



LAWRENCE WEINER (1942–2021), mit dem in den ersten Dezembertagen des vergangenen Jahres ein 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. Es ist das Spannungsverhältnis, das es eröffnet, das 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 den Schluss, dass sie sich deshalb ganz in das Medium des Denkens, in Sprache also verwandeln müsse. Darin erscheint Weiners kategorischer Schritt zur Transformation des Felds des Ästhetischen in diese Form von Geist – sie wurde gegen seinen Widerstand dem Terminus der *Konzeptkunst* subsumiert – 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 von Kunst zuwandte, den Verlust ihrer inneren Natur, der Sinnlichkeit. Deshalb befand Hegel, alle Kunst sei *nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung ein Vergangenes*. Weiner, so meint man, mache mit eben dieser Bestimmung ernst. Seine am häufigsten zitierte, von ihm selbst oft wiederholte und deshalb am meisten 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 ankomme, auch ausgeführt werde, sei für sie nicht mehr entscheidend. Der dritte Teil des Syllogismus besagt deshalb: „*The piece need not be built*“.

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 oder 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 zu sich selbst zu kommen 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 geht hervor, 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 liesse.

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 Nebensätzen 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 Weiner das 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 bildet, in der es vereinzelt zu stehen kommt. So vertritt physisch das geschriebene Zeitwort eben das Objekt, das ins Abseits fiel und liegenblieb. Auf diese Weise gelingt es Lawrence Weiner, die Welt als Wort zu fassen und das Wort wieder zur Welt zu bringen.

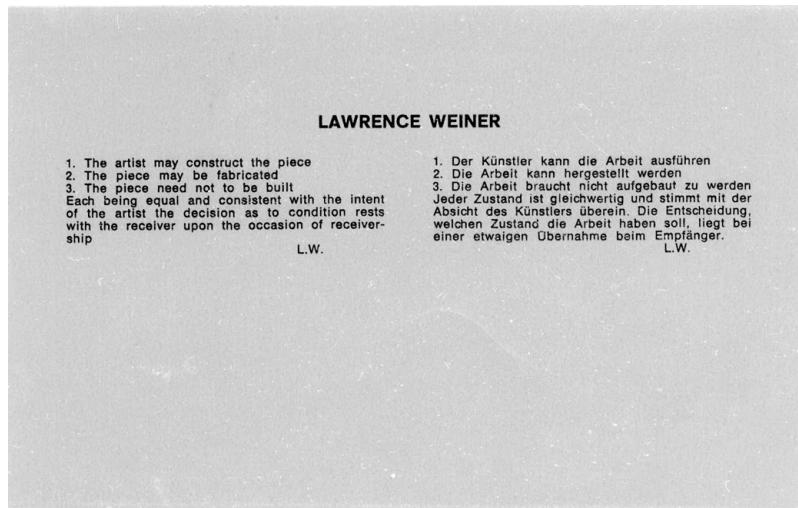


fig. 1

Zu den Erkenntnisinteressen des *Arsenale Instituts* zählt auch Weiners Œuvre und im Speziellen seine Beziehung zu Ludwig Wittgensteins Philosophie. Weil wir uns darin einig waren, 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, wurde zum Anlass der 59. Biennale in Venedig im Jahr 2022 der Projektraum des Instituts der Erinnerung an ihn gewidmet.

Dank der Unterstützung durch Alice Weiner war es möglich, eben jene Wandarbeit zu präsentieren, deren linguistische Schönheit und konnotative Vieldeutigkeit unter allen seinen Arbeiten besonders zu faszinieren anhält. Sie war bislang nur dreimal öffentlich zu sehen und wurde noch nie publiziert.

Neben diesem Werk, das im Zentrum des Vorhabens steht, werden alle seine Künstlerbücher bis zur Grenze des Jahres 1980 ausgelegt, als der Kunstmarkt diese Artikulationsweise des *underground* in sein Geschäft aufzunehmen begann. Die Vollständigkeit im Zeigen dieses wichtigen Mediums der Sprachkunst von Lawrence Weiner ist nicht einfach zu erreichen, weil in einigen Fällen weltweit nur mehr eine Handvoll Exemplare existieren. Nach unserem Kenntnisstand waren sie in diesem Umfang noch nicht zugänglich.

Kein anderer Künstler seiner Generation zeichnete sich durch eine solche Großzügigkeit und Freundlichkeit gegenüber den Menschen aus, denen er in seiner Vielsprachigkeit begegnete. Sprache bestimmte nicht nur die Ausdrucksform seines Werks, sondern auch die Art und Weise, wie er sein Leben führte. Das Projekt ist in seiner Intimität deshalb auch eine Erinnerung an das *conversation piece* eines mit ihm vor neun Jahren verbrachten Tages im Garten auf einer Insel in der venezianischen Lagune. Er galt dem Austausch, in dem der Zweck seiner Kunst liegt.

WOLFGANG SCHEPPE, Venedig, 19. April 2022

FIG. 1 Lawrence Weiner, Einladungskarte (Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf, 1969).

Last year, in the first days of December, our friend LAWRENCE WEINER (1942–2021) passed away. Toward the end of the '60s, Weiner developed the distinctive practice and theoretical position that he would maintain for the rest of his life, to great consequence.

Nonetheless at the heart of Weiner's work lies a paradox, and it is precisely the tension created by this paradox that characterizes his work.

Weiner's now famous belief that art, in its essence, can only exist in the communication of one individual with another, implied that it must therefore be entirely transformed into the medium of thought, that is, into language. In that respect, Weiner's categorical step toward the transformation of the aesthetic field into this mental form—subsumed, to his chagrin, to the term *conceptual art* he refused to identify with—appears above all as a radical fulfillment of the philosopher G.W. Hegel's verdict on the end of art.

In the face of a society which, under the influence of natural sciences, mechanization, and the nascent industrialization, increasingly turned to forms and topics of art charged with intellectual content, Hegel anticipated the loss of art's inner nature, namely, sensuality. That is why Hegel decided that all art is, according to its highest form, something past. Weiner, it seems, takes this concept seriously. His oft cited *Declaration of Intent*, from 1968, which he frequently repeated, reads like an affirmation of Hegel's diagnosis: the artist's idea is all that matters; whether or not it is realized is no longer decisive. The third member of his syllogism therefore reads: "*The piece need not be built*".

On the other hand, however, Weiner always insisted that the *Statement* form he developed—whether as typographical design; as typeface on a wall, on paper, on a banner pulled through the sky by an airplane; or in one of his subversive artist's books—did not lack a sensual quality, but, on the contrary, was essentially material. For language does not come into the world unless it is embodied in a sign. In order to come into its own, and to be comprehensible as meaningful signals in intersubjective communication, language must be either a phoneme (spoken language) or a grapheme (written language). Language must therefore reify itself.

From a young age, Lawrence Weiner drew heavily on the history of philosophy. From conversations with him, it is clear that no one influenced him more than Ludwig Wittgenstein, an author who left behind two diametrically opposed concepts of language.

The solution to the riddle of the physical existence of the mind in written language—which, as in Lawrence Weiner's characteristic practice, helps thought come into reality—can be found in Wittgenstein's first theoretical scheme in the *Tractatus logico-philosophicus* of 1921. There, Wittgenstein assumes, almost subconsciously, a *picture theory* of language: the truth of a statement would consist in the equivalence of the syntactic order of words with the physical order of the real things they name.

Only if there exists this correspondence between the structure of language and the structure of reality can one speak of a reasonable proposition whose truth can be determined.

Informed by this theory, Lawrence Weiner saw the elements of his language games as objects, as sculptures in space, which themselves have the same haptic palpability and material presence as the objects to which they refer.

The work by Weiner at the center of this installation is of particular linguistic artistry and conceptual subtlety. The leanness and laconicity of the English sentence is startling. A German translation would need two subordinate clauses and three commas to convey the same meaning. In the syntax of the sentence, the verb comes at the end, standing isolated on the lowest line of the typographical design. Physically, then, the verb as written represents the very object that fell off-side and remained lying there. In this way, Lawrence Weiner succeeds in grasping the world in a word and in bringing the word back into the world.

Weiner's œuvre, and especially his relationship to the philosophy of Ludwig Wittgenstein, constitutes one of the central interests of the *Arsenale Institute*. We agreed that his singular role in the art of the second half of the last century was neither adequately recognized nor articulated in the media coverage of Lawrence Weiner's death, neither in the US or in Europe. That is why on the occasion of the 59th Venice Biennial of 2022 the project room of the Institute is dedicated to his memory.

Thanks to the support of Alice Weiner, it was possible to present this wall piece, whose linguistic beauty and connotative ambiguity remains particularly fascinating among all his works. So far, it has been displayed only three times and has not yet been published.

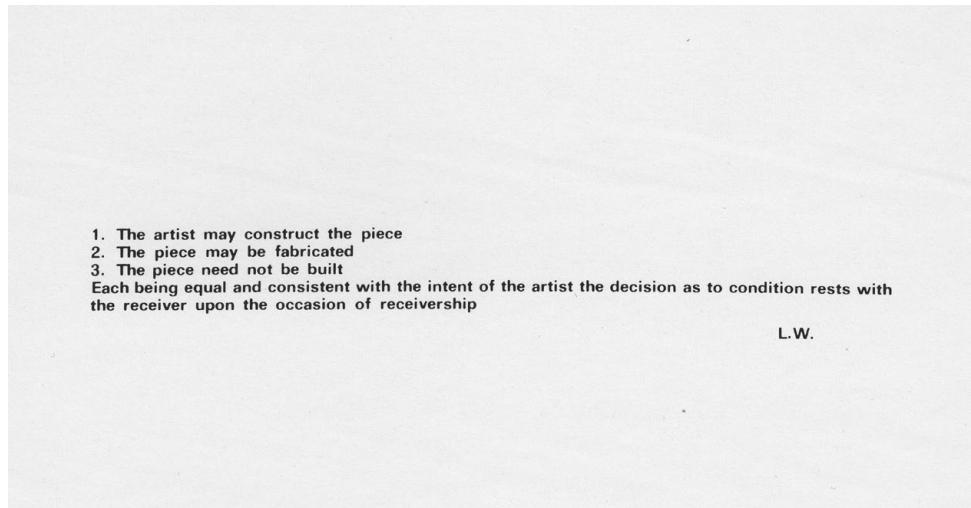


fig. 2

In addition to this work, which is at the center of the project, we are displaying all of Weiner's artist's books up to 1980, when the art market began to appropriate this underground mode of articulation. It is not easy to achieve completeness in the display of this important medium of Lawrence Weiner's mode of expression, since several books exist only in a handful of copies worldwide. To the best of our knowledge, this is the first time they have all been put together in one place.

There was no other artist of his generation who showed such generosity and friendliness toward so many, whom he conversed with in so many languages. Language determined not only the form of Lawrence's work, but also the way he led his life. This project, in its intimacy, is therefore also a memory of the *conversation piece* we experienced with Lawrence Weiner one day some nine years ago in the garden of an island in the Venetian lagoon. That moment was dedicated to the very exchange, which gives his art its purpose.

WOLFGANG SCHEPPE, Venice, April 19, 2022

FIG. 2 *January 5 - 31 1969, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner* (New York City: Seth Siegelaub, 1968).

- 01 A LAWRENCE WEINER, *Contemporary Art*, Vol 1, № 3 (New York: Seth Siegelaub, 1964).
- 02 A LAWRENCE WEINER, *Statements* (New York: Seth Siegelaub, 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 Siegelaub, John W. Wendler, 1968).
- 05 CE *January 5 - 31 1969, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner* (New York: Seth Siegelaub, 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 Ryman, 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 Siegelaub, 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 - Syylistynytt 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 star 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 / NYC: Anatol AV u. Filmproduktion, 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).
- 49 p *Salon Nr. 3*, Oktober 1977, Gerhard Theewen [ed.] (Köln: Salon Verlag, 1977).

- 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 unintended as... en dan veronachtzaam 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. Ve- nant 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: Togu 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 è meglio* (Venezia: Venice Biennale, 1993).
- 53 i LAWRENCE WEINER, *Tomorrow & 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 Kunstritterre* (München: Kunstritterre, 2007).
- 57 i LAWRENCE WEINER, *To the moon* (Paris: Annual, 2012).
- 58 e LAWRENCE WEINER, *As long as it lasts* (Zürich: Mai 36 Galerie, 2013).
- 59 e LAWRENCE WEINER, *Die Damen, When evil stalks the land* (n.p., NN., 2013).

27 A LAWRENCE WEINER, *Jahresgabe 1972* (Münster: Westfälischer Kunstverein, 1973).

60 E LAWRENCE WEINER, *Broken off – Abgebrochen (oder) aufgebrochen* (Ostfildern: Hatje Cantz, 1992).

03 E LAWRENCE WEINER, *Middle of the road – As if it were, complete blocks* (n.p., H. & N. Daled, 1970–1972).

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

61 I LAWRENCE WEINER, *Identifications*, Fernsehausstellung 11/TV exhibition 11 (Hannover: Fernsehgalerie Gerry Schum, 1970).

62 I LAWRENCE WEINER, *Beached*, Video Sculpture by Lawrence Weiner (Holland: 1970).

63 I GERRY SCHUM, *Videotapes, Baldessari, Beuys, Brouwn, de Domenicis, Dibbets, Gilbert & George, Knoebel, Merz, Roehr, Serra, Ruthenbeck, Weiner et al.* (Venezia: La Biennale di Venezia, 1972).

64 I GERRY SCHUM, *Identifications*, Lawrence Weiner et al. (Milano: Galleria Toselli, 1971).

65 I GERRY SCHUM, *Identifications*, Lawrence Weiner et al. (Milano: Galleria San Fedele, 1971).

66 E LAWRENCE WEINER, NED SUBLETTE and the PERSUASIONS, *There is no light at the end of the tunnel (Ever widening circles of remorse)*, Audio tape cassette (New York: Moved Pictures, 1989).

A = ARTIST'S BOOK

P = PERIODICAL

I = INVITATION

E = EDITION

LAWRENCE WEINER

1. Der Künstler kann die Arbeit realisieren
2. Die Arbeit kann von einer anderen Person ausgeführt werden
3. Es ist nicht notwendig, die Arbeit zu realisieren

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

- | | |
|-----------------------|-----------------------|
| 1. MIDDLE OF THE ROAD | DIE MITTE DER STRASSE |
| 2. LEFT OF CENTER | LINKS DER MITTE |
| 3. RIGHT OF CENTER | RECHTS DER MITTE |

Galerie Folker Skulima, 1 Berlin 15, Fasanenstr. 68, Tel. 8818280

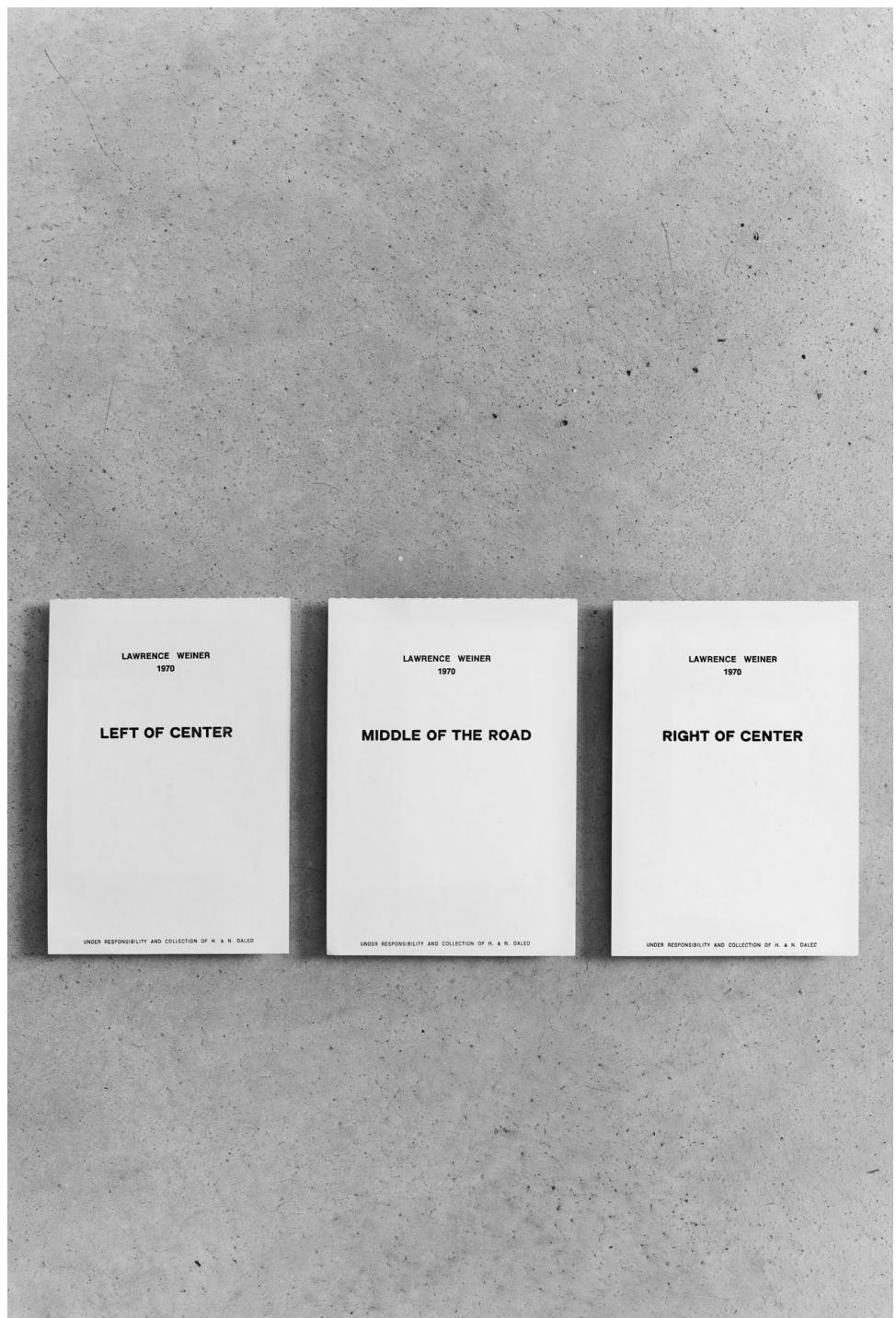
vom 16. 12. 1970 bis 15. 1. 1971, 13 bis 19 Uhr · Eröffnung Mittwoch, 16. 12., 19.30 Uhr

LAWRENCE WEINER IST DA

fig. 3

FIG. 3 LAWRENCE WEINER, *Lawrence Weiner* (Berlin: Galerie Volker Skulima, 1970).

FIG. 4 LAWRENCE WEINER, *Left of center – Middle of the road – Right of center* (n.p., H. & N. Daled, 1970).



A DETERMINANT
OF WHERE
WHAT FALLS
RESTS

NATION

.S OFFSIDE

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 Siegelau in der 56. Straße von Manhattan ausstellen. Da er mit einigen Pionieren des gerade entstehenden Minimalismus befreundet war, lud man ihn im Frühjahr 1968 zusammen mit Carl Andre und Robert Barry zu einer Ausstellung an einem vergleichsweise abgelegenen Ort, dem Windham College in Putney, Vermont ein. 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 Verurteilung 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, programmativen 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 hochnässigen 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 werkimanente 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 Holzpfölcke mit der

geforderten Präzision in den Rasen zu schlagen. Ein Bild der Madonna mit derselben Virtuosität wie Raffael zu malen, fielet 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 and 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 eintausend 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 An-schrauben 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 Holzpfölcke 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 einfärbig 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 nebенästhetische 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 Strom des Lebens erhält. 1958 hatte Weiner 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 beraubten 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

LAWRENCE WEINER became one of the most influential artists of the 20th century because he had the strength to retain an offside position. In order to understand how he developed his extraordinary vision of art it is indispensable to elucidate an incident that occurred in April 1968, when Weiner was twenty-six years old. Although he had not undergone the formal training of an art school, he began to exhibit paintings as early as 1964 when he showed a number of boldly simplified pictures of television test images that he called *propeller paintings* at Seth Siegelaub's gallery on 56th Street in Manhattan. Because he was acquainted with some of the pioneers of minimalism, he was, in the spring of 1968, invited to participate in an exhibition at Windham College in Putney, a remote town in Vermont, together with Carl Andre and Robert Barry. The invitation came from a professor of sculpture with the caveat that there were almost no financial resources.

Weiner decided to create an outdoor installation. On a patch of lawn he drove thirty-four wooden stakes into the ground, each at a distance of one foot, so that they formed a rectangular grid of seven by ten feet. Cords of twine were then tacked to the stakes that lay on the ground like a net. The deadpan title of the work simply itemized the materials used: *Staples, Stakes, Twine, Turf*. The strict geometrical structure of the work was somewhat undone because Weiner detached two of the one by one foot squares at one of the corners of the large rectangle. He had already experimented with such a removal in some of his paintings in order to emphasize the conventional character of their shape.

On April 30th, the day of the opening, Weiner discovered that students had damaged his work and to some extent even demolished it. They had been upset because they could no longer use the lawn for their ball games. It would have been understandable to deal with this unexpected form of audience participation by simply condemning it as coarse vandalism. Weiner, however, did not take this easy way out. He rather tried to understand the reasons that had led the students to their blatant dismissal of his work. In this way he eventually developed a new strategy of art that he subsequently could rely on for the rest of his life.

In his interpretation of the Windham incident, Weiner initially reverted to the categories of *conception* and *realization*. Concerning the conception of his work, it was obvious that he had developed a precise plan and even made a sketch, so that there was no doubt about the appearance of the finished work. Concerning the realization, it was equally clear that it had proceeded

without any problems. As a consequence it is even now, more than fifty years later, still possible to get an accurate impression of Weiner's work by means of descriptions and photographs, although it has long ago ceased to exist.

From this it could be concluded that the conception of a work is much more important than its realization. This is, of course, the traditional view that already applied to the works of the old masters. When a painter like Raphael received a commission to paint an altarpiece, it was first of all determined (and usually also recorded in contracts) what should be shown on it. So, the problem that Weiner had to deal with was an old one; his solution, however, was new. He presented it nine months after his sojourn to Vermont in a very short, programmatic text published in the catalog of a group exhibition in New York. There the text was printed on an otherwise blank page without a title, but meanwhile it is usually referred to as his *Statement of Intent*.

The text consists of two parts that are subtly differentiated by the typographic layout. The first half is composed of three sentences printed on three numbered lines, each with a dot after the number, but no dot at the end of the sentence.

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

These three options are all well known from the art of the past. The first possibility – that a piece be executed by the artist without co-workers – is generally considered to be the most appropriate. The second possibility – that the piece be fabricated by other persons – is not so highly esteemed although it is well known that painters like Raphael had workshops with apprentices and assistants who were more or less involved in the production of their works. If the same occurs today, however, it is not so readily acknowledged. While some artists (such as Cindy Sherman and Gerhard Richter) still produce their work entirely on their own, many others have a staff of employees and some even have their works occasionally (like Martin Kippenberger) or regularly (like Jeff Koons) produced entirely by others. The third option – that the piece not be realized at all – seems either trivial or a bit odd, but it was also already taken in account by traditional theories of art. In Lessing's *Emilia Galotti*, for instance, the question is raised whether Raphael would not still have been "*the greatest painterly genius if he had unfortunately been born without hands*".

So far Weiner's observation that a work of art can either be realized by the artist or by somebody else or not at all, still remains within the conceptual framework of traditional art theory. But then a change occurs. Weiner adds a fourth and final sentence that has no number at the beginning, indicating that this is a comment on the situation described above. It reads like this: *"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".*

Here it is first asserted that all three possibilities mentioned are equivalent and none is incompatible with the intentions of the artist. And at this point Weiner switches from description to an overt act of prescription. The task to choose one of the three options is delegated to a figure who is introduced under the name of *the receiver*.

Who is this *receiver* and what might he or she receive? The choice of words suggests that he or she receives a message, a piece of information, or perhaps a suggestion that allows him or her to decide about the work of art that is at stake. This decision, to be sure, does not concern the interpretation of work, but rather the question whether it has a right to exist or not.

Artists might normally conclude that they must realize their conceptions simply because, by definition, it is art that they produce. Thus Weiner himself had mindlessly and selfishly proceeded from the assumption that he had a license to do whatever he wanted at Windham College. But then it turned out that his well-meant installation had been perceived as the hostile intrusion of an arrogant New York artist who ruthlessly occupied and confiscated common property in the name of his obscure ambition. Weiner must have been deeply afflicted by the insight that his work might have had harmful effects on others whose needs had not been taken into account. Something like this should not happen again.

As a consequence, Weiner no longer tried to understand the situation in terms of conception and realization. These categories only work within an immanent view of the artwork. Required was a broader perspective that would place the artwork not only in relation to the artist who invented it. The final decision had to be granted to the receivers. The artist had no right to force them to accept his work. Art, just like other goods, cannot be understood if it is only seen under the aspect of its production, it must also be considered in relation to its consumption. On the most general level

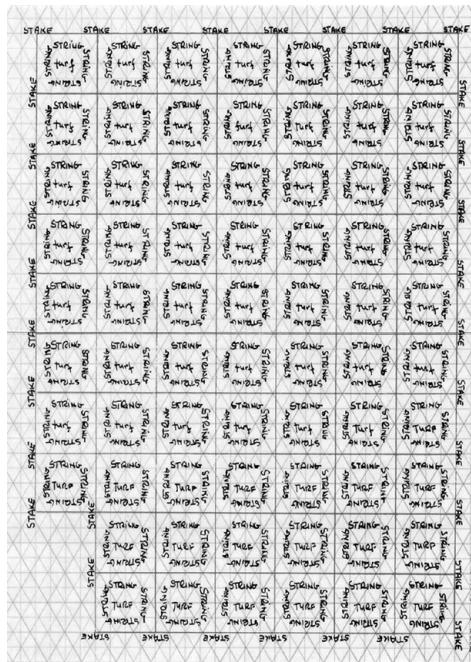


fig. 5

one could, thus, say that decisions about art are part of the task of allocating goods and needs or, as far as commodities are concerned, the problem of adjusting supply and demand. The artworld, however, is not only governed by the mechanisms of the market, but to a large extent also by power. This seems to be the reason why Weiner preferred a theoretical model based on an interplay of proposals and assessments.

The artist, in Weiner's opinion, has the right – maybe even the duty – to come up with proposals to produce something, but the decision about the actual production cannot be made by the artist but only by those who *receive* his proposal. These receivers are not only members of the artworld. Artworks appeal to the public in general, and since a public never consists of a homogeneous mass, the decision about art lies with each receptive individual who feels him- or herself to be addressed by it.

Weiner's respect for the public goes even further. The public is not only invited to judge art—it is also invited to create art. Just like Beuys, Weiner is convinced that everybody can be an artist. This does, of course, not mean that everyone is able to paint a Madonna with the same virtuosity as Raphael. Everyone is, however,

able to fabricate a *piece* like Weiner's installation in Vermont. It is pretty safe to assume that not only an artist, but also countless other people would have been able to drive wooden stakes into the lawn. A special training or talent is not required. This is already indicated by the terms Weiner uses to describe the activities required to realize his work: *to construct, to fabricate* and *to build*. Nothing is said about painting, drawing and chiseling, and from this one can conclude that Weiner is speaking about creative interventions in a very broad sense.

Possible results of such interventions were described in a book that was published by Weiner in December 1968 shortly before his *Statement of Intent*. The book was printed in one thousand copies; it was sold for \$1.95, and it contained sixty-four unpaginated pages with only a few printed lines, in which the words were often unorthodoxly hyphenated from one line to the next.

The title of the book was *Statements*. This is surprising because it contains no statements at all. Every entry describes objects and their properties, but – with only one single exception – this never amounts to a complete sentence. A typical example is this: "*One piece of plywood secured to the floor or wall*". Ten words contain the information that a sheet of plywood of unspecified size has been screwed or glued to some floor or wall in a place that remains unidentified. Time and space are not determined, and they do not change because nothing happens. The board of plywood was attached a long time ago; it is over and done with, and nobody knows whether anything will ever happen again. The description gives the impression of a situation that does not call for action, but rather for contemplation. The world is at rest, but that entails that all possibilities are still open so that one may very well wonder whether, as in the famous poem by Eichendorff, a song might still be sleeping in all the things so that the world could start to sing if we would only hit upon the magic word.

Weiner is unmistakably a hard-boiled romantic, but that does not entail that he always shows it. His language is laconic and void of enthusiasm. Yet the very dryness of his words is only meant to open up a space for those who read his texts. This can be seen, for example, in his description of the installation at Windham College (again taken from his *Statements*): "*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*". That sounds precise, but in fact it isn't, because not everything needed to construct the

work is actually mentioned. We are not told how many pegs have to be inserted, nor do we learn how far they should be apart. Weiner's information is intentionally incomplete. This marks a fundamental difference from Sol LeWitt's notion of *conceptual art*, where everything is strictly specified in advance, even that which is not specified. It might very well be optional to draw the straight lines in one of his wall-drawings by hand or with a ruler, but if that is so, it must be confirmed by the instruction.

Weiner has always been more radical in his respect for the sovereignty of others. As early as 1970, in an addendum to his *Statement of Intent*, he declares that there are no right and no wrong realizations of his conceptions. That means that ultimately everything is possible, so that someone who does not like to put wooden stakes in a lawn or attach plywood to the wall might just as well bake a cherry pie.

There is one respect, however, in which Weiner was determined to keep an uncompromising attitude. When it comes to the typographical design of his texts, he does not allow anyone to interfere, and he would never delegate this task to anyone else. Weiner always publishes his texts in a sophisticated form that he has worked out himself, and the *receivers* of his messages receive them always in a highly elaborate and typographically advanced form that serves as a permanent reminder that everything that we do can be done in a careful and meticulous way.

This admonition would, of course, be of special relevance to those who would decide to follow Weiner's paradigm by creating objects according to a description he has given. A closer inspection, however, would certainly reveal that this has hardly ever happened. In the beginning the artist himself sometimes took his clue from his own descriptions by removing a piece of plaster from a wall or spraying paint on a surface, but this happened less and less. Thus, we may conclude that very little of what Weiner envisioned has actually been realized. This, however, cannot compromise his strategy in the slightest. The general aim of all of his proposals is the admonition to stay in close contact with the material world and to hold manual work in high esteem. This attitude usually does not lead to the creation of spectacular objects suited as merchandise for the art market. Weiner defends the dignity of ordinary activities such as screwing a sheet of plywood to the wall. Thus, it is hardly surprising that he had a particular sympathy for Piet Mondrian, who installed little colored panels in his apartment on the *rue du*

Depart near the Montparnasse train station in order to remind himself of the invisible connections of his room to the world outside. Mondrian never claimed that these panels were works of art. He simply used them to shape his own life.

Giving a shape to one's own life is, for Weiner as well, doubtlessly much more important than creating works of art. Therefore, all of his inventions can only be examples, and nobody can be urged to take notice of them. Each person is responsible for himself or herself, and whether someone is susceptible to Weiner's offerings simply depends on the kind of life he or she is leading.

It is well-known that Weiner often quoted Ludwig Wittgenstein's remark that "*an expression has meaning only in the stream of life*". In 1958, at the age of sixteen, Weiner had attended courses in literature and philosophy at Hunter College and it is easy to imagine that he must have been fascinated by the whole mode of thinking in Wittgenstein's late work, excerpts of which were for the first time posthumously published in 1953 under the title *Philosophical Investigations*. Here was a philosopher who, for example, found it interesting to think about the question of how to deal with a piece of paper inscribed with the words "*five red apples*". Very likely, Weiner also read Norman Malcolm's book *Ludwig Wittgenstein – A Memoir* in which the author emphasizes how important (and how typical) it was for Wittgenstein always to remember that an expression only has meaning in the stream of life. This, of course, was Weiner's conviction just as well and he described it as *absolutely anti-Duchamp*. Duchamp had to be accused of depriving all things of their authentic materiality by transforming them into mere bearers of arbitrary meaning. As pure signs they are irrevocably removed from our real life and we can no longer rely on them. Weiner pleads for the exact opposite. It is a nuisance for him that our environment is increasingly transformed into a shallow spectacle. In his opinion, we should better cherish the physicality of things and their concrete materiality. With this attitude, it is easy to end up in an offside position. But defending such a position might in the long run prove more valuable and meaningful than its opposite. We should therefore be grateful to Lawrence Weiner for his tireless insistence on the belief that everything that falls offside must find a place to rest.

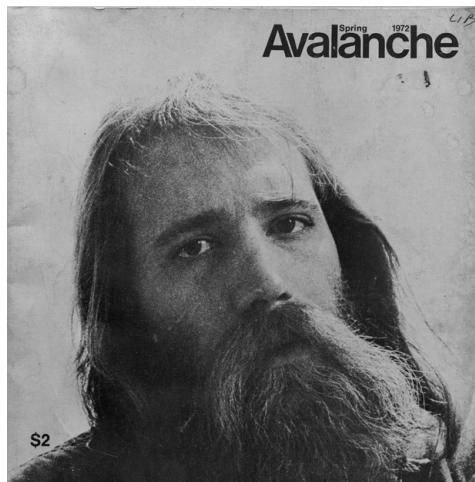


fig. 6

FIG. 5 LAWRENCE WEINER, *Turf, Stake and String*, in: S.M.S. № 5 (New York: The Letter Edged in Black Press, Inc., 1968).

FIG. 6 LAWRENCE WEINER, in: *Avalanche*, № 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:

London: Lisson Gallery, *Offsides* [solo], 2008
London: Lisson Gallery, *Frieze Art Fair*, 2010
Jakarta Biennale, Indonesia, *Encyclopedia of Failure*, 2013

CREDITS:

Lawrence Weiner's 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, KEEPS VAN DEN MEIRACKER

Photography © Copyright 2022 by
WEINER FAMILY ALBUM/LAWRENCE WEINER STUDIO (Cover), DEAN KAUFMAN (p. 22)

Translations by
MAX NORMAN

Proofreading by
ZUZANNA JABŁOŃSKA

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

APRIL 22 - JULY 31, 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**

3rd ed.