

In der Kunst des 20. Jahrhunderts nimmt das Werk von LAWRENCE WEINER eine einflussreiche, zugleich aber auch exzentrische Position ein. Um die Prinzipien zu verstehen, aus denen es erwachsen ist, muss sich die Aufmerksamkeit zunächst auf einen Vorfall richten, der sich im April 1968 ereignete. Weiner war damals sechsundzwanzig Jahre alt, und obwohl er an keiner Kunsthochschule studiert hatte, konnte er schon 1964 seine stark vereinfachten Darstellungen von Fernseh-Test-Bildern unter der Bezeichnung *propeller paintings* in der Galerie von Seth Siegelaub in der 56. Straße von Manhattan ausstellen. Da er mit einigen Pionieren des gerade entstehenden Minimalismus befreundet war, wurde er im Frühjahr 1968 zusammen mit Carl Andre und Robert Barry zu einer Ausstellung an einem vergleichsweise abgelegenen Ort, dem *Windham College* in Putney, Vermont eingeladen. Die Einladung kam von einem dort lehrenden Professor für Bildhauerei, der vorsorglich darauf hingewiesen hatte, dass dafür kaum finanzielle Mittel vorhanden waren.

Weiner entschied sich, eine Arbeit im Freien zu realisieren. Auf einem Rasenstück schlug er im Abstand von jeweils einem Fuß vierunddreißig hölzerne Pflöcke in den Boden, so dass ein Rechteck von sieben mal zehn Fuß (etwa einundzwanzig mal dreißig Metern) entstand. Auf den Stäben wurden Schnüre festgeklammert, die sich wie ein Netz auf den Erdboden legten. Der lapidare Titel der Arbeit bestand aus einer Aufzählung der verwendeten Materialien: *Staples, Stakes, Twine, Turf*. Auffällig war dabei, dass Weiner an der einen Ecke des großen Rechtecks zwei Felder von jeweils einem mal einem Fuß weggelassen hatte. Mit dem Herausschneiden von Eckstücken hatte er zuvor schon bei gemalten Bildern experimentiert, um die Konventionalität der Bildfläche zu verdeutlichen.

Am 30. April, dem Tag der Eröffnung, musste Weiner feststellen, dass einige der Studierenden seine Arbeit beschädigt und zum Teil ganz zerstört hatten. Sie waren wütend, weil sie den Rasen aufgrund der künstlerischen Intervention nicht mehr zum Ballspielen nutzen konnten. Man könnte diese Form der Partizipation seitens des Publikums nun einfach als Vandalismus brandmarken, doch eine so simple Verteilung schien Weiner wenig sinnvoll. Er wollte, was hier geschehen war, zunächst erst einmal in allen Einzelheiten verstehen. Daraus entwickelte er dann seine eigene außergewöhnliche Kunstauffassung, an der er anschließend bis zum Lebensende festhielt.

Die Kategorien, mit denen sich Weiner über das Geschehnis klar zu werden versuchte, waren die von

Konzeption und Realisation eines Kunstwerkes. Was die Konzeption betrifft, so hatte er eine präzise Planung für sein Werk entwickelt und dazu sogar eine Skizze angefertigt, so dass zweifelsfrei feststand, wie die fertige Arbeit auszusehen hatte. Da sich aus dieser zudem unmissverständlich entnehmen ließ, was beim Aufbau des Werkes zu tun war, ging seine Realisierung völlig problemlos vonstatten. So können wir uns auch noch heute mit Hilfe von Beschreibungen und Fotografien eine exakte Vorstellung davon machen, wie Weiners Installation aussah, obwohl diese schon lange nicht mehr existiert.

Das führt zu dem Schluss, dass der Konzeption offenbar eine bei weitem höhere Bedeutung beizumessen ist als der Realisierung. Diese Einsicht ist keineswegs neu. Sie gilt schon in der älteren Kunst. Bevor ein Maler wie Raffael die Arbeit an einer Altartafel aufnahm, musste geklärt (und meistens auch in Verträgen festgehalten) werden, was darauf zu sehen sein sollte. Das Problem, mit dem sich Weiner konfrontiert sah, war also ein altes. Neu war nur seine Lösung. Sie wird in einem sehr kurzen, programmatischen Text formuliert, den Weiner neun Monate nach seiner Expedition in den Bundesstaat Vermont im Katalog einer Gruppenausstellung in New York publizierte. Dort wurde der Text auf einer weißen, ansonsten leeren Seite ohne Überschrift gedruckt, doch mittlerweile ist er allgemein unter dem Titel *Statement of Intent* bekannt.

Der Text besteht aus zwei Teilen, die typographisch subtil unterschieden werden. Die erste Hälfte besteht aus drei nummerierten Zeilen, bei denen nach der Ziffer am Anfang jeweils ein Punkt steht, am Ende der einzelnen Sätze dagegen nicht:

1. *The artist may construct the piece*
2. *The piece may be fabricated*
3. *The piece need not be built*

Alle drei der hier genannten Optionen sind seit der Antike bekannt. Die erste Möglichkeit – das Werk wird vom Künstler eigenhändig ausgeführt – wird allgemein als besonders angemessen betrachtet. Die zweite Möglichkeit – das Werk wird teilweise oder vollständig von anderen hergestellt – wird weniger hoch geachtet, obwohl man weiß, dass Maler wie Raffael eine Werkstatt mit Lehrlingen und Gehilfen hatten, die an der Produktion der Werke mitwirkten. Wenn dasselbe heute geschieht, nimmt man es inzwischen mit größerer Bereitwilligkeit zur Kenntnis als noch vor einem halben Jahrhundert. Während einige Künstlerinnen und Künstler (wie zum Beispiel

Cindy Sherman und Gerhard Richter) ihre Werke immer noch ganz allein hervorbringen, haben viele bereits einen Stab von Angestellten und Hilfskräften und manche lassen ihre Werke sogar gelegentlich (wie Martin Kippenberger) oder regelmäßig (wie Jeff Koons) ganz und gar von anderen herstellen. Dass Weiner noch eine dritte Möglichkeit erwähnt – das Werk wird überhaupt nicht realisiert –, scheint entweder trivial oder ein wenig seltsam. Sie wurde aber ebenfalls schon von traditionellen Kunsttheorien in Betracht gezogen. So wird zum Beispiel in Lessings *Emilia Galotti* die Frage aufgeworfen, ob Raffael nicht auch dann noch „das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicher Weise ohne Hände wäre geboren worden“.

Mit der Feststellung, dass ein Kunstwerk entweder vom Künstler selbst oder von jemand anderem oder aber überhaupt nicht realisiert wird, bewegt sich Weiner also noch im begrifflichen Rahmen traditioneller Kunsttheorien. Nun aber kommt es zu einer Veränderung der Perspektive. Weiner fügt einen vierten Satz hinzu, der nicht mehr nummeriert ist. Damit wird angedeutet, dass er einen Kommentar zu den vorangegangenen enthält. Er lautet folgendermaßen: „*Each being equal and consistent with the intent of the artist, the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.*“

Hier wird zunächst behauptet, dass alle drei Optionen gleichwertig sind und keine den Absichten des Künstlers zuwiderläuft. Hiermit geht Weiner von der bloßen Beschreibung zu einer offenkundigen Vorschrift über. Da der Künstler oder die Künstlerin in dieser Situation nicht mehr weiß, wofür er oder sie sich entscheiden soll, wird die Entscheidung an eine Person delegiert, die unter der Bezeichnung *the receiver* eingeführt wird. Wer ist damit gemeint? Und was wird diese Person empfangen?

Die Wortwahl legt nahe, dass sie eine Nachricht, eine Mitteilung oder eine Offerte empfängt, aufgrund derer sie über ein jeweils zur Debatte stehendes Kunstwerk entscheiden kann. Anders als in der etablierten Theorie der Rezeptionsästhetik geht es dabei aber nicht um die Interpretation des Werkes, sondern um seine Existenzberechtigung.

Wer Kunstwerke schafft, unterstellt in der Regel, dass dies schon deshalb berechtigt ist, weil es sich ja schließlich um Kunstwerke handelt. Aber so einfach ist es nicht. Weiner musste einsehen, dass der gutgemeinte Aufbau seiner Installation am *Windham Collage*

keineswegs als eine segensreiche Wohltat angesehen wurde, sondern als ein dreister Übergriff eines hoch-näsigen Künstlers aus New York, der ein Territorium, das sich in Gemeineigentum befand, rücksichtslos beschlagnahmt und im Interesse seiner obskuren künstlerischen Ambitionen willkürlich umgestaltet hatte.

Die Einsicht, dass sein Werk nachteilige Wirkungen auf andere gehabt hatte, deren Interessen nicht beachtet wurden, muss Weiner tief getroffen haben. So etwas sollte nicht noch einmal passieren. Deshalb vollzog sich in seinem Denken eine Abkehr von der herkömmlichen Fixierung auf die werkimmanente Frage nach dem Verhältnis von ideeller Konzipierung und praktischer Realisierung, die zu Beginn seines Statement of Intent noch deutlich zu erkennen ist. Stattdessen rückte eine andere Relation in den Blick, die man auf der Ebene der höchsten Abstraktion als ein Verhältnis von Gütern und Bedürfnissen charakterisieren kann. Wenn man das Kunstwerk als Ware betrachtet, könnte man auch von Angebot und Nachfrage sprechen. Da die Kunstwelt jedoch nicht allein durch die Mechanismen des Marktes gesteuert wird, sondern auch durch Machtbeziehungen, wählte Weiner schließlich ein Modell, das sich an dem Verhältnis von Vorschlag und Entscheidung orientiert.

Dieser Aspekt tritt jedoch erst im zweiten Teil des Textes hervor, den man nun so verstehen kann, dass der Künstler einen Vorschlag unterbreitet, der vom Publikum *empfangen* und dann entweder genehmigt oder abgelehnt wird. Da das Publikum aber keine homogene Masse bildet, liegt die Entscheidung über die Kunst letztlich bei jeder einzelnen Person, die für sie empfänglich ist und sich von ihr angesprochen fühlt.

Weiners Respekt gegenüber dem Publikum geht aber noch weiter. Nach seiner Auffassung ist das Publikum nicht nur in der Lage, über die Realisierung von möglichen Kunstwerken zu entscheiden, es hat auch die Kompetenz, von sich aus Kunstwerke zu schaffen. Ähnlich wie Beuys ist auch Weiner überzeugt, dass im Grunde jeder Mensch ein Künstler ist. Deshalb wendet er sich von Anfang an nicht allein an diejenigen, die dem Kunstsystem nahestehen, sondern auch an alle anderen. Das zeigt sich schon daran, dass bei der Installation seines eigenen Werkes mit dem schönen Titel *Staples, Stakes, Twine, Turf* keine der Fähigkeiten gefordert waren, die traditionellerweise von künstlerisch tätigen Menschen erwartet wurden. Man geht wohl kaum fehl in der Annahme, dass nicht nur Weiner, sondern auch unzählige andere Menschen in der Lage gewesen wären, die kleinen Holzpföcke mit der

geforderten Präzision in den Rasen zu schlagen. Ein Bild der Madonna mit derselben Virtuosität wie Raffael zu malen, flehe den meisten dagegen schon deutlich schwerer. Wenn Weiner behauptet, dass ein Kunstwerk nicht vom Künstler, sondern ebenso gut auch von anderen Personen produziert werden kann, dann unterstellt er, ohne das ausdrücklich zu sagen, dass es nur um Werke geht, deren Herstellung keine besondere Ausbildung und kein besonderes Talent erfordert. Das äußert sich schon in den Ausdrücken, mit denen Weiner die Aktivitäten beschreibt, die zur Realisierung einer solchen Arbeiten erforderlich sind. Es sind dies die Verben *to construct*, *to fabricate* und *to build*. Es wird also nicht gemalt, gezeichnet und gemeißelt, sondern konstruiert, fabriziert und gebaut, und daraus kann man schließen, dass Weiner nicht an Kunstwerke im herkömmlichen Sinne denkt, sondern an gestalterische Eingriffe in einem ganz allgemeinen Sinn.

Welcher Art solche Eingriffe sein könnten, verdeutlichte Weiner erstmals in einer Buchpublikation, die im Dezember 1968 kurz vor seinem *Statement of Intent* erschien. Das Buch hatte eine Auflage von ein-tausend Exemplaren, kostete 1,95 Dollar und umfasste vierundsechzig unpaginierte Seiten mit jeweils nur wenigen bedruckten Zeilen, in denen die Wörter des Öfteren auf unorthodoxe Weise von einer Zeile zur nächsten getrennt wurden. Das Buch trug den Titel *Statements*.

Das ist insofern verwunderlich, als darin gar keine *statements* enthalten sind. Es werden immer nur Gegenstände mit bestimmten Eigenschaften beschrieben, wobei sich aber – bis auf eine einzige Ausnahme – niemals ein vollständiger Satz ergibt. Ein typisches Beispiel ist dieses: „*One piece of plywood secured to the floor or wall*“. Zehn Worte setzen uns darüber in Kenntnis, dass eine Sperrholzplatte von nicht näher bestimmter Größe an irgendeinen Fußboden oder eine Wand angeschraubt wurde, wobei die richtige Stelle anscheinend nicht im Voraus festgelegt war. Die Zeit und der Ort bleiben unbestimmt, doch beides ist fixiert. Es gibt keine Veränderungen mehr. Das Anschrauben der Platte hat längst stattgefunden, es ist vergangen und vorbei, und ob demnächst noch etwas geschehen wird, ist nicht gesagt. Die Worte vermitteln den Eindruck eines Zustandes, der nicht nach einer Handlung verlangt, sondern eher nach kontemplativer Betrachtung. Die Welt befindet sich im Ruhezustand, und man fragt sich, ob dabei immer noch, wie in dem berühmten Gedicht von Eichendorff ein Lied in allen Dingen schläft und die Welt zu singen beginnt, sobald wir nur das Zauberwort treffen.

Weiner ist unverkennbar ein eingefleischter Romantiker, aber als solcher lässt er sich das nicht anmerken. Seine Sprache gibt sich lakonisch und allen Schwärmereien abgeneigt. Doch die Trockenheit seiner Ausdrucksweise verdankt sich auch der Bemühung, diejenigen, die seine Texte lesen, nicht zu bevormunden. Das zeigt sich zum Beispiel an der folgenden (wiederum den *Statements* entnommenen) Beschreibung der Installation am *Windham College*: „*A series of stakes set in the ground at regular intervals to form a rectangle, twine strung from stake to stake to demark a grid.*“ Das hört sich präzise an, ist es aber nicht, denn manches, was man wissen müsste, um das Werk zu fabrizieren, wird nicht genannt. Man erfährt nicht, wie viele Pflöcke mit welchen Abständen in den Erdboden einzusetzen sind. Weiners Angaben sind also absichtlich unvollständig. Wir bekommen keine exakte Handlungsanleitung, und darin besteht eine fundamentale Differenz gegenüber der von Sol LeWitt vertretenen Form der *conceptual art*, bei der alles im Voraus genauestens festgelegt wird, sogar das, was nicht festgelegt ist. Es kann zum Beispiel freigestellt sein, ob man bei einer seiner Wandzeichnungen, die geraden Linien freihändig oder mit einem Lineal ziehen will, aber wenn das so ist, dann muss es in der Arbeitsanweisung auch eigens bestimmt werden.

Weiner ist von Anfang an radikaler in seinem Respekt vor der Souveränität der Anderen. Schon 1970 erklärt er in einem Zusatz zu seinem *Statement of Intent*, dass es bei seinen Konzeptionen keine richtigen und keine falschen Realisierungen gibt. Letztlich ist alles möglich, so dass man, wenn man keine Holzpflocke in den Rasen setzen möchte, auch einen Kirschkuchen backen kann.

In einer bestimmten Hinsicht legt Weiner allerdings eine kompromisslose Haltung an den Tag. Wenn es um die typographische Gestaltung seiner Texte geht, lässt er sich von niemandem hineinreden, und diese Tätigkeit würde er auch niemals an jemand anders delegieren. Weiner präsentiert seine Konzeptionen immer nur in einer von ihm selbst ausgearbeiteten Form, und seine *receiver* müssen – oder dürfen – immer zuerst einmal eine von ihm selbst höchstpersönlich gestaltete typographisch anspruchsvolle Botschaft empfangen, bevor sich die Frage nach der Realisierung der darin skizzierten Arbeiten stellen kann. Auf diese Weise erinnert Weiner daran, dass man alles, was man macht, mit Verantwortung und mit Sorgfalt machen kann.

Eine solche Ermahnung müsste sich naturgemäß vor allem an diejenigen richten, die den Entschluss fassen,

ein Werk, das Weiner konzipiert hat, tatsächlich zu realisieren. Doch einen solchen Entschluss dürften faktisch nur sehr wenige jemals gefasst haben. Weiner selbst hat zwar anfangs noch von Zeit zu Zeit bestimmte in seinen Texten beschriebene Sachverhalte praktisch umgesetzt, in dem er ein Stück Putz aus einer Wand entfernt oder Lack auf eine Fläche gesprüht hat, aber so etwas kam immer seltener vor. Insgesamt wurde von allem, was sich Weiner ausgedacht hat, also nur sehr wenig realisiert. Hierdurch wird seine Kunstauffassung aber nicht im Geringsten kompromittiert. Um die Herstellung von Handelsware für den Kunstmarkt ging es dabei ohnehin noch nie. Stattdessen zielen Weiners Vorschläge darauf, den vertrauensvollen Umgang mit den Dingen und den Materialien des täglichen Lebens nicht verkümmern zu lassen. Dazu muss man aber nicht unbedingt den von ihm beschriebenen Tätigkeiten nachgehen, denn diese sind nur Beispiele. Ebenso wie Beuys sieht Weiner den vornehmlichen Ausgangspunkt der Gestaltung in ganz gewöhnlichen Tätigkeiten wie der, dass man eine Sperrholzplatte an die Wand schraubt. Daher ist es auch nicht verwunderlich, dass er eine besondere Sympathie für Piet Mondrian bekundet, der in seiner Wohnung in der *rue du Depart* am Bahnhof von Montparnasse einfarbig gestrichene Holztafeln anbrachte, die für ihn eine Verbindung aus dem Innenraum in die Stadt und darüber hinaus anzeigen sollten. Diese Platten hatten nicht den Anspruch, Kunstwerke zu sein, und diese Ambition spielt auch bei den Eingriffen, die Weiner in Wort und Tat exemplifiziert hat, nur eine nebensächliche Rolle. Das Ziel ist die Gestaltung des eigenen Lebens.

Sein eigenes Leben zu gestalten, das ist nach Weiners Überzeugung weitaus wichtiger als die Produktion von Kunstwerken. Deshalb bleiben alle seine Interventionen nur Beispiele und Vorschläge, die niemanden nötigen, ihnen zu folgen. Hier ist jede einzelne Person für sich selbst verantwortlich, und deshalb kann und will sich Weiner auch nicht in deren in Entscheidungen einmischen. Was verschiedene Menschen von der Kunst erwarten, hängt letztlich immer davon ab, was sie für ein Leben führen.

In diesem Zusammenhang zitierte Weiner gern eine Maxime von Ludwig Wittgenstein, die besagt, dass ein Ausdruck seine Bedeutung stets nur im Strome des Lebens erhält. 1958 hatte Wiener schon als Sechzehnjähriger am Hunter College Kurse in Literaturwissenschaft und in Philosophie besucht, und man kann sich leicht vorstellen, wie fasziniert er von Wittgensteins Spätwerk gewesen sein muss, aus dem die

wichtigsten Teile 1953 unter dem Titel *Philosophische Untersuchungen* aus dem Nachlass publiziert wurden. Hier war jemand, der sich ausführlich mit der Frage beschäftigte, wie man ein Stück Papier verstehen kann, auf dem die Worte „fünf rote Äpfel“ geschrieben sind. Sehr wahrscheinlich hat Weiner auch Norman Malcolms Buch mit dem Titel *Ludwig Wittgenstein – A Memoir* gelesen, in dem ausdrücklich betont wird, wie wichtig (und wie typisch) es für Wittgensteins Denken war, sich immer wieder daran zu erinnern, dass ein Ausdruck – oder allgemeiner: alles, was Bedeutung hat – nur im *Strom des Lebens* Bedeutung hat.

Das war auch Weiners Auffassung, die er selbst als *absolut Anti-Duchamp* kennzeichnet. Duchamp macht sich nämlich des Vergehens schuldig, alle realen Dinge ihrer authentischen Dinghaftigkeit zu berauben und sie auf die Funktion zu reduzieren, abstrakte Ideen zu vermitteln. Damit werden sie dem wirklichen Leben entzogen, und man kann sich nicht mehr vertrauensvoll auf sie einlassen. Weiner will das genaue Gegenteil. Es ist ihm ein Gräuel, dass unsere Lebenswelt nicht mehr vom konkreten Umgang mit den Dingen geprägt ist, sondern von dem permanenten Spektakel, mit dem man sie fortwährend umgibt. Gerade deshalb muss man sich bemühen, die konkrete Materialität der Materialien in Ehren zu halten. Mit dieser Einstellung begibt man sich ganz bewusst in eine soziale Abseitsstellung. Doch eine solche Stellung zu verteidigen, könnte sich im Strome unseres Lebens einmal als wertvoller und bedeutungsvoller erweisen als vieles andere. Daher müssen wir Lawrence Weiner dankbar dafür sein, dass er immer wieder darauf insistiert hat, dass auch das, was ins Abseits fällt, eine Zuflucht finden muss.

KARLHEINZ LÜDEKING, Berlin, 19. April 2022