

Künstlerbuch

PROZESSIERUNG KOMPLEXER INFORMATION IN SOL LEWITTS „GRID BOOKS“ (1968-80)

SILKE WALTHER

„The process is mechanical and ... should run its course“¹

Nur wenige Künstler_innen haben ihre buchförmigen Werke als ihre wichtigsten künstlerischen Leistungen bezeichnet, obwohl die Vielfalt des Künstlerbuches in der modernen bis zeitgenössischen Kunst diese oft als gleichrangige, komplexe Verdichtung kontinuierlich entwickelter Bilder, Zeichen und Techniken erscheinen lassen. Künstlerpublikationen sind heute Sondersammelgebiet und wurden trotz ihrer Bedeutung als komplementäre Gegen-Kunst, die „zu Buche schlägt“ lange nicht in ihrem Bezug zu graphischen oder gemalten Arbeiten sichtbar, weil sie in Depots vergessen oder als fragiles Druckexemplar ohne Originalitätsanspruch vernichtet wurden. Erst in der interdisziplinären Künstlerbuch-Forschung der letzten Jahre wurden sie nicht einseitig als Produkt visueller Gestaltung, als theoretischer Beleg künstlerischer Reflexion technischer Reproduzierbarkeit, oder als multiples Objekt, sondern als buchförmige, prozessuale Projekte mit ihren aktuellen und historischen Referenzen zu anderer Kunst wie zur Kunstkritik neu bewertet.² In den Künstlerbüchern der sechziger Jahre wird gedruckte Fotografie aus Printmedien (Andy Warhol) oder Privatalben (Gerhard Richter) gegen das Abstraktionsgebot moderner Ästhetik eingesetzt. Nicht die Allianz aus Buch und Fotografie als Reflexionsmedium ist hier das Entscheidende, sondern die Auswahl, technische Bearbeitung und Anordnung der überwiegend aus gesammeltem Material erstellten Bilderreihen nach einem wiederholbaren „Prinzip“, einem regelhaften Schema. Die heute prägende Rolle der Fotografie in der zeitgenössischen Kunst wurde nicht unerheblich durch Künstler_innen vorbereitet, die zwischen Concept Art, Minimalismus und *Ready-Made*-Sammlungen von Archivbildern gerade im Künstlerbuch mal ernsthaft und mal spielerisch Wege aus den ontologischen Ordnungen der spätmodernistischen Westkunst suchten: Dank erschwinglicher Druckverfahren wurden viele Artists' Books zur (post-)konzeptuellen *Picture Show* mit Institutionskritik. Lucy Lippard erkannte 1977 das Buch als Phänomen eines künstlerischen Direktvertriebs von Ideen, dem eine Kulturkritik an den Hierarchien des organisierten Ausstellungsbetriebs eingeschrieben sei: „the artist's book is a work of art on its own [...] considered by many the easiest way out of the art

¹ Sol Lewitt, zit. nach: Ausst.kat. *Gerhard Richter, Doubt and belief in painting*, bearbeitet von Robert Storr, Museum of Modern Art New York, 2003, S. 88, Anm. 17.

² Mein Dank für Austausch über Fotografie im postmodernen Künstlerbuch geht an die Kollegen des Transatlantischen Kolloquiums „Artists' Books“, DNB Leipzig 2014. Eine Einführung bietet Viola Schadhildebrandt, *Die Kunst schlägt zu Buche. Das Künstlerbuch als Grenzphänomen*, Offenbach a. M. 2013; Hans Dickel, *Künstlerbücher mit Photographie*, Hamburg 2008, S. 99-105.

world and into the heart of a broader audience.“³ Viele Künstler_innen, wie Dennis Oppenheim, nutzten die Bandbreite der „photographic communication“, um alle Selbstbezüglichkeit ihrer Werke wie die kunstbetrieblichen Grenzen zu überschreiten.⁴

Sol Lewitts erklärte die Idee, nicht der Künstler (wie Warhol dachte), sei die Maschine die Kunst produziert. Schon 1967 dreht sich für ihn alles um Ideen, die Prozesse in Gang setzen, die unvermeidbar ablaufen. Um etwas so Wichtiges wie den Ideenvertrieb nicht nur Galeristen zu überlassen gründet der Mitbegründer der New Yorker Konzeptkunst 1976 seinen *Printed Matter Bookstore*, während er vom minimalistischen Kubus abgeleiteten Modularstrukturen im dreidimensionalen Raum zu Installationen entwickelte: Zwischen 1967 und 2002, bis kurz vor seinem Tod, schuf Lewitt über 80 eigene Publikationen. Viele seiner Künstlerbücher sind visualisierte Theorie ohne Text und es lassen sich Bezüge zum *Serial Project No.1.* wie zu großformatigen *Wallpaper Drawings*, Projekten und Ausstellungen entdecken. 1968 verwendete er für „Buried Cube containing an Object of Importance But Little Value“ eine gitterartige Rasterstruktur, in die neun schwarz-weiß-Photographien im Offsetverfahren gedruckt wurden. Die fotografische Folge zeigt den Künstler (im Garten eines Sammlers) mit einem Spaten beim Ausheben eines Erdlochs, in dem ein hölzerner Kubus, das „specific object“ der Minimalisten, versenkt wird. Den rigiden Minimalismus überwand Lewitt nicht zuletzt durch die Hinwendung zu Buch und Fotografie. In der Kunst der sechziger Jahre sind Rasterbilder beliebte Embleme der technischen wie kommerziellen Bilder, ihrer Mikroordnung und Oberflächen. Die Verbindung zwischen *Grid* und den Fotografien zwecks Neudefinition von Skulptur als Struktur entsprach den Strategien der Konzeptualisten, die als Dissidenten den orthodoxen Modernismus Clement Greenbergs theoretisch begruben. Lewitts *deadpan* Ironie ist nicht minder choreographiert als ein Künstlerbuch Ed Ruschas. Frühe postmoderne Kritik ist darin zu sehen, dass *Grids* nicht die Ruhe der modernen Abstraktion stabilisieren: Auch Lewitt setzt strenge Systematik und uneinheitliche perspektivische Linien gegeneinander. Rosalind Krauss' Aussage, durch *Grids* sei die Stillstellung der Bilder als Ausdruck purer Form erreicht gilt kaum, denn Lewitt schreibt eigentlich sein dreidimensionales *Serial Project* mittels Rasterordnung fort.⁵

Das Buch *PhotoGrids (1977)* enthält auf 52 Doppelseiten im Raster 3:3 angeordnete farbige Nahaufnahmen von architektonischen Gittern, vermischt mit perspektivischen Studioaufnahmen eigener „Structures“ und Zeichnungen. Damit wird das Raster als ordnendes Prinzip in Bezug zu fotografisch gelenktem Rastersehen in der gebauten Umwelt gesetzt (Abb.1), wobei von der

³ Lucy Lippard: „The Artist's Book Goes Public“, in: *Art in America*, Bd. 65, Nr. 1, 1977, S. 40-41.

⁴ Der Kunstkritiker Lawrence Alloway zitiert Dennis Oppenheims Aussage über den Nutzen der Fotografie als kommunikatives Mittel in dem Artikel „Artists & Photographs“, der zuerst in *Studio International* 1970, 4, S. 163 erschien.

⁵ Rosalind Krauss: „Grids“, in: *October*, 9, 1979, S. 51-64. „The grid announces modern art's will to silence, it's hostility to literature, to narrative, to discourse.“

horizontalen Wandstruktur bald in die schräge Sicht auf Böden und Decken übergegangen wurde. Die Fotografien zeigen mannigfaltige Erscheinungsformen des abstrakten Konzepts.⁶ Die dem Buch eigene sequentielle Leserichtung unterstützt die sequentielle *Locomotion*. Die „Schematischen Zeichnungen II für Eadweard Muybridge“ bereiten ab 1964 nicht nur die Strategien für serielle Projekte auf den Seiten des Künstlerbuchs vor, sondern finden sich zu systematischen Studien materieller Oberflächen in wechselnden Lichtverhältnissen in *Brick Wall* 1977 entwickelt.

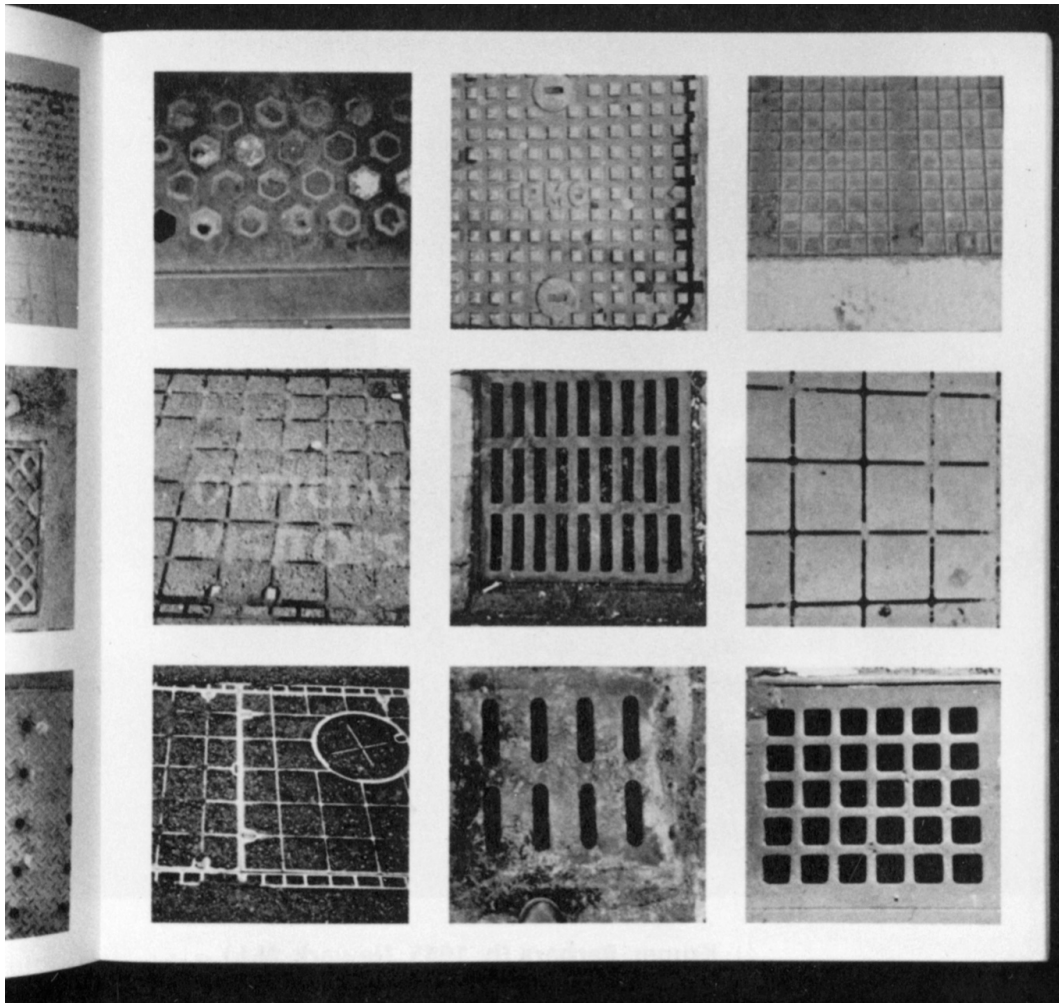


Abb. 1 Sol LeWitt: *PhotoGrids*, 25,7 x 26,3 cm, Offsetdruck, Rizzoli, New York 1977, Seite 29 der Doppelseite 28-29.

Das Künstlerbuch war für Lewitts analytische Zergliederung und Vereinfachung der Form gleichwertig wie Zeichnung und Wandbild. In einer von Popkultur geprägten Zeit sah er darin keinen Raum für künstlerische Rollenspiele als Werkersatz. Der Humor bleibt trocken, die Anspielungen auf das eigene Oeuvre diskret in seiner 1980 edierten „Autobiography“ (Abb. 2).

⁶ Das komplexe Raster aus 25 Quadraten geht auf „Five Cubes on 25 Squares“ (Paperback), 1978, zurück. Charles W. Haxthausen (Hg.), Sol Lewitt. *The well-tempered Grid*. Williams College Museum of Art, Williamstown (Massachusetts) 2013; Béatrice Gross (Hg.), Sol Lewitt, Zürich 2012; Ausstellung Sol Lewitt *Artist's Books*. Kuratiert Giorgio Maffei, Emanuele De Donno, Mantua 2010.



Abb. 2 Sol Lewitt, *Autobiography*, Boston (Torf) 1980, 128 S.

Hierzu hatte er über 1000 Aufnahmen seines Lofts, Studio und Wohnung, gemacht: eine Kollektion von Ansichten architektonischer Details, Schilder, Gegenstände, mit denen er sein Leben als Bildersammlung „dokumentierte“.

Ruscha präsentiert jedes Gebäude auf dem *Sunset-Strip*, Lewitt antwortet mit „Jedes Objekt in meinem Arbeits- und Wohnraum“, einschließlich Küchenutensilien und Fußleisten. Der Bildproduzent ist nur unscharf in einer einzigen Aufnahme zu erahnen, in einer Foto-Pinnwand hingegen Familienfotos, Barnett Newman und die Atelierkatze. Für viele von dem Galeristen und Verleger Seth Siegelaub vertretenen Künstler wurden solche Bücher nach Abschluss der Dekade der Lippardschen „Dematerialisierung“ des Kunstobjektes nebensächlich, nicht so bei Lewitt: er führte in seinen Büchern vieles zusammen und zu Ende, was in Zeichnung, Wandbild und dreidimensionaler Form konzipiert wurde.

Die Inkongruenzen zwischen Idee und Anschauung, zwischen Fotografie und zergliederter (architektonischer) Form, zwischen Sequenz und seriellem Prinzip machen die Grid Books zu einer Bildprozessierung, die ohne *Theory* informiert.⁷

⁷ Siegelaub vertrat Robert Morris, Sol Lewitt und Robert Barry als Erneuerer der Skulptur, sowie Joseph Kosuth und Lawrence Weiner. Lucy Lippard zum konzeptuellen Mediengebrauch der Konzeptkünstler: Dies. (Hg.), *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. A Cross-Reference Book*, New York 1973; Dieselbe zum Vergleich der Structures in Lewitts Büchern und seinen *Wallpaper Drawings* in: Ausstellungskatalog Museum of Modern Art (Hg.): *Sol LeWitt*, New York 1978, S. 27-28.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1: Sol LeWitt: PhotoGrids, 25,7 x 26,3 cm, Offsetdruck, Rizzoli, New York 1977, Seite 29 der Doppelseite 28-29. Detailabbildung aus: Hans Dickel, Künstlerbücher, wie Anm. 1, Abb. o. Nr., S. 103, Foto: © Silke Walther.

Abb. 2: Sol Lewitt, Autobiography, Boston (Torf) 1980, 128 Seiten, nur Ills. Doppelseite aus Martin Parr/Garry Badger (Hrsg.): The Photobook, London (Phaidon), Bd. II, S. 155: Eröffnungssequenz mit Anspielungen auf die Familiengeschichte (oben); zwei Doppelseiten mit Atelier und WC; Küchenutensilien, Foto: © Silke Walther.