

Was Sie schon immer über Hollywood wissen wollten, aber Larry Johnson bisher nicht zu fragen wagten

1. Anekdoten, Biographeme, Untertitel, Sticheleien, Hollywood-Legenden, ungelöste Rätsel, nie gefasste Verbrecher. Und abrupte Schnitte: *Es war eine Nacht wie jede andere, einfach ein weiterer Tag am Strand, alles lief glatt, die Stimmung war gut, und dann ...*
2. Das Unausweichliche tritt ein. Es klopft an der Tür.
3. In der zweiten Ausgabe von *Wedge* (Herbst 1982) heißt es in den Hinweisen auf die Mitarbeitenden: A PICTURE IS NO SUBSTITUTE FOR ANYTHING. Ein Bild ist kein Ersatz für irgendetwas. Dahinter versteckt sich eine nicht ausgewiesene Maxime aus *Die Gesellschaft des Spektakels*: "Nur die wahre Negation der Kultur kann ihre Bedeutung bewahren. Sie kann nicht länger *kulturell* sein. Sie ist deswegen das, was in gewisser Weise auf der Ebene der Kultur bestehen bleibt, aber mit einer vollständig anderen Bedeutung".
4. Sie werden sich vielleicht wundern, warum jemand das noch einmal hervorholt: Das Jahr 1982, und den Satz EIN BILD IST KEIN ERSATZ FÜR IRGENDWAS. Ich könnte eine ganze Menge Gründe dafür anführen, aber mir fehlt die Zeit. Hier sind wenigstens zwei: Dies ist eine Ausstellung, die aus Text und Bildern besteht, oder, wie man damals zu sagen pflegte, Texte und images (man liebte die französische Parlance). Und mit den Schnipseln schwuler Information setzt Larry Pasteup als Collage ein (Collage als Pasteup?). Und zwar so elegant und minimal wie Sherrie Levine in ihren frühen, prä-Edward Weston-Collagen, und er führt auch noch Bilder aus dem Werk eines anderen Künstlers einer neuen Verwendung zu, auf eine Weise, die man als Femmage an Louise Lawler sehen könnte. Im Mai 1982 erwähnte die *New York Times* zum ersten Mal das niederschmetternde Akronym GRID (Gay-Related Immune Deficiency). Der Artikel trug den Titel "New Homosexual Disorder Worries Health Officials". In dieser Formulierung steckt mehr Beunruhigung über eine Abkehr von (dem Stereotyp) einer pingeligen homosexuellen Reinlichkeit und/oder einem potentiell ungebührlichen Verhalten, das man von Stonewall herleiten könnte, als dass wirklich Grund zur Sorge daraus spräche. (Damals lag der Bericht schon beinahe ein Jahr zurück, in dem die Gray Lady über einen "seltenen Krebs" berichtet hatte, "der an 41 Homosexuellen festgestellt worden war". (Man nannte die *New York Times* "grau", weil sie angeblich nichts mit dem Boulevard-Journalismus der Yellow Press zu tun haben wollte.)
5. Ergänzen Sie: Gegenstände, Schlagzeilen, Exposés - und Vorgeschichten. *Untitled (Moved to Tears)*, 2010, kann als das Ur-Bild für so viel davon fungieren, vor allem für die Spannung zwischen Text und Bild, denn *Moved to Tears* ist sowohl Text als auch ein Bild seiner Herstellung (Pasteup) und seines Vorrangs (Pasteup kam vor den Ankündigungskarten, die es produzieren half).
6. Die Streifen der vier fotografischen Arbeiten - nicht die grünen und weißen Streifen im Designschema des Beverly Hills Hotels; nicht die gelben und weißen Streifen des irgendwie immer nicht ganz gauchen Giorgio Beverly Hills (hatte das in den 1980er Jahren letztmals eine gute Zeit? Sein Duft, Giorgio, geschaffen von dem gefeierten Francis Camail [der Nase hinter Revlons Charlie, Annicks Goutals Eau d'Hadrien, und anderen], kam 1981 heraus); nicht die vielfach variierten Streifen, die Paul Rand für IBM entwarf - hat Daniel Buren als "gestreiftes Papier (grün und weiß), jeder Streifen 8,7cm" beschrieben. Er verwendete sie in *Frost and Defrost*, einem Werk in situ, das Buren für die Otis Art Institute Gallery anfertigte, als dieses noch an der Adresse 2401 Wilshire Boulevard, LA, ansässig war, und Hal Glicksmann sein Direktor. Die Deckenplatten der Galerie waren "auf ihrer Rückseite systematisch mit dem gestreiften Papier bedeckt". Die Platten für die "Decke" wurden dann an den Wänden der beiden Räume der Galerie in einem Muster "in direkter Entsprechung zu dem

Deckenmuster" angebracht. Die Arbeit "fungierte" vom 28. Januar bis zum 4. März 1979.

7. Wie Buren schrieb:

Vom zweiten Tag der Ausstellung an werden in beiden Räumen die [Decken-] Platten wieder an ihrer ursprünglichen Stelle an der Decke angebracht (sieben Stück pro Tag und Raum). Sichtbar wird die ursprüngliche Deckenoberfläche sein, das gestreifte Papier (auf der Rückseite) verschwindet auf der Rückseite.

Zur selben Zeit werden die Gegenstände, die in Raum B verbleiben [Leitern, industrielle Schiebewagen, "Objekte... zur Verwendung für jede neue Installation]" sukzessive in einem täglichen Rhythmus wieder in die Abstell- und Arbeitsräume etc. gebracht.

8. Betrifft: "fungierte": siehe die ersten fünf (von zwölf) "Bemerkungen" von Buren für die schmale Publikation, die zu der Arbeit erschien:

Die Räume A & B werden, bevor sie für diese Arbeit behandelt werden, *gefrostet* (White Cubes).

Das Radio in Raum B ergibt, wenn es eingeschaltet ist, die einzige Beziehung zwischen Innen und Außen in diesen kubischen Kühlräumen, in die kein Licht von außen drängt.

Das Werk in seiner Installation (wie zuvor beschrieben) *entfroset* am ersten Tag den White Cube.

Dann wird die Arbeit, die in den Räumen A & B installiert ist, wie auch die Gegenstände für einen Tag in ihrer Situation *gefrostet*.

Dann *entfroset*, dann *gefrostet*, dann *entfroset*, etc....

9. Larrys gestreifte Platten aus *Frost and Defrost* sind verbeult, voller Flecken und Fliegendreck, ramponiert. Ruinen. Aber sie erinnern immer noch an Cabanas, an Sonnenschutz an Stränden, Badehosen, ans Am-Meer-Sein, oder, wenn nicht direkt am Meer (wie immer nicht weit weg der Pazifik ist), an den See (das kann der MacArthur Park See sein oder der Loon Lake).
10. Von Burens Streifen über eine Nummer von Blondies *Parallel Lines* aus dem Radio oder aus einer Jukebox in einer Bar zu Lacans gesperrtem Signifikanten, gesperrtem Subjekt. "Der Signifikant und das Subjekt sind durch eine Sperre getrennt.... Es gibt niemals eine einfache Beziehung zwischen Signifikanten und Bezeichnetem; Bedeutung entsteht nur aus dem Scheitern der Sprache, mit sich selbst übereinzustimmen", schrieb Onkel Jacques in den *Écrits*.
11. "One Way or Another" und "Picture This": gesperrte Subjekte.
12. d.h. "I Know But I Don't Know"
13. Die Pasteup-Arbeiten erzählen Dinge von Sachen, die plötzlich schief gingen. Von Blitzen, die aus einem strahlend blauen Himmel kommen. Von einer Spritztour, die an einem Baum endet oder mit Verbrennungen oder im Wasser. Von einer Glückssträhne, die an ihr Ende kommt. Anders als die brennenden Zirkuszelte und die Elefanten, die auf Larrys Tapete auf Bällen balancieren, *Flaming Big Top (For Charles Nelson Reilly)*, 2015, muss man sich Darstellungen ihren jähen Endes in erster Linie vorstellen, denn Abbildungen wird man nicht finden:
- von Jean Malin, dem Darling im Jazz Age, einem der leuchtenden Blüten im "Pansy Craze", den ein Journalist als einen "lispelnden Typen mit Säuglingsgesicht" beschrieb, der "seine Finger in seine Oberschenkel presste". Er war 25 Jahre alt, sein Wagen kam von einem Pier ab und er kam ums Leben, die anderen im Auto wurden verletzt, darunter die unwiderstehliche Patsy Kelly, eine Hollywood-Schauspielerinnen und Lesbe;
- von Bert Savoy, Performer, Flaming Queen, angedockt bei Mae West, und von Jack C. Grossman, Freund, der gerade einen Strand entlang spazierte, als ein Blitz einen Schlüssel traf, den Savoy um den Hals hängen hatte. Savoy, 35, starb auf der Stelle, wie auch Grossman, der, so heißt es in einigen Berichten, die Hand über die Schulter des Freundes gelegt hatte, als der Blitz einschlug. Und hat Savoy wirklich in diesem Moment, wie Zagria es behauptet, gesagt: "Gnade! Ich glaube, Fräulein Gott denkt sich gerade etwas Schreckliches aus!?"
- von David Bacon, Star der Serie *The Masked Marvel*, er fand die Filme niveaulos, aber heute erinnert man sich ihretwegen an ihn; er war 29 (verheiratet, aber zum Zeitpunkt seines Todes auch Liebhaber von Laird Cregar, ein vierschrotiger, brutaler Charakterdarsteller, dessen Sexualität häufig

als "kompliziert" bezeichnet wurde, der aber in homosexuellen Milieus aufblühte). Er hatte gerade sein Haus ohne seine drei Cockerspaniel verlassen, und wurde, "nur mit einem Badeanzug bekleidet", tot aufgefunden. In seinem Auto fand man auch eine Geldbörse und eine Kamera. "Angeblich", so steht es bei Wiki, "wurde der Film aus der Kamera entwickelt. Er enthielt nur ein Bild: Bacon am Strand, mit einem Lächeln im Gesicht, und nackt".

14. Diese Abgänge, immer in der Nähe des Meers, von schwulen Performern lehren uns etwas über das *Flash*-Ereignis, das keine Kamera erfasst, somit gibt es keine Fotos, und doch funktionieren sie heutzutage in Beziehung zum *Fotografischen*.

15. Siehe oben, Sherrie Levine, aber achte auch auf ihre frühesten veröffentlichten Statements (1980):

Das Beste im Leben ist sicher ganz einfach sexuelle Liebe. Aber wir finden unsanktionierte Gewalt beängstigend, zugleich aufregend, denn ohne Manieren oder Form enthält sie keine Bedeutung und keine Hoffnung geht aus ihr hervor. Sie trägt nichts zur Zukunft bei.

Als zögerliche Moralisten machen wir eine Kunst, die auf eine gleichzeitige Sehnsucht nach Anarchie und Ordnung schließen lässt - wir wollen alles und nichts haben. Zwischen den beruhigenden Mythologien, die Gesellschaft und Kultur anbieten, und unserem Bedürfnis, uns als frei handelnd zu sehen, herrscht ein brüchiger Frieden. Die allerbeste Kunst legt unseren privaten Hader vor diesem unüberwindlichen Konflikt offen.

Wir wollen Bilder und Geschichten, die uns Ideale vermitteln, die aber gleichzeitig etwas von der anderen Seite der Medaille wissen sollen. - Sie sollen nicht unschuldig sein, keine Ideale haben, jedwede Fesseln ablegen. Wir möchten aus beiden Welten das Beste.

16. Die Tode in ihrer märchenhaften Faktizität verweisen auf Benjamins *Aktualität*, zu der Esther Leslie (in einer stark hervorgehobenen Passage, die Larry mir geschickt hat) festgestellt hat, dass sie "das Obverse des Ewigen in der Geschichte ist, und für historische, politische und kulturelle Forschung von enormen Interesse ist [...] Eine Haltung, die sich von Aktualität bestimmen lässt, sucht alltägliche, beiläufige Objekte, bei denen gerade ihre geringe Bedeutung und ihre 'unbewusste Natur' ihre indexikalische Beziehung zur sozialer Wahrheit und sozialen Lügen rechtfertigt". Hier sind es keine Gegenstände, sondern Nachrichten von plötzlichen Kalamitäten rund um standhafte Homosexuelle, die noch in ihren Toden so viele soziale Unwahrheiten des (gegenwärtigen) Moments widerlegen - eine wäre, dass es nur zwei Geschlechter gibt; eine andere wäre, dass eine lebendige Schwulenkultur ein neueres Phänomen ist.
17. Der halb bewusstlose, stöhnende Montgomery Clift, nachdem er gerade das Abendessen bei Elizabeth Taylor in ihrem "Krähennest" fast ganz oben im Benedict Canyon verlassen und einen Unfall gebaut hatte (er hatte seinem Chauffeur für diesen Abend frei gegeben und war selbst zu dem Haus hinaufgefahren, auf einer Straße, die Liz als "mörderisch" beschrieb, "ein echtes Himmelfahrtskommando, hier heraufzufahren"). "Oh, mein Gott, oh, nein", schrie Liz, und lief zu dem Wrack - der Motor noch an, Benzin lief aus, die Windschutzscheibe war eingeschlagen, das Amateurbrett in Trümmern, der liebe Freund unter dem Lenkrad eingeklemmt - sie kletterte durch die rückwärtige Tür zu ihm nach vorn, über den Sitz, und wiegte dann seinen Kopf in ihrem Schoß - Pietà. Montys Kopf "blutete so stark, dass es aussah, als wäre sein Gesicht halbiert worden", sagte Elizabeth. So steht es in einem Bericht von Kitty Kelly. Montys Zähne waren in seinen Rachen gepresst worden, "er konnte kaum atmen", Elizabeth rammte ihre Hand in seinen Mund und holte sie heraus (nur wenig später überreichte ihr Monty die Zähne als ein makabres Souvenir von diesem Abend). Sie blieb bei ihm, als er mit einem Rettungswagen ins Spital gebracht wurde, "und unterdrückte dabei den Brechreiz, den der Geruch des vielen Bluts auf ihrem Seidenkleid auslöste".
18. Ist dieses Ereignis nicht mehr oder weniger eins zu eins die Geschichte der Filmversion von *Suddenly, Last Summer* - Drehbuch von Tennessee Williams und Gore Vidal? Alle greifen irgendjemand in den Kopf oder in die Taschen oder in einen Schrank, um etwas hervorzuholen? Wer könnte sagen, dass Monty und Liz oder Catherine Holly und Dr. Sugar nach dem Trauma der psychoanalytischen Sitzung, die der Film enthüllt (Lobotomie abgewendet) nicht nach Cabeza de Lobo zurückkehren und von dort dann weiter zu neuen Festlichkeiten? Vielleicht bezahlt Dr. Sugar (den am Ende des Films Katherine Hepburn als Mrs. Violence, ich meine, Violet Venable mit ihrem toten Sohn, dem Schwuchteltdichter

eins werden lässt), wie Sebastian, immer noch für sexuelle Spielgefährten oder auch nicht, und wie auch immer, es ist nicht gestört und nicht eklig, und Catherine/Liz ist da, um ihren Platz in der *Wonne* zu verteidigen.

19. Montgomerys Klit. Ganz oder gar nicht. The Full Monty.
20. Er war, wie Bruce LaBruce es formulierte, "*im Großen und Ganzen schwul*", *größtenteils* statt *meistenteils*. In einer parenthetischen Präzisierung tastete LaBruce das Adverb ab: "Oder vielleicht nicht größtenteils - laut Kenneth Anger war [Clifts] Spitzname 'Prinzessin Winzfleisch' was wiederum damit zu tun gehabt haben könnte, dass er seinen Arsch pausenlos hinhielt und oft auf Speed war, und deswegen nicht richtig hart wurde, das ist meine Theorie!)."
21. Über viele schwule Männer haben wir wenig bis gar keine Informationen darüber, wie viele Männer oder wen genau sie gefickt haben, mit wem sie hautnah in Kontakt kamen oder von wem sie einen Blowjob bekamen, oder mit wem sie vielleicht nur wirklich intensive Blicke austauschten, das Cruising aber unterbrochen wurde, bevor etwas geschehen konnte. So mancher Austausch, manche Transaktionen, anonyme Quickies widersetzen sich der Historisierung, was nicht im Geringsten ihre Wichtigkeit schmälert, ihre *Aktualität*. Es gibt immer noch so viel zu durchdenken, wenn es um Relationalität *tout court* geht, vor allem aber, wenn das Ziel der Beziehungen nicht ein Leben als Paar ist oder auch nur das, was unter dem Namen *Intimität* läuft, sondern, stattdessen, *Stoßen*, *Lust*, und/oder *Verwicklung*, auch ganz flüchtige.
22. Clift war, so LaBruce, "zutiefst und intensiv mit dem Broadway-Choreographen Jerome Robbins zusammen und gab ihm offenkundig auch die Idee zu *West Side Story*. Er hatte auch Abenteuer mit einer Reihe von Berühmtheiten, darunter der Schauspieler Farley Granger und der Schriftsteller Truman Capote". In einem Text über Bill Gunn erwähnt Hilton Als die "enge Beziehung von Clift zu zwei Männern of color - sein Gefährte, Lorenzo James, und Bill [Gunn], der 1950 als junger Schauspieler im Sommertheater arbeitete, wo er von einem älteren Kollegen unter die Fittiche genommen wurde. Waren sie Liebhaber? Ich weiß es nicht. Außerdem: Wer war dieser Mann? Eine kleine Recherche in unserer Welt in den 1990ern, vor Google, ergab, dass Bill nicht nur unter anderem mit James Dean und Ethel Waters gespielt hatte, sondern dass er in seiner späteren Karriere auch bei Meisterwerken wie *Ganja & Hess* oder *Personal Problems* Regie geführt hatte, zwei Filme, die erst Jahrzehnte später in ihrer ursprünglichen Gestalt verfügbar wurden". Gunn starb 1989 an Aids.
23. Die Einladungskarte zur Ausstellung rückt Monty wieder auf seinen Platz in der Sonne. Candid Kodacolor auf Fire Island. Noch vor dem Crash, der sein Gesicht und seine Karriere entzwei riss. "Ich finde, er sieht jetzt noch markanter aus", schrieb Liz, "denn er ist nicht mehr so perfekt".
24. Vor einiger Zeit bekam ich von Larry ein Bild von einer Buchseite geschickt, auf der folgender Gedanke zu finden war:

Nachdem Erinnerung ein sehr wichtiger Faktor in gesellschaftlichen Kämpfen ist (tatsächlich entfalten sich Kämpfe ja wirklich in einer Art bewusster Vorwärtsbewegung in der Geschichte), lässt sich diese Dynamik kontrollieren, wenn man die Erinnerung kontrolliert. Und man kontrolliert auch ihre Erfahrungen, ihr Wissen um frühere Kämpfe. Niemand darf mehr wissen, was der Widerstand einmal war...
25. Historisches Wissen (der Arbeiterklasse, der Homosexuellen, oder der homosexuellen Arbeiterklasse), sein kontinuierliches Schrumpfen: Montgomery Clift wurde in seiner ganzen Karriere als eine Figur dieses Wissens gesehen. In *Red River* (1948) hält John Wayne ihn für ein Weichei. In *The Misfits* prallen Kämpfe und Versuche in letzter Not von den Gesichtern aller beteiligten Stars ab und aufeinander, alle spielen Figuren, die am Ende sind und gerade so am Leben bleiben. Zwischen Clift und Marilyn Monroe geht es besonders heftig zur Sache, man hält es kaum aus, es ist aber auch sehr bewegend - wie sie einander spiegeln, wie die Vorstellungen von Rolle, Persönlichkeit und Person durcheinander geraten.
26. In *A Place in the Sun* spielt Clift den armen Neffen eines Tycoons, der mit Badebekleidung schwer reich geworden ist. Die Spezifika von Klassenunterschieden und gesellschaftlichem Ehrgeiz bestimmen fast jede Szene (werden aber kompliziert oder auch geglättet durch die genetischen Profite äußerlicher Schönheit). In vielen entscheidenden Interaktionen zwischen George Eastman (Clift) und

Angela Vickers (Elizabeth Taylor) spürt sie etwas, das sie nicht sofort und nicht leicht zu fassen bekommt - obwohl sie ihn offensichtlich begehrt (Teil ihres Begehrens nach ihm). Sie spürt etwas, das sie gleichwohl mit einem Begriff belegt, der stark wirtschaftliche Aspekte hat: schlecht genutzt (*misspent*). "Mir wird klar, Sie haben ihre Jugend schlecht genutzt", sagt sie ihm auf den ersten Blick. Dann, später: "Sie sind ein ungewöhnlicher Mann". "Sie wirken so seltsam". Das könnte ihre Weise sein, mit den Signifikanten der Arbeiterklasse umzugehen, die Cliffs Figur unbedingt loswerden möchte. Aber es ist nicht nur das. Es könnte auch sein, dass sie auf diese Weise mit der dritten Bedeutung von Monty umgeht. Als sie ihn dazu auffordert, alles zu gestehen ("Tell mama, tell mama all"), ist weder klar, was er gestehen wird, noch, was sie hören will oder welches Geständnis sie erwartet. Er wird für schuldig befunden und für seine Sehnsucht nach einem besseren Leben, für seine sozialen Grenzüberschreitung, für seine religiöse Gleichgültigkeit und auch für den Unfalltod von Alice Tripp (Shelley Winters) hingerichtet. Als Reaktion auf so viele dieser Rückschläge zeigt Cliff eher eine bestürzende Befremdung, verfällt aber niemals ins Ressentiment. Seine Zwickmühle erklärt er dem Vater von Elizabeth/Angela so: "Wie könnte ich mir Hoffnung auf Angela machen? Angela hat alles. Wir waren sehr arme Leute".

\*

Ich wollte das gar nicht so pädagogisch werden lassen (ich bin nicht einmal sicher, ob das das passende Wort ist). Eigentlich wollte ich etwas Lustvolleres schreiben. Ich wollte eine Verbindung von *Frost and Defrost* zu *The Other Side of Aspen* und vor allem zu *The Other Side of Aspen 2* herstellen, mit denen Kurt Marshall sein Platz an der Sonne zufiel - nicht zuletzt, weil Burens Arbeit ein ganzes Dossier über "Vorderseiten" und "Rückseiten" enthält, und zugleich von Beziehungen zwischen "innerhalb" und "außerhalb" der Information spricht. Ich wollte etwas über Männer sagen, die so über und über mit Cum bedeckt sind, dass sie wie teilweise gefrostet sind.

Aber dann fiel es mir schwer, mich daran zu erinnern, wie ich das erste Mal von Burens Platten gehört hatte. Ich weiß, es war irgendwann in den 2000ern. Larry und ich hatten damals gerade an der Otis zu unterrichten begonnen - wir gaben Seminare über Elizabeth Taylor, das Hollywood-Musical, jugendliche Gesetzesbrecher und andere Themen. Irgendwie bildete ich mir ein, dass einer unserer Schüler, der Künstler Mark Roeder, sie vielleicht nicht im strengen Sinn entdeckt hatte, aber ein Gespräch darüber in Gang brachte. Ich wollte das genauer wissen, und schrieb ihm. Hier ist Marks Antwort:

Ich stieß auf die Platten, weil mir langweilig war. Ich war auch neugierig. Ich hatte einen Job in der Otis Gallery: Arbeit und Studium waren verbunden. Ich arbeitete nur samstags. Es war immer leer. Ich hatte nichts zu tun, also las ich. Ich hatte eine fotokopierte Version von *For Publication*, die zweite Ausgabe, herausgegeben von Marian Goodman. Darin war auch von der Otis-Publikation die Rede. Die Archivschränke waren nicht verschlossen, also machte ich mich auf die Suche. Ich suchte alles, was mit der Dan Graham-Ausstellung zusammenhing. Es kostete mich viel Zeit, alle diese Papiere durchzusehen. In den 70er Jahren war hier so viel los gewesen. Hal Glicksman war damals der Kurator. Ich glaube, er ging dann an die Cal State Long Beach oder vielleicht zum Long Beach Museum. Ich traf ihn in einer John McCracken-Ausstellung bei PACE oder ACE oder vielleicht LA Louvre. Ich glaube, das war 2001. Er wollte Kindern mit Beeinträchtigungen den Umgang mit Computern nahebringen. Glaube ich. In den Dokumenten der Galerie gab es jede Menge Korrespondenzen. Meistens ging es um Geld. Viele, viele Karten von Dan. Die Akte zu der Ausstellung von Buren war ziemlich schmal. Ich schrieb mir einiges heraus. Das Notizbuch muss ich erst suchen. Es gab zwei Exemplare von dem Buren-Katalog. [...] Der gibt nicht viel her. Beschreibung, Skizzen, Dokumentation des Arbeitsprozesses. Buren widmet die Arbeit Christopher D'Arcangelo, der bald nach der Ausstellung Selbstmord beging.

Irgendwann erzählte ich Larry von meinen Nachforschungen. Er erzählte mir, dass er damals ein paar von den Platten vom alten Otis-Gelände an sich genommen hatte, vor dem Umzug. Dort wurde immer schon viel wichtiges Zeug weggeschmissen. Als die Galerie 2020 zumachte, wurde eine Menge Material einfach weggeworfen.

Ich habe sie noch an dem Tag, an dem er sie mir gab, fotografiert. Er sagte, er wollte mir eine geben, und ich wusste genau, was ich damit tun wollte. Schon Wochen, bevor ich die Platte in Händen hielt, wusste ich das. Alles schien perfekt zu passen. Ich wollte auch *Parallel Lines*, das Album von Blondie, haben, konnte aber kein Exemplar finden. Ebay war damals noch

ganz neu. Ich machte also mein eigenes Album. Es war mir wichtig, dass die Fotografie nicht nostalgisch oder illustrativ wirken sollte. Ich dachte an Parallelität und Wiederholung oder Reproduktion. Mein Denken war damals sehr stark darauf ausgerichtet, etwas zu tun, und dann das Gleiche noch einmal, und dann zu schauen: Was ist jetzt besser? Was ist geschehen? Was sollte ich besser nicht machen? So denke ich weitgehend auch heute noch.

So kann nur ein Künstler schreiben, der mehr als nur ein Bisschen von Larry gelernt hat.

Die Platten von Buren gehen also in Richtung Pädagogik. Ihr ein wenig ramponierter Zustand ist emblematisch dafür, was mit der Bildung in diesen kaum noch Vereinigten Staaten passiert ist. Am liebsten würde man von Wissen, Geschichte und Erinnerung sprechen (wo die doch ohnehin schon konstitutiv sind für alles, was einen Unterricht ausmachen können sollte). Nicht zu sprechen von sogenannter institutioneller Kritik. Sie sind nicht nur *Zeichen* einer Rettungsmission, wenn Institutionen versagen. Sie sind Beweisstücke: Materielle Überreste der Konzeptkunst, sie sind Gegenstände, die nie so dematerialisiert sind, wie manche sich das vielleicht erhoffen würden. Sie sind Beweisstücke für Möglichkeiten, das Objekt der Kunst und sein Nachleben neu ins Auge zu fassen.

In einem Nachruf auf Christopher D'Arcangelo aus der Sommerausgabe 1979 des *LAICA Journal* findet sich auch eine Beschreibung von einer "neuntägigen Arbeit ... erworben von Louise Lawler", die Christopher D'Arcangelo und Peter Nadin in ihrer Loft realisierten, ihr "design by function". Der Ort für frühe Zusammenkünfte und Ausstellungen von A PICTURE IS NO SUBSTITUTE FOR ANYTHING. D'Arcangelo und Nadin hatten bekannt gegeben, dass ihre Verbindung "darauf ausgelegt war, funktionales Bauen zu ermöglichen und Gegebenheiten zu verändern oder neu auszustatten, um Mittel zu gewinnen, die dem Überleben in einer kapitalistischen Ökonomie dienlich sind". Nadin beschloss die Erinnerung an D'Arcangelo mit einem Hinweis auf "die Feststellung von Robert Owen, dass der natürliche Standard des Werts menschliche Arbeit ist". Er fuhr fort: "Der Wert des Verbrauchs dieser Arbeit ist die Weise, in der sie auf die Bedürfnisse der Gesellschaft reagiert. In den Begriffen der Gesellschaft waren wir gute Arbeiter, schlussendlich musst du entweder arbeiten, oder du tust es nicht. [...] Es gibt keine Wahl zwischen Mitmachen und Nichtmitmachen. Du magst vielleicht nicht, was du tust, aber du tust es. Dir bleibt nichts Anderes übrig".

Lassen wir Elizabeth Taylor diesem Ultimatum Glanz verleihen: "Mir wurde diese *Stille*, dieses riesige, laute *Schweigen* über Aids so deutlich. Niemand wollte darüber sprechen. Niemand wollte damit zu tun haben. Ganz sicher wollte niemand Geld oder Unterstützung bereitstellen. Und das machte mich so ungeheuer zornig, dass ich mir schließlich dachte: Bitch, du musst selber etwas tun. Sitz nicht herum mit deinem Zorn. Mach was!".

Die drei Schriften in Larrys Texten sind Futura Medium, Garamond Premier Pre Semibold und Baskerville Italic (regular).

Zusammen genommen widersetzen sich diese Arbeiten - mit antizipatorischem *désœuvrement*, mit Negation, mit *Fagtualität* - diesem Moment eines rapiden und brüllenden (sogenannten) Hyperrealismus. Aber vielleicht braucht man, um sich durch die Verknüpfungen zu arbeiten, durch die Zusammenkünfte von Monty, der am Strand von Fire Island lächelt, mit Begebenheiten am Meer, die schief gingen und gehen, und mit Bildern von *Frost und Defrost*, nur die Erinnerung daran, dass *A Place in the Sun* auf einem Roman von Theodore Dreiser beruht, der den Titel *An American Tragedy* trägt.

Bruce Hainley, January 2026

Ein *Addendum*, das niemals ein Addendum hätte sein sollen. Manchmal kommen einem Sachen einfach nicht rechtzeitig genug unter. Man hat bestimmte Abläufe im Kopf, und ohne guten Grund, ohne irgendeinen Grund, andere nicht (sie kommen einem nicht in den Sinn) - und das ist nicht ganz dasselbe wie Verdrängung (Erinnerung ist eine komische Sache), obwohl man die Lücke in seinem Denken sicher in einen Akt mit dem Namen *chagrin* abheften sollte. Was Vorgänger betrifft, gibt es noch eine andere wichtige Antwort zwischen Larrys Fotografien von den *Frost and Defrost*-Platten: Ein Foto von Christopher Williams aus dem Jahr 2006, dessen Titel sehr schön erhellte, wie Künstler miteinander sprechen, wie nicht auf jeden Anruf sofort eine Antwort erfolgt - manchmal kommt sie erst jetzt, später, aber nicht zu spät.

*Eine von 406 Deckenplatten*  
(jeweils 23 3/4 x 23 3/4 inches)

*Auf der Rückseite bedeckt mit Papierstreifen  
(grün und weiß)  
Jeder Streifen ist 8,7 cm  
Aus «Frost and Defrost: A Work in Situ  
By Daniel Buren»  
Otis Art Institute Gallery, 2401 Wilshire  
Boulevard, Los Angeles, Kalifornien  
28. Januar bis 4. März 1979  
Hal Glicksmann, Direktor;  
Christopher D'Arcangelo, Assistent von  
Daniel Buren  
Fotografie von Douglas M. Parker  
Studio, Glendale, Kalifornien  
4. Mai 2006  
2006  
Chromogenic Print  
Papier: 91,4 x 76 cm (36 x 30 in.)  
gerahmt: 107 x 105,5 cm (42 1/4 x 41 1/4 in.)*