

Lawrence Weiner: Laudatio

Roswitha Haftmann-Preis, Kunsthaus Zürich, 21.5.2015

Dear Lawrence, meine Damen und Herren,

“BITS & PIECES PUT TOGETHER TO PRESENT A SEMBLANCE OF A WHOLE”

Ein Werk von Lawrence Weiner, das sich dafür eignet, eine Laudatio zu beginnen, denn was könnte ein Œuvre passender umschreiben als diese Abfolge von Wörtern, die auf der Wand buchstäblich den Vorgang wiederholt: Stück für Stück setzt sich dieses im Lesen vermeintlich zu einem Ganzen zusammen. Ein Werk also, das von der Kunst spricht? Das sicher, doch nicht ironisch, sondern nüchtern dinglich, denn gibt es ein Ganzes, das mehr ist als ein Schein? Was es gibt, ist die Sprache, sind die Dinge in der Welt, die sie benennt, und immerfort das Zusammenfügen dieser Dinge durch Menschen, um daraus für einen Moment etwas anderes herzustellen. Lawrence Weiner, als der Materialist, als den er sich stets bezeichnet hat, verstand auch die Skulptur als ein Verschieben von Massen: **“I realized sculpture was about ‘Put in Place’, volume or mass put in place.”** (“Ich begriff, dass es in der Skulptur um das ‘Hingesetzt’ ging, ein Volumen oder eine Masse, die hingesetzt wurde.”) Masse, die von einem Ort an den andern gebracht wird – man denkt dabei etwa an die Skulpturen von Carl Andre, Ulrich Rückriem –, ohne dass es für die Masse einen richtigen oder einen falschen Ort gibt.

Lawrence Weiner gehört zu den Künstlern, die sich Mitte der 1960er Jahre nicht allein damit beschäftigten, was ein Bild oder eine Skulptur ist, sondern was ein Bild oder eine Skulptur bedeutet. Das war eine nicht bloss stilistische oder inhaltliche Fragestellung, denn sie betraf alle Gewissheiten, die bis dahin mit einem Kunstwerk verbunden gewesen waren. Welches waren die Kategorien, mit denen man konfrontiert war, welches waren die Bedingungen, um diese festzulegen und wahrzunehmen, und welche Rolle kam darin dem Künstler zu? Texten und Interviews aus jener Zeit kann man die Überlegungen entnehmen, welche die Künstler zwangen, nicht eine Aesthetik zu entwickeln, sondern zunächst einfach zu beobachten und daraus Schlüsse zu ziehen. Als Antwort auf die Frage, wie ein Kunstwerk aussehen könnte, erfanden sie neuartige Werkformen wie beispielsweise Donald Judd mit seinen ersten Wandobjekten von 1962, die keine Gemälde mehr, aber auch keine Skulpturen waren, wie Dan Flavin, der anstelle konventioneller bildnerischer oder plastischer Mittel

Fluoreszenzröhren wählte, wie Fred Sandback, der die Teilung eines Raums als Skulptur verstand, wie Michael Asher, der in die materiellen Gegebenheiten von Ausstellungsräumen eingriff, oder eben wie Lawrence Weiner, der Werke in verschiedensten Materialien sprachlich beschrieb. Die Konzentration auf einen solchen einzelnen Aspekt war in diesem Moment sinnvoll, um anhand dieses präzisen Ausschnitts wieder zum Ganzen zurückzukehren. Dafür musste dieser eine Ausschnitt bedacht und vertieft werden, er war von nun an von einem Künstler besetzt.

Als der junge Lawrence Weiner in den 1960er Jahren erste Skulpturen und Bilder realisierte, beobachtete er die Divergenz zwischen dem Werk mit seinen beschreibbaren, objektivierbaren Eigenschaften und dem Moment, da es vom Betrachter wahrgenommen, begriffen, als etwas Spezifisches verstanden wurde, die Divergenz zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen, die sich in der Rezeption auftat. Je mehr das Kunstwerk an Objektiviertheit und Abstraktheit gewann, desto weiter drifteten diese Pole auseinander. Man brauchte dafür nur die amerikanische Kunst zu verfolgen, denn hier trat dieser Prozess exemplarisch zutage – angefangen bei den all-over-Malereien von Jackson Pollock, den Farbfeldern von Barnett Newman bis zu den schwarz in schwarz gemalten Bildern von Ad Reinhardt. Diese letzteren Bilder besaßen für Weiner eine starke Anziehung, da das Spezifische, Besondere darin beinahe ausgelöscht schien. Weiners Antwort auf diese Bilder bestand darin, in die in sich geschlossene Malerei die Spur des Besonderen einzuschreiben, dem Perfekten materiell und symbolisch etwas wegzunehmen – so wie er später in einem berühmten Werk ein Stück von der Mauer abzutragen vorschlug. Von den monochromen grossformatigen Bildern, die Weiner damals malte, entfernte er eine Ecke und fügte an einem Längsende einen farbigen Streifen hinzu, indem er Farbe auf den bemalten Grund aufsprühte. Die Grösse des entfernten Eckstücks und die Farbe des Streifens wurden mit dem Käufer des Bildes besprochen. Weiner schien dies durchaus vergleichbar damit, wie damals in Kalifornien Autos mit individuellen Zierstreifen versehen wurden.

Noch immer war Weiner “nur” ein Maler, wie er sich ausdrückte, doch er hatte begriffen, dass das Werk Teil einer Struktur war, eines Dreiecks, bestehend aus dem Künstler, dem Werk und demjenigen, der es wahrnahm, sich damit beschäftigte und es vielleicht erwarb. Weiner verstand dies weniger im Sinne

einer sozialen oder soziologischen Betrachtung, sondern als pragmatische Situation. Die Bedeutung des Werks ist nicht von vornherein gegeben, sie kann auch nicht allein vom Autor bestimmt werden, sondern sie resultiert aus der Beziehung der Beteiligten zu diesem Gegenstand, der nun weniger spezifisches Ding als allgemeines Zeichen ist. Wenn das Werk Teil einer Struktur ist, dann ist es so wie jedes Wort, jeder Satz, ohne feste Form oder Bedeutung; diese ist vielmehr beweglich, abhängig von den Faktoren, mit denen das Werk in Beziehung steht. Daraus zog Weiner den Schluss, dass es seine Arbeit ist, das Werk zu formulieren, dass er es ausführen kann, aber nicht muss, und dass dies auch einem Dritten überlassen werden kann. **“JEDE MÖGLICHKEIT IST GLEICHWERTIG UND ENTSPRICHT DER ABSICHT DES KÜNSTLERS DIE ENTSCHEIDUNG ÜBER DIE ART DER AUSFÜHRUNG LIEGT BEIM EMPFÄNGER IM MOMENT DER ÜBERNAHME”**, hiess der entscheidende Satz der Erklärung, die seit 1969 seine Arbeit als Präambel begleitet. Ob das Werk ausgeführt wird und wer dies wie tut, entscheidet derjenige, der es erwirbt, der es also nicht nur ausstellt oder kauft, sondern auch die Verantwortung darüber übernimmt. Beispielsweise für das Werk **“A CUP OF SEA WATER POURED UPON THE FLOOR”**.

Die Analyse ist das eine, entscheidend für die Kunst war aber, was Weiner aus dieser Einsicht machte. Primär hiess dies, dass seine Werke allein in sprachlicher Form existierten, als Beschreibungen von Situationen mit Materialien, ohne grammatisches Subjekt und ohne konjugierte Verben, denn die Handelnden kamen erst dazu, wenn das Werk formuliert war. Erst kursierten die Werke auf Zetteln und in Katalogen, später wurden sie auf Wände gemalt, sie konnten aber auch anderswo präsentiert werden – Weiner gestaltete damit Plakate, er publizierte Künstlerbücher, in denen die Werke die Seiten besetzten, er realisierte Filme, in denen seine Werke rezitiert wurden, er nahm mit Musikern Schallplatten auf, auf denen die Werke gesungen wurden. Plakate, Bücher, Filme und Musik hatten den Vorteil, dass wie selbstverständlich andere Leute darin mit den Werken umgingen und eine, ihre Rolle spielten. Aufgrund ihrer prägnanten Form nahmen die Werke an verschiedensten Orten wie selbstverständlich ihren Platz ein und blieben dort haften, und damit hatte Weiner etwas Wesentliches erreicht. Wenn seine Werke Sequenzen von Wörtern waren, die so oder anders dargestellt werden konnten, brauchten sie einen Träger, auf dem sie sichtbar und lesbar waren. Es gibt Werke, die gerade dies zu ihrem Thema machen:

SUPPORTED DESPITE THE LACK OF A BUTTRESS

(getragen trotz des Fehlens einer Stütze)

Dieser Träger ist nicht etwas Zeitloses wie die Folge von Wörtern, er ist als Teil einer Kultur zeitgebunden, er hat darin seinen Ort und seine Funktion. Ich denke nicht nur an die Wände einer Galerie oder eines Museums, wo Weiners Werke in Ausstellungen auftraten, sondern an die vielen anderen Wände oder Gegenstände, die Werke von Weiner tragen, beispielsweise drei Plätze in Zürich – das Bellevue, der Helvetiaplatz und der Limmatplatz, wo die Wörter aus Stahl wie Intarsien in den Asphalt eingelegt sind. Der Träger für ein Werk wurde stets mit Bedacht gewählt, und darin steckt auch etwas List. “einen informellen Gegenstand (die Kunst) in ein formelles Konstrukt (die Kultur) einfügen” – so beschrieb Weiner dies. Indem die Kunst auf eine bestimmte Kultur stösst, von ihr aufgenommen wird, verändert sie diese, verändert sich diese. Wo Weiners Sätze gelesen werden, werden sie zu einem Teil des Lebens, einer Gesellschaft, die sie bewusst oder nicht akzeptiert und damit etwas anfängt. Doch was kann man damit anfangen?

Weil Weiners Werke aus Sprache bestehen, können sie für den jeweiligen Ort übersetzt werden. “BALL BEARINGS OR ROUND STONES MADE TO ROLL OUTSIDE OF WHAT THERE IS” ist in Zürich auch auf Deutsch und Italienisch präsent. Weiners Arbeiten auf Wänden oder Böden sind keine Bilder, keine Gedichte, keine Verlautbarungen, sie beschreiben Dinge, eine Situation, nicht mehr und nicht weniger. Ein Gedicht lässt die Sprache aufblitzen, diese reflektiert sich in Reimen und anderen Formen selbst. Weiners Sätze dagegen sind ganz auf die Gegenstände gerichtet: Gegenstände werden mit anderen Gegenständen in Beziehung gesetzt. Die Wörter beschreiben etwas, das man materiell aufbauen könnte, also eine Skulptur, kein Konzept, und Weiner bezeichnete sich denn auch stets als Bildhauer, “sculptor”, nicht um sich in eine bestimmte Tradition einzureihen, sondern um hervorzuheben, dass er sich mit dem Material selbst und nicht mit Bildern davon beschäftigt, dass jedes Werk etwas Materielles ist und aus Sprache und den darin genannten Materialien besteht. Die Wörter stehen da, als ob Gegenstände nebeneinandergesetzt würden: “ON TOP OF THE TREES”. Weil die Wörter aber selbst etwas Materielles sind, beschreiben sie stets auch ihre eigene materielle Erscheinung: Grossbuchstaben reihen sich an Grossbuchstaben und ergeben zusammen ein Wort, eine Wortreihe. Buchstaben

und Wörter sind für Weiner wie Stücke von Holz oder Eisen, "ball bearings or round stones". Weiner ist kein Sprachkünstler; er verwendet die Sprache, als ob sie nicht Sprache wäre, die Wörter sind stumme Dinge, vergleichbar den Stahlplatten, die Carl Andre auf dem Boden auslegt. Ein Paradox, freilich, doch darin liegt die Antwort auf die Frage, was denn die Leute auf dem Limmatplatz mit den Wörtern anfangen, die sie unter ihren Füßen vorfinden. Wenn Weiner die poetische Dimension dieser Wörter verneint, wenn diese Wörter sind, was sie sind, dann bleibt allein die syntaktische Ordnung, die einen Zusammenhang schafft. Es ist nicht Weiner, der zu uns spricht, und die sprachliche Form ist nicht das Abbild einer höheren Ordnung, die für die Gegenstände und die Menschen, die damit umgehen, verantwortlich wäre, sie wird nach Bedarf gebraucht. Sprache ist ein Gegenstand wie jeder andere, prinzipiell austauschbar und verwendbar, faktisch feststellend und handzuhaben, ohne Distanz zur materiellen Realität, eine bloße Markierung: "In fact, what has art got to do with a world order? Nothing. Language is red paint."

In fact – weil wir mit Fakten und nicht mit Subjektivem konfrontiert sind, sind wir frei, mit diesen Werken etwas anzufangen, so wie es uns vor einem Gemälde oder einer Skulptur geht. Jede Epoche, jede Kultur, jeder einzelne nimmt sich daraus etwas und bringt dies in Beziehung zu dem, was er tut, woran er glaubt, wie er lebt. Das Werk bleibt davon unbeschädigt, es dauert fort. "SOME FLOWERS CUT AND STREWN UPON SOME APPLES FALLEN FROM THE TREE & LAID TO REST". Ist dies nun ein Epitaph, ist es eine arkadische Reflexion oder einfach nur ein Stilleben? Nicht Weiners Werk intendiert diese Lesarten, sie sind Sache derjenigen, die vor dem Werk innehalten und es für sich im weitesten Sinne aufbauen. Dass es sprachlich ist, garantiert den freien Zugang zum Werk – sei es auf der materiellen Ebene einer Sammlung oder auf der intellektuellen Ebene der Deutung: Ein Werk aus Sprache kann sich jeder, der es liest, aneignen, es gehört ihm für eine Zeit.

Fakten statt Metaphern, das war im 20. Jahrhundert das Leitmotiv der amerikanischen Kunst, das William Carlos Williams auf den Punkt brachte: "No ideas but in facts." – Keine Gedanken ausser in Fakten. Der Gedanke der faktischen Realität des Kunstwerks war grundlegend für Jackson Pollock, Barnett Newman ebenso wie für Weiners Freund John Chamberlain. Das Werk als eine Summe von unabhängigen Teilen – Farbe, Fläche, Material – entspricht Weiners

informellem Gegenstand, dem Werk, das dem überantwortet wird, der es liest. Es spielt keine Rolle mehr, ob es sich um Gemälde, Skulpturen oder Sätze handelt. Immer wieder die Realität anstelle der darüber gelegten Ordnungen – es ist der Traum von einer Kunst, die sich jeder Geschichte und Erklärung entledigt, um unumgehbare Realität zu sein. Wie alle grossen Künstler nähert Weiner sich in seinem Werk dem Realen – Wort für Wort, Material für Material, aneinandergereiht ohne Geheimnis und deshalb vollkommen unentzifferbar. “A BIT OF MATTER AND A LITTLE BIT MORE”. Ein bisschen Material und ein bisschen mehr – einfach ein bisschen mehr Material oder ein bisschen mehr an Bedeutung?

Doch Lawrence Weiner wäre nicht, wer er heute ist, wenn nicht noch ein weiteres dazukäme. Mit einer Kunst aus Sprache könnte ein Künstler unsichtbar sein und verschwinden, doch bei Weiner verhält es sich gerade gegenteilig: Er ist auf eine beinahe unglaubliche Weise präsent, denn Weiner glaubt an die Figur des Künstlers, er glaubt an ihre Aufgabe in der Kultur, in der Gesellschaft, er glaubt an ihre ethische Funktion. Ethik, die Richtschnur des wahren und guten Handelns, erhebt einen hohen Anspruch. Wie sollten ihre Maximen aus der Kunst abgeleitet werden, deren Werke zwar verbindlich sind, sich aber jeder eindeutigen Aussage verweigern? Was sagen gerade Weiners skulpturale Sätze zu solchen Fragen? Vorgeschrieben wird darin nichts, es wird auch nichts gepredigt, denn Weiner versteht den Künstler nicht als Guru, nicht als Heilsbringer, er steht Metaphysik und Künstlerideologie jeder Provenienz fern. Seine Werke stehen für ein pragmatisches Verständnis des Hier und Jetzt, für ein unpräjudiziertes Handeln in der Kunst und im Alltag, und wie er mir einmal anvertraute, ist Pragmatik der wahre Idealismus. Aufgabe des Künstlers kann es allein sein, begreiflich zu machen, dass die Dinge in jedermanns Händen liegen, dass der Künstler nicht stellvertretend die Aufgaben löst, die eine Epoche stellt. Wenn die amerikanische Unabhängigkeitserklärung den Schutz von “life, & liberty, & the pursuit of happiness” verspricht, dann ist klar, dass die Allgemeinheit dieser Worte nach dem Besonderen verlangt. Der Künstler in Weiners Sinn spielt dabei mit, und wie er sagt, “Play Tic Tac Toe and hope for the best.”

Dieter Schwarz