Sol LeWitt



Ausgabe 6

Eine Edition
der Verlage
Weltkunst und
Bruckmann
München

Künstler
Kritisches Lexikon der
Gegenwartskunst

Thomas Dreher
über Sol LeWitt

Differenz und Indifferenz

In den Arbeiten des Amerikaners Sol LeWitt werden einfache geo- und stereometrische Primärformen durch verschiedene, auf jeweils andere Art einseitige Strukturen zu Serien geordnet. Nicht Variationen einer bestimmten Struktur sind sein Ziel, sondern eine Vielheit von Strukturen. Die Möglichkeiten zu strukturieren sind wichtiger als die Erhebung einer Ordnung zur letzten und besten aller denkbaren Ordnungsmöglichkeiten. LeWitts Arbeiten führen einerseits Ordnungen vor und relativieren andererseits Ordnungsmöglichkeit durch Ordnungsmöglichkeit. Die Arbeiten relativieren unsere Orientierung in der Realität: Wir ordnen die Vielheit von Sinneseindrücken. Mit der Vereinfachung durch Ordnung wird unsere Realitätsauffassung jedoch bruchstückhaft. Dies führt dazu, mehrere Ordnungsmöglichkeiten auszuprobieren. Die Welt setzt sich uns so aus einer Serie von Bruchstücken, die wir mit verschiedenen Ordnungsmöglichkeiten erfassen, zusammen. Dabei zerfällt uns die Welt in eine Serie von Welten.[1]

LeWitts Werke verweisen gerade im Extrem einseitiger Lösungen auf die Offenheit von Möglichkeiten. Piet Mondrian, einer der Pioniere abstrakter Malerei, wollte dagegen die optische Ausbalancierung von kontrastierenden Bildelementen als Vorwegnahme einer zukünftigen harmonischen Lebenswelt verstanden wissen.[2] Während nach Mondrian die Komposition eine ideale Weltharmonie exemplarisch vorzuführen hat, beschränkt sich eine Arbeit von LeWitt darauf, eine von vielen Möglichkeiten vorzuführen, wie ein Kunstwerk strukturiert sein könnte. Eine Arbeit hat bei LeWitt keinen vorbildhaft-anweisenden Charakter, sondern sie relativiert sich durch ihre Einseitigkeit selbst. Sie steht nicht für ein Weltbild, sondern für eine Pluralität möglicher, je nach Ordnung verschiedener Welten, die wir laufend neu zueinander ins Verhältnis setzen. Aus einem statischen Weltbild wird eine dynamische Folge von Weltbildern. Der analytische Kubismus hat dies zum ersten Mal vorgeführt.

›Minimal‹-Artisten wie Donald Judd und Robert Morris haben Planskizzen für Handwerksbetriebe angefertigt, in denen dann die Werkteile aus Stahl oder Aluminium ausgeführt oder beschichtet wurden. Bei Judd und Morris ist die Trennung von Planungskonzept und Ausführung nur auf der Seite der Ausführung wichtig, während sie bei Sol LeWitt auch auf der Seite des Betrachters eine entscheidende Rolle erhält. Die Werke sind nicht mehr, wie bei Judd und Morris, allein für die unmittelbare Anschauung entworfen, sondern stehen zugleich für ein Konzept, das sich der Anschaulichkeit entzieht.

Mit der auch für den Betrachter wichtigen Unterscheidbarkeit zwischen Konzept und Ausführung weist LeWitt auf mit Sprache arbeitende konzeptuelle Kunst voraus. Im Gewand der abstrakten Formensprache der ›Minimal Art‹ nimmt LeWitt die konzeptuelle Sprachkunst vorweg. Ihm kommt eine entscheidende Stellung zwischen ›Minimal‹ und ›Conceptual Art‹ zu.

Bei LeWitts seriellem Werk ›47 Three-Part Variations on Three Different Kinds of Cubes‹ von 1968 (s. Abb. 3, 4)führt die räumliche Ausbreitung von Varianten zu einem chaotischen optischen Gesamteindruck. Nur über gedankliche Leistungen wird erkennbar, daß der beim ersten Anblick chaotisch erscheinenden Arbeit »regelmäßige Veränderungen« (»regulated changes«)[3] zugrunde liegen. Eine serielle Grammatik ›regelt‹ die ›Veränderungen‹ von Variante zu Variante. Über die Rekonstruktion dieser seriellen Grammatik – das ist das Konzeptuelle bei LeWitts Werken – kann das optische Chaos geordnet werden.

Im April 1967 eröffnete das Los Angeles County Museum of Art die Gruppenausstellung ›American Sculpture of the Sixties‹, die auch Arbeiten von Sol LeWitt zeigte. Nicht nur mit Robert Smithson setzte sich der damals bekannteste amerikanische Kunstkritiker Clement Greenberg in seinem Katalogbeitrag eingehend auseinander, sondern auch mit Sol LeWitt. Während in weiteren Katalogbeiträgen von Lucy Lippard und Lawrence Alloway LeWitts Arbeiten noch im Kontext der ›Minimal Art‹ erörtert wurden, erkannte Greenberg bereits LeWitts Bedeutung für die nachfolgende Kunstentwicklung, die ›Konzeptuelle Kunst‹. Greenberg wertete diese Entwicklung jedoch negativ.

Die bei Werken LeWitts erforderliche gedankliche Strukturierung widerspricht der von Greenberg, dem »Meisterdenker« des ›modernen Kritizismus‹ (›modernist criticism‹), geforderten unmittelbaren Anschaulichkeit. Vorbildhaft dafür galten nach Greenberg Werke von Malern wie Kenneth Noland und Jules Olitski. Für LeWitt hat eine künstlerische Arbeit jedoch nicht nur die Aufgabe, unmittelbare sinnliche Erlebnisse hervorzurufen, sondern sie soll auch zeichenhaft für ein Konzept stehen. Gerade das hat Greenberg in seinem Katalogbeitrag für ›American Sculpture in the Sixties‹ kritisiert: »Minimal Art bleibt zu sehr ein Meisterstück der Ideenbildung und leistet darüber hinaus nichts Befriedigendes. Ihre Idee bleibt eine Idee und damit etwas, das abgeleitet, nicht gefühlt und entdeckt worden ist.«[4] Da ›Minimal‹-Artisten wie Donald Judd und Robert Morris unanschauliche, nur über den Verstand rekonstruierbare serielle Strukturen vermieden haben, trifft Greenbergs Charakteristik von ›Minimal Art‹ auf LeWitts konzeptuelle Arbeiten zu. Wenige Monate nach Greenbergs Aufsatz über die amerikanische Skulptur der 60er Jahre hat LeWitt in seinen ›Paragraphs‹ für die von Greenberg unter negativem Vorzeichen vorgesehene Ideenkunst einen Namen etabliert – ›Conceptual Art‹[5] – und das Vorzeichen ins Positive verkehrt.

Während der Wertstreit um die ästhetisch richtige Feinabstimmung, den der moderne Kritizismus führt, innerhalb eines – des

sinnlichen – Bereichs bleibt, geht es LeWitt um die Herstellung einer Beziehung zwischen zwei Bereichen: Der optische Eindruck des Werkes soll mit dem seriellen Konzept in ein Verhältnis gesetzt werden, ohne beide Seiten zu einer neuen Einheit zu verschmelzen.

Bei LeWitt ist auch eine optisch ›schlecht‹ wirkende Ausführung noch kein Grund dafür, die Arbeit zu verwerfen: »Die Arbeit muß nicht unbedingt verworfen werden, wenn sie nicht gut aussieht.« Optisch Schlechtes kann ebenso wie Gutes die eine Seite der zweiseitigen Beziehung Anschauliches-Konzeptuelles übernehmen. Es kommt darauf an, daß etwas für Anschauliches steht, nicht, wie es dafür steht.

LeWitt hat selbst darauf verwiesen, daß Varianter einer Werkreihe sowohl aus vorher ausgearbeiteten seriellen Regeln abgeleitet werden können, als auch eine Serie schrittweise von Variante zu Variante entwickelt werden kann: »Es gibt verschiedene Wege, wie ein Kunstwerk konstruiert werden kann. Einer ist, bei jedem Schritt Entscheidungen zu fällen, bei einem anderen wird dafür ein System erfunden.«[6] LeWitts Œuvre erlaubt nicht, Vorlieben für deduktives oder induktives Vorgehen zu erkennen: Beide Vorgehensweisen werden bei der Konzipierung von Werkreihen angewandt. Außerdem ist die mathematische Ordnung eines Serienkonzepts für sich uninteressant: »Die Mathematik... ist einfache Arithmetik oder einfaches Zahlensystem.«

Beziehung der Beziehungslosigkeit

Ebensowenig wie bei LeWitt die anschauliche Eigenart eines seriellen Konzepts eine Rolle spielt, kommt es auf eine besondere logisch-mathematische Qualität der seriellen Ordnung an: Da weder auf der visuellen, noch auf der mathematisch geordneten Seite eine bestimmte Qualität angestrebt wird, bleibt nur die Beziehung zwischen beiden Seiten als das, worauf offensichtlich der Akzent liegt. Doch diese Beziehung muß als beziehungsloses Nebeneinander von Verschiedenem charakterisiert werden: LeWitt thematisiert die »paradoxe Situation« einer Bezehung der Beziehungslosigkeit.

Die Suche nach einer rational begründbaren Beziehung zwischen Idee und Anschauung muß bei LeWitts Werken in Irrationales umschlagen, da die bloße Differenz zwischen Idee und Anschauung keinen ›Sinn‹ zu erkennen erlaubt. Während nach Hegel der ›ästhetische Gegenstand‹ im »seelischen Scheinen der Idee«, in einer Synthese von Idee und Anschauung zu finden ist, löst LeWitt die Synthese auf, indem er die Idee unanschaulich und nur gedanklich nachvollziehbar werden läßt. Während die Schweizer ›Konkreten‹ Max Bill und Richard Paul Lohse z.B. sich um ein ausgleichendes Verhältnis zwischen Erscheinung und Konzeption sowie logischer Ordnung und visueller Komplexität bemühen, betont LeWitt unvermittelte Differenzen zwischen Gegensätzen.

Über den Zusammenhang zwischen Idee und Anschauung hat sich LeWitt 1969 so geäußert: »Ich denke bei conceptional an Kierkegaard; Kierkegaard sagt, daß man, um den Glauben zu verstehen, einen blinden Sprung machen muß, weil er nicht zu verstehen ist. Wenn man sich keine Sorgen über Angelegenheiten wie Komposition, Ordnung, Bedeutung und so weiter zu machen hätte, dann soll der Geist frei sein, etwas Irrationales zu tun... wenn man alles nur mechanisch macht, halten das die Leute für eine Art Rationalismus, aber das ist es nicht.«[7] – Oder mit Kierkegaard: »Daß von einer Wahl von Etwas nicht die Rede ist, kannst du daraus ersehen, daß das auf der andern Seite sich Zeigende das Ästhetische ist, welches die Indifferenz ist.«[8]

Gegenüber wertenden Unterscheidungskriterien aus Ästhetik und Mathematik verhält sich LeWitt indifferent, da er keine ästhetische Einstellung oder mathematische Ordnung höher bewertet als Alternativen. LeWitt konzipiert teilweise gleichzeitig und zum Teil innerhalb einer Werkserie Arbeiten, die je für sich auf unterschiedliche ästhetische und mathematische Präferenzen verweisen würden. Der Künstler hat mit seiner Indifferenz gegenüber Wertungen zeitgenössische Bemühungen um eine pluralistische Kunstwelt, die kein modernistisches Normendiktat mehr kennt, gestärkt. Dagegen haben Clement Greenberg und seine Kollegen versucht, die Kunstentwicklung auf einen kantianisch orientierten, rationalistischen Königsweg festzulegen, und scheiterten damit schließlich.

In den 60er Jahren entstanden die Untersuchungen der praktischen Folgen rationalistischer Prinzipien von Thomas Kuhn, Paul Feyerabend und Michel Foucault. In diesen Untersuchungen wird gezeigt, daß rationalistische Prinzipien und eine autoritäre, Alternativen ausschließende Praxis zwei zusammengehörende Aspekte von ein und demselben Phänomen sind, denn: Die rationalistische Suche nach dem ›besten‹ Weg impliziert die Verbannung aller Alternativen als ›schlechter‹. Da das ›Beste‹ nicht mit letzter Gewißheit bestimmt werden kann, ist der Ausschluß von Alternativen nicht gerechtfertigt. Ein Pluralismus mehrerer, konkurrenzfähiger Alternativen widerspricht der Suche nach dem einen, absolut gültigen Königsweg.

LeWitts antirationalistische, pluralismusfördernde Einstellung ist mit der Haltung vergleichbar, die den Untersuchungen von Kuhn, Feyerabend und Foucault zugrunde liegt. Diese Untersuchungen und LeWitts Werke enthalten bereits in den 60er Jahren Aspekte, die in der Postmoderne-Debatte seit der Mitte der 70er Jahre eine wichtige Rolle spielen.

›Structures‹ mit ›Open Cubes‹

LeWitt entwirft seit 1965 Variationen der ›Structures‹ mit ›Open Cubes‹ (›Strukturen‹ mit ›offenen Kuben‹; Abb. 2). Es gibt in seinem Œuvre keine andere so kontinuierlich bis heute verfolgte Se-

rie wie diese. Dennoch sind – im Unterschied zu den mehrteiligen seriellen Werken und den ›Wandzeichnungen‹ – die ›Structures‹ mit ›Open Cubes‹ wenig kommentiert worden.

Es gibt mehrere Ausführungen davon. Einige sind aus weiß gestrichenem Holz erstellt. Die Vierkantstücke bestehen aus zwei verschiedenen Längen, damit sie zu Quadern zusammengesetzt werden können. Weiß emaillierte Aluminiumausführungen bestehen aus gleich langen Vierkantrohren, die an den Eckpunkten auf kleine Kuben mit Steckformen aufgesetzt werden. Die Anzahl der Steckformen richtet sich danach, ob drei bis sechs Vierkantrohre in einer Ecke zusammenlaufen.

Die konstanten immateriellen Zwischenräume werden von verschiedenen materiellen Vierkantstücken ausgegrenzt. Nicht die Balken und die sie verbindenden Kuben, sondern die konstant gleichen Zwischenräume sind die einfachste Grundeinheit der ›Structures‹ mit ›Open Cubes‹: Das verschiedene Qualitäten aufweisende ›Etwas‹ grenzt das immergleiche, qualitätslose Nichts aus; das differente Etwas schlägt in indifferentes Nichts um.

Eigenschaften der ›Structures‹ mit ›Open Cubes‹ können auf drei Ebenen beschrieben werden. Diese Ebenen sind:

– die optische Ebene des (umgekehrt proportionalen) Verhältnisses von Durchblicken und Vierkantrohrmenge;

– die physische Ebene der erkennbaren materiellen Syntax aus Gelenken und Balken;

– die kognitive Ebene der mentalen Syntax aus Kubenadditionen.

Mit Hilfe des Verstandes läßt sich die Vielfalt optischer Eindrücke in überschaubare Einheiten gliedern. Die Vierkantrohrhäufungen könnte man auch als Raster begreifen, aber die Gliederung in Kubenreihen ist für den Betrachter einfacher. Die serielle Grammatik der ›Structures‹ läßt sich als simple Addition von Kuben erheblich leichter rekonstruieren als mit horizontalen und vertikalen Rastern, die sich im rechten Winkel in regelmäßigen Abständen durchdringen. Das entspricht auch Experimenten der Wahrnehmungspsychologie, die ergeben haben, daß immer die einfachste Form der Gliederung tatsächlich bevorzugt wird.[9]

Auf der physischen Ebene, in der materiellen Ausführung können der Vorstellung von Kubenadditionen zwar Balken entsprechen. Die Breite der ausgeführten Vierkantbalken und die Vorstellung von Kuben mit linearen Kanten sind jedoch zwei völlig verschiedene Bereiche: Der Gegensatz zwischen physikalischen Körpern und kognitiven Vorstellungen wird nicht aufgelöst.

Durch LeWitts Festsetzung des Verhältnisses zwischen Balken und Zwischenraum auf 1:8,5 kommt die Materialität der Balken ebenso zur Geltung wie die immateriellen Zwischenräume. Wären die Balken breiter, so würde ihre materielle Präsenz die Aufmerksamkeit auf sich ziehen und die Kubenvorstellung verdrängen. Wären die Balken schmaler, dann könnten sie eher die Vorstellung von volumenlosen Linien im Raum provozieren.

Der optische Eindruck verändert sich von ›Structure‹ zu ›Structure‹ je nach Menge von Vierkantrohren und Möglichkeiten, durch das Werk hindurch blicken zu können. Je dichter die Vierkantrohr-Abstände sind, desto weniger Möglichkeiten für Durchblicke gibt es – und umgekehrt: Mit der Abnahme der Vierkantrohr-Dichte steigen die Möglichkeiten der Durchblicke.

Nach rationalistisch-hegelianischen Vorstellungen wäre die kognitive Ebene als Bindeglied zwischen physischer und optischer Ebene, zwischen Sein und Schein, einzusetzen. LeWitt vermeidet es in seinen ›Structures‹ jedoch, das indifferente Nebeneinander von Optischem, Physischem und Kognitivem zu einem Miteinander zu formen.

Skulptur und Möbel

In LeWitts erster ›Structure‹ mit ›Open Cubes‹ von 1965 (Abb. 1) sind konstant gleich große quadratische Zwischenräume durch verschieden lange, noch schwarze[10] Holzbalken ausgegrenzt, so daß sich eine tischähnliche, aber nicht als Tisch verwendbare Gesamtform ergibt.

1980 setzt LeWitt dieses ›Structure‹ in einen ›Coffee Table‹ (›Kaffeetisch‹; Abb. 5) um. Die vorher quadratischen Zwischenräume des Tischfußes sind zu Längsrechtecken verzerrt. Durch die veränderten Proportionen wird der Tischfuß erniedrigt und verbreitert. Darauf liegt eine Glasplatte – das Ganze in einer bei Couchecken üblichen Höhe. Durch die Verbreiterung des Sockels ist die Glasplatte auch an den Rändern belastbar. Die Konsequenz der ersten ›Structure‹ mit regelmäßigen Zwischenräumen wird durch die Veränderung der Sockelproportionen und die Glasplatte aufgegeben. LeWitt entwirft so zwar ein Möbel, präsentiert aber auch ein Modell für den Unterschied zwischen Möbel und Skulptur, zwischen Anwendung und autonomer formaler Ordnung.

Damit widerruft LeWitt programmatisch die Stahlrohrästhetik der Bauhaus-Möbel, deren Schönheit sich aus der funktionsgerechten Materialbehandlung ergibt. Ebensowenig aber will LeWitts ›Coffee Table‹ den ornamentalen Einsatz von Gitterrastern bei Jugendstil-Möbeln wiederbeleben. Charles Rennie Mackintosh und Josef Hoffmann setzten die Gitterstruktur in der Möbelgestaltung nicht mit LeWitts konzeptueller Ausschließlichkeit ein, sondern kombinierten sie mit anderen Strukturen zu einem fein abgestimmten Ensemble.[11]

Zu Beginn der 80er Jahre haben ›Memphis‹-Möbel Aufmerksamkeit erregen können, weil in ihnen Formen wiederkehren, die bereits aus anderen Kontexten bekannt sind. Fragmente aus Zeichenwelten unterschiedlicher Kontexte werden in betont willkürlicher Weise miteinander kombiniert. LeWitt dagegen besteht auch in den 80er Jahren auf der Hermetik formaler Ordnungen und

setzt sie gegen das Spiel mit Fragmenten aus werkfremden Zeichenwelten ein.

Wenn Sol LeWitt der klassischen Avantgarde, die Kunst ins Leben überführen will, eine Absage erteilt, dann hält er in gleichem Maße auch Distanz von der fragmentweisen Wiederverwendung redundanter Zeichen in der Postavantgarde der 80er Jahre; Form wird sich selbst als Form zum Inhalt: »Diese Anordnung wird zum Selbstzweck, die Form zum Mittel.« Doch gerade in LeWitts Reduktion auf Ordnungsmöglichkeiten wird unser Verhältnis zur Welt transparent.

Wall Drawings

Sol LeWitt hat von 1968 bis heute etwa 500 Wandzeichnungen und -malereien (LeWitt nennt beides ›Wall Drawings‹) in fünf Kontinenten ausgeführt. Meist waren die Anlässe Ausstellungen von Museen und Galerien, in denen die Ausführungen nach Ausstellungsende übermalt worden sind.

Der Künstler wäre nur auf Reisen von einem Ausstellungsort zum anderen, ohne Zeit zur Ausarbeitung von Konzepten zu haben, wenn er nicht in verschiedenen Ländern Assistenten hätte, die das nötige Know-How zur Realisation besitzen Obwohl die Ausführungsvorlagen aus der Ferne erarbeitet worden sind, schließen sich die Realisationen auf mehreren Wänden vor Ort zunehmend besser zu Rauminstallationen zusammen. An die Stelle von Additionen mehrerer ›Wall Drawings‹ treten immer häufiger Raumgestaltungen mit Wände übergreifenden Zusammenhängen.

In den Ausstellungsräumen der Kestner-Gesellschaft in Hannover (Abb. 17) schafft LeWitt eine Installation durch die Variation eines Grundmusters: fünf horizontale Streifen werden von schwarzen Rechtecken gerahmt. Von Wand zu Wand verschieden sind die Größe des Grundmusters, die Häufigkeit seiner Wiederholung und die Farben der Streifen.

Der Farbzusammenstellung liegt ein 1984 entwickeltes geschlossenes System aus vier Tuschfarben (gelb, rot, blau und grau) zugrunde.[12] Die Pelikan-Farben werden nicht gemischt, sondern in transparenten Schichten übereinander mit eingerollten Baumwollfetzen und kreisenden Handbewegungen direkt auf die Wand aufgetragen. Jeder Streifen enthält alle vier Farben in unterschiedlicher Reihenfolge. Zudem ist jede der vier Farben in drei Schichten aufgetragen. Die durchscheinenden drei unteren Farben und die obere, den Gesamtton bestimmende Farbe jedes Streifens treten nicht nur mit Streifen des gleichen Bildfeldes in Korrespondenzen, sondern auch mit Streifen angrenzender Wandfelder. Wandbildreihen mit ähnlichen Farbkombinationen schaffen im gegebenen architektonischen Bezugsfeld ein zweites Beziehungsnetz.

In ›Continuous Forms with Color and Gouache superimposed‹, 1988 in der Wiener Secession ausgeführt (Abb. 18), erstreckt sich eine Vielzahl von Farbfeldern mit irregulären, vieleckigen Umrissen über alle Wände hinweg ins Unermeßliche. Die Überflutung aller Wände mit eckübergreifenden Farbfeldern und die Reihung von gerahmten Bildfeldern sind zwei alternative, gleichwertige Installationsweisen LeWitts.

LeWitt hat mit den zu Installationen erweiterten ›Wall Drawings‹ eine Werkform gefunden, die seinen ›Structures‹ mit ›Open Cubes‹ ebenbürtig, aber variabler ist. Wie die Farbfelder der ›Wall Drawings‹ zugleich untereinander und mit dem Umraum korrespondieren, so stehen auch die ›Open Cubes‹ der ›Structures‹ zugleich untereinander wie mit dem jeweiligen Ausstellungsraum in Beziehung. LeWitts Grundthema läßt sich an Hand der ›Structures‹ mit ›Open Cubes‹ und der Installationen so formulieren: Mittels geordneter Differenzen entstehen Korrespondenzen zwischen Werkteilen ebenso wie zwischen Werk und Umraum. Die Korrespondenzen heben das ›Nebeneinander‹ der Unterschiede nicht im ›Miteinander‹ einer alles übergreifenden Einheit auf.

Künstlerische Medien und Kunstpublikum

Für die über Kunst berichtenden Medien sind ortsspezifische Installationen attraktiver als transportable, jederzeit auch anderorts ausstellbare Werke. Insofern hat LeWitt mit seiner internationalen Assistentenmannschaft einen Weg gefunden, die Kunstöffentlichkeit mit publikumswirksamen Installationen besonders häufig aufmerksam zu machen und das auch ohne im Trend einer aktuellen Strömung zu liegen. Trotz der permanenten Präsenz im Ausstellungsbetrieb ist LeWitts Œuvre heute weit entfernt davon, nur aus Neuaufgüssen zu bestehen.

LeWitt steht der Kunstwelt kritisch gegenüber, auch wenn er den Bedarf an Installationen kunstbetriebsgerecht zu erfüllen weiß: Von seinen Konzepten für ›Wall Drawings‹ gibt es nicht auch transportable, einmalige Ausführungen auf Leinwand – und das, obwohl diese Gemälde auf dem Kunstmarkt höhere Preise erzielen könnten als die statt dessen zum Kauf angebotenen Zertifikate mit Informationen über das Konzept. Mit diesen Informationen ist es jedem Zertifikatkäufer möglich, Ausführungen von ›Wall Drawings‹ zu machen oder machen zu lassen. Ausführungen von Konzepten sind zudem durch die von LeWitt gestalteten Bücher billig erhältlich. Seit 1966 hat der Künstler auch Serien zunächst aus gefalteten und später dann auch gerissenen Papieren hergestellt, die zu niedrigen Preisen über Galerien ihre Besitzer finden sollten. Da jedoch Händler mehr als die mit LeWitt vereinbarte Höchstgrenze von $ 100 verlangt haben, hat LeWitt 1973 über einen Leserbrief an ›Artforum‹[13] Käufer dazu aufgefordert, die Differenz von den Händlern zurückzuverlangen.

Von LeWitt bzw. aus seiner Werkstatt gibt es ›Wall Drawings‹, Zeichnungen und Aquarelle sowie Papierarbeiten. Druckgrafik

und Skulpturen werden außerdem in Handwerksbetrieben ausgeführt. LeWitts Künstlerbücher werden heute nicht nur von Galerien und Museen, sondern auch von Verlagen herausgegeben. Bei dieser Medienvielfalt fällt auf, daß LeWitt auf traditionelle Bestandteile der Malerei verzichtet: auf Leinwand, Ölfarben und Pinsel. Teil seiner antimodernistischen Haltung ist der Verzicht auf wichtige Mittel der Malerei, die für Clement Greenberg noch das Medium visueller Künste schlechthin war. Außerdem mißachtet LeWitt mit seinen nichtexpressiven Werkformen sowie der Trennung zwischen Konzept und wiederholbarer Ausführung auf teilweise ortsgebundenen Trägern die Nachfrage, die im Kunstmarkt nach transportablen, einmaligen, nicht wiederholbaren Werken besteht. Zur Erfüllung dieser Nachfrage wären Gemälde das ideale Medium.

Mit den Medien Buch und Papierarbeit wendet sich der Künstler auch an die niederen Einkommensstufen. LeWitt versucht, mit dem gegebenen Verteilungsnetz eine möglichst breite Rezipientenschicht auch dann zu erreichen, wenn ihm das keine finanziellen Vorteile bringt.

Die Künstler haben sich in den 60er Jahren verstärkt darum bemüht, den Dialog zwischen Werk und Rezipient mittels Werkformen zu intensivieren, nachdem sich das Paradigma des elitären, in sich verkapselten Gemäldes überlebt hat. Werke sind nicht mehr nur, wie es der moderne Kritizismus von Clement Greenberg und anderen noch wollte, mit ihrer optischen Wirkung Prüfstein für den geschulten Geschmack einer Kenner-Elite. LeWitt und andere konzeptuelle Künstler haben sich darum bemüht, das Werk zeichenhaft für ein Konzept und damit auch für etwas anderes als nur für die unmittelbar erlebbare äußere Erscheinung einzusetzen. Diese Bemühungen entstanden aus der Illusion, es ginge in der Kunstwelt tatsächlich um einen Dialog über Kunstkonzepte. Aus heutiger Sicht allerdings geht es nicht mehr um diesen Dialog. Im Sinne des Zeitgeistes kann das Werk nicht mehr Kommunikationsmittel für Konzepte sein, sondern muß sich spektakulär geben, wenn es rezipierbar sein soll.

In den 80er Jahren, in denen die Simulation des Exquisit-Einmaligen und Malerischen in jeder Preislage und so weit wie möglich zu verbreiten versucht wird, versuchen konzeptuell arbeitende Künstler, die für die Situation der 60er Jahre entwickelten, leicht und mehrfach ausführbaren Werkformen so zu erneuern, daß sich auch dafür wieder ein Publikum finden läßt. LeWitts Installationen sind ein Beispiel dafür.

Der Autor ist Kunsthistoriker und lebt als Kunstpublizist in München.

Anmerkungen:

1 H. Böhringer, ›Begriffsfelder‹, Berlin 1985, S. 7–10
2 P. Mondrian, ›die Neue Gestaltung in der Malerei‹ (1918), in: H. C. L. Jaffe, ›Mondrian und de Stijl‹, Köln 1967, S. 69
3 Sol LeWitt, ›Serial Project No. 1 (ABCD)‹, in: ›Aspen Magazine‹, nos. 5/6, 1966
4 C. Greenberg, ›Recentness of Sculpture‹, in: Kat. Ausst. ›American Sculpture of the Sixties‹, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1967 (Übers. d. A.)
5 S. L., ›Paragraphs on Conceptual Art‹, s. Anhang (alle weiteren Zitate ohne Anmerkungen sind diesem Text entnommen). Zur Vorgeschichte des Begriffs ›Conceptual Art‹: M. Schmalriede, ›Sich ein Bild machen über Bilder‹, in: F. M. Neusüss (Hrsg.) ›Fotografie als Kunst: Kunst als Fotografie‹, Köln 1979, S. 111 f.; H. Flynt, ›Concept Art‹, in: J. Mac Low/L. M. Young, ›An Anthology‹, New York 1963, o. P. Erst LeWitts Artikel im ›Artforum‹ verschaffte dem Begriff die nötige Publizität.
6 S. L. in: Kat. ›Wall Drawings 1968–1984‹, Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam 1984, S. 20
7 S. L. in: L. Wijers, ›gesprek met S. L.‹, in: ›Museumjournaal‹, April 1970, S. 147 (Übers. d. A.)
8 S. Kierkegaard, Auswahl aus dem Gesamtwerk . . ., München/Hamburg 1969, S. 45
9 Vgl. R. Arnheim, ›Art and visual perception: a psychology of the creative eye‹, Berkeley/Los Angeles 1957, S. 203–212
10 Die Balken aller ›Structures‹ mit ›Open Cubes‹ sind ab Ende 1965 weiß.
11 s. S. L. über seine Tische, in: D. Domergue, ›Artists Design Furniture‹, New York 1984, S. 110f.
12 Abbildung in: Kat. ›La Grande Parade‹, Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam 1984, S. 211f.
13 S. L. ›Sirs: . . .‹, in: Artforum, March 1973

Fotonachweis

Abb. 10 Ulrich Horndash
Abb. 11 Piet Ysabie
Abb. 3 Leonardo Bezzola
Abb. 6 Jacob Burckhardt
Abb. 1, 12, 13, 14, 17 Thomas Dreher
Abb. 19 Philipp Schönborn

Sol LeWitt

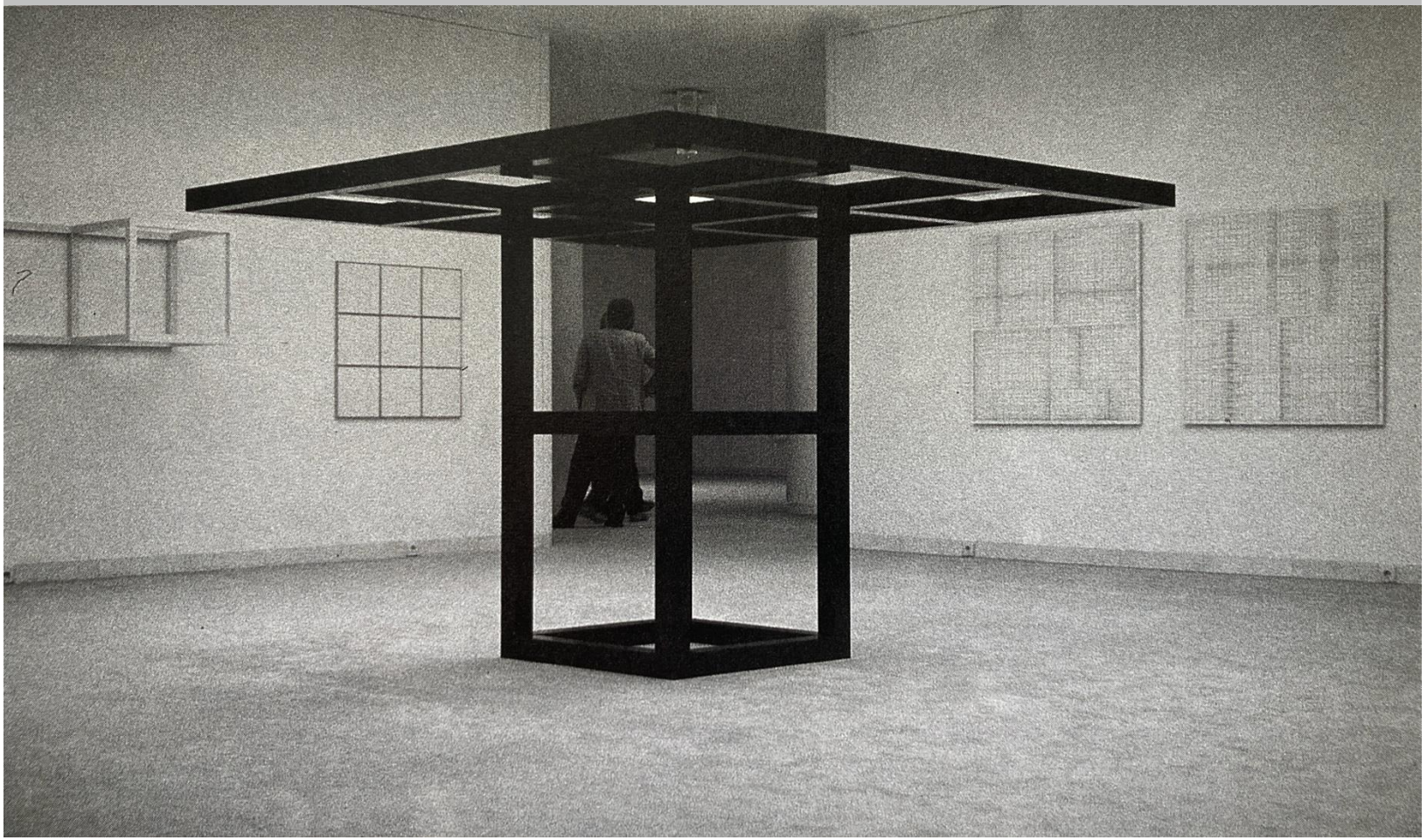
Bildstrecke zu:

Thomas Dreher: Sol LeWitt. Differenz und Indifferenz.

In: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 6, München 1989.

Neu in: URL: http://dreher.netzliteratur.net/3_Konzeptkunst_SolLeWitt4.pdf

Abb.1: Sol LeWitt: Modular Structure, 1965

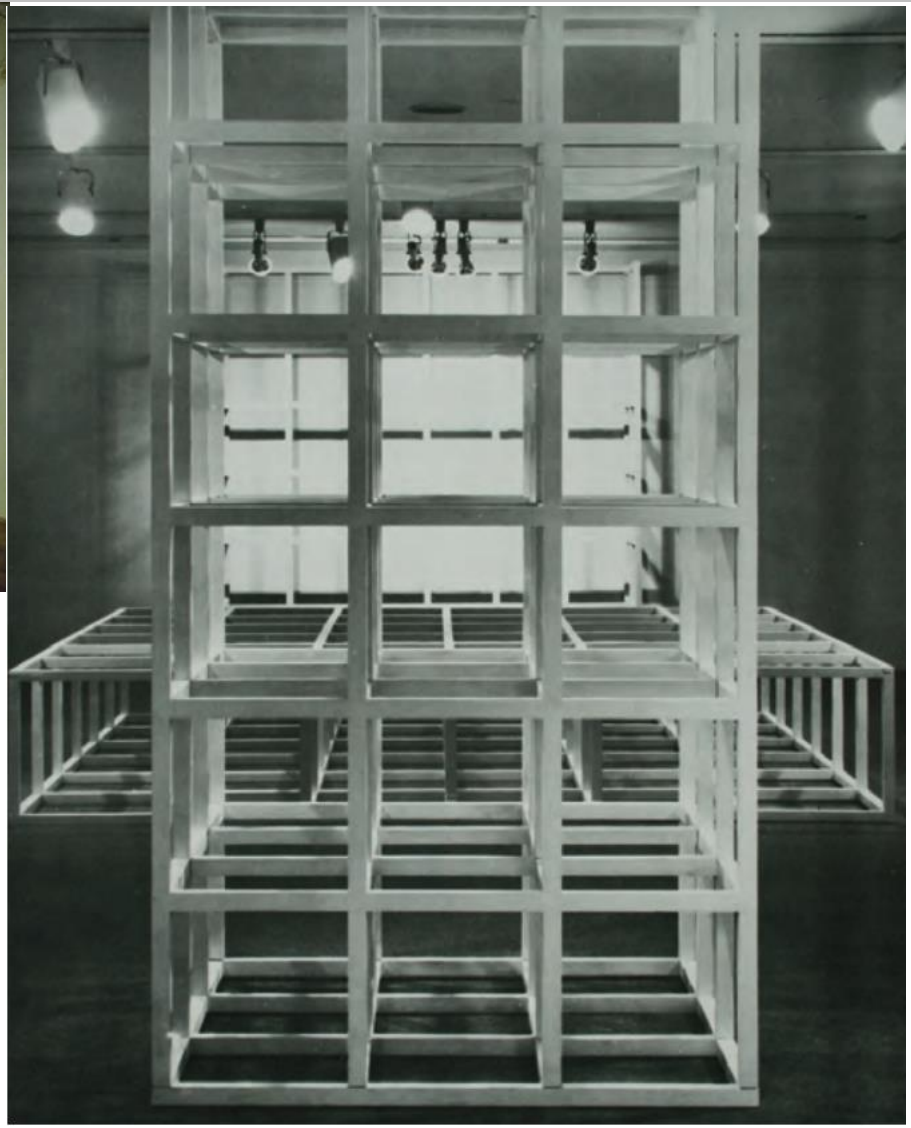


Schwarz bemaltes Holz. Sammlung Paul Maenz, Neues Museum, Weimar (Foto: Thomas Dreher. Präsentation Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach).

Abb.2: Sol LeWitt: Structures with Open Cubes, ab 1965

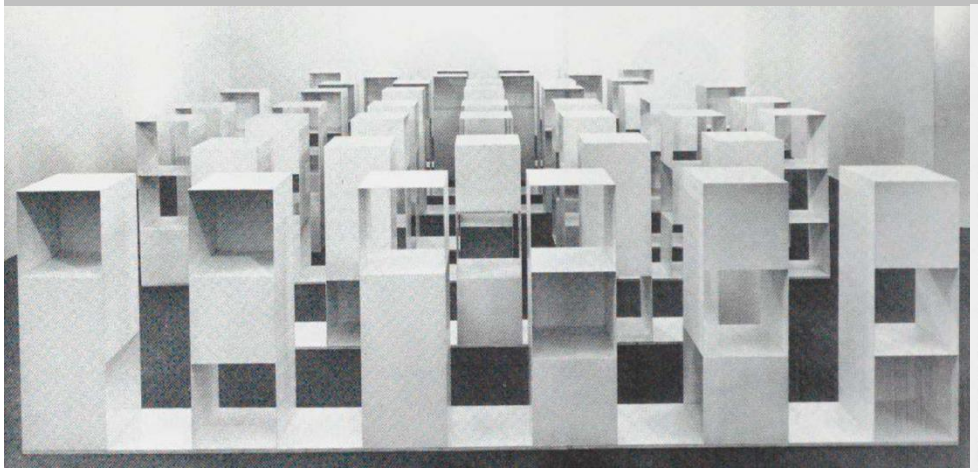


Oben, Mitte: Floor Structure, Black, 1965. Bemaltes Holz. (Foto: Thomas Dreher. Präsentation Villa Stuck, München 1993)

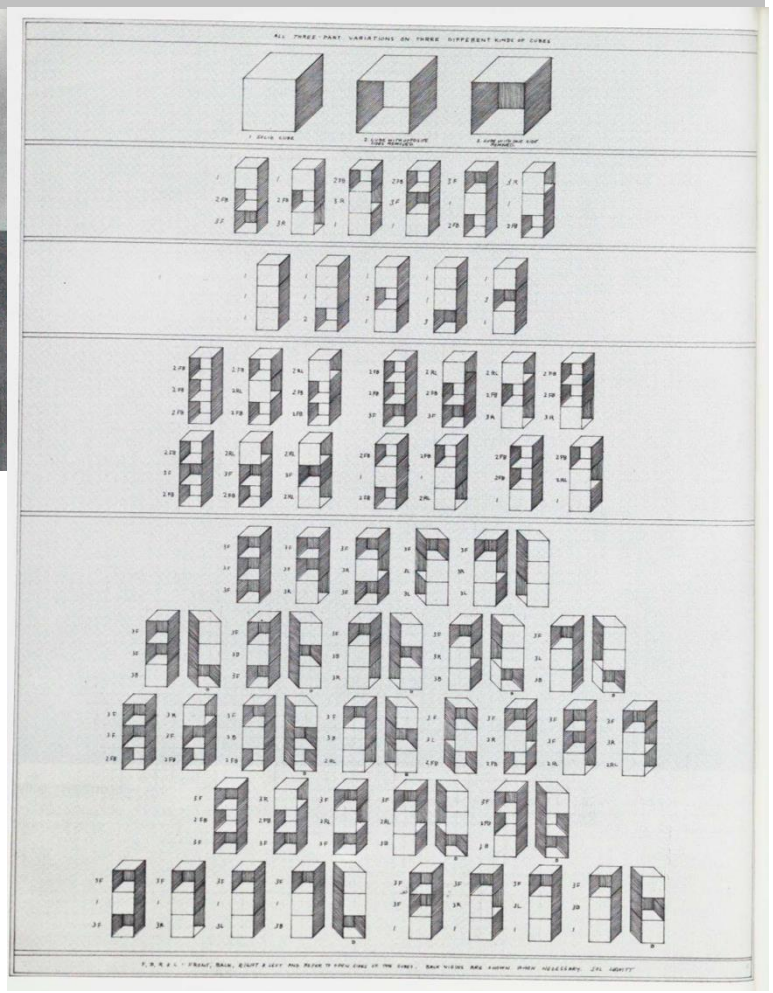


Rechts, vorne: Double Modular Cube, 1966. Bemaltes Holz. Hinten: Modular Floor Structure, 1966. Bemaltes Holz (Foto: John D. Schiff. Präsentation Dwan Gallery, New York 1966)

Abb. 3,4: Sol LeWitt: Three-Part Variations on Three Different Kinds of Cubes, 1968

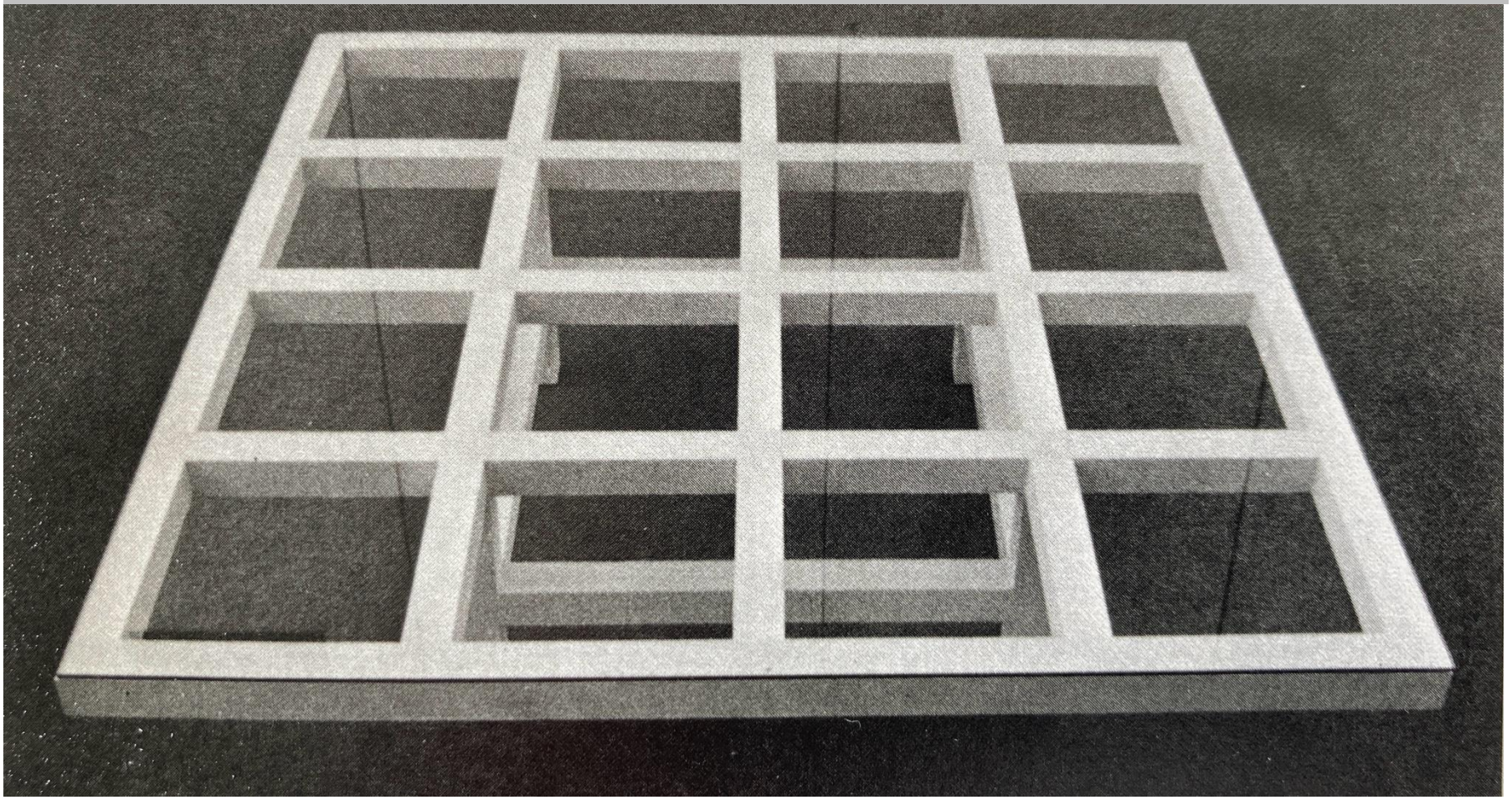


Links: 47 Three-Part Variations on Three Different Kinds of Cubes, 1967. Aluminium (Foto: Walter Russel, New York. Präsentation Dwan Gallery, New York 1968).



Rechts: All Three-Part Variations on Three Different Kinds of Cubes, 1969. Tusche und Bleistift. Sammlung Donald Judd, New York.

Abb.5: Sol LeWitt: Coffee Table, 1980



Holz, Glas. Multiple. Marion Goodman Gallery, New York.

Abb.17: Sol LeWitt: Wall Drawings, Hannover 1988



Farbige Tusche, mit Wasser verdünnt. Kestner-Gesellschaft, Hannover 1988. Foto: Thomas Dreher.

Abb.18: Sol LeWitt: Wall Drawings, Wien 1988



Continuous Forms with Color and Gouache superimposed. Farbige Tusche, mit Wasser verdünnt. Wiener Secession, Wein 1988 (Foto: Margherita Krischanitz)

Bildquellen:

Abb. 2: Legg, Alicia (Hg.): Sol LeWitt, Kat. Ausst. Museum of Modern Art, New York 1978, S.62f., ill.64.

Abb. 3,4: Legg, Alicia (Hg.): Sol LeWitt, Kat. Ausst. Museum of Modern Art, New York 1978, S.74f., ill.131f.Abb.17.

Abb. 18: Amanshauser, Hildegard (Hg.): Sol LeWitt: Wall Drawings, Kat. Ausst. Wiener Secession, Wien 1988, S.18f.

Der Bildteil enthält nur die textrelevanten Abbildungen. Das Heft (als Bestandteil des „Künstler - Kritisches Lexikon für Gegenwartskunst“) enthält 18 nummerierte Abbildungen.