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 : the meaning that comes away from the work of art = die Bedeutung, die sich vom Werk löst

Autor: Salvioni, Daniela / Schmidt, Susanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680705

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: 10.01.2026

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

DANIELA SALVIONI

The Meaning that Comes Away from the Work of Art

One adjective that broadly characterizes modern art of the twentieth century is "self-reflective." Some of the most avant-garde movements in this vein have been about the context of art. Duchamp explored the context of art in several directions, by placing a bottle rack in an exhibition space, a moustache on a reproduction of the Mona Lisa, and so on. In contemporary art, through theatricality, Minimalism stressed the viewer's presence as an integral component of the context of art. Conceptualism took context to be a variety of structures that subtend art—institutions, language, abstract systems. The investigation of art's context at each point gave rise to art which expanded the limits of acceptable forms. One of the most salient ways to describe this development was the de-materialization of art—a notion which is too homogenizing and too often inaccurate, but which, however, underscores the extreme experimentation to which the presentation of art has been subjected in recent times.

Lawrence Weiner's work fits comfortably within the avant-garde trajectory thus cursorily summarized. His original statement of intent is worth reiterating in its entirety as it is virtually a manifesto for the most provocative avant-garde position—

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 the condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.

The first point simply states that the traditional way of making art (that is, that the artist fabricates it) is an option. The second point says that the artist may have the work fabricated by others. The third point makes explicit the idea that the art work does not reside exclusively, or even principally, in its material incarnation. While this is an extreme position associated most closely with conceptual art, the concluding remark is perhaps his most radical. It states that the condition of the work of art depends on the interaction between the work and the viewer. In the case of Weiner's work, this claim to an open work (in the sense originally outlined by Umberto Eco) has significant repercussions. In particular, it means that the discrete instances of his work may differ considerably in appearance and import. It also means for him that the work can exist in more than one place at the same time.

DANIELA SALVIONI is a writer who lives in San Francisco.

These aspects of Weiner's work seem to be consonant with the avant-garde investigation of the context of art. It is therefore puzzling to encounter statements by the artist in which he explicitly distances himself from context-oriented art and the Duchampian tradition. Here are some examples:

"I don't find Duchamp an interesting artist: all he was interested in were the opinions of his elders, only in the context."

"Art about context is art that uses either the negation of an accepted premise in art history, or the negation of a pat or standard form of art, or the acceptance of art history as its bolstering and bulwark and that's all it does. Art about materials, art about content, fits within the context of history (it might negate, or shore up, or whatever) but that's not the subject matter of the work."

"... art is about material objects."

"... when you see a photograph of an installation of mine, essentially all you have to remember is the meaning of the words. You don't have to remember the architecture."[1)]

Examining Lawrence Weiner's public sculptures may disentangle the apparent conundrum between his self-proclaimed distance from context-oriented art and what he seems to share with it. There is nothing inherently different between his public sculptures and the presentation of the work in private and/or commercial settings. After all, for him the work is composed of text and the materials therein designated. The presentation of the work and its support structure (what surface carries the text, what color the text is, how big the letters are, and so on), all the aesthetic and material factors that make up the way the text is presented are incidental to the essence of the work. However, because of the overload of references that impinge on a sculpture set in a public space, Weiner's public works, in a sense, test the role of context and content in his work.

ZERSCHMETTERT IN STÜCKE (IM FRIEDEN DER NACHT)

is a public work in Vienna dating from 1991. The text sprawls across the upper portion of three anti-aircraft defense towers adjacent to bustling commercial districts of the city. The letters are two meters high, painted silver outlined in black, hovering high above the casual passerby, their color suggesting the silver of bomber planes. The huge, fifty meter tall towers, which were meant to function also as air-raid shelters, are remnants of World War II—they are not ruins, properly speaking, because they are structurally intact—which are left standing because it is simply too costly to tear them down. Therefore, there is an ironic relationship between the first part of the text—"smashed to pieces"—and the edifice it is written on: The bunker cannot be smashed to pieces; it was built to protect people from being blown apart. The foreboding subtext of the second part of the text—"in the still of the night"—is enhanced here as air-raids would typically occur in the night, thereby breaking the still of the night. This contrasts sharply with the placid, cocooning sense of the dominant significance of "in the still of the night." In German, the text and its internal juxtaposition go through another twist of meaning as the translation of "still of the night" is "peace of the night." Double entendres unfurl into a multiplicity of evocations centering on war and peace, immutability and the ephemeral, purposelessness and commercialism.

As dense and evocative a set of associations as these may be, this is but one presentation of the work which can contain a very different reading when it is presented differently. Indeed,

SMASHED TO PIECES (IN THE STILL OF THE NIGHT)

is a work which precedes the Viennese commission and that therefore has an independent existence from the particular reading suggested by the Viennese installation. Without the bellicose towers as its support structure, other sets of meanings easily come into play. More specifically, reading the text in isolation or envisioning it in a more natural setting opens up and even destabilizes its meaning. The sense of the phrase appears more enigmatic and the viewer is called upon to fill in the blanks more aggressively.

There are simply fewer crutches upon which to base one's interpretation, leaving more to the viewer's discretion. Of course, the viewer also participates in the construction of meaning in the public installation of the piece, but there are more clues to work with. Or perhaps we should say that the viewer can create more clues upon which to base her/his interpretation in a setting that is itself replete with references.

SOME LIMESTONE SOME SANDSTONE
ENCLOSED FOR SOME REASON
SOME LIMESTONE SOME SANDSTONE
INCLOSED FOR SOME REASON

is a public work which Weiner created expressly for the Henry Moore Sculpture Trust in 1993. Situated in Halifax, a de-industrialized area of England, the work is in forged iron recast from an obsolete weighbridge and reset in the largest carpet factory in the world. The letters are raised and, as the plaque is set in the ground, it can be walked on, not unlike medieval or Renaissance tombs. The words "sandstone" and "limestone" are uncoupled, so that sand, lime, and stone are materials also overtly denoted in the text. The textual staccato reinforces the sonorous rhythm of the text that echoes the chug-chug of the trains which once traveled these rails so industriously. The latter half of the text—enclosed for some reason—could refer back to the amalgamation of words (sandstone, limestone) so as to make new words and, by extension, to the geological processes that forged the earthly matter in the first instance. But, enclosed also suggests enclosures, the device by which British landowners ran farmers off the land so that it could be devoted exclusively to raising sheep. This socio-economic shift—when, it has been said, sheep ate men—brutally and permanently altered the relations of production and created the first mass of workers who had only their labor to sell. Enclosures constituted a transformation that made the industrial revolution possible. The final note of the text—"... for some reason"—hints, perhaps, at the absurdity of this transformation once one refuses to accept the logic of capital which underlies it.

But, this cursory interpretation may just be an instance of Weiner's sculpture providing for, as the artist has put it, "other people's metaphor needs" (mine, in this case). For, as he has pointed out on several occasions, it is not his intention to make metaphors himself. Indeed, it is easy to imagine the Halifax work as a wall-piece, such as one may view in a gallery, with very different connotations. Weiner gives us no reason to think that it would have less integrity as an artwork. It is this elastic attitude towards the content of the work which is behind certain extreme positions enunciated by the artist. For instance, he has said, "Anyone making a reproduction of my art is making art just as valid as art as if I had made it."[2)]

At the same time, however, the importance of content over context remains paramount—recall his snide comment to the effect: "... when you see a photograph of an installation of mine, essentially all you have to remember is the meaning of the words. You don't have to remember the architecture."

Art that thematizes context, Weiner seems to be suggesting, risks relying for its meaning excessively on the actual, immediate context of the artwork. If this is the case, paradoxically it shares with painting the pitfall of being illusionistic. Just as painting traditionally functions by illustration, so can excessively context-driven art degenerate into illustration when, for instance, the institutional context is collapsed into the architecture in which the artwork is situated.

In the late 1960s, Weiner repudiated painting on the grounds that it functioned via illusion. He describes his own works as sculpture, relating to his belief that art should be deeply materialist, that is, that it should be about the relations between objects and people. It is in light of this Marxian sense of the term "materialism" that one should read the oft-quoted comment by Rudi Fuchs that Weiner's work "... is no solemn form, but rather a nimble, dialectical argument." The dialectical beauty of Weiner's work is its extreme freedom of meaning coupled with fundamentally being about what it says it's about.

By looking at Lawrence Weiner's public commissions, we see that the meaning of his work may be affected by its situation but is not reliant upon it. Privileging content, however, has not led him to a retrograde position where meaning is impervious to art's surroundings. In particular, the viewer can

LAWRENCE WEINER, SMASHED TO PIECES (IN THE STILL OF THE NIGHT) / ZERSCHMETTERT IN STÜCKE (IM FRIEDEN DER NACHT), 1991, Flakturm / anti-aircraft defense tower, Esterházypark, Wien / Vienna. (PHOTO: CHRISTIAN WACHTER)

actively participate in the construction of meaning. Nor does this mean that the work is simply an empty vessel waiting to be filled. The play of meaning in Weiner's work is built upon a solid material foundation—after all, the medium of the work is language and the materials referred to in the text. Finally, the work is not context-driven, nor deconstructive, but rather its principal mode is additive. Art critics have correctly noted the non-authoritarian voice in Weiner's work, but this does not go far enough. In the dialectical play between what is and what can be, Weiner opens up an intrinsically liberatory space.

1) All quotes from David Batchelor, *"I Am Not Content,"* interview with Lawrence Weiner, *Artscribe,* March/April, 1989.
2) Lawrence Weiner, "October 12, 1969," in Ursula Meyer, ed., *Conceptual Art* (New York: E.P. Dutton, 1972), p. 21.

DANIELA SALVIONI

Die Bedeutung, die sich vom Werk löst

Ein Adjektiv, das die moderne Kunst des 20. Jahrhunderts allgemein charakterisiert, ist «selbstbezüglich». Einige der avantgardistischsten Strömungen in dieser Richtung befassten sich mit dem Kontext der Kunst. Duchamp untersuchte den Kontext von Kunstwerken in verschiedener Hinsicht, indem er etwa einen Flaschentrockner in einem Ausstellungsraum plazierte, indem er einer Reproduktion der Mona Lisa einen Schnurrbart verpasste, usw. In der zeitgenössischen Kunst betonte der Minimalismus die Anwesenheit des Betrachters als integralen Bestandteil des Kontexts von Kunstwerken mit Mitteln des Theaters. Die Konzeptkunst verstand Kontext als eine Vielfalt von Strukturen, die aller Kunst zugrunde liegen – Institutionen, Sprache, abstrakte Systeme. Die Untersuchung des Kontexts liess in jedem Fall Kunst entstehen, welche die Grenzen der anerkannten Ausdrucksformen erweiterte. Die auffälligste Art und Weise der Beschreibung dieser Entwicklung war die Entmaterialisierung der Kunst – ein Begriff, der zu wenig differenziert und oft nicht genau trifft, der jedoch den hochgradigen Experimentcharakter unterstreicht, dem die Präsentation von Kunst in jüngster Zeit unterliegt.

Lawrence Weiners Arbeit passt sehr gut in dieses zusammenfassend skizzierte Bild der Avantgarde. Es lohnt sich jedoch, seine ursprüngliche Aussage über seine Intention noch einmal genau anzusehen, da sie auf ein Manifest für einen äusserst provokativen avantgardistischen Standpunkt hinausläuft –

1. Der Künstler kann das Werk bauen.
2. Das Werk kann angefertigt werden.
3. Das Werk muss nicht gebaut werden.

Je gleichwertig und übereinstimmend mit der Intention des Künstlers, bleibt die Entscheidung über den eintretenden Umstand dem Empfänger in seiner jeweiligen Empfangssituation überlassen.

Der erste Satz sagt lediglich, dass die hergebrachte Art, Kunst zu machen (also, dass der Künstler Kunst macht), eine Möglichkeit unter anderen ist. Der zweite Satz sagt, dass der Künstler das Werk durch andere herstellen lassen kann. Der dritte Satz macht deutlich, dass das Kunstwerk nicht ausschliesslich oder gar in erster Linie in der materiellen Verkörperung besteht. Während dies eine extreme Position ist, die der Konzeptkunst sehr nahe steht, ist Weiners abschliessende Bemerkung vielleicht seine radikalste. Sie stellt fest, dass die Bedingung der Entstehung eines Kunstwerks von der Interaktion zwischen Werk und Betrachter abhängt. Im Fall von Weiners Arbeit hat dieser Anspruch auf ein offenes Kunstwerk (wie es Umberto Eco in seinem gleichnamigen Buch definiert hat) bedeutsame Rückwirkungen. Insbe-

DANIELA SALVIONI schreibt und lebt in San Francisco.

sondere heisst dies, dass seine Arbeiten sich in unterschiedlichen Situationen hinsichtlich Erscheinungsbild und Bedeutung beträchtlich unterscheiden können. Es heisst auch, dass sein Werk an mehreren Orten gleichzeitig existieren kann.

Diese Aspekte von Weiners Werk scheinen zur avantgardistischen Untersuchung des Kontexts von Kunst zu passen. Es ist deshalb verwirrend, auf Äusserungen des Künstlers zu stossen, in welchen er sich ausdrücklich von der kontextorientierten Kunst und von der Duchampschen Tradition distanziert. Dafür einige Beispiele:

«Ich halte Duchamp nicht für einen interessanten Künstler; alles, was ihn interessierte, waren die Meinungen seiner Vorgänger, lediglich im Kontext betrachtet.»

«Kunst über Kontext ist Kunst, die entweder mit der Ablehnung eines anerkannten Grundsatzes der Kunstgeschichte arbeitet, oder mit der Ablehnung einer gekonnten oder gängigen Kunstform, oder aber die Kunstgeschichte als Polster und Schutz für sich akzeptiert, das ist auch schon alles. Kunst, die Werkstoffe und Materialien oder Inhalte thematisiert, bewegt sich innerhalb des geschichtlichen Kontexts (ob sie diesen nun verneint, stützt oder was auch immer), aber das ist nicht das Wesentliche an einem Kunstwerk.»

«... in der Kunst geht es um materielle Gegenstände.»

«... wenn man die Photographie einer meiner Installationen sieht, genügt es, sich an die Bedeutung der Wörter zu erinnern. An die Architektur braucht man sich nicht zu erinnern.»[1)]

Vielleicht kann eine Betrachtung der öffentlichen Skulpturen Weiners den zutage getretenen Widerspruch zwischen seiner erklärten Distanz zur kontextorientierten Kunst und den scheinbar vorhandenen Gemeinsamkeiten auflösen. Es gibt keinen wesentlichen Unterschied zwischen seinen Skulpturen im öffentlichen Raum und der Präsentation seiner Arbeiten in privater Umgebung und/oder im Kunsthandel. Schliesslich setzt sich sein Werk aus dem Text und aus den darin bezeichneten Gegenständen zusammen. Die Präsentation des Werks und seiner Trägerstruktur (die Oberfläche, die den Text trägt, die Farbe des Textes, die Grösse der Buchstaben usw.), alle ästhetischen und materiellen Faktoren, die die Art und Weise der Textdarstellung bestimmen, sind dem Wesen des Werks äusserlich. Doch wegen der Überfülle von Sinnbezügen, die auf eine im öffentlichen Raum plazierte Skulptur einstürzen, unterziehen Weiners öffentliche Arbeiten sozusagen die Funktion von Kontext und Inhalt in seinem Werk einer Prüfung.

SMASHED TO PIECES (IN THE STILL OF THE NIGHT)

ist eine öffentliche Arbeit in Wien, aus dem Jahr 1991. Der Text zieht sich über den oberen Teil von drei Luftabwehrtürmen, in nächster Nähe zu den hektischen Geschäftsvierteln der Stadt. Die Buchstaben sind zwei Meter hoch, silbern, mit schwarzem Rand, und schweben hoch in der Luft über allfälligen Passanten. Ihr Silber erinnert an die Farbe von Jagdbombern. Die gigantischen 50 Meter hohen Türme, die auch als Luftschutzbunker dienten, sind ein Relikt aus dem zweiten Weltkrieg – es sind nicht eigentlich Ruinen, denn sie sind baulich unbeschädigt –, man hat sie einfach stehenlassen, weil das Abreissen zu teuer ist. Deshalb entsteht eine ironische Beziehung zwischen dem ersten Teil des Textes – «smashed to pieces» – und dem Gebäude, auf dem er geschrieben steht: Der Bunker kann nicht in Stücke zerschmettert werden; er wurde gebaut, um Leute vor Bomben zu schützen. Der warnende Unterton der zweiten Texthälfte – «in the still of the night» – wird an dieser Stelle verstärkt, da Luftangriffe gewöhnlich nachts stattfinden und deshalb den nächtlichen Frieden stören. Diese Aussage steht in starkem Gegensatz zum beschaulichen, Geborgenheit vermittelnden Sinn der Hauptbedeutung von «in the still of the night». Im Deutschen erhält die Bedeutung des Texts und der in ihm enthaltenen Entgegensetzung einen zusätzlichen Dreh, weil der Ausdruck «still of the night» mit «Frieden der Nacht» übersetzt wird. Doppeldeutigkeiten beschwören eine

Vielfalt von Assoziationen rund um Krieg und Frieden herauf, Unveränderliches und Flüchtiges, Zweckfreiheit und Profitinteresse.

So dicht und beschwörend solche Assoziationen sein mögen, dies ist nur eine Darstellungsvariante dieses Werks, das ganz anders gelesen werden kann, wenn es anders präsentiert wird. Tatsächlich ist

ZERSCHMETTERT IN STÜCKE
(IM FRIEDEN DER NACHT)

ein Werk, das vor dem Wiener Auftrag entstanden ist. Es hat deshalb eine von der besonderen, durch die Wiener Installation hervorgerufenen Lesart unabhängige Existenz. Ohne die kriegerischen Türme als Trägerelement kommen sofort andere Bedeutungsfelder ins Spiel. Genauer: Liest man den Text für sich oder stellt ihn sich in einer natürlicheren Umgebung vor, so wird seine Bedeutung weiter und kommt ins Wanken. Der Sinn des Satzes wird rätselhafter, und der Betrachter ist heftiger dazu aufgerufen, die Sinnlücken zu füllen. Es gibt einfach weniger Krücken, auf denen sich eine Interpretation abstützen liesse, um so mehr bleibt der Entscheidung des Betrachters überlassen. Natürlich ist der Betrachter auch im Fall der öffentlichen Werkinstallation an der Konstruktion der Bedeutung beteiligt, aber es gibt dort von Anfang an mehr Anhaltspunkte. Man könnte vielleicht auch sagen, dass der Betrachter selbst mehr Anhaltspunkte schaffen kann, auf denen er seine Interpretation aufzubauen vermag, in einem Umfeld, das in sich gesättigt ist mit Sinnbezügen.

SOME LIMESTONE SOME SANDSTONE
ENCLOSED FOR SOME REASON
SOME LIMESTONE SOME SANDSTONE
INCLOSED FOR SOME REASON

ist eine öffentliche Arbeit, die Weiner 1993 speziell für den Henry Moore Sculpture Trust geschaffen hat. In Halifax, einer entindustrialisierten Gegend Englands angesiedelt, ist diese Arbeit in Stahl gefertigt, der aus einer nicht mehr benützten Brückenwaage wiedergewonnen wurde, und wurde auf dem Gelände der grössten Teppichfabrik der Welt wieder aufgestellt. Die Buchstaben sind erhaben, und die Stahlplatte ist im Boden eingelassen, so dass sie begehbar ist, mittelalterlichen oder Renaissance-Gräbern nicht unähnlich. Die Wörter «sandstone» und «limestone» sind nicht zusammengeschrieben, so dass, «sand», «lime» und «stone» (Sand, Kalk und Stein) im Text als Material ebenfalls direkt bezeichnet werden. Dieses Staccato des Textes unterstreicht den eindrücklichen Textrhythmus, der an das tschutschu der Züge erinnert, die einst in grosser Zahl über diese früheren Schienen rollten. Die zweite Hälfte des Textes – «enclosed for some reason» – könnte sich zurückbeziehen auf die Vermengung von Wörtern (sandstone, limestone) zur Erzeugung neuer Wörter und, im erweiterten Sinn, auf die geologischen Prozesse, die alle irdische Materie ursprünglich formten. Aber «enclosed» lässt auch an «enclosures» (Einzäunungen) denken, an das Mittel, durch das die britischen Grundbesitzer die Pachtbauern von ihrem Land verdrängten, so dass es ausschliesslich für die Aufzucht von Schafen genutzt werden konnte. Diese sozioökonomische Verlagerung – als, wie man sagt, Schafe Menschen frassen – veränderte die Produktionsverhältnisse rücksichtslos und dauerhaft und schuf die erste Masse von Arbeitern, die nichts als ihre Arbeitskraft zum Kauf anbieten konnten. Die Einzäunungen bewirkten eine Veränderung, welche die industrielle Revolution erst ermöglichte. Die letzte Bemerkung des Texts – «for some reason» – deutet vielleicht auf die Absurdität dieser Veränderung hin, die jedem bewusst wird, der sich weigert, die dem Vorgang zugrundeliegende Logik des Kapitals anzunehmen.

Aber dieser Interpretationsversuch ist vielleicht nur ein Beispiel dafür, welchen Bedürfnissen Weiners Skulpturen Rechnung tragen, wie er selbst gesagt hat, «anderer Leute Bedürfnisse nach Metaphern» (meinem, in diesem Fall). Denn, wie er bei verschiedenen Gelegenheiten betont hat, es ist nicht seine Absicht, selbst Metaphern zu schaffen. In der Tat ist es nicht schwer, sich die Halifax-Arbeit als Wandrelief vorzustellen, wie man ihm in einer Galerie begegnen könnte, mit ganz anderen Konnotationen. Weiner gibt uns keinen Grund zu denken, dass es als Kunstwerk dadurch verlieren könnte. Es ist diese Beweglichkeit im Umgang mit dem Inhalt seiner Werke, die hinter gewissen extremen Äusse-

Der Flakturm über den Dächern Wiens / The anti-aircraft defense tower over the rooftops of Vienna. (PHOTO: BIRGIT JÜRGENSSEN)

rungen des Künstlers steht. Zum Beispiel sagte er: «Jeder, der eines meiner Kunstwerke reproduziert, macht Kunst, die als Kunst genauso gültig ist, wie wenn ich es gemacht hätte.»[2)]

Aber gleichzeitig bleibt der Vorrang von Inhalt vor Kontext unübersehbar – man rufe sich seine schillernde Bemerkung dazu in Erinnerung: «... wenn man die Photographie einer meiner Installationen sieht, genügt es, sich an die Bedeutung der Wörter zu erinnern. An die Architektur braucht man sich nicht zu erinnern.»

Kunst, die Kontext thematisiert, scheint Weiner anzudeuten, geht das Risiko ein, hinsichtlich ihrer Bedeutung weitgehend vom aktuellen und unmittelbaren Kontext des Kunstwerks abhängig zu sein. Ist dies der Fall, so tappt sie paradoxerweise gemeinsam mit der Malerei in die Falle des Illusionismus. Genauso wie die Malerei traditionell durch Illustration wirkt, so kann extrem kontextbestimmte Kunst zur Illustration verkommen, wenn, zum Beispiel, der herkömmliche Kontext in der Architektur verlorengeht, in der das Werk plaziert wird.

In den späten 60er Jahren lehnte Weiner die Malerei ab, mit der Begründung, sie wirke über die Illusion. Er beschreibt seine eigenen Werke als Skulptur, aufgrund seiner Überzeugung, dass Kunst zutiefst materialistisch sein solle, das heisst, dass sie von der Beziehung zwischen Objekten und Menschen handeln solle. Im Lichte dieser Marxschen Bedeutung des Begriffs «Materialismus» sollte man die häufig zitierte Bemerkung von Rudi Fuchs verstehen, Weiners Werk sei «... keine strenge Form, sondern eher ein gewandtes dialektisches Argument». Die dialektische Schönheit von Weiners Kunst ist ihre äusserste Bedeutungsfreiheit, verbunden mit der Tatsache, dass sie wirklich zutiefst von dem handelt, wovon sie zu handeln verspricht.

Wenn wir Lawrence Weiners öffentliche Auftragsarbeiten betrachten, sehen wir, dass die Bedeutung seiner Werke vom jeweiligen Umfeld beeinflusst wird, aber letztlich nicht davon abhängig ist. Die Gewichtung des Inhalts hat den Künstler jedoch nicht zu einem überholten Standpunkt geführt, wo die Bedeutung nicht berührt würde von der Werkumgebung. Insbesondere kann der Betrachter an der Herstellung von Bedeutung aktiv teilnehmen. Das heisst aber nicht, dass das Werk lediglich ein leeres Gefäss wäre, das darauf wartete, gefüllt zu werden. Das Spiel der Bedeutungen in Weiners Arbeiten hat eine solide materielle Grundlage – immerhin, das Medium seiner Arbeit ist die Sprache und sind die konkreten Gegenstände, auf die der Text verweist. Schliesslich ist seine Arbeit weder kontextbestimmt noch dekonstruktiv, sondern seine Grundmethode ist additiv. 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.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) Alle Zitate aus David Batchelor, *I Am Not Content,* Interview mit Lawrence Weiner, *Artscribe,* März/April 1989.
2) Lawrence Weiner, October 12, 1969, in Ursula Meyer, Hrsg., *Conceptual Art* (New York: E.P. Dutton, 1972), S. 21.