

Werkbegriff und Partitur-Metapher in Sol LeWitts wall drawings

Sol LeWitt_Symposium, Art Laboratory Berlin, 19./20. Feb. 2011

Volker Straebel

Abstract: Die Trennung von Konzeption und Ausführung, mit der die Konzeptkunst der späten 1960er Jahre einen Paradigmenwechsel in der Kunsttheorie einleitete, erscheint aus musikwissenschaftlicher Perspektive als Rezeption der im 16. Jahrhundert formulierten Idee der musica poetica im Bereich der Bildenden Kunst. Ein Werkbegriff, der den (Partitur-) Text gegenüber der Aufführung oder der Erfahrung des Aufgeführten aufwertet, ist in der musik-ästhetischen Diskussion seit der Renaissance verbreitet, und das Auftauchen des kompositorischen Autors in dieser Zeit scheint – lange vor der Entwicklung technischer Medien zur Klangspeicherung und -reproduktion – einherzugehen mit dem Verschwinden des emphatischen Unikats der musikalischen Darbietung.

Vor diesem Hintergrund möchte der Vortrag den Werkcharakter von Sol LeWitts wall drawings diskutieren. Die Analyse ihrer Zertifikate als Verbalpartituren erlaubt es, die Erfahrungen aus dem Bereich der Experimentellen Musik der 1960er Jahre in die Analyse des Verhältnisses von Konzept und Realisation einfließen zu lassen.

In zwei der drei Essays, die im Katalog der Retrospektive Sol LeWitts im Museum of Modern Art, New York 1978 dem Abbildungsteil vorausgehen, verweisen die Autoren auf die Nähe des Künstlers zur Musik. Robert Rosenblum vergleicht „[the] strange, engulfing sensuality“, die Sol LeWitts *wall drawings* eigen sei, mit der Wirkung der Musik von Philip Glass¹, zu dessen Schallplattenveröffentlichung der *Music in Twelve Parts* LeWitt 1974 das Cover gestaltet hatte.² Die Konstruktion der aus repetierten und leicht variierten Pattern aufgebauten *minimal music* von Philip Glass sei in ihrer intellektuellen Ordnung „as rigorous and systematic as that of Sol LeWitt’s [work], yet again, the total effect is not of dry reason. The experience becomes rather a kind of slow immersion in a sonic sea.“³ Damit sei diese Musik in ihrer Überwältigung der Sinne ebenso dem Impressionismus des späten Debussy verwandt, wie manche von LeWitts *wall drawings* an das Schillern von spät-impressionistischer Malerei erinnerten, insbesondere an Monets *Seerosen*.

Lucy Lippard zitiert in ihrem Beitrag aus einem Vortrag, den Sol LeWitt 1970 am Nova Scotia College of Art and Design in Halifax gehalten hatte. Der Künstler verglich hier das Studium der seinen permutativen Grafiken und Strukturen (*structures*) zugrundeliegenden Systeme mit dem Lesen einer Bach-Partitur: „If you were really interested, and could read music, you would go to the score, where you would find out that he’s doing all sorts of things you can’t hear as sound ... all these little systems of his own, where he’s working them out just like

¹ Robert Rosenblum: "Notes on Sol LeWitt", in: *Sol LeWitt*. New York: The Museum of Modern Art 1978, S. 15-21: 20.

² Philip Glass, *Music in Twelve Parts. Part 1-2* (Carolina (IT): Dischi Ricordi, 1974, LP).

³ Rosenblum: "Notes on Sol LeWitt": 20.

abstract possibilities.“⁴ Lippard interpretiert diese Stelle als LeWitts Interesse an Bachs kontrapunktischer Arbeit, das in „[the] transformative nature of LeWitt’s art“ begründet liege, da er sich in dieser der musikalischen Komposition ähnlicher Verfahren bediene, wie etwa der Permutation, Rotation, Spiegelung und Umkehrung.

Beide Autoren nutzen die Musik-Analogie, um die Differenz von sinnlicher Anmutung und materialer Faktur zu thematisieren. Rosenblums Impressionismus-Vergleich setzt auf Rezeptionsästhetik und die Überwältigung der Sinne als Ausgangspunkt ästhetischer Erfahrung. Lippards LeWitt-Zitat von 1970 dient hingegen der Veranschaulichung der strukturellen Merkmale der permutativen Serien des Künstlers. Ganz im Sinne einer hermeneutischen Annäherung erschöpft sich für Lippard das Kunstwerk nicht in der Perzeption, sondern bedarf wesentlich der Analyse und Kontextualisierung, mithin kognitiver Leistungen.

Bemerkenswert ist, dass keiner der beiden Autoren Sol LeWitts konzeptionelles Denken, in dem „all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair[,]“⁵ [1967] auf das Modell der Prozesskomposition bezieht, das von den Vertretern der *minimal music* in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre entwickelt worden war. Immerhin lag zu LeWitts MoMA-Retrospektive die überaus erfolgreiche Aufführung von *Einstein on the Beach* von Philip Glass in der Regie von Robert Wilson an der Metropolitan Opera gerade erst zwei Jahre zurück, und Kammerwerke von Steve Reich, Philip Glass und Terry Riley waren in Konzerten wie auf Schallplatten durchaus präsent. Die Publikation eines Interviews mit Steve Reich im *Artforum* 1972 und die 1976 von Michael Nyman betreute Ausgabe *Art & Experimental Music* von *Studio International* zeugen von der Rezeption der *minimal music* durch die Kunstwelt jener Jahre.⁶

1968, ein Jahr nach der Veröffentlichung von Sol LeWitts *Paragraphs on Conceptual Art*,⁷ entstand Steve Reichs programmatischer Text *Music as a Gradual Process*. Dort heißt es:

The distinctive thing about musical processes is that they determine all the note-to-note (sound-to-sound) details and the overall form simultaneously. [...] What I’m interested in is a compositional process and a sounding music that are one and the same thing.⁸

Dieses Denken ist Sol LeWitts Modell nahe, dass das Werk wesentlich im System liege, das später nur auszuführen sei: „The idea becomes a machine that makes the art.“⁹ Und tatsächlich verglich Steve Reich 1972 seine Arbeitsweise mit der LeWitts: „What is close with Sol

⁴ Lucy R. Lippard: "The structures, the structures and the wall drawings, the structures and the wall drawings and the books", in: *Sol LeWitt*. New York: The Museum of Modern Art 1978, S. 22-30: 25.

⁵ Sol LeWitt: "Paragraphs on Conceptual Art" [1967], in: *Sol LeWitt*. New York: The Museum of Modern Art 1978, S. 166-167: 166.

⁶ Steve Reich und Emily Wasserman: "An Interview with Composer Steve Reich" [1972], in: Reich, *Writings on Music, 1965-2000*, hrsg. v. Paul Hiller. New York: Oxford University Press 2002, S. 33; Michael Nyman: "Hearing/Seeing", in: *Studio International*, Jg. 192, Nr. 984 (Nov./Dec. 1976), S. 233-243.

⁷ LeWitt: "Paragraphs".

⁸ Steve Reich: "Music as a Gradual Process" [1968], in: Reich, *Writings on Music, 1965-2000*, hrsg. v. Paul Hiller. New York: Oxford University Press 2002, S. 34-36: 34-35.

⁹ LeWitt: "Paragraphs": 166.

[LeWitt] is the spirit in which he will set up an idea and work it through rigorously. He has concentrated on a very direct and complete working out of a given concept."¹⁰

Ein Beispiel für eine Prozesskomposition ist Steve Reichs *Pendulum Music* für Mikrophone, Verstärker, Lautsprecher und Aufführende von 1968.¹¹ Hier sind drei, vier oder mehr Mikrophone jeweils an ihrem Kabel über einem Lautsprecher hängend angeordnet. Die Verstärker sind so eingestellt, dass in dieser Ruheposition ein Feedback entsteht, das aber verstummt, wenn die Mikrophone von den ihnen zugeordneten Lautsprechern fortgezogen werden. Dies tun die Performer bei einer Aufführung. Sie lenken die von Mikrophon und Kabel gebildeten Pendel aus und beginnen alle gleichzeitig, sie schwingen zu lassen. So entsteht eine Folge von Feedback-Klängen, wenn die Mikrophone nahe an den Lautsprechern vorbeischwingen, bis die Mikrophone schließlich über den Lautsprechern zur Ruhe kommen und die Verstärker ausgeschaltet werden.

Die Verbalpartitur von *Pendulum Music* enthält noch einige technische Angaben, beschreibt aber nicht weiter das vom Komponisten gewünschte musikalische Ergebnis. Wie in einem physikalischen Experiment sind nur der Versuchsaufbau und die Ausgangsparameter gegeben, die zwar einen bestimmten Verlauf erwarten lassen, ihn aber nicht bis ins Detail bestimmen. *Pendulum Music* wurde 1969 im Whitney Museum in New York aufgeführt; die Performer waren Bruce Nauman, Richard Serra, Michael Snow und James Tenney.

In einem Interview hatte Sol LeWitt 1969 im Vergleich mit der Musik, mit Bachs *Kunst der Fuge*, darauf hingewiesen, dass sich Kunst an ein spezialisiertes und vorgebildetes Publikum wende: „I think an artist doesn't do things for the the general public.“¹² Vielmehr seien Werke denkbar, deren kunstvolle Faktur sich einzig dem Kenner in der Analyse erschließe. Zur *Kunst der Fuge*, einem hoch komplexen Kontrapunkt, bemerkte LeWitt: „Actually, when you listen to it, it doesn't sound that way, but it wasn't meant to be listened to. [...] It came out to be a fairly simple-sounding thing, but that isn't why he made it. You know, he did it to make the most complex experience possible because he knew all these people were very learned people.“¹³

Das Verständnis von Musik als Text, für deren ästhetische Erfahrung die klangliche Präsenz als nicht wesentlich angenommen wird, prägte sich in der europäischen Kunstmusik im 16. Jahrhundert aus. Der Theoretiker Nicolaus Listenius unterschied in seinem 1549 in Nürnberg erschienenen Traktat *Musica* zwischen der *musica practica* der Aufführung und der *musica poetica* der Komposition. Das „opus perfectum et absolutum“ steht über den einzelnen Aufführungen und ist nicht an deren Kontingenz gebunden.¹⁴

¹⁰ Reich und Wasserman: "An Interview".

¹¹ Steve Reich: "Pendulum Music" [1968], in: Reich, *Writings on Music, 1965-2000*, hrsg. v. Paul Hiller. New York: Oxford University Press 2002, S. 31-32.

¹² Sol LeWitt und Patricia Norvell: "[Interview June 12, 1969]" [1969], in: *Recording Conceptual Art. Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, Weiner by Patricia Norvell*, hrsg. v. Alexander Alberro und Patricia Norvell. Berkeley: University of California 2001, S. 112-123: 118.

¹³ Ibid.: 118.

¹⁴ Nicolaus Listenius: *Musica. Ab authore denuo recognita multisque novis regulis et exemplis adaucta. Norimbergae apud. Johan. Petreium anno 1549* [1537]. Berlin: Breslauer 1927: unpag., caput I.

Ohne an dieser Stelle die Geschichte des musikalischen Werkbegriffs nachzeichnen zu können, möchte ich auf zwei Problemkreise der Musikästhetik hinweisen, die für die folgende Argumentation von Bedeutung sind. Zum einen gehört es zur ontologischen Struktur des Musikbegriffs der westlichen Kunstmusik, dass Werk und Aufführung von einander zu scheiden sind. Das musikalische Werk bedarf der akustischen Aktualisierung, die nie objektive und allgemein gültige Exekution ist, sondern stets interpretiert. Dies gilt ausdrücklich auch für Medienmusik, deren Abspielen im Kontext wechselnder kulturell entwickelter oder individuell gepflegter Praktiken erfolgt. Zum anderen hat die Partitur janusköpfigen Charakter, da sie sowohl als Fixierung einer musikalischen Faktur in einer Symbolschrift, als auch als Anweisung für eine Aufführung erscheint. Diese Differenz wird deutlich in der Sprachregelung, eine Komposition sei für ein Instrument gesetzt (z.B. Bachs Suiten für Violoncello), mit der John Cage Mitte der 1950er Jahre brach, als er Stücke für Aufführende schrieb (z.B. *26'1.1499" for a string player*). Wie in der Verbalpartitur von Steve Reichs *Pendulum Music* sind hier nicht mehr die klanglichen Resultate notiert, sondern die Aktionen, die in klanglichen Resultaten münden (können). Die Probleme, die dies für den musikalischen Werkbegriff und die Sicherung der Identität eines musikalischen Werkes bedeuten, liegen auf der Hand.

Das aus der Musik bekannte Verhältnis von Werk und Aufführung und von Partitur als Symbolschrift klingender Resultate versus Partitur als Handlungsanweisung mag in der Folge helfen, einige Strukturmerkmale der Konzeptkunst neu zu denken.

In der Publikation, die Seth Siegelauab anlässlich der Gruppenausstellung *January 5–31, 1969* herausgab, findet sich ein berühmt gewordenes Statement von Lawrence Weiner:

1. The artist may construct the piece
 2. The piece may be fabricated
 3. The piece need not be built
- Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership¹⁵

Die (unausgesprochen auch personale) Trennung von Entwurf und Ausführung – mit „construct“ statt „design“ oder „create“ und „fabricate“ statt „manufacture“ betont im Jargon industrieller Produktion formuliert – erscheint uns im Kontext musikalischen Denkens ebenso selbstverständlich wie die Aussage, dass auf eine Ausführung überhaupt verzichtet werden könnte. (Man denke etwa an unspielbare oder utopische Werke). Die Event-Partituren der Fluxus-Bewegung, die in den 1960er Jahren der Konzeptkunst vorausging und dieser den Weg bereitete, sahen oft die Imagination von Ereignissen vor. So versah Giuseppe Chiari 1964 seine *La Strada* betitelten Sammlung von mit Aktionsanweisungen bedruckten Karten mit folgender Aufführungsvorschrift:

- 30'
All these actions.
One after the other.
In whatever order.

¹⁵ Lawrence Weiner: "[untitled statement]", in: *January 5-31, 1969*. New York: Seth Siegelauab 1969, S. unpag..

The actions may be performed or [a] recording of the performance may be broadcast. Or they may be announced leaving the spectator to imagine the auditive events they represent[.] The author prefers announcing nearly all the actions and performing or broadcasting only few of them.¹⁶

Während Sol LeWitt 1967 in seinen *Paragraphs on Conceptual Art* noch betont hatte, “[o]nce given physical reality by the artist, the work is open to the perception of all [...]. The work of art can be perceived only after it is completed”¹⁷, erklärte er 1969, nach der Publikation des zitierten Statements von Lawrence Weiner in seinen *Sentences on Conceptual Art*: “Ideas can be works of art [...]. All ideas need not be made physical.” Und weiter: “For each work of art that becomes physical there are many variations that do not.”¹⁸

Den engen Austausch mit Lawrence Weiner in dieser Zeit belegt übrigens, dass in der Publikation zu *January 5–31, 1969* Wieners Arbeit 27, *Two minutes of spray paint directly upon the floor from a standard aerosol spray can* von 1968 als „Collection Mr. Sol LeWitt, NY“ ausgewiesen wird.¹⁹ Seth Siegelau erwähnt allerdings in einem Interview 1969, die Arbeit gehöre wohl Joseph Kosuth, und er, Siegelau, habe sie für die Ausstellung ausgeführt, vielleicht auch gemeinsam mit Kosuth.²⁰

In seinen *wall drawings* vollzog LeWitt von Beginn an die Trennung zwischen Autor und Ausführendem. Während er sein erstes *wall drawing* im Oktober 1968 in der Paula Cooper Gallery, New York noch allein realisierte, standen ihm für die zweite Arbeit im November des gleichen Jahres in der Ace Gallery, Los Angeles bereits fünf Mitarbeiter zur Seite. Die *wall drawings* drei bis fünf schließlich führten im April 1969 Hans Hermann et alii in der Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf ohne Beteiligung des Künstlers aus.²¹

In LeWitts theoretischen Texten spiegelt sich die Haltung des Künstlers zum Phänomen des Werks ohne Original und ohne auktoriale Ausführung. 1970 verweist LeWitt eher implizit auf die Möglichkeit der Realisation von *wall drawings* durch verschiedene, und damit auch möglicherweise vom Autor verschiedene Personen: „Different draftsmen produce lines darker or lighter and closer or farther apart. As long as they are consistent there is no preference.“²² Im Jahr darauf heißt es dann explizit: „The artist conceives and plans the wall drawing. It is realized by draftsmen (the artist can act as his own draftsman); the plan (written, spoken, or

¹⁶ Giuseppe Chiari: "La Strada" [1964], in: *George Maciunas und Fluxus-Editionen*. Köln: Galerie und Edition Hundertmark 1992.

¹⁷ LeWitt: "Paragraphs": 166.

¹⁸ Sol LeWitt: "Sentences on Conceptual Art" [1969], in: *Sol LeWitt*. New York: The Museum of Modern Art 1978, S. 168, #10, #12.

¹⁹ *January 5-31, 1969*. New York: Seth Siegelau 1969 unpag.

²⁰ Seth Siegelau und Patricia Norvell: "[Interview April 17, 1969]" [1969], in: *Recording Conceptual Art. Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, Weiner by Patricia Norvell*, hrsg. v. Alexander Alberro und Patricia Norvell. Berkeley: University of California 2001, S. 31-55: 36-37.

²¹ Susanna Singer (Hg.): *Sol LeWitt: Wall Drawings 1968-1984*. Amsterdam: Stedelijk Museum 1984: 164.

²² Sol LeWitt: "Wall Drawings" [1970], in: *Sol LeWitt*. New York: The Museum of Modern Art 1978, S. 169.

drawn) is interpreted by the draftsmen. [...] The artist must allow various interpretations of his plan."²³

Die Parallele zwischen der Autorschaft eines Komponisten und eines Künstlers, der in der Weise Sol LeWitts *wall drawings* konzipiert, ist offensichtlich. Zu der Trennung von Werkgenese und materialer Ausführung tritt die Möglichkeit einer wiederholten und notwendig jeweils einzigartigen Realisation. Identität stiftendes Agens ist die Partitur oder der Plan respektive die Ausführungsvorschrift für das *wall drawing*. In seiner Korrespondenz mit der Kuratorin Andrea Miller-Keller bestätigt dies LeWitt 1981/83: „I think of [the wall drawings] like a musical score that could be redone by any or some people. I like the idea that the same work can exist in two or more places at the same time.“²⁴

Ein grundlegender Unterschied zwischen musikalischer Komposition und Sol LeWitts Konzept der *wall drawings* liegt jedoch in der Zugänglichkeit der Realisation. Während eine veröffentlichte Partitur von jedermann aufgeführt werden kann, und nur bei urheberrechtlich geschützten Werken bei öffentlichen Darbietungen die Aufführungsrechte abgegolten werden müssen, bedarf es bei LeWitts *wall drawings* des für jede Arbeit einmaligen Zertifikats, das als authentifizierende Signatur gilt: „This certification is the signature for the wall drawing and must accompany the wall drawing if it is sold or otherwise transferred.“²⁵ Damit befindet sich das *wall drawing* im Bezugs- und Marktsystem der Bildenden Kunst. Bereits 1969 hatte Sol LeWitt in einem Interview auf den Einwand, „your work is changing the commercial aspect of art. You’re not making a sellable commodity“ geantwortet: „Well, I don’t sell the commodity. I sell the idea.“²⁶

So lässt sich diagnostizieren, dass LeWitt mit dem Konzept seiner *wall drawings* ein System von handelbaren Kunstwerken ohne Original aber mit zeitlich wie räumlich multiplen Unikaten geschaffen hat, deren Einmaligkeit sich der vom Autor getrennten Realisation und der jeweiligen Ausstellungssituation verdankt. Die für den Betrachter statischen Arbeiten tragen stets den performativen, also zeitlichen wie interpretatorischen Kern ihrer Realisation in sich.

Daher sind meiner Ansicht nach die *wall drawings* als *performance art* zu deuten. Dies unterstützt auf der Ebene der Werke selbst, dass sogar Konzepte, in denen Sol LeWitt einzig die resultierende Faktur zu beschreiben scheint, bereits den performativen Aspekt der Konstruktion in sich tragen:

A square divided horizontally and vertically into four equal parts, each with different directions of lines (*wall drawing #4* von 1969).²⁷

Darüber hinaus gibt es Konzepte, die performative Details ihrer Realisation festlegen:

In two separate rooms, not visible to one another, two draftsmen draw parallel lines within a square [...] (*wall drawing #32* von 1970).²⁸

²³ Sol LeWitt: "Doing Wall Drawings" [1971], in: *Sol LeWitt*. New York: The Museum of Modern Art 1978, S. 169.

²⁴ Sol LeWitt und Andrea Miller-Keller: "Excerpts from a correspondence, 1981-1983", in: *Sol LeWitt: Wall Drawings 1968-1984*, hrsg. v. Susanna Singer. Amsterdam: Stedelijk Museum 1984, S. 18-25: 21.

²⁵ Singer (Hg.): *Sol LeWitt*: 197.

²⁶ LeWitt und Norvell: "Recording Conceptual Art": 123.

²⁷ Singer (Hg.): *Sol LeWitt*: 26.

²⁸ *Ibid.*: 34.

Within four adjacent squares, each 48" (120 cm), four draftsmen are employed at four dollars per hour for four hours a day and for four days to draw straight lines four inches (10 cm) long randomly, using four different colored pencils. Each draftsman uses the same color throughout the four day period, working on a different square each day (*wall drawing #48* von 1970).²⁹

Das letztgenannte Beispiel bildet mit seinen ökonomischen Implikationen einen Extremfall und ist als Auftragsarbeit für das Museum of Modern Art, New York wohl als Institutionenkritik zu deuten.

Schließen möchte ich mit einem Ausblick. Wenn Sol LeWitts *wall drawings* als *performance art* zu lesen sind, dann sollte dies für (mobile) Installationskunst überhaupt gelten. Installationen einzig von ihrer Materialseite her zu verstehen, greift meines Erachtens zu kurz. Ihre Präsentation an verschiedenen Orten bringt stets die interpretierende Einrichtung mit sich. Die Installation gilt es nicht nur aus der Perspektive des Rezipienten als dynamisch, in raumzeitlicher Bewegung erfahrbar zu deuten, sondern der performative Kern von Aufbau und interpretierender Anpassung an die Ausstellungsverhältnisse sollte in den Blick genommen werden. Meines Wissens geschieht dies bislang fast ausschließlich von Konservatoren, die sich von Sammlern und Institutionen mit einem überkommenen Skulpturbegriff konfrontiert sehen. Dass jede materiale Aktualisierung einer Arbeit als notwendig vom *opus absolutum* verschieden und diesem in einer interpretierenden und Zeitenabstände überbrückenden Praxis verbunden ist, ist ein aus der westlichen Musikkultur, wie auch dem Theater vertrauter Zustand. Vielleicht ist das Genre der Installationskunst noch zu jung, als dass man auf Seiten der Kunstwissenschaft die Relativierung der Materialität ihrer Werke als Befreiung von dem einzig über die Integrität physischer Objekte vermittelten Authentizitätsanspruch zu verstehen vermochte.

²⁹ Ibid.: 40.