



LAWRENCE WEINER (1942–2002) mit dem in den ersten Dezembertagen des vergangenen Jahres ein wichtiger Freund gestorben ist, entwickelte seine Werkform und die theoretische Stellung zu ihr Ende der 60er Jahre, um mit großer Konsequenz an beiden als Standpunkt ein Leben lang festzuhalten.

Trotzdem findet sich am Grund seines Tuns ein Paradox. Das Spannungsverhältnis, das es eröffnet, ist es, was sein Œuvre im Kern am präzisesten charakterisiert.

Seine berühmt gewordene Auffassung, Kunst könne ihrem Wesen nach nur die Mitteilung eines Individuums an das andere sein, bestimmte die Konsequenz, dass sie sich deshalb ganz in das Medium des Denkens, in Sprache verwandeln müsse. Darin erscheint Weiners kategorischer Schritt zur Verwandlung des Felds des Ästhetischen in diese Form von Geist – sie wurde gegen seinen Widerstand der Entstehung der *Konzeptkunst* zugemessen – einerseits als eine radikale Einlösung des Verdikts des Philosophen G.W. Hegel zum Ende der Kunst.

Dieser antizipierte im Angesicht einer Gesellschaft, die sich unter dem Einfluss von Naturwissenschaften, Mechanisierung und beginnender Industrialisierung zunehmend mit geistigem Gehalt aufgeladenen Formen und Inhalten des Künstlerischen zuwandte, den Verlust seiner inneren Natur, der Sinnlichkeit. Deshalb befand er, alle Kunst sei *nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung ein Vergangenes*. Weiner, so meint man, macht mit eben dieser Bestimmung ernst. Seine am meisten zitierte, von ihm selbst oft wiederholte und deshalb mit ihm verbundene *Declaration of Intent* von 1968 liest sich wie die Affirmation eben dieser Diagnose Hegels. Ob die Idee des Künstlers, auf die es einzig ankommt, auch ausgeführt werde, sei für sie nicht mehr entscheidend. Der dritte Teil des Syllogismus besagt deshalb: *The piece need not be built* – wirklich errichtet werden, muss das Konzept nicht.

Andererseits aber insistierte Weiner stets darauf, dass die von ihm gefundene Gestalt der *Statements*, sei es als typographische Konstruktion, als Schriftbild an der Wand, gedruckt auf Papier, auf einem vom Flugzeug gezogenen Schriftband am Himmel, in einem seiner subversiven Künstlerbücher, gerade nicht der Qualität des Sinnlichen entbehrten, sondern wesentlich in ihrer Materialität bestünden. Denn Sprache kommt ohne den Zeichenkörper nicht zur Welt. Sie muss Laut oder Schrift werden, um sie selbst zu sein und der intersubjektiven Verständigung in bedeutungsvollen Signalen fassbar zu werden. Sie muss sich also verdinglichen.

Lawrence Weiner bezog sich seit seiner Jugend stark auf die Literatur der Philosophiegeschichte, besonders die der Sprachphilosophie. Aus den Gesprächen mit ihm schließe ich, dass ihn dabei kein anderer mehr prägte als Ludwig Wittgenstein, ein Autor, der zwei einander diametral widersprechende Konzepte von Sprache hinterließ.

Die Auflösung des Rätsels eines körperlichen Daseins von Geist in der geschriebenen Sprache, die dem Gedachten erst zur Wirklichkeit verhilft – der eigentümlichen Praxis Lawrence Weiners also –, liegt in Wittgensteins erstem Theorie-Entwurf des *Tractatus logico-philosophicus* von 1921. In diesem Text unterstellt Wittgenstein gleichsam *subkutan* eine Abbildtheorie der Sprache. Die Wahrheit einer Aussage bestünde in der Äquivalenz der syntaktischen Ordnung von Wörtern mit der physischen Ordnung realer Dinge, deren Namen sie sind.

Liegt diese Entsprechung von Sprachstruktur und empirischer Struktur vor, dann und nur dann könne man von einem vernünftigen Satz sprechen, über dessen Wahrheit sich entscheiden lasse.

Dieses Begriffs wegen sah Lawrence Weiner die Elemente seiner *Sprachspiele* auch als Objekte an, als Skulpturen im Raum, denen selbst wieder jene haptische Handgreiflichkeit und materielle Präsenz eignet, wie die der Gegenstände, über die sie urteilen.

Das Weinersche Werk im Mittelpunkt dieser Installation ist hierbei von besonderer linguistischer Kunstfertigkeit und gedanklicher Raffinesse. Würde man den überaus lakonischen Satzbau der englischen Originalfassung ins Deutsche übertragen, bedürfte man einer gedoppelten Subordination in zwei Nebensätze mit drei Kommata, ohne die die Phrase nicht dekodierbar wäre. Als wörtliche Transliteration hieße es: *Eine Bestimmung, wo das, was ins Abseits fällt, ruht.*

Würde man eine kolloquiale Weise der Alltagsrede bevorzugen, wie das Weiner selbst oft getan hat, ergäbe sich etwa dies: *Eine Bestimmung, wo das, was heruntergefallen ist, liegenbleibt.*

Die Satzstellung bringt das Verbum ans Satzende, das in der typographischen Gestaltung die unterste Zeile darstellt, in der es alleine zu stehen kommt. So vertritt physisch das geschriebene Zeitwort eben das Objekt, das heruntergefallen ist und liegenbleibt. Auf diese Weise gelingt es Lawrence Weiner, die Welt als Wort zu fassen und das Wort wieder zur Welt zu bringen.

1. The artist may construct the piece
2. The piece may be fabricated
3. The piece need not be built
Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership

L.W.

fig. 1

Der engere Kreis der am *Arsenale Institut* Beteiligten, zu dessen Erkenntnisinteresse Weiners Œuvre und im Speziellen seine Beziehung zu Ludwig Wittgensteins Philosophie gehört, war sich einig darin, dass seine singuläre Rolle in der Kunst der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts in der Medienreaktion auf seinen Tod weder in den USA noch in Europa angemessen erkannt und ausgesprochen wurde. Deshalb wurden zum Anlass der 59. Biennale in Venedig im Jahr 2022 die Räume seiner Erinnerung gewidmet.

Mit Hilfe seiner Witwe Alice Weiner, vermochten wir es, eben jene Wandarbeit zu präsentieren, deren linguistische Schönheit und konnotative Vieldeutigkeit uns unter allen seinen Arbeiten besonders zu faszinieren anhält. Sie war bislang nur dreimal öffentlich zu sehen und wurde nie vorher publiziert.

Neben diesem Werk, das im Zentrum des Vorhabens steht, werden alle seine Künstlerbücher bis zur magischen Grenze des Jahres 1980 ausgelegt. Die Vollständigkeit im Zeigen dieses wichtigen Mediums der Sprache von Lawrence Weiner ist nicht einfach zu erreichen, weil in einigen Fällen weltweit nur mehr eine Handvoll Exemplare existieren. Vermutlich waren sie in diesem Umfang in Europa noch nicht zugänglich.

Ihre philologisch nüchterne Ausstellung geschieht um des Wissens willen. Sie ist gedacht für die Forschung, für die, denen mit kenntnisreichem Interesse am Werk von Weiners gelegen ist und für seine Freunde. Vor neun Jahren, am 29. Mai, 2013, gab es ein von

feinem Frühlingsregen begleitetes Treffen auf einer Insel in der venezianischen Lagune. Auf den Schnappschüssen dieses Zusammenkommens zu einem *conversation piece* im Garten sah Lawrence Weiner besonders befreit und glücklich aus. Das Projekt ist in seiner Intimität auch eine Erinnerung an diesen besonderen Tag des Austausches, in dem der Zweck seiner Kunst liegt.

WOLFGANG SCHEPPE, Venedig, 19. April 2022

FIG. 1 *January 5 - 31 1969, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner* (New York City: Seth Siegelau, 1968).

Die deutsche Fassung:

1. Der Künstler kann die Arbeit ausführen
2. Die Arbeit kann (von einer anderen Person) ausgeführt werden
3. Es ist nicht notwendig, die Arbeit auszuführen

Jede dieser Möglichkeiten hat denselben Wert und jede entspricht der Absicht des Künstlers. Über die Ausführung der Arbeit wird der eventuelle Besitzer entscheiden.

- 01 A LAWRENCE WEINER *Weiner*, Contemporary Art, Vol 1, № 3 (New York: Seth Siegelau, 1964).
- 02 A LAWRENCE WEINER, *Statements* (New York: Seth Siegelau, The Louis Kellner Foundation [fict.], 1968).
- 03 C *February 4-March 2, 1968, Carl Andre - Robert Barry - Lawrence Weiner* (Bradford, MA: Laura Knott Gallery, 1968).
- 04 CE [The Xerox Book] *Carl Andre - Robert Barry - Douglas Huebler - Joseph Kosuth - Sol Lewitt - Robert Morris - Lawrence Weiner* (New York: Seth Siegelau, John W. Wendler, 1968).
- 05 CE *January 5 - 31 1969, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner* (New York City: Seth Siegelau, 1968).
- 06 C *SM Op losse schroeven, situaties en crypto-structuren*, Wim Beeren [ed.], *Carl Andre, Joseph Beuys, Walter de Maria, Jan Dibbets, Barry Flanagan, Jannis Kounellis, Richard Long, Mario Merz, Bob Morris, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Panamarenko, Rob Rymen, Lawrence Weiner et al.* (Amsterdam: Stedelijk Museum, March 1969).
- 07 CE *Carl Andre, Robert Barry, Daniel Buren, Jan Dibbets, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Richard Long, Robert Smithson, Lawrence Weiner et al.* (New York: Seth Siegelau, July 1, 1969).
- 08 P LAWRENCE WEINER, in: *Bulletin 10. Lawrence Weiner* (Amsterdam: Art & Project, Adriaan Van Ravesteijn, Geert Van Beijeren, September 1, 1969).
- 09 P LAWRENCE WEINER, in: *Art-Language: The Journal of Conceptual Art*, Vol. 1, № 1, *Sol LeWitt, Dan Graham, Lawrence Weiner, David Bainbridge, Michael Baldwin, Terry Atkinson, Harold Hurrell* (Wallingford, UK: Art-Language, May 1969).
- 10 C LAWRENCE WEINER, *An Exhibition - Eine Ausstellung* (Aachen: Gegenverkehr e.V., Zentrum für aktuelle Kunst, May 1970).
- 11 A LAWRENCE WEINER, *Tracce - Traces* (Torino: Sperone Editore, January 1970).
- 12 A LAWRENCE WEINER, *causality affected and/or effected* (New York City: Leo Castelli Gallery, Eminent Publications NYC, 1971).
- 13 A LAWRENCE WEINER, *10 works* (Paris: Yvon Lambert Editeur, Imp Mazarine, 1971).
- 14 A LAWRENCE WEINER, *Flowed* (Halifax: The Lithograph Workshop, Nova Scotia College of Art and Design, 1971).
- 15 A LAWRENCE WEINER, *10 Obras / 10 works* (Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, 1971).
- 16 A LAWRENCE WEINER, [untitled] (Amsterdam: Art & Project, Adriaan Van Ravesteijn, Geert Van Beijeren, January 1971).
- 17 A LAWRENCE WEINER, *And/Or: Green as well as blue as well as red* (London: Jack Wendler Gallery, 1972).
- 18 A LAWRENCE WEINER, *Having been done at* (Torino: Sperone Editore, 1972).
- 19 A LAWRENCE WEINER, *A primer. Ein Elementarbuch* (Kassel: documenta GmbH, 1972).
- 20 P LAWRENCE WEINER, *Bulletin 53* (Amsterdam: Art & Project, Adriaan Van Ravesteijn, Geert Van Beijeren, April 22 – May 12, 1972).
- 21 P LAWRENCE WEINER, *Bulletin 54* (Amsterdam: Art & Project, Adriaan Van Ravesteijn, Geert Van Beijeren, April 22 – May 12, 1972).
- 22 P LAWRENCE WEINER, in: *Avalanche*, № 4, (New York: Willoughby Sharp, Liza Bear, 1972).
- 23 A LAWRENCE WEINER, *Six works of Lawrence Weiner* (Bruxelles: Wide White Space, 1973).
- 24 A LAWRENCE WEINER, *8 Arbeiten von Lawrence Weiner* (Mönchengladbach: Städtisches Museum, 1973).
- 25 A LAWRENCE WEINER, *Within forward motion. Innerhalb vorwärtsgerichteter Bewegung* (Bremerhaven: Kabinett der aktuelle Kunst, 1973).
- 26 P LAWRENCE WEINER, *Within a reasonable doubt. In un dubbio ragionevole. Dans un doute raisonnable. In einem berechtigten Zweifel* (Milano: Flash Art, 1973).
- 27 A LAWRENCE WEINER, *Jahresgabe 1972* (Münster: Westfälischer Kunstverein, 1973).
- 28 A LAWRENCE WEINER, *Having from time to time a relation to: / van tijd tot tijd in een relatie staan tot* (Amsterdam: Art & Project, Adriaan Van Ravesteijn, Geert Van Beijeren, 1973).
- 29 P LAWRENCE WEINER, *Bulletin 72* (Amsterdam: Art & Project, Adriaan Van Ravesteijn, Geert Van Beijeren, December 11 – 21, 1973).
- 30 A LAWRENCE WEINER, *Once upon a time / C'era una volta* (Milano: Franco Toselli, 1973).
- 31 A LAWRENCE WEINER, *Towards a Reasonable End. Auf ein vernünftiges Ende zu.* (Bremerhaven: Kabinett für aktuelle Kunst und DAAD, 1975).
- 32 A LAWRENCE WEINER, *Relative to hanging. Svarende til haenging - Svarende til hengning - vardandi hengingu - svarande till hängning - Syyllistynyt hirttämiseen.* (Ringkøbing: Edition After Hand, 1975).
- 33 A LAWRENCE WEINER, *Various manners with various things. Lawrence Weiner. The various manners of various things* (London: ICA New Gallery, 1976).
- 34 A LAWRENCE WEINER, *Having from time to time a relation to: / van tijd tot tijd in een relatie staan tot* [different format and content to 25] (Amsterdam: Art & Project, Adriaan Van Ravesteijn, Geert Van Beijeren, March 1976).
- 35 A LAWRENCE WEINER, *On the rocks Some questions + 5 answers relative to moved pictures. Utblottad Några frågor + 5 svar beträffande förflyttade bilder* (Lund: Edition Sellem - Archive of Experimental and Marginal Art, 1976).
- 36 C LAWRENCE WEINER, *A selection of works with commentary by R.H. Fuchs. Een keuze uit zijn werk met commentaar van R.H. Fuchs.* (Eindhoven: Van Abbemuseum, 1976).
- 37 C LAWRENCE WEINER, *A selection of works with commentary by R.H. Fuchs. Eine Werkauswahl mit einem Kommentar von R. H. Fuchs.* (Basel: Kunsthalle Basel, 1976).
- 38 A LAWRENCE WEINER, *Coming and going. Venant et partant* (Geneva: Centre d'art contemporain / Ecart Publication, 1977).
- 39 A LAWRENCE WEINER, *Works* (Hamburg: Anatol AV und Filmproduktion, Century Printing Company NYC, 1977).
- 40 A LAWRENCE WEINER, DANIEL BUREN, *Pertaining to a structure. A structure of Lawrence Weiner most probably concerned with the placement of the residue of one structure (part of) within the context on another* (London, Robert Self Publications, 1977).
- 41 A LAWRENCE WEINER, *With a touch of pink, Mit einem Hauch von Rosa* (Bremerhaven: Kabinett für aktuelle Kunst und DAAD, 1978).
- 42 A LAWRENCE WEINER, *Regarding inscriptions (of a sort). Hinsichtlich Inschriften (einer Art).* (Basel: Rolf Preisig & Moved Pictures, 1978).
- 43 A LAWRENCE WEINER, *In relation to probable use: (...)* (Chicago: Renaissance Society, University of Chicago, 1978).
- 44 A LAWRENCE WEINER, *The level of water/De Waterstand* (Gent: Museum van Hendendaagse Kunst, 1978).
- 45 A LAWRENCE WEINER, ED RUSCHA, *Hard Light* (Los Angeles, New York City: Heavy Industry Publications, Moved Pictures, 1978).
- 46 A LAWRENCE WEINER, *Z prawdopodobieństwem, że ktoś zobaczy. Struktura Lawrence'a Weinera, który prawie na pewno stara się określić granicę między metaforą a złudzeniem / With a probability of being seen. A structure of Lawrence Weiner most probably concerned with an attempt to determine the border between metaphor and illusion* (Warsaw, Biblioteka Galerii Foksal PSP, 1979).
- 47 P LAWRENCE WEINER, *Bulletin 113* (Amsterdam: Art & Project, Adriaan Van Ravesteijn, Geert Van Beijeren, December 11, 1979 – January 12, 1980).
- 48 A LAWRENCE WEINER, *Passage to the North a structure of Lawrence Weiner* (Great River NY, Tongue Press, 1981).

A = ARTIST'S BOOK

C = CATALOGUE

CE = CATALOGUE AS EXHIBITION

P = PERIODICAL & PERIODICAL AS ARTIST'S BOOK

- 01 I LAWRENCE WEINER, *Lawrence Weiner* (Düsseldorf: Galerie Konrad Fischer, 1969).
- 02 I LAWRENCE WEINER, *Lawrence Weiner* (Düsseldorf: Galerie Konrad Fischer, 1970).
- 03 E LAWRENCE WEINER, *Left of center – Middle of the road – Right of center – As if it were* (n.p., H. & N. Daled, 1970–1972).
- 04 I LAWRENCE WEINER, *Ten works* (Paris: Yvon Lambert, 1971).
- 05 I LAWRENCE WEINER, *() Down a Hatch / Down a Hatch () - () Up a Tree / Up a Tree () - () Around a Town / Around a Town ()* (Düsseldorf: Galerie Konrad Fischer, 1972).
- 06 E LAWRENCE WEINER, *Presentazione del disco 7 di Lawrence Weiner* (Paris: Françoise Lambert, 1972).
- 07 I LAWRENCE WEINER, *Once upon a time. C'era una volta* (Milano: Galleria Toselli, 1973).
- 08 I LAWRENCE WEINER, *And then untended as... en dan veronachtzaamd als...* (Antwerpen: Wide White Space, 1973).
- 09 I LAWRENCE WEINER, *5 opere di Lawrence Weiner* (Napoli: Modern art agency, 1973).
- 10 I LAWRENCE WEINER, *With a relation to the various things brought to light...* (Milano: Gallerie Toselli, 1974).
- 11 I LAWRENCE WEINER, *With relation to the various manners of use...* (Köln: Wallraf-Richartz-Museum, 1974).
- 12 I LAWRENCE WEINER, *(Often found) within the context of effectiveness: from major to minor from small to large* (Los Angeles: Claire S. Copley, 1974).
- 13 I LAWRENCE WEINER, *3 works of Lawrence Weiner at Yvon Lambert* (Paris: Yvon Lambert, 1974).
- 14 I LAWRENCE WEINER, *Having bridged a (the) gap...* (Bremerhaven: Kabinett für Aktuelle Kunst, 1975).
- 15 I LAWRENCE WEINER, *Two Works of Lawrence Weiner (Within the context of Reason)* (New York: Sperone, 1975).
- 16 I LAWRENCE WEINER, *Eine Arbeit von Lawrence Weiner* (Basel: Rolf Preisig, 1975).
- 17 I LAWRENCE WEINER, *3 Works In Relation To Place - 3 Arbeiten in Beziehung zum Ort* (Düsseldorf: Galerie Konrad Fischer, 1975).
- 18 I LAWRENCE WEINER, *Relative to Hanging* (Ringkøbing: Edition After Hand, 1975).
- 19 I LAWRENCE WEINER, *A Proposition + Some Questions As To* (New York: Moved Pictures, Artists Space, 1976).
- 20 I LAWRENCE WEINER, *One behind the other One on top of the other One in front of the other...* (München: Galerie Schöttle, 1976).
- 21 I LAWRENCE WEINER, *A Bit of matter and a little bit more a structure of Lawrence Weiner* (New York: Fifi Corday, Moved Pictures, 1976).
- 22 I LAWRENCE WEINER, *Put down for as long as it lasts. Picked up for a limited time only. Within the context of a doubled standard* (London: Robert Self Gallery, 1976).
- 23 I LAWRENCE WEINER, *With relation to the various manners of use...* (Eindhoven: Van Abbemuseum, 1976).
- 24 I LAWRENCE WEINER, *A second quarter* (New York: Leo Castelli, 1976).
- 25 I LAWRENCE WEINER, *1. der Künstler kann das Werk selber ausführen (...)* (München: Galerie Schöttle, 1976).
- 26 I LAWRENCE WEINER, *In relation to three colors: red, white, blue* (Paris: Galerie Yvon Lambert, 1977).
- 27 I LAWRENCE WEINER, *Recent videos: green as well as blue as well as red do you believe in water a bit of matter i. e. decorated* (Bruxelles: MTL, 1977).
- 28 I LAWRENCE WEINER, *Coming and going. Venant et partant* (Geneva: Centre d'art contemporain / Ecart Publication, 1977).
- 29 I LAWRENCE WEINER, *Having been marked with (i. e. decorated) Having been decorated with (i. e. marked) With a probability of being seen* (Düsseldorf: Konrad Fischer, 1977).
- 30 I LAWRENCE WEINER, *Above below the level of water with a probability of flooding (i.e. a dike)...* (Antwerpen: Wide Wite Space Gallery, 1977).
- 31 I LAWRENCE WEINER, *Regarding inscriptions (of a sort): inscribed upon to a degree cut into* (Basel: Rolf Preisig, 1978).
- 32 I LAWRENCE WEINER, *Having been built on sand - with another base (basis) in fact. Auf Sand gebaut - mit einer andern Basis tatsächlich, [large]* (München: Galerie Rüdiger Schöttle, 1978).
- 33 I LAWRENCE WEINER, *Id. [small]* (München: Galerie Rüdiger Schöttle, 1978).
- 34 I LAWRENCE WEINER, *A work of Lawrence Weiner presented with the context of a book as the means of presentation* (Bremerhaven: Kabinett für aktuelle Kunst, DAAD, 1978).
- 35 I LAWRENCE WEINER, *Hard Light* (Hollywood: Heavy Industry Publications, 1978).
- 36 I LAWRENCE WEINER, *Lawrence Weiner. Video* (Eindhoven: Van Abbemuseum, 1979).
- 37 I LAWRENCE WEINER, *Pokaz pracy Lawrence Weiner'a w kontekście "instalacji"...* (Warszawa: Galeria Foksal PSP, 1979).
- 38 I LAWRENCE WEINER, *Altered to suit. A film of Lawrence Weiner* (New York: Castelli/Sonnabend Videotapes & Films, 1979).
- 39 I LAWRENCE WEINER, *Lawrence Weiner* (Geneve: Samangallery, 1979).
- 40 I LAWRENCE WEINER, *A force of sufficient force to wear through a surface (ie. Frayed)* (Poznań: Galeria Akumulatory 2, 1980).
- 41 I LAWRENCE WEINER, *A grouping of that which is connected with use in a temperate climate...* (Düsseldorf: Konrad Fischer, 1981 - 1982).
- 42 I LAWRENCE WEINER, *Von unten gekippt / Von hinten bedeckt* (Bremerhaven: Kabinett für Aktuelle Kunst, 1981).
- 43 I LAWRENCE WEINER, *Passage to the north* (New York: Togue Press, 1981).
- 44 I LAWRENCE WEINER, *Passage to the North* (New York: Castelli/Sonnabend Videotapes & Films, 1981).
- 45 I LAWRENCE WEINER, *Plowman Lunch* (Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum, 1982).
- 46 I LAWRENCE WEINER, *Lawrence Weiner* (Antwerpen: Galerij Micheline Szwajcer, 1982).
- 47 I LAWRENCE WEINER, *Lawrence Weiner, Works & Re-constructions* (Bern: Kunsthalle Bern, 1983).
- 48 I LAWRENCE WEINER, *Lawrence Weiner. 5 Sculptures* (Düsseldorf: Konrad Fischer, 1985).
- 49 I LAWRENCE WEINER, *On top of the trees* (Luzern: Mai 36 Galerie, 1988).
- 51 I LAWRENCE WEINER, *Fuel added to the flame. Jeter de l'huile sur le feu* (Paris: Galerie Daniel Templon, 1989).
- 52 E LAWRENCE WEINER, *DIE DAMEN, To bitch is to be / Böse ist besser / cattivo é meglio* (Venice: Venice Biennale, 1993).
- 53 I LAWRENCE WEINER, *Tomorrow & tomorrow* (Düsseldorf: Konrad Fischer, 1994).
- 54 I LAWRENCE WEINER, *Shot to hell while wishing upon a star* (New York: Brooke Alexander Editions, 1997).
- 55 I LAWRENCE WEINER, *Nach alles After all* (Berlin: Deutsche Bank & Solomon R. Guggenheim Foundation, 2000).
- 56 I LAWRENCE WEINER, *Lawrence Weiner at Kunstparterre* (München: Kunstparterre, 2007).
- 57 I LAWRENCE WEINER, *To the moon* (Paris: Annual, 2012).
- 58 E LAWRENCE WEINER, *As long as it lasts* (Zurich: Mai 36 Galerie, 2013).
- 59 E LAWRENCE WEINER, *DIE DAMEN, When evil stalks the land* (n.p., NN., 2013).

A DETERMINATION

OF WHERE

WHAT FALLS OFFSIDE

RESTS

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. Er hatte sich schon eine Weile als Autodidakt in der Malerei betätigt. Seine abstrahierten Darstellungen von Fernseh-Test-Bildern hatte er 1964 unter der Bezeichnung *propeller paintings* sogar schon in der Galerie von Seth Siegelaub in der 56. Straße von Manhattan ausgestellt. Außerdem kannte er einige Pioniere des gerade entstehenden Minimalismus. So 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 kurze hölzerne Pflöcke in den Boden, so dass ein rechteckiges Raster 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 solchen herausgeschnittenen Eckstücken hatte er zuvor schon bei gemalten Bildern experimentiert.

Am 30. April, dem Tag der Eröffnung, musste Weiner dann 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 im Grunde lief sie Weiners Absichten gar nicht so sehr zuwider. Er musste sich nur die Konsequenzen dessen, was hier geschehen war, in aller Deutlichkeit vor Augen führen, um die außergewöhnliche Kunstauffassung herauszubilden, an der er anschließend bis zum Lebensende festhielt.

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

Konzeption und Realisation seines 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 auch völlig problemlos vonstatten. Aufgrund dessen können wir uns noch heute mit Hilfe von Beschreibungen und Fotografien eine exakte Vorstellung davon machen, wie Weiners Installation aussah, nachdem sie von ihm selbst aufgebaut worden war. Der Umstand, dass sein Werk schon wenig später stark verändert wurde, ändert daran ebenso wenig wie die Tatsache, dass es mittlerweile nicht mehr existiert. Das führt zu dem Schluss, dass man der Konzeption offenbar eine bei weitem höhere Bedeutung beizumessen hat als der Realisierung.

Diese Einsicht ist keineswegs neu, denn die Unterscheidung zwischen der Konzeption und ihrer Realisierung galt bereits 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. Es ist dies sein berühmtes *Statement of Intent*.

Weiner unterscheidet darin zunächst einmal verschiedene Möglichkeiten der Entstehung einer künstlerischen Arbeit. Sie kann, erstens, vom Künstler selbst geschaffen werden. Das wird allgemein als besonders angemessen betrachtet. Das Werk kann, zweitens, auch von anderen hergestellt werden. Dass Maler wie Raffael eine Werkstatt mit Lehrlingen und Gehilfen hatten, die an der Produktion der Werke beteiligt waren, ist hinlänglich bekannt, und dass es sich heute ähnlich verhält, wird inzwischen eher akzeptiert als vor einem halben Jahrhundert. Manche Künstlerinnen und Künstler (wie zum Beispiel Cindy Sherman und Gerhard Richter) bringen ihre Werke zwar immer noch ganz allein hervor, doch sehr viele haben Angestellte und manche lassen ihre Werke sogar gelegentlich (wie in der berühmten Geste Martin Kippenbergers, die in seinem Zyklus *Lieber Maler male mir...* zum Titel wurde) oder regelmäßig (wie von Mark Kostabi als institutionskritische Provokation vorexerziert und von Jeff Koons nachgeahmt) ganz und gar von anderen herstellen. Weiner erwähnt nun aber noch eine

dritte Möglichkeit. Sie besteht darin, dass ein Werk überhaupt nicht realisiert wird. Auch hierüber hat man schon in der Vergangenheit nachgedacht, zum Beispiel wenn in Lessings Emilia Galotti gefragt wird, 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 werden kann, bewegt sich Weiner also noch im begrifflichen Rahmen traditioneller Kunsttheorien. Außerdem beschränkt er sich auf die bloße Beschreibung der faktisch bestehenden Optionen. Nun kommt aber noch ein Satz, der nicht mehr beschreibt, sondern vorschreibt, was angesichts der Lage getan werden soll. 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. In dieser Situation, meint Weiner, weiß der Künstler nicht mehr, wofür er sich entscheiden soll, und deshalb überlässt er die Entscheidung einer Person, die unter der Bezeichnung *the receiver* eingeführt wird. Wer ist dieser *Empfänger* und was könnte er empfangen?

Die Wortwahl legt nahe, dass er (oder sie) eine Nachricht, eine Mitteilung oder eine Botschaft empfängt, aufgrund derer er (oder sie) entscheidet, wie ein bestimmtes Kunstwerk realisiert und – vor allem – ob es überhaupt realisiert werden soll. Mit dieser Deutung hätte man sich in den etablierten Kontext der Rezeptionsästhetik gerettet. Weiners These besagt aber nicht nur, dass ein Werk dasjenige ist, was ein Publikum daraus macht. Manchmal, das hatte die Zerstörung seines Werkes durch die Studierenden des *Windham College* deutlich gemacht, will das Publikum eben gar nichts mit einem Werk als es zunichte machen. Auch diesen Wunsch kann Weiner akzeptieren. Offenbar hatte er eingesehen, dass sein Auftritt in Vermont wie ein Eroberungsfeldzug gewirkt haben muss, bei dem ein hochnäsiger Künstler aus New York ein Territorium, das sich in Gemeineigentum befand, rücksichtslos beschlagnahmt und im Interesse seiner künstlerischen Ambitionen willkürlich umgestaltet hatte.

So etwas sollte Weiner nicht noch einmal passieren. Deshalb vollzog sich in seinem Denken eine langsame Abkehr von der herkömmlichen Fixierung auf die

Frage nach dem Verhältnis von ideeller Konzipierung und praktischer Realisierung, die zu Beginn seines *Statement of Intent* noch deutlich zu erkennen ist, und eine Verschiebung auf eine andere Relation, die man am einfachsten als Verhältnis von Angebot und Nachfrage charakterisieren kann. 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 nicht genehmigt wird. Da das Publikum aber keine homogene Masse bildet, liegt die Entscheidung über die Kunst letztlich bei jeder einzelnen Person, die sich von ihr angesprochen fühlt und für sie empfänglich ist.

Weiners Ansprache des Publikums beschränkt sich nun aber keineswegs darauf, sich nur an diejenigen zu wenden, die dem Kunstsystem ohnehin schon nahe stehen. Weiner will sich von Anfang an einen größeren Kreis wenden. Das zeigt sich schon daran, dass bei der Installation seines eigenen Werkes mit dem schönen Titel *Staples, Stakes, Twine, Turf* keine der traditionellen Kompetenzen erfordert waren, die man in der Vergangenheit von künstlerisch tätigen Menschen erwartet hat. Deshalb geht man wohl nicht fehl in der Annahme, dass nicht nur Weiner, sondern auch unzählige andere Menschen in der Lage wären, die kleinen Holzpföcke mit der geforderten Präzision in den Rasen zu schlagen. Eine Madonna mit derselben Virtuosität wie Raffael zu malen, fiele 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 seiner Arbeiten erforderlich sind. Es sind dies die Verben *to construct, to fabricate und to build*. Es wird 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, verdeutlicht Weiner erstmals in einer Buchpublikation, die im Dezember 1968 kurz vor seinem *Statement of Intent* erschien. Das Buch hatte eine Auflage von eintausend Exemplaren, kostete 1.95 Dollar, 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, und es trug den Titel *Statements*. Das ist insofern verwunderlich, als darin gar keine Aussagen 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 sozusagen angehalten. 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 liegt im Tiefschlaf, 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 in der Trockenheit seiner Ausdrucksweise verbirgt sich auch die 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 rekonstruieren, wird nicht genannt. Man erfährt nicht, wie viele Pflöcke mit welchen Abständen in den Erdboden einzusetzen sind. Weiners Angaben zu seiner Konzeption 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 dabei zwar gewisse Spielräume bei der Ausführung geben, aber diese werden dann ihrerseits vorgeplant, indem man zum Beispiel freistellt, welche Dicke die Striche einer Wandzeichnung haben dürfen.

Weiner ist von Anfang an radikaler in seinem Respekt vor der Souveränität möglicher Mitarbeiter. 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 anderen 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 nie an jemand anders delegieren. Weiner veröffentlicht seine Konzeptionen immer nur in einer von ihm selbst ausgearbeiteten Form, und seine *receiver* müssen – oder dürfen – zuerst die von ihm selbst höchstpersönlich gestaltete typographisch anspruchsvolle Botschaft empfangen, bevor sich die Frage nach der Realisierung der darin skizzierten Arbeiten stellen kann.

Was diese Frage betrifft, so darf man vermuten, dass sehr wahrscheinlich nur ganz selten jemand versucht hat, eine der von Weiner beschriebenen Situationen in der Realität nachzustellen. Er 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 zwei Minuten lang 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, auch nicht um die Fortführung von weiterhin sinnvollen Betätigungen wie Malen und Zeichnen. Die Aktivitäten, zu denen Weiner aufruft, sind eher solche, die auf einen vertrauensvollen Umgang mit Dingen und Materialien des täglichen Lebens abzielen. Ähnlich 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 kaum überraschend, 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.

Das ist auch der Grund, weshalb es für Weiners künstlerische Konzeption gar nicht problematisch ist, wenn seine Beschreibungen zwar aufgenommen, aber dann nur in einer abwegigen Weise oder überhaupt nicht realisiert werden. Hier ist jede einzelne Person nur für sich selbst verantwortlich, und deshalb kann und will sich Weiner in diese Entscheidungen auch nicht 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 Ludwig Wittgensteins, die besagt, dass Ideen oder Zeichen immer nur im Strome des Lebens ihre Bedeutung erhalten. 1958 hatte Wiener schon als Sechzehnjähriger am *Hunter College* Kurse in Literaturwissenschaft und in Philosophie besucht, wobei er nicht nur Wittgensteins Spätwerk kennenlernte, das 1953 unter dem Titel *Philosophische Untersuchungen* aus dem Nachlass herausgegeben wurde, sondern sehr wahrscheinlich auch Norman Malcolms Buch mit dem Titel *Ludwig Wittgenstein – A Memoir*, denn darin wird ausdrücklich betont, wie wichtig und wie typisch die zitierte Maxime für Wittgensteins Denken war.

Weiner sah darin ein zentrales Argument für seine eigene Sichtweise, die er als *absolut Anti-Duchamp* bezeichnet. Nach seiner Auffassung macht Marcel Duchamp sich bei den *ready-mades* des Vergehens schuldig, reale Dinge ihrer authentischen Dinghaftigkeit zu berauben und sie in reine Träger von Bedeutungen zu verwandeln. Damit werden sie dem wirklichen Leben entzogen, und man kann sich nicht mehr vertrauensvoll auf sie einlassen. Weiner will tatsächlich das genaue Gegenteil. Es ist ihm naturgemäß ein Gräuel, dass unsere Lebenswelt nicht 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 landet man leicht in einer sozialen Abseitsstellung. Doch was dort geschieht, 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 gefragt hat, wo dasjenige, was man gemeinhin als Abfall betrachtet, eigentlich noch eine Zuflucht findet.

KARLHEINZ LÜDEKING, Berlin, 19. April 2022

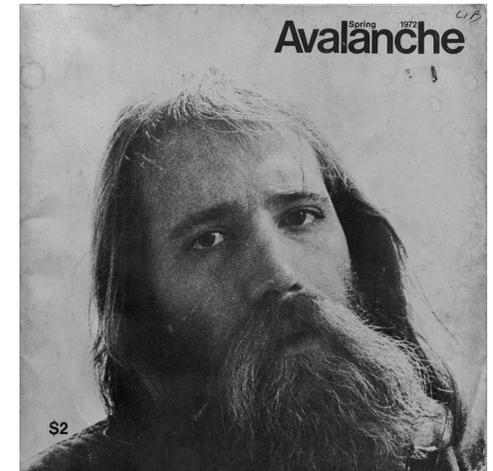


fig. 2

FIG. 2 LAWRENCE WEINER, in: *Avalanche*, No. 4, (New York: Willoughby Sharp, Liza Bear, 1972).

A DETERMINATION OF WHERE WHAT FALLS OFFSIDE RESTS [2007]

*Language + the materials referred to
Dimensions Variable*

© 2022 Lawrence Weiner / SIAE, Rome

EXHIBITION HISTORY:

Lisson Gallery, London, Offsides. [solo] 2008

Frieze Art Fair, London/Lisson Gallery. 2010

Jakarta Biennale, Indonesia. Encyclopedia of Failure. 2013

Translation: SAMPAL DIMANAKAH YANG MENYIMPANG ITU BERHENTI

CREDITS:

Lawrence Weiner's complete artist's books (1964–1980) courtesy of

L'ARENGARIO STUDIO BIBLIOGRAFICO (3–4, 5, 7, 8, 10–27, 29–43, 45–47)

EGIDIO MARZONA (1)

ARCHIVE ARSENALE INSTITUTE (2, 6, 9, 28, 44)

Special thanks to

ALICE WEINER,

EGIDIO MARZONA, BRUNO TONINI *and* LAWRENCE WEINER STUDIO, NYC

Curated by

WOLFGANG SCHEPPE *with* SARA CODUTTI

Essay by

KARLHEINZ LÜDEKING

Built by

RITA FORTIN, CAROLINA GRIS, KEES VAN DEN MEIRACKER

Photography © Copyright 2022 by

WEINER FAMILY ALBUM/LAWRENCE WEINER STUDIO, DEAN KAUFMAN

ARSENALE INSTITUTE FOR POLITICS OF REPRESENTATION
CASTELLO 1430/A
RIVA DEI SETTE MARTIRI
I-30122 VENEZIA

APRIL 22 - JUNE 30, 2022

OPEN BY APPOINTMENT

EMAIL: frontdesk@arsenale.com

INFORMATION: www.arsenale.com



**THE LANGUAGE OF
LAWRENCE WEINER
(1942-2021)
A RESEARCH EXHIBITION
AT THE
ARSENALE INSTITUTE**