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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1994)

Heft: 42: Collaborations Lawrence Weiner / Rachel Whiteread

Artikel: Lawrence Weiner : public freehold

Autor: Schwarz, Dieter / Schelbert, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680704

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 07.01.2026

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

DIETER SCHWARZ

Public Freehold

Vermehrt wurde in den letzten Jahren von sogenannter Kunst im öffentlichen Raum gesprochen, und manche Künstler, darunter Lawrence Weiner, haben Werke sogar für einen solchen spezifischen Zweck konzipiert. Wie kann das sein? Dass Kunstwerke dem öffentlichen Raum besonders zugedacht sein sollen, hat etwas Tautologisches oder Widersinniges an sich, je nachdem wie man dies versteht. Jedenfalls sind Kunstwerke ausserhalb eines öffentlichen Bereichs, das heisst ausserhalb einer Struktur, die neben Autor und Objekt auch den Betrachter einschliesst, undenkbar. Indem ein Werk als solches festgelegt wird, gliedert es sich in die Menge der Äusserungen ein und offenbart damit seine sprachliche Qualität. Selbst dort, wo Privatheit angestrebt wird, steht diese stets in Beziehung zu sozialen und kulturellen Bedingungen, die das Kunstwerk ermöglichen und legitimieren. Der Galerie- oder Museumsraum ist aufgrund seiner Definition ebenso öffentlich zugänglich wie ein anderer Raum, bloss etwas geschützter, das heisst einem besonderen Konsens unterworfen; und dass der private Wohnraum des Sammlers gänzlich von öffentlichen Konnotationen und Anforderungen durchsetzt ist, kann wohl nicht bestritten werden. Also kann eine bestimmte Kultur eigentlich nicht in öffentlichen und nicht-öffentlichen Bereich aufgeteilt werden. Auf der anderen Seite ist im Begriff einer spezifischen Kunst im öffentlichen Raum eine Funktionalisierung und Zweckbestimmung enthalten, die sich nur schwer mit der Afunktionalität und der Zwecklosigkeit des modernistischen Kunstwerks verträgt. Das heisst nicht, dass die Kunst sinnlos ist, es heisst vielmehr, dass sie ausschliesslich von künstlerischen Dingen und von nichts anderem handelt. Befasst sie sich mit einer Aufgabe, dann übernimmt sie eine Hilfestellung und ist beispielsweise Design oder Dokument.

Dieser Sachverhalt spitzt sich zu, wenn wir als Voraussetzung ein Werk Lawrence Weiners wählen, das aus Sprache und den Materialien, auf die sich die Aussage bezieht, besteht. Ein solches Werk hat von Anfang an keinen festen Platz in einem bestimmten Raum, denn es beruht unmittelbar auf der Tatsache, dass die sprachliche Aussage keine endgültige äussere Form besitzt. Sicherlich ist innerhalb einer Sprache eine bestimmte Formulierung für das Werk gegeben, und sie ist auch im englischsprachigen Werkverzeichnis niedergelegt, doch so, wie Weiner seine Arbeit definiert, hat sie nicht einen festen Ort innerhalb einer Sprache, sondern sie kann beliebig von einer Sprache in eine andere transferiert werden. Innerhalb einer jeden Sprache ist aber jeder Ort ein öffentlicher, denn es ist unmöglich, einen bestimmten Teil der Sprache als privaten auszusondern. Die sprachlichen Arbeiten Lawrence Weiners befinden sich also von Anfang an in einem allgemeinen Raum, demjenigen der sprachlichen Gemeinschaft, auf die sich eine Kultur gründet. Dieser Bezug auf einen allgemeinen Raum galt jedoch bereits für Weiners frühe, noch von ihm selber materiell ausgeführten Skulpturen, und Weiner hatte auch 1968 bemerkt: «Die Arbeit hätte überall existiert, wo man sie hingestellt hätte; sie stand in Beziehung zu einem Aussenraum, im Gegensatz zu

---

DIETER SCHWARZ ist Leiter des Kunstmuseums Winterthur und Herausgeber des *Katalog Raisonné, Bücher Lawrence Weiner,* Köln 1989.

einem spezifischen Aussenraum.»[1] Was die Arbeit in diesem allgemeinen Raum jedoch bedeutet, ist eine Frage, die der Künstler nicht allein beantworten kann.

Die Frage nach Funktionsgebundenheit oder Autonomie des Werks stellt sich deshalb für Weiner auf neue Weise. Man könnte dafür seine Überzeugung von der Übersetzbarkeit der Werke anführen. Diese pragmatische Auffassung gibt vor, das Medium Sprache funktionell einsetzen zu können: die äussere Form des Werks ist gleichgültig, wenn der Inhalt, nämlich die beschriebenen Materialien, derselbe bleibt. Das heisst, dass die materielle Referenz den austauschbaren Sprachsequenzen als Konstante gegenübergestellt wird. Ist diese funktionelle Konzeption nun auf die Plazierung von Weiners Werken übertragbar? Wird das Werk in den Dienst einer Architektur, eines Auftraggebers, einer Sache gestellt, wenn es einmal installiert ist? Nehmen wir an, die Sprache sei nur das Instrument, das den direkten Bezug auf Materialien herstellt, und sie sei darüber hinaus beliebig austauschbar. Dann bewegt sich die Aussage ungehindert von einer Sprache in jede andere. Dann gleitet sie fort, selbst wenn der Satz auf Wände gemalt oder in Tafeln graviert ist. Dann kann ein Satz heute hier stehen und morgen dort:

BROKEN OFF

einmal auf einer Postkarte, einmal auf einer zerbrochenen Ofenkachel, einmal mit Schablone gemalt, einmal aus Mosaiksteinen gesetzt... Und selbst wenn die Schrift stehenbleibt (*scripta manent*...), ist sie stets demjenigen überlassen, der sie liest, gehört sie nie einer Architektur, einem Auftraggeber, einer Sache, das heisst ihrem Träger oder Produzenten. Die materielle Referenz, und Weiner setzt darauf, ist schliesslich nicht ein Gegenstand, sondern sie ist das Material, so wie es in verschiedenen Kontexten durch langjährigen Gebrauch eine Bedeutungsdichte erworben hat. Die ursprüngliche Referenz ist in einem Werk Weiners in eine unabsehbare Menge sprachlicher Aussagen verwandelt.

Im selben Masse wie die Funktionalität dahinfällt, soweit das Werk Sprache ist, ist auch die Autonomie des Werks in Zweifel gezogen. Weiner kam seit seinen frühen Arbeiten immer wieder darauf zurück, dass für ihn in erster Linie das Herstellen eines Kunstwerks von Interesse sei und dass nichts anderes davon ablenken könne, weder der prozessuale Aspekt noch die äusserliche Erscheinung der Präsentation: «Materialistisch bedeutet eine primäre Beziehung zum Material, aber ich beschäftige mich vorrangig mit Kunst. Man könnte sagen, dass das Thema das Material ist, aber seine Daseinsberechtigung geht weit über das Material hinaus zu etwas anderem, und dieses etwas ist Kunst.»[2] Mit der Formulierung von Werken in sprachlicher Form fand Weiner eine Lösung für dieses Problem. Das Werk bleibt materiell gefasst, ohne dass das Material davon ablenken würde, dass das Werk auf etwas anderes als nur auf sich selber verweist. Da es sprachlich ist, kann es gar nicht anders, als ständig auf etwas anderes zu verweisen. Ob das andere, worum es Weiner

LAWRENCE WEINER, BROKEN OFF / ABGEBROCHEN (ODER) AUFGEBROCHEN, 1989, Salzhaus Sindelfingen.

geht, nämlich die Kunst, nun identisch sei mit diesem anderen, worauf die Sprache jeweils verweist, muss offenbleiben. Jedenfalls weist die Sprache weiter, weg von einer direkten Darstellung, weg auch von einem eindeutigen Bezug, wie beispielsweise die Idee der Kunst. Der idealistische Anspruch von Weiners Aussage – der Verweis auf das Abstraktum Kunst – hebt sich also darin auf, dass er seine Werke einem Medium anvertraut, das Gewissheit noch nicht besitzt, sondern sie erst herzustellen hat. Wenn es also im sprachlichen Werk um die «Kunst» gehen soll, dann ist es die Aufgabe desselben Mediums, den Begriff der Kunst überhaupt zu konstruieren. Die Kunst gibt es nicht vor der Sprache, es gibt sie nicht vor dem Werk, das Weiner formuliert. Bedingende Aussage und bedingte Aussage sind voneinander nicht grundsätzlich unterscheidbar. Damit fallen alle Eigenschaften dahin, die das Werk als im voraus bestehende in Anspruch nimmt. Zu diesen Eigenschaften würde auch die Autonomie des Kunstwerks gehören, und so wird gerade in der Behauptung der Autonomie zugegeben, dass sie eine sprachliche Aussage, eine Fiktion ist.

Indem sie sprachlich sind, haben Weiners Werke vorerst die Eigenschaft, keine Eigenschaft zu besitzen. Sie können nicht umschrieben werden, denn es handelt sich stets um einzelne sprachliche Formulierungen, meist Aussagen ohne Subjekt und konjugierte Verben. Man kann wohl behaupten, dass Weiner einen besonderen Sprachstil, eine Stilisierung durchwegs vermieden hat. Weiners Werke sind vorerst kaum zu lokalisieren, denn sie unterscheiden sich formal nicht von anderen sprachlichen Sequenzen, die im Umlauf sind. Sie sind beinahe nichts neben allen anderen Sätzen einer Sprache – aber ist eine Skulptur aus Holz oder Stahl mehr als fast nichts neben der bestehenden Menge von verarbeitetem Holz oder Stahl? Sie ist es wohl nicht in quantitativem, sondern in qualitativem Sinn. Der Unterschied liegt aber darin, dass ein Werk aus dem Material der Sprache, das sich notwendigerweise in dem allen zugänglichen Sprachraum aufhält, dieses Beinahe-Nichts stets thematisiert. Ob es den von Weiner formulierten Satz schon einmal gegeben hat oder ob er jetzt erfunden wurde, ist nebensächlich. Dies im Gegensatz zur Beschaffenheit einer Skulptur, die sich aus ihrer Einzigartigkeit definiert, daraus, dass ein Material in einer bestimmten Bearbeitung und in einer bestimmten Plazierung so noch nicht zu sehen war, daraus, dass eine Menge von Eigenschaften für dieses Material einmalig festgelegt wird. Die Eigenschaftslosigkeit von Weiners Werken wird anhand der Frage des Massstabs deutlich, die für die meisten öffentlichen Skulpturen schon den Schritt ins Verderben bedeutet. Eine überaus stark vergrösserte Typographie wie beispielsweise in Weiners Rotterdamer Arbeit

AS LONG AS IT LASTS

1993 auf Höhe des Euromastes installiert, leistet nur Übermittlung; das Werk selber ist nicht monumentaler als die kleine Blechtafel

COVERED BY CLOUDS

am Furkapass, insofern als ihm die Schriftfassung äusserlich bleibt. Weil das Werk keine inhärente Massstäblichkeit besitzt – und dafür würde es eine feste Konsistenz, vorgegebene Eigenschaften benötigen –, kann es in einer Realisation die Proportionen nie verfehlen.

Das Beinahe-Nichts der sprachlichen Sequenz verlangt nach dem Präsentationsmoment, nach einer bestimmten Installation, in der die Skulptur dem Publikum offeriert wird. Weiner hat diesen Übergabemoment verlängert, indem er mittels der Bezeichnung «Public Freehold» einzelne Werke zum öffentlichen Eigentum erklärte und damit darauf verzichtete, sie zu verkaufen. So ist

BROKEN OFF

beispielsweise endgültig der Öffentlichkeit anvertraut. Mit dieser Erklärung der Eigentumsübertragung unterstreicht Weiner, dass er seine Sätze nicht spricht, sondern dass er sie anderen überlässt. Ein Werk muss nicht in einem öffentlichen Raum gebaut werden, es genügt, dass es übergeben wird: die Übergabe des Werks macht es zu einem kulturellen Faktum, das möglicherweise von da an über das Beinahe-Nichts eines Satzes hinausleuchtet.

1) Zitiert in Lucy R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* [...]. New York: Praeger Publishers, 1973, S. 48.

2) Arthur R. Rose [=Joseph Kosuth], Four Interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner, *Arts Magazine*, Vol. 43, No. 4 (Februar 1969), S. 23.

DIETER SCHWARZ

Public Freehold

Much has been heard in recent years of what has come to be called "art in public spaces" and some artists, among them Lawrence Weiner, have designed works specifically for such spaces. But how is that possible? Depending on the way you look at it, there is something tautological or contradictory about the idea that works of art should be intended particularly for public spaces. After all, it is impossible to conceive of an artwork without a public arena, that is, outside of a structure that includes author, object, and beholder. By defining a work of art as such, it is drawn into the world of utterances and thus reveals its linguistic qualities. Even where privacy is targeted, it is still enmeshed in a social and cultural network that makes the work possible and legitimizes it. Galleries and museums, by definition open to the public, are simply more protected than other spaces, being subject to a special consensus; and there is no denying that the private home of the collector is entirely infiltrated by public connotations and contingencies. It follows that a culture cannot be divided into private and public realms. On the other hand, the concept of art for public spaces implies a specific function and purpose that is extremely difficult to reconcile with the afunctionality and purposelessness of the modernist work of art. That does not mean that art is meaningless, but rather, that it deals exclusively with artistic concerns and not with anything else. If it addresses a task, then it functions as a helpful device and becomes, for example, a design or a document.

DIETER SCHWARZ is director of the Kunstmuseum Winterthur and editor of *Katalog Raisonné, Bücher Lawrence Weiner,* Cologne, 1989.

This situation is brought to a head in Lawrence Weiner's work, which consists of language and the materials referred to. A work of this kind can never occupy a fixed place in a specific space because it is based on the fact that the linguistic statement has no final outward form. The work is, of course, confined to a particular formulation within one language and is recorded as such in the English catalogue raisonné. But given the way Weiner defines his work, it does not have a fixed place in one language but can be transferred at will from one language to another. However, every site within any given language is public because it is impossible to reserve a particular portion of a language as private. Lawrence Weiner's linguistic works are public by definition, that is, they inhabit space in general; they are part of the linguistic community on which a culture is based. In fact, Weiner already referred to space in general in the early sculptures which he physically made himself. As he stated in 1968, "The piece would have existed wherever it was put; it was in relationship to an outdoor space, as opposed to a specific outdoor space."[1)] But what his work signifies in this general space is a question that cannot be answered by the artist alone.

Weiner reformulates the question of a work's functional use or its autonomy, as demonstrated by his conviction that the work is translatable. This pragmatic approach claims to deploy the medium of language functionally: The outward form of the work is irrelevant if the content, that is, the described materials, remain the same. In other words, material reference as a constant is opposed to exchangeable linguistic sequences. Can this functional concept be applied to the placement of Weiner's works? Once

installed, does the work serve the architecture, the client, an issue? Let us assume that language is merely the instrument that establishes a direct relationship to materials, and that it is also freely exchangeable. Then the utterance moves unhindered from one language to another. Then it eludes our grasp even when it is painted on the wall or engraved on a plaque. Then a sentence can indeed be here today and somewhere else tomorrow:

BROKEN OFF

on a postcard, on a broken tile, stenciled onto a surface, a mosaic made of stones... And even if the lettering remains (*scripta manent*...), it is always in the hands of the person who reads it; it never belongs to the architecture, to a client, to an issue, that is, to its carrier or producer. Material reference—and Weiner banks on it—is of course not an object but rather material that has acquired semantic density through long-term use in a variety of contexts. The original reference is transformed, in a work by Weiner, into an incalculable set of linguistic statements.

LAWRENCE WEINER, COVERED BY CLOUDS, 1989, multiple, here with the key of the Hotel Furkablick on the Furkapasshöhe, Switzerland. (PHOTO: CLAUDE JORAY)

If functionality falters in work that consists of language, the autonomy of the work is also called into question. In his early works Weiner always foregrounded the making of the artwork; nothing could distract him from this single-minded purpose, neither the process nor the physical appearance of the presentation. "Materialist implies a primary involvement with materials, but I am primarily concerned with art. One could say the subject matter is materials, but its reason to be goes way beyond materials to something else, that something else being art."[2] Weiner resolved this problem by giving his works a linguistic turn. The work still has a material setting, but the material does not detract from the fact that the work refers to more than just itself. Being linguistic, it cannot do otherwise; it inevitably refers to something else. But whether Weiner's "something else," namely art, is identical to the something else of language must remain a moot question. In any case, language goes further; it shifts away from direct representation, away from unambiguous reference as, for instance, to the idea of art. The idealistic pretension of Weiner's statement—of his reference to art as an abstract—is canceled out by the fact that he entrusts his works to a medium that does not yet possess certainty but first has to establish it. Thus if a linguistic work purports to deal with "art," then it is the task of that work's medium to construct the concept of art to begin with. Art does not exist before language; it does not exist before the work formulated by Weiner. Determining statement and determined statement are basically indistinguishable. This eliminates all the properties appropriated by the work as already given. One of these properties would be the autonomy of the artwork, so that the very claim to autonomy in itself concedes that it is a linguistic statement, a fiction.

By being linguistic, Weiner's works have the property, above all, of having no properties. They cannot be circumscribed because they are, for the most part, isolated linguistic formulations, usually statements with neither subject nor conjugated verb. One can certainly say that Weiner consistently avoids a specific linguistic style or stylization. In fact, the works initially elude localization because they are formally indistinguishable from other linguistic sequences in circulation. They are almost nothing next to all the other sentences of a language—but is a sculpture of wood or steel more than almost nothing next to the existing quantities of worked wood or steel? It

probably is, although not in terms of quantity but rather of quality. The difference lies in the fact that a work made of the material of language, which necessarily inhabits a linguistic space that is accessible to everyone, has this "almost-nothing" as its subject matter. Whether the sentence articulated by Weiner already existed or has just been invented is irrelevant. In contrast, the quality of a sculpture is defined by its singularity, by the fact that a material is treated and placed in a way that has never been seen before, by the fact that this material has been invested with a unique set of properties. A look at the scale that is the downfall of most public sculptures underscores the absence of properties in Lawrence Weiner's works. A vastly enlarged typography as in

AS LONG AS IT LASTS

installed at the height of the Euromast in Rotterdam in 1993, still serves only to transmit; the work itself is no more monumental than the small tin plaque

COVERED BY CLOUDS

on the Furka mountain pass in Switzerland. Since the work possesses no inherent scale, which would necessarily entail predetermined properties, the proportions of any given realization can never be amiss.

The almost-nothing of a linguistic sequence demands a presentation, a specific installation in which the sculpture is offered to the public. Weiner has extended this moment of presentation by declaring certain of his pieces as "public freehold" and therefore waiving their sale. Thus

BROKEN OFF

has been entrusted to the public. By officially bequeathing his property to the public, Weiner underscores the fact that he does not speak through his sentences but rather leaves them to others. A work does not have to be constructed in a public space; it need only be handed over; the act of handing it over makes it a cultural fact that could, from then on, possibly shine beyond the almost-nothing of a sentence. *(Translation: Catherine Schelbert)*

1) In Lucy R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972.* (New York: Praeger Publishers, 1973), 48.

2) Arthur R. Rose [=Joseph Kosuth], "Four Interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner," in *Arts Magazine,* vol. 43, no. 4 (February 1969), 23

LAWRENCE WEINER, AS LONG AS IT LASTS / SOLANGE ES HÄLT, 1993, Euromast, Rotterdam.

LAWRENCE WEINER, A RUBBER BALL THROWN INTO THE AMERICAN FALLS NIAGARA FALLS
A RUBBER BALL THROWN INTO THE CANADIAN FALLS NIAGARA FALLS, 1969. A series of film frames by Hollis Frampton.