



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Fred Sandback – Vom Raum zur Fläche zur Linie.“

Verfasserin

Mag. Dr. iur. Franziska Hausmaninger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Univ. Prof. Dr. Friedrich Teja Bach

Inhaltsverzeichnis

Kapitel 1	<u>Einleitung</u>	1
	Yale, New York, Deutschland	2
	Themen und Grenzen	4
	Begriffsklärungen	5
	Notiz zu einem themenspezifischen Problem	6
	Forschungsstand	7
	Methode	9
Kapitel 2	<u>Verschiebungen: Typologie der Werkgruppen</u>	13
	Virtuelle Volumina (<i>bounded volumes</i>): Erste Gummi- und Metallskulpturen	13
	Hommage an den Index: „ <i>Shadow Piece</i> “ 1967	15
	Drahtskulpturen mit gekrümmten Linien	16
	Serien und Permutationen: Auf dem Weg vom Volumen zur Fläche	18
	Virtuelle Flächen: geschlossene, ebene geometrische Formen (<i>bounded surfaces</i>)	22
	<i>Corner Pieces</i>	24
	Offene Konstruktionen	25
	<i>U-Shapes</i>	26
	<i>L-Shapes</i>	29
	Vertikale und horizontale offene Konstruktionen	30
	Pure Linien	32
	Von der Immanenz zur Transzendenz – Referenz und Illusionismus bei Sandback: Rezentere Skulpturen	35
	„ <i>Zips</i> “ im Raum: Sublimes bei Sandback	37

Kapitel 3	<u>Ockhams Rasiermesser: Sandback, der radikalste Minimal-Künstler? Einfluss von und Abgrenzungen gegenüber der Minimal Art</u>	39
Kapitel 4	<u>„Skulpturen“? – Verhältnis zur Tradition von Skulptur und Plastik</u>	47
Kapitel 5	<u>Werkcharakteristika</u>	51
	Plastische Ökonomie	51
	Téchne, nicht so raffiniert, wie die einer Spinne.	53
	Raum als Material für Skulptur	54
	Intervalle, Lücken, Zwischenräume und <i>actuality</i>	55
	Kraft des Negativen	58
	Skulptur ohne idealistischen Kern	60
Kapitel 6	<u>„Anxiety of Influence:“ Künstlerische Auseinandersetzungen und Distanzierungen</u>	64
	Naum Gabo	64
	Alberto Giacometti	65
	Marcel Duchamp	66
	Richard Serra	67
	Mona Hatoum	68
	Anthony McCall	69
	Brian O’Doherty/Patrick Ireland	70
Kapitel 7	<u>„Pedestrian space“– Ansichten einer Phänomenologie des Raumes bei Fred Sandback</u>	74
	<i>Pedestrian Space</i>	74
	Gestalt	77
	Phänomene	80
Kapitel 8	<u>Schluss: „re-creation.“ Problematische Rekonstruktion eines flüchtigen Werks</u>	86

PS: „Fred hat der Skulptur den Körper entzogen.“ Gespräch mit Hubert Winter über Fred Sandback, Wien, 20. 11. 2012	93
Literaturverzeichnis	101
Abbildungsverzeichnis und Abbildungsnachweise	117
Abbildungen	125
 <u>Anhang</u>	
Zusammenfassung	159
<i>Abstract</i>	161
Curriculum Vitae	163

Für Christian, der dieses wunderbare Studium der Kunstgeschichte angeregt und ermöglicht hat.

Kapitel 1 Einleitung

In den Galerieraum scheinen enorme Umrissse von sechs vertikalen, schwarzen, langgestreckten, nach oben offenen Rechtecken schräg zueinander eingezeichnet zu sein (Abb. 1). Man kommt näher, bewegt sich im Raum und sieht, dass die Rechtecke einander jeweils exakt senkrecht in einem Abstand von etwa einem Meter gegenüber stehen: Von einer bestimmten Position aus verflachen sich diese Formen zu einem zweidimensionalen Bild mit Figur und Grund. Eine einzelne vertikale schwarze Linie markiert exakt die Symmetrieachse von zwei ineinander verschachtelten Rechtecken (Abb. 2). Bei jeder noch so geringen Positionsverschiebung kollabiert dieses Bild (Abb. 3) und mit der durch die Bewegung des Betrachters* bedingten Veränderung der Relationen verändern die offenen Rechtecke ihre Gestalt: Flächen werden zu Linien, Linien fächern sich zur Fläche auf, Formen expandieren und kontrahieren,¹ kippen mit der Bewegung des Betrachters. Die zeitliche Dimension eines körperlichen Sehens wird einem bewusst. Die umrissenen Formen scheinen Solidität und Materialität zu besitzen, aber der Versuch der Berührung der Flächen schafft Klarheit: Es handelt sich um einfachste Konstruktionen aus wenigen Strängen von Strickgarn, die an der Decke und im Boden straff verankert sind, dazwischen ist nichts. Diesem höchst sparsamen Materialeinsatz steht eine eigentümliche Monumentalität der „Objekte“ gegenüber. Trotz des körperlichen Befunds zögert man daher, durch die umrissenen Zonen durchzugehen oder an den Fäden zu zupfen, die aus der Distanz so präzise geometrisch wirken, sich aber der Berührung als weich und erstaunlich dehnbar darbieten. Die Arbeit, von der die Rede ist, *Untitled (Sculptural Study, Six-Part Construction)*,² wurde um 1977 vom New Yorker Künstler Fred Sandback (1943–2003) konzipiert und 2009 in der Galerie David Zwirner in New York gezeigt. Sie scheint ein möglicher Ausgangspunkt zu sein, um einen Eindruck der Qualitäten dieser Kunst zu gewinnen.

* Korrekt müsste es „Betrachterinnen und Betrachter“ heißen. Im Interesse einer einfacheren Lesbarkeit wird in diesem Text aber keine geschlechterspezifische Differenzierung gemacht.

¹ Vgl. Bois 2005, 47, der jedoch nicht die Form, sondern *den Raum* sich ausweiten und zusammenziehen sieht.

² Sandbacks *U-Shapes* eignen sich besonders für einen Einstieg in das Thema. Vazquez 2009 2, etwa wählt als Eingangsbeispiel die im Dia:Beacon permanent ausgestellte Arbeit *Untitled (from Ten Vertical Constructions)*, 1976/1977/2003, die unten, S. 26, besprochen wird.

Zwischen 1966 und 2003, dem Jahr seines Todes, realisierte Fred Sandback mit straff im Raum gespannten Fäden ephemere „Skulpturen,“ wie er seine „physisch instabilen,“³ delikaten Eingriffe in den Raum nannte, die sich oft an der Schwelle zur Unsichtbarkeit bewegten.

„*All it takes is a ball of string.*“⁴ Im Herbst 2010 kam Amy Baker Sandback, Sandbacks Witwe, von der Ausstellung der Werke des Künstlers im Instituto Moreira Salles in Rio de Janeiro zurück und erzählte von einer Korrespondenz mit der Transportabteilung des Instituto, in welcher der Transportleiter nach Durchsicht der Planzeichnungen für die Installation der *sculptures* beunruhigt nachfragte, wie viele Container für die Überstellung der in den Skizzen monumental erscheinenden Werke von New York nach Rio benötigt würden. Amy konnte ihn beruhigen – sie werde das benötigte Material in ihrem Handgepäck im Flugzeug mitbringen.⁵ Das Material, das sie meinte, waren mehrere große Knäuel von buntem Acrylgarn und eine Schachtel mit kleinen Messingröhrchen.

Yale, New York, Deutschland

In einer Zeit, die durch die US-amerikanische Bürgerrechtsbewegung und sehr aktuell von der Antikriegsbewegung im Zusammenhang mit dem Vietnamkrieg geprägt war, betrachtete der Philosophie- und spätere Kunststudent der prestigereichen Yale Universität Fred Sandback in der Kunstsammlung von Yale die Arbeiten aus unprätentiösen Materialien Marcel Duchamps, späte, rhythmisierte Werke Piet Mondrians und Graphiken von Josef Albers. Er ging wandern, bergsteigen und kajakfahren, baute eigenhändig präzise besaitete Musikinstrumente und schnitzte Bögen.⁶ Etwas später, während seines Masterstudiums, war Sandback, wenn auch nicht an vorderster Front, involviert in die energische Bewegung der ersten Generation der Künstler der Minimal Art, des zwölf Jahre älteren Robert Morris und des fünfzehn Jahre älteren Donald Judd. Er teilte deren Bestrebung, sich gegen herkömmliche Konventionen europäischer Skulptur

³ Sandback *Untitled* 1975, 97. Auch „*constructions*“ und „*situations*“ sind Begriffe, die der Künstler selbst als für seine Werke adäquat empfand.

⁴ Sandback *Children's Guide* 1989, 125.

⁵ Wie sie in einem Gespräch in der Kantine des MoMA, New York im Herbst 2010 erzählte.

⁶ Vgl. Simon 1997/2005, 141.

abzusetzen, den exklusiven Kunstraum aufzubrechen und die traditionelle Hierarchie zwischen Betrachter und Objekt aufzuheben.⁷ Nach seinem Philosophie-Studium am Yale College (BA 1962-66), erwarb Sandback eine elitäre *Ivy-League* Ausbildung an der Yale University School of Art and Architecture (MA of Fine Arts 1966-1969) unter dem Dekanat des Wissenschafters und Künstlers Jack Tworkov und war dennoch den raffinierten theoretischen Diskursen der ersten Garde der Minimal Künstler gegenüber ambivalent.⁸ Donald Judd war in dieser Zeit ein enger Freund und Mentor Sandbacks gewesen, hatte ihm Studioraum zur Verfügung gestellt und seine erste, halb-öffentliche Ausstellung in seinem Loft in der Park Avenue im Januar 1968 eingerichtet. Judd war auch, bedingt durch sein eigenes Interesse an Sandbacks Arbeiten, hilfreich in der Schaffung der Verbindung mit Sandbacks ersten Galeristen Konrad Fischer und Heiner Friedrich gewesen.⁹ Die ersten öffentlichen Ausstellungen fanden dann auch in Deutschland statt: *Fred Sandback: Plastische Konstruktionen* in Düsseldorf in der Konrad Fischer Galerie (18. 5. – 11. 6. 1968) und *Fred Sandback*, in der Galerie Heiner Friedrich in München (24. 10. – 17. 11. 1968).¹⁰

Im Gegensatz zu Judd, Morris, Carl Andre und Dan Flavin verzichtete Sandback von Anfang an auf industrielle, maskulin konnotierte Materialien und auf monolithische, massive Werkstoffe. Stattdessen setzte er sehr bald auf ein keineswegs naheliegendes, sich aber für ihn als ideal erweisendes Material: Das mit häuslichen Aktivitäten wie Stricken und Häkeln, traditionellem weiblichen Handwerk und stereotypen Vorstellungen von mütterlicher Fürsorge verbundene Strickgarn, das er aus dem Wal-Mart bezog. Obwohl Sandback keine besondere Verbindung zwischen der Entscheidung für diesen sanften Werkstoff und der folgenden Geschichte sah,¹¹ erzählte er oft, wie auf sein Klagen über die Unzufriedenheit mit der Assemblage von Metallteilen für seine ersten Skulpturen und seine Frustration über deren narrativ-additiven Charakter die ironische

⁷ Newman 1989, 22.

⁸ Er schien Zweifel daran zu hegen, ob deren Arbeiten die ambitionierten theoretischen Ziele zu realisieren vermochten, Newman 1989, 22.

⁹ Heiner Friedrich, der 1974 mit Phillipa de Menil das Dia Center for the Arts gründete – eine Institution, die Sandback ein Leben lang begleitete – war nicht nur einer der ersten, der Sandback in München zeigte, sondern wurde sein größter Förderer, Vazquez 2009, 17-18.

¹⁰ Vazquez 2006, 58.

¹¹ Prokopoff 1985, 108.

Herausforderung seines Lehrers und Freundes George Sugerman folgte, er möge doch einfach eine Linie mit einem Schnurknäuel ziehen und endlich aufhören zu lamentieren.¹² Wie auch immer, er sollte an den Acrylknäueln als Werkstoff bis zu seiner letzten eigenhändigen Installation im Dia:Beacon im Jahr 2003 festhalten.

Themen und Grenzen

Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf die Entwicklung und die formalen und substantiellen Charakteristika der *sculptures* und der *sculptural studies* Fred Sandbacks, geht ihrer Geschichte nach und öffnet die sie umgebenden, wissenschaftlichen und zeitgenössischen Kontexte und Anbindungspunkte. Dadurch soll ein historisches Werk von außerordentlich singulärer Präsenz und Vielschichtigkeit vorgestellt werden, welches keineswegs an Aktualität eingebüßt hat, sondern im Gegenteil heute zunehmendes kritisches und praktisches Interesse auf sich zieht.¹³ Die Zeichnungen, die exquisite Druckgraphik und die späten Bas-Reliefs des Künstlers finden in dieser Untersuchung nur dann Erwähnung, wenn dies thematisch oder systematisch für die Erörterung der zentralen Werkgruppe geboten scheint. Das weitläufige Thema des Verhältnisses von Sandbacks Arbeiten im Raum zur Zeichnung (die „Zeichnung im Raum“¹⁴) wird nicht behandelt. Verfolgt wird prinzipiell ein chronologischer Ansatz. Ein solches Organisationsprinzip hat Nachteile, deren geringster das Risiko der Monotonie, deren größter die Gefahr der Anwendung einer kulturellen Logik ist, die Entwicklungen linear aus zeitlich vorhergehenden Ursachen herleitet und diese sich in einem idealen Endstadium erfüllen sehen will. Sie riskiert, sich damit aktuelleren Überlegungen über die Vernetztheit und die rhizomatische Natur von Ursachen und Wechselwirkungen kultureller Produktion zu

¹² Sandback *Remarks* 1966-86, 119.

¹³ Eine kleine Auswahl rezenter Einzelausstellungen: Fred Sandback. Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, 10. 8. – 24. 10. 2010; Instituto Moreira Salles and Centro Universitario Maria Antonia, Sao Paulo, 17. 8. – 24. 10. 2010; Fred Sandback. Galerie Hubert Winter, Wien, 17. 9. – 13. 11. 2010; Fred Sandback: Räume zeichnen. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, 21. 5. – 21. 8. 2011; Fred Sandback. Whitechapel Art Gallery, London, 25. 5. – 14. 8. 2011; Fred Sandback. Museum of Contemporary Art, Denver, Colorado, 9. 9. – 23. 10. 2011; Fred Sandback. Zeichnungen, die man bewohnen kann. Museum Morsbroich, Leverkusen, 4. 12. 2011 – 13. 5. 2012. Fred Sandback: *Decades, Works* 1969-2000. David Zwirner, 9. 3. – 21. 4., 2012; Angaben nach <http://www.fredsandbackarchive.org/resources>.

¹⁴ Vgl. etwa Simon 1997/2005, 135.

verschließen, die konsequent einen alternativen, nicht genealogischen, Ansatz erfordern würden.¹⁵ Eine weitere Gefahr chronologischer Betrachtungsweise liegt darin, dass Sandbacks künstlerische Praxis eher von *Verlagerungen* als von Entwicklungen geprägt ist, und sich daher speziell auf ihn keine evolutionäre Logik anwenden lässt.¹⁶ Diesen Risiken soll der Versuch, die Chronologie durch Querverbindungen und sachliche Längsschnitte zu durchbrechen und zu bereichern entgegenwirken. Eine Typologie der zentralen Werkgruppe soll diese Schwerpunktverschiebungen verdeutlichen und deren Qualitäten anhand von Beispielen greifbar machen. Es folgt die historische Kontextualisierung mit – und ein Versuch der Unterscheidung von – der Minimal Art. Dass Sandbacks Arbeiten als Skulpturen gelten können, ist nicht evident. Daher ist die Position seiner Werke im Verhältnis zur Tradition von Skulptur und Plastik anzusprechen. Sodann werden die formalen (Materialien und Arbeitsprozess) und inhaltlichen (Raum als Material für Skulptur, das Innere und das Äußere der Skulptur) Merkmale des Werks ermittelt. Danach sollen künstlerische Auseinandersetzungen mit und Distanzierungen von historischen Vorbildern betrachtet und Vergleiche mit zeitgenössischen Positionen gezogen werden. Anschließend werden Überlegungen über eine für Fred Sandback spezifische Phänomenologie des Raumes und die Einbindung seines Werks in den Kontext wissenschaftlicher Diskurse der Zeit angestellt. Eine abschließende Scharfstellung soll eine problematische Verschiebung ins Auge fassen, die in kuratierten Rekonstruktionen nach dem Tod des Künstlers deutlich erkennbar ist, doch dem als radikal temporär angelegten Werk Sandbacks nicht gerecht wird.

Begriffsklärungen

Als „*sculptures*“ bezeichnete Fred Sandback selbst seine linearen Arbeiten im Raum.¹⁷ Die *sculptures* wurden oft (aber nicht systematisch) von diagrammatischen

¹⁵ Deleuze/Guattari 1980/1992, 12- 42, insb. 14, 24.

¹⁶ Siehe den eigenen Standpunkt des Künstlers, Sandback *Untitled* ca. 1970, 89: : „*Progress. There isn't any program in my work. No going from worse to better or simpler or more complicated. On the other hand it's always different. So instead of saying I've made something new, I'll say I've made something more.*“

¹⁷ „*Over the years I have preferred the title `sculptor`. I like the groundedness of it, referring back to my early love for the sculpture of Michelangelo, Rodin and Henry Moore, for example.*“ Sandback *Untitled* 1998, 152.

Installationszeichnungen, so genannten „*notations*“ begleitet. Diese Notationen, welche nicht mit Skizzen, die Sandback nie anfertigte,¹⁸ verwechselt werden dürfen, sollten in erster Linie technische Anweisungen zur Realisierung der *sculptures* sein. Darüber hinaus – Sandback nannte die Notationen auch „*scores*“ – waren sie aber weit mehr, nämlich Partituren,¹⁹ die eine Reinterpretation der Arbeiten ermöglichen sollten.²⁰ Zeichnungen und graphische Arbeiten sind von den *notations* zu unterscheiden und bilden einen Werkkorpus *sui generis*.²¹ „*Sculptural study*“ ist eine ursprünglich von der Pinakothek der Moderne in München im Jahr 2003 für jene Auftragsarbeiten gewählte Bezeichnung, die aufgrund von Installationsskizzen Sandbacks in der Pinakothek erst nach dessen Tod installiert werden konnten, um diese von eigenhändigen *sculptures* zu unterscheiden.²² Diese Kategorie wird offenbar seit dem Tod des Künstlers für alle jene Arbeiten verwendet, die zwar auf originalen Entwürfen (die seit 2007 von dem von Amy Baker Sandback geleiteten Sandback-Archiv verwaltet werden)²³ basieren, aber zu Lebzeiten des Künstlers *nie* realisiert wurden.²⁴ So genannte „*re-creations*“, also Reinstallationen von ehemals eigenhändig realisierten Arbeiten hingegen, werden auch als „*sculptures*“ bezeichnet, wobei eine mehrfache Jahresangabe auf den Umstand der Reinstallation verweist.

Notiz zu einem themenspezifischen Problem

Das vorliegende Thema wirft einige grundsätzliche Probleme auf: Sandback thematisierte mit seinen *sculptures* unter anderem das Verhältnis von Werk, Raum und der

¹⁸ Sandback in: Govan/Sandback et al. 2002, 158.

¹⁹ Vgl. Thierolf 2005, 194.

²⁰ „*A limp piece of string needs at least a diagram, instructions, and a certificate and, ... my help as reinterpreter; ... this job becomes more assignable, as ultimately, of course, it has to be.*“ Fred Sandback in: Simon 1997/2005, 136.

²¹ Vgl. E-Mail von Hubert Winter 5. 7. 2012: Sandback trennte scharf zwischen „*drawing*“ und „*notation*“ (konkrete Vorzeichnung zu einer Skulptur), ob ausgeführt oder nicht.

²² Vgl. Thierolf 2005, 194. Sandback hatte alle Notationen für die geplante Ausstellung fertiggestellt, konnte aber die Skulpturen selbst nicht mehr realisieren (er starb im Juni 2003).

²³ Das Archiv unterhält eine Homepage unter <http://www.fredsandbackarchive.org>.

²⁴ Vgl. Lee 2007, FN 15, „*A „sculptural study“ is a posthumously produced work that was not exhibited or installed during Sandback’s lifetime. It consists of a sketch, study or holographic diagram and involves an interpretation.*“

Betrachterwahrnehmung, daher sollten diese real erfahren werden.²⁵ Da die Arbeiten jedoch überwiegend nur temporär installiert wurden und werden, ist das nur in seltenen Fällen möglich. Und wenn, kann man eine physische Erfahrung des Betrachters annähernd durch Abbildungen vermitteln? Wie verhalten sich reale Erfahrung, die Erinnerung daran und die photographische Dokumentation?²⁶ Die Arbeiten Sandbacks bewegen sich an der Grenze zur Unsichtbarkeit und sind extrem schwer zu photographieren (Abb. 4).²⁷ Rezentere Aufnahmen von Reinstallationen der Arbeiten sind oft retouchiert und daher irreführend (Abb. 5). Die Wahrnehmungserfahrung ist also einerseits für das Verständnis des Œuvres des Künstlers fundamental, allerdings konnten die besprochenen Werke nur in seltenen Fällen besichtigt werden und die, die besichtigt werden konnten, sind naturgemäß meistens nicht von Künstler selbst realisiert worden und nicht immer paradigmatisch. Jene Arbeiten, welche die zentralen historischen Markierungen in der Werkentwicklung des Künstlers darstellen, müssen daher aus Fotomaterial rekonstruiert werden. In diesen Fällen sind die Beschreibungen der phänomenologischen Erfahrungen früherer Kommentatoren (noch) unverzichtbar(er).

Forschungsstand

Den Großteil der Literatur über Sandback macht eine unüberschaubare Fülle an kurzen Katalogessays und Ausstellungsrezensionen oder *reviews* aus, die oft sehr nuancierte Beschreibungen der Betrachtererfahrung geben.²⁸ Monographische Auseinandersetzungen

²⁵ „I am not particularly interested in the static, closed object, which can be captured in a photograph or drawing. That’s just a practical rendering of the thing, showing how all the situations could be created. What really interests me is the concrete three-dimensional space in which we find ourselves. ... Basically, the work can only be experienced when you experience and see this. It has absolutely nothing to do with Conceptual Art or with something you conceive.“Fred Sandback in: Rein 1975,100-102.

²⁶ Vgl. Kat. Ausst. Yale University Art Gallery/Contemporary Arts Museum Houston 1989, 9.

²⁷ Sandback Notes 1973, 88: „The photographs of the work provide one sort of knowledge about the work – a sort of schema of what it is. Beyond that the pieces are totally contextual and the photographs are of no interest with regard to that.“

²⁸ Aus den unzähligen Vorschauen, Ausstellungsrezensionen und Kommentaren über Sandback in Zeitschriften und Zeitungsberichten wurde im angefügten Literaturverzeichnis eine Auswahl jener aufgenommen, die umstandslos zugänglich sind.

gibt es wenige, bekannt sind hier nur *Mavridorakis 1998*²⁹ und *Vazquez 2009*, der hervorragt, jedoch noch nicht publiziert wurde. Nach dem Tod des Künstlers mehrten sich ausführlichere und spezifischere kritische Texte in Ausstellungskatalogen, von denen nur einige hervorgehoben werden sollen: Prominent darunter ist der Katalog der Retrospektive aus 2005, die von Vaduz nach Edinburgh, Graz und Bordeaux ging.³⁰ Dieser Katalog enthält Beiträge, welche die Auslegung des Werks Sandbacks bis auf Weiteres determinieren, nämlich die Texte von Bois 2005 – dessen Essay die komplexeste und konzentrierteste Analyse bietet – Davila 2005 und McEvelley 2005, die Publikation der Gesamtheit der veröffentlichten schriftlichen Notizen Sandbacks und eine minutiöse illustrierte Chronologie. Neue Forschungsergebnisse verspricht ein Band von Lawrence 2012, der derzeit noch bei Steidl in Bearbeitung ist. Aufschlussreich ist das historische Bildmaterial in dem Ausstellungskatalog der Städtischen Kunsthalle Mannheim aus 1985. Die auf Yale konzentrierten historischen Hinweise in dem Katalog *Fred Sandback, Sculpture*, der Yale University Art Gallery und des Contemporary Art Museum Houston aus 1989 geben wertvolle Hinweise auf den zeithistorischen Kontext. Die rezenten Ausstellungskataloge aus 2007 und 2009 von Sandbacks einflussreichen New Yorker Galeristen (Zwirner & Wirth und aktuell David Zwirner) eröffnen eine neue, zugleich faszinierende und problematische Perspektive auf das Werk Sandbacks. Schließlich sind die raren und kostbaren Aussagen des Künstlers über seine eigene Arbeit, die in einer Reihe von Schriften und aufgezeichneten Interviews verfügbar sind,³¹ ergänzt durch Sandbacks Künstlerbücher, unverzichtbar für den Versuch, sich seinem Werk zu nähern.

²⁹ Diese selbstständige Publikation basiert auf einem Vortrag der Autorin anlässlich einer Konferenz im Musée d'art moderne de Lille-Métropole, Villeneuve d'Ascq, am 13. 5. 1998.

³⁰ Kat. Ausst. Kunstmuseum Liechtenstein 2005/The Fruitmarket Gallery 2006 et al.

³¹ Diese sind neben dem Abdruck in Kat. Ausst. Kunstmuseum Liechtenstein 2005/The Fruitmarket Gallery 2006 et al. auch unter <http://www.fredsandbackarchive.org> abrufbar.

Methode

Dem Sprechen über Werke der bildenden Kunst hat (zumindest ansatzweise) ein Nachdenken über das Deuten und Verstehen von Bildern vorauszugehen. Bei dem Versuch, heute die wichtigen kunstwissenschaftlichen Methoden zu überblicken und einen produktiven Interpretationsansatz für die anstehende Arbeit zu finden, stößt man auf eine Vielfalt an Methoden,³² die an Queneaus *Exercices de Style* erinnert.³³ Parallel zu und teilweise entgegen den allgemeinen Grundsätzen der *Hermeneutik* wurden seit den 70er Jahren, in Anlehnung an das Instrumentarium der Sprach- und Literaturwissenschaft (sowie der Philosophie, Psychologie und der Soziologie), alternative kritische Denkmodelle entwickelt, welche die ästhetische Bedeutungserzeugung zu greifen versuchten und die zu fruchtbaren Rückkoppelungen in der Kunstproduktion geführt haben.

Die wichtigsten Positionen seien kurz skizziert. In Anlehnung an die auf de Saussures *sémiologie* aufbauenden *strukturalistischen* Interpreten (etwa Algirdas Julien Greimas oder Gérard Genette) konzentrierten sich die Vertreter des Strukturalismus in der Kunstwissenschaft darauf, die Oberflächen- und Tiefenstruktur eines künstlerischen Werkes zu analysieren und dessen Syntax zu erfassen, mit dem Ziel, zu einer intersubjektiv nachvollziehbaren Auslegung zu gelangen. Einen Rückgriff auf Faktoren außerhalb der formalen Eigenschaften des Werkes, insbesondere jenen auf sozialhistorische und biographische Aspekte lehnten sie ab. *Poststrukturalistische* Positionen, wie jene von Roland Barthes und Michel Foucault, kritisierten die strukturelle Analyse, da sowohl der Künstler als auch der Betrachter den immanenten Kodierungen der „Strukturen,“ in denen sie sich befinden, unterworfen seien. Es gehe vielmehr um das Aufbrechen dieser Strukturen und das Aufweisen der Codes im Wege einer subversiven Auslegung.³⁴ Die *sozial-historische* Kunstinterpretation, die zu Beginn des 20. Jhd. ihren Ursprung hatte, setzte sich ebenfalls das Ziel, die Analyse von Kunstwerken

³² Vgl. Buchloh 2011, 22.

³³ Raymond Queneau, *Exercices de style* (1947), Paris 1982.

³⁴ Diese Zusammenfassung von Strukturalismus und Poststrukturalismus in der Literaturwissenschaft basiert auf Vogt 2008.

stringenter und nachvollziehbarer zu gestalten. Kulturelle Repräsentation wurde in Zusammenhang mit der Ideologie des aufkommenden industriellen Kapitalismus gelesen, inspiriert vom Marxismus und dessen Blick auf ökonomische, politische und ideologische Zusammenhänge.³⁵ In jüngerer Zeit wurden zahlreiche Versuche unternommen, abseits der von Literatur- und Sprachwissenschaften, Soziologie und Philosophie entlehnten Methoden, eine *Bildwissenschaft* zu entwickeln. Die wahrnehmungspsychologische Erkenntnis, dass die Wirkungsmechanismen des Bildes durchaus anders funktionieren als die der Sprache, war einer der Faktoren, der zu einer zunehmenden Abkoppelung von Bild- und Sprachwissenschaft führte. Diese Ansätze sehen Bild und Wort prinzipiell als unvergleichbar, jedenfalls aber als inkongruent an. Die Anwendung semiotischer Prinzipien würde demnach dem Bild seine konstitutive und bestimmende Eigenschaft absprechen: eben die der Bildlichkeit.³⁶ In den neuesten Untersuchungen scheint in der Auslotung semiotischer Grundsätze für die Bildwissenschaft jedoch neues Potential gesehen zu werden.³⁷

Eine strukturalistische Auslegung der Arbeiten von Fred Sandback wird durch einige Faktoren nahe gelegt. Die Anwendung einer strukturalistischen Methode setzt folgendes voraus: Ein begrenztes, abgeschlossenes (Werk-)Korpus, das es erlaubt, einfache Elemente zu inventarisieren; Elemente, die nicht inhaltlich, sondern durch konstante oppositionelle Relationen bestimmt sind; den Aufbau komplexer Gebilde durch Kombination der Einzelelemente; systemimmanente Elemente; Beziehungen zwischen den Elementen, die synchron, zeitunabhängig, und nicht diachron, also geschichtlich, untersucht werden.³⁸ Den Arbeiten Sandbacks geht ein Referenzcharakter weitgehend ab, sie sind selbstreferentiell; das Werk erscheint linear-geometrisch, streng formal und in sich relativ geschlossen; Prozesshaftes, Performatives, Institutionskritisches fehlt dem Werk augenscheinlich; das Formenvokabular ist abgrenzbar und elementar.³⁹ Allerdings weisen die Arbeiten keine syntaktische Struktur auf, sie sind unitär, *ganz*.

³⁵ Vgl. Buchloh 2011, 22.

³⁶ Bogen 1999, keine Seitenangabe.

³⁷ Ebenda.

³⁸ Bollnow 1976, 180.

³⁹ Vgl. Bois 2011, 38-39.

Die Anwendung einer Verbindung von strukturalistischer Methode und traditioneller Hermeneutik im Sinne von Paul Ricœur könnte für die Analyse von Sandbacks Arbeiten ein sinnvoller Ansatz sein. Hermeneutik ist nach Paul Ricœur die „Theorie der Regeln, die eine Exegese leiten, d.h. die Interpretation eines besonderen Textes oder einer Gesamtheit von Zeichen, die sich als Text betrachten lassen.“⁴⁰ Unter einer „Gesamtheit von Zeichen, die sich als Text betrachten lassen,“ können auch Werke der bildenden Kunst verstanden werden.⁴¹ Ricœur wendet sich keineswegs gegen strukturalistisches Denken, er vertritt vielmehr die Auffassung, strukturalistische Analyse und hermeneutischer Exegese seien zu verbinden, da dadurch die Grenzen der jeweiligen Methode erweitert werden könnten. In seiner Argumentation hebt Ricœur den Unterschied zwischen *langue* (Sprache) und *discours* (Rede) hervor. Während die Sprache mit einer strukturalistischen Analyse greifbar sei, gelte das für die Rede nicht. Die Rede greife nach der Realität,⁴² sie verweise auf einen systemtranszendenten Gegenstand, weil sie etwas *über etwas* aussagt.⁴³ Es entstünden so eine Öffnung und ein Bezug zu der Realität über die gesprochen wird. Zusätzlich schaffe die Rede einen weiteren Außenbezug, nämlich den auf einen Zuhörer. Schließlich sei die Rede auch insofern offen, als sie in der Lage sei, Neues zu sagen.⁴⁴ Insofern beginne, so Paul Ricœur, das „Wesentliche der Sprache erst jenseits der Abgeschlossenheit der Zeichen ...“⁴⁵ und entziehe sich damit einer rein strukturalistischen Denkweise.

Möchte man diese Gedanken auf die Auslegung von Bildern übertragen, so würde der *langue* die Form entsprechen und dem *discours* das Bildereignis, das vielleicht dem für Sandback zentralen Begriff der *actuality* nahekommt.⁴⁶

⁴⁰ Paul Ricœur, *Die Interpretation. Ein Versuch über Freud*, Frankfurt am Main 1969, zitiert bei Bollnow 1976, 172.

⁴¹ Vgl. Bollnow 1976, 172 mit Verweis auf Paul Ricœur, *Der Text als Modell: hermeneutisches Verstehen*, 1972.

⁴² Bollnow 1976, 181-182.

⁴³ Bollnow 1976, 182.

⁴⁴ Ebenda.

⁴⁵ Paul Ricœur zitiert von Bollnow 1976, 182.

⁴⁶ Siehe dazu unten S. 55 – 58.

Während über Methode nachzudenken sinnvoll und notwendig erscheint, wäre es die Festlegung auf eine Methode für die vorliegende Arbeit nicht. Bei der Frage, ob eine Interpretationsmethode ihrem Gegenstand angemessen ist, wird es letztlich darauf ankommen, wie passend und ertragreich die Argumentation ist, die auf ihrer Grundlage gemacht wird.⁴⁷

⁴⁷ Foster 2011, 21.

Kapitel 2 Verschiebungen: Typologie der Werkgruppen

Virtuelle Volumina (*bounded volumes*)⁴⁸: Erste Gummi- und Metallsulpturen

Die erste Bodenarbeit aus Schnur und Draht *Untitled (Red Floor Piece)* war im Atelier des Künstlers noch an der Yale School of Art and Architecture, New Haven 1967 (Abb. 6) entstanden:

„*The first sculpture I made with a piece of string and a little wire, was the outline of a rectangular solid, - a 2'' x 4'' lying on the floor. [...] I could assert a certain place or volume in its full materiality without occupying and obscuring it.*“⁴⁹

Die Skulptur war knapp über sechs Meter lang (20 *feet*) und etwa 5 cm (2 *inches*) hoch und bestand aus einer über vier kleine Pfosten aus Metalledraht gespannten roten Gummischnur. Es entstand eine durch diesen Umriss definierte, räumliche geometrische Figur, ein langgestreckter Quader. Sparsam und objekthaft hatte diese Arbeit viel mit einem typischen *spezifischen Objekt* zu tun. Die Skulptur weckte Assoziationen mit Alltäglichem durch die Referenz auf einfachste Methoden des Betongusses mit Hilfe eines Schnurgerüsts, das einen Umriss festlegt, der mit Betonmasse gefüllt wird.⁵⁰ Immateriell und transparent sah *Red Floor Piece* wie der von Substanz entleerte Umriss eines der 1966 höchst kontroversen *Equivalents I-VI* aus Backstein Carl Andres (oder ähnlichen seiner Arbeiten, wie etwa *Lever*, aus feuerfesten Ziegeln ebenfalls aus 1966, Abb. 7), ein Destillat von dessen Essenz.⁵¹

Man muss sich vergegenwärtigen, was zu diesem Zeitpunkt um Sandback herum in der Kunstwelt vorging: 1966 hatte das Jewish Museum *Primary Structures* gezeigt, Mel Bochner kuratierte die *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not*

⁴⁸ Bois 2005, 30, FN 10.

⁴⁹ Sandback *Remarks* 1966-86, 119.

⁵⁰ Diese Beobachtung stammt von einer Kollegin des Privatissimums (leider namentlich nicht bekannt); siehe auch Vazquez 2009, 47.

⁵¹ Vgl. Vazquez 2009, 76.

Necessarily Meant to be Viewed As Art, Sol LeWitt und Donald Judd stellten in der Galerie Dwan aus, Dan Graham publizierte *Homes for America* und so fort.⁵²

Eine dieser ersten *cord-and-wire-sculpture* strukturell ähnliche Arbeit, da auch diese die Präsenz eines in sich geschlossenen Objekts suggeriert, ist die vierteilige Skulptur aus Metalldraht *Untitled* 1968/1982 (Abb. 8), in der Sandback aus einem Metalldraht mit recht massivem Umfang parallel zu einander die Umrisse von vier Rechtecken an die Wand montierte, ein Fünftel deren Länge umbog und am Boden fixierte, so dass der Eindruck einer Reihe schlichtester Lazarettbettenpritschen entstand. Auch diese Arbeit hat trotz ihrer Masselosigkeit eine Objekthaftigkeit, die an zentrale Arbeiten der Minimal Art erinnert. Man kann als Vergleich etwa Donald Judds *Untitled* 1966 (*Stainless steel, amber Plexiglas*) heranziehen: Die industriell gefertigte Arbeit besteht aus vier an der Wand montierten 86 x 86 x 86 cm großen Würfeln aus Edelstahl, deren seitliche Paneele aus durchscheinendem, bernsteinfarbenem Plexiglas hergestellt sind (Abb. 9).⁵³

Ganz der Intention Sandbacks entsprechend behaupteten *Red Floor Piece* und *Untitled* 1968/1982 einen Platz im Raum für sich, ohne diesen zu okkupieren oder zu verdunkeln: Transparente, gewichtlose, masselose Volumina mit einer dennoch unübersehbaren und selbstbewussten Präsenz im Raum. Das Ergebnis widerstrebte jedoch einer anderen zentralen Priorität des Künstlers.⁵⁴ Sandbacks Skulpturen sollten keine über ihre faktische Präsenz hinausgehende Bedeutung haben, keine Referenzen herstellen, weder Allusionen machen noch Illusionen erzeugen. Durch seine Referenz auf ein imaginäres, solides, geschlossenes Volumen⁵⁵ weckte *Red Floor Piece* jedoch durchaus konkrete figürliche Assoziationen, entsprachen doch die Dimensionen exakt denen von Holzbrettern in handelsüblichem US-amerikanischem Format.⁵⁶ Bei *Untitled* 1968/1982 war das

⁵² Vazquez 2009, 32-33.

⁵³ Fred Sandback in: Govan/Sandback et al. 2002, 154: „*In some cases with the repeating modules the reference to Don's progressions was certainly very clear.*“

⁵⁴ „*My work is not illusionistic in the normal sense of the word, [...] It doesn't refer away from itself to something that isn't present [...]*“, Sandback Notes 1975, zit. von Bois 2005, 28-29, FN 10.

⁵⁵ Bois 2005, 28 und 30, FN 8.

⁵⁶ Bois 2005, 29.

Assoziationspotential sogar noch größer und beide Arbeiten gehörten letztlich noch dem epistemologischen Komplex der Repräsentation an.⁵⁷

Als wesentliches und für die spätere Arbeit, wenn auch in veränderter Weise, weiterhin bedeutsames Ergebnis dieser frühen Werkphase kann die Reduktion einer Form auf ihre graphische Essenz⁵⁸ gewertet werden. Die Exploration von Volumina ohne Masse hatte aber letztlich in die Sackgasse der Objekthaftigkeit geführt und es galt zu neuen Anfängen zu gelangen mit dem Ziel, das Assoziationspotential der Form der *sculptures* abzustreifen.

Hommage an den Index⁵⁹: „Shadow Piece,“ 1967

Ein solcher Anfang schien Sandback möglicherweise in der Auslotung des Potentials als skulpturales Material eines wesensmäßigen indexikalischen Zeichens, nämlich des Schattens zu liegen. *Shadow Piece* 1967 wurde ebenfalls noch während der Studienzeit Sandbacks an der Yale School of Art and Architecture in New Haven installiert: Sandback spannte eine fluoreszierend-orange Gummischnur in der Weise in das Stiegenhaus des von Paul Rudolph erbauten Universitätsgebäudes der School of Art and Architecture, dass die Kontur des Schattens, den die linke Wand des Stiegenhauses auf die Treppen warf, dadurch abgesteckt wurde (Abb. 10). Zu dieser Arbeit existiert eine Notation, also eine Installationszeichnung zu dieser konkreten *sculpture*, mit dem Titel *Shadow-defining piece on stairs*, 1967, in der das Vorhaben und Konzept des Künstlers vielleicht deutlicher als in den Photographien der ausgeführten Arbeit erkennbar ist (Abb. 11).

Wenn das intrinsische Problem der Schattenarbeiten in dem Titel der Notation „*Shadow-defining piece on stairs*“ schon angedeutet worden war (nicht der Schatten definiert die Skulptur, sondern die Skulptur nagelt den Schatten fest?), so spricht Sandback die Ursache dieses Problems in einer mit den Themenkomplex der *Shadow Pieces* zusammenhängenden Zeichnung ausdrücklich an: *Untitled*, 1967 (*Shadow Piece, New Haven, 1967*), Abb. 12) zeigt eine Stereometrie eines rechteckigen Raums in Aufsicht, in

⁵⁷ Bois 2005, 28.

⁵⁸ Ebenda.

⁵⁹ Bois 2005, 30 spricht von Sandbacks „*paean to the index*“.

dem schräg etwas, das wie eine rechteckige Trennwand aussieht, eingestellt wurde. Am unteren rechten Rand der Zeichnung schreibt der Künstler in seiner typischen kursiven Handschrift: „*Rectangle following the edge of a shadow area defined by a constant source of light, New Haven 1967.*“ Das Problem, das sich Sandback stellte, war naturgemäß, dass die Schattenarbeiten entweder durch eine konstante Lichtquelle tot gestellt werden mussten oder das Vorhaben in eine aussichtslose, quixotische Jagd⁶⁰ nach dem volatilen Schatten münden und daher nicht funktionieren konnte. Mit Gaston Bachelard könnte man bemerken: „Die Einbildungskraft baut „Mauern“ aus ungreifbaren Schatten.“⁶¹

Das Nebenprodukt von Sandbacks illusorischem Versuch, den Schatten festzumachen, welches sich als enorm produktiv erweisen sollte, war freilich der Umstand, dass er in den *shadow pieces* erstmals den Realraum des Ausstellungsorts der *sculptures* zu deren definierendem Parameter gemacht hatte.⁶² Auch blieb der Schatten als Thema, insbesondere in den Eckarbeiten und den wandgebundenen Konstruktionen, relevant. Dessen ständige Veränderung konnte jetzt nutzbar gemacht und als Gestaltungselement eingesetzt werden.

Drahtskulpturen mit gekrümmten Linien

Das elementarste Graphem in Sandbacks Formensprache ist die Linie, das essentielle Gestaltungs- und Kompositionselement des Zeichnens. Die Linie besitzt die grundlegende Fähigkeit des Umrisses. Der Umriss lässt die Körperkontur anschaulich werden, er vermag aber vor allem das „Lebendige“⁶³ auszudrücken. Die wesentliche Potenz der Linie manifestiert sich, wenn sie Konturlinie ist. Von dieser Kapazität handelt einer der Ursprungsmythen der Zeichnung, jener von Plinius d. Ä. überlieferte, wonach die Tochter des Dibutades aus Sikyon den Schatten des Geliebten umriss, um ein Abbild von ihm zu behalten. Es mag das Bewusstsein dieser Qualität der *ungeraden* Linie gewesen sein, welches Sandback dazu brachte, früh mit gekrümmten Linien zu experimentieren. (Er

⁶⁰ Bois 2005, 30: „*quixotic*.“

⁶¹ Bachelard 2011, 32.

⁶² Bois 2005, 30.

⁶³ Koschatzky 1981, 213.

selbst sah es freilich einfacher und humorvoller: „*Straight lines tend to be perceived as purist and geometrical, and I am forever being warned to „loosen up.“*“⁶⁴

Gilles Deleuze und Félix Guattari unterscheiden zwei Arten von Linien und metaphorisieren damit zwei gegensätzliche Weisen zu denken und zu analysieren, nämlich eine genealogische und eine rhizomatische Logik: Eine erste Gattung der Linie, die „molare“ Linie, bildet ein baumartiges, binäres, zirkuläres System: die Linie ist dem Punkt untergeordnet, die Diagonale der Horizontalen und der Vertikalen. Diese Linie steckt „gekerbten“ Raum ab. Die zweite Spezies ist „molekular“ und gehört zum „Rhizom“-Typus. Die Diagonale befreit sich hier, bricht oder schlängelt sich. Die Linie bildet keinen Umriss mehr sondern verläuft zwischen den Dingen und zwischen den Punkten, zeichnet eine Ebene nach. Sie gehört zum „glatten“ Raum. Beide Linientypen, auch der molekulare, bergen Gefahrpotential – dann wenn die kreativen Möglichkeiten ausgeschöpft seien, so Deleuze/Guattari drohe die Erstarrung zur „Todeslinie“ (des Totalitarismus).⁶⁵ Dass die gerade Linie bei all ihrem Potential auch etwas Imperiales, Autoritäres, Diktatorisches an sich haben kann, war bereits ein negativer Aspekt des Verzichts auf das Organische der gekrümmten Linie gewesen, mit dem sich die Künstler des russischen Konstruktivismus auseinander zu setzen hatten.⁶⁶

Auf einer aus einem linierten Heft gerissenen Seite notiert Sandback perspektivisch den Entwurf für eine zweiteilige Bodenarbeit aus Draht, in welchem er die Umrisse von zwei konkaven Viertelzylindern nachzeichnet, die in den von Wand und Boden gebildeten rechten Winkel eingeschrieben sind (Abb. 13). Die Ausführung hätte aus statischen Gründen mit dem 1966 von Sandback noch bevorzugten Metalldraht erfolgen müssen. Der Entwurf hat Ähnlichkeit mit einer instabilen, mehrdeutigen – „als Drache oder krummliniges Quadrat lesbaren“⁶⁷ – Zeichnung, die Kurt Koffka beschreibt (Abb. 14). Man könnte in Anlehnung daran die beiden Teile der Arbeit daher statt als Viertelzylinder

⁶⁴ Sandback *Remarks* 1966-86, 120.

⁶⁵ Deleuze/Guattari 1980/1992, 700-701.

⁶⁶ Friedrich Teja Bach, Vorlesung Skulptur und Plastik III, Universität Wien, 22. 3. und 29. 3. 2012.

⁶⁷ Koffka 1925/2008, 55 Abb. 5.

auch als an den Stirnseiten krummlinig begrenzte, nach innen gewölbte Rechtecke beschreiben.

Untitled 1969/2007 (Abb. 15), eine aus mit grauer Acrylfarbe überzogenem Stahldraht und Gummischnur bestehenden *sculpture*, deren ausladende Längsseite das Maß von über zwei Metern besitzt, ist die Inversion der in der Zeichnung aus 1966 skizzierten Arbeit, deren Ausstülpung, ein abgeflachter konvexer Viertelzylinder, oder um mit Koffka zu sprechen, ein krummlinig begrenztes, nach außen gewölbtes Rechteck.

Bei Sandbacks an der Wand montierten Arbeiten und bei den Eckarbeiten spielt der Schatten eine prominente Rolle. Von jeder Perspektive ergibt sich ein unterschiedlicher, linearer, sehr präzise „gezeichneter“ Schattenwurf, der auch bei *gleichbleibender Ausleuchtung* die Skulptur von jedem Blickpunkt als different wahrnehmen lässt (im Fall der Ausleuchtung durch mehrere Lichtquellen entstehen mehrere differente Schatten). Der Schatten verändert die Gestalt der Skulptur, verleiht ihr Instabilität und Mutationspotential (siehe Abb. 21. und Abb. 62).

Serien und Permutationen: Auf dem Weg vom Volumen zur Fläche

Eine besonders komplexe Gruppe im Œuvre Sandbacks stellen jene Arbeiten dar, in denen er Facetten von Serialität und Permutation auslotete. Die erste dieser Arbeiten war eine Installation in der John Weber Gallery, New York, im März 1974 namens *Untitled (Series of Sixteen Two-Part Works)* (Abb. 16 zeigt zwei Ansichten davon).⁶⁸ Die Arbeit entwickelte sich über die Zeitspanne von sechzehn Werktagen (die Galerie blieb an zwei Tagen der Woche geschlossen). In diesem Zeitraum verspannte Sandback den rechteckigen Raum der Galerie jeden Tag mit einer unterschiedlichen Konfiguration von zwei Acrylfäden.

⁶⁸ Kat. Ausst. Städtische Kunsthalle Mannheim 1986, Abb. 34 – 49 zeigt fünfzehn Ansichten. Eine weitere nennenswerte Arbeit dieses Typus ist *16 Variations of 2 Diagonal Lines*, 1972/2012 (Galerie Heiner Friedrich, München 1972, Galerie David Zwirner, New York, 2012 (Reinstallation)). Die Variationen werden auch in den beiden von Heiner Friedrich 1972 – 73 herausgegebenen Künstlerbüchern „16 Variationen von 2 Diagonalen Linien“ (Sandback 1972) und „16 Variationen von 2 Horizontalen Linien“ (Sandback 1973) reflektiert.

Eine “*index for sixteen two part pieces*” genannte Notation für diese Arbeit (Abb. 17), lieferte die Logik der Permutation, also all jener Kombinationen, die mit einer bestimmten Anzahl von Elementen möglich sind. Ein Diagramm zeigt sechzehn Rechtecke, die in vier Spalten und vier Reihen geordnet sind, in denen die Permutation vollständig aufgezeichnet wird. Die Elemente der Permutation sind erstens zwei separate gleichlange Acrylfäden (Linien), die entweder parallel zu einander den rechteckigen Galerieraum diagonal queren oder von der Mitte einer der (längeren) Seitenwände in die Ecken der gegenüberliegenden Seitenwand gespannt sind, und zweitens die *Lage* der Linien, die in der Notation ausdrücklich erläutert wird, nämlich entweder am Boden liegend (L für *low*) oder etwa 122 cm (4 *feet*) über dem Boden montiert (H für *high*).

Zählt man die Rechtecke in der Notation von links nach rechts, von oben nach unten durch, so ergeben sich bei den ersten 4 Rechtecken mit ungeraden Ziffern (1, 3, 5, 7) die vier Permutationen zweier von links oben nach rechts unten weisenden diagonalen Linien unter Berücksichtigung ihrer Lage am oder über dem Boden (HL, LL, HH, LH). Die Rechtecke der Notation mit den geraden Ziffern 2, 4, 6, 8 hingegen variieren die Kombination von zwei Linien, welche die Mitte der linken längeren Seitenwand der Galerie schräg mit den beiden Ecken der gegenüberliegenden Seitenwand verbinden. Die restlichen acht Rechtecke in den beiden unteren Reihen der Notation sind die Spiegelung des oberen achteiligen Blocks an einer gedachten Achse der Rechtecke 4, 8, 9, 13. Es ergeben sich vier Variationen von diagonalen Linien, die von *links unten* nach rechts oben weisen (10, 12, 14, 16) und vier Variationen von Linien, die die *rechte* Seitenwand mit den linken Ecken der gegenüberliegenden verbinden (9, 11, 13, 15).

Sandbacks Arbeit, in der der Galerieraum gesamthaft als Container fungierte, thematisierte das Verhältnis zwischen Skulptur und Architektur, untersuchte plastische Aspekte des Zeichnens und die Möglichkeiten der Darstellbarkeit einer zeitlichen Dimension durch emphatische Fragmenthaftigkeit.⁶⁹

⁶⁹ Vgl. Vazquez 2009, 92.

Diese systematische Auslotung der Permutationen von festgelegten Elementen bei Sandback ist in Zusammenhang mit der zehn Jahre vorher herrschenden „*serial attitude*“ zu sehen, wie sie Mel Bochner in einem gleichnamigen Aufsatz in Artforum 1967 beschreibt,⁷⁰ einer fast manischen Beschäftigung mit der Anwendbarkeit und Nutzbarmachung von Zahlenlogik für avancierte Kunst.

1967 untersuchte Robert Morris in einer Ausstellung bei Leo Castelli in New York das Konzept der Permutation mit der aus polyedrischen Modulen bestehenden Werkgruppe *Permutation*.⁷¹ Abb. 17a zeigt eine Variation von *Untitled (Stadium)* 1967, deren Module entsprechend eines präzisen Plans, in dem die verschiedenen Konfigurationen notiert waren („*Floor Plan with Dates of Changes During the Exhibition, 1967 (for Untitled [Stadium])*“, Abb. 17b), täglich unterschiedlich in Form von Ringen, Kisten, Keilen etc. zusammengestellt wurden.⁷² In dieser Arbeit kann man, ebenso wie in Mel Bochners Experiment mit Rotationen und Spiegelbildern, z. B. in *Four Sets: Rotations and Reversals*, 1966 (Abb. 18), ein ähnliches Idiom wie in Sandbacks Notation „*index*“ und in der Arbeit *Untitled (Series of Sixteen Two-Part Works)* aus 1974 erkennen. Eine Orientierung Sandbacks an Morris' und Bochners Arbeiten zum Thema Reihe, Progression und Serialität⁷³ sowie an Serienprojekten Sol Lewitts, etwa an dem *Serial Project No. 1 (ABCD)* aus 1966, Lewitts erstem seriellen Projekt, welches aus einer Anzahl von Permutationen offener und geschlossener Würfel bestand,⁷⁴ liegt daher nahe. Lewitt hatte im Übrigen die *Incomplete Open Cubes* im Jahr 1974,⁷⁵ also in demselben Jahr von Sandbacks *Untitled (Series of Sixteen Two-Part Works)* ebenfalls in der John Weber Gallery in New York gezeigt.

⁷⁰ Meyer 2000, 227-229.

⁷¹ Kat. Ausst. Guggenheim Museum New York 1994, 180 und Abb. 70 und 71. Der Hinweis auf die Parallelität zwischen Sandbacks *Untitled (Series of Sixteen Two-Part Works)*, 1974, und Morris' *Permutation*, 1967 stammt von Friedrich Teja Bach.

⁷² Heute wird von diese Werkgruppe, deren Charakteristikum die Veränderlichkeit war, meistens die assoziationsreiche Variation *Untitled (Stadium)* gezeigt (Abb. 17a), siehe <http://www.guggenheim.org>: The Panza Collection Initiative.

⁷³ Ein weiteres Beispiel wäre Mel Bochner, *Untitled (Study for Three-Way Fibonacci Progression)* 1966, Abb. in Meyer 2000, 110.

⁷⁴ Meyer 2000, 109.

⁷⁵ Vgl. Bois 2005, 31.

Zumindest zwei Faktoren scheinen die Arbeit mit Permutationen Sandbacks von jenen Bochners und Lewitts zu unterscheiden. Zum einen der aufgrund der fast auf *nichts* reduzierten Interventionen unerwartete, radikale Effekt den Sandbacks sich täglich ändernde Konfiguration auf die phänomenologische Erfahrung des Galerieraums für den Besucher haben musste (freilich nur für jenen, der sich mit der Intention des Künstlers befasst hatte und sich die Zeit nahm, die Galerie an mehreren Tagen zu besuchen): Die wirkliche Ausdehnung des Galerieraums schien sich täglich zu verschieben, der Raum schien nicht mehr konstant zu sein, sondern in Bewegung geraten, *schwindelerregend* geworden zu sein,⁷⁶ Der andere Faktor, der in Verbindung mit dem genannten zu sehen ist, ist Sandbacks Einbeziehung der Zeit in seine Arbeit, eine Strategie, die auch Morris' *Permutation* zugrunde liegt. Weder Bochner noch Lewitt hingegen bezogen den Raum der Wirklichkeit, den Sachraum und die Zeit in ihre Permutationen ein, was ihnen den Charakter von objekthaften Konkretisierungen mathematischer Formeln verlieh. Obwohl auch Sandbacks sechszehntägiger Versuch letztlich eine vorlagengetreue, buchstäbliche Illustration einer willkürlichen Problemstellung ist,⁷⁷ macht er die Zeit in seinen subtilen täglichen Permutationen zum integrierenden Bestandteil einer Arbeit, die in die Phänomenologie des Raumes radikal eingreift, aber, wie es der Zeit eigen ist, instabil und vergänglich ist. Die Rationalität des Geometrischen jedoch war, wenn überhaupt für Sandback relevant, so immer nur nebensächlich.⁷⁸

Der Skulptur eine Zeitdimension zu verleihen, indem der Betrachter gezwungen wurde, sich körperlich zu verschieben um die visuelle Wirkung des Objekts erfahren zu können, war ein wichtiges Anliegen der Minimal Art gewesen. An diese Zeitlichkeit, die er der „*presentness*“⁷⁹ der von ihm bevorzugten Kunst Tony Smiths und Anthony Caros gegenüberstellte, knüpfte Michael Fried seinen Vorwurf der Theatralität gegen die spezifischen Objekte der Minimal Künstler,⁸⁰ während Rosalind Krauss gerade in der zeitlichen Dimension eine der distinguierenden Stärken der Minimal Art sah.

⁷⁶ So beschreibt Yve-Alain Bois diese Wahrnehmungserfahrung, Bois 2005, 31.

⁷⁷ Vazquez 2009, 98.

⁷⁸ Sandback *Notes* 1975, 90.

⁷⁹ Fried 1967, 366.

⁸⁰ Potts 2000, 10.

Sandbacks Experiment mit der Zeit lässt auch an Edmund Husserls Aufgliederung des Zeitbewusstseins in die drei Phasen der *Urimpression* (des Jetzt), der *Retention* (des soeben Vergangenen) und der *Protention* (der Erwartung) denken.⁸¹ Anhand des Beispiels einer Melodie lässt sich diese These etwa so erhellen: Eine Abfolge von Tönen kann dann als Melodie erkannt werden, wenn es möglich ist, zwischen den aktuellen, den verklungenen und den antizipierten Tönen eine Verbindung herzustellen. Auf Bilder übertragen ergibt sich, dass eine zeitliche Abfolge von aktuellen, vergangenen und erwarteten visuellen Eindrücken die Wahrnehmung des Bildes in seiner Ganzheit konstituiert.⁸²

Virtuelle Flächen: geschlossene, ebene geometrische Formen (*bounded surfaces*)

Teilweise auch in chronologischer, besonders jedoch in logischer Folge auf die *bounded volumes*, das Abstecken der Umrisse imaginierter Volumina, stehen Sandbacks Versuche mit *bounded surfaces*⁸³ – durch seine Fäden erzeugte Umgrenzungen von vorstellbaren Flächen.⁸⁴ Um Referenzen zu vermeiden, arbeitete Sandback an einer weiteren Desolidifizierung⁸⁵ der *sculptures* und ging graduell von der Darstellung virtueller Volumina ab, die, wenn auch masse- und gewichtslos, immer noch im Besitz einer Ausdehnung waren und im Raum *lagen*, ab und begann sich auf die Darstellung virtueller Flächen zu konzentrieren. Der Schwerpunkt verlagerte sich hin zum Optischen, Zweidimensionalen, zu flächigen Eingriffen in den Raum, die den Realraum zunehmend bestimmen, segmentieren, verändern und dominieren und schließlich „Situationen“ schaffen würden.

Eine frühe, für diesen Übergang vom Objekthaften zum Optischen und Zweidimensionalen besonders paradigmatische Arbeit, entstand bereits 1969: *Untitled* (no. 48. *Three Leaning Planes, from 133 Proposals for the Heiner Friedrich Gallery*). Diese Arbeit wurde monumental und mit großem Effekt 2009 in New York in der Galerie

⁸¹ Prechtel 1998, 94.

⁸² Prechtel 1998, 93.

⁸³ Bois 2005, 30, FN 10.

⁸⁴ Ebenda.

⁸⁵ Begriff von Alex Potts, Potts 2000.

David Zwirner rekonstruiert (Abb. 5). Eine weitere formal ähnliche, sehr schöne Arbeit aus demselben Jahr ist *Square Floor Piece* 1969.⁸⁶

Aus schwarzem Acrylgarn hatte Sandback die Umrisse von drei identischen, enormen Rechtecken konstruiert, die in der Reinstallation an den Oberkanten an die in den Zwirnerschen *white cube* platzierten Stellwänden fixiert und an den beiden unteren Ecken, im Abstand von einigen *inches* von der Stellwand entfernt, parallel dazu im Boden verankert wurden. Durch die Schrägstellung zur Wand entstand der Eindruck, dass die Wand als Stütze für drei gläserne Flächen fungiere, dass drei Glasscheiben an einer Wand lehnten. Dieser Eindruck drängt sich so auf, die Assoziation mit der Glasfläche ist so evident, dass Sandback dieser Arbeit zusätzlich zu seinem üblichen, nüchternen „*Untitled*“ den deskriptiven Werktitel „*Three Leaning Planes*“ gab und die „Glasfläche“ zu einer in Zusammenhang mit Sandbacks Arbeit immer wieder bemühten Trope wurde.⁸⁷ Das Beispiel zeigt, wie Sandback durch die minimale Ingerenz der Acrylfäden in den Raum eine starke Suggestion einer zerbrechlichen und transparenten, aber scheinbar greifbaren, realen Fläche, erzeugen konnte. Das gilt landläufig als für Sandback besonders charakteristisch. Dennoch zeichnet sich zu diesem Zeitpunkt (1969) bereits der Beginn einer Verschiebung ab.⁸⁸ Neben ihrer suggestiven Qualität⁸⁹ greifen die virtuellen Flächen Sandbacks, wie „präzis geschossene(n) Pfeile in die Raumvorstellung“,“⁹⁰ nun zunehmend in den Raum ein, schaffen ein empfindliches Spannungsfeld⁹¹ zwischen Skulptur, Raumstruktur des Ausstellungsortes und Betrachter, dessen Wahrnehmung des Galerieraums ins Schwanken geraten kann.⁹² Installationsskizzen des Künstlers zu

⁸⁶ Kat. Ausst. Kunstmuseum Liechtenstein 2005/The Fruitmarket Gallery 2006 et al., 217.

⁸⁷ Vgl. Vazquez 2009, 68. Auf eine der ersten Arbeiten von Joseph Kosuth, *irgendeine fünf Fuß große quadratische Glasscheibe, die gegen die Wand lehnt (Leaning Glass)* aus 1965, ist in diesem Zusammenhang hinzuweisen.

⁸⁸ Es erscheint treffender bei Sandback, er selbst stellte das für sich fest, von Verschiebung oder Verlagerung, als von Entwicklung seines Werkes zu sprechen.

⁸⁹ Vgl. Hermann Kern, Fred Sandback, in: Fred Sandback, Kunstraum München e.V. 1975, 6 zit. von Lähnemann 2011, 109: „Die Arbeiten haben also eine gewisse suggestive Qualität, sie ermöglichen die Empfindung von (potentiellem) Volumen und (potentieller) Masse, sie stellen Skulpturen dar, deren Masse man zwar nicht abtasten kann [...] in der man sich jedoch bewegen kann.“

⁹⁰ Abendzeitung (München) 20. 11. 1968, 14, zitiert in: Kat. Ausst. Zwirner New York 2009, 102.

⁹¹ Ausdruck von Giewe 1973.

⁹² Vgl. Stooss 1985, 33, der von einer fluktuierenden Wirkung spricht.

ähnlichen Skulpturen, etwa Sandbacks *Drawings for five Situations*, Dwan Gallery, New York, 1969 (Abb. 19) können als stenographische Version⁹³ dieser *bounded surfaces* gelten und zur Nachvollziehbarkeit dieser empfindlichen Störung der Raumwahrnehmung durch die minimale Intervention beitragen.

Ein rezenteres Beispiel für *bounded surfaces* ist *Untitled (Sculptural Study Seven-Part Triangular Construction)* (Abb. 20), eine Arbeit die, basierend auf einer Notation Sandbacks aus 1982, 2011 erstmals als *sculptural study* in der Whitechapel Gallery in London installiert wurde: Die Umrisse von sieben identischen Dreiecken wurden parallel zu einander im zentralen Segment eines Saals des Arts-and-Crafts Gebäudes der Galerie etwa im Abstand eines Schrittes von einander installiert. Sie suggerieren enorme dreieckige, transparente Flächen. In dieser von Sandback viel später als die *“Three Leaning Planes”* konzipierten Konstruktion überwiegt, nicht zuletzt bedingt durch die Vierteiligkeit der Arbeit und die Platzierung in der Mitte eines enormen historischen Ausstellungsraums, der Eindruck einer objekthaften, statuarischen Monumentalität gegenüber einer sensiblen und leisen Erzeugung einer *Situation* im Raum.

Corner Pieces

Ein Typus *sui generis*, eine Art Hybrid zwischen den frühen *bounded volumes* und den *bounded surfaces*, sind die *corner pieces*.

In *Untitled (Vertical Two-part Corner Piece)* aus 1968 (Abb. 21) baut Sandback die Umrisse von zwei etwa einen Meter langen und circa fünfzig Zentimetern breiten Quadern über eine Raumecke. Die zweiteilige Skulptur besteht an den Ober- und Unterkanten aus mit grauer Acrylfarbe bemaltem Stahldraht und an den Seitenkanten aus grauer Gummischnur. Ein etwa zwölf Zentimeter breiter Teil der Ober- und Unterkante aus Metall des oberen Rechteckumrisses ist links im rechten Winkel parallel zur vertikalen Längsseite abgeknickt und bildet eine Seite des Quaders aus. Die Längsseite

⁹³ Vgl. Liebman 1985, 9.

aus elastischer Schnur ist im rechten Winkel an der Wand fixiert. Die durch den Knick erzeugte Ecke kommt, durch den Metalldraht im freien Raum gestützt, auf den Betrachter zu. Der untere Quader ist eine 180 Grad Rotation des oberen. Die fehlenden Kanten und Flächen der beiden Quader werden durch die Wand und den *Raum* vervollständigt.

Bekanntlich waren es die auf den kubistischen Konstruktionen Picassos aus 1912-13 basierenden Innovationen der Künstler der russischen Avantgarde gewesen, die den Übergang von der Kunst in den Realraum vorbereitet hatten.⁹⁴ Eine solche Arbeit ist ohne Vladimir Tatlins Konterreliefs, deren radikale Qualität diese durch ihre Eckplatzierung bezogen, mit der der russische Künstler den privilegierten, transzendenten Kunstraum aufbrach,⁹⁵ undenkbar. Auch ein an Tatlin erinnernder Respekt für die strukturellen Eigenschaften des Materials⁹⁶ ist in Sandbacks Verwendung von Metalldraht an jener Stelle der Skulptur zu erkennen, wo höchste Spannung erforderlich ist, nämlich der freien Position im Raum.

Offene Konstruktionen

In einem weiteren Impuls der Distanzierung von einer Definierung von Binnenformen,⁹⁷ der Darstellung von Umrissen virtueller Körper, und auch in Abkehr von der Simulation von Flächen⁹⁸ entwickelte Sandback ab der Mitte der Siebzigerjahre ein Vokabular von *offenen* Formen (*U-Shapes* und *L-Shapes*),⁹⁹ in Form von vertikalen und horizontalen Verspannungen, welches ihm nicht nur einen unermesslichen Variantenreichtum eröffnete, sondern sich auch – einmal in den phänomenologischen Orbit¹⁰⁰ des Betrachters eingetreten – als sein produktivstes und effektivstes Instrument für die Erzeugung der Vorstellung eines “atmenden Raumes,” erweisen sollte, eines veränderlichen Raumes, der

⁹⁴ Vgl. u.a. Bois 2005, 36 und Friedrich Teja Bach, Vorlesung Skulptur und Plastik III, Universität Wien, 15. und 29. 3. 2012.

⁹⁵ Krauss 1977/1981, 55.

⁹⁶ Krauss 1977/1981, 56.

⁹⁷ Vgl. Stooss/2, 33.

⁹⁸ Fred Sandback, in: Prokopoff 1985, 109 „... *I have moved from a more contained, enclosed situation to one in which the sculpture turns outward, exists more on an equal footing with an observer in a pedestrian space.*“

⁹⁹ Bezeichnungen von Yve-Alain Bois in Anlehnung an Terminologie des Künstlers.

¹⁰⁰ Lee 2007, ohne Seitenangabe.

durch unsere eigene Bewegung ständig kontrahiert und expandiert, ein Raum in dem eine Fläche jederzeit zur Linie werden kann und umgekehrt.¹⁰¹ Die offenen *sculptures* scheinen tatsächlich aus verschiedenen Ansichten ihre Gestalt zu ändern. Räumliche geometrische Figuren verflachen zur Ebene, mehrere parallele Linien verschmelzen zur vertikalen Geraden, zum Strich.

U-Shapes

Man betrachte die Aufnahmen der aus zwei senkrechten U-förmigen Konstruktionen bestehenden Arbeit *Untitled (from Ten Vertical Constructions)*, 1976/1977/2003, die zunächst 1976 für die Anne-Marie Verna Galerie in Zürich entwickelt worden war,¹⁰² dann 1977 in der Galerie Heiner Friedrich in München installiert wurden (Abb. 22 zeigt zwei Ansichten davon) und die heute einfach nur „schön“¹⁰³ im Dia:Beacon permanent gestellt ist.

In einer zweifellos von Fred Sandback exakt so geforderten Aufnahme wird die eine U-Form frontal aufgenommen, so dass aus der zweiten, perpendikulär installierten U-Form eine einzelne vertikale Linie wird, die präzise auf der Symmetrieachse der als Fläche erscheinenden ersten U-Form situiert ist. Es entsteht eine Fläche, die als Bildgrund für eine exakt in dessen Mitte platzierte Linie dient.¹⁰⁴ Eine minimale Positionsverschiebung des Photographen (und des Betrachters) aus der Symmetrieachse jedoch führt zur Implosion dieses flächigen Gleichgewichts und zur plötzlichen Eröffnung der Räumlichkeit der Konstruktion. (Soweit eine blasse Paraphrase der Beobachtungen Yve-Alain Bois' anhand des verfügbaren photographischen Materials,¹⁰⁵ die so brilliant sind, dass sie nicht nur gedanklich, sondern beinahe körperlich nachvollziehbar sind.) Die offenen Formen markieren die Verschiebung des konzeptuellen Schwerpunkts Sandbacks vom Objekt zur Situation.

¹⁰¹ Bois 2005, 33.

¹⁰² Acht Ansichten davon sind in Kat. Ausst. Zürich 1985, 18-19 abgebildet.

¹⁰³ Bois 2005, 33.

¹⁰⁴ Zum Thema des Rahmens, Vazquez 2009, 142-143: „By forcing the two elements of the work to engage with each other, Sandback foregrounds the process of framing central to beholding.“

¹⁰⁵ Bois 2005, 33.

In Zusammenarbeit mit dem Galeristen Fred Jahn publizierte der Künstler 1987 ein Werkverzeichnis seiner Druckgraphik der Jahre 1970 bis 1986,¹⁰⁶ welches einerseits die mediale Vielfalt seines druckgraphischen Œuvres illustriert und andererseits den potentiellen Variantenreichtum des Einsatzes einfachster Konfigurationen von (mit wenigen Ausnahmen) *geraden Linien* demonstriert. Obwohl dem Vorwort des Galeristen und Verlegers Jahn keinerlei solche Absicht zu entnehmen ist, erscheint es nicht unzulässig, dieses Verzeichnis zwar nicht als abschließendes Formen-Alphabet, aber doch als *Formen-Repertoire*, als einen Auszug wichtiger Positionen aus einem nur in geringem Ausmaß erkundbaren Formenuniversum zu lesen.¹⁰⁷

Tatsächlich bestehen signifikante Übereinstimmungen, fast wie bei Skizze und Ausführung, zwischen zahlreichen druckgraphischen Blättern und tatsächlich realisierten *sculptures*. Von diesen soll hier die „Lithographie 1975“ (Abb. 23) und das „Blatt 3 der Mappe mit 10 Umkehrlithographien 1977“ (Abb. 25) herausgegriffen und der letzten hier vorzustellenden U-Form, *Untitled (Rust Brown Corner Piece), 1976*, gegenüber gestellt werden.

Die Skulptur besteht aus zwei langen und einem kurzen Strang von rostbraunem Acrylfaden. Die langen Stränge befinden sich in vertikaler Position. Sie sind am Boden und am Plafond fixiert und bilden mit dem kurzen Strang, der zwischen den beiden Vertikalen gespannt am Boden liegt, eine U-Form. Die Konstruktion ist, wie der Titel erläutert, ein *corner piece* und ist in einem Winkel von 45 Grad zu einer rechtwinkligen Raumecke positioniert. Die Länge der Vertikalen ist ortsabhängig: Hier ist es eine vertäfelte Halle, die zwei Geschoße umfasst, in der sich zwei parallele Bahnen von rostbraunem Acrylfaden wie fragile Saiten eines Instruments, deren Schwingungen kaum hörbare Töne erzeugen können, erheben. Der am Fußboden liegende dreißig Zentimeter schmale Faden, der die U-Form erzeugt, verschwindet einerseits in Relation zur Länge der vertikalen Linien und andererseits durch die Farbgleichheit mit dem Fußboden. Die schlanke, übergelängte Skulptur ist so ausgerichtet, dass sie präzise zur Mitte einer

¹⁰⁶ Sandback 1987.

¹⁰⁷ Vgl. Delehanty 1989, 13, die über die *Twenty-Two Constructions from 1967* die Sandback 1986 für Fred Jahn in Lithographien festgehalten hatte, als *lexicon of forms* spricht. Diese *Twenty-Two Constructions from 1967* sind abgedruckt in Sandback 1987, 106-119.

rechtwinkligen Ecke der Treppe der Halle weist. Befindet man sich exakt in der Mitte der Ecke, überlagern sich die beiden Vertikalen und verschmelzen zu einem einzigen in die Höhe ragenden, seltsam voluminösen, an den Rändern fransigen, faserigen und in der Zugluft des offenen Fensters vibrierenden Strich. Auch dieser rostbraune Strich ist gegen den Hintergrund des Eichenfurniers kaum sichtbar. Die scheinbar straffen Fäden erweisen sich beim Tasten als erstaunlich schlaff und dehnbar, die fusselige, weiche Konsistenz der Fäden greift das Licht auf, das durch das offene Hallenfenster kommt. Die weiche Acrylwole entfaltet einen ruhigen, warmen Anklang als reagiere sie auf ihre Umgebung.

Zu dieser Arbeit gibt es eine gezeichnete Notation und ein *installation diagram*. In der Notation (Abb. 24) fällt der überraschend starke Akzent auf die fusselige Haptik der Oberfläche des Garns auf, den der Künstler dadurch setzte, dass er in die mit rostbraunem Buntstift gezeichneten Vertikalen der Arbeit kleine, parallele, horizontale Linien strichelt. Die „Lithographie 1975“ in roter Farbe auf Bütteln (Abb. 23) ist die Spiegelung der Notation von *Rust Brown Corner Piece*.

„Blatt 3 der Mappe mit 10 Umkehr lithographien, 1977“ (Abb. 25) zeigt den Prototypen der für eine Ecke bestimmten, gelängten, schmalen U-Form von *Rust Brown Corner Piece*. Die Lithographie unterscheidet sich jedoch, abgesehen von der Technik, von der gezeichneten Notation dadurch, dass die rechte Vertikale der U-Form in der Umkehr lithographie kürzer als die linke ist, was, läse man diese als Installationsskizze, bedingen würde, dass der Plafond sich in die Richtung des Betrachters neigt. In einer Kaltnadelradierung aus 1976 (Abb. 26), hingegen sind zwei U-Formen perspektivisch korrekt in die Ecke eines mit wenigen Strichen angedeuteten Raumes positioniert. In diese Radierung untersucht der Künstler, wie die gefundene Form im Raum zu realisieren sein könnte. Blatt 3 der Umkehr lithographien wird man hingegen nicht als Aufzeichnung einer Versuchsanordnung, sondern als autonome Zeichnung einer idealen Form, als Eintrag in das Sandbacksche Formen-Repertoire, lesen dürfen.

Eine – obwohl zweiteilig und nicht als Eckstück konzipierte – vergleichbare Arbeit, aus demselben Jahr ist *Untitled (Two-part Vertical Construction) 1976* (Abb. 27). Sie besteht aus zwei scharf konturierten überlängten U-Formen aus rotem Acrylgarn, die senkrecht zu

einander positioniert sind. Die Arbeit wurde von Zwirner in New York 2009 rekonstruiert. Die fluktuierende Materialität der Fäden manifestiert sich in der im Katalog enthaltenen Werksabbildung nur mehr dadurch, dass die überlangen Geraden der Skulptur an einigen Stellen dünner und dann wieder voluminöser erscheinen – das liegt daran, dass die Fäden nicht sehr straff gespannt und dadurch etwas beweglich und die Acrylfäden nicht ganz homogen gezwirbelt sind. In der Installationsansicht der Galerie scheinen diese *Imperfektionen* nur noch in Spuren auf.

L-Shapes

Eine weitere elementare Form aus dem Formen-Repertoire Sandbacks, die zu einigen seiner stärksten offenen *sculptures* führte,¹⁰⁸ lässt sich einem prachtvollen Linolschnitt aus dem Jahr 1975 entnehmen, in dem, sehr abstrakt und flächig gegeben, ein kleines spiegelverkehrtes weißes L in ein etwas größeres L verschlungen ist (Abb. 28)¹⁰⁹. Eine exakte räumliche Umsetzung dieses Hochdrucks in enormem Format¹¹⁰ ist die im selben Jahr von Sandback 1975 notierte, jedoch erstmals 2008 bei Zwirner realisierte Eckarbeit *Untitled (Sculptural Study, Two-part Black Corner Construction)* (Abb. 29). Um den Linolschnitt präzise umzusetzen – das spiegelverkehrte L ist in der graphischen Arbeit um etwa einen Zentimeter kleiner als das L, in das es eingeschrieben ist – mussten bei der räumlichen Arbeit für die vertikalen Geraden gleichlange Fäden verwendet werden, um dem Effekt der Perspektive Rechnung zu tragen.

Auf das Wesentliche reduziert ist *Untitled (Right-angled Construction)* 1987, die pure Essenz einer L-Form.¹¹¹ Eine imposante Realisierung der L-Form im Raum stellt hingegen *Untitled (Sculptural Study, Seventeen-part Right-angled Construction)* dar – *Right-angled constructions* werden die verräumlichten L-Formen heißen – die 1985 von

¹⁰⁸ Bois 2005, 33.

¹⁰⁹ In Kat. Ausst. The Fred Sandback Museum 1982, 16, wird präzisiert, dass dieser Linolschnitt, *Untitled* 1975 (18 inches x 21 ½ inches) auf Papier aus Maulbeerbaumrinde („mulberry paper“) gedruckt wurde.

¹¹⁰ Das im Katalog angegebene Maß von 273,1 x 172,4 x 172,4 cm ist nur nachvollziehbar, sofern mit 273, 1 cm die Summe der Länge der horizontalen und mit 172, 4 cm die beiden vertikalen Stränge bemessen wurde.

¹¹¹ Siehe Kat. Ausst. Zwirner & Wirth New York 2007, Abb. 22.

Sandback notiert und 2006 als *sculptural study* in der Galerie Zwirner & Wirth installiert wurde (Abb. 30). In seinem Konzept legte der Künstler nur Abstände und Winkel, aber keine Dimensionen fest und die Kuratoren führten das Werk äußerst monumental aus. Die *sculpture* besteht aus siebzehn vertikalen, einzelnen am Plafond fixierten Strängen und siebzehn im rechten Winkel zu diesen am Boden befestigten doppelten Strängen von rotem Acrylfaden, die parallel und in gleichmäßigem Abstand, den großzügigen Galerieraum völlig einnehmen und vergittern. Die L-Formen evozieren Frank Stellas provokant betitelttes Emaill-Bild „Die Fahne Hoch!“ aus 1959. Stella teilte die Leinwand in vier Sektoren auf, in denen er aus einander gegenüber liegenden schwarzen L-Bahnen, die durch feine Zwischenräume, welche die Leinwand durchscheinen lassen, getrennt sind, ein einfaches schwarz-weißes geometrisches Muster erzielte. Mit den L-Formen Sandbacks ebenso unvermeidlich zu assoziieren sind Robert Morris' *Untitled (L-beams)* aus 1965. Morris hatte mit seinen drei identischen L-förmigen Stahlträgern (ursprünglich waren sie aus Sperrholz), die er in die drei möglichen Positionen (stehend, liegend, und auf den Spitzen aufgestellt) im Raum verteilte den phänomenologischen Effekt der skulpturalen Form auf den Betrachter ausloten wollen. Ein Interesse daran, wie Objekte sich verändern können, wenn sie aus unterschiedlichen Positionen, Aspekten, betrachtet werden, liegt auch den *Right-angled constructions* Sandbacks zugrunde.

Vertikale und horizontale offene Konstruktionen¹¹²

Offene, vertikale Konstruktionen waren eine Formfindung, die zu den ersten Sandbacks gehörte und bereits 1967, noch in Yale, realisiert wurde, zum Beispiel in *Untitled, 1967*, einer Arbeit, die noch aus grauer elastischer Schnur konstruiert wurde (Abb. 31). Diese Form von Konstruktionen gewann dann in den Achtziger- und Neunzigerjahren zunehmend an Bedeutung. Sehr interessant sind die horizontalen Raumverspannungen, die aus horizontalen und diagonalen Elementen bestehen; sie finden sich konzentriert in der Mitte der Siebzigerjahre, wie etwa die oben erwähnte Permutation in der John Weber Gallery, *Untitled (Series of Sixteen Two-Part Works)* aus 1974 oder eine Arbeit, die aufgrund einer Notation etwa um 1974 im Jahr 2006 erstmals realisiert wurde: *Untitled*

¹¹² Fred Sandback, *Notes* 1975, 90.

(*Sculptural Study, Superimposition of Eight Possible Horizontal Lines*) (Abb. 32). Die Arbeiten dieses Typus, obwohl sie, wie die vertikalen Gegenstücke, materiell keineswegs invadent sind, okkupieren den Bewegungsraum des Betrachters, der sich den Skulpturen nicht parallel gegenüber sieht, sondern in deren Netz eingespannt wird, und versperren ihm den Weg. Dieses Hindernis freier Bewegungsmöglichkeit bringt die Realität und die physischen Eigenschaften eines Raumsegments, das man selbstverständlich als leer und zugänglich empfunden hatte ins Bewusstsein.¹¹³

Im Jahr 2007 wurde im Mondriaan Huis, in Amersfoort, Niederlande, Fred Sandbacks Notation aus 1991 für *Broadway Boogie Woogie (Sculptural Study Twenty-eight-part Vertical Construction)*, 1991/2006, realisiert.¹¹⁴ Die 28-teilige offene vertikale Konstruktion aus roten, gelben und blauen Acrylfäden gilt, wie es der selbsterläuternde Titel und das Farbschema nahelegen, als eine Hommage an den von Sandback hochgeschätzten Piet Mondrian, dessen gleichnamige Arbeit aus 1942-43 er aus dem MoMA in New York kannte. Die Arbeit ist eine der am häufigsten gezeigten *sculptures* Sandbacks¹¹⁵ (Abb. 33). (Ein Teil des Dialogs mit Mondrian ist auch *Black Piet After P.M.: Composition with Red, Yellow, Blue, 1930, 2003*, ein quadratisches, mit schwarzer Wandfarbe bemaltes, etwa drei Zentimeter tiefes Bas-Relief in der lineare Motive negativ durch Ausstemmen markiert sind).

Einer Untersuchung von *Broadway Boogie Woogie* müssten Überlegungen über *Farbe* generell und speziell als Modulator von Sandbacks Skulpturen vorausgehen, ein weitläufiges Thema für das hier kein Raum ist. Es soll hier dennoch auf einige Feststellungen Mondrians hingewiesen werden, um eine Affinität zu Sandbacks Arbeit zumindest anzudeuten:

¹¹³ Cindy Nemser, *Fred Sandback at Dwan*, in: Arts Magazine 44, Mai 1970, zit. von Vazquez 2009, 82.

¹¹⁴ Installationsansicht in Kat. Ausst. Zwirner & Wirth New York 2007, 133.

¹¹⁵ Etwa 2006 bei Zwirner & Wirth in New York oder 2011 in der Whitechapel Gallery in London.

(Ein Sänger, A befragt einen Maler, B): [...] B: „*You must agree that if two words are sung with the same strength, with the same emphasis, each weakens the other. One cannot express both natural appearance as we see it and plastic relationships with the same determinateness. In naturalistic form, in naturalistic color, and in naturalistic line, plastic relationships are veiled. To be expressed plastically in a determinate way, relationships must be represented only through color and line. In the capriciousness of nature, form and color are weakened by curvature and by the corporality of things. To give the means of expression of painting their full value in my earlier work, I increasingly allowed color and line to speak for themselves.*“ A: *But how can color and line as such, without the form we perceive in nature, express anything determinately?*“ B: „*To express plastically color and line means to establish opposition through color and line; and this opposition expresses plastic relationship. Relationship is what I have always sought, and that is what all painting seeks to express.*“¹¹⁶

Es ist gut vorstellbar, dass Sandback sich mit solchen Überlegungen auseinandergesetzt und den Versuch in *Broadway Boogie Woogie (Sculptural Study Twenty-eight-part Vertical Construction)* 1991/2006 einer skulpturalen Übersetzung des malerischen Rasters ins Dreidimensionale machen wollte.¹¹⁷ Das Ausgreifen in Mondrians Domäne des Farbschemas und der expliziten Titel weisen voraus auf eine Relativierung der negativen Haltung gegenüber Referentialität, ein Zug, der sich im Spätwerk Sandbacks verstärken sollte.

Pure Linien

In seinen ökonomischsten Arbeiten, die der Zeichnung am nächsten stehen, werden die Acrylfäden Sandbacks zur puren, wandgebundenen Linie. Die Linie, das zentrale Gestaltungs- und Kompositionselement des Zeichnens „*non ha in sé materia o sustantia alcuna*,“ so formulierte es Leonardo.¹¹⁸ Sandback jedoch bestand ausdrücklich darauf, dass Linien „*things and not «lines»*“¹¹⁹ seien, obwohl er in seiner Reduktion bei diesen Wandarbeiten so weit ging, diesen Skulpturen jegliche Räumlichkeit und Materialität zu entziehen, sie so an die Fläche zu binden, dass nur die substanzlose Linie übrig bleibt.

¹¹⁶ Piet Mondrian, *Dialogue on the New Plastic*, 1919, in: Harrison/Wood 1993, 284-285.

¹¹⁷ Vgl. Vazquez 2009, 169: „*Though separated by a wide divide of time and media, Sandback's lines, always complete and discrete monads that develop a logic of repetition, are strikingly similar to Mondrian's tape. To pull tape off a roll, after all, shares much with unwinding a skein of yarn.*“

¹¹⁸ Zitiert nach Koschatzky 1981, 196.

¹¹⁹ Fred Sandback, *Artist's text*, undatiert, 9.

Zwar verzichtete der Künstler auch hier nicht immer gänzlich darauf, durch Richtungsänderungen seiner Acrylfäden Winkel zu erzeugen, jedoch werden diese selten so zusammengefügt, dass dadurch eingeschlossene Bereiche, Formen definiert würden, und das Festnageln der Fäden an die Fläche verhindert die Suggestion von Volumen.

In der variabel dimensionierten Arbeit *Untitled 1985* (Abb. 34) aus weißem Acrylgarn, welche Ähnlichkeit mit Alexander Rodtschenkos Linienbildern aufweist (Abb. 34a zeigt ein Beispiel davon aus 1920), kreuzen einander drei lineare Vektoren verschiedener Ursprungsrichtungen. Ein erster Vektor beginnt seinen Verlauf in einer leicht schrägen Vertikalen von der linken oberen Seite einer Wand in kontrastierender Farbe nach rechts unten und wird, etwa in der Höhe seines ersten Drittels im Winkel von 85 Grad von einer zweiten Linie gekreuzt, der seinerseits horizontal in einer leichten Schräglage von links unten nach rechts oben zieht. In einigem Abstand von dieser zweiten Linie, genau bei deren Hälfte, nimmt eine dritte Linie ihren Lauf in leicht schräger horizontaler Richtung, deren Neigung eine gedachte Kreuzung (außerhalb des Bildbereichs) mit der zweiten Linie bedingt. Obwohl die Linien nicht bis zum Bildrand reichen, ist die virtuelle Überschneidung in ihrer Position angelegt, so dass das lineare Motiv auf einen Ort außerhalb des Bildrands verweist. Formal und strukturell liegt diese wandgebundene Arbeit Sandbacks druckgraphischem Werk und seinen Reliefarbeiten,¹²⁰ mit denen er ab etwa Mitte der Neunziger¹²¹ experimentierte und die ein kleiner, aber zentraler Werkkorpus seines Spätwerks waren, näher als den räumlichen *sculptures*, wie ein Vergleich mit dem Bas-Relief *Untitled (Sculptural Study, White Wall Relief 2003/2006)* (Abb. 35) nahelegt.

In einer puristischen zweiteiligen Arbeit, *Untitled 1972* (Abb. 36), aus blauer elastischer Schnur zeichnet Sandback (bzw. der Kurator in der Reinstallation in der Galerie Zwirner 2009) zwei horizontale Linien auf eine für die Ausstellung konzipierte, freistehende weiße Stellwand. Die Abbildung, in der die Installation absolut plan wirkt, suggeriert, dass die beiden blauen Linien parallel sind, während hingegen die am Boden fixierte Linie um

¹²⁰ Zu den Bas-Reliefs ausführlich Vazquez 2009, 176-217, der sich als erster mit dieser von anderen Kommentatoren marginalisierten Werkgruppe kritisch auseinandersetzt und Simon 1997/2005, 145.

¹²¹ Simon 1997/2005, 137.

etwa fünfzehn Zentimeter gegenüber der auf einer Höhe von etwa 2,3 Metern montierten zweiten Linie nach vorne in Richtung des Betrachterraums verschoben ist.

Die horizontale Linie konnotiert die natürliche Horizontlinie, Symbol für Weitsicht aber auch für deren Grenzen, deren grundlegende Orientierungsfunktion Sandback hier verabsolutiert. Es lohnt hier einen Vergleich mit den *seascapes* Hiroshi Sugimotos anzustellen. Sugimotos *seascapes*, Schwarz-Weiß-Aufnahmen von Ozeanen und ihren Horizonten, werden oft als Abstraktionen betrachtet, sie sind jedoch vielmehr naturalistisch. Die Horizontlinie wird bei Sugimoto, so wie in der Realität, in Tonabstufungen von Grau gegeben und ist daher nicht als Linie, sondern als Feld oder Zone erkennbar, denn die Linie ist unnatürlich: In der Natur gebe es keine Linien, bemerkte Paul Cézanne.¹²² Bei Sandback hingegen wird die Linie alleingestellt und die Konnotation mit dem Horizont in seiner Funktion als Orientierungsmedium maximal betont. Von einer Desorientierung kann nicht die Rede sein.¹²³

In einer seiner Notationen zu den 2003 für die Pinakothek der Moderne konzipierten Arbeiten, die er nicht mehr realisieren konnte, greift Sandback in *Oasis* ein letztes Mal das Motiv des Horizonts auf. Er vervielfältigt seine horizontalen reinen Linien und kleidet damit alle Wände eines zehnmal zehn Meter großen Raumes aus (*Oasis (Sculptural Study for the Pinakothek der Moderne)*, 2003) (Abb. 37). Die gegenüberliegenden Eingänge werden, kaum sichtbar, durch oben und unten offene vertikale schwarze Fäden eingefasst, der Raum wird damit als Durchzugsort markiert. Auf den Wänden neben den Eingängen befinden sich horizontale ockergelbe Linien, auf den daran anschließenden Wänden sind, etwas nach unten versetzt, ultramarinblaue Fäden in der Horizontale gespannt.¹²⁴ Die Horizontalität, die Farben und relativen Positionen der Linien evozieren die Opposition von Wüste und Wasser. Sandback erfindet einen Ort der Orientierung und Kontemplation, der mentalen Rekreation, eine Oase, die auch für ihn nur Ort der Durchreise bleiben sollte.

¹²² Koschatzky 1981, 196; vgl. auch Bach/Pichler Ouverture 2009, 14.

¹²³ Wie Jonathan T.D. Neil 11.2. 2009 schreibt, <http://www.jonathandneil.com>, 2. 9. 2012.

¹²⁴ Thierolf 2005, 195.

Von der Immanenz zur Transzendenz – Referenz und Illusionismus bei Sandback:
Rezentere Skulpturen

Die letzten Arbeiten Sandbacks, die im Stadium der Notation blieben – Partituren, die nie vom Künstler selbst interpretiert worden waren¹²⁵ – sind fünf Entwürfe für die Pinakothek der Moderne aus 2003, welche posthum vom Assistenten des Künstlers, Curtis Harvey, in München installiert wurden und zur Unterscheidung von den vom Künstler eigenhändig installierten *sculptures* von der Hauptkonservatorin der Pinakothek der Moderne, Corinna Thierolf, in einer respekt- und sinnvollen Entscheidung als „*sculptural studies*“ bezeichnet wurden.¹²⁶

Vier der fünf Arbeiten haben illustrative Titel oder Untertitel: *Mikado (Sculptural study for the Pinakothek der Moderne)*, *Mother and Daughter (Sculptural study for the Pinakothek der Moderne)*, *Untitled (Oasis) (Sculptural study for the Pinakothek der Moderne)*, *Untitled (Pink Flamingo) (Sculptural study for the Pinakothek der Moderne)*, *Untitled (Rotunda) Sculptural study for The Pinakothek der Moderne*. Von *(Untitled) Oasis* war bereits die Rede. In *Oasis*, so wie in den anderen Arbeiten mit horizontalen Linien nähert sich Sandback durch die Naturassoziation mit Horizont und Erde dem Figur/Grund Paradigma der Malerei. Der Titel enthält einen Hinweis auf eine Leseweise als Illustration. Ebenso wie in jener Arbeit entwickelte Sandback in den anderen Entwürfen für die Pinakothek der Moderne eine deutliche Neigung zum Metaphorischen und Referentiellen: Die Hauptkuratorin der Pinakothek der Moderne fragte den Künstler nach den beschreibenden Titeln und „ob er mit den neuen Arbeiten betonen wolle, dass Abstraktes mit den konkreten Begrifflichkeiten des Lebens verbunden sei“, worauf der Künstler lächelte und nickte.¹²⁷

In *Oasis* und *Pink Flamingo* (zwei leuchtend fuchsia rosa Acrylfäden sind vertikal parallel zueinander in der Mitte des Raumes positioniert, Abb. 38) werden Kultur- bzw. Naturassoziationen geweckt, *Mikado* stellt sehr buchstäblich einen Schnappschuss eines

¹²⁵ Thierolf 2005, 194.

¹²⁶ Ebenda.

¹²⁷ E-Mail Mitteilung von Thierolf an Hausmaninger, 27. 9. 2012.

gigantischen Mikadospiels nach. *Mother and Daughter* wurde von Sandback in verschiedenen Farbvariationen notiert und besteht aus den Umrissen von zwei virtuellen Dreiecken unterschiedlicher Größe, die in gegenüberliegende Ecken eines quadratischen Raums einzustellen sind (Abb. 39). *Mother and Daughter* macht mit einer leicht lesbaren abstrakten Darstellung des Größenverhältnisses zwischen Mutter und Kind eine offenkundige anthropomorphe Allusion. Die ungleichen Dreiecke stehen zeichenhaft da und verweisen auf das im Titel benannte Signifikat.

Der Arbeit *Untitled (Rotunda)* hingegen, eine gelbe Diagonale, die als einzige Setzung die Rotunde der Pinakothek der Moderne „einem Lichtstrahl gleich“¹²⁸ durchmisst,¹²⁹ gehen solche direkten Referenzen ab. Dennoch wird in Zusammenhang mit den zeitgleichen Entwürfen und der Schilderung der Kuratorin die Aura dieser Arbeit greifbar.¹³⁰ Mit *Untitled (Rotunda)* muss man eine frühe Arbeit Sandbacks vergleichen, die für die Galerie Heiner Friedrich 1972 entstanden ist, *16 Variations of 2 Diagonal Lines* aus 1972, und die 2012 bei Zwirner in New York wieder gezeigt wurde: Die Schönheit und Sinnlichkeit dieser Arbeit aus weichem, ärmlichem, leuchtend gelbem Garn ohne Festigkeit (Abb. 40) scheint nicht so recht zu den strengen programmatischen Äußerungen des Künstlers, zu seiner Selbstbeschränkung auf das Faktische, die er um 1975 so formulierte, zu passen:

„no storytelling
storytelling is about materials
storytelling is about structure
storytelling is about ideals
storytelling is behind a surface
storytelling is everything that doesn't give you the facts.“¹³¹

Die Konsistenz und Farbe des Garns haben selbst etwas Narratives. Aber das Werk wird nicht von seinen physischen Komponenten ausgemacht und es gibt für eine Geschichte keine weiteren Anhaltspunkte. Dennoch scheint – und das ist keineswegs in einem kritischen Sinne gemeint – etwas *Erhabenes* bereits früh, vielleicht schon seit Beginn der

¹²⁸ Thierolf 2005, 195.

¹²⁹ *Untitled (Rotunda)* ist seit 2005 fast kontinuierlich in der Rotunde der Pinakothek der Moderne in München ausgestellt.

¹³⁰ Thierolf 2005, 195.

¹³¹ Fred Sandback Manuskript ca. 1975, 81.

Verwendung der Acrylfäden im Werk Sandbacks angelegt gewesen zu sein.

„Zips“ im Raum: Sublimes bei Sandback

„Es gibt eine Heiligkeit der Linie an sich.“¹³²

Vertikale Striche im Raum, die durch ihre wollige Materialität an den Rändern unregelmäßig, bewegt flimmern (Abb. 41 und 42) legen eine Assoziation mit den *zips* Barnett Newmans nahe (Abb. 43).¹³³ Tatsächlich haben Sandbacks Fäden eine taktile, malerische Qualität, die, obwohl alltagsgegenständlich, sich einerseits von den bevorzugten harten und präzisen Materialien der Minimal Art unterscheidet und andererseits mit den rigiden Formen, die sich durch sie abzeichnen, kontrastiert.

Schlug Newman mit seinen vertikalen, den Farbraum in Schwingungen versetzenden *zips* einen Riss in die horizontalen Zeitachse zwischen Vergangenheit, Präsens und Zukunft und markierte den Augenblick des „Jetzt“, wie es Jean-Francois Lyotard fasste,¹³⁴ so ist das etwas, was auch Sandback für sich in Anspruch genommen hätte. So wie die „zips“ Newmans garantiert die Präsenz der Acrylfäden Sandbacks, dass *etwas da ist und nicht nichts*.¹³⁵

Lyotard ordnet Newmans Werk, das er näher an der Ethik als an der Ästhetik ortet, der auf den Pseudo-Longinus zurückgehenden und in Europa insbesondere von Edmund Burke (1755) und Immanuel Kant in der *Kritik der Urteilkraft* (1790) rezipierten und substantiierten Tradition der Ästhetik des Erhabenen zu. Ein paradoxes negatives

¹³² Lyotard 1986, 18.

¹³³ Vazquez 2009, 48, FN 37, verweist auf einen Bericht von Marianne Stockebrand, wonach Sandback anfangs zögerte, sich mit vertikalen Strukturen zu versuchen, da diese zu nahe an Barnett Newman lägen. Marianne Stockebrand, *Untitled Essay*, in: *Fred Sandback: Vertical Constructions*, Münster, 1987.

¹³⁴ Lyotard 1986, 7-23; Friedrich Teja Bach, Vorlesung Malerei nach '45, Universität Wien, 25. 11. und 2. 12. 2010.

¹³⁵ Eine völlig entgegengesetzte Feststellung trifft Schmidt 2007, 75, der seine Erkenntnisse über Sandbacks Werk im Wesentlichen aus dessen Biographie bezieht: „Die skulpturale Bewegungslosigkeit“ sei „nur ein Augenblick, in dem zur Anzeige kommt, dass es mit jeder weiteren Sekunde ein finales Auslöschen geben kann.“

Vergnügen, *delight*, kennzeichne das Erhabene. Dieses Gefühl sei auf die Verdrängung eines drohenden Verlusts zurückzuführen. Das Erhabene versichere den Menschen beim Nahen des Schmerzes oder des endgültigen Verlusts – des Nichts – dass doch noch etwas da ist.¹³⁶ Für Newman selbst war das Erhabene, das Sublime, eine gegenüber dem traditionellen, mit Narration, Assoziation und Mythos verbundenen Begriff von Schönheit der europäischen Moderne tragfähige Alternative für die Begründung einer aktuellen amerikanischen Malerei.¹³⁷

„Wenn man [...] nur die plastische Präsentation befragt, das, was sich dem Blick bietet, ohne sich durch die Titel suggerierten Konnotationen zu behelfen, fühlt man sich nicht nur ferngehalten von jeglicher Interpretation, man fühlt auch, dass das Entziffern des Bildes, seine Identifikation durch die Linien, die Farben, den Rhythmus, das Format, die Größe und den Werkstoff leichter, fast augenblicklich erfolgt ... Es ist nicht verführerisch, nicht doppeldeutig, es ist klar, « direkt », freimütig, « arm ».“¹³⁸

Diese Beschreibung Lyotards der Malerei Barnett Newmans könnte man auf die Skulptur Sandbacks übertragen.

¹³⁶ Lyotard 1986, 16.

¹³⁷ Newman, Barnett 1948, 582.

¹³⁸ Lyotard, 1986, 14; Friedrich Teja Bach, Vorlesung Malerei nach `45, Universität Wien, 18. 10. 2010.

Kapitel 3 Ockhams Rasiermesser: Sandback, der radikalste Minimal-Künstler? Einfluss von und Abgrenzungen gegenüber der Minimal Art.

In den sechziger Jahren in den USA Skulptur zu machen hieß mit allen bestehenden Erwartungen, Begriffen und Konventionen traditioneller Skulptur zu brechen und (europäischen) Formen klassischer Komponiertheit sowie allen Spuren eines anthropomorphen Illusionismus eine Absage zu erteilen.¹³⁹

Sandback war zweifellos mit jener Bewegung, die Skulptur-Machen in dieser Periode und in diesem Kulturkreis bestimmte – der Minimal Art – und ihrer theoretischen Debatte über Malerei, Skulptur und Objekt eng verbunden. Sein Werk wird auch in der Regel in diesem Kontext kritisch untersucht. Dennoch nimmt seine Arbeit, von der er selbst meinte, sie könne genauso gut *Maximal* wie *Minimal Art* sein,¹⁴⁰ eine differenzierte Position in dieser Tradition ein, die bekanntlich generell keineswegs so homogen war, wie das griffige Etikett vermuten lässt.¹⁴¹

Der Begriff „*minimal art*,“ der ursprünglich deutlich pejorativ besetzt war, wurde von Richard Wollheim 1965 zur Bezeichnung von Kunst geprägt, die seiner Überzeugung nach aufgrund ihrer Undifferenziertheit (oder einer Differenziertheit, die lediglich aus nicht-künstlerischen Quellen, wie etwa einer industriellen Fertigung oder der Natur bezogen wurde) nur einen „*minimal art content*,“ ja generell einen „*very low content of any kind*“ besaß (er bezog sich auf Arbeiten Ad Reinhardts, Robert Rauschenbergs und Marcel Duchamps).¹⁴² Diese Kritik zielte also nicht nur auf die Sparsamkeit, Einfachheit, vielleicht auch Banalität von Form und Material in rezenter Malerei und Skulptur, sondern viel essentieller, auf deren Berechtigung, mangels Inhalts, überhaupt als *irgendetwas*, geschweige denn als Kunst gelten zu können. Wenn man mit Wollheim als unterscheidungsfähige Kriterien für etwas, das als Minimal Art gelten konnte, einen

¹³⁹ Vgl. Potts 2000, 18 und Foster 2011, 188.

¹⁴⁰ „*Minimal Art – that’s just a term, and for me it’s inappropriate as an expression. You could just as easily speak of Maximal Art. Light, space, facts are involved.*“ Fred Sandback in: Hausmann 1969, 86.

¹⁴¹ Die Annahme einer solchen Generalisierungsfähigkeit hat Meyer 2001 in seiner grundlegenden Studie widerlegt.

¹⁴² Wollheim 1965/1995, 387.

Mangel an Differenzierung und die Verwendung von gewöhnlichem *Zeug*,¹⁴³ also etwa Sperrholz, Seilen, Leuchtstoffröhren, Ziegeln oder Filz als Arbeitsmaterial annimmt, so entsprachen die Arbeiten Donald Judds, Robert Morris, Dan Flavins und Carl Andres am ehesten dieser Kategorisierung.

Die dann in Schwung gekommene Diskussion wurde von drei Persönlichkeiten und drei Texten dominiert: Donald Judds *Specific Objects* aus 1965, Robert Morris' *Notes on Sculpture* 1966 I und II und Michael Frieds *Art and Objecthood* von 1967. Die Künstler-Theoretiker Judd und Morris waren es, die am eloquentesten zu ihrer eigenen Produktion theoretisch Stellung bezogen. In „Spezifische Objekte“ hatte Donald Judd 1965 festgestellt, dass zu seiner Zeit neue dreidimensionale Arbeiten entstanden seien, „ganze“ (*whole*) unkomponierte, nicht zusammengesetzte Arbeiten, die über die Grenzen der Malerei, der sie näher stünden, hinausgingen, aber keine Skulptur im konventionellen Sinne darstellten.¹⁴⁴ Diese Arbeiten, deren Ähnlichkeit mit (Alltags-)Objekten Judd durchaus zugestand,¹⁴⁵ hätten den Vorteil, so wie Skulptur dreidimensional – und daher räumlich präsent – zu sein, aber gleichzeitig kraftvoller und *spezifischer* (dieser legendäre Begriff wird nicht geklärt) als die Malerei zu sein, sowie das Potential zu besitzen, mit dem „Problem des Illusionismus“ „Schluss“ zu machen¹⁴⁶ und „die gewohnte anthropomorphe Bildsprache“¹⁴⁷ zu vermeiden. Während (in der Kunst der Moderne) formale Komplexität als Qualitätsmerkmal galt, entstünde die neue „ganze“ Kunst für Judd „aufgrund komplexerer *Absichten*.“¹⁴⁸

In Bruce Glasers Interview „*Questions to Stella and Judd*“ 1966¹⁴⁹ gab Judd Aufschluss über einige seiner Motivationen für diese Betonung der Ganzheit und Unkomponiertheit seiner Arbeiten. Es ginge um eine Ablehnung und Absetzung von traditionellen relationalen (europäischen) Kompositionsprinzipien, die er in Verbindung mit überholtem rationalistischem Denken sah. Dem stellte Judd ein neues Arbeitsprinzip entgegen: „Die

¹⁴³ Krauss 1977/1981, 199, nennt diese Dinge „*stuffs*.“

¹⁴⁴ Judd 1965/1998, 59.

¹⁴⁵ Judd 1965/1998, 68.

¹⁴⁶ Ebenda.

¹⁴⁷ Judd 1965/1998, 71.

¹⁴⁸ Judd 1965/1998, 69, Hervorhebung nicht vom Autor.

¹⁴⁹ Glaser 1966/1995, 150-151.

Ordnung ist keine rationalistische oder zugrunde liegende, sondern einfach Ordnung, wie die der Kontinuität, eine Sache nach der anderen.“¹⁵⁰

Tatsächlich war Judds Prinzip „eine Sache nach der anderen“ in der zeitgenössischen Produktion verbreitet: Seine eigenen Reihen von an der Wand in gleichmäßigen Abständen montierten Kisten aus Industriematerial etwa, Dan Flavins Zeilen von handelsüblichen Leuchtstoffröhren oder Andres Anordnungen von Baumarkt-Ziegeln.¹⁵¹ Diese Strategie, die strukturell dem Konzept der *readymades* Duchamps (über die Brücke der Arbeiten von Jasper Johns) entlehnt worden war, hatte die Aufhebung eines hierarchischen kompositionellen Verhältnisses durch Wiederholung und serielle Progression und die Vermeidung von Referenzen oder Assoziationen (insbesondere zu einem notwendigen Innenleben oder einem formgebenden Kern der Skulptur) zum Ziel, um sich maximal von der europäischen skulpturalen Tradition, bei der es wesentlich um einen „*central, interior space from which energy of living matter derives, from which its organization develops as do the concentric rings that annually build outward from the tree trunk's core ...*“¹⁵² abzusetzen. Diese Haltung wurde als Nihilismus und Neo-Dadaismus von Kritikern abgetan,¹⁵³ die übersahen, dass es Judd und seinen Mitstreitern nicht nur um eine Absetzung von europäischen Konventionen sondern um die Ablehnung der in ihren Augen obsoleten zentralen Qualitäten der abstrakt-expressionistischen US-Kunst der 50er Jahre ging, Qualitäten die diese aus einer privaten psychologischen Wahrnehmung einer transzendenten Bedeutung, also aus einer privilegierten, solitären und unzugänglichen Erfahrung geschöpft hatte.¹⁵⁴

In seine einflussreichen *Notes on Sculpture: Part I and Part II* aus 1966¹⁵⁵ übertrug Robert Morris grundlegende Ideen der in Europa begründeten Phänomenologie und Gestalttheorie durchaus wörtlich zur Erklärung von „ganzen,“ meist einfachen, geometrischen Minimal-Arbeiten: Die Wahrnehmung und Perspektive des Sehers seien

¹⁵⁰ Judd 1965/1998, 67.

¹⁵¹ Krauss 1977/1981, 244-245.

¹⁵² Krauss 1977/1981, 253.

¹⁵³ Krauss 1977/1981, 254.

¹⁵⁴ Krauss 1977/1981, 256 und 259.

¹⁵⁵ Morris 1966/1995, 222-235.

bei der neuen Betrachtung von Skulptur deshalb so wichtig, weil sogar jene, an sich intrinsisch unveränderliche Qualität des Werkes, seine Form nämlich, ständiger Veränderung ausgesetzt sei: „*For it is the viewer who changes the shape constantly by his change in position relative to the work.*“¹⁵⁶ Morris erklärte damit die phänomenologische Erfahrung des Betrachters für die Bedeutung seiner Werke als konstitutiv.

Eigentlich war es Michael Fried gewesen, der bereits 1963 Maurice Merleau-Pontys phänomenologische Thesen in einem Essay über Anthony Caro in den Diskurs eingeführt hatte: „*The three-dimensionality of sculpture corresponds to the phenomenological framework in which we exist, move, perceive, experience and communicate with others.*“¹⁵⁷ Bemerkenswert ist die „*double-sided appropriation*“¹⁵⁸ des Gedankenguts Merleau-Pontys durch Fried und die Künstler-Kritiker in ihren Argumentationen für und wider die Minimal Art. In dem legendären Essay *Art and Objecthood* aus 1967,¹⁵⁹ in dem er, rückengestärkt durch Clement Greenbergs, *Recentness of Sculpture*, 1967¹⁶⁰ gegen das Buchstäbliche der *literalistischen* Kunst, wie er die Minimal Art nannte,¹⁶¹ ins Feld zog, da diese für ihn eine Bedrohung der Errungenschaften der Skulptur der Moderne darstellten, wertete er diese Arbeiten *tout court* als „*non-art*“ ab: Sie seien aufgrund der alleinigen Betonung der Ganzheit ihrer Form einfach nur *Gegenständen* gleichzusetzen.¹⁶² In Anlehnung an Merleau-Ponty diagnostizierte Fried, dass der entscheidende Effekt der Minimal Art deren situationsbedingter Zusammenhang, die Wechselwirkung mit ihrer zeitlichen und örtlichen Umgebung und dem Körper des Betrachters sei. Er zog jedoch daraus einen gegenüber den Künstler-Kritikern konträren Schluss: Dies sei weder bedeutungsvoll noch „zumindest interessant,“¹⁶³ sondern *theatralisch*. Theatralität aber sei die Antithese von Kunst, da diese letztlich die Auflösung aller künstlerischen Kategorien bewirken und die Unterscheidung zwischen Kunst und Alltagsobjekt aufheben würde. Schließlich entwickelte Fried eine rhetorische Dialektik von räumlich-gegenständlicher

¹⁵⁶ Morris 1966/1995, 234.

¹⁵⁷ Potts 2000, 209.

¹⁵⁸ Ausdruck von Alex Potts, Potts 2000.

¹⁵⁹ Fried 1967/1995, 116.

¹⁶⁰ Greenberg 1967/1993, 180.

¹⁶¹ Fried 1967/1995, 334.

¹⁶² Fried 1967/1995, 338.

¹⁶³ So die Minimalforderung Judds, Judd 1965/1998, 69.

Gegenwärtigkeit (*presence*), die er der Minimal Art zusprach und intellektuell-phänomenologischer Gegenwärtigkeit (*presentness*) welche er der relevanten Kunst der Moderne zusprach. Durch seine pathetische Gleichsetzung von dieser „*presentness*“ der Kunst der Moderne mit „*grace*“, also Gnade (vielleicht auch Anmut), vertrat Fried eine rückwärts gewandte Vorstellung von einer Transzendenz ästhetischer Erfahrung.¹⁶⁴ Michael Frieds Brandrede wirkte paradoxerweise besonders insofern zündend, als er durch seine kaustische, moralisierende Polemik eine Bestätigung lieferte, dass dem Experiment der *minimal artists*, insbesondere auch durch das, was Fried Theatralität nannte, eine radikale (und enorm einflussreiche) Erneuerung gelungen war.

Man kann versuchen, auf Basis dieser Debatte einige spezifische Charakteristika der Minimal Art zu individualisieren: Dazu gehören eine formale Undifferenziertheit und die Verwendung von im Alltag gebräuchlichen Materialien (Wollheim); Dreidimensionalität, die aus der Malerei heraus entwickelt wurde (Judd, Fried); oft eine Abfolge von Objekten (Judd: „*one thing after the other*“); eine Präsenz, die sich erst in ihrer Zeitlichkeit und in Konfrontation mit dem Betrachter manifestiert (Morris, Fried); Ganzheit, Nicht-Komponiertheit (*wholeness*) und Referenzlosigkeit (Judd, Morris), und zusammenhängend damit die Ablehnung einer Skulptur, die als Metapher für einen durch ein Inneres und ein Äußeres gekennzeichneten (menschlichen) Körper steht;¹⁶⁵ eine Raumverdrängung durch Größe, die eine Konfrontation mit dem Betrachter herausfordert (Morris).

Achtundzwanzig parallele, gebrochen weiße, gespannte Acrylfäden, die am Fußboden und am Plafond mittels kleiner, nicht sichtbarer, versenkter Metallröhrchen in gleichmäßigen Abständen fixiert sind, verspannen im Ausmaß von über fünf Metern einen historische Galerieraum des Sandback Museums in Winchendon, Massachusetts, in der Werke Sandbacks bis zu dessen Schließung 1996 permanent ausgestellt worden waren (*Untitled, 1983*) (Abb. 44). Stellt man sich einen Teil der Galerie als rechtwinkeliges Dreieck und zwei ihrer Wände als Katheten, so bildet die Arbeit die Hypotenuse, die aber nicht bis

¹⁶⁴ Diese Kritik brachte insbesondere die Mitherausgeberin von *October*, Annette Michelson vor, welche in einem Katalog über Robert Morris 1969 Fried „*retrograde moralism*“ vorwarf (Michelson 1969).

¹⁶⁵ Siehe Krauss 1977/1981, 269.

zum Schnittpunkt mit der Ankathete gezogen ist. Die „Hypotenuse“ ist freilich nicht ganz da, die Vertikalen sind nicht bis in die Ecke gezogen, sondern müssen zu Ende *gedacht* werden. Die verfehlte Vervollständigung, die partielle Komplettierung, die fragmentarische Ganzheit ist bei Sandback eine charakteristische Strategie.¹⁶⁶ Der fast immaterielle Eingriff in den Raum beginnt sich durch Stimulation einer mentalen Ergänzungsleistung – die Zwischenräume zwischen den Fäden werden solide gedacht und erhalten eine Gestalt, die Hypotenuse wird gedanklich vervollständigt – zu einer Wand im Raum zu verfestigen. Die Wahrnehmung der Geometrie des Raumes wird dadurch drastisch verändert, die subtile Ingerenz der dünnen Fäden in den Raum wird zur verändernden Kraft. Der Schatten der Fäden – durch die Ähnlichkeit mit seinem Referenten hier (Schatten ähneln ihrem Verursacher selten) hier mehr ikonisches als indexikalisches Zeichen – entwirft ein konkurrierendes und kontrastierendes Bild zu der als kompakt wahrgenommenen virtuellen Wand, indem er die Seitenwand des Raumes in gleichmäßige, schlanke, vertikale Bahnen segmentiert. Der Künstler verbindet die Konnotation von Zeitlichkeit durch die Lateralität der parallelen Linien und die Evokation augenblickhafter Präsenz durch deren Vertikalität.¹⁶⁷

Eine frühe trapezoide *bounded surface* Sandbacks, die dem MoMA New York 1971 von Philip Johnson geschenkt wurde, ist im Minimal Room des MoMA neben kanonischen Größen wie Judd, Morris, Andre, LeWitt, Flavin und Martin zwar nicht permanent, aber immer wieder zu sehen.¹⁶⁸ Zweifellos war Sandback von Robert Morris und Donald Judd, die in Yale Gastprofessuren innehatten (Morris im Frühjahr 1967, Judd im Herbst 1967) während Sandback dort studierte, und denen er Bewunderung zollte, beeinflusst worden. Der Künstler teilte, wie erwähnt, deren Bestrebungen, die Grenzen zwischen Werk, Raum und Betrachter außer Kraft zu setzen¹⁶⁹ und den privilegierten skulpturalen Raum zugunsten einer Skulptur, die im Realraum präsent war und ihre Wirkung in der Interaktion mit dem Publikum entfalten konnte, aufzubrechen. Sandbacks Arbeit basierte, ebenso wie die der Minimal-Künstler, auf den über die Anfang der 60er Jahre ins

¹⁶⁶ Vgl., in anderem Zusammenhang, Vazquez 2009, 198.

¹⁶⁷ Friedrich Teja Bach, Vorlesung Malerei nach '45, Universität Wien, 25. 11. 2010.

¹⁶⁸ Vazquez 2009, 4.

¹⁶⁹ Dem seltsamen Widerspruch, dass diese Öffnung der Skulptur in „Jedermanns Welt“ seitens intellektueller Theoretiker postuliert wurde, begegnete Sandback mit Skepsis, Newman 1989, 22.

Englische übersetzten Schriften Maurice Merleau-Pontys rezipierten phänomenologischen Erkenntnissen Edmund Husserls, wonach *der Leib* räumlicher Bezugspunkt des wahrnehmenden Subjekts ist, dass das Subjekt von diesem Bezugspunkt aus den Raum in vorne und hinten, oben und unten, und so fort, einteilt und dass der Leib daher, als Orientierungspunkt für die perspektivische Zuordnung, für die räumliche Wahrnehmung und das Raumdenken konstitutiv ist.¹⁷⁰ Parallel verhalten sich auch die nüchterne, reduzierte Formensprache, eine Schlichtheit der Formen, die nicht mit einer Einfachheit von Erfahrung gleichzusetzen war.¹⁷¹ Schließlich ist der (programmatische) Ausschluss jeglicher Referenz auf über die physische Präsenz der Arbeit hinausgehende Erfahrungen oder Ideen¹⁷² beiden Positionen eigen.

Während jedoch eine typische Arbeit der Minimal Art eine Betrachterreaktion durch physisches Format und kompakte Materialität mittels eines fast invasiven Akts herstellt und sich oft mit zwingender Frontalität den Betrachtenden entgegen stellt,¹⁷³ kommt die Verbindung zu den Sehern bei Sandback auf einer anderen Ebene zustande, nämlich durch Anregung von Wahrscheinlichkeitserwägungen und darauf basierenden mentalen Ergänzungsleistungen, einem Brückenschlag zwischen Virtualität und Realität. Ferner war es Sandback durch seine Aufgabe von objekthaften und referentiellen Konstruktionen gelungen, zu offenen Strukturen zu finden, mit denen er flexibler und *spezifischer* als die Produzenten der *specific objects* auf komplexe Raumsituationen reagieren konnte. Sandbacks Materialien sind zwar alltäglich, aber im Gegensatz zu den von den Minimal Artists bevorzugten, weiblich und häuslich konnotiert. Vor allem aber fehlt Sandbacks Konstruktionen die materielle Stabilität und Kontinuität. Das dauerhafte, solide, dreidimensionale *Objekt*, auf das es den Minimal Künstlern so ankam, gibt es bei Sandback nicht.

Wenn man Sandback im Zusammenhang mit der Minimal Art behandelt, so beruht das eher auf der zeitlichen Koinzidenz seiner Arbeit mit der Bewegung der Minimal Art, auf

¹⁷⁰ Precht 1998, 91.

¹⁷¹ „*Simplicity of shape does not necessarily equate with simplicity of experience*“, Morris 1966/1995, 228.

¹⁷² Krauss 1966/2001, 211.

¹⁷³ Vgl. Mavridorakis 1998, 8, mit Hinweis auf Rose 1965/1995.

morphologischen Ähnlichkeiten und einem unspezifischen Verständnis des Begriffs Minimalismus, der sich mehr auf den Aspekt der extremen Sparsamkeit der eingesetzten physischen Mittel als Material für Skulptur, als auf die wesentlichen Charakteristika dieser Position bezieht.

Um die maximale Ökonomie der Mittel bei Sandback begrifflich zu fassen, wäre vielleicht, in Anlehnung an ein Prinzip der Wissenschaftstheorie, welches die Suche nach der einfachsten Erklärung für ein Phänomen postuliert, der Ausdruck der *Parsimonie* geeigneter,¹⁷⁴ als die Anwendung eines allzu alltäglich, umgangssprachlich, interpretierten Begriffs des „Minimalen.“ Parsimonie ist jedoch eine Idee, die von den theoretischen Anliegen und vor allem von der massiven Körperlichkeit der Werke der Minimal Art letztlich entfernter nicht sein könnte.

¹⁷⁴ Mavridorakis 1998, prägte die Bezeichnung „*le fil d'Occam*“ in Zusammenhang mit Sandbacks Skulpturen und zitierte William of Ockham: *Frustra fit per plura quod potest fieri par pauciora*. Mavridorakis 1998, 5, FN 1. Gegen eine solche Charakterisierung spricht sich Davila 2009, 94 aus: Sandbacks *économie plastique* sei eine Qualität, während *parcimonie* eine quantitative Bestimmung sei.

Kapitel 4 „Skulpturen“? – Verhältnis zur Tradition von Skulptur und Plastik

„The logic of sculpture, it would seem, is inseparable from the logic of the monument. By virtue of this logic a sculpture is a commemorative representation. It sits in a particular place and speaks a symbolic tongue about the meaning and use of that place.“¹⁷⁵

„Why do you call your works sculptures, and what do you understand by this?“ „Today the term sculpture more or less covers a multitude. ... My sculptures have to do with complex, three-dimensional spatial situations. I regard them as my particular way of complicating and articulating the given situation, the existing space.“¹⁷⁶

Die Legitimität oder, besser gesagt, der Grund der von Sandback selbstgewählten Bezeichnung seiner Arbeiten als *sculptures* ist zunächst alles andere als evident, denn diese Bezeichnung ist a priori nicht zutreffend.¹⁷⁷ Sandbacks Arbeiten sind nicht nur das Gegenteil von repräsentativ, symbolträchtig und denkmalartig, sondern es fehlen Ihnen zentrale Bestimmungen wie Kontinuität, materielle Stabilität und Dreidimensionalität und somit die fundamentalen Strukturmerkmale für Skulptur.¹⁷⁸ Vor der Untersuchung der strukturellen Charakteristika von Sandbacks Skulpturen ist es daher geboten, sich einige zentrale Veränderungen in der Entwicklung zeitgenössischer Skulptur in Erinnerung zu rufen.

Bis ins späte 19. Jahrhundert galten als Paradigmen der Skulptur die Repräsentation eines individuellen, anthropomorphen Ganzen aus langlebigen, zum Teil unvergänglichen Materialien; homogene, symbolträchtige – so erwartete es das Publikum, insbesondere die Auftraggeber – „noble“ Materialien; und die Skulptur musste die handwerkliche Kreation eines Einzelnen sei.¹⁷⁹

¹⁷⁵ Krauss 1985/1996, 279.

¹⁷⁶ Fred Sandback in: Rein 1975, 101. Man sollte dazu bemerken, dass im Englischen nicht zwischen der durch einen Vorgang der Subtraktion erzeugten Skulptur und einer Plastik, die durch einen additiven Prozess entsteht, unterschieden wird (worauf auch Lähnemann 201 hinweist).

¹⁷⁷ Vgl. Davila 2009, 87: Für eine Bezeichnung als Skulptur sei eine Masse, materielle Dichte und eine Oberfläche erforderlich.

¹⁷⁸ Friedrich Teja Bach, Vorlesung Skulptur und Plastik III, Universität Wien, 29. 3. 2012.

¹⁷⁹ Vgl. Buchloh 2002, 2 – 3.

Das traditionelle Verständnis von Skulptur als repräsentatives, als Denkmal fungierendes, anthropomorphes, vertikales Standbild, das auf einem Sockel präsentiert wird und an einen gewidmeten Ort gebunden ist, ist seit der radikalen Abkehr von traditionellen Axiomen der Skulptur durch Rodin ins Wanken geraten und progressiv ausgehöhlt worden. Die traditionellen Muster wurden 1913 endgültig durch Tatlins Konterreliefs und Duchamps *readymades* überholt. Diese beiden Formen skulpturaler Reflexion schufen die beiden dialektischen Pole avancierter, relevanter Skulptur: Einerseits die künstlerische Produktion von Realem, die tendenziell in Architektur und Design übergeht und andererseits ein epistemologisches Modell, welches den Status und die Bedingungen ästhetischer Objektproduktion hinterfragte.¹⁸⁰ Die Minimal und die Post-Minimal Art könnte man als in diesem (ersten) Strang der Tradition der Moderne begründet sehen, ging es doch um die Demontage des autonomen ästhetischen Objekts im symbolischen (Kunst)Raum: Selbstbezüglich, kontextuell abhängig, ohne intrinsischen skulpturalen Wert, funktionierte das „skulpturale Zeichen,“ die plastische Analogie zum semiotischen Zeichen, jetzt als Markierung der Differenz zwischen subjektiver Wahrnehmung und objektiven räumlichen Gegebenheiten.¹⁸¹ Die Skulptur war autonomes, ästhetisches, von einem Architekturkontext abhängiges Zeichen geworden, das durch die Wahrnehmungsleistung des Betrachters aktiviert wurde. Die Verbindung zwischen skulpturalem Objekt und dem menschlichen Wahrnehmungsvorgang wurde zu einem zentralen Thema der Minimal Art. Die Ausklammerung des soziologischen und historischen Kontextes war ein konsequenter Vorwurf, der gegen die Minimal Art erhoben wurde. Durch institutionskritische Künstler wurde die Idee der Selbst-Referentialität und der Fokus auf Wahrnehmungsfragen durch die Thematisierung und Hinterfragung des sozialen und institutionellen Rahmens der Produktion, Präsentation, Vermarktung und Rezeption von Kunst ersetzt.

Seitdem ist Skulptur in ein „erweitertes Feld“ übergegangen. Künstlerische Formen, die als Skulptur zu bezeichnen in den späten siebziger Jahren – dem Entstehungszeitpunkt von Rosalind Krauss’ wegweisendem, gleichnamigen Text¹⁸² – noch als ziemlich

¹⁸⁰ Buchloh, 2002, 4.

¹⁸¹ Buchloh 2002, 14, spricht von „*the sculptural sign*.“

¹⁸² „*Sculpture in the Expanded Field*,“ Krauss 1979/1996.

verwunderlich galt: „ [...] *narrow corridors with TV monitors at the ends; large photographs documenting country hikes; mirrors placed at strange angles in ordinary rooms; temporary lines cut into the floor of the desert.* “¹⁸³ gehören heute selbstverständlich zum Kanon skulpturaler Praxis.¹⁸⁴ Ob „zeitgenössische Skulptur“ heute überhaupt noch als Kategorie greifbar ist, ist fraglich.¹⁸⁵

Sandback reiht sich in eine von Duchamp über die Minimal Art reichende Tradition der Dekonstruktion der materiellen Voraussetzungen von Skulptur,¹⁸⁶ oder positiv betrachtet, der Erweiterung des Skulpturbegriffs, ein, eine Tradition, welche schließlich die Auseinandersetzung mit dem Raum ins Zentrum ihrer Untersuchungen stellte und den Realraum zu einem konstitutiven Teil des Werkes machte.

Ein entscheidender Faktor für diese Entwicklung war der Prozess der Demontage des skulpturalen Sockels, der in verschiedensten künstlerischen Ansätzen der Veränderung, der Überbetonung, Integration, der Abkehr und des Verzichts auf den Sockel vollzogen wurde, die mit Auguste Rodin begann und bei Constantin Brancusi kulminierte.¹⁸⁷ Der Sockel hatte neben seinen praktischen Aufgaben als materielle Stütze und Präsentationsinstrument vor allem die Funktion, den Raum des Kunstwerks gegen den der realen Welt abzugrenzen, ihren ideellen Denkmalcharakter zu erhöhen und eine hierarchische Ordnung zu manifestieren.¹⁸⁸ Mit der Krise der Figuration und der Repräsentationsfunktion der Skulptur ab 1900 wurde auch der Stand des Sockels zunehmend labil. Damit wurde aber auch die Trennung der beiden Realitätsbereiche – hier Skulptur, dort Publikum – zweifelhaft. Der Verlust des Sockels öffnete die Skulptur für einen Dialog mit dem *corps propre* des Betrachters und seiner Wahrnehmung und zu dem ihn umgebenden Raum.¹⁸⁹

¹⁸³ Krauss 1979/1996, 277.

¹⁸⁴ Vgl. Gingeras 2012, keine Seitenangabe.

¹⁸⁵ Die Frage ist nicht etwa deshalb von Relevanz um eine Kategorisierung vorzunehmen, sondern um wichtige strukturelle Verschiebungen in der Produktion von Raumkunst nachvollziehen zu können.

¹⁸⁶ Buchloh 2002, 10.

¹⁸⁷ Friedrich Teja Bach, Vorlesung Skulptur und Plastik I, Universität Wien, 19.5. 2011.

¹⁸⁸ Friedrich Teja Bach, Vorlesung Skulptur und Plastik I, Universität Wien, 12. 5. 2011.

¹⁸⁹ Friedrich Teja Bach, Vorlesung Skulptur und Plastik I, Universität Wien, 19. 5. 2011.

Die neueren raumbezogenen Arbeiten entfalteten und erschlossen sich also in Abhängigkeit von und Wechselwirkung mit den Handlungen und Bewegungen der Betrachter im Raum. Der neuere Gattungsbegriff der *Installation* sollte dann häufig auf Praktiken angewendet werden, die im Gegensatz zu traditioneller Skulptur und Plastik die Grenzen zwischen dem ästhetischen Kunstraum und dem Realraum auflöste. Sandback wird etwa gelegentlich in Handbüchern unter dem Eintrag „Installation“ geführt.¹⁹⁰ Weswegen es jedoch sinnvoller und treffender ist, bei Sandback von *Skulptur* zu sprechen (und zwar nicht nur deshalb, weil er der Tätigkeit des *Installateurs* jene des Elektrikers vorzog),¹⁹¹ soll die folgende Untersuchung der formalen und inhaltlichen Charakteristika seines Werkes nahelegen.

¹⁹⁰ Butin 2006, 125

¹⁹¹ Sandback humorvoll, in: Govan/Sandback et al. 2002, 156.

Kapitel 5 Werkcharakteristika

Plastische Ökonomie

Sandback gelang es sehr früh, ein linear-geometrisches Formenrepertoire zu finden, an dem er für die Dauer seiner künstlerischen Praxis festhalten sollte. Seine plastischen Mittel und sein Werkzeug waren, wie gezeigt wurde, bescheidenster Natur. Radikal einfach, günstig und fragil: Gummischnüre, Metalldrähte und schließlich Acrylfäden, in winzigen Metallröhrchen verankert und in Boden, Decke oder Wand versenkt.¹⁹² Die fransige, fusselige Konsistenz der von ihm bevorzugten und oft gegen ihren Hintergrund kaum unterscheidbaren Acrylfäden verlieh den Skulpturen eine ganz eigene Materialität und Haptik und eine malerische Optik. Ein Kommentator schreibt:

„[...] *because of the supremely fluid optical illusions and flickers of Sandback's yarn sculptures, his work redeploys the haptic as a fragmentary mode of experience within the logic of the optic.*“¹⁹³

Die Verwendung dieser fadenförmigen, aber noch heterogenen, Arbeitsmaterialien ging in etwa¹⁹⁴ auf das Jahr 1967 zurück. Die Assemblage von Metallteilen für seine ersten Skulpturen – „*welded and assembled steel sculpture. [...] with an open-ended pictorial quality.*“¹⁹⁵ – schien Sandback frustriert zu haben und er suchte nach neuen Mitteln um etwas Irreduzibles herzustellen.¹⁹⁶ Anfangs verwendete Sandback für seine *sculptures* noch überwiegend dünnen Metalldraht, Gummischnur mit einem Metallkern oder Gummischnur allein, doch bereits 1967 entstanden die ersten Skulpturen aus Acrylfaden.¹⁹⁷ Seit 1971¹⁹⁸ wurde Acrylgarn deshalb Sandbacks bevorzugter Werkstoff,

¹⁹² Davila 2009, 88.

¹⁹³ Vazquez 2009, 215.

¹⁹⁴ Fred Sandback befragt von Serge Prokopoff, in: Prokopoff 1985, 108: „*When did you make the first line construction?*“ „*I believe it was 1966.*“

¹⁹⁵ Prokopoff 1985, 108.

¹⁹⁶ Ebenda.

¹⁹⁷ Zu den ersten Arbeiten mit Acrylgarn zählen *Untitled 1967*, im Besitz des Kunstmuseums Vaduz (schwarzes Acrylgarn), *Untitled 1969 (Three Leaning Planes from 133 Proposals for the Heiner Friedrich Gallery)* (schwarzes Acrylgarn) und die Studioarbeiten in der Crosby St., New York, aus 1971-74. Siehe dazu auch unten, FN 287.

weil er damit, aufgrund des geringen Gewichts der Acrylfäden, das Durchhängen von über größere Distanzen gespanntem Material weitgehend verhindern konnte. Wo starke Spannung erforderlich war, etwa bei den *Corner Pieces*, bei denen Teile frei in den Raum auskragten, verwendete er jedoch nach wie vor Draht.

In *Specific Objects* hatte Judd bemerkt: „Die Materialien sind sehr unterschiedlich und einfach Materialien – Formica, Aluminium, kaltgewalzter Stahl, Plexiglas, rotes und gewöhnliches Messing usw. Sie sind spezifisch. [...] Normalerweise sind sie auch aggressiv.“¹⁹⁹ „*Sculpture has a tendency to get bogged down by its own materiality*“²⁰⁰ meinte Sandback und verzichtete von Anfang an auf industrielle, mit Virilität und Kraft assoziierte Industriewerkstoffe. Stattdessen fand er sein ideales Material in dem zwischen unscheinbarer Stofflichkeit und „poetisch-metaphorischer Sinnfülle“²⁰¹ angesiedelten *Faden*. „Den Faden verlieren“ weist auf die Bedeutung des Fadens für die Schlüssigkeit einer Argumentation oder den Rhythmus einer Erzählung hin; der Geduldsfaden reißt, wenn Belastbarkeit und (materiale) Anstrengung das erträgliche Maß übersteigen; am seidenen Faden hängt etwas Prekäres; der Faden ist die Essenz des Stoffes, schafft Verbindungen und fixiert zueinander Gehörendes, das sich entfernt hat. Der Faden der Ariane garantiert die Orientierung für eine sichere Rückkehr; die Parzen halten die Fäden des Lebens und damit die Entscheidung darüber in Händen.

Der Kosmos des Spinnens und Webens ist weiblich. Ein Material, das Kindheitserinnerungen, Szenen mütterlicher Fürsorge, traditionell weibliches Handwerk evoziert, aber auch mit stereotypen Vorstellungen von Frauen als Heimarbeiterinnen, Hausfrauen, Müttern und so weiter assoziiert wird. Wenn dies auf eine patriarchalische Zuweisung von Zuständigkeiten ohne Entwicklungspotential hinweist, so kann man im Faden auch eine Metapher für die Kreativität und den Schaffensprozess sehen.²⁰² Der Übergang von der ursprünglichen Verwendung von Metalledraht oder Schnur mit einem Metallkern zu dem schlaffen Strickgarn als Werkstoff wird gerne als symbolisch für

¹⁹⁸ Brief von Fred Sandback an Huber Winter vom 16. 5. 2001.

¹⁹⁹ Judd 1965/1998, 70. Hervorhebung nicht im Original.

²⁰⁰ Sandback *Notes* 1973, 88.

²⁰¹ Schmidt 2007, Umschlagtext.

²⁰² Schmidt 2007, 13.

Sandbacks Entscheidung gegen männliche hin zu weiblich konnotierten *Prinzipien* gelesen.²⁰³ Nicht zuletzt waren es ja die traditionellen, massiven, monolithischen schwer behaubaren und bewegbaren Materialien, die dazu geführt hatten, dass Skulptur bis in die 1960er Jahre eine maskulin-dominierte Tradition geblieben war.²⁰⁴ Ob in dieser Entscheidung gegen massive Materialien eine Kapitalismuskritik zu sehen ist, weil der Gebrauch industrieller Materialien letztlich die Kultur, die es zu hinterfragen galt, affirmierte,²⁰⁵ sei dahingestellt. Sicherlich hat die Materialwahl eher post- als minimalistische Anklänge.²⁰⁶ Wenn man die Skulpturen Sandbacks von der Nähe ansieht oder berührt, (Abb. 41 und 42) denkt man vielleicht an Eva Hesses unkontrollierte, mit haptischen, weichen, wuchernden Fäden und Zufallsprozeduren realisierten, chaotisch-wilden Installationen. Aber die Rigidität, welche die Konstruktionen Sandbacks von der Distanz ausstrahlen, lässt einen diese Assoziation bald verwerfen.

Téchne, nicht so raffiniert, wie die einer Spinne²⁰⁷

Die Enden der weichen, fusseligen, aufgrund ihrer synthetischen Konsistenz oft leicht elektrostatisch aufgeladenen, aus vier gezwirbelten dünnen Acrylsträngen bestehenden Fäden aus dem Wal-Mart werden in kurzen Messingröhrchen, deren Durchmesser kaum größer ist als die Dicke des Fadens mit Klebstoff verankert. Diese Röhrchen werden dann in ein mit einem Bohrer mit einer 1/8 *inch* (ca. 3 mm) Spitze vorbereitetes Loch in die Wand, den Plafond oder den Fußboden versenkt.²⁰⁸

Neben den Notationen seiner *sculptures* verfasste Sandback in der Regel präzise und spezifische Installationsanweisungen. Zusätzlich existieren heute die von seinem Nachlassverwalter herausgegebenen, generell anwendbaren „*Installation Instructions for Fred Sandback Yarn Sculptures with Fixed Dimensions*.“ Diese erläutern die für die Realisierung der *sculptures* erforderlichen Materialien: Die „Garnskulptur“ („*yarn*

²⁰³ McEvelley 2005, 56.

²⁰⁴ Delehanty 1989, 12.

²⁰⁵ Newman 1989, 26.

²⁰⁶ Vgl. McEvelley 2005, 58.

²⁰⁷ Govan/Sandback et al. 2002, 159.

²⁰⁸ Siehe Meyer-Stoll 2005, 23.

sculpture“) mit den an den Enden verankerten Metallröhrchen, das Installationsdiagramm, ein Maßband aus Stahl, einen Bohrer mit einem 1/8 *inch* Bohrkopf (im Falle eines „metrischen“ Bohrers ist ein dazu passender 1/8 *inch* Bohrkopf zu verwenden!); eine Leiter oder ein Lift und Klebeband, vorzugsweise der Marke „*Tartan Utility Masking Tape*.“ Das wichtigste Material des Bildhauers Sandback wird in den *installation instructions* allerdings nicht erwähnt: Der Raum.²⁰⁹

Raum als Material für Skulptur

„Vermutlich ist [...] die Leere gerade mit dem Eigentümlichen des Ortes verschwistert und darum kein Fehlen, sondern ein Hervorbringen. [...] Die Leere ist nicht nichts. Sie ist auch kein Mangel. In der plastischen Verkörperung spielt die Leere in der Weise des suchend-entwerfenden Stiftens von Orten.“²¹⁰

Die Auslotung der Möglichkeiten der Verwendung des Raumes, der Leere als Material ist zentrales Anliegen des Skulpteurs Sandback. Weit entfernt von der klassischen Definition, wonach eine Skulptur *per via di levare*, durch die Subtraktion von Materie von Materie entsteht,²¹¹ ist der physische Ursprung der Materialität der Skulpturen Sandbacks das Nichts, der leere Raum: „... *the materiality of the situation I am involved in certainly is of major concern to me. My manipulated material is simply a small part of that, proportionally. There are big „empty“ spaces in between the lines. They're no less real or material than the lines themselves.*“²¹² Damit trägt Sandback zu einer langen Tradition von künstlerischen Auseinandersetzungen mit dem Raum als formgebendem, plastischem Werkstoff bei.

Die in den kubistischen Reliefs Pablo Picassos konzipierte grundlegende Neuerung, die für Sandbacks Arbeit maßgebend ist, war die Erfindung von Raum als neuem Material für Skulptur.²¹³ Durch die Gegenüberstellung von kompaktem Material und verschatteten

²⁰⁹ Fred Sandback in: Prokopoff 1985, 111; Bois 2005, 38.

²¹⁰ Heidegger 2007, 12.

²¹¹ Davila 2009, 87 mit Bezug auf Giorgio Vasari und Leonardo da Vinci.

²¹² Fred Sandback in: Prokopoff 1985, 111.

²¹³ Bois 2011, 37.

Hohlräumen schuf Picasso virtuelle Formen und Körper aus leerem Raum, etwa in der Gitarre 1912.²¹⁴ Die Auslotung des Potentials der Opposition, hier von Materie und Leere, war dabei seine erfolgreiche Strategie. So wie strukturalistische Zeichen nicht durch einen bestimmten Inhalt, sondern durch konstante oppositionelle Relationen ihre Bedeutung erlangen, war es Picasso gelungen, dem Hohlraum durch Gegenüberstellung mit kompaktem Material eine neue substanzielle Qualität zu verleihen.

Die maximale Vergegenwärtigung des leeren Raums erreichte Bruce Nauman durch dessen Verdichtung in einem Gipsabguss in *A Cast of the Space under my Chair* aus 1966-68. In Mel Bochners *Measurement Room* von 1969 wird das Potential des leeren Raums buchstäblich *ausgelotet*. In genauer Umkehrung der Verdichtung des leeren Raums bei Nauman, erhält die Form bei Sandback ihren Inhalt durch die Leere.²¹⁵ Wie anhand von *Untitled (Vertical Two-part Corner Piece)* aus 1968 (Abb. 21) versucht wurde zu zeigen, verwendete Sandback Raum um fehlende Kanten und Flächen von Quadern in seinen gegenständlich lesbaren *corner pieces* zu vervollständigen. Sandback führte das Projekt der Zeitgenossen jedoch weiter, er nutzte das Potential des „negativen Materials“²¹⁶ quantitativ maximal, transponierte es in eine neue Größenordnung. Diese Dimensionssteigerung führte letztlich auch zu einer qualitativen Steigerung, in dem sich die Fadenskulpturen von der Suggestion geschlossener, dreidimensionaler Objekte lösten und die explizite Auseinandersetzung mit Raum und Architektur in eigenen *Situationen* bedingten.

Intervalle, Lücken, Zwischenräume und *actuality*

„Das Leben liegt in den Zwischenräumen jeder lebenden Zelle [...] verborgen.“²¹⁷

²¹⁴ Abbildung in Foster/Krauss et al. 2011, 38.

²¹⁵ Davila 2005, 75 und 81.

²¹⁶ Vgl. Bois 2003, <http://www.thefreelibrary.com>, keine Seitenangabe.

²¹⁷ A. N. Whitehead, *Process and reality. An essay in cosmology*, New York, Macmillan, 1929, 105. (Prozeß und Realität. Entwurf einer Kosmologie, Frankfurt a.M. 1987, 206) zitiert nach Didier Debaise, Eine Philosophie der Zwischenräume. Whitehead und die Frage nach dem Leben, in: Bernhard Dotzler und Henning Schmidgen (Hg.), *Parasiten und Sirenen: Zwischenräume der Medien- und Wissenschaftsgeschichte*, Bielefeld 2008.

Eng benachbart mit dem Thema Raum als Material ist das des *Zwischenraums*. Wenn Sandback den Raum als Arbeitsmaterial für seine Skulpturen verwendet, wird Zwischenraum aktualisiert. „Die Idee, dass die Schnüre nur da sind, um auf den Raum zwischen den Schnüren hinzuweisen, gefällt mir.“²¹⁸

Zentraler Begriff in diesem Zusammenhang ist jener der *actuality*, den Sandback immer wieder in seinen Schriften betont: „*There isn't an idea which transcends the actuality of the pieces. The actuality is the idea.*“²¹⁹ Interpretationsversuche über diese wichtige und komplexe Aussage des Künstlers gibt es zahlreiche und sie sind widersprüchlich.²²⁰ Die Übersetzung von *actuality* mit „Tatsächlichkeit“²²¹ scheint jedenfalls zu kurz zu greifen. Der Begriff enthält nämlich sowohl eine räumliche als auch eine zeitliche Dimension: Eine körperhafte Tatsache, eine materielle Präsenz – sicher, aber im Jetzt verankert. Die Arbeiten, das sollte betont werden, befänden sich mit ihrer körperlichen Präsenz in der Echtzeit und im Echtraum.

Selbst einer besonderen frühen Arbeit, die als exemplarisch für eine konzeptuelle Arbeit betrachtet werden könnte,²²² eine Kategorisierung, die Sandback für seine Arbeit generell ablehnte, kommt diese referenzlose, tatsächliche *Materialität* zu (und unterscheidet die Arbeit dadurch fundamental von Werken der *Concept Art*). Die Körperlichkeit der aus acht maschinengeschriebenen Texten mit je fünf Absätzen bestehenden *Eight-part Sculpture for the Dwan Gallery* aus 1969 (Abb. 45 zeigt einen Teil dieser Arbeit, *Argon*) liegt darin, dass *Eight-part Sculpture* die real bestehenden materiellen Bedingungen des Raumes (spezifisch des Luftraums) durch ihren Text aktualisiert, da die Edelgase Argon, Helium, Xenon, in minimalen, flüchtigen Spuren *tatsächlich* in der Luft enthalten, und nicht „Etwas, das es nicht gibt“ sind.²²³

²¹⁸ Olafur Eliasson im Gespräch mit Gabriele Schor, in: Kat. Slg. Verbund 2007, 25.

²¹⁹ Sandback *Notes* 1973, 88.

²²⁰ Rajchman 2009 befasst sich primär mit der Bedeutung dieses Begriffs.

²²¹ Sandback *Notes* 1973, 88.

²²² Diese Arbeit wurde 1969 in die Publikation: „Konzeption – *conception*. Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung/*documentation of a to-day's art tendency*“ von Rolf Wedewer und Konrad Fischer aufgenommen, siehe Kat. Ausst. Kunstmuseum Liechtenstein 2005/The Fruitmarket Gallery 2006 et al., 245.

²²³ Schön 1969. Vgl. Lee 2007, keine Seitenangabe, für die Sandback, unter anderem deshalb, der ultimative „Materialist“ ist.

Fraglos wollte Sandback mit dem Begriff *actuality* die Selbst-Referentialität seiner Arbeit, die Absenz von über die tatsächliche, räumliche Präsenz des Werks hinausgehenden Bedeutungen, Konnotationen oder Verweisen klarstellen und alles Apriorische daraus verbannt wissen. Betont Sandback mit *actuality* also in erster Linie die materielle Immanenz seiner Skulpturen, so liegt einer überzeugenden These zufolge der *actuality* noch eine andere Form der Materialität, eine Körperhaftigkeit zugrunde, die in dem liegt, was absent zu sein scheint, in dem, was dazwischen liegt.²²⁴ Danach basiere *actuality*, auf einer Idee des damals einflussreichen²²⁵ Yale Professors George Kubler (der mit Sandback, der dessen Kunstgeschichtekurs nicht inskribiert hatte, stattdessen einmal in der Woche in Yale mit ihm mittags essen ging):²²⁶

*„Aktualität ist, wenn der Leuchtturm dunkel ist zwischen den Lichtblitzen: es ist der Augenblick der Stille zwischen dem Ticken einer Uhr: es ist das leere Intervall, das auf ewig durch die Zeit schlüpft: es ist der Bruch zwischen Vergangenheit und Zukunft: die Nahtstelle des umgebenden Magnetfeldes an den Polen, so unendlich klein und doch existent. Es ist die zwischen dem Zeitlauf liegende Pause, wenn nichts geschieht. Es ist die Leere zwischen den Ereignissen. Dennoch ist der Augenblick der Aktualität alles, was wir je unmittelbar erfahren können.“*²²⁷

Actuality sei also negativ zu definieren: Es ist das, was dazwischen liegt. Auch der Zwischenraum hat eine zeitliche und eine räumliche Dimension. Die zeitliche Dimension manifestiert sich als Intervall, die räumliche als Leerstelle. Sandback mobilisiert sowohl das Potential des Intervalls, dadurch, dass er seine Betrachter dazu anhält, "[to] approach things a bit slower and not think too much,"²²⁸ als auch das der Leerstellen zwischen seinen Fäden, indem er ihnen eine besondere Realität verleiht.

²²⁴ Newman 1989, 24.

²²⁵ Robert Morris etwa bezieht sich in den ersten Zeilen der *Notes on Sculpture. Part I.* (Morris 1966/1995, 222) ausdrücklich auf Kubler.

²²⁶ Fred Sandback in: Simon 1997/2005, 150.

²²⁷ Kubler 1962/1982 aus dem Kapitel „Das Wesen der Aktualität,“ 51. Kubler lehnte eine evolutionäre Logik im Sinne Wölfflins für die Erkenntnis kunsthistorischer Entwicklungen sowie biologische Metaphern (Primitivität, Reife, Dekadenz) und eine daraus resultierende Hierarchie der Stile ab (vgl. Newman 1989, 24).

²²⁸ Sandback in: Rein 1975, 102.

Kraft des Negativen

Möchte man den Begriff der *actuality* bei Sandback im Sinne Kublers verstehen, so weist dieser erstaunliche Parallelen mit den grundlegenden Gedanken über das Verhältnis von Positiva und Negativa der europäischen Zwischenkriegsavantgarde auf.

Die von der Architekturavantgarde der De Stijl-Gruppe und des Bauhaus propagierte Gestaltungsmaxime der „offenen Form“ führte zu einer programmatischen Wahrnehmung und Wertschätzung des leeren Raums als ein positives Etwas.²²⁹ Die Berücksichtigung des Immateriellen, der Leere und des Zwischenraums neben dem Materialen, Physischen nahm Eingang in die architektonischen Entwürfe.²³⁰ Der später einflussreiche Yale-Professor Josef Albers machte zur Erläuterung des „neuen Designparadigmas“ in seinen Vorkursen am Bauhaus Materialübungen mit Positiv- und Negativformen, bei denen der Verschnitt ebenso valorisiert wurde wie die positive „Hauptform“ (und schuf damit eine Realmetapher für eine politische Haltung, die Über-und Unterordnung, Herrschen und Beherrschtwerden ablehnt).²³¹ „Die Aktivierung der Negative (der Rest-, Zwischen- und Minus-Werte) ist vielleicht das einzige ganz Neue, vielleicht das wichtigste Moment der heutigen Formabsichten.“²³² Eine Äußerung Kurt Schwitters aus seinen Thesen über Typographie illustriert, wie verbreitet das Denken über Zwischenräume war: „Auch die textlich negativen Teile, die nichtbedruckten Stellen des bedruckten Papiers sind typographisch positive Werte.“²³³ In der Philosophie beschäftigte sich Edmund Husserl mit der Wahrnehmung der Zwischenräume und bemerkte 1909: „Vertieft man sich genau in das Phänomen der Raumanschauung, so kommt man [...] nicht davon los, dass man das Zwischen und den ganzen Raum sehe.“²³⁴ Auf dieser Basis konnte der Gestaltpsychologe Edgar Rubin anhand seiner bekannten Kippfigur „Rubinsche Vase“ 1915 demonstrieren, dass die Beziehung zwischen Figur und Grund eine relative sei. Generell hat die Kunst der Moderne gestaltpsychologische Forschung, die am Bauhaus auch als Gastvorlesung

²²⁹ Bernhard 2005, 5.

²³⁰ Bernhard 2005, 6-7.

²³¹ Friedrich Teja Bach, Vorlesung Skulptur und Plastik I, Universität Wien, 19. 5. 2011.

²³² Josef Albers zit. nach Bernhard 2005, 7.

²³³ Kurt Schwitters zit. nach Bernhard 2005, 7 FN 35.

²³⁴ Edmund Husserl zit. nach Bernhard 2005, 7.

vermittelt wurde, auf- bzw. vorweggenommen. Piet Mondrian bemerkte 1925: „So zerstört der neue Geist die begrenzte Form, ... (indem er) Einschließendes und Umschlossenes gleichwertig (darstellt).“²³⁵ Für Helmuth Plessner war die Anschauungsfähigkeit von Abwesenheit, Mangel und Leere, der Sinn für das Negative, über den nur der Mensch verfügt und der ihm ermöglicht, Eingegrenztes auch als Teil einer Eingrenzung auffassen zu können, der Grund dafür, dass der Mensch Abstrakta, die sich nur kognitiv „eingrenzen“ lassen, erfassen kann. Letzteres aber habe den Menschen in die Lage versetzt, sich über den Uexküllschen subjektiven Raum zu erheben und über einen unbegrenzten Möglichkeitsraum zu verfügen.²³⁶

Das Gestaltungsprinzip der offenen Form und die damit in Verbindung stehende Aktivierung der Negativa wurden dann freilich aufgrund eines Totalitätsanspruchs suspekt.²³⁷ Das Thema hat in veränderter Form in der Beschäftigung mit einer Ontologie der *Löcher*²³⁸ oder in der Mereologie, die sich mit dem Verhältnis von Teil zu Ganzem befasst, an Aktualität gewonnen.

Die Beschäftigung mit dem Begriff *actuality*, das Interesse an dem, was zwischen den Dingen liegt, einerseits, sowie Sandbaks Wunsch, seine Notationen für *sculptures* mögen als Partituren gelesen werden, legen eine Assoziation mit dem sensiblen Umgang mit der Stille John Cages – übrigens auch Professor des Black Mountain College – nahe, insbesondere in seinem berühmten *4'33''* aus 1952, eine Komposition in drei Sätzen, deren Partitur nur die Anweisungen *I Tacet II Tacet III Tacet* enthält. Cage hatte dadurch die Legende des Künstlers als Visionär dekonstruiert, sich dem Stück als Komponist, als Autor, radikal entzogen und es dem Zufall der Geräusche des jeweiligen Aufführungsortes überlassen, geöffnet, anheim gegeben. Er hatte damit demonstriert, dass Stille inexistent und eine Opposition von Stilem und Hörbarem unhaltbar ist.

In einer seiner leisen und subtilen Interventionen zur dOCUMENTA (13), *I Have a Message from the Curator*, lässt Ryan Gander einen Tänzer die Augenblicke zwischen

²³⁵ Piet Mondrian zit. nach Bernhard 2005, 8.

²³⁶ Bernhard 2005, 8.

²³⁷ Bernhard 2005, 10.

²³⁸ Siehe etwa Casati/Varzi 1994 und Stanford 2012.

den Posen tanzen.²³⁹ Das nachhaltige Interesse daran, sich über die Essenz der Leere, des Zwischenraums, der Zwischentöne Gedanken zu machen, ist vermutlich auf eine Abwehrhaltung gegen eine fortschreitende Verdinglichung der Kulturproduktion und auf eine Verweigerung von unmittelbarer Zugänglichkeit, Verfügbarkeit und Erklärbarkeit von Phänomenen generell zurückzuführen.

Skulptur ohne idealistischen Kern

„[...] *hitherto we have seen the text as a fruit with its pit (an apricot, for instance), the flesh being the form and the pit the content, it would be better to see it as an onion, a superimposed construction of skins (of layers, of levels, of systems) whose volume contains, finally, no heart, no core, no secret, no irreducible principle, nothing but the very infinity of its envelopes – which envelop nothing other than the totality of its surfaces.*“²⁴⁰

„*Like eating an artichoke, you keep peeling away exteriors until there's nothing left, looking for the essence of something. The interior is something you can only believe in [...]*“²⁴¹

Sandback wollte Skulpturen machen, die „kein Inneres“ aufweisen würden.²⁴² Die Strategie, die er zu diesem Ziel verfolgte, war es, eine Skulptur ohne materielle Dichte, Masse und Oberfläche zu schaffen, welche die traditionelle Annahme eines *generativen Kerns*,²⁴³ der die Form der Oberfläche diktiert, widerlegen konnte.²⁴⁴

Sandback reiht sich damit in eine skulpturale Tradition ein, deren zentrales Anliegen es war, einen imaginären, mit Bedeutung geladenen, idealistischen (und idealisierten) inneren Kern der Skulptur zu eliminieren um sich möglich weit von den traditionellen figurativen Varianten der Skulptur abzusetzen. Die Existenz einer internen Struktur der Skulptur, welche die äußere Form bestimmt, das also, was Rosalind Krauss „*the core*“ nennt,²⁴⁵ bedingt es nämlich, dass diese, egal wie abstrakt oder geometrisch deren Formen

²³⁹ Kat. Ausst. dOCUMENTA (13)/3 2012, 66.

²⁴⁰ Roland Barthes, Bellagio colloquium 1969, in: Barthes 1984/1989, 99.

²⁴¹ Sandback *Notes* 1975, 90.

²⁴² Prokopoff 1985, 114; Davila 2009, 80.

²⁴³ Krauss 1977/1981, 67

²⁴⁴ Davila, 2005, 80.

²⁴⁵ Krauss 1977/1981, 208, vgl. auch Bois 2005, 29.

auch sein mögen, immer intrinsisch anthropomorph und mimetisch bleiben muss. Um Illusion und Mimesis aus der Skulptur zu verbannen, wurden verschiedene Strategien erprobt, um diesen figurativen, zentralen Kern der Skulptur zu beseitigen, etwa durch eine Öffnung der Masse und des Materials in den Raum, durch Offenlegung der Struktur der Skulptur oder durch ein Transparentmachen des Inneren der Skulptur. Dies führte progressiv zu einer Loslösung von jenem klassischen Prinzip, wonach die Oberfläche der Form ein Effekt einer im Inneren der Skulptur gelegenen Ursache sei.²⁴⁶

Die Überzeugung, man müsse das Fehlen eines idealen Kerns der Skulptur durch Offenlegung der Skulptur und Betonung der äußeren Struktur evident machen, ist auf Künstler des russischen Konstruktivismus zurückzuführen. Die Bemühungen, sich diesem Ziel zu nähern, hätten freilich verschiedener nicht sein können: Während Vladimir Tatlin seine Eckreliefs in radikaler Weise in den Raum einspannte und den spezifischen „echten“ Raum daher integrierte und betonte,²⁴⁷ entwickelte Naum Gabo ein Prinzip der Stereometrie (Abb. 46), welches auf die Offenlegung des inneren Kerns geometrischer Objekte abzielte.²⁴⁸ Gabo verwendete diese stereometrische Formel in seinen figurativen Skulpturen, bei denen ein an sich geschlossener Körper geöffnet und nur durch einander überschneidende Flächen (aus Holz oder Metall) figuriert wurde (Abb. 47).

Einige Aspekte der ausgeführten Arbeiten, jedoch noch weit mehr die innovative Metallverarbeitungstechnik und die programmatischen Äußerungen des Spaniers Julio González weisen eine erstaunliche Nähe zu Charakteristika der Arbeiten Sandbachs auf. Der Bildhauer González, der während des ersten Weltkriegs in den Renault-Werken die Schweißtechnik gelernt hatte,²⁴⁹ hatte in den 1920ern ein Verfahren entwickelt, Metallplatten und Stangen direkt stabil aneinander zu schweißen, welches ihm erlaubte, die Kompaktheit des gegossenen Metalls zu vermeiden und offene, lineare und fragile Metallskulpturen zu schaffen: *„To project and design in space with the help of new methods, to utilize this space, and to construct with it, as though one were dealing with a*

²⁴⁶ Krauss 1977/1981, 137.

²⁴⁷ Krauss 1977/1981, 55.

²⁴⁸ Krauss 1977/1981, 58.

²⁴⁹ Buchloh 2002, 9.

*newly acquired material – that is all I attempt.*²⁵⁰ Gonzàlez war es auch, der das viel bemühte Diktum des „Zeichnens im Raum“ münzte.²⁵¹ Da die Skulpturen Gonzàlez in der Regel einen surrealen figurativen Charakter hatten, beschränken sich die Parallelen zu Sandback auf die konstitutiven Eigenschaften der Offenheit, Linearität und Fragilität der Arbeiten sowie der Anklang an Gabos konstruktivistischer Strategie der Transparenz²⁵² und Stereometrie. Gonzàlez (der bereits in der dOCUMENTA (2) im Jahr 1959 vertreten war und sich bemerkenswerterweise mit seinen skizzenhaft zerbrechlichen Arbeiten, bei denen Abwesenheit nicht weniger bedeutend ist als Masse, in der heurigen dOCUMENTA (13) erneut unter den ausgewählten Künstlern befand)²⁵³ war ein Assistent Constantin Brancusis und ein Freund Pablo Picassos gewesen und hatte für Picasso 1930 eine Metalldrahtkonstruktion nach dessen Entwurf angefertigt.²⁵⁴ Auch dieser Konstruktion lag das Anliegen zugrunde, virtuelles Volumen zu schaffen: Dreieckige, rechteckige und ovale geschlossene Formen sowie schräge, gerade und gebogene lineare Teile figurieren den Führer eines Fuhrwerks, der Zügel hält. Das Werk sei eine Parodie klassischer Skulptur, insbesondere des Wagenlenkers von Delphi und eine humoristische Kritik am Versuch, Transparenz zum skulpturalen Medium zu machen: Picasso lag es daran zu zeigen, dass das transparente Gerüst, obwohl weder massiv noch kompakt, sehr wohl dem klassischen Verhältnis von Struktur und Oberfläche, der Determination des Äußeren durch eine innere Struktur unterworfen bleibt.²⁵⁵

Fred Sandback wollte darüber hinausgehen. In seinen *remarks* hielt er fest: *„I did have a strong gut feeling from the beginning [...], and that was wanting to be able to make sculpture that didn't have an inside“*. Es war eines der zentralen Anliegen des Künstlers geblieben, sich mit einer potentiellen Aussichtslosigkeit des Projekts der Transparenz nicht abfinden zu wollen, sondern es bis zur völligen Entkernung der Skulptur zu verfolgen.

²⁵⁰ Krauss 1977/1981, 132.

²⁵¹ Krauss 1977/1981, 132; grundlegend Krauss 1975; siehe auch Kat. Ausst. dOCUMENTA (13) 2012, 72.

²⁵² Krauss 1977/1981, 134.

²⁵³ Kat. Ausst. dOCUMENTA (13) 2012, 72.

²⁵⁴ Abgebildet bei Krauss 1977/1981, 133.

²⁵⁵ Krauss 1977/1981, 134.

Diese kompromisslose Entkernung der Skulptur und das Postulat der inneren Leere wurden dann freilich bei Künstlerinnen und Künstlern des Postminimalismus suspect. Was ist in Judds *boxes* drinnen? Wieso leuchtet Morris' *Ring with Light* eigentlich von innen? Künstlerinnen wie Eva Hesse und Paul Thek, der zehn Jahre älter war als Sandback, würden das Verhältnis Innen/Aussen, die Präsenz/Absenz des generativen Kerns, die Füllung der Hülle bald in radikal neuer Weise thematisieren.

Kapitel 6 „*Anxiety of Influence*.“²⁵⁶ Künstlerische Auseinandersetzungen und Distanzierungen.

Naum Gabo

Als junger Künstler in Yale, New Haven, hatte Sandback Gelegenheit, den im benachbarten Middelbury residierenden Naum Gabo wiederholt zu treffen.²⁵⁷

*„He was certainly one of the strong oaks around here. A little bit too strong, although it was work that had a great deal of what I thought I wanted in sculpture. It also had just as much of what, increasingly, I didn't want.“*²⁵⁸

Um seine Einflussangst zu überwinden, versuchte der Ephebe zu rationalisieren, inwiefern er sich von diesem starken Vorbild abheben wollte und konnte: Gabos Skulptur erzähle auf naturwissenschaftlichen Modellen basierende, mit Kosmologie durchwobene Geschichten über Zeit und Raum, Geschichten, die von einem Idealismus geprägt seien, der für ihn nicht mehr plausibel war.²⁵⁹ Gabo würde Geschichten über Abstraktion erzählen, sein Werk selbst sei aber nicht abstrakt.²⁶⁰

Sandback war zweifellos mit Gabos Stereometrie vertraut und eine seiner ganz frühen Arbeiten, *Untitled*, 1966, kann als buchstäbliche plastische Umsetzung von Gabos stereometrischen Diagrammen aus 1937 betrachtet werden (Abb. 48). Diese Arbeit scheint jedoch auch mit Donald Judds frühen, durch innerhalb der Struktur liegende Metalldrähte stabilisierte Plexiglasboxen aus 1965, etwa *Untitled 1965, Red Fluorescent Plexiglas, Steel*, vergleichbar zu sein (Abb. 49). Eine Affinität zwischen Gabo und Sandback liegt auch in der Konstruktion von *Volumina* aus zarten oder auch nur

²⁵⁶ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York 1973; 2. Auflg. 1997.

²⁵⁷ Prokopoff 1985, 113.

²⁵⁸ Vgl. Bois 2005, 36 und Fred Sandback in: Simon 1997/2005, 135.

²⁵⁹ Siehe Bois 2005, 37 und Fred Sandback in: Prokopoff 1985, 113.

²⁶⁰ Fred Sandback in: Simon 1997/2005, 143.

angedeuteten, geometrischen Flächen.²⁶¹ Im Gegensatz zu Gabos figurativen Köpfen etwa, sind jedoch vor allem die offenen Konstruktionen der *U-Shapes* und *L-Shapes* keine in sich geschlossenen, gegen den Raum abgegrenzten Objekte, die um einen zentralen Kern herum organisiert sind, sondern eher Ausleerungen, Ausstülpungen, die in Umkehrung der Logik der Skulptur das Fehlen eines gedachten, idealen Inneren evident machen und einzig das sichtbare Äußere betonen.²⁶² Sandback geht einen Schritt weiter, indem er Gabos transparentes Material durch Raum ersetzt. Sandbacks *sculptures* funktionieren insofern eher wie Tatlins Eckreliefs (beispielsweise das Eckrelief 1915),²⁶³ die auf nichts außerhalb ihrer faktischen Existenz verweisen und welche den Alltagsraum *bewohnen*.

Betrachtet man die späteren Arbeiten Sandbacks, insbesondere die offenen *U-Shapes*, man kann das etwa anhand des oben angesprochenen *Untitled (from Ten Vertical Constructions)*, 1976/1977/2003 (Abb. 22) verdeutlichen, so wird offenbar, dass Sandback seinen programmatischen Satz über die Distanzsuche zu Gabo realisieren konnte. Man könnte sagen, dass er Gabos Projekt am Kulminationspunkt aufgriff und weiterführte und sich gleichzeitig dort von ihm absetzte, wo Gabo scheiterte, nämlich in der Offenlegung des Fehlens des idealistischen Kerns der Skulptur durch Aufhebung jedes Restes von Illusion und Figuration. Dieses zentrale Anliegen der Künstler der späten 60er-Jahre „bilderlos“ zu imaginieren, Assoziationen mit Motiven oder narrativ lesbaren Formen zu vermeiden und visuelle und emotionale Resonanzen auf das Imaginierte zu unterdrücken, mag unter anderem als Reaktion auf das auf Bildern basierende, Bilder instrumentalisierende Anfachen unentwegten Konsums verstanden werden.²⁶⁴

Alberto Giacometti

„Giacometti was a major love affair. [...] The stuff I saw there [Anm.: in Paris] – sculptures of Michelangelo, Maillol, Rodin, Brancusi – that was a big package of inspiration for me.“²⁶⁵

²⁶¹ Vgl. Krauss 1977/1981, 143.

²⁶² Vgl. Krauss 1977/1981, 56.

²⁶³ Abgebildet bei Krauss 1977/1981, 55.

²⁶⁴ Potts 2000 4, 18.

²⁶⁵ Fred Sandback, in: Simon 1997/2005, 138.

Es ist nachvollziehbar, dass die Linearität und Absenz von kompakter Materialität der filigranen skulpturalen Arbeiten aus Metalldraht, Holz, Glas und Schnur Alberto Giacomettis, die Sandback im MoMA studieren konnte, etwa *The Palace at 4 a.m.*, 1932, in Sandbacks Kerbe schlugen und einen Einfluss auf ihn gehabt haben müssen. Lisa Liebmann vergleicht sogar Sandbacks vertikale offenen Konstruktionen mit Giacomettis gelängten, hauchdünnen, filigranen Figuren (vor allem die Frauenfiguren).²⁶⁶ Eine interessante Parallele zu Sandbacks Arbeitsprämisse der *actuality* und seiner Aussage „*I don't have an idea first and then find a way to express it. That happens all at once,*“²⁶⁷ lässt sich zu einer Feststellung Alberto Giacomettis über seine künstlerische Vorgangsweise bei der Herstellung seiner „vertikalen immateriellen Zeichnungen im Raum“²⁶⁸ ziehen: Mit Bezug auf Arbeiten aus Holz, Glas, Draht, Schnur wie *The Palace at 4 a.m.* aus 1932 schrieb Giacometti 1933: „*For many years I have executed only sculptures that have presented themselves to my mind entirely completed. I have limited myself to reproducing them in space without changing anything, without asking myself what they could mean*“²⁶⁹ Hierin kann man eine Art praktische Produktionsanweisung sehen, wie das Konzept der Identität von Idee und faktischer materieller Präsenz seine tatsächliche Umsetzung erfahren kann.

Marcel Duchamp

Bei künstlerischen Arbeiten mit Fäden muss man einerseits an Marcel Duchamps ironische Reflexion über „den Meter“ in den *stoppages* denken (etwa die 3 *Standard Stoppages* 1913-14 in der Sammlung des MoMA in New York). Eine der spontansten historischen Referenzen für Arbeiten mit Fäden *im Raum* ist dann wohl *Sixteen Miles of String* aus 1942, die Duchamp anlässlich der ersten von André Breton initiierten Surrealismusausstellung in den USA „*The First Papers of Surrealism*“ installiert hatte: Jenes den gesamten Ausstellungsraum (der architektonisch überladenen Whitelaw Read Villa in New York) umspannendes, chaotisches Netz von kreuz-und-quer gehängter

²⁶⁶ Liebmann 1985, 9.

²⁶⁷ Sandback *Notes* 1975, 90-91.

²⁶⁸ <http://www.moma.org/collection> 21. 8. 2012.

²⁶⁹ Ebenda.

weißer Schnur, das den Zugang und die Betrachtung der Exponate erheblich erschwerte und den wohl explizitesten Eingriff in den Betrachterraum durch einen mit Schnur manipulierten Raum darstellt.

Von einer in die Richtung Sandbacks deutende Reduktion oder Zurücknahme kann in Duchamps maximalistischer Intervention *Sixteen Miles of String* formal freilich nicht die Rede sein, im Gegenteil, es wird hier im Überfluss gehängt, verhängt, verwoben, verwirrt und verhindert. Auch liegen Sandback politische oder institutionskritische Aussagen oder Motivationen, die sich bei Duchamp visuell manifestieren, in der Regel fern.²⁷⁰ Generell ist es schwierig, formale oder inhaltliche Parallelen zwischen Sandbacks und Duchamps künstlerischer Praxis auszumachen²⁷¹ und dennoch gibt es Resonanzen zwischen deren luziden Überlegungen, etwa der Aussage Duchamps: „*réduire, réduire, réduire, réduire était mon obsession*“²⁷² und des Denkgebäudes des *Inframince*, welchem von Sandbacks filigranen, schwerelosen *sculptures* ohne Dichte und Materialität Gestalt gegeben worden zu sein scheint:²⁷³ „*Le possible est un infra mince.*“²⁷⁴

Richard Serra

Ob man die einander konfrontierenden U-Formen Sandbacks wirklich als Hommage an Richard Serra, für den der Künstler höchste Wertschätzung hegte, betrachten darf,²⁷⁵ mag aufgrund der diametral gegensätzlichen Materialität zunächst fraglich erscheinen. Wie mehrfach erwähnt, hatte sich Sandback immer und grundsätzlich von dem Gebrauch massiver, industrieller Materialien, die sich dem Betrachter mit einer meist unausweichlichen Frontalität entgegenstellen, distanziert. Die fast beängstigende Masse und Materialität der Skulptur Serras steht also in maximalem Gegensatz zur immensen Fragilität und Schwerelosigkeit der Konstruktionen Sandbacks.

²⁷⁰ McEvelley 2005, 59; siehe aber Sandbacks Linolschnitt 1981 „Solidarność“ in: Sandback 1987, 85.

²⁷¹ Fred Sandback, in: Simon, 1997/2005, 138; vgl. Liebmann 1985, 9.

²⁷² Davila 2009, 89.

²⁷³ Davila 2009, 89.

²⁷⁴ Duchamp 1999, *Inframince* 1 – 46.

²⁷⁵ Bois 2005, 33.

Es gibt jedoch deutliche Resonanzen zwischen Sandbacks offenen L-Formen, etwa *Untitled 1976/1981* (Abb. 50) und Serras *Davidson Gate* aus 1970,²⁷⁶ bei dem zwei je 800 Kilo warmgewalzte, ungefähr 2,45 m große quadratische Stahlplatten in gegenüberliegende Raumecken geklemmt und durch Gewicht und Position in einer solchen Weise stabilisiert werden, die dem durch das „Tor“ schreitenden Betrachter äußerst prekär vorkommt (Abb. 51). Abgesehen von einer formalen Kongruenz – die horizontalen Linien der beiden einander diagonal im Raum gegenüberliegenden L-Formen Sandbacks figurieren zwei Quadrate, die in einem Winkel von 45 Grad exakt auf die Raumecken treffen – ist es vielleicht dieses Prekäre, diese potentielle Instabilität, die eine Verwandtschaft mit der Temporalität von Sandbacks *physisch instabilen*²⁷⁷ Skulpturen aufweist.

„Du begibst Dich in den Raum. Du gehst. Die Räume durch die du gehst, sind von unterschiedlicher Dauer. Du erinnerst nicht das Objekt, sondern deine Bewegung. Das Thema bist du!“, bemerkte Richard Serra anlässlich einer Führung im Guggenheim Museum Bilbao 2005 gegenüber einer Journalistin²⁷⁸ und diese Bemerkung könnte die Erfahrung in einem von Sandback verspannten Raum nicht treffender beschreiben. Beide Künstler öffnen ihre Werke einem Spaziergang von Fußgängern, thematisieren die Wahrnehmung und die Differenz zwischen dem Moment der Betrachtung und der Erinnerung daran.

Mona Hatoum

Eine Arbeit, in der das in *Sculptural Study (Seventeen-part Right-angled Construction)* 1985/2007 (siehe Abb. 30) bereits angedeutete Motiv des Gitters explizit wird, ist *Untitled (Sculptural Study, Two-part Vertical Construction)* 1986/2008 (Abb. 52). Die aus schwarzem Acrylgarn hergestellte Konstruktion, für die Sandback in seiner Notation keine fixe Höhendimension festgelegt hatte und die notwendigerweise in dem enormen

²⁷⁶ Bois 2005, 36.

²⁷⁷ Fred Sandback, *Untitled* 1975, 95.

²⁷⁸ Petra Kipphoff, Im Stahlbad. DIE ZEIT, 30. 6. 2005, <http://www.zeit.de>.

white cube Zwirners in Chelsea monumental wirkte, besteht aus zwei senkrecht zueinander stehenden Reihen von je dreiundzwanzig vertikalen, an Boden und Decke montierten schwarzen Acrylfäden. Die Reihen werden oben und unten durch zwei horizontale, am Boden befestigte Geraden abgeschlossen. Es entstehen zwei perpendikuläre Strukturen, die je nach dem Standpunkt des Betrachters ihre Gestalt verändern, sich zu schwarzen Gittern auffächern oder auf eine vertikale Linie reduzieren. Die motivische Suggestion ist evident. Eine mit Sandbacks vergleichbare Arbeit, wenngleich in dieser das Motiv des Gefängnisses bedeutend wörtlicher umgesetzt wurde, ist Mona Hatoums *Impenetrable* aus 2009 (Abb. 53), eine raumgreifende Konstruktion aus vertikalen Längen von Stacheldraht, die in parallelen Bahnen zwischen Boden und Plafond gespannt ein buchstäblich undurchdringbares Gefängnis bilden und in der Hatoum die Formensprache der Minimal Art mit den Augen Michel Foucaults *Surveiller et Punir – Naissance de la Prison* aus 1975 zu lesen und umzudeuten scheint.²⁷⁹

Anthony McCall

Anfang der 70er Jahre begann Anthony McCall, ein Mitglied der 1966 gegründeten LMFC, der London Film-Makers' Co-op, seine *solid light films* herzustellen, welche Schnittstellen zwischen Zeichnung, Skulptur und Film offenlegten.²⁸⁰ Ein Animationsfilm von weißen und schwarzen Linien wurde in einem mit Rauch und Staub (heute ist es feiner Wasserdampf) gefüllten *dark room* projiziert. Die zweidimensionalen Zeichnungen erzeugten dadurch die Illusion dreidimensionaler volumetrischer Körper, denen widersprüchlicherweise – die „schöne Paradoxie“²⁸¹ *solid light* indiziert es – Greifbarkeit innezuwohnen scheint.

Sowohl Sandback als auch McCall untersuchen das Verhältnis von Raum, Realität und Virtualität und schaffen „Skulpturen“ ohne Masse. Einer „filmischen Übersetzung“ gar von Sandbacks Werk der frühen 1970er, wegen der Affinität zu Sandbacks im Raum gespannten Umrissen von Flächen, komme McCalls *Long Film for Four Projectors* aus

²⁷⁹Foster/Krauss 2011, 681. Das Motiv des Gefängnisses und eine politische Auseinandersetzung mit der Institution ist bei Hatoum generell zentrales Thema.

²⁸⁰ Vgl. Foster *Art Architecture* 2011, 168.

²⁸¹ Ebenda.

1974 (Abb. 54) gleich.²⁸²

Ursprünglich waren McCalls Projektoren in Anlehnung an die klassische Kameraposition horizontal situiert (ein frühes Beispiel wäre *Line Describing a Cone*, 1973). McCall ging jedoch progressiv dazu über, seine Projektoren vertikal am Plafond zu installieren. Mit dieser Entscheidung für die Vertikalität, den Stand, näherte sich McCall einer zentralen Bestimmung (anthropomorpher) Skulptur und entfernte sich von dem filmischen Ursprung seiner Arbeit, bei der die horizontale Orientierung konstitutiv war.

Verstärkt durch Hinweise in ihren Werktiteln (*Between You and I*, 2006, *Meeting You Halfway* 2009, *Coupling* 2009) vermitteln McCalls neuere, vor allem die vertikalen Arbeiten, wie in der rezenten, spektakulären Personale *Five Minutes of Pure Sculpture* im Hamburger Bahnhof eindrucksvoll präsentiert wurde,²⁸³ Assoziationen figurativer Natur (Abb. 55). Ein Zug zu Referentiellem ist auch in Sandbacks Spätwerk zu finden. Durch die spektakuläre Theatralik vor allem der neueren Arbeiten McCalls scheinen diese sich jedoch eher in die Nähe der überwältigenden Son-et-Lumière-Effekte der Darbietungen von Olafur Eliasson²⁸⁴ zu bewegen und unterscheiden sich damit grundlegend von den zentralen Qualitäten der Skulpturen Sandbacks.

Brian O'Doherty/Patrick Ireland

Der politisch hoch engagierte irische Kunstkritiker Brian O'Doherty, der seit 1964 (von 1972 bis 2008 unter dem Namen Patrick Ireland)²⁸⁵ auch als Künstler tätig ist, arbeitet, wie Sandback, unter anderem mit im Raum gespannten Fäden.

²⁸² Bois 2005, 17.

²⁸³ Ausstellung *Five Minutes of Pure Sculpture*, Anthony McCall, 20. 4. – 12. 8. 2012, Kat. Ausst. Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof Berlin 2012 und <http://www.mccallinberlin.de/index>. 7. 9. 2012.

²⁸⁴ Zu Eliasson siehe Niklas Maak, Olafur Eliasson in Berlin: Diese Kunst geht ins Auge, FAZ 28. 4. 2010, <http://www.faz.net>.

²⁸⁵ Aus Protest gegen die britische Nordirlandpolitik und insbesondere gegen die Exekution von Demonstranten, darunter Jugendliche, durch die britische Armee in Derry vollzog O'Doherty am 29. November 1972 im Rahmen einer Performance seine Transformation zu Patrick Ireland, einem Alias (und im Wortsinn einem „*nom de guerre*“) der solange existieren sollte, bis die britische Militärpräsenz in Nordirland aufgehoben und allgemeine Bürgerrechte zugestanden

Die künstlerische Praxis O'Doherty/Irelands ist weit weniger bekannt als seine Texte, dessen bekanntester *Inside the White Cube* aus 1976 ist, in dem der Künstler und Kritiker die vermeintliche Neutralität der *weissen Zelle* diskutiert. Das wenig gezeigte und kaum erforschte künstlerische Werk O'Dohertys/Irelands – das aus diesem Grunde allein wohl kaum als unbedeutend eingestuft werden kann – war etwa in Deutschland erstmals 2012 zu sehen.²⁸⁶ Aus dem facettenreichen Œuvre des Künstlers, der wie Fred Sandback in der New Yorker Kunstszene der späten sechziger und siebziger Jahre tätig war, interessieren hier naturgemäß die Rauminstallationen der „*Rope Drawings*,“ in denen der Künstler meist abstrakte Figurationen mittels gespannter Fäden (es sind keine Seile im eigentlichen Sinne, sondern Fäden) im Raum installiert und die seit 1973 einen Schwerpunkt von O'Dohertys/Irelands Arbeit bilden.²⁸⁷

Die über Hundert Rauminstallationen der *Rope Drawings* weisen sehr unterschiedliche Variationen auf, die nicht überblickt werden müssen. Wenn man neben dem verwendeten Material als gemeinsame Themen der beiden Künstler den Fokus auf den Betrachter und die Auseinandersetzung mit dem Raum in temporärer Installationskunst²⁸⁸ isolieren kann, tun sich auch signifikante Unterschiede auf.²⁸⁹

Einige wichtige Differenzen zwischen den wenigen durch verfügbare Abbildungen halbwegs nachvollziehbaren *Rope Drawings* und Sandbacks Konstruktionen sind auch bei oberflächlicher Analyse augenfällig: Ab 1983 (zum Beispiel in der Arbeit *Kane* 1984)

würden. 2008 wurde der Alias Patrick Ireland im Zuge einer weiteren Performance „zu Grabe getragen.“ Lähnemann 2011, 9.

²⁸⁶ Ausstellung *Brian O'Doherty – From Electrocardiogram to Rope Drawing*, Berlin Galerie Thomas Fischer, 14. 4. – 9. 6. 2012.

²⁸⁷ Die Feststellung von Lähnemann 2011, 108, Sandback hätte erst 1973 mit der Installation von Acrylfäden begonnen, scheint nicht ganz präzise zu sein. Sandback nennt in Govan/Sandback et al. 2002, 153 das Jahr 1971. Diese Praxis begann jedoch bereits 1967 mit *Untitled* 1967, im Besitz des Kunstmuseums Vaduz aus schwarzem Acrylgarn und *Three Leaning Planes from 133 Proposals for the Heiner Friedrich Gallery* 1969 aus schwarzem Acrylfaden und unzähligen weiteren Arbeiten vor 1973 und setzte sich um 1973 weitgehend durch; vgl. Vazquez 2009, 29. Lähnemann 2011, FN 215, räumt ein, dass Sandbacks Einsatz des Acrylgarns als Weiterentwicklung eines von dem Künstler bereits 1967 gefundenen künstlerischen Ansatzes zu werten ist.

²⁸⁸ Siehe Lähnemann 2011, 13.

²⁸⁹ Betrachtet man das Gesamtwerk O'Dohertys/Irelands, nicht nur die *Rope Drawings*, so unterscheidet sich dessen „formaler Eklektizismus“ grundlegend von der formalen Homogenität der Arbeit Sandbacks, Mavridorakis 1998, 45.

malte der Künstler die Wandflächen der mit den „*Ropes*“ verspannten Räume mit kräftigen Farben aus, welche die Rauminstallationen dominierten.²⁹⁰ Später wurden die Farben oft nicht nur großflächig, als Wandfarbe gewissermaßen, sondern in präzise konturierten Formen aufgetragen, die aus einem bestimmten Betrachterstandpunkt deckungsgleich mit den durch die Konturlinien der gespannten Fäden figurierten Formen waren, und diese zu „kolorieren“ schienen (Abb. 56 und 57).

Mit den *Rope Drawings* baut O'Doherty/Ireland im Raum ein Abbild einer vertikal orientierten Bildfläche und sie weisen daher eher eine Verwandtschaft mit Arbeiten Anthony Caros auf. Rosalind Krauss weist darauf hin, dass beispielsweise Caros *Early One Morning* aus 1962 (Abb. 58 und 59) eine malerische Dimension habe: Wenn der Betrachter an einem Ende der Skulptur steht, so dass das segelartige Element von ihm am weitesten entfernt ist, nimmt er den Raum, den die 244 cm lange Skulptur einnimmt, als enorm komprimiert oder kontrahiert war: Die segelartige, flache Struktur am Ende erscheint als eine Bildfläche, in der die anderen horizontalen und vertikalen Elemente als Linien eingezeichnet sind.²⁹¹

Sandback lehnte eine Komponiertheit von Skulptur und damit eine hierarchische Struktur ebenso ab wie die Vorgabe einer Leserichtung. Die Mobilität, eine Aktivität des Betrachters war für die Begegnung mit dem Werk erforderlich und für dessen Wahrnehmung konstitutiv. Die Form der Skulptur präsentiert sich als Ganzheit,²⁹² als eine homogene Struktur, die keinen privilegierten Standpunkt zugewiesen bekommt,²⁹³ sondern eine Identität erhält, die für verschiedene, nicht exklusive, adäquate und

²⁹⁰ Lähnemann 2011, 104.

²⁹¹ Krauss, 1977/1981, 189-190.

²⁹² Siehe Fred Sandback in: Rein 1975, 102: „*I believe that, for the viewer, time plays a role in my works that is diametrically opposed to that in a more or less classical sculpture. In Michelangelo's David, for example, you have to walk around the work to collect the individual pieces of information necessary for understanding the work as a whole. Meaning that the process of perception lasts until you have arrived at a feeling for the unity. By contrast, in my works the unity is given from the beginning, and the subsequent process of perception can last for ages.*“

²⁹³ Wie Mavridorakis 1998, 44, bemerkt, spricht O'Doherty/Ireland selbst davon, dass es bei seinen Arbeiten zwar keine privilegierten Ansichten, aber doch „Schlüssel-Positionen“ gäbe.

gleichwertige Betrachtungsweisen offen bleibt.²⁹⁴ Dass es nicht viel zu sehen gibt, eröffnet die persönliche Freiheit, das, was da ist, in verschiedener Weise zu betrachten.²⁹⁵

²⁹⁴ Vgl. Davila 2005, 80.

²⁹⁵ Vgl. Vazquez 2009, 65.

Kapitel 7 „Pedestrian space“– Ansichten einer Phänomenologie des Raumes bei Fred Sandback

Pedestrian Space²⁹⁶

Der Anschauungsraum, den Sandback für seine Skulpturen in Anspruch nimmt, ist nicht ein privilegierter Kunstraum mit einer bestimmten Ausdehnung und entsprechenden Grenzen, sondern ein phänomenologischer *Erlebensraum*,²⁹⁷ bei dem neben der Räumlichkeit die Wahrnehmung und Leiblichkeit des Betrachters für die Erfahrung konstitutiv sind. Seine Skulpturen seien für den „pedestrian space“ bestimmt, sagte Fred Sandback 1968. Er sei weder (jedenfalls größtenteils nicht) „hinter“ dem Raum der Skulptur, geschweige denn hinter jenem der Malerei „her.“ Es war der buchstäbliche, prosaische, alltägliche Raum, der Raum der Fußgänger, den Sandback für sich reklamierte: „*a pedestrian space was literal and flat-footed and everyday. The idea was to have the work right along with everything else in the world, not upon a spatial pedestal.*“²⁹⁸ Menschen, Kunstwerk, Künstler und Dinge des Alltags sollten in einem paritätischen, nicht elitären Raum koexistieren.

Die persönlichen Freiheiten, die ein solcher Raum eröffnen kann, lassen an den von Gilles Deleuze in seiner Filmtheorie²⁹⁹ entwickelten Begriff des kinematographischen „*espace quelconque*“ denken. Obwohl alltäglich und unspezifisch, ist der *espace quelconque* von Deleuze weit entfernt davon, irgendein banaler Raum zu sein, sondern im Gegenteil, es ist ein Raum der Potentialität, in dem die Charaktere der Figuren noch unqualifiziert und nicht festgelegt sind.³⁰⁰

Sandbacks Skulpturen koexistieren nicht nur mit Subjekten und Objekten in dem „Raum des alltäglichen Handelns und Verkehrs“,³⁰¹ sie markieren diesen Raum auch deutlich,

²⁹⁶ Sandback *Remarks* 1966-86, 120.

²⁹⁷ Dünne/Günzel 2006, 105.

²⁹⁸ Sandback *Remarks* 1966-86, 120.

²⁹⁹ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-Mouvement/Das Bewegungsbild*. Kino 1, Frankfurt 1989 und *Cinéma 2. L'Image- Temps/das Zeitbild*. Kino 2, Frankfurt 1991, überblickt auf Basis der Zusammenfassung von Ott 2005, 128-139.

³⁰⁰ Rajchman 2009, 19.

³⁰¹ Heidegger 2007, 7.

heben seine Struktur hervor, öffnen ihn und machen ihn sichtbar. Der aristotelische *topos* bezeichnete den von einem Körper eingenommenen Raum, also einen *Ort*, die platonische *chora* den Raum, der solche Orte beinhaltet.³⁰² Während in der antiken Auffassung die Dinge den Raum also *einräumten*, ist es bei Martin Heidegger, der anhand moderner Plastik analysiert, umgekehrt:

„der Raum räumt. Räumen heißt roden, freimachen, freigeben ein Freies, ein Offenes. Insofern der Raum räumt, Freies freigibt, gewährt er erst mit diesem Freien die Möglichkeit von Gegenden, von Nähen und Fernen, von Richtungen und Grenzen, die Möglichkeit von Abständen und Größen.“³⁰³

Eine Brücke verbindet bei Heidegger weniger zwei parallele Ufer, sondern konstituiert diese als Ufer und hebt diese hervor.³⁰⁴

Sandbacks Alltagsraum, „*not discontinuous with ordinary space*“³⁰⁵ sollte auch jenes aktive Zutun, Engagement der „Fußgänger“ gewährleisten, das der Künstler als konstitutiv für die Anschauung und Erkenntnis seiner Skulpturen voraussetzte: „*The term [pedestrian space] also involves the idea of utility – that a sculpture was there to be engaged actively.*“³⁰⁶ Der Fußgänger, der Spaziergänger, bewegt sich in Raum und Zeit. „Spazieren,“ leitet sich vom lateinischen *spatium* ab, einem Begriff der einerseits eine offene Lauf- und Kampfbahn bezeichnete, also einen Raum, in dem man sich (mitunter!) frei bewegen konnte, bezeichnet andererseits einen bestimmten Zeitraum, nämlich ein zeitliches Intervall. Etymologisch liegt *spatium* an der Wurzel von *space*, *spazio*, *espacio*, *espace* etc., während in den germanischen Sprachen das Wort „Raum“ (eine Substantivierung des mittelhochdeutschen, althochdeutschen *rûm*, das weit, geräumig

³⁰² Busch 2012, 3; Dünne/Günzel 2006, 10.

³⁰³ Martin Heidegger, Bemerkungen zu Kunst – Plastik – Raum, St. Gallen 1994, 13, zit. nach Busch 2012, 3.

³⁰⁴ Busch 2012, 3.

³⁰⁵ Sandback *Notes* 1975, 90.

³⁰⁶ Sandback *Remarks* 1966-86, 120.

bedeutet, vgl. das englische „*room*“) ³⁰⁷ vorherrscht, welches wesentlich territorial bestimmt wird und dem eine zeitliche Dimension abgeht. ³⁰⁸ Diese begrifflichen Differenzen haben das raumtheoretische Denken entscheidend geprägt und zu deutlich unterschiedlichen raumtheoretischen Ansätzen Anlass gegeben: Von der Annahme absoluter territorialer Bestimmtheit bis zu einer relationalen Räumlichkeit. ³⁰⁹ Fred Sandbacks *sculptures* befinden sich dezidiert im *space*, in einem auf das Ich bezogenen, perspektivischen, subjektiven *space*, in dem Bestimmungen wie oben/unten, nah/fern, vorne/hinten und links/rechts entscheidende qualitative Bedeutung zukommen. ³¹⁰

Sandback, der sein Acrylgarn mit einem eher weichen US #2 Bleistift verglich, ³¹¹ prägte für seine Arbeiten die schöne Metapher „*a drawing that is habitable*:“ An einer diffusen, vielleicht diffundierenden, Grenzfläche zwischen dem Künstler und seiner Umgebung und den Menschen positioniert, die sich in diesen Raum begeben, sollten die Arbeiten ohne Densität, die dennoch Skulpturen sind, permeable Skulpturen, bei denen was innen und was außen ist, sich nicht festlegen lässt, genügend Platz lassen, um durch sie und um sie herum zu gehen. ³¹² Seine Skulpturen sind „die Verkörperung von Orten, die, eine Gegend öffnend und sie verwahrend, ein Freies um sich versammelt halten, das ein Verweilen gewährt den jeweiligen Dingen und ein Wohnen dem Menschen inmitten der Dinge,“ darf man mit Heideggers Worten über Sandback sagen. ³¹³

Sowohl der Idee von dem *pedestrian space* als auch jener der *bewohnbaren Zeichnung* liegt das Alltägliche, Zugängliche, Gewohnte, im positiven Sinne das Gewöhnliche inne, ein vielleicht rückwärts gewandter idealistischer Ansatz, wie Sandback selbstironisch eingesteht, wenn er schreibt, dass all dem ein utopischer Schimmer von einem glücklichem Zusammenwohnen von Kunst und Leben eigen sei. ³¹⁴

³⁰⁷ Duden Etymologie, Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache, 2.Aufl. Mannheim/Wien/Zürich, 1989.

³⁰⁸ Dünne/Günzel 2006, 10.

³⁰⁹ Dünne/Günzel 2006, 10-11.

³¹⁰ Vgl. Dünne/Günzel 2006, 10-11.

³¹¹ Govan/Sandback et al. 2002, 153.

³¹² Sandback *Untitled* 1998, 152.

³¹³ Heidegger 2007, 11.

³¹⁴ Sandback *Remarks* 1966-86, 120.

Gestalt

Es ist davon auszugehen, dass Fred Sandback, so wie die meisten Künstler seiner Generation, mit den Schriften Maurice Merleau-Pontys vertraut war (*Phenomenology of Perception* wurde 1962 in den Vereinigten Staaten publiziert und war für den US-amerikanischen künstlerischen Diskurs der sechziger Jahre absolut zentral)³¹⁵ und durch diese indirekt auch mit den Theorien Edmund Husserls und jenen des Gestalttheoretikers Kurt Koffka. Vermutlich hat Fred Sandback konkret als Teilnehmer eines von Robert Morris in Yale gehaltenen Oberseminars im Sommersemester 1967 Kenntnis von Merleau-Ponty erworben.³¹⁶ Kurt Koffka, der in Europa „am meisten unterschätzte“ unter den Gründern der Gestaltpsychologie,³¹⁷ hatte in den USA signifikanten Einfluss durch das in englischer Sprache verfasste, bereits 1935 erschienene Lehrbuch „*Principles of Gestalt Psychology*“³¹⁸ erlangt. Eine zentrale Leitfigur für Sandback ist auch Josef Albers gewesen, einer der legendären Lehrer der einflussreichsten künstlerischen Gemeinschaft der USA von der Mitte der vierziger- bis zur Mitte der fünfziger Jahre, des Black Mountain College.³¹⁹ Albers, der zwar zur Studienzeit Sandbacks bereits emeritiert war, war einer der einflussreichsten Yale-Professoren gewesen (er hatte von 1950-1958 die Professur für Malerei und Skulptur in Yale inne) und seine Lehren und Arbeiten klangen an der Hochschule noch lange nach.³²⁰ Insbesondere Albers auf gestalttheoretischen Erkenntnissen basierenden *Structural Constellations*, mit denen er oszillierende Situationen schuf, bei denen es darauf ankam, eine bewusste Entscheidung für die eine oder andere mögliche Leseweise zu treffen, hatten enormen Einfluss auf das Denken der Generation Sandbacks. Man vergleiche zum Beispiel die Resonanz von Arbeiten wie Albers „Alfa“, 1954 (Abb. 60) und die Installationszeichnung für Skulpturen die Sandback in dem Bildband „16 Variationen von 2 Horizontalen Linien 1973“ notierte oder seine exquisiten Lithographie auf blauen Japanpapier aus *Twenty-Two Constructions from 1967*, die 1985 veröffentlicht wurde (Abb. 61). Wahrnehmungs- und Gestaltfragen

³¹⁵ Foster/Krauss et al. 2011, 539.

³¹⁶ Bois 2005, 28, FN 4.

³¹⁷ Koffka 1925/2008, 8.

³¹⁸ Koffka 1925/2008, 7.

³¹⁹ Foster/Krauss et al. 2011, 376.

³²⁰ Bois 2005, 27.

sind auch in Albers grundlegendem Band *Interaction of Color* aus 1963 (New Haven 2006) von zentraler Bedeutung.

In Abkehr von der damals herrschenden Wissenschaftstheorie des Behaviorismus, der menschliches (wie tierisches) Verhalten auf einen passiven *stimulus-reponse* Automatismus reduzierte, entwickelten Max Wertheimer, Wolfgang Köhler und Kurt Koffka (beunruhigt durch das in der behavioristischen Theorie angelegte Potential des *Anlernens* perfiden Verhaltens) in den dreißiger Jahren die Berliner Schule der Gestaltpsychologie. Der Zeitpunkt der Genese dieser Denkrichtung erklärt deren Dringlichkeit. Ausgehend von der Analyse des menschlichen Sehapparats, entwickelten die Gestalttheoretiker die Idee eines *dynamischen Feldes*, in dem der Mensch individuell durch die Unterscheidung von Figur und Grund *situationsspezifisch* und *aktiv* auf seine Umwelt reagiert.³²¹ Die Unterscheidung von Figur und Grund geht auf Edgar Rubin zurück.³²² Die Figur wird, dieser These zufolge, als sich im Verhältnis zu einem anderen Objekt bewegend oder stillstehend wahrgenommen. Der Grund hingegen wird als das stationäre Objekt wahrgenommen, im Verhältnis zu dem sich die Figur bewegt oder stillsteht. Die durch die Eigenaktivität des Betrachters konstituierte Figur, welcher *Prägnanz* zukommt, ist *Gestalt*. Die Unterscheidung von Figur und Grund ist eine in der Regel zwingende, unbeeinflussbare Wahrnehmung, wie es Maurice Merleau-Ponty in der Phänomenologie der Wahrnehmung beschreibt:

„... in einem normalen Gesichtsfeld vollzieht sich die Trennung von Ebenen und Umrissen unwiderstehlich; wenn ich etwa auf dem Boulevard spazieren gehe, gelingt es mir schlechterdings nicht, die Zwischenräume zwischen den Bäumen als Dinge und die Bäume selbst als Hintergrund zu sehen.“³²³

In manchen Fällen jedoch, kann dem Grund figurative Bedeutung zukommen und unter dieser Bedingung kann es zu einem Gestaltwechsel kommen: das Verhältnis kann

³²¹ Foster/Krauss et al. 2011, 787.

³²² Edgar Rubin, *Synsoplevede Figurer*, 1915, (Visuell wahrgenommene Figuren, 1921), <http://www.Htl.linguist.univ-paris-diderot.fr> 27.9. 2012.

³²³ Merleau-Ponty 1966/1974, 307. Zitat gewählt von Bois 205, 41.

„kippen“ und eine ambigue Wahrnehmungssituation entsteht, die von populären Inversionsfiguren, wie etwa dem Neckerwürfel oder der Rubinschen Vase bekannt ist.³²⁴

Nehmen wir nicht eigentlich den von den fast unsichtbaren Fäden Sandbacks umrissenen Raum deutlicher und früher war, als die *reale* Konturierung der Flächengrenzen durch die kaum auffallenden materialen Setzungen (Abb. 4)? Gehört der Raum zwischen den Fäden oder der die Fäden umgebende Raum zur Form seiner Skulpturen? Was ist innen und was ist außen? Eine solche destabilisierende Figur/Grundinversion mag man bei der Betrachtung der Skulpturen Sandbacks empfinden, vergleichbar mit dem schwindelerregenden Gefühl, den eigenen Zug abfahren zu spüren, während man den – sich tatsächlich in Bewegung setzenden – Zug auf dem Parallelgleis betrachtet.³²⁵

Sandbacks Arbeit thematisiert und hinterfragt die wahrnehmungspsychologisch unumgängliche Unterscheidung von Figur und Grund, indem er eine plastische Form dafür bereitstellt, den Raum zwischen den Linien als die zum Angreifen reale Figur wahrzunehmen.³²⁶ Obwohl Scheinkonturen keine eigene Physis besitzen, werden sie als reale Konturen wahrgenommen.³²⁷ Die Wahrnehmung von optisch Unvollständigem als Ganzes erfolgt durch Extrapolation der fehlenden Teile durch das Gehirn, so eine wichtige Erkenntnis der Gestaltpsychologie.

In *Untitled 1983* der Dia Art Foundation, instrumentalisiert Sandback Schatten zur Vervollständigung der Gestalt einer Eckarbeit und schafft damit eine plastische Darstellung seiner Reflexionen über diese zerebrale Ergänzungsleistung (Abb. 62). „*In no way is my work illusionistic. Illusionistic art refers you away from its factual existence toward something else. My work is full of illusions, but they don't refer to anything.*“³²⁸

³²⁴ Koch 2008.

³²⁵ Bois 2005, 27

³²⁶ Siehe Fred Sandback in: Prokopoff 1985, 111.

³²⁷ Nieder 2002, 1.

³²⁸ Sandback *Notes* 1973, 88.

Illusion ist in der Tat nicht dasselbe wie Illusionismus.³²⁹ Illusionismus simuliert die Anwesenheit der künstlerischen Form im Raum des Betrachters, der getäuscht wird (und werden will). Eine Arbeit, die Illusion erzeugt, verleiht dem Betrachter Autorität und Handlungsfähigkeit, indem sie ihn anhält, genau hinzusehen und sich für eine Betrachtungsweise zu entscheiden.

Phänomene

Merleau-Pontys „*La Phénoménologie de la Perception*“ aus 1945, welche 1962 ins Englische übersetzt wurde, fand über die Aufsätze Michael Frieds über Anthony Caro Eingang in den Kunstdiskurs in den USA der 60er Jahre und wurde zu einer der wichtigsten Referenzen für die kunsttheoretischen Überlegungen der Protagonisten der Minimal Art.³³⁰

Dabei scheinen insbesondere zwei Denkfiguren Merleau-Pontys besondere Relevanz für eine Kunst gehabt haben, deren ästhetische Wirkung zentral auf einer körperlichen Erfahrung des Betrachters basierte. Das ist zunächst das Prinzip der Leiblichkeit, des *corps propre*, der während er Erfahrungen hervorbringt in der Erfahrung mitgegenwärtig ist. Diesen Leitgedanken illustriert Merleau-Ponty bekanntlich an Hand des (auf Edmund Husserl zurückzuführenden)³³¹ Beispiels einer Person, die mit der einen Hand ihre andere Hand berührt, um die Verschränkung des Subjekts des Empfindens (die berührende Hand) und des Objekts der Empfindung (die berührte Hand) zu demonstrieren und daraus zu folgern, dass das „Ding ... einen Sinn (hat), der nicht von den Empfindungen trennbar ist, in denen er „inkarniert“ ist.“³³² Andererseits weist das Konzept des *phänomenalen* (also erscheinungsmäßigen) *Feldes*, in dem die Opposition von Sinneseindrücken und ordnendem Verstand aufgehoben wird,³³³ deutliche Kongruenzen mit Zielen und Überlegungen der *minimal artists* auf.

³²⁹ Vazquez 2009, 56, 109.

³³⁰ Rose 1965/1995 hob daneben die Relevanz Ludwig Wittgensteins für die Minimal Art hervor, siehe Foster/Krauss et al. 2011, 538-539.

³³¹ Precht 1998, 91.

³³² Precht 1998, 159 mit Hinweis auf Merleau-Ponty.

³³³ Precht 1998, 157.

In einer grundlegenden Studie aus 2000 isolierte Alex Potts jene Thesen Merleau-Pontys, die für den Diskurs über Kunst im Raum in den 60er Jahren besonders relevant gewesen sind³³⁴ und fasste folgendes heraus: 1. Eine isolierte optische, sensorische Erfahrung durch das technische Instrument des Auges kann die Wahrnehmung unserer Umgebung nicht ausreichend erklären, denn eine kinästhetische und eine taktile Komponente sind integraler Bestandteil des Sehens. Das Sehen von Dingen in unserem Umfeld zeitigt ein Gefühl, dass auf diese Dinge physisch reagiert werden kann oder muss. Sehen und visuelle Wahrnehmung sind im Inneren des menschlichen Körpers gelegen und untrennbar mit der Situation des Körpers in seiner physischen Umgebung verbunden. Das Sehen ist also keine in sich geschlossene Aktivität der Sehorgane, sondern unauflösbar verbunden mit der räumlichen Situation des Körpers in seiner physischen Umgebung.³³⁵ 2. Dinge sind keine klar abgegrenzten, sichtbaren Einheiten, sondern *Phänomene*, die sich im perzeptuellen Umfeld des Einzelnen formen. Die menschliche Wahrnehmung eines Objekts ist völlig unterschiedlich, je nachdem von welchem Standpunkt aus man dieses betrachtet, woraus sich „perspektivische“ Beschränkungen der menschlichen Wahrnehmung ergeben. 3. Raum ist ein Bereich, in dem sich der Betrachter befindet, nicht etwas, in oder auf das der Betrachter blickt. Raum und Zeit sind dem Sehen inhärent. Ein Objekt kann deshalb niemals eine fest definierte plastische Form haben. 4. Die Person ist von einem Horizont vollständig umgeben. Er umfasst den Raum, in dem wir uns befinden und welchen wir betrachten. Ein Objekt hat seinen eigenen Horizont. Bei der Begegnung mit Dingen werden wir in deren Horizonten positioniert (*point-horizon*-Theorie).

Es liegt auf der Hand, dass solche Erkenntnisse den Bestrebungen der Künstler der Minimal Art entgegenkamen, von einer Kunst der isolierten in sich abgeschlossenen Form zu einer solchen zu gelangen, die als Eingriff in den mit dem Betrachter geteilten Raum funktionierte. Die Befassung mit sensorischen und wahrnehmungspsychologischen Effekten wurde dann freilich aufgrund ihrer vermeintlichen Bezogenheit auf die

³³⁴ Potts 2000, 207 – 234.

³³⁵ Potts 2000, 208.

Erfahrungswelt eines männlichen, „kaukasischen“ Subjekts kritisch betrachtet und das Interesse verlagerte sich auf die Schriften Ludwig Wittgensteins.³³⁶

Fred Sandback war, wie erwähnt, mit der *Phenomenology of Perception* Merleau-Pontys zweifellos vertraut gewesen. Merleau-Pontys Denkmodelle, so sehr sie auch kritische Weiterentwicklungen davon waren, basierten freilich auf der Phänomenologie von Edmund Husserl. Husserls Postulat „zu den Sachen selbst“ zu gehen,³³⁷ seine Analysemethode der phänomenologischen Reduktion,³³⁸ seine Archäologie, „die Erforschung des Anfangs ([...] *arche*) im Rückgang vom in der veränderlichen Wahrnehmung aktuell Gegebenen zu den unveränderlichen Gründungsschichten“³³⁹ mit Fred Sandback poetischem Minimalismus zu assoziieren, fordert natürlich die Kritik heraus, aufgrund oberflächlicher Resonanzen (Reduktion, Befassung mit dem Erscheinungsmäßigen) eine künstlerische Praxis, der man Tiefgang bescheinigen möchte, in allzu leichtfertiger Weise mit einem wissenschaftlichen Ansatz in Verbindung bringen zu wollen. Tatsächlich war Husserl jedoch im Zeitdenken absolut präsent (Mel Bochner eröffnete etwa seinen Aufsatz über *serial art* mit dem Zitat Husserls: „*Go to the things themselves.*“) ³⁴⁰ und manche seiner komplexen Ansätze scheinen in den *sculptures* Sandbacks gleichsam eine physische Umsetzung erfahren zu haben.

Husserls Postulat war das Resultat eines Strebens nach einer philosophischen Wahrheit, die allgemeine und notwendige Geltung haben würde,³⁴¹ die in der Lage wäre, den Widerspruch zwischen Subjektivität des Erkennens und Objektivität des Erkenntnisgehalts aufzuheben.³⁴² So eine Form der Erkenntnis durfte nicht wieder ein Wissen voraussetzen, das seinerseits begründungsbedürftig wäre. Gefordert war daher eine „radikale Voraussetzungslosigkeit“ welche durch die phänomenologische Philosophie gewährleistet werden sollte. Diese habe zu ermitteln, was sich uns als Phänomen

³³⁶ Potts 2000, 210.

³³⁷ Precht 1998, 14.

³³⁸ Dünne/Günzel 2006, 106.

³³⁹ Dünne/Günzel 2006, 107.

³⁴⁰ Bochner 1967, 92,

³⁴¹ Precht 1998, 22.

³⁴² Precht 1998, 21.

darstellt.³⁴³ Das sollte in dem Satz der Suche nach „den Sachen selbst“ ausgedrückt werden.³⁴⁴ Dabei durfte das Bewusstsein nicht als von dem Gegenständlichen getrennte Sphäre betrachtet werden, da es immer Bewusstsein *von etwas* und „insofern immer schon bei den Sachen“ war.³⁴⁵

In der Wahrnehmung eines Gegenstands ist immer nur eine Perspektive präsent, doch schließt diese gedanklich weitere Perspektiven mit ein, sie werden vermutet, Husserl nennt diese Vermutungen „leere Mitmeinung“ oder „Vormeinung.“³⁴⁶ Der Wahrnehmungsprozess konstituiert sich daher aus der Implikation von aktueller Wahrnehmung, Mitmeinung und Vormeinung.³⁴⁷ In Zusammenhang damit stehen die Begriffe des „Innenhorizonts“ und des „Außenhorizonts.“ Im Bereich dinglicher Wahrnehmung wäre ersterer die „räumlich-dingliche Struktur des Gegenstandes,“ letzterer würde hingegen „den gesamten Raum als Feld“ umfassen.³⁴⁸

Man betrachte man noch einmal *Untitled No. 48. (Three Leaning Planes, from 133 Proposals for the Heiner Friedrich Gallery, 1969)*, wie in der Galerie Zwirner, New York 2009 rekonstruiert (Abb. 5). Sandback aktiviert einerseits die „leere Mitmeinung“ des Sehers in Bezug auf den „Innenhorizont“ (die räumlich-dingliche Struktur) seiner Skulpturen, nämlich die schwarzen Acrylfäden, die drei Rechtecke umreißen und andererseits Vermutungen und Antizipationen dessen, was im Außenhorizont, also im räumlichen Feld mit gegenwärtig oder zu erwarten ist,³⁴⁹ nämlich imaginäre, an die Wand gelehnte Glasscheiben.

³⁴³ Precht 1998, 28.

³⁴⁴ Precht 1998, 23.

³⁴⁵ Precht 1998, 26, der von „Korrelativität von Bewusstsein und Welt“ spricht.

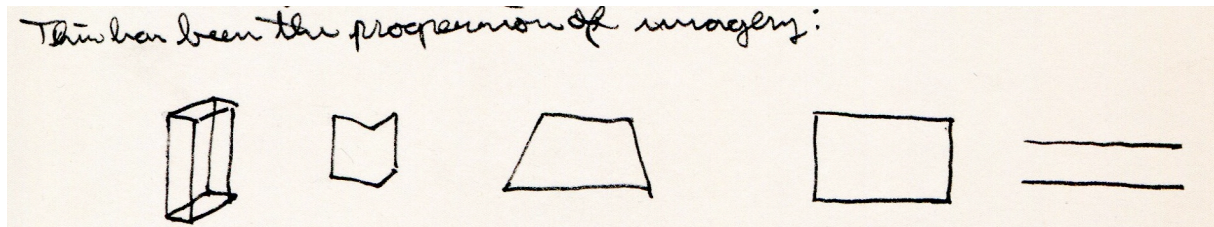
³⁴⁶ Precht 1998, 84.

³⁴⁷ Precht 1998, 84-85.

³⁴⁸ Zitiert wird hier Precht selbst, in: Precht 1998, 85.

³⁴⁹ Precht 1998, 85.

In einem Manuskript aus 1971 notierte Sandback die folgende Zeichnung unter dem Titel „*This has been the progression of imagery*“:³⁵⁰



Sandbacks Werk öffnete sich progressiv von der Referenz auf ein geschlossenes Objekt hin zur reinen Linie. Die Zeichnung nahm die Entwicklung des Werks des Skulpteurs Sandback vorweg, welches sich in einer Art plastischen Spiegelung eines frühen Raumkonzepts Husserls entfaltete. Nach dieser in einem unveröffentlicht gebliebenen „Raumbuch“ aus den 1890er Jahren entwickelten Raumtheorie des Philosophen hatte die Entstehung der Vorstellung von zwei oder weniger Dimensionen ihren Ausgangspunkt in der Dreidimensionalität: „Aus Raum wird Fläche wird Linie wird Punkt ...“³⁵¹ Erst aus der Erfahrung der Dreidimensionalität würden zwei oder weniger Dimensionen verständlich und vorstellbar.³⁵² Nicht der Punkt habe also als Ausgangspunkt der Konstitution von Linie, dann von Fläche und schließlich von der Vorstellung von Raum zu gelten, sondern im Gegenteil, der Punkt stelle „die höchste Abstraktionsstufe geometrischer Vorstellung“³⁵³ dar.

Vilém Flusser parallelisiert diese Denkfigur Husserls mit der zunehmenden Entmaterialisierung in der Informationsgesellschaft: Geschichtlich seien plastische Körper über die Verflachung in der Zweidimensionalität des Bildes, über die „lineare Verschriftlichung“ bis zur völligen Virtualität der digitalen Informationsübersetzung einer

³⁵⁰ Detail aus Sandback Manuskript ca. 1975.

³⁵¹ Edmund Husserl zitiert nach Dünne/Günzel 2006, 109.

³⁵² Dünne/Günzel 2006, 109.

³⁵³ Dünne/Günzel 2006, 108.

zunehmenden Auflösung unterworfen.³⁵⁴ Der drohenden Nulldimensionalität entgegen will eine Intervention bei der dOCUMENTA (13) der Künstler Guillermo Faivovich & Nicolás Goldberg: Mit dem Transport von Argentinien auf den Friedrichsplatz nach Kassel des siebenunddreißig Tonnen schweren Meteoriten *El Chaco*, der absoluten Verkörperung von Masse und Schwere, wird brachial und maximal körperlich ein Kontrapunkt gesetzt um auf die progressive Virtualisierung und Entmaterialisierung der Welt hinzuweisen.³⁵⁵

³⁵⁴ Dünne/Günzel 2006, FN 9.

³⁵⁵ Kat. Ausst. dOCUMENTA (13)/3 2012, 60.

Kapitel 8 Schluss: „re-creation.“ Problematische Rekonstruktion eines flüchtigen Werks

Sandbacks Skulpturen sind filigran, fragil und meistens nur temporär installiert.³⁵⁶ Die Zerbrechlichkeit und Vergänglichkeit der Arbeiten, der Umstand, dass sie eine Lebensspanne besitzen,³⁵⁷ macht einen Teil ihrer Stärke aus. Auch der Raum, Sandbacks bevorzugtes Medium, hat eine Zeit, ein „Alter.“³⁵⁸ Ihre Flüchtigkeit verleiht den Werken eine Qualität, die jeder menschlichen Erfahrung innewohnt – die zeitliche Begrenzung. Die Skulpturen Sandbacks erschließen sich in der Erinnerung und hinterlassen Spuren einer Nachwirkung der Wahrnehmungserfahrung im Gedächtnis.³⁵⁹ Ihre Transienz bewahrt sie davor, den Ort ihrer Existenz zu adeln oder gar zu dekorieren.³⁶⁰ Ihre begrenzte Lebensdauer ist Sand im Getriebe des Warenvertriebssystems und widersetzt sich Spekulationen über nachhaltige Profitmaximierung. In der Endlichkeit der vergänglichen Kreationen liegt ein Moment der Radikalität.

Gegenüber der ephemeren Natur seiner *sculptures* nahm Sandback selbst eine ambivalente Haltung ein: Er hielt einerseits an der Zeitlichkeit seiner Werke fest und beklagte andererseits deren allzu „diaphane,“ „instabile“ Natur sowie die Schwierigkeiten eines Erwerbs und einer Erhaltung. Er verspürte den Wunsch nach Kontinuität und Permanenz, den er in seinem von der Dia Art Foundation 1981 zur Verfügung gestellten, eigenen Museum in Winchendon, MA,³⁶¹ temporär erfüllt sah, bis sich wenig später ein Gefühl der Entkoppelung von diesen festgefrorenen Arbeiten einstellte und ein Impuls, diese Permanenz zu zerstören.³⁶² Sandback anerkannte, dass insbesondere den großen

³⁵⁶ Permanentstellung im Dia:Beacon seit 18. 5. 2003, wiederholt ausgestellt im MoMA, New York sog. „Minimal Room“, fast ständig in der Rotunda der Pinakothek der Moderne, und in zahlreichen Privatsammlungen, z.B. Sammlung Hoffmann, Berlin (öffentlich, gegen Voranmeldung zugänglich); Dieter Schwarz ist gerade dabei, im Kunstmuseum Winterthur einen permanenten Fred Sandback-Raum aufzubauen (Mitteilung von Hubert Winter 22. 10. 2012).

³⁵⁷ Sandback *Notes* 1975, 91: „It [the piece] has its own place and lifespan.“

³⁵⁸ Vgl. Dünne/Günzel 2006 39.

³⁵⁹ Vgl. Bois 2005, 32.

³⁶⁰ Zu den Faktoren, die die „Stärke“ von ortsspezifischen Arbeiten ausmachen können, siehe Crow 1996.

³⁶¹ Zum The Fred Sandback Museum in Winchendon, MA, siehe Stooss 1985/1.

³⁶² Sandback *Remarks* 1966-86, 121. Das The Fred Sandback Museum in Winchendon, MA, wurde auf Initiative Sandbacks 1996 geschlossen, weil er – und hier äußert sich seine Ambivalenz abermals – das Gefühl hatte, dass das neue Gebäude in Beacon, NY, welches Dia für seine

Arbeiten aus praktischen Gründen nur eine begrenzte Existenz eingeschrieben war. Er maß dieser Vergänglichkeit jedoch wenig Mehrwert zu, im Gegenteil, er bedauerte diesen Umstand,³⁶³ legte sich bald auf eine Reparaturfähigkeit der Skulpturen fest³⁶⁴ und öffnete damit die Tür für eine Diskussion der Reinterpretation und Rekonstruktion (*re-creation*) der Werke.

Sandbacks Werke waren seither als reparabel, auch rekonstruierbar, aber nie als *reproduzierbar* gedacht. Er begann bereits nach 1968 für seine Unikate Zertifikate auszustellen.³⁶⁵ Vor 1971, also vor dem Materialwechsel zu dem fragilen Acrylgarn, war auch mit einem Zertifikat, außer im Falle eines Zerstörungsnachweises, keine *re-creation* möglich.³⁶⁶ Nach 1971, bedingt durch den Wechsel auf das anfälligere Material, kam es zu einer (quantitativen) Lockerung dieser Regel, da eine „*re-creation*“ einfach faktisch häufiger notwendig wurde. Sandback ging jedenfalls davon aus, in jedem Schadensfall persönlich konsultiert zu werden.³⁶⁷

Re-creation war also ursprünglich nur in Zusammenhang mit einer gravierenden physischen Beschädigung der Skulpturen gedacht worden. Erst viel später setzte sich Sandback dann mit der Frage nach der Zulässigkeit und dem Modus von Re-installationen vormals eigenhändig realisierter Arbeiten jenseits des Materialverlustes auseinander.³⁶⁸ Er vertrat dazu im Wesentlichen die Meinung, seine Notationen fungierten als Partituren, die präzise Vorgaben lieferten, jedoch nach einer autonomen Leseart des Interpreten verlangten.³⁶⁹ Da die Notizen Sandbacks diesbezüglich aus dem Jahr 1995 als

permanente Ausstellung in Aussicht genommen hatte, geeigneter sein würde: Fred Sandback in: Simon 1997/2005, 140.

³⁶³ Sandback *Untitled* 1977, 106: „*Most of these larger pieces have a rather limited lifespan—existing for a week or a month and then to a large extent disappearing permanently. It’s not that I place any value on their transience—quite the contrary. It’s just that that’s part of the scale of the whole endeavor.*“

³⁶⁴ Sandback Notes 1995: „*Intervene in the normal aging process? In my case? There is not much that is holy about a ball of yarn. Throw it out. Get a new one.*“

³⁶⁵ Brief von Fred Sandback an Hubert Winter vom 16. 5. 2001. Zu Fragen über Autorschaft, Authentizität und Vermarktbarkeit der Werke, siehe Simon 1997, 136.

³⁶⁶ Brief von Fred Sandback an Hubert Winter vom 16. 5. 2001.

³⁶⁷ Ebenda.

³⁶⁸ Sandback Notes 1995.

³⁶⁹ Vgl. auch Thierolf 2005, 194.

künstlerisches Vermächtnis zu werten sind, erscheint es angebracht, daraus ein längeres Zitat zu bringen:

“Interpret you must. That is what keeps something alive. [...] Who should be the primary source in determining how a work should look over time? Well, sure, I should be. This is my game and I want it played my way. But the question becomes interesting as I begin to fade out of the picture. Behind me I leave a de facto canon of how I have done things over time. [...] A curator will re-create a piece because she wants to, and it is this will that drives the re-creation, finally, not the remnants of my will. Of course, her will may run the gamut from attempts at historical correctness to taking impossible liberties. I like the latter end of the spectrum better, lately.

Should my wishes regarding re-creation and continuity be taken as unarguable facts? Of course, but that will never be enough to drive the machine. Particularly since I am more interested in the now of things than the then. When a piece is done, I am inclined to move on and disregard it. [...]

For better or worse, my wishes for a piece are so bound up to my being there with it at the moment of its coming into being that I can only imagine the curator becoming embroiled in a similar sort of situation in her re-creation of the piece. In that area her wishes then have priority. [...] My model, I think, is the musical score [...] To the extent, though, that my script involves taking into account things beyond the simple physical limits of the sculpture, I suppose that the curator’s may have to as well. ... Is it my responsibility to communicate information about my process and intention? This is hard. This work is my process and intention. Only viewed from the future is it an artifact. Whether that artifact will be animated by another’s process and intention depends on them, not me.”³⁷⁰

Mit dem Tod Sandbacks 2003 erhielt die Frage nach der Interpretation dieses Statements und der Zulässigkeit und dem Modus der *re-creation* seiner Werke naturgemäß eine neue Dimension der Dringlichkeit. Obwohl die „Neuinstallation eines Werks Sandbacks, jetzt, da er sie nicht mehr selbst durchführt, eine höchst gefährliche Aufgabe ist,“³⁷¹ und aufgrund des „immens delikatens“ Raumeingriffes Sandbacks und seiner tiefen Beschäftigung mit den spezifischen Raumgegebenheiten, die Erfolgchancen eines solchen Unterfangens „*razor-thin*,“ sind,³⁷² wurde die Frage unter extensiver Auslegung von Sandbacks Statement aus 1995 von der Nachlassverwaltung zugunsten weitgehender Wiedererrichtungsmöglichkeiten auf der Basis der Notationen des Künstlers mit umfangreichem Interpretationspouvoir der Kuratoren entschieden.

³⁷⁰ Sandback Notes 1995.

³⁷¹ Bois 2005, 50 FN 27.

³⁷² Bois 2005, 34.

Ob jene Qualität der Arbeiten, die in dem sensiblen Umgang mit der eigentümlichen Raumsituation lag, dabei nicht gefährdet wurde und ob die „*grace notes*“³⁷³ von den Kuratoren angeschlagen werden, erscheint in vielen Fällen fraglich. Der zeitliche Fortbestand des Werkes wurde damit jedenfalls gesichert. Eine mengenmäßige Erweiterung des Œuvres erfolgte durch den Umstand, dass die Nachlassverwaltung Sandbacks eine posthume *erstmalige* Realisierung von *sculptures* auf der Basis von Notationen als *sculptural studies* für legitim und daher zulässig erachtete.

Diese neue Situation führte zu einer empfindlichen Veränderung substantieller Qualitäten des Werkes Sandbacks. Zunächst erscheint es legitim zu fragen, (wenn nicht mit welchem Recht, dann doch) aus welchen Beweggründen Skulpturen auf Basis von Notationen heute errichtet werden, die der Künstler, das ist selbstverständlich anzunehmen, bewusst und reflektiert zu Lebzeiten nicht realisierte. Eine Parallelisierung mit, geschweige denn eine Generalisierung aufgrund der spezifischen Situation in München 2003 – dort erscheint eine solche Vorgangsweise höchst begründet – verbietet sich aufgrund der unterschiedlichen Ausgangslage.

Noch wesentlicher ist jedoch eine auffallende Verschiebung, die durch die Betrachtung des rezenten Abbildungsmaterials der *re-creations* nach 2003 evident wird. Das große Format spielte bei Sandback immer eine wichtige Rolle. Größe bedeutet jedoch nicht Monumentalität und schon gar nicht Glätte. Der Interpretationsspielraum bei der Reinstallation der Werke wird tendenziell (aber keineswegs immer)³⁷⁴ zugunsten einer spektakulären Monumentalisierung der Werke ausgeschöpft, die viel eher als dass sie den Raum der Fußgänger teilten, in einem mehr als privilegierten Kunstraum eingestellt zu sein scheinen. Die effektvolle Widersprüchlichkeit von Erfahrungsintensität bei der

³⁷³ Aus einer Installationsanweisung des Künstlers zu *Untitled 1992*: „*When I am not involved in a re-construction, however, my interpreter should allow herself the same freedom of movement. Is the authenticity of the original thus sullied? I don't think so. Whenever a painting, for example, is seen, it is re-reconstructed according to the new vision and principles of the spectator. The re-animator in this case simply has some grace notes at her disposal.*“ aus Meyer-Stoll 2005, 17. Vazquez 2009, 220 erwähnt das Dokument auch; dort heißt es aber: „*has the same grace notes at her disposal.*“

³⁷⁴ Siehe z.B. die Ausstellung *Contrapositive*. Fred Sandback/Alice Cattaneo 2012 in der Galerie am Stadtpark, Krems.

Betrachtung von Sandbacks Eingriffen in den Raum und der Sparsamkeit seiner materialen Setzungen, der Topos der „maximalen Wirkung durch minimalen Eingriff“ wird in rezenten Ausstellungen oft durch attraktive Gegenüberstellungen akzentuiert und als zentral herausgestellt. In den Aufnahmen der Ausstellungskataloge werden Galerieraum und Werke zusätzlich purifiziert und neutralisiert.³⁷⁵ Handelt es sich um historische Räume, die sich weniger gut glätten lassen, ist die Tendenz bemerkbar, Situationen zu schaffen, bei der die variable Dimensionierungsmöglichkeit³⁷⁶ bei der Installation zugunsten eines enormen Formats genützt werden kann (man vergleiche beispielsweise *Untitled* 1985/2012, Abb. 63, die eine Arbeit, welche heuer in einer Schiffbauhalle in Zürich reinstalliert wurde zeigt³⁷⁷ und Abb. 64, in der dieselbe – oder vielmehr die gleiche – Arbeit im Kunsthaus Zürich 1985 zu sehen ist). Eine andere Strategie, um phänomenal beeindruckende Ausstellungen zu schaffen, ist Notationen zu *vierteiligen* Arbeiten in *sculptural studies* umzusetzen, etwa *Untitled (Sculptural Study Seven-Part Triangular Construction)* 1982/2011, die letztes Jahr in der Whitechapel Gallery zu sehen war³⁷⁸ (Abb. 20). Generell sind die Arbeiten häufig so ausgewählt und positioniert, dass der suggestiv-illusionistische Charakter der Arbeiten betont und möglichst spektakuläre Gegenüberstellungen produziert werden können. Anstelle der Befassung mit dem Raum tritt die Inszenierung. Die fusselige und fluktuierende Materialität der Fäden wird in den elegant-puristischen digitalen Aufnahmen (welche die Vermutung nahelegen, sie seien retouchiert worden) zugunsten der Betonung einer geometrisch architektonischen Strenge der Skulpturen totgestellt. Der „Werkstoff“ Schatten, der oft eigene, wichtige, lineare Konfigurationen bildet (siehe z.B. Abb. 62), wird teilweise entfernt.

Diese Tendenz, die man in den neueren Rekonstruktionen und ihrer photographischen Dokumentation orten kann, verhält sich in Opposition zu grundlegenden künstlerischen Entscheidungen Sandbacks. Zu nennen ist zunächst die frühe Absage an die technischen

³⁷⁵ Siehe z.B. Kat. Ausst. Zwirner & Wirth New York 2007, Kat. Ausst. Zwirner New York 2009, Kat. Ausst. Instituto Moreira Salles Rio de Janeiro 2010.

³⁷⁶ Das ist in der Regel die Höhe bei offenen Konstruktionen.

³⁷⁷ Ausstellung *Art and the City*: Das Festival für Kunst im öffentlichen Raum in Zürich-West, 9. 6. – 23. 9. 2012.

³⁷⁸ Fred Sandback. Whitechapel Art Gallery, London, 25. 5. – 14. 8. 2011.

Werkstoffe Metalldraht und Gummischnur zugunsten des Acrylgarns.³⁷⁹ Dazu kam die Einsicht des Künstlers, dass die Schaffung größerer Sichtbarkeit der Skulpturen durch den Einsatz von Fäden mit starken, leuchtenden, oft Neon-Farben, eigentlich nicht wünschenswert war.³⁸⁰ Sandback verzichtete in seinem reifen Werk auf die Darstellung virtueller Flächen und Volumina zugunsten von offenen Konstruktionen, erteilte dem Objekt eine Absage und schuf spezifische Situationen. Schließlich war die Abkehr von Ordnungen, Proportionen oder mathematischen und geometrischen Verhältnissen zugunsten einer intuitiven Vorgangsweise eine zentrale Entscheidung gewesen.³⁸¹

Heute fühlt man sich von manchen puristisch-auratischen Inszenierungen, welche die Skulpturen Sandbacks auf jenes Piedestal heben, das er immer ablehnte, eher abgewiesen, als zu einem Spaziergang mit ihnen eingeladen (Abb. 65). Das künstlerische Vermächtnis Sandbacks hat durch die Sanktionierung verschiedener Möglichkeiten der Werkfortführung eine praktische Vielfalt von Interpretationen eröffnet, von denen heute oft publikumswirksamen der Vorzug gegeben wird. Der zeitliche Fortbestand eines relevanten Werkes wurde zu Lasten einer spürbaren Verschiebung zentraler Qualitäten dieses Werkes sichergestellt.

„*Has Minimalism merely turned decor?*“ fragte Yve-Alain Bois (der diese Frage letztlich mit ja, aber nur teilweise, beantwortete) anlässlich dreier Großausstellungen über Minimal Art in der Tate Modern, London, im Guggenheim Museum, New York und im MOCA, Los Angeles, im Jahr 2004.³⁸² Er sieht in dieser Entwicklung eine, durch die Einbindung der Kunstproduktion in Markkräfte letztlich unvermeidliche, Ko-optierung oder Kolonisierung avancierter Kunst für die Konsum- und Modeindustrie fest, weist aber auch auf eine Aussage Dan Flavins hin, wonach Minimal Art die Realisierung eines *Wunsches* ihrer Erzeuger nach einem „*common sense of keenly realized decoration*“ gewesen sei.³⁸³

—

³⁷⁹ Sandbacks horizontalen Eckinstallationen aus Gummischnur hatten übrigens eine gewisse Brutalität.

³⁸⁰ Fred Sandback in: Simon 1997/2005, 136.

³⁸¹ Fred Sandback in: Prokopoff 1985, 109 – 108; siehe auch Gespräch mit Hubert Winter über Fred Sandback, unten S. 95.

³⁸² Bois 2004, 2.

³⁸³ Ebenda.

Solche Wunschvorstellungen nach dekorativer Wirkung seiner Arbeiten lagen Sandback völlig fern, er haderte vielmehr mit der Einsicht, dass ein Potential für eine solche Wirkung gegeben war.³⁸⁴ Seine Kunst, so wie er sie realisierte, hatte – trotz ihrer Schönheit – einen derartigen Effekt jedoch niemals nahegelegt. Im Gegenteil, die Skulpturen Sandbacks bewegen sich an der Grenze des Sichtbaren und verlangen, während man vorsichtig über die weichen Fäden geht oder darunter duckt, die Schärfung des Blicks und eine Verlangsamung, ein Drosseln der Geschwindigkeit, die die Leichtigkeit oder Schwere der eigenen körperlichen Präsenz, die eigenen un gelenkten oder leichtfüßigen Bewegungen spürbar präsent macht.³⁸⁵ So wie die flüchtige Spur des Kondensstreifens eines Flugzeugs etwas gegenwärtig macht, worauf man im Alltag selten achtet: Die Immensität des Himmels.³⁸⁶

³⁸⁴ Sandback *Untitled* 1975, 96.

³⁸⁵ Delehanty 1989, 13.

³⁸⁶ Chae-Duporge 2005, 25 in Zusammenhang mit Lee Ufan.

**PS: „Fred hat der Skulptur den Körper entzogen.“
Gespräch mit Hubert Winter* über Fred Sandback, Wien, 20. 11. 2012.**

H. W.

Letztlich bin ich zu der Ansicht gelangt, dass dieses Durchmessen der Räume von Fred und dieses lange Sitzen im Raum nicht dem Versuch eines Verstehens des *Ausstellungsraumes*, sondern dem Nachdenken über seinen *eigenen Raum* im Raum galt. Fred schaffte eigene Räume, unabhängig von den Eigenschaften des Ausstellungsraums. Er kreierte Räume, um den (Galerie/Museums-)Raum zu verlassen. Keinesfalls ist seine Arbeit ortsspezifisch. Es ging ihm um so Etwas wie Purismus, das Pure, nicht um Raum-Gestalten und schon gar nicht Raum-Besetzen. Er dachte an seinen eigenen Raum, wenn er sich im Raum umsah. Den realen Raum wollte er vergessen. Es war ein privater Vorgang. Sehr privat, sehr scheu, hermetisch.

F. H.

Das spießt sich ein bisschen mit diesem prosaischen, demokratischen *pedestrian space*, den er für sich reklamierte. Du bist damit meiner ersten Frage zuvor gekommen: Du hattest ja oft Gelegenheit, Fred Sandback bei seinem Arbeitsprozess zu beobachten. Deine heutige Ansicht unterscheidet sich einigermaßen von Deinen früheren Schilderungen, wonach diese große Konzentration der Auslotung der Spezifika des Raumes galt und weniger der bestmöglichen Nutzung des Raumes als „Container“ für seine eigenen, durch die Skulpturen markierten Räume. War sein Arbeitsprozess übrigens eher praktisch, empirisch, von Konzepten und Vorarbeiten oder von Intuition geleitet?

H. W.

Intuition spielte sicher eine wichtige Rolle.

F. H.

Gilt Deine rezente Interpretation des „Sandback-Raums im Raum“ auch für die frühen Arbeiten, die noch eher objekthaft sind?

* Galerie Hubert Winter, Wien.

H. W.

Ja. Die Eckarbeiten definieren eine „Sandback-Ecke.“ Die hat mit dem Raum nichts zu tun.

F. H.

Die frühen Arbeiten waren doch – zumindest auch – ein Fingerzeig auf die meistens nicht wahrgenommenen Details der Räume, in denen wir uns befinden.

H. W.

Ja, bei den *shadow pieces* mag das so gewesen sein. Weißt Du, Fred war unglaublich gebildet, reflektiert und er war in seiner Zeit von „Raumbesetzern“ umgeben: Judd, Andre, LeWitt, Serra. Ideologisch, emotional gingen die ihm gegen den Strich und er war in der Minimal-Szene nicht präsent, er war buchstäblich nicht sichtbar. Dann kam Heiner Friedrich (Anm.: Galerist, München/New York, Mitbegründer der Dia Foundation), später Verna (Anm.: Galeristin Annemarie Verna, Zürich). Aber ein massives *statement* kam von seiner Seite nie.

F. H.

Um das Thema Fred Sandback und sein Verhältnis zur Minimal Art aufzugreifen: „So wie der Ballonfahrer den Ballast der Materie – den beschwerenden Sand – zurückläßt, um der Schwerkraft zu entgehen,“ so befreite Fred Sandback die Skulptur von dem Ballast der Materie, bemerkte ein Kommentator (Carsten Ahrens, in: Kat. Ausst. Kestner-Gesellschaft Hannover 1987, 11). Sandback selbst sagte, es sei sein Wunsch gewesen, den Körper der Skulptur ohne opake Masse zu realisieren (Sandback *Remarks* 1966-86). Andererseits ist sein formales Vokabular ohne die Arbeit der Minimalkünstler, die auf eine maximale, fast aggressive Körperlichkeit setzten, schwer denkbar. Siehst Du in der Entscheidung für das feminin konnotierte Strickgarn und in dem Verzicht auf opake, solide Materialität, neben der zweifellos vorhandenen Innovation, eine ostentative Absetzbewegung gegen die „Raumbesetzer“ der Minimal Art?

H. W.

Schwierig. Er war sicher davon beeinflusst, aber nie wirklich in der Minimal-Szene präsent. Er war still, scheu, subtil. Er schaffte sich einen eigenen Rückzugsraum im öffentlichen Raum. Er arbeitete gegen den Trend, Plätze zu belegen, zu besetzen. Freds Idealform war vielleicht die eines mönchischen Lebens. In sehr negativem Sinne gefragt: War Fred feig? Natürlich nicht, er war still, privat, sanft. Und er hat sein weiches Garn durchaus auch ironisch eingesetzt. Sieh nur diese Strecke in *Interview*, riesige Wollballen in einer Landwirtschaft, Wollfäden in der Mode, als Schmuck, dazwischen seine Arbeit: Er fand das gut. Er war sehr humorvoll, aber scheu, sich in Szene zu setzen. Tony Korner von *artforum*, der Fred seit 30 Jahren kennt und ungemein schätzt, wäre nie auf die Idee gekommen, ihm irgendwelche Schnüre abzukaufen.

F. H.

Fred Sandback nannte seine Arbeiten *sculptures*. Er sprach aber auch von *constructions* und von *situations*. Wie lassen sich diese Begriffe differenzieren? Reflektieren sie eine Verschiebung vom Objekt im Raum zu einer Beschäftigung *mit* dem Raum? Der *pedestrian space* Sandbacks ist ja als Raum gedacht, in dem Kunstwerk, Künstler, Alltagsgegenstände und Menschen interagieren. Deine neuere Interpretation scheint allerdings dagegen zu sprechen.

H. W.

Die Unterscheidung der Begriffe ist schwierig. Viel dreht sich um einen Topos der Anfang 70er Jahre: Denk' an Lucy Lippards *The Dematerialization of the Art Object*; das geht zurück auf die Russische Avantgarde der 10er/20er, Stichwort: „*non-objective world*“, das war damals durchaus – heute kann man das anders sehen – übertragbar auf Sandback, Weiner, Robert Barry, eine Art Idealziel für diese Künstler.

F. H.

Sandback verglich 1975 das Streben nach einem inneren Kern der Skulptur mit dem Schalen einer Artischocke. Roland Barthes hatte 1969 der Vorstellung eines Textes als Frucht mit einem Kern (das Fruchtfleisch war die Form des Textes, der Kern dessen Inhalt) die Vorstellung des Textes als Zwiebel gegenübergestellt. Der Text sei, wie die

Zwiebel eben, eine Konstruktion aus einander überlagernden Schichten, aus unendlichen Hüllen, die letztlich keinen Kern, kein Herz, kein irreduzibles Prinzip beinhaltet. Sandback hatte ja Philosophie studiert, weißt Du wie wichtig für ihn theoretische Diskurse waren?

H. W.

Davon war nie die Rede gewesen. Es ist schwer vorstellbar, dass Sandback bewusst irgendeine Theorie zur Untermauerung seiner Arbeiten gebraucht hätte. Er redete generell sehr selten, aber wenn er es tat, dann war es treffend, es saß und überzeugte. „Fred Sandback, *Le fil d'Occam*,“ von der belgischen Philosophin (Anm.: Mavridorakis 1998), das Buch über ihn, hat ihm gefallen, er hat es geschätzt.

F. H.

Suzanne Delehanty nannte die „*Twenty-Two Constructions from 1967*,“ die Sandback 1986 in Lithographien für Fred Jahn festhalten hatte, Freds „*lexicon of forms*.“ In wie fern findest Du es richtig, von einem Formenlexikon bei Sandback zu sprechen und welche dieser Formen haben Deiner Meinung nach zu den überzeugendsten Skulpturen geführt?

H. W.

Neben seiner Skulptur ist Freds Druckgraphik, viel mehr als die Zeichnung, das Ultimative, großartig. Er verwirklicht, bringt damit Skulptur auf Papier, mit derselben Haptik. Es handelt sich um vollkommene, eigene Formfindungen in der Graphik. Das hat nichts zu tun mit einem Repertoire von Formen. Es ist wie bei Schneeflocken, ein unendliches Universum. Die komplexeste Form ist das U.

F. H.

Zu den letzten Arbeiten Sandbacks zählen die Notationen für Auftragsarbeiten für die Pinakothek der Moderne im Jahr 2003. Dabei fallen die illustrativen Titel und ein verstärkter Zug zu Referenz und Assoziativem aus, z.B. bei *Oasis*, wo er mit horizontalen, blauen und ockerfarbenen Fäden arbeitet und damit Naturassoziationen nahelegt. Oder *Mother and Daughter*, diese Dreiecke unterschiedlicher Größe, die in einen quadratischen Raum gepfercht sind. Da ist etwas Motivisches da, der Größenunterschied zwischen

Mutter und Kind und etwas Thematisches, wie Schutzbedürfnis und Schutzgewähren. Relativierte Sandback spät seine kategorische Ablehnung des Referentiellen?

H. W.

Jetzt bewegen wir uns in einem Minenfeld, weil Fred diese Arbeiten nicht mehr selbst gemacht hat. Ideen und Entwürfen stammen von Fred, aber hergestellt wurde diese Arbeiten erst nach seinem Tod. Sicherlich sehr konkret für diese Räume geplant und präzise nachvollziehbar skizziert, aber eben nicht von ihm realisiert. Ich weiß nicht, woher dieser Zug kam. Es stimmt, Fred wurde im Laufe der Zeit sozialer. Das hing mit Amy (Anm.: Sandbacks Frau Amy Baker Sandback), seinen privaten Umständen zusammen, vielleicht auch mit seinem ersten großen Erfolg im alten Dia in Chelsea. Er wurde irgendwie kommunikativer, sozialer, offener gegenüber Einflüssen, die nicht nur seiner mentalen Welt entspringen. Offener. Nostalgisch, vielleicht. Diese Arbeit (*Mother and Daughter*) hat möglicherweise einen banalen Zug. Ich weiß nicht, so was wie Emotionalisierung oder Trivialisierung der Arbeit.

F. H.

Wie würdest Du die Aussage Sandbacks aus 1973 „*There isn't an idea which transcends the actuality of the pieces. The actuality is the idea.*“ kommentieren?

H. W.

Ich kenne diese Aussage Freds nicht, sie scheint nicht von besonderem Stellenwert gewesen zu sein.

F. H.

Weißt Du Genaues über die Zielsetzungen des Fred Sandback Archive?

H. W.

Es ging um die Etablierung von Sandbacks Kunst in einem Kontext, ob richtig oder falsch, ist die Frage. Mit anderen Worten, Fred Sandbacks Kunst auf die Bühne bringen. Ein wichtiger Aspekt ist die Bewahrung der Arbeiten für U.S. Museen oder Yale. Es gibt Arbeiten mit einer „Geschichte,“ die nachweislich eigenhändig von Fred installiert und

ausgestellt worden waren, aber nicht verkauft wurden. Wenige wurden verkauft. Fred tischlerte für sein Auskommen. Das Archiv bewahrt das Gedächtnis dieser Arbeiten. Andererseits gibt es eine Unzahl von Entwürfen, die Fred wahrscheinlich niemals ausgeführt hätte: Es gab einfach zu viele davon und Fred traf mit Überlegung eine Auswahl. So wie er sich in der Graphik für wenige Formen entschied, hat er aus einer Unzahl von Entwürfen auf ganz bestimmte zugegriffen. Wir freuen uns über Arbeiten mit „Geschichte.“

F. H.

Du sprichst von Entwürfen, die Fred Sandback wahrscheinlich niemals ausgeführt hätte. Wie kam es zu dieser Entscheidung, die Realisierung von *sculptural studies* aufgrund von Notationen Sandbacks zu befürworten? Die Situation in München 2003, wo die Realisierung der Notationen ja feststand und nur durch den Tod des Künstlers nicht zustande kommen konnte, ist ja spezifisch und nicht generalisierbar.

H. W.

Ja, das kann problematisch sein. Schau', es gab einfach sehr viele Zeichnungen, er hat gezeichnet, wie jeder Skulpteur, das war nicht alles für eine Realisierung bestimmt. Zeichnungen waren gang und gäbe, aber sie hatten keinen konkreten Raumbezug. Da geht es um komplexe institutionelle Fragen, Eigentum, Autorschaft. (Die Arbeiten für die Pinakothek sind aus meiner Sicht übrigens anders, fremd; das war ja eine ortspezifische Auftragsarbeit, völlig untypisch.) Aber ja, es besteht bei der Rekonstruktion von Arbeiten mit „Geschichte“ ein anderer Legitimationsgrad als bei der erstmaligen Realisierung von Zeichnungen als Skulptur.

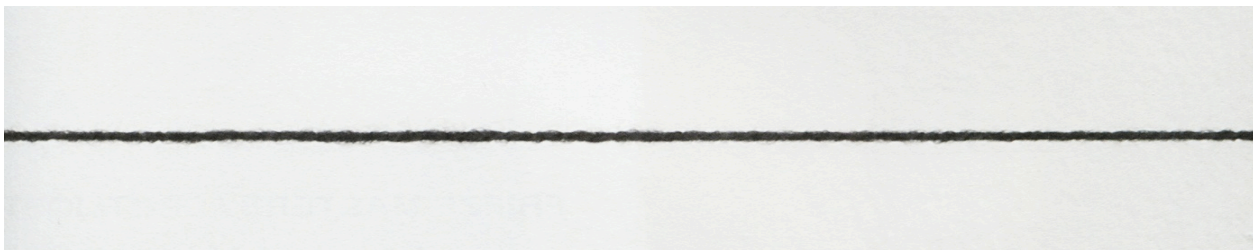
F. H.

Sandbacks Arbeiten muss man erfahren. Das ist aufgrund ihrer temporären, ephemeren Natur selten möglich, man muss sich auf photographisches Material stützen. Die neueren Kataloge der großen New Yorker Galerien von Reinstallationen historischer Arbeiten oder diesen Konstruktionen von Skulpturen auf Basis der Notationen eben, aber auch die von *non-for-profit* Ausstellungen, die von der Nachlassverwaltung kuratiert wurden – ich denke dabei insbesondere an die große Ausstellung in Rio de Janeiro – wirken im

Gegensatz zu den älteren Ausstellungskatalogen manipuliert, geschönt. Der Fokus scheint auf der geometrischen Strenge der Arbeiten und einer suggestiven Darstellung von Volumen und Fläche zu liegen. Die seltsam fluktuierende, weiche, ganz und gar nicht dominante Stofflichkeit der Fäden tritt absolut in den Hintergrund.

H. W.

Fred war nicht megaloman. Monumentalität interessierte ihn nicht. Das war nicht er. Deshalb lege ich selbst bei Fotos großen Wert darauf, dass die Textur der Arbeiten sichtbar bleibt. Schau' Dir nur unser *Frieze Masters* Inserat an (Abb. unten, Detail). Fred ist nicht die Linie an sich, sondern die Feinheit in der Linie, die Zartheit, nicht das Harte, Knallige. Seine Arbeiten sind sanft, flirrend, sinnlich, nicht glatt. Sie sind eigentlich weich, wunderbar; trotz dieser Gespanntheit haben sie eine Nachgiebigkeit. Diese mathematische Strenge ist im Nachhinein implantiert worden – mit Ausnahme der frühen, harten Drahtskulpturen. — Fred hat der Skulptur den Körper entzogen.



Literaturverzeichnis

1. Schriften des Künstlers (chronologisch)

Sandback *Artist's text* (undatiert)

Fred Sandback, *Artist's text, no date*, in: Kat. Ausst. Museum of Contemporary Art Denver 2011, 9.

Sandback 1969/1970

Fred Sandback, *Situations. Ten Situational Sculptures for the Dwan Gallery 1969 and 1970*, Annemarie Verna Galerie Zürich (Auflage von 8).

Sandback *Untitled* ca. 1970

Fred Sandback, *Untitled*/Ohne Titel, wahrscheinlich frühe 1970er, Kat. Ausst. Kunstmuseum Liechtenstein 2005/The Fruitmarket Gallery 2006 et al., 89.

Sandback 1972

Fred Sandback, 16 Variationen von 2 Diagonalen Linien, Galerie Heiner Friedrich (Hg.) München 1972.

Andre/Haacke et al.

Carl Andre, Hans Haacke, Don Judd, Sol LeWitt, Barry Le Va, Robert Morris, Dorothea Rockburne, Fred Sandback, Richard Serra und Robert Smithson, *The Undersigned Affirm ...*, in: Artforum 10/10 (Juni 1972), 92.

Sandback Manuskript ca. 1972

Fred Sandback Manuskript (ca. 1972), in: Kat. Ausst. Instituto Moreira Salles Rio de Janeiro 2010, 74.

Sandback 1973

Fred Sandback, 16 Variationen von 2 Horizontalen Linien, Galerie Heiner Friedrich (Hg.) München 1973.

Sandback *Notes* 1973

Fred Sandback, *Notes*/Bemerkungen 1973, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Liechtenstein 2005/The Fruitmarket Gallery 2006 et al., 88.

Sandback *Notes* 1975

Fred Sandback, *Notes*/Bemerkungen 1975, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Liechtenstein 2005/The Fruitmarket Gallery 2006 et al. 90 – 93.

Sandback *Untitled* 1975

Fred Sandback, *Untitled*/Ohne Titel 1975, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Liechtenstein 2005/The Fruitmarket Gallery 2006 et al., 94 – 99.

Sandback Manuskript ca. 1975

Fred Sandback Manuskript ca. 1975, in: Kat. Ausst. Instituto Moreira Salles Rio de Janeiro 2010, 81.

Sandback *Untitled* 1977

Fred Sandback *Untitled*/Ohne Titel 1977, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Liechtenstein 2005/The Fruitmarket Gallery 2006 et al., 106 – 107.

Sandback 1977/2003

Fred Sandback, *Ten Isometric Drawings for Ten Vertical Constructions*, New York 1977/2003.

Sandback *Remarks* 1966-86

Fred Sandback, *Remarks on my Sculpture*/Bemerkungen zu meiner Skulptur 1966-86, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Liechtenstein 2005/The Fruitmarket Gallery 2006 et al. 119-124.

Sandback 1987

Fred Sandback, Werkverzeichnis der Druckgraphik 1970-1986, Galerie Fred Jahn (Hg.), München 1987.

Sandback *Children's Guide* 1989

Fred Sandback, *Children's Guide to Seeing. Fred Sandback: Sculpture*/Eine Sehanleitung für Kinder. Fred Sandback: Skulpturen, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Liechtenstein 2005/The Fruitmarket Gallery 2006 et al., 125 – 126.

Sandback *Notes* 1995

Fred Sandback, *Notes from a Conversation [with Kimberly Davenport]* 1995, in: Kat. Ausst. Zwirner & Wirth New York 2007, keine Seitenangabe.

Sandback *Untitled* 1998

Fred Sandback, *Untitled*/Ohne Titel 1998, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Liechtenstein 2005/The Fruitmarket Gallery 2006 et al., 152.

<http://www.fredsandbackarchive.org>.

2. Ausstellungskataloge (chronologisch)

Kat. Ausst. The Fred Sandback Museum 1982

The Dia Art Foundation (Hg.), *74 Front Street, The Fred Sandback Museum, Winchendon, Massachusetts*, Ausstellungskatalog The Fred Sandback Museum, Winchendon, MA, 20. 6. 1981 – 31. 10. 1982, New York 1982.

Kat. Ausst. Krannert Art Museum Chicago 1985

Stephen Prokopoff (Hg.), *The Art of Fred Sandback: A Survey*, Ausstellungskatalog Krannert Art Museum, University of Illinois, Chicago, 9. 3. – 14. 4. 1985, Chicago 1985.

Kat. Ausst. Zürich 1985

Toni Stooss (Hg.), Fred Sandback, Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich, 25. 5. – 21. 7. 1985, Zürich 1985.

Kat. Ausst. Städtische Kunsthalle Mannheim 1986

Manfred Fath (Hg.), *Fred Sandback, Sculpture 1966-1986*, Ausstellungskatalog Städtische Kunsthalle Mannheim, 15. 3. – 11. 5. 1986, Mannheim 1986.

Kat. Ausst. Kestner-Gesellschaft Hannover 1987

Carl Haenlein (Hg.), *Fred Sandback, Diagonal Constructions/Broken Lines*. Skulpturen und Zeichnungen, Ausstellungskatalog Kestner-Gesellschaft Hannover, 20. 2. – 21. 4. 1987, Hannover 1987.

Kat. Ausst. Yale University Art Gallery/Contemporary Arts Museum Houston 1989

Fred Sandback, *Sculpture*. Ausstellungskatalog Yale University Art Gallery, New Haven, 16. 6. – 31. 8. 1989, Contemporary Arts Museum Houston, 20. 5. – 13. 8. 1989, New Haven/Houston, 1989.

Kat. Ausst. MAK Wien 1991

Peter Noever (Hg.), Alexander M. Rodtschenko – Warwara F. Stepanova, *Die Zukunft ist unser einziges Ziel ...*, Ausstellungskatalog Museum für Angewandte Kunst Wien (MAK), Wien 1991.

Kat. Ausst. Guggenheim Museum New York 1994

Thomas Krens et al. (Hg.), Robert Morris, *The Mind/Body Problem*, Ausstellungskatalog The Solomon R. Guggenheim Museum/Guggenheim Museum Soho, Januar – April 1994, New York 1994.

Kat. Ausst. Bregenzer Kunstverein Palais Thurn & Taxis 1997

Bregenzer Kunstverein/Wolfgang Fetz (Hg.), Fred Sandback, Ausstellungskatalog Bregenzer Kunstverein, Palais Thurn und Taxis, Sommer 1997, Bregenz 1997.

Kat. Ausst. Museo Tamayo Mexiko City 2002

Fred Sandback: *Escultura*, Ausstellungskatalog Museo Tamayo Arte Contemporáneo, Mexico City, 7. 5. – 18. 8. 2002, Mexico City 2002.

Kat. Slg. Dia Art Foundation New York 2003

Lynne Cooke/Michael Govan (Hg.), Sammlungskatalog Dia:Beacon, 2. Aufl., New York 2003.

Kat. Ausst. Kettle's Yard Cambridge 2005

Fred Sandback, Ausstellungskatalog Kettle's Yard, University of Cambridge, 7. 5. – 26. 6. 2005, Cambridge 2005.

Kat. Ausst. Kunstmuseum Liechtenstein 2005/The Fruitmarket Gallery 2006 et al.

Friedemann Malsch/Christiane Meyer-Stoll (Hg.), Fred Sandback, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, 18. 11. 2005 – 19. 2. 2006; The Fruitmarket Gallery Edinburgh, 18. 3. – 14. 5. 2006; Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz, 23. 6. – 3. 9. 2006; capcMusée d'art contemporain, Bordeaux, Februar bis Mai 2007, Ostfildern-Ruit 2006.

Kat. Ausst. Foundation 20 21 2006

Tim Nye (Hg.), *Invisible Might*, Ausstellungskatalog Foundation 20 21, New York 4. 5. – 24. 6. 2006, New York 2006.

Kat. Ausst. Zwirner & Wirth New York 2007

Fred Sandback, Ausstellungskatalog Zwirner & Wirth New York anlässlich der Ausstellungen *Fred Sandback: Large Scale Sculpture*, 22. 11. – 22. 12. 2006 und *Fred Sandback: Early Work*, 22. 11. 2006 – 20. 1. 2007, New York 2007.

Kat. Slg. Verbund 2007

Gabriele Schor (Hg.), *Held Together With Water*. Sammlungskatalog der Sammlung Verbund, Wien 2007.

Kat. Ausst. Zwirner New York 2009

Fred Sandback, Ausstellungskatalog David Zwirner New York, 9. 1. – 14. 2. 2009 und Zwirner & Wirth New York 2006/2007 13. 1. – 28. 2. 2009, Göttingen 2009.

Kat. Ausst. Museum of Modern Art 2010

Connie Butler/Catherine de Zegher (Hg.), *On Line. Drawing Through the Twentieth Century*. Ausstellungskatalog Museum of Modern Art, New York, 21. 11. 2010 – 7. 2. 2011, New York 2010.

Kat. Ausst. Instituto Moreira Salles Rio de Janeiro 2010

Fred Sandback. Ausstellungskatalog Instituto Moreira Salles Rio de Janeiro, 10. 8. – 24. 10. 2010; Instituto Moreira Salles und Centro Universitario Maria Antonia, Sao Paulo, 17. 8. – 24. 10. 2010, Rio de Janeiro 2010.

Kat. Ausst. Wilhelm–Hack-Museum Ludwigshafen 2011

Kerstin Skrobaneck/Reinhard Spieler (Hg.), Fred Sandback, Räume zeichnen, Ausstellungskatalog Wilhelm–Hack-Museum Ludwigshafen am Rhein, 21. 5. – 18. 9. 2011, Bielefeld/Leipzig/Berlin 2011.

Kat. Ausst. Museum Morbroich Leverkusen 2011

Fred Sandback. Zeichnungen, die man bewohnen kann. Ausstellungskatalog Museum Morbroich Leverkusen 4. 12. 2011 – 13. 5. 2012, Leverkusen 2011.

Kat. Ausst. Museum of Contemporary Art Denver 2011

Fred Sandback. Ausstellungskatalog Museum of Contemporary Art Denver, 9. 9. – 23. 10. 2011, Denver 2011.

Kat. Ausst. Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof Berlin 2012

Udo Kittelmann /Henriette Huldish (Hg.), *Anthony McCall, Five Minutes of Pure Sculpture*, Ausstellungskatalog Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin, 20. 4. – 12. 8. 2012, Köln 2012.

Kat. Ausst. dOCUMENTA (13)/3 2012

Carolyn Christov-Bakargiev (Hg.), Das Begleitbuch/ *The Guidebook*, Katalog/Catalog 3. Band 3 des dOCUMENTA (13)-Ausstellungskatalogs Kassel 9. 6. – 16. 9. 2012, Ostfildern 2012.

3. Selbstständige und unselbstständige Publikationen (alphabetisch)

Ahrens 1987

Carsten Ahrens, Im Gegenlicht – Die Skulptur ohne Schatten, in: Kat. Ausst. Kestner-Gesellschaft Hannover 1987, 11 – 14.

Alberro 2003

Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge/London 2003.

Alloway 1974

Lawrence Alloway, *Fred Sandback*, *John Weber Gallery*, in: Artforum 12/5 (Mai 1974), 63.

Anonym 1992

Anonym, *Sandback: Where is the Sculpture?* [Interview] 1992, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Liechtenstein 2005/The Fruitmarket Gallery 2006 et al., 127 – 134.

Avgikos 1991

Jan Avgikos, *Fred Sandback*, *David Nolan Gallery*, in: Artforum 29/5 (Januar 1991) 120 – 121.

Bach/Pichler 2009

Friedrich Teja Bach/ Wolfram Pichler (Hg.), *Öffnungen: Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*, München 2009.

Bach/Pichler Ouverture 2009

Friedrich Teja Bach/ Wolfram Pichler, *Ouverture*, in: Bach/Pichler 2009, 9 – 23.

Bachelard 2011

Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes*, Frankfurt am Main 2011 (9. Aufl.)

Barthes 1984/1989

Roland Barthes, *The Rustle of Language* (Richard Howard, übers., original: *Le bruissement de la langue* 1984), Los Angeles 1989.

Battcock 1995

Gregory Battcock (Hg.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, Berkeley 1995.

Bernhard 2005

Peter Bernhard, Plessners Konzept der *Offenen Form* im Kontext der Avantgarde der 1920er Jahre, überarbeitete Vortragsfassung TU Dresden 2005, [http:// www. Philosophie.phil.uni-erlangen.de](http://www.Philosophie.phil.uni-erlangen.de), 18. 9. 2012.

Billarant/Billarant/Cugini et al. 2005

Francoise und Jean-Philippe Billarant/Thomas Cugini et al., *Comments on Fred Sandback/Erinnerungen an Fred Sandback* 2005, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Liechtenstein 2005/The Fruitmarket Gallery 2006 et al., 174 – 211.

Bochner 1967/1995

Mel Bochner, *Serial Art, Systems, Solipsism* (1967) in: Battcock 1995, 92 – 102.

Bogen 1999

Steffen Bogen, Einführung in die Bildsemiotik Teil 1, Universität Konstanz 1999, <http://www.uni-konstanz.de>, 16. 10. 2012.

Boice 1973

Bruce Boice, *Fred Sandback, Weber Gallery*, in: Artforum 11/7 (März 1973), 91 – 92.

Bois 1990

Yve-Alain Bois, *Painting as Model*, Cambridge 1990.

Bois 2003

Yve-Alain Bois, *World and a String*, in: Artforum 42/2 (Oktober 2003), 31 – 32 und <http://thefreelibrary.com>.

Bois 2004

Yve-Alain Bois, *Specific Objections*, in: *Artforum International*, 22. 6. 2004, <http://thefreelibrary.com>, 18. 4. 2012.

Bois 2005

Yve-Alain Bois, *A Drawing That is Habitable/Eine Zeichnung, die man bewohnen kann*, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Liechtenstein 2005/The Fruitmarket Gallery 2006 et al., 27 – 54.

Bois 2011

Yve-Alain Bois, *Formalism and structuralism*, in: Foster/Krauss et al. 2011, 32 – 39.

Bollnow 1976

Otto Friedrich Bollnow, Paul Ricœur und die Probleme der Hermeneutik, in: Zeitschrift für philosophische Forschung, 30/1976, 167-189 und 389 – 412.

Böhm 2010

Gottfried Böhm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2010.

Buchloh 2002

Benjamin H.D. Buchloh, *Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture* (1980), in: *Neo-Avantgarde and Culture Industry, Essays on European and American Art from 1955-1975*, Cambridge/London 2002.

Buchloh 2011

Benjamin H. D. Buchloh, *The social history of art: models and concepts*, in: Foster/Krauss et al. 2011, 22-31.

Busch 2012

Kathrin Busch, *Befremdliche Räume*, in: sic et non.zeitschrift für Philosophie und Kultur. Im Netz, <http://www.sicetnon.org>, 8. 10. 2012.

Butin 2006

Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2006.

Casati/Varzi 1994

Roberto Casati/Achille C. Varzi, *Holes and Other Superficialities*, Cambridge 1994.

Chae-Duporge 2005

Okyang Chae-Duporge, *L'espace non-agi dans l'œuvre de Lee Ufan*, in: Lee Ufan, *Ausstellungskatalog Musée d'art moderne Saint-Etienne Métropole*, 10. 12. 2005 – 19. 2. 2006, Paris 2005, 8 – 27.

Cooke 2005

Lynne Cooke, *The More Complete Situation*, in: Kat. Ausst. Kettle's Yard Cambridge 2005, 9 – 19.

Crimp 1973

Douglas Crimp, *Reviews and Previews*, in: *Art News* 72 (Februar 1973), 80.

Crow 1996

Thomas Crow, *Site-Specific Art: The Strong and the Weak*, in: ders., *Modern Art in the Common Culture*, New Haven/London 1996, 131-150.

Davenport 1995

Kimberley Davenport, Interview mit Fred Sandback, 1995, in: <http://www.fredsandbackarchive.org>.

Davila 2005

Thierry Davila, *The Power of the Void/Die Macht der Leere*, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Liechtenstein 2005/The Fruitmarket Gallery 2006 et al. 75 – 83.

Davila 2009

Thierry Davila, *In Extremis: Essais sur l'art et ses déterritorisations depuis 1960*. Éditions La Lettre volée, Brussels 2009.

Delehanty 1989

Suzanne Delehanty, *Notes on Fred Sandback from Houston*, in: Kat. Ausst. Yale University Art Gallery/Contemporary Arts Museum Houston 1989, 12 – 13.

Deleuze/Guattari 1980/1992

Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Tausend Plateaus* (1980), (dtsh. Übers., original: *Mille Plateaux*, Paris 1980) Berlin 1992.

Duchamp 1999

Marcel Duchamp, *Notes*, 2. Aufl., Paris 1999.

Dünne/Günzel 2006

Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.) *Raumtheorie, Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2006.

Elcott 2012

Noam M. Elcott, Anthony McCall und die Vermittlung der Unmittelbarkeit/*Anthony McCall and the Mediation of Immediacy*, in: Kat. Ausst. Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof Berlin 2012, 20 – 53.

Fessler 2010

Anne Katrin Fessler, Minimaler Aufwand, maximale Sinnlichkeit in: Der Standard, (Wien), 13. 10. 2010.

Field 1989

Richard s. Field, *Fred Sandback, Drawings and Prints*, in: Kat. Ausst. Yale University Art Gallery/Contemporary Arts Museum Houston 1989, 32.

Foote 1976

Nancy Foote, *Drawing the Line*, in: Artforum 14/9 (März 1976) 54 – 57.

Foster 1996

Hal Foster, *The Crux of Minimalism*, in: *Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge 1996.

Foster 1998

Hal Foster, *Die Crux des Minimalismus*, in: Stemmrich 1998, 589 – 633.

Foster/Krauss et al. 2011

Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, David Joselit, *Art Since 1900 – modernism, antimodernism, postmodernism*, London, 2011.

Foster 2011

Hal Foster, *Psychoanalysis in modernism as a method*, in: Foster/Krauss et al. 2011, 15 – 21.

Foster Art Architecture 2011

Hal Foster, *The Art Architecture Complex*, London 2011.

Fraser 2006

Andrea Fraser, *Why Does Fred Sandback's Work Make Me Cry?*, in: Grey Room 22 (Winter 2006), 30 – 47.

Fried 1967

Michael Fried, Kunst und Objekthaftigkeit, 1967, in: Stemmrich 1998, 334 – 374.

Fried 1967/1995

Michael Fried, *Art and Objecthood* (1967), in: Battcock 1995, 116 – 147.

Giewe 1973

Gert Giewe, Galerie-Spaziergang: Empfindliches Spannungsfeld, in: TZ (München) 17. Januar 1973, 14 – 15.

Gingeras 2012

Alison Gingeras, *Profile: Painting without canvas or sculpting with paint*, <http://www.contemporary-magazines.com>, 18. 9. 2012.

Glaser 1966/1995

Bruce Glaser/Lucy R. Lippard, *Questions to Stella and Judd* (1966), in: Battcock 1995, 148 – 164.

Gombrich 1959

Ernst H. Gombrich, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. (Lisbeth Gombrich dtsch. Übers., original: *Art and Illusion* 1959), Stuttgart/Zürich 1986.

Govan/Sandback et al. 2002

Michael Govan, Fred Sandback, Marianne Stockebrand, Gianfranco Verna, *Conversation with Fred Sandback/Gespräche mit Fred Sandback* 2002, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Liechtenstein 2005/The Fruitmarket Gallery 2006 et al. 153 – 172.

Greenberg 1967

Clement Greenberg, *Recentness of Sculpture*, 1967, in: Battcock 1995, 180 – 186.

Haenlein 1987

Carl Haenlein, Sandbacks Skulpturen, in: Kat. Ausst. Kestner-Gesellschaft Hannover 1987, 7 – 10.

Harrison/Wood 1993

Charles Harrison/Paul Wood (Hg.), *Art in Theory, 1900-2000. An anthology of changing ideas*, Malden, MA/Oxford/Victoria 1993.

Hausmann 1969

Jörg Hausmann, Fred Sandback: *Light, Space, Facts*/Fred Sandback: Licht Raum, Tatsachen, Interview *by/von* Jörg Hausmann (1969), in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Liechtenstein 2005/The Fruitmarket Gallery 2006 et al. 86 – 87.

Heidegger 1996

Martin Heidegger, *Bemerkungen zu Kunst – Plastik – Raum*, (Hermann Heidegger Hg.) St. Gallen 1996.

Heidegger 2006

Martin Heidegger, *Die Räumlichkeit des Daseins*, in: Dünne Günzel 2006, 141 – 152.

Heidegger 2007

Martin Heidegger, *Die Kunst und der Raum/L'Art et l'Espace*, Frankfurt am Main 2007.

Hudson 2009

Suzanne Hudson, *6 Works, 6 Rooms*. David Zwirner, in: *Artforum* 48/ 3 (November 2009) 232.

Hutchinson 1968

Peter Hutchinson, *The Perception of Illusion: Object and Environment*, in: Arts Magazine 42/6 (April 1968) 13 – 15.

Jameson 1991

Frederic Jameson, *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham 1991.

Kastner 2012

Jeffrey Kastner, Fred Sandback. David Zwirner, in: Artforum 48/9 (Mai 2012) 304.

Koch 2008

Sabine Koch, Zur Geschichte der psychologischen Ästhetik. Broschüre zum Forschungsschwerpunkt Psychologische Ästhetik und kognitive Ergonomie der Instituts für Psychologische Grundlagenforschung, Fakultät für Psychologie, Universität Wien, Wien 2008, <http://www.Aesthetics.univie.ac.at>, 17.7.2012.

Koffka 1925/2008

Kurt Koffka, Zu den Grundlagen der Gestaltpsychologie. Ein Auswahlband. Michael Stadler (Hg.), Wien 2008.

Koschatzky 1981

Koschatzky, Walter, Die Kunst der Zeichnung. Technik. Geschichte. Meisterwerke, München 1981.

Krauss 1966/2001

Rosalind E. Krauss, *Allusion and Illusion in Donald Judd* (1966), in: Meyer 2001, 211 – 214.

Krauss 1977/1981

Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture* (1977), Cambridge 1981.

Krauss 1979/1996

Rosalind E. Krauss, *Sculpture in the Expanded Field* (1978) in: Dieselbe, *The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths*, Cambridge 1985, 276 – 291.

Krauss 1985

Rosalind Krauss, *This New Art: To Draw in Space* (1981), in: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge 1985, 119 – 129.

Kravagna 1992

Christian Kravagna, Fred Sandback, Galerie Hubert Winter, in: Artforum 30/8 (April 1992) 109.

Kubler 1962/1982

George Kubler, Die Form der Zeit, Anmerkungen zur Geschichte der Dinge (dtsh. Übers., original: *The Shape of Time*, 1962), Frankfurt am Main 1982.

Kwon 2002

Miwon Kwon, *One Place After Another. Site-Specific Art and Local Identity*, Cambridge 2002.

Judd 1965/1998

Donald Judd, Spezifische Objekte (1965), in: Stemmrich 1998, 59 – 73.

Lawrence 2012

Lawrence, James. Fred Sandback. David Zwirner New York. Göttingen 2012 (angekündigt).

Lähnemann 2011

Ingmar Lähnemann, *Inside and outside the White Cube. Between Categories* – Brian O'Doherty/Patrick Ireland und sein Werk, Hamburg 2011.

Lee 2004

Pamela Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*, Cambridge 2004.

Lee 2007

Pamela Lee, *The Materialist*, in: Kat. Ausst. Zwirner & Wirth New York 2007, ohne Seitenangabe.

Lerner 2011

Adam Lerner, *The Art of Making Something Special*, in: Kat. Ausst. Museum of Contemporary Art Denver 2011, 10 – 19.

Liebmann 1983

Lisa Liebmann, *Fred Sandback. Marian Goodman Gallery*, in: Artforum 21/8 (April 1983) 75.

Liebmann 1985

Lisa Liebmann, *The Cabin at 8 a.m.*, in: Kat. Ausst. Zürich 1985, 8 – 9.

Linville 1971

Kasha Linville, *Sonsbeek: Speculations, Impressions*, in: Artforum 10/2 (Oktober 1971), 54 – 61.

Lippard 1973

Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley 1973.

Lyotard 1986

Jean-François Lyotard, Der Augenblick, Newman. in: Derselbe, Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, Berlin 1986, 7 – 23.

MacMillan 2011

Kyle MacMillan, Fred Sandback, MCA Denver, in: Artforum 40/4 (Dezember 2011) 262.

Mavridorakis 1998

Valérie Mavridorakis, *Fred Sandback ou le fil d'Occam*, in: Éditions La Lettre volée Brüssel 1998.

McEvilley 2005

Thomas McEvilley, *Nothing Outside Factuality/Nichts außerhalb der Tatsächlichkeit*, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Liechtenstein 2005/The Fruitmarket Gallery 2006 et al. 55 – 74.

Meredith 2002

Michael Meredith, Fred Sandback, Chinati Foundation, in: Artforum 40/6 (Februar 2002) 135.

Merleau-Ponty 1966/1974

Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966/1974.

Merleau-Ponty 2003

Maurice Merleau-Ponty, *Das Primat der Wahrnehmung*, Frankfurt am Main 2003.

Meyer 2000

James Meyer (Hg.), *Minimalism*, London 2000.

Meyer 2001

James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, New Haven 2001.

Meyer 2005

James Meyer, Preview: Fred Sandback, in: Artforum 44/1 (September 2005) 163.

Meyer-Stoll 2005

Christiane Meyer-Stoll, *Introduction/Einführung*, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Liechtenstein 2005/The Fruitmarket Gallery 2006 et al., 13 – 24.

Michelson 1969

Annette Michelson, *Robert Morris, An Aesthetics of Transgression, 1969*, in: Ausstellungskatalog, Robert Morris Corcoran Gallery of Art, Washington 1969.

Michelson/Krauss et al. 1988

Annette Michelson/Rosalind Krauss/Douglas Crimp/Joan Copjec, *October – The First Decade 1976-1986*, Cambridge 1988.

Mittringer 1999

Markus Mittringer, Die Spätfolgen der Moderne, Der Standard (Wien), 25. März 1999, 18.

Mittringer 2005

Markus Mittringer, Das geheime Wesen potenzierte Räume, in: Der Standard (Wien), 23. Dezember 2005, 25.

Morris 1966/1995

Robert Morris, *Notes on Sculpture, Part I and II* (1966), in Battcock 1995, 222 – 235.

Newman, Barnett 1948

Barnett Newman, *The Sublime is Now*, 1948, in: Harrison/Wood 1993, 580 – 582.

Newman 1989

Sasha M. Newman, *Fred Sandback at Yale*, in: Kat. Ausst. Yale University Art Gallery/Contemporary Art Museum Houston 1989, 22 – 30.

Nieder 2002

Andreas Nieder, Wahrnehmung von Scheinkonturen – wie sich das Gehirn Illusionen macht, *Neuroforum* 3/02, 210, 2002, [http://www.Homepages.uni-tuebingen.de/andreas.nieder/Nieder \(2002\) Neuroforum. pdf](http://www.Homepages.uni-tuebingen.de/andreas.nieder/Nieder%20(2002)%20Neuroforum.pdf).

O'Doherty 1976/1996

Brian O'Doherty, *In der weißen Zelle/Inside the White Cube* 1976, Wolfgang Kemp (Hg.), Berlin 1996.

Ott 2005

Michaela Ott, Gilles Deleuze zur Einführung, Hamburg 2005.

Parnass 2008

Fred Sandback, *Parnass* (Wien) 2 (Mai-August 2008) 138.

Pincus-Witten 1977

Robert Pincus-Witten, *Postminimalism*, New York, 1977.

Potts 2000

Alex Potts, *The sculptural Imagination: figurative, modernist, minimalist*. New Haven 2000.

Prechtl 1998

Peter Prechtl, Edmund Husserl zur Einführung, Hamburg 1998.

Presse 1973

Strukturen im Raum, *Die Presse* (Wien), 11. Mai 1973.

Prokopoff 1985

Stephen Prokopoff: *An Interview/Ein Interview* 1985, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Liechtenstein 2005/The Fruitmarket Gallery 2006 et al. 108 – 118.

Rajchman 2009

John Rajchman, *Fred Sandback's Lines of Thought*, in: Kat. Ausst. Zwirner New York 2009, 8 – 21.

Rein 1975

Ingrid Rein, *Pedestrian Sculptures, Ingrid Rein interviews the Minimal artist Fred Sandback/Fussgängerische Skulpturen – Ein Interview von Ingrid Rein mit dem Minimal-Art-Künstler Fred Sandback* 1975, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Liechtenstein 2005/The Fruitmarket Gallery 2006 et al. 100 – 105.

Rose 1965/1995

Barbara Rose, *A B C Art* (1965), in: Battcock 1995, 274 – 297.

Schmidt 2007

Gunnar Schmidt, Ästhetik des Fadens. Zur Medialisierung eines Materials in der Avantgardekunst, Bielefeld 2007.

Schön 1969

Wolf Schön, Etwas, das es nicht gibt. „Konzeption“, eine Ausstellung im Leverkusener Museum, in: Rheinischer Merkur (Bonn), 7. 11. 1969.

Schwabsky 1997

Barry Schwabsky, *Fred Sandback: Dia Center for the Arts, Lawrence Markey Gallery*, in: Artforum 35/5 (Januar 1997) 82.

Semmf/Strobl 2009

Michael Semff und Andreas Strobl (Hg.), Die Gegenwart der Linie. Eine Auswahl neuerer Erwerbungen des 20. Und 21. Jahrhunderts der Staatlichen graphischen Sammlung München, Pinakothek der Moderne, 19. März bis 21. Juni 2009, München 2009.

Simon 1997/2005

Joan Simon, *Lines of Inquiry: Interview by Joan Simon/Befragung durch Linien: Interview von Joan Simon* (1997) in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Liechtenstein 2005/The Fruitmarket Gallery 2006 et al., 135 – 151.

Spector 1995

Nancy Spector, *Groping Around With the Almost Invisible*, in: Frieze 24 (Oktober/November 1995) 58 – 59.

Standard 2008

Skulpturen ohne Inneres, Der Standard (Wien), 19. Juni 2008.

Stanford 2012

Stanford Encyclopedia of Philosophy, [http:// www.plato.stanford.edu/holes](http://www.plato.stanford.edu/holes), 19. 9. 2012.

Stemmrich 1998

Gregor Stemmrich (Hg.), Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden 1998.

Stooss 1985/1

Toni Stooss, Das Fred Sandback Museum, in: Kat. Ausst. Zürich 1985, 24 – 25.

Stooss 1985/2

Toni Stooss, Zur Arbeit im Kunsthaus Zürich, in: Kat. Ausst. Zürich 1985, 32 – 33.

Strelow 1968

Hans Strelow, Das Ei des Kolumbus für die Minimal Art, in: Rheinische Post (Düsseldorf), 12. Juni 1968.

Taylor 2004

Mark C. Taylor, *Apprehension: The Art of Fred Sandback*, in: Lynne Cooke/Karen Kelley (Hg.), *Robert Lehman Lectures on Contemporary Art*, Dia Foundation, New York 2004, 155 – 179.

Thierolf 2005

Corinna Thierolf, Fred Sandback's *Sculptural Studies for the Pinakothek der Moderne*/ Fred Sandbacks *Sculptural Studies for the Pinakothek der Moderne*, in: Kat. Ausst. Kunstmuseum Liechtenstein 2005/The Fruitmarket Gallery 2006 et al., 191 – 196.

Tuchman 1970

Phyllis Tuchman, *American Art in Germany*, in: Artforum 9/3 (November 1970), 58 –69.

Tuchman 1989

Phyllis Tuchman, Fred Sandback, in: Kat. Ausst. Yale University Art Gallery/Contemporary Art Museum Houston 1989, 36 – 37.

Vazquez 2009

Edward Anthony Vazquez, *Aspects: The Art of Fred Sandback*, Diss. Phil. Stanford 2009 (unpubliziert.).

Vogt 2008

Jochen Vogt 2008, Einladung zur Literaturwissenschaft, 2008/[http://www. uni-due.de/einladung/vorlesungen](http://www.uni-due.de/einladung/vorlesungen), 3. 7. 2012.

Wollheim 1965/1995

Richard Wollheim, *Minimal Art* (1965), in: Battcock 1995, 387 – 399.

Zinggl 1992

Wolfgang Zinggl, Viele, viele bunte Schnüre, in: Falter (Wien) 5/1992.

Abbildungsverzeichnis und Abbildungsnachweise

Abb. 1 und Abb. 2

Fred Sandback, *Untitled (Sculptural Study, Six-Part Construction)*, ca. 1977/2008, schwarzes Acrylgarn, Dimensionen variabel, Ausstellung David Zwirner New York 2009; © <http://www.joannemattera.blogspot.co.at> und <http://www.fredsandbackarchive.org>.

Abb. 3

Fred Sandback, *Untitled (Sculptural Study, Six-Part Construction)*, ca. 1977/2008, schwarzes Acrylgarn, Dimensionen variabel, Ausstellung David Zwirner New York 2009; © Kat. Ausst. Zwirner New York 2009, 72 und <http://www.fredsandbackarchive.org>.

Abb. 4

Fred Sandback, *Untitled*, 1970, weiße Gummischnur, ca. 229 x 122 x 30,5 cm, Ausstellung: Galerie Annemarie Verna, Zürich 1971; © Kat. Ausst. Städtische Kunsthalle Mannheim 1986, 39, Abb. 24.

Abb. 5

Fred Sandback, *Untitled (no. 48, Three Leaning Planes, from 133 Proposals for the Heiner Friedrich Gallery)*, 1969, schwarzes Acrylgarn, Dimensionen variabel, Ausstellung David Zwirner New York 2009; © <http://www.imageobjecttext.com> und <http://www.fredsandbackarchive.org>.

Abb. 6

Fred Sandback, *Untitled (Red Floor Piece)*, 1967, rote Gummischnur mit einem $\frac{1}{32}$ -inch Durchmesser und rote Acrylfarbe auf Metalldraht, 4,1 x 11,4 x 670,6 cm, Studio des Künstlers, Yale School of Art and Architecture, New Haven; © Kat. Ausst. Kettle's Yard Cambridge 2005, 8.

Abb. 7

Carl Andre, *Lever*, 1966, feuerfeste Ziegel, 400 inches, Ausstellung Jewish Museum New York 1966; © Battcock 1995, 105.

Abb. 8

Fred Sandback, *Untitled*, 1968/1982, Metalldraht, keine Dimensionsangabe, Sammlung Bareiss; © Abb. Kat. Ausst. Yale University Art Gallery/Contemporary Arts Museum Houston 1989, 25.

Abb. 9

Donald Judd, *Untitled*, 1966 (*Stainless steel, amber Plexiglas*), vier Einheiten zu je 86 x 86 x 86 cm; © Meyer 2000, 89.

Abb. 10

Fred Sandback, *Shadow Piece*, 1967, fluoreszierend-orange Gummischnur, keine Dimensionsangabe, Yale School of Art and Architecture, New Haven; © Kat. Ausst. Kunstmuseum Liechtenstein 2005/The Fruitmarket Gallery 2006 et al., 239.

Abb. 11

Fred Sandback, *Shadow-defining piece on stairs*, 1967, Bleistift und Filzstift auf Papier, 19,4 x 27 cm, MoMA New York; © Kat. Ausst. Kunstmuseum Liechtenstein 2005/The Fruitmarket Gallery 2006 et al., 239.

Abb. 12

Fred Sandback, *Untitled*, 1967 (*Shadow Piece, New Haven, 1967*), Filzstift und Bleistift auf Zeitungspapier, 19,4 x 26,8 cm, Galerie Fred Jahn, München; © Kat. Ausst. Städtische Kunsthalle Mannheim 1986, 28 Abb. 8.

Abb. 13

Fred Sandback, *Notes for sculpture, New Haven*, 1966, Bleistift auf Papier, 27,9 x 21,6 cm, Galerie Fred Jahn, München; © Kat. Ausst. Städtische Kunsthalle 1986, 22, Abb.2.

Abb. 14

Kurt Koffka, Demonstrationsbeispiel: Krummlinig begrenztes Quadrat, keine Dimensionsangabe, 1925; © Koffka 1925/2008, 55 Abb. 5.

Abb. 15

Fred Sandback, *Untitled*, 1969/2007, graue Acrylfarbe auf Metalldraht mit einem $\frac{1}{8}$ -inch Durchmesser und Gummischnur, 81,3 x 213,4 x 15,2 cm, Installationsansicht Zwirner & Wirth New York 2007; © Kat. Ausst. Zwirner & Wirth New York 2006/2007, keine Seitenangabe und <http://www.fredsandbackarchive.org>.

Abb. 16

Fred Sandback, *Untitled (Series of Sixteen Two-Part Works)*, 1974, John Weber Gallery, New York, 3/9/74 – 3/30/74, 2 Ansichten: Variationen 3/9/74 und 3/12/74; Dimensionen variabel, Ausstellung John Weber Gallery, New York: 1097 x 610 x 274 cm, 1974, Dia Art Foundation, New York; © Kat. Ausst. Städtische Kunsthalle Mannheim 1986 Abb. 34 und Abb. 35.

Abb. 17

Fred Sandback, “*index for sixteen two part pieces*,” Notation für die Arbeit *Untitled (Series of Sixteen Two-Part Works)*, 1974, 19,9 x 25,3 cm, John Weber Gallery, New York, 9. 3. – 30. 3. 1974; © Kat. Ausst. Städtische Kunsthalle Mannheim 1986, Abb. 49.

Abb. 17a

Robert Morris, *Untitled (Stadium)*, 1967, Glasfaser, Konfiguration mit acht Einheiten, je 120,7 x 215,9 x 120,7 cm, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Panza Collection; © Kat. Ausst. Guggenheim Museum New York, 1994, 181.

Abb. 17b

Robert Morris, *Floor Plan with Dates of Changes During the Exhibition*, 1967, (*for Untitled [Stadium]*), Lithographie, Dimensionen und Ort unbekannt; © Kat. Ausst. Guggenheim Museum New York, 1994, 180.

Abb. 18

Mel Bochner, *Four Sets: Rotations and Reversals*, 1966, Tinte auf Pauspapier, 30,5 x 38 cm; © Meyer 2000, 113.

Abb. 19

Fred Sandback, zwei Ansichten der *Drawings for five Situations*, Dwan Gallery, New York, 1969, Filzstift und Bleistift auf Zeitungspapier, je 22,9 x 30,3 cm, Galerie Fred Jahn, München; © Kat. Ausst. Städtische Kunsthalle Mannheim 1986, Abb. 19 und 20.

Abb. 20

Fred Sandback, *Untitled (Sculptural Study Seven-Part Triangular Construction)*, 1982/2011, Dimensionen variabel, Ausstellung Whitechapel Gallery, London 2011; © <http://www.fredsandbackarchive.org>.

Abb. 21

Fred Sandback, *Untitled (Vertical Two-part Corner Piece)* 1968, graue Gummischnur mit einem $\frac{1}{8}$ -inch Durchmesser und graue Acrylfarbe auf Metalldraht, 106,7 x 30,5 x 12,7 cm, Ausstellung David Zwirner New York 2009; © Kat. Ausst. Zwirner New York 2009, 29 und <http://www.fredsandbackarchive.org>.

Abb. 22

Fred Sandback, zwei Ansichten von *Untitled (from Ten Vertical Constructions)*, 1976/1977/2003, Dimensionen variabel, Galerie Heiner Friedrich München, 1977; © Kat. Ausst. Kunstmuseum Liechtenstein 2005/The Fruitmarket Gallery 2006 et al., 39.

Abb. 23

Fred Sandback, Lithographie, 1975, (s/w Abbildung), rot auf Bütten, 48,5 x 64 cm; © Fred Sandback 1987, 26.

Abb. 24

Fred Sandback, Kopie der Notation zu *Untitled (Rust Brown Corner Piece)*, 1976, rostbrauner Buntstift auf Papier, 18,3 x 25 cm; © Privatsammlung.

Abb. 25

Fred Sandback, Blatt 3 der „Mappe mit 10 Umkehr lithographien, 1977,“ (s/w Abbildung), braun auf Japanpapier, 19 x 19 cm, montiert in Passepartouts: 32,8 x 32,8 cm; © Fred Sandback 1987, 70.

Abb. 26

Fred Sandback, Radierung, 1976, Kaltnadel auf Kupfer, Plattenformat ca. 30 x 42 cm; © Fred Sandback 1987, 50.

Abb. 27

Fred Sandback, *Untitled (Two-part Vertical Construction)* 1976/2009, rotes Acrylgarn, Deckenhöhe x 30,5 x 45,7 cm, Ausstellung David Zwirner New York 2009; © Kat. Ausst. Zwirner New York 2009, 45 und <http://www.fredsandbackarchive.org>.

Abb. 28

Fred Sandback, Linolschnitt, 1975, Plattenformat 15,3 x 20,2 cm; © Fred Sandback 1987, 40.

Abb. 29

Fred Sandback, *Untitled (Sculptural Study, Two-part Black Corner Construction)*, 1975/2008, schwarzes Acrylgarn, 273,1 x 172,4 x 172,4 cm (?), Ausstellung David Zwirner New York, 2009; © Kat. Ausst. Zwirner New York 2009, 43 und <http://www.fredsandbackarchive.org>.

Abb. 30

Fred Sandback, *Untitled (Sculptural Study, Seventeen-part Right-angled Construction)*, 1985/2006, rotes Acrylgarn, Dimensionen variabel, Ausstellung Zwirner & Wirth New York, 2006; © Kat. Ausst. Zwirner & Wirth New York 2007, Installationsansicht, keine Seitenabgabe und <http://www.fredsandbackarchive.org>.

Abb. 31

Fred Sandback, *Untitled, 1967 (Studio, New Haven)*, graue Gummischnur, Raumhöhe x 5,1 x 20,3 cm, Studio des Künstlers, Yale School of Art and Architecture, New Haven; © Kat. Ausst. Städtische Kunsthalle Mannheim 1986, 25, Abb. 5.

Abb. 32

Fred Sandback, *Untitled (Sculptural Study, Superimposition of Eight Possible Horizontal Lines)*, ca. 1974/2006, rotes Acrylgarn, Dimensionen variabel, Ausstellung Zwirner & Wirth New York 2006/2007; © Kat. Ausst. Zwirner & Wirth New York 2007, Abb. 12 und <http://www.fredsandbackarchive.org>.

Abb. 33

Fred Sandback, *Broadway Boogie Woogie (Sculptural Study Twenty-eight-part Vertical Construction)*, 1991/2006, rotes, blaues und gelbes Acrylgarn, Dimensionen variabel, Ausstellung Zwirner & Wirth New York, 2006; © Kat. Ausst. Zwirner & Wirth New York 2007, Abb. 28 und <http://www.fredsandbackarchive.org>.

Abb. 34

Fred Sandback, *Untitled*, 1985, weißes Acrylgarn, Dimensionen variabel, Ausstellung Zwirner & Wirth New York, 2006; © Kat. Ausst. Zwirner & Wirth New York 2007, Abb. 17 und <http://www.fredsandbackarchive.org>.

Abb. 34a

Alexander M. Rodtschenko, Linie Nr. 128, 1920, Öl auf Leinwand, 62 x 53 cm; © Kat. Ausst. MAK Wien 1991, 134.

Abb. 35

Fred Sandback, *Untitled (Sculptural Study, White Wall Relief)*, 2003/2006, weiße Farbe auf Sperrholz; Paneel 1: 91,4 x 54,9 cm; Paneel 2: 91,4 x 21,9 cm; Paneel 3: 91,4 x 61 cm; Paneel 4: 91,4 x 35,6 cm, Ausstellung Zwirner & Wirth New York, 2006; © Kat. Ausst. Zwirner & Wirth New York 2007, Abb. 34 und <http://www.fredsandbackarchive.org>.

Abb. 36

Fred Sandback, *Untitled*, 1972, blaue Gummischnur mit einem $\frac{1}{8}$ -inch Durchmesser, 233,7 x variable Länge x 15,2 cm, Ausstellung David Zwirner New York, 2009; © Kat. Ausst. Zwirner New York 2009, 39 und <http://www.fredsandbackarchive.org>.

Abb. 37

Fred Sandback, *Untitled (Oasis) (Sculptural study for the Pinakothek der Moderne)*, 2003, keine Dimensionsangabe, Pinakothek der Moderne, München 2003; © Kat. Ausst. Kunstmuseum Liechtenstein 2005/The Fruitmarket Gallery 2006 et al. 193.

Abb. 38

Fred Sandback, *Untitled (Pink Flamingo) (Sculptural study for the Pinakothek der Moderne)*, 2003, CAD Entwurf keine Dimensionsangabe, Pinakothek der Moderne, München. Die Abbildung wurde von der Galerie Hubert Winter, Wien, zu dem vorliegenden, beschränkten Zweck zur Verfügung gestellt. © Pinakothek der Moderne, München.

Abb. 39

Fred Sandback, *Mother and Daughter (Sculptural study for the Pinakothek der Moderne)*, 2003, CAD Maquette, keine Dimensionsangabe, Pinakothek der Moderne, München. Die Abbildung wurde von der Galerie Hubert Winter, Wien, zu dem vorliegenden, beschränkten Zweck zur Verfügung gestellt. © Pinakothek der Moderne, München.

Abb. 40

Fred Sandback, eine der Variationen aus *16 Variations of 2 Diagonal Lines*, 1972/2012, keine Dimensionsangabe; Reinstallation von *16 Variations of 2 Diagonal Lines* in der Galerie Heiner Friedrich, 1973 bei David Zwirner New York, 2012; © Cathy Carver mit Erlaubnis von David Zwirner New York und <http://www.fredsandbackarchive.org>.

Abb. 41

Fred Sandback, *Untitled (Sculptural Study, Twelve-part vertical construction)*, 1987/2010, Dimensionen variabel; hier: 456 x 356 x 203 cm (Detail), Ausstellung: Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, 2010; © Kat. Ausst. Instituto Moreira Salles Rio de Janeiro 2010, 66.

Abb. 42

Fred Sandback, *Untitled (Sculptural Study, Sixteen-part vertical construction)*, ca. 1990/2010, Dimensionen variabel, hier: 456 x 356 x 203 cm, (Detail), Ausstellung: Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, 2010; © Kat. Ausst. Instituto Moreira Salles Rio de Janeiro 2010, 115.

Abb. 43

Barnett Newman, *Onement I*, 1948, Öl auf Leinwand und Öl auf Klebeband auf Leinwand, 69,2 x 41,2 cm, MoMA New York; © MoMA New York, <http://www.moma.org>.

Abb. 44

Fred Sandback, *Untitled*, 1983 („28 zweistrangige Linien“), gebrochen weißes Acrylgarn, ca 518 cm x Raumhöhe, Ausstellung Fred Sandback Museum Winchendon, MA, Dia Art Foundation; © Kat. Ausst. Zürich 1985, 28.

Abb. 45

Fred Sandback, *Argon*, aus *Eight-part Sculpture for the Dwan Gallery (Conceptual Construction)*, 1969, Schreibmaschinenfarbband auf Papier, 27,9 x 21,6 cm, Ausstellung: Zwirner & Wirth New York, 2006/2007; © Kat. Ausst. Zwirner & Wirth New York 2007, Abb. 1 und <http://www.fredsandbackarchive.org>.

Abb. 46

Naum Gabo, *Volumetrie und Stereometrie*, 1937, keine Dimensionsangabe; © Krauss 1977/1981, 56.

Abb. 47

Naum Gabo, *Konstruktiver Kopf Nr. 1*, 1915 (Rekonstruktion 1985), geschichtetes Sperrholz, 54 cm, Städel Museum, Frankfurt a. M.; © Städel Museum Frankfurt a. M. <http://www.staedelmuseum.de>.

Abb. 48

Fred Sandback, *Untitled*, 1966, Plexiglas und Metall, Sammlung Raab, Edinburgh, keine Dimensionsangabe; © Kat. Ausst. Kunstmuseum Liechtenstein 2005/The Fruitmarket Gallery 2006 et al., 54.

Abb. 49

Donald Judd, *Untitled*, 1965 (*Red fluorescent Plexiglas, steel*), 51 x 122 x 86 cm; © Meyer 2000, 87.

Abb. 50

Fred Sandback, *Untitled*, 1976/1981, rotes Acrylgarn, Dimensionen variabel, (Detail), Ausstellung: Museum of Contemporary Art Denver, 2011; © Kat. Ausst. Museum of Contemporary Art Denver 2011, 22.

Abb. 51

Richard Serra, *Davidson Gate*, 1970, warmgewalzte Stahlplatten, 2 Einheiten, je 243,8 x 245,4 cm, National Gallery of Canada, Ottawa; © National Gallery of Canada, <https://www.gallery.ca>.

Abb. 52

Fred Sandback, *Untitled (Sculptural Study, Two-part Vertical Construction)*, 1986/2008, schwarzes Acrylgarn, Dimensionen variabel, Ausstellung David Zwirner New York, 2009; © Kat. Ausst. Zwirner New York 2009, 7 und <http://www.fredsandbackarchive.org>.

Abb. 53

Mona Hatoum, *Impenetrable*, 2009, keine Dimensionsangabe, Galleria Continua, San Gimignano/Beijing/Le Moulin, White Cube, London/Hong Kong, Art Basel 2011, Basel 2011; © <http://www.makingarthappen>.

Abb. 54

Anthony McCall, *Long Film for Four Projectors*, 1974, keine Dimensionsangabe; © Kat. Ausst. Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof Berlin 2012, 27.

Abb. 55

Anthony McCall, *Five Minutes of Pure Sculpture*, 2012 (Installationsansicht), keine Dimensionsangabe, Ausstellung Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin, Berlin 2012; © David von Becker und Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum der Gegenwart – Berlin, <http://www.antimonide.com>.

Abb. 56

Brian O'Doherty/Patrick Ireland, *Rope Drawing # 91 DIAID (Godhelpus), In Memory of Lost Friends*, 1989, keine Dimensionsangabe; © Lähnemann 2011, 177.

Abb. 57

Brian O'Doherty/Patrick Ireland, *Golden Door Rope Drawing #110*, 2006, keine Dimensionsangabe, Dublin City Gallery The Hugh Lane, Dublin 2006; © Dublin City Gallery The Hugh Lane 2006, <http://www.artnet.com>.

Abb. 58 und 59

Sir Anthony Caro, zwei Ansichten von *Early One Morning*, 1962, roter Lack, Stahl, Aluminium, 289,6 x 619,8 x 335,3 cm, Tate London; © Krauss 1977/1981, 188 und 189.

Abb. 60

Josef Albers, *Structural Constellation Alfa*, 1954, 49 x 65,5 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid; © Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, <http://www.museothyssen.org>.

Abb. 61

Fred Sandback, Lithographie auf blauem Japanpapier aus *Twenty-Two Constructions from 1967*, 1985, 21,5 x 28 cm; © Kat. Ausst. Yale University Art Gallery/Contemporary Arts Museum Houston 1989, 34.

Abb. 62

Fred Sandback, *Untitled*, 1983, oranges Acrylgarn, ca. 213 x 122 x 122 cm, The Fred Sandback Museum, Winchendon, MA; © Kat. Ausst. Städtische Kunsthalle Mannheim 1986, Abb. 79.

Abb. 63

Fred Sandback, *Untitled*, 1985/2012, weißes und gelbes Acrylgarn, Dimensionen variabel, hier: Höhe ca. 1000 cm, Ausstellung: *Art and the City: Das Festival für Kunst im öffentlichen Raum in Zürich-West*, Zürich 2012; © <http://www.artandthecity.com>.

Abb. 64

Fred Sandback, *Untitled*, 1985/2012 („vertikale Konstruktion aus 34 einsträngigen weissen und gelben Linien“), weißes und gelbes Acrylgarn, Dimensionen variabel, hier: 397 x 983 cm, Ausstellung: Kunsthaus Zürich 1985; © Kat. Ausst. Zürich 1985, 36.

Abb. 65

Fred Sandback, Installationsansicht von Fred Sandback, *Untitled (Two-part Vertical Construction)*, 1976 und Fred Sandback, *Untitled (Sculptural Study, Two-part Vertical Construction)*, 1986/2008, Ausstellung David Zwirner New York 2009; © Kat. Ausst. Zwirner New York 2009, 7 und <http://www.fredsandbackarchive.org>.

Abbildungen



Abb. 1: Fred Sandback, *Untitled (Sculptural Study, Six-Part Construction)*, ca. 1977/2008, schwarzes Acrylgarn, Dimensionen variabel, Ausstellung David Zwirner New York 2009.



Abb. 2: Fred Sandback, *Untitled (Sculptural Study, Six-Part Construction)*, ca. 1977/2008, schwarzes Acrylgarn, Dimensionen variabel, Ausstellung David Zwirner New York 2009.

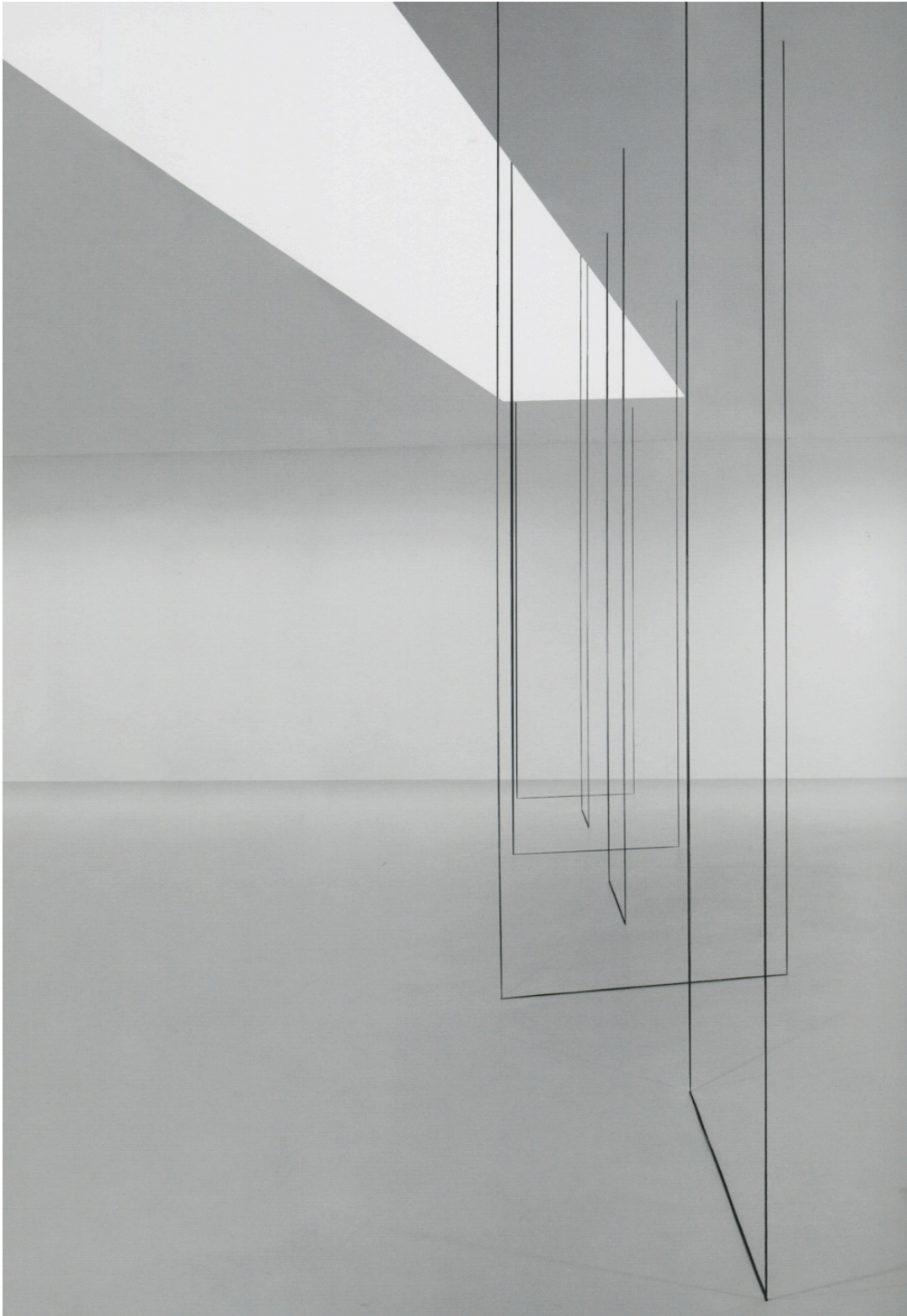


Abb. 3: Fred Sandback, *Untitled (Sculptural Study, Six-Part Construction)*, ca. 1977/2008, schwarzes Acrylgarn, Dimensionen variabel, Ausstellung David Zwirner New York 2009.

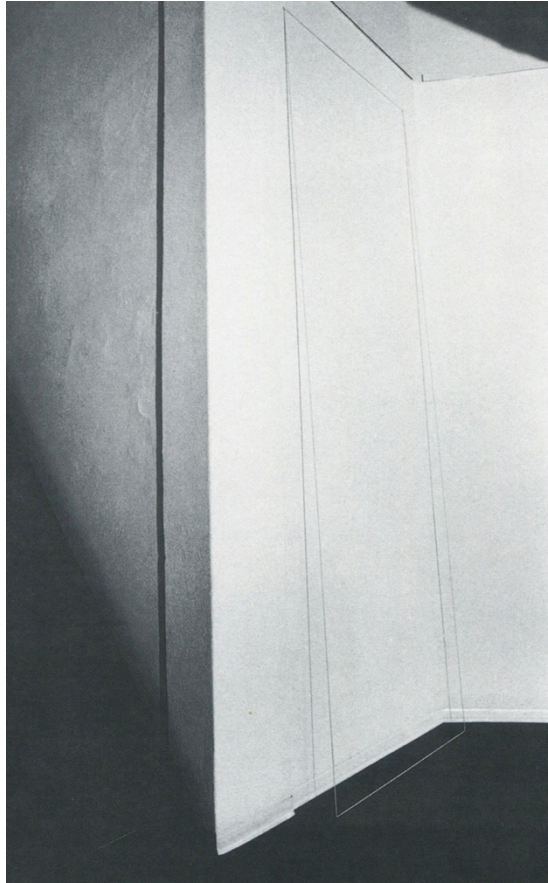


Abb. 4: Fred Sandback, *Untitled*, 1970, weiße Gummischnur, ca. 229 x 122 x 30,5 cm, Ausstellung Galerie Annemarie Verna, Zürich 1971.



Abb. 5: Fred Sandback, *Untitled (no. 48, Three Leaning Planes, from 133 Proposals for the Heiner Friedrich Gallery)*, 1969, schwarzes Acrylgarn, Dimensionen variabel, Ausstellung David Zwirner New York 2009.



Abb. 6: Fred Sandback, *Untitled (Red Floor Piece)*, 1967, rote Gummischnur mit einem $\frac{1}{32}$ -inch Durchmesser und rote Acrylfarbe auf Metalldraht, 4,1 x 11,4 x 670,6 cm, Studio des Künstlers, Yale School of Art and Architecture, New Haven.

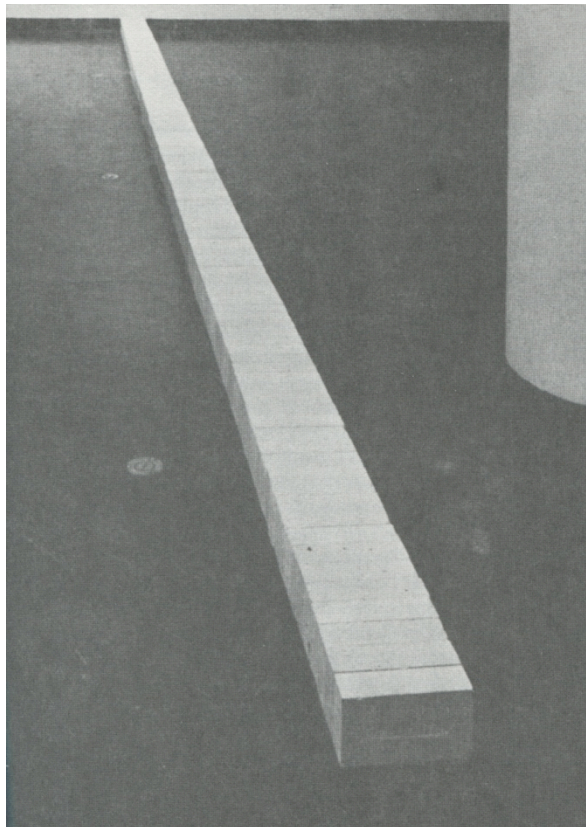


Abb. 7: Carl Andre, *Lever*, 1966, feuerfeste Ziegel, 400 inches, Ausstellung Jewish Museum New York 1966.



Abb. 8: Fred Sandback, *Untitled*, 1968/1982, Metalldraht, keine Dimensionsangabe, Sammlung Bareiss.



Abb. 9: Donald Judd, *Untitled*, 1966 (*Stainless steel, amber Plexiglas*), vier Einheiten zu je 86 x 86 x 86 cm.



Abb. 10: Fred Sandback, *Shadow Piece*, 1967, fluoreszierend-orange Gummischnur, keine Dimensionsangabe, Yale School of Art and Architecture, New Haven.

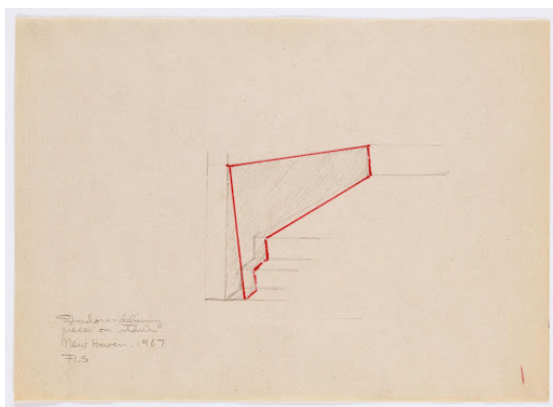


Abb. 11: Fred Sandback, *Shadow-defining piece on stairs*, 1967, Bleistift und Filzstift auf Papier, 19,4 x 27 cm, MoMA New York.

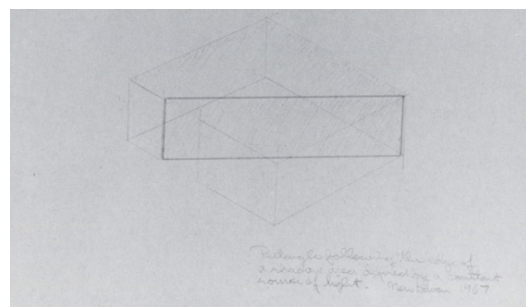


Abb. 12: Fred Sandback, *Untitled*, 1967 (*Shadow Piece, New Haven, 1967*), Filzstift und Bleistift auf Zeitungspapier, 19,4 x 26,8 cm, Galerie Fred Jahn, München.

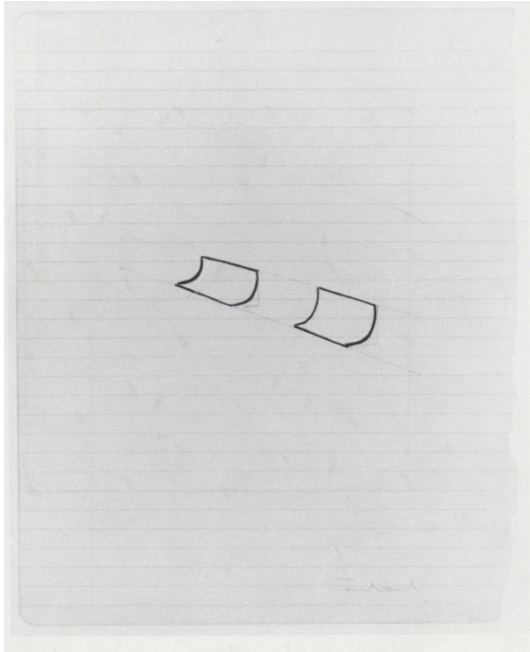


Abb. 13: Fred Sandback, *Notes for sculpture*, *New Haven*, 1966, Bleistift auf Papier, 27,9 x 21,6 cm.

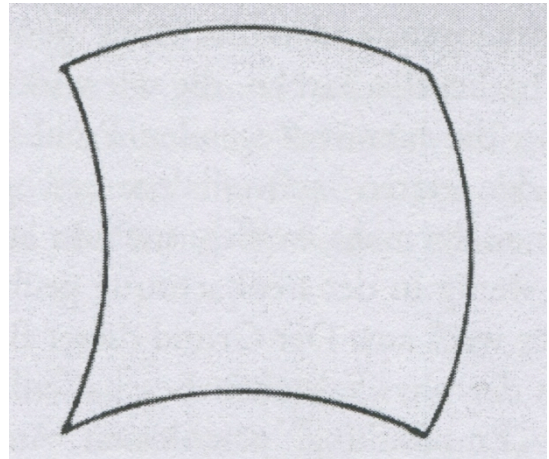


Abb. 14: Kurt Koffka, Demonstrationsbeispiel: Krummlinig begrenztes Quadrat, keine Dimensionsangabe, 1925.

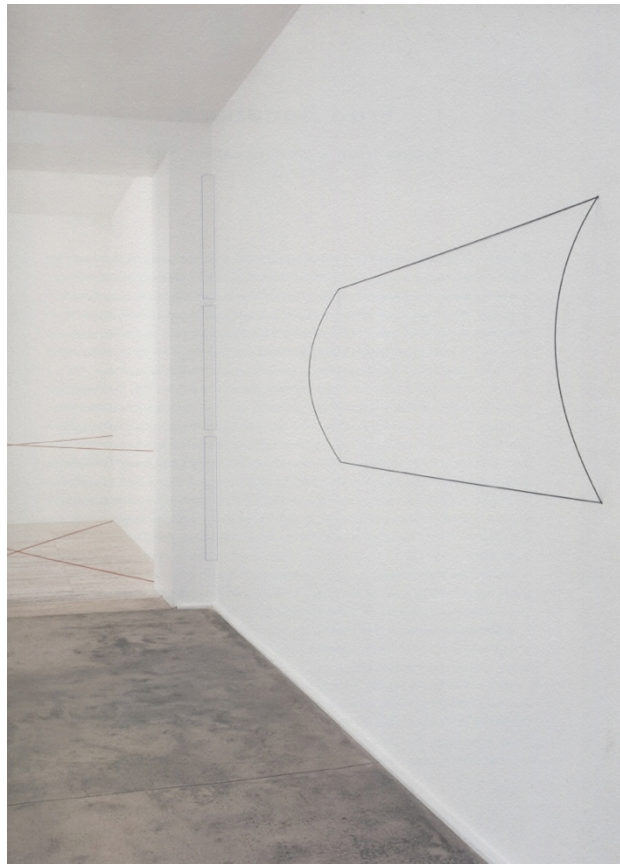


Abb. 15: (rechts) Fred Sandback, *Untitled*, 1969/2007, graue Acrylfarbe auf Metalldraht mit einem $\frac{1}{8}$ -inch Durchmesser und Gummischnur, 81,3 x 213,4 x 15,2 cm, Installationsansicht Zwirner & Wirth New York 2007.

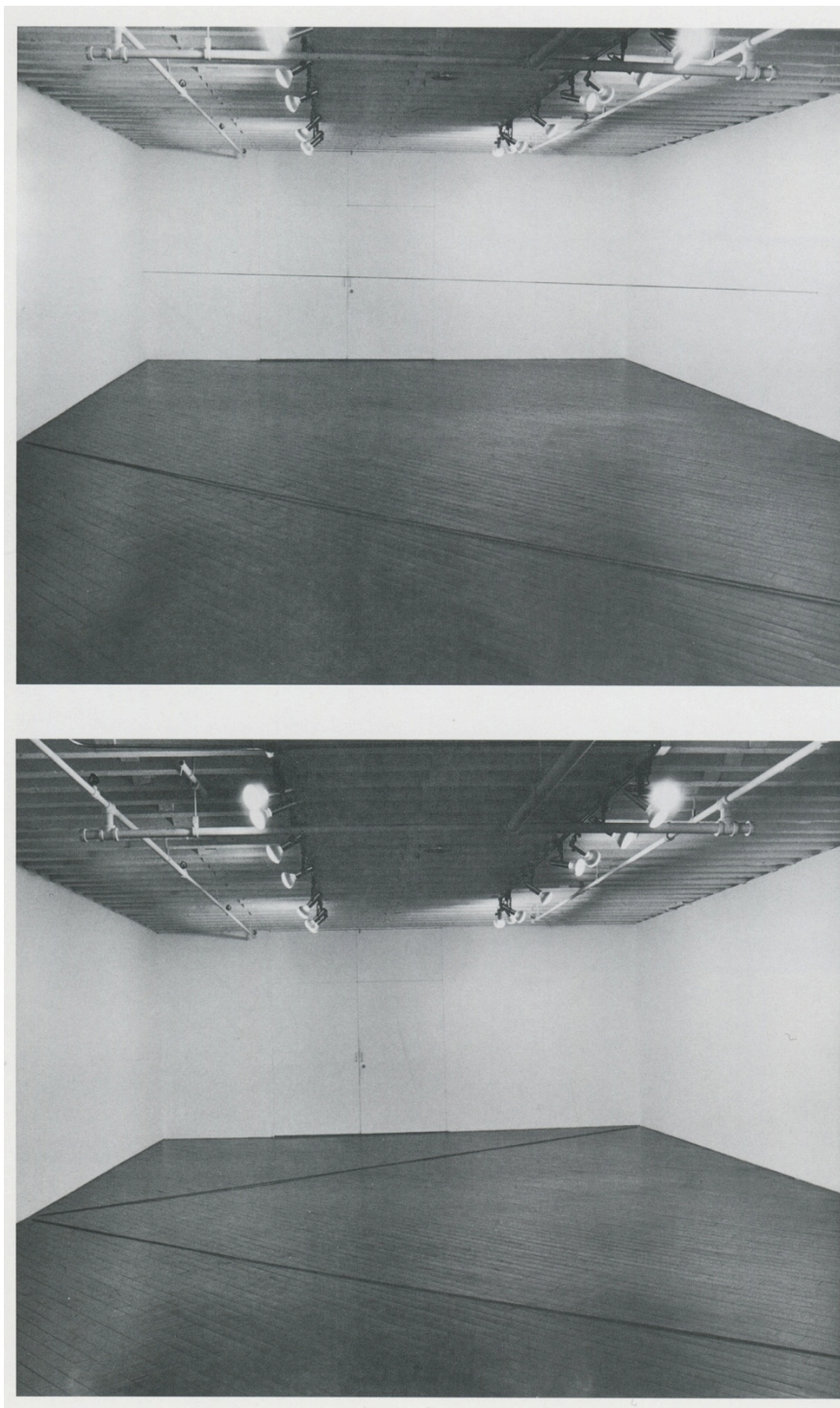


Abb. 16: Fred Sandback, *Untitled (Series of Sixteen Two-Part Works)*, 1974, John Weber Gallery, New York, 3/9/74 – 3/30/74, 2 Ansichten: Variationen 3/9/74 und 3/12/74; Dimensionen variabel, in der John Weber Gallery, New York: 1097 x 610 x 274 cm.

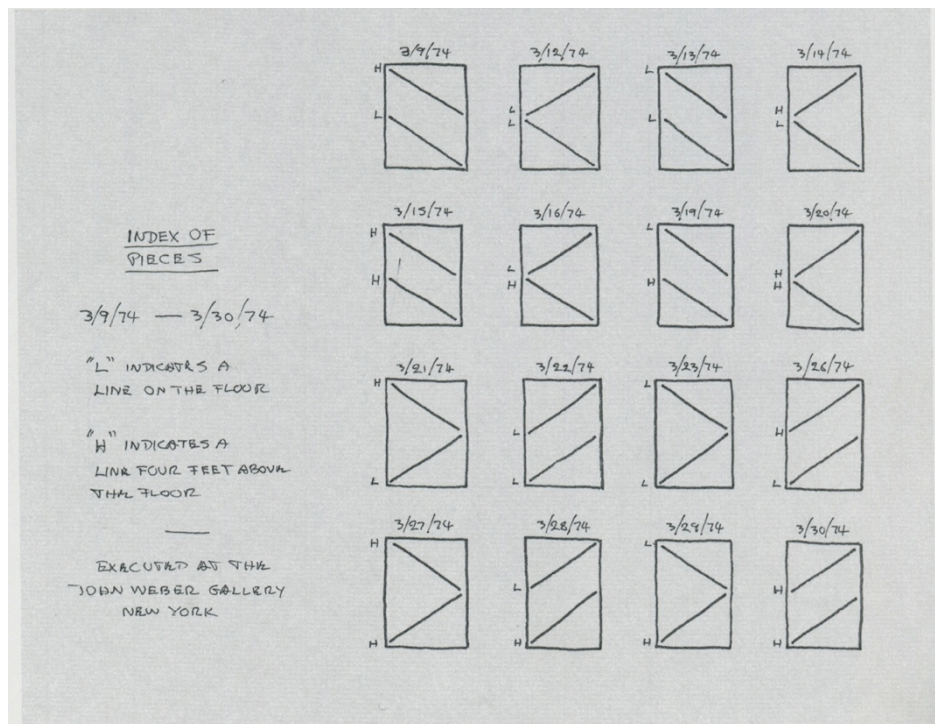


Abb. 17: Fred Sandback, "index for sixteen two part pieces," Notation für die Arbeit *Untitled (Series of Sixteen Two-Part Works)*, 1974, 19,9 x 25,3 cm, John Weber Gallery, New York, 9. 3. – 30. 3. 1974.

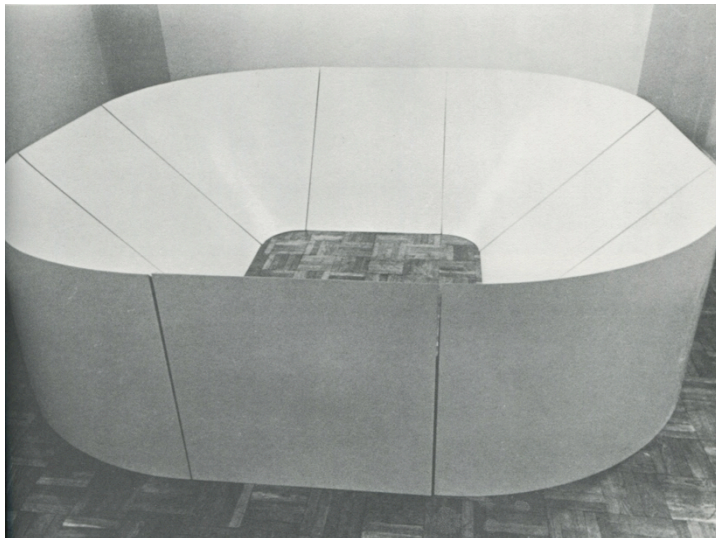


Abb. 17a: Robert Morris, *Untitled (Stadium)*, 1967, Glasfaser, Konfiguration mit acht Einheiten, je 120,7 x 215,9 x 120,7 cm, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Panza Collection.

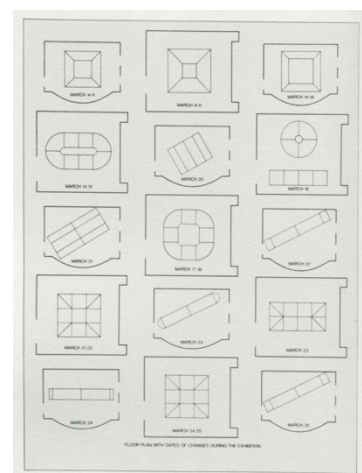


Abb. 17b: Robert Morris, *Floor Plan with Dates of Changes During the Exhibition*, 1967, (for *Untitled [Stadium]*), Lithographie.

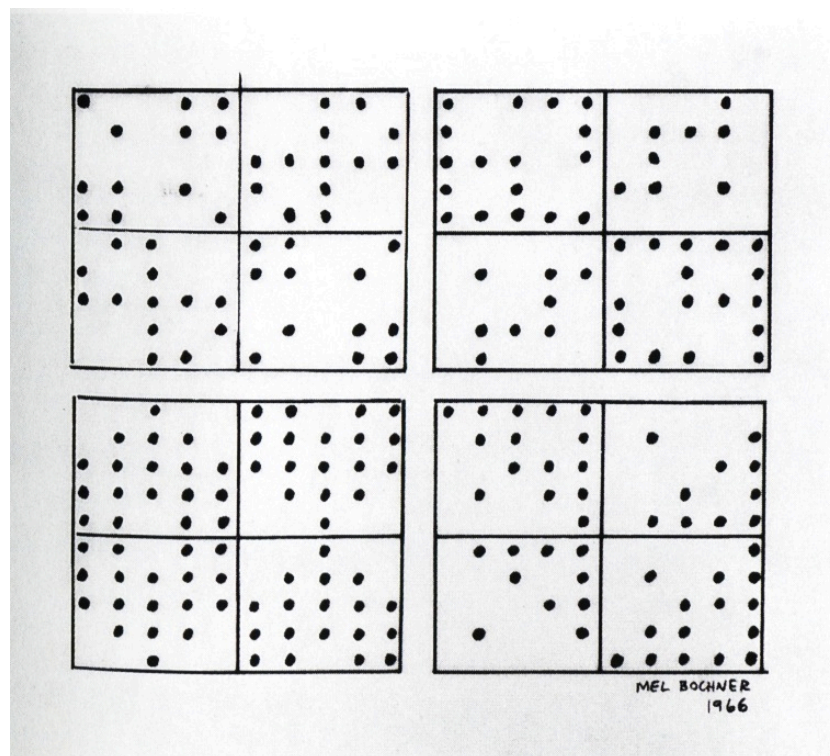


Abb. 18: Mel Bochner, *Four Sets: Rotations and Reversals*, 1966, Tinte auf Pauspapier, 30,5 x 38 cm.

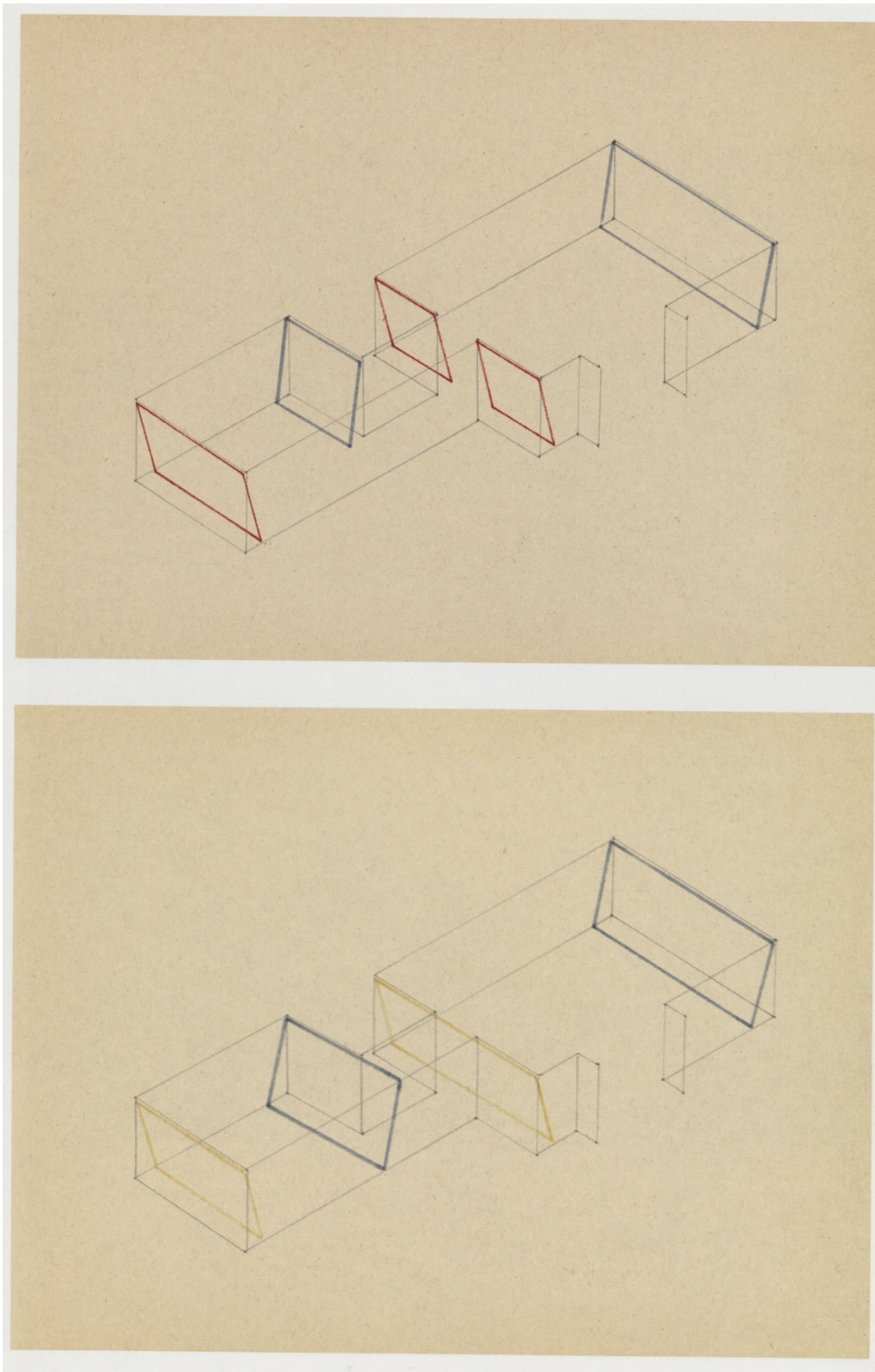


Abb. 19: Fred Sandback, zwei Ansichten der *Drawings for five Situations*, Dwan Gallery, New York, 1969, Filzstift und Bleistift auf Zeitungspapier, je 22,9 x 30,3 cm, Galerie Fred Jahn München.



Abb. 20: Fred Sandback, *Untitled (Sculptural Study Seven-Part Triangular Construction)*, 1982/2011, Dimensionen variabel, Whitechapel Gallery, London 2011.

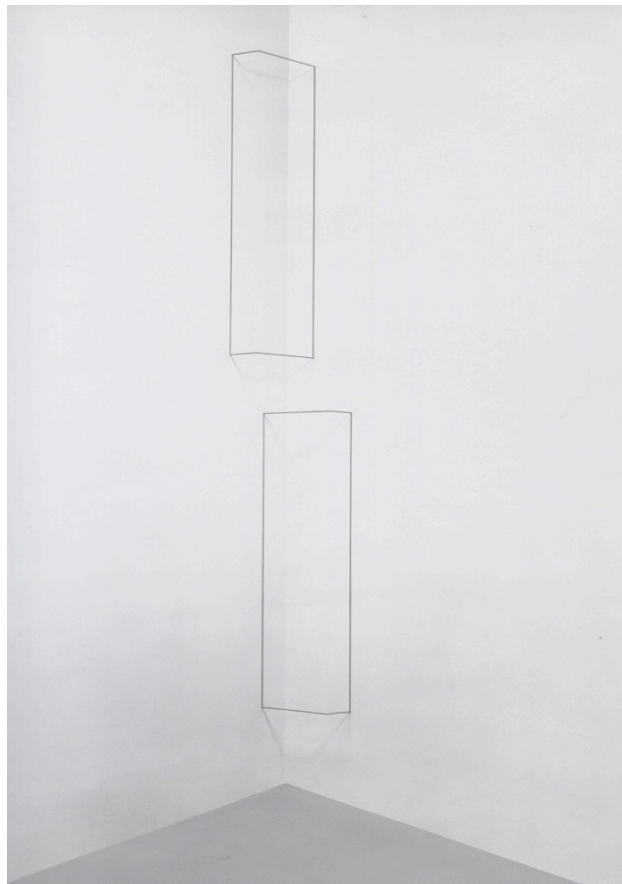


Abb. 21: Fred Sandback, *Untitled (Vertical Two-part Corner Piece)* 1968, graue Gummischnur mit einem $\frac{1}{8}$ -inch Durchmesser und graue Acrylfarbe auf Metalldraht, 106,7 x 30,5 x 12,7 cm, Ausstellung David Zwirner New York 2009.

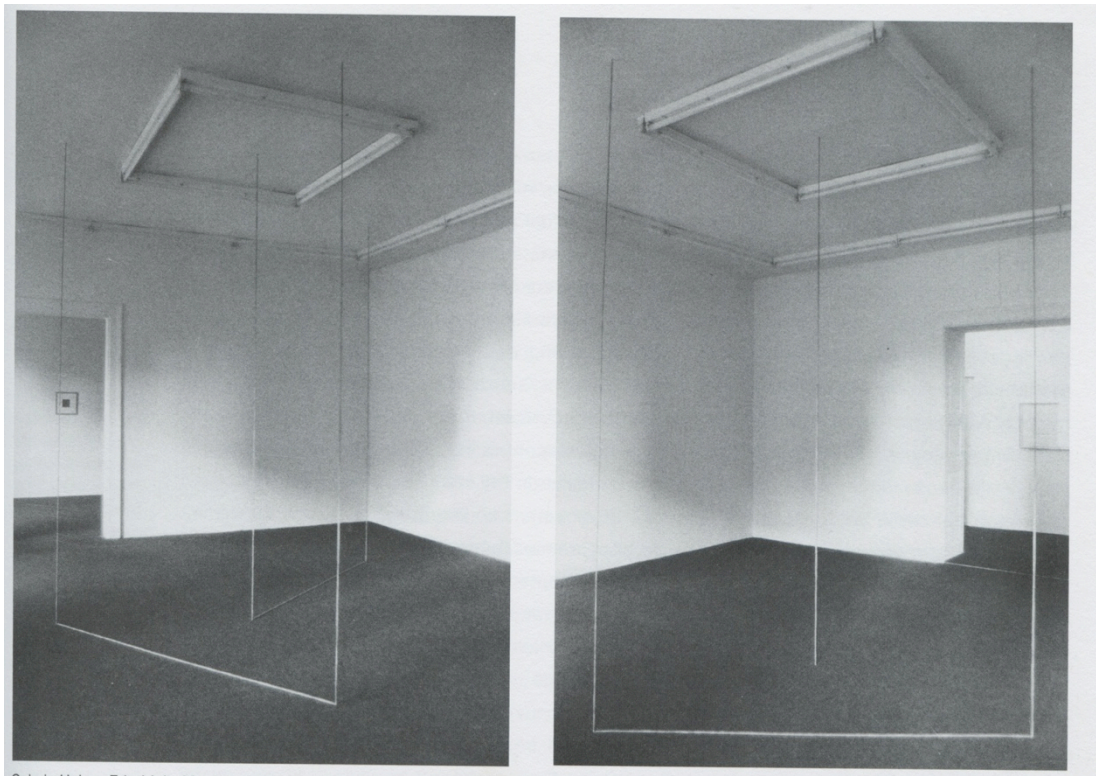


Abb. 22: Fred Sandback, zwei Ansichten von *Untitled (from Ten Vertical Constructions)*, 1976/1977/2003, Dimensionen variabel, Galerie Heiner Friedrich München, 1977.

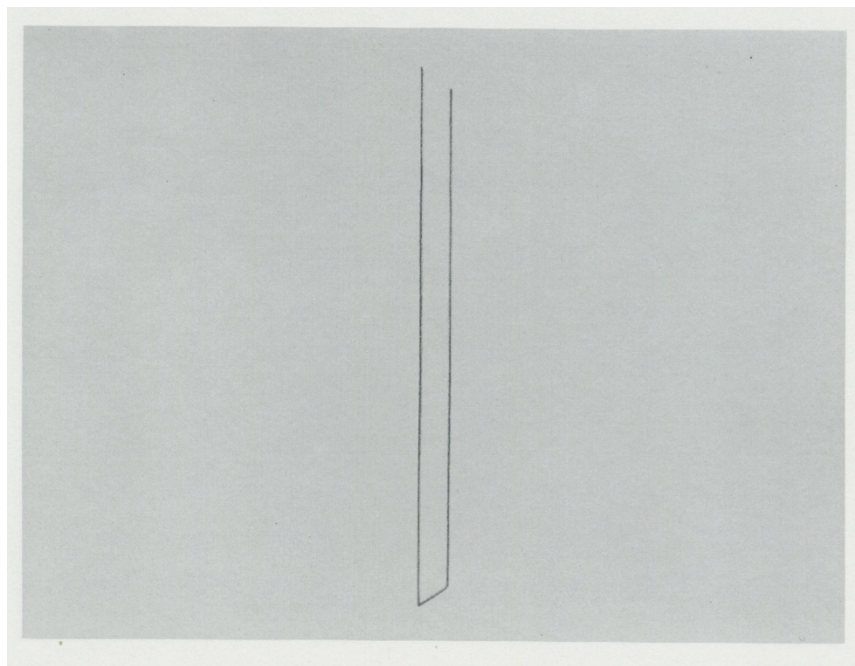


Abb. 23: Fred Sandback, Lithographie 1975 (s/w Abbildung), rot auf Büten, 48,5 x 64 cm.

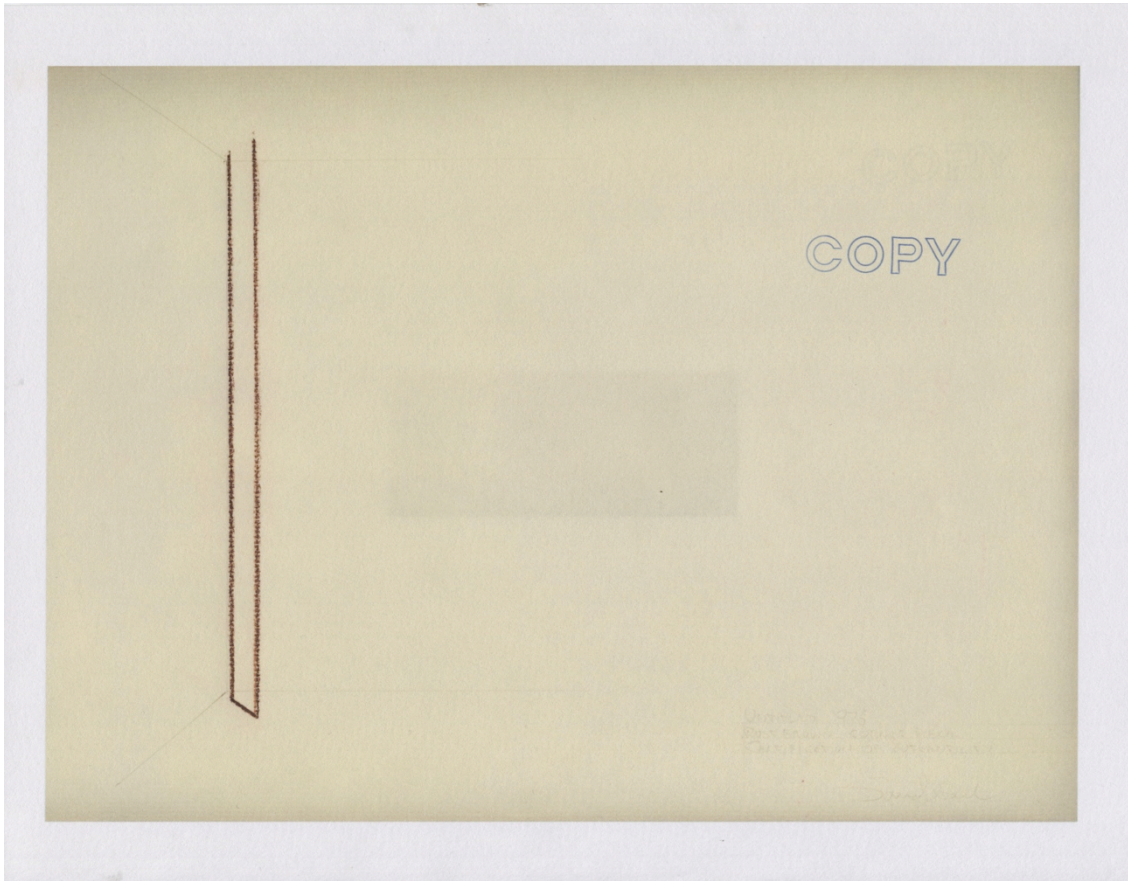


Abb. 24: Fred Sandback, Kopie der Notation zu *Untitled (Rust Brown Corner Piece)*, 1976, rostbrauner Buntstift auf Papier, 18, 3 x 25 cm, Privatsammlung.

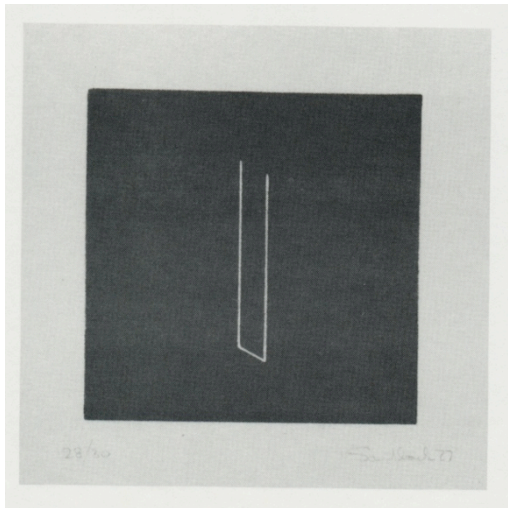


Abb. 25: Fred Sandback, Blatt 3 der „Mappe mit 10 Umkehr lithographien, 1977,“ braun auf Japanpapier, 19 x 19 cm, montiert in Passepartouts: 32, 8 x 32, 8 cm.

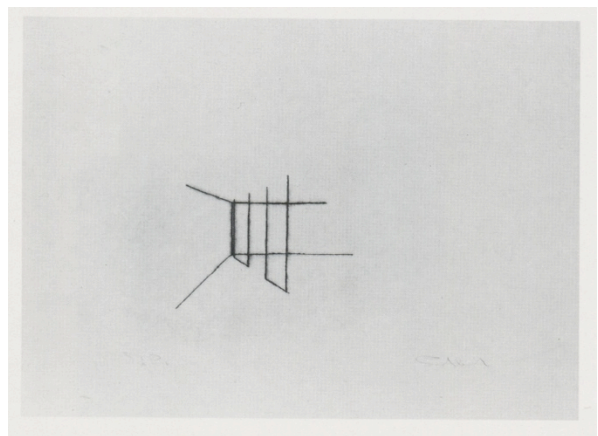


Abb. 26: Fred Sandback, Radierung, 1976, Kaltnadel auf Kupfer, Plattenformat ca. 30 x 42 cm.

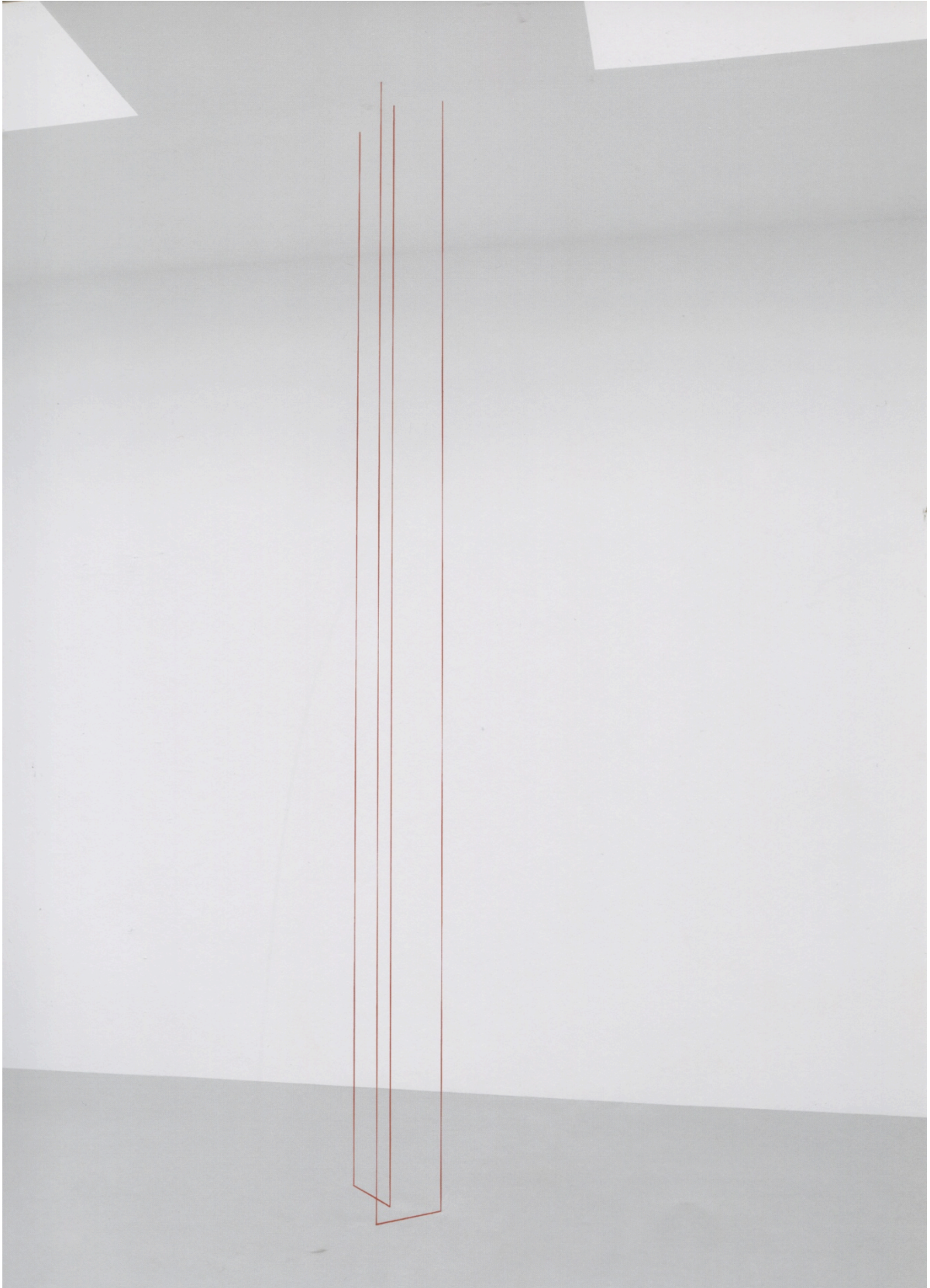


Abb. 27: Fred Sandback, *Untitled (Two-part Vertical Construction)* 1976/2009, rotes Acrylgarn, Deckenhöhe x 30,5 x 45,7 cm, Ausstellung David Zwirner New York, 2009.

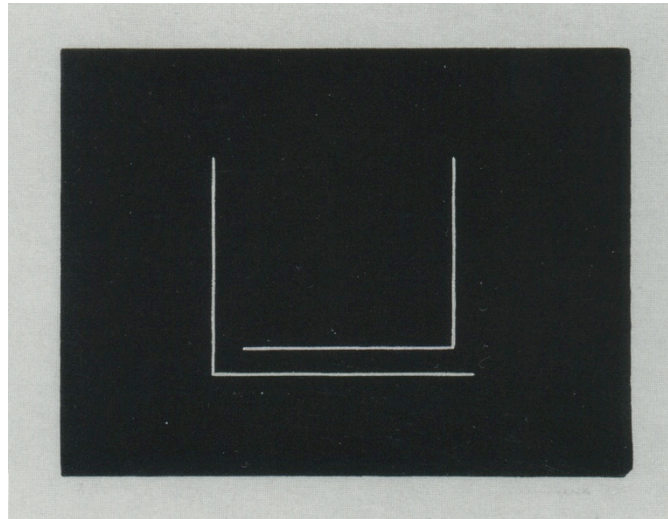


Abb. 28: Fred Sandback, Linolschnitt, 1975, Plattenformat 15,3 x 20,2 cm.

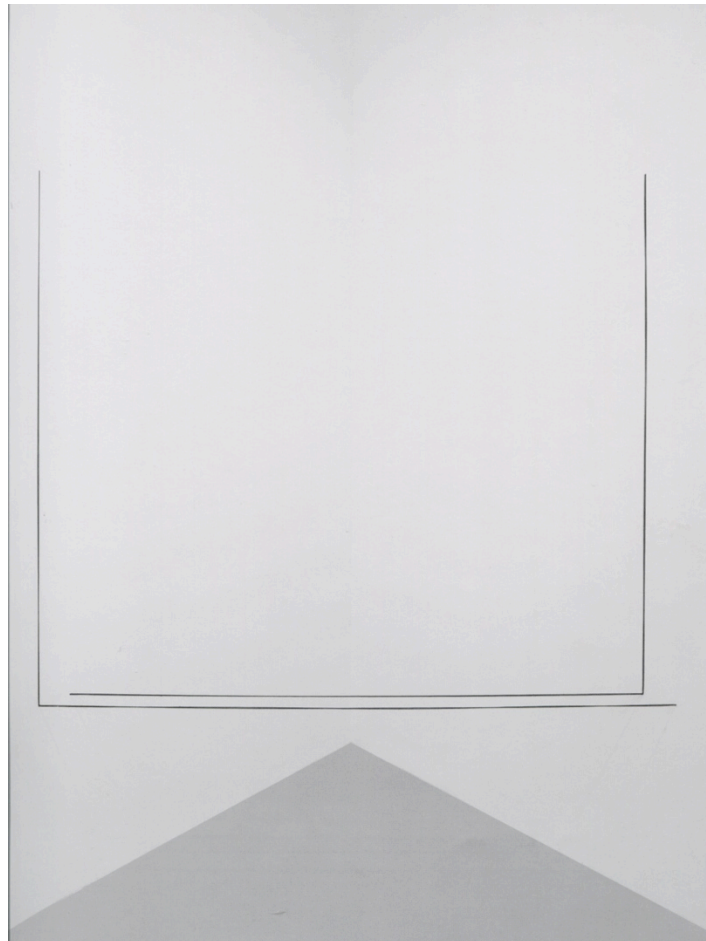


Abb. 29: Fred Sandback, *Untitled (Sculptural Study, Two-part Black Corner Construction)*, 1975/2008, schwarzes Acrylgarn, 273,1 x 172,4 x 172,4 cm (?), Ausstellung David Zwirner New York, 2009.



Abb. 30: Fred Sandback, *Untitled (Sculptural Study, Seventeen-part Right-angled Construction)*, 1985/2006, rotes Acrylgarn, Dimensionen variabel, Ausstellung Zwirner & Wirth New York, 2006.



Abb. 31: Fred Sandback, *Untitled*, 1967 (*Studio, New Haven*), graue Gummischnur, Raumhöhe x 5,1 x 20,3 cm, Studio des Künstlers, Yale School of Art and Architecture, New Haven.

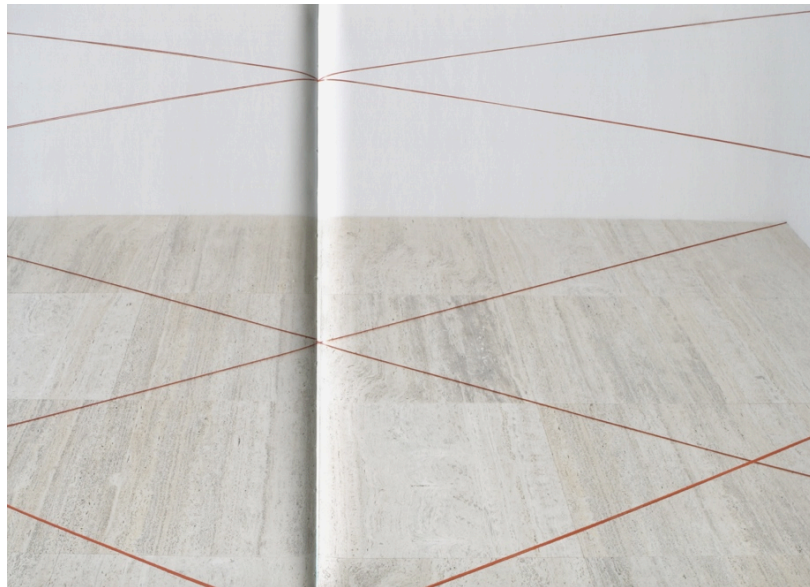


Abb. 32: Fred Sandback, *Untitled (Sculptural Study, Superimposition of Eight Possible Horizontal Lines)*, ca. 1974/2006, rotes Acrylgarn, Dimensionen variabel, Ausstellung Zwirner & Wirth New York 2006.



Abb. 33: Fred Sandback, *Broadway Boogie Woogie (Sculptural Study Twenty-eight-part Vertical Construction)*, 1991/2006, rotes, blaues und gelbes Acrylgarn, Dimensionen variabel, Ausstellung Zwirner & Wirth New York, 2006.

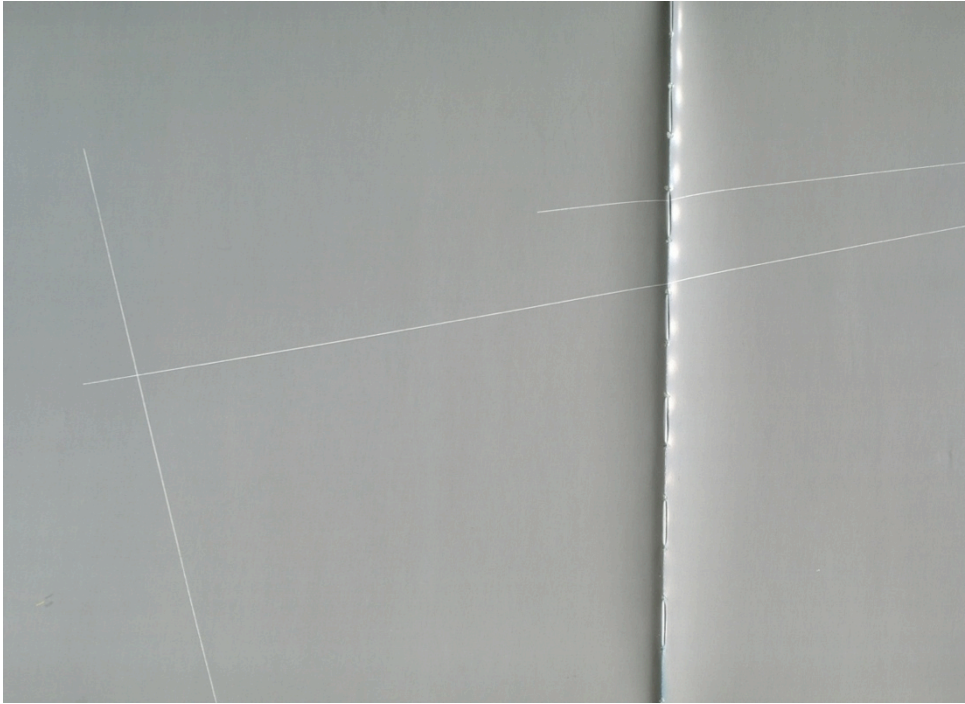


Abb. 34: Fred Sandback, *Untitled*, 1985, weißes Acrylgarn, Dimensionen variabel, Ausstellung Zwirner & Wirth New York, 2006.

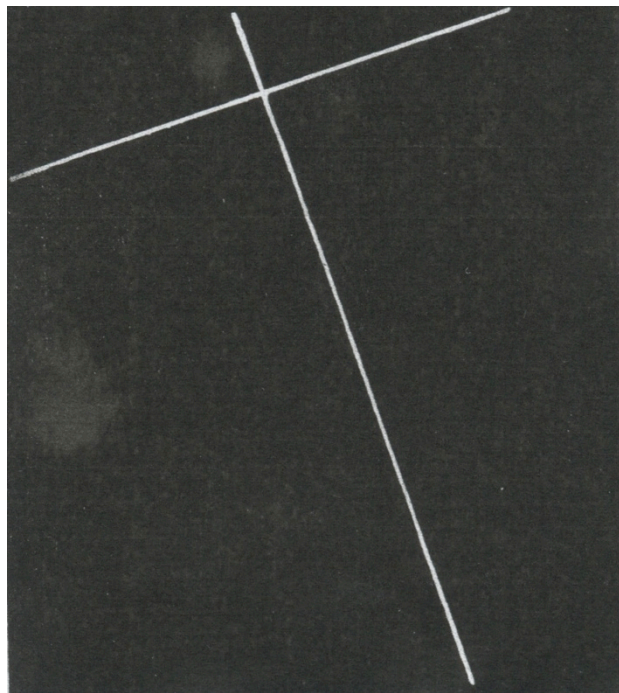


Abb. 34a: Alexander M. Rodtschenko, Linie Nr. 128, 1920, Öl auf Leinwand, 62 x 53 cm.

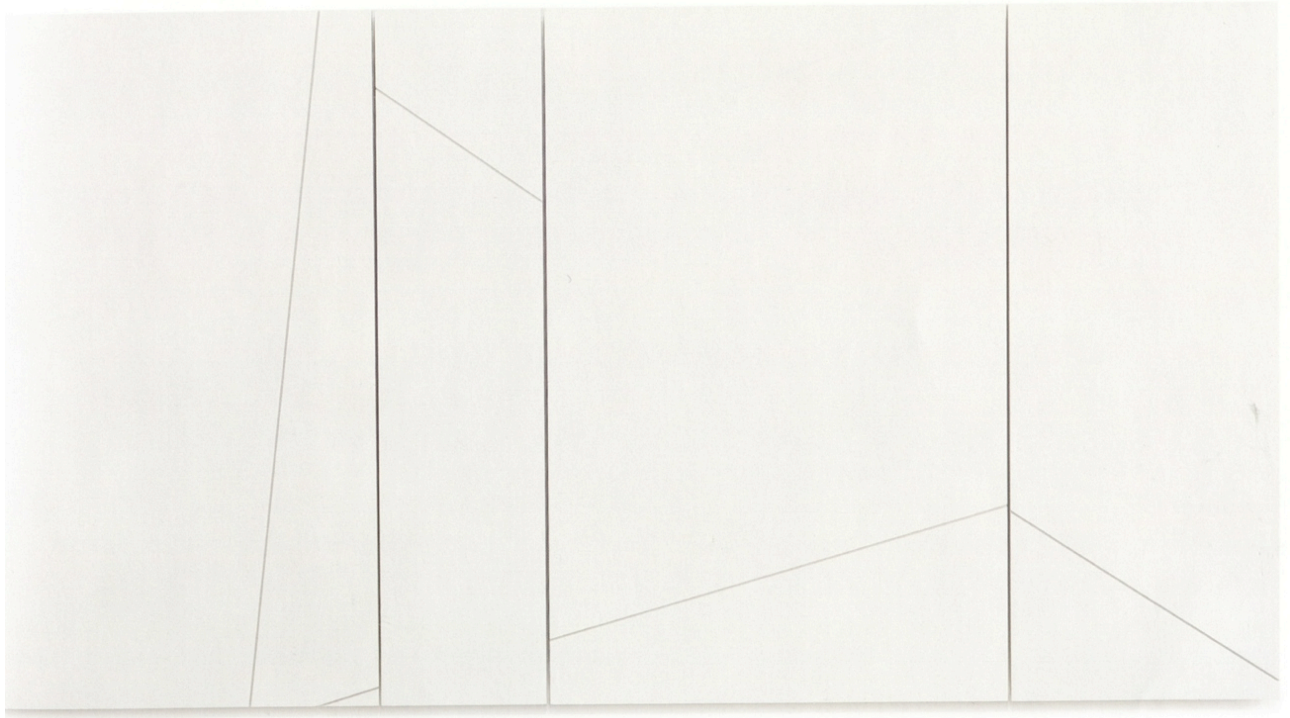


Abb. 35: Fred Sandback, *Untitled (Sculptural Study, White Wall Relief)*, 2003/2006, weiße Farbe auf Sperrholz; Panel 1: 91,4 x 54,9 cm; Panel 2: 91,4 x 21,9 cm; Panel 3: 91,4 x 61 cm; Panel 4: 91,4 x 35,6 cm, Ausstellung Zwirner & Wirth New York, 2006.

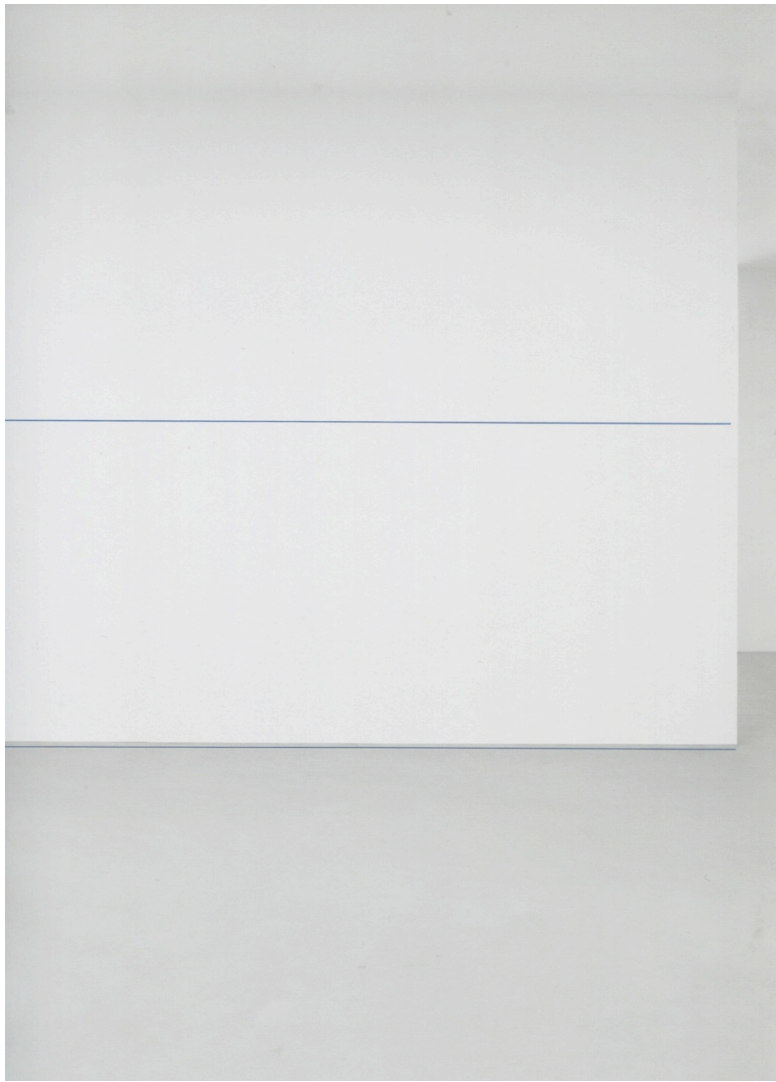


Abb. 36: Fred Sandback, *Untitled*, 1972, blaue Gummischnur mit einem $\frac{1}{8}$ -inch Durchmesser, 233,7 x variable Länge x 15,2 cm, Ausstellung David Zwirner New York, 2009.

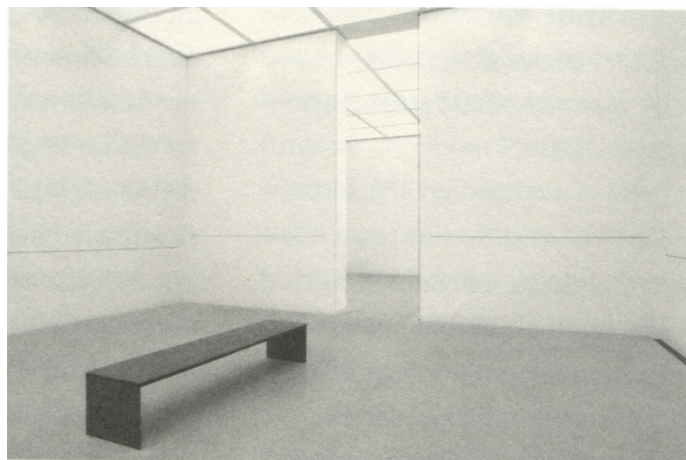


Abb. 37: Fred Sandback, *Untitled (Oasis) (Sculptural study for the Pinakothek der Moderne)*, 2003, keine Dimensionsangabe, Pinakothek der Moderne, München 2003.

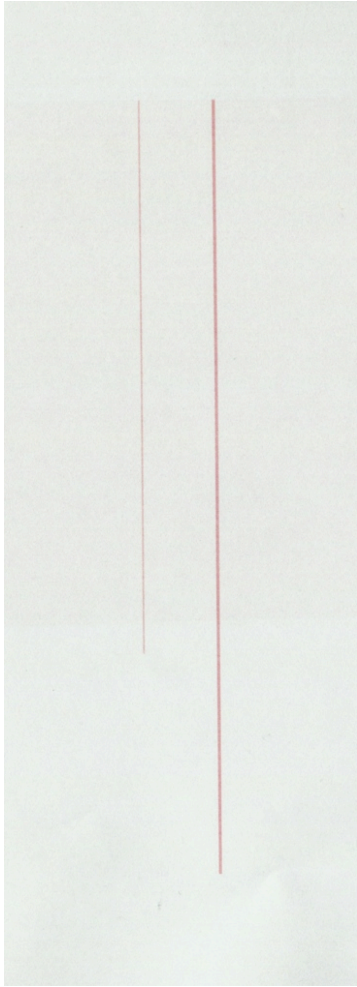


Abb. 38: Fred Sandback, *Untitled (Pink Flamingo)* (*Sculptural study for the Pinakothek der Moderne*), 2003, CAD Entwurf, keine Dimensionsangabe, Pinakothek der Moderne, München.

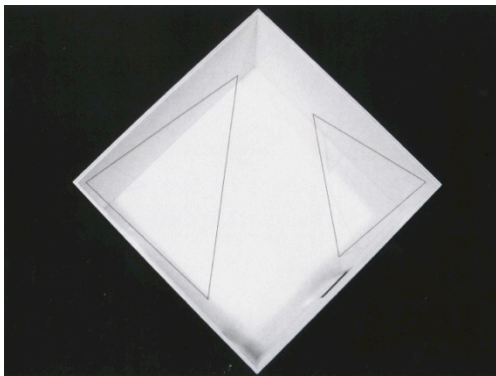


Abb. 39: Fred Sandback, *Mother and Daughter* (*Sculptural study for the Pinakothek der Moderne*), 2003, CAD Maquette, keine Dimensionsangabe.

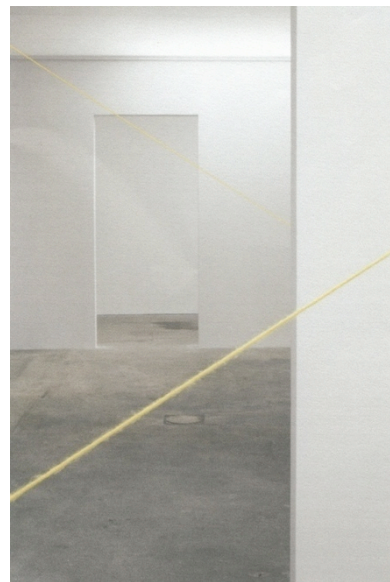


Abb. 40: Fred Sandback, Variation aus *16 Variations of 2 Diagonal Lines*, 1972/2012, k. Dimensionsangabe; Reinstallation von *16 Variations of 2 Diagonal Lines*, Galerie Heiner Friedrich 1973, David Zwirner New York, 2012.

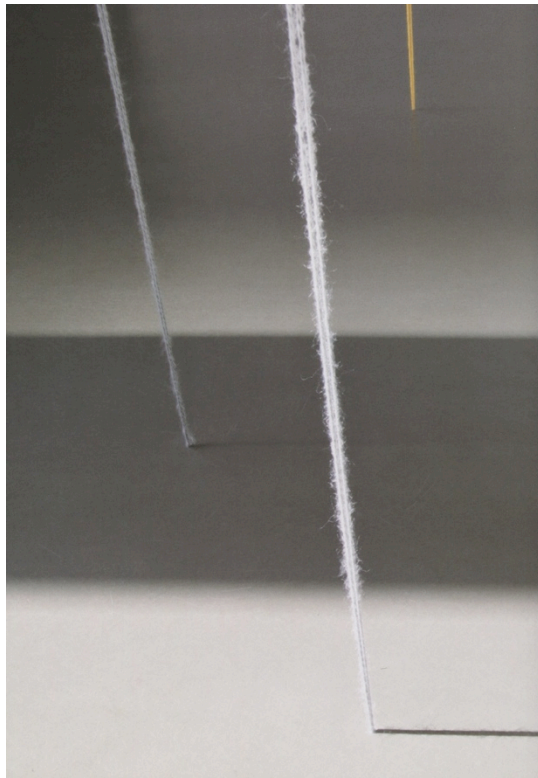


Abb. 41: Fred Sandback, *Untitled (Sculptural Study, Twelve-part vertical construction)*, 1987/2010, Dimensionen variabel; hier: 456 x 356 x 203 cm (Detail), Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, 2010.

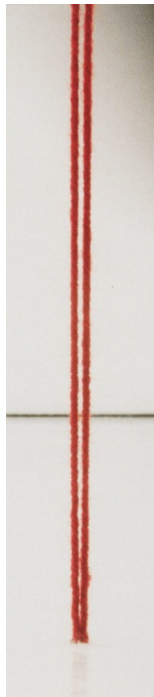


Abb. 42: Fred Sandback, *Untitled (Sculptural Study, Sixteen-part vertical construction)*, ca. 1990/2010, Dimensionen variabel, hier: 456 x 356 x 203 cm (Detail), Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, 2010.



Abb. 43: Barnett Newman, *Onement I*, 1948, Öl auf Leinwand und Öl auf Klebeband auf Leinwand, 69,2 x 41,2 cm, MoMA, New York.

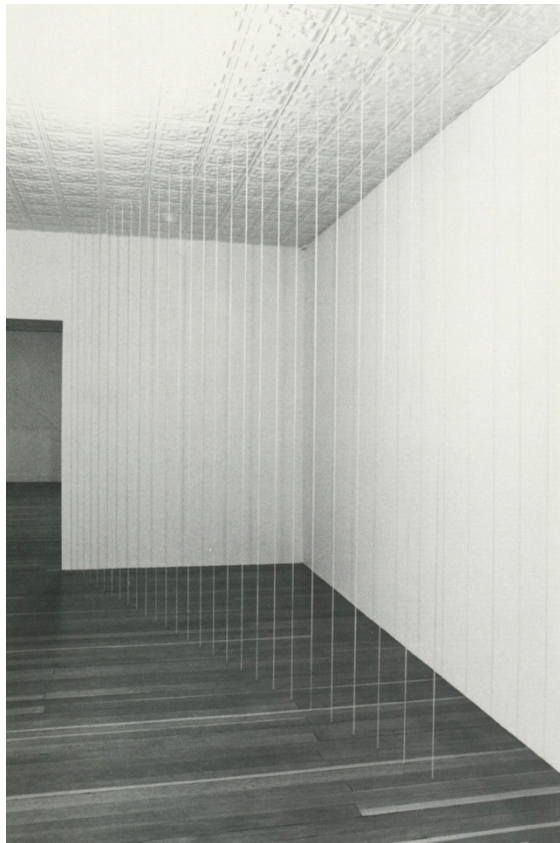


Abb. 44: Fred Sandback, *Untitled*, 1983 („28 zweistrangige Linien“), gebrochen weißes Acrylgarn, ca. 518 cm x Raumhöhe, Fred Sandback Museum Winchendon, MA, 1983, Dia Art Foundation.

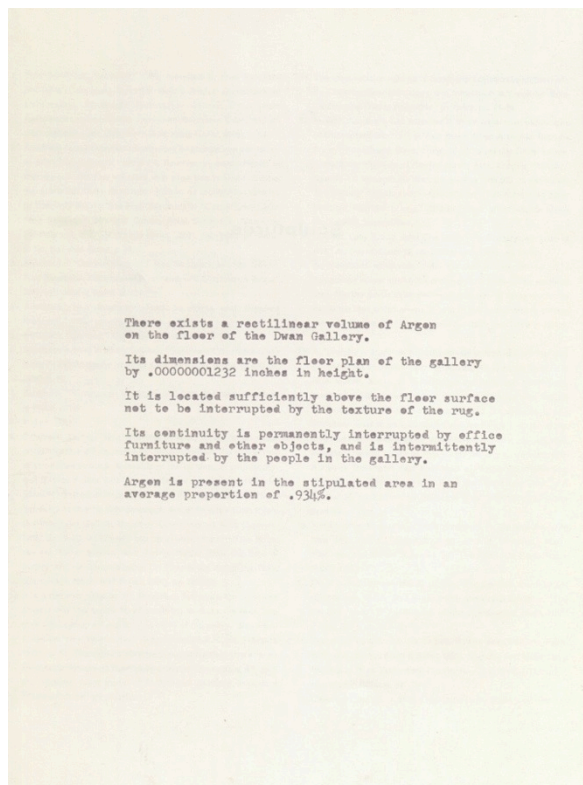


Abb. 45: Fred Sandback, *Argon*, aus *Eight-part Sculpture for the Dwan Gallery (Conceptual Construction)*, 1969, Schreibmaschinenfarbband auf Papier, 27,9 x 21,6 cm.

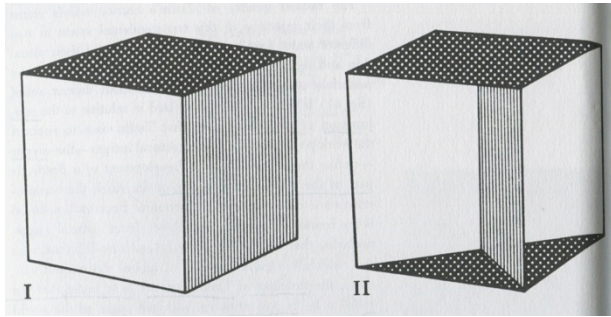


Abb. 46: Naum Gabo, Volumetrie und Stereometrie, 1937, keine Dimensionsangabe.

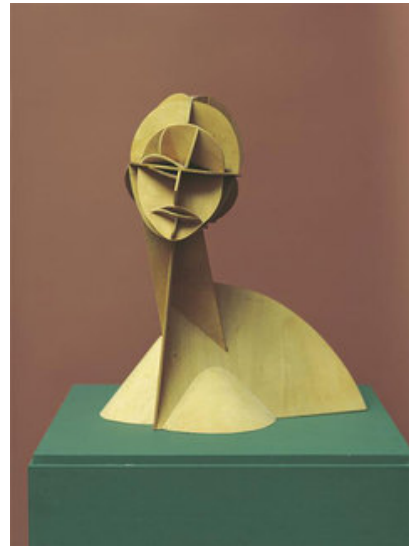


Abb. 47: Naum Gabo, Konstruktiver Kopf Nr. 1, 1915 (Rekonstruktion 1985), geschichtetes Sperrholz, 54 cm, Städel Museum Frankfurt a. M.

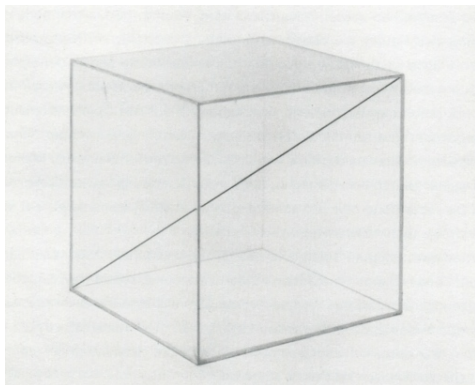


Abb. 48: Fred Sandback, *Untitled*, 1966, Plexiglas und Metall, keine Dimensionsangabe, Sammlung Raab, Edinburgh.

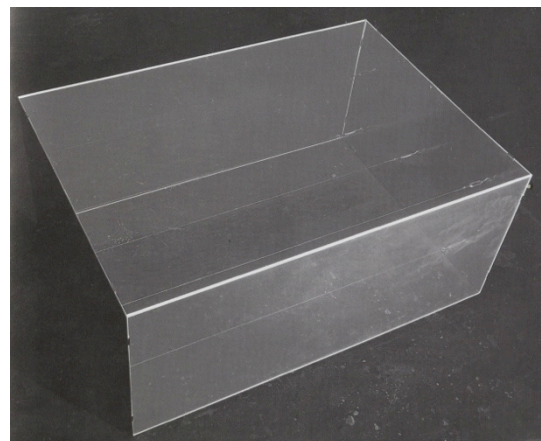


Abb. 49: Donald Judd, *Untitled*, 1965 (*Red fluorescent Plexiglas, steel*), 51 x 122 x 86 cm.



Abb. 50: Fred Sandback, *Untitled*, 1976/1981, rotes Acrylgarn, Dimensionen variabel (Detail), Museum of Contemporary Art Denver, 2011.

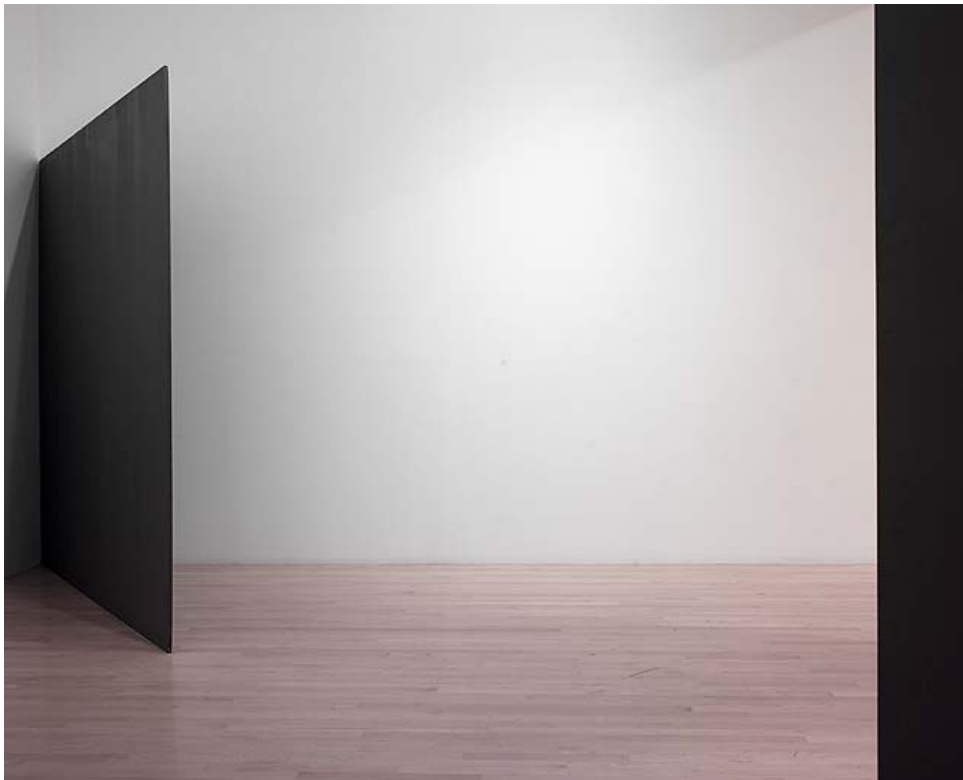


Abb. 51: Richard Serra, *Davidson Gate*, 1970, warmgewalzte Stahlplatten, 2 Einheiten, je 243,8 x 245,4 cm, National Gallery of Canada, Ottawa.

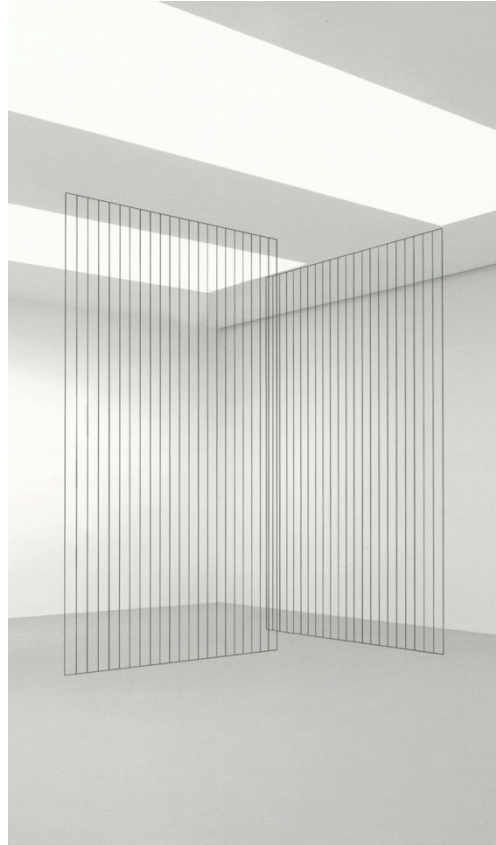


Abb. 52: Fred Sandback, *Untitled (Sculptural Study, Two-part Vertical Construction)*, 1986/2008, schwarzes Acrylgarn, Dimensionen variabel, Ausstellung David Zwirner New York 2009.



Abb. 53: Mona Hatoum, *Impenetrable*, 2009, keine Dimensionsangabe, Galleria Continua, San Gimignano/White Cube, London, Art Basel 2011, Basel 2011.

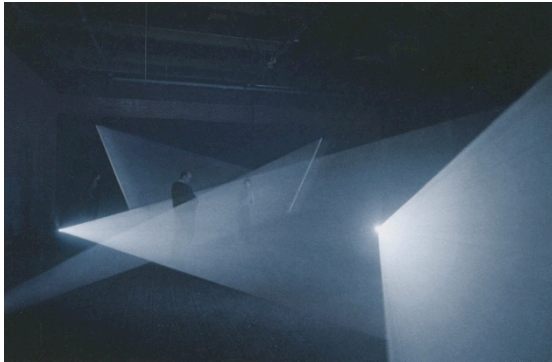


Abb. 54: Anthony McCall, *Long Film for Four Projectors*, 1974, keine Dimensionsangabe.

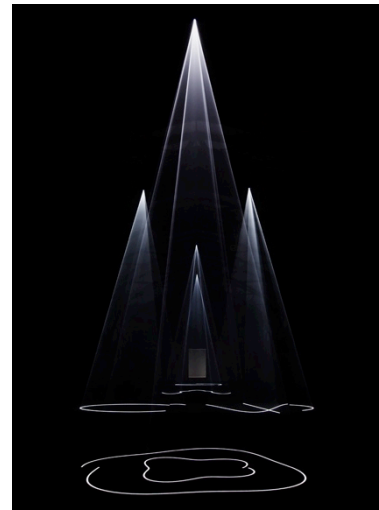


Abb. 55: Anthony McCall, *Five Minutes of Pure Sculpture*, 2012 (Installationsansicht), keine Dimensionsangabe, Ausst. Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin, Berlin 2012.



Abb. 56: Brian O'Doherty/Patrick Ireland, *Rope Drawing # 91 DIAID (Godhelpus), In Memory of Lost Friends*, 1989, keine Dimensionsangabe.



Abb. 57: Brian O'Doherty/Patrick Ireland, *Golden Door Rope Drawing #110*, 2006, keine Dimensionsangabe, Dublin City Gallery The Hugh Lane, Dublin 2006.

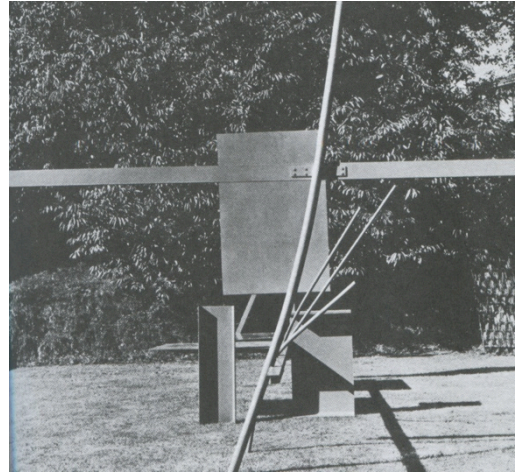
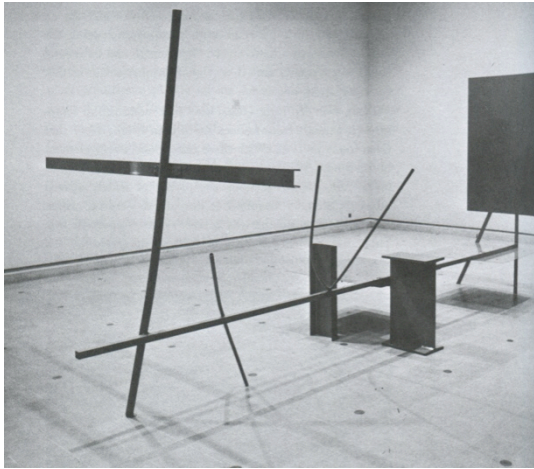


Abb. 58 und Abb. 59: Sir Anthony Caro, zwei Ansichten von *Early One Morning*, 1962, roter Lack, Stahl, Aluminium, 289,6 x 619,8 x 335,3 cm, Tate London.

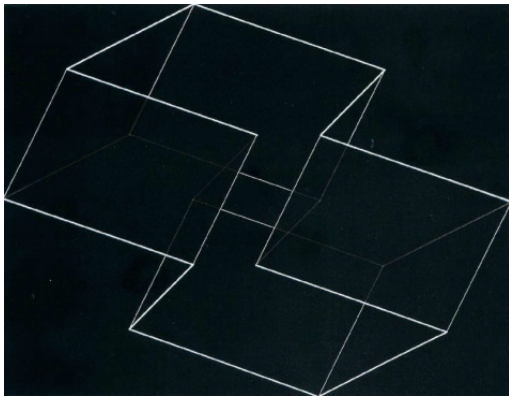


Abb. 60: Josef Albers, *Structural Constellation Alfa*, 1954, 49 x 65,5 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

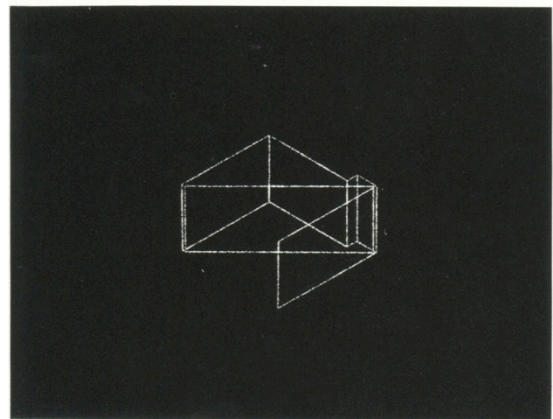


Abb. 61: Fred Sandback, Lithographie auf blauem Japanpapier aus *Twenty-Two Constructions from 1967, 1985*, 21,5 x 28 cm.

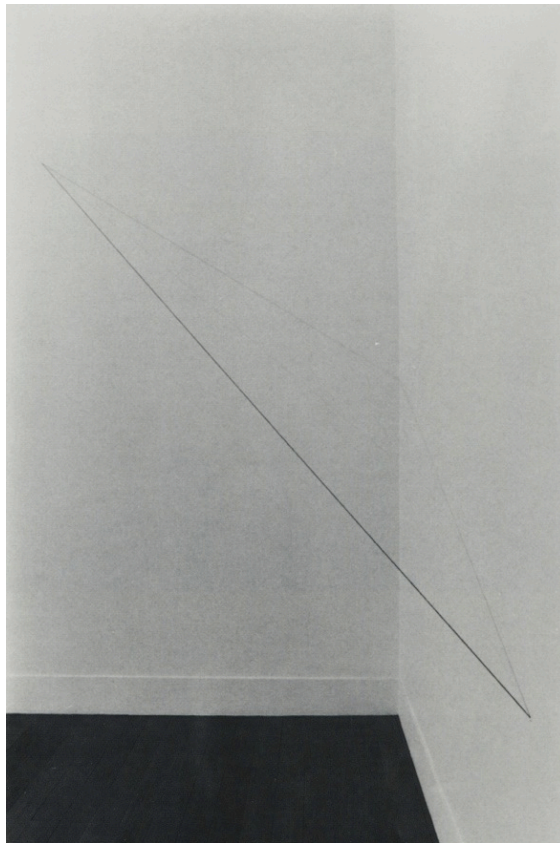


Abb. 62: Fred Sandback, *Untitled*, 1983, oranges Acrylgarn, ca. 213 x 122 x 122 cm, The Fred Sandback Museum, Winchendon, MA.



Abb. 63: Fred Sandback, *Untitled*, 1985/2012, weißes und gelbes Acrylgarn, Dimensionen variabel, hier: Höhe ca. 1000 cm, Ausstellung *Art and the City: Das Festival für Kunst im öffentlichen Raum in Zürich-West*, Zürich 2012.



Abb. 64: Fred Sandback, *Untitled*, 1985/2012 („vertikale Konstruktion aus 34 einsträngigen weissen und gelben Linien“), weißes und gelbes Acrylgarn, Dimensionen variabel, hier: 397 x 983 cm, Ausstellung Kunsthaus Zürich, 1985.

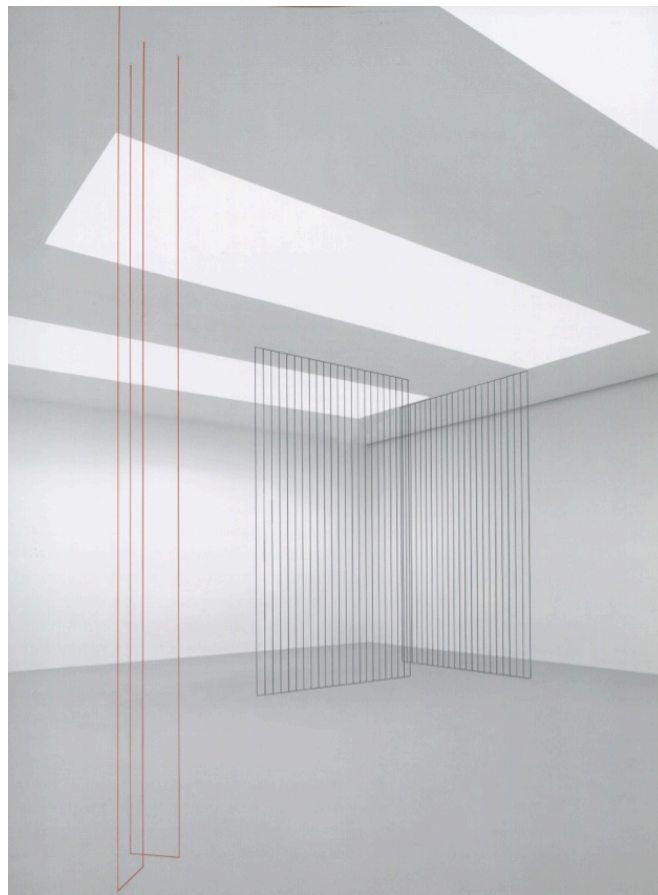


Abb. 65: Fred Sandback, Installationsansicht: Fred Sandback, *Untitled (Two-part Vertical Construction)*, 1976, Fred Sandback, *Untitled (Sculptural Study, Two-part Vertical Construction)*, 1986/2008, Ausst. David Zwirner New York 2009.

Fred Sandback – Vom Raum zur Fläche zur Linie.

Zusammenfassung

Zwischen 1966 und 2003, dem Jahr seines Todes, realisierte der New Yorker Künstler Fred Sandback mit straff im Raum verspannten Metalldrähten, Gummischnüren und Acrylfäden ephemere „Skulpturen“ an der Schwelle zur Unsichtbarkeit. Sandback hatte sehr früh ein linear-geometrisches Formenrepertoire gefunden, an dem er konsequent festhalten sollte. Diesem reduzierten formalen Vokabular und dem höchst ökonomischen Materialeinsatz des Künstlers stehen in paradoxer Weise der Variantenreichtum und die eigenartige Monumentalität seiner Werke gegenüber. Das zwischen Immaterialität und Objekthaftigkeit oszillierende Werk Sandbacks mit seiner Absage an traditionelle (europäische) Axiome von Skulptur und Plastik ist historisch im Umfeld der Minimal Art und wissenschaftlich in der Nähe der Phänomenologie der Wahrnehmung und der Gestalttheorie angesiedelt.

Die vorliegende Arbeit stellt zunächst eine Werktypologie vor, die eine Verschiebung vom Objekthaften zum Linearen und einen zunehmenden Bezug auf den Raum nachvollzieht (vom Raum zur Fläche zur Linie und gleichsam zurück zum Raum). Sie geht dann der Frage nach, wie sich Sandbacks Werk gegenüber der Tradition von Skulptur und Plastik verhält, untersucht dessen Verhältnis zur Minimal Art, stellt Überlegungen über eine für den Künstler spezifische Phänomenologie des Raumes an, diskutiert die Einbindung seiner Arbeit in den Kontext wissenschaftlicher Diskurse der Zeit und spricht kulturwissenschaftliche Assoziationsräume und Querverbindungen an. Über den gängigen Topos des *Einsatzes minimaler Mittel zu maximalem Effekt* hinausgehend werden folgende Merkmale als charakteristisch für das Werk Sandbacks herausgestellt: Die Verwendung von Raum als Material für Skulptur; die afokale Positionierung und der unitäre Charakter der Rauminstallationen; die Auslotung der Divergenz zwischen dem faktischem Befund einer künstlerischen Anordnung im Raum und der physischen Erfahrung, die sie auslöst; und schließlich die Strategie des Künstlers, durch eine Skulptur ohne materielle Dichte, Masse und Oberfläche die traditionelle

Annahme eines *generativen Kerns* (R. Krauss) zu widerlegen, welcher die Form der Oberfläche diktiert.

Die Untersuchung der geschichtlichen Zusammenhänge und wissenschaftlichen Kontexte, die Analyse der formalen und strukturellen Charakteristika des Werkes und dessen Gegenüberstellung mit einer reichen Tradition und zeitgenössischen Produktion skulpturaler Arbeit, in deren Mittelpunkt die *Linie* steht, sollen von einer singulären und tragfähigen künstlerischen Praxis Zeugnis ablegen und ein historisches Werk vorstellen, das trotz seiner Homogenität weder redundant wurde noch an Aktualität eingebüßt hat, sondern im Gegenteil heute zunehmendes kritisches und praktisches Interesse auf sich zieht.

Diese Interesse ist nicht nur auf die Anerkennung der Individualität des Werks Sandbacks, sondern auch auf die effektvolle Widersprüchlichkeit von Erfahrungsintensität bei der Betrachtung seiner Eingriffe in den Raum und der Sparsamkeit seiner materialen Setzungen sowie auf das ambivalente künstlerische Vermächtnis des Künstlers über die Fortführung seines ursprünglich als ephemer konzipierten Werkes zurückzuführen, welches einen weiten Interpretationsspielraum für Rekonstruktionen einräumt. Abschließend soll daher eine problematische Verschiebung des Charakters des Werks Sandbacks angesprochen werden, die in kuratierten Rekonstruktionen nach dem Tod des Künstlers erkennbar ist und in Widerspruch zu seinem von Intuition geleiteten und als radikal temporär angelegten Werk steht.

Fred Sandback – From Space to Plane to Line.

Abstract

Between 1966 and 2003, the year of his death, New York-based artist Fred Sandback created „sculptures“ from metal wire, elastic cord and acrylic yarn levitating on the verge of invisibility and yet possessing a palpable materiality. Sandback had very early on formulated a linear, geometrical vocabulary of forms, to which he should remain faithful throughout his career. The impressive variety of his sculpture and its surprising monumentality stand in paradox contrast to the artist's reduced repertoire of forms and the paucity of material employed. Sandback's work, which oscillates between immateriality and “objecthood,” rescinded traditional (European) axioms of sculpture. Historically and artistically it is positioned in the ambit of minimal art, contextually in the vicinity of the phenomenology of perception and *Gestalttheorie*.

This thesis presents a typology of Fred Sandback's work, which traces a passage from the disembodied object to pure line and a shift towards a heightened preoccupation with space (a journey from space to plane to line and back to space, essentially). It then reflects upon the Sandback's work in relationship with the tradition of sculpture, traces the artist's specific phenomenology of space, discusses the connection of his work with contemporary scientific discourses, and attempts to uncover affinities with current cultural and critical theory. Stepping beyond the prevalent epithet associated with Sandback's work, namely *the use of minimal means towards maximal perceptual effect*, the present thesis examines its more profound characteristics: The employment of space as material for sculpture; the afocal positioning and the unitary nature of the sculptures; the exploration of the difference between fact and physical effect of an artistic spatial disposition; and his particular strategy to disprove the necessity of a generative core (R. Krauss) dictating the (superficial) form of sculpture by means of creations that lack material density, mass or surface.

The study of the historical environment and the cultural and scientific context, the analysis of the formal and structural characteristics of Sandback's work and its juxtaposition with a rich tradition and contemporary production of sculpture focussing on

the *line* shall provide evidence of a unique and tenable artistic practice and present a historical body of work, which, despite its homogeneity seems neither redundant nor obsolete, but on the contrary attracts increasing practical and critical interest.

Such interest is not only due to the appreciation of the singularity of Sandback's work, but also to the captivating contradiction between the intensity of the experience when encountering his ingressions into space and the economy of his material positing, as well as to his ambivalent artistic legacy which wants to perpetuate an oeuvre initially conceived as ephemeral and temporary and that allows for expansive room of interpretation in reconstruction. A final focus is thus placed on a problematic shift in the intrinsic qualities of Sandback's work, which becomes apparent in curated reconstructions after his death and which seems to be at variance with a body of work guided by the artist's intuition and originally intended to be radically transient.

Curriculum Vitae

Franziska Hausmaninger

* 10. 11. 1964, Rom

Ausbildung

Universität Wien, Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät
Diplomstudium der Kunstgeschichte seit 2007;

Harvard Law School, Cambridge, MA
LL.M. (Master of Laws) 1990;
Fulbright Stipendium; Frank Boas Scholarship for International Studies at Harvard;
Associate Editor, Harvard International Law Journal;

Universität Wien, Rechtswissenschaftliche Fakultät
Doctor iuris (mit Auszeichnung) 1989;

Universität Wien, Rechtswissenschaftliche Fakultät
Magister iuris 1987;

Université de Paris II, Paris, Frankreich
Austauschsemester: Internationales Recht und EWG-Recht 1985.

Praxis

Hausmaninger Herbst Wietrzyk Rechtsanwälte GmbH
Wirtschaftsjuristin 1997 – 2002;

University of Virginia School of Law
Guest Lecturer for European Business Law 1999;

The Coca-Cola Company
Corporate Counsel 1992 – 1997;

The World Bank
Assistant to the Vice President und General Counsel 1990 – 1992;

Universität Wien, Rechtswissenschaftliche Fakultät, Institut für Römisches Recht
Vertragsassistentin 1987-1989.

Sprachen

Englisch, Italienisch, Französisch.