „bourgoise“ Kultur der Kunst einräumt, nicht unbeabsichtigt durch eine Rhetorik der Abgrenzung zu stützen. Andererseits kommt der „Brechung“, dem „Schnitt“, der „Sabotage“ und „Blockade“ in Anlehnung an Guerillataktiken in den Strategien der klassischen Avantgarden große Bedeutung zu (vgl. II.4.3). Der Schnitt, den Weiner in 019 durch die Straße zieht, ist nicht so tief, als dass er den Verkehr aufhalten würde und auch ein Fußgänger dürfte durch den Graben nicht ernsthaft gefährdet sein. Auch die am Straßenrand installierten SignalfLAGgen in 145 und 190 können, ebenso wie die Schreibmaschinenpapiere, die in gleichem Abstand rechts und links von der Mittellinie des Los Angeles Freeway befestigt sind, mühelos passiert werden. Hier zeigt sich im Zusammenhang mit den konzeptionellen Überlegungen zur dramatischen Form des *Kyogen* und einer passenden möglichen Bühnenbildgestaltung ein besonderer Zug in der künstlerischen Strategie Weiners, die vielleicht aus dem oben genannten Dilemma erklärbar ist. Ein besonderer Reiz scheint für ihn darin zu liegen, Unvereinbares zu vereinbaren und Zustände des „Sowohl-Als-Auch“ (vgl. II.2.2) zu konstruieren, also etwa einen Bruch herbeizuführen, (beinahe) ohne den Fluss des Geschehens zu stören.

## III.2 Schablone, Maske, Fernsehbildschirm, Schatten: Werkvergleiche mit Andy Warhols Silkscreen-Serien, Buchprojekt *I Met a Stranger* mit Birgit Jürgensen

### III.2.1 *Cratering Piece* (1960), *Staples, Stakes, Twine, Turf* (1968), *Propeller Paintings* (1964) und Warhols Silkscreen-Serien

*Cratering Piece* entstand 1960 am Zielort einer Reise des damals 18-jährigen Weiner an die amerikanische Westküste. Sie bestand in der Sprengung kleiner Krater aus dem Erdboden eines Nationalparks bei Mill Valley, Kalifornien. Weiner weist auf die Beliebtheit künstlerischer Outdoor-Veranstaltungen zu dieser Zeit hin:

*“There were artists performing all over the place, doing happenings, performances, other things. My deciding to make sculpture by blowing holes in the ground, yes, in the light of my history, it is a big deal. In the light of what the hell was going on it was just another artist out there, doing another sculpture park thing, using explosives, using performances, using tons of steel. This was all normal.”*<sup>695</sup>

*Cratering Piece* wurde vor Publikum realisiert, es existieren jedoch keine Dokumente über die Ergebnisse der Ausführung. Die Arbeit gibt vor allem im Zusammenhang mit einigen späteren Spracharbeiten, die im Werkkatalog mit den Nummern 011, 023 und 030 und 079 verzeichnet sind und Aussagen Weiners zur damaligen konzeptionellen Ausrichtung Aufschluss über eine während des ersten Jahrzehnts seines Schaffens stattfindende Verschiebung des Interesses vom Spezifischen auf das Allgemeine.<sup>696</sup>

1968 veröffentlichte Weiner in seinem ersten Buch mit dem Titel *Statements*<sup>697</sup> unter anderem eine Arbeit, die als Transkription des *Cratering Piece* gelesen werden kann. Sie ist dort den 12 mit *General Works* überschriebenen Arbeiten zugerechnet, denen 12 sogenannte *Specific*

---

<sup>695</sup> Buchloh, „Conversation with Lawrence Weiner“, in: Alberro et. al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, 1998, S. 8.

<sup>696</sup> „Mein Hauptinteresse lag zu dieser Zeit in der Natur der spezifischen Krater, die sich bildeten. Mein Problem war das Spezifische.“ Jack Burnham, „Interview mit Lawrence Weiner“, in: Jack Burnham, „Alice’s Head: Reflections on Conceptual Art“, in: *Artforum* (New York), 8. Jg., Nr. 6, Februar 1970, S. 40. Hier zitiert nach: Gerti Fietzek, „Über Lawrence Weiner: Sprache und die Materialien, auf die sie sich bezieht“, in: *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, München, 1988, S. 11.

„Wenn man Sprache benutzt, hat man es mit dem Allgemeinen des Materials zu tun, weniger mit dem ‘Spezifischen’. Für mich ist das Wort ‘Stein’ Stein. Wenn ich will, dass es Basalt ist, sage ich ‘Basalt’. Wenn ich es jemals mit dem ‘Spezifischen’ eines einzelnen unter allen Steinen der Welt zu tun haben will, dann werde ich anders mit ihm umgehen.“ Phyllis Rosenzweig, „Interview mit Lawrence Weiner“, New York, 25. Mai 1990, in: LAWRENCE WEINER: WITH THE PASSAGE OF TIME (Faltblatt), Washington, D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden/Smithsonian Institution, Washington, D.C., 1990, o.S. Hier zitiert nach: Gerti Fietzek, a.a.O., S. 6.

<sup>697</sup> The Louis Kellner Foundation/Seth Siegel (Hsg.), *Lawrence Weiner: Statements*, New York, 1968.

*Works* gegenüberstehen. Im Katalog der Spracharbeiten bis 1993, der ebenfalls den Titel *General and Specific Works*<sup>698</sup> trägt, erscheint sie unter der Numerierung 030.

## A FIELD CRATERED BY STRUCTURED SIMULTANEOUS TNT EXPLOSIONS

Zu bemerken ist allerdings, dass die genannten Spracharbeiten von Weiner, wie er auf meine Nachfrage erläuterte, jeweils als eigenständige und unterschiedliche Arbeiten gedacht sind, nicht etwa lediglich als unterschiedliche Notate der gleichen Arbeit (vgl. Interview A.I.2.2). Dennoch möchte ich sie als Interpretationshilfen für *Cratering Piece* heranziehen. Wie Alice Zimmerman berichtet, hatte Weiner sich während der Jahre seiner künstlerischen Recherchen, die zwischen *Cratering Piece* und der Veröffentlichung von „*Statements*“ lagen, immer mit der Intuition getragen, dass diese erste öffentlich präsentierte Arbeit eine besondere Bedeutung für die Entwicklung eines eigenen tragfähigen künstlerischen Konzepts beinhaltete, wenn ihm auch nicht klar war, in welcher Weise.<sup>699</sup> Da dem realisierten *Cratering Piece* von 1960 und der ersten der 24 in *Statements* veröffentlichten Spracharbeiten offenbar die gleiche operationale Idee zugrunde liegt, zeigt sich in ihrer Gegenüberstellung, dass die Möglichkeit einer „spezifischen“ ebenso wie einer „allgemeinen“ Lesart im „*Cratering Piece* von vorneherein enthalten war.

Ein Ansatz, der dort bereits auf Weiners Werk ab 1968 verweist, liegt in der Serialität der Arbeit begründet. Ähnlich wie in den seriellen Silkscreen-Arbeiten Andy Warhols der frühen 60er Jahre (vgl. Abb. 56, 57) werden durch ein Automationsverfahren, an dem der Künstler nur am Rande und indirekt handwerklich beteiligt ist, Serien nebeneinander liegender nahezu-identischer Realisationen erzeugt, die auf eine gemeinsame Matrix zurückgehen. Das Spezifische des Einzelnen entfaltet in der Serie seine Besonderheit in Abgrenzung zu den anderen Elementen. Weiners Statement # 030 von 1968 beschreibt simultane Sprengungen. Während in Warhols Arbeiten - ausgehend von einer Druckvorlage und in einem gleichbleibenden Verfahren - eine nebeneinander liegende serielle Vielheit sukzessive generiert wird, gehen die Krater in Weiners Arbeit auf TNT-Sprengungen als einem

---

<sup>698</sup> Lawrence Weiner/Le Nouveau Musée/Institut d'Art Contemporain, *Lawrence Weiner: Specific & General Works*, Villeurbanne, 1993, o.S.

<sup>699</sup> „When Weiner made his first artist's book, *STATEMENTS* (1968), *Cratering Piece* (1960) was transformed into a printed statement: a field cratered by structured simultaneous tnt explosions. For years, the original work had perplexed him: he felt it was significant, but didn't know where or how it fit into his subsequent practice. When the limitations of painting, in the traditional material sense, were no longer satisfactory, he used the publication of *STATEMENTS* as a catapult into a form of art that used language as a material object.“ Alberro/Zimmerman, „Not How ...“; in: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, 1998, S. 36.

gemeinsamen Verursachungsprinzip zurück, das sich in örtlich verschiedenen konkreten Manifestationen simultan verwirklicht. Beiden Strategien liegt ein Prinzip der Vervielfältigung und Streuung zugrunde, dem sowohl ein zentrierendes als auch ein dezentrierendes Moment innewohnt. In beiden befinden sich die modularen Elemente auf/in einem gemeinsamen Untergrund. Während in Warhols Serien ein eindeutiges Verhältnis von Vorlage und Reproduktion besteht, scheint im *Cratering Piece* eine konkrete Vorlage zu fehlen. Die Serie besteht von Anfang an aus nebengeordneten Elementen. Das zentrierende Bezugsmoment des einheitlichen Verursachungsprinzips nimmt bei Weiner alleine die Stelle ein, die bei Warhol in drei unterscheidbare Komponenten auseinanderfällt: zum einen gibt es, wie bei Weiner, das technische Herstellungsverfahren als einheitlichem Verursachungsprinzip, zum zweiten die Bildvorlage und drittens die von der Bildvorlage abstrahierte Druckschablone. Die Genealogie der Reproduktionen lässt sich bei Warhol aufgrund seiner Verwendung von Fotovorlagen bzw. Vorlagen aus Zeitungsausschnitten, die ihrerseits bereits auf Fotovorlagen beruhen, zurückverfolgen. Warhols in den Leinwänden nebengeordnete Strukturelemente haben bereits eine mehrstufige Geschichte der abbildhaften Reproduktion hinter sich, in deren sukzessiven Filterprozessen die Spuren der Verfahrenstechnik im Sinne einer Verfremdung bzw. Abstraktion immer stärker hervortreten.

Der ästhetische Reiz des Ergebnisses liegt im *Cratering Piece* und auch in den zum Vergleich herangezogenen Arbeiten Warhols in der hochgradigen Ähnlichkeit und gleichzeitigen faktischen Unterschiedenheit und subtilen Abweichung der Einzelelemente untereinander. Das wird auch durch Weiners Aussage bestätigt, ihn habe die „Spezifik der einzelnen Krater“ interessiert. Man könnte ergänzen, „die Spezifik, die trotz einer größtmöglichen Minimierung aller Differenzen in der Herstellung entsteht“. Die Gleichzeitigkeit der Sprengungen dient diesem Ausschalten der Differenz in der Herstellung ebenso wie die Verwendung standardisierter Sprengstoffladungen, wie in der Arbeit mit der Katalognummer 023 sprachlich spezifiziert wird.

#### FIELD CRATERED BY SIMULTANEOUSLY EXPLODED 1/3 lb. TNT CHARGES

Die Ähnlichkeit der Krater untereinander und ihr strukturiertes, serielles Auftreten lässt, auch ohne Kenntnis des Herstellungsverfahrens, auf ein gemeinsames Verursachungsprinzip schließen, wie es auch etwa beim seriellen Auftreten von Maulwurfshügeln der Fall ist. Das Herstellungsverfahren bildet sich also in wahrnehmbarer Weise in der realisierten Arbeit ab.

Die Differenz in der Spezifik der einzelnen Krater besteht in Relation zur Undifferenziertheit ihrer Entstehung. Während bei Warhol zwei verschiedene, durch die jeweiligen Herstellungsverfahren vermittelte Achsen der Ähnlichkeitsrelation<sup>700</sup> – einerseits die Ähnlichkeit bzw. Abweichung der nebengeordneten Elemente untereinander und andererseits diejenige zwischen Vorlage und Abbild - einander kreuzen, verschmelzen im *Cratering Piece* die Vorbild-Abbildrelation und das Verfahren, durch dessen Vermittlung diese entsteht, miteinander in eins. Darüber hinaus wird die Ähnlichkeitsrelation der nebengeordneten Elemente im gleichen Verfahrensschritt erzeugt, was durch die Simultaneität der Sprengungen noch hervorgehoben wird. Die Abweichung als Bestandteil der Ähnlichkeitsrelation generiert sich nicht mehr aufgrund einer Summe verschiedener Faktoren wie der Ungleichzeitigkeit der Herstellung und daraus resultierender Abweichungen in der Durchführung des Verfahrens, die bei Warhol manchmal noch durch die Diskontinuität im Hinblick auf die ausführenden Personen verstärkt werden, sondern wird so weit als möglich zugespitzt auf den einzigen Faktor der unterschiedlichen Lokalisation und die resultierende unterschiedliche Bodenbeschaffenheit. Die spezifische Form der einzelnen Krater hängt also unmittelbar von deren Plazierung an verschiedenen Stellen im Erdboden ab, wobei die Positionsbestimmung innerhalb des Feldes jedoch nicht wie in späteren Arbeiten einen eigenständigen Stellenwert erhält (vgl. II.2.1 u. II.2.3). Im Vordergrund steht hier die Herstellung einer weitgehenden materiellen Identität der an der Werkentstehung beteiligten Faktoren unter Vermeidung referentieller Beziehungen, die als abbildhaft gelten könnten. Die Existenz einer nicht-identischen Referenzebene wird dabei geleugnet (vgl. II.2.3).

In # 023 von 1968 wird deutlich, dass die scheinbare Selbstidentität des *Cratering Piece* auf die Verschmelzung zweier Schichten zurückgeht. In der sprachlichen Formulierung tritt der allgemeine Charakter der Krater hervor, auf dessen Basis die grundsätzliche, auf einen Blick zu erfassende Vergleichbarkeit der Einzelelemente besteht.<sup>701</sup> Die Sichtbarmachung dieses

---

<sup>700</sup> In Anlehnung an die Begrifflichkeit Roman Jakobsons sind gerade im Kontext der konzeptuellen Kunst diejenigen Relationen als „metaphorisch“ versus „metonymisch“ beschrieben worden, die jeweils als innerhalb eines paradigmatischen bzw. eines syntagmatischen Gefüges existierend definiert werden. Die metaphorische Beziehung wird in Anlehnung an die psychoanalytische Theorie als auf dem Prinzip der Übertragung beruhend beschrieben, während die Metonymie durch Verschiebung entsteht. Vgl. Munker/Roesler: „*Die Metapher beruht auf Selektion und Substitution aufgrund von Ähnlichkeit, auf der Möglichkeit, ein Wort durch ein anderes zu ersetzen, die Metonymie dagegen auf der Kombination von Worten zu größeren Einheiten, auf der Kontextbildung; das Wort wird nicht ersetzt, sondern durch weitere Worte ergänzt.*“ Munker/Roesler, *Poststrukturalismus*, Stuttgart/Weimar, 2000, S. 12.

<sup>701</sup> Die Eigenschaft der begrifflichen Sprache, Kommensurabilität herzustellen, war einer der Ausgangspunkte für die Zivilisationskritik, die Horkheimer und Adorno in der *Dialektik der Aufklärung* formuliert haben: „*Die Menschen distanzieren denkend sich von Natur, um sie so vor sich hinzustellen, wie sie zu beherrschen ist. Gleich dem Ding, dem materiellen Werkzeug, das in verschiedenen Situationen als dasselbe festgehalten wird*

Sachverhalts, die allen späteren Spracharbeiten in ihrer doppelten Materialzusammensetzung von „Sprache und den Materialien, auf die sie sich bezieht“<sup>702</sup> zu Eigen ist, scheint bereits in der Installation *Staples, Stakes, Twine, Turf* eine Rolle zu spielen, wie weiter unten gezeigt werden soll.

Während also bei Warhol die Vergleichbarkeit der Reproduktionen auf die Existenz einer gemeinsamen Vorlage verweist, läßt *Cratering Piece* in seiner 1960 präsentierten Form offen, worauf die Vergleichbarkeit der Krater als ihre „allgemeine“ Qualität zurückgeht. Nur wer der Herstellung der Krater als Zuschauer beiwohnte, wird diese Frage zugunsten einer Aufmerksamkeit für die entstehenden Besonderheiten in der Form der einzelnen Krater hinter sich lassen. Durch einen Betrachter der fertigen Arbeit jedoch wird zuerst die Gesamtheit des Kraterfeldes erfasst und die Frage nach dem Ursprung gestellt. Diese Seite des *Cratering Piece*, die bereits bei seiner Realisation 1960 wesentlicher Bestandteil des Werkes war, tritt in der sprachlichen Fassung von 1968 (# 030) deutlich zutage. Alle drei Spracharbeiten, die ich hier zur Interpretation heranziehe, setzen das „Feld“ (*field*) an die Subjektstelle des Satzes und nicht die einzelnen Krater. In der Arbeit # 011 wird sogar das Format des Feldes vorgegeben, das durch die Krater markiert werden soll.

#### A RECTANGULAR FIELD CRATERING WITH A RECTANGLE IMPOSED 12 CHARGES EXPLODED SIMULTANEOUSLY

Der Vergleich der Arbeiten zeigt, wie Weiner darum gerungen hat, die „Eckdaten“ der jeweiligen Arbeit so präzise und ökonomisch wie möglich sprachlich zu markieren und sie dabei in ihrer Idee vollständig zu erfassen. Alle Arbeiten enthalten die Begriffe „*field*“, „*cratered/cratering*“, „*simultaneous/simultaneously*“ und „*explosion/explored*“. Die Arbeit mit der Katalognummer 030, die Eingang in das Buch *Statements* gefunden hat, ist am allgemeinsten gehalten. Die Formatbestimmung „*rectangular*“, die in # 011 zweimal vorkommt, wurde durch ein allgemeineres „*structured*“ ersetzt, die Anzahl der Explosionen wird nicht mehr angegeben und auch die Menge des jeweils verwendeten Sprengstoffs, die in

---

*und so die Welt als das Chaotische, Vielseitige, Disparate vom Bekannten, Einem, Identischen scheidet, ist der Begriff das ideelle Werkzeug, das in die Stelle an allen Dingen passt, wo man sie packen kann.*“ Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, zuerst New York, 1944, wieder Frankfurt am Main 1969/1998, S. 46.

Die Hervorhebung des Spezifischen in der Kunst der frühen 60er Jahre kann in Verbindung mit einem kritischen Bewusstsein in bezug auf die Domestizierung der dinglichen Welt durch die Begriffe gesehen werden.

<sup>702</sup> Weiner gibt als Materialzusammensetzung seiner Spracharbeiten seit 1968 „*language + the materials referred to*“ an. Vgl. Alberro/Zimmerman, „Not How ...“; in: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, 1998, S. 46.



# 023 spezifiziert wurde, bleibt offen. Mit dieser Formulierung werden folgende oben angesprochene Elemente erfasst:

- die durchgängige Anwendung der gleichen Verfahrensweise (*TNT explosions*)
- die Erzeugung eines Formats (*field*) oder die Strukturierung eines bereits vorhandenen Formats durch die Erzeugung vergleichbarer Formen (*cratered*)
- die Gleichzeitigkeit der Erzeugung (*simultaneous*)
- die formale Intentionalität der Erzeugung (*structured*)

Weiners sprachliche Notation stellt die Vorstellung des „Feldes“ in den Raum, ohne zu spezifizieren, ob es sich um ein vorgefundenes Feld handelt, das von vorne herein durch eine äußere Begrenzung definiert war, oder um die Entstehung eines Feldes aufgrund der ihm zugefügten Strukturierung (vgl. II.2.3). Die zum Vergleich herangezogene Arbeit Warhols zeigt die Entstehung eines Feldes im Sinne eines „Bildteppichs“ auf der Basis des relationalen Zusammenhaltes der modularen Bildelemente (vgl. Abb. 56, 57). Die Formatgrenzen wirken durch Anschnitt der randständigen Elemente als willkürliche Abbrüche der Sequenzen, so dass die Leinwand wie ein Ausschnitt aus einem größeren Ganzen wirkt. In anderen Fällen wird die mangelnde Kongruenz mit dem Format der Leinwand an leer gebliebenen „Restflächen“ deutlich, die Warhol im Diptychon *Orange Car Crash 10 Times* (1963) malerisch thematisiert, indem er sie erweitert. Die Anordnung der Drucke wird nicht in die Formatvorgabe eingepasst, sondern folgt ihrer eigenen Gesetzmäßigkeit, indem Bild an Bild und Zeile an Zeile gesetzt werden. Die bedruckte Leinwand wird nachträglich auf einen Keilrahmen gespannt, wobei keine Rücksicht auf die Herstellung einer Deckungsgleichheit zwischen den Formaten des Bildfeldes und des Trägers genommen wird. Der „Setzer“ der Einheiten tastet sich Schritt für Schritt vor und verzichtet auf eine Vorstrukturierung des Formats mit der Folge, dass am Ende immer ein „Verschnitt“ entsteht - entweder auf der Seite des Moduls oder auf der Seite des Grundes. Diese Irritation in der Begegnung von Bildteppich und Grund wird gezielt vorprogrammiert. Das Verhältnis von Motiv und Grund verliert seine Eindeutigkeit.

Der Begriff „Feld“ in Weiners Arbeiten kann einerseits den materiellen Grund bezeichnen, in dem die Krater gebildet werden und andererseits das durch die Reihung entstehende Kraterfeld im Sinne eines durch Ähnlichkeitsbeziehungen erzeugten flächenhaften Zusammenhangs. Das Feld als ein begrenzter Ausschnitt des Erdbodens so wie die Leinwand

als ein Stück aus einem Gewebe sind materieller Bestandteil des Werkes. Wie in # 011, wo von „*a rectangular field cratering*“ die Rede ist, deutlich wird, ist jedoch auch das entstehende ideelle Feld gemeint.

Ein durch Markierung der äußeren Begrenzungen abgestecktes Feld bildet Weiners Arbeit ***Staples, Stakes, Twine, Turf*** („Drahtklammern, Stangen, Schnur, Rasen“) von 1968, die auf einem Freigelände des Windham College, Vermont, ausgestellt war (vgl. Abb. 22 und Kap. I.4.2, sowie II.2.3 u. II.3.2/3). Das gesamte Feld (70 x 100 foot, [21.35 x 30.50 Meter]) setzt sich aus kleineren rechteckigen Feldern (im Verhältnis 7 x 10) zu einem großen rechteckigen Feld zusammen. Von diesem wurde eine Ecke von 10 x 20 foot weggenommen.<sup>703</sup> Dieses Maß entspricht jedoch nicht demjenigen, das ein Einzelsegment haben müsste, wenn alle Gittersegmente gleich wären. Ein Einzelsegment müsste nach meiner Rechnung 14,29 x 7 Fuß messen. Die Proportion von 2:1 stimmt jedoch in etwa. Die Maßangaben schließen den Abstand des Gitters zum Boden ein, der 15 cm betrug. Die Arbeit, die im Werkkatalog unter # 001 erscheint, könnte den sukzessiven Vorgang der Werkinstallation beschreiben:

A SERIES OF STAKES SET IN THE GROUND AT REGULAR INTERVALS TO  
FORM A RECTANGLE TWINE STRUNG FROM STAKE TO STAKE TO DEMARK A  
GRID A RECTANGLE REMOVED FROM THIS RECTANGLE

Die Spezifik der Einzelsegmente spielt hier, trotz der Inexaktheit des Gitters, die auf der von erhöhtem Standpunkt aus gemachten Fotografie sichtbar ist, eine wesentlich geringere Rolle als in *Cratering Piece*. Die über dem Boden schwebende Struktur aus Seilverbindungen macht sich unabhängiger von den Gegebenheiten des Untergrundes als die aus dem Boden selbst herausgesprengten Krater. Das Setzen der Stangen erfordert zwar ebenso wie das Legen der Sprengsätze ein Eindringen in die Erdoberfläche, was in Abhängigkeit von den örtlichen Gegebenheiten in beiden Fällen von vorneherein zu Abweichungen führt, dennoch bilden in *Cratering Piece* der Erdboden und die Struktur eine materielle Einheit, während sie in *Staples, Stakes, Twine, Turf* buchstäblich auseinandertreten. In einem gewissen Maße setzt sich zwar auch die Gewalt der Sprengung über die spezifische örtliche Materialität in den verschiedenen Arealen hinweg, so dass die entstehenden Differenzen in ein übergreifendes Verhältnis von Vergleichbarkeit eingebunden bleiben, was die beiden Arbeiten einander

---

<sup>703</sup> Die Maßangaben habe ich der Werkbeschreibung von Alexander Alberro entnommen. Alberro/Zimmerman, „Not How ...“; in: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, 1998, S. 44.

wieder annähert, doch bleibt die Invarianz der applizierten Struktur (der Sprengung, des Gitters) in der Arbeit von 1968 deutlicher sichtbar.

Ein wichtiger Unterschied besteht darin, dass es sich im einen Fall um Punkte und Linien handelt, die die Segmente einschließen und im anderen Fall um plastische Formen, die durch ihre Aneinanderreihung erst eine Fläche als Zusammenhang definieren. In der schrägen Draufsicht der Fotografie von *Staples, Stakes, Twine, Turf* erscheinen die Bodenfläche mit ihren deutlichen Unterschieden in der Oberflächenstruktur und das Gitternetz in seiner dezentralen Repetitivität als planparallele Flächen. Das Netz ist, wie in Landvermessungsverfahren, als Rasterzeichnung über die Bodenfläche gespannt. Die rechteckigen Module, die das Gitter bilden, geben den Durchblick auf die unterschiedlichen Stellen der darunter liegenden Oberfläche frei. Die Bodenfläche wird optisch segmentiert, wobei die Schnüre die Binnenflächen, die sie begrenzen, „umrahmen“ und dadurch die örtlichen Besonderheiten hervorheben und ihre an den Pfählen befestigten Schnittpunkte gleichzeitig die Lokalisation der Einzelsegmente innerhalb des Ganzen definieren. Aus der Perspektive einer senkrechten Draufsicht aus großer Entfernung würden die schwebende Zeichnung des Netzes aus Schnur und der Untergrund optisch auf die gleiche Ebene rücken. Vom wahrscheinlicheren Standpunkt eines Betrachters am Rande des abgesteckten Feldes aus gesehen,<sup>704</sup> entsteht jedoch immer eine optische Verschiebung zwischen beiden Flächen. Eine bestimmte Stelle am Boden, die beim Abstecken zwischen vier bestimmten Pfählen zu liegen kam, erscheint von außen betrachtet innerhalb eines anderen Segments. Das Wissen um die „reale“ Position und die Seherfahrung aus der erzwungenen Distanz vom Außenrand des Feldes treten als unterschiedliche Wahrnehmungs- und Erfahrungsschichten auseinander. Mit jeder Veränderung des Betrachterstandpunkts verschieben sich die beiden Flächen optisch gegeneinander. Auch in Lacans Theorie „gleitet“ das Signifikat, wie Münker und Roesler schreiben, „unaufhörlich unter dem Signifikanten.“<sup>705</sup> In Weiners Arbeit wird nicht festgelegt, welche Schicht fest ist und welche gleitet. Es wird vielmehr ein komplexer

---

<sup>704</sup> „Despite the systematic layout of the grid, it could not be seen in its totality from any direction (save from directly overhead) without appearing as a trapezoid.“ Alberro/Zimmerman, „Not How ...“; in: Alberro et al., Lawrence Weiner, 1998, S. 44.

<sup>705</sup> „Das Verhältnis von Signifikant und Signifikat dient Lacan auch dazu, Freuds Vorstellung von der Verdrängung sprachtheoretisch zu reformulieren. Saussure hatte im Cours dieses Verhältnis graphisch als einen Bruch dargestellt, bei dem an der Position des Nenners der Signifikant steht und an der Position des Zählers das Signifikat. Da nun das Signifikat bei Lacan sich erst als Effekt aus der Differenz der Signifikanten untereinander ergibt, wird es von Lacan – indem er den Bruch bei Saussure umdreht - als dem Signifikanten untergeordnet betrachtet. Den Strich des Bruchs interpretiert er dann als eine grundlegende Barriere, die Signifikant als Zähler und Signifikat als Nenner trennt: der Signifikant hält das Signifikat auf diese Weise aus seinem Bereich entfernt, er drängt es weg. Trotzdem bleibt das Signifikat in der gesamten Struktur vorhanden. Das Signifikat, sagt Lacan, gleitet unaufhörlich unter dem Signifikanten (...).“ Münker/Roesler, *Poststrukturalismus*, S. 12.

Beziehungszusammenhang präsentiert, in dem es von den Bewegungen der Betrachter und ihrer geistigen Festlegung abhängt, was sie als fest und was als bewegt annehmen wollen. Die von der physischen Erfahrung geprägte „Wissensdimension“ des Befestigtseins der Pfähle im Boden kann die visuelle Wahrnehmung des Gleitens so weit dominieren, dass sie im Bewusstsein nicht erscheint. Andererseits kann die Wahrnehmung des visuellen Effekts die physische Tatsache der Befestigung in Zweifel ziehen. Weiner betont mit der Titelgebung die Materialität der Bestandteile der Gitterstruktur und bringt damit die Wahrnehmungsweisen des Visuellen und des Haptischen in eine Ebene des Realen. Im Gespräch in Berlin sprach Weiner über den Unterschied zwischen einer wahrnehmungsorientierten und einer phänomenologischen Perspektive und schrieb letzterer zu, über die Oberflächenerscheinung hinauszugehen:

*“I see a boundary as something that will stop you whether you know about it or not. And I believe that Jean Arp (...) and also the Merleau-Ponty references to boundaries is more of a perceptual context, not a phenomenological but a perceptual context, because phenomenologically it exists whether you see it or not.”<sup>706</sup>*

Eben dieses Anliegen sieht Merleau-Ponty bei Cézanne:

*„Zusammenfassend lässt sich sagen, dass er zum Gegenstand zurückwollte, ohne die impressionistische Ästhetik preiszugeben, die sich die Natur zum Vorbild nimmt. (...) Seine Malerei wäre demnach ein Paradox: Sie sucht nach der Realität, ohne die Empfindung zu verlassen, ohne sich an etwas anderem zu orientieren als an der Natur in der unmittelbaren Impression, ohne die Konturen anzugeben, ohne die Farbe durch die Zeichnung einzurahmen, ohne das Bild perspektivisch anzulegen oder es überhaupt zu komponieren. Genau das nennt Bernard den Selbstmord Cézannes: Er zielt auf die Realität und versagt sich die Mittel, sie zu erreichen.“<sup>707</sup>*

Das Übereinanderlagern zweier Schichten erscheint auch in den Siebdruckarbeiten Andy Warhols, der mit der Sichtbarkeit dieses Prinzips, das im Herstellungsverfahren selbst begründet ist, virtuos umgeht. Während die frühen Gemälde um 1960 die zeichnerischen Abstraktionen, die zur Herstellung von Druckvorlagen dienen, malerisch „imitieren“, setzt er später zunehmend die Charakteristika der Siebdrucktechnik selbst ein, um malerische Effekte zu erzielen. Ein wesentliches Element dieses Verfahrens liegt eben gerade im Übereinanderlagern mehrerer Schichten und dem damit verbundenen Auseinandertreten etwa von Zeichnung und Farbfeldern. Während es ein Ziel des handwerklich versierten Druckers

---

<sup>706</sup> Vgl. A.I.2.2, Anhang I, S. 93.

<sup>707</sup> Maurice Merleau-Ponty, „Der Zweifel Cézannes“, in: Gottfried Boehm (Hsg.), *Was ist ein Bild?* (Reihe Bild und Text), München, 1994, S. 43.

ist, Überschneidungen und Verschiebungen so weit als möglich zu vermeiden, um diese vorübergehende Trennung im Ergebnis vergessen zu machen, hat Warhol die der Plakatästhetik eigene malerische Qualität erkannt und umgesetzt. Im Vergleich mit Weiners 15 cm über dem Boden schwebender Rasterstruktur, die dem Prinzip des ursprünglich über dem Bildträger schwebenden Siebs bei der Herstellung eines Siebdrucks entspricht, wird deutlich, dass in Warhols Leinwänden eine faktische Verschmelzung der getrennten Schichten in der Fläche der Leinwand stattfindet, wohingegen in Weiners Arbeit von 1968 die künstlerische Energie darauf verwandt wurde, den räumlichen Abstand zwischen beiden herzustellen und zu erhalten, worin sie sich auch vom *Cratering Piece* unterscheidet.

Auch Weiner ist fasziniert von der Bildentstehung mittels Schablonentechnik, wie sich in seinem Werk auch an der Verwendung von Sprühschablonen zur Anbringung von Schriftzügen auf Wände u.ä. zeigt (vgl. Abb. 58). Die Schablone selbst wird mitunter als Trägerin eines Negativbildes zur Präsentation von Spracharbeiten herangezogen. (vgl. Abb. 59, 60). Als Reminiszenz an Schriftschablonen kann die häufige Verwendung von Schriftarten mit durchbrochenen Typen gesehen werden. In seinen Buchpräsentationen verwendet Weiner häufig Wegschnitte und Ausstanzungen. Die Bedeutung der entindividualisierten „Matrix“ im Gegensatz zur persönlichen Handschrift in der Kunst seit den späten 50er Jahren ist unter anderem durch Benjamin Buchloh in Bezug auf die Zeichnung beschrieben worden.<sup>708</sup>

Sowohl Weiner als auch Warhol verwenden die Schablone nicht nur als Instrument, sondern interessieren sich gleichzeitig für deren Wesenhaftigkeit als Material. Wie eingangs im Vergleich des *Cratering Piece* mit Andy Warhols frühen seriellen Siebdruckleinwänden gezeigt wurde, bildet das Vorhandensein einer Maske in der Funktion eines Filters eine Ausgangsbedingung der Vervielfältigung. Jedes der in Raum und Zeit gestreuten Duplikate steht in direkter Beziehung zur Maske, die in dieser Hinsicht einen Knoten- oder Ankerpunkt, also ein zentrierendes Element darstellt. In Warhols Arbeit tritt die Maske aus ihrer funktionalen Transparenz heraus und bildet ihr Vorhandensein gewissermaßen als Schatten in die Gestalt auf der Leinwand ab. Die künstlerische Strategie inszeniert damit das natürliche Phänomen sowohl des Schattenwurfs (vgl. Abb. 61) als auch der Diapositivprojektion.<sup>709</sup>

---

<sup>708</sup> Vgl. Benjamin H.D. Buchloh, „Raymond Pettibon: Return to Disorder and Disfiguration“, in: *October* 92, Frühjahr 2000, S. 37-51.

<sup>709</sup> Warhols späte Schattenbilder *Shadow Paintings* (1978, vgl. Abb. 61) und die *Diamond Dust Shadow*-Serie (1979) explizieren diese Beziehung motivisch. Vgl. auch Donna de Salvo, „Nachbild“, in: Heiner Bastian (Hsg.),

Warhols Identifikation mit dem Prinzip der Maske ging bekanntlich so weit, dass er in seinem öffentlichen Auftreten seine eigene Person mit dem selbst geschaffenen „Markenlabel“ der durch Perücke und Schminke kosmetisch verfremdeten öffentlichen Person *Andy Warhol* in eins projizierte.<sup>710</sup> Sein Ausspruch „*I think, everybody should be a machine*“<sup>711</sup> spiegelt diese Identifikation, die er auf die Vorstellung des „Schönen“ ausdehnt. Die Maske erzeugt Schönheit, indem sie Gleichgültigkeit und Distanz herstellt, eine Ununterscheidbarkeit von nah und fern, von wichtig und unwichtig. Diese Verflachung der Erfahrungswelt hatte Siegfried Kracauer, wie Alexander Alberro in seiner Analyse des Werkes Weiners erwähnt<sup>712</sup>, in seiner Medienkritik der Photographie von 1927<sup>713</sup> bereits problematisiert. Warhol formulierte hingegen den Verdacht, dass es die Wirklichkeit ist, die „unwirklich“, weil als solche emotional nicht deutbar ist: „*People sometimes say that the way things happen in the movies is unreal, but actually it's the way things happen to you in life that's unreal. The movies make emotions look so strong and real, whereas when things really do happen to you, it's like watching television – you don't feel anything.*“<sup>714</sup> Heiner Bastian, der die Frage nach dem „Verbleib der Emotion“ ins Zentrum seiner Untersuchung rückt, zitiert Warhol: „*I think, people forgot what emotions were supposed to be. And I don't think they've ever remembered. I think that once you see emotions from a certain angle you can never think of them as real again. That's what more or less has happened to me.*“<sup>715</sup> Hat eine Vertauschung zwischen medialer und realer Wirklichkeit stattgefunden oder ist es immer so gewesen, dass erst die

---

*Andy Warhol: Retrospektive* (Ausstellungskat.), Neue Nationalgalerie Berlin, 2. Oktober 2001 - 6. Januar 2002/Tate Modern, London, 4. Februar - 31. März 2002, Köln, 2001, S. 48-52.

<sup>710</sup> Warhols Werk enthält zahlreiche Hinweise auf die Auseinandersetzung mit der kosmetischen „Maskerade“. Auch die besondere Affinität Warhols zu Marilyn Monroe, die ihren eigenen Aussagen zufolge unter der Spaltung ihrer Persönlichkeit in die natürliche und mediale Person ebenso litt, wie sie sie selbst herbeiführte, gehört in diesen Kontext.

<sup>711</sup> Gene Swenson, „Interview mit Andy Warhol“, in: „What is Pop Art? Interviews with Eight Painters (Part I)“, in: *Art News*, New York, November 1963. Hier zitiert nach: Harrison/Wood (Hsg.), *Art in Theory 1900-1990*, 1992/3, S. 731.

<sup>712</sup> „*Further echoing Warhol's silkscreens, Weiner's Propeller Paintings evoked the banal conditions of experience that were coming to characterize public life via television. Never before has an age been so "informed about itself" via ever-increasing TV networks, as Siegfried Kracauer has observed in a different context. Yet, to paraphrase Kracauer, the flood of television programmes "sweeps away the dams of memory", destroying our discrimination between what is crucial and what is not. Already in the 1960s Weiner was drawing attention to the role of the viewer and the construction of a public. Through his evocation of the isolated and passive TV viewer who is fed a steady stream of images, Weiner posited instead an active public viewer for his art, a viewer who could engage dialogically in co-producing meaning.*“ Alberro/Zimmerman, „Not How ...“; in: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, 1998, S. 41.

<sup>713</sup> Siegfried Kracauer, „Photography“, in: *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Cambridge, Massachusetts/London: Harvard University Press, 1995. S. 58-59.

<sup>714</sup> Andy Warhol/Pat Hackett, *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975, S. 22. Hier zitiert nach: Heiner Bastian, „Rituale unerfüllbarer Individualität – Der Verbleib der Emotion“, in: ders. (Hsg.), *Andy Warhol: Retrospektive* (Ausstellungskat.), Neue Nationalgalerie Berlin, 2. Oktober 2001-6. Januar 2002/Tate Modern, London, 4. Februar-31. März 2002, Köln, 2001, S. 34.

<sup>715</sup> Warhol/Hackett, 1975, S. 27, zitiert nach Bastian, a.a.O., S. 34.

metaphorische Überhöhung der Ereignisse sie „emotionswürdig“ macht? Hat eine hypertrophe emotionale Stimulanz verdeckt, dass der Grundtenor der wirklichen Existenz die Langeweile ist?

Während Alberro Weiners *Propeller Paintings* (1960-65), die das Pausenzeichen eines Fernsehkanals malerisch abbilden<sup>716</sup> (vgl. Abb. 61, 62), als Medienkritik im Sinne Kracauers liest, möchte ich die Gemeinsamkeit der Gleichgültigkeitsästhetik Warhols mit Weiners Ästhetik der „Wertneutralität“ hervorheben, die Weiner als Voraussetzung für eine allgemeine „Gebrauchbarkeit“ der Kunst ansieht (vgl. 0.2 u. I.2.1.1). Die Entrückung der Phänomene in die Distanz der „Bedeutungslosigkeit“ im Sinn des Nicht-Metaphorischen versetzt den „Benutzer“ der Kunst in die Lage und in die Pflicht, die Bedeutung selbst zu generieren. Insofern läuft natürlich die Konzeption Weiners, wie Alberro feststellt, auf eine Aktivierung des Betrachters hinaus, der den unwirtlichen Raum mangelnder Gefühlsstimulation eilig zu verlassen bestrebt ist. Die erahnte „Geschichte“ hinter Warhols reproduzierten Pressefotos erregt Emotionen, während die Reproduktionstechnik, die sich in der Vervielfältigung in die Darstellung hinein abbildet, eine schockierende Objektivität ins Spiel bringt. Weiners Motivwahl des nächtlichen Pausenzeichens dokumentiert eindrucksvoll die Geburt der Kunst aus der Abwesenheit von Sinn.

Die *Propeller Paintings* thematisieren noch in anderer Weise die medialen Eigenschaften des Fernsehens, indem sie die scheinbare Verschiebung der Welt hinter dem starren Ausschnitt, der durch das Geviert des Bildschirms gegeben ist, imitieren u. wiederum durch Reduktion auf ein einziges Motiv hervorheben. Darin ähneln sie den gezeichneten Bildern in Comics, die ebenfalls die in der Film- und Fotoästhetik verwandten Variationen in der Wahl des Bildausschnitts imitieren und fixieren. Besonders deutlich wird dies in der Marginalisierung des Bildmotivs oder extremen „Zoomeinstellungen“, durch die starke Anschnitte entstehen. Das auf dem Bildschirm tanzende Senderlogo suggeriert eine sich hinter dem Schirm befindliche dreidimensional Welt, in der es sich bewegt. Weiner schneidet in einigen Bildern der Serie seinerseits den fixen Rahmen des Bildschirms an, so dass, wie bei Warhol, eine Staffelung medialer Imitationsebenen entsteht. Das Fernsehbild imitiert den Blick aus dem Fenster, das Senderlogo imitiert die Sehtäuschungen des Fernsehbildes und Weiners

---

<sup>716</sup> “A lot of things led up to theses Paintings. I began to understand things that were being discussed in the context of the painting of emblems. I had an old television set which had only one channel, with signals that I watched all night. That became my modus operandi. I began to make these paintings, all in different sizes and all in different shapes and all at the same price. As if that really mattered, but I thought it did at the time.” Buchloh, „Conversation with Lawrence Weiner“, in: Alberro et. al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, 1998, S. 9.

malerische Umsetzung imitiert diese Imitation - allerdings in einer Pastosität des Farbauftrages, die der Immaterialität des elektronisch erzeugten Fernsehbildes ganz entgegengesetzt ist. So legt sich Rahmen über Rahmen. Die eigentliche Aufmerksamkeit liegt jedoch nicht auf der erzeugten Tiefenillusion, sondern auf der Möglichkeit, diese auf einer einzigen materiellen Oberfläche zu erzeugen. Der „Screen“<sup>717</sup> selbst wird thematisiert und damit ganz im Sinne Greenbergs die medialen Eigenschaften der Malerei selbst.

Die Thematisierung des medialen Filters wird im Bereich der zweidimensionalen Vervielfältigung nirgends deutlicher als in der Auseinandersetzung mit der Schablone. Ihr entspricht im plastischen Bereich die Gussform. Die konische Form des Kraters gibt in ähnlicher Weise eine natürliche Vorlage für das Prinzip der komplementären Entsprechung zwischen negativer Hohlform und plastischer Positivform wie die Entstehung eines Schattenbildes für die Vorstellung von Abbildhaftigkeit überhaupt. Die plastische Komplementärbeziehung findet sich in Weiners Installationen und Arbeiten ebenfalls in mannigfaltiger Form, so etwa in der Verwendung von Stempeln und positiven wie negativen Gussformen (vgl. Abb. 64).

Wie in Warhols Werk durch die geringfügigen Verschiebungen der beteiligten Flächen der „Schatten“ der Maske in den Gemälden sichtbar wird, so ist es in Weiners Werk der Schatten der Sprache, durch deren Filter er seine skulpturalen Ideen schickt, der sich in die möglichen Realisationen hinein und von einem Werk in ein anderes abbildet. Allerdings ist dieser Filter langfristig selbst in die Veränderlichkeit alles Seienden eingebunden. Im synchron zu denkenden Augenblick der Herstellung und Rezeption jedoch, wirkt die instrumentell verwendete Sprache als Schablone. Das Prinzip der Maske als teilweise durchlässige flächenhafte Barriere, deren Fähigkeit zur Speicherung und Wiedergabe eines Bildes auf der Unterscheidung zwischen der Anwesenheit und der Abwesenheit des die Durchlässigkeit verhindernden Materials beruht, scheint den Blick Weiners immer aufs Neue zu fesseln und zu lenken. Seine bevorzugte Anwendung der Technik des „Entfernens“ erinnert besonders

---

<sup>717</sup> Der Begriff „screen“ wird auch von Helen Frankenthaler verwendet, um die Veränderungen in der neuen Malerei der 60er Jahre zu charakterisieren: *“Die Staffeleimalerei war mehr ein Fenster als eine Wand gewesen. Wenn sie einmal von der Staffelei befreit und nicht durch einen Rand, eine Ecke oder ein bestimmtes Format begrenzt ist, kann sich die Sicht immer weiter ausdehnen ohne das Gefühl von Begrenztheit. Die Gemäldeoberfläche liegt vorne wie ein Bildschirm.“* Gespräch mit Julia Brown, in: Guggenheim Museum Publications New York (Hsg.), *Helen Frankenthaler: Mountains and Sea und die Jahre danach 1956-59*, Deutsche Guggenheim Berlin 15.10.1998 - 31.1.1999, New York, 1999, S. 46.



dann, wenn sie in Verbindung mit planparallelen Flächen durchgeführt wird, an das Schablonenprinzip.

A 36“ X 36“ REMOVAL TO THE LATHING OR SUPPORT WALL OF PLASTER OR WALLBOARD FROM A WALL

(# 021, 1968)

(Eine Entnahme von 36“ X 36“ bis auf das Lattenwerk oder die Stützmauer aus Putz oder Wandsdielen von einer Mauer (Wand))<sup>718</sup> (vgl. Abb. 33)

Dabei ist es der Blick des Betrachters, der durch den Ausschnitt aus der verdeckenden Fläche auf die verdeckte Fläche freigegeben wird. Ein Bewusstsein über die Existenz dieses Verhältnisses von Verdecken versus Verdecktsein wird durch den Ausschnitt überhaupt erst geweckt. Während in der sprachlichen Notation dieser Arbeit der Vorgang der Herstellung und das quadratische Format des Ausschnitts im Vordergrund stehen, wird in späteren Arbeiten häufig das Wesen von Beziehungen, die zwischen den beteiligten Materialien untereinander und gegenüber dem Betrachter bestehen, benannt, wie weiter unten gezeigt werden wird. In # 033 (1968) bleibt die Form des entfernten Ausschnitts offen:

A REMOVAL TO THE LATHING OR SUPPORT WALL OF PLASTER OR WALLBOARD FROM A WALL

Damit wird der Fokus weiter auf die Beziehung der beiden Schichten von Maueroberfläche und Verkleidung verschoben. Die quadratische Form taucht in # 049 (1969) im Zusammenhang mit einer anderen Maßangabe, die in cm angegeben wird und ein wesentlich kleineres Quadrat beschreibt als in # 012, wieder auf:

A 6 cm X 6 cm REMOVAL TO THE LATHING OR SUPPORT WALL OF PLASTER OR WALLBOARD FROM A WALL

Eine Textinstallation am unverputzten Mauerwerk eines ländlichen Hauses, die 1983 im Rahmen des Progetto Genazzano in Italien angebracht wurde, verweist auf die Abwesenheit einer einmal vorhanden gewesenen Verkleidung (vgl. Abb. 11).

---

<sup>718</sup> Meine Übersetzung

Der italienische Text erscheint als Übersetzung von Teilen der Werkserie 386-388 (1974):

HAVING BEEN LAID BARE

(                    ) LAID BARE

(                    ) BARE

HAVING BEEN LAID OPEN

(                    ) LAID OPEN

(                    ) OPEN

HAVING BEEN LAID ON

(                    ) LAID ON

(                    ) ON

[PERHAPS WITHIN THE REALM OF ILLUMINATION]<sup>719</sup>

Der italienische Text verschweigt die Mehrdeutigkeit des englischen „*laid on*“ und legt sich auf eine politische Lesart fest, wobei das Spiel mit der vermeintlichen Selbstreferentialität der örtlichen Installation und die literale materielle Bedeutungsebene der Arbeit selbst verloren gehen.

ESSENDO STATO MESSO A NUDO

ESSENDO STATO MESSO ALL'APERTO

ESSENDO STATO MESSO IN PRATICA

(FORSE ENTRO IL REGNO DELL' ILLUMINAZIONE)

Das Phänomen der Verschattung, das unter umgekehrten Vorzeichen auf dem gleichen Prinzip von Behinderung der Durchlässigkeit beruht wie das Schablonenprinzip, wird in anderen Arbeiten in Verbindung mit Licht expliziert. So klingt das Motiv der behinderten Passage des Lichtes in einer Arbeit an, die 1984/85 in der Leo Castelli Gallery in New York als Wandbeschriftung ausgestellt war (# 511, 1984) (Abb. 64):

EARTH + STONE SHIFTED ABOUT UPON THE CRUST TO OBSTRUCT +  
HINDER THE LIGHT OF DAY

---

<sup>719</sup> Bloss gelegt worden sein offen gelegt worden sein auf (etwas) gelegt (ausgeteilt, auferlegt, angelegt, angesetzt, umgesetzt) worden sein / vielleicht innerhalb des Reiches der Aufklärung (Erhellung, Erleuchtung) (meine Übersetzung)

Die verhinderte Sichtbarkeit, die die Anwesenheit einer Sichtsperr voraussetzt, wird in der Arbeit # 774, die 1996 in Prag als Beschriftung an einer Wand und auf einem Fenster installiert war, mit dem Motiv der Verdunkelung verbunden (vgl. Abb. 10).

#### THINGS MADE TO BE SEEN FORCEFULLY OBSCURED

Wie bei der italienischen Installation liegt auch hier eine politische Lesart nahe, besonders in Verbindung mit den anderen im Projektzusammenhang ausgestellten Arbeiten:

THINGS CAPABLE OF COMBUSTION COLLECTED AND BURNT TO A CRISP  
(# 775, 1996)

THINGS PUSHED DOWN TO THE BOTTOM AND BROUGHT UP AGAIN  
(# 776, 1996, Abb. 9)

Ein atmosphärischer Kontext von unterdrückter Meinungs- und Informationsfreiheit, von Vertuschung und Widerstand drängt sich auf, der aber keinesfalls verbindlich ist. Das Spiel mit der metaphorischen Deutbarkeit, das Weiner bewusst inszeniert, wird durch die Arbeiten selbst nicht eingelöst. Der Motivkomplex von Sichtbarkeit und Verborgenheit wird auch in # 443 (1977) des Werkkataloges berührt:

HAVING BEEN MARKED (i.e. DECORATED)  
HAVING BEEN DECORATED (i.e. MARKED)

#### WITH A PROBABILITY OF BEING SEEN

Im Gegensatz zu den oben behandelten Arbeiten trägt hier die Zufügung bestimmter Eingriffe zur Verbesserung der Sichtbarkeit bei. Dies berührt einen paradoxalen Aspekt der Maskierung, der darin besteht, dass sie gleichzeitig versteckt und Aufmerksamkeit erregt. Dabei hängt die Sichtbarkeit nicht wie oben von der Fähigkeit des Lichtes ab, das zu erhellende Objekt ungehindert zu erreichen, sondern von der Fähigkeit des Objekts, den Blick des Betrachters auf sich zu ziehen. Die partielle Verdeckung des Objekts lenkt den Blick umso intensiver auf die sichtbaren Teile und weckt die Neugier auf das, was ihm entzogen ist. Der Betrachter ergänzt die Leerstellen im Bewusstsein, dass seine Vorstellung die Wirklichkeit nie einholen kann und in Konkurrenz zu ihr steht.

### III.2.2 *I met a Stranger* (Buchprojekt mit Birgit Jürgenssen)

1996 hat Weiner zusammen mit Birgit Jürgenssen ein Buch mit dem Titel *I Met a Stranger*<sup>720</sup> herausgegeben (vgl. Abb. 66). Die Buchseiten sind in unregelmäßigem Wechsel von den beiden Künstlern gestaltet, wobei Birgit Jürgenssen Fotografien beigesteuert hat und Weiner graphisch gestaltete Seiten mit Textfragmenten und flottierenden, schwarz gerahmten Rechtecken, die entweder in kräftigem Rot, Gelb, Blau oder Grün ausgefüllt sind oder aber ausgestanzt, so dass sie Durchblicke auf nachfolgende bzw. vorangegangene Seiten freigeben. Die Rechtecke erinnern ihrer schmalen Form nach an die in Pressefotos zur Anonymisierung verwendeten Zensurbalken. Mal geben die ausgestanzten Rechtecke den Blick auf Ausschnitte der grobkörnigen, in einer warmen Monochromie von Haut-, Braun- und Grautönen gehaltenen Fotografien nackter oder teilweise verhüllter Körperteile einer Frau frei, auf die Schattenbilder oder Diapositive, teilweise in mehreren Schichten, projiziert wurden, mal auf typographische Fragmente oder Teile der Rechtecke oder auf den leeren weißen Raum der von Weiner gestalteten Seiten. In den Fotografien ist die Textur der Haut hervorgehoben, mitunter auch durch Goldpuder mit einem kostbaren Schimmer überzogen und/oder durch Umhüllungen aus echsenartiger Haut zugleich parallelisiert und in Kontrast gesetzt. Die Projektionen und Körperzeichnungen zeigen abstrakte Schattenkleckse und -muster, Schatten von Körperteilen, Meeresgetier und fossilienartige Gebilde, rätselhafte Doppelfiguren, astronomische Modellzeichnungen und Zeichnungen, die an prähistorische Felsmalereien erinnern. Auf der letzten Bildseite erscheint die Projektion der Rückansicht einer in einen Anzug gekleideten männlichen (?) Figur auf einer schwer zu deutenden hautfarbenen Projektionsfläche, die der fast formatfüllende Ausschnitt eines weiblichen Rückenakts sein könnte.

Im Buch spielen alle drei bisher genannten Aspekte der Sichtbarkeit zusammen - der Schatten, der Ausschnitt bzw. Durchblick und die Dekoration bzw. Markierung, die in diesem Abschnitt meiner Arbeit in ihrer Ambivalenz von Maskierung und Hervorhebung betrachtet wird. Nicht nur die Schablone, mit deren Hilfe ein Bild erzeugt wird, funktioniert auf der Basis des Kontrasts von Durchlässigkeit versus Undurchlässigkeit, auch die entstehende Zeichnung hebt sich aufgrund ihrer mehr oder weniger starken Überdeckung des Untergrundes von diesem ab. Als Maske wird sie jedoch erst dann wahrnehmbar, wenn die Hierarchie zwischen Figur und Grund aufgehoben wird. Dies wird durch die Verengung des Formats in den Ausschnitten aus den Buchseiten vorgeführt. Die Zeichnungen, die als

---

<sup>720</sup> Birgit Jürgenssen/Lawrence Weiner, *I met a Stranger*, Wien/Bozen: Folio Verlags GesmbH, 1996.

Schatten oder Tätowierung auf bzw. in der Haut liegen, erscheinen, wenn das gesamte Bild sichtbar ist, als positive Entitäten, während bei verkleinertem Ausschnitt die Ambiguität der Figur wahrnehmbar wird. Die scheinbare „Herausvergrößerung“ des Details durch Verkleinerung des Ausschnitts zerstört die Identität der Figur und lässt sie als flächenhaften Zusammenhang erscheinen, der seinerseits Durchblicke auf die Textur der Haut freigibt oder verschleiert. Auch hier liegt ein Spiel von Schichtungen und Staffelungen, Projektionen, Verschiebungen und Translokationen vor. Die qualitativen Unterschiede in der Art der materiellen Beziehungen der Schichten und Figuren untereinander wird gerade durch die Wiederholung des Prinzips sichtbar.

Die strenge Opazität der Buchseiten und die starren Begrenzungen des quadratischen Ausschnitts, die eine klare Trennung von sichtbaren und verdeckten Anteilen vollziehen, lassen die Transparenz des Schattens umso deutlicher hervortreten. Der schwarze Schatten verweist auf die Anwesenheit einer opaken Lichtsperre, bleibt aber selbst als verdunkelnde Fläche halbtransparent. Das Schattenbild eines Körperteils erscheint auf einem anderen und verweist damit auf die unsichtbare Entität des Körpers. Es ergibt sich eine Relationalität zwischen Sichtbarkeit und Erkennen, die auch im Text zur Sprache kommt.

I MET A STRANGER

& THEY LOOKED AT ME

& THEY LOOKED AT ME AGAIN

& AGAIN

I ACKNOWLEDGED THE GAZE

& THEY LOOKED AT ME

AGAIN

I RETURNED THEIR ATTENTION

JUST ONE TIME  
& THEY LOOKED AT ME  
AS IF FOR THE FIRST TIME

& I ASKED THEM  
FOR THEIR NAME

Der Text weicht in seiner narrativen Prosaform formal stark von Weiners skulpturalen Spracharbeiten ab. Dennoch aktualisiert er in der repetitiven Aneinanderreihung der jeweils mit „&“ eingeleiteten Handlungseinheiten das Prinzip der Schichtung. Die beschriebene Begegnung vollzieht sich in einem Blickwechsel, in dessen phasisch gegliedertem Verlauf das Sehen immer neue Qualitäten erwirbt, bis mit dem Einsatz der Sprache und der Frage nach dem Namen die Ausgangssituation der Anonymität durchbrochen wird. Wie in einen Refrain gekleidet, kehrt das Blicken der „anderen“ wieder:

& THEY LOOKED AT ME  
& THEY LOOKED AT ME AGAIN  
& AGAIN  
& THEY LOOKED AT ME  
AGAIN  
AND THEY LOOKED AT ME

Das Geschehen wird ausschließlich aus der Sicht eines erzählenden Subjekts geschildert. Sie/er kann nur ihre/seine eigenen Reaktionen sprachlich differenziert beschreiben, die Handlungen der „anderen“ bleiben aus ihrer/seiner Sicht unspezifisch und unmodifiziert. Die Reaktionen des erzählenden Subjekts sind es, die das Fortschreiten des Geschehens und die unumkehrbaren Zustandsveränderungen, in die das wiederholte Blicken eingebunden wird, markieren.

I MET A STRANGER  
I ACKNOWLEDGED THE GAZE  
I RETURNED THEIR ATTENTION  
& I ASKED THEM FOR THEIR NAME

Hier erscheint ein Motiv, das in Weiners Denken eine herausragende Rolle spielt und in seinem Werk immer wieder in der Formel „US AND THEM“ in Erscheinung tritt. Die Verwendung des pluralischen „THEY“ anstelle eines nach der Eingangszeile zu erwartenden „HE“ oder „SHE“ weist in diese Richtung. Während in der ersten Hälfte des Textes die Positionen des „Ich-Subjekts“ und der „Sie-Subjekte“ formal klar voneinander unterschieden sind, „übernimmt“ in der vorletzten Zeile die „Ich“-Position das „&“, das bis dorthin die „Sie“-Position markiert hatte und hebt damit die systematische Trennung auf.

Eine dritte Gruppe wird durch die folgenden beiden Zeilen gebildet, die die Repetitionsformel AND AGAIN kontrastieren:

JUST ONE TIME  
AS IF FOR THE FIRST TIME

Das Schauen der anonymen Gegenüber bleibt im ersten Teil undifferenziert und maskenhaft und erhält in der Wiederholung eine gewisse Impertinenz. Die Undurchsichtigkeit des Blickes birgt ein Bedrohungspotential, auf das das Ich-Subjekt mit einer differenzierenden Spiegelung antwortet. Durch seine Reaktionen leitet es eine Überführung des uneindeutigen Schauens, das durch die Wiederholung die Unschuld des Zufälligen verloren hat, in die Zone der kommunikativen Verbindlichkeit ein. Indem „sie“ sich als Sehende zu erkennen geben, treten sie aus dem Schatten der Anonymität heraus. Durch die Frage nach dem Namen wird dieser Zustand stabilisiert und unumkehrbar gemacht.

Peter Weibel weist in seinem Begleittext auf, wie in der Zusammenarbeit von Birgit Jürgenssen und Lawrence Weiner ein „*geheimes Netz von Verbindungen*“ zwischen Konzeptkunst und Surrealismus sichtbar wird. Er verweist auf die „*Tradition des symptomatischen Körpers, wo die Fragmentarisierung der Wahrnehmung und des Körpers eine zentrale Rolle spielen*“, auf die surrealistischen Prinzipien der Erscheinung des Körpers „*in metonymischer Form*“, der „*Metamorphosen und anagrammatische(n) Körper*“, der „*Antinomien und Situationen des Double Bind*“, die in Jürgenssens Arbeit offensichtlich und in Weiners Arbeit „*versteckt*“ realisiert sind. Beide verfolgen, so Weibel, eine „*Subversion*“

*und Poetisierung des Realen*“. Ihre Arbeiten „*treffen sich auf der semiotischen Achse des Index*“.<sup>721</sup>

Im Zusammenhang mit meiner Fragestellung ist der Weg interessant, auf dem dieses Zusammentreffen zustande gekommen ist und den ich in meiner Arbeit nachgezeichnet habe. Während in Jürgenssens Arbeit die Inszenierung des Geheimnisses als ein Zurücktreten in den Schatten überwiegt, scheint es bei Weiner der Moment des Heraustretens aus dem Schatten zu sein. Gerade das Sehen- und Erkennen-Wollen, das hinter dem Akt des Ausschneidens der Sehschlitze fühlbar ist und in der Schärfe der Konturen, die die Durchblicke begrenzen, als ein Bedürfnis nach Klarheit unterstrichen wird, diese Forcierung des Formwerdens, die im Text durch das Herausfordern der in der Anonymität wie in einer verschatteten Tordurchfahrt sich versteckenden Gegenüber zum Ausdruck kommt, evoziert die Dunkelheit des Dunkels in seiner ganzen Bedrohlichkeit. Die Sehschlitze erinnern also einerseits an die voyeuristische Lust des Sehens, ohne selbst gesehen zu werden und unterstreichen andererseits die im Text geschilderten Reaktionen des Ich-Subjekts, das auf Erhellung drängt. Der Bereich, der der Sichtbarkeit entzogen ist, ist allemal größer als der freigegebene Durchblick. Die „große metaphysische Angst“, die Artaud im balinesischen Theater inszeniert sah (vgl. II.8.2) lässt, wenn sie real wird, nur den Fluchtweg ins Helle.

---

<sup>721</sup> Peter Weibel, „I met a Stranger: Sprache als Skulptur/Körper als Text: Ein Künstlerbuch als Schnittstelle“, in: Birgit Jürgenssen & Lawrence Weiner, *I met a Stranger*, Wien/Bozen:Folio Verlag, 1996, beigelegtes Faltblatt, o.S.



## IV. Schlussbetrachtung

*„Eine Maler wie Cézanne, ein Künstler oder ein Philosoph müssen nicht bloß einen Gedanken fassen und ausdrücken, sie müssen auch noch die Erfahrungen wachrufen, die ihn in anderen Bewußtseinen auf einen fruchtbaren Boden fallen lassen. (...) Der Maler konnte nicht mehr tun, als das Bild malen. Jetzt muß er warten, bis dieses Bild für die anderen lebendig wird.“*

Maurice Merleau-Ponty<sup>722</sup>

Wie in der Einleitung formuliert, diente die Untersuchung der Spracharbeiten und der konzeptionellen Äußerungen Weiners der Darstellung einer künstlerischen Arbeitsweise, die sich ihrem Selbstverständnis nach in einer dialektischen Beziehung zwischen einer moralisch ungeklärten Wirklichkeit und einem Bedürfnis nach Klärung und Orientierung situiert. Es wurde gezeigt, dass die Frage nach den Grenzen sowohl im gesellschaftlichen Diskurs als auch in der künstlerischen Arbeit Weiners im behandelten Zeitraum eine zentrale Bezugsgröße darstellt. Dies stand jedoch bereits zu Beginn meiner Untersuchung außer Frage. Die tatsächlichen Untersuchungsergebnisse sind daher im Detail zu finden, also im Nachvollzug von Verschiebungen hinsichtlich der Weise, wie die Frage nach den Grenzen jeweils neu akzentuiert und ausdifferenziert wurde.

Diese Einzelergebnisse zusammenfassend, lässt sich feststellen, dass Weiner gegenüber seinen frühen Arbeiten heute weniger Berührungspunkte gegenüber einer „poetischen“ Sprache, aber auch gegenüber metaphorisch aufgeladenen Materialien zeigt. Es hat wohl in den späten 60er Jahren einer rhetorischen Akzentuierung des „Objektiven“, „Faktischen“ und „Gewöhnlichen“ bedurft, um sich von Literatur abzugrenzen, wobei diese ja ihrerseits in Robbe-Grillet's „Nouveau roman“ die Welt der Objekte für sich entdeckt hatte. Genau besehen, lässt sich die „Sprachverwendung“ auch kaum von der Wahl der Materialien trennen. Wurden in den frühen Arbeiten, die noch sehr im Sprachduktus der damals bei vielen Künstlern anzutreffenden „Konzeptnotate“ (Tragatschnig) gehalten waren, die Materialien selbst sprachlich bezeichnet, oft in einer Terminologie, die industriellen Standards entlehnt war, so markiert bereits der häufiger anzutreffende Verzicht auf die Benennung der beteiligten Materialien in den Werkserien um 1970 eine Veränderung. In den frühen 70er Jahren ist eine Verschiebung des Interesses auf die Beschaffenheit logischer Strukturen zu bemerken, in der

---

<sup>722</sup> Maurice Merleau-Ponty, „Der Zweifel Cézannes“, in: Gottfried Boehm (Hsg.), *Was ist ein Bild?* (Reihe *Bild und Text*), München, 1994, S. 52.

sich das intellektuelle Klima der Zeit, das von einer selbstreflexiven analytischen Durchdringung der Voraussetzungen des Denkens geprägt war, deutlich spiegelt. Weiner rückte in dieser Zeit sprachlich die materielle Beschaffenheit kontextueller Bezüge in den Vordergrund, etwa indem er die Befindlichkeit „innerhalb“ eines Bezugsraums evozierte und gegen linear zu denkende Verbindungen setzte. Die Idee der Materialität blieb hierbei im Vordergrund und wurde auf die Beziehungen selbst ausgedehnt. Mitte der 70er Jahre tauchen auch wieder Namen von Materialien wie „Holz“ und „Steine“ auf. Konkrete und abstrakte Beziehungen werden von da an noch deutlicher erkennbar in der sprachlichen Präsentation auf die gleiche Ebene gebracht. In den jüngeren Arbeiten sind es auch sprichwörtliche Wendungen und kulturell in ihrer Wertung stark besetzte Materialien wie „Gold“, „Sterne“ und „Mist“, die Weiners Ehrgeiz herausfordern, sie in die Veruneindeutigung zurückzuwenden.

Wie das geschieht, lässt sich jedoch nicht anhand einer rein formalen sprachlichen Analyse erfassen. Vielmehr spielt die Kontinuität der von mir beschriebenen Motivik hier eine Rolle. Erst wenn man zwischen der Befestigung einer Planke mit Schrauben an der Wand und der inneren Bindung an ein Objekt, das vom Boden aufgehoben wird, einen motivischen Zusammenhang erkennt, wird deutlich, dass Weiner nicht einfach einem stilistischen Zeitgeist folgt, der mal die Objekthaftigkeit ins Zentrum stellt und sich dann zum Ausgleich wieder der „weichen“ Beziehungsebene zuwendet, oder aber von der Körperbetonung der 60er Jahre zum Hyperintellektualismus der frühen 70er Jahre überwechselt, sondern vielmehr beharrlich an der gleichen selbstgewählten Aufgabe arbeitet. Es geht, wie mir scheint, darum, eine Annäherung zwischen den sogenannten „harten“ Grenzen der Dingwelt, die nur in scheinbarem Gegensatz zu den „weichen“ Grenzen in den sozialen Beziehungen und den Strukturen des Denkens stehen, auf einer gemeinsamen Ebene, die Weiner als „Materialität“ bezeichnet, herbeizuführen. Die Grenzen, um die es Weiner geht, sind, so mein Versuch einer Paraphrasierung seiner Auffassung, immer gleich real in ihrem einschränkenden sowie auch sichernden und bindenden Charakter, gleichgültig ob sie physischer, psychischer oder kultureller Natur sind. Es gilt, diese Grenzen aufzuspüren und sie dazu zu bringen, sich in ihrer realen Grenzhaftigkeit in einer „mise-en-scène“ zu offenbaren. Dieses gleichbleibende Anliegen, das den Kern von Weiners Kunstauffassung ausmacht, muss jedoch gerade die Veränderung und die Differenzierung in der künstlerischen Arbeit nach sich ziehen, denn - und das ist die andere gleichbleibende Prämisse Weiners - die Grenzen sind in ständiger

Veränderung begriffen und jeder Eingriff hat die Verschiebung des ganzen Gefüges zur Folge.

Ein wesentlicher Punkt dabei ist, dass Weiner sich nicht als derjenige versteht, der die Grenzen entdeckt und aufzeigt, indem er sie direkt bezeichnet, sondern dass er im Grunde davon ausgeht, dass niemand - auch er selbst nicht – im Vorhinein weiß, wo die Grenzen wirklich in Erscheinung treten, einen zu Fall bringen oder abrupt stoppen. Die „mise-en-scène“ wird, so könnte man in Anspielung auf Weiners Idee von Kunst als Cargo-Kult formulieren, zu einer Art „Fliegenfänger“ für Grenzen. Der Bau der „mise-en-scène“ folgt dabei einer Intuition, die auf einer aufmerksamen Beobachtung der sozialen Beziehungen und Veränderungen der physischen Wirklichkeit, aber auch des Sprachgebrauchs und der Metaphorisierung und rhetorischen Verselbständigung von Beziehungswirklichkeiten basiert.

Es bliebe zu fragen, welche Rolle das Metaphernproblem in diesem Zusammenhang spielt. Wenn es nicht darum geht, eine grundsätzliche Unterscheidung zwischen der Verbindlichkeit physischer gegenüber sozial gesetzten Grenzen zu bestätigen, dann muss es darum gehen, auszuloten, welche Grenzen nur scheinbare und welche real sind und zwar sowohl im physischen als auch im sozialen Bereich. Grenzen psychischer, intellektueller oder physischer Art, denen Menschen aufgrund ihrer Geschichte ebenso wie aufgrund ihres aktuellen Standorts innerhalb einer räumlichen Konfiguration unterliegen, sind, wenn sie echte Grenzen sind (*„I see a boundary as something that will stop you whether you know about it or not“*)<sup>723</sup>, in der gleichen Weise wirksam und in der gleichen Weise „terminal“. Zu wissen, „wo man steht“, hat also viel damit zu tun, dass man ergründet, wo man an Grenzen stößt, aber auch, wo sie sich als überwindbar, halluziniert oder in ihrer faktischen Unüberwindlichkeit trotz allem als inakzeptabel erweisen. Es bedeutet aber auch, zu erkennen, woran man sich gebunden fühlt, was zur Folge hat, dass man sich zu dieser Bindung entweder bekennen oder sie aufkündigen kann und – so die moralische Forderung Weiners - sollte. Dabei ist es ein Unterschied, ob man eine Wirklichkeit ignoriert, weil man nicht will, dass sie so ist wie sie ist (*„they don't want it to be“*)<sup>724</sup>, oder ob man ihre Realität anerkennt und sie dennoch ablehnt.

---

<sup>723</sup> Vgl. Gespräch in Berlin, A.I.2.2, Anhang I, S. 417.

<sup>724</sup> Vgl. ebd., S. 420.

Merleau-Ponty nimmt in seinem Text über Cézanne auch auf Leonardo Bezug, der, so Merleau-Ponty, von Paul Valéry als ein „*Ungeheuer der reinen Freiheit*“<sup>725</sup> beschrieben wurde. Valérys Interpretation stellt er diejenige Sigmund Freuds<sup>726</sup> gegenüber und schreibt zur Frage der Wirksamkeit auferlegter Grenzen im Verhältnis zur freien Willensentscheidung:

*„Ob sich Leonardo mit seiner Kindheit abfindet oder ihr entfliehen möchte, immer wird er das sein, was er gewesen ist. Selbst die Entscheidungen, die uns verändern, werden im Hinblick auf eine faktische Situation getroffen, und diese faktische Situation kann zwar akzeptiert oder abgelehnt werden, liefert uns aber, ob wir es wollen oder nicht, unseren Antrieb. Als „zu akzeptierende“ oder „abzulehnende“ Situation ist sie die Inkarnation der Bedeutung, die wir ihr geben. Wenn es das Ziel der Psychoanalyse ist, diesen Austausch zwischen der Zukunft und der Vergangenheit zu beschreiben und zu zeigen, wie jedes Leben über Rätsel träumt, deren schließliche Auflösung und letzter Sinn nirgends im vornhinein festgelegt sind, so kann man von ihr keine induktive Strenge verlangen.“*<sup>727</sup>

Zuvor hatte Merleau-Ponty als Problem formuliert: *„Wenn es eine wirkliche Freiheit gibt, dann nur im Laufe des Lebens, durch die Überwindung unserer Ausgangssituation, ohne dass wir jedoch aufhörten, derselbe zu sein, - das ist das Problem. Zwei Dinge stehen fest, was die Freiheit betrifft: dass wir nie determiniert sind, - und dass wir uns nie ändern, dass wir, wenn wir zurückblicken, in unserer Vergangenheit immer die Ankündigung dessen werden entdecken können, was wir geworden sind. Uns obliegt es, beides zugleich zu begreifen, d.h. zu begreifen, wie sich die Freiheit in uns Bahn bricht, ohne unsere Verbindungen zur Welt zu kappen.“*<sup>728</sup>

Die „*Mutti-Vati Kultur*“<sup>729</sup> (deutsch im Original, vgl. Abb. 67) lässt sich nicht abstreifen wie ein Kleidungsstück, sondern definiert die Grenzen, in denen wir uns bewegen und zwar nicht nur äußerlich, sondern indem sie in die Konturen unseres Wesens eingreift („*and human beings have the same lines*“)<sup>730</sup>. Dass nun Weiners Spracharbeiten nicht einfach als Illustration der Theorien Freuds gelesen werden sollten, hängt damit zusammen, dass noch eine zweite Bewegung ins Spiel kommt: Nicht nur wird die Faktizität der durch die Sozialbeziehungen determinierten Grenzen zur Erscheinung gebracht, sondern auch ein Licht darauf geworfen, wie präfigurierte Überzeugungen die faktischen Möglichkeiten der physischen Wirklichkeit beschneiden. Für Weiner sind Steine, Holz, Blei, Papier, Asphalt, Äpfel und Eier usw. nicht einfach das Gegebene. Im Umgang mit ihnen erweist sich vielmehr,

<sup>725</sup> Er bezieht sich auf: P. Valéry, „Introduction à la méthode de Léonard de Vinci“, in: *Variété*, Paris 1924, S. 185, dt. von Karl August Horst, *Leonardo – Drei Essays*, Frankfurt a.M. 1960, S. 116. Merleau-Ponty, S. 54.

<sup>726</sup> S. Freud, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* (1910), in: Studienausgabe, Frankfurt a.M. 1982, Bd. X, S. 109. Merleau-Ponty, „Der Zweifel Cézannes“, S. 55 f.

<sup>727</sup> Ebd., S. 58.

<sup>728</sup> Ebd., S. 54.

<sup>729</sup> So lautet Weiners immer wieder verwendete Kurzformel für die präfigurierte Wirklichkeit, in die man nolens volens hineingeboren wird.

<sup>730</sup> vgl. A.I.2.1 (Gespräch in Köln), Anhang I, S. 82.

dass die Möglichkeiten ihres Funktionierens in den Beziehungen viel weniger festgelegt sind, als durch die präfigurierte Wahrnehmung und Wertzuschreibung suggeriert wird. Aber nicht nur ihre Bewertung, ihr logisches Verständnis und ihr Gebrauch sind veränderlich, sondern sie verändern sich auch tatsächlich selbst. Die „faktische“ Existenz erweist sich also nicht in ihrer „Festgelegtheit“, so wie „Objekthaftigkeit“ nicht an die Fixierung der Form gebunden ist. All diese unkalkulierbaren und im Fluss befindlichen Faktoren bilden in ihrem Zusammenwirken das Phänomen, das sich als Grenze artikuliert, als eine Weise, in der es als behindernd, einschränkend, bindend und formend konkret in Erscheinung tritt. Es gibt jedoch keinen anderen Weg, dies in Erfahrung zu bringen, als den realen handelnden Umgang.

Im Gespräch in Berlin wurde eine Schwierigkeit deutlich, die für Weiner darin zu bestehen scheint, seine künstlerische Praxis einerseits gegen eine Lesart abzugrenzen, die in ihr eine instrumentalistische Versachlichung erblickt, andererseits aber auch gegen eine mystifizierende Lesart. Das Moment der Identifikation, das, wie ich im Gespräch vorbrachte, durch Formulierungen wie „*stones finding themselves on either side ...*“ angezogen wird, ist für Weiner problematisch, weil es auf eine Suspension sowohl des Urteilsvermögens als auch der Differenz und auf eine nicht mitteilbare exklusive Erfahrung hinausläuft. Seine Kunst ist jedoch auf Öffentlichkeit und Nutzbarkeit durch andere ausgerichtet. In einem Gespräch, das Weiner anlässlich der Eröffnung der von ihm mitgestalteten neuen Mediathek in Troyes mit Laurant Innocenzi führte, brachte er dies auf die knappe Formel:

„*C'est toujours pour les autres.*“<sup>731</sup>

---

<sup>731</sup> Laurant Innocenzi, „Entretien avec Lawrence Weiner“, Troyes, 2002. Auszüge aus dem Gespräch sind in einer Filmdokumentation unter <http://www.mediatheque-agglo-troyes.fr/bmtroyes/accueil.php> zu sehen.

## Tabellarischer Lebenslauf

Der Lebenslauf wurde aus datenschutzrechtlichen Gründen aus dieser Dissertation entfernt.

Ich versichere, dass ich die vorliegende Arbeit über das Thema „Lawrence Weiner: *Terminal Boundaries* – Aspekte der Grenzthematik in der künstlerischen Konzeption und den Spracharbeiten 1968-2002“ selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet habe.

Berlin,

---

**Lawrence Weiner: *Terminal Boundaries* – Aspekte der Grenzthematik  
in der künstlerischen Konzeption und den Spracharbeiten 1968-2002**

**Anhang I:**

**Material- und Bildteil, Interviews, Verzeichnisse**

<b>Inhaltsverzeichnis</b>	<b>Seite</b>
<b>A.I.1.0 Technische Hinweise</b>	<b>354</b>
<b>A.I.1.1 Räumliche Konturierung</b>	<b>354</b>
A.I.1.1.1 Grenzen	354
A.I.1.1.2 Grenzcharakter landschaftlicher und architektonischer Konfigurationen	354
A.I.1.1.3 Kontur, Zeichnung, Form	356
<b>A.I.1.2 Kohärente und inkohärente Raumwahrnehmung</b>	<b>357</b>
A.I.1.2.1 Punkte und Stellen, additive (kopulative) Aneinanderreihung, Modularität, Streuungen	357
A.I.1.2.2 Parallelität, Verdoppelung, Wiederholung, Echo, gleichermaßen Gültigkeit	360
A.I.1.2.3 Reihen, Felder, Areale als „systemische“ Strukturzusammenhänge, Serialität, Bezugssysteme, Bezugsgrößen, Bezugsrahmen	363
A.I.1.2.4 Unmittelbare Nachbarschaft, Kontaktpunkte und –flächen, Nahtstellen	368
A.I.1.2.5 Bersten, gesprengt werden, auseinanderbrechen, zerschmettert werden	370
<b>A.I.1.3 Räumliche Orientierung</b>	<b>371</b>
A.I.1.3.1 Kontrastierung, Symmetrien, gegenüberliegende Orte, Ausschließlichkeit	371
A.I.1.3.2 Gitter, Koordinatensysteme, Überkreuzungen, Lagebestimmung (Topographie); Raumrichtungen und implizierte Raum- und Spiegelachsen, Ecken, Kreuzungspunkte, diagonale Anschnitte	374
A.I.1.3.3 Proportion, Skalierung, Graduierung, Norm, Maß, Übermaß; Reichweite, Relation	376
<b>A.I.1.4 Bewegung</b>	<b>379</b>
A.I.1.4.1 Transferbewegungen, Bewegung an sich, Bewegung innerhalb eines Raumkontinuums	379
A.I.1.4.2 Schwellen, Übergänge, Durchgänge, Umschlagstellen, Kipp- und Umkehrpunkte, Scheitelpunkte, Inversionen, Umstülpung, metamorphotische Veränderung	381
A.I.1.4.3 Kontinuität und Unterbrechung (mit einem anderen Ufer in Sichtweite), Brücken, Verbundenheit, Abstände, Überdachungen	382
A.I.1.4.4 Direktheit, Absicht, Determinierung, Gerichtetheit vs Indirektheit, (Umlenkung, Ablenkung, Umständlichkeit)	384
<b>A.I.1.5 Oberflächen, Schichtungen</b>	<b>387</b>
A.I.1.5.1 Oberflächen als hautartige Strukturzusammenhänge (Erdoberfläche, Wasseroberfläche, Asphalt, Oberflächen von Luftmassen); Oberflächenbehandlung, Oberflächendurchdringung und –verletzung; Untergründe	387
A.I.1.5.2 Schichtungen; Ab-, Be-, Verdeckungen	389



<b>A.I.1.6 Bindungen als Spannungszustände</b>	<b>391</b>
A.I.1.6.1 Befestigungen	391
A.I.1.6.2 Zügel, an sich ziehen vs. loslassen, zulassen, zurücklassen; lassen, vernachlässigen, Verbindlichkeit vs. Unverbindlichkeit	392
A.I.1.6.3 Bindungen in Proportion zu Nähe und Ferne	393
<b>A.I.1.7 Absondern, sortieren, trennen zur Definition von Zugehörigkeit; Abgrenzung als Schutz u. Abwehr</b>	<b>395</b>
A.I.1.7.1 Innen und außen, Zentrum und Peripherie, offen und geschlossen, gefasst und ungefasst, Hohlräume	395
A.I.1.7.2 Vermischung und Separation, Zuordnung, Aufteilung, Anpassung, Unterscheidung	397
A.I.1.7.3 Hervorheben, markieren, exponieren	400
<b>A.I.1.8 Terminale Grenzen</b>	<b>402</b>
A.I.1.8.1 Grenzverletzung als Übergriff	402
A.I.1.8.2 Absolutheit als: Unaufhaltsamkeit, Rücksichtslosigkeit, Plötzlichkeit, Unberechenbarkeit, Unbedingtheit, Singularität, Absurdität	404
A.I.1.8.3 Endpunkt (Full Stop), Endgültigkeit; Abgrund (ohne ein gegenüberliegendes Ufer), Abbruch (einer Bewegung), Falle (ohne die Möglichkeit des Entkommens), Vergeblichkeit; das Unbekannte/Jenseitige	405
<b>A.I.2 Transkriptionen der Interviews</b>	<b>407</b>
A.I.2.1 Transkript des Gesprächs mit Lawrence Weiner in der Galerie Buchmann, Köln, geführt am 14. März 2002 (Auszug)	407
A.I.2.2 Transkript des Gesprächs mit Lawrence Weiner in der Galerie Klosterfelde, Berlin, geführt am 7. November 2002 (Auszug)	416
<b>A.I.3 Bild- und Materialteil</b>	<b>423</b>
A.I.3.1 Bildteil	423
A.I.3.2 Manuskript für TERMINAL BOUNDARIES (1969) (Kopie des Fax, 12 Seiten)	462
<b>A.I.4 Literatur- und Abbildungsverzeichnis</b>	<b>476</b>
A.I.4.1 Verzeichnis der zitierten Literatur	476
A.I.4.2 Verzeichnis der zitierten Interviews	493
A.I.4.3 Abbildungsverzeichnis	497
<b>Anhang II: Abschrift des Katalogs der Spracharbeiten 001-730</b>	
<b>A.II.0 Technische Hinweise</b>	<b>505</b>
<b>A.II.1 Abschrift des veröffentlichten Katalogs der Spracharbeiten 001-730 (<i>Specific &amp; General Works</i>, Villeurbanne, 1993)</b>	<b>506</b>

## **A.I.1 Motivisch und chronologisch geordnete Auflistung der für die Zuordnung jeweils ausschlaggebenden Bestandteile der Spracharbeiten**

### **A.I.1.0 Technische Hinweise**

Alle kursiv gesetzten Textteile (auch Satzzeichen) sind aus der grafischen Präsentation des Werkkatalogs übernommen. Die Lücken, die zwischen den aufgeführten Fragmenten auftauchen, stehen für in der Originalfassung vorhandene Absätze. Auf grafische Besonderheiten wird hingewiesen, wenn sie inhaltlich relevant sind. Nicht kursiv gesetzte Textteile beinhalten klärende Anmerkungen oder bezeichnen Auslassungen. Als Auslassungen sind nur Textteile markiert, die innerhalb der Arbeiten standen, nicht solche an den „Rändern“. Viele Werkserien Weiners arbeiten mit Wiederholungen. Diese sind in meiner Auflistung meist zusammengefasst. Der vollständige Wortlaut einer Spracharbeit und die graphische Gestaltung, so wie sie in den Werkkatalogen erscheint, sind in der Abschrift in Anhang II wiedergegeben.

### **A.I.1.1 Räumliche Konturierung**

#### **A.I.1.1.1 Grenzen**

*placed across an international boundary* (015), *ignited upon a boundary* (029) (1968)

*placed upon a boundary* (053), *secured upon a boundary* (062), *at the boundary common to three countries* (064), *ignited upon a boundary* (080), *from the Swiss German/German Swiss border* (092) (1969)

*bordering the sea* (161), *bordering the lake* (166), *upon the common boundary of* (185), *placed upon a boundary* (186) (1970)

*for a limited time* (426, 427, 428) (1976)

*on the line off the line* (als „auf der Grenze“ „außerhalb der Grenze“) (804) (1997)

*die Grenze* (dt. im Original) (871) (2001)

#### **A.I.1.1.2 Grenzcharakter landschaftlicher und architektonischer Konfigurationen**

*brick wall* (002), *Los Angeles Freeway* (009), *field cratering* (011), *standard one car driveway* (019), *highway paint* (020), *field cratered* (023, 030), *wall cratered* (026), *removal of earth (...) hole* (031) (1968)

*gulf stream* (044), *wall pitted* (047), *high water mark (...) low tide mark upon a (...) beach* (048), *cup of sea water* (055), *the ice Little America Ross Dependency Antarctica/Norway Station Princess Martha Coast Queen Maud Land Antarctica* (057), *Niagara Falls* (058), *threshold* (059), *sea water poured upon the grass* (061), *eastward/westward flowing stream (...) continental divide* (065, 066), *inland waterways* (068), *rural stone wall* (069), *river* (070), *arctic circle* (073, 074), *glacier* (075), *Saint Lawrence Seaway* (086), *thrown at the sea* (093), *natural water course* (094), *equator* (096), *natural waterway* (097), *shored* (105) (1969)

*a river spanned* (144), *highway* (145, 190), *a stone wall breached* (147), *ocean north/south of the coaxial cable*(148), *at the sea* (160), *bordering the sea* (161), *at the lake* (165), *bordering the lake* (166), *slowly raised water* (Gefasstheit)(167), *flowed* (168-177), *tree bored by a rifle shot* (072), *Gulf Stream* (179), *one field/one field/both fields cratered* (181),

- St. Lawrence Seaway* (184), *River Clyde* (187), *Niagara Falls* (189), *high water marking* (...) *low water marking* (...) *beach* (191), *beached* (192), *middle of the road* (224), *over the edge* (227), *around the bend* (228), *over the hill* (231) (1970)
- undertown and/or overtown* (254), *passed over. overpassed* (247) (1971)
- undermining* (...) *undermined* (342-347) (1973)
- rocks on a wall* (414-418) (1975)
- above below the level of water* (...) *with a probability of flooding (i.e. a dike)* (446) (1977)
- wegvloien [met of zonder] free flowing (with or without)* (450) (1978)
- damming* (464) (1979)
- temperate/hot/cold climate* (480) (1981)
- from one climate to another* (485), *(roche moutonnées)* (489), *a rampart formed to enclose a paddock formed of a red brick wall* (493), *a wall of stone* (494) (1982)
- stream* (497) (1983)
- wall* (507), *barricade* (...) *wall* (508), *put in the way of the water* (515) (1984)
- built to span a river that runs no more* (522), *tension enough to hold a stone upon the Rhine* (526) (1985)
- a stone's throw from the water* (545), *set as a means of blocking the inevitable slide of the land back into the sea* (549) (1986)
- stones + stones to stem the tide* (552) *here and across the water* (573) (1987)
- beach* (577), *on the wrong side of the road* (594), *iron steel & glass/bamboo vines & shells strewn underfoot upon a path/upon a street from place to place* (598), *set in a hollow formed by hand* (602) (1988)
- barricade* (617), *cracks in the floor* (619), *(auf die Barrikaden)* (622), *over the wall & in front of the next* (623), *given to the tide for a time* (625), *salt & earth (with water)* (633) (1989)
- between the heavens and the earth* (636), *ein bißchen Zeit und ganz viel Ebbe (time + tide)* (638), *a floating glacier* (646), *over the horizon* (648), *placed upon the horizon* (649), *iron water wood + stone (corroded cut & carved)* (653), *& facing East/West/South/North* (654), *groove* (656), *between the sky & the earth* (662), *just about enough just over there (salt + sand)* (663), *on one side of the same water* (666) (1990)
- on the side of the water* (673), *coast* (692), (...) *placed at the point where earth & sky/water & earth meet* (710, 711) (1991)
- at the edge of the dried up lake* (714), *out on the ocean shore out on the bottom of the mountain* (715), *flotsam jetsam* (721) (1992)
- in a hollow of the land* (737), *a valley made more deep &* (740), *a mountain opened end to end &* (741), *placed upon the water underneath the stars taken from the water & carried to the stars* (743), *& something given to the sea* (748), *rubbed upon the garden wall* (750), *draped on the banks of a river* (753), *until the moon comes over the mountain* (758) (1994)

- a line drawn from the first star at dusk to the last star at dawn* (765) (1995)
- aufgebaut mit vom Himmel gefallenem Steinen herunter hinauf* (795), *over each horizon* (803) (1997)
- contoured over the horizon & joined at many fixed points along the curve delineating that at the water & that not at the water* (807), *aligned before & after the horizon* (811), *a rise in the road* (815), *+ a rise in the road + a stone in the road* (816) *illuminated by the lights of two ships passing in the night* (818), *held above the horizon* (821), *at the edge of the grass* (822), *at the point where one mountain becomes another* (823) (1998)
- on the edge of a hole (...)* (835), *before the sun rises* (838) *into & onto the sea* (840) (1999)
- kept standing still as the world turns breaking a line of sight each time* (853) (2000)
- how deep the valley* (866) (2001)
- Welle nach Welle nach die Erde/das Wasser/der Himmel/die Grenze/der Anfang* (871), *on top of above the water* (878) (2002)

### A.I.1.1.3 Kontur, Zeichnung, Form

- to form a rectangle (...)* *to demark a grid (...)* *a rectangle removed from this rectangle* (001), *with a rectangle imposed 12 charges* (011), *a 36" x 36" removal* (021), *cratered by structured explosions* (030), *standard processed material* (031), *with a rectangular removal from one of the four corners* (035), *at points designated at time of installation* (037), *a series of stakes set in the ground at regular intervals to form a rectangle (...)* *to demark a grid* (038), *with a removal of the same proportions* (042) (1968)
- rectangular removal (...)* *in proportion to the overall dimensions of the sheet* (043), *directly in line with the other at points determined at time of installation* (045), *removal of the corner* (050), *square removal from a rug* (054), *triangular removal* (063) *painted* (098), *demarked* (129), *notched* (139) (1969)
- an equilateral rope triangle* (178), *cratered by a structured explosion* (181), *reshaped* (202), *reproduced* (206), *repainted* (207) (1970)
- curtailed* (262), *a 1 ft. by 1 ft. removal* (273) (1971)
- altered to suit (passend gemacht)* (457), *delineated by force* (459), *delineated* (460) (1979)
- shaped up sufficiently to assume some shape (ejusdem generis)* (487) (1982)
- formed* (503) (1983)
- baked tooled* (505), *soft masses placed and pressed to rise above the surface of the earth* (506), *formed of the resultant debris* (507) (1984)
- billowing clouds of ferrous oxide setting apart a corner on the bottom of the sea* (527), *a rock smoothed to a stone* (528), *a trace of rust along the seam that binds* (531), *to form a form* (571), *an area cleared of all that causes shadows* (572) (1986)
- just another thing taken and changed* (621), *(made by hand)* (625), *the trimmings of a pencil used to make lines* (630) (1989)
- carved* (646, 653) (1990)

- dropped stones (Spurenlegung) (674), cracked ice (675), trodden grass (677), 2 blocks of salt (in the morning mist) (683)* (1991)
- a hill removed of grass & (737), a mound enlarged in surface & (739), a valley made more deep & (740), a mountain opened end to end & (741), & something woven (...) & something forged (748), + burnt cork rubbed upon the garden wall + glass scratched by diamonds (750), cast iron (...) forged steel (...) both ends twisted to the middle without regard to the capabilities of the material (754)* (1994)
- a line drawn from (...) to (765), balls of wood balls of iron (766)* (1995)
- on the line off the line (804)* (1997)
- contoured over the horizon & joined at many fixed points along the curve delineating that at the water & that not at the water (807), diluted & tempered neutralized & modified almost stopped (808), illuminated by the lights (818), curved & cut to fit (820)* (1998)
- something of formal substance something of informal substance (850), seen as (...) and used as such bent to be seen as & used as (853)* (2000)
- bent until straight y (863), battered until formed y (863)* (2001)

## **A.I.1.2 Kohärente und inkohärente Raumwahrnehmung**

### **A.I.1.2.1 Punkte und Stellen, additive (kopulative) Aneinanderreihung, Modularität, Streuungen**

- a series of stakes set (...) at regular intervals (001), 6 (...) nails (...) secured to (...) at indicated terminal points (003), secured to wall by screws at indicated terminal points (005), secured to the wall floor or ceiling by screws (006), with a rectangle imposed twelve charges exploded simultaneously (011), secured to the wall separately at indicated terminal screw points (013), secured to the wall at indicated terminal screw points (014), spray paint (...) upon lawn (...) until the grass is free of all vestiges (020), secured at the four corners and exact center (...) to the wall (025), a wall cratered by a single shotgun blast (026), fire cracker residue of explosions at each corner of the (...) area (027), a field cratered by structured simultaneous TNT explosions (030), nails driven into the floor at points designated at time of installation (037), a series of stakes set (...) at regular intervals (038), secured at the four corners and exact center by screws to the floor (041)* (1968)
- two (...) nails driven into the floor one in direct line with the other at points determined at time of installation (045), a wall pitted by a single air rifle shot (047), a concise explosion at the boundary common to three countries (064), thrown into (...) one each month (068), a stake set (091), removals halfway between the equator and the north pole (096), placed (115), pitted (116), cratered (118)* (1969)
- the shoulder of a highway set with signal flags (145), an equilateral rope triangle having Basel Switzerland Germany and France as points (178), a concise explosion near Aachen Germany upon the common boundary of Germany Belgium and the Netherlands (185), accumulation of glass in the grass (193), beside the point (232)* (1970)
- strung out (233), 244-250 (Punkt als Satzzeichen), 252 (Punkt als Satzzeichen)* (1971)
- and (...) and (...) more or less (290)* (1972)
- substitute (338), and then (...) and then (...) and then (...) (342- 347), sequence (343) (wenn ihre Außengrenzen nur durch besondere Markierungen erkennbar werden), sometime (346), placed in an unknown location or the same location as before (358)* (1973)

- various manners of placement and/or location (384), a manner of placement and/or location (385)* (1974)
- change (im Sinne einer Substitution) (398), moved about (399), with relation to reason: (often) moved about (...) (often) moved about within the context of [a] reason (400)* (1975)
- having been spread out (sort of) (421)* (1976)
- at a point in time (439), within the context of put and place (448)* (1977)
- [now] this way (...) [now] that way (451)* (1978)
- black and white and red (461)* (1979)
- many objects put upon many other objects in place of some other objects no longer used to form a pile (474), many things placed here and there (...) many other things put here and there (475)* (1980)
- and taken to a place (481)* (1981)
- a mass of colo(u)r and stuff (495)* (1982)
- stone after stone to form a bridge (499), strewn (500), ever widening circles (501)* (1983)
- I (509), water spilled from source to use (510), the sands of here poured upon the sands of there (512), spreading stains upon the surface (513)* (1984)
- a trace of action past (i.e. a wet place) (536), a trace of rose where a red was left in the sun (540), small stones scattered on the ground (541), blocks of pine laid butt to butt a stone's throw from (545)* (1986)
- one block of salt + another block of salt + another block of salt + enough salt to cover one block of salt + another block of salt (558), gently placed in order to be borne aloft (575)* (1987)
- stones on the table blood on the stones (584), the sounds of trees made to fall (in den Wald gerissene Lücken) (588), watermarks made upon the hot sands (590), a bit + a bit until a pot is full (592), spilled all over (597), strewn underfoot upon a path from place to place (598)* (1988)
- Hydrogen with water gypsum with water wine with water (and so on) (616), Moved about & set upon the table (618), just another thing (a wood) (a stone) (621), over the wall & in front of the next (623), the tracks of dead leaves swirling now & then around the base of a living tree (624), here there & everywhere (631)* (1989)

*moved here & there between the heavens and the earth (636), (this & that) put (here & there) out of sight of polaris (637), und so weiter ... (640), just out of sight/just out of touch [somewhere under the sun] (in the light of day) (Placement) (644), placed upon the horizon (649), put in the same place as (650), iron water wood + stone (corroded cut & carved) (653), + some other things (654), put somewhere between the sky & the earth (662), just over there (663), taken to a point in time/space (place)/another point (...)* (someplace/sometime/somewhat) (664), *chains broken one by one (- - - -) (- - - -) (667), some of this + some of that gently placed under the light of polaris (669)* (1990)

*placed in the heat of the day/in the heat of the night (672), dropped stones (Spurenlegung) (674), gathered heather (Spurenlegung durch Entfernen/Sammeln) (678), logs bound together (Versammlung vs. Streuung) (679), a rope (of hemp) + a cable (of steel) + a thread (of silk) & braided (all together) (681), water & sand + sticks & stones (682), 2 blocks of salt (in the morning mist) (683), some sticks stuck in the mud (684), bits & pieces put together to present a semblance of a whole (690), cadmium & mud & titanium & lead & ferrous oxide & so on... (691), some material and some material thrown someplace (694), energy & bits of matter made to fall to earth (707), shreds of white cloth (attached to trees) (708), two objects one square one round placed at the point where earth & sky/water & earth meet (710, 711)* (1991)

*x ± x ± x (713), (put) on a fixed point (taken) from a fixed point (717), things placed in the space where two stones fail to meet (718), flotsam + jetsam & tar & moonstone tar & moonstone & flotsam + jetsam moonstone & flotsam + jetsam & tar (721)* (1992)

*thousands of things hundreds of things (727), to the point & (728)* (1993)

*Steine & Steine & Steine & Steine stones & stones & stones & stones (733), tied one to the other & the other (735), this rock or that rock (737), sometime in the future (745), rows of cabbages (746), black powder or white powder spread evenly anywhere (747), & something woven & something forged & something given to the sea (748), dry earth & scattered ashes or dry earth & buried gold or (749), linen or wool draped on the banks of a river (753), 1 x 1 x 2 more (761 A), 1 x another & another & another (761 B), 1 x something else & 2 other things (761 C), 1 x a few things like it (761 D), this that & the other thing (794)* (1994)

*from point to point (762), & then milk & honey & then iron & coal & then bread & butter & then sticks & stones & then apples & eggs & then ivory & jade & then silk & satin & then glass & steel & then soap & water & then (763)* (1995)

*things capable of combustion collected and burnt to a crisp (775), done then in fact now & then (781), odds & ends tied together (782), here and now (783), now & then (784) rows of broken bottles (785), stones tied with string & placed every which way (788)* (1996)

*rolling stones adorned with starlight (more or less) (791), something much as the others (792), some sand + some heat (793), this that & the other thing (794), stones fallen from the sky (795)* (1997)

*at many fixed points (...) that at the water & that not at the water (807), written on the wind (Streuung) (814), in one place and another then now & then (815), one way then another way then another way (817)* (1998)

*before & after parmi d'autre chose (834)* (1999)

*put where it was not left where it is until it is (847) whatever was somewhere else before (849) a big thing a little thing/a clear thing a dense thing/a thing of some weight a thing of less weight after all another thing some thing in front of a point in time/ reflecting the same light/standing at the same place a black thing a white thing after all something anything seen at any moment something in motion something in stasis after all another thing something within the same resonance something of formal substance something of informal substance after all another thing something left in the rain (850), found by chance wheresoever it is after any given time (851) (2000)*

*reflected in the lights of the stars in whatsoever place for given time mirabile visu reflected in the sounds of the moon in whatsoever form at some given time mirabile dictu (869) \_\_\_\_\_y\_\_\_\_\_ put wheresoever (870), not previously known wheresoever (876) (2001)*

### **A.I.1.2.2 Parallelität, Verdoppelung, Wiederholung, Echo, gleichermaßen Gültigkeit**

Vorbemerkung:

Teile, die im Original wörtlich wiederholt werden, sind hier nur einmal wiedergegeben, die jeweils unterschiedlichen Teile sind durch Schrägstriche getrennt wiedergegeben. Wenn hier z.B. erscheint: „(...) *thrown into the American Falls Niagara Falls/Canadian Falls Niagara Falls*“, so lautet das Original:

**A RUBBER BALL THROWN INTO THE AMERICAN FALLS NIAGARA FALLS**

**A RUBBER BALL THROWN INTO THE CANADIAN FALLS NIAGARA FALLS**

Inhaltlicher Hinweis: Formulierungen, die eine psychische Haltung der Toleranz gegenüber verschiedenen nebeneinander existierenden Möglichkeiten bzw. ein Desinteresse an eindeutigen Festlegungen zum Ausdruck bringen, sind hier als Erscheinungsweisen der Parallelität mit aufgenommen.

*two sheets (...) at equal distance from on either side of (009), a rectangular field cratering with a rectangle imposed 12 charges exploded simultaneously (011), simultaneously exploded charges (023), secured at the four corners and exact center (025, 041), at each corner of the exhibition area (027), structured simultaneous TNT explosions (030), from one of the four corners (035) (1968)*

*one quart anti freeze (...) poured upon the ice Little America Ross Dependency Antarctica/ Norway Station Princess Martha Coast Queen Maud Land Antarctica (056), thrown into the American Falls Niagara Falls/Canadian Falls Niagara Falls (058), poured into an eastward flowing stream/ westward flowing stream on or near the continental divide USA (065), intrusion into an eastward/ westward flowing stream on or near the continental divide USA (066), two fields in adjoining countries cratered by simultaneous explosions (079), piece of ore broken placed ½ approximately upon the American side ½ approximately upon the Canadian side of the Saint Lawrence seaway (086), a stake set in the ground 50 ft. from the Swiss German border Switzerland/the German Swiss border Germany (...) one stake in direct line with the other (092) (1969)*

*material placed upon the ocean north/south of the coaxial cable (148), earth to earth ashes to ashes dust to dust (151), something old something new something borrowed something blue (153), tried and true (156), one field cratered by a structured explosion in or around Dublin Ireland/Belfast North Ireland both fields cratered simultaneously (181), 50 lbs. of lead placed upon the North/South of the coaxial cable (182), broken placed one half approximately upon the American side one half approximately upon the Canadian side of the Saint Lawrence seaway (184), thrown into the American/Canadian Falls Niagara Falls (189), continuous through Kansas City Kansas and Kansas City Missouri one set in each*



*state* (190), *perhaps when re-* (194-203), *perhaps having been removed* (214), *perhaps after being redone* (215) (1970)

*over and over* (238), *through and through* (241), *light and dark. and dark and light.* (244), *overturned. turned over. and overturned. and turned over.* (245), *overstuffed. stuffed over. and overstuffed. and stuffed over* (246), *passed over. overpassed. and passed over. and overpassed* (247), *downtrodden. troddendown. and downtrodden. and troddendown.* (248), *doubledover. overdoubled. and doubledover. and overdoubled.* (249), *to and fro. fro and to. and to and fro. and fro and to* (250), *overdone. doneover. and overdone. and doneover.* (252), *without or within* (253), *undertown and/or overtown (submergé et/ou émergé)* (254), *and/or* (255, 256, 257-261, 262-266, 273, 282-285), *as if it* (267-272, 274, 275), *to show and to tell* (280), *to have and to hold* (277), *moderately* (282-285), *as well as* (288, 289), *and (...)* and *(...) more or less* (290), *not as well as as well as not* (294), *not (...)* nor (295, 296), *in as much as* (299), *other than* (303-310), *another* (311, 312), *done again perhaps* (325-331) *made to appear as ( ) made to appear as ( )* (363) (1973)

*having been placed upon a plane ( ) upon a plane having been placed ( )* (373), *with or without* (374, 375, 376-378, 380, 384), *within or without* (381), *used without reference to used without reference... used without ( )* (365), *moved after use ... after use moved ( )* (379), *and/or* (384, 385), *various manners for/of various things* (376-378) *various manners of* (384), *a manner of* (385), *perhaps* (386-388), *placed upon a stone [ ] upon a stone having thus been altered* (389), *[a]* (390-392, 393, 394, 403-405), *on (in) on [in] on (in) on [in]* (393, 394) (1974)

*often found* (395, 396), *(sometimes found) within the context of change: arranged as (to) arranged as to* (397) *[sometimes found] within the context of change: arranged as (to) arranged as to* (398), *often replayed (played again)* (401), *(...) a (the) (...)* a (the) (...) *the (a)* (406), *hell ALSO dunkel 6 of one ½ dozen of another hell ALSO dunkel "6 \_\_\_\_" "½ \_\_\_\_ of another* (413), *to a doubled standard* (414-418) (1975)

*(sort of)* (421), *having burned brightly having burned ( ) having ( )* (424), *left here put there for a limited time (umrahmt) having a relation to progress (of a sort): left here put there for a limited time* (426), *doubled standard* (427), *(within a context of renewal) [i.e. done all over] often done all over [within a rational of renewal]* (429) (1976)

*various manners of use* (434), *some sort of* (441), *with a probability of* (440, 442, 443, 446), *(probably)* (444), *with some relation to the various manners of decoration (i.e. presentation)* (447) (1977)

*of a sort* (453), *base (basis)* (453), *the (an) illusion* (456) (1978)

*of (a) light* (459, 460), *various (...)* *from various points to form a pool of various (...)* (462) (1979)

*many things placed here and there (...)* *many other things put here and there* (475), *an object made to resemble another by the addition of a sufficient quantity of external qualities* (477), *a force of sufficient force* (478) (1980)

*a force of sufficient force* (479), *a representation of what it was* (481) (1981)

*various objects colored by various means assembled in some manner* (486), *shaped up to assume some shape* (487), *some of that* (490) (1982)

*stone upon stone upon fallen stone* (498) (1983)

*the substance of the earth (...)* *covered by the substance as it was* (505), *a box made of wood (...)* *of a box made of wood* (514), (1984)

*that which (...) that which (...) that which (532), painted stones (...) stones not painted (534), and such (549)* (1986)

*stones + stones (452- 456), water with salt + water without salt (561), one slab + another slab set atop a slab (567), one slab + another slab on top of a slab (568), one slab (...) to another slab (...) another slab (569), one slab (...) one slab (...) another slab (570), two slabs (...) to form a form with another slab (571), set on the ground here and across the water (573) Alliteration: shadows (572), shafts (573), shattered shards shelf (573)* (1987)

*rocks upon (...) upon the rocks (577), above the ground (fünf Mal ) (591) some stone/wood glass/steel/gold/earth/coal/salt/lead/ashes/rubber/hemp to stand on/to hold/to throw (593), strewn underfoot upon a path/upon a street (598), greased with crude/refined oil (in utrumque paratas) (599), piled upon (...) piled upon tiles (610)* (1988)

(scheinbar parallele Aussagen zum gleichen Sachverhalt) *fuel added to the flame (jeter de l'huile sur le feu) (611), enough to push out the rest (un clou chasse l'autre) (612), offering no resistance (suivre le mouvement) (613), entered into the milieu (rompre la glace) (614), gently filled (peu a peu) (615), (...) with water (...) with water (...) with water (and so on) (616), over the wall & in front of the next (623), for a time (625), just another (627), just another (627), here there & everywhere (631)* (1989)

*just out of sight/just out of touch [somewhere under the sun] (in the light of day) (644), not to be found/to be seen but standing in the light of the moon (Gleichzeitigkeit, "but" als restriktive Konjunktion, die eine Einschränkung der behaupteten Unauffindbarkeit einleitet und als adversative Konjunktion, die die Unauffindbarkeit und das „im Licht Stehen“ als Gegensätze gegenüberstellt) (645), (thick & thin) (648), out to sea (under water) (jeweils wiederholt) (648), water to shatter the rocks (wiederholt) (651), one too many (wiederholt) (652), (corroded cut & carved) (Alliteration) (653), stones/glass/sand/paper + some other things (put into another light) [& facing east/south/ west/north] (654), (some) (655), just on the other side (657- 661), some of this+ some of that (669)* (1990)

*placed in the heat of the day/in the heat of the night (672), 2 blocks of salt (in the morning mist) (683), some material and some material thrown someplace (694-697), two objects one square one round placed at the point where earth & sky/water & earth meet (710, 711)* (1991)

*as long as it lasts (716), muck & mire (720), flotsam + jetsam & tar & moonstone tar & moonstone & flotsam + jetsam moonstone & flotsam + jetsam & tar (721) some limestone some sandstone enclosed for some reason some limestone some sandstone inclosed for some reason (723), two blocks of tempered steel both equally heavy (725)* (1992)

( ) (±) ( ) (730) (1993)

*this rock or that rock (737), dry earth & scattered ashes or dry earth & buried gold or (749), water & salt with + without sand Salz & Wasser ohne+ mit Sand fire & water with + without sand Wasser & Feuer Sand (751), (...) burnt with other brown things or (...) burnt with other black things (752), (...) or (...) draped on the banks of a river without regard to the consequences (753), with iron balls & something like it & something nothing like it with steel balls (757), tar + high water (+) (-) tar + low water (759)* (1994)

*wood (wet & carinthian) stone (shiny & carinthian) wood (dry & carinthian) a stone with wood on the top & wood on the bottom (777) & placed every which way (788)* (1996)

*more or less that as it is (789) (more or less) (791), something much like the others à fripon fripon et demi presque mieux que les autre à fripon fripon et demi (792), just about (798), almost as far as it will (799), not quite but close (800)* (1997)

*diluted & tempered neutralized & modified almost stopped (808), one way then another way then another way (817), illuminated by the lights of two ships passing in the night (818), more towards the light a bit to the side (819)* (1998)

*that allows the assumption (824), before & after parmi d'autre chose (834)* (1999)

*at the same moment (845), a big thing a little thing/a clear thing a dense thing/a thing of some weight a thing of less weight after all another thing some thing in front of a point in time/ reflecting the same light/standing at the same place a black thing a white thing after all something anything seen at any moment something in motion something in stasis after all another thing something within the same resonance something of formal substance something of informal substance after all another thing something left in the rain (850), after any given time (851) seen as red/ blue/ green/violet & used as such (853) smoke and fire one here one there (854), heat and light one here one there (855), peace and quiet one here one there (856), over again before (857), after any given time (858)* (2000)

*for any given time (860, 861, 862), to the extent of how deep the valley is at some given time (866), in whatsoever place for given time in whatsoever form at some given time (869), Welle nach Welle nach die Erde/ das Wasser/ der Himmel/ die Grenze/ der Anfang (871) for better or for worse (872), not previously known wheresoever (876)* (2001)

### **A.I.1.2.3 Reihen, Felder, Areale als „systemische“ Strukturzusammenhänge, Serialität, Bezugssysteme, Bezugsgrößen, Bezugsrahmen**

Inhaltlicher Hinweis: Hier sind sowohl Arbeiten aufgenommen, in denen ein Zusammenhang von innen her erzeugt wird, als auch solche, bei denen dies gerade nicht der Fall ist und etwa vorgängige Gestaltvorstellungen eine Rolle spielen. Es geht also um sprachliche Hinweise auf die Relevanz dieser Frage.

*series of stakes (...) at regular intervals (...) to form a rectangle (...) to demark a grid (001), enamel thrown on a brick wall (innere Kohäsion des Flecks) (002), sea marker poured into the sea (Lache) (004), lacquer sprayed ... upon the floor (Fleck) (007), enamel sprayed (...) upon the floor (Fleck) (008), rectangular field cratering with a rectangle imposed 12 charges exploded simultaneously (“auferlegte” Struktur vs. innerer Strukturzusammenhang)(011), 40 lb. spray pressure water soluble paint directly upon the floor (Fleck) (012), a series of at indicated terminal screw points (013), lacquer poured upon the floor (Fleck) (016), spray paint upon the floor (Fleck) (017), spray paint upon a well tended lawn (Fleck) (020), removal to the lathing or support wall (...) from a wall (wenn Mauerwerk sichtbar wird, treten beide Entstehungsweisen von Feldern in ein Spannungsverhältnis) (021), field cratered by simultaneously exploded 1/3 lb. TNT charges (023), bleach poured upon a rug and allowed to bleach (Fleck) (024), sheet of clear plexiglass (...) secured at the four corners and exact center by screws to the floor 025), cratered (026), firecracker residue (...) at each corner (027), residue of a flare ignited upon a boundary (029), field cratered by structured simultaneous TNT explosions (030), removal of an amount of earth from the ground (...) intrusion into this hole of a standard processed material (031), removal to the lathing or support wall of plaster or wallboard from a wall (033), rectangular canvas and stretcher support with a rectangular removal from one of the four corners sprayed with paint for a time elapsure (035), an amount of paint poured directly upon the floor and allowed to dry (036), nails driven into the floor at points designated at time of installation (037), series of stakes set in the ground at regular intervals to form a rectangle twine strung from stake to stake to demark a grid (038), 4 strips (...) cemented to the floor edge to edge with the fourth strip one width shorter than the preceding three (039), sheet of (...) paper of arbitrary width and length of twice that width with a removal of the same proportions (042)* (1968)

*rectangular removal from a xeroxed graph sheet in proportion to the overall dimensions of the sheet* (043), *motor oil poured into the gulf stream* (044), *water base tempera paint poured upon the floor and allowed to remain* (046), *a wall pitted* (047), *a 6 cm x 6 cm removal to the lathing or support wall of plaster or wallboard from a wall* (049), *lacquer poured upon the floor* (052), *a cup of sea water poured upon the floor* (055), *one quart anti freeze poured upon the ice ... and allowed to remain* (057), *an amount of sea water poured upon the grass* (061), *a triangular removal from a tree* (geformter Durchblick in entstandenen Durchblicken oder Rinde?) (063), *concise explosion at the boundary common to three countries* (064), *wall stained by water* (067), *rural stone wall breached by detonated high explosives* (069), *tree bored by a rifle shot* (027), *the arctic circle shattered* (064), *a turbulence induced within a body of water* (078), *two fields in adjoining countries cratered by simultaneous explosions* (079), *fermented* (082), *a wall stripped of plaster or wallboard* (089), *rubber ball thrown at the sea* (093), *stained* (111), *sprayed* (112), *pitted* (116), *shattered* (117) *cratered* (118), *bleached* (131), *mucked* (133)(1969)

*rubber ball thrown on the sea* (146), *having as points* (178), *amount of viscous non water soluble liquid poured into the gulf stream* (179), *\$ 1000 worth medium bulk material* (180), *structured explosion* (181), *north of* (182), *in standard quantity upon the opposing sides of* (183), *approximately upon the side of* (184), *upon the common boundary of* (185), *a rectangular object placed upon* (186), *temporary fixed* (187), *non sinkable manufactured object into American/ Canadian Falls* (189), *set in the shoulder of Kansas City Kansas/ Missouri* (190), *from high water marking to low water marking* (191), *beached* (gestrandet) (192), *perhaps when* (194-203), *perhaps having been* (214), *perhaps after being* (215), *-ed from* (216-222), *done without* (223), *middle of left of right of* (224-226), *over* (227, 231, 234, 238, 242), *around* (228, 239, 302), *beside* (229, 232), *under* (230, 254, 256) (1970 u.a.)

*down* (235, 300), *out* (235, 237, 242, 255), *back and forth* (236), *in* (237), *about* (239), *risen and fallen* (240), *through* (241) *on and off* (243), *over-* (245-247, 249, 252, 254, 256), *down-* (248), *to and fro* (250), *off* (251), *without or within* (253), *up* (255, 301), *affected/ effected as to* (257-261), *-ed as to* (262-266), *as if* (267-272), *removal from* (273), *as if not* (274-280), *grown softer* (*diminuendo*) (281), (*forte*) (*mezzoforte*) (282), (*piano*) (*mezzopiano*) (283), (*fortissimo*) (*mezzoforte*) (284), (*pianissimo*) (*mezzopiano*) (285), *made quietly/noisily* (286-287), *red black green blue* (288- 298), *... in as much as ...*(299), ( ) (300- 302), *-ed (-ed) -ed (-ed) by (...)* (*-ing*) (...)*-ed by other than (...)* ( (...) *mixed/another/one more*) Bsp.: *engulfed* (*diminished*) *embraced* (*smothered*) *by water* (*hissing*) *by means other than water* (*fire and water mixed*) (303-310), *relegated to another* (311), *utilised as to another* (312), *before during after* (313-324), *-ed, -ed, done again perhaps ...* (325-331) (1972)

*Substitute* (wenn der Erhalt der Struktur überwiegt und nebensächlich ist, wer oder was eine Stelle einnimmt) (338), *sequence* (wenn sie aufgrund definierter Beziehungen der Elemente untereinander erkennbar wird) (343), *at least with reference to* (352), *accounted for* (361) (1973)

*used without reference to used without reference... used without (...)* (365), *in relation to an increase in quantity regardless of quality:* (Überschrift mit Doppelpunkt) (373), *with relation to the various manners of use for/of various things:* (376-378), *having a relation to the manner of things:/ having had a relation to the manner of things:* (379), *with a relation to the various manners of* (384), *with relation to a manner of placement* (385), [*being then within a context of (...)*](“then” als Schlußfolgerung oder als Ausdruck zeitlicher Abfolge) (384), *placed upon a stone [ ] upon a stone having thus been altered* (389), *being within the context of [a] movement* (390-392), *being within the context of [a] reaction* (393, 394), (*often found*)/[*often found*] *within the context of effectiveness* (396) (1974)

(*sometimes found*) [*sometimes found*] *within the context of change:* (398), *with relation to [a] view* (402), *being within the context of [a] place* (403- 405), *having stood for [as]* (*having waved*) (Repräsentanz), (407) *all over a matter of time* (419) (1975)

*all about time* (421), *being then within a context of intensity all towards a point of view* (424), *for a limited time (umrahmt) having a relation to progress (of a sort):* (426), *within the context of a doubled standard* (427) (1976)

*within a process of containing [within the context of restraint]* (433), *with a relation to the various manners of use* (434), *(i.e. Goya)* (435), *under any circumstance* (436), *(outside of a primary concern)* (438), *in relation to a support system (i.e. a buttress)* (439), *within a probability of collapse (i.e. a corner stone)* (440), *within a relationship of some sort of continuity* (441), *with a probability of shift (i.e. a lintel)* (442), *with a probability of being seen* (443), *thrown out (probably) too far* (444), *with a probability of flooding (i.e. a dike)* (446), *with some relation to the various manners of decoration (i.e. presentation) (all with a probability of being seen)* (447), *remaining within the context of put and place (i.e. as a means of transport)* (448) (1977)

*in relation to three colors: red, white, blue (i.e. covered over with)* (449), *within a horizontal relationship* (450), *regarding inscriptions (of a sort)* (453), *with another base (basis) in fact* (454), *with no regard to function* (455), *as an aid to the (an) illusion various manners with various things: (i.e. preparation for presentation) as an aid to the (an) illusion* (456), *with relation to the various manners of use* (457), *one block of salt + another block of salt + another block of salt + enough salt to cover one block of salt + another block of salt (interne Proportionalität)* (458) (1978)

*many coloured objects placed side by side to form a row of many coloured objects* (462), *carried by virtue of their own weight* (463), *that which when in place impairs progress* (468), *that which by presentation implies an impasse* (469) (1979)

*positioned/pushed for force enough to cause collapse (inkalven/afkalven)* (470), *the response of an object to contact sufficient to lead to a change of inherent quality (vis inertiae)* (471), *the rate of attraction as determined by the degree of encumbrance experienced by each object* (472), *many things placed here and there to form a place capable of sheltering many other things put here and there* (475), *an object made to resemble another by the addition of a sufficient quantity of external qualities* (477), *(i.e. frayed)* (478) (1980)

*that which is connected with use in* (480), *a representation of what it was where it came from* (481) (1981)

*supported despite the lack of a buttress* (482), *stretched out to the extent necessary to reach the other side (in extenso)* (483), *grouped in such a manner that by virtue of use some material passes as that which it is not (in medias res)* (484), *not related to the climate at hand* (485), *in the wake of progress (roche moutonnées)* (489), *that within the vector of motion* (490) *(semper eadem)* (492), *a clear and uncluttered precinct* (495) (1982)

*ever widening circles* (501), *ever widening circles of shattered glass* (502) (1983)

*the substance of the earth baked tooled* (505), *soft masses* (509), *adjustable crissed-crossed strap* (509) (1984)

*that which* (532), *a trace of action past (i.e. a wet place)* (536), *some objects taking the place in the sun of some other objects* (547), *set as a means of* (549), *[met of zonder]* (550), *corners filled with what is swept into corners* (551) (1986)

*to (als "um zu")* (552-555), *to contain them* (557), *enough to cover* (558), *in order to be* (575) (1987)

*in order to be* (579), *(causing sparks)* (580), *to keep itself above the ground* (591), *until a pot is full* (592), *to (als "um zu")* (593), *(with) (&)* (595), *(in utrumque paratas)* (599) (1988)

Suggestion der Bezugnahme auf den gleichen Vorgang durch verschiedene sprachliche Äußerungen: *fuel added to the flame (jeter de l'huile sur le feu)* (611), *enough to push out the rest (un clou chasse l'autre)* (612), *offering no resistance (suivre le mouvement)* (613), *entered into the milieu (rompre la glace)* (614), *gently filled (peu a peu)* (615) *Hydrogen with water gypsum with water wine with water (and so on)* (616), *out of sight of the barricade* (617), *of those things that* (619), *moved out of focus* (620), *just another thing taken & changed (a wood) (a stone)* (zwischen den Aussagen außerhalb und innerhalb der Klammer besteht ein Verhältnis von Verallgemeinerung oder Konkretion) (621), *(auf die Barrikaden)* (die Klammer fasst ein Setting, eine Hintergrundszenarie) (622), *the tracks of dead leaves swirling now & then around the base of a living tree* (der Baum wird zum Bezugssystem, der Stamm wird zum konkreten Zentrum der Bewegung, der Wirbel hat ein Zentrum) (624), *(made by hand)* (625), *(impaired)* (627) *(designated)* (628), *disposal of the trimmings of a pencil used to make lines (detritus of desired details)* (Interpretation, Benennung als) (630), *(away from it all/beneath it all/all over it all/above it all) here there & everywhere* (631), *enough (gold) (lead) (black powder) (blue) to* (632), *(with water)* (633), *(assuming the position)* (634) (1989)

*(all mixed together)* (635), *(this & that) put (here & there) out of sight of polaris* (637), *ein bißchen Zeit und ganz viel Ebbe (time + tide)* (638), *[not here] (out there)* (639), *(in the absence of wind)* (642), *in the light of day/of sunset/morning light [white, red, blue]* (643), *[somewhere under the sun] (in the light of day)* (644), *standing in the light of the moon* (645), *& [allowed to melt into the sea]* (646), *(thick & thin)* (648), *(under water)* (648), *(casting shadows)* (649), *quantities of twisted metal put in the same place as a sheet of polished chrome* (650), *(helter skelter/all in order)* (652) *(corroded cut & carved)* (653), *stones/glass/sand paper + some other things (put into another light) [& facing east south/west/north]* (654), *(wet)* (655), *2 metal balls + 2 metall rings (set down in the groove)* (656), *(&) just on the other side* (657- 661), *(salt + sand)* (663), *taken to a point in time/point in space/another point (someplace sometime somehow)* (664), *of the same water* (666), *[Licht = light] (Ale yevonim hobn eyn ponim)* (668) (1990)

*(in the still of the night)* (670), *one lump two lumps three lumps four ( )* (671), *placed (eingekreist) in the heat of the day/in the heat of the night* (672), *gathered heather* (678), *(... ) water & sand + sticks & stones (... )* (grafische Anordnung) (682), *(in the morning mist)* (683), *by virtue of inherent density* (auch grafische Anordnung) (686), *by virtue of inherent movement* (auch grafische Anordnung) (687), *moving into by virtue of inherent volition* (688), *displacing by virtue of inherent instability* (689), *bits & pieces put together to present a semblance of a whole* (690), *cadmium & mud & titanium & lead & ferrous oxide & so on ...* (691), *(lighter than air) (heavier than water) (wet)* (694) *(harder than lead) (softer than steel) (dry)* (695), *(thicker than blood) (clear as mud) (low)* (696), *(whiter than snow), (darker than coal) (high)* (697), *the weight/length/breadth/sound/smell of it all* (701-705), *flour & water* (jeweils in unterbrochener Rahmung) (+) (-) *sugar & salt* (jeweils in unterbrochener Rahmung) (709), *two objects one square one round placed at the point where earth & sky/water & earth meet* (710, 711) (1991)

*things placed in the space where two stones fail to meet* (718), *flotsam + jetsam & tar & moonstone tar & moonstone & flotsam + jetsam moonstone & flotsam + jetsam & tar* (721), *for some reason* (723), *one potato two potato three potato & (more)* (alle einzeln gerahmt) (724), *two blocks of tempered steel both equally heavy* (725) (1992)

*thousands of things put in the way of the forces to be hundreds of things sheltered from the forces that be mixed with sand & used to support a wall from forces from another direction* (727), *mica + sand & stones & slate* (grafische Anordnung) (729), *( ) (±) ( ) held together with water* (formelhafte Anordnung) (730) (1993)

*stenen die zich aan weerzyden van het midden bevinden* stones finding themselves on either side of the middle (731), *(tic tac toe)* (732), *genoeg van dit of genoeg van dat genug hiervon oder genug davon* (734), *stretched as tightly as is possible (satin) & (petroleum jelly)* (742), *(1 thing) (two things) (3 things) (more)* (743), *sometime in the future* (745), *rows of cabbages marked with red ink and buried tomorrow* (746), & *something woven* (748), *without regard to the nature of the things* (752), *without regard to the consequences* (753), *made to roll outside of what there is* (755), & *something like it & something nothing like it* (757), *tar + high water (+) (-) tar + low water* (759), *after the wind* (760), *1 x 1 x 2 more* (761 A), *1 x another & another & another* (761 B), *1 x something else & 2 other things* (761 C), *1 x a few things like it* (761 D) (1994)

*from point to point without the qualities attributed to steel iron & stone* (762), & *then milk & honey & then iron & coal & then bread & butter & then sticks & stones & then apples & eggs & then ivory & jade & then silk & satin & then glass & steel & then soap & water & then* (763), *matter as we know it* (767) (1995)

*plus la plus di plus da et ainsi de suite* (770), *things capable of combustion* (775), *(wet/shiny/dry & carinthian)* (777) & *in a pile/ in motion in a box/in a line/in a puddle* (778), *as the dawn comes up like thunder* (782), *rows of broken bottles set into badly mixed concrete* (785), *(such as it is) (as close as pure) (on the surface of the earth)* (786) (1996)

*those offerings that hallow laying waste & making fallow* (790) *(more or less)* (791), *something much like the others* *presque mieux que les autre* (792), *brought about* (796), *1 for the money 2 for the show 3 to get ready & 4 to go* (797), *on the line off the line („klipp und klar“ oder „in telefonischer Verbindung“/„aus der Leitung“)* (804) (1997)

*contoured over the horizon & joined at many fixed points along the curve delineating that at the water & that not at the water* (Zusammenstellung von Bezugssystemen ohne Festlegung eines Zentrums: offenes Rätsel ohne oder mit vielen möglichen Lösungen, die einzelnen Abschnitte tragen ebenso zur “Lösung” bei wie sie sich “selbständig” machen, indem sie eigene Kontexte eröffnen; so fällt die gefundene Lösung immer wieder auseinander, indem ihre Bestandteile sich eigenwillig anderweitig kontextualisieren) (807), *aligned before & after the horizon* (811), *an abrogation of the inherent destiny of any object at hand* (812), *in one place and another then now & then* (815) *in view of most* (819), *arranged at the point where one mountain becomes another* (823) (1998)

*placed at an angle that allows the assumption of an oblique position within a horizontal context* (824), *placed directly under the light* (827), *placed at an angle with the light* (826), *placed on either side of the light* (827) *assuming a function* (832) *in line with another in line with the next in line with the one after* (836), *in direct line with another and the next* (837), *before the sun rises hidden from moonlight left in the wind* (838), *changed first to contain a gesture then to follow a curve & then to support a fold each transition acquiring a need of its own full circle* (843) (1999)

*made fragile at this time on this place to a point of no return (844), put where it was not left where it is until it is (847), a big thing a little thing/a clear thing a dense thing/a thing of some weight a thing of less weight after all another thing some thing in front of a point in time/reflecting the same light/standing at the same place a black thing a white thing after all something anything seen at any moment something in motion something in stasis after all another thing something within the same resonance something of formal substance something of informal substance after all another thing something left in the rain (850), found by chance wheresoever it is after any given time (851) found alone/ mixed + matched/ due to proximity/due to its nature/by chance/to make do with/wheresoever it is after any given time (851), not to need to know the cause or the consequence seen as red/blue/green/violet and used as such bent to be seen as & used as a luminous arc from one zone of time to another zone of time at the same time kept standing still as the world turns breaking a line of sight each time (853), before the deluge (854), before the shadow (855)* (2000)

*before the explosion (856), after any given time (858), for any given time (860, 861, 862), to the extent of how deep the valley is at some given time (866) turned as the world turns (867), mirabile visu mirabile dictu (869), nach die Erde/das Wasser/der Himmel/die Grenze/der Anfang (871), out from a place in the line (872), out of sight out of mind (873), put into a context not previously known wheresoever (876)* (2001)

#### **A.I.1.2.4 Unmittelbare Nachbarschaft, Kontaktpunkte und –flächen, Nahtstellen**

*glued together (014), (...) to intrude the portion of one country into the other (015), bonded even with the edges on the top surface (018), removal to the lathing or support wall or wallboard from a wall (021, 033, 049), object tossed from one country to another (028), residue of a flare ignited upon a boundary (029), cemented to the floor edge to edge (039), sunk flush with the ground (040)* (1968)

*one steel I beam placed upon a boundary and allowed to rest (053), a city shored (077), adjoining countries (079), flare ignited upon a boundary (080), adjacent countries (085), wall stripped of plaster or wallboard (089), shored (105), folded (107), dragged (108), stained (111), glued (121), sanded (123), mucked (133), mashed (140), greased (141)* (1969)

*shoulder of a highway (145), bordering the sea (161), bordering the lake (166), rope triangle having Basel Switzerland Germany and France as points (178), concise explosion upon the common boundary of Germany Belgium and the Netherlands (185), rectangular object placed upon a boundary and allowed to rest (186), tossed from Finland to Sweden (188), shoulder of a highway continuous through Kansa City Kansas and Kansas City Missouri (190), beached (192), covered from the rear (217), tilted from below (220), shifted from the side (221), flanked beside (222), around the bend (228), beside itself (direkt oder mit Abstand?) (229), beside the point (232)* (1970)

*overstuffed. stuffed over (246), doubledover. overdoubled (249), underlain an/or overlain (256), affected/ effected as to pressure and/or pull/ explosion and/or implosion/corrosion and/or vacuum (257, 259, 260)* (1971)

*as if (ganz dicht daneben) (267-272, 274-280), up a tree (300), around a town (dicht entlang an einer Begrenzung) (302), engulfed embraced smothered covered pushed crammed shoved (304-310)* (1972)

*sequence (343)* (1973)

*effectiveness (impliziert Kontaktstellen) (382, 383), laid on (388), placed upon a stone [...] upon a stone having thus been altered (389)* (1974)



---

<i>(packed up) (laid down) (420)</i>	(1976)
<i>back to back (439)</i>	(1977)
<i>(i.e. placed edge to edge) (450)</i>	(1978)
<i>placed side by side (462)</i>	(1979)
<i>contact (471)</i>	(1980)
<i>assembled (486)</i>	(1982)
<i>2 adjoining sections (509), rusting metal spreading stains upon the surface of the earth (513)</i>	(1984)
<i>two separate metals attached without a seam (519), lying next to it (524)</i>	(1985)
<i>a trace of rust along the seam that binds (531) laid butt to butt (545)</i>	(1986)
<i>atop (567), on top of (568), top to butt (569), placed against each other (570), cut &amp; spliced &amp; kept together (576)</i>	(1987)
<i>laid butt to butt (594)</i>	(1988)
<i>un clou chasse l'autre (612)</i>	(1989)
<i>quantities of twisted metal put in the same place as a sheet of polished chrome (650), one light close enough to another light to receive the heat of the light beside it [Licht = Light] (668)</i>	(1990)
<i>gathered heather (678), logs bound together (679), a rope (of hemp) + a cable (of steel) + a thread (of silk) &amp; braided (all together) (681), density (686), bits &amp; pieces put together to present a semblance of a whole (690), two objects one square one round placed at the point where earth &amp; sky/water &amp; earth meet (710, 711)</i>	(1991)
<i>things placed in the space where two stones fail to meet (ex negativo)(718)</i>	(1992)
<i>tied one to the other &amp; the other (735)</i>	(1994)
<i>collected and burnt to a crisp (775), odds &amp; ends tied together (782)</i>	(1996)
<i>on the line off the line (804)</i>	(1997)
<i>contoured over the horizon &amp; joined at many fixed points along the curve delineating that at the water &amp; that not at the water (807), any object at hand (812), brought to touch (819)</i>	(1998)
<i>along down the line (841)</i>	(1999)
<i>standing at the same place (850), found due to proximity (851)</i>	(2000)
<i>asphalt and limestone and sand kneaded together (862)</i>	(2001)

**A.I.1.2.5 Bersten, gesprengt werden, auseinanderbrechen, zerschmettert werden**

- Field cratering with (...) imposed charges exploded simultaneously (011), field cratered by simultaneously exploded charges (023), wall cratered by a single shotgun blast (026), firecracker residue of explosions at each corner of the exhibition area (027), field cratered by structured simultaneous explosions (030)* (1968)
- wall pitted by a single air rifle shot (047), wall shattered by a single air rifle shot (060), concise explosion at the boundary common to three countries (064), wall breached by detonated high explosives (069), a tree bored by a rifle shot (072), a turbulence induced within a body of water (078), the arctic circle shattered (074), indivisible entity divided reduced or partitioned (084), piece of ore broken placed ½ approximately upon the American side ½ approximately upon the Canadian Side of the Saint Lawrence Seaway (086), breached (095), split (106), shattered (117), cratered (118), mashed (140), ruptured (142)* (1969)
- stone wall breached (147), one field cratered by a structured explosion in or around Dublin Ireland/ Belfast North Ireland (181), lodestone broken placed one half approximately upon the American side one half upon the Canadian side of the Saint Lawrence Seaway (184), concise explosion upon the common boundary of (185)* (1970)
- strung out (233), broken off (251), affected as to pressure and/or pull/ explosion and/or implosion (257, 259)* (1971)
- hissing (...) crackling (...) sighing (...) whooshing (303- 310)* (1972)
- over a crack in the crust to the other side (491)* (1980)
- shattered glass (502), broken (503, 504)* (1983)
- a wall toppled with weight brought to bear from the other side (507), as a wall came tumbling down (508)* (1984)
- enough push and pull to make a structure go to pieces (517)* (1985)
- split (562), shafts of broken marble set on the ground here and across the water (573), shattered into shards (574)* (1987)
- roughly ripped apart (608), crushed between cobblestones (609)* (1988)
- rompre la glace (614)* (1989)
- glass broken (643), cold/hot water to shatter the hot/cold rocks (651) a floating glacier calved (646) cut + carved (653), (busted open) (pulled apart) (667)* (1990)
- smashed to pieces (in the still of the night) (670), cracked ice (675), something left behind to glitter in the crack of dawn (700)* (1991)
- gesprengter Rahmen (716)* (1992)
- broken bottles (785)* (1996)
- made fragile (...) to a point of no return (844), bent and broken shafts of light breaking a line of sight each time (853)* (2000)

## A.I.1.3 Räumliche Orientierung

### A.I.1.3.1 Kontrastierung, Symmetrien, gegenüberliegende Orte, Ausschließlichkeit

*two sheets (...) at equal distance from on either side of (009), to intrude the portion of one country into the other (015), tossed from one country to another (028) (1968)*

*transferred from one country to another (051), one quart anti freeze (...) poured upon the ice Little America Ross Dependency Antarctica/Norway Station Princess Martha Coast Queen Maud Land Antarctica (056), thrown into the American Falls Niagara Falls/Canadian Falls Niagara Falls (058), poured into an eastward flowing stream/westward flowing stream on or near the continental divide USA (065), intrusion into an eastward/westward flowing stream on or near the continental divide USA (066), two fields in adjoining countries cratered by simultaneous explosions (079), a stake set in the ground in direct line with a stake set in the ground of an adjacent country (085), piece of ore broken placed ½ approximately upon the American side ½ approximately upon the Canadian side of the Saint Lawrence seaway (086), a stake set in the ground 50 ft. from the Swiss German border Switzerland/ the German Swiss border Germany one stake in direct line with the other (092) (1969)*

*an amount of material placed upon the ocean north/south of the coaxial cable (148), something old something new something borrowed something blue (153), one field cratered by a structured explosion in or around Dublin Ireland/Belfast North Ireland (...) both fields cratered simultaneously (181), placed upon the North/South of the coaxial cable (182), poured upon the opposing sides of the Antarctic continent (183), a lodestone broken placed one half approximately upon the American side one half approximately upon the Canadian side of the Saint Lawrence seaway (184), thrown into the American/Canadian Falls Niagara Falls (189), continuous through Kansas City Kansas and Kansas City Missouri (...) one set in each state (190), high water marking (...) low water marking (191), middle of the road left of center right of center (224- 226) (1970)*

*under (...) over (234), back (...) forth (236), in (...) out (237), risen and fallen (240), on and off (243), light and dark. and dark and light (244), without or within (254), undertown and/or overtown (submergé et/ou émergé) (254), pressure (...) pull (257, 262) (1971)*

*heat (...) cold (258 (1971), 263), explosion (...) implosion (259 (1971), 265), noise (...) silence (261 (1971), 264), corrosion (...) vacuum (physikalischer Gegensatz) (260 (1971), 266), to have and have not (276), to see and be seen (278), to give and to take (279), to show and to tell (280), as well as (Symmetrie) (289-293), not as well as as well as not (294), not more nor less not less nor more (295), not over nor above not above nor over (296), unrelated to to unrelated (297), ... in as much as in as much as ... (Doppelung und symmetrische Spiegelung kombiniert) (299), ( ) down a hatch down a hatch ( ) (300), ( ) up a tree up a tree ( ) (301), ( ) around a town around a town ( ) (302), fire (...) water (303), fire (...) wood (304), earth (...) water (305), earth (...) wood (306), air (...) earth (307), air (...) wood (308), water (...) earth (309), water (...) wood (310), another gender (311, 312), before (...) during (...) after (313- 324), shone (...) dulled (316-318), mobile (...) stationary (319-321), spread (...) standing (322-324), sharpened (...) flattened (326, 329, 330) (1972)*

*Indictment (...)* *defense (...)* *irreconcilable* (342-347), *contrasting ( ) sections* (352), *but* (353, 354) (restriktive/adversative Konjunktion)<sup>732</sup>, *other or same* (355, 356) (“oder” als disjunktive Konjunktion)<sup>733</sup>, *different or same* (357), *unknown location or same location as before* (358), *in a different manner or as before* (359, 360), *accounted for or unaccounted for as before* (361), *made to appear as ( ) made to appear as ( )* (gegenüber liegende Klammern) (363) (1973)

*on (in) on [in]* (393, 394) *major (...)* *minor small (...)* *large* (395, 396), *(often found ) [often found]* (Gegenüberstellung in 396), *arranged as (to) arranged as to* (398) *with relation to reason: (often) moved about (often) moved about within the context of [a] reason* (340) (1974)

*hell ALSO dunkel 6 of one ½ dozen of another* (413), *great lengths. (...) (relatively) great lengths. (...) (relatively) short. (...) short.* (419) (1975)

*packed up (...)* *laid down (...)* (420), *spread out (...)* *cleared up* (421), *here (...)* *there* (426), *(within a context of renewal)[i.e. done all over] often done all over [within a rational of renewal]* (429) (1976)

*many things placed here and there to form a place capable of sheltering many other things put here and there* (475) (1980)

*a clear and uncluttered precinct centered around a mass of colo(ur) and stuff* (495) (1982)

*still water placed upon the stream* (497), *stone upon stone upon fallen stone* (498) (1983)

*from the other side* (507), *2 sections kept apart by 1 strap* (509), *the sands of here poured upon the sands of there* (512) (1984)

*push and pull* (517), *gold enough to tip the balance* (520) (1985)

*painted stones (...)* *stones not painted* (534), *on the face of it* (537), *silver (...)* *gold* (543) (1986)

*between a rock and a hard place* (560), *water with salt + water without salt* (561), *shafts of broken marble set on the ground here and across the water* (573) (1987)

*on the wrong side of the road* (594), *iron steel & glass/bamboo vines & shells (...)* *upon a path/upon a street* (598), *greased with crude/refined oil (in utrumque paratas)* (599) (1988)

<sup>732</sup> Vgl. Definition in: Bibliographisches Institut Mannheim/Wien/Zürich, *Der Große Duden: Bd. 4: Grammatik der deutschen Gegenwartssprache*, 3., neu bearbeitete und erweiterte Auflage, bearbeitet v. Paul Grebe et. al., Mannheim, 1973, S. 318.

<sup>733</sup> Vgl. ebd.

Gegenüberstellung eckiger und runder Klammern (644, 654), *pushed out in front of each other (auf die Barrikaden)* (622), *the tracks of dead leaves swirling now & then around the base of a living tree* (624), *disposal (...) detritus (...) desired details* (630), *here (...) there* (631), *silver (...) gold aluminium (...) lead yellow (...) blue* (632), *hard as a rock/put together/placed on top/tossed aside/or (assuming the position) soft as silk/spread apart/ placed below/carried along* (634), *moved here & there between the heavens and the earth* (636), *(this & that) put (here & there) out of sight of polaris* (637), *ein bißchen und ganz viel* (638), *(2 objects + a rope)* (641), *just out of sight/just out of touch [somewhere under the sun] (in the light of day)* (644), *not to be found/to be seen but standing in the light of the moon* (Gleichzeitigkeit, "but" als restriktive Konjunktion, die eine Einschränkung der behaupteten Unauffindbarkeit einleitet und als adversative Konjunktion, die die Unauffindbarkeit und das "Im-Licht-Stehen" als Gegensätze gegenüberstellt) (645), *carved by the directed rays of the sun/maintained by the deflected rays of the sun* (646), *out on the ice (thick & thin)* (647), *cold (...) hot* (651), *(helter skelter) (...) (all in order)* (652), *stones/glass/sand/paper + some other things (put into another light) [& facing east/south/west/north]* (vgl. auch grafische Anordnung dieser Arbeit) (654), *(some) red sand on a black rock (wet)* (gegenüberliegende Positionierung der Klammern) (655), *just on the other side* (657- 661), *just over there* (663), *on one side of the same water* (ex negativo) (666) (1990)

*day/night* (672), *on the side of the water* (673), *(lighter than air) (...) (heavier than water) (...) (wet)* (694) *(harder than lead) (...) (softer than steel) (...) (dry)* (695), *(thicker than blood) (...) (clear as mud) (...) (low)* (696), *(whiter than snow) (...) (darker than coal) (...) (high)* (697), *flour & water* (jeweils in unterbrochener Rahmung) (+) (-) *sugar & salt* (jeweils in unterbrochener Rahmung) (709) (1991)

geteilter Rahmen (713-715), *I large I small at the edge of the dried up lake* (714), *(put) on (...) (taken) from* (717), *both equally heavy one wet & the other dry* (725) (1992)

*si parva licet componere magnis stenen die zich aan weerzyden van het midden bevinden stones finding themselves on either side of the middle als man het kleine met het grote kan vergelyken* (mittlere Sätze als Spiegelachse) (731) (1993)

*genoeg van dit of genoeg van dat genug hiervon oder genug davon* (734), *this rock or that rock in a hollow of the land* (737), *black powder or white powder spread evenly anywhere* (747), *scattered ashes (...) buried gold* (749), *with iron balls & something like it (...) & so mething nothing like it switched on & off with steel balls* (757) *tar + high water (+) (-) tar + low water* (759) (1994)

*& then milk & honey & then iron & coal & then bread & butter & then sticks & stones & then apples & eggs & then ivory & jade & then silk & satin & then glass & steel & then soap & water & then* (763), *balls of wood balls of iron* (766), *wood (wet & carinthian) stone (shiny & carinthian) wood (dry & carinthian) a stone with wood on the top & wood on the bottom* (777) (1996)

*more or less that as it is give or take this as it was* (789), *a mound of those offerings that hallow laying waste & making fallow* (790) *rolling stones adorned with starlight (more or less)* (791) *this that & the other thing* (794), *just about full circle* (798), *far more of one thing than another* (801), *the long and the short of it* (802), *on the line off the line* (804) (1997)

*that at the water & that not at the water* (807), *the second one after & directly in front in front of the sun at the left of the last behind the sun & straight on the first one before across from the other* (816), *more towards the light relegated to the shadows* (819) (1998)

*on either side of the light* (828), *before and after* (833) *before & after parmi d'autre chose* (834) *before the sun rises hidden from moonlight* (838), *rolled into & onto the sea* (840) *fire+ water salt + pepper* (842) (1999)

*put where it was not left where it is until it is* (847), *a big thing a little thing/a clear thing a dense thing/a thing of some weight a thing of less weight after all another thing some thing in front of a point in time/reflecting the same light/standing at the same place a black thing a white thing after all something anything seen at any moment something in motion something in stasis after all another thing something within the same resonance something of formal substance something of informal substance after all another thing something left in the rain* (850), *smoke and fire one here one there before the deluge* (854), *heat and light one here one there before the shadow* (855), *peace and quiet one here one there before the explosion* (856), *written after any given time read after any given time* (858) (2000)

*for better or for worse* (872) (2001)

### **A.I.1.3.2 Gitter, Koordinatensysteme, Überkreuzungen, Lagebestimmung (Topographie); Raumrichtungen und implizierte Raum- und Spiegelachsen, Ecken, Kreuzungspunkte, diagonale Anschnitte**

*to form a grid* (001), *standard masonite panel 6" x 6" x 1/8"* (005), *6" x 6" x 1/8" masonite squares* (006), *standard 8 1/2" x 11" typing paper* (009), *one hole approximately 1' x 1' x 1'* (010), *a rectangular field cratering* (011), *6" x 6" x 1/8" masonite* (013), *1" x 3" planks of arbitrary length with the third plank shorter than the preceding two* (014), *regular rectangular object* (015), *square limestone* (018), *2" wide 1" deep trench* (019), *36" x 36" removal* (021), *sheet of clear plexiglass of arbitrary size and thickness secured at the four corners and exact center* (025), *at each corner of the exhibition area* (027), *rectangular canvas and stretcher support with a rectangular removal from one of the four corners* (035), *to form a rectangle (...) to demark a grid* (038), *strips (...) of arbitrary width (...) edge to edge with the fourth strip one width shorter than the preceding three* (039), *106" x 106" slab (...) sunk flush with the ground* (040), *4' x 8' x 3/4" plywood secured at the four corners and exact center* (041), *of arbitrary width and length of twice that width (...) removal of the same proportions* (042) (1968)

*rectangular removal from a xeroxed graph sheet in proportion to the overall dimensions* (043), *trench dug from high water to low tide mark* (048), *6 cm x 6 cm removal* (049), *removal of the corner* (050), *square removal* (054), *stake set (...) in direct line with a stake set in the ground of an adjacent country* (085), *a stake set (...) 50 ft. from the (...) border (...) one in direct line with the other* (092), *halfway between the Equator and the North Pole* (096) (1969)

*a river spanned* (144), *shoulder of a highway continuous through two states* (145), *North/South of the coaxial cable* (148), *to/on/from/at/bordering the sea/the lake* (157-161, 162-166), *equilateral rope triangle having (...) as points* (178), *North/South of the coaxial cable* (182), *opposing sides of the Antarctic continent* (183), *concise explosion (...) upon the common boundary of Germany Belgium and the Netherlands* (185), *rectangular object* (186) *bridged* (187), *tossed from Finland to Sweden* (188), *trench (...) from high water marking to low water marking* (191), *beached* (192), *covered from the rear* (217), *moved from up front* (219), *tilted from below* (220), *shifted from the side* (221), *flanked beside* (222), *middle of the road* (224), *left of center* (225), *right of center* (226), *over the edge* (227), *around the bend* (228), *beside itself* (229), *under the line* (230), *over the hill* (231), *beside the point* (232) (1970)

*under and over* (234), *down and out* (235), *back and forth* (236), *over and over* (238), (234-238) (formal), (239-243) (inhaltlich und formal), *overturned. turned over.* (Drehachse, auch formal) (245), *overstuffed. stuffed over.* (formal: Spiegelachse) (246), *passed over. overpassed.* (247), *downtrodden. troddendown.* (248), *doubledover. overdoubled.* (249), *to and fro. fro and to.* (250), *overdone. doneover.* (252), (1971)

- and/or* (Überkreuzung von “and” und “or”, d.h. von gleichermaßen Gültigkeit bzw. Addition und Ausschließlichkeit; Schrägstrich als Diagonale) (254-266) (1971/72), *a lft. by lft. removal from a wall and/or floor and/or ceiling* (273) (1972)
- ... common to both ...* (349), *right in the middle of* (362) (1973)
- leverage* (374, 375, 376), grafische Anordnung in 379, grafische Anordnung von 395 in Gegenüberstellung mit 396 (1974)
- with relation to reason: (often) moved about (often) moved about within the context of [a] reason* (herumschieben unter Bezugnahme auf ein rationales Bezugssystem) (400), *having stood for/in/up/over/down* (408-411), Fahnen zu 407-411 (1975)
- a corner stone* (440), *drawn over on* (441) (1977)
- an object made to resemble another by the addition of a sufficient quantity of external qualities* (Koordinaten) (477) (1980)
- formed on the crest of the meeting of the waters at Skagen* (501) (1983)
- crissed-crossed strap* (509) (1984)
- gold enough to tip the balance* (Waage) (520), *hung over the side and lowered into the depths* (Waage) (521) (1985)
- corner* (527), *above beyond below* (530), *corners (...) into corners* (551) (1986)
- corner of the earth* (559) (1987)
- a pile in the midst of* (586), *straight down to below* (600), *tucked in at the corners* (607) (1988)
- moved out of focus* (620), *pushed out in front of each other* (622), *away/beneath all over above it all here there and everywhere* (631) *placed on top/tossed aside/or (assuming the position) placed below/carried along* (634) (1989)
- Zwischen 1990 und 1997 erscheint in der grafischen Präsentation die horizontale Trennlinie in folgenden Arbeiten: 639, 640, 643, 644, 646, 647, 648, 651, 653, 654, 656- 664 (1990); 674 (1991); 717, 720 (1992); 730 (1993); 737, 742, 743, 751 (1994); 782, 786 (1996); 798, 799, 800, 804 (1997)
- moved here & there between the heavens and the earth* (636), *(this & that) put (here & there) out of sight of polaris* (637), *out to sea over the horizon (under water) under the clouds (under water)* (648), *placed upon the horizon (casting shadows)* (649), *put in the same place as* (650), *[& facing east/south/west/north]* (654) (und die grafische Anordnung dieser Arbeit), *crossed over* (658), *crossed out* (661) (1990)
- (...) water & sand + sticks & stones (...)* (grafische Anordnung) (682), *flour & water* (jeweils in unterbrochener Rahmung) (+) (-) *sugar & salt* (jeweils in unterbrochener Rahmung) (709) (1991)
- out on the ocean shore out on the bottom of the mountain* (715), *things placed in the space where two stones fail to meet* (718), *niter & brimstone kept apart* (719), *mest & bourbe fumier & slijk muck & mire* (720) (1992)
- piss & ginger & apples & pears* (grafische Anordnung) (726) *mica + sand & stones & slate* (grafische Anordnung) (729) (1993)

- oil + water & wire + wood (tic tac toe) (kreuzförmige Anordnung) (732), water Salz & salt Wasser with ohne + without mit Sand fire Wasser & water Feuer with + without sand (grafische Anordnung in Kreuzform mit diagonalen Analogiebezügen) (751), until the moon comes over the mountain (758) (1994)*
- here and now (783) paper + stone or fire + water (...) play tic tac toe (787) (1996)*
- more or less that as it is give or take this as it was (789) (1997)*
- contoured over the horizon & joined at many fixed points along the curve delineating that at the water & that not at the water (807), aligned before & after the horizon (811), in one place and another then now & then (Raum-Zeit-Korrelation) (815), the second one after & directly in front in front of the sun at the left of the last behind the sun & straight on the first one before across from the other (816), held above the horizon (821), arranged at the point where one mountain becomes another (823) (1998)*
- placed at an angle that allows the assumption of an oblique position within a horizontal context (824), washed in water and hung out to dry (horizontal/vertikal) (825), placed directly under the light (827), placed at an angle with the light (826), placed on either side of the light (827), before the sun rises hidden from moonlight left in the wind (838)(1999)*
- at this time on this place to a point of no return (844) (2000)*
- out from under (859) (2001)*

#### **A.I.1.3.3 Proportion, Skalierung, Graduierung, Norm, Maß, Übermaß; Reichweite, Relation**

Hierzu zählen alle Arbeiten, in denen Maß-, Gewichts oder Geldwertangaben expliziert sind. Sie sind hier nicht eigens aufgeführt.

- 1" x 3" planks of arbitrary length with the third plank shorter than the preceding two (014), strips (...) of arbitrary width (...) edge to edge with the fourth strip one width shorter than the preceding three (039), of arbitrary width and length of twice that width (...) removal of the same proportions (042) (1968)*
- in proportion to the overall dimensions (043), from high water to low tide mark (048), 1000 German Marks (...) medium bulk material (051), the disposal of a natural resource (087) (1969)*
- an amount of currency (155), slowly raised water (167), \$ 1000 worth medium bulk material (zwei verschiedene Maße zueinander in Bezug gesetzt) (180), from high water marking to low water marking (191), accumulation (193), perhaps (Grad der Wahrscheinlichkeit) (194-215), weakened (218) (1970)*
- over and over (238), risen and fallen (240), through and through (241), overstuffed (246), overpassed (247), to and fro (250), overdone (252), curtailed restrained weakened (262-266), as if it passed (268), as if it rose (269), as if it fell (270) (1971)*
- grown softer (diminuendo) (281), loudly (forte) (...) moderately loudly (mezzoforte) (282), softly (piano) (...) moderately softly (mezzopiano) (283), very loudly (fortissimo) (...) moderately loudly (mezzoforte) (283), very softly (pianissimo) moderately softly (mezzopiano) (285), made quietly (286), made noisily (287), more or less (290), ... in as much as ... (299), diminished (303), engorged glutted overindulged engulfed enriched (303-310), sharpened flattened (graduelle Veränderung, paragonale Proportion) (325-331) (1972)*



*strong progression (...)* *ascending progression (...)* *descending progression (...)* *superstrong progression (...)* *deceptive progression (...)* *enriched progression (...)* *retrograde progression (...)* *roving progression (333-341)*, *remote (344, 346)*, *taken to a point of tolerance (364)*(1973)

*not quite done to/for (369)*, *escalated from time to time (370)*, *overloaded from time to time (371)*, *in relation to an increase in quantity regardless of quality: (373)*, *with an advance (374, 375)*, *to a point of destruction (381)*, *perhaps (386-388)*, *from major to minor from small to large (395, 396)* (1974)

*sometimes (395, 396, 398)*, *often (396, 399, 400)*, *within the context of a long shot (to a degree)* *out [bearing a relation to how far out] (412)*, *100/ 99/ 98/ 97/ 96/ rocks on a wall (414-418)*, *carried to great lengths. carried to relatively great lengths. brought up (relatively) short. brought up short. all over a matter of time (419)* (1975)

*all overdue (420)*, *intensity (424)*, *having a relation to progress (426)*, *for as long as it lasts for a limited time only standard (427)*, *for a limited time only (428)*, *a bit of matter and a little bit more (430)* (1976)

*with a touch of with a bit of with a hint of (431)*, *drawn out over a period of time (432)*, *within a probability of (440, 443)*, *thrown out (probably) too far (444)*, *above below the level of water with a probability of flooding (446)* (1977)

*(to some degree) (452)*, *1.2.3.4.5. etc. (457)* (1978)

*enough to (464)* (1979)

*progress (470)*, *for force enough to (470)*, *sufficient to (471)*, *the rate of (...) as determined by the degree of (...) experienced by each object (472)*, *an accumulation of sufficient (...) to remove enough of (...) to let light through with more intensity (476)*, *an object made to resemble another by the addition of a sufficient quantity of external qualities (477)*, *a force of sufficient force to (478, 479 (1981))* (1980)

*temperate (...) hot (...) cold (480)* (1981)

*to the extent necessary to (483)*, *sufficiently to (487)*, *a mass of sufficient quantity moved a sufficient distance to (...) in the wake of progress (489)*, *pressure of sufficient quantity moved a sufficient distance to (489)*, *to enhance proportion (492)* (1982)

*adjustable strap (509)*, *slowly diminishing (515)* (1984)

*enough (...) to (517)*, *enough to (520)*, *sufficiently to (524)*, *enough to (526)* (1985)

*a trace of (531)*, *enough to (535)*, *a stone's throw from (545)* (1986)

*enough (...) to (458)*, *as neat as can be (563)* (1987)

*from bad to worse (578)*, *as far as the eye can see (585)*, *a bit + a bit until a pot is full (592)*, *spilled all over (597)* (1988)

*enough to (612)*, *gently filled (peu a peu) ( 615)*, *out of sight of (617)*, *moved out of focus (620) for a time (625) just another elapsure of time (627)*, *more (...) than (...) enough (...) to (...) (632)*, *all too soon (633)* (1989)

*out of sight of (...) (637)*, *ein bißchen (...) und ganz viel (...) (638)*, *just above (...) (639)*, *just out of sight/just out of touch (644)*, *quantities of (650)*, *one too many (652)*, *(some) (655)*, *just on the other side (657)*, *just about enough just over there (663)*, *close enough (668)*, *one lump two lumps three lumps four ( ) (671)* (1990)

*(lighter than air) (...) (heavier than water) (...) (wet) (694) (harder than lead) (...) (softer than steel) (...) (dry) (695), (thicker than blood) (...) (clear as mud) (...) (low) (696), (whiter than snow) (...) (darker than coal) (...) (high) (697), laden with so much (...) as to (698), the weight/length/breadth of it all (701- 703), wood (hard as a rock) & wood (light as can be) (706) (1991)*

*I large I small (714), as long as it lasts (716) one potato two potato three potato & (more) (alle einzeln gerahmt) (724), both equally heavy (725) (1992)*

*to the point & (728), si parva licet componere magnis als man het kleine met het grote kan vergelyken (731) (1993)*

*genoeg van dit of genoeg van dat genug hiervon oder genug davon (734), enlarged in surface (739), made more deep (740), stretched as tightly as is possible (742), (1 thing) (two things) (3 things) (more) (743), stacked as high as they will go (750), until the moon comes over the mountain (758), high water (+) (-) low water (759) (1994)*

*where the earth is soft enough (767) (1995)*

*plus la (770), far too many things to fit into so small a box (772), built to see over the edge (773), slowed down fast (783) (as close as pure) (786) (1996)*

*more or less that as it is (789) (more or less) (791) something much like the others à fripon fripon et demi presque mieux que les autre à fripon fripon et demi (792), 1 for the money 2 for the show 3 to get ready & 4 to go (797), just about (798), almost as far as it will (799), not quite but close (800), far more of one thing than another (801), the long and the short of it (802) (1997)*

*diluted & tempered (...) almost stopped (808) the second one after (...) at the left of the last (...) the first one before across from the other (816), more towards the light a bit to the side brought to touch (819) brought to hand reduced in mass large stones small wood (820) (1998)*

*use enough to make it smooth enough (832), in line with another in line with the next in line with the one after (836), at a distance to (839) (1999)*

*made fragile at this time on this place to a point of no return (844), various degrees of damage done to the same thing (846) a big thing a little thing a thing of some weight a thing of less weight (850), at a sufficient distance (853), over again before (857), after any given time (858) (2000)*

*for any given time (860, 861, 862), bent until straight y (863), emptied until full y (864) battered until formed y (865), to the extent of how deep the valley is at some given time (866), enough + + more/ taken from an increasing depth/out from a place in the line for better or for worse (872) (2001)*

## A.I.1.4 Bewegung

### A.I.1.4.1 Transferbewegungen, Bewegung an sich, Bewegung innerhalb eines Raumkontinuums

- turned to and turned upon to intrude the portion of one country into the other* (015),  
*from one country to another* (028) (1968)
- transferred from one country to another* (051), *a translation from one language to another* (071), *transferred* (088), *a rubber ball thrown at the sea* (093), *breached* (als „durch eine Grenze hindurch zur anderen Seite durchbrechen“) (095), *translated* (110), *spanned* (114)(1969)
- from here to there* (143), *exchanged from one country to another* (155), *flowed* (168-177), *transferred from one country to another* (180), *bridged* (187), *tossed from Finland to Sweden* (188), *signal flags set in the shoulder of a highway continuous through two states one set in each state* (190), *beached* (192), *related* (Leerraum als Grenze überbrückt) (199), *retransferred* (208), *retranslated* (210), *over the edge* (227), *over the hill* (231) (1970)
- under and over* (234), *down and out* (235), *back and forth* (236), *in and out* (237), *over and over* (238), *risen and fallen* (240), *through and through* (241), *over and out* (242), *overturned turned over* (245), *passed over overpassed* (247), *to and fro* (250), *undertown and/or overtown (submergé et/ou émerge)* (254), *dug up and/or dug out* (255) (1971)
- grown* (281), *turned* (288) (1972)
- the mere interchange* (350) (1973)
- from sea to sea* (392), *reaction* (393, 394), *up on (in ) the air down on [in] the ground being within the context of [a] reaction* (393, 394), *from major to minor from small to large* (395, 396) (1974)
- brought to pass* (434), *packed up laid down* (420), *drawn over on* (441), *coming and going (i.e. as a means of transport)* (448) (1977)
- from color to color* (461), *carried from various points to form a pool at a point of accumulation* (462) (1979)
- the response of an object to* (471) (1980)
- taken from here to where it came from* (481) (1981)
- stretched out to the extent necessary to reach the other side (in extenso)* (483), *brought from one climate to another* (485), *within the vector of motion* (489), *over a crack in the crust to the other side* (491), *moved from pillar to post* (492) (1982)
- stone upon stone upon fallen stone* (498), *stone after stone to form a bridge* (499) (1983)
- soft masses placed and pressed to rise above the surface of the earth* (506), *from source to use* (510) (1984)
- enough push and pull to make a structure go to pieces* (517) (1985)
- across a board* (539) (1986)
- gently placed in order to be borne aloft* (575) (1987)

- set up in order to be blown down (579), two stones tossed into the wind (causing sparks) (580), cleared from wall to wall (581), from place to place (598), straight down to below (600)* (1988)
- Fuel added to the flame (jeter de l'huile sur le feu) (Überschreitung von Sprachgrenzen innerhalb einer Arbeit) (611), (ebenfalls in: 611-615, 622, 640, 668, 720, 751, 834), offering no resistance (suivre le mouvement) (613), pushed out in front of each other (auf die Barrikaden) (622) over the wall & in front of the next (623), given to the tide for a time (625), brought by the tide to the shore (626), just another movement of the tide (impaired) (627)* (1989)
- moved here & there between the heavens and the earth (636), (this & that) put (here & there) out of sight of polaris (637), a floating glacier (646), out to sea (...) over the horizon (under water) (648), entgegengesetzte Vektoren als graphische Zeichen (652), crossed over (658), just over there (663), taken to a point in time/point in space/another point (664)* (1990)
- & moved against the other (685), having space by virtue of inherent movement (687), moving into by virtue of inherent volition (688), displacing by virtue of inherent instability (689), displacement (693), thrown someplace (694- 697), crushed together into dust (706)* (1991)
- cast upon the water/poured upon the sea/placed upon each other/thrust into brine (auch Grafiken) (712 A-D), across the water (713), (put) on a fixed point (taken) from a fixed point (717)* (1992)
- from forces from another direction (727)* (1993)
- placed upon the water underneath the stars taken from the water & carried to the stars (743), milk and honey taken far far away (744), & something given to the sea (748) bolted down (...) brought back (...) turned around (757), until the moon comes over the mountain (758)* (1994)
- pushed down to the bottom and brought up again (776) & in motion (778) brought to light (779), slowed down fast here and now (783)* (1995)
- give or take this as it was (789) a mound of those offerings (dargebracht, hergebracht) (790) rolling stones (791) aufgebaut mit vom Himmel gefallenem Steinen herunter hinauf (795), brought about (796), taken apart & put together again ("again" signalisiert zurückgelegte Handlungsstrecke: nicht wie vorher) (805)* (1997)
- water made it wet (806), diluted & tempered neutralized & modified almost stopped (808), aligned before & after the horizon (811), stones lifted up from the land beneath the sea (813), illuminated by the lights of two ships passing in the night (818), out of harm's way (...) more towards the light brought to touch (...) a bit to the side (819), brought to hand (...) laid aside (...) despite the destiny of other objects (...) despite the aspirations of other objects (820)* (1998)
- washed in water hung out to dry (825), before and after a hole in time (833) before the sun rises (838), rolled into & onto the sea (840), along down the line (841)* (1999)
- put where it was not (847), whatever was somewhere else before (849), something in motion something in stasis (850), from one zone of time to another zone of time at the same time kept standing still as the world turns breaking a line of sight each time (853), written after any given time read after any given time (858)* (2000)
- moved carried placed turned as the world turns (867), Welle nach Welle nach die Erde/das Wasser/der Himmel/die Grenze/der Anfang (871), taken from an increasing depth out from a place in the line (872), put into a context (876)* (2001)

#### A.I.1.4.2 Schwellen, Übergänge, Durchgänge, Umschlagstellen, Kipp- und Umkehrpunkte, Scheitelpunkte, Inversionen, Umstülpung, metamorphotische Veränderung

- high water mark (...) low tide mark (048), threshold (059), continental divide USA (065, 066), turned (127)* (1969)
- till ready (152), and then there were none (154), tried and true (156), high water marking to low water marking (191), beached (gestrandet) (192), re- (194-215), toppled from above (216), tilted from below (220), over the edge (227), over the hill (231)* (1970)
- under and over. over and under, down and out. out and down, back and forth. forth and back, in and out. out and in, over and over. over and over, around and about. about and around, risen and fallen. fallen and risen. and risen and fallen. and fallen and risen (234-240), light and dark (244), overturned. turned over, overstuffed. stuffed over, passed over. overpassed, downtrodden. troddendown, doubledover. overdoubled (245-249), to and fro. fro and to (250), overdone. doneover (252), undertown and/or overtown (254), underlain and/or overlain (256)* (1971)
- [turned] red as well as black (288), not as well as as well as not (294), not more nor less not less nor more not (295), not over nor above not above nor over (296), unrelated to unrelated (297), not in lieu of not in lieu in not in lieu of (298), fire extinguished (303), overindulged (304), and then utilised as to another gender (321), having shone being dulled dulled (316-318), mobile before (...) stationary after (319- 321), having spread before (...) standing after (322-324)* (1972)
- deceptive progression (335), retrograde progression (340)* (1973)
- with an advance declined at/to (with or without leverage) (374), with an advance reversed (with or without leverage) (375), revolved (...) revolution (384), from wood to stone (390), from white to red (391)* (1974)
- change (398)* (1975)
- point of passage (423), at a point of passage (425, 428)* (1976)
- brought to brown (435), placed over a space with a probability of shift (i.e. a lintel) (442)* (1977)
- bent [now] this way turned [now] that way (in effect looped over) (451), for force enough to cause collapse (470), the response of an object to contact sufficient to lead to a change in inherent quality (vis inertiae) (471), an accumulation of sufficient abrasion to remove enough of an opaque surface to let light through with more intensity (476)* (1980)
- supported despite the lack of a buttress (482)* (1981)
- an arch afforded in a wall of stone with a keystone of chalk and imposts of slate (494)* (1982)
- formed on the crest of (501)* (1983)
- slowly diminishing blocks of stone put in the way of the water (515)* (1984)
- gold enough to tip the balance (520), a mass of iron tapped sufficiently to induce the acquisition of the properties of the lodestone lying next to it (524)* (1985)
- across a board (539), rich brown earth obscured by the glitter of silver bars laid down upon it (542)* (1986)

- over the waves* (564) (1987)
- set up in order to be blown down* (579), *a bit + a bit until a pot is full* (592), *siphoned up & spilled over it all* (Übergang vom Zustand der Gefasstheit zur Ungefasstheit) (597) (1988)
- taken and changed* (621), *given to the tide for a time* (625), *enough (gold/lead/black powder/blue) to make it shine/heavy/explode/blue* (632) (1989)
- over the horizon* (648), *in the crack of dawn* (700), *to the point &* (728), *brought back turned around* (757), *until the moon comes over the mountain* (758), *matter caused to cease to function as it had* (768) (1990)
- things pushed down to the bottom and brought up again* (776), *as the dawn comes up like thunder* (782), *slowed down fast here and now* (783) (1996)
- more or less that as it is give or take this as it was* (789), *a mound of those offerings that hallow laying waste & making fallow* (790), *aufgebaut mit vom Himmel gefallenen Steinen herunter hinauf* (795), *just about full circle* (798) (1997)
- water made it wet* (806), *diluted & tempered neutralized & modified almost stopped* (808), *aligned before & after the horizon* (811), *arranged at the point where one mountain becomes another* (823) (1998)
- before the sun rises* (838) *each transition acquiring a need of its own full circle* (843) (1999)
- made fragile at this time on this place to a point of no return* (844) *put where it was not left where it is until it is* (847), *from one zone of time to another zone of time at the same time kept standing still as the world turns breaking a line of sight each time* (853), *smoke and fire one here one there before the deluge* (854), *heat and light one here one there before the shadow* (855), *peace and quiet one here before the explosion* (856) (2000)
- bent until straight y* (863); *emptied until full y* (864), *battered until formed y* (863), *Welle nach Welle nach die Erde das Wasser/der Himmel/die Grenze/der Anfang* (871) (2001)

#### **A.I.1.4.3 Kontinuität und Unterbrechung (mit einem anderen Ufer in Sichtweite), Brücken, Verbundenheit, Abstände, Überdachungen**

- Intervals (...) twine strung from stake to stake* (001), *distance (...) broken double or otherwise line* (009), *hole in the ground* (010), *secured (...) separately (...) at indicated terminal screw points* (013), *object placed upon a boundary and allowed to rest* (015), *trench cut across* (019), *removal to* (021), *cratered* (023, 026, 030), *removal from* (031), *edge to edge* (039), *sunk flush with the ground* (040) (1968)
- removal from* (043, 054, 063), *pitted* (047), *shallow trench dug (...) upon a beach* (048), *removal to* (049), *a cup of sea water poured upon the floor* (Transport des Meerwassers über eine Distanz in einem Gefäß) (055), *object secured upon a threshold* (059), *shattered* (060, 074), *an amount of sea water poured upon the grass* (061), *object secured upon a boundary* (062), *breached* (069), *spanned* (070, 114), *bored* (072, 109), *divided partitioned* (084), *joining* (090), *breached* (095), *strung* (104), *split* (106), *dug* (113), *pitted* (116), *shattered* (117), *cratered* (118), *abridged* (119), *cabled* (135), *bracketed* (136), *ruptured* (142) (1969)
- continuous* (145), *a stone wall breached* (147), *flowed despite* (177), *object placed upon a boundary and allowed to rest* (186), *bridged* (187), *related* (199), *reinserted* (212), *having been removed* (214), *over the edge* (227) (1970)

- 234-250 (Punkte), *on and off* (243), *light and dark* (244), *broken off* (251), 252 (Punkt) (1971)
- grown softer* (281), *in relation to* (292), *in lieu of* (293), *unrelated to* (297), *not in lieu of* (298), *A ( ) C ... AC* (usw.) (325-331) (1972)
- indirectly related (...)* *a related indictment (...)* *a related defense* (345) (1973)
- from sea to sea* (392) (1974)
- having bridged a (the) gap* *having avoided a (the) pitfall* *all with an end in view* (406) (1975),
- continuity* (441) (1977)
- stretched out to the extent necessary to reach the other side (in extenso)* (483), *over a crack in the crust to the other side* (491) (1982)
- stone after stone to form a bridge* (499) *shattered glass* (als Hindernis und Reste einer zerstörten Oberfläche) (502), *formed when warm + weight is brought to bear* *broken when cool + weight is brought to bear* (503, 504) (1983)
- a wall toppled with weight brought to bear from the other side* (507), *a barricade formed of the resultant debris as a wall came tumbling down* (508) (1984)
- enough push and pull to make a structure go to pieces* (517), *built to span a river* (522), *tension enough to hold a stone upon the Rhine* (526) (1985)
- continual caress* (528), *water under a bridge* (544) *one block of salt + another block of salt + another block of salt + enough salt to cover one block of salt + another block of salt* (458) (1986)
- the boulders on top rent & split* (562) (1987)
- rocks upon the beach sand upon the rocks* (577), *stacks of brick holding a roof above the ground* *some bamboo lashed to some bamboo to keep itself above the ground* *a piece of steel holding a lot of glass above the ground* *concrete poured until it sets itself above the ground* *lengths of silk hung on poles above the ground* (Überdachungen) (591), *bars of gold laid butt to butt on the wrong side of the road* (594) (1979)
- small piles of those things that fall through the cracks in the floor* (619), *over the wall & in front of the next* (623) (1989)
- between the heavens and the earth* (räumliches Kontinuum) (636), *on one side of the same water* (666), *chains wrapped around one thing & another broken one by one with the passage of time* (*rusted free*) (*busted open*) (*pulled apart*) (*melted loose*) (- - - - -) (- - - - -) (667) (1990)
- one lump two lumps three lumps four* ( ) (671), *leere Klammern* (672, 674- 680, 682), *having space by virtue of inherent movement* (687) (1991)
- Grafik 712 C,  $x \pm x \pm x$  *across the water* (713), *at the edge of the dried up lake* (714), *unterbrochener Rahmen* (716) (1992)
- a valley made more deep &* (740), *a mountain opened end to end &* (741), *stones found and broken sometime in the future* (zeitliches Kontinuum und Bruch) (745), *switched on & off* (757) (1994)

---

<i>a line drawn from the first star at dusk to the last star at dawn</i> (765)	(1995)
<i>built to see over the edge</i> (773)	(1996)
<i>just about full circle</i> (798), <i>on the line off the line</i> („klipp und klar“ oder „in telefonischer Verbindung“/„aus der Leitung“) (804), <i>taken apart &amp; put together again</i> (805)	(1997)
<i>contoured over the horizon &amp; joined at many fixed points along the curve delineating that at the water &amp; that not at the water</i> (807), <i>held above the horizon</i> (821)	(1998)
<i>before and after a hole in time</i> (833), <i>at a distance to the foreground</i> (839)	(1999)
<i>found due to proximity</i> (851), <i>bent and broken shafts of light at a sufficient distance not to need to know the cause or the consequence bent to be seen as &amp; used as a luminous arc from one zone of time to another zone of time at the same time kept standing still as the world turns breaking a line of sight each time</i> (853), <i>smoke and fire one here one there before the deluge</i> (854), <i>heat and light one here one there before the shadow</i> (855), <i>peace and quiet one here one there before the explosion</i> (856)	(2000)
<i>_____y_____ put wheresoever</i> (870), <i>out of sight out of mind</i> (873)	(2001)

#### **A.I.1.4.4 Direktheit, Absicht, Determinierung, Gerichtetheit vs Indirektheit, (Umlenkung, Ablenkung, Umständlichkeit)**

*thrown* (002, 022) *at indicated terminal points* (003, 005, 013), *poured* (004, 010), *sprayed* (...) *at 40 lb. pressure* (...) *directly upon the floor* (007), *sprayed to conclusion directly upon the floor* (008), *in no way alters the intent* (009), *imposed* (011), *spray pressure directly upon the floor* (012), *allowed to* (...) *at indicated terminal screw points* (013), *arbitrary* (014), *allowed to* (015), *poured directly upon the floor allowed to dry* (016), *spray paint directly upon the floor* (017), *pressure spray upon a well tended lawn* (...) *allowed to grow and not tended* (020), *simultaneously exploded* (023), *poured upon and allowed to* (024), *exact center* (025), *single shotgun blast* (026), *explosions* (027), *tossed* (028, 188), *structured simultaneous TNT explosions* (030), *intrusion of a standard processed material* (031), *sprayed with paint for a time elapsure* (035), *an amount of paint poured directly upon the floor and allowed to dry* (036), *driven into the floor at points designated at time of installation* (037), *exact center* (041) (1968)

*poured* (044, 052, 055), *directly in line with the other at points determined at time of installation* (045), *poured directly upon the floor and allowed to remain* (046), *single air rifle shot* (047), *allowed to rest* (053), *poured and allowed to remain* (057), *thrown* (058, 068, 093), *single air pistol shot* (060), *amount of water poured upon* (061), *concise explosion* (064), *poured into on or near* (065), *intrusion into an eastward flowing stream* (Ablenkung durch Blockade) *on or near* (066), *breached by detonated high explosives* (069), *bored by a rifle shot* (072), *to on near or about* (073), *vandalized* (075), *simultaneous explosions* (079), *in direct line with* (085, 092), *approximately* (086), *diverted* (094), *direct affront* (097), *sprayed* (112), *affronted* (119), *diverted* (120), *poured* (122), *tossed* (124), *thrown* (129), *mashed* (140), *ruptured* (142) (1969)



*thrown* (146), *left un-* (150), *roasted till ready* (152), *to the sea* (158), *to the lake* (162), *slowly raised water* (167), *flowed gently* (168), *flowed briskly* (169), *flowed under* (170), *flowed over* (171), *flowed around* (172), *flowed through* (173), *flowed despite* (177), *equilateral rope triangle* (178), *poured* (179, 189, 183), *structured explosion in or around* (181), *approximately* (184), *concise explosion* (185), *placed and allowed to rest* (186), *dug from to* (191), *perhaps when replaced* (197), *perhaps when reimposed* (209), *-ed from the rear/within/up front/below/the side* (221), *around the bend* (228), *under and over. over and under. and under and over. and over and under.* (224) (1970)

*back and forth. forth and back. and back and forth. and forth and back.* (236), *in and out. out and in. and in and out. and out and in.* (237), *over and over. over and over. and over and over. and over and over.* (238), *around and about. about and around. and around and about. and about and around.* (239), *through and through. through and through. And through and through. and through and through.* (241), *passed over. overpassed. and passed over. and overpassed.* (247), *undertown and/or overtown* (254), *affected/effected as to* (257-261) (1971)

*not as well as as well as not not blue as well as green as well as red, not more nor less not less nor more not more green nor less green* (usw. gleich-gültig oder nicht?) (294-298), *around a town* (302), *embraced* (303, 305, 307, 309), *relegated* (311), *relegation* (319- 321), *perhaps* (325-331) (1972)

*Roving progression* (341), *variation of the sequence* (343), *indirectly related indirectly undermined* (344), *indirectly but* (im Original kursiv) *close* (353), *directly but* (original kursiv) *close* (354) (1973)

*direction* (376-378), *with or without purpose* (380), *within or without purpose* (382), *having been placed as a means towards resonance (despite effectiveness)* (383), *having been placed as a means against resonance (within the context of effectiveness)* (383), *with or without a resolution* (384), (1974)

*avoided* (406) (1975)

*having made the (a) point, (outside of a primary concern)* (438), *as a means of* (448) (1977)

*enough to allow* (464), *diverted with* (467) (1979)

*pushed for force enough to cause collapse* (470), *no longer used to* (um ... zu) (474), *to* (um ... zu) (475), *made to resemble* (477), *a force of sufficient force to* (478) (1980)

*used in such a manner that* (481) (1981)

*grouped in such a manner that by virtue of use* (484), *brought (...) to make* (485), *for some purpose* (486), *shaped up sufficiently to* (487), *moved from pillar to post* (umständlich) (492), *formed to* (493) (1982)

*(...) to form a bridge* (499), *weight is brought to bear* (503, 504) (1983)

*tooled* (505), *from source to use* (510), *shifted about to* (511), *put in the way of the water* (Ablenkung des Flusses) (515) (1984)

*enough to make go to pieces* (517), *built to* (522), *tapped sufficiently to* (524) (1985)

*stroked enough to* (535) *and such set as a means of blocking the inevitable slide of the land back into the sea* (549) (1986)

- entwined* (543), *to* (um ... zu) (454), *to* (um ... zu) (455), *gently placed in order to be borne aloft* (575) (1987)
- set up in order to be blown down* (579) *some* (...) *to* (...) *to throw* (593), *straight down to below* (600), *formed by hand* (602), *entwined* (603), *taken up with* (604) (1988)
- Un clou chasse l'autre* (612), *suivre le mouvement* (ohne Widerstand) (613) *over the wall & in front of the next* (623), *given to the tide for a time* (625), *disposal of the trimmings of a pencil used to make lines* *detritus of desired details* (630) (1989)
- a floating glacier calved by the directed rays of the sun* *a floating glacier maintained by the deflected rays of the sun & [allowed to melt into the sea]* (646), *cold/hot water to shatter the hot/cold rocks* (651) (1990)
- placed* (672), *& moved against the other* (685), *by virtue of inherent volition* (688), *thrown someplace (wet)* (694), *crushed together into dust* (706), *made to fall to earth* (707) (1991)
- bread cast upon the water/wine poured upon the sea/stones placed upon each other/wood thrust into brine* (auch Grafiken) (712 A- D), *(put) on a fixed point* *(taken) from a fixed point* (717), *for some reason* (723) (1992)
- to the point &* (728) (1993)
- stones found and broken sometime in the future* (Projektion) (745), *marked* (...) *and buried tomorrow* (746), *+ cannon balls stacked as high as they will go* *+ burnt cork rubbed upon the garden wall* *+ concrete pummelled to sand underfoot* *+ glass scratched by diamonds* (750), *without regard to the nature of the things* (752), *without regard to the consequences* (753), *without regard to the capabilities of the material* (754), *ball bearings or round stones made to roll outside of what there is* (755), *moved along* *bolted down* (757) (1994)
- matter caused to cease to function as it had* (768) (1995)
- plus la* (770), *built to* (773), *things made to be seen forcefully obscured* (774) *& in a line* (778), *to* (um ... zu) (786) (1996)
- brought about* (796), *1 for the money* *2 for the show* *3 to get ready* *& 4 to go* (797), *on the line off the line* („klipp und klar“ oder „in telefonischer Verbindung“/„aus der Leitung“) (804) (1997)
- contoured over the horizon & joined at many fixed points along the curve delineating that at the water & that not at the water* (807), *diluted & tempered neutralized & modified almost stopped* (808), *agitated by* (...) *gently manipulated* (809), *aligned* (811), *an abrogation of the inherent destiny of any object at hand* (812), *the second one after & directly in front* (816), *out of harm's way* *more towards the light* *a bit to the side* *relegated to the shadows* *brought to touch* (819), *curved and cut to fit* *despite the destiny of other objects* (820) (1998)
- washed in water hung out to dry* (825), *placed directly under the light* (827), *use enough to make it smooth enough* (832) *in direct line with another and the next* (837), *before the sun rises* *hidden from moonlight* (838), *changed first to contain a gesture* *then to follow a curve* *& then to support a fold* *each transition acquiring a need of its own full circle* (843) (1999)

*made fragile at this time on this place to a point of no return (844) various degrees of damage done to the same thing (846), seen as (...) & used as such bent to be seen as & used as (...) kept standing still as the world turns (853), written after any given time read after any given time (858)* (2000)

*bent until straight y (863); emptied until full y (864), battered until formed y (863), out of sight out of mind (873), put into a context not previously known wheresoever (876),* (2001)

*ignoti nulla cupido out of sight out of mind (877)* (2002)

## **A.I.1.5 Oberflächen, Schichtungen**

### **A.I.1.5.1 Oberflächen als hautartige Strukturzusammenhänge (Erdoberfläche, Wasseroberfläche, Asphalt, Oberflächen von Luftmassen); Oberflächenbehandlung, Oberflächendurchdringung und –verletzung; Untergründe**

*ground (001), enamel thrown on a brick wall (002), nails driven into floor (003), sea marker poured into the sea (004), secured to wall by screws (005), brush painted allowed to dry sanded secured by screws (006), lacquer sprayed (...) upon the floor (007), enamel sprayed (...) upon the floor (008), hole in the ground (010), field cratering (011), (...) water soluble paint (...) upon the floor (012), brush painted (...) allowed to dry sanded secured to the wall at indicated terminal screw points (013), standard milled clear pine planks (...) secured to the wall at (...) screw points (014), allowed to rest (015), one pint gloss white lacquer poured directly upon the floor and allowed to dry (016), spray paint (...) upon the floor (017), bonded (...) to the top surface (018), trench cut across a standard one car driveway (019), highway paint upon a lawn (020), removal to the lathing or support wall from a wall (021), air force dye marker thrown into the sea (022), field cratered (023), amount of bleach poured upon a rug and allowed to bleach (024), secured by screws to the floor (025), wall cratered (026), residue of a flare (029), removal of an amount of earth from the ground the intrusion into this hole of a standard processed material (031), a (...) canvas and stretcher support with a (...) removal (...) sprayed with paint for a time elapsure (035), paint poured directly upon the floor and allowed to dry (036), steel nails driven into the floor (037), stakes set in the ground (038), cemented to the floor (039), one (...) slab (...) sunk flush with the ground (040), secured by screws to the wall (041), glued to the floor (042)* (1968)

*motor oil poured into the gulf stream (044), nails driven into the floor (045), water base tempera paint poured directly upon the floor and allowed to remain for the duration of the exhibition (046), wall pitted (047), shallow trench dug from high water mark to low tide mark upon a North Atlantic beach (048), removal to the lathing or support wall from a wall (049), removal (...) from a rug in use (050), one kilogram of lacquer upon a floor (052), removal from a rug in use (054), a cup of sea water poured upon the floor (055), anti freeze poured upon the ice (...) and allowed to remain (057), a wall shattered (060), an amount of sea water poured upon the grass (061), intrusion into a stream (066), wall stained by water (068), floatable objects thrown into waterways (068), tree bored by a rifle shot (072), arctic circle shattered (074), a glacier vandalized (075), dragged (076), fields cratered (079), stake set in the ground (085), ore placed upon the (...) seaway (086), wall stripped (089), a stake set (091, 092), rubber ball thrown at the sea (093), painted (098), smudged (099), flushed (100), stained (111), sprayed (112), pitted (116), shattered (117), cratered (118), glued (121), sanded (123), bleached (131), mucked (133), greased (141)* (1969)

- rubber ball thrown on the sea* (146), *material placed upon the ocean* (148), *on the sea* (158), *on the lake* (163), *amount of viscous non water soluble liquid poured into the gulf stream* (179), *field cratered* (181), *lead placed upon the ocean* (182), *anti freeze poured upon the opposing sides of the Antarctic continent* (183), *lodestone placed upon the Saint Lawrence Seaway* (184), *floating bridge* (187), *non sinkable object thrown into the Niagara Falls* (189), *trench dug from (...) marking to (...) marking upon a beach* (191) (1970)
- downtrodden. troddendown* (248), *doubledover. overdoubled* (die Außenseiten eines Objekts berühren sich und werden zum Innen) (249), *overdone. doneover* (252), *undertown and/or overtown* (254), *dug up and/or dug out* (255), *underlain and/or overlain* (256), *affected/ effected as to* (257-261) (1971)
- as if* (Oberflächenerscheinung als Täuschung) (267-272, 274, 275), *engulfed, embraced, covered* (303-310), *having shone being dulled dulled* (316-318) (1972)
- having been placed upon a plane* (373), *resonance* (380-383), *vibrated* (382), *up on (in) the air down on [in] the ground* (393, 394) (1974)
- on a rough \_\_\_ on a smooth \_\_\_* (403- 406) (1975)
- done all over* (429) (1976)
- painted with* (447) (1977)
- inscribed upon to a degree cut into* (453), *having been built on sand with another base (basis) in fact* (454), *renovated* (457) (1978)
- all over* (461), *worn down by erosion* (464) (1979)
- an accumulation of sufficient abrasion to remove enough of an opaque surface to let light through with more intensity* (476), *a force of sufficient force to wear through a surface (i.e. frayed)* (478) (1981)
- over a crack in the crust to the other side* (491) (1982)
- still water placed upon the stream* (497), *pebbles and straw strewn on a level with the surface of the water* (500), *shattered glass* (502), *formed when warm + weight is brought to bear broken when cool + weight is brought to bear* (503, 504) (1983)
- soft masses placed and pressed to rise above the surface of the earth* (506), *shifted about upon the crust* (511), *masses of rusting metal spreading stains upon the surface of the earth* (513), *a black mark upon the earth* (516) (1984)
- enough push and pull to make a structure go to pieces* (517), *masses of soft matter put under a stone* (518), *marked out in the sand* (525) (1985)
- billowing clouds of ferrous oxide on the bottom of the sea* (527) *a rock smoothed to a stone by the continual caress of the bottom of the sea* (528), *encased by and reduced to rust* (532), *fur & silk stroked enough to make a sizzle and spark* (535), *a trace of action past (i.e. a wet place)* (536) *on the face of it* (537), *a trace of rose where a red was left in the sun* (540), *small stones scattered on the ground* (541) (1986)
- the boulders on top rent & split* (562), *set on the ground here and across the water* (573), *gently placed in order to be borne aloft* (575) (1987)

*stones on the table blood on the stones* (584), *watermarks made upon the hot sands* (590)  
*iron steel & glass/bamboo vines & shells strewn underfoot upon a path/upon a street from  
 place to place* (598) *a sheet of steel greased with crude/refined oil (in utrumque paratas)*  
 (599) *daubed with muck and mire* (601), *wiped off the face of the earth* (605) (1988)

*entered into the milieu (rompre la glace)* (614), *small piles of those things that fall through  
 the cracks in the floor* (619), *hard as a rock or soft as silk* (634), *placed on top or placed  
 below* (634) (1989)

*just above the ground just below the surface* (639), *a floating glacier calved by the  
 directed rays of the sun a floating glacier maintained by the deflected rays of the sun*  
 (646), *out on the ice (thick & thin)* (647), *a sheet of polished chrome* (650) (*corroded cut  
 & carved*) (653), *hit hard* (657), *ground down* (659), *attached to* (660), *dust + water put  
 somewhere between the sky & the earth* (662), (*busted open*) (667) (1990)

*stripped bark* (680), *some sticks stuck in the mud* (684), *sandpaper (coarse) + stone  
 (cold) & moved against the other* (685), *dust + diamonds left upon the surface of a sheet  
 of glass* (699), *wood (hard as a rock)* (706), *made to fall to earth* (707) (1991)

*flotsam jetsam tar moonstone* (721), *copper & nickel & sweat mixed upon the ground*  
 (722), *a hill removed of grass &* (738), *a mound enlarged in surface* (739), *placed upon  
 the water underneath the stars taken from the water & carried to the stars* (743), *rows of  
 cabbages marked with red ink and buried tomorrow* (746), *dry earth & scattered ashes or  
 dry earth & buried gold or* (749), + *burnt cork rubbed upon the garden wall + concrete  
 pummeled to sand underfoot + glass scratched by diamonds* (750), *linen or wool draped  
 on the banks of a river without regard to the consequences* (753), *tar + high water (+) (-)  
 tar + low water* (759) (1994)

*& buried where the earth is soft enough* (767) (1995)

*pushed down to the bottom and brought up again* (776), *the light of day (such as it is) &  
 Iceland spar (as close as pure) to form colors (on the surface of the earth)* (786) (1996)

*a mound of those offerings that hallow laying waste & making fallow a portion of the  
 land* (790) (1997)

*water made it wet* (806), *illuminated* (818) (1998)

*directly under the light* (827), *at an angle with the light* (826), *on either side of the light*  
 (827), *use enough to make it smooth enough* (832), *rolled into & onto the sea* (840) (1999)

*various degrees of damage done to the same thing* (846) (2000)

*the flesh of the vine rubbed raw with pumice for any given time* (860), *silver bars bathed  
 in brimstone* (862) (2001)

#### **A.I.1.5.2 Schichtungen; Ab-, Be-, Verdeckungen**

*masonite panel secured to wall* (005), *masonite squares secured to wall floor or ceiling*  
 (006), *sheets of typing paper bonded* (009), *series of 6" x 6" x 6" masonite secured to  
 the wall* (013), *slab (...) one sheet of brown paper bonded even with the edges to the  
 top surface of the limestone* (018), (021), *sheet of clear plexiglass secured to the floor*  
 (025), *sheet of plywood secured to the floor or wall* (032), *removal to the lathing or  
 support wall of plaster or wallboard from a wall* (033), *sheet of transparent plastic  
 secured to the floor or wall* (034), *sheet 4' x 8' x 3/4" plywood secured to the wall* (041),  
*sheet of brown paper (...) glued to the floor* (042) (1968)

*removal to the lathing or support wall of plaster or wallboard from a wall (049), removal of the corner of a rug in use (050), square removal from a rug in use (054), wall stripped of plaster or wallboard (089), an accumulation (143, 193), covered from the rear (217) (1969)*

*over and over (238), doubledover. overdoubled (249), underlain and/or overlain (256), red over and above green over and above blue (291), not over nor above (296), engulfed embraced (303, 305, 307, 309), done again perhaps ... (325-331) (1970)*

*Dissonances (342), undermining undermined (342- 347) (1973)*

*discordance (380), having been laid bare ( ) laid bare ( ) bare (386), having been laid open ( ) laid open ( ) open (387), having been laid on (388), placed upon a stone [ ] upon a stone having thus been altered (389) (1974)*

*uncovered covered over covered up with relation to [a] view (402), (1975)*

*one behind the other one on top of the other one in front of the other (436), back to back in relation to a support system (i.e. a buttress) (439), rested upon quite heavily within a probability of collapse (i.e. a corner stone) (440), placed over a space with a probability of shift (i.e. a lintel) (442), covered placed upon (447) (1977)*

*(i.e. covered over with) (449), within a horizontal relationship (450), laid out flat (451), hidden from view (457) (1978)*

*accumulation (463), many things piled upon many other things (472), many objects put upon many other objects in place of some other objects no longer used to form a pile (474), many things placed here and there to form a place capable of sheltering many other things put here and there (475), an accumulation of sufficient abrasion to remove enough of an opaque surface to let light through with more intensity (476) (1980)*

*imposts of slate (494) (1982)*

*stone upon stone upon fallen stone (498) (1983)*

*the substance of the earth baked tooled and covered by the substance as it was (505), earth + stone shifted about upon the crust to obstruct + hinder the light of day (511), the sands of here poured upon the sands of there (512), built upon (514) (1984)*

*billowing clouds of ferrous oxide on the bottom of the sea (527), above below (530), encased by and reduced to rust (533), (...) earth obscured by (...) silver bars laid down upon it (542), some objects taking the place in the sun of some other objects (547) (1986)*

*+ enough salt to cover one block of salt + another block of salt (458), one slab + another slab set atop a slab resting on the ground (567), one slab + another slab rested against each other on top of a horizontal slab set into the ground (568), one slab put top to butt of another slab set above another slab set top to butt with the ground (569), one slab set above the ground exposed between one slab set in line with another slab (570), two slabs placed against each other to form a form with another slab lying on the ground (571), an area cleared of all that causes shadow (572), gently placed in order to be borne aloft (575) (1987)*

*rocks upon the beach sand upon the rocks (577), a pile in the midst of (586), on top of the trees (587), covered over with leaves and left to rot (589), concrete poured until it sets itself above the ground lengths of silk hung on poles above the ground (591), a bit + a bit until a pot is full (592), a handful of chalk (with) some sawdust (&) chips of rock on a shingle (595), built up on (596), a sheet of steel greased with crude/refined oil (in utrumque paratas) (599), daubed with muck and mire (601), wiped off the face of the earth (605), crushed between cobblestones (609), tiles piled upon mortar piled upon tiles (610) (1988)*

- Flags folded* (617), *covered by clouds* (629), *all over it all* (631) (1989)
- not to be found/to be seen but standing in the light of the moon* (verdeckt und unverdeckt) (645), *a floating glacier calved by the directed rays of the sun a floating glacier maintained by the deflected rays of the sun & [allowed to melt into the sea]* (646), *out on the ice (thick & thin)* (647), *under the clouds (under water)* (648), *(some) red sand on a black rock (wet)* (655), *some of this + some of that gently placed under the light of polaris* (669) (1990)
- stripped bark* (680), *cleared coast* (692), *shreds of white cloth (attached to trees)* (708) (1991)
- bread cast upon the water/wine poured upon the sea/stones placed upon each other/wood thrust into brine* (auch Grafiken) (712 A- D), *1 large 1 small at the edge of the dried up lake* (714), *horizontal geschichtete Rahmen* (713, 715) (1992)
- a hill removed of grass &* (738), *black powder or white powder spread evenly anywhere* (747), *until the moon comes over the mountain* (Lichtveränderung) (758) (1994)
- a stone with wood on the top & wood on the bottom* (777), *& in a pile* (778) (1996)
- adorned with starlight* (791), *aufgebaut mit vom Himmel gefallenem Steinen herunter hinauf* (795) (1997)
- things themselves on top of other things on top of something else now & then* (829) *to support a fold* (843) (1999)
- under the apple tree* (848), *under the sun* (852), *over again before* (857) (2000)
- out from under* (859), *placed underfoot out of sight out of mind* (873) (2001)
- on top of above the water* (878) (2002)

## A.I.1.6 Bindungen als Spannungszustände

### A.I.1.6.1 Befestigungen

- twine strung from stake to stake* (001), *secured to* (005, 006, 013, 025, 032, 034, 041), *bonded* (009, 018), *glued together and secured to* (014), *cemented to* (039), *glued to* (042) (1968)
- secured upon* (059, 062), *the joining of (...) by rope* (090), *glued* (121), *secured* (128), *locked* (134), *cabled* (135) (1969)
- temporary fixed* (144, 187), *binding* (322-324) (1970)
- Bindungen treten in den 70er Jahren in Form von Bezügen auf („with relation to“ usw., vgl. Kap. Bezugssysteme) *released* (428) (1976)
- blown away under certain circumstances* (437) (1977)
- that which is connected with* (480) (1981)
- two separate metals attached without a seam* (519) (1985)
- a trace of rust along the seam that binds* (531), *silver strips entwined amongst a mass of golden threads* (543) (1986)
- cut & spliced & kept together* (576) (1987)

- broken from its mooring* (582), *held together by a thread* (583), *some bamboo lashed to some bamboo* (591), *silver threads entwined in threads of gold* (603), *tied up in knots* (606), *tucked in at the corners* (607) (1988)
- (2 objects + a rope)* (641), *quantities of twisted metals* (650), *attached to* (660), *chains wrapped around one thing & another broken one by one with the passage of time (rusted free) (busted open) (pulled apart) (melted loose) (- - - - -) (- - - - -)* (667) (1990)
- logs bound together* (679), *a rope (of hemp) + a cable (of steel) + a thread (of silk) & braided (all together)* (681), *(attached to trees)* (708) (1991)
- (put) on a fixed point (taken) from a fixed point* (717) (1992)
- held together with water* (730) (1993)
- tied one to the other & the other* (735) (1994)
- bones rendered to glue & used to fasten one material to another* (769) (1995)
- odds & ends tied together as the dawn comes up like thunder* (782), *stones tied with string & placed every which way* (788) (1996)
- contoured over the horizon & joined at many fixed points along the curve delineating that at the water & that not at the water* (807) (1998)
- washed in water hung out to dry* (825) (1999)
- A.I.1.6.2 Zügel, an sich ziehen vs. loslassen, zulassen, zurücklassen; lassen, vernachlässigen, Verbindlichkeit vs. Unverbindlichkeit**
- allowed to* (006, 013, 015, 016, 020, 024, 036), *not tended* (020) (1968)
- allowed to* (046, 053, 056) (1969)
- left* (150), *allowed to* (183, 186) (1970)
- affected/effected as to pressure and/or pull* (257) (1971)
- disengaged restrained* (262-266), *engulfed (...) embraced (...) overindulged* (303-310), *incarceration (...) relegation (...) binding* (313-324), *untended* (332) (1972)
- accounted for or unaccounted for* (361) (1973)
- revoked from time to time* (372), *in relation to an increase in quantity regardless of quality* (373) (1974)
- left here* (426), *put down for as long as it lasts picked up for a limited time only* (427), *released* (428) (1976)
- restraint* (433) (1977)
- to leave (...) in the wake of progress* (489), *an object dependant upon another object to function apart* (496) (1982)
- adjustable strap* (509) (1984)



- enough push and pull to make a structure go to pieces* (517), *hung over the side and lowered into the depths* (521) (1985)
- a trace of rose where a red was left in the sun* (540), *entwined amongst* (543), *wegvloien [met of zonder]; free flowing [with or without]* (550) (1986)
- tiré à quatre épingle as neat as can be* (563), *gently placed in order to be borne aloft* (575) (1987)
- broken from its mooring* (582), *held together by a thread* (583), *left to rot* (589), *some bamboo lashed to some bamboo to keep itself above the ground* (591), *to stand on to hold to throw* (593), *siphoned up & spilled over it all* (597), *entwined in* (603), *taken up with* (604), *tied up in knots* (606), *roughly ripped apart* (608) (1988)
- those things that fall through the cracks in the floor* (619), *swirling now & then around the base of a living tree* (624), *given to the tide for a time* (625), *offering no resistance (suivre le mouvement)* (613) (1989)
- maintained by (...) & [allowed to (...)]* (646), *(rusted free) (melted loose) (pulled apart)* (667) (1990)
- encompassing by virtue of inherent density* (686), *displacing by virtue of inherent instability* (689), *left* (699), *left behind* (700) (1989)
- (put) on a fixed point (taken) from a fixed point* (717) (1992)
- stretched as tightly as is possible* (742), *& something woven & something forged & something given to the sea* (748), *zurückgelassen after the wind* (760) (1994)
- allowed to (...) left to (...)* (809), *brought to touch* (819), *brought to hand laid aside* (820) (1998)
- up up & away* (830), *left in the wind* (838) (1999)
- put where it was not left where it is until it is* (847), *left in the rain* (850) (2000)
- pulled free from the mooring out of sight out of mind* (875) (2001)
- ignoti nulla cupido out of sight out of mind* (877) (2002)

### **A.I.1.6.3 Bindungen in Proportion zu Nähe und Ferne**

- twine strung from stake to stake* (001), *thrown* (002), *bonded at equal distance from* (009), *twine strung from stake to stake* (038) (1968)
- displaced* (083), *a stake set in the ground 50 ft. from the Swiss German border Switzerland a stake set in the ground 50 ft. from the German Swiss border Germany one stake in direct line with the other* (092), *diverted displaced* (094), *shored* (105), *dragged* (108), *spanned* (114), *abridged* (119), *tossed* (124), *removed* (126), *thrown* (129) (1969)
- a river spanned by a temporary fixed Ponton bridge* (144), *and then there were none* (154), *beached (gestrandet)* (192), *over the edge* (227), *over the hill* (231) (1970)
- ( ) down a hatch down a hatch ( )* (300), *and then relegated to another gender* (311), *incarceration relegation binding* (313-324) (1972)

- Irreconcilably remote (...) a remote indictment (344), indirectly **but** close (354), directly **but** close (355)* (1973)
- within the context of a long shot (to a degree) out [bearing a relation to how far out] (412), carried to great lengths. carried to (relatively) great lengths (419)* (1975)
- packed up laid down (420), left here put there (426), put down for as long as it lasts picked up for a limited time only (427), released at a point of passage for a limited time only (428)* (1976)
- drawn out over a period of time (brought to a point) (432), blown away under certain circumstances (437), thrown out (probably) too far (444), coming and going remaining within the context of put and place (i.e. as a means of transport) (448)* (1977)
- done far and away (458)* (1978)
- with the advent of (a) light (459), by the absence of (a) light (460)* (1979)
- taken from here to where it came from (481)* (1981)
- stretched out to the extent necessary to reach the other side (in extenso) (483)* (1982)
- hung over the side and lowered into the depths (521), tension enough to hold a stone upon the Rhine (526)* (1985)
- gently placed in order to be borne aloft (575)* (1987)
- as far as the eye can see (585) to hold/to throw (593)* (1988)
- away from it all (631), tossed aside or carried along (634)* (1989)
- somewhere [not here] (out there) (639), gone with the wind (640), just out of sight/just out of touch (644), not to be found/to be seen (645), out to sea over the horizon (648)* (1990)
- as long as it lasts (716)* (1992)
- milk and honey taken far far away (744), stones found and broken sometime in the future (745), lost at sea (756)* (1994)
- brought to touch (819), brought to hand laid aside (820)* (1998)
- up up and away (830)* (1999)
- left in the rain (850), found alone/mixed + matched/due to proximity/due to its nature/by chance/to make do with/wheresoever it is after any given time (851)* (2000)
- out of sight out of mind (873, 874), pulled free from the mooring out of sight out of mind (875)* (2001)
- ignoti nulla cupido out of sight out of mind (877)* (2002)

## A.I.1.7 Absondern, sortieren, trennen zur Definition von Zugehörigkeit; Abgrenzung als Schutz u. Abwehr

### A.I.1.7.1 Innen und außen, Zentrum und Peripherie, offen und geschlossen, gefasst und ungefasst, Hohlräume

*Enamel thrown on a brick wall* (002), *Auflösung* (004, 022), *lacquer spray paint/bleach/paint/anti freeze sprayed/poured upon the/a floor/lawn/rug/ice* (007, 008, 012, 016, 017, 020, 024, 036), *water poured into this hole* (010), *field cratering/field(s)/wall cratered* (011, 023, 026, 030), *poured/thrown into the sea/into the gulf stream* (004, 022), *intrusion into this hole* (031), *into the floor* (037, 045), *four corners and exact center* (041), *poured into the gulf stream* (044), *corner* (027, 035, 041) (1968)

*paint poured directly upon the floor and allowed to remain* (046), *removal of the corner* (050), *cup of sea water poured upon the floor/the grass* (055), *rubber ball thrown into the Niagara Falls* (058), *triangular removal from a tree* (063), *concise explosion at the boundary common to three countries* (064), *intrusion into a stream* (065, 066), *inland waterways* (068), *tree bored* (072), *turbulence induced within a body of water* (078), *cratered* (079), *stake set in the ground* (092), *locked* (134), *bracketed* (136), *mined* (137)(1969)

*over and out* (149), *flowed within* (174), *flowed through* (173), *flowed out* (175), *flowed in* (176), *viscous non water soluble liquid poured into the gulf stream* (179), *cratered (...)* *in or around Dublin/ Belfast* (181), *a non sinkable manufactured object thrown into the (...)* *falls* (189), *in the grass* (193), *reinserted* (212), *from within* (218) (1970)

*strung out* (233), *down and out* (235), *in and out* (237), *around and about* (239), *through and through* (241), *over and out* (242), *without or within („or“ als Markierer von Ausschließlichkeit)* (253), *dug up and/or dug out* (255) (1971)

*incarceration* (313), *relegation* (319) (1972)

*put out of place to/for* (367), *within or without* (381, 384), *within a context of* (384), *within a ( ) dome (bright) (light)* (385), *having been laid open ( ) laid open [perhaps within the realm of illumination]* (387), *up on (in) the air down on [in] the ground* (393, 394), *within the context of* (383, 393, 394) (1974)

*within the context of* (400, 403-405), *in the rough* (405), *out [bearing a relation to how far out]* (412), *within a rhythm of sorts* (413) (1975)

*packed up* (420), *within a context of* (424), *within the context of* (427) (1976)

*within a process of containing: blocked in (from) closed out (from) (...)* *restraint* (433), *(outside of a primary concern)* (438), *within a* (440), *within a* (441), *thrown out (probably) too far* (444) (1977)

*within a* (450) (1978)

*closed off* (464, 466), *blocked off* (465) (1979)

*to form a place capable of sheltering many other things put here and there* (475) (1980)

*formed to enclose a paddock* (493), *centered around* (495) (1982)

*ever widening circles* (501), *ever widening circles of shattered glass* (502) (1983)

- into the trees* (529), *beyond* (530), *silver strips entwined amongst a mass of golden threads* (543) (1986)
- to fill a hole* (454), *a large wooden box to contain them* (457) (1987)
- cleared from wall to wall* (581), *stacks of brick holding a roof above the ground* some bamboo lashed to some bamboo to keep itself above the ground a piece of steel holding a lot of glass above the ground concrete poured until it sets itself above the ground lengths of silk hung on poles above the ground (591), *until a pot is full* (592), *siphoned up & spilled over it all* (597), *set in a hollow* (602), *at the corners* (607) (1988)
- enough to push out* (612), *entered into the milieu* (*rompre la glace*) (614), *Umrahmungen und Klammern* (611-616), *and so on* (*Öffnung auf Fortsetzung*) (616), *out of sight* (617), *wet sand moved about and set on the table* (*Fassbarkeit des nassen Sands*) (618), *out of focus* (620), *pushed out* (622), *given to the tide for a time* (625 *brought by the tide to the shore* (*after a time in the sea*)) (626) (1989)
- out of sight of* (637), *somewhere [not here] (out there)* (639), *gone with the wind* und *so weiter ...* (*Öffnung durch "usw." und Pünktchen, Fassung durch fette, übergroße Klammer*) (640), *just out of sight/out of touch [somewhere under the sun] (in the light of day)* (644), *Einkreisung* (645), *out on the ice* (647), *out to sea* (648), *2 metal balls + 2 metal rings (set down in the groove)* (656), *crossed out* (661), (*busted open*) (667) (1990)
- (*in the still of the night*) (670), *placed* (*eingekreist*) *in the heat of the day/in the heat of the night* (672), (*in the morning mist*) (683), *water + ferrous concrete encompassing by virtue of inherent density* (686), *Umrahmungen und Klammern* (686-690, 693-697, 709), *moving into by virtue of inherent volition* (688), *in the crack of dawn* (700), *flour & water* (jeweils in unterbrochener Rahmung) (+) (-) *sugar & salt* (jeweils in unterbrochener Rahmung) (709) (1991)
- Umrahmungen* (713- 716, 719, 724), *at the edge of the dried up lake* (714), *out on (...)* *out on (...)* (715), *offener Rahmen* (716), *as long as it lasts* (*offener Ausgang*) (716) (1992)
- Umrahmung* (728) (1993)
- in a hollow* (737), *opened end to end* (741), *dry earth & scattered ashes or dry earth & buried gold or* (749), *cast iron plunged into water or forged steel set into sand* both ends twisted to the middle (754), *ball bearings or round stones made to roll outside of what there is* (755), *lost at sea* (756) (1994)
- to fit into so small a box* (772), *& in a pile/in a box/in a puddle* (778) *in one end and out the other* durch eine Ende rein & durch das andere durch (& dann noch einmal) zum einen Ende rein und zum anderen raus (780) (1996)
- on the line off the line* („klipp und klar“ oder „in telefonischer Verbindung“/„aus der Leitung“ oder „auf der Grenze“, „außerhalb der Grenze“) (804) (1997)
- écrit dans le coeur des objets* (geschrieben innerhalb des Herzens der Objekte vs. „au coeur des objets“ als „ins Herz der Objekte hineingeschrieben“) (810), *the inherent destiny* (812), *placed within the force of the waves* (813), *out of harm's way* within the sphere (819) (1998)
- within a horizontal context* (824), *washed in water hung out to dry* (825), *out of the blue* (831), *left in the wind* (838), *rolled into & onto the sea* (840), *changed first to contain a gesture* (843)(1999) *within the same resonance* (850), *left in the rain* (850) (2000)

- out from under* (859), *bathed in brimstone* (862), *emptied until full y* (864), *out from a place in the line* (872), *out of sight out of mind* (873, 874, 875) (2001)
- out of sight out of mind* (877) (2002)
- A.I.1.7.2 Vermischung und Separation, Zuordnung, Aufteilung, Anpassung, Unterscheidung**
- grid* (Herstellung von Kompartimenten) (001, 038), *Auflösung* (004, 022), *the portion of one country into the other* (015), *at each corner* (027), *an object tossed from one country to another* (028), *removal from earth from the ground intrusion into this hole of a standard processed material* (031), *styrofoam sunk flush with the ground* (040) (1968)
- Idiosynkrasie (044, 179), örtliche Trennung - gleicher Vorgang (057, 058, 065, 066, 079, 092, 148, 181, 182, 183, 189, 190), *one each month* (068), *arctic circle shattered* (074), *turbulence induced within a body of water* (078), *divided reduced or partitioned* (084), *broken ½* (086, 184), *split* (106), *shattered* (117), *diverted* (121), *demarked* (130), *mixed* (132), *bracketed* (136), *smelted* (138), *ruptured* (142) (1969)
- earth to earth ashes to ashes dust to dust* (151), *10 lbs. mercury tossed from England to Sweden* (188), *glass in the grass* (193), *middle of the road left of center right of center* (224-226) (1970)
- light and dark* (244) (1971)
- tinged* (262-266), *as if* (267- 272), *soaked* (305), *dissonances* (324) (1972)
- classified as* (348), *common to both* (349), *sections* (352), *registered* (355), *titled* (356), *named* (357), *owned* (360), *accounted for* (361), *made to appear as ( ) made to appear as ( )* (363) (1973)
- used without reference to used without reference ... used without ( )* (365), *made unsuitable to/for* (366), *catered to/for* (368), *not quite done to/for* (369), *various manners for/of various things* (376-378), *grafische Anordnung in* 379, *manner of things* (379), *various manners of* (384), *a manner of* (385), *altered* (389) (1974)
- arranged as (to)/[to] arranged as to* (397, 398), *change* (398), *cut* (414) (1975)
- some things (packed up) some things (laid down)* (420), *cleared up* (421) *bent to a straight and narrow at a point of passage* (422), *in a point of order* (423), *having been brought back* (425) (1976)
- various manners of use* (434), *having been red having been white having been blue brought to brown (i.e. Goya)* (435), *some red mixed with white some blue mixed with white some green mixed with white some violet mixed with white some yellow mixed with white* (438) (1977)
- in relation to three colors: red, white, blue (i.e. covered over with) (mit Kommas)* (449), *black, orange, yellow (mit Kommas)* (450), *trimmed, altered, positioned and held up* (456), *altered to suit* (457) (1978)
- black and white and red (all over) from color to color* (461), *various liquids from various points to form a pool of various liquids at a point of accumulation* (462) (1979)
- an object made to resemble another by the addition of a sufficient quantity of external qualities* (477) (1980)

- temperate/hot/cold climate* (480) (1981)
- materials grouped in such a manner that by virtue of use some material passes as that which it is not (in medias res)* (484), *brought from one climate to another to make a grouping of things not related to the climate at hand* (485), *the salt of the earth mingled with the salt of the sea* (488), *an object dependent upon another to function apart* (496) (1982)
- pebbles and straw strewn on a level with the surface of the water* (500) (1983)
- 2 adjoining sections kept apart* (509), *the sands of here poured upon the sands of there* (512) (1984)
- enough push and pull to make a structure go to pieces* (517), *two separate metals attached without a seam* (519), *many separate spaces marked out* (525) (1985)
- silver strips entwined amongst a mass of golden threads* (543), *some objects taking the place in the sun of some other objects* (547) (1986)
- stones (silver) + stones (gold) to fill a hole* (454), *(blue) stones + (red) stones* (455), *coals and stones + a large wooden box to contain them* (457), *salt + sugar in a lump in a corner of the earth* (459), *the boulders on top rent & split* (562), *as neat as can be* (563), *an area cleared of all that causes shadow* (572), *cut & spliced & kept together* (576) (1987)
- rocks upon the beach sand upon the rocks* (577), *cleared from wall to wall* (581), *some stone/wood/ glass/steel/gold/earth/coal/salt/lead/ashes/rubber/hemp to stand on/to hold/ to throw* (593), *a handful of chalk (with) some sawdust (&) chips of rock on a shingle* (595), *iron steel & glass/bamboo vines & shells strewn underfoot upon a path/upon a street from place to place* (598), *daubed with muck and mire* (601), *fire and brimstone set in a hollow* (602), *silver threads entwined in threads of gold* (603), *roughly ripped apart* (608) (1988)
- fuel added to the flame (jeter de l'huile sur le feu)* (611), *hydrogen with water gypsum with water wine with water (and so on)* (616), *miscellaneous objects (made by hand) given to the tide for a time* (625), *miscellaneous materials brought by the tide to the shore (after a time in the sea)* (626), *more silver/aluminium/saltpeter/yellow/than gold/ lead/black powder/blue enough (gold /lead/ blackpowder/ blue ) to make it shine/heavy/explode/green* (632) *salt & earth (with water) all too soon* (633), *put together or spread apart* (634) (1989)
- wet sand & small stones placed in the sun to dry (all mixed together)* (635), *this & that put here & there* (637), *horizontale Trennlinie* ( 639, 643, 644, 646, 647), *green/milk/ brown/glass broken in the light of day/in the light of sunset/in the morning light [white/ red/ blue]* (643), *but* (645), *allowed to melt into the sea* (646), *(helter skelter) (all in order)* (652), *iron water wood + stone (corroded cut & carved)* (653), *+ some other things (put into another light)* (654), *2 metal balls + 2 metall rings (set down in the groove)* (656), *another point* (664) *some of this + some of that* (669) (1990)
- a rope (of hemp) + a cable (of steel) + a thread (of silk) & braided (all together)* (681), *water sticks sand stone* (682), *2 blocks of salt (in the morning mist)* (683), *water + ferrous concrete (jeweils gerahmt)* (686), *sand & silver + ferrous concrete (jeweils gerahmt)* (687), *bits & pieces put together to present a semblance of a whole* (690), *cadmium mud titanium lead ferrous oxide* (691), *some material (lighter than air) (heavier than water) (harder than lead) (softer than steel) (thicker than blood) (clear as mud) (whiter than snow) (darker than coal)* (694-697), *water + clay (heat) water laden with so much clay as to absorb the heat of the sun (graphische Gestaltung)*(698), *flour & water (jeweils in unterbrochener Rahmung) (+) (-) sugar & salt (jeweils in unterbrochener Rahmung)* (709) (1991)

*niter & brimstone kept apart (719), mest & bourbe fumier & slijk muck & mire (720), flotsam jetsam tar moonstone (721), copper & nickel & sweat mixed upon the ground (722), some limestone some sandstone enclosed for some reason some limestone some sandstone inclosed for some reason (723)* (1992)

*piss & ginger & apples & pears (grafische Anordnung) (726), mixed with sand (727), mica + sand & stones & slate (grafische Anordnung, inhaltliche Zuordnung: Glimmer zu Schiefer wie Steine zu Sand) (729)* (1993)

*oil + water & wire + wood (tic tac toe) (kreuzförmige Anordnung) (732), a branch of oak a pole of chestnut a cord of silk tied one to the other & the other (735), shells & quicklime & water (736), milk and honey (744), black powder or white powder spread evenly anywhere (Nivellierung von Unterschieden) (747), & something woven & something forged & something given to the sea (748), water & salt with + without sand fire & water with + without sand (751), lignite burnt with other brown things or anthracite burnt with other black things without regard to the nature of the things (752), & something like it & something nothing like it (757), 1 x something else & 2 other things (761 C), 1 x a few things like it (761 D)* (1994)

*without the qualities attributed to steel iron & stone (762) & then milk & honey & then iron & coal & then bread & butter & then sticks & stones & then apples & eggs & then ivory & jade & then silk & satin & then glass & steel & then soap & water & then (763), iron & gold in the air dust & smoke on the ground (764), balls of wood balls of iron (766)* (1995)

*rows of broken bottles set into badly mixed concrete (785), paper + stone or fire + water (when in doubt) play tic tac toe & hope for the best (787)* (1996)

*a mound of those offerings that hallow laying waste & making fallow a portion of the land (790), something much like the others à fripon fripon et demi presque mieux que les autres à fripon fripon et demi (792), some sand + some heat (793) this that & the other thing (794), taken apart & put together again (805)* (1997)

*contoured over the horizon & joined at many fixed points along the curve delineating that at the water & that not at the water (807), one way then another way then another way (817), cut to fit used as it were (sic!) another object (820)* (1998)

*things themselves on top of other things on top of something else now & then (829), in line with another (836), in direct line with another and the next (837)* (1999)

*a big thing a little thing/a clear thing a dense thing/a thing of some weight a thing of less weight after all another thing some thing in front of a point in time/ reflecting the same light/standing at the same place a black thing a white thing after all something anything seen at any moment something in motion something in stasis after all another thing something within the same resonance something of formal substance something of informal substance after all another thing something left in the rain (850), found mixed + matched (851) seen as red/blue/green/ violet and used as such (853), smoke and fire one here one there before the deluge (854), heat and light one here one there before the shadow (855), peace and quiet one here one there before the explosion (856)* (2000)

*the flesh of the vine rubbed raw with pumice for any given time (860), asphalt and limestone and sand kneaded together (862), gold silver emeralds per se steel salt diamonds per se moved carried placed per se (867)* (2001)

**A.I.1.7.3 Hervorheben, markieren, exponieren**

*to demark a grid (001), green enamel on a brick wall (002), at indicated terminal points (003), flourescein sea marker (004), gloss white lacquer (007, 016), white line of the Los Angeles Freeway (009), hole in the ground white paint poured into this hole (010), brown wrapping paper bonded to the top surface of the limestone (018), white highway paint upon a well tended lawn (020), dye marker (022), allowed to bleach (024), sheet of transparent plastic secured to the floor or wall (beinahe unsichtbar) (034), designated at time of installation (037)* (1968)

*removal to the lathing or support wall of plaster or wallboard from a wall (021, 049), square removal from a rug in use (054), anti freeze poured upon (...) and allowed to remain (057, 183), rubber ball thrown into the (...) Falls (058), object secured upon a threshold (059), sea water poured upon the grass (061), red vegetable colouring (065), flare ignited upon a boundary (080), wall striped of plaster or wallboard (089), a stake set (091, 092), rubber ball thrown at the sea/ on the sea (093, 146), thrown (129), demarked (130), bleached (131), mined (137)* (1969)

*set with signal flags/signal flags set (145, 190), lead placed upon the ocean (182), tossed (188), high/ low water marking (191), beached (in Sicherheit gebracht) (192), middle of the road (224), over the edge (227)* (1970)

*light and dark. and dark and light (244), downtrodden. troddendown (248), without or within (253), undertown and/or overtown (submerge et/ou emerge) (254), dug up and/or dug out (255), affected/ effected as to (257-261)* (1971)

*as if (Tarnung) (274- 280), loudly moderately loudly very loudly/ softly moderately softly very softly (282-285), made quietly (286), made noisily (287), down a hatch (300), up a tree (Verstecke) (301), fire extinguished (303), relegated (311), relegation (319-321), untended (332)* (1972)

*superstrong progression (336), titled (356), named (357)* (1973)

Umrahmung (395) (1974)

Umrahmungen (397, 399) (1975)

Umrahmung (426) (1976)

*having been marked with (i.e.decorated) having been decorated with (i.e. marked) with a probability of being seen (443), (all with a probability of being seen) (447)* (1977)

Umrahmung (456) (1978)

*delineated by force with the advent of (a) light (459), delineated by the absence of (a) light (460)* (1979)

*shaped up sufficiently to assume some shape (ejusdem generis) (487)* (1982)

*crissed-crossed strap (509), spreading stains upon the surface of the earth (513), a black mark upon the earth (schwarz auf braun) (516)* (1984)

*marked out in the sand (525)* (1985)

*a trace of rust along the seam that binds (531), painted stones ringing the rubble of stones not painted (534), white water (546), blue water (548)* (1986)



- stones + stones to mark the way* (453), *one slab set above the ground exposed between one slab set in line with another slab* (570), *an area cleared of all that causes shadows* (572), *put on the shelf* (574), *gently placed in order to be borne aloft* (dem Wind ausgesetzt) (575) (1987)
- rocks upon the beach sand upon the rocks* (577), *set up in order to be blown down* (579), *watermarks made upon the hot sands* (590), *daubed with muck and mire* (601) (1988)
- Umrahmungen und fettgedruckte, übergroße Klammern (611- 616), *wet sand moved about and set on the table* (618), *(designated)* (628) (1989)
- wet sand & small stones placed in the sun to dry* (635), *(out there)* (639), *in the light of day/in the light of sunset/in the morning light [white/red/blue]* (643), *not to be found/to be seen but* (eingekreist) *standing in the light of the moon* (645), *iron water wood + stone (corroded cut & carved)* (653), *put into another light* (654), *(some) red sand on a black rock (wet)* (655), *small stones put on poles standing still in the water* (665), *of* (eingekreist) (666), *some of this + some of that gently placed under the light of polaris* (669) (1990)
- Umrahmungen und Klammer (671), *placed* (eingekreist) (672), *dropped stones* (Spurenlegung) (674), *2 blocks of salt (in the morning mist)* (683), *&* (eingekreist) (691), *dust + diamonds left upon the surface of a sheet of glass* (699), *something left behind to glitter in the crack of dawn* (700), *shreds of white cloth (attached to trees)* (708) (1991)
- out on the ocean shore out on the bottom of the mountain* (715), *(put) (taken)* (eingekreist) (717) (1992)
- stones found and broken sometime in the future* (745), *rows of cabbages marked with red ink and buried tomorrow* (746), *black powder or white powder spread evenly anywhere* (Nivellierung von Unterschieden) (747), *dry earth & scattered ashes or dry earth & buried gold or* (749), *+ burnt cork rubbed upon the garden wall + glass scratched by diamonds* (750), *lignite burnt with other brown things or anthracite burnt with other black things without regard to the nature of the things* (752), *linen or wool draped on the banks of a river without regard to the consequences* (753), *until the moon comes over the mountain* (758) (1994)
- matter as we know it + red paint + yellow mud + green slime & buried where the earth is soft enough* (767) (1995)
- things made to be seen forcefully obscured* (774), *brought to light* (779), *odds & ends tied together as the dawn comes up like thunder* (782) (1996)
- a mound of those offerings that hallow laying waste & making fallow a portion of the land* (790), *adorned with starlight* (791) (1997)
- contoured over the horizon & joined at many fixed points along the curve delineating that at the water & that not at the water* (807), *écrit dans le coeur des objets* (810), *illuminated by the lights of two ships passing in the night* (818), *in view of most* (819), *held above the horizon* (821) (1998)
- washed in water hung out to dry* (825), *placed directly under the light* (827), *before the sun rises hidden from moonlight left in the wind* (838), *at a distance to the foreground* (839) (1999)
- seen at any moment* (850), *found due to its nature after any given time* (851), *bent to be seen and used as a luminous arc* (853) (2000)

*placed underfoot out of sight out of mind* (873), *set behind the trees out of sight out of mind* (874), *out of sight out of mind* (875) (2001)

## A.I.1.8 Terminale Grenzen

### A.I.1.8.1 Grenzverletzung als Übergriff

*Enamel thrown on a wall* (002), *nails driven into floor* (003), *secured to wall floor or ceiling by screws* (006), *lacquer/enamel/water soluble paint/waterbase tempera paint sprayed/poured (directly) upon the (a) floor* (007, 008, 012, 016, 017, 036), *typing paper bonded at equal distance from the white line of the Los Angeles Freeway* (009), *field cratering with (...) imposed charges* (011), *secured to the wall/floor* (013, 014, 032, 034, 041), *to intrude the portion of one country into the other* (015), *trench cut across a standard one car driveway* (019), *highway paint upon a well tended lawn* (020), *removal to the lathing or support wall of plaster or wallboard from a wall* (021, 033, 049), *field cratered* (023, 030), *bleach poured upon a rug and allowed to bleach* (024), *secured by screws to the floor* (025), *wall cratered by shotgun blast* (026), *firecracker residue of explosions at each corner of the exhibition area* (027), *object tossed from one country to another* (028), *residue* (029), *removal intrusion* (031), *steel nails driven into the floor* (037, 045), *linoleum strips cemented to the floor* (039), *paper glued to the floor* (042) (1968)

*heavy grade motor oil poured into the gulf stream* (044), *water base tempera paint poured directly upon the floor and allowed to remain for the duration of the exhibition* (046), *wall pitted by a single air rifleshot* (047), *removal of the corner of a rug in use* (050), *lacquer poured upon a floor* (052), *steel I-beam placed upon a boundary and allowed to rest* (053), *square removal from a rug in use* (054), *cup of sea water poured upon the floor* (055), *anti freeze poured upon the ice and allowed to remain* (057), *object secured upon a threshold* (059), *wall shattered by a pistol shot* (060), *object secured upon a boundary* (062), *triangular removal from a tree* (063), *explosion at the boundary common to three countries* (064), *intrusion* (066), *stained* (067, 111), *stone wall breached by detonated high explosives* (069), *tree bored by a rifle shot* (072), *shattered* (074), *vandalized* (075), *dragged* (076), *two fields in adjoining countries cratered by explosions* (079), *displaced* (083) wegen Vorsilbe dis- (auseinander, hinweg), *endivisible entity divided reduced or partitioned* (084), *stripped* (089), *a natural water course diverted reduced or displaced* (094), *direct affront to a natural waterway* (097), *smudged* (099), *marred* (101), *reduced* (102), *obstructed* (103), *bored* (109), *pitted* (116), *shattered* (117), *cratered* (118, 181), *affronted* (119), *bleached* (131), *mucked* (133), *mined* (137), *smelted* (138), *notched* (139), *mashed* (140), *ruptured* (142) (1969)

*breached* (147), *beached* (192), *readjusted* (198), *recharged* (200), *redone* (215), *weakened from within* (218), *done without* (in der Bedeutung von "nicht gebraucht") (223), *beside itself* (229), *beside the point* (232) (1970)

*down and out* (in der Bedeutung von "heruntergekommen") (234), *around and about* (in der abwertenden Bedeutung von "herum" und "umher") (239), *overstuffed* (246), *passed over. overpassed.*(247), *downtrodden. troddendown.*(248), *doubledover* (249), *broken off* (251), *overdone* (252) (1971)

*curtailed* (262), *restrained* (264), *weakened* (265), *tinged* (als "getrübt")(265), *engulfed diminished smothered glutted overindulged shoved pushed* (303- 310), *relegated* (311, 312), *incarceration, mutilation, relegation, binding* (313- 324), *untended* (332) (1972)

*enriched* (339), *indictment defense undermining of dissonances* (324) (1973)

*in relation to an increase in quantity regardless of quality:* (373), *destruction* (381), *discordance* (380), *having been laid bare* (386) (1974)

<i>cut</i> (414), <i>faded</i> (415), <i>upstaged</i> (416), <i>washed out</i> (417), <i>blacked out</i> (418)	(1975)
<i>done all over</i> (429)	(1976)
<i>done far and away</i> (458)	(1978)
<i>worn down by erosion</i> (464)	(1979)
<i>an accumulation of sufficient abrasion to remove enough of an opaque surface to let light through with more intensity</i> (476), <i>a force of sufficient force to wear through a surface (i.e. frayed)</i> (478)	(1980)
<i>used in such a manner that it can only remain a representation of what it was where it came from</i> (481)	(1981)
<i>shattered glass</i> (502), <i>broken when cool + weight is brought to bear</i> (503, 504)	(1983)
<i>toppled</i> (507), <i>formed of the resultant debris as (...) came tumbling down</i> (508), <i>rusting metal spreading stains upon the surface</i> (513), <i>the ashes of a box made of wood</i> (514)	(1984)
<i>go to pieces</i> (517), <i>slow corrosion leading to a loss of inherent dignity of the object at hand</i> (523)	(1985)
<i>reduced to rust</i> (533), <i>the rubble of stones not painted</i> (534), <i>rot enough to lead to a lapse in the ability to support of a beam</i> (538), <i>a trace of rose where a red was left in the sun</i> (540), <i>some objects taking the place in the sun of some other objects</i> (547)	(1986)
<i>the boulders on top rent &amp; split</i> (562), <i>an area cleared of all that causes shadow</i> (572), <i>shafts of broken marble</i> (573)	(1987)
<i>blood on the stones</i> (584), <i>covered over with leaves and left to rot</i> (589), <i>daubed with muck and mire</i> (601), <i>roughly ripped apart</i> (608)	(1988)
<i>fuel added to the flame (jeter de l'huile sur le feu)</i> (611) (nähren und verschlingen), <i>the tracks of dead leaves</i> (624) <i>miscellaneous objects (made by hand) given to the tide for a time</i> (625), <i>miscellaneous materials brought by the tide to the shore (after a time in the sea)</i> (626), <i>(impaired)</i> (627), <i>disposal of the trimmings of a pencil used to make lines (detritus of desired details)</i> (630), <i>tossed aside</i> (634)	(1989)
<i>(corroded cut &amp; carved)</i> (653), <i>hit hard</i> (657), <i>ground down</i> (659), <i>crossed out</i> (661), <i>broken one by one with the passage of time (rusted free) (busted open) (pulled apart) (melted loose) (- - - -) (- - - -)</i> (667)	(1990)
<i>absorb</i> (698), <i>wood (hard as a rock) &amp; wood (light as can be) crushed together into dust</i> (706)	(1991)
<i>dried up lake</i> (714)	(1992)
<i>scattered ashes</i> (749) + <i>pearls rolled across the floor</i> + <i>burnt cork rubbed upon the garden wall</i> + <i>concrete pummelled to sand underfoot</i> + <i>glass scratched by diamonds</i> (750), <i>lignite burnt with other brown things or anthracite burnt with other black things without regard to the nature of the things</i> (752), <i>without regard to the consequences</i> (753) <i>without regard to the capabilities of the material</i> (754)	(1994)
<i>things made to be seen forcefully obscured</i> (774), <i>things capable of combustion collected and burnt to a crisp</i> (775)	(1996)

- a mound of those offerings that hallow laying waste & making fallow* (790) (1997)
- diluted & tempered neutralized & modified almost stopped* (808), *an abrogation of the inherent destiny of any object at hand* (812), *out of harm's way a bit to the side relegated to the shadows* (819), *laid aside despite reduced used as it were another object* (820) (1998)
- varying degrees of damage done to the same thing* (846), *left in the rain* (850) (2000)
- bent until straight y* (863), *battered until formed y* (863), *out of sight out of mind* (873, 874, 875) (2001)
- ignoti nulla cupido out of sight out of mind* (877) (2002)
- A.I.1.8.2 Absolutheit als: Unaufhaltsamkeit, Rücksichtslosigkeit, Plötzlichkeit, Unberechenbarkeit, Unbedingtheit, Singularität, Absurdität**
- (Zahlwörter (v.a. „one“), Ziffern, die Stückzahlen bezeichnen (002, 003, 004, 005, 008, 009, 010, 012, 014, 015, 016, 017, 018, 020, 022, 025, 032, 034, 040, 041), *at indicated terminal screw points* (003, 005, 013, 014), *exploded* (011, 023), *allowed to bleach* (024), *single shotgun blast* (026), *explosions* (027), *structured simultaneous explosion* (030), *single air rifle shot* (027) (1968)
- (Zahlwörter, Ziffern, die Stückzahlen bezeichnen (v.a. „one“) (044, 045, 053), *anti freeze poured upon the ice (...)* and *allowed to remain* (057), *shattered by a single pistol shot* (060), *concise explosion* (064, 185), *breached by detonated high explosives* (069), *bored by a rifle shot* (072), *simultaneous explosions* (079), *endivisible entity divided reduced or partitioned* (084), *flushed* (100) (1969)
- and then there were none* (154), *one field (...)* *one field (...)* *structured explosion* (181), *anti freeze poured upon (...)* *the Antarctic continent and allowed to remain* (183), *toppled from above* (216), *beside itself* (229), *beside the point* (232) (1970)
- light and dark. and dark and light.* (244), *affected as to heat and/or cold* (258) (1971)
- noise made very loudly* (284), *unrelated to* (297), *fire (...)* *embraced (smothered) by water (hissing)* (303) (1972)
- having been in a superstrong progression* (336), *irreconcilably remote* (344) (1973)
- without reference to* (365), *from time to time* (370-372) (Unberechenbarkeit, Willkür), *regardless of* (373), *things* (379, 420), *to a point of destruction* (381), *[being then within a context of revolution]* (384) (1974)
- outside of a primary concern* (438) (1977)
- delineated by force* (459), *done far and away* (458) (1979)
- determined by* (472) (1980)
- toppled* (507), *came tumbling down* (508) (1984)
- a rock smoothed to a stone by the continual caress of the bottom of the sea* (528), *inevitable* (549), *free flowing [with or without]* (550) (1986)

*two stones tossed into the wind (causing sparks) (580), the sounds of trees made to fall (588), spilled all over (597), fire and brimstone set in a hollow (602), roughly ripped apart (608)* (1988)

*Fuel added to the flame (jeter de l'huile sur le feu) (611), pushed out in front of each other (auf die Barrikaden) (622), it all (...) everywhere (vgl. auch das frz. „partout“ in der doppelten Bedeutung von „überall“ und „unbedingt“) (631)* (1989)

*by virtue of inherent density/movement/volition/instability (686- 689), in the crack of dawn (700), of it all (701-705)* (1991)

*and buried tomorrow (746), anywhere (747), + pearls rolled across the floor (750), without regard to the nature of the things (752), without regard to the consequences (753), without regard to the capabilities of the material (754), bolted down (757), until the moon comes over the mountain (758)* (1994)

*from point to point without the qualities attributed to (...) (762), matter as we know it (767)* (1995)

*plus la plus di plus da et ainsi de suite (770), done then in fact now & then (781), as the dawn comes up like thunder (782), slowed down fast here and now (783), (such as it is) (786)* (1996)

*more or less that as it is give or take this as it was (789)* (1997)

*écrit dans le coeur des objets (810), an abrogation of the inherent destiny of any object at hand (812), despite the destiny of other objects (820)* (1998)

*things themselves (829), out of the blue (831)* (1999)

*made fragile at this time on this place to a point of no return (844), various degrees of damage done to the same thing (846), whatever was somewhere else before (849), after all another thing some thing after all something anything seen at any moment (850), found due to its nature after any given time (851)* (2000)

*per se (867), out of sight out of mind (873, 874, 875)* (2001)

*ignoti nulla cupido out of sight out of mind (877)* (2002)

### **A.I.1.8.3 Endpunkt (Full Stop), Endgültigkeit; Abgrund (ohne ein gegenüberliegendes Ufer), Abbruch (einer Bewegung), Falle (ohne die Möglichkeit des Entkommens), Vergeblichkeit; das Unbekannte/Jenseitige**

*to conclusion (008)* (1968)

*single air rifle shot (047), points determined at time of installation (045), single pistol shot (060), affronted (119)* (1969)

*breached (147), a stone left unturned (180), earth to earth ashes to ashes dust to dust (151), ready (152), and then there were none (154), tried and true (156), placed ... and allowed to rest (186), over the edge (227), around the bend (hinter der Kurve, das absolute Unbekannte) (228), beside itself (229), over the hill (231), beside the point (232)* (1970)

*Punkt als Satzzeichen (full stop) (234- 250, 252), on and off (243), light and dark (244), broken off (251), or (253)* (1971)

*not, un- (204-298), extinguished (303), another gender (311, 312)* (1972)

<i>irreconcilably remote</i> (344), <i>to a point of destruction</i> (381)	(1974)
<i>end</i> (406), <i>brought up short</i> (419)	(1975)
<i>in effect</i> (451), <i>in fact</i> (454), <i>essential qualities</i> (455)	(1978)
<i>an impasse</i> (469)	(1979)
<i>the response of an object to contact sufficient to lead to a change in inherent quality (vis inertiae)</i> (471), <i>things other things</i> (473), <i>many objects many other objects</i> (474), <i>an object another</i> (477)	(1980)
<i>loss of inherent dignity</i> (523) <i>the properties of the lodestone lying next to it</i> (524)	(1985)
<i>beyond</i> (530) <i>a trace of action past (i.e. a wet place)</i> (536), <i>swept away with a rush of white water</i> (546) <i>forced over the rim</i> (548)	(1986)
<i>the sounds of trees made to fall</i> (588), <i>left to rot</i> (589)	(1988)
<i>over the wall &amp; in front of the next</i> (623) <i>the tracks of dead leaves swirling now &amp; then around the base of a living tree</i> (624)	(1989)
<i>over the horizon</i> (648) (Horizont < grch. horizon kyklos “begrenzender Kreis”; zu horizein “begrenzen”), <i>placed upon the horizon (casting shadows)</i> (649)	(1990)
<i>(whiter than snow) (darker than coal)</i> (697), <i>wood (hard as a rock) &amp; wood (light as can be) crushed together into dust</i> (706)	(1991)
<i>out on the ocean shore out on the bottom of the mountain</i> (715), <i>as long as it lasts</i> (716)(1992)	
<i>opened end to end &amp;</i> (741), <i>as tightly as is possible</i> (742), <i>milk and honey taken far far away</i> (744) <i>anywhere</i> (747), + <i>cannon balls stacked as high as they will go</i> (750), <i>ball bearings or round stones made to roll outside of what there is</i> (755)	(1994)
<i>a line drawn from the first star at dusk to the last star at dawn</i> (765), <i>matter caused to cease to function as it had</i> (768), <i>rien ne va plus</i> (769)	(1995)
<i>past the end of the dock</i> (771), <i>built to see over the edge</i> (773), <i>in one end and out the other</i> (780),	(1996)
<i>almost as far as it will</i> (799), <i>one foot over each horizon ft. x ft.</i> (803)	(1997)
<i>almost stopped</i> (808), <i>an abrogation of the inherent destiny of any object at hand</i> (812), <i>built at the edge of the grass</i> (822)	(1998)
<i>up up and away</i> (830), <i>carefully balanced on the edge of a hole in time</i> (835)	(1999)
<i>made fragile at this time on this place to a point of no return</i> (844), <i>after all another thing some thing</i> (850)	(2000)
<i>per se</i> (867) <i>Welle nach Welle nach die Erde/ das Wasser/ der Himmel/ die Grenze/ der Anfang</i> (871) <i>out of sight out of mind</i> (873, 874, 875)	(2001)
<i>ignoti nulla cupido out of sight out of mind</i> (877)	(2002)

## A.I.2 Transkriptionen der Interviews

### A.I.2.1 Transkript des Gesprächs mit Lawrence Weiner in der Galerie Buchmann, Köln, geführt am 14. März 2002 (Auszug)

**M.M:** The subtitle of my thesis is going to be “We are ships at sea not ducks on a pond”.<sup>734</sup>

**L.W.:** So you wrote me, yes (...), but it’s not art, it’s an aphorism. It’s such a nice word - aphorism.

**M.:** It seems to me that everybody would subscribe to it ...

**W.:** ... until it allows somebody else to function and that’s the question, there’s this line, there’s a Grenze. Everybody says for myself that’s perfect until somebody else says it and then they say ‘no no there are rules’ - strange.

**M.:** And I think you don’t even take it seriously for yourself because there is something frightening in ...

**W.:** ...in freedom.

**M.:** ... in the open space of the sea. When I first read this aphorism I was thinking of the Hokusai picture of the small boat underneath the wave and I think there is a need to confine your world because otherwise you feel too much in danger all the time.

**W.:** You want to be able to control. The trouble is - and that’s been the problem lately with contemporary art - there’s been a rejection of the fact that artists are supposed to ask questions that you don’t know the answer to, and most people seem to want to be - now again- asking only questions they know the answer to - which makes it not a question.

**M.:** This was my problem when I tried to write down the questions, I noticed how difficult it is to write real questions.

**W.:** Yes, because if you get the wrong answer everything falls apart.

**M.:** Yes, especially if you have a thesis and you meet the person and you have in mind that basically you want the person ...

**W.:** ... to be ascertaining, yes, exactly. Well, let’s fuck up your thesis! Let’s go for it, okay? (...)

**M.:** Okay. It won’t be easy to fuck up my thesis, because it’s not really ...

**W.:** I’ll try hard, okay? (*lacht*)

**M.:** I guess you would agree that you use boundaries in your work.

**W.:** Yes, I would. But a boundary is a material thing because in order to deal with the boundary you have to first be aware of it which is one of the reasons why it is material. The

---

<sup>734</sup> Ich habe den Titel später geändert.

second thing is that anything you do with the boundary is a gesture, is an action, and the action becomes an object and the boundary is there.

**M.:** You sent me a catalogue<sup>735</sup> and there was a very interesting point in it when you spoke about the comparison between „fließend“ and “almost stopped” and I found that you once used “allowed to flow”.

**W.:** Yes, „wegvloeien“ in holländisch.

**M.:** I compared „fließend“ and “allowed to flow”. Mrs van der Koelen said that “fließend” gives more an idea of infinity (...) and the comparison made clear to me, that if you say “allowed to flow” you always have in mind that there is a resistance to the movement.

**W.:** There is also a possibility of control which is a responsibility of the control, but the possibility is always there. (...) There’s nothing that is not in relation to something else essentially and once you understand that all art is in relation to something else you have to make a choice: is it in relation to the reality of the existence of the people around you or is it in relation to the previous ideas of the culture that was history before you. And once you - I think for your sake as well - once you have a child, you realize that your truth is not her truth. Your reality is the same reality as hers but her concept of boundaries is a totally different concept than yours. And not because she’s a child but because your writing your thesis has changed the world in such a way that the boundaries are now changed. They may not be open but they are changed.

**M.:** I find this a very sculptural way to look at things, when you keep in mind that things are never isolated that everything is always in contact and always in friction.

**W.:** But you have to remember as well that you have a choice of what they are in context of. We can read the context differently than perhaps the society is presenting it.

**M.:** You mentioned the difference in the concept of boundaries of people of different generations and I wanted to ask you if you think that there are boundaries that are valid for all people of all times.

**W.:** Hm, I’m afraid of that. In reality if there is a wall there is a wall. But I think we are not supposed to take into account the boundaries that we don’t accept. We are supposed to try to act as if they were not there. But with art it is a material reality and in different times different boundaries mean other things and you have different possibilities. You came with an automobile? You drove here?

**M.:** No, by train.

**W.:** But when you’re in a car, if you think of just 200 years before, a wall was not the same thing, many cars can go through walls! So therefore there are no universals. There can’t be, it’s the same as there’s no idea ... I remember ethics and aesthetics were the same word and that’s the most dangerous thing that happened in art because then you’re talking about aesthetics, you’re talking about beauty and the boundaries become very confined, because you can define what beauty is, therefore you can define what good is. If you can define what good

---

<sup>735</sup> Lawrence Weiner, *5 Elements 2 Times* (Publikation anlässlich der gleichnamigen Ausstellung vom 8. März bis 19. Juni 1998 in der Galerie Dorothea van der Koelen in Mainz), Reihe *Dokumente unserer Zeit* XXIII, Mainz/München, 1999.



is, it sounds okay, but in fact it is not. The purpose of art is not to set up a logic structure, that's racist, because the boundaries of that - of beauty - are, that your mother is beautiful to you, therefore she's good. What happens to somebody who's mother doesn't look like your mother? They are not good! And that's Aristotelian logic, that's essentially Christian logic, that's Manichaeism, that was the Manichaean split in the church.

**M.:** But there seems to be an ethic value behind that which is tolerance.

**W.:** That's an aspiration. But that's because you are so good, you will allow others to be almost as good as you. I'm sorry, there is no tolerance in ethics. And with materials there is none whatsoever, there is no dignity of the material as long as you believe in the obverse and the converse, as long as you believe just in black and white.

**M.:** Wouldn't you agree that in a sense you can't get over your own boundaries, your ethical limits, even if you ... that there is always a ground that you cannot leave?

**W.:** There is a line you will not cross, cause it's a **line** that you will not cross. I don't know if that's ethics or aesthetics or anything. I think that each person decides and determines what line they will not cross. I think each material itself, within itself there are lines it cannot cross - lead, plumb, it's very difficult to make a boat out of plumb, but beton - it's easy to make a boat out of beton and those are the lines and human beings have the same lines. I try ... the work itself ... I think the only reason that perhaps hopefully it was of use to you to understand your own place in the world is that the work itself has no metaphor, it has no morality, it is just what it is and you are forced to look into yourself and to decide what your morality is, to deal with it. Well, that's a line. It's the same line as with the materiality of the work itself and the necessity in a capitalist society for me to make a living, that there is no protection. If it's worth stealing, it's worth buying. And then it's a question of whether you have the money or you don't have the money, it's not a question any longer of the morality, it's a physical reality again just like art. And that's a line, those are all the lines that are built up. But as long as the work doesn't carry with it a morality it can be used. The minute it has this morality that we were brought up, you as well as I, brought up that there was an inherent morality in art - no, it's a painting, it has no morality, it's not a sentient being, it doesn't think, it has nothing, it is exactly just what it is and **you** have to make something out of it that you can use. And that's a line, those are borders.

**M.:** Would you say that in that sense the work leads a life of its own, that you let it go freely?

**W.:** You have to take some responsibility. And I attempt to make work that cannot be used to cross the lines that I don't want to cross. Every once in a while you'll fuck up and somebody uses a work of yours in a way that you are absolutely destroyed mentally and physically, but I've been extremely - I'm looking for wood (*sucht nach Holz, um darauf zu klopfen*), but there is none, this is a modern building - but I've been extremely lucky (*klopft auf seinen Schuhabsatz*), it hasn't happened that many times.

**M.:** Ah, okay, wood.

**W.:** Yeah, exactly, ja, this is the new age where ..., okay, on the window there's wood, but I think my heel is made out of wood.

**M.:** (*lachend*) I find this funny ...

**W.:** (*lacht*) This is the same problem, it's ... , these are the lines and those are your lines and I can't bring myself to knock plastic. I like plastic, but I can't bring me ... it doesn't bring me any good.

**M.:** You said that you want the works to be usable as metaphors, but that there is a limit that you put to yourself.

**W.:** I try. We all try. The same as your thesis. You do not want your thesis used to make the Third World War. So you try very hard to ... sometimes not even accept reality, you'll reject it, you move on and put aside because - as you said- it begins to get scary.

**M.:** But it's very difficult to calculate, because the possible ways of usage are so complex.

**W.:** And they're changing. If you're capable of writing a thesis that nobody ever wrote and somebody is capable of making art that never existed, that means all the rest of the society is capable of making things that didn't exist, so the equation is all times new. (...) I think that artists and intellectuals are almost required to pay attention to the cultures around them. They must. You may not like it, but you have to at least understand it.

**M.:** Who makes the translations for you?

**W.:** Usually the work that I'm dealing with is so involved in materials that we're dealing with nouns. And I've been capable and happily capable of making gesture into a realistic object, so that becomes a noun then. The translations are pretty loose. I designed the work to be translated into other languages. If there's a Sprichwort that comes along in a language that suits it, use it. If it doesn't, stay with the nouns. So the translations ... I'm really ... I pay attention to them but I don't think about them when I'm working.

**M.:** Do you collaborate with the translators?

**W.:** Sometimes. Sometimes I'm quite shocked when I see, you know, in a group exhibition how it was translated in the essay. As long as it's not changing the meaning - fine.

**M.:** Sometimes - especially if there are proverbial structures - there is a very factual way of reading and a proverbial way and with the translation the double meaning goes ...

**W.:** ... lost totally. But that's the same as here, this show<sup>736</sup> is built on, you know, „Aufgeschoben ist nicht aufgehoben” and things like that. By just changing it „oder”, it puts it right back into another context. And everybody **thinks** it's about them and then in fact they realize it's about objects. But in fact once they realize it's about objects then they can use it in relation to themselves. If they still continue to think it's about them it doesn't work, because then it becomes poetry. And poetry and literature is the thing that people use to tell people what happened after they discovered art. You know, that's the difference.

**M.:** I find that sometimes there is a nice interplay between both languages - the original and the translation, because most people are able to read both.

**W.:** The majority, yes, not in the United States.

**M.:** But you translate it primarily into the languages of ...

---

<sup>736</sup> Lawrence Weiner: AUFGESCHOBEN AUFGEHOBEN / PUT ASIDE PUT AWAY, Galerie André Buchmann Köln, 15. März bis 20. April 2002.

**W.:** ... the place where it is being shown – with some exceptions.

**M.:** When you have both - the original and the translation - you have the possibility to compare them and you can see the difference and the displacement that is taking place, the slight changes of meaning. There are always slight changes of meaning.

**W.:** But there is a change of meaning with any piece of sculpture, dependent upon your daily activity. A housewife in Krefeld does not have the same relationship to stones in the street as somebody who works for the City of Köln who puts the street stones down. And yet they both know what it is, but in fact it has not the same relationship, it is not the same thing. And that's exciting for me.

(...)

It's interesting, because this piece AUF SAND GEBAUT, when we made the tape in New York we did a performance and we used another artist's studio, we hung up microphones and (...) we did it live. But then it didn't come out that which I had shown in Munich because the person was from Cologne: AUF SAND GEBILDET SEIN. Es ist nicht richtiges echtes Hochdeutsch, aber in Köln ist es verständlich für alle. When it was then shown in Munich it became AUF SAND GEBAUT. But „gebildet sein” is even closer to my intention of what I was trying to do, because it was also the act of building.

(...)

I just had a big fight in France for a piece I'm doing in a bibliotheque in Troyes<sup>737</sup>, (...) and it's with Dominique Lyon, it's enormous and I had to go before the Academy to explain why it was „écrit dans le coeur des objets”, not „au coeur”. And once I explained it, everybody just said: “okay”, no longer was there an argument. (...) But this idea of language - my work is not about language, that's the point. It's the same as, you know, a Barnett Newman painting is not about the paint, you have to know how to use the paint, but once it's there it doesn't matter if it's oil or acrylic or sperm, it makes no difference what it is and I was always disappointed that so many people found the work that I was presenting that they would discuss it in terms of language, as if using language was such a special thing - it's not.

**M.:** There is a strong accent in the postmodern discussion on the materiality of language.

**W.:** And language is a material.

**M.:** But it is not discussed so much in terms of being a medium of communication. The reference gets lost behind the language itself as a determiner.

**W.:** But that's the problem with the mistake that very intelligent people like Deleuze (...) made. They accepted the fact that there was a constant concept of what culture was. They accepted these boundaries and from that they did a fabulous job, but in fact while they were doing it, those boundaries completely changed. And when it comes out it becomes a formalism in the middle of something that is no longer the same situation. It's the same as putting a block of stone on the earth. The earth we have under the stone is no longer the same height as we have around it – even if it's just the time - it has already changed just by the weight. And that's really not Chaos-Theory, that's not any kind of theory, that's an empirical fact. And people don't realize that, that already the boundary of where the earth is has changed just by putting one stone there.

---

<sup>737</sup> Auf Vorschlag Dominique Lyons, des Architekten der neuen Médiatheque in Troyes (Bibliothèque Municipale à Vocation Régionale de Troyes), die im Juli 2002 eröffnet wurde, hat Weiner einen Bereich des neuen Gebäudes gestaltet. Er hat dort auf einer gläsernen Zwischenwand in großen, blauen Buchstaben die Aufschrift ÉCRIT DANS LE COEUR DES OBJET angebracht. Vgl. auch Jean Pierre Criqui (Hsg.), *Une Médiatheque à Troyes: Pierre du Besset, Dominique Lyon, Lawrence Weiner, Philippe Ruault*, Paris, 2005.

**M.:** But I think, the job they're doing is important too, because it helps deconstruct structures that ...

**W.:** It helps deconstruct structures that used to exist. (...) Or else you have no sense of your own dignity. Or else you don't really think that the morning that you wake up and you're nice to your daughter, you have changed the world a little bit. If you don't believe in your own use, that's fine, but if you do believe that the world is a constant thing, deconstructing a structure that used to exist is just of interest, but it is not that useful. Because then you have to go back and put the structure back the way it was to make it work. And I don't think that you're interested in art and I'm not interested in the making of art to protect the structure as it is. There has to be another way and I'm not sure I know exactly the way, but I'm trying.

**M.:** I think it is really sort of paradoxical that with everything that you do you are participating in a continuous change of the structure and at the same time you are using structures as if they were objects which have a stable form.

**W.:** That's the reason why I try very hard not to use cultural constructs. But there are some cultural constructs that remain constant. We breath air. Until we move to Mars I guess we'll be breathing air, afterwards maybe we'll be breathing something else. (...)

**M.:** There are basically two things that I like most about your work. One is factuality. I think it is very important to have a relationship with factuality for not going insane, but maybe that's a personal thing.

**W.:** Oh, I don't know, that's a complicated issue. There is always the question of "do you accept it all", or "do you do it at all". That's put aside or put away ...

**M.:** I was just thinking of the drawing that you made for the Netter Art Collection.

**W.:** Oh god, yes, the Tsunami.

**M.:** Did you choose to take the part about the nervous system?

**W.:** Yes.

**M.:** Why that one?

**W.:** I was confronted with being offered this and it was at a time when I had just finished a new movie and I needed the money, so I thought, oh, this is really not what I want to be doing but then I began to think about it and I realized that I am interested in the neurological system, (...) 'cause art is about sensuality, in the end it's a physical sensual reality and I chose the nervous system. And he said okay. Heaven knows, why he said okay, but he said okay and it worked okay. But they were nice drawings, they were okay.

**M.:** It was funny, because there was another artist working with language.<sup>738</sup> At first glance it looked almost like your work and I went there looking for Lawrence Weiner's work and saw that one, then I read it through and said to myself, well this is strange, this can't be Lawrence Weiner. (...) That made clear that it is not the appearance ...

**W.:** No, it's not the use of language at all.

---

<sup>738</sup> Thomas Locher

**M.:** It was very different, it was a totally different approach. (...) And I had not expected to find drawings of you.

**W.:** Drawing is a means for me to think sometimes. That's all it is, it's a tool for thinking. They are all very simple and as with all of the work there is something that anybody can draw.

**M.:** In your work you use demarcations, markers, marking and so on. Is that another way of drawing?

**W.:** Ah, that's drawing on the earth, that's building though, that's sculpture. All sculpture ... I mean, the old joke of Ad Reinhardt's was that the difference between sculpture and painting was that sculpture was what you tripped over when you stepped back to see the painting (*lacht*). So I always liked that as a description of what sculpture is. – Or the Don Judd: “Our sculpture is the thing that you bang into in the dark.” And demarking and marking are one of the things ... since I try to make work that once it's existent, anybody can build it. You don't have to ... maybe you have to learn a little skill (...) but essentially almost everything then becomes an entrance into the world and then everybody can use it to find their own place in the sun, it's about finding your own position. (...) I did a little book for children in France for the school system, called *Pie in the Sky*. And it was the “marelle”- the “heaven and hell” and the question that we had posed us when we built it in Villeurbanne on the street was for the children that each stone has a place in the sun but you have to push it. And that you do have a choice, you can just take broken stones and throw them on anything which isn't the same thing because you still don't know where you are. And then later I realized that in fact if you are an Eskimo you would know where you were because you could feel the minute differences in the substance of each place, but that's ... I can't be right all the time.

**M.:** That reminds me of another question: You lived with Inuit people for some time?

**W.:** I stayed with people in Northern Canada for some period of time when I was very young. I was in love with a girl that I met in Montreal.

**M.:** Ah, that was the reason why you went there, it was nothing of an ethnographical interest or something like that?

**W.:** No, but you find yourself then having to read along ethnographics later to understand what had happened to you or why it had happened. My ethnographic reading came after my „Wanderlust”. But I learned a lot about materials.

**M.:** Did you read Claude Lévi-Strauss?

**W.:** Yes. (...) Some of the other anthropologists (...) were much more important to me because Lévi-Strauss always took the position of them and us and if you're in the situation it changes. And for Claude Lévi-Strauss (...) it was always them and us, it was totally theoretical, there are other people that I found more interesting.

**M.:** Who are those?

**W.:** Our hero from Berlin, von Humboldt –both- (...) I found far more interesting, because they at least knew what they didn't know and when they didn't understand, they said “it's not conceivable to understand, it has passed my understanding”, (...) Lévi- Strauss understood everything. (...) Did you ever see that last thing - I didn't know he was still alive and I was in

Paris and there was an exhibition of photographs of Lévi-Strauss and he is still alive and that weren't interesting.

**M.:** Photographs that he had taken?

**W.:** Yes, or found, you never know. Academic still, you have no idea what is real and ...

**M.:** And you didn't like those photographs?

**W.:** I wasn't impressed.

**M.:** I have some photographs in my ...

**W.:** thesis? (*lacht*)

**M.:** My thesis that I have already written.<sup>739</sup>

**W.:** May I see?

**M.:** Yes, I used these ones ... (*zeigt Fotos*)

**W.:** Marking ...

**M.:** Yes, marking and the connection between tattoos and ...

**W.:** (*blättert*) ... and marking, oh yes, (*zeigt auf das Bild "Treppenaufgang in der Bleecker Street"*)<sup>740</sup> that's a place where I lived in for 33 years.

**M.:** I only had this very bad photocopy, but I love this photo, because I like these surfaces.

**W.:** Well, try living with them, but, you noticed, there's also this little sign that had to be there because it was a factory building, that you can only put a certain amount of weight on the floor?

**M.:** I like this aesthetically, I know that it is not important for you, but...

**W.:** No, obviously it is important, or else I wouldn't bother to do it and I wouldn't bother to try to do it correctly, it is not **necessary** for the work but obviously there is an importance, but that's for you, as the historian, to find out, because it's about mode, it really is about mode, it's about how you choose to present yourself at that times. (...)

**M.:** Claude Lévi-Strauss wrote something interesting about these tattoos. He quoted the people. The missionaries didn't like those tattoos, they said, it's changing nature and it's changing the work of god and rejected it totally.

**W.:** ... which is the Old Testament.

---

<sup>739</sup> *Vergleichende Untersuchung ausgewählter Werke Lawrence Weiners auf dem Hintergrund der kunsttheoretischen Auseinandersetzung im Amerika der späten 50er bis frühen 70er Jahre* (Wissenschaftliche Hausarbeit zur Ersten Künstlerisch-Wissenschaftlichen Staatsprüfung, vorgelegt bei Prof. Dr. Andreas Haus), Berlin, 4.12.98.

<sup>740</sup> Vgl. Abb. 58.

**M.:** And the Indians replied “Why don’t you wear any paintings on your body - aren’t you human?” For them it was a sign of being human to paint one’s body.

**W.:** Which - as they didn’t understand and Lévi-Strauss still didn’t understand - was a sign of free will, that they accepted the deity, but the deity made them and what they decided to do then was always good. That’s that problem with aesthetics.

**M.:** (*als Weiner die Warhol- Abbildung betrachtet*) I took this as a comparison because I wrote a chapter about skin and surfaces. And I like this, it’s the same aesthetic as when you sprayed on the wall.

**W.:** It’s exactly the same aesthetic. And this is the Richard Serra, I can see the Richard Serra through, is it? Oh it’s the Jackson Pollock.

**M.:** Jackson Pollock dripping. (...) I started with this whole discussion about the picture frame and the edges of the painting and all these things that you went through during your early years and then I found this topic boundary as ...

**W.:** ... as a reality. The second book that I made was called *Terminal Boundaries* and that was a book that was supposed to be printed in England and then it was censored. They lost the manuscript and they just recently found the manuscript because somebody died. But the whole book was all called “Terminal Boundaries” and it was all the concept of boundaries as a material and for some reason they didn’t want to print it. I have no idea why. I mean, now it seems all so strange, all the screaming and the yelling seems very awkward. But ... that’s interesting, because there is boundaries, there are cultural boundaries, that the artist often is not aware of and it comes as a surprise. (...) But it was a surprise to me, I really ... because I had been accepted by artists in the beginning quite easily. Yeah, it is a strange guy, but – you know - the work was not at all of threat.

(...)

**A.I.2.2 Transkript des Gesprächs mit Lawrence Weiner in der Galerie Klosterfelde, Berlin, geführt am 7. November 2002 (Auszug)**

**M.M.:** How would you define what boundaries are in your work, are they a material or are they a motif?

**L.W.:** I'd say a material. They're an existing fact, they are an accepted cultural fact, and therefore they become absolutely material.

**M.:** In the work catalogue from 1977 entitled *Specific and General Works* there are several formulations that seem to refer to the same or at least very similar works like in:

011 (1968)

A RECTANGULAR FIELD CRATERING WITH A RECTANGLE IMPOSED 12  
CHARGES EXPLODED SIMULTANEOUSLY

023

FIELD CRATERED BY SIMULTANEOUSLY EXPLODED 1/3 lb. TNT EXPLOSIONS

030

A FIELD STRUCTURED BY SIMULTANEOUS TNT EXPLOSIONS

Would you say these are different works or rather different ways to put the same or a basically similar sculptural idea into words?

**W.:** That was an idea that arose for me in the 60s that there would be general works and specific works. The specific works then were basically offered for sale. The general works were kept as public freehold at that time. That fit in more with the politics of the Sixties than with an aesthetic choice. The choice of specific or general materials in fact makes no difference. But they're not the same pieces because A FIELD STRUCTURED BY SIMULTANEOUS TNT EXPLOSIONS, A **RECTANGULAR** FIELD CRATERING WITH A RECTANGLE IMPOSED..., FIELD CRATERED... are three different specific works. And at that times if you look in terms of blasting, of explosions - the people who make explosions have specific categories of how to make different kinds of explosions that are all for the same thing in the end: they all make a hole.

**M.:** There seems to be a development from a more specific variant to a more ...

**W.:** ... a more universal and a more generalized experience. That would happen with any visual artist or any sculptor that as the work exists within the world it changes one's perception of what the possibilities are for the next work. It's not a matter of personal growth, it's not a matter of personal insight. It's the fact that once it is a fait accompli, once it's standing in the earth it changes the entire configuration which is the reason for sculpture.

**M.:** Hans Arp, Jean Arp, once said about his work that often one small fragment of one of his sculptures bearing a curve or a contrast that appeals to him, becomes the germ of a new sculpture and I found relationships of that kind within your works as well.



**W.:** But that's more of a question of standpoint. Jean Arp - and it is **Jean Arp**, he decided that this was his name, was looking for a personal insight. I'm often in my work looking for an existing fact. In order to see that fact one has to build as far as one understands, then one sees it within the context of the society and within the context of the earth as we know it and then goes on. I believe that Jean Arp was referring to a personal insight into what he was trying to "express". We all express, but his concept of boundaries is one of knowledge, my concept of boundaries is one of physical boundaries. I see a boundary as something that will stop you whether you know about it or not. And I believe that Jean Arp (...) and also the Merleau-Ponty references to boundaries is more of a perceptual context, not a phenomenological but a perceptual context, because phenomenologically it exists whether you see it or not.

**M.:** There is a difficulty in my thesis which consists in the fact that on the one hand I'm describing how boundaries and borders occur in your work and on the other try to describe your work in general as functioning on another basis than that of categorical thinking. The problem with that is to find out how these two levels relate to each other and I don't think that they just relate in a directly symbolical way. It's the question that arose also yesterday during the discussion (Gespräch mit Studenten der UdK). What does it mean when you cut a trench into a driveway, is it a symbol of boundaries that are to be found within society?

**W.:** What happens if it's just a trench? And in fact the only thing that it affects is: Is an animal small enough to fall into the trench or somebody with hohem Hacken, that's it. What happens then - and there is this major problem about "symbol of" and "reference to". In categories ... art does not fall into the category of what we now think of as science but in fact is not really science, art is something - made by members of the society - that has no use at the moment, its general use is to find a use within the society. Most art does not succeed in finding a use. Most science ... the experiment does not succeed. Why one cannot just step aside and look in terms of that art is something looking for its place and industrial science is something made for a specific place and function. That's the major problem between this trying to categorize art along with industrial science and there is another science besides industrial science though. There is science that makes things that have no use at the moment. They make them only to have them exist and see what they can do. The interesting thing with the problem that you're having with your thesis is that scientists don't quite realize that - or they do realize but will not admit - that the majority of things that have found use within society were not made for that specific purpose. They're not offshoots, they were something that somebody was interested in the phenomenon or in a possibility, and art is that an artist is interested in the phenomenon or the possibility and then one sees how it places within the society at that moment.

**M.:** You seem to deal with boundaries in a very differentiated way, which is very interesting to follow. It seems that you're concerned not so much with commenting on boundaries than with finding out what role they play within the relationships of things and people. In the Sixties you made objects for children and watched how they handled them. Watching children one can discover a number of realizations of works of yours like "broken off" and so on and especially with small children it is the way how they do it, which seems to correspond to the spirit of your works.

**W.:** But usually because the child has no preconception of the use of what they're going to do or the preconception is so radically lunatic that it doesn't fit into the society.

**M.:** I think one can remember this particular kind of relationship towards things while reading your works.

**W.:** Oh, that sounds...it has a tendency to say that the work itself is made by a child-like person and in fact I have no aspiration to be a child. (...)

**M.:** I didn't mean to say...

**W.:** I'm joking, I'm joking.  
(...)

**M.:** During the Sixties there was an interesting exchange between dancers and artists. Yvonne Rainer made a radical statement saying "my body remains the enduring reality", which today seems still more radical than it sounded at that time.

**W.:** I don't know, I can't paraphrase what another artist said, but the body remains a reality, but it's a constantly changing reality so if one accepts the fact that the culture and the world itself physically is constantly changing, so the body is in tune with whatever reality it finds itself in. And that is not a radical statement. I think that's more of a statement of extreme intelligence and awareness that your relationship to the world depends upon your state within the world at the moment.

**M.:** Some of your works could be quite appealing for dancers or choreographers as the basis for improvisation work or the development of a choreography, especially those works that deal with room directions and axis. I'm asking this because I did a lot of dance myself and therefore have this kind of approach to your work.

**W.:** May I ask a question? Is that any different from what boundaries are for a painter? In the Sixties if dancers went too far they slammed into the wall or they fell off the stage, if a painter went too far they went off of the canvas or the picture plain. It's the same thing.

**M.:** The dancers seem to have felt very much that ...

**W.:** ...there is a relationship, yes, but getting back to the question of using work of mine, I tried that with Gerry Schum in the early Seventies, it becomes than an illustration and if I can quote Mel Bochner, (...): "Art is never an illustration". I believe it was Mel Bochner in those days, as history changes people seem to disappear from the surface of the earth, but they're still there. But I believe that that was the whole point, that it's an illustration, that would be illustrating possibilities. And I would like sometimes to be surprised with new possibilities and different ways to cross the road – that's the standard question: how does the chicken cross the road, which is the boundary question.

**M.:** This could be a general problem of realization, how to make a difference between realization and illustration.

**W.:** It's a complicated difference and it's in fact one that brings about a problem at least in art. It brings about a problem that when you're involved in realizations, each time there must be something that goes along with it that says "this is not how the work looks, it's how the work could look" and I would like to avoid – that's why I'm using language - I would like to avoid as much attendant information as possible. I would like the person dealing with the work to be able to bring about a conception in their own mind and a conception with their own hands that has nothing to do with the pre-conceptions of the artist who made it. That's a psychological boundary but it's not really a boundary, but I don't like pieces of paper saying "This is not an object". Of course it's an object.

**M.:** The main aspect of my concern with the use of boundaries in your work is the capacity of art to provoke a momentary release from the constraints of pre-established categories and with the different strategies artists develop in order to make this occur.

**W.:** I think the more interesting question is **why** it happens.

**M.:** “Why” ...

**W.:** Yes, quite frankly, the “how” is a matter of acquired skill and a matter of need, the “why” is the major question.

**M.:** In another interview you said that one can’t find a rule for that and once you found a way you can’t apply this to the next work because each work ...

**W.:** You can apply it, but it won’t work, because the world has changed by virtue of the work that you have made, you have to step back each time and see what you have made. If you’re a farmer, a Bauer, and you build a fence you’d have to step back and to see how that affected the cows. You could not really know in advance.

**M.:** When your works for example speak of STONES FINDING THEMSELVES ON EITHER SIDE OF THE MIDDLE the receiver is taken to see the position of the stones not only from the outside but in a way identifies with their position and thereby also with the stones - with what it feels like being a stone that “finds himself” on either side of the middle.

**W.:** That piece is in the High Court in Maastricht<sup>741</sup> and it’s on the floor, but it has something that goes along with it, that this only applies – and it’s in Dutch and in Latin - if the small can be related to the large, it does not apply unless you accept gravity, that they will follow at the same rate. Then it applies that stones find themselves on either side of the middle. When there’s a hierarchy of materials the work will not work. And that’s cut into the stone of the floor of the High Court.

**M.:** There is a particular experience I made with your work when I was sitting in the library studying your books and couldn’t get access to the works at that moment. I think it was because I was too stuck with wanting to understand it in terms of categorical thinking. I looked out of the window at trees that were being bent by the wind and suddenly felt for a moment that there was a basic correspondance between the trees and me. I know this sounds mystical but I think this was an effect of having been reading through the works before.

**W.:** Yes, but it’s not a question of suspending judgement or suspending anything. It’s not a question of any special province. It becomes the fact that all art is supposed to be questioning the logic structures and the logic patterns that we use to associate ourselves with other objects and in fact in relation to a stone we’re an object, we’re just a rolling stone. That’s true, we’re a rolling stone, we’re a moving object.

**M.:** But the difference is that you don’t look at yourself in an “objective” way, you don’t see yourself from the outside or the stone from the outside, my experience was that you look at both like from the inside, like from the aspect of how it feels “finding yourself” here or there or ...

---

<sup>741</sup> # 731 (1993): SI PARVA LICET COMPOSERE MAGNIS / STENEN DIE ZICH AAN WEERZYDEN VAN HET MIDDEN BEVINDEN / STONES FINDING THEMSELVES ON EITHER SIDE OF THE MIDDLE / ALS MAN HET KLEINE MET HET GROTE KAN VERGELYKEN

**W.:** ... on the firmament. That's a very strange word since the earth is filled with terremotos, earthquakes and things. It's still called the firmament and in fact it's not firm at all.

**M.:** A special and irritating aspect of your work is that it is disguised in the dress of normality ...

**W.:** I don't know if it's disguised, let's just say that for me it's normal or over the years happily for a large group of people it has become normal. So it's not in drag, it's not wearing a costume. It is normal.

**M.:** When you had your exhibition in the Deutsche Guggenheim I went there quite often and watched the reactions of the people and listened to the questions they were asking. They came in from the outside and found normal language on the walls, but refused to accept it at that level but wanted to know what it meant in the art context etc.

**W.:** They are lost. Because the Guggenheim exhibition for myself was designed - and presentation is designed, it's not creative - I changed the wall, if you noticed, that when they came in they were really basically not confronted by something, they were just in it. By their not accepting the fact that it really said what it said they lost the reason for being in that room.

**M.:** But it changes completely as soon as people start dealing with what is really there ...

**W.:** Then it works.

**M.:** It's a rare experience because many people come in with the preconception that they are not able to understand this type of art anyway.

**W.:** One has to differentiate: all products of human beings have two specific functions. One is within a more professional room of people who use that to enlarge their understanding of a larger thing called art. I find my best audiences are the people who have nothing to defend or people who don't have absolutely no idea of what they are looking at. They don't have a preconception about what is art other than what was hanging in the hotel room or so and those people do not react as upset as the people who come with looking for a preconception to be pushed. They begin to realise that perhaps it relates to them - or it doesn't. I was speaking with another artist yesterday, a sculptor, and she was convinced that if they only understood everything would be fine and I proposed to her - as you know my German is a little crazy - but I proposed to her that perhaps they did understand and found it either useless or they found it aberrant, they found it totally against everything they believed in. But then it has succeeded, it's functioning, but it wasn't because they didn't understand, but because they **did** understand. And you were **doing** it to break down a boundary, to break down a preconception and they were not going to accept it. And we find that with art and we find that with science also. Scientists are convinced that people could understand something if they could accept it. They don't **want** to accept it. Galileo Galilei is your great example. Once it was proposed they damn well knew that the earth revolved around the sun. They didn't want it to be, so they refused to accept it. A lot of people don't want what I'm trying to do with art to be, because there is a responsibility on their part 24 hours a day because their relationship with materials **does** affect the world. There are people who do not want to be responsible for affecting the world. But it's not ignorance, it's a decision.

**M.:** You once said that you work like a typical studio-artist, taking the materials to the studio and working with them.

**W.:** Unless it's not possible, then I go to the materials.

**M.:** Some works seem to reflect observations that you made outside like COVERED BY CLOUDS which is a bit like a landscape painting.

**W.:** That came up ... the work was done in Furkapass and it was done for Furkapass. But if you were not on Furkapass there would be no way that you'd be walking through the clouds. That's a studio artist! It had to be a reality for me to understand its ramifications, it's never just a presupposition of mine about what the material is. On Furkapass you **do** walk through the clouds, I think it's the highest point in Switzerland that you can walk on. Not comfortable, because I discovered that I suffered from height differences. When I was on the top floor of the hotel drawing - they had set up a studio for me - I was totally verschwindelt and dizzy all the time. I had to go down two Etagen in order to be able even to begin to see straight. So that's another phenomenon, that one does not know unless he's doing it – the Verschwindeltheiten.

**M.:** Many of your works do not name the materials themselves but ...

**W.:** ... the action itself, the experience, the physical phenomenon of moving one thing to another place. It becomes unnecessary to discuss what the thing is.

**M.:** Last time when we met you said that your were disappointed about most people discussing your work only in terms of language.

**W.:** They don't take the materiality into consideration They get themselves concerned again with categories and it either pleases them or displeases them to place it within a category of "radical" use of language, because of the use of language as a representation of material. And they don't talk about what the materials are themselves. That's like going to the restaurant in the Seventies and talking about the "Nouvelle Cuisine" but never talking about what the food tasted like and that was the point of the food. Not that it was a smaller portion and reduced.

(...)

But I think science could deal with it. But you would have to again step outside of categories and you would have to get in fact around the back of where Merleau-Ponty stopped with phenomenological studies because he was constrained by his times, not by his intelligence, not by his awareness, but by his times. And he had no concept that motion itself was a force that he could then determine was an object. Which of course is what we have got from the misunderstanding of Einstein. Which is rather interesting because  $mc^2$  is a misunderstanding of Einstein to explain a phenomenon they could not explain, 'cause he wasn't really saying that it was an object, it was a force and that's a different concept for a scientist and we now see that it's an object, that time itself is an object. It's like the new work here. I'm really excited about it. It's brand new and it's all about "just one time", "nur einmal", it sounds as if it's saying that it's only one time but – no - it's just one time that you're doing it, and each time is another "just one time" and there is a continuum.

**M.:** "Just one time" appears also in the book that you did together with Birgit Jürgenssen.

**W.:** Birgit Jürgenssen's book, that was ... I was confronted by a colleague that I performed with, we did a lot of anti-racist and other performances with a group of women and she had worked out this book dealing with tattooage and we were working together and I began to realize that it's "just one time", that each time you see it, it becomes another experience. It's a nice book.

**M.:** There is an interesting rhythm in that book with all the repetitions of "again" and "again"...

**W.:** That was an exciting book to make, she's a very interesting artist and we had performed together for so many years that our relationship ... I'm very lucky, people usually I work with like Ed Ruscha, John Baldessari, Matt Mullican, people I've had conversations over the years and worked with or shown with and when we begin to work there is no competition. There's a disagreement often that follows right through the whole body of work, but that's not competition, it's a scientific disagreement.

(...)

## **A.I.3 Bild- und Materialteil**

### **A.I.3.1 Bildteil**

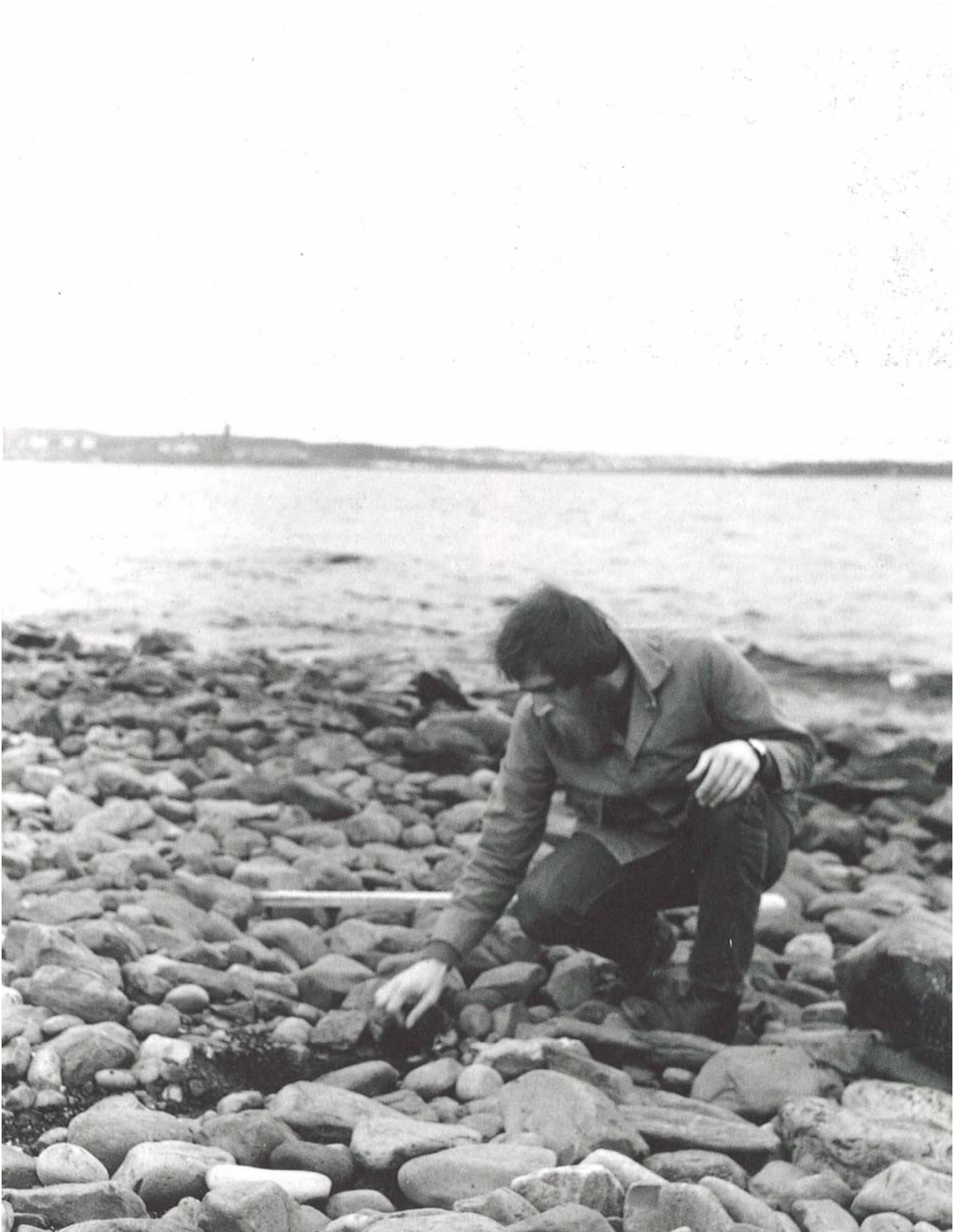


Abb. 1: Lawrence Weiner, A SHALLOW TRENCH DUG FROM HIGH WATER MARK TO LOW TIDE MARK UPON A NORTH ATLANTIC BEACH (1969), Werkrealisation Halifax, Nova Scotia.



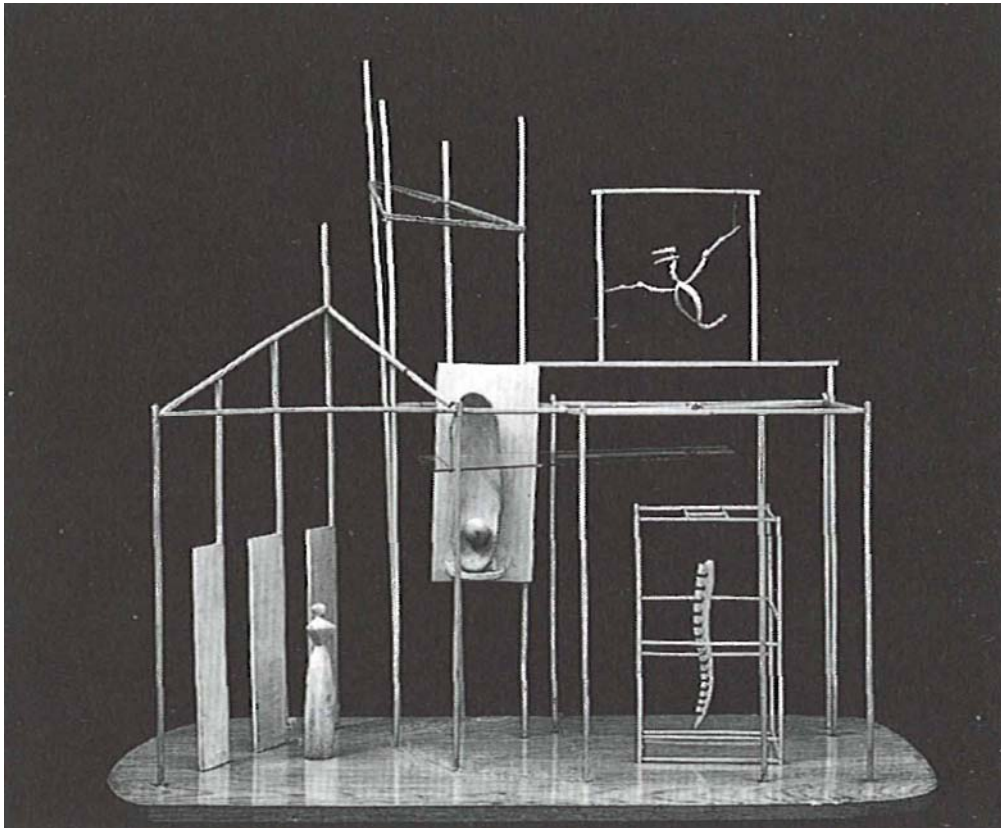


Abb. 2: Alberto Giacometti, *Der Palast um vier Uhr früh* (1932-33), Holz, Glas, Draht, Schnur, 63,5 x 72 x 40 cm.

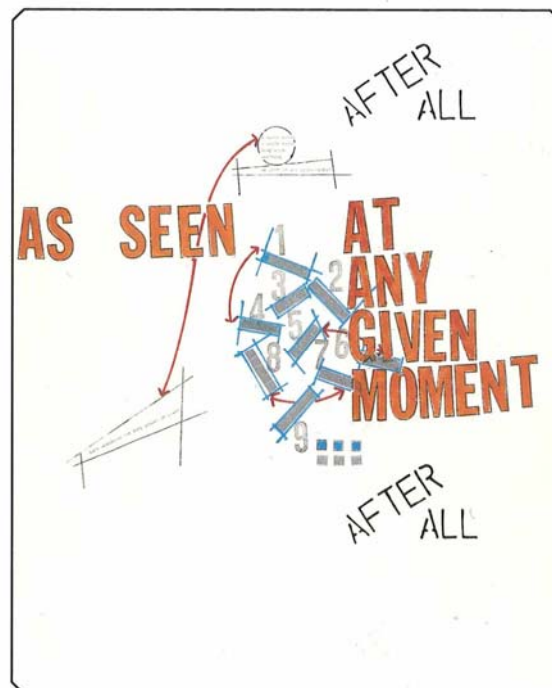


Abb. 3: Lawrence Weiner, *AS SEEN AT ANY GIVEN MOMENT*, Zeichnung als Vorarbeit zur Ausstellung *NACH ALLES/AFTER ALL*, Fig. 7 in: Lawrence Weiner/Guggenheim Foundation & Deutsche Bank (Hsg.), *Lawrence Weiner: NACH ALLES/AFTER ALL* (Künstlerbuch), New York, 2000, o.S.

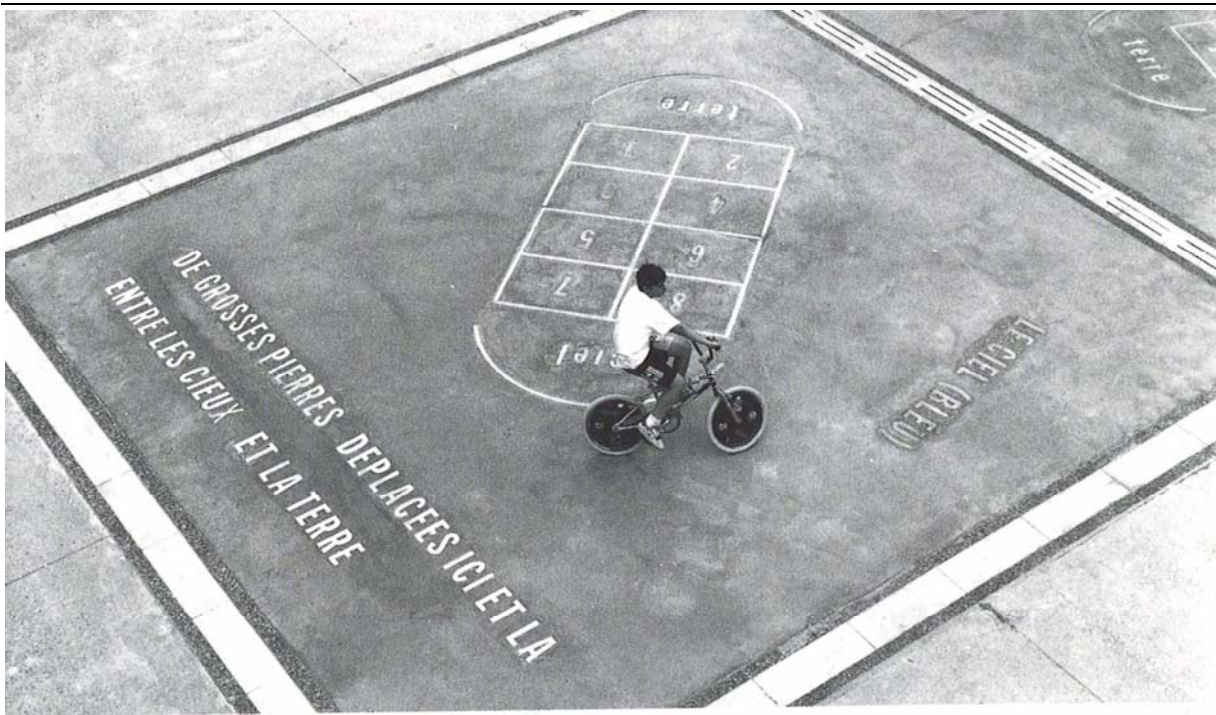


Abb. 4: Lawrence Weiner, BIG STONES MOVED HERE & THERE BETWEEN THE HEAVENS & THE EARTH (1990), Beton, Stahl, permanente Installation Place Mendez-France, Villeurbanne, Frankreich.

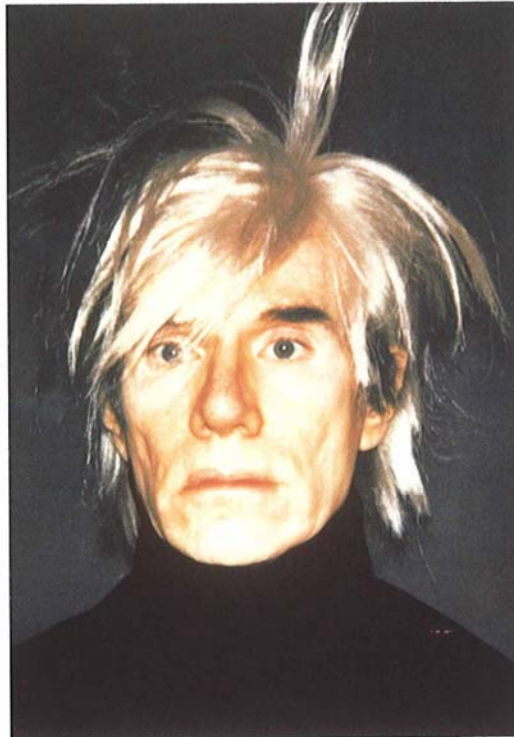


Abb. 5: Andy Warhol, *Selbstportrait* (1986), Farbfotografie.



Abb. 6: Lawrence Weiner im Candy-Store seines Vaters in der South Bronx, New York, ca. 1953, Privatfoto.

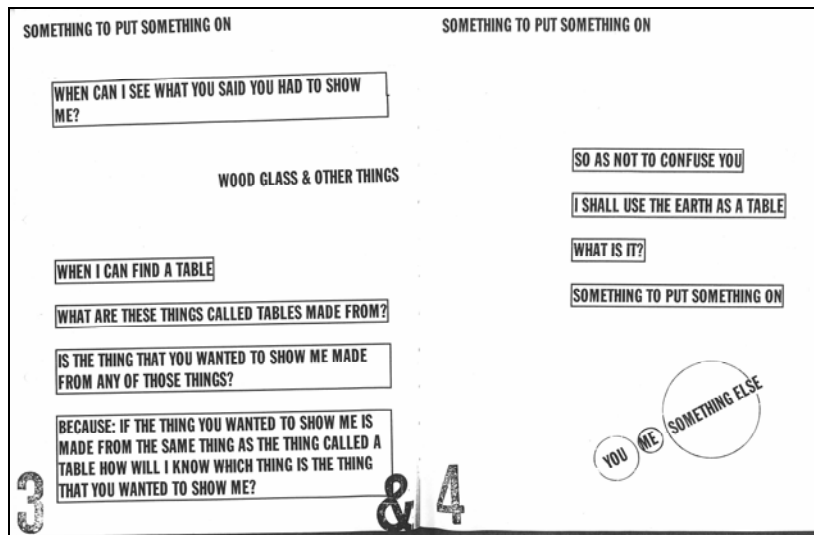
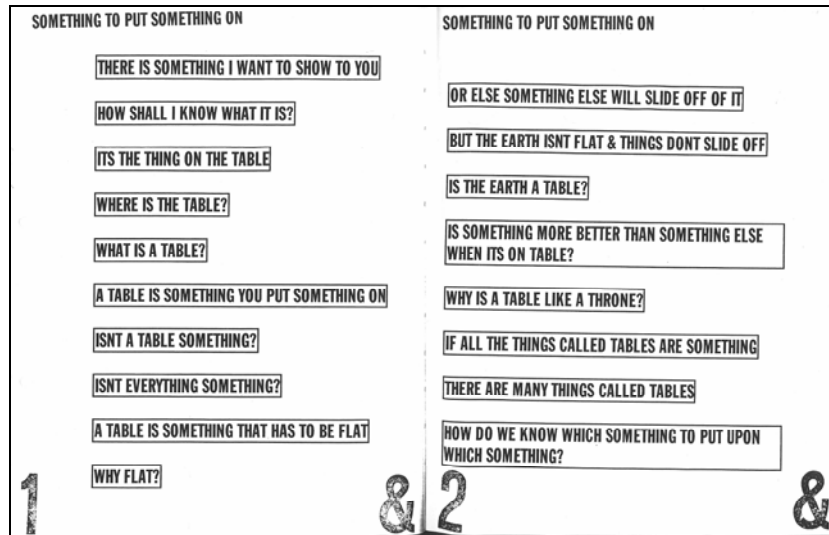


Abb. 7: Lawrence Weiner, SOMETHING TO PUT SOMETHING ON (Songtext 1998), in: Daniel Kurjakovic/Sebastian Lohse (Hsg.), *Other Rooms, Other Voices: Audio-Works by Artists*, Publikation anlässlich eines Hörfunkprojekts, kuratiert von Franziska Baetke und Daniel Kurjakovic, das im Januar 1999 vom Schweizer Radio DRS2 ausgestrahlt wurde. Zürich, 1999, S. 35-39.



Abb. 8: Lawrence Weiner, *The Stone on the Table* (1962), geschnittener, gefundener Kalkstein und Holz, unbekannte Größe.

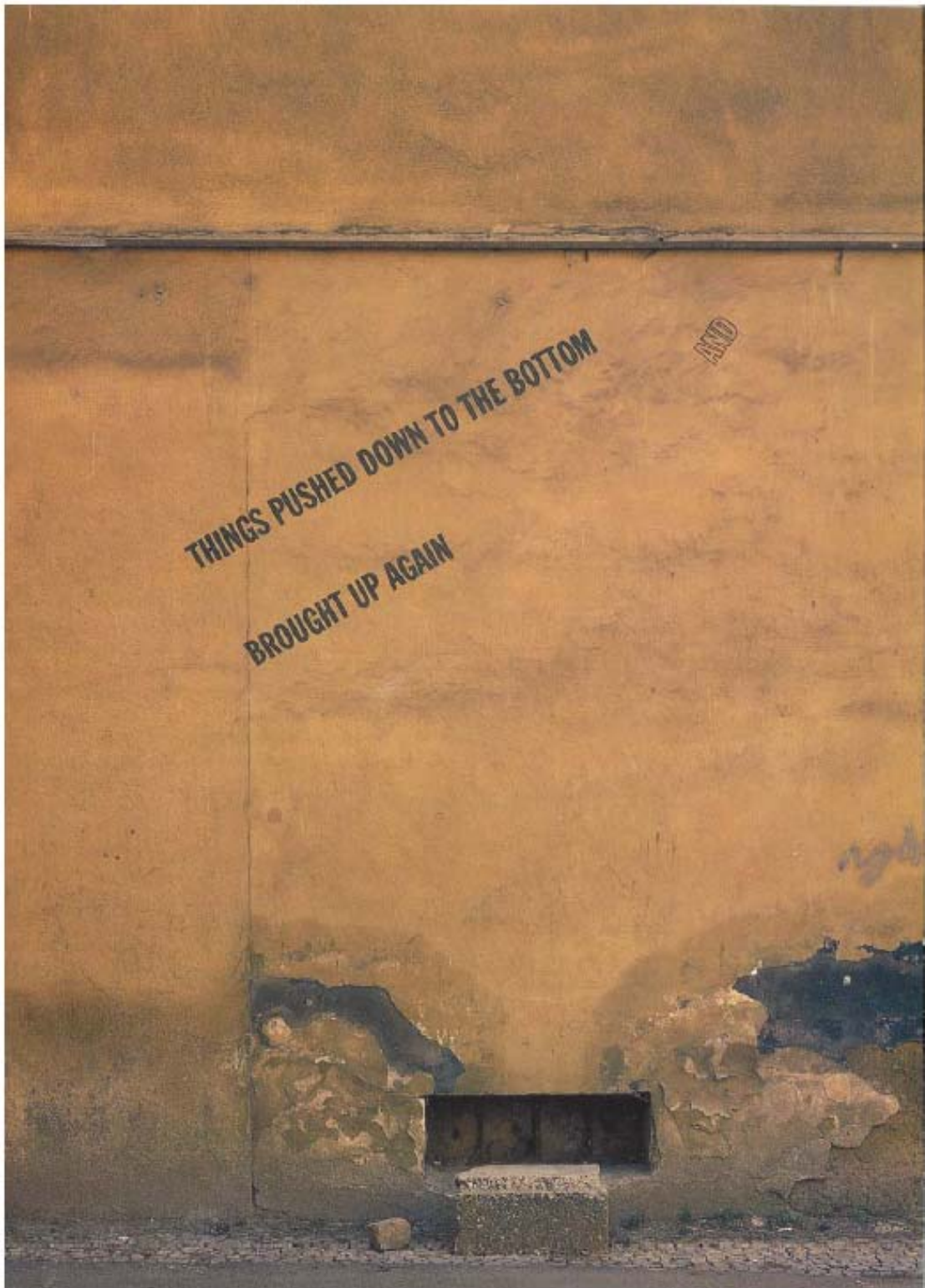


Abb. 9: Lawrence Weiner, THINGS PUSHED DOWN TO THE BOTTOM AND BROUGHT UP AGAIN (1996), Emaillack auf Hauswand, variable Größe, Installationen auf Tschechisch und Englisch, „City Projects – Prague“, Prag.

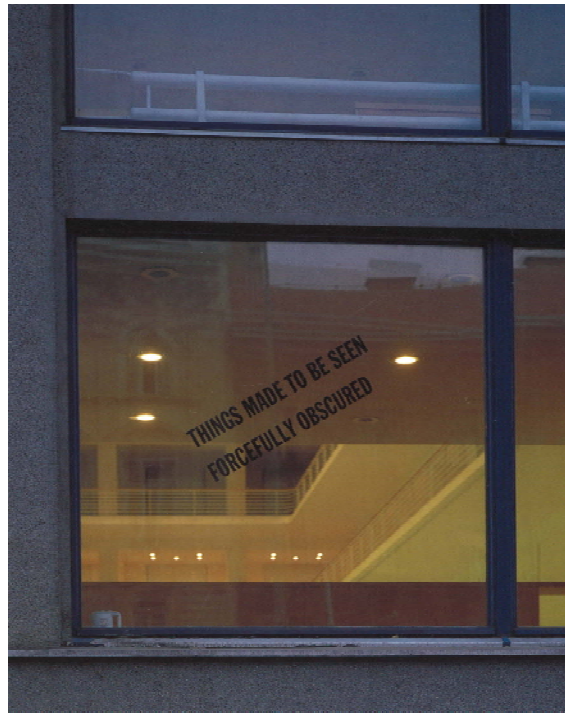


Abb. 10: Lawrence Weiner, THINGS MADE TO BE SEEN FORCEFULLY OBSCURED (1996), Farbe auf Glas, Größe variabel, Installation, „City Projects – Prague“, Prag.



Abb. 11: Lawrence Weiner, ESSENDO STATO MESSO A NUDO, ESSENDO STATO MESSO ALL' APERTO, ESSENDO STATO MESSO IN PRATICA, FORSE ENTRO IL REGNO DELL' ILLUMINAZIONE (1974/1983), Lack auf Stein, Größe der Installation variabel, Installation auf Italienisch, "Progetto Genazzano, Genazzano, Italien.

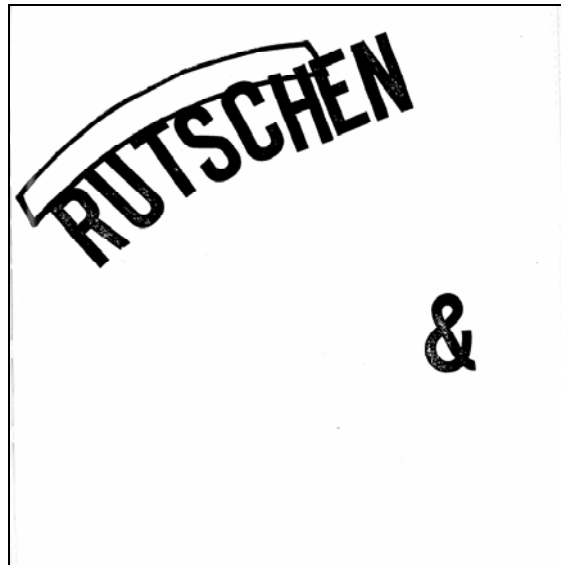
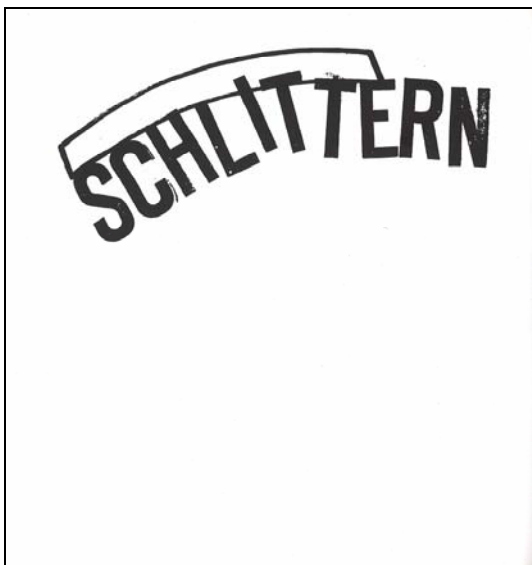
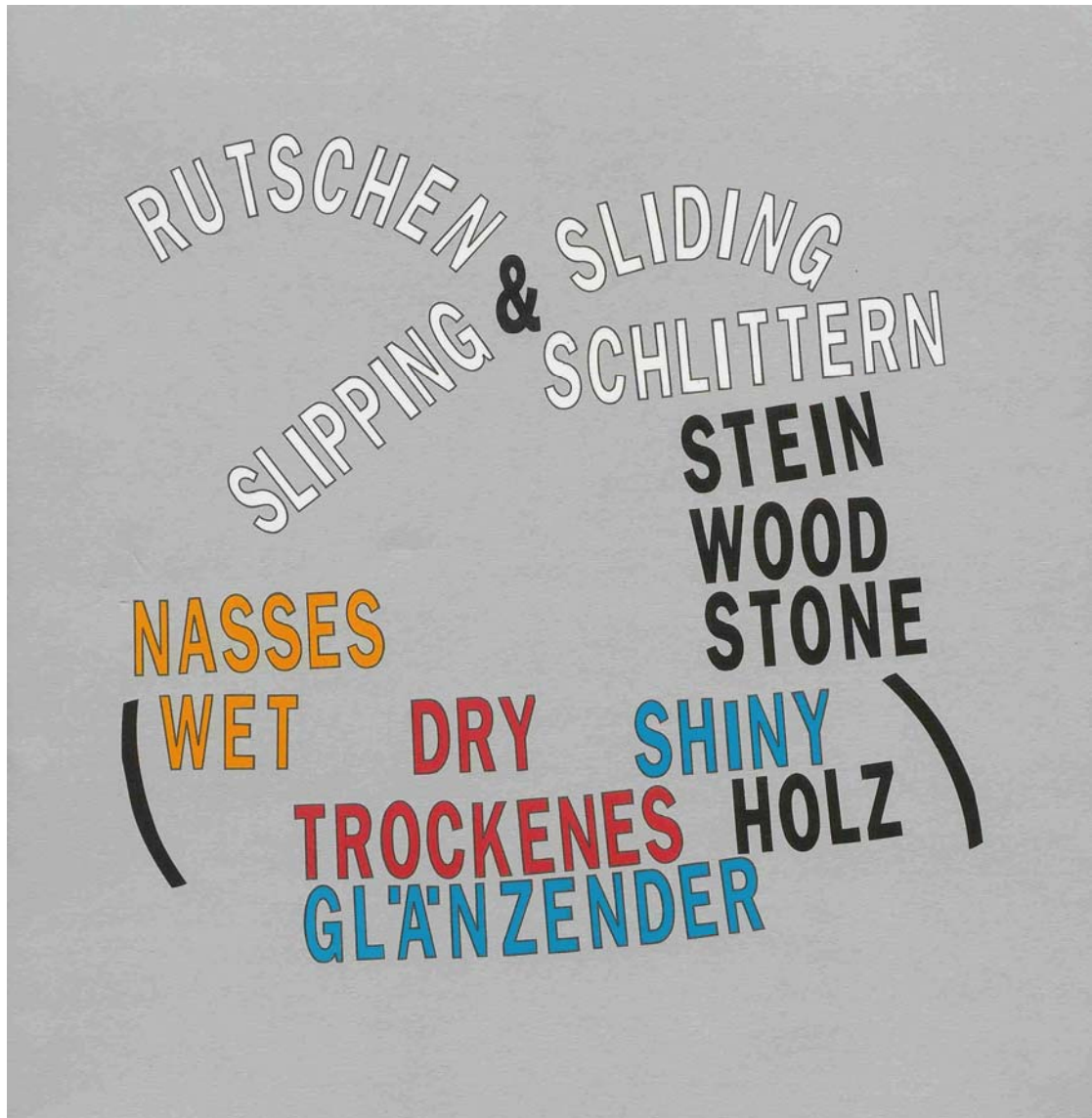


Abb. 12: Lawrence Weiner, SLIPPING & SLIDING (1996), Cover und Buchseiten aus: Lawrence Weiner, *Slipping and Sliding*, Klagenfurt, 1996, o.S.



Abb. 13: Lawrence Weiner, *A First Quarter* (1973), 16 mm, 85 Min., s/w, Filmstill.

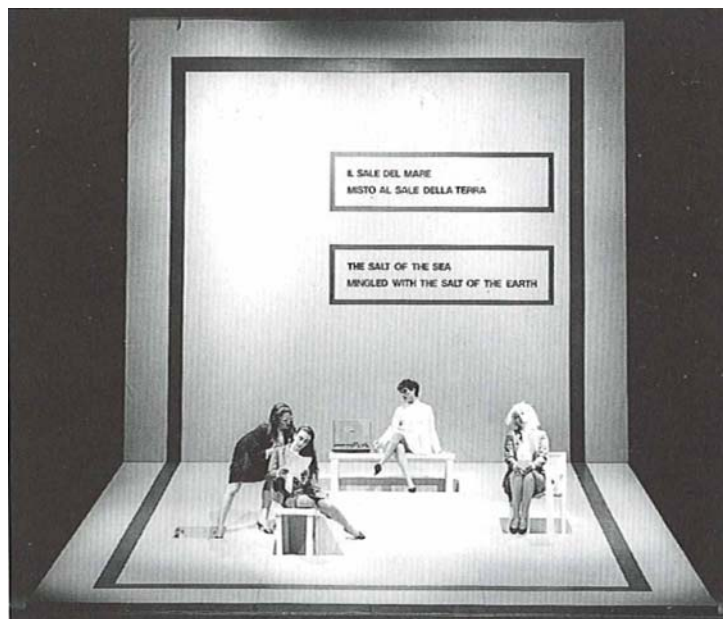


Abb. 14: *Once Upon a Time / C'era una volta* (1984), Performance mit La Zattera di Babele, Carlo Quartucci, Carla Tato, Walter Nikkels, Rudi Fuchs, Teatro Malibran, Venedig Biennale.



Abb. 15: Hieronymus Bosch, *Der Garten der Lüste*, Triptychon (Ausschnitt der Mitteltafel), Öl auf Holz, 220 x 195 cm, Madrid, Museo del Prado.





Abb. 16: Lawrence Weiner, *Displacement* (1991), Installation 548 West 22nd Street, Dia Center for the Arts, New York City, 4.4.1991- 2.2.1992, Eingangsbereich.

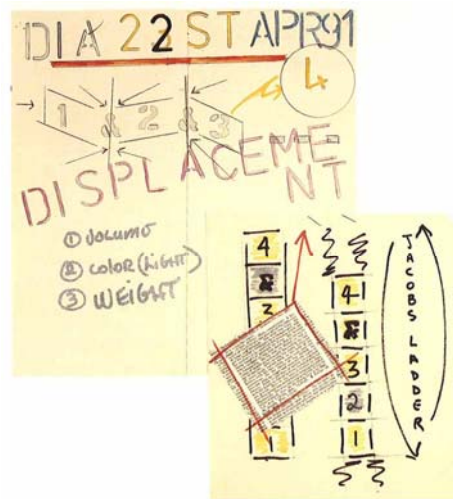


Abb. 17: Lawrence Weiner, *Displacement* (1991), Bleistift, Tusche auf Papier, Papiergröße ca. 39 x 35,5 cm, Zeichnung als Vorarbeit für die *Displacement*-Installation 548 West 22nd Street, Dia Center for the Arts, New York City, 4.4.1991 - 2.2.1992.



Abb. 18: Lawrence Weiner, *STEEL PENNIES DON'T COME FROM OR GO TO HEAVEN* (1993), Henry Moore Studio, Dean Clough, Halifax, 19.2. – 23.5.1993, Katalogseite.



Abb. 19: Lawrence Weiner, *Towards motion* (ONE FOR THE MONEY...) (1997), Installation „The Rotunda“, Canary Wharf, London.



Abb. 19a: Gordon Matta-Clark, *Jacob's Ladder*, Kassel, 1977.

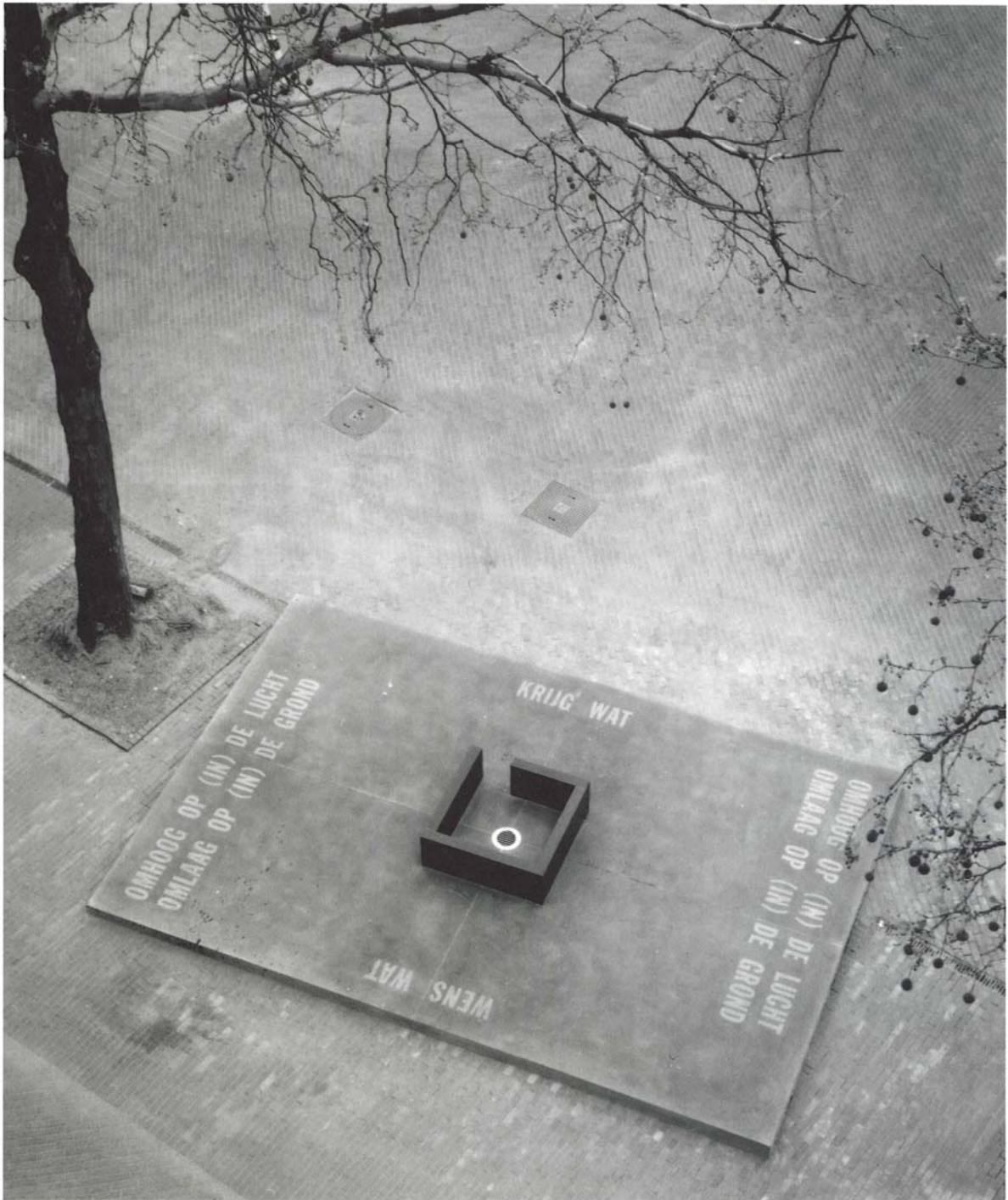


Abb. 20: Lawrence Weiner, WISH FOR WHAT GET WHAT (NO DEPOSIT NO RETURN) (1997), Kalkstein, laser-eingravierter Text, Edelstahl-Gully, 400 x 600 x 15 cm, permanente Installation, „De Rode Loper (The Red Carpet)“, Eindhoven, Niederlande.

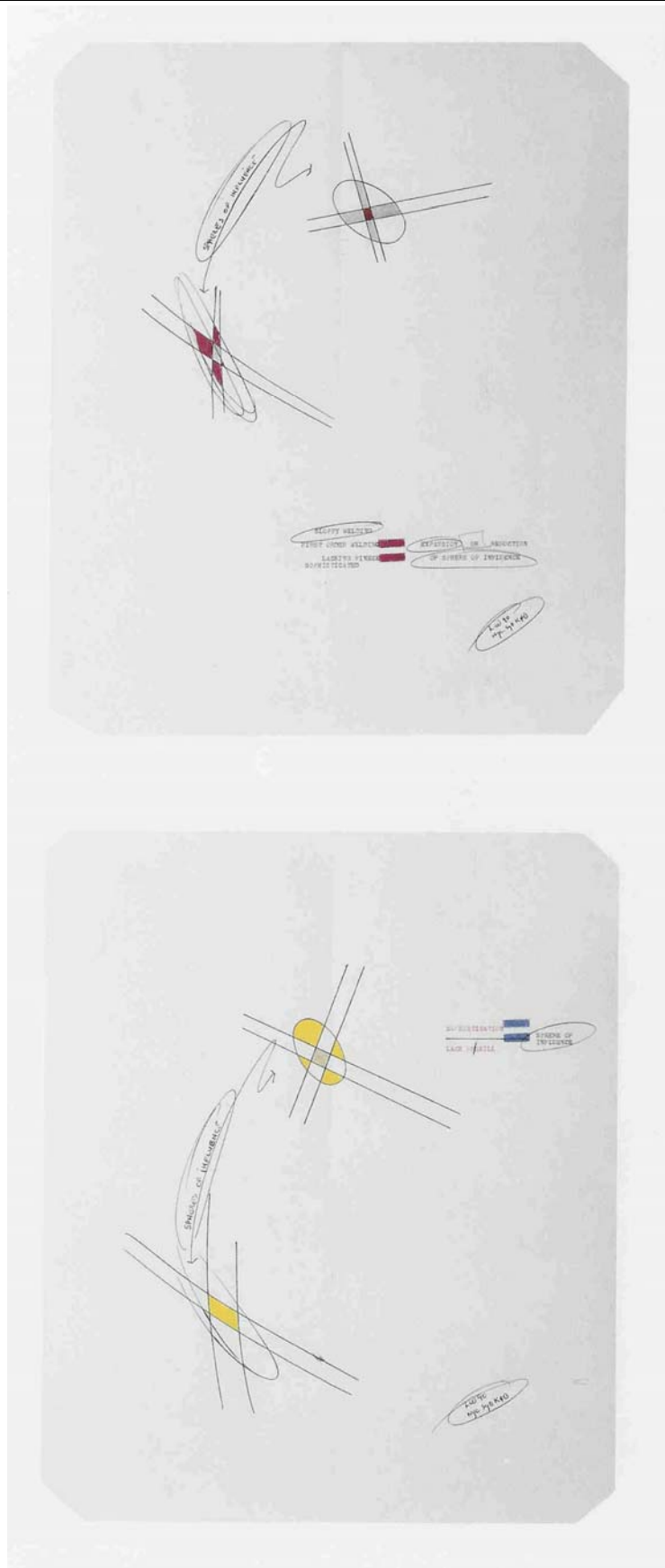


Abb. 21: Lawrence Weiner, *Spheres of Influence* (1990), Gouache, Bleistift, Tusche, Papier, aus einer Serie von 8 Zeichnungen als Vorarbeit zur gleichnamigen Installation, Institute of Contemporary Art, London, 1990-91, je 8,43 x 35,5 cm.



Abb. 22: Lawrence Weiner, STAPLES; STAKES TWINE; TURF (1968), 34 Pfähle, Drahtklammern, Hanfseil, 15 x 2135 x 3050 cm, Installation, Windham College, Putney, Vermont.

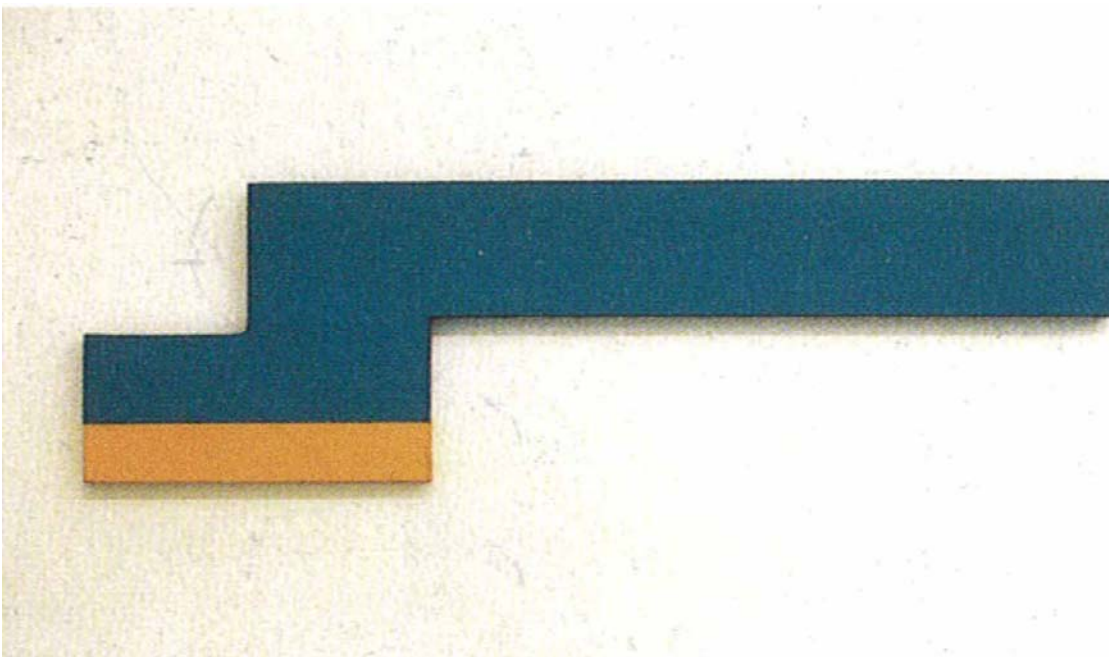


Abb. 23: Lawrence Weiner, *Removal Painting* (ca. 1966), Sprühemulsionsfarbe auf Leinwand, Größe unbekannt.

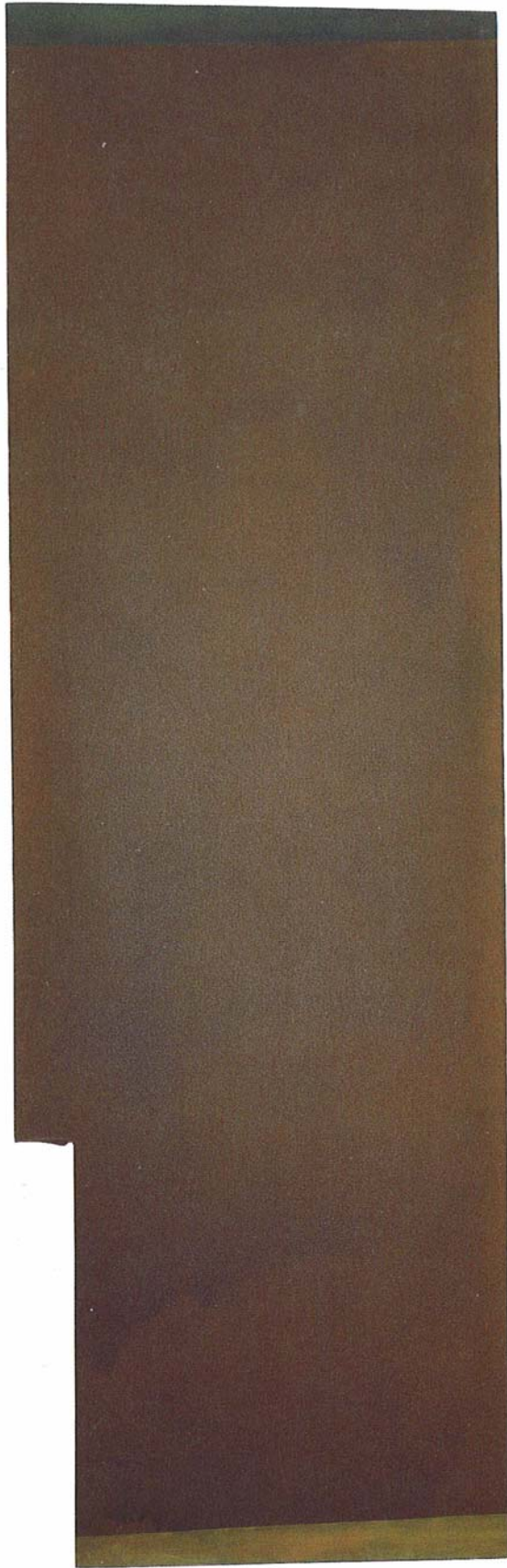


Abb. 24: Lawrence Weiner, *Removal Painting* (1968), Sprühemulsionsfarbe auf Leinwand, 259 x 122 cm.

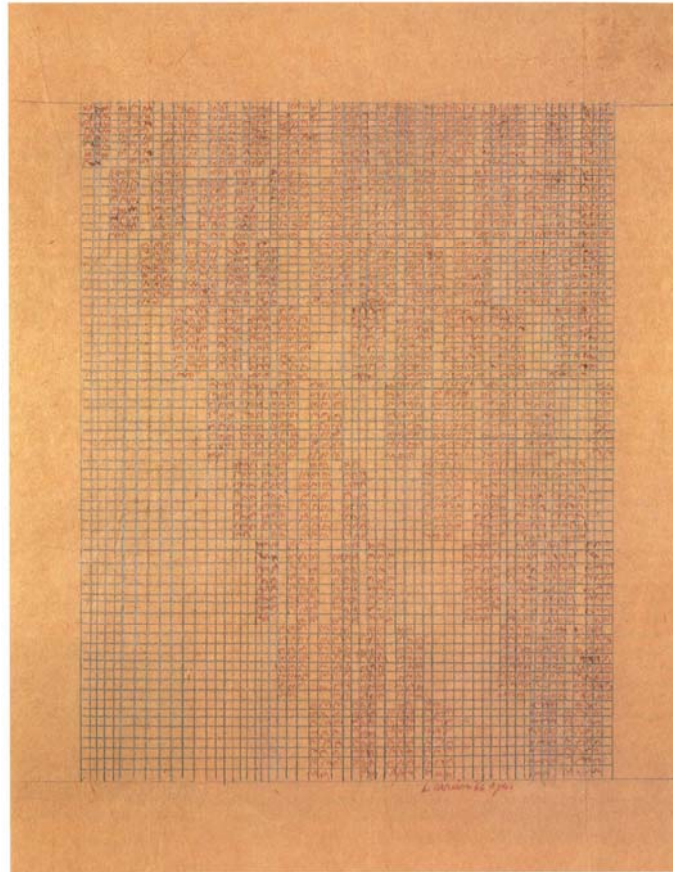


Abb. 25: Lawrence Weiner, *Untitled* (1966), aus der Werkgruppe „Zeitraster-Zeichnungen“, Bleistift und Tusche auf Packpapier, 28,1 x 21,3 cm



Abb. 26: Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, Fotografie eines Klappsessels, Klappsessel und Lexikonausschnitt, Collection of the Museum of Modern Art, New York.



Abb. 27: Lawrence Weiner, WIR SIND SCHIFFE AUF DEM MEER, WIR SIND KEINE ENTEN AUF DEM TEICH (1989), Holz, Messing, 0,65 x 0,65 x 15 m, permanente Installation im Hamburger Hafen.



Abb. 28: Lawrence Weiner mit bestickter Seemannskappe & VERS LES ÉTOILES, hergestellt anlässlich der permanenten Installation von EXTRAIT DE L'EAU & TRANSPORTÉ VERS LES ÉTOILES in Chagny, Frankreich (Hommage an Jean Genet), (Foto: Flavia Vogel).



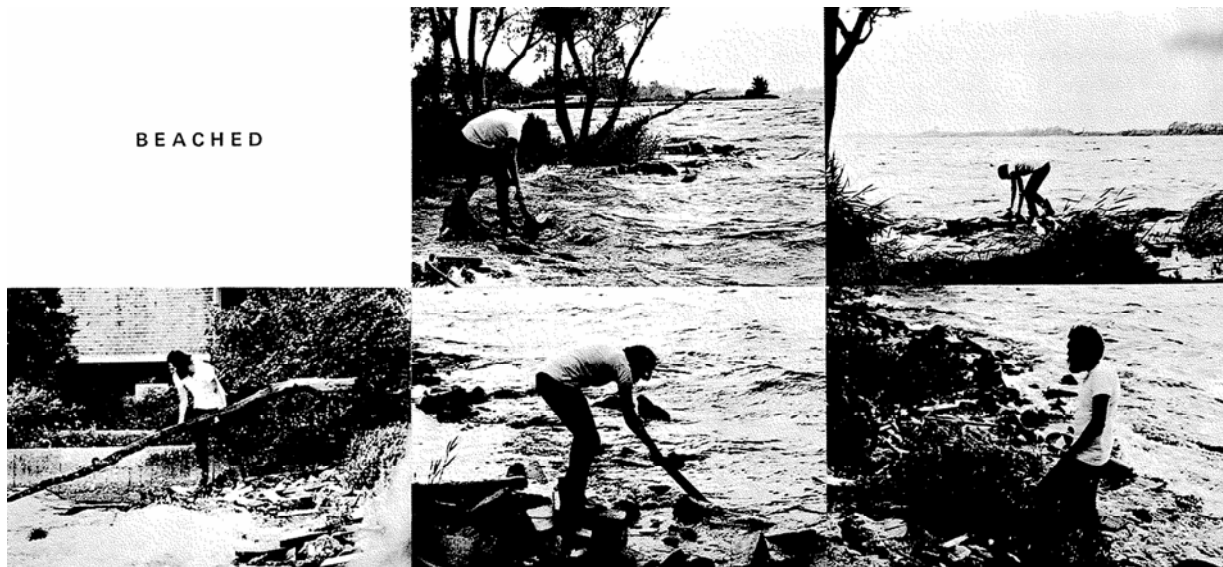


Abb. 29: Lawrence Weiner, *BEACHED* (1970), Einladungskarte, 14 x 30 cm, Stills der Videoarbeit für die Fernsehalerie Gerry Schum, Hannover.

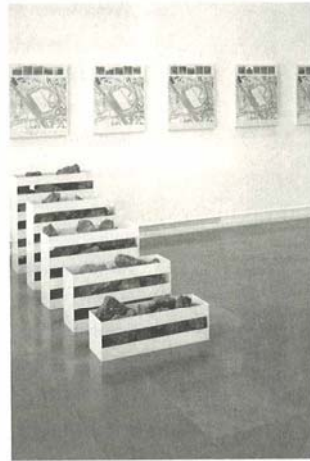


Abb. 30: Robert Smithson, *Nonsite* (Oberhausen), 1968, 5 Metallbehälter, Steine, 5 Karten und je 5 Schwarzweißfotos, Sammlung M. Frits Becht, Naarden.



Abb. 31: Robert Smithson und Bernd Becher, Oberhausen, 1968.

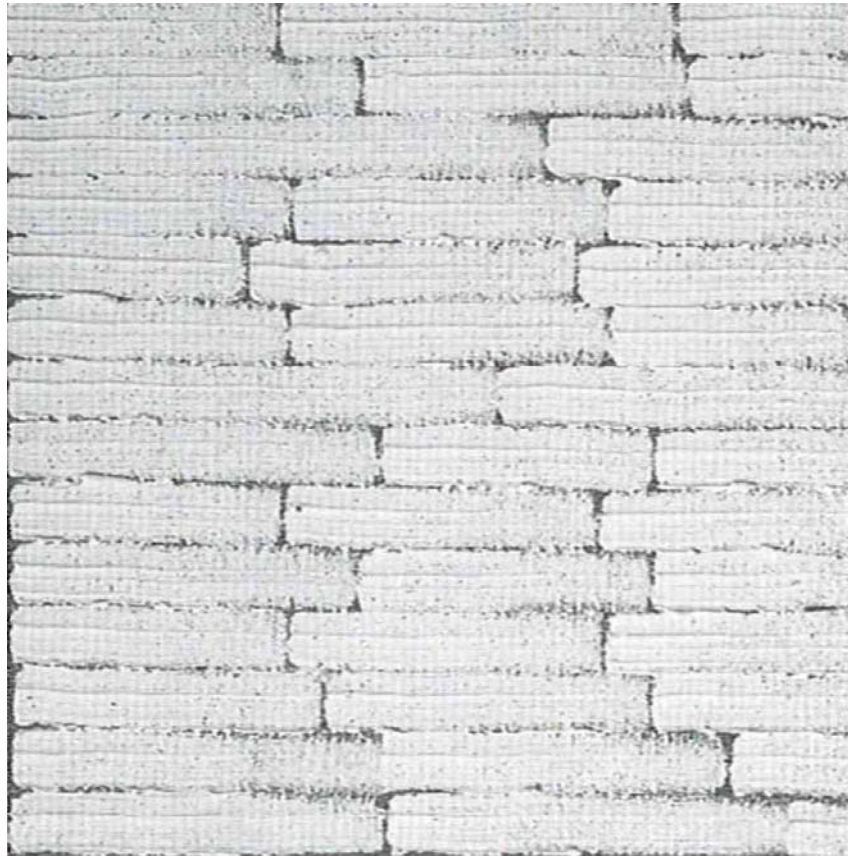


Abb. 32: Robert Ryman, *Untitled* (1965), Öl auf Leinen, 26 x 26 cm.

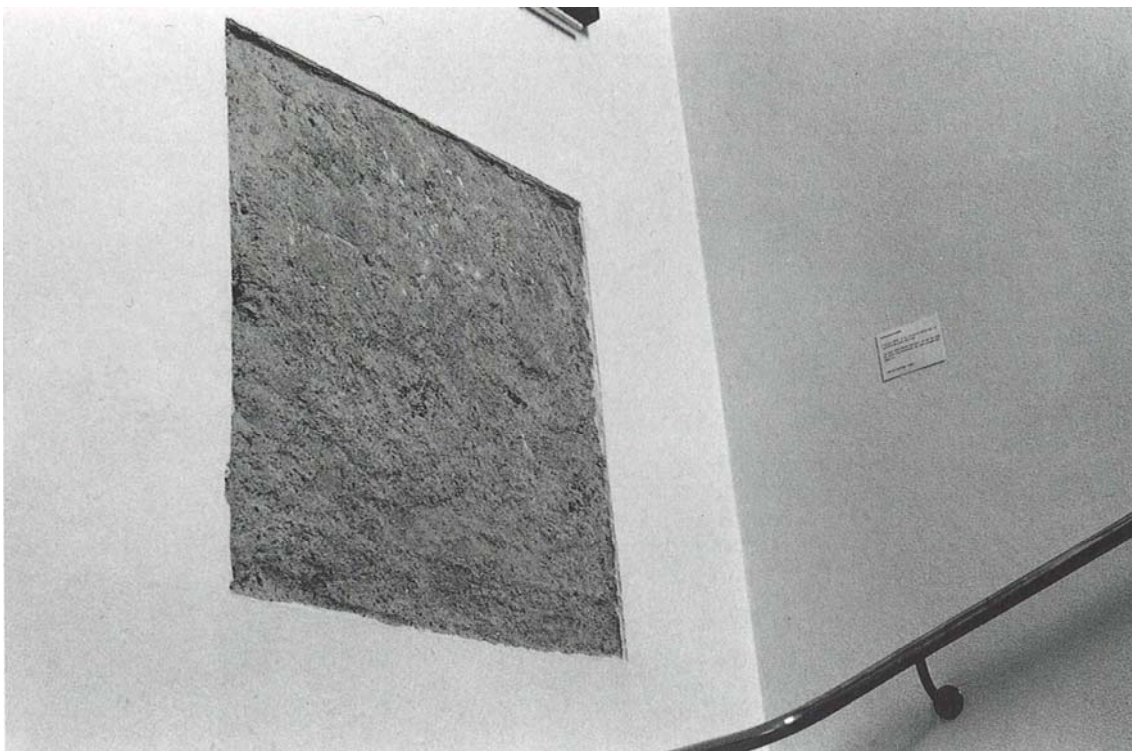


Abb. 33: Lawrence Weiner, A 36" X 36" REMOVAL TO THE LATHING OR SUPPORT WALL OF PLASTER OR WALLBOARD FROM A WALL (1969/1983), 91 x 91 cm, Installation *Works & Re-Constructions*, Kunsthalle Bern.



Abb. 34: Lawrence Weiner, FIVE GALLONS WATER BASE TEMPERA PAINT POURED DIRECTLY UPON THE FLOOR AND ALLOWED TO REMAIN FOR THE DURATION OF THE EXHIBITION (1969), Installation, „5 Works“, Anna Leonowen Gallery, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, Canada.



Abb. 35: Jackson Pollock bei der Arbeit an *Number 32*, 1950.

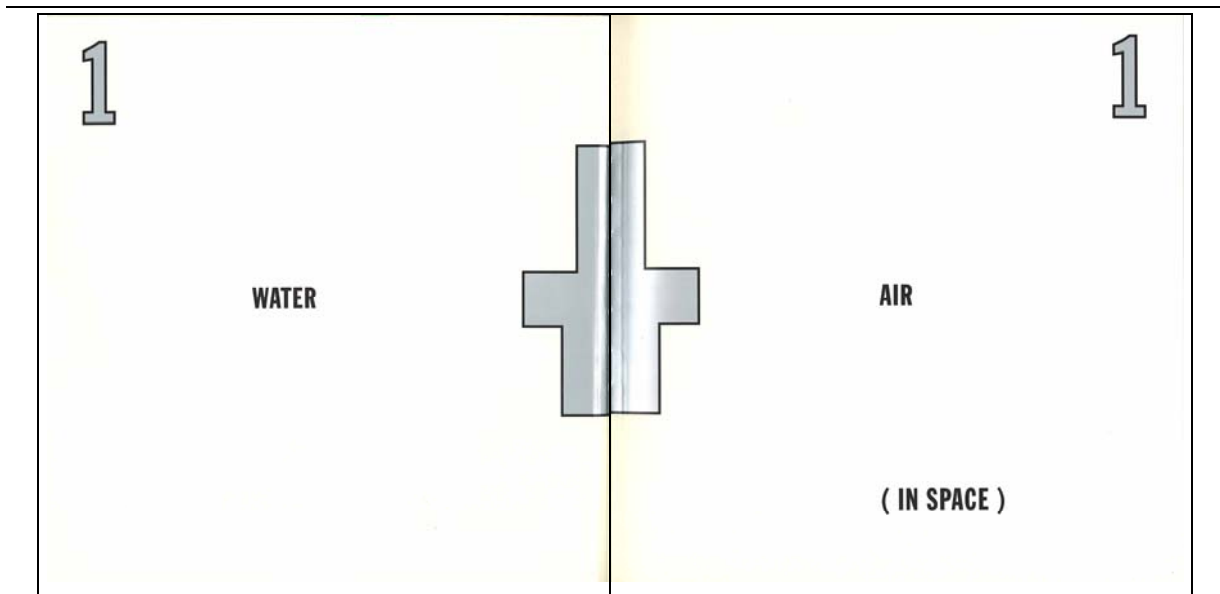


Abb. 36: Lawrence Weiner, WATER AIR (IN SPACE) (1991), Doppelseite des Katalogs *Displacement* (1991), Installation 548 West 22nd Street, Dia Center for the Arts, New York City, 4.4.1991-2.2.1992.

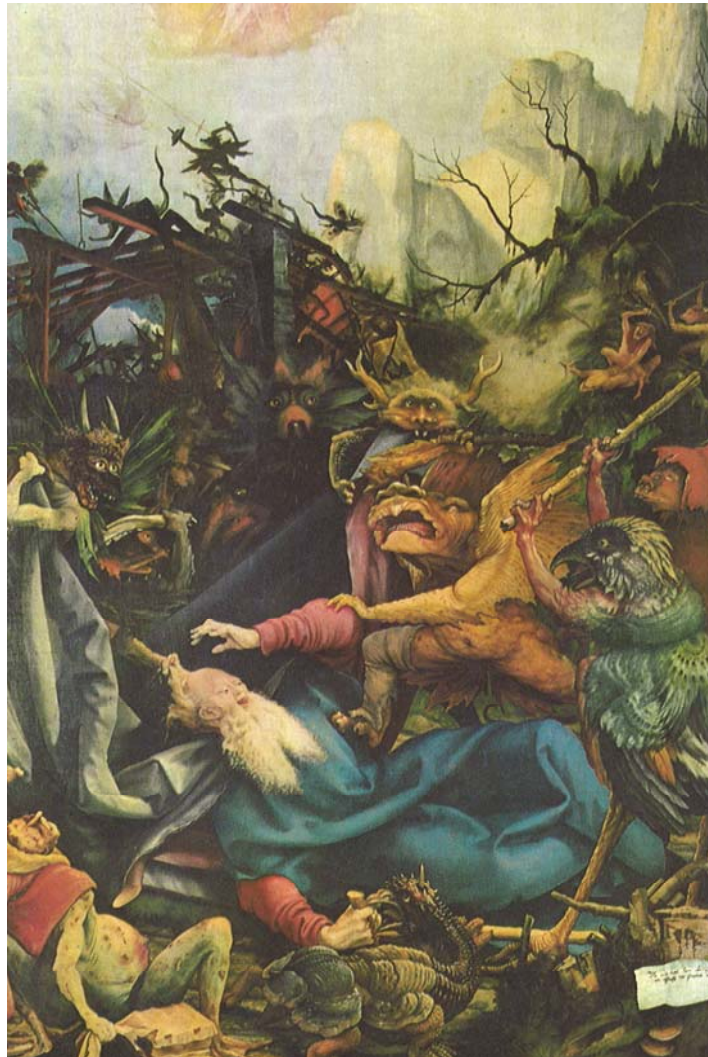


Abb. 37: Matthias Grünewald, Versuchung des Heiligen Antonius, rechter Flügel des Isenheimer Altars, zweiter geöffneter Zustand, 1512-16, Öl auf Lindenholz, 265 x 139 cm, Colmar, Musée d'Unterlinden.

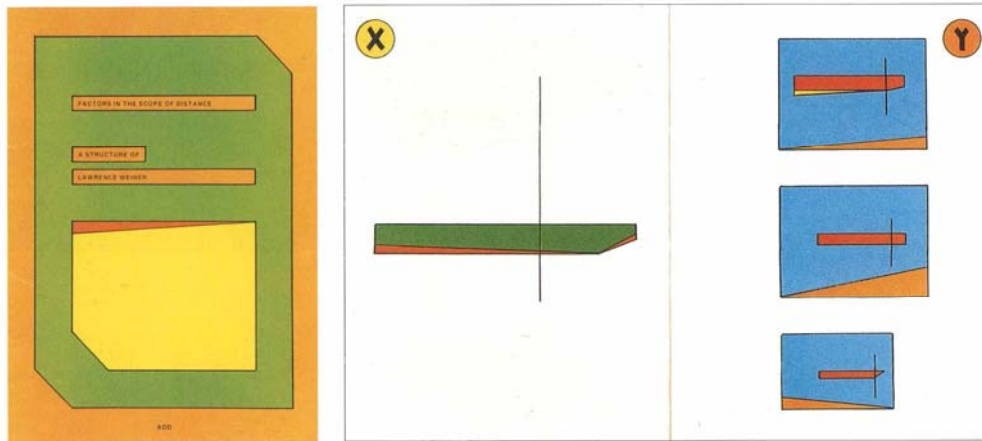


Abb. 38: Lawrence Weiner, FACTORS IN THE SCOPE OF DISTANCE (1984), Cover und Buchdoppelseite des Künstlerbuchs, Galerie Anny De Decker, Antwerpen, 29,5 x 22 cm.



Abb. 39: Lawrence Weiner, THEM / US (1991), Displacement (1991), Installation 548 West 22nd Street, Dia Center for the Arts, New York City, 4.4.1991- 2.2.1992, Toilettentüren.



Abb. 40: Frank Stella: Die Fahne hoch, 1959. Emailfarbe auf Leinwand. 308,6 x 185,4 cm. Whitney Museum of American Art, New York.



Abb. 41: Gordon Matta-Clark, *Splitting* (1974).

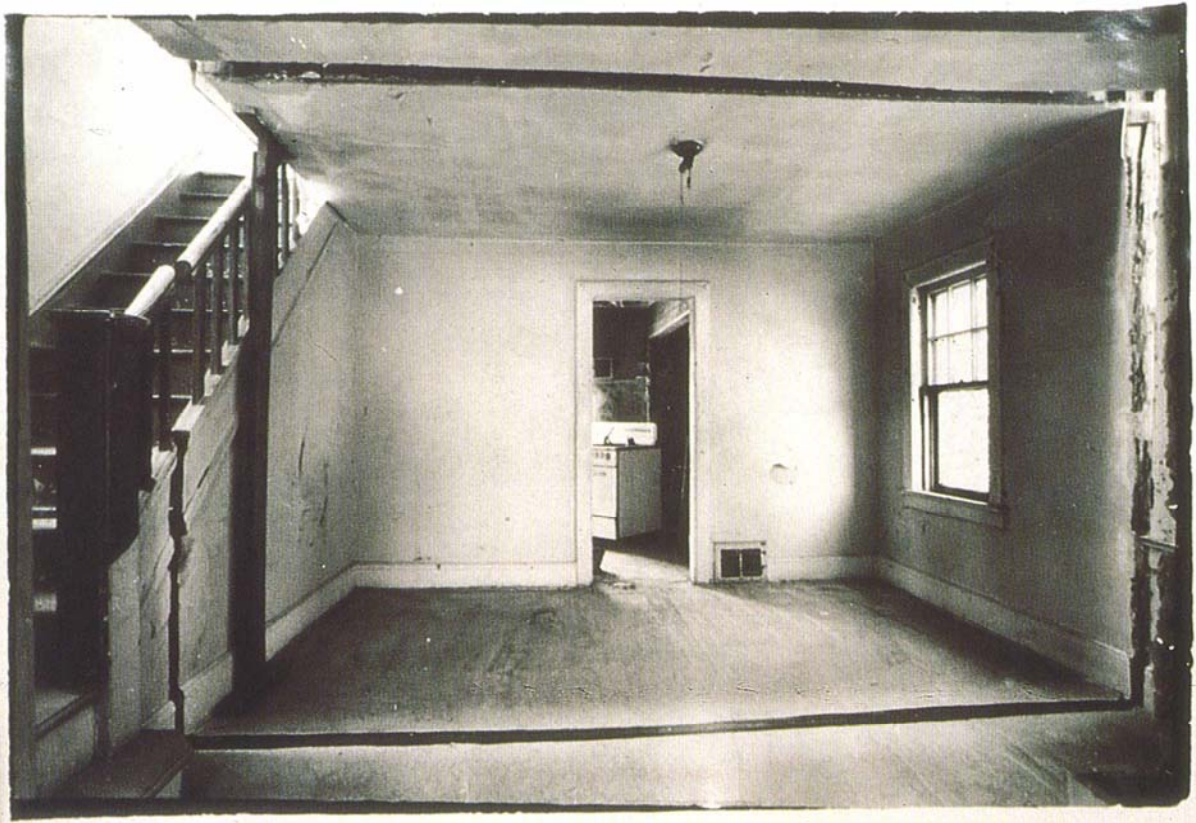


Abb. 41 a: Gordon Matta-Clark, *Splitting* (1974), Innenansicht, s/w - Fotografie, 50 x 60cm , Gordon Matta-Clark Trust, New-York.

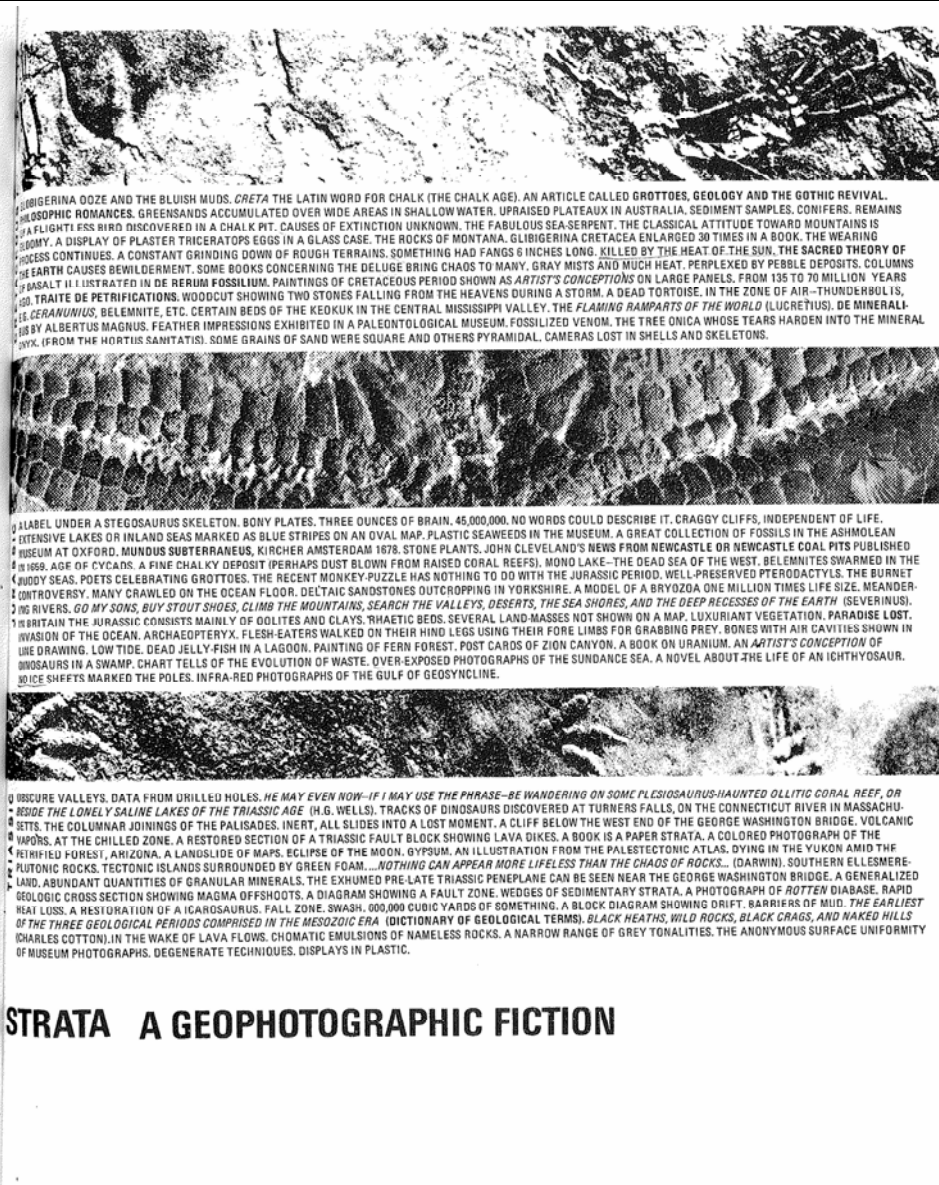


Abb. 42: Robert Smithson, STRATA A GEOPHOTOGRAPHIC FICTION; Aspen, No. 8. Herbst/Winter 1970-71.



Abb. 43 Reiner Ruthenbeck, Weisser Papierhaufen (1979), 600 Blatt Papier, ca. 250 cm, Papiere je 50 x 50 cm.

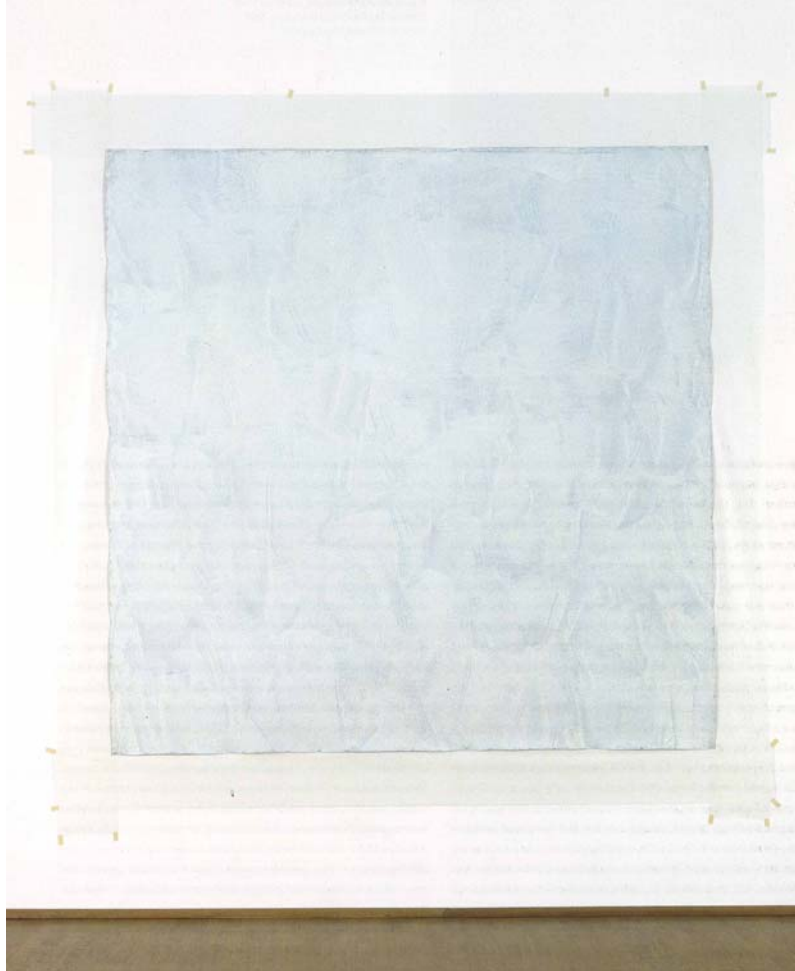


Abb. 44: Robert Ryman, *Adelphi* (1967), Ölfarbe auf ungespannter Leinwand mit Heftklammern, Wachspapier und Klebeband, 259,3 x 259,3 cm, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a.M., ehemalige Sammlung Ströher, Darmstadt.

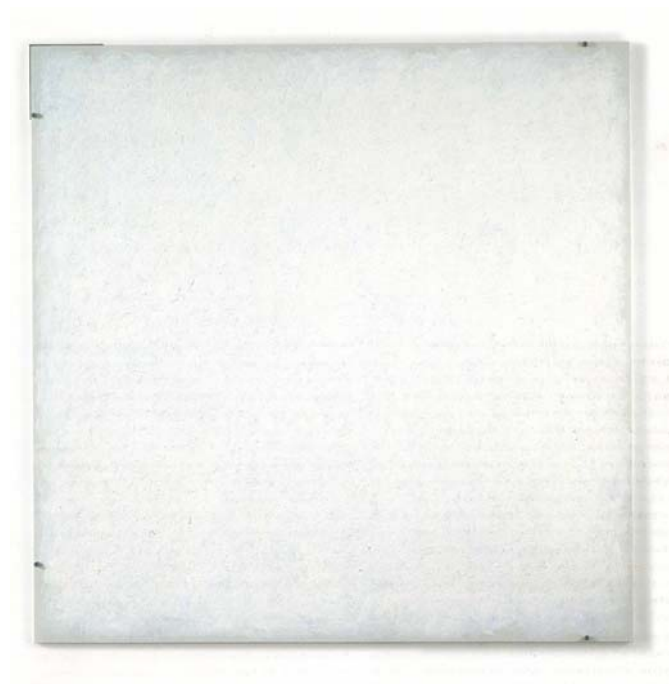


Abb. 45: Robert Ryman, *Leader* (1987), Lascaux-Acrylfarbe und Enamelac auf Fiberglasplatte mit Aluminium und Stahl, 101 x 101 cm, Privatsammlung.





Abb. 46: Jill Baroff, *Study* (1993), Graphit auf Shoji-gami-Papier, 19,7 x 19,7 cm.



Abb. 47: Jill Baroff, *Study* (1993), Graphit auf Shoji-gami-Papier, 19,7 x 19,7 cm.



Abb. 48: Werkinstallationen in der Ausstellung „Lawrence Weiner: Works From the Beginning of the Sixties Towards the End of the Eighties“, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1988-89.





Abb. 50: Damien Hirst, *Isolierte Elemente, zum Zwecke der Verständigung in eine Richtung schwimmend* (1991), MDF, Melamin, Holz, Stahl, Glas, Plexiglastästen, Fische, 5 %ige Formaldehydlösung, 183 x 274 x 30,5 cm.

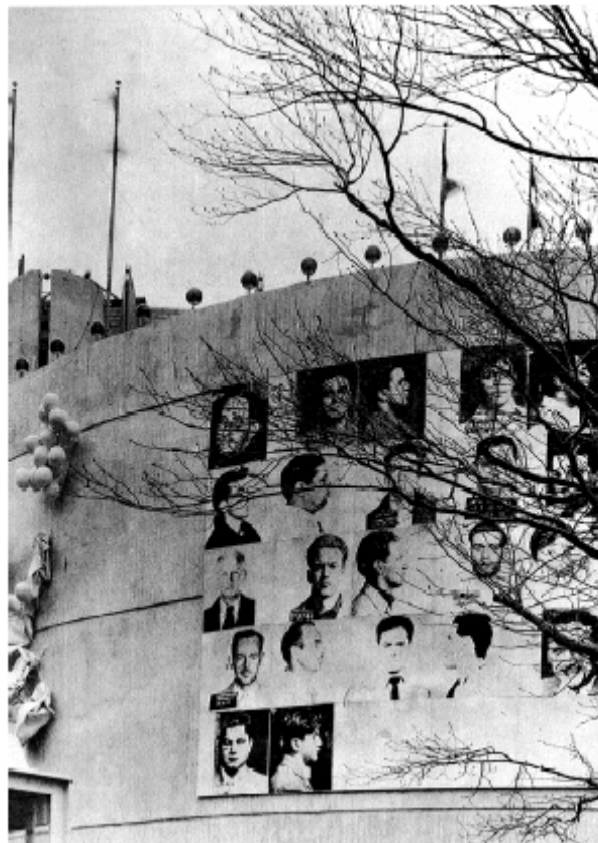


Abb. 51: Andy Warhol, *Thirteen Most Wanted Men*, Auftragsarbeit für die Fassade des New York State Pavilion, kurz vor der Eröffnung der Weltausstellung im April 1964.



Abb. 52: Allan Sekula, *Meat Theft/Disposal Piece*, 1971.

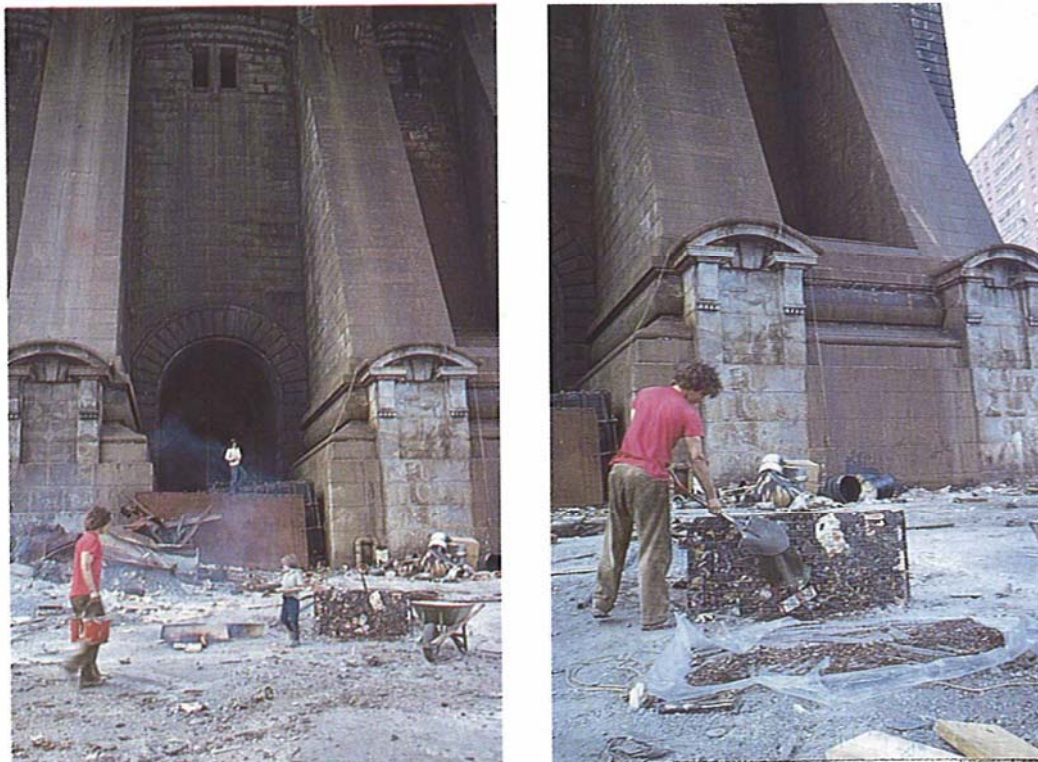


Abb. 53: Gordon Matta-Clark, *Fire Boy* (1971), Matta Clark und der Junge Kyle Beuchat arbeiten unter der Brooklyn Brücke zusammen an *Fire Boy*.



Abb. 54: Edward Ruscha, *Fina, Groom, Texas*, aus *Twenty Six Gasoline Stations*, 1962, Seite aus dem gleichnamigen Künstlerbuch.

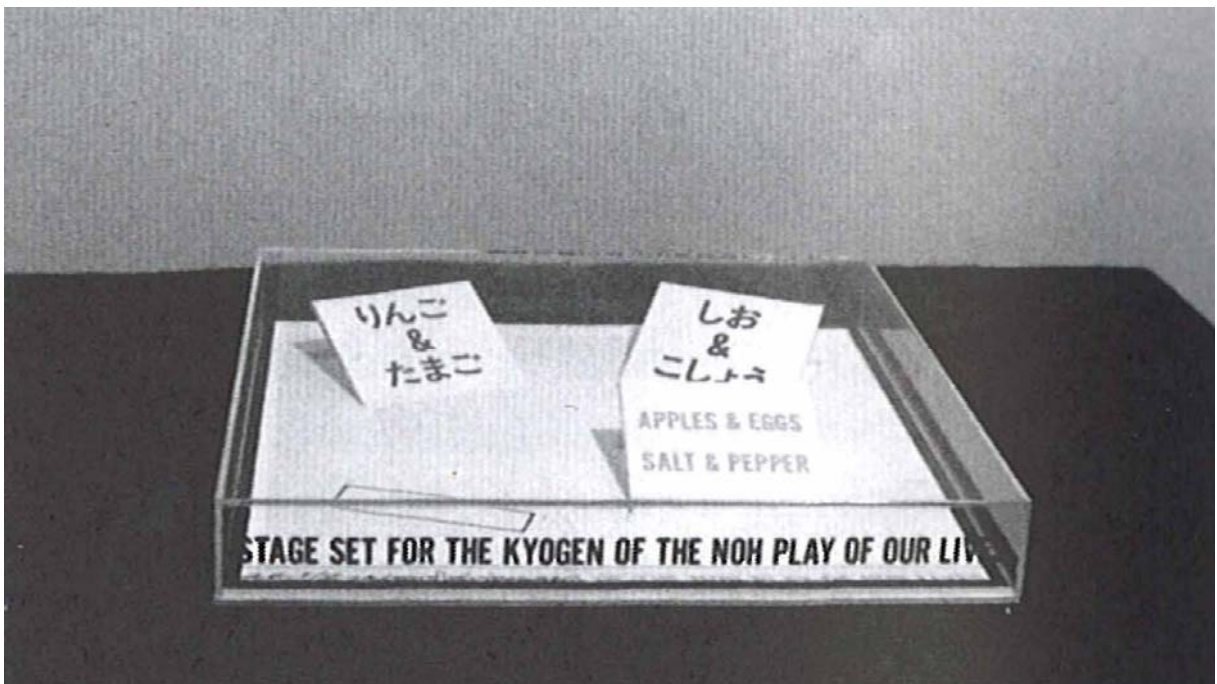


Abb. 55: Lawrence Weiner, *Stage Set for the Kyogen of the Noh-Play of Our Lives* (1995), Screenprint auf weißem Brett mit Pop-Ups aus Karton in einem Plexiglaskasten, Brett 20 x 20 x 0,2 cm, Edition 50, Gallery 360°, Tokyo, 1995.



Abb. 56: Andy Warhol, *Texaner*, Portrait Robert Rauschenberg, 1963, Siebdruck auf Leinwand 208 x 208 cm, Köln, Museum Ludwig.

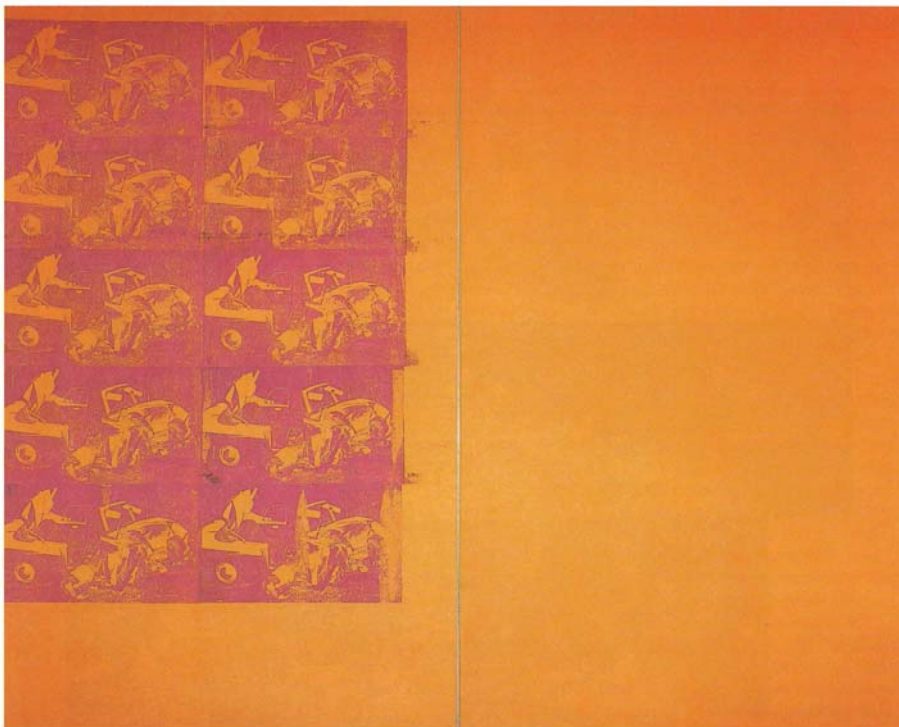


Abb. 57: Andy Warhol, *Orangefarbener Autounfall 10 mal*, 1963, Acryl und Liquitex auf Leinwand, 2 Tafeln, je 334 x 206 cm, Wien, Museum moderner Kunst, Sammlung Ludwig.

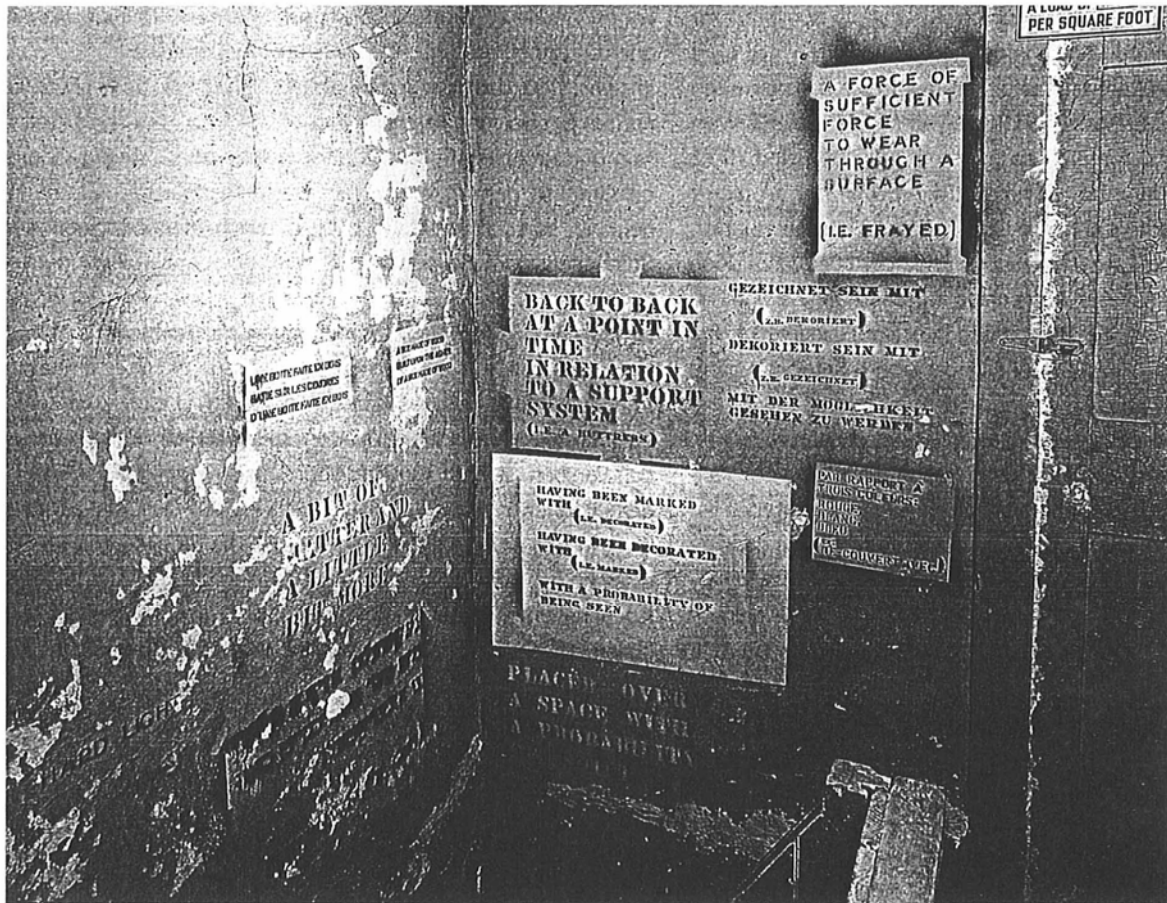


Abb. 58: Lawrence Weiner, Treppenflur in der Bleecker Street, New York, mit Arbeiten Weiners, aufgetragen in Schablone sprühtechnik.

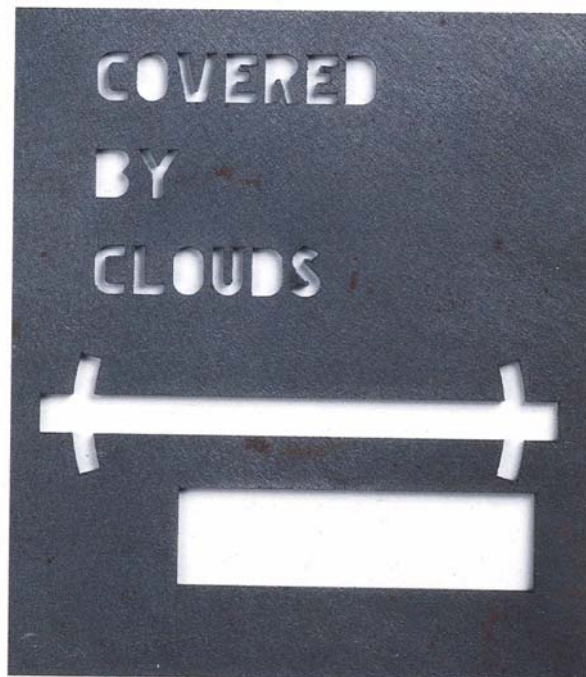


Abb. 59: Lawrence Weiner, *Covered by clouds*, 1989. Metallplatte. 14 x 12 cm. Edition produziert vom Hotel Furkablick, Furka und Editions Média, Neuchatel.





Abb. 60: Lawrence Weiner, *Covered by Clouds*, 1989, Furkart '89, Schweiz. (Foto: Claude Joray)

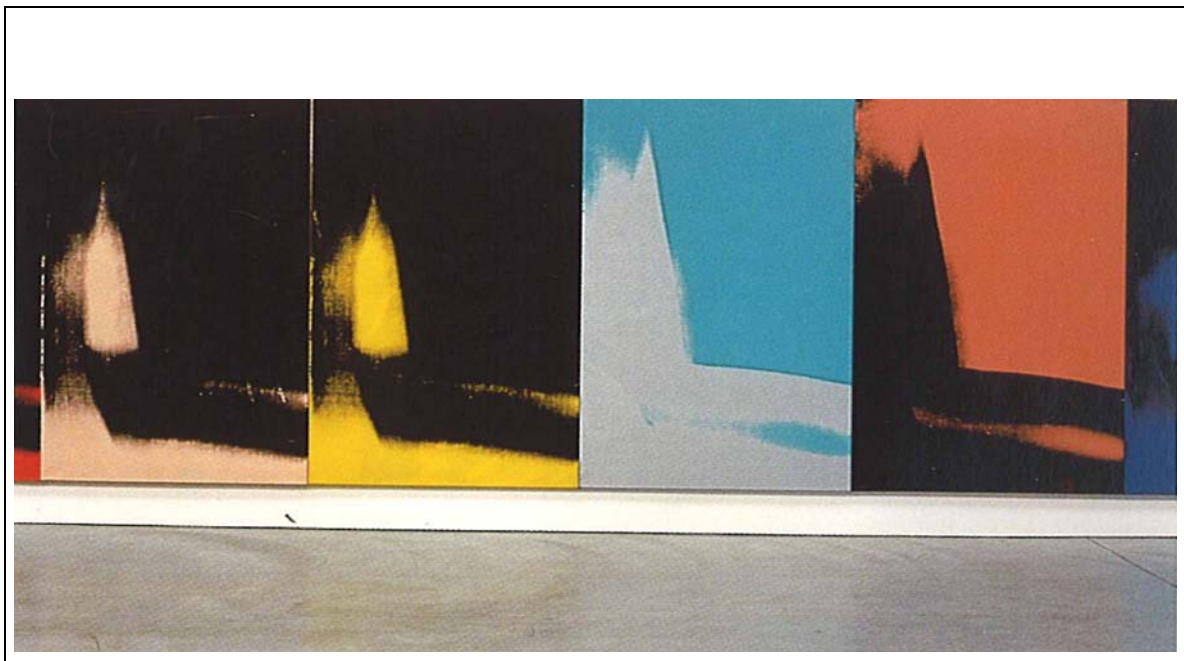


Abb. 61: Andy Warhol, *Shadows*, 1978, Detail einer Installationsaufnahme der Ausstellung *Shadows*, Houston, 1987-1988.



Abb. 62: Lawrence Weiner, *Propeller Paintings* (ca. 1965), unterschiedliche Malmedien auf Platten oder Leinwand, verschiedene Größen.

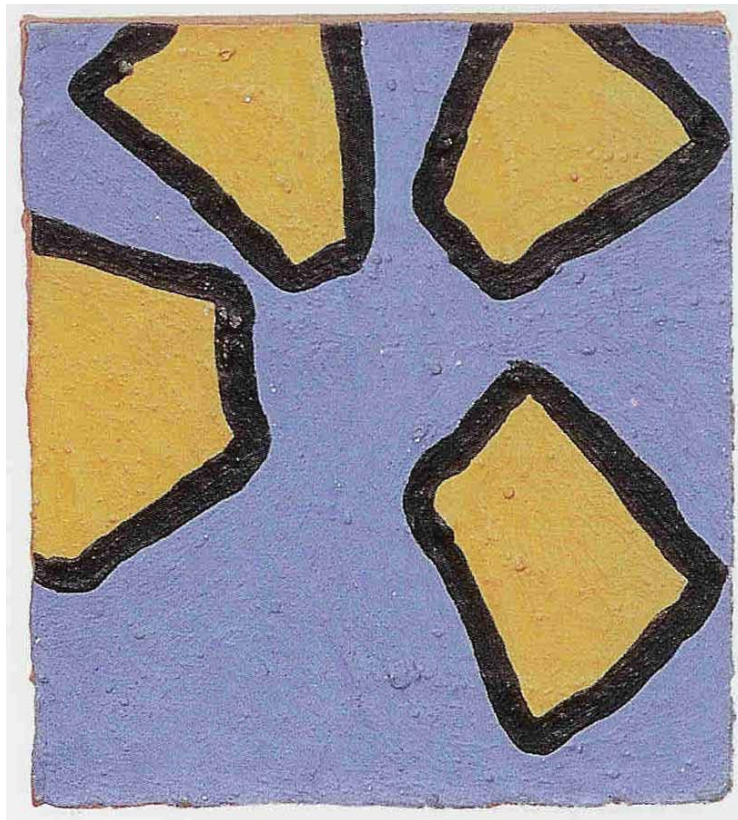


Abb. 63: Lawrence Weiner, *Propeller Painting* (1963), Öl auf Hartfaserplatte, 16,5 x 15 cm.



Abb. 64: Lawrence Weiner, VERTROCKNETE ERDE & GESTREUTE ASCHE ODER VERTROCKNETE ERDE & VERGRABENES GOLD ODER (Detail), 1994/97, Stahlplatten, gepunzte Lettern, 4 Platten, je 2 x 250 x 170 cm, Installation auf Englisch und Deutsch, „Skulptur Projekte in Münster“, Münster.

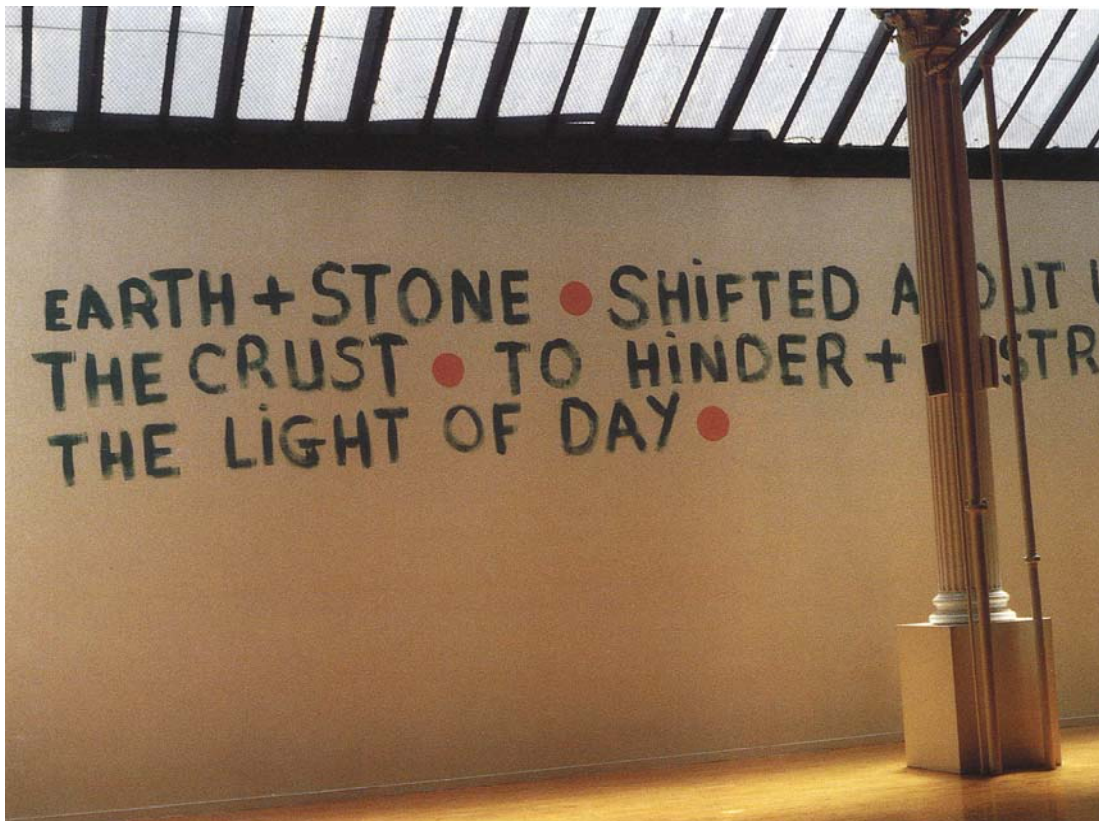


Abb. 65: EARTH + STONE SHIFTED ABOUT UPON THE CRUST TO HINDER + OBSTRUCT THE LIGHT OF DAY (1984/85), Farbe auf Wand, Installation, Leo Castelli Gallery, New York.

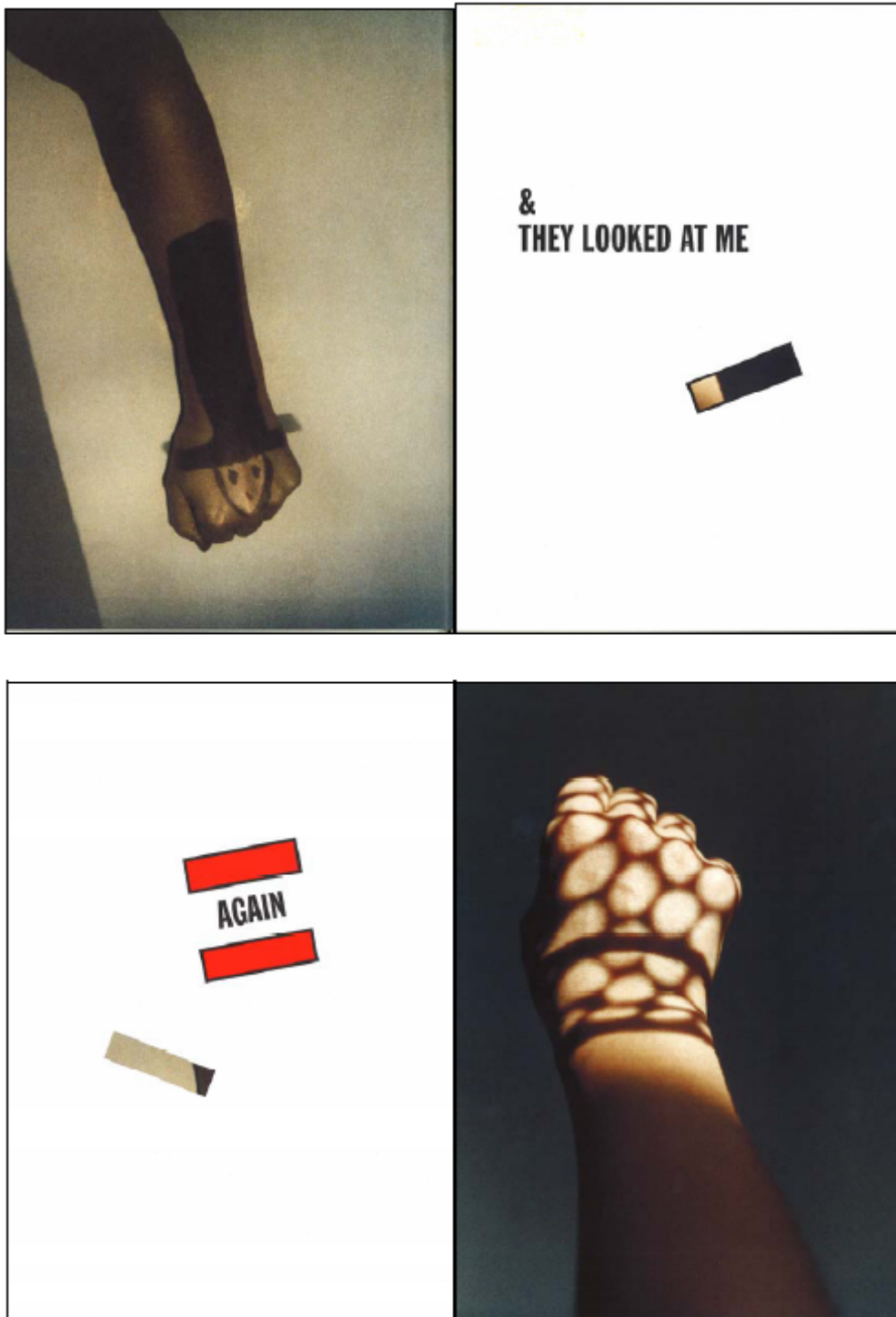


Abb. 66: Birgit Jürgenssen/Lawrence Weiner, 2 Doppelseiten aus dem Künstlerbuch *I met a Stranger* (1996), die von Weiner gestalteten Seiten enthalten eine Ausstanzung.

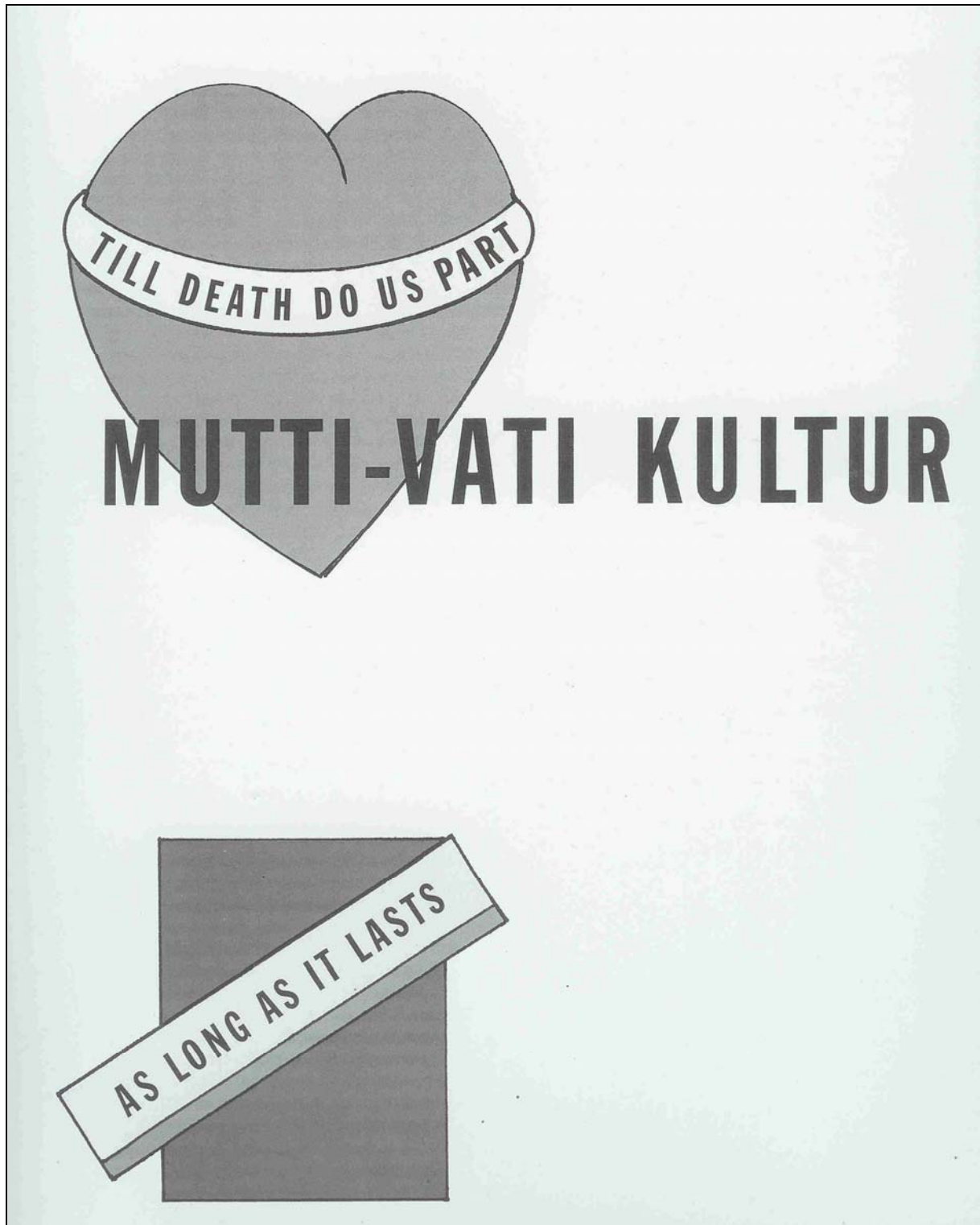


Abb. 67: Lawrence Weiner, MUTTI-VATI KULTUR, 1995; AS LONG AS IT LASTS, 1993. Buchseite in: Louwrien Wijers (Hsg.), *Art meets Science ...*, Amsterdam, 1996.

**A.I.3.2 Manuskript für TERMINAL BOUNDARIES (1969)**  
**(Kopie des Fax, 12 Seiten)**

01/26/2003 23:32 [REDACTED]

WEINER

PAGE 01

**WEINER**

TELEPHONE [REDACTED]

FAX # [REDACTED]

Fax: [REDACTED]

For Maria Marschall

Pages: 13 (including cover letter)

(1)

TERMINAL BOUNDARIES — 1

© Lawrence Weiner 1969

Gedruckt in West Deutschland

On intrusion into an eastward flowing stream  
An intrusion into a westward flowing stream  
On or near the Continental Divide U.S.A.

Ein Eindringen in einen ostwärts fließenden Strom  
Ein Eindringen in einen westwärts fließenden Strom  
Auf oder nahe der Continental Divide U.S.A.

Intrusion dans un cours d'eau coulant vers l'est  
Intrusion dans un cours d'eau coulant vers l'ouest  
Sur ou près du Continental Divide Etats-Unis d'Amérique

Five gallons of red vegetable coloring poured into an  
eastward flowing stream on or near the Continental  
Divide U.S.A.  
Five gallons of red vegetable coloring poured into a  
westward flowing stream on or near the Continental  
Divide U.S.A.

Fünf Gallonen rote Nahrungsmittelfarbe in einen ost  
wärts fließenden Strom auf oder nahe der Continental  
Divide U.S.A. gegossen  
Fünf Gallonen rote Nahrungsmittelfarbe in einen west  
wärts fließenden Strom auf oder nahe der Continental  
Divide U.S.A. gegossen

Cinq gallons de colorant végétal rouge jeté dans  
un cours d'eau coulant vers l'est sur ou près du  
Continental Divide U.S.A.  
Cinq gallons de colorant végétal rouge jeté dans  
un cours d'eau coulant vers l'ouest sur ou près du  
Continental Divide U.S.A.



01/26/2003 23:32

WEINER

PAGE 03

2

3

The joining of France Germany and Switzerland by rope

Die Verbindung Frankreichs, Deutschlands und der Schweiz mit Strick

La France, l'Allemagne et la Suisse reliées par une corde

4

An equilateral rope triangle having Basel Switzerland Germany and France as points

Ein gleichseitiges Strick-Dreieck das Basel in der Schweiz, Deutschland und Frankreich als Eckpunkte hat

Triangle équilatéral en corde ayant la ville de Bâle, l'Allemagne et la France pour sommets

5

An amount of viscous non water soluble liquid poured into the Gulf Stream

Eine dickflüssige, nicht wasserlösliche Flüssigkeit in den Golfstrom gegossen

Coulée de liquide visqueux, insoluble, versée dans le Gulf Stream

6

One quart heavy grade motor oil poured into the Gulf Stream

Ein Quart Motoröl in den Golfstrom gegossen

Un litre d'huile de moteur lourde jeté dans le Gulf Stream

7 →

One thousand dollars worth medium bulk material transferred from one country to another

01/26/2003 23:32

WEINER

PAGE 04

## BOUNDARIES — 2

7 ( Material mittleren Umfangs im Wert von 1000 Dollar von einem Land in ein anderes gebracht  
 Matériel de calibre moyen d'une valeur de 1000 dollars, transporté d'un pays à un autre

8 ( 1000 German Marks worth medium bulk material transferred from one country to another  
 Material mittleren Umfangs im Wert von 1000 Deutsche Mark von einem Land in ein anderes gebracht  
 Matériel de calibre moyen d'une valeur de 1000 marks allemands, transporté d'un pays à un autre

9 ( One regular rectangular object placed across an international boundary allowed to rest then turned to and turned upon to intrude the portion of one country into the other  
 Ein regelmäßiger, rechtwinkliger Gegenstand über eine internationale Grenze gelegt, ruhen gelassen, dann gedreht, so dass ein Landesteil gegen den anderen vertauscht wird  
 Objet rectangulaire régulier posé sur une frontière internationale laissé rester, puis tourné pour introduire une portion d'un pays dans l'autre

10 ( One regular rectangular object placed across the Mexican American boundary allowed to rest then turned to and turned upon to intrude the portion of one country into the other  
 Ein regelmäßiger, rechtwinkliger Gegenstand über die Mexikanische Grenze gelegt, ruhen gelassen, dann gedreht, so dass ein Landesteil gegen den anderen vertauscht wird  
 Objet rectangulaire régulier posé à la frontière mexico-américaine laissé rester, puis tourné pour introduire une portion d'un pays dans l'autre

11 ( Two fields in adjoining countries cratered by simultaneous explosions  
 Zwei Felder in aneinandertossendenländern durch gleichzeitige Explosionen zerkratert  
 Champs de deux pays voisins dévastés par des explosions simultanées

(4)

11

Two fields in adjoining countries cratered by simultaneous explosions

Zwei Felder in aneinanderstossenden Ländern durch gleichzeitige Explosionen zerkratert

Champs de deux pays voisins dévastés par des explosions simultanées

One field cratered by a structured explosion in or around Dublin Ireland  
One field cratered by a structured explosion in or Belfast North Ireland  
Both fields cratered simultaneously

12

Ein kreisförmiges Feld durch strukturierte Explosionen geformt in oder nahe Dublin Irland  
Ein kreisförmiges Feld durch strukturierte Explosionen geformt in oder nahe Belfast Nord Irland  
Beide Felder gleichzeitig geformt

Champ dévasté par une explosion contrôlée à Dublin, Irlande, ou dans la vicinité  
Champ dévasté par une explosion contrôlée à Belfast, Irlande du Nord, ou dans la vicinité  
Les deux champs dévastés simultanément

13

A stake set in the ground in direct line with a stake set in the ground of an adjacent country

Ein Pfahl in den Erdboden eines Landes gesetzt in gerader Linie mit einem Pfahl der in ein anliegendes Land gesetzt wurde

Pieu planté dans le sol dans l'axe d'un autre pieu planté dans le sol d'un pays adjacent

14

A stake set in the ground fifty feet from the Swiss German Border Switzerland  
A stake set in the ground fifty feet from the German Swiss Border Germany  
One stake in direct line with the other

01/26/2003 23:32

WEINER

PAGE 06

## BOUNDARIES — 3

14

Ein Pfahl in den Erdboden der Schweiz fünfzig Fuss  
von der Schweizer-Deutschen Grenze gesetzt  
Ein Pfahl in den Erdboden Deutschlands fünfzig Fuss  
von der Deutsch-Schweizerischen Grenze gesetzt  
Ein Pfahl in directer Linie mit dem anderen

Pieu planté dans le sol à 50 pieds de la frontière  
Suisse-Germano, Suisse  
Pieu planté dans le sol à 50 pieds de la frontière  
Germano-Suisse, Allemagne  
Les deux pieux dans le même axe

15

An amount of material placed upon the ocean south  
of the Coaxial Cable  
An amount of material placed upon the ocean south  
of the Coaxial Cable

Eine Material menge auf den Ozean nördlich vom  
Coaxial Cable gelegt  
Eine Material menge auf den Ozean südlich vom  
Coaxial Cable gelegt

Matériel placé sur l'océan, au nord du Coaxial Cable  
Matériel placé sur l'océan, au sud du Coaxial Cable

17

Anti freeze in standard quantity poured upon two  
opposing sides of the Antarctic Continent and allowed  
to remain

Eine Standardmenge Frostschutzmittel auf zwei gegen  
überstehenden Seiten des antarktischen Kontinents  
gegossen wo es liegen bleibt

Anti-gel en quantité standard versé sur deux côtés  
opposés du continent Antarctique et laissé là

16

50 pounds of lead placed upon the ocean north of  
the Coaxial Cable  
50 pounds of lead placed upon the ocean south of  
the Coaxial Cable

50 Pfund Blei auf den Ozean nördlich vom Coaxial  
Cable gelegt  
50 Pfund Blei auf den Ozean südlich vom Coaxial  
Cable gelegt

50 livres de plomb placées sur l'océan au nord du  
Coaxial Cable  
50 livres de plomb placées sur l'océan au sud du  
Coaxial Cable

01/26/2003 23:32

WEINER

PAGE 07

50 livres de plomb placées sur l'océan au nord du  
Coaxial Cable  
50 livres de plomb placées sur l'océan au sud du  
Coaxial Cable

6

One quart anti freeze poured upon the ice Little  
America Ross Dependency Antarctica and allowed to  
remain

One quart anti freeze poured upon the ice Norway  
Station Princess Martha Coast Queen Maud Land  
Antarctica and allowed to remain

Ein Quart Frostschutzmittel auf das Eis Little America  
Ross Dependency Antarctica gegossen wo es liegen  
bleibt

Ein Quart Frostschutzmittel auf das Eis Norway  
Station Princess Martha Coast Queen Maud Land Antarctica  
gegossen wo es liegen bleibt

Un quart d'anti-gel versé sur la glace de Little  
America Ross Dependency Antarctica et laissé là  
Un quart d'anti-gel versé sur la glace Norway Station  
Princess Martha Coast Queen Maud Land Antarctica  
et laissé là

A piece of ore broken placed one half approximately  
upon the American side one half approximately upon  
the Canadian side of the Saint Lawrence Seaway

Ein Stück Erz zerbrochen ungefähr eine Hälfte auf  
die Amerikanische Seite, ungefähr die andere Hälfte  
auf die Kanadische Seite des Saint Lawrence Seaway  
gelegt

Morceau de mineral brisé, placé approximativement  
moitié sur le côté américain, moitié sur le côté cana  
dien du Saint Lawrence Seaway

18

19

7

BOUNDARIES - 4

20 {

A lodestone broken placed one half approximately upon the American side one half approximately upon the Canadian side of the Saint Lawrence Seaway

Ein Magneteisenstein zerbrochen, ungefähr eine Hälfte auf die Amerikanische Seite, ungefähr die andere Hälfte auf die Kanadische Seite des Saint Lawrence Seaway gelegt

Pierre plate brisée placée approximativement, moitié sur le côté américain, moitié sur le côté canadien du Saint Lawrence Seaway

21 {

A concise explosion at the boundary common to three countries

Eine kurze Explosion auf einer Dreiländergrenze gelegt

Explosion concise à la frontière commune de trois pays

22 {

A concise explosion near Aachen Germany upon the common boundary Germany Belgium and the Netherlands

Eine kurze Explosion nahe Aachen, Deutschland auf der gemeinsamen Grenze von Deutschland Belgien und den Niederlanden

Explosion concise près d'Aix-la-Chapelle, Allemagne, sur la frontière commune de l'Allemagne, de la Belgique et des Pays-Bas

23 {

A rectangular object placed upon a boundary and allowed to rust

Ein rechtwinkliger Gegenstand auf eine Grenze gelegt wo er liegen bleibt

Objet rectangulaire placé sur une frontière et laissé là

8

24

One steel I beam placed upon a boundary and allowed to rest

Ein Stahl-T-Träger auf eine Grenze gelegt wo er liegen bleibt

Poutre d'acier en forme de I, placée sur une frontière et laissée là

25

A stone wall breached

Eine Steinwand durchbrochen

Mur de pierre taillée lézardé

26

A rural stone wall breached by detonated high explosives

Eine Steinmauer auf dem Land durchbrochen mit explodiertem Sprengstoff

Mur de grosse pierre lézardé par la détonation de forts explosifs

27

A river spanned by a temporary fixed ponton bridge

Ein Fluss überspannt mit einer provisorisch errichteten Schiffsbrücke

Revière enjambée par un ponton provisoire

28 →

The River Clyde bridged by a temporary fixed floating bridge

01/26/2003 23:32

WEINER

PAGE 10

- 28 Der River Clyde überbrückt mit einer provisorisch  
errichteten Schwimmenden Brücke
- La Rivière Clyde enjambée par un pont flottant, fixé  
temporairement
- 29 An object tossed from one country to another
- Ein Gegenstand von einem Land zu einem anderen  
geworfen
- Objet jeté d'un pays à un autre
- 30 10 pounds Mercury tossed from Finland to Sweden
- 10 Pfund Quecksilber von Finnland nach Schweden  
geworfen
- 10 livres de mercure jetées de Finlande en Norvège
- 31 A flare ignited upon a boundary
- Eine Fackel auf einer Grenze entzündet
- Fusée éclairante allumée sur une frontière
- 32 The residue of a flare ignited upon a boundary
- Der Rückstand einer Fackel, die auf einer Grenze  
entzündet wurde
- Résidu d'une fusée éclairante allumée sur une frontière
- 33 A non sinkable manufactured object thrown into the  
American Falls Niagara Falls  
A non sinkable manufactured object thrown into the  
Canadian Falls Niagara Falls
- Ein unsinkbarer, hergestellter Gegenstand in die  
American Falls Niagara Falls geworfen  
Ein unsinkbarer, hergestellter Gegenstand in die  
Canadian Falls Niagara Falls geworfen
- Objet manufacturé insubmersible jeté dans les chutes  
américaines du Niagara  
Objet manufacturé insubmersible jeté dans les chutes  
canadiennes du Niagara



10

34

A rubber ball thrown into the American Falls Niagara Falls  
A rubber ball thrown into the Canadian Falls Niagara Falls

Ein Gummiball in die American Falls Niagara Falls geworfen  
Ein Gummiball in die Canadian Falls Niagara Falls geworfen

Balle de caoutchouc jetés dans les chutes américaines du Niagara  
Balle de caoutchouc jetée dans les chutes canadiennes du Niagara

35

The shoulder of a highway continuous through two states set with signal flags

Der Seitenstreifen einer Landstraße ununterbrochen durch zwei Staaten laufend besetzt mit Signalflaggen

Bas-côté d'une auto-route traversant deux états, jonctionné de drapeaux de signalisation

36 →

Signal flags set in the shoulder of a highway continuous through Kansas City, Missouri and Kansas City, Missouri  
One set in each state

11

BOUNDARIES — 6

36

Signallaggen in den Seitentriefen einer Landstrasse  
gesetzt die ununterbrochen von Kansas City, Kansas  
bis Kansas City, Missouri führt  
Eine in jeden Staat gesetzt

Drapeaux de signalisation jalonnent le bas-côté d'une  
auto-route, traversant les villes de Kansas City, Kansas  
et Kansas City Missouri, un drapeau par état

37

A trench dug from the high water marking to the low  
water marking upon a beach

Ein Graben von der Hochwasser Linie zur Niedrig  
wasser Linie auf einem Strand gezogen

Tranchée creusée sur une plage entre les niveaux  
d'eau de haute et de basse marée

38

A shallow trench dug from high water mark to low  
tide mark upon a North Atlantic beach

Ein flacher Graben von der Hochwasser Linie zur  
Ebbelinie auf einem Strand des Nord Atlantischen  
Ozeans gezogen

Tranchée peu profonde creusée sur une plage de  
l'Océan Atlantique du Nord entre les niveaux d'eau  
de haute et de basse marée

12

39 ( An object secured upon a boundary  
Ein Gegenstand auf einer Grenze befestigt  
Objet solidement attaché sur une frontière

40 ( An object secured upon a threshold  
Ein Gegenstand auf einer Schwelle befestigt  
Objet solidement attaché sur un seuil

41 ( A rubber ball thrown at the sea  
Ein Gummiball gegen das Meer geworfen  
Balle de caoutchouc jetée à la mer

42 ( A rubber ball thrown on the sea  
Ein Gummiball auf das Meer geworfen  
Balle de caoutchouc jetée sur la mer

## A.I.4 Literatur- und Abbildungsverzeichnis

### A.I.4.1 Verzeichnis der zitierten Literatur

Adams, Brooks, „Weiner's Werkstätte“, in: *Parkett* 42 (Zürich/New York/Frankfurt), 1994, S. 31-35.

Alberro, Alexander et al., *Lawrence Weiner*, London: Phaidon, 1998.

Alberro, Alexander/Alice Zimmerman, „Not How it Should Were it to Be Built But How it Could Were it to Be Built“, in: Alexander Alberro et al., *Lawrence Weiner*, London: Phaidon, 1998, S. 36-73.

Ders., „Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977“, in: Alberro/Stimson, *Conceptual Art*, Cambridge, Mass./London, 1999, S. xvi-xxxvii.

Ders., /Blake Stimson (Hsg.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge/London: MIT, 1999.

Ammann, Jean-Christoph, mündlicher Diskussionsbeitrag in: *Bilderstreit 2000: Kunst im Gespräch* v. 24.8.00. Sendung des Fernsehsenders 3 Sat.

Arroyo, Eduardo/Gilles Aillaud/Antonio Recalcati, „Leben und Sterben lassen oder: Das tragische Ende Marcel Duchamps“, Paris, 1965. Hier zitiert nach: Marie-Luise Syring (Hsg.), *Um 1968 - Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft* (Ausstellungskat.), Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 27.5.-8.7.1990, Köln, 1990, S. 21-22.

*Art & Project Bulletin* 10 (Amsterdam), 1. September 1969.

Artaud, Antonin, „*Van Gogh le suicidé de la société*“, Paris, September 1947, engl. „Van Gogh: the Man Suicided by Society“, in: Susan Sontag (Hsg.), *Antonin Artaud: Selected Writings*, Los Angeles, 1976-88. Hier zitiert nach: Harrison/Wood (Hsg.), *Art in Theory 1900-1990*, S. 595-599.

Ders., *Le théâtre et son double*, 1938, dt. *Das Theater und sein Double*, Frankfurt a.M., 1979/1989.

Ders., „Eine Gefühlsathletik“(1935), in: *Das Theater und sein Double*, Frankfurt a.M., 1989, S. 139-147.

Ders., „Briefe über die Grausamkeit: Erster Brief, Paris, 13. September 1932 an Jean Paulhan“, in: *Das Theater und sein Double*, Frankfurt a.M., 1979/1989, S. 109-110.

Ders., „Briefe über die Grausamkeit: Dritter Brief (An Roland de Renéville, Paris, 16.11.1932)“, in: *Das Theater und sein Double*, Frankfurt a.M., 1989, S. 111-112.

Ders., „Über das balinesische Theater“, in: *Das Theater und sein Double*, Frankfurt a.M., 1989, S. 57-72.

Ders., „Die Inszenierung und die Metaphysik“, in: *Das Theater und sein Double (Le théâtre et son double, 1938)*, Frankfurt a.M., 1979/1989, S. 35-50.

Ders., „Das alchemistische Theater“, in: *Das Theater und sein Double*, Frankfurt a.M., 1979/1989, S. 51-56.

Ders., „Das Theater und die Grausamkeit“, in: *Das Theater und sein Double*, Frankfurt a.M., 1979/1989, S. 89-93.

Barthes, Roland, *Mythen des Alltags* (frz. *Mythologies*, 1957), Frankfurt a. M., 1992.

Ders., „Littérature objective“, in: *Critique*, 1954. Hier zitiert nach: Francois Dosse, *Geschichte des Strukturalismus Band 2: Die Zeichen der Zeit 1967-1991*, Frankfurt a.M., 1999.

Ders., „Gespräch mit R. Bellour, 20. Mai 1970“, in: ders., *Le Grain de la voix*, Paris, 1981. Hier zitiert nach: Francois Dosse, *Geschichte des Strukturalismus Band 2: Die Zeichen der Zeit 1967-1991*, Frankfurt a.M., 1999.

Ders., *Sur Racine*, Paris, 1963, zitiert nach Francois Dosse, *Geschichte des Strukturalismus Band 2: Die Zeichen der Zeit 1967-1991*, Frankfurt a.M., 1999.

Bastian, Heiner, „Rituale unerfüllbarer Individualität – Der Verbleib der Emotion“, in: ders. (Hsg.), *Andy Warhol: Retrospektive* (Ausstellungskat.), Neue Nationalgalerie Berlin, 2. Oktober 2001-6. Januar 2002/Tate Modern, London, 4. Februar-31. März 2002, Köln, 2001, S. 12-38.

Bataille, Georges, „Critical Dictionary“ (Erstveröffentlichung in: *Documents*, Paris, 1929-30), in: Harrison/Wood, *Art in Theory 1900-1990*, S. 474-476.

Beardsly, John, „Land Art und Landschaft“, in: Christos M. Joachimides/Norman Rosenthal, *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert: Malerei und Plastik 1913-1993*, Ausstellungskat., Martin-Gropius-Bau, 8. Mai – 25. Juli 1993, London/Berlin, 1993, S. 153.

Beckett, Samuel, „Texts for Nothing“, in: Stanley Gontarsky (Hsg.), *Samuel Beckett: The Complete Short Prose 1929-1889*, New York, 1995. Hier zitiert nach: Michael Glasmeier/Gaby Hartel (Hsg.), *Samuel Beckett: Das Gleiche noch mal anders*, Texte zur Bildenden Kunst. Frankfurt a.M., 2000.

Beckett, Samuel, *That Time*, in: ders., *The Complete Dramatic Works*, London: Faber & Faber, 1986/1990, S. 385-395.

Belting, Hans, „Das Werk im Kontext“, in: Hans Belting et al. (Hsg.), *Kunstgeschichte: Eine Einführung*, Berlin, 1986, S. 186-202.

Blazwick, Iwona, "Labyrinth", in: Iwona Blazwick/The Henry Moore Sculpture Trust (Hsg.), Lawrence Weiner, "Steel Pennies Don't Come From or Go to Heaven", Halifax, 1993, o.S.

Bochner, Mel, „Serial Art, Systems, Sollipsism“ (1967), in: Gregory Battcock (Hsg.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, Toronto/Vancouver, 1968. Hier zitiert nach: Robert Kudielka, „Radical Art“, in: *minimal – concept: Zeichenhafte Sprachen im Raum*, Dresden, 2001, S. 149-160.

Ders., "The Serial Attitude", in: *Artforum*, 6:4, Dezember 1967, S. 28-33. Hier zitiert nach: Alexander Alberro/Blake Stimson (Hsg.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge, Mass./London: MIT Press, 1999. S. 22-27.

Brückner, Peter, *Ulrike Marie Meinhof und die deutschen Verhältnisse*, Berlin, 1976, S. 177. Hier zitiert nach Gerd Koenen, *Das rote Jahrzehnt*, Frankfurt a.M., 2002.

Buchloh, Benjamin H. D., „The Posters of Lawrence Weiner“, in: ders. (Hsg.), *Lawrence Weiner: Posters: November 1965 – April 1986*, Halifax/Toronto, 1986, S. 169-174.

Ders., "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", in: Claude Gintz (Hsg.), *L'art conceptuel: une perspective* (Ausstellungskatalog), Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, wieder in: *October*, 55, Winter 1990, S. 105-143 und in: Alberro/Stimson, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge/London, 1999, S. 514-537.

Ders., "Raymond Pettibon: Return to Disorder and Disfiguration“, in: *October* 92, Frühjahr 2000, S. 37-51.

Clarke, David, „Der Blick und das Schauen – Konkurrierende Auffassungen von Visualität in der Theorie und Praxis der spätmodernen Kunst“ (1992), in: Gregor Stemmerich (Hsg.), *Minimal Art: Eine kritische Retrospektive*, Dresden 1995. S. 678-708.

Cotter, Holland, "Conceptually and Literally, a New York Figure", *The New York Times*, 31 March 1995.

Criqui, Jean Pierre (Hsg.), *Une Médiathèque à Troyes: Pierre du Besset, Dominique Lyon, Lawrence Weiner, Philippe Ruault*, Paris, 2005.

Debord, Guy, „Internationale Situationist“, verfasst 1956-1961, engl. in: Ken Knabb (Hsg.), *Situationist International Anthology*, California, 1981, Auszüge wiederabgedruckt als „Writings from the Situationist International“, in: Harrison/Wood (Hsg.), *Art in Theory 1900-1990*, S. 693-698.

Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, 1968, dt. *Differenz und Wiederholung*, München, 1997.

Ders./Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie I: L'Anti-Oedipe*, Paris, 1972, dt. *Anti-Ödipus: Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt a.M., 1977.

Ders./Félix Guattari, *Rhizom*, Berlin, 1977.

Ders., *Francis Bacon: Logique de la sensation*, 1981, dt. *Francis Bacon: Logik der Sensation*, Kap. XII „Das Diagramm“, in: Gottfried Boehm/Karlheinz Stierle (Hsg.), *Bild und Text*, München, 1995, S. 62-68.

Derrida, Jacques, „The Engraving and the Ambiguities of Formalism“, in: *Of Grammatology*, Baltimore, 1976 (zuerst als *De la Grammatologie*, Paris, 1967). Hier zitiert nach: Harrison/Wood (Hsg.), *Art in Theory 1900-1990*, S. 918-923.

Ders., *Die Stimme und das Phänomen*, Frankfurt a.M., 1979.

Ders., *De la grammatologie*, 1967, dt. *Grammatologie*, Frankfurt a.M., 1983. Hier zitiert nach: Stefan Münker/Alexander Roesler (Hsg.), *Poststrukturalismus*, Stuttgart/Weimar: 2000.

Dosse, Francois, *Geschichte des Strukturalismus Band 2: Die Zeichen der Zeit 1967-1991*, Frankfurt a.M., 1999.

Duchamp, Marcel, „Kommentar zu 3 *Étalon Stoppage*“ (1964), in: Hans Ulrich Reck/Harald Szeemann (Hsg.), *Junggesellenmaschinen*, Katalog der Wanderausstellung Juli 1975 bis Februar 1977, erw. Neuausg., Wien/New York, 1999. S. 35.

Duden, Bibliographisches Institut Mannheim/Wien/Zürich, *Der Große Duden: Bd. 4: Grammatik der deutschen Gegenwartssprache*, 3., neu bearbeitete und erweiterte Auflage, bearbeitet v. Paul Grebe et. al., Mannheim, 1973.

Fietzek, Gerti, „Über Lawrence Weiner: Sprache und die Materialien auf die sie sich bezieht“, in: *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, München, 1998, o.S.

Dies./Gregor Stemmrich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt: Schriften & Interviews von Lawrence Weiner 1968-2003*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004.

Frankenthaler, Helen, „Gespräch mit Julia Brown“, in: Guggenheim Museum Publications New York (Hsg.), *Helen Frankenthaler: Mountains and Sea und die Jahre danach 1956-59*, Deutsche Guggenheim Berlin 15.10.1998 - 31.1.1999, New York, 1999, S. 29-49.

Franklin, John Hope, *Negro: Die Geschichte der Schwarzen in den USA*, Frankfurt a.M., 1983, S. 519 ff.

Fried, Michael, „Art and Objecthood“, zuerst veröffentlicht in: *Artforum*, Sommer 1967, wieder in Auszügen in: Harrison/Wood (Hsg.), *Art in Theory 1900-1990*, 1993. S. 826, dt. „Kunst und Objekthaftigkeit“, in Gregor Stemmrich (Hsg.): *Minimal Art: Eine kritische Retrospektive*. Dresden/Basel. S. 334-374.

Fuchs, Rudi, "The guerilla, said Commander Che Guevara and General Giap, moves among the farmers in their fields and lives off the land. He takes on the colours of his surroundings", in: *Works from the Beginning of the Sixties Towards the End of the Eighties*, (Ausstellungskat.), Stedelijk Museum Amsterdam, 1988.

Genet, Jean, *Briefe an Roger Blin – Der Seiltänzer – Das kriminelle Kind*, Reinbek bei Hamburg 1977, S. 53 ff.

Godfrey, Tony, *Konzeptuelle Kunst*, Berlin: Phaidon, 2005.

Goffman, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, 1959, (University of Edinburgh Social Sciences Research Monograph 2, 1956). Zitiert in: Ursprung, *Grenzen der Kunst*, S. 25.

Graham, Dan, "Subject Matter", in: ders., *End Moments*, New York, 1969. Hier zitiert nach: Ulrich Wilmes (Hsg.), *Dan Graham: Ausgewählte Schriften*, Stuttgart, 1994, S. 138-155.

Greenberg, Clement, „Avant-Garde and Kitsch“, in: *Partisan Review*, VI, No. 5, New York, Herbst 1939, S. 34-49, wiederabgedruckt in: Harrison/Wood(Hsg.), *Art in Theory 1900-1990*, S. 529-541.

Ders., "Towards a Newer Laocoon", zuerst in: *Partisan Review*, VII, No. 4, New York, Juli/August 1940, S. 296-310, wiederabgedruckt in: Harrison/Wood, *Art in Theory 1900-1990*, S. 554-560.

Ders., "Modernist Painting", in: *Forum Lectures* (Voice of America), Washington DC., 1960. Hier zitiert nach: Harrison/Wood (Hsg.), *Art in Theory*, 1992/3, S. 754-766.

Habermas, Jürgen, *Theorie des kommunikativen Handelns Bd. 1 und II*, Frankfurt a. M., 1981/1997.

Ders., "Die Moderne - ein unvollendetes Projekt", zuerst veröffentlicht anlässlich der Entgegennahme des Theodor W. Adorno Preises von der Stadt Frankfurt am 1.9.1980, in: *Kleine politische Schriften (I-IV)*, Frankfurt a. Main, 1981. S. 444-464, wieder in: Harrison/Wood (Hsg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert 1940-1991*, Ostfildern-Ruit: Hatje, 1998, S. 1234-1243.

Härle, Clemens-Carl, „Organloser Körper: Anmerkung zu einer Ästhetik“, in: Marie-Luise Syring, (Hsg.), *Um 1968 - Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft* (Ausstellungskat.), Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 27.5.-8.7.1990, Köln, 1990, S. 193-199.

Harrison, Charles/Paul Wood (Hsg.), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, 1992/Malden, Mass., 1993.

Harrison, Charles/Paul Wood (Hsg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Bd. 2: 1940-1991*, für die dt. Ausgabe ergänzt von Sebastian Zeidler, Ostfildern-Ruit. Hatje, 1998.

Heidegger, Martin, *Sein und Zeit* (1927), zitiert nach: Störig, Hans Joachim, *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*, 13. überarbeitete Neuausgabe, Frankfurt a.M., 1987, S. 606.



- Ders., „Der Ursprung des Kunstwerks“ (1935), in: ders., *Holzwege*, Frankfurt a.M. Vittorio Klostermann, 1994.
- Held, Jutta, „Minimal Art – eine amerikanische Ideologie“, in: *Neue Rundschau*, 83, Heft 4, 1972, S. 660-677.  
Hier zitiert nach: Stemmrich (Hsg.), *Minimal Art*, 1995, S. 444-470.
- Helms, Erwin, *USA: Staat und Gesellschaft*, 8. Aufl., Hannover 1989, S. 154-157.
- Horkheimer, Max /Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, (Erstveröffentlichung New York, 1944), Frankfurt a.M., 1988.
- Houellebecq, Michel, *Les particule élémentaires*, Paris: Flammarion, 1998, dt. *Elementarteilchen*, Berlin: List, 2005.
- Joachimides, Christos M. /Norman Rosenthal, *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert: Malerei und Plastik 1913-1993*, Ausstellungskat. Martin-Gropius- Bau, 8. Mai – 25. Juli 1993, London/Berlin, 1993.
- Johns, Jasper, in: *Art and Literature* 4, 1965, zitiert nach: Lawrence Weiner, BENT & BROKEN SHAFTS OF LIGHT / GEBEUGTE & GEBOGENE LICHTSTRAHLEN (Ausstellungskat.), Kunstmuseum Wolfsburg vom 11.11.2000- 18.2.2001, Ostfildern-Ruit, 2000, o.S.
- Jorn, Asger, „Les formes concues comme langage“, *Cobra*, No. 2, 1949, in: Harrison/Wood, *Art in Theory 1900-1990*, S. 651 f.
- Jürgensen, Birgit/Lawrence Weiner, *I met a Stranger*, Wien/Bozen: Folio Verlags GesmbH, 1996.
- Kaprow, Allan, *Assemblages, Environments and Happenings*, New York, 1965, in Auszügen wiederabgedruckt in: Harrison/Wood, S. 703-709.
- Kenner, Hugh, *The Counterfeiters*, 1968, dt. Gerti Fietzek/Michael Glasmeier (Hsg.), Fundus-Reihe 126: Hugh Kenner, *Von Pope zu Pop. Kunst im Zeitalter von Xerox*, Dresden/Basel, 1995.
- Klee, Paul, „Variationen der Schlangenlinie“, in: *Pädagogisches Skizzenbuch* (Bauhausbücher Bd. 2), München, 1925, S. 6. Hier zitiert nach: Horst Bredekamp, „Die Unüberschreitbarkeit der Schlangenlinie“, in: Akademie der Künste Berlin/Christian Schneegass (Hsg.): *minimal – concept: zeichenhafte Sprachen im Raum*, Verlag der Kunst, Dresden, 2001, S. 205-208.
- Koelen, Martin van der, „Der Begriff der Bedeutung bei Lawrence Weiner“, in: Lawrence Weiner, *5 Elements 2 Times* (Publikation anlässlich der gleichnamigen Ausstellung vom 8. März bis 19. Juni 1998 in der Galerie Dorothea van der Koelen in Mainz), Reihe *Dokumente unserer Zeit XXIII*, Mainz/München, 1999, S. 17-21.
- Koelen, Gerd, *Das rote Jahrzehnt*, Frankfurt a.M., 2002.

Komfut, "Programme Declaration", zuerst veröffentlicht in: *Iskusstvo kommuny*, Nr. 8, Petrograd, 26. Januar 1919, S. 3. Hier zitiert in der engl. Übersetzung von J. Bowlt in: *Russian Art of the Avant Garde*, London/New York, 1988 in: Harrison/Wood, *Art in Theory 1900-1990*, 1992/3, S. 308.

Kosuth, Joseph, "Art after Philosophy" (1969), zuerst in: *Studio International*, Vol. 178, Nos. 915, 916, 917, London, October/November/December 1969, S. 134-7, 160-1, 212-13. Hier zitiert nach: Harrison/Wood (Hsg.), *Art in Theory 1900-1990*, Oxford, 1992/Malden, Mass., 1993, S. 840-850.

Kracauer, Siegfried, "Photography", in: *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Cambridge, Massachusetts/London: Harvard University Press, 1995. S. 58-59, zitiert nach: Alexander Alberro/Alice Zimmerman, "Not How it Should Were it to Be Built But How it Could Were it to Be Built", in: Alexander Alberro et al., *Lawrence Weiner*, London: Phaidon, 1998, S. 36-73.

Krauss, Rosalind, "A View of Modernism", zuerst veröffentlicht in: *Artforum*, New York, September, 1972, S. 48-51. Hier zitiert nach: Harrison/Wood, S. 953-956.

Dies., "Sense and Sensibility – Reflections on Post '60s Sculpture", in: *Artforum*, Vol. XII, No.3, November 1973, S. 43-53.

Dies., „Allusion and Illusion in Donald Judd“, in: *Artforum*, Vol. IV, No. 9, Mai 1966, S. 24 ff., dt. in: Gregor Stemmerich (Hsg.): *Minimal Art*, Dresden/Basel, 1995, S. 228-238.

Dies., „LeWitt in Progress“ (1977), zuerst in: *October*, No. 6, Fall 1978, S. 47-60, wieder in: dies., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge/London, 1985, dt. Herta Wolf (Hsg.), Rosalind Krauss, *Die Originalität der Avantgarde*, Amsterdam/Dresden, 2000, S. 312.

Dies., "Overcoming the Limits of Matter", in: Osa Brown/The Museum of Modern Art (Hsg.), *Studies in Modern Art I*, New York, 1991, S. 125.

Kristeva, Julia, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York, 1982. Erstveröffentlichung als *Pouvoir de l'horreur*. Paris, 1980. Hier zitiert nach: Harrison/Wood, *Art in Theory 1900-1990*, S. 1015-1017.

Kuspit, Donald, *The Cult of the Avant-Garde Artist*, New York, 1993.

Lacan, Jacques, *Schriften I*, Olten und Freiburg, 1973, S. 166. Hier zitiert nach: Münker/Roesler, S. 13.

LeWitt, Sol, Sentences on Conceptual Art, in: *Art Language*, Bd. 1, No.1, Coventry, Mai 1969. Hier zitiert nach: Harrison/Wood, S. 837-839.

Lippard, Lucy, R. /John Chandler, "The Dematerialisation of Art", in: *Art International*, Februar 1968.

Dies. (Hsg.), *Six Years: The Dematerialisation of the Art Object from 1966-1972*, London/New York, 1973, erweiterte Neuausgabe Berkeley, 1997.

Dies., „Escape Attempts“, in: *Reconsidering the Objects of Art* (1995), S. 16-39, wiederabgedruckt in: dies. (Hsg.), *Six Years: The Dematerialisation of the Art Object from 1966-1972*, erweiterte Neuausgabe Berkeley, 1997.

Lutherbibel, revidierte Fassung von 1984, herausgegeben von der Evangelischen Kirche in Deutschland und vom Bund der Evangelischen Kirchen in der DDR.

Lüthy, Michael, „Im Auge des Betrachters: Wo sich die Grenzen der Künste auflösen: Ein neuer geisteswissenschaftlicher Sonderforschungsbereich befasst sich mit dieser ästhetischen Erfahrung“, in: *Der Tagesspiegel* vom 21. Oktober 2003/Nr. 18276. S. B 3.

Liotard, Jean-Francois, „Réponse à la question: que-ce que le postmoderne?“, in: *Critique* (Paris), 419, April 1982, S. 357-367; dt. „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“, in: *Tumult* (Berlin), 4, 1982, S. 131-142. Hier zitiert nach Harrison/Wood (Hsg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Ostfildern, 1998, Bd. 2., S. 1243-1250.

Ders., *Discours, figure*, Paris, 1971.

Ders., *Économie Libidinale*, 1974, dt. *Ökonomie des Wunsches*, Bremen, 1984, S. 207. Hier zitiert nach: Munker/Roesler, S. 88.

Ders., „Wo bestimmte Trennwände als potentielle Junggesellenelemente einfacher Maschinen betrachtet werden“, in: Hans-Ulrich Reck/Harald Szeemann (Hsg.), *Junggesellenmaschinen*, Katalog zur Ausstellung „Junggesellenmaschinen/Les Machine Célibataire“, Venedig Biennale 1975, erw. Neuausg. Wien/New York, 1999, S. 158-171.

Ders., *Der Widerstreit*, München, 1987.

Marden, Brice, *Recent Drawings and Etchings, with an interview by Pat Steir*, New York, 1991, S. 21 f. Hier zitiert nach: Dieter Koepplin, „Zeichnen erlaubt eine andere Arbeitsweise“, in: Akademie der Künste Berlin/Christian Schneegass (Hsg.), *minimal – concept: zeichenhafte Sprachen im Raum*, Dresden: Verlag der Kunst, 2001, S. 209-223.

Matta-Clark, Gordon/Liza Bear, „Gordon Matta-Clark...Splitting“: Interview vom 21. Mai 1974, in: *Avalanche*, Dezember 1974, S. 34, wieder in: IVAM Centre Julio González, Valencia (Hsg.), *Gordon Matta-Clark* (Ausstellungskat.), Instituto Valenciano de Arte Moderna 3.12.1991-31.1.1993, Erstveröffentlichung Dezember 1992, Neuausgabe Oktober 1999, S. 374-377.

McLuhan, Marshall, "Challenge and Collapse. The Nemesis of Creativity", in: *Understanding Media*, London, 1964, in Auszügen wiederabgedruckt in: Harrison/Wood, S. 740-741.

Ders., *The Gutenberg Galaxy*, London/Toronto, 1962.

Meinhardt, Johannes, „Robert Ryman“, in: *Kunstforum International*, Bd. 131, August-Oktober 1995.

Merleau-Ponty, Maurice, „Der Zweifel Cézannes“, in: Gottfried Boehm (Hsg.), *Was ist ein Bild?* (Reihe Bild und Text), München, 1994, S. 39-59.

Moltmann, Günter, *USA Ploetz: Geschichte der Vereinigten Staaten zum Nachschlagen*, 3. Aufl., Freiburg, 1993.

Montada, Leo, „Die geistige Entwicklung aus der Sicht Jean Piagets“, in: Rolf Oerter, Leo Montada (Hsg.), *Entwicklungspsychologie*, Erstveröffentlichung 1982, überarbeitete und korrigierte Auflage Weinheim, 1998. S. 521-522.

Morris, Robert, „Notes on Sculpture“, in: *Artforum*, Vol. 4, No. 6, Februar 1966. Hier zitiert nach Gregor Stemmrich (Hsg.), *Minimal Art: Eine Kritische Retrospektive*, Fundus-Reihe Nr. 134, Dresden/Basel 1995/1998, S. 95-120.

Motherwell, Robert/Harold Rosenberg, „The Question of What Will Emerge is Open“, in: *Possibilities: An Occasional Review*, No. 1, Winter 1947/48, New York, 1947/48, zitiert in: Harrison/Wood (Hsg.), *Art in Theory 1900-1990*, 1992/3, S. 649-652.

Münker, Stefan/Alexander Roesler (Hsg.), *Poststrukturalismus*, Stuttgart/Weimar, 2000.

Nauman, Bruce, Performancekonzept zu *Untitled* 1969/70 (Tanzperformance), zitiert nach: Faltblatt der Deutsche Guggenheim Berlin zur Ausstellung *Bruce Nauman: Theater of Experience*, 31.10.03-18.1.04

*Netter Art Collection* „Wissenschaft ist etwas Aktives“ (ohne Autorenangabe), Text im Katalog für die *Netter Art Collection*, (9 deutschsprachige „Farbatlantent der Medizin“, 1 Ergänzungsband mit Informationen über die Künstler und das Projekt). Thieme Verlag, Stuttgart, o.J., o.S.

Nieuwenheuis, Constant A., „Our Own Desires Build the Revolution“, *Cobra*, No. 4, Amsterdam, 1949, in: Harrison/Wood (Hsg.), *Art in Theory 1900-1990*, 1992/3, S. 650-651.

Oldenburg, Claes, "I am for an Art...", zuerst in: *Environments, Situations and Spaces* (Ausstellungskat.), Martha Jackson Gallery, Mai-Juni 1961, überarbeitete Version wiederabgedruckt in: Harrison/Wood, *Art in Theory 1900-1990*, 1992/3, S. 727-730.

- Oliva, Achille Bonito, „Westliche Grenzen der Internationalität: Europa-Amerika“, in: Christos M. Joachimides/Norman Rosenthal, *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert: Malerei und Plastik 1913-1993*, Ausstellungskat., Martin-Gropius-Bau, 8. Mai – 25. Juli 1993, London/Berlin, 1993.
- Pelzer, Birgit, „Dissociated Objects: The Statements/Sculptures of Lawrence Weiner“, in: *October* no. 90, Fall 1999, Cambridge, Mass., 1999, S. 79-108 und in: Dieter Schwarz (Hsg.), *Van Gogh, van Doesburg, de Chirico, Picasso, Gaston, Weiner, Mangold, Richter: Texte zu Werken im Kunstmuseum Winterthur*, Winterthur und Düsseldorf, 1999.
- Piaget, Jean, *Die Entwicklung des Erkennens*, Bd. 3, Stuttgart, 1973, S. 179. Hier zitiert nach: Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Bd. 1, Frankfurt a.M., 1997, S. 106.
- Pollock, Jackson, „Answers to a Questioner“, in: *Arts and Architecture*, LXI, New York, Februar, 1944. Hier zitiert nach: Harrison/Wood, *Art in Theory 1900-1990*, 1993, S. 560-561.
- Ders., „Interview mit William Wright“, in: F.V. O'Connor, *Jackson Pollock*, New York: Museum of Modern Art, 1967, S. 79-81. Hier zitiert nach: Harrison/Wood, S. 574-578.
- Ders., „My Painting“, in: *Possibilities I*, New York, Winter 1947/48, S. 79. Hier zitiert nach: Herschel B. Chipp (Hsg.), *Theories of Modern Art*, Berkeley/Los Angeles/London, 1968, S. 546.
- Rainer, Yvonne, „Ein Quasi-Überblick über einige minimalistische Tendenzen in den quantitativ minimalen Tanz-Aktivitäten inmitten der Überfülle, oder: Eine Analyse von Trio A“, in: Stemmrich (Hsg.), *Minimal Art*, Dresden 1995, S. 121-132.
- Reinhardt, Ad, „Art as Art“ (1962), zuerst in: *Art International*, VI, No. 10, Lugano, Dezember 1962. Hier zitiert nach: Harrison/Wood (Hsg.), *Art in Theory 1900-1990*, Oxford, 1992/Malden, Mass., 1993, S. 806-809.
- Richards, Frances, „Das Bedürfnis nach Metaphern befriedigen: Die *Specific & General Works* von Lawrence Weiner“, in: *Parkett* No. 42 (Zürich/New York/Frankfurt), 1994, S. 41-43.
- Riesman, David, in collaboration with Reuel Denney/Glazer Nathan, *The Lonely Crowded: A Study of the Changing American Character*, New Haven: Yale University Press, 1950, dt. *Die einsame Masse: Eine Untersuchung der Wandlungen des amerikanischen Charakters*, Darmstadt, Berlin, 1956. Zitiert in: Ursprung, S. 27.
- Roesler, Alexander/Stefan Münker (Hsg.), *Poststrukturalismus*, Stuttgart/Weimar, 2000.
- Rohsmann, Arnulf, „Lawrence Weiner/Slipping and Sliding“, in: Arnulf Rohsmann/Andreas Hapkemayer, Kärntner Landesgalerie (Hsg.), *Lawrence Weiner/Slipping and Sliding*, Klagenfurt, 1996, S. 5-14.

Rorimer, Anne, "Lawrence Weiner: Language as Object", in: *Works from the Beginning of the Sixties Towards the End of the Eighties* (Ausstellungskat.), Stedelijk Museum Amsterdam, 1988 und in: *5 Figures of Structure* (Ausstellungskat.), The Art's Club of Chicago, 1987.

Rosenberg, Harold, *Discovering the Present*, Chicago, 1973.

Rudofsky, Bernhard, *Architecture Without Architects*, New York: Museum of Modern Art, 1964, dt. *Architektur ohne Architekten: Eine Einführung in die anonyme Architektur*, Salzburg/Wien, 1989.

Sandler, Irving, „Abstrakter Expressionismus“, in: Christos M. Joachimides/Norman Rosenthal (Hsg.), *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert: Malerei und Plastik 1913-1993*, (Ausstellungskat.), Martin- Gropius-Bau Berlin, 8.5.-25.7.1993, Berlin/London, 1993, S. 91 f.

Salvioni, Daniela, „Die Bedeutung, die sich vom Werk löst“, in: *Parkett* (Zürich/New York/ Frankfurt), No. 42, 1994. S. 56-59.

Salvo, Donna de, „Nachbild“, in: Heiner Bastian (Hsg.), *Andy Warhol: Retrospektive* (Ausstellungskat.), Neue Nationalgalerie Berlin, 2. Oktober 2001 - 6. Januar 2002/Tate Modern, London, 4. Februar - 31. März 2002, Köln, 2001, S. 48-52.

Sartre, Jean Paul, *La recherche de l'absolu*, (für den Katalog der Ausstellung von Skulpturen Giacomettis in der Galerie Pierre Matisse vom 10.1. – 14.2.1948 in New York), dt. Vincent von Wroblewsky (Hsg.), Rowohlt Verlag: *Texte zur Bildenden Kunst: Jean Paul Sartre: Die Suche nach dem Absoluten*, Hamburg, 1999, S. 9-22.

Schmid, Andreas, „Präzision und Offenheit – mit Räumen zeichnen.“ In: Akademie der Künste Berlin/Christian Schneegass (Hsg.): *minimal – concept: zeichenhafte Sprachen im Raum*. Verlag der Kunst, Dresden, 2001, S. 87-94.

Schneegass, Christian/Akademie der Künste Berlin (Hsg.), „minimal-concept: Zeichenhafte Sprachen im Raum“ (Publikation zum Symposium anlässlich der Ausstellung *Zeichnen ist einen andere Art von Sprache. Neuere amerikanische Zeichnung aus einer New Yorker Privatsammlung*, 21. Februar bis 25. April 1999 in der Akademie der Künste Berlin), Amsterdam/Dresden, 2001.

Schum, Gerry, „Identifications“, Fernsehgalerie Gerry Schum, Hannover. Ausstrahlung im deutschen Südwestfunk am 30.11.1970.

Schwarz, Dieter, *Lawrence Weiner: Books. 1968-1989*, Frankfurt a.M., 1989.

Serres, Michel, „Es war vor der (Welt-) Ausstellung“, in: Hans-Ulrich Reck/Harald Szeemann (Hsg.), *Junggesellenmaschinen*, Katalog zur Ausstellung „Junggesellenmaschinen/Les Machine Célibataire“, Venedig Biennale 1975, erw. Neuausg. Wien/New York, 1999.

Shakespeare, William, *The Tempest*, Act V, Scene I, 88-94, Arden-Ausgabe von Jack Kermode (London 1958), übersetzt von Gerd Stratmann, Stuttgart: Reclam, 1982, S. 135 (engl.), 137 (dt.).

Ders., *Macbeth*, Act I, Scene I, 10. Arden-Ausgabe von Kenneth Muir (London 1975). Hier zitiert nach: Barbara Rojahn-Deyk (Hsg.): *William Shakespeare: Macbeth*, Stuttgart: Reclam, 1983. o.S.

Simhandl, Peter, *Grundzüge der Theatergeschichte III*, unveröffentlichtes Skript.

Smithson, Robert, "Towards the Development of an Air Terminal Site" (1967), in: *Artforum*, Juni 1967. Hier zitiert nach: Jack Flam (Hsg.), *Robert Smithson: Collected Writings*, 1996, S. 52-60.

Ders., "A Tour of the The Monuments of Passaic, New Jersey" (1967), in: *Artforum*, Dezember 1967, zitiert nach: Jack Flam (Hsg.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, S. 68-74.

Ders., "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects: The Wreck of Former Boundaries", in: *Artforum*, September 1968, zitiert nach: Flam, Jack (Hsg.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, 1996, S. 100-113.

Ders./Dennis Wheeler, Eva Schmidt (Hsg.), „Four Conversations Between Dennis Wheeler And Robert Smithson (1969-1970)", in: Jack Flam (Hsg.): *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1996 (Erstveröffentlichung 1979), S. 196-233.

Ders., "Smithson's Non-Sight Sights" (Interview with Anthony Robbin), in: *Art News*, Vol. 67, No. 10, Feb.1969. Hier zitiert nach Philip Ursprung, *Grenzen der Kunst*, München, 2003, S. 199.

Ders., "Fragments of an Interview With Patsy Norvell (1969)", in: Lucy Lippard (Hsg.): *Six Years: The Dematerialization of the Art Object 1966-1972*, 1973. Hier zitiert nach: Jack Flam (Hsg.), *Robert Smithson: Collected Writings*, 1996, S. 192-195.

Ders./Paul Toner (Hsg.), "Interview with Robert Smithson (1970)", in: Jack Flam (Hsg.), *Robert Smithson: Collected Writings*, Berkeley/Los Angeles/London, 1996, S. 234-241.

Ders., „Untitled" (1971, Nachlass). Hier zitiert nach: Philip Ursprung, *Grenzen der Kunst*, München, 2003, S. 349.

Ders., "Robert Smithson on Duchamp" (Interview mit Moira Roth 1973), zuerst in: *Artforum*, Oktober 1973, wiederabgedruckt in: Jack Flam (Hsg.), *Robert Smithson: Collected Writings*, Berkeley/Los Angeles/London, 1996, S. 310-312.

Sontag, Susan, "Happenings: An Art of Radical Juxtaposition", in: *The Second Coming*, 1962. Hier zitiert nach: Philip Ursprung, *Grenzen der Kunst*, S. 106.

- Dies., „Happenings: Die Kunst des radikalen Nebeneinanders“, in: *Geist als Leidenschaft: Ausgewählte Essays zur modernen Kunst und Kultur*, Leipzig, 1989.
- Stemmrich, Gregor (Hsg.), *Minimal Art: Eine kritische Retrospektive*, (Fundus-Reihe 134), Dresden/Basel, 1995, 2. erw. Aufl. 1998.
- Ders., „Lawrence Weiner: Material und Methodologie“, in: Fietzek/Stemmrich, *Gefragt und Gesagt*, Ostfildern-Ruit, 2004, S. 465-494.
- Stetter, Christian, „Strukturelle Sprachwissenschaft (20. Jahrhundert)“, in: Tilman Borsche (Hsg.), *Klassiker der Sprachphilosophie: Von Platon bis Noam Chomsky*, München, 1996, S. 437-445.
- Störig, Hans Joachim, *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*, 13. überarbeitete Neuausgabe, Frankfurt a.M., 1987, S. 606.
- Syring, Marie-Luise, „Vorwort und Dank“, in: dies. (Hsg.): *Um 1968 - Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft* (Ausstellungskat.), Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 27.5.-8.7.1990, Köln, 1990, S. 9.
- Terrell, Peter et al. (Hsg.), *Pons: Großwörterbuch: Collins deutsch-englisch, englisch-deutsch*, Stuttgart: Klett, 1990.
- Tragatschnig, Ulrich, *Konzeptuelle Kunst: Interpretationsparadigmen: Ein Propädeutikum*, Berlin, 1998.
- Tuyl, Guys van, Katalogtext, Kapitel X „Skulptur und Sprache“, in: *Bent & Broken Shafts of Light* (Ausstellungskatalog), Kunstmuseum Wolfsburg vom 11.11.2000-18.02.2001, Ostfildern-Ruit, 2000.
- Ubl, Ralph, *Prähistorische Zukunft: Max Ernst und die Ungleichzeitigkeit des Bildes*, München, 2004.
- Ursprung, Philip, *Grenzen der Kunst*, München, 2003.
- Vicinus, Julie, „Lawrence Weiner. Untitled, 1966“, in: Pamela Lee/Christine Mehring/Harvard University Art Museums (Hsg.), *Zeichnen ist eine andere Art von Sprache: Neuere amerikanische Zeichnungen aus einer New Yorker Privatsammlung*, Cambridge, Mass./Stuttgart, 1997, S. 218.
- Wall, Donald, „Gordon Matta-Clark's Building Dissections“, in: *Arts Magazine*, März, 1976. Hier zitiert nach: Dan Graham, „Gordon Matta-Clark“, in: Ulrich Wilmes (Hsg.), *Dan Graham.: Ausgewählte Schriften*, Stuttgart, 1994. S. 111-124.
- Wahrig, Gerhard, *Fremdwörterlexikon*, Orbis-Verlag, o.O., o.J.



Warhol, Andy/Gene Swenson, "What is Pop Art? Interviews with Eight Painters, Part I: Andy Warhol Interview with Gene Swenson, in:., *Art News*, New York, November 1963. Hier zitiert nach: Harrison & Wood, S. 730-733.

Ders./Pat Hackett, *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975, S. 22. Hier zitiert nach: Heiner Bastian, "Rituale unerfüllbarer Individualität – Der Verbleib der Emotion", in: ders. (Hsg.), *Andy Warhol: Retrospektive* (Ausstellungskat.), Neue Nationalgalerie Berlin, 2. Oktober 2001-6. Januar 2002/Tate Modern, London, 4. Februar-31. März 2002, Köln, 2001, S. 34.

Weibel, Peter, „I met a Stranger: Sprache als Skulptur/Körper als Text: Ein Künstlerbuch als Schnittstelle“, in: Birgit Jürgenssen & Lawrence Weiner, *I met a Stranger*, Wien/Bozen: Folio Verlag, 1996. Beigelegtes Einzelblatt o.S.

Weiner, Lawrence, *Statements*, New York: The Louis Kellner Foundation/Seth Siegelau, 1968.

Ders., *Terminal Boundaries*, 1969, 13-seitiges Manuskript im Besitz des Künstlers.

Ders./Sperone Editore Turin (Hsg.), *Lawrence Weiner: Tracce/Traces*, Turin, 1970.

Ders., *Causality: Affected and/or effected*, anlässlich der Ausstellung in der Leo Castelli Gallery, New York, 1971.

Ders., "I am Not Content", in: Kathy Acker/Joseph Kosuth/Lawrence Weiner, "Portraits..., Section 2, Lawrence Weiner", *Artforum*, Vol. 20, No. 9, New York, Mai 1982, S. 65. Hier zitiert nach: Alberro et al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, 1998, S. 65.

Ders., *Lawrence Weiner: Sculpture* (Ausstellungskat.), Paris: ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1985.

Ders., "Notes on a Table" (1988), zuerst veröffentlicht in: *Works from the Beginning of the Sixties towards the End of the Eighties*, Ausstellungskat., Stedelijk Museum, Amsterdam, 1988, o.S., wiederabgedruckt in: Alberro et al. (Hsg.): *Lawrence Weiner*, London, 1998, S. 108.

Ders./Museum Haus Esters Krefeld (Hsg.), *Altered to suit/Passend gemacht*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum Haus Esters, Krefeld vom 25. 9 - 6.11.1988, o.S.

Ders., „A Log of Some Time with Some People Someplace in New Guinea“ (1988), in: *Lawrence Weiner, Just Another Thing/Taken & Changed/ (a Wood) (a Stone)*, Antwerpen: Galerie Micheline Szwajcer/Brüssel: Yves Gevaert, 1989. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich, 2004, S. 219.

Ders., „The Need of a Place to Present What is Done“ (1989), zuerst veröffentlicht in : *De Rijksakademie*, No. 9, Amsterdam, September 1989, S. 8-11, wiederabgedruckt in: Alberro et al. (Hsg.): *Lawrence Weiner*, London, 1998. S. 109.

Ders., „Über öffentliche Kunst“ (1991), in: Kasper König/Hans-Ulrich Obrist (Hsg.), *Jahresring 38: Der öffentliche Blick*, München: Verlag Silke Schreiber, 1991, S. 360-363. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich (Hsg.), 2004, S. 302.

Ders., Charles Wright/Gary Garrels/Karen Kelly (Dia Center for the Arts) (Hsg.), *Lawrence Weiner: Displacement* (Künstlerbuch, erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung vom 4.4.1991 – 2.2.1992 in 548 West 22nd Street, third floor, New York, 1991.

Ders., „Antwort auf eine Frage“, in: *Die schwangere Muse* (Ausstellungskat.), Wien: Akademie der Bildenden Künste, 1992, S. 27. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich, S. 314.

Ders./Le Nouveau Musée/Institut d'Art Contemporain, *Lawrence Weiner: Specific & General Works*, Villeurbanne, 1993, o.S.

Ders./The Henry Moore Sculpture Trust/Iwona Blazwick, *Steel Pennies Don't Come From Or Go To Heaven*, Publikation anlässlich der gleichnamigen Installation im Henry Moore Studio, Dean Clough, Halifax, 19. Februar-23. Mai 1993, o.O., o.J., o.S.

Ders., Textheft zur CD mit dem Titel *Ships at Sea Sailors & Shoes*. Liedtexte Lawrence Weiner, Musik Ned Sublette, produziert von Ned Sublette, executive producers: Lawrence Weiner und Alice Weiner für Moved Pictures, inc., veröffentlicht durch Triple Earth Music, London, 1993.

Ders., „Ohne Rücksicht oder / Or Without Regard“ (Ausstellungskat. ), Städtische Kunstsammlungen Chemnitz, 23.10. – 4.12. 1994, Stuttgart: Daco Verlag, 1994.

Ders., Beitrag für den Ausstellungskatalog *Joan Jonas: Works 1968-1994*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1994. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, Ostfildern-Ruit, 2004, S. 351.

Ders., „Yesterday, Today & Tomorrow“, in: Birgit Jürgenssen (Hsg.); *Wenn die Kinder sind im Dunkeln*, ..., (Ausstellungskat.), Wien: Wiener Secession, 1994, S. 37. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich, S. 344.

Ders., „Notes On & About Art“ (1995), zuerst in: *Et tous ils changent le monde. Lyon 93: deuxième biennale d'art contemporain* (Ausstellungskatalog). Paris: Réunion des Musées Nationaux / Biennale d'Art Contemporain 1993, S. 176 (frz.) und 178 (engl.), wieder in: IVAM Centre Julio González (Hsg.)/Lawrence Weiner, „Obras: In the stream“, Valencia, 1995, o.S. Hier zitiert nach: „NOTES ON & ABOUT ART“, 1995, in: Alexander Alberro et al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, London 1989, S. 124 f.

Ders./Arnulf Rohsmann/Andreas Hapkemayer/Kärntner Landesgalerie (Hsg.), *Lawrence Weiner/Slipping and Sliding*, Klagenfurt, 1996.

Ders., Homepage von „Homeport“, eingerichtet 1996, seit Ende 1998 zu erreichen unter:  
<http://adaweb.walkerart.org/project/homeport>.

Ders./Birgit Jürgenssen *I met a Stranger*, Wien/Bozen: Folio Verlags GesmbH, 1996.

Ders., Vortrag für das *Art and Literature* Symposium in Santiago de Compostela im April 1997 mit dem Titel: „The Possibility of Language functioning as a Representation of Non Metaphorical Reality, e.g. Art“, überarbeitet im Dezember 1997, in: Alberro et al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, London, 1998, S. 132-141.

Ders., „T.V. as T.V.“, in: *NY Arts Magazine* (New York), Nr. 19, März 1998, S. 24-25. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich, *Gefragt und Gesagt*, S. 413.

Ders., „1 AFTER 2 AFTER 3 AFTER“, in: *Point d'ironie* (Paris), Nr. 6, Mai 1998 (eng. u. frz.). Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, S. 414.

Ders., „Something to Put Something on“ (Songtext 1998), in: Daniel Kurjakovic/Sebastian Lohse (Hsg.), *Other Rooms, Other Voices: Audio-Works by Artists*, Publikation anlässlich eines Hörfunkprojekts, kuratiert von Franziska Baetke und Daniel Kurjakovic, das im Januar 1999 vom Schweizer Radio DRS2 ausgestrahlt wurde. Zürich, 1999, S. 35-39.

Ders./Guggenheim Foundation & Deutsche Bank (Hsg.), *Lawrence Weiner: NACH ALLES/AFTER ALL* (Künstlerbuch), New York, 2000, o.S.

Ders./Peter Gordon, *The Society Architect Ponders the Golden Gate Bridge oder: Wie sie kriegen was sie nicht verdienen* [anlässlich der Uraufführung am 8.-10. September 2000, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof], Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2000.

Ders., *Bent & Broken Shafts of Light* (Ausstellungskat.), Kunstmuseum Wolfsburg vom 11.11.2000-18.02.2001, Ostfildern-Ruit, 2000.

Wilmes, Ulrich (Hsg.), *Dan Graham: Ausgewählte Schriften*, Stuttgart, 1994.

White, William H., Jr., *The Organization Man*, New York, 1956. Zitiert in: Ursprung, S. 27 f.

Winnicott, D.W., *The Maturation Processes and the Facilitating Environment*, New York, 1965. Hier zitiert nach: Donald Kuspit, „Kunstkritiker ersten und zweiten Ranges“, in: *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert*, (Ausstellungskatalog), Martin-Gropius-Bau, Berlin, 5.5.-25.7.1993, S. 179 f.

Wittgenstein, Ludwig, „Bemerkungen über die Farben“, in: *Ludwig Wittgenstein: Über Gewissheit*. Werkausgabe in 8 Bänden, Band 8, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999, S. 7-112.

Wood, Paul/Charles Harrison/ (Hsg.), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, 1992/Malden, Mass., 1993.

Wooster, Ann, „A First Quarter: Lawrence Weiner's First Film“, in: *Arts Magazine* (New York), May-June, 1973, S. 32-35.

Zimmerman, Alice/Alexander Alberro, „NOT HOW IT SHOULD WERE IT TO BE BUILT BUT HOW IT COULD WERE IT TO BE BUILT“, in: Alexander Alberro et al., *Lawrence Weiner*, London: Phaidon, 1998.

Dies., „Works and Days: A Conversation With Myself About Lawrence Weiner“, in: *(Obras) In the Stream* (Kat.), Valencia: IVAM Centre Julio Gonzales, 1995, o.S. Hier zitiert nach: Birgit Pelzer, „Dissociated Objects: The Statements/ Sculptures of Lawrence Weiner“, in: *October* No. 90, Herbst 1999, Cambridge, Mass., 1999, S. 107.

#### A.I.4.2 Verzeichnis der zitierten Interviews

“An Evening Forum at the Vancouver Art Gallery”, 13. Februar 1990, anlässlich der Ausstellung *Jeff Wall 1990* in der Vancouver Art Gallery, moderiert von Willard Holmes, (Teilnehmer: Lawrence Weiner, Terry Atkinson, Jeff Wall, Ian Wallace), in: Judith Mastai (Hsg.), *VAG Document II*, Vancouver, 1992, wiederabgedruckt in: Fietzek/Stemmerich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, 2004, S. 242-253.

*Art and its Cultural Context*, (Kongress mit den Teilnehmern: Carl Andre, Marcel Broothaers, Daniel Buren, Hans Haacke, Bernd Lohaus, Philip Pilkington, David Rushton, Lawrence Weiner), École de la Cambre, Brüssel, 1.-3. Juli 1973. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, Ostfildern-Ruit, 2004, S. 60-68.

*Art meets Science and Spirituality in a Changing Economy. From Competition to Compassion*, Symposium. 10.-14. September 1990 im Stedelijk Museum Amsterdam, Panel 2: „The Chaotic Universe“ (Teilnehmer: John Camberlain, Ilya Prirogine, Brian Redhead, Huston Smith, F. Wilhelm Christians), Panel 3: „Crisis of Perception“ (Teilnehmer: JCJ van der Heyden, Francisco Varela, Brian Redhead, Mother Tessa Bielecki, JM Pinheiro Neto), Panel 4: “The Transforming World” (Teilnehmer: AM Liquori, Brian Redhead, Sogyal Rinpoche, JM Lévêque), in: Louwrien Wijers (Hsg.), *Art meets Science...*, Amsterdam, 1996, S. 92-105.

“Art Without Space, A Symposium Moderated by Seth Siegelaub with Lawrence Weiner, Robert Barry, Douglas Huebler and Joseph Kosuth” (1969), in: Alexander Alberro et al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, Phaidon: London, 1998, S. 94-99.

Bachelor, David, “I am not Content: Lawrence Weiner Interviewed by David Bachelor”, in: *Artscribe* (London). März/April 1989. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, 2004, S. 201-206.

Baker, Elizabeth C., Lawrence Weiner (Interview), in: *Art in America* (New York), 77. Jg., Nr. 7, Juli, 1989. Im Rahmen von “The Peripatetic Artist; 14 Statements”. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich, *Gefragt und Gesagt*, 2004, S. 215-217.

Buchloh, Benjamin H.D., „Benjamin H.D. Buchloh in Conversation With Lawrence Weiner“, in: Alberro et. al. (Hsg.), *Lawrence Weiner*, London, 1998, S. 8-33.

Burgbacher-Krupka, Ingrid, „Das Loch in der Wand / I Want Your Hole: Lawrence Weiner im Gespräch“, in: Ingrid Burgbacher-Krupka (Hsg.): *Öffentlich: Public Freehold Lawrence Weiner, Ulrich Rückriem*, Ostfildern, 1992, (Publikation anlässlich der Installationen Weiners und Rückriems in Sindelfingen), S. 11-17.

Burnham, Jack, “Interview mit Lawrence Weiner”, in: Jack Burnham, „Alice’s Head: Reflections on Conceptual Art“, in: *Artforum* (New York), 8. Jg., Nr. 6, Februar 1970. Hier zitiert nach: Gerti Fietzek, „Über Lawrence Weiner: Sprache und die Materialien, auf die sie sich bezieht“, in: *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, München, 1988, S. 11.

CCA Kitakyushu, Symposium "Let's Talk about Art # 00", Kitakyushu: CCA (Center for Contemporary Art), Kyoto: Korinsha Press, 1997. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich, *Gefragt und Gesagt*, S. 391-394.

Collings, Matthew, "Lawrence Weiner interviewed by Matthew Collings", in: *Lawrence Weiner, City Projects – Prague*, The British Council, Prague, 1996. o.S. Hier zitiert nach: Alexander Alberro and Alice Zimmerman, "Not How it Would Were it to be Built But How it Could Were it to be Built"; in: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, London: Phaidon, 1998. S. 36.

Diamonstein, Barbaralee, „Lawrence Weiner“ (Interview, geführt 1992), in: *Inside the Artworld. Conversations with Barbaralee Diamonstein*, New York: Rizzoli, 1994. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich, S. 315-322.

Ferguson, Bruce, „Interview Questions“ und „Lawrence Weiner“ (Antworten auf Interviewfragen), in: Deirdre Summerbell (Hsg.), *Rhetorical Image* (Ausstellungskatalog). New York: The Museum of Contemporary Art, 1990. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich (Hsg.), S. 281-282.

Francis, Sue, "Interview mit Lawrence Weiner vom 18. September 1989, Amsterdam" (Transkription eines Videointerviews, geführt von Sue Francis nach Fragen von Louwrien Wijers unter Mitarbeit von Ton Maas und Hans van den Bogaart), in: Caroline Tisdall/Louwrien Wijers/Ike Kamphoff (Hsg.), *Art Meets Science and Spirituality in a Changing Economy*, Amsterdam: Stichting Art for Peace/Den Haag: SDU publishers, 1990. S. 236-245.

Gibbs, Michael, Transkription eines Radiointerviews mit dem Titel „Mondrian of Volendam“ vom 26.3.1985, zuerst veröffentlicht in: *De Appel* Nr. 2, Amsterdam, 1985. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, 2004, S. 172-173.

Gordon, Douglas, "Lawrence Weiner Interviewed by Douglas Gordon", in: *Variant* (Glasgow), Nr. 10, Winter 1991. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, S. 310-311.

Graham, Dan, Symposium mit Carl Andre, Robert Barry und Lawrence Weiner, moderiert von Dan Graham, Windham College, Putney, Vermont, 30. April 1968. Tonbandaufnahme und Transkript in den Lucy R. Lippard Papers, Archives of American Art, Washington, D.C. Auszüge in: Fietzek/Stemmerich, S. 16-21.

Guerra, Carles, „The Only Thing that Knows Its Own Essence Is the Thing Itself“, Interview mit Lawrence Weiner, Barcelona, 12. Mai 1995, in: "Lawrence Weiner: L'única cosa que coneix la seva pròpia essència és la cosa mateixa/The Only Thing that Knows Its Own Essence Is the Thing Itself", Heft, o.S., in: *Cave Canis*, 3, Barcelona, 1996. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich, S. 465-494.

Gumpert, Lynn, "Lawrence Weiner" (Interview), in: *Lynda Benglis, Joan Brown, Luis Jimenez, Gary Stephan, Lawrence Weiner: Early Work* (Ausstellungskatalog), New York: The New Museum, 1982. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, Ostfildern-Ruit, 2004, S. 129-140.

Hoffberg, Judith, „Lawrence Weiner in Conversation with Umbrella (Judith Hoffberg) on Books“ (Oktober 2002), in: *Umbrella* (Santa Monica), 26. Jg. Nr.1, Mai, 2003, S. 4-8. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, 2004, S. 450-457.

Holmes, Willard, „A Public Conversation Between Willard Holmes and Lawrence Weiner, December 6, 1990“, in: Judith Mastai (Hsg.), *VAG Document III: Art in Public Places: A Vancouver Casebook*, Vancouver: Vancouver Art Gallery, 1993, S. 43-54. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich, S. 295-301.

Innocenzi, Laurant, „Entretien avec Lawrence Weiner“, Troyes, 2002. Auszüge aus dem Gespräch sind in einer Filmdokumentation unter <http://www.mediatheque-agglo-troyes.fr/bmtroyes/accueil.php> zu sehen.

Lebeer, Irmelin, Interview vom 9. Oktober 1973 in Amsterdam, zuerst frz. („Le rouge aussi bien que le vert aussi bien que le jaune aussi bien que le bleu“), in: *Chronique de l'Art Vivant* (Paris), Dezember 1973. Hier zitiert nach der dt. Übersetzung des engl. Originaltranskripts in: Fietzek/Stemmerich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, 2004, S. 71-77.

Leffingwell, Edward, „If the Shoe Fits, Wear it. Lawrence Weiner“ (Gespräch, 15. Dezember 1989), in: *Shift* (San Francisco), Nr. 1, 1990. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich, S. 239.

Lochhead, Colin, „A Conversation with Lawrence Weiner“, Februar 1981, in: *Apartment Number*, Ausstellungskat., Toronto: A Space, 1982. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, 2004, S. 123-125.

Meyer, Ursula, Gespräch mit Lawrence Weiner“ (12. Oktober 1969), in: Ursula Meyer (Hsg.), *Conceptual Art*, New York, 1972, S. 217-218, zitiert in: Harrison/Wood (Hsg.), *Art in Theory 1900- 1990*, 1992/3, S. 881-883.

Morgan, Robert C., „A Conversation with Lawrence Weiner“ (31. Dezember, 1979), in: *Real Life Magazine* (New York), Nr.11-12, Winter 1983, S. 36-39, wieder (leicht überarbeitet) in: Robert C. Morgan, *Conceptual Art: An American Perspective*, Jefferson, N.C., und London: Mc Farland & Company, Inc., Publishers, 1994, S. 162-171. Hier zitiert nach: Fietzek/ Stemmerich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, Ostfildern-Ruit, 2004, S. 109-113.

Nouvel, Jean et al., „Two Objects on a Table - Deux objets sur une table“, Gespräch mit Jean Nouvel, Brian Holmes, Olivier Boissière, und René Denizot, in : *Galleries Magazine* 56 (Paris), Oktober/November 1993, S. 96-105. Hier zitiert nach: Birgit Pelzer, „Dissociated Objects“, in: *October* No. 90, Herbst 1999, S. 108, dt. „Zwei Gegenstände auf einem Tisch“, in: *Galleries Magazine* (Paris), Oktober-November 1993. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, Ostfildern-Ruit, 2004, S. 328-334.

Perrin, Frank, Gespräch im Mai 2001 in Amsterdam, zuerst veröffentlicht in: *Rencontres 7: Lawrence Weiner/Frank Perrin*, Paris: Almine Rech Édition/Édition Images Modernes, 2002. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmerich (Hsg.): *Gefragt und Gesagt*, 2004, S. 442-443.

Réstany, Pierre, „Gespräch mit Lawrence Weiner“, [www.kaganmartos.co/inthesand.html](http://www.kaganmartos.co/inthesand.html).

Rosenzweig, Phyllis, "Interview mit Lawrence Weiner", New York, 25. Mai, 1990, in: LAWRENCE WEINER: WITH THE PASSAGE OF TIME (Faltblatt), Washington D.C.: Hirshorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 1990, o.S. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmrich, S. 255-257.

Scanlan, Patricia /Hercules Fisherman, in: "Lawrence Weiner" (Interview), *Lovely Jobly* (London), 2. Jg., Nr. 1, 1991. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmrich (Hsg.): *Gefragt und Gesagt*, 2004, S. 304-306.

Schneider, Caroline, Interview mit Lawrence Weiner, geführt am 8. Oktober 1994 in Köln, in: Gerti Fietzek/Gregor Stemmrich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt: Schriften & Interviews von Lawrence Weiner 1968-2003*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004, S. 352-355.

Sharp, Willoughby, Interview mit Lawrence Weiner am 15.5.71 in Amsterdam, zuerst veröffentlicht in: *Avalanche* (New York), Frühjahr 1972, wiederabgedruckt in: Fietzek/Stemmrich (Hsg.): *Gefragt und Gesagt*, 2004, S. 45-54.

Schwarz, Dieter, Gespräch mit Lawrence Weiner, geführt in Stuttgart am 14. April 1989, in: Fietzek/Stemmrich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, 2004, S. 208-213.

Simon, Joan, "Lawrence Weiner", (Auszug aus einem Interview über Gordon Matta-Clark, 1984), in: Mary Jane Jacob, *Gordon Matta Clarke: A Retrospective* (Ausstellungskatalog), Chicago: Museum of Contemporary Art, 1985. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmrich, S. 169-170.

Temkin, Ann /John Ravenal, "Interview mit Lawrence Weiner, New York, 22. September 1994", in: *Museum Studies 3: Lawrence Weiner*, Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1994, o.S. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmrich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, Ostfildern-Ruit, 2004, S. 347-350.

Vogel, Sabine B., „Lawrence Weiner: 'Kunst ist ein Spielzeug für Intellektuelle': Ein Gespräch mit dem Künstler von Sabine B. Vogel, in: *Artis* (Bern), 42. Jg., Nr. 3, März 1990, S. 36-39. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmrich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, 2004, S. 254.

Welish, Marjorie, "Lawrence Weiner" (Interview), in: *Bomb Magazine* # 54 (New York), Winter 1996, wieder in: *Bomb: Speak Art*, 1997, Internet unter: <http://slought.org/toc/events/exhibitions/online/welish/pdf/welish-weiner.pdf>. Hier zitiert nach: Fietzek/Stemmrich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt*, 2004, S. 380-388.

Wijers, Louwrien, Lawrence Weiner im Gespräch mit Louwrien Wijers am 15. Oktober 1995 in Kopenhagen, in: Louwrien Wijers (Hsg.), *Art meets Science and Spirituality in a Changing Economy – from Competition to Compassion*, zuerst London: Academy Editions, 1996, wieder als Luxury Edition, Amsterdam: Pi, 1996, S. 144-148.



### A.I.4.3 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Lawrence Weiner, A SHALLOW TRENCH DUG FROM HIGH WATER MARK TO LOW TIDE MARK UPON A NORTH ATLANTIC BEACH (1969), Werkrealisation Halifax, Nova Scotia. In: Alexander Alberro et al., *Lawrence Weiner*, London: Phaidon, 1998, S. 47.

Abb. 2: Alberto Giacometti, *Der Palast um vier Uhr früh* (1932-33), Holz, Glas, Draht, Schnur, 63,5 x 72 x 40 cm. In: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, London: Phaidon, 1998, S. 30.

Abb. 3: Lawrence Weiner, AS SEEN AT ANY GIVEN MOMENT, Zeichnung als Vorarbeit zur Ausstellung NACH ALLES/AFTER ALL, Fig. 7 in: Lawrence Weiner/Guggenheim Foundation & Deutsche Bank (Hsg.), *Lawrence Weiner: NACH ALLES/AFTER ALL* (Künstlerbuch), New York, 2000, o.S.

Abb. 4: Lawrence Weiner: BIG STONES MOVED HERE & THERE BETWEEN THE HEAVENS & THE EARTH (1990), Beton, Stahl, permanente Installation Place Mendez-France, Villeurbanne, Frankreich. In: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, London: Phaidon, 1998, S. 55.

Abb. 5: Andy Warhol, *Selbstportrait* (1986), Farbfotografie. In: Heiner Bastian (Hsg.), *Andy Warhol: Retrospektive* (Ausstellungskat.), Neue Nationalgalerie Berlin, 2. Oktober 2001-6. Januar 2002/Tate Modern, London, 4. Februar-31. März 2002, Köln, 2001, S. 395.

Abb. 6: Lawrence Weiner im Candy-Store seines Vaters in der South Bronx, New York, ca. 1953, Privatfoto. In: Gerti Fietzek/Gregor Stemmrich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt: Schriften & Interviews von Lawrence Weiner 1968-2003*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004, S. 315.

Abb. 7: Lawrence Weiner, SOMETHING TO PUT SOMETHING ON (Songtext 1998). In: Daniel Kurjakovic/Sebastian Lohse (Hsg.), *Other Rooms, Other Voices: Audio-Works by Artists*, Publikation anlässlich eines Hörfunkprojekts, kuratiert von Franziska Baetke und Daniel Kurjakovic, das im Januar 1999 vom Schweizer Radio DRS2 ausgestrahlt wurde. Zürich, 1999, S. 35-39.

Abb. 8: Lawrence Weiner, *The Stone on the Table* (1962), geschnittener, gefundener Kalkstein und Holz, unbekannte Größe. In: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, London: Phaidon, 1998, S. 39.

Abb. 9: Lawrence Weiner, THINGS PUSHED DOWN TO THE BOTTOM AND BROUGHT UP AGAIN (1996), Emaillelack auf Hauswand, variable Größe, Installationen auf Tschechisch und Englisch, „City Projects – Prague“, Prag. In: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, London: Phaidon, 1998, S. 36.

Abb. 10: Lawrence Weiner, THINGS MADE TO BE SEEN FORCEFULLY OBSCURED (1996), Farbe auf Glas, Größe variabel, Installation, „City Projects – Prague“, Prag. In: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, London: Phaidon, 1998, S. 138.

Abb. 11: Lawrence Weiner, HAVING BEEN LAID BARE, HAVING BEEN LAID OPEN, HAVING BEEN LAID ON (PERHAPS WITHIN THE REALM OF ILLUMINATION) (1974/1983), Lack auf Stein, Größe der

Installation variabel, Installation auf Italienisch, „Progetto Genazzano“, Genazzano, Italien. In: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, London: Phaidon, 1998, S. 134.

Abb. 12: Lawrence Weiner, SLIPPING & SLIDING (1996), Cover und Buchseite aus: Lawrence Weiner/Arnulf Rohsmann/Andreas Hapkemayer/Kärntner Landesgalerie (Hsg.), *Lawrence Weiner/Slipping and Sliding*, Klagenfurt, 1996, o.S.

Abb. 13: Lawrence Weiner, *A First Quarter* (1973), 16 mm, 85 Min., s/w, Filmstill. In: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, London: Phaidon, 1998, S. 24.

Abb. 14: *Once Upon a Time / C'era una volta* (1984), Performance mit La Zattera di Babele, Carlo Quartucci, Carla Tato, Walter Nikkels, Rudi Fuchs, Teatro Malibran, Venedig Biennale. In: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, London: Phaidon, 1998, S. 30.

Abb. 15: Hieronymus Bosch, *Der Garten der Lüste*, Triptychon (Ausschnitt der Mitteltafel), Öl auf Holz, 220 x 195 cm, Madrid, Museo del Prado. In: Walter Bosing, *Hieronymus Bosch: um 1450-1616: Zwischen Himmel und Hölle*, hsg. v. Ingo F. Walther, Köln, 1987, S. 55.

Abb. 16: Lawrence Weiner, *Displacement* (1991), Installation 548 West 22nd Street, Dia Center for the Arts, New York City, 4.4.1991- 2.2.1992, Eingangsbereich. In: Lawrence Weiner, Charles Wright/Gary Garrels/Karen Kelly (Dia Center for the Arts) (Hsg.), *Lawrence Weiner: Displacement*, New York, 1991, o.S.

Abb. 17: Lawrence Weiner, *Displacement* (1991), Bleistift, Tusche auf Papier, Papiergröße ca. 39 x 35,5 cm, Zeichnung als Vorarbeit für die *Displacement*-Installation, Dia Center for the Arts, New York City, 4.4.1991 - 2.2.1992. In: Lawrence Weiner, Charles Wright/Gary Garrels/Karen Kelly (Dia Center for the Arts) (Hsg.), *Lawrence Weiner: Displacement*, New York, 1991, o.S.

Abb. 18: Lawrence Weiner, STEEL PENNIES DON'T COME FROM OR GO TO HEAVEN (1993), Henry Moore Studio, Dean Clough, Halifax, 19.2. – 23.5.1993, Katalogseite. In: Lawrence Weiner/The Henry Moore Sculpture Trust/Iwona Blazwick, *Steel Pennies Don't Come From Or Go To Heaven*, Publikation anlässlich der gleichnamigen Installation im Henry Moore Studio, Dean Clough, Halifax, 19. Februar-23.Mai 1993, o.O., o.J., o.S.

Abb. 19: Lawrence Weiner, *Towards Motion (ONE FOR THE MONEY...)* (1997), Installation „The Rotunda“, Canary Wharf, London. In: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, London: Phaidon, 1998, S. 133.

Abb. 19a: Gordon Matta-Clark, *Jacob's Ladder*, Kassel, 1977. In: IVAM Centre Julio González, Valencia (Hsg.), *Gordon Matta-Clark* (Ausstellungskat.), Instituto Valenciano de Arte Moderna 3.12.1991-31.1.1993, Erstveröffentlichung Dezember 1992, Neuauflage Oktober 1999, S. 279.

Abb. 20: Lawrence Weiner, WISH FOR WHAT GET WHAT (NO DEPOSIT NO RETURN) (1997), Kalkstein, laser-eingraviertes Text, Edelstahl-Gully, 400 x 600 x 15cm, permanente Installation, "De Rode Loper (The Red Carpet)", Eindhoven, Niederlande. In: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, London: Phaidon, 1998, S. 69.

Abb. 21: Lawrence Weiner, *Spheres of Influence* (1990), Gouache, Bleistift, Tusche, Papier, Serie von 8 Zeichnungen als Vorarbeit zur gleichnamigen Installation, Institute of Contemporary Art, London, 1990-91, je 8,43 x 35,5 cm. In: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, London: Phaidon, 1998, S. 89.

Abb. 22: Lawrence Weiner, STAPLES, STAKES, TWINE, TURF (1968), 34 Pfähle, Drahtklammern, Hanfseil, 15 x 2135 x 3050 cm, Installation, Windham College, Putney, Vermont. In: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, London: Phaidon, 1998, S. 45.

Abb. 23: Lawrence Weiner, *Removal Painting* (ca. 1966), Sprühemulsionsfarbe auf Leinwand, Größe unbekannt. In: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, London: Phaidon, 1998, S. 14.

Abb. 24: Lawrence Weiner, *Removal Painting* (1968), Sprühemulsionsfarbe auf Leinwand, 259 x 122 cm. In: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, London: Phaidon, 1998, S. 24.

Abb. 25: Lawrence Weiner, *Untitled* (1966), aus der Werkgruppe „Zeitraster-Zeichnungen“, Bleistift und Tusche auf Packpapier, 28,1 x 21,3 cm. In: Pamela Lee/Christine Mehring/Harvard University Art Museums (Hsg.), *Zeichnen ist eine andere Art von Sprache: Neuere amerikanische Zeichnungen aus einer New Yorker Privatsammlung*, Cambridge, Mass./Stuttgart, 1997, S. 219.

Abb. 26: Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, Fotografie eines Klappsessels, Klappsessel und Lexikonausschnitt, Collection of the Museum of Modern Art, New York. In: Ulrich Tragatschnig, *Konzeptuelle Kunst: Interpretationsparadigmen: Ein Propädeutikum*, Berlin, 1998, S. 187.

Abb. 27: Lawrence Weiner, WE ARE SHIPS AT SEA NOT DUCKS ON A POND (1989), Holz, Messing, 0,65 x 0,65 x 15 m, permanente Installation im Hamburger Hafen. In: *Parkett 42* (Zürich/New York/Frankfurt), 1994, S. 73.

Abb. 28: Lawrence Weiner mit bestickter Seemannskappe & VERS LES ÉTOILES, hergestellt anlässlich der permanenten Installation von EXTRAIT DE L'EAU & TRANSPORTÉ VERS LES ÉTOILES in Chagny, Frankreich (Hommage an Jean Genet), (Foto: Flavia Vogel). In: *Parkett 42* (Zürich/New York/Frankfurt), 1994, S. 72.

Abb. 29: Lawrence Weiner, BEACHED (1970), Einladungskarte, 14 x 30 cm, Stills der Videoarbeit für die Fernsehgalerie Gerry Schum, Hannover. In: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, London: Phaidon, 1998, S. 52.

Abb. 30: Robert Smithson, *Nonsite* (Oberhausen), 1968, 5 Metallbehälter, Steine, 5 Karten und je 5 Schwarzweißfotografien, Sammlung M. Frits Becht, Naarden. In: Philip Ursprung, *Grenzen der Kunst*, München, 2003, S. 301.

Abb. 31: Robert Smithson und Bernd Becher, Oberhausen, 1968. In: Philip Ursprung, *Grenzen der Kunst*, München, 2003, S. 301.

Abb. 32: Robert Ryman, *Untitled* (1965), Öl auf Leinen, 26 x 26 cm. In: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, London: Phaidon, 1998, S. 9.

Abb. 33: Lawrence Weiner, A 36" X 36" REMOVAL TO THE LATHING OR SUPPORT WALL OF PLASTER OR WALLBOARD FROM A WALL (1969/1983), 91 x 91 cm, Installation *Works & Reconstructions*, Kunsthalle Bern. In: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, London: Phaidon, 1998, S. 51.

Abb. 34: Lawrence Weiner, FIVE GALLONS WATER BASE TEMPERA PAINT POURED DIRECTLY UPON THE FLOOR AND ALLOWED TO REMAIN FOR THE DURATION OF THE EXHIBITION (1969), Installation, „5 Works“, Anna Leonowen Gallery, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, Canada. In: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, London: Phaidon, 1998, S. 48.

Abb. 35: Jackson Pollock bei der Arbeit an *Number 32*, 1950. In: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, London: Phaidon, 1998, S. 11.

Abb. 36: Lawrence Weiner, WATER AIR (IN SPACE) (1991), Doppelseite des Katalogs *Displacement* (1991), Installation 548 West 22nd Street, Dia Center for the Arts, New York City, 4.4.1991- 2.2.1992. In: Lawrence Weiner, Charles Wright/Gary Garrels/Karen Kelly (Dia Center for the Arts) (Hsg.), *Lawrence Weiner: Displacement*, New York, 1991, o.S.

Abb. 37: Matthias Grünewald, Versuchung des Heiligen Antonius, rechter Flügel des Isenheimer Altars, zweiter geöffneter Zustand, 1512-16, Öl auf Lindenholz, 265 x 139 cm, Colmar, Musée d'Unterlinden. In: Michael Brandt et al., *Lexikon der Malerei*, Stuttgart: Honos-Verlag, 1993, S. 300.

Abb. 38: Lawrence Weiner, FACTORS IN THE SCOPE OF DISTANCE (1984), Cover und Buchdoppelseite des Künstlerbuchs, Galerie Anny De Decker, Antwerpen, 29,5 x 22 cm. In: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, London: Phaidon, 1998, S. 54.

Abb. 39: Lawrence Weiner, THEM / US (1991), *Displacement* (1991), Installation 548 West 22nd Street, Dia Center for the Arts, New York City, 4.4.1991- 2.2.1992, Toilettentüren. In: Lawrence Weiner, Charles Wright/Gary Garrels/Karen Kelly (Dia Center for the Arts) (Hsg.), *Lawrence Weiner: Displacement*, New York, 1991, o.S.

Abb. 40: Frank Stella: *Die Fahne hoch*, 1959. Emailfarbe auf Leinwand. 308,6 x 185,4 cm. Whitney Museum of American Art, New York. In: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, London: Phaidon, 1998, S. 9.

Abb. 41: Gordon Matta-Clark, *Splitting* (1974). In: IVAM Centre Julio González, Valencia (Hsg.), *Gordon Matta-Clark* (Ausstellungskat.), Instituto Valenciano de Arte Moderna 3.12.1991-31.1.1993, Erstveröffentlichung Dezember 1992, Neuausgabe Oktober 1999, S. 202.

Abb. 41a: Gordon Matta-Clark, *Splitting* (1974), Innenansicht, s/w- Fotografie, 50 x 60 cm, Gordon Matta-Clark Trust, New-York. In: IVAM Centre Julio González, Valencia (Hsg.), *Gordon Matta-Clark* (Ausstellungskat.), Instituto Valenciano de Arte Moderna 3.12.1991-31.1.1993, Erstveröffentlichung Dezember 1992, Neuausgabe Oktober 1999, S. 198.

Abb. 42: Robert Smithson, STRATA A GEOPHOTOGRAPHIC FICTION; Aspen, No. 8. Herbst/Winter 1970-71. In: Jack Flam (Hsg.), *Robert Smithson: Collected Writings*, Berkeley/Los Angeles/London, 1996, S. 75.

Abb. 43 Reiner Ruthenbeck, *Weisser Papierhaufen* (1979), 600 Blatt Papier, ca. 250 cm, Papiere je 50 x 50 cm. In: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, London: Phaidon, 1998, S. 59.

Abb. 44: Robert Ryman, *Adelphi* (1967), Ölfarbe auf ungespannter Leinwand mit Heftklammern, Wachspapier und Klebeband, 259,3 x 259,3 cm, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a.M., ehemalige Sammlung Ströher, Darmstadt. In: Haus der Kunst München/Kunstmuseum Bonn (Hsg.), *Robert Ryman – Retrospektive mit Räumen von Ariane Epars, Clay Ketter, Albert Weis, Beat Zoderer* (Ausstellungskat.), Haus der Kunst München 8.12.2000 – 18.2.2001; Kunstmuseum Bonn 22.3. – 27.5.2001, Ostfildern: Ed. Tertium, 2000, S. 27.

Abb. 45: Robert Ryman, *Leader* (1987), Lascaux-Acrylfarbe und Enamelac auf Fiberglasplatte mit Aluminium und Stahl, 101 x 101 cm, Privatsammlung. In: Haus der Kunst München/Kunstmuseum Bonn (Hsg.), *Robert Ryman – Retrospektive mit Räumen von Ariane Epars, Clay Ketter, Albert Weis, Beat Zoderer* (Ausstellungskat.), Haus der Kunst München 8.12.2000 – 18.2.2001; Kunstmuseum Bonn 22.3. – 27.5.2001, Ostfildern: Ed. Tertium, 2000, S. 11.

Abb. 46: Jill Baroff, *Study* (1993), Graphit auf Shoji-gami- Papier, 19,7 x 19,7 cm. In: Pamela Lee/Christine Mehring/Harvard University Art Museums (Hsg.), *Zeichnen ist eine andere Art von Sprache: Neuere amerikanische Zeichnungen aus einer New Yorker Privatsammlung*, Cambridge, Mass./Stuttgart, 1997, S. 37.

Abb. 47: Jill Baroff, *Study* (1993), Graphit auf Shoji-gami- Papier, 19,7 x 19,7 cm. In: Pamela Lee/Christine Mehring/Harvard University Art Museums (Hsg.), *Zeichnen ist eine andere Art von Sprache: Neuere amerikanische Zeichnungen aus einer New Yorker Privatsammlung*, Cambridge, Mass./Stuttgart, 1997, S. 38.

Abb. 48: Werkinstallationen in der Ausstellung „*Lawrence Weiner: Works From the Beginning of the Sixties Towards the End of the Eighties*“, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1988-89. In: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, London: Phaidon, 1998, S. 63.

Abb. 49: Robert Morris, *Card File*, 1962, Metall und Karteikarten, montiert auf Holz, 68,5 x 27 x 4 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. In: Tony Godfrey, *Konzeptuelle Kunst*, Berlin: Phaidon, 2005, S. 84.

Abb. 50: Damien Hirst, *Isolierte Elemente, zum Zwecke der Verständigung in eine Richtung schwimmend* (1991), MDF, Melamin, Holz, Stahl, Glas, Plexiglaskästen, Fische, 5 %ige Formaldehydlösung, 183 x 274 x 30,5 cm. In: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Hsg.), *Sensation: Young British Artists From the Saatchi Collection* (Ausstellungskat.), Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart Berlin 30.9.1998 – 17. 1.1999, Ostfildern-Ruit: Cantz, 1997, S. 94.

Abb. 51: Andy Warhol, *Thirteen Most Wanted Men*, Auftragsarbeit für die Fassade des New York State Pavilion, kurz vor der Eröffnung der Weltausstellung im April 1964. In: Heiner Bastian (Hsg.), *Andy Warhol: Retrospektive* (Ausstellungskat.), Neue Nationalgalerie Berlin, 2. Oktober 2001-6. Januar 2002/Tate Modern, London, 4. Februar-31. März 2002, Köln, 2001, S. 191.

Abb. 52: Allan Sekula, *Meat Theft/Disposal Piece*, 1971. In: Alexander Alberro/Blake Stimson (Hsg.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge/London: MIT, 1999, S. 240 f.

Abb. 53: Gordon Matta-Clark, *Fire Boy* (1971), Matta Clark und der Junge Kyle Beuchat arbeiten unter der Brooklyn Brücke zusammen an Fire Boy. In: IVAM Centre Julio González, Valencia (Hsg.), *Gordon Matta-Clark* (Ausstellungskat.), Instituto Valenciano de Arte Moderna 3.12.1991-31.1.1993, Erstveröffentlichung Dezember 1992, Neuausgabe Oktober 1999, S. 95.

Abb. 54: Edward Ruscha, *Fina, Groom, Texas*, aus *Twenty Six Gasoline Stations*, 1962, Seite aus dem gleichnamigen Künstlerbuch. In: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, London: Phaidon, 1998, S. 22.

Abb. 55: Lawrence Weiner, *Stage Set for the Kyogen of the Noh-Play of Our Lives* (1995), Screenprint auf weißem Brett mit Pop-Ups in Plexiglas-Kasten, Größe des Bretts: 20 x 20 x 0,2 cm., Edition 50, Gallery 360°, Tokyo, 1995. In: Gerti Fietzek/Gregor Stemmrich (Hsg.), *Gefragt und Gesagt: Schriften & Interviews von Lawrence Weiner 1968-2003*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004, S. 386.

Abb. 56: Andy Warhol, *Texaner*, Portrait Robert Rauschenberg, 1963, Siebdruck auf Leinwand 208 x 208 cm, Köln, Museum Ludwig. In: Klaus Honnef, *Andy Warhol 1928-1987: Kunst als Kommerz*, Köln, 1989, S. 40.

Abb. 57: Andy Warhol, *Orangefarbener Autounfall 10 mal*, 1963, Acryl und Liquitex auf Leinwand, 2 Tafeln, je 334x206 cm, Wien, Museum moderner Kunst, Sammlung Ludwig. In: Klaus Honnef, *Andy Warhol 1928-1987: Kunst als Kommerz*, Köln, 1989, S. 52.

Abb. 58: Lawrence Weiner, Treppenflur in der Bleecker Street, New York, mit Arbeiten Weiners, aufgetragen in Schablonensprühtechnik. In: Fietzek, Gerti, „Über Lawrence Weiner: Sprache und die Materialien auf die sie sich bezieht, In: *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, München, 1998, o.S.

Abb. 59: Lawrence Weiner, *Covered by Clouds*, 1989. Metallplatte, 14 x 12 cm. Edition produziert vom Hotel Furkablick, Furka und Editions Média, Neuchatel. In: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, London: Phaidon, 1998, S. 86.

Abb. 60: Lawrence Weiner, *Covered by clouds*, 1989, Furkart '89, Schweiz. (Foto: Claude Joray). In: *Parkett 42* (Zürich/New York/Frankfurt), 1994, S. 44.

Abb. 61: Andy Warhol, *Shadows*, 1978, Detail einer Installationsaufnahme der Ausstellung *Shadows*, Houston, 1987-1988. In: Heiner Bastian (Hsg.), *Andy Warhol: Retrospektive* (Ausstellungskat.), Neue Nationalgalerie Berlin, 2. Oktober 2001-6. Januar 2002/Tate Modern, London, 4. Februar-31. März 2002, Köln, 2001, S. 303.

Abb. 62: Lawrence Weiner, *Propeller Paintings* (ca. 1965), unterschiedliche Malmedien auf Platten oder Leinwand, verschiedene Größen. In: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, London: Phaidon, 1998, S. 8.

Abb. 63: Lawrence Weiner, *Propeller Painting* (1963), Öl auf Hartfaserplatte, 16,5 x 15 cm. In: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, London: Phaidon, 1998, S. 38.

Abb. 64: Lawrence Weiner, VERTROCKNETE ERDE & GESTREUTE ASCHE ODER VERTROCKNETE ERDE & VERGRABENES GOLD ODER (Detail), 1994/97, Stahlplatten, gepunzte Lettern, 4 Platten, je 2 x 250 x 170 cm, Installation auf Englisch und Deutsch, „Skulptur Projekte in Münster“, Münster. In: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, London: Phaidon, 1998, S. 28.

Abb. 65: EARTH + STONE SHIFTED ABOUT UPON THE CRUST TO HINDER + OBSTRUCT THE LIGHT OF DAY (1984/85), Farbe auf Wand, Installation, Leo Castelli Gallery, New York. In: Alberro et al., *Lawrence Weiner*, London: Phaidon, 1998, S. 60.

Abb. 66: Birgit Jürgenssen/Lawrence Weiner, 2 Doppelseiten aus dem Künstlerbuch *I met a Stranger* (1996), die von Weiner gestalteten Seiten enthalten eine Ausstanzung. In: Birgit Jürgenssen/Lawrence Weiner, *I met a Stranger*, Wien/Bozen: Folio Verlags GesmbH, 1996, o. S.

Abb. 67: Lawrence Weiner, MUTTI-VATI KULTUR, 1995; AS LONG AS IT LASTS, 1993. Ohne weitere Angaben in: Louwrien Wijers (Hsg.), *Art meets Science...*, Amsterdam, 1996, S. 149.

---

**Lawrence Weiner: *Terminal Boundaries* – Aspekte der Grenzthematik  
in der künstlerischen Konzeption und den Spracharbeiten 1968-2002**

**Anhang II**

**Abschrift des Katalogs der Spracharbeiten 001-730**



Inhaltsverzeichnis	Seite
<b>A.II.0 Technische Hinweise</b>	<b>505</b>
<b>A.II.1 Abschrift des veröffentlichten Katalogs der Spracharbeiten 001-730 (<i>Specific &amp; General Works</i>, Villeurbanne, 1993)</b>	<b>506</b>

## **Anhang II: Abschrift des Katalogs der Spracharbeiten 001-730**

### **A.II.0 Technische Hinweise**

Die Arbeiten # 001 - # 730 werden hier als Abschrift des 1993 von Lawrence Weiner und Le Nouveau Musée/Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne, veröffentlichten Katalogs mit dem Titel *Specific & General Works*, vorgelegt. Die grafische Gestaltung des Katalogs stammt von Weiner selbst. Ich habe die typografische Gestaltung der einzelnen Arbeiten in Anlehnung an diejenige Weiners möglichst ähnlich nachkonstruiert, jedoch eine andere Schrifttype verwendet. In *Specific & General Works* erscheint auf jeder Seite jeweils nur eine Arbeit oder Werkserie. Einige Rahmungen weisen darauf hin, dass Arbeiten, nachdem sie bereits ausgestellt worden waren, geändert wurden. Die geänderte Version ist im Katalog jeweils auf der gleichen Seite aufgeführt. Um den Papierumfang des Anhangs zu reduzieren, habe ich die Arbeiten fortlaufend aufgeführt. In die Abschrift sind einige kopierte Katalogseiten eingefügt, die besondere Grafiken enthalten. Sie sind an der grauen Hinterlegung zu erkennen. Da das Buch vergriffen ist und nur noch in Bibliotheken vor Ort eingesehen werden kann und zudem schwer zu kopieren ist, ohne es zu beschädigen, sind die Schriftzüge und Grafiken auf den Kopien teilweise verzogen. Ich bitte, dies zu entschuldigen. Für die Untersuchung des Zeitraums zwischen 1993 bis 2002 hatte mir Lawrence Weiner seine unveröffentlichte Fortführung des Werkkatalogs mit den Arbeiten # 731-878 freundlicherweise zur Verfügung gestellt. Er eignet sich in der mir vorliegenden Form jedoch nicht für eine Veröffentlichung, weil viele der aufgeführten Arbeiten eigentlich grafische Elemente enthalten, die dort aus technischen Gründen nicht dargestellt sind.

**A.II.1 Abschrift des veröffentlichten Katalogs der Spracharbeiten 001-730  
(*Specific & General Works*, Villeurbanne, 1993)**

001 (1968)

A SERIES OF STAKES SET IN THE GROUND AT REGULAR INTERVALS TO FORM A RECTANGLE TWINE STRUNG FROM STAKE TO STAKE TO DEMARK A GRID A RECTANGLE REMOVED FROM THIS RECTANGLE

002 (1968)

ONE QUART EXTERIOR INDUSTRIAL ENAMEL THROWN ON A BRICK WALL

003 (1968)

6 TEN PENNY COMMON STEEL NAILS DRIVEN INTO FLOOR AT INDICATED TERMINAL POINTS

004 (1968)

ONE FLOURESCIN SEA MARKER Poured INTO THE SEA

005 (1968)

ONE MASONITE PANEL 6" X 6" X 1/8" SECURED TO WALL BY SCREWS AT INDICATED TERMINAL POINTS

006 (1968)

6" X 6" X 1/8" MASONITE SQUARES BRUSH PAINTED WITH INDUSTRIAL ENAMEL ALLOWED TO DRY SANDED FOR ONE MINUTE BY A FLAT FINISHING SANDER SECURED TO THE WALL FLOOR OR CEILING BY SCREWS

007 (1968)

GLOSS WHITE LACQUER SPRAYED FOR TWO MINUTES AT 40 lb. PRESSURE DIRECTLY UPON THE FLOOR

008 (1968)

ONE 14 oz. AEROSOL CAN ENAMEL SPRAYED TO CONCLUSION DIRECTLY UPON THE FLOOR

009 (1968)

TWO SHEETS OF STANDARD 8 1/2" X 11" TYPING PAPER BONDED AT EQUAL DISTANCE FROM ON EITHER SIDE OF THE WHITE LINE OF THE LOS ANGELES FREEWAY  
THE UTILIZATION OF A BROKEN DOUBLE OR OTHERWISE LINE IN NO WAY ALTERS THE INTENT

010 (1968)

ONE HOLE IN THE GROUND APPROXIMATELY 1`X 1`X 1`  
ONE GALLON WATER BASED WHITE PAINT POURED INTO THIS HOLE

011 (1968)

A RECTANGULAR FIELD CRATERING WITH A RECTANGLE IMPOSED 12 CHARGES  
EXPLODED SIMULTANEOUSLY

012 (1968)

TWO MINUTES OF SPRAY PRESSURE WATER SOLUBLE PAINT DIRECTLY UPON THE  
FLOOR

013 (1968)

A SERIES OF 6" X 6" X 1/8" MASONITE BRUSH PAINTED WITH COMMERCIAL  
ENAMELS ALLOWED TO DRY SANDED BY A FLAT FINISHING SANDER FOR ONE  
MINUTE SECURED TO THE WALL SEPARATELY AT INDICATED TERMINAL SCREW  
POINTS

014 (1968)

3 STANDARD MILLED CLEAR PINE 1" X 3" PLANKS OF ARBITRARY LENGTH WITH  
THE THIRD PLANK SHORTER THAN THE PRECEDING TWO GLUED TOGETHER AND  
SECURED TO THE WALL AT INDICATED SCREW POINTS

015 (1968)

ONE REGULAR RECTANGULAR OBJECT PLACED ACROSS AN INTERNATIONAL  
BOUNDARY ALLOWED TO REST THEN TURNED TO AND TURNED UPON TO  
INTRUDE THE PORTION OF ONE COUNTRY INTO THE OTHER

016 (1968)

ONE PINT GLOSS WHITE LACQUER POURED DIRECTLY UPON THE FLOOR AND  
ALLOWED TO DRY

017 (1968)

TWO MINUTES OF SPRAY PAINT DIRECTLY UPON THE FLOOR FROM A STANDARD  
AEROSOL SPRAY CAN

018 (1968)

ONE SQUARE LIMESTONE SLAB OF ARBITRARY THICKNESS ONE SHEET OF  
BROWN WRAPPING PAPER BONDED EVEN WITH THE EDGES TO THE TOP  
SURFACE OF THE LIMESTONE

019 (1968)

A 2" WIDE 1" DEEP TRENCH CUT ACROSS A STANDARD ONE CAR DRIVEWAY

020 (1968)

3 MINUTES OF 40 lb. PRESSURE SPRAY OF WHITE HIGHWAY PAINT UPON A WELL TENDED LAWN

THE LAWN IS ALLOWED TO GROW AND NOT TENDED UNTIL THE GRASS IS FREE OF ALL VESTIGES OF WHITE PAINT

021 (1968)

A 36" X 36" REMOVAL TO THE LATHING OR SUPPORT WALL OF PLASTER OR WALLBOARD FROM A WALL

022 (1968)

ONE STANDARD AIR FORCE DYE MARKER THROWN INTO THE SEA

023 (1968)

FIELD CRATERED BY SIMULTANEOUSLY EXPLODED 1/3 lb. TNT CHARGES

024 (1968)

AN AMOUNT OF BLEACH Poured UPON A RUG AND ALLOWED TO BLEACH

025 (1968)

ONE SHEET OF CLEAR PLEXIGLASS OF ARBITRARY SIZE AND THICKNESS SECURED AT THE FOUR CORNERS AND EXACT CENTER BY SCREWS TO THE FLOOR

026 (1968)

A WALL CRATERED BY A SINGLE SHOTGUN BLAST

027 (1968)

FIRECRACKER RESIDUE OF EXPLOSIONS AT EACH CORNER OF THE EXHIBITION AREA

028 (1968)

AN OBJECT TOSSED FROM ONE COUNTRY TO ANOTHER

029 (1968)

THE RESIDUE OF A FLARE IGNITED UPON A BOUNDARY

030 (1968)

A FIELD CRATERED BY STRUCTURED SIMULTANEOUS TNT EXPLOSIONS

031 (1968)

A REMOVAL OF AN AMOUNT OF EARTH FROM THE GROUND THE INTRUSION INTO THIS HOLE OF A STANDARD PROCESSED MATERIAL

032 (1968)

ONE SHEET OF PLYWOOD SECURED TO THE FLOOR OR WALL

033 (1968)

A REMOVAL TO THE LATHING OR SUPPORT WALL OF PLASTER OR WALLBOARD FROM A WALL

034 (1968)

ONE SHEET OF TRANSPARENT PLASTIC SECURED TO THE FLOOR OR WALL

035 (1968)

A RECTANGULAR CANVAS AND STRETCHER SUPPORT WITH A RECTANGULAR REMOVAL FROM ONE OF THE FOUR CORNERS SPRAYED WITH PAINT FOR A TIME ELAPSURE

036 (1968)

AN AMOUNT OF PAINT Poured DIRECTLY UPON THE FLOOR AND ALLOWED TO DRY

037 (1968)

COMMON STEEL NAILS DRIVEN INTO THE FLOOR AT POINTS DESIGNATED AT TIME OF INSTALLATION

038 (1968)

A SERIES OF STAKES SET IN THE GROUND AT REGULAR INTERVALS TO FORM A RECTANGLE TWINE STRUNG FROM STAKE TO STAKE TO DEMARK A GRID

039 (1968)

4 STRIPS OF LINOLEUM OF ARBITRARY WIDTH CEMENTED TO THE FLOOR EDGE TO EDGE WITH THE FOURTH STRIP ONE WIDTH SHORTER THAN THE PRECEDING THREE

040 (1968)

ONE 106" X 16" SLAB OF DOW HD 300" STYROFOAM SUNK FLUSH WITH THE GROUND

041 (1968)

ONE STANDARD INTERIOR GRADE SHEET 4' X 8' X 3/4" PLYWOOD SECURED AT THE FOUR CORNERS AND EXACT CENTER BY SCREWS TO THE WALL

042 (1968)

A SHEET OF BROWN PAPER OF ARBITRARY WIDTH AND LENGTH OF TWICE THAT WIDTH WITH A REMOVAL OF THE SAME PROPORTIONS GLUED TO THE FLOOR

043 (1969)

A RECTANGULAR REMOVAL FROM A XEROXED GRAPH SHEET IN PROPORTION TO THE OVERALL DIMENSIONS OF THE SHEET

044 (1969)

ONE QUART HEAVY GRADE MOTOR OIL POURED INTO THE GULF STREAM

045 (1969)

TWO COMMON STEEL NAILS DRIVEN INTO THE FLOOR ONE DIRECTLY IN LINE WITH THE OTHER AT POINTS DETERMINED AT TIME OF INSTALLATION

046 (1969)

5 GALLONS WATER BASE TEMPERA PAINT POURED DIRECTLY UPON THE FLOOR AND ALLOWED TO REMAIN FOR THE DURATION OF THE EXHIBITION

047 (1969)

A WALL PITTED BY A SINGLE AIR RIFLE SHOT

048 (1969)

A SHALLOW TRENCH DUG FROM HIGH WATER MARK TO LOW TIDE MARK UPON A NORTH ATLANTIC BEACH

049 (1969)

A 6 cm X 6 cm REMOVAL TO THE LATHING OR SUPPORT WALL OF PLASTER OR WALLBOARD FROM A WALL

050 (1969)

A REMOVAL OF THE CORNER OF A RUG IN USE

051 (1969)

1000 GERMAN MARKS WORTH MEDIUM BULK MATERIAL TRANSFERRED FROM ONE COUNTRY TO ANOTHER

052 (1969)

ONE KILOGRAM OF LACQUER POURED UPON A FLOOR

053 (1969)

ONE STEEL I BEAM PLACED UPON A BOUNDARY AND ALLOWED TO REST

054 (1969)

A SQUARE REMOVAL FROM A RUG IN USE

055 (1969)

A CUP OF SEA WATER POURED UPON THE FLOOR

056/057 (1969)

ONE QUART ANTI FREEZE POURED UPON THE ICE LITTLE AMERICA ROSS DEPENDENCY ANTARCTICA AND ALLOWED TO REMAIN

ONE QUART ANTI FREEZE POURED UPON THE ICE NORWAY STATION PRINCESS MARTHA COAST QUEEN MAUD LAND ANTARTICA AND ALLOWED TO REMAIN

058 (1969)

A RUBBER BALL THROWN INTO THE AMERICAN FALLS NIAGARA FALLS

A RUBBER BALL THROWN INTO THE CANADIAN FALLS NIAGARA FALLS

059 (1969)

AN OBJECT SECURED UPON A THRESHOLD

060 (1969)

A WALL SHATTERED BY A SINGLE PISTOL SHOT

061 (1969)

AN AMOUNT OF SEA WATER POURED UPON THE GRASS

062 (1969)

AN OBJECT SECURED UPON A BOUNDARY

063 (1969)

A TRIANGULAR REMOVAL FROM A TREE



064 (1969)

A CONCISE EXPLOSION AT THE BOUNDARY OF THREE COUNTRIES

065 (1969)

5 GALLONS OF RED VEGETABLE COLORING POURED INTO AN EASTWARD  
FLOWING STREAM ON OR NEAR THE CONTINENTAL DIVIDE USA

5 GALLONS OF RED VEGETABLE COLORING POURED INTO A WESTWARD  
FLOWING STREAM ON OR NEAR THE CONTINENTAL DIVIDE USA

066 (1969)

AN INTRUSION INTO AN EASTWARD FLOWING STREAM

AN INTRUSION INTO A WESTWARD FLOWING STREAM

ON OR NEAR THE CONTINENTAL DIVIDE USA

067 (1969)

A WALL STAINED BY WATER

068 (1969)

FLOATABLE OBJECTS THROWN INTO INLAND WATERWAYS ONE EACH MONTH FOR  
7 YEARS

069 (1969)

A RURAL STONE WALL BREACHED BY DETONATED HIGH EXPLOSIVES

070 (1969)

A RIVER SPANNED

071 (1969)

A TRANSLATION FROM ONE LANGUAGE TO ANOTHER

072 (1969)

A TREE BORED BY A RIFLE SHOT

073 (1969)

AN ABRIDGEMENT OF AN ABUTMENT TO ON OR ABOUT THE ARCTIC  
CIRCLE

074 (1969)

THE ARCTIC CIRCLE SHATTERED

075 (1969)

A GLACIER VANDALIZED

076 (1969)

A CITY DRAGGED

077 (1969)

A CITY SHORED

078 (1969)

A TURBULENCE INDUCED WITHIN A BODY OF WATER

079 (1969)

TWO FIELDS IN ADJOINING COUNTRIES CRATERED BY SIMULTANEOUS  
EXPLOSIONS

080 (1969)

A FLARE IGNITED UPON A BOUNDARY

081 (1969)

IGNITED

082 (1969)

FERMENTED

083 (1969)

DISPLACED

084 (1969)

AN INDIVISIBLE ENTITY DIVIDED REDUCED OR PARTITIONED

085 (1969)

A STAKE SET IN THE GROUND IN DIRECT LINE WITH A STAKE SET IN THE  
GROUND OF AN ADJACENT COUNTRY

086 (1969)

A PIECE OF ORE BROKEN PLACED  $\frac{1}{2}$  APPROXIMATELY UPON THE AMERICAN  
SIDE  $\frac{1}{2}$  APPROXIMATELY UPON THE CANADIAN SIDE OF THE SAINT LAWRENCE  
SEAWAY

087 (1969)

THE DISPOSAL OF A NATURAL RESOURCE

088 (1969)

TRANSFERRED

089 (1969)

A WALL STRIPPED OF PLASTER OR WALLBOARD

090 (1969)

THE JOINING OF FRANCE GERMANY AND SWITZERLAND BY ROPE

091 (1969)

A STAKE SET

092 (1969)

A STAKE SET IN THE GROUND 50 ft. FROM THE SWISS GERMAN BORDER  
SWITZERLAND

A STAKE SET IN THE GROUND 50 ft. FROM THE GERMAN SWISS BORDER  
GERMANY

ONE STAKE IN DIRECT LINE WITH THE OTHER

093 (1969)

A RUBBER BALL THROWN AT THE SEA

094 (1969)

A NATURAL WATERCOURSE DIVERTED REDUCED OR DISPLACED

095 (1969)

BREACHED

096 (1969)

REMOVALS HALFWAY BETWEEN THE EQUATOR AND THE NORTH POLE

097 (1969)

A DIRECT AFFRONT TO A NATURAL WATERWAY

098 (1969)

PAINTED

099 (1969)  
SMUDGED

100 (1969)  
FLUSHED

101 (1969)  
MARRED

102 (1969)  
REDUCED

103 (1969)  
OBSTRUCTED

104 (1969)  
STRUNG

105 (1969)  
SHORED

106 (1969)  
SPLIT

107 (1969)  
FOLDED

108 (1969)  
DRAGGED

109 (1969)  
BORED

110 (1969)  
TRANSLATED

111 (1969)  
STAINED

112 (1969)  
SPRAYED

113 (1969)  
DUG

114 (1969)  
SPANNED

115 (1969)  
PLACED

116 (1969)  
PITTED

117 (1969)  
SHATTERED

118 (1969)  
CRATERED

119 (1969)  
ABRIDGED

120 (1969)  
AFFRONTED

121 (1969)  
DIVERTED

122 (1969)  
GLUED

123 (1969)  
POURED

124 (1969)  
SANDED

125 (1969)

TOSSED

126 (1969)

REMOVED

127 (1969)

TURNED

128 (1969)

SECURED

129 (1969)

THROWN

130 (1969)

DEMARKED

131 (1969)

BLEACHED

132 (1969)

MIXED

133 (1969)

MUCKED

134 (1969)

LOCKED

135 (1969)

CABLED

136 (1969)

BRACKETED

137 (1969)

MINED

138 (1969)

SMELTED

139 (1969)

NOTCHED

140 (1969)

MASHED

141 (1969)

GREASED

142 (1969)

RUPTURED

143 (1970)

AN ACCUMULATION OF INFORMATION TAKEN FROM HERE TO THERE

144 (1970)

A RIVER SPANNED BY A TEMPORARY FIXED PONTON BRIDGE

145 (1970)

THE SHOULDER OF A HIGHWAY CONTINUOUS THROUGH TWO STATES SET WITH  
SIGNAL FLAGS

146 (1970)

A RUBBER BALL THROWN ON THE SEA

147 (1970)

A STONE WALL BREACHED

148 (1970)

AN AMOUNT OF MATERIAL PLACED UPON THE OCEAN NORTH OF THE COAXIAL  
CABLE

AN AMOUNT OF MATERIAL PLACED UPON THE OCEAN SOUTH OF THE COAXIAL  
CABLE

149 (1970)

THE PEACE OF THE PYRENEES OVER AND OUT

150 (1970)

A STONE LEFT UNTURNED

151 (1970)

EARTH TO EARTH ASHES TO ASHES DUST TO DUST

152 (1970)

LEAD TIN AND MERCURY ROASTED TILL READY

153 (1970)

SOMETHING OLD SOMETHING NEW SOMETHING BORROWED SOMETHING BLUE

154 (1970)

AND THEN THERE WERE NONE

155 (1970)

AN AMOUNT OF CURRENCY EXCHANGED FROM ONE COUNTRY TO ANOTHER

156 (1970)

TRIED AND TRUE

157-161 (1970)

TO THE SEA

ON THE SEA

FROM THE SEA

AT THE SEA

BORDERING THE SEA

162-166 (1970)

TO THE LAKE

ON THE LAKE

FROM THE LAKE

AT THE LAKE

BORDERING THE LAKE

167 (1970)

SLOWLY RAISED WATER



168-177 (1970)

FLOWED GENTLY  
FLOWED BRISKLY  
FLOWED UNDER  
FLOWED OVER  
FLOWED AROUND  
FLOWED THROUGH  
FLOWED WITHIN  
FLOWED OUT  
FLOWED IN  
FLOWED DESPITE

178 (1970)

AN EQUILATERAL ROPE TRIANGLE HAVING BASEL SWITZERLAND GERMANY AND  
FRANCE AS POINTS

179 (1970)

AN AMOUNT OF VISCOUS NON WATER SOLUBLE LIQUID Poured INTO THE GULF  
STREAM

180 (1970)

\$ 1000 WORTH MEDIUM BULK MATERIAL TRANSFERRED FROM ONE COUNTRY  
TO ANOTHER

181 (1970)

ONE FIELD CRATERED BY A STRUCTURED EXPLOSION IN OR AROUND DUBLIN  
IRELAND  
ONE FIELD CRATERED BY A STRUCTURED EXPLOSION IN OR AROUND BELFAST  
NORTH IRELAND

BOTH FIELDS CRATERED SIMULTANEOUSLY

182 (1970)

50 lbs. OF LEAD PLACED UPON THE OCEAN NORTH OF THE COAXIAL CABLE  
50 lbs. OF LEAD PLACED UPON THE OCEAN SOUTH OF THE COAXIAL CABLE

183 (1970)

ANTI FREEZE IN STANDARD QUANTITY Poured UPON THE OPPOSING SIDES OF  
THE ANTARCTIC CONTINENT AND ALLOWED TO REMAIN

184 (1970)

A LODESTONE BROKEN PLACED ONE HALF APROXIMATELY UPON THE AMERICAN SIDE ONE HALF APROXIMATELY UPON THE CANADIAN SIDE OF THE SAINT LAWRENCE SEAWAY

185 (1970)

A CONCISE EXPLOSION NEAR AACHEN GERMANY UPON THE COMMON BOUNDARY OF GERMANY BELGIUM AND THE NETHERLANDS

186 (1970)

A RECTANGULAR OBJECT PLACED UPON A BOUNDARY AND ALLOWED TO REST

187 (1970)

THE RIVER CLYDE BRIDGED BY A TEMPORARY FIXED FLOATING BRIDGE

188 (1970)

10 lbs. MERCURY TOSSED FROM FINLAND TO SWEDEN

189 (1970)

A NON SINKABLE MANUFACTURED OBJECT THROWN INTO THE AMERICAN FALLS NIAGARA FALLS

A NON SINKABLE MANUFACTURED OBJECT THROWN INTO THE CANADIAN FALLS NIAGARA FALLS

190 (1970)

SIGNAL FLAGS SET IN THE SHOULDER OF A HIGHWAY CONTINUOUS THROUGH KANSAS CITY KANSAS AND KANSAS CITY MISSOURI  
ONE SET IN EACH STATE

191 (1970)

A TRENCH DUG FROM THE HIGH WATER MARKING TO THE LOW WATER MARKING UPON A BEACH

192 (1970)

BEACHED (GESTRANDED)

193 (1970)

ACCUMULATION OF GLASS IN THE GRASS

194-213 (1970)

PERHAPS WHEN REMOVED

PERHAPS WHEN REDONE

PERHAPS WHEN REBUTTED

PERHAPS WHEN REPLACED

PERHAPS WHEN READJUSTED

PERHAPS WHEN RELATED

PERHAPS WHEN RECHARGED

PERHAPS WHEN REFLOATED

PERHAPS WHEN RESHAPED

PERHAPS WHEN REBOUNDED

PERHAPS WHEN RECEIVED

PERHAPS WHEN REHUNG

PERHAPS WHEN REPRODUCED

PERHAPS WHEN REPAINTED

PERHAPS WHEN RETRANSFERRED

PERHAPS WHEN REIMPOSED

PERHAPS WHEN RETRANSLATED

PERHAPS WHEN RECANTED

PERHAPS WHEN REINSERTED

PERHAPS WHEN RETURNED

214 (1970)

PERHAPS HAVING BEEN REMOVED

215 (1970)

PERHAPS AFTER BEING REDONE

216 (1970)

TOPPLED FROM ABOVE

217 (1970)

COVERED FROM THE REAR

218 (1970)

WEAKENED FROM WITHIN

219 (1970)

MOVED FROM UP FRONT

220 (1970)

TILTED FROM BELOW

221 (1970)

SHIFTED FROM THE SIDE

222 (1970)

FLANKED BESIDE

223 (1970)

DONE WITHOUT

224-226 (1970)

MIDDLE OF THE ROAD

LEFT OF CENTER

RIGHT OF CENTER

227 (1970)

OVER THE EDGE

228 (1970)

AROUND THE BEND

229 (1970)

BESIDE ITSELF

230 (1970)

UNDER THE LINE

231 (1970)

OVER THE HILL

232 (1970)

BESIDE THE POINT

233 (1971)

STRUNG OUT

234-238 (1971)

UNDER AND OVER. OVER AND UNDER. AND UNDER AND OVER. AND OVER AND UNDER.

DOWN AND OUT. OUT AND DOWN. AND DOWN AND OUT. AND OUT AND DOWN.

BACK AND FORTH. FORTH AND BACK. AND BACK AND FORTH. AND FORTH AND BACK.

IN AND OUT. OUT AND IN. AND IN AND OUT. AND OUT AND IN.

OVER AND OVER. OVER AND OVER. AND OVER AND OVER. AND OVER AND OVER.

239-243 (1971)

AROUND AND ABOUT. ABOUT AND AROUND. AND AROUND AND ABOUT. AND ABOUT AND AROUND.

RISEN AND FALLEN. FALLEN AND RISEN. AND RISEN AND FALLEN. AND FALLEN AND RISEN.

THROUGH AND THROUGH. THROUGH AND THROUGH. AND THROUGH AND THROUGH. AND THROUGH AND THROUGH.

OVER AND OUT. OUT AND OVER. AND OVER AND OUT. AND OUT AND OVER.

ON AND OFF. OFF AND ON. AND ON AND OFF. AND OFF AND ON.

244 (1971)

LIGHT AND DARK. AND DARK AND LIGHT.

245 (1971)

OVERTURNED. TURNED OVER. AND OVERTURNED. AND TURNED OVER.

246 (1971)

OVERSTUFFED. STUFFED OVER. AND OVERSTUFFED. AND STUFFED OVER.

247 (1971)

PASSED OVER. OVERPASSED. AND PASSED OVER. AND OVERPASSED.

248 (1971)

DOWNTRODDEN. TRODDENDOWN. AND DOWNTRODDEN. AND TRODDENDOWN.

249 (1971)

DOUBLEDOVER. OVERDOUBLED. AND DOUBLEDOVER. AND OVERDOUBLED.

250 (1971)

TO AND FRO. FRO AND TO. AND TO AND FRO. AND FRO AND TO.

251 (1971)

BROKEN OFF

252 (1971)

OVERDONE. DONEOVER. AND OVERDONE. AND DONEOVER.

253 (1971)

WITHOUT OR WITHIN

254 (1971)

UNDERTOWN AND/OR OVERTOWN  
(SUBMERGÉ ET/OU ÉMERGÉ)

255 (1971)

DUG UP AND/OR DUG OUT

256 (1971)

UNDERLAIN AND/OR OVERLAIN

257-261 (1971)

AFFECTED AS TO PRESSURE AND/OR PULL

EFFECTED AS TO PRESSURE AND/OR PULL

AFFECTED AS TO HEAT AND/OR COLD

EFFECTED AS TO HEAT AND/OR COLD

AFFECTED AS TO EXPLOSION AND/OR IMPLOSION

EFFECTED AS TO EXPLOSION AND/OR IMPLOSION

AFFECTED AS TO CORROSION AND/OR VACUUM

EFFECTED AS TO CORROSION AND/OR VACUUM

AFFECTED AS TO NOISE AND/OR SILENCE

EFFECTED AS TO NOISE AND/OR SILENCE

262-266 (1972)

CURTAILED

DISENGAGED

AS TO PRESSURE AND/OR PULL

RESTRAINED

WEAKENED

TINGED

CURTAILED

DISENGAGED

AS TO HEAT AND/OR COLD

RESTRAINED

WEAKENED

TINGED

CURTAILED

DISENGAGED

AS TO NOISE AND/OR SILENCE

RESTRAINED

WEAKENED

TINGED

CURTAILED  
DISENGAGED  
RESTRAINED  
WEAKENED  
TINGED

AS TO EXPLOSION AND/OR IMPLOSION

CURTAILED  
DISENGAGED  
RESTRAINED  
WEAKENED  
TINGED

AS TO CORROSION AND/OR VACUUM

267-272 (1972)  
AS IF IT WERE  
AS IF IT PASSED  
AS IF IT ROSE  
AS IF IT FELL  
AS IF IT WOULD  
AS IF IT COULD

273 (1972)  
A 1 ft. BY 1 ft. REMOVAL FROM A WALL AND/OR FLOOR AND/OR CEILING

274-280 (1972)  
AS IF IT HAD NOT  
AS IF IT HAD BEEN  
TO HAVE AND HAVE NOT  
TO HAVE AND TO HOLD  
TO SEE AND BE SEEN  
TO GIVE AND TO TAKE  
TO SHOW AND TO TELL



281 (1972)

A SOUND GROWN SOFTER (DIMINUENDO)

282-285 (1972)

LOUDLY MADE NOISE (forte)

AND/OR

MODERATELY LOUDLY (mezzoforte)

SOFTLY MADE NOISE (piano)

AND/OR

MODERATELY SOFTLY (mezzopiano)

NOISE MADE VERY LOUDLY (fortissimo)

AND/OR

MODERATELY LOUDLY (mezzoforte)

NOISE MADE VERY SOFTLY (pianissimo)

AND/OR

MODERATELY SOFTLY (mezzopiano)

286-287 (1972)

MADE QUIETLY

MADE NOISILY

288 (1972)

[TURNED] RED AS WELL AS BLACK

289-293 (1972)

GREEN AS WELL AS BLUE AS WELL AS RED

RED AND GREEN AND BLUE MORE OR LESS

RED OVER AND ABOVE GREEN OVER AND ABOVE BLUE

RED IN RELATION TO GREEN IN RELATION TO BLUE

RED IN LIEU OF GREEN IN LIEU OF BLUE

294-298 (1972)

NOT AS WELL AS AS WELL AS NOT NOT BLUE AS WELL AS GREEN AS WELL AS  
RED

NOT MORE NOR LESS NOT LESS NOR MORE NOT MORE GREEN NOR LESS GREEN  
NOT MORE RED NOR LESS RED NOT MORE BLUE NOR LESS BLUE

NOT OVER NOR ABOVE NOT ABOVE NOR OVER NOT OVER NOR ABOVE GREEN NOT  
OVER NOR ABOVE RED NOT OVER NORE ABOVE BLUE

UNRELATED TO TO UNRELATED UNRELATED TO RED UNRELATED TO BLUE  
UNRELATED TO GREEN

NOT IN LIEU OF NOT IN LIEU IN NOT IN LIEU OF RED NOT IN LIEU OF GREEN NOT  
IN LIEU OF BLUE

299 (1972)

... IN AS MUCH AS  
IN AS MUCH AS ...

300-302 (1972)

(        ) DOWN A HATCH  
DOWN A HATCH (        )

(        ) UP A TREE  
UP A TREE (        )

(        ) AROUND A TOWN  
AROUND A TOWN (        )

303-310 (1972)

FIRE ENGULFED (DIMINISHED) EMBRACED (SMOTHERED) BY WATER (HISSING)  
FIRE EXTINGUISHED BY MEANS OTHER THAN WATER (FIRE AND WATER MIXED)

FIRE CRAMMED (ENGORGED) GLUTTED (OVERINDULGED) WITH WOOD  
(CRACKLING)

FIRE FED BY OTHER THAN WOOD (ANOTHER LOG ON THE FIRE)

EARTH ENGULFED (SOAKED) EMBRACED (COVERED) BY WATER (SIGHING)  
EARTH WET BY MEANS OTHER THAN WATER (ANOTHER SOAKING)

EARTH CRAMMED (PUSHED) GLUTTED (DISPLACED) WITH WOOD (CLUNKING)  
EARTH ENRICHED BY OTHER THAN WOOD (ONE MORE SHOVE)

AIR ENGULFED (SMOTHERED) EMBRACED (DIMINISHED) BY EARTH (SIGHING)  
AIR PUSHED BY MEANS OTHER THAN EARTH (ONE MORE SHOVE)

AIR CRAMMED (SHOVED) GLUTTED (DISPLACED) WITH WOOD (SWISHING)  
AIR ENRICHED BY OTHER THAN WOOD (ONE MORE SHOVE)

WATER ENGULFED (PUSHED) EMBRACED (PUSHED) BY EARTH (WHOOSHING)  
WATER PUSHED BY MEANS OTHER THAN EARTH (SHOVED ONCE MORE)

WATER CRAMMED (PUSHED) GLUTTED (PUSHED) WITH WOOD (WHOOSHING)  
WATER ENRICHED BY OTHER THAN EARTH (SHOVED ONCE MORE)

311-312 (1972)

... AND THEN RELEGATED TO ANOTHER GENDER

... AND THEN UTILISED AS TO ANOTHER GENDER

313-324 (1972)

HAVING ROLLED BEFORE INCARCERATION  
... BEFORE INCARCERATION

BEING ROLLED DURING INCARCERATION  
... DURING INCARCERATION

ROLLING AFTER INCARCERATION  
... AFTER INCARCERATION

HAVING SHONE BEFORE MUTILATION  
... BEFORE MUTILATION

BEING DULLED DURING MUTILATION  
... DURING MUTILATION

DULLED AFTER MUTILATION  
... AFTER MUTILATION

MOBILE BEFORE RELEGATION  
... BEFORE RELEGATION

MOVING DURING RELEGATION  
... DURING RELEGATION

STATIONARY AFTER RELEGATION  
... AFTER RELEGATION

HAVING SPREAD BEFORE BINDING  
... BEFORE BINDING

SPREADING DURING BINDING  
... DURING BINDING

STANDING AFTER BINDING  
... AFTER BINDING

325-331 (1972)

A ( ) C

SHARPENED CARRIED DONE AGAIN PERHAPS ...

A C

( )

A ( ) D

SHARPENED FLATTENED CARRIED DONE AGAIN PERHAPS ...

A D

( )

AN ( ) E

FLATTENED CARRIED DONE AGAIN PERHAPS ...

AN E

( )

AN ( ) F

SHARPENED CARRIED DONE AGAIN PERHAPS ...

AN F

( )

A ( ) G

SHARPENED FLATTENED CARRIED DONE AGAIN PERHAPS ...

A G

( )

AN ( ) A

SHARPENED FLATTENED CARRIED DONE AGAIN PERHAPS ...

AN A

( )

A ( ) B

FLATTENED CARRIED DONE AGAIN PERHAPS ...

A B

( )

332 (1972)

AND THEN UNTENDED AS ...

**333-341 (1973)**

HAVING BEEN IN A STRONG PROGRESSION  
HAVING A STRONG PROGRESSION

HAVING BEEN IN AN ASCENDING PROGRESSION  
HAVING AN ASCENDING PROGRESSION

HAVING BEEN IN A DESCENDING PROGRESSION  
HAVING A DESCENDING PROGRESSION

HAVING BEEN IN A SUPERSTRONG PROGRESSION  
HAVING A SUPERSTRONG PROGRESSION

HAVING BEEN IN A DECEPTIVE PROGRESSION  
HAVING A DECEPTIVE PROGRESSION

HAVING BEEN IN A SUBSTITUTE PROGRESSION  
HAVING A SUBSTITUTE PROGRESSION

HAVING BEEN IN AN ENRICHED PROGRESSION  
HAVING AN ENRICHED PROGRESSION

HAVING BEEN IN A RETROGRADE PROGRESSION  
HAVING A RETROGRADE PROGRESSION

HAVING BEEN IN A ROVING PROGRESSION  
HAVING A ROVING PROGRESSION

342-347 (1973)

AND THEN ... A TREATMENT OF DISSONANCES  
AND THEN ... AN INDICTMENT OF DISSONANCES  
AND THEN ... A DEFENSE OF DISSONANCES  
AND THEN ... AN UNDERMINING OF DISSONANCES

AND THEN ... A VARIATION OF THE SEQUENCE  
AND THEN ... AN INDICTMENT OF THE SEQUENCE  
AND THEN ... A DEFENSE OF THE SEQUENCE  
AND THEN ... AN UNDERMINING OF THE SEQUENCE

AND THEN ... IRRECONCILABLY REMOTE  
AND THEN ... A REMOTE INDICTMENT  
AND THEN ... AN IRRECONCILABLE DEFENSE  
AND THEN ... INDIRECTLY UNDERMINED

AND THEN ... INDIRECTLY RELATED  
AND THEN ... A RELATED INDICTMENT  
AND THEN ... A RELATED DEFENSE  
AND THEN ... INDIRECTLY UNDERMINED

AND THEN ... A SOMETIME REMOTE ONE  
AND THEN ... A SOMETIME REMOTE INDICTMENT  
AND THEN ... A SOMETIME REMOTE DEFENSE  
AND THEN ... A SOMETIME REMOTE UNDERMINING

AND THEN ... CHANGED FROM MINOR TO MAJOR  
AND THEN ... INDICTED FROM MINOR TO MAJOR  
AND THEN ... DEFENDED FROM MINOR TO MAJOR  
AND THEN ... UNDERMINED FROM MINOR TO MAJOR

348-352 (1973)

ONLY CLASSIFIED AS ...  
... COMMON TO BOTH ...  
THE MERE INTERCHANGE (            )  
AT LEAST WITH REFERENCE TO  
CONTRASTING (            ) SECTIONS

353-254 (1973)

... INDIRECTLY *BUT* CLOSE

... DIRECTLY *BUT* CLOSE ...

355-361 (1973)

REGISTERED BY OTHER MEANS OR REGISTERED WITH THE SAME MEANS

TITLED BY OTHER MEANS OR TITLED WITH THE SAME MEANS

ISSUED WITH A DIFFERENT FREQUENCY OR ISSUED WITH THE SAME FREQUENCY

PLACED IN AN UNKNOWN LOCATION OR PLACED IN THE SAME LOCATION AS  
BEFORE

NAMED IN A DIFFERENT MANNER OR NAMED AS BEFORE

OWNED IN A DIFFERENT MANNER OR OWNED AS BEFORE

ACCOUNTED FOR OR UNACCOUNTED FOR AS BEFORE

362 (1973)

RIGHT IN THE MIDDLE OF \_\_\_\_\_

RIGHT IN THE MIDDLE OF (            )

RIGHT IN THE MIDDLE OF ...

... RIGHT IN THE MIDDLE OF \_\_\_\_\_

363 (1973)

MADE TO APPEAR AS

(        ) MADE TO APPEAR AS (        )

364 (1973)

TAKEN TO A POINT OF TOLERANCE

365 (1974)

USED WITHOUT REFERENCE TO

USED WITHOUT REFERENCE ...

USED WITHOUT (            )



366-369 (1974)

MADE UNSUITABLE TO/FOR

PUT OUT OF PLACE TO/FOR

CATERED TO/FOR

NOT QUITE DONE TO/FOR

370-372 (1974)

ESCALATED FROM TIME TO TIME

OVERLOADED FROM TIME TO TIME

REVOKED FROM TIME TO TIME

373 (1974)

IN RELATION TO AN INCREASE IN QUANTITY REGARDLESS OF QUALITY:

HAVING BEEN PLACED UPON A PLANE

( ) UPON A PLANE

HAVING BEEN PLACED ( )

374-375 (1974)

WITH AN ADVANCE DECLINED AT/TO (WITH OR WITHOUT LEVERAGE)

WITH AN ADVANCE REVERSED AT/FROM (WITH OR WITHOUT LEVERAGE)

376-378 (1974)

WITH RELATION TO THE VARIOUS MANNERS OF USE FOR/OF VARIOUS THINGS:

HAVING HAD LEVERAGE FOR/OF (WITH OR WITHOUT DIRECTION)

HAVING HAD ADVANCEMENT FOR/OF (WITH OR WITHOUT DIRECTION)

HAVING HAD DIRECTION (WITH OR WITHOUT... )

379 (1974)

HAVING A RELATION TO THE MANNER OF THINGS: /

HAVING HAD A RELATION TO A MANNER OF THINGS:

MOVED AFTER USE

... AFTER USE

MOVED ( )

380-383 (1974)

WITH A RELATION TO THE VARIOUS MANNERS OF RESONANCE:

HAVING BEEN MOVED TO A POINT OF DISCORDANCE

(WITH OR WITHOUT PURPOSE)

HAVING BEEN VIBRATED TO A POINT OF DESTRUCTION

(WITHIN OR WITHOUT PURPOSE)

HAVING BEEN PLACED AS A MEANS TOWARDS RESONANCE

(DESPITE EFFECTIVENESS)

HAVING BEEN PLACED AS A MEANS AGAINST RESONANCE

(WITHIN THE CONTEXT OF EFFECTIVENESS)

384 (1974)

WITH A RELATION TO THE VARIOUS MANNERS OF PLACEMENT &/OR LOCATION:

HAVING BEEN REVOLVED

(WITH OR WITHOUT A RESOLUTION)

(WITHIN OR WITHOUT...)

( ) REVOLVED

[BEING THEN WITHIN A CONTEXT OF REVOLUTION]

385 (1974)

WITH RELATION TO A MANNER OF PLACEMENT &/OR LOCATION:

WITHIN A ( ) DOME

( BRIGHT )

( LIGHT )

386-388 (1974)

HAVING BEEN LAID BARE

(                    ) LAID BARE

(                    ) BARE

HAVING BEEN LAID OPEN

(                    ) LAID OPEN

(                    ) OPEN

HAVING BEEN LAID ON

(                    ) LAID ON

(                    ) ON

[PERHAPS WITHIN THE REALM OF ILLUMINATION]

389 (1974)

PLACED UPON A STONE

[            ] UPON A STONE

HAVING THUS BEEN ALTERED

390-392 (1974)

FROM WOOD TO STONE

FROM WHITE TO RED

FROM SEA TO SEA

(BEING WITHIN THE CONTEXT OF [A] MOVEMENT)

393-394 (1974)

UP ON (IN) THE AIR

DOWN ON (IN) THE GROUND

BEING WITHIN THE CONTEXT OF [A] REACTION

BEING WITHIN THE CONTEXT OF REACTION:

UP ON (IN) THE AIR

DOWN ON [IN] THE GROUND

395-396 (1974) (die Rahmung weist auf eine später geänderte Version hin)

FROM MAJOR TO MINOR FROM SMALL TO LARGE
--

(OFTEN FOUND) WITHIN THE CONTEXT OF EFFECTIVENESS:

FROM MAJOR TO MINOR

FROM SMALL TO LARGE

FROM MAJOR TO MINOR

FROM SMALL TO LARGE

[OFTEN FOUND] WITHIN THE CONTEXT OF EFFECTIVENESS

397-398 (**1975**) (die Rahmung weist auf eine später geänderte Version hin)

ARRANGED AS (TO) ARRANGED AS [TO]
--------------------------------------

(SOMETIMES FOUND)

WITHIN THE CONTEXT OF CHANGE:

ARRANGED AS (TO)

ARRANGED AS TO

[SOMETIMES FOUND]

WITHIN THE CONTEXT OF CHANGE:

ARRANGED AS (TO)

ARRANGED AS TO

399-400 (1975)

(OFTEN) MOVED ABOUT
---------------------

WITH RELATION TO REASON:

(OFTEN) MOVED ABOUT

(OFTEN) MOVED ABOUT

WITHIN THE CONTEXT OF [A] REASON

401 (1975)

OFTEN REPLAYED (PLAYED AGAIN)

402 (1975)

UNCOVERED

COVERED OVER

COVERED UP

WITH RELATION TO [A] VIEW

403-405 (1975)

ON A ROUGH \_\_\_\_\_

BEING WITHIN THE CONTEXT OF [A] PLACE

ON A SMOOTH \_\_\_\_\_

BEING WITHIN THE CONTEXT OF [A] PLACE

IN THE ROUGH

BEING WITHIN THE CONTEXT OF [A] PLACE

406 (1975)

HAVING BRIDGED A (THE) GAP

HAVING AVOIDED A (THE) PITFALL

HAVING MADE THE (A) POINT

ALL WITH AND END IN VIEW

407-411 (1975)

HAVING STOOD FOR [AS] (HAVING WAVED)

HAVING STOOD IN [AS] (HAVING WAVED)

HAVING STOOD UP [AS] (HAVING WAVED)

HAVING STOOD OVER [AS] (HAVING WAVED)

HAVING STOOD DOWN [AS] (HAVING WAVED)

412 (1975)

WITHIN THE CONTEXT OF A LONG SHOT  
(TO A DEGREE)

OUT

[BEARING A RELATION TO HOW FAR OUT]

413 (1975)

hell ALSO dunkel

6 of one

1/2 dozen

of another

hell ALSO dunkel

“6 \_\_\_\_\_”

“1/2 \_\_\_\_\_”

of another

[BOTH WITHIN A RHYTHM OF SORTS (i.e. : THE TANGO)]

414-418 (1975)

100 ROCKS ON A WALL

CUT

(TO A DOUBLED STANDARD)

99 ROCKS ON A WALL

FADED

(TO A DOUBLED STANDARD)

98 ROCKS ON A WALL

UPSTAGED

(TO A DOUBLED STANDARD)

97 ROCKS ON A WALL

WASHED OUT

(TO A DOUBLED STANDARD)

96 ROCKS ON A WALL

BLACKED OUT

(TO A DOUBLED STANDARD)

419 (1975)

CARRIED TO GREAT LENGTHS.  
CARRIED TO (RELATIVELY) GREAT LENGTHS.  
BROUGHT UP (RELATIVELY) SHORT.  
BROUGHT UP SHORT.

ALL OVER A MATTER OF TIME

420 (1976)

SOME THINGS (PACKED UP)  
SOME THINGS (LAID DOWN)

ALL OVERDUE

421 (1976)

HAVING BEEN SPREAD OUT (SORT OF)  
HAVING BEEN CLEARED UP (SORT OF)

ALL ABOUT TIME

422 (1976)

BENT TO A STRAIGHT AND NARROW AT A POINT OF PASSAGE

423 (1976)

BENT OVER BACKWARD(S) IN A POINT OF ORDER  
BENT OVER FORWARD(S) IN A POINT OF ORDER

424 (1976)

BEING THEN WITHIN A CONTEXT OF INTENSITY:

HAVING BURNED BRIGHTLY  
HAVING BURNED (            )  
HAVING (                    )

ALL TOWARDS A POINT OF VIEW

425 (1976)

HAVING BEEN BROUGHT BACK AT A POINT OF PASSAGE

426 (1976) (die gerahmte Version wurde später geändert)

LEFT HERE PUT THERE  FOR A LIMITED TIME
--

HAVING A RELATION TO PROGRESS (OF A SORT):

LEFT HERE  
PUT THERE

FOR A LIMITED TIME

427 (1976)

PUT DOWN FOR AS LONG AS IT LASTS  
PICKED UP FOR A LIMITED TIME ONLY  
WITHIN THE CONTEXT OF A DOUBLED STANDARD

428 (1976)

RELEASED AT A POINT OF PASSAGE FOR A LIMITED TIME ONLY

429 (1976)

HUNG ABOUT (WITHIN A CONTEXT OF RENEWAL) [i.e. DONE ALL OVER]

OFTEN DONE ALL OVER [WITHIN A RATIONALE OF RENEWAL]

430 (1976)

A BIT OF MATTER AND A LITTLE BIT MORE

431 (1977)

WITH A TOUCH OF PINK  
WITH A BIT OF VIOLET  
WITH A HINT OF GREEN

432 (1977)

DRAWN OUT OVER A PERIOD OF TIME (BROUGHT TO A POINT)



433 (1977)

WITHIN A PROCESS OF CONTAINING:

BLOCKED IN (FROM)

CLOSED OUT (FROM)

[WITHIN THE CONTEXT OF RESTRAINT]

434 (1977)

WITH A RELATION TO THE VARIOUS MANNERS OF USE:

WITH PINK, VIOLET, SILVER

(HAVING BEEN BROUGHT TO PASS)

435 (1977)

HAVING BEEN RED

HAVING BEEN WHITE

HAVING BEEN BLUE

BROUGHT TO BROWN (i.e. Goya)

436 (1977)

ONE BEHIND THE OTHER

ONE ON TOP OF THE OTHER

ONE IN FRONT OF THE OTHER

UNDER ANY CIRCUMSTANCE

437 (1977)

BLOWN AWAY UNDER CERTAIN CIRCUMSTANCES

438 (1977)

SOME RED MIXED WITH WHITE

SOME BLUE MIXED WITH WHITE

SOME GREEN MIXED WITH WHITE

SOME VIOLET MIXED WITH WHITE

SOME YELLOW MIXED WITH WHITE

(OUTSIDE OF A PRIMARY CONCERN)

439 (1977)

BACK TO BACK  
AT A POINT IN TIME

IN RELATION TO A SUPPORT SYSTEM

(i.e. a buttress)

440 (1977)

RESTED UPON QUITE HEAVILY  
WITHIN A PROBABILITY OF COLLAPSE

(i.e. a corner stone)

441 (1977)

DRAWN OVER ON WITHIN A RELATIONSHIP OF SOME SORT OF CONTINUITY

442 (1977)

PLACED OVER A SPACE WITH  
A PROBABILITY OF SHIFT

(i.e. a lintel)

443 (1977)

HAVING BEEN MARKED WITH (i.e. decorated)

HAVING BEEN DECORATED WITH (i.e. marked)

WITH A PROBABILITY OF BEING SEEN

444 (1977)

THROWN OUT (PROBABLY) TOO FAR

445 (1977)

SEEN THROUGH (AS)

446 (1977)

ABOVE BELOW THE LEVEL OF WATER  
WITH A PROBABILITY OF FLOODING

(i.e. a dike)

447 (1977) (die gerahmte Version wurde später geändert)

COVERED WITH RED AND GREEN PAINTED WITH BLUE AND PUCE PLACED UPON YELLOW AND RED  (ALL WITH A PROBABILITY OF BEING SEEN)
--

WITH SOME RELATION TO THE VARIOUS MANNERS OF DECORATION  
(i.e. presentation)

COVERED WITH RED AND GREEN  
PAINTED WITH BLUE AND PUCE  
PLACED UPON YELLOW AND RED

(ALL WITH A PROBABILITY OF BEING SEEN)

448 (1977)

COMING AND GOING  
REMAINING WITHIN THE CONTEXT OF PUT AND PLACE  
(i.e. as a means of transport)

449 (1978)

IN RELATION TO THREE COLORS:  
RED, WHITE, BLUE  
(i.e. covered over with)

450 (1978)

BLACK, ORANGE, YELLOW WITHIN A HORIZONTAL RELATIONSHIP  
(i.e. placed edge to edge)

451 (1978)

LAI D OUT FLAT  
BENT [NOW] THIS WAY  
TURNED [NOW] THAT WAY  
(in effect LOOPED OVER)

452 (1978)

PUT THROUGH (TO SOME DEGREE)

453 (1978)

REGARDING INSCRIPTIONS (OF A SORT) : INSCRIBED UPON TO A DEGREE CUT  
INTO

454 (1978)

HAVING BEEN BUILT ON SAND WITH ANOTHER BASE (BASIS) IN FACT

455 (1978)

AN OBJECT WITH (SOME) ESSENTIAL QUALITIES REMOVED  
WITH NO REGARD TO FUNCTION

456 (1978) (die gerahmte Version wurde später geändert)

TRIMMED, ALTERED, POSITIONED AND HELD UP [AS THE TWIG IS BENT]  AS AN AID TO THE (AN) ILLUSION
--

VARIOUS MANNERS WITH VARIOUS THINGS:

(i.e. preparation for presentation)

TRIMMED, ALTERED,  
POSITIONED AND HELD UP  
[AS THE TWIG IS BENT]

AS AN AID TO THE (AN) ILLUSION

457 (1978)

WITH RELATION TO THE VARIOUS MANNERS OF USE :

1. PREPARATION FOR  
AND
  2. PRESENTATION OF
  3. POSITIONED OVER
  4. HIDDEN FROM VIEW
  5. RENOVATED
- etc.

ALTERED TO SUIT

458 (1978)

DONE FAR AND AWAY

459-460 (1979)

DELINEATED BY FORCE WITH THE ADVENT OF (A) LIGHT

DELINEATED BY THE ABSENCE OF (A) LIGHT

461 (1979)

BLACK AND WHITE AND RED (ALL OVER) FROM COLOR TO COLOR

462 (1979)

MANY COLORED OBJECTS PLACED SIDE BY SIDE TO FORM A ROW OF MANY  
COLORED OBJECTS

463 (1979)

VARIOUS LIQUIDS CARRIED BY VIRTUE OF THEIR OWN WEIGHT FROM VARIOUS  
POINTS TO FORM A POOL OF VARIOUS LIQUIDS AT A POINT OF ACCUMULATION

464 (1979)

WORN DOWN ENOUGH BY EROSION TO ALLOW THE FLOW OF ALL BUT THAT  
WHICH THROUGH DAMMING IS CLOSED OFF

465-467 (1979)

BLOCKED OFF WITH

CLOSED OFF WITH

DIVERTED WITH

468-469 (1979)

THAT WHICH WHEN IN PLACE IMPAIRS PROGRESS

THAT WHICH BY PRESENTATION IMPLIES AN IMPASSE

470 (1980)

POSITIONED FOR FORCE ENOUGH TO CAUSE COLLAPSE (INKALVEN)

PUSHED FOR FORCE ENOUGH TO CAUSE COLLAPSE (AFKALVEN)

471 (1980)

THE RESPONSE OF AN OBJECT TO CONTACT SUFFICIENT TO LEAD TO A CHANGE IN INHERENT QUALITY (VIS INERTIAE)

472 (1980)

THE RATE OF ATTRACTION OF ONE OBJECT TOWARDS ANOTHER AS DETERMINED BY THE DEGREE OF ENCUMBRANCE EXPERIENCED BY EACH OBJECT

473 (1980)

MANY THINGS PILED UPON MANY OTHER THINGS

474 (1980)

MANY OBJECTS PUT UPON MANY OTHER OBJECTS IN PLACE OF SOME OTHER OBJECTS NO LONGER USED TO FORM A PILE

475 (1980)

MANY THINGS PLACED HERE + THERE TO FORM A PLACE CAPABLE OF SHELTERING MANY OTHER THINGS PLACED HERE + THERE

476 (1980)

AN ACCUMULATION OF SUFFICIENT ABRASION TO REMOVE ENOUGH OF AN OPAQUE SURFACE TO LET LIGHT THROUGH WITH MORE INTENSITY

477 (1980)

AN OBJECT MADE TO RESEMBLE ANOTHER BY THE ADDITION OF A SUFFICIENT QUANTITY OF EXTERNAL QUALITIES

478 (1980)

A FORCE OF SUFFICIENT FORCE TO WEAR THROUGH A SURFACE (i.e. FRAYED)

479 (1981)

RAISED UP BY A FORCE OF SUFFICIENT FORCE

480 (1981)

A GROUPING OF THAT WHICH IS CONNECTED  
WITH USE IN A TEMPERATE CLIMATE

A GROUPING OF THAT WHICH IS CONNECTED  
WITH USE IN A HOT CLIMATE

A GROUPING OF THAT WHICH IS CONNECTED  
WITH USE IN A COLD CLIMATE

481 (1981)

TAKEN FROM HERE TO WHERE IT CAME FROM AND TAKEN TO A PLACE AND  
USED IN SUCH A MANNER THAT IT CAN ONLY REMAIN AS A REPRESENTATION OF  
WHAT IT WAS WHERE IT CAME FROM

482 (1981)

SUPPORTED DESPITE THE LACK OF A BUTTRESS

483 (1982)

STRETCHED OUT TO THE EXTENT NECESSARY TO REACH THE OTHER SIDE (IN  
EXTENSO)

484 (1982)

MATERIALS GROUPED IN SUCH A MANNER THAT BY VIRTUE OF USE SOME  
MATERIAL PASSES AS THAT WHICH IT IS NOT (IN MEDIAS RES)

485 (1982)

MANY THINGS BROUGHT FROM ONE CLIMATE TO ANOTHER TO MAKE A GROUPING  
OF THINGS NOT RELATED TO THE CLIMATE AT HAND

486 (1982)

VARIOUS OBJECTS COLORED BY VARIOUS MEANS ASSEMBLED IN SOME MANNER  
FOR SOME PURPOSE

487 (1982)

SHAPED UP SUFFICIENTLY TO ASSUME SOME SHAPE (EJUSDEM GENERIS)

488 (1982)

THE SALT OF THE EARTH MINGLED WITH THE SALT OF THE SEA

489; 490 (1982)

A MASS OF SUFFICIENT QUANTITY MOVED A SUFFICIENT DISTANCE TO LEAVE  
HUMPS AND BOSSES IN THE WAKE OF PROGRESS (ROCHE MOUTONNÉES)

PRESSURE SUFFICIENT TO FORM AN ICE OF MASS ENOUGH TO CARRY UPON  
WITHIN AND BENEATH ITSELF SOME OF THAT WITHIN THE VECTOR OF MOTION

491 (1982)

OVER A CRACK IN THE CRUST TO THE OTHER SIDE

492 (1982)

MOVED FROM PILLAR TO POST TO ENHANCE PROPORTION (SEMPER EADEM)

493 (1982)

A RAMPART FORMED TO ENCLOSE A Paddock FORMED OF A RED BRICK WALL

494 (1982)

AN ARCH AFFORDED IN A WALL OF STONE WITH A KEYSTONE OF CHALK AND  
IMPOSTS OF SLATE

495 (1982)

A CLEAR AND UNCLUTTERED PRECINCT CENTERED  
AROUND A MASS OF COLO(U)R AND STUFF

496 (1982)

ONE OBJECT DEPENDANT UPON ANOTHER OBJECT TO FUNCTION APART

497 (1983)

STILL WATER PLACED UPON THE STREAM

498 (1983)

STONE UPON STONE UPON FALLEN STONE

499 (1983)

STONE AFTER STONE TO FORM A BRIDGE

500 (1983)

PEBBLES AND STRAW STREWN ON A LEVEL WITH THE SURFACE OF THE WATER



501 (1983)

EVER WIDENING CIRCLES ... FORMED ON THE CREST OF THE MEETING OF THE  
WATERS AT SKAGEN

502 (1983)

EVER WIDENING CIRCLES OF SHATTERED GLASS

503-504 (1983)

FORMED WHEN WARM + WEIGHT IS BROUGHT TO BEAR

BROKEN WHEN COOL + WEIGHT IS BROUGHT TO BEAR

505; 506 (1984)

THE SUBSTANCE OF THE EARTH BAKED TOOLED AND COVERED BY THE  
SUBSTANCE AS IT WAS

SOFT MASSES PLACED AND PRESSED TO RISE ABOVE THE SURFACE OF THE  
EARTH

507-508 (1984)

A WALL TOPPLED WITH WEIGHT BROUGHT TO BEAR FROM THE OTHER SIDE

A BARRICADE FORMED OF THE RESULTANT DEBRIS AS A WALL CAME TUMBLING  
DOWN

509 (1984)

2 ADJOINING SECTIONS KEPT APART BY 1 ADJUSTABLE CRISSED-CROSSED  
STRAP

510 (1984)

WATER SPILLED FROM SOURCE TO USE

511 (1984)

EARTH + STONE SHIFTED ABOUT THE CRUST TO OBSTRUCT  
+ HINDER THE LIGHT OF DAY

512 (1984)

THE SANDS OF HERE Poured UPON THE SANDS OF THERE

513 (1984)

MASSES OF RUSTING METAL SPREADING STAINS UPON THE SURFACE OF THE EARTH

514 (1984)

A BOX MADE OF WOOD  
BUILT UPON THE ASHES OF  
A BOX MADE OF WOOD

515 (1984)

SLOWLY DIMINISHING BLOCKS OF STONE PUT IN THE WAY OF THE WATER

516 (1984)

A BLACK MARK UPON THE EARTH

517 (1985)

ENOUGH PUSH AND PULL TO MAKE A STRUCTURE GO TO PIECES

518 (1985)

MASSES OF SOFT MATTER PUT UNDER A STONE

519 (1985)

TWO SEPARATE METALS ATTACHED WITHOUT A SEAM

520 (1985)

GOLD ENOUGH TO TIP THE BALANCE

521 (1985)

HUNG OVER THE SIDE & LOWERED INTO THE DEPTHS

522 (1985)

A STRUCTURE BUILT TO SPAN A RIVER THAT RUNS NO MORE

523 (1985)

SLOW CORROSION LEADING TO A LOSS OF INHERENT DIGNITY OF THE OBJECT AT HAND

524 (1985)

A MASS OF IRON TAPPED SUFFICIENTLY TO INDUCE THE ACQUISITION OF THE PROPERTIES OF THE LODESTONE LYING NEXT TO IT

525 (1985)

MANY SEPARATE SPACES MARKED OUT IN THE SAND

526 (1985)

TENSION ENOUGH TO HOLD A STONE ABOVE THE RHINE

527 (1986)

BILLOWING CLOUDS OF FERROUS OXIDE SETTING APART A CORNER ON THE  
BOTTOM OF THE SEA

528 (1986)

A ROCK SMOOTHED TO A STONE BY THE CONTINUAL CARESS OF THE BOTTOM  
OF THE SEA

529 (1986)

OVER THE WATER

+

INTO THE TREES

530 (1986)

ABOVE BEYOND BELOW

531 (1986)

A TRACE OF RUST ALONG THE SEAM THAT BINDS

532 (1986)

THAT WHICH BOILS THAT WHICH ROLLS THAT WHICH GOES ON POLES

533 (1986)

ENCASED BY + REDUCED TO RUST

534 (1986)

PAINTED STONES RINGING THE RUBBLE OF A STRUCTURE MADE OF STONES NOT  
PAINTED

535 (1986)

FUR & SILK STROKED ENOUGH TO MAKE SIZZLE AND A SPARK

536 (1986)

THE TRACE OF ACTION PAST (i.e. A WET PLACE)

537 (1986)

ON THE FACE OF IT

538 (1986)

ROT ENOUGH TO LEAD TO A LAPSE IN THE ABILITY TO SUPPORT OF A BEAM

539 (1986)

ACROSS A BOARD

540 (1986)

A TRACE OF ROSE WHERE A RED WAS LEFT IN THE SUN

541 (1986)

SMALL STONES SCATTERED ON THE GROUND

542 (1986)

RICH BROWN EARTH OBSCURED BY THE GLITTER OF SILVER BARS LAID DOWN  
UPON IT

543 (1986)

SILVER STRIPS ENTWINED AMONGST A MASS OF GOLDEN THREADS

544 (1986)

WATER UNDER A BRIDGE

545 (1986)

BLOCKS OF PINE LAID BUTT TO BUTT A STONE'S THROW FROM THE WATER

546 (1986)

SWEPT AWAY WITH A RUSH OF WHITE WATER

547 (1986)

SOME OBJECTS TAKING THE PLACE IN THE SUN OF SOME OTHER OBJECTS

548 (1986)

DROPS OF BLUE WATER FORCED OVER THE RIM OF A POT MADE OF CLAY

549 (1986)

MORTAR STONE AND SUCH SET AS A MEANS OF BLOCKING THE INEVITABLE  
SLIDE OF THE LAND BACK INTO THE SEA

550 (1986)

WEGVLOIEN [MET OF ZONDER]

551 (1986)

CORNERS FILLED WITH WHAT IS SWEEPED INTO CORNERS

552-556 (1987)

STONES

+

STONES

TO STEM THE TIDE

STONES

+

STONES

TO MARK THE WAY

STONES (SILVER)

+

STONES (GOLD)

TO FILL A HOLE

(BLUE) STONES

+

(RED) STONES

TO HOLD IT UP

STONES

+

STONES

557 (1987)

COALS AND STONES

+

A LARGE WOODEN BOX TO CONTAIN THEM

558 (1987)

ONE BLOCK OF SALT + ANOTHER BLOCK OF SALT + ANOTHER BLOCK OF SALT

+ ENOUGH SALT TO COVER ONE BLOCK OF SALT + ANOTHER BLOCK OF SALT

559 (1987)

SALT + SUGAR  
IN A LUMP  
IN A CORNER  
OF THE EARTH

560 (1987)

BETWEEN A ROCK AND A HARD PLACE

561 (1987)

WATER WITH SALT  
+  
WATER WITHOUT SALT

562 (1987)

THE BOULDERS ON TOP RENT & SPLIT

WATER OVER THE SIDE

563 (1987)

TIRÉ À QUATRE ÉPINGLES

AS NEAT AS CAN BE

564 (1987)

OVER THE WAVES

565-571 (1987)

ONE SLAB + ANOTHER SLAB SET ATOP A SLAB RESTING ON THE GROUND  
ONE SLAB + ANOTHER SLAB RESTED AGAINST EACH OTHER ON TOP OF A  
HORIZONTAL SLAB SET INTO THE GROUND  
ONE SLAB PUT TOP TO BUTT OF ANOTHER SLAB SET ABOVE ANOTHER SLAB SET  
TOP TO BUTT WITH THE GROUND  
ONE SLAB SET ABOVE THE GROUND EXPOSED BETWEEN ONE SLAB SET IN LINE  
WITH ANOTHER SLAB  
TWO SLABS PLACED AGAINST EACH OTHER TO FORM A FORM WITH ANOTHER  
SLAB LYING ON THE GROUND

572 (1987)

AN AREA CLEARED OF ALL THAT CAUSES SHADOWS

573 (1987)

SHAFTS OF BROKEN MARBLE SET ON THE GROUND HERE AND ACROSS THE  
WATER

574 (1987)

SHATTERED INTO SHARDS AND PUT ON THE SHELF

575 (1987)

GENTLY PLACED IN ORDER TO BE BORNE ALOFT

576 (1987)

CUT & SPLICED & KEPT TOGETHER

577 (1988)

ROCKS UPON THE BEACH SAND UPON THE ROCKS

578 (1988)

FROM BAD TO WORSE

579 (1988)

SET UP IN ORDER TO BE BLOWN DOWN

580 (1988)

TWO STONES TOSSED INTO THE WIND (CAUSING SPARKS)

581 (1988)

CLEARED FROM WALL TO WALL

582 (1988)

BROKEN FROM ITS MOORING

583 (1988)

HELD TOGETHER BY A THREAD

584 (1988)

STONES ON THE TABLE  
BLOOD ON THE STONES

585 (1988)

AS FAR AS THE EYE CAN SEE

586 (1988)

A PILE IN THE MIDST OF

587-589 (1988)

ON TOP OF THE TREES

THE SOUNDS OF TREES MADE TO FALL

COVERED OVER WITH LEAVES & LEFT TO ROT

590 (1988)

WATERMARKS MADE UPON THE HOT SANDS

591 (1988)

STACKS OF BRICK HOLDING A ROOF ABOVE THE GROUND

SOME BAMBOO LASHED TO SOME BAMBOO TO KEEP ITSELF ABOVE THE  
GROUND

A PIECE OF STEEL HOLDING A LOT OF GLASS ABOVE THE GROUND

CONCRETE Poured UNTIL IT SETS ITSELF ABOVE THE GROUND

LENGTHS OF SILK HUNG ON POLES ABOVE THE GROUND

592 (1988)

A BIT + A BIT UNTIL A POT IS FULL



593 (1988)

SOME STONE TO STAND ON  
SOME STONE TO HOLD  
SOME STONE TO THROW

SOME COAL TO STAND ON  
SOME COAL TO HOLD  
SOME COAL TO THROW

SOME WOOD TO STAND ON  
SOME WOOD TO HOLD  
SOME WOOD TO THROW

SOME SALT TO STAND ON  
SOME SALT TO HOLD  
SOME SALT TO THROW

SOME GLASS TO STAND ON  
SOME GLASS TO HOLD  
SOME GLASS TO THROW

SOME LEAD TO STAND ON  
SOME LEAD TO HOLD  
SOME LEAD TO THROW

SOME STEEL TO STAND ON  
SOME STEEL TO HOLD  
SOME STEEL TO THROW

SOME ASHES TO STAND ON  
SOME ASHES TO HOLD  
SOME ASHES TO THROW

SOME GOLD TO STAND ON  
SOME GOLD TO HOLD  
SOME GOLD TO THROW

SOME RUBBER TO STAND ON  
SOME RUBBER TO HOLD  
SOME RUBBER TO THROW

SOME EARTH TO STAND ON  
SOME EARTH TO HOLD  
SOME EARTH TO THROW

SOME HEMP TO STAND ON  
SOME HEMP TO HOLD  
SOME HEMP TO THROW

594 (1988)

BARS OF GOLD LAID BUTT TO BUTT ON THE WRONG SIDE OF THE ROAD

595 (1988)

A HANDFUL OF CHALK (WITH) SOME SAWDUST (&) CHIPS OF ROCK ON A  
SHINGLE

596 (1988)

BUILT UP ON

597 (1988)

SIPHONED UP

&

SPIILLED OVER IT ALL

598 (1988)

IRON STEEL & GLASS STREWN UNDERFOOT UPON A PATH FROM PLACE TO PLACE

BAMBOO VINES & SHELLS STREWN UNDERFOOT UPON A STREET FROM PLACE TO PLACE

599 (1988)

A SHEET OF STEEL GREASED WITH CRUDE OIL

A SHEET OF STEEL GREASED WITH REFINED OIL  
(IN UTRUMQUE PARATAS)

600-609 (1988)

STRAIGHT DOWN TO BELOW

DAUBED WITH MUCK AND MIRE

FIRE AND BRIMSTONE SET IN A HOLLOW FORMED BY HAND

SILVER THREADS ENTWINED IN THREADS OF GOLD

TAKEN UP WITH

WIPED OFF THE FACE OF THE EARTH

TIED UP IN KNOTS

TUCKED IN AT THE CORNERS

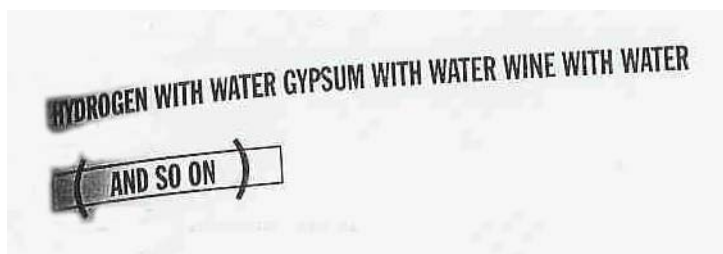
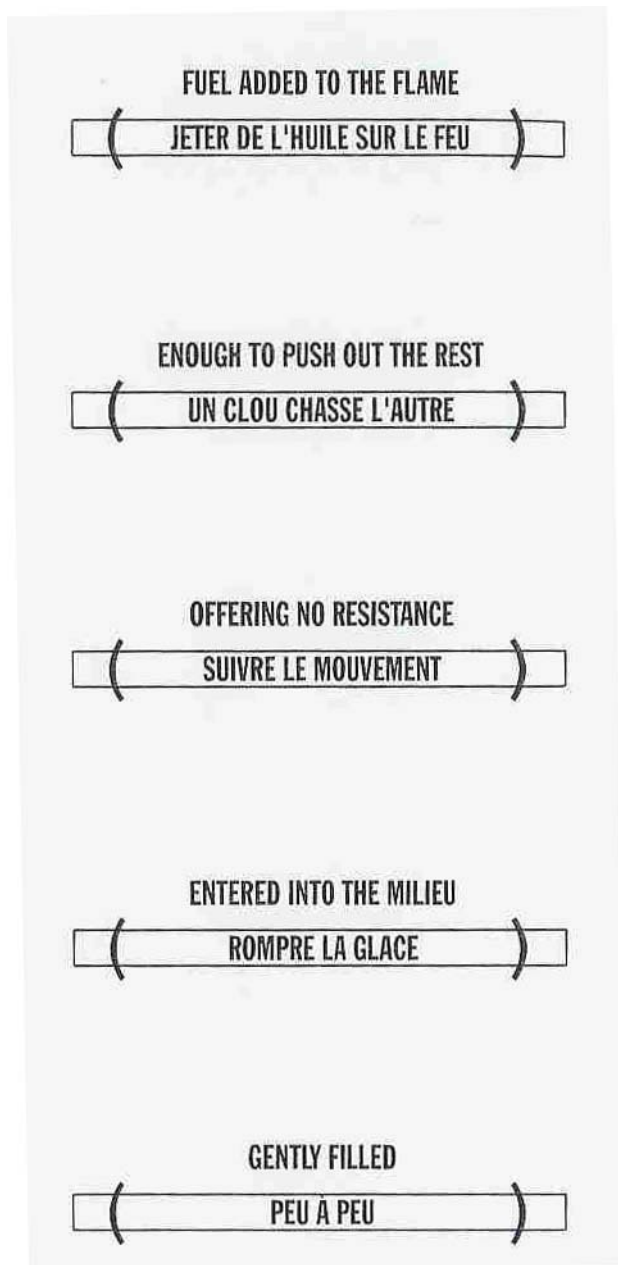
ROUGHLY RIPPED APART

CRUSHED BETWEEN COBBLESTONES

610 (1988)

TILES PILED UPON MORTAR PILED UPON TILES

611-616<sup>742</sup> (1989)



617 (1989)

FLAGS FOLDED OUT OF SIGHT OF THE BARRICADE

---

<sup>742</sup> Durch die Kopie verzogen und verschattet.

618 (1989)

WET SAND MOVED ABOUT & SET UPON THE TABLE

619 (1989)

SMALL PILES OF THOSE THINGS THAT FALL THROUGH THE CRACKS IN THE FLOOR

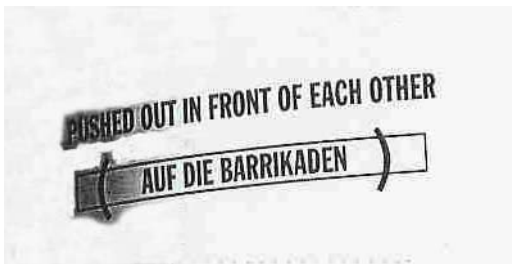
620 (1989)

MOVED OUT OF FOCUS

621 (1989)

JUST ANOTHER THING  
TAKEN & CHANGED  
(A WOOD) (A STONE)

622 (1989)<sup>743</sup>



623 (1989)

OVER THE WALL

&

IN FRONT OF THE NEXT

624 (1989)

THE TRACKS OF DEAD LEAVES SWIRLING NOW & THEN AROUND THE BASE OF A LIVING TREE

625; 626 (1989)

MISCELLANEOUS OBJECTS (MADE BY HAND)

GIVEN TO THE TIDE FOR A TIME

MISCELLANEOUS MATERIALS BROUGHT BY THE TIDE TO THE SHORE  
(AFTER A TIME IN THE SEA)

---

<sup>743</sup> Durch die Kopie verzogen und verschattet.

627; 628 (1989)

JUST ANOTHER MOVEMENT OF THE TIDE (IMPAIRED)

JUST ANOTHER ELAPSURE OF TIME (DESIGNATED)

629 (1989)

COVERED BY CLOUDS

630 (1989)

DISPOSAL OF THE TRIMMINGS OF A PENCIL USED TO MAKE LINES

DETRITUS OF DESIRED DETAILS

631 (1989)

( AWAY FROM IT ALL )

HERE THERE & EVERYWHERE

( BENEATH IT ALL )

HERE THERE & EVERYWHERE

( ALL OVER IT ALL )

HERE THERE & EVERYWHERE

( ABOVE IT ALL )

HERE THERE & EVERYWHERE

632 (1989)

MORE SILVER THAN GOLD

ENOUGH (GOLD) TO MAKE IT SHINE

MORE ALUMINIUM THAN LEAD

ENOUGH (LEAD) TO MAKE IT HEAVY

MORE SALPETER THAN BLACK POWDER

ENOUGH (BLACK POWDER) TO MAKE IT EXPLODE

MORE YELLOW THAN BLUE

ENOUGH (BLUE) TO MAKE IT GREEN

633 (1989)

SALT & EARTH (WITH WATER) ALL TOO SOON

634 (1989)

HARD AS A ROCK

OR (ASSUMING THE POSITION)

SOFT AS SILK

PUT TOGETHER

OR (ASSUMING THE POSITION)

SPREAD APART

PLACED ON TOP

OR (ASSUMING THE POSITION)

PLACED BELOW

TOSSED ASIDE

OR (ASSUMING THE POSITION)

CARRIED ALONG

**635 (1990)**

WET SAND & SMALL STONES PLACED IN THE SUN TO DRY (ALL MIXED  
TOGETHER)

636 (1990)

BIG STONES MOVED HERE & THERE BETWEEN THE HEAVENS & THE EARTH

637 (1990)

(THIS & THAT) PUT (HERE & THERE)

OUT OF SIGHT OF POLARIS

638 (1990)

EIN BISSCHEN ZEIT + GANZ VIEL EBBE (TIME + TIDE)



644 (1990)

JUST OUT OF SIGHT

---

[SOMEWHERE UNDER THE SUN]

(IN THE LIGHT OF DAY)

JUST OUT OF TOUCH

---

[SOMEWHERE UNDER THE SUN]

(IN THE LIGHT OF DAY)

645 (1990)



646 (1990)

A FLOATING GLACIER CALVED  
BY THE DIRECTED RAYS OF THE SUN

---

A FLOATING GLACIER MAINTAINED  
BY THE DEFLECTED RAYS OF THE SUN

&

[ALLOWED TO MELT INTO THE SEA]

647 (1990)

OUT ON THE ICE

---

(THICK & THIN)



648 (1990)

OUT TO SEA

---

OVER THE HORIZON (UNDER WATER)

OUT TO SEA

---

UNDER THE CLOUDS (UNDER WATER)

649 (1990)

PLACED UPON THE HORIZON (CASTING SHADOWS)

650 (1990)

QUANTITIES OF TWISTED METAL PUT IN THE SAME PLACE AS A SHEET OF  
POLISHED CHROME

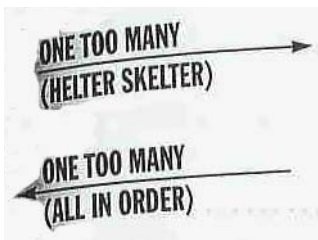
651 (1990)

COLD WATER TO SHATTER THE HOT ROCKS

---

HOT WATER TO SHATTER THE COLD ROCKS

652 (1990)<sup>744</sup>



653 (1990)

IRON WATER WOOD + STONE

---

(CORRODED CUT & CARVED)

---

<sup>744</sup> Die Pfeile verlaufen im Original horizontal (durch die Kopie verzogen).

654 (1990)

STONES + SOME OTHER THINGS

---

(PUT INTO ANOTHER LIGHT)  
[ & FACING EAST ]

GLASS + SOME OTHER THINGS

---

(PUT INTO ANOTHER LIGHT)  
[ & FACING SOUTH ]

SAND + SOME OTHER THINGS

---

(PUT INTO ANOTHER LIGHT)  
[ & FACING WEST ]

PAPER+ SOME OTHER THINGS

---

(PUT INTO ANOTHER LIGHT)  
[ & FACING NORTH ]

655 (1990)

(SOME) RED SAND ON A BLACK ROCK (WET)

656 (1990)

2 METAL BALLS + 2 METAL RINGS

---

(SET DOWN IN THE GROOVE)

657-661 (1990)

HIT HARD (&)

---

JUST ON THE OTHER SIDE

CROSSED OVER (&)

---

JUST ON THE OTHER SIDE

GROUND DOWN (&)

---

JUST ON THE OTHER SIDE

ATTACHED TO (&)

---

JUST ON THE OTHER SIDE

CROSSED OUT (&)

---

JUST ON THE OTHER SIDE

662 (1990)

DUST + WATER PUT SOMEWHERE

---

BETWEEN THE SKY & THE EARTH

663 (1990)

JUST ABOUT ENOUGH

---

JUST OVER THERE

(SALT + SAND)

664 (1990)

TAKEN TO A POINT IN TIME

---

(SOMEPLACE)

TAKEN TO A POINT IN SPACE (PLACE)

---

(SOMETIME)

TAKEN TO ANOTHER POINT

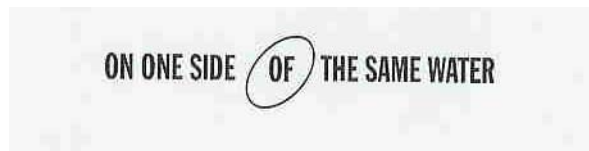
---

(SOMEHOW)

665 (1990)

SMALL STONES PUT ON POLES STANDING STILL IN THE WATER

666 (1990)



667 (1990)<sup>745</sup>



668 (1990)

ONE LIGHT CLOSE ENOUGH TO ANOTHER LIGHT TO RECEIVE THE HEAT  
OF THE LIGHT BESIDE IT

[ LICHT = LIGHT ]

(ALE YEYONIM HOBN EYN PONIM)

---

<sup>745</sup> Durch die Kopie verzogen.

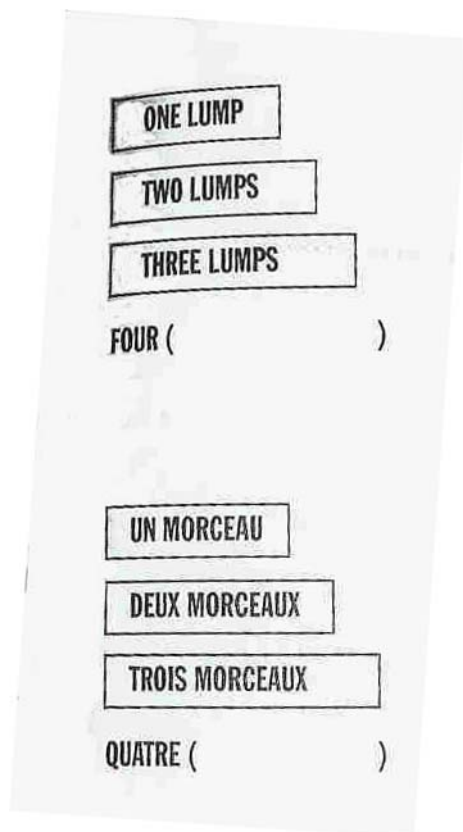
669 (1990)

SOME OF THIS + SOME OF THAT  
GENTLY PLACED UNDER THE LIGHT OF POLARIS

670 (1991)

SMASHED TO PIECES  
(IN THE STILL OF THE NIGHT)

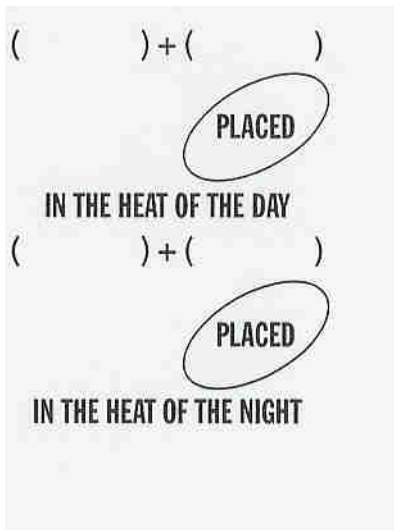
671 (1991)<sup>746</sup>



---

<sup>746</sup> Durch die Kopie verzogen.

672 (1991)



673 (1991)

ON THE SIDE OF THE WATER

674 (1991)

DROPPED STONES

( )

675 (1991)

CRACKED ICE

( )

676 (1991)

SPLINTERED WOOD

( )

677 (1991)

TRODDEN GRASS

( )

678 (1991)

GATHERED HEATHER

( )

679 (1991)

LOGS BOUND TOGETHER

( )

680 (1991)

STRIPPED BARK

---

(                    )

681 (1991)

A ROPE (OF HEMP) + A CABLE (OF STEEL) + A THREAD (OF SILK) & BRAIDED  
(ALL TOGETHER)

682 (1991)

( ... ) WATER                    STICKS ( ... )  
                  &                    +                    &  
                  SAND                    STONES

683 (1991)

2 BLOCKS OF SALT

---

(IN THE MORNING MIST)

684 (1991)

SOME STICKS STUCK IN THE MUD

685 (1991)

SANDPAPER (COARSE)

+

STONE (COLD)

&

MOVED ONE AGAINST THE OTHER

686 (1991)

WATER	+	FERROUS CONCRETE
-------	---	------------------

---

ENCOMPASSING BY VIRTUE

OF INHERENT DENSITY

687 (1991)

SAND

&

SILVER

+

FERROUS OXIDE

---

HAVING SPACE BY VIRTUE  
OF INHERENT MOVEMENT

688 (1991)

TITANIUM

&

LEAD

+

AIR

---

MOVING INTO BY VIRTUE  
OF INHERENT VOLITION

689 (1991)

CADMIUM

+

MUD

---

DISPLACING BY VIRTUE  
OF INHERENT INSTABILITY

690 (1991)

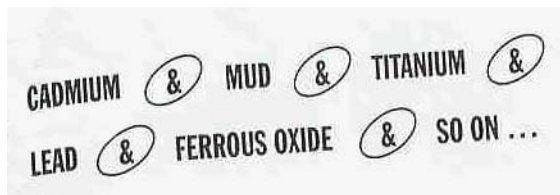
BITS

&

PIECES

PUT TOGETHER  
TO PRESENT A SEMBLANCE  
OF A WHOLE

691 (1991)<sup>747</sup>



692 (1991)

CLEARED COAST

---

<sup>747</sup> Durch die Kopie verzogen.

693 (1991)

DISPLACEMENT

694-697 (1991)

SOME MATERIAL  
(LIGHTER THAN AIR)

AND

SOME MATERIAL  
(HEAVIER THAN WATER)  
THROWN SOMEPLACE (WET)

SOME MATERIAL  
(HARDER THAN LEAD)

AND

SOME MATERIAL  
(SOFTER THAN STEEL)  
THROWN SOMEPLACE (DRY)

SOME MATERIAL  
(THICKER THAN BLOOD)

AND

SOME MATERIAL  
(CLEAR AS MUD)  
THROWN SOMEPLACE (LOW)

SOME MATERIAL  
(WHITER THAN SNOW)

AND

SOME MATERIAL  
(DARKER THAN COAL)  
THROWN SOMEPLACE (HIGH)

698 (1991)

(HEAT)

WATER +

CLAY

WATER LADEN WITH SO MUCH CLAY AS TO ABSORB THE HEAT OF THE SUN



699 (1991)

DUST + DIAMONDS LEFT UPON THE SURFACE OF A SHEET OF GLASS

700 (1991)

SOMETHING LEFT BEHIND TO GLITTER IN THE CRACK OF THE DAWN

701-705 (1991)

THE WEIGHT OF IT ALL

THE LENGTH OF IT ALL

THE BREADTH OF IT ALL

THE SOUND OF IT ALL

THE SMELL OF IT ALL

706 (1991)

WOOD (HARD AS A ROCK) & WOOD (LIGHT AS CAN BE)  
CRUSHED TOGETHER INTO DUST

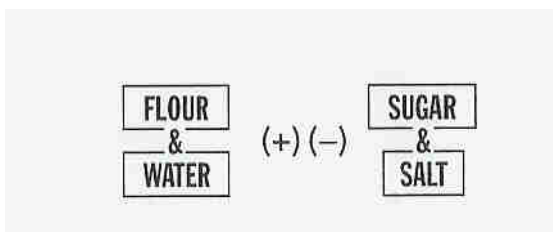
707 (1991)

ENERGY & BITS OF MATTER MADE TO FALL TO EARTH

708 (1991)

SHREDS OF WHITE CLOTH (ATTACHED TO TREES)

709 (1991)



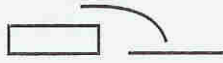
710; 711 (1991)

TWO OBJECTS ONE SQUARE ONE ROUND PLACED AT THE POINT WHERE SKY &  
EARTH MEET

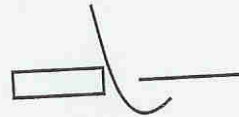
TWO OBJECTS ONE SQUARE ONE ROUND PLACED AT THE POINT WHERE WATER &  
EARTH MEET

712 A-D (1992)<sup>748</sup>

BREAD CAST UPON THE WATER



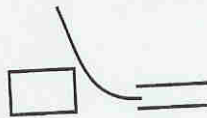
WINE POURED UPON THE SEA



STONES PLACED UPON EACH OTHER



WOOD THRUST INTO BRINE



713 (1992)

X ± X ± X

ACROSS THE WATER

714 (1992)

1 LARGE 1 SMALL

AT THE EDGE OF THE DRIED UP LAKE

<sup>748</sup> Die Arbeiten sind im Original gleichmäßig horizontal ausgerichtet.

715 (1992)

OUT ON THE OCEAN SHORE
OUT ON THE BOTTOM OF THE MOUNTAIN

716 (1992)

AS LONG AS IT LASTS
それが持続するかぎり

717 (1992)

(PUT)	ON A FIXED POINT
<hr/>	
(TAKEN)	FROM A FIXED POINT

718 (1992)

THINGS PLACED IN THE SPACE WHERE TWO STONES FAIL TO MEET

719 (1992)

NITER	&	BRIMSTONE
KEPT APART		

720 (1992)

MEST	&	BOURBE
FUMIER		SLIJK

MUCK & MIRE

721 (1992)

FLOTSAM + JETSAM & TAR & MOONSTONE  
TAR & MOONSTONE & FLOTSAM + JETSAM  
MOONSTONE & FLOTSAM + JETSAM & TAR

722 (1992)

COPPER & NICKEL & SWEAT MIXED UPON THE GROUND

723 (1992)

SOME LIMESTONE SOME SANDSTONE ENCLOSED FOR SOME REASON  
SOME LIMESTONE SOME SANDSTONE INCLOSED FOR SOME REASON

724 (1992)

ONE POTATO    TWO POTATO    THREE POTATO    &    (MORE)

725 (1992)

TWO BLOCKS OF TEMPERED STEEL BOTH EQUALLY HEAVY  
ONE WET & THE OTHER DRY

726 (1993)

PISS	&	GINGER
APPLES	&	PEARS

727 (1993)

THOUSANDS OF THINGS PUT IN THE WAY OF THE FORCES THAT BE  
HUNDREDS OF THINGS SHELTERED FROM THE FORCES THAT BE

MIXED WITH SAND & USED TO SUPPORT A WALL  
FROM FORCES FROM ANOTHER DIRECTION

728 (1993)

TO THE POINT &

729 (1993)

MICA	+	SAND
	&	
STONES	&	SLATE

730 (1993)

( ) ( ± ) ( )  
HELD TOGETHER WITH WATER