

# **Kunst und Öffentlichkeit**

# **Kritische Praxis der Kunst im Stadtraum Zürich**

*Herausgegeben von Christoph Schenker und Michael Hiltbrunner*

*Band 2 der Schriftenreihe des Instituts für Kunst und Medien,  
Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich*

*JRP|Ringier*

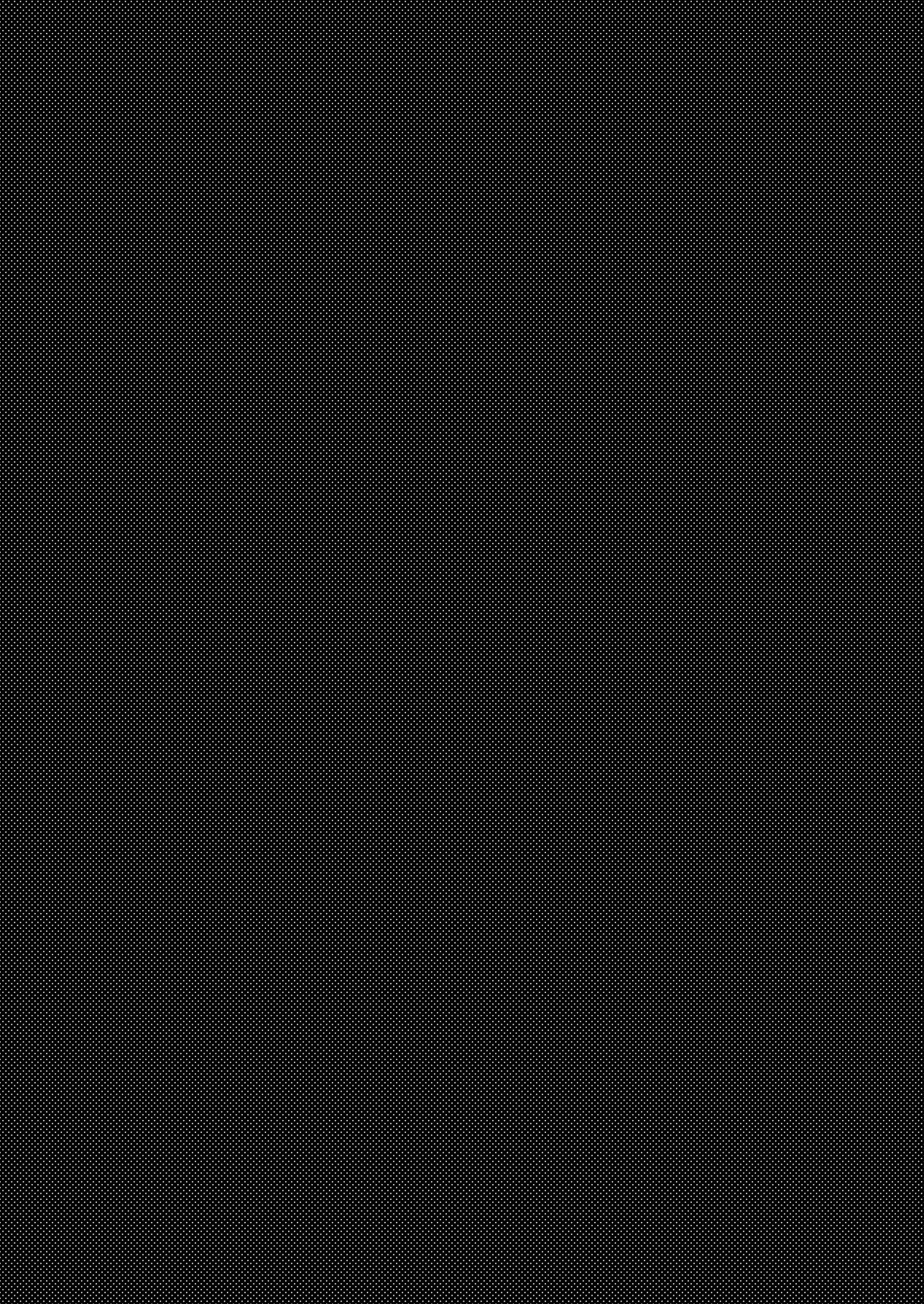
## Inhaltsverzeichnis

Grusswort von Stadtrat Martin Waser . . . . .	5
Marius Babias Die Kunst des Öffentlichen in der Arena der Politik . . . . .	9
Philip Ursprung Zürichs Verspätung . . . . .	17
Christoph Schenker Kunst als dichtes Wissen Das Forschungsprojekt <i>Kunst Öffentlichkeit Zürich</i> . . . . .	29
Angelus Eisinger Quartierleben in der Partystadt – Interview . . . . .	49
<b>KÜNSTLERISCHE PROJEKTENTWÜRFE</b>	
Monica Bonvicini <i>Fassade</i> . . . . .	57
Matthew Buckingham <i>Film To Be Projected Every Year</i> . . . . .	71
Harun Farocki <i>Denkmal</i> . . . . .	85
Knowbotic Research <i>BlackBenz Race</i> . . . . .	105
Lawrence Weiner <i>Kugellager oder runde Steine</i> . . . . .	121
Bernadette Fülischer Stadtraum und Kunst: Stadtentwicklung, öffentliche Räume und Kunst im öffentlichen Raum der Stadt Zürich seit dem 19. Jahrhundert . . . . .	141
Chonja Lee und Maya Burtscher Sechs Beispiele in Zürich . . . . .	201

Pipilotti Rist	
Die grösste Videoinstallation der Welt – Interview . . . . .	215
Peter Spillmann	
«Das sind eure Rituale, unsere sind vielleicht andere» – Interview . . . . .	225
Oliver Marchart	
«There is a crack in everything...» Public Art als politische Praxis . . . . .	235
Stefan Römer	
Intermedialität im Ambient . . . . .	245
Hito Steyerl	
«Look out, it's real!» Dokumentarismus, Erfahrung, Politik . . . . .	261
Ursula Biemann	
Video – eine globale Geografie der Wissensverbreitung . . . . .	273
Ulrich Vonrufs	
Blicke auf Zürich: Geschichte und Gegenwart	
Wirtschaft, Immigration, Armut, Politik und Massenmedien . . . . .	279
Tim Zulauf	
Ereberte Widersprüche	
Überlegungen zu den Kunstprojekten in der Hardau . . . . .	327
<b>KÜNSTLERISCHE PROJEKTE</b>	
San Keller	
<i>Freinacht in der Hardau und Best of Hardau.</i> . . . . .	343
Claudia und Julia Müller	
<i>Glocke*Hardau*BimBam*2006.</i> . . . . .	359
Michael Hiltbrunner	
Plakate als Bilder: Kunstplakate von Ana Axpe, Christoph Hänslì,	
David Renggli, Shirana Shahbazi und Till Velten in der Hardau . . . . .	375
Biografien . . . . .	411
Anmerkungen . . . . .	417
Impressum . . . . .	453

**Lawrence Weiner**

**Kugellager oder**  
**runde Steine**



**BALL BEARINGS OR ROUND STONES**

**MADE TO ROLL**

**OUTSIDE OF WHAT THERE IS**

**KUGELLAGER ODER RUNDE STEINE**

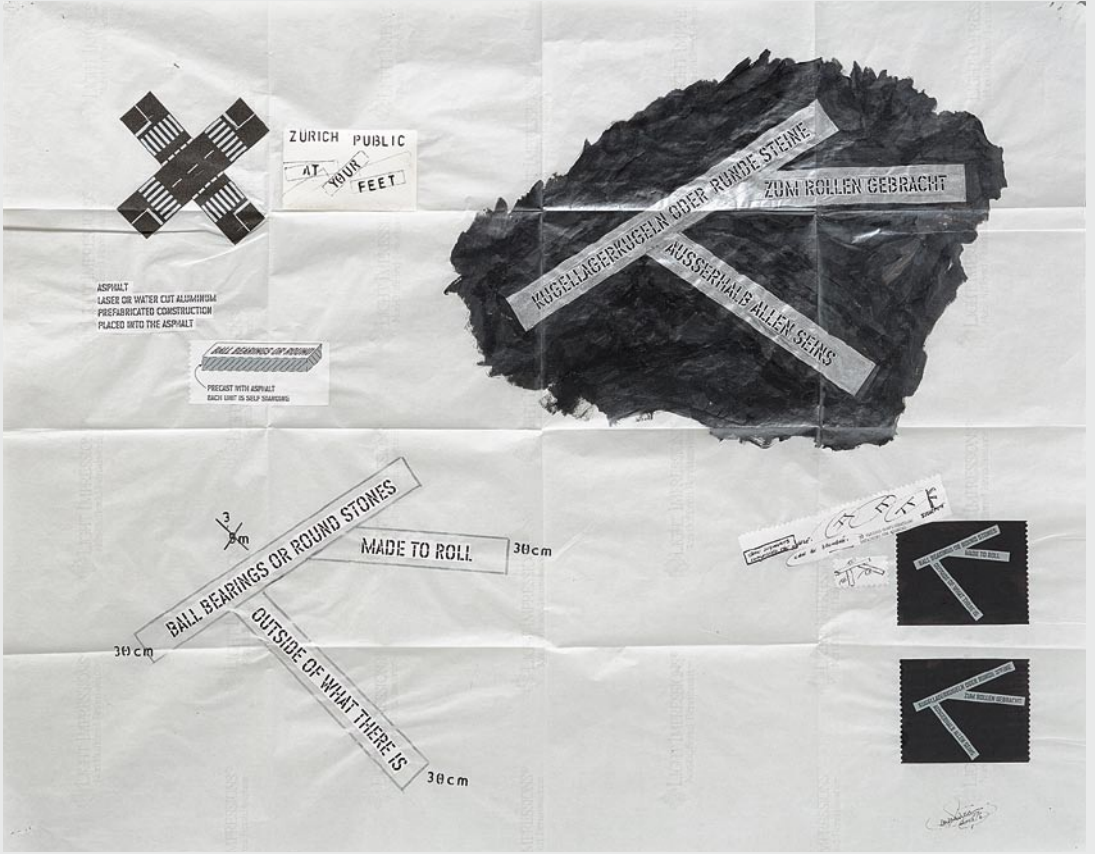
**ZUM ROLLEN GEBRACHT**

**AUSSERHALB WAS IST**

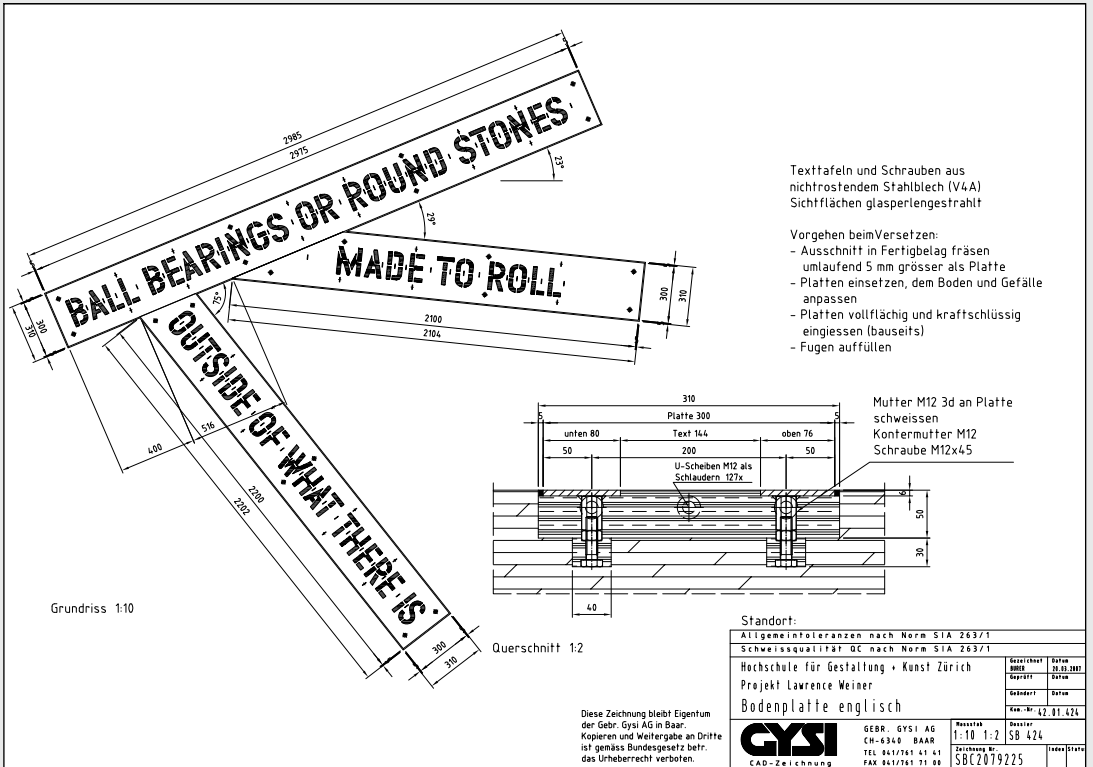
**CUSCINETTI A SFERA O CIOTTOLI LEVIGATI**

**FATTI ROTOLARE**

**AL DI FUORI DA CIÒ CHE È**



1



2

1 Lawrence Weiner: *KUGELLAGER ODER RUNDE STEINE*, Projektskizze, 2005/06. Diverse Techniken auf Papier, 81 x 101 cm.  
Fotografie: Mai 36 Galerie, Zürich

2 Lawrence Weiner: *KUGELLAGER ODER RUNDE STEINE*. Technische Zeichnung der Firma Gebr. Gysi AG, Baar, 2007.

3 (nächste Doppelseite) Lawrence Weiner: *ART IN PUBLIC PLACES*. Originalbeitrag, 2006.

# ART IN PUBLIC PLACES

1. IT IS VERY LITTLE USE TO PONDER HOW IT GOT THERE
2. IT IS VERY LITTLE USE TO PONDER WHAT IT IS
3. THE ESSENTIAL QUESTION IS WHAT CAN ONE USE IT



THE SUBSTANCE OF THE GROUND ITSELF  
PROVIDES BOTH PLINTH & MISE EN SCENE

( IN SUCH A MANNER AS TO ALLOW EACH PERSON  
TO RELATE TO THE CONTEXT OUTSIDE OF THE  
SPHERE OF THE SUPPORT )

THE TOPOLOGY OF THE GROUND DETERMINES

VECTOR

EMIGRATION

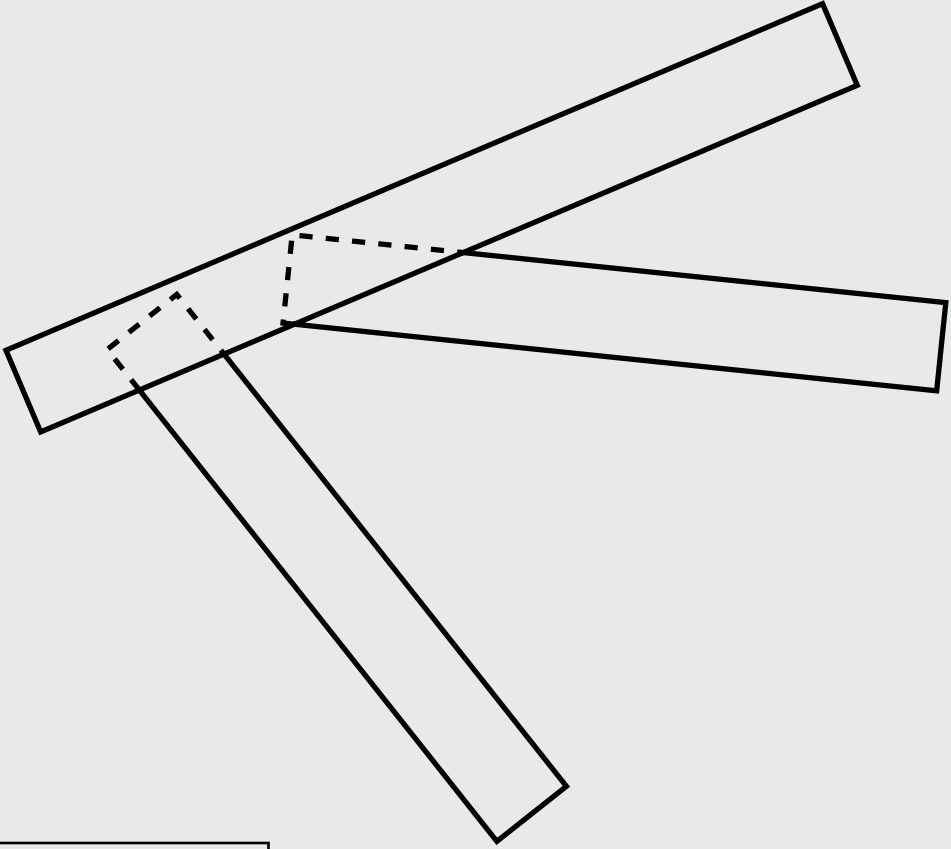
MOVING TOWARDS ANOTHER CULTURE PLACE SPACE

WHERE FUNCTION IS OUTSIDE OF  
WHAT IS KNOW

AN ATTEMPT TO TRANSMUTE

X MARKS THE SPOT

# ART IN OPEN SPACES



**& INTERSECTIONS**

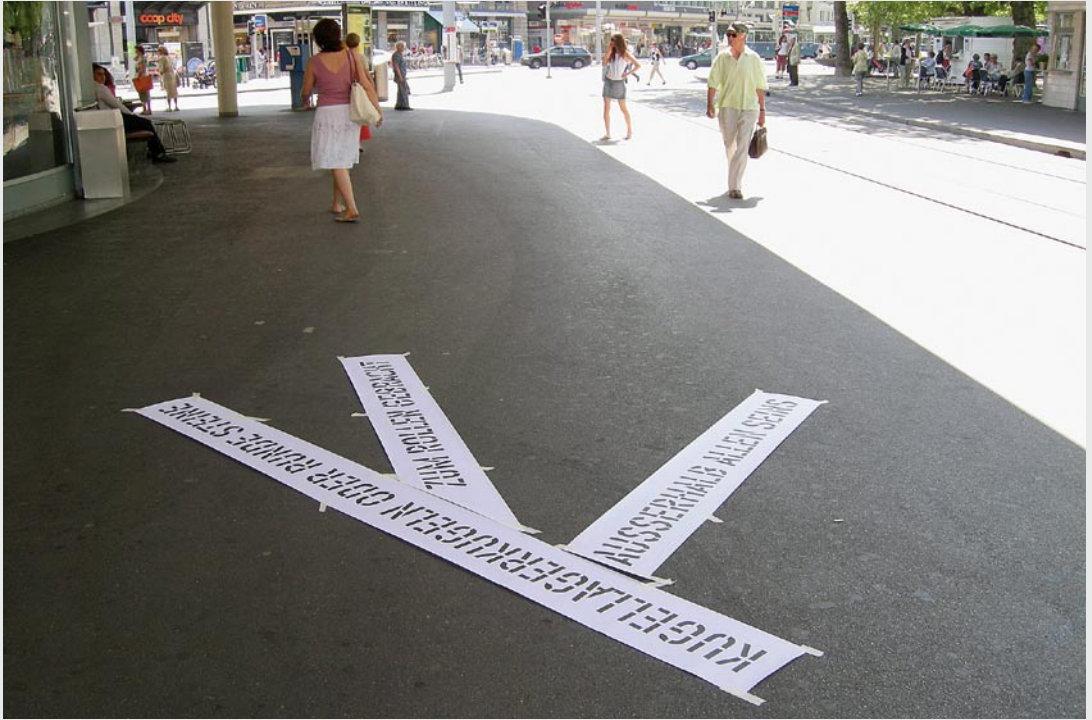
**IMMIGRATION**

**THE FACT OF BEING WITHIN A PLACE SPACE**

**WHERE FUNCTIONS ARE A KNOWN  
(OR AT LEAST ASSUMED) FACTOR**

**TO**

**X Y & Z**



4



5

4,5 Lawrence Weiner: *KUGELLAGER ODER RUNDE STEINE*. Probelegung mit Papierausdruck, Bellevueplatz und Helvetiaplatz, Sommer 2006.

#### TECHNISCHE ANGABEN

Jedes der drei Werke bestehend aus drei aneinandergefügten Platten aus nichtrostendem Stahl, bündig in Bodenbelag eingepasst. Oberfläche glasperlengestrahlt. Grösse der Platten: 310 x 30 cm, 220 x 30 cm und 205 x 30 cm. Werkgrösse total: 310 x ca. 220 cm. Schriftzug h 14,5 cm, lasergeschnitten und mit Asphalt gefüllt.

#### VORBEREITENDE ARBEITEN

Technische Abklärungen durch *Kunst Öffentlichkeit Zürich* in Zusammenarbeit mit der Gebr. Gysi AG, Baar, und Werner Erismann, Projektleiter Spezialprojekte des Tiefbauamts der

Stadt Zürich. Standortabklärung in Zusammenarbeit mit Mai 36 Galerie, Zürich, Tiefbauamt und Verkehrsbetrieben der Stadt Zürich.

#### STANDORTE

Englischsprachige Version auf zentraler Plattform der Tramhaltestelle Bellevueplatz, italienischsprachige Version auf Helvetiaplatz, Seite Stauffacherstrasse, deutschsprachige Version auf zentraler Plattform der Tramhaltestelle Limmatplatz.

#### DAUER

Ab Frühling 2007 permanent

#### AUSWAHLVERFAHREN

Direktauftrag

#### PROJEKTBEGLEITUNG

Christoph Schenker, *Kunst Öffentlichkeit Zürich*, unter Mitwirkung von Manuela Schlumpf, Hans Hüsey, Vittorio Santoro, Daniel Kurjaković und Mai 36 Galerie.

#### FINANZIERUNG

Privat (Werk) und Stadt Zürich (Herstellung und Installation)

#### AUFTRAGGEBER

*Kunst Öffentlichkeit Zürich*

## Lawrence Weiner

*Christoph Schenker*

Lawrence Weiner verwendet in der Hauptsache Sprache als künstlerisches Material. Seine Arbeiten bestehen aus einzelnen Worten bis zu mehrzeiligen, komplexen Wortfügungen. Anfänglich präsentierte er die *Statements* in Büchern (das erste Buch erschien 1968),<sup>1</sup> später auch auf Plakaten,<sup>2</sup> und seit 1972 lässt er sie auch direkt auf Innen- und Aussenwänden anbringen. Im Zusammenhang mit den Schriftwerken realisiert er die *Structures*, wie er seine Arbeiten auch bezeichnet, darüber hinaus ebenso mittels verschiedener Bild- und Tonträger.<sup>3</sup> Die Spracharbeiten von Lawrence Weiner beziehen sich in der Regel auf die Gegenstandswelt: Sie bezeichnen physische Dinge, Materialien, Beziehungen, Prozesse, Handlungen und Orte. Im Gegensatz zum Film und zur Literatur, die, wie Weiner in Interviews wiederholt erläuterte,<sup>4</sup> den Versuch darstellen, die Beziehungen zwischen Menschen und Menschen wiederzugeben, gibt Kunst die Beziehungen zwischen Objekten und Objekten in Beziehung zum Menschen wieder.

Fast alle von Weiners – in grammatikalischer Hinsicht stets unvollständigen – Sätzen können als Beschreibungen von Tatsachen gelesen werden. Doch ist von vielen, insbesondere frühen Arbeiten auch ein anderer Gebrauch möglich: Sie lassen sich ebenso als Handlungsanweisungen verstehen. Eine Arbeit wie *TO THE SEA / ON THE SEA / FROM THE SEA / AT THE SEA / BORDERING THE SEA* (Kat. Nr. 157–161)<sup>5</sup> kennzeichnet mit lokalen Präpositionen die Verhältnisse zu einem Ort. In einer Videoarbeit von 1970 sieht man Lawrence Weiner den Text interpretierend ausführen: Der Künstler geht zum Wasser hin, er legt ein Stück Treibholz auf das Wasser, er greift wieder danach und nimmt es damit vom Wasser, er und das Holz befinden sich nun am Wasser und schliesslich entfernt er sich entlang des Wassers.

Weiner hat aus Anlass von Ausstellungen etliche Arbeiten in physische Gestalt umgesetzt, oder sie sind von anderen Personen ausgeführt worden.<sup>6</sup> Einige der Sprachwerke beziehen sich auch auf Projekte in der Landschaft, auf Skulpturen und Gemälde, die der Künstler bereits früher, in den Jahren zwischen 1960 bis 1968, realisiert hatte.

1968 formulierte Lawrence Weiner eine Erklärung (*Statement of Intent*), die er bis heute allen seinen Werken zur Seite stellt:

- 
1. DER KÜNSTLER KANN DIE ARBEIT [SELBER] HERSTELLEN
  2. DIE ARBEIT KANN [VON EINER ANDEREN PERSON] ANGEFERTIGT WERDEN
  3. DIE ARBEIT BRAUCHT NICHT AUSGEFÜHRT ZU WERDEN
- JEDE DIESER MÖGLICHKEITEN IST GLEICHWERTIG UND ENTSPRICHT DER ABSICHT DES KÜNSTLERS DIE ENTSCHEIDUNG ÜBER DIE ART DER AUSFÜHRUNG LIEGT BEIM EMPFÄNGER BEI GELEGENHEIT DER ÜBERNAHME
- 

Diese Absichtserklärung ist über Weiners eigenes Werk hinaus von entscheidender Bedeutung für die Kunst seit der zweiten Hälfte der 1960er Jahre, weil er darin einen neu entwickelten Charakter des Kunstwerks und die gewandelte Stellung des Betrachters pointiert auf den Begriff gebracht hat. Hinsichtlich Weiners eigener Arbeit bilden drei Erscheinungs- oder Ausführungsarten eines Kunstwerks den Hintergrund zur Absichtserklärung. Zum ersten ist das Werk als ein materiell sich zeigender Sachverhalt zu verstehen, dessen Ausgangspunkt die sprachlich formulierte Idee war und der durch körperliche Tätigkeit herbeigeführt worden ist. Zweitens besteht das Werk in der sprachlichen, schriftlichen Formulierung selber, in deren grafischen Umsetzung (Buchtext, Wandinschrift etc.) und gegebenenfalls in deren Übertragung in eine andere Sprache. Zum letzten nun kann das Werk verstanden werden als im Medium der Sprache modellierter Gedanke oder als Vorstellung. Alle die drei Werktypen – das Werk als Gegenstand oder Tätigkeit, als sprachlicher Ausdruck und als Gedanke oder Vorstellung – sind gleichwertig.

Lawrence Weiner gibt sich in der zitierten Erklärung als ein Künstler zu verstehen, der ein Projekt liefert, das er selber oder aber das der Rezipient ausführen kann. Der Rezipient hat die Freiheit, das Werk über bestimmte Vorgaben hinaus nach eigenen Kriterien zu realisieren oder auch nicht zu

realisieren; und wenn eine Gesellschaft den künstlerischen Vorschlag nicht annehmen will, braucht das Werk (auch vom Künstler) nicht ausgeführt zu werden. Der Künstler nimmt sich im Werkprozess als alleiniger Autor zurück zugunsten des Rezipienten, der in der Konstruktion des Werks als Teilnehmer eine entscheidende Rolle wahrnehmen kann. Weiners Werk führt darin eine Entwicklung der Kunst seit Mitte der 1940er Jahre fort, die dem Betrachter in zunehmendem Masse eine aktive, produktive Rolle zuerkennt.

Die Arbeit *BALL BEARINGS OR ROUND STONES* für Zürich ist wohl kaum als Projekt zu einer physischen Handlung zu begreifen. Neben denjenigen Aspekten, die im nachfolgenden Gespräch mit dem Künstler zur Sprache kommen, thematisiert er implizit auch städtebaulich-soziale Traditionen und Verschiebungen in der Stadt Zürich. Auf drei unterschiedlich genutzten Plätzen installiert er im Asphalt das Schriftwerk in einer je andern Sprache und setzt damit die Gedankenwelten der verschiedenen Nutzerschaften in Verbindung.<sup>7</sup> Die Arbeit regt unter anderem zu folgenden Fragen an: Welche gesellschaftlichen Identitäten werden von welchen Plätzen in der Stadt befördert? Welche sozialen Entwicklungen lassen sich an den drei ausgewählten Plätzen vergleichen? Und schliesslich: Wie gehen die Nutzer mit dem gedanklichen Angebot um, die ihnen die Plätze in Verbindung mit dem Kunstwerk von Lawrence Weiner bieten?

In der Auseinandersetzung mit Weiners *Statements* werden wir stets zurückverwiesen auf das Erfahrungsfeld des Taktilen, das traditionsgemäss das Feld der Skulptur ist. In der Tat bezeichnet der Künstler seit 1982 alle seine Spracharbeiten auch als *Sculptures*. Skulpturen sind sie jedoch nicht nur ihres materialen Inhalts wegen. Als neuartige Skulpturen behaupten sie sich ebenso in der Form beispielsweise einer Inschrift im Boden, die ein städtisches Beziehungsgefüge weniger im visuellen denn vielmehr im geistigen Erfassen neu gestaltet.

Das Verständnis von Skulptur – der Kunst allgemein – hat in den 1960er Jahren eine ungeheure Erweiterung erfahren. Durch die Verwendung von Sprache als künstlerischem Material, aber auch durch die Verwendung elektronischer Medien, der Landschaft, des menschlichen Körpers, des Prozes-

sualen, des Sozialen und des Politischen hat der Erfahrungsbereich der Plastik riesige Dimensionen neu hinzugewonnen.

Lawrence Weiner hat einen neuen Werktypus, zugleich aber auch einen neuen Rezipienten geschaffen. Denn was jedes bedeutende Werk unter den gegebenen Verhältnissen neu leistet: Auch Weiners Werk ermöglicht dem Betrachter erneut eine emanzipierte Position. Unter den Künstlern, die im Medium der Sprache arbeiten, nimmt er eine herausragende Stellung ein, da er die Sprache nicht zur Reflexion über Kunst einsetzt (wie andere Konzeptkünstler), sondern als Kunst selber. Die Aneignung des Werks ermöglicht im Kontext des Alltags eine Erfahrung, die existentiell trifft.

## Zum Projekt von Lawrence Weiner

**Christoph Schenker im Gespräch  
mit Lawrence Weiner  
New York, im Juli 2006**

Christoph Schenker: Machen Sie einen Unterschied, ob Sie Werke für das Museum konzipieren oder für die öffentliche Sphäre ausserhalb dieses spezifischen Kunstkontexts? Daniel Buren etwa macht eine kategoriale Unterscheidung zwischen Kunst «intra muros» und Kunst «extra muros».<sup>8</sup>

Lawrence Weiner: Ich stimme mit Daniel Buren und vielen weiteren Künstlern überein, die einen Unterschied spüren, ob sie Kunst in der Institution oder ausserhalb ihrer zeigen. In jedem Fall aber ist davon auszugehen – und das ist die Hauptsache –, dass das Publikum weiss, dass es mit Kunst zu tun hat. De facto gibt es keine Differenz zwischen der Institution und der Kultur, in der du lebst. Die Institution steht nicht *für* etwas, sie *ist* etwas. Es handelt sich nicht um eine metaphorische Situation. Aber wenn ich im Museum ausstelle, habe ich es mit einem Publikum zu tun, das Kunst sehen will. Wenn ich ein Werk hingegen auf der Strasse zeige, gehöre ich einer Menge an, die anderes zu tun gedenkt. Das Werk verändert sich nicht, ob für den einen oder für den andern Ort konzipiert. Es ändert sich bloss die Form der Präsentation, und diese ist durch die praktische Situation bedingt. Das hat nichts mit Ortsspezifität zu tun – nichts mit kultureller Ortsspezifität –, vielmehr mit praktischen Gegebenheiten und mit den Mitteln, die sich anbieten und die zweckmässig sind. Du könntest ein Werk aus einem Blatt Papier auf die Strasse legen, es würde gerade für eine Person reichen. Aber wenn Du möchtest, dass es für mindestens zwei Personen hält, dann kannst du nicht Papier verwenden. In einem Museum aber kannst du das machen.

Im Museum kann mit einer spezifischen Öffentlichkeit gerechnet werden, wohingegen im öffentlichen Raum das nicht oder kaum möglich ist.

Ich für mich mag diese Unterscheidung verschiedener Öffentlichkeiten nicht machen. Die meisten Menschen sind doch neugierig: Sie gehen in

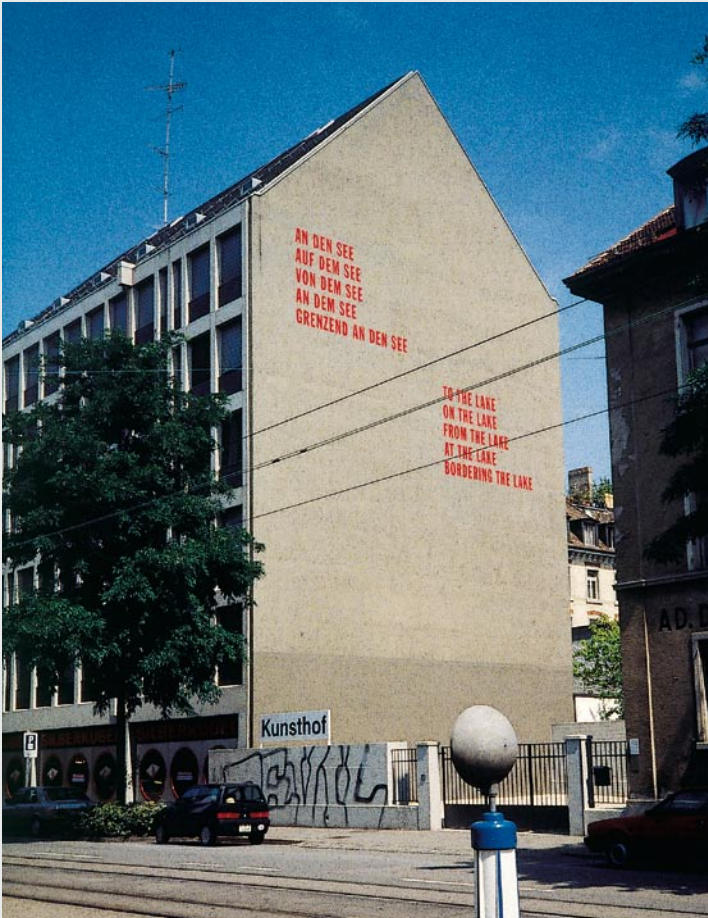
Museen, wenn sie die Gelegenheit dazu haben, und sie denken wohl auch, dass ebenso ihre Kinder sich Kunst ansehen sollten. Da ich für meine Werke Sprache verwende, die, als Mittel, für die Leute völlig verständlich ist, kommt auch die Frage nicht auf, was es ist. Die Frage, ob es sich um Kunst handelt, ist irrelevant. Die Leute mögen vielleicht nicht sofort wissen, was sie damit anfangen sollen. Aber in dieser Situation findet sich auch eine Person, die im Museum meiner Arbeit begegnet! Sie versteht sie wohl sofort als Kunstwerk, weiss aber möglicherweise genauso wenig, etwas damit anzufangen! Denn Kunst ist etwas, was stets nach einer Funktion sucht. Sobald sie innerhalb einer Kultur ihre Funktion findet, wird sie Teil der Kunstgeschichte. Sie wird zur Geschichte dessen, was eine Kultur geleistet hat.

Im Kontext des Museums ist das Publikum gewohnt, das Kunstwerk als Medium der Reflexion zu begreifen.

Als Medium der Reflexion in Bezug auf andere Kunst, ja. Man vergleicht das Werk mit anderen Kunstwerken, um es zu verstehen. Auf der Strasse aber bezieht man das Werk, in der Bemühung, es zu verstehen, nur auf sich selber. Hier benutzt man das Werk nicht als Reflexion über kulturelle Errungenschaft.

So haben wir hier also einen Unterschied in der Funktion der Kunst innerhalb und ausserhalb des Museums?

Nein, Kunst hat in beiden Fällen die gleiche Funktion: Sie hilft den Menschen, ihre Beziehung zur materiellen Welt zu finden. Ob du in der Schule oder ausserhalb der Schule gelernt hast, im Dunkeln nicht zu straucheln, kommt nicht drauf an. Hören wir auf damit, einen so grossen Unterschied zu machen zwischen dem, was High Culture und was Low Culture genannt wird. Es handelt sich schliesslich nur darum, dass die Öffentlichkeit das Werk das eine Mal im öffentlichen Raum, das andere Mal im Museum sieht. Auch denke ich nicht, dass das Museum Autorität mit sich trägt. Es ist doch bloss ein Warenhaus. Auch die Strasse kommt nicht mit Autorität einher. Hingegen, wenn ein Werk auf der Strasse steht, denken die Leute viel eher, dass es zu ihnen gehört. – Wie war denn



6

6 Lawrence Weiner: TO THE LAKE (Cat. No. 162-166), 1970. Kunsthof Zürich, 1995-2000.

Installation als temporäre Leihgabe der ehemaligen Sammlung Crex, Courtesy Urs Raussmüller, anschließend in Hamburg realisiert (Michael und Susanne Liebelt Stiftung).

die Reaktion auf das Werk *TO THE LAKE*, das wir über fünf Jahre an jener Brandmauer hinter dem Hauptbahnhof in der Nähe der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich stehen hatten?<sup>9</sup>

Das Werk hatte in der Tagespresse mehrere Deutungen erfahren, unter anderem – etwas abstrakt auf den Nenner gebracht – eine kunstwissenschaftlich-strukturalistische, eine empiristisch-phänomenologische und eine kulturkritische Interpretation.<sup>10</sup> Der *Tages-Anzeiger* nannte es damals «Zürichs wichtigstes Kunstwerk im öffentlichen Raum».<sup>11</sup> Bei allen Kommentaren kamen ebenso ethische und sprachphilosophische Aspekte im Verhältnis des Menschen zur Dingwelt zur Sprache. Das Werk hat in der Tat das Beziehungsgefüge einiger Menschen in der Stadt neu moduliert.

Das ist perfekt! Das wäre nicht einmal unrichtig! Und sehen Sie: Künstler sind auch Bürger, sie sind wie alle andern, sie zahlen Steuern, und sie bringen ihre Kinder zum Zahnarzt. Es gibt nicht so etwas wie die Öffentlichkeit hier und den Künstler dort. Der Künstler ist Teil der Öffentlichkeit. Öffentliche Kunst ist daher Kunst für einen selber!

Das Schriftwerk, das Sie nun konzipieren, ist nicht das erste hier in Zürich und Umgebung: Neben den Arbeiten im Zürcher Sitz von WWF Schweiz, im Kunstmuseum Winterthur sowie im Kunsthof Zürich gibt es die Bodenarbeit in Biel, weitere Arbeiten auf dem Furkapass, beim Kunstmuseum La Chaux-de-Fonds und an der Kunsthalle Bern. Ihr Werk ist hierzulande bekannt – um nur die permanenten Werke und nicht auch die zahlreichen Ausstellungen zu erwähnen –, andererseits sind Sie mit den hiesigen Verhältnissen recht gut vertraut. In einer der ersten Mitteilungen darüber, was Sie im Rahmen unseres Projekts in der Stadt Zürich zu tun gedenken, schrieben Sie, dass Sie die Arbeit nicht an der Wand einer bestehenden Architektur applizieren, sondern in das Gewebe der Stadt, in die Gehsteige, Fusswege und Plätze integrieren möchten. Was war für diese Entscheidung ausschlaggebend?

Ich will künstlerische Arbeit deutlich von Werbung unterschieden haben und möchte mich davon distanzieren, etwas direkt in jemandes Gesicht zu drücken. Die Mehrheit der Leute, die in der Stadt

und bei Tramstationen umhergehen, schaut nach unten. Das Werk am Boden gibt ihnen, nach unten schauend, einen Ausgangspunkt, von dem aus sie weiterarbeiten können. Am Boden gibt es kaum Signale, kaum kulturelle Imperative. Das ist es! Am Boden ermöglicht das Werk eine andere Orientierung. Zudem wollte ich mit einem neuen Werk schlicht nicht wieder an eine Wand, schliesslich war ich in Zürich bereits während geraumer Zeit an einer Wand präsent. Ich will das Werk als Teil der Stadt und ihres Lebens verstanden wissen. Es geht darum, dass Dinge sich drehen und rollen. Schön wird es sein, wenn jemand eine Münze verliert und dieses über das Werk rollt, er – oder sie – selber sich nun über das Werk wälzen muss und dabei realisiert, dass genau das passiert, was er – oder sie – gerade liest.<sup>12</sup>

Die Platzierung am Boden ist also nicht als ideologische Kritik an Architektur zu verstehen?

Nein, es ist keine Kritik an Architektur. Architekten bauen Gebäude, Künstler bringen Dinge an Gebäuden an: Ende der Konversation! Es gibt keine Konversation zwischen Architekt und Künstler. Wenn der Architekt nichts an seiner Wand will: Bau' keine Wand! Wenn er nichts auf seinem Boden will: Mach' keinen Boden!

In einer Stadt wie New York dürfte es sehr schwierig sein, eine künstlerische Arbeit auf Dauer im Boden zu realisieren. Der Boden ist überall von technischer Infrastruktur unterhöhlt, sodass nicht auch noch ein Kunstwerk in den Asphalt eingelegt werden kann. Darüber hinaus muss jederzeit damit gerechnet werden, dass die Oberfläche für Reparaturarbeiten aufgerissen wird. Aus dieser pragmatischen Perspektive ist Ihre neunzehnteilige Arbeit *NYC Manhole Covers* in Manhattan, Ihre Entscheidung, sich auf Schachtdeckel zu konzentrieren, ein Knüller.<sup>13</sup>

Sie funktioniert in pragmatischer Hinsicht und, ich muss zugestehen, auch in ästhetischer Hinsicht. Es ist in New York ein recht beliebtes Werk geworden, denn die Leute realisieren, was es heisst: «IN DIRECT LINE WITH ANOTHER & THE NEXT». Es geht nicht um Schachtdeckel – es könnte durchaus auch darum gehen, ja, aber es handelt von etwas Anderem.



7

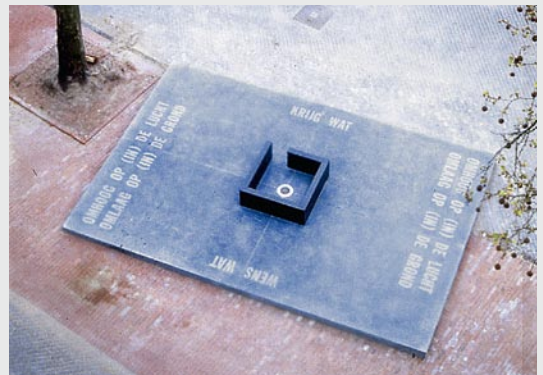
7 Lawrence Weiner: *SMASHED TO PIECES (IN THE STILL OF THE NIGHT)*. Flakturm im Esterházypark, Wien, seit 1991. Fotografie: Galerie Winter, Wien

8 Lawrence Weiner: *NYC MANHOLE COVERS*. 19 Schachtdeckel, Eisen-guss. Südlich Union Square, Manhattan, seit 2000. Public Art Fund, New York City.

9 Lawrence Weiner: *WISH FOR WHAT GET WHAT (NO DEPOSIT NO RETURN)*. Kalkstein, lasergravierter Text, Abfluss aus nichtrostendem Stahl, 400 x 600 x 15 cm. *De Rode Loper*, Eindhoven, seit 1997. Fotografie: *De Rode Loper*



8



9

Traditionelle Denkmäler und Mahnmahle, aber auch ein Grossteil gegenwärtiger Skulpturen und Kunstprojekte im öffentlichen Raum rechnen mit einer kollektiven Lebensform. Ihre Werke aber gehen den Betrachter als Individuum und in der Regel sehr direkt an, ohne sich auf einen bestimmten kulturellen Kontext zu beziehen. Mir scheint, dass Ihre Arbeit jenen Konzepten entgegenläuft, die ein gemeinsames Bewusstsein der Gesellschaft befördern.

Sie versucht es zu vermeiden, ja. Meine Werke stützen sich nicht auf ein gegebenes Glaubensmuster, nicht auf ein moralisches Gerüst, welches die Präsentation der Skulptur bedingt. Die Leute können das Werk für sich – das Werk selber – betrachten, ohne wissen zu müssen, von welchem Teil der Gesellschaft es getragen wird. In diesem Zusammenhang ist es eines meiner Anliegen, in der Öffentlichkeit Werke zu realisieren, die die Menschen in ihrem alltäglichen Leben ansprechen, das heisst: in unmittelbarer Beziehung zu ihrer konkreten materiellen Umgebung. Mein Werk ist nicht metaphorisch. Denkmäler hingegen sind metaphorisch. Denkmäler sagen dir, an was du dich zu erinnern hast.

Warum versuchen Sie, Metaphern zu vermeiden? Was ist das Bedenkliche daran?

Das, was ich zeige, ist eine Realität. Und weil es eine Realität ist, bedarf es nicht des Tragwerks einer Aussage und Folgerung. Es setzt keine Formel des Konsenses über kulturelle Werte oder ähnliches voraus. Es verlangt nichts als die Mitwirkung einer Person am vorgelegten Material zu gegebenem Zeitpunkt. Wenn das Werk selber eine Metapher bildet, kommst du in die Situation, dass du, um es zu verwenden, die ästhetischen und moralischen Werte zu akzeptieren hast, die mit ihm präsentiert werden. Warum sollte ich die ästhetischen und moralischen Werte von 2006 jemandem aufzwingen wollen, der – oder die – das Werk, von dem ich denke, dass es in allen Zeiten nützlich sein kann, sich 2007 ansieht? Warum sollten in Zukunft Leute mit mir, zum Beispiel, über den Irak-Krieg oder über das und jenes einig gehen, um sich zu befähigen, zu erkennen, dass da noch etwas ausserhalb dessen ist, was ist? – Nun haben wir ein Problem mit dem «Ausserhalb dessen, was ist».<sup>14</sup> Ich habe 2001 ein Buch in Palästina gemacht,

*Out from Under*, ein Kinderbuch mit Zeichnungen und Werken, im Wesentlichen zur Frage, wie man Dinge diskutieren, wie man Dinge darstellen kann, die vorher nicht existiert haben.<sup>15</sup> Es war fast unmöglich, dies ins Arabische zu übersetzen: Es war eine sinnlose Sache, es war etwas, was im Arabischen nicht sein konnte, weil alles bereits vorher existiert hatte. Im Hebräischen war es auch nicht leicht. Im Englischen aber ist es ein Kinderspiel. Das ist der Unterschied zwischen der neuen und der alten Welt! Ich bevorzuge es, Werke vom Standpunkt der neuen Welt zu machen: der Möglichkeit, sich vorzustellen, mit Dingen umzugehen, die vorher nicht existiert haben und von welchen man vorher keine Ahnung hatte.

1991 hatten Sie an einem Flakturm in Wien die Arbeit *SMASHED TO PIECES (IN THE STILL OF THE NIGHT)* realisiert.<sup>16</sup> Haben Sie mit Ihrem Werk den Flakturm aus dem 2. Weltkrieg zu einem Mahnmal umgedeutet?

Zum Gedenken an was? An die «Kristallnacht»? Alles hat irgendwie mit der Geschichte zu tun! Sind Sie je in der Nacht in den Strassen spazieren gegangen und haben hingehört, wie eine Flasche geworfen wurde und zerbrach? Es hat einen eigenen Klang! Nun dieselbe Strasse und dieselbe Flasche während des Tages: Und es ist ein anderer Klang. Wie viele Leute verstehen sich selber, weil sie das Privileg haben, während der Nacht die Zeit, ihr Leben in den Strassen der Stadt zu verbringen. «SMASHED TO PIECES IN THE STILL OF THE NIGHT» gibt dir eine andere Empfindung: Es nimmt die Gewalt aus dem Zerbrechen der Flasche. Es geht hier ausschliesslich um die materielle Realität. Welche Metapher denn soll darin enthalten sein? Dennoch: Um Kunst zu *verstehen*, muss man eine Metapher bilden. Alle Weltaneignung ist Metaphernbildung. Ich schätze Caspar David Friedrich deshalb so sehr, weil seine Werke keine Metaphern enthalten. Aber man bringt ihnen die eigenen Bedürfnisse und Sehnsüchte entgegen. Wenn ich öffentliche Werke mache, stelle ich etwas bereit, dem die Leute ihre Bedürfnisse und Wünsche entgegenbringen können. Aber finde eine Metapher, um sie zufrieden zu stellen! Diese Metapher wird mit Sicherheit nicht die Antwort sein! Alle Kunst ist – auf einer persönlichen Ebene – in

Wechselwirkung mit der Gesellschaft. Und wenn sie Geschichte wird, dann kommt sie alle zu einem Abschluss. Die Bourgeoisie diskutiert Kunst und betreibt dabei einen grossen Aufwand, um aus ihr Schlussfolgerungen zu ziehen. Aber Kunst fragt nicht nach einem Ergebnis, und sie braucht weder richtig noch falsch zu sein. Kunst muss zu gegebenem Zeitpunkt verwendbar sein. Klar, es gibt keinen Ort in Wien oder Berlin – oder in einer andern Stadt, in der während des 2. Weltkrieges viel kaputtgeschlagen worden ist –, wo man nicht an den 2. Weltkrieg denken muss. Aber der 2. Weltkrieg ist nun seit mehr als 60 Jahren vorbei! Niemand weiss mehr, dass es sich hier um einen Flakturm handelt. Der Flakturm im Esterházy-park gilt seit der zweiten Hälfte der 1950er Jahre als *Aquarium*, er wird als *Haus des Meeres* genutzt. Die Entscheidung, meine Arbeit hoch oben am *Aquarium* zu zeigen, fiel im Zusammenhang mit einer Projektreihe der Wiener Festwochen 1991 und hatte unter anderem auch damit zu tun, dass Martin Kippenberger ein Werk unten in einem U-Bahn-Bautunnel realisierte.

Sie sagten, dass Ortsspezifität etwas ist, was Sie nicht verstehen. Als Atelierkünstler, wie Sie sich bezeichnen, stellen Sie ein Werk an einen Ort ...

... und arbeite daran, um die natürliche Konturen der Welt einpassen zu können. Mit den «natürlichen Konturen der Welt» kann, als Beispiel, eine Tramstation gemeint sein. Sobald das Werk an irgendeinem Ort ist und zu funktionieren beginnt, dann wird es etwas anderes, es wird, zum Beispiel, zur *Bellevue-Arbeit*, es entwickelt sich zu diesem spezifischen Werk. So hatte sich damals auch *TO THE LAKE* zu einem für Zürich spezifischen Werk entwickelt.

Dennoch wählen Sie ein bestimmtes Werk für einen Ort aus, auch wenn Sie es nicht speziell für diesen bestimmten Ort geschaffen haben.

Sobald ich aber die Entscheidung getroffen habe – sie mag oft etwas beliebig erscheinen –, versuche ich, dass Werk so anzupassen, dass es für die Umgebung taugt. So geschehen etwa im Projekt für *De Rode Loper* in Eindhoven, wo mein Werk spezifisch für den Ort gemacht wurde.<sup>17</sup> Eigentlich wollte man mir dort eine Wand geben, doch die

Wand stellte sich schliesslich als Strasse heraus! In Museen sind die Standorte oft zufällig gewählt, und in Aussenräumen wechseln sie nicht selten während des Prozesses. Es behagt mir wirklich, Werke einfach mal zu platzieren, in den weiteren Schritten dann aber alle meine Energie hineinstecken, um sie an diesem Ort zum Gelingen zu bringen. Und dann wird die Arbeit ortsspezifisch! Warum sollte sie ortsspezifisch sein, bevor dich jemand fragt, sie auszuführen?

Der Grossteil der Werke existierte also bereits, bevor Sie sie in einen bestimmten Kontext brachten.

Alle existierten bereits zuvor, aber ich höre nicht auf, an ihnen zu arbeiten. Oft bin ich nicht ganz sicher mit einem Werk, und so zeige ich es in einer Ausstellung. Wenn ich dann sicher bin damit, wenn ich sehe, dass es keinen Fehler hat, dass es perfekt ist, dann geschieht es manchmal, dass ich es aus dem Handel nehme und aufhebe, um es bei Gelegenheit auf öffentlichen Grund zu stellen. Dies geschah auch mit der neuen Arbeit für Zürich. *BALL BEARINGS OR ROUND STONES* existierte bereits im Kontext meines Ateliers, bevor sie für Zürich zur Diskussion stand. Sie schwirrte eine Zeitlang in meinem Kopf herum, und ich hatte sie, gemeinsam mit andern Werken, in Chemnitz ausgestellt.<sup>18</sup> Seit jene Arbeit *TO THE LAKE* in Zürich von der Wand genommen werden musste, sprachen wir hin und wieder darüber, ob eine andere Arbeit möglich wäre. Ich begann zu überlegen, was in Zürich Sinn machen würde. Zürich ist ja ein Zentrum für eine gewisse Art des Denkens, was ich als Element für meine Arbeit verwenden konnte. Während ich weiter darüber nachdachte, gewann die Überzeugung an Gewicht, dass diese Arbeit für Zürich das Richtige wäre. Denn in Zürich werden diese umherrollenden Dinge «ausserhalb dessen, was ist», zu einer ganz eigenen Frage. Was versteht man unter «ausserhalb dessen, was ist» – und wie geht man damit um – in einem Land, das den Ruf hat, so streng, peinlich genau und eingeengt zu sein? Es schien mir einfach eine gute Idee zu sein; es war keine grosse, dramatische Wahl, es ist schlicht das richtige Werk für den richtigen Ort.

Was meinen Sie mit der «gewissen Art des Denkens» in Zürich?

Zürich ist ein Ort, von dem gesagt wird, dass viele Zwänge herrschten und alles verschlossen sei. Dennoch aber ist es auch ein Ort, wo eine Menge an theoretischen Gedanken hervorgebracht wurde. Selbstverständlich kamen die Menschen von anderswoher, aber Zürich war der Ort, wohin Leute kamen, um Dinge zu denken, die vorher nicht existierten, wie Lenin, Einstein und so fort. In diesem Zusammenhang mag ich die Idee sehr, dass die Arbeit auf der Strasse gezeigt werden wird.

In Zürich wird Ihre Arbeit auf drei sehr unterschiedlichen Plätzen installiert – wobei es sich bei Plätzen in Zürich zumeist nicht eigentlich um Plätze handelt, sondern um Strassenkreuzungen oder Tramstationen. Der Bellevueplatz, am Rande der Altstadt bei der Sechseläutenwiese und nahe am See liegend, ist ein Ort, der Tag und Nacht von Touristen wie Einheimischen sehr stark frequentiert wird. Es finden sich Einkaufs- und Ausgehmöglichkeiten in seiner unmittelbaren Umgebung. Der Limmatplatz hingegen liegt im ehemaligen Industriequartier und wird vor allem von Studenten und einer internationalen Arbeiterschaft als Station öffentlicher Verkehrsmittel benutzt. Er findet sich auf dem Weg vom Hauptbahnhof zu Bildungs- und Kulturinstitutionen und dem aufstrebenden Stadtteil Zürich West. Der Helvetiaplatz schliesslich ist ein wirklicher Platz, der dem Kreis 4 mit seinem sehr hohen Ausländeranteil eine Identität verleiht. Er dient heute unter anderem als Markt- und Festplatz sowie als Ort für die 1. Mai-Kundgebungen.

Das ist alles sehr emotional! Es ist wichtig, sich folgendes vor Augen zu führen: Künstler haben, wie andere Menschen auch, Gefühle, Erinnerungen, Sehnsüchte und Ehrgeiz. Aber wenn wir über Dinge wie Kunst auf öffentlichem Grund sprechen, werden alle diesbezüglichen Urteile zweitrangig. Der wichtigste Entschluss des Künstlers ist, dass er etwas in die Öffentlichkeit stellt, was in der Tat und in dem Moment, während man da geht und es wahrnimmt, zur eigenen Existenz eine Beziehung finden kann. Das ist alles, wofür ich als Künstler verantwortlich bin. Ob ich möglicherweise von der Farbe Grau sexuell erregt werde oder am Bellevue interessante Menschen getroffen habe, das hat damit nichts zu tun! Ja sicher, der Bellevueplatz liegt in unmittelbarer Nähe zum See, und der See

ist ein Ort, wo man sich finden und sammeln kann. In Wirklichkeit aber sind all jene Angelegenheiten, auf die ein Werk sich bezieht, zu welchen es einen Bezug hatte oder haben wird, eben bloss Angelegenheiten, bloss Gefühlsangelegenheiten! Das kann man überall und in Bezug auf alles finden, auch in Bezug auf Zigarettenreklamen. Es handelt sich dabei aber nicht um das Werk! Das Werk selber handelt ausschliesslich davon, was es bedeutet, und seine Bedeutung ist sein Gebrauch in Bezug auf unsere Existenz. Und selbstverständlich bringt sich dabei jeder und jede irgendwie in das Werk mit ein. Ich finde es nett, wenn Intelligenz mit der Idee von Zürich assoziiert wird.

Zu «BALL BEARINGS» als fabrikmässig hergestellte Dinge mag man in Zürich und Umgebung die ehemalige Maschinenindustrie assoziieren, zu «ROUND STONES», obwohl runde Steine in der Natur kaum vorkommen, vielleicht Lawinen oder urzeitliche Gletscher, welche letztere bis nach Zürich reichten. «OUTSIDE OF WHAT THERE IS» lässt keine vergleichbaren bildhaften Assoziationen zu und wirkt daher rätselhaft.

Keineswegs rätselhaft. Es wird etwas zum Rollen gebracht ausserhalb dessen, was ist, ausserhalb dessen, was du bereits weisst, jenseits deiner Grenzen.

Das «OUTSIDE OF WHAT THERE IS» gibt einem auch einen Stoss über die Pragmatik hinaus, die Zürich in Religion, zu Kriegszeiten, in der Wirtschaft, im Lebensstil und auch als Party-Stadt charakterisiert.

All diese Verbindungen lassen sich herstellen. Das ist die populistische Seite des Werks. Wenn die Arbeit einmal realisiert ist, werden die Leute all diese Assoziationen auch haben, Assoziationen, die sie als Verbindung zwischen Werk und sich haben wollen, bis sie realisieren, dass es da auch noch eine existentielle Beziehung gibt, die sie aufbauen können. Aber dies geschieht erst dann, wenn sie ihrer auch bedürfen – und dann, vielleicht, werden sie sie finden.

Im Rahmen unseres Forschungsprojekts *Kunst Öffentlichkeit Zürich* versuchen wir, Kunst in den öffentlichen Sphären nach ihren traditionellen und neuen Funktionen zu befragen. Denn etliche Funk-

tionen heutiger Kunstwerke halten wir für anachronistisch. Welche Funktionen beanspruchen Sie für Ihre Werke?

Die Funktion, eine physische Realität zu präsentieren, die eine Änderung in der logischen Struktur des Beteiligten, des Menschen auf der Strasse, veranlassen kann. Dieser macht vielleicht eine Ausnahme und macht sich eine andere logische Struktur zunutze als diejenige, mit welcher er sich bis anhin zufrieden gegeben hat. Das ist alles, was Kunst macht, und dazu ist sie da. Aber ein Grossteil der Kunst sagt den Menschen, was sie zu tun hätten. Kunst soll dir jedoch nur helfen, herauszufinden, wie etwas zu tun ist, was etwas ist. Du selber bist es, der – oder die – entscheidet, was du tust. Und wenn du als Künstler nicht willst, dass Kunst rassistisch, faschistisch und sexistisch ist, so mach' keine Kunst, die rassistisch, faschistisch oder sexistisch zu nutzen möglich ist! Das ist sehr einfach! Als Künstler stellen wir bloss die Mittel zur Verfügung, um den Leuten zu ermöglichen, ihre Wahrnehmung zu verändern. Dies gilt es auszudifferenzieren. Ich mag das! Und das ist es, warum ich Werke von Carl Andre, von John Chamberlain, Piet Mondrian und Robert Ryman so liebe. Sie geben dir keine Antwort, sie zeigen dir bloss die Mittel, die Welt wahrzunehmen und zu verstehen. Es geht um die logische Struktur.

Wann haben Sie zu Ihrem künstlerischen Konzept gefunden?

Wohl in den frühen 1960er Jahren.

Also bevor Sie Ihr *Statement of Intent* formuliert hatten.<sup>19</sup>

Ja, vorher, bevor überhaupt jemand wusste – mit Ausnahme von ein paar wenigen Künstlern –, dass ich existiere. Von da an entwickelte sich mein Ansatz über die Jahre weiter. Im Wesentlichen hatte ich eine spezifisch nicht-humanistische Entscheidung getroffen. Ich mache meine Arbeit nicht, um nett zu sein – ich bin keine nette Person – mit Menschen, die ich nie getroffen habe. Im Zusammenhang mit den NYC *Manhole Covers* wurde ich vom Fernsehen gefragt, wie es kommt, dass ich nun eine so ruhige Arbeit mache, da ich doch seit meiner Jugend als aggressiver Bürgerrechtler – in dies und jenes verwickelt – bekannt sei. In Wirk-

lichkeit ist die Arbeit natürlich nicht zurückhaltend, denn ihre Implikationen sind ziemlich heftig. Meine Aufgabe ist es nicht – dies meine Antwort –, den Tag von irgendjemandem, der – oder die – zur Arbeit geht, mit einem persönlichen Angriff zu verderben. Aber: Ich will ihr ganzes Leben zur Sau machen! Das ist es, wozu Kunst fähig ist: Sie kann ein logisches Muster präsentieren, das jemand verwenden kann, um buchstäblich sein – oder ihr – Leben zu verändern! Es geht nicht an, jemandem ins Gesicht zu schreien: Du hast dies, Du hast jenes zu tun! Das wäre nicht öffentliche Kunst, sondern öffentliche Verfolgung und Anklage. Doch eine Anklage von 2006 macht 2009 möglicherweise keinen Sinn mehr, weil sich die Zeit verändert haben wird. Ich sehe keinen Bedarf nach einem neuen moralischen Konzept, nach einer Veränderung der grundlegenden Moral des amerikanischen Arbeiterklasse-Sozialismus – der im Wesentlichen besagt, dass alle ein Recht haben auf Nahrung, auf Bildung, auf ein Zuhause, auf Gesundheitsfürsorge und auf eine öffentliche Bibliothek. Das ist ungefähr das, was ich von einer Gesellschaft erwarte. Das ist möglicherweise auch meine einzige *idée fixe*.

*Aus dem Englischen von Christoph Schenker*

23 Harun Farocki: Der Ausdruck der Hände, 1997. Video BetaSp, Farbe, 30 Min.

24 Harun Farocki: Gefängnisbilder, 2000. Video, Farbe und s/w, 60 Min.

25 Farocki, Ehmann 2006 (wie Anm. 10).

26 Farocki 2001 (wie Anm. 8). S. 28–29.

27 Tom Holert: Vorbeihuschende Bilder. Das archivierte Visuelle als Sozialfall und Politikum. In: Wolfgang Ernst, Stefan Heidenreich, Ute Holl (Hg.): Suchbilder. Visuelle Kultur zwischen Algorithmen und Archiven. Kadmos, Berlin 2003. S. 134–143.

28 URL: <http://www.ruhr-uni-bochum.de/philosophy/series/archiv.htm>

29 Harun Farocki: Schnittstelle/Section, 1995. Video BetaSp, Farbe, 23 Min. (Single-Channel Version).

30 Zitiert nach Baumgärtel 2002 (wie Anm. 16). S. 176–177.

31 Harun Farocki: Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, 1988. 16 mm Film, Farbe und s/w, 75 Min.

32 Baumgärtel 2002 (wie Anm. 16). S. 219.

33 Farocki 1983 (wie Anm. 13).

34 Jean-Luc Godard: Numéro Deux, 1975. 35 mm Film, 88 Min.

35 Kaja Silverman, Harun Farocki: Von Godard sprechen. Vorwerk 8, Berlin 2002. S. 168.

36 Harun Farocki 1995 (wie Anm. 29). Installative Version.

37 Harun Farocki: Ich glaubte Gefangene zu sehen, 2000. Video Beta SP, Farbe, 23 Min. (Single-Channel Version).

---

## KNOWBOTIC RESEARCH BLACKBENZ RACE 2006

1 Knowbotic Research: connective force attack – open way to public. In: Achim Könneke, Stephan Schmidt-Wulffen: Ausendienst. Kunstprojekte in öffentlichen Räumen Hamburgs. Modo Verlag, Freiburg 2002. S. 226–241.

2 Knowbotic Research: Transcoding the Dilemma. naked bandit. creative commons, San Francisco 2004/2005.

3 Woran glauben? 29. Duisburger Akzente. Kulturfest des Landes Nordrhein-Westfalen. <http://www.duisburger-akzente.de>

4 Hans Ulrich Reck: Kunst als Medientheorie. Vom Zeichen zur Handlung. Wilhelm Fink, München 2003.

---

## LAWRENCE WEINER KUGELLAGER ODER RUNDE STEINE

1 Dieter Schwarz (Hg.): Lawrence Weiner. Books 1968–1989. Catalogue raisonné. Walther König, Köln 1989.

2 Benjamin H. D. Buchloh (Ed.): Lawrence Weiner. Posters November 1965 – April 1986. The Press of the Nova Scotia College of Art & Design, Halifax, and Art Metropole, Toronto 1986.

3 Bartomeu Martí (Hg.): Show (&) Tell. The Films & Videos of Lawrence Weiner. A Catalogue Raisonné. Imschoot, Gent 1992.

4 Gerti Fietzek & Gregor Stemmrich (Ed.): Having been said. Writings & Interviews of Lawrence Weiner 1968–2003. Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2004. Dt. Ausgabe: Gerti Fietzek & Gregor Stemmrich (Hg.): Gefragt und gesagt. Schriften & Interviews von Lawrence Weiner 1968–2003. Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2004.

5 Lawrence Weiner: Specific & General Works. Le Nouveau Musée / Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne 1993.

6 Lawrence Weiner: Werke & Re-Konstruktionen. Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern, Bern 1983.

7 Die englische Version findet sich auf dem Bellevueplatz (Kreis 1), die italienische Version auf dem Helvetiaplatz (Kreis 4) und die deutsche Version auf dem Limmatplatz (Kreis 5).

8 Daniel Buren: Kann die Kunst die Strasse erobern? In: Klaus Busmann u.a. (Hg.): Skulptur. Projekte in Münster 1997. Gerd Hatje, Ostfildern-Ruit 1997. S. 482–507.

9 TO THE LAKE / ON THE LAKE / FROM THE LAKE / AT THE LAKE / BORDERING THE LAKE (Kat. Nr. 162–166), installiert im Kunsthof Zürich von 1995 bis 2000.

10 Daniel Kurjakovic: Wellen im Kunsthof – Lawrence Weiner in Zürich. In: Neue Zürcher Zeitung. 3. August 1995; Benedikt Loderer: Deklination der Sehnsucht. In: Tages-Anzeiger. 10. Mai 1997; Simon Maurer: Zürichs wichtigstes Kunstwerk? In: Tages-Anzeiger. 21. August 1995. S. 49.

11 Maurer 1995 (wie Anm. 10).

12 Das Werk von Lawrence Weiner für Zürich lautet: BALL BEARINGS OR ROUND STONES / MADE TO ROLL / OUTSIDE OF WHAT THERE IS. In dt. Übertragung: KUGELLAGER ODER RUNDE STEINE / ZUM ROLLEN GEBRACHT / AUSSERHALB WAS IST.

13 Lawrence Weiner: NYC Manhole Covers. Public Art Fund, New York 2001. Das Werk wurde im November 2000 installiert.

14 Anspielung auf das neue Werk für Zürich. Siehe Anm. 12.

15 Lawrence Weiner: Out from Under. Dvir Gallery, Tel Aviv 2001.

16 Lawrence Weiner: In the Still of the Night. Wiener Festwochen, Wien 1991. Das Werk wurde im September 1991 installiert.

17 Vgl. Alexander Alberro u.a. (Hg.): Lawrence Weiner. Phaidon, London 1998. S. 69.

18 Lawrence Weiner: ohne Rücksicht oder – or without regard/. Ausst.-Kat. Städtische Kunstsammlungen Chemnitz, Chemnitz 1994.

19 1968 formulierte Lawrence Weiner eine Absichtserklärung (*Statement of Intent*), die er bis heute allen seinen Werken zur Seite stellt: «1. The artist may construct the piece / 2. The piece may be fabricated / 3. The piece need not to be built / Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership». Erstmals veröffentlicht in: January 5–31, 1969. Ausst.-Kat. Seth Siegelau, New York 1969. o.S.

---

**KUNST UND ÖFFENTLICHKEIT –  
KRITISCHE PRAXIS DER KUNST  
IM STADTRAUM ZÜRICH****Herausgeber**

Christoph Schenker und  
Michael Hiltbrunner

**Autorinnen und Autoren**

Marius Babias, Ursula Biemann,  
Maya Burtscher, Bernadette Fülischer,  
Michael Hiltbrunner, Chonja Lee,  
Oliver Marchart, Stefan Römer,  
Christoph Schenker, Felix Stalder,  
Hito Steyerl, Philip Ursprung,  
Ulrich Vonrufs, Martin Waser und  
Tim Zulauf

**Künstlerische Beiträge**

Ana Ape, Monica Bonvicini,  
Matthew Buckingham, Harun Farocki,  
Christoph Hänslı, San Keller,  
Knowbotic Research, Claudia und  
Julia Müller, David Renggli,  
Shirana Shahbazi, Till Velten und  
Lawrence Weiner

**Interviews**

Angelus Eisinger, Pipilotti Rist und  
Peter Spillmann

**Produktion und Lektorat**

Michael Hiltbrunner und  
Christoph Schenker

**Korrektorat**

Birte Theiler, JRP|Ringier

**Gestaltung und Satz**

Markus Bucher, Zürich und  
Fabienne Burri, Luzern

**Lithografie und Druck**

Druckerei Odermatt AG, Dallenwil

**Buchbinderei**

Schuhmacher, Schmitten

**Verlag**

JRP|Ringier  
Letzigraben 134, CH-8047 Zürich  
T +41 (0) 43 311 27 50  
F +41 (0) 43 311 27 51  
www.jrp-ringier.com  
info@jrp-ringier.com  
ISBN: 978-3-905770-01-8

**Vertrieb**

Schweiz: Buch 2000, www.ava.ch  
Deutschland und Österreich: Vice Versa  
Vertrieb, www.vice-versa-vertrieb.de  
USA: D.A.P./Distributed Art Publishers,  
www.artbook.com

© Copyright bei den Text- und Bild-  
autorinnen und -autoren, Künstlerinnen  
und Künstlern

© 2007, *Kunst Öffentlichkeit Zürich*

**Bildnachweis**

© bei den Künstlerinnen und Künstlern:  
S. 111: Abb. 7; S. 115: Abb. 13, 14; S. 116;  
S. 181: Abb. 34; S. 185: Abb. 38; S. 191:  
Abb. 43; S. 193; S. 203; S. 249–257;  
S. 269; S. 277; S. 355; S. 358: Abb. 12, 13;  
S. 361–365; S. 367; S. 371: Abb. 13

© 2006, ProLitteris, Zürich: S. 21; S. 64:  
Abb. 5; S. 67; S. 69; S. 133; S. 135; S. 184;  
S. 185: Abb. 37, 39; S. 191: Abb. 42

© Stadt Zürich, Baugeschichtliches  
Archiv: S. 147; S. 151; S. 153; S. 159;  
S. 167; S. 175; S. 181: Abb. 35; S. 187:  
Abb. 40

© Gebr. Gysi AG, Baar: S. 125

© Luftbild Schweiz: S. 158

© Georg Aerni: S. 187: Abb. 41

© Stadt Zürich, Stadtentwicklung  
Zürich: S. 335

© 2007, *Kunst Öffentlichkeit Zürich*:  
Alle anderen Abbildungen

Mit freundlicher Genehmigung von  
Sony BMG Music Entertainment  
(Switzerland) GmbH: S. 358: Abb. 11

**Courtesy**

Galleria Emi Fontana, Milano: S. 64:  
Abb. 5; S. 67: Abb. 8  
Daniel Knorr: S. 69: Abb. 15  
Mai 36 Galerie, Zürich: S. 124  
Galerie Winter, Wien: S. 135: Abb. 7  
Datasound, Zürich: S. 181: Abb. 34  
Walter A. Bechtler Stiftung: S. 184  
Caratsch de Pury & Luxembourg,  
Zürich: S. 185: Abb. 39  
Kunsthau Zürich: S. 191: Abb. 42  
Galerie Hauser & Wirth, Zürich: S. 203  
Chris Burden: S. 371: Abb. 13

---

**KUNST ÖFFENTLICHKEIT ZÜRICH  
INSTITUT FÜR KUNST UND MEDIEN**

Die vorliegende Publikation *Kunst und  
Öffentlichkeit – Kritische Praxis der Kunst  
im Stadtraum Zürich* ist Teil des  
Forschungsprojekts *Kunst Öffentlichkeit  
Zürich* des Instituts für Kunst und  
Medien der Hochschule für Gestaltung  
und Kunst Zürich.

Schriftenreihe des Instituts für Kunst  
und Medien, HGK Zürich: Band 2

Das Forschungsprojekt wurde mass-  
geblich von der Förderagentur für  
Innovation KTI/CTI, Bern, unterstützt.

**Projektpartnerinnen von  
Kunst Öffentlichkeit Zürich**

Stadt Zürich; Walter A. Bechtler Stiftung,  
Küsnacht; H. Hüssy; Georg und Bertha  
Schwyzer-Winiker Stiftung, Zürich;  
Swiss Re, Zürich; Mai 36 Galerie, Zürich

**Forschungspartner**

Prof. Dr. Philip Ursprung, SNF-  
Förderungsprofessur für Geschichte der  
Gegenwartskunst, ETH Zürich

**Forschungsgruppe**

Bettina Burkhardt, Bernadette Fülischer,  
Michael Hiltbrunner, Ulrich Vonrufs,  
Susann Wintsch und Tim Zulauf.  
Mitarbeit bei der Realisierung der Kunst-  
werke: Manuela Schlumpf.  
Projektleitung: Christoph Schenker

**Unterstützung der Publikation**

Präsidialdepartement der Stadt Zürich,  
Migros-Kulturprozent und Stiftung der  
Schweizerischen Landesausstellung  
1939, Zürich  
Sponsoring der Website *stadtkunst.ch*:  
Homburger Rechtsanwälte, Zürich

<http://www.stadtkunst.ch>

Das Institut für Kunst und Medien ist  
ein Forschungsinstitut der Hochschule  
für Gestaltung und Kunst Zürich.  
Leitung: Christoph Schenker

Institut für Kunst und Medien  
Hochschule für Gestaltung und Kunst  
Hafnerstrasse 39 / Postfach  
CH-8031 Zürich  
Switzerland / Suiza

ikm@hgkz.ch  
<http://ikm.hgkz.ch>