

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1994)

Heft: 39: Collaborations Felix Gonzalez-Torres and Wolfgang Laib

Artikel: Wolfgang Laib : medicine man : proposing a context for Wolfgang Laib's work = Medizinmann : Versuch zu einer Kontextbestimmung der Kunst Wolfgang Laibs

Autor: McEvilley, Thomas / Moses, Magda / Opstelten, Bram

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680058>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Medicine Man: Proposing a Context for Wolfgang Laib's Work

Wolfgang Laib has described himself as "isolated ... from art and artists."¹ He tends to reject comparisons of his work with the work of other artists—with one exception—and observes that "I have probably distanced myself from traditional European ideas of art in every respect."² Indeed it is undeniable that his most widely known works, the rectangles of flower pollen deposited on the floor and seeming to float in a haze of pure color, are uniquely his own. Laib's work is so careful, so painstaking, requiring so much patience and contemplation, that surely he is right to protect it from easy but misleading categorizations. Still, anything that is completely isolated and unique, that has no relations to other things, is by the same token unknowable and ahistorical. It seems worthwhile, then, to attend to certain contexts that both the work itself and the artist's statements about it seem to suggest.

It is well to begin where all discourse about Laib's work begins, with the fact that he was trained as a medical doctor, obtaining the degree in 1974. (His thesis was on the purity of drinking water.)³ But instead of taking up medical practice Laib began

making art. The change of direction implies a sense that his therapeutic ambitions could be implemented better through the making of art than through the dispensing of medicines—a sense that connects his work with certain venerable traditions.

To begin with, the idea recalls ancient physicians from an era before the professions separated from one another, like Empedocles of Acragas, who was simultaneously a poet, a medical doctor, and a wonder worker, without much distinction among these roles. Pythagoras also was a medical doctor who seems to have believed that therapeutic effects could be attained through artistic means, both musical and visual. In the non-Western world this type of idea is not uncommon in philosophical and religious contexts. In Tibetan tantric tradition, for example, there is a healing method that involves putting the patient into a space of a certain shape and color, determined by the diagnosis, and letting these formal properties work the cure.

The therapeutic view of art overlaps significantly with the conception of art as a form of magic—in fact it's hard to tell them apart. For the Neoplatonist Iamblichus, for example, artistically mediated healing resulted from ritual contact with icons that were regarded as literally containing the deity or power they represented. Countless instances of such belief

THOMAS McEVILLEY is a contributing editor to *Artforum*. His latest book, *The Exile's Return: Toward a Redefinition of Painting for the Post-Modern Era*, was published in 1993 by Cambridge University Press, New York.

occur, from Tibetan mandala practice to Navajo sand painting. This view of art as magico-therapeutic was indeed characteristic of pre-Modern cultures.

—

The fact that Laib's work has pre-Modern and non-Western resonances does not isolate it, but partially locates it. When Modernism as an ideology of history (and art history) began to lose credibility a generation or so ago, there were two alternative options available: an attempt to revive channels of spiritual communication with pre-Modern cultures that supposedly were healthier (neo-pre-Modernism), and an attempt to wring out of the end of Modernism some ongoing but corrected current (post-Modernism). The therapy issue is one of the dividing factors among these positions. The Modernist finds the pre-Modernist view of art as magical therapy naive and superstitious; but the neo-pre-Modernist sees the Modernist worship of pure forms for themselves, with no additional therapeutic end, as soulless, frivolous and irresponsible. (The post-Modernist, meanwhile, looks sideways at the discussion, finding both criticisms valid and hence both positions distasteful for different reasons.) One suspects that Laib's almost phobic withdrawal from "art and artists" is primarily a rejection of Modernism. Through its location in pre-Modern revival, his work occupies a secondarily post-Modern position, insofar as pre-Modern revivalism has taken its place among the expanded array of options that post-Modernism has proffered as a corrective to Modernist exclusionism.

—

Still, cultural entities are rarely unmixed, and such divisions are not absolute. There is, for example, a vestige of the Pythagorean therapeutic theory in Modernist formalism, in the idea that contemplating pure forms is somehow "good for you." In fact, this view of the function of art underlies much classical Modernist art, and in this sense Laib's work also has a surreptitious Modernist context. Something like the therapeutic view can be seen, for example, in the path-oriented quality of spiritual abstraction such as Kazimir Malevich's and Piet Mondrian's.⁴ For Malevich the ascent to the heights of non-objective art was equivalent to the mystic's ascent of Mt. Carmel: It had the ability to restore one to pure consciousness.

Mondrian also seems to have felt that his work could harmonize the viewer with vibrational patterns in the atmosphere. Both of them, and many others, believed that their works were intimately connected to the inner structure of reality. The nature of this connection was assumed to be deeper than the visual surface. From deep within an immaterial stratum in the artwork, vibrations of cosmic harmony were regarded as emanating in a way that could contribute to a cure of mundane bound consciousness, setting it free to resonate to the fundamental rhythms and structures of things—what the Pythagoreans called the Music of the Spheres. In pre-Modern contexts, belief in the therapeutic impact of things, that today would be called art, was direct; in High Modernism it cohabited uneasily with pure Kantian aestheticism.

—

In the Modernist magico-formalist tradition the most open embodiment of this idea was in the works of Yves Klein, who imported the theory into art discourse from Rosicrucianism.⁵ Klein stated that his works actually gave off vibrational emanations that would heal the viewer sensitive enough to receive them. Influences of his view spread to Fontana, the Zero Group, and Fluxus, and peaked in the work of Joseph Beuys. Dr. Beuys's healing fetishes include (the idea of) wrapping the subject, or patient, in fat and felt, "batteries" or energy accumulators made of various natural and cultural materials, and so on. With Beuys there was, I think, always a certain ambiguity about how literally he intended these curatives to be regarded as medicinal—or whether in fact they were primarily metaphorical gestures. (This issue arises with Klein, too, though his public statements, whatever ironies they may have involved, always claimed fully serious belief.)

—

Laib situates his work, somewhat insistently, in the wake of Beuys's journey. "I have few connections to artists," he has said, but "some very open connections—to the work of Beuys."⁶ In fact, Laib characteristically rejects comparisons of his work with the work of any artist but Beuys. He has rejected, for example, general comparisons of the simplicity of his work with Minimal art and such specific comparisons as that between his little houses and the little houses

of Joel Shapiro.⁷⁾ Regarding the comparison with Minimal art, Laib has asserted that the simplicity of his own oeuvre is not so much the result of an artistic reductivism as of a religious renunciation: "...it has much more to do with the ascetic [than with Minimal art]," he has said, "and in art it is much closer to Beuys than to Carl Andre."⁸⁾

It seems specifically the healing aspect of Beuys's oeuvre, not its aesthetic aspect, that elicits Laib's statements of commitment. Aside from the use of beeswax as art material, the aesthetic aspects of their oeuvres are very different.⁹⁾ But the combination of religious and therapeutic meaning that seems to underlie the value of art for Laib occurs of course in Beuys's statements, too. It is worth noting that the Buddha referred to his teachings—the source of the Buddhist scriptures which Laib has studied along with several other bodies of religious texts—as medicinal or therapeutic, and that this was a common attitude in Indian religions.¹⁰⁾ Laib has systematically attempted, in other words, to remove his work from the conventional art discourse and insert it into the discourse of therapeutic religion. On the assumption that the artist's intentions are, to an extent, revelatory about the work—not least if they seem unfulfilled in it—it seems a good idea to take this stance seriously. The question remains how literally it is intended.

Laib's oeuvre contains, for the most part, four types of works: pollen accumulations on the floor, little houses sometimes filled with rice, sometimes coated with wax, beeswax rooms large enough for a viewer to enter, and "milkstones," that is, slightly concave marble planks onto which milk is poured. Laib seems to specify the effect in question for at least two of these genres when he says: "If you have a milkstone or a pollen piece in a private space, the life around, in that space, has to be changed."¹¹⁾

What is the nature of that change? Is it simply that the environment has been changed in the sense that the addition of anything at all to a context changes it? Is it that the responsibility of re-pouring the milk every morning, or guarding the pollen against atmo-

spheric disturbance, engages the viewers' lives more than, say, looking at a painting does? Is it the question of beauty again—that the trained sensibility, perceiving the beauty of Laib's work in the room, will experience the room as sanctified by its presence? Or is it that there is a palpable—and presumably in some way measurable—vibrational force emanating from the work that would effect any sentient being in its range, whether trained or untrained, human or non-human? Though Laib might shy away from a bald statement of magical belief, it seems that without such an explicit magical or vibrational doctrine his work is not so radically separated from Modernist formalism as he would evidently like it to be.

What some critics have called Laib's mysticism is a participation mystique that involves underlying assumptions of animism or pantheism and rejects the separation of nature and culture for an attempt to ground culture in nature. The performative aspect of his work—the slow, painstaking gathering of pollen, the daily pouring of milk on the milkstones—recalls priestly rite. The materials of his oeuvre—stone, wax, pollen, rice, milk—while all natural, represent a range of natural change or process, from the solid to the viscous to the granular to the powdery to the liquid states. A microcosm of natural process is involved as in Anaximenes's expansion-contraction model of the universe, in which all change was regarded as, fundamentally, change of density, from solid to liquid to gaseous, and so on.

The ambiguity between visual beauty and vibrational efficacy in Laib's work reflects in part this rejection of Modernism's deeply ingrained distinction—or opposition—between nature and culture. Faced with the collapse of Modernism and the two alternative options already mentioned—a revival of pre-Modern cultural and spiritual modes as redemptive, and the alternative attempt to drag from the end of Modernism an inverted form of itself called post-Modernism—Laib's choice seems clearly to have been the neo-pre-Modern, and as for other artists who have made that choice, it has featured the pre-Modern immersion of art into religion as a greater matrix. Indeed, many late Modernist and post-Modernist

WOLFGANG LAIB, *OHNE TITEL*, 1993,
Bienenwachs, 19 x 80 x 78 cm /
UNTITLED, beeswax, 7½ x 31½ x 30¾".

artistic trends have involved the tactic of the pre-Modernist revival—such as Land art, Body art, feminist performance art (such as that of Carolee Schneeman and Donna Henes) based on the idea of a matriarchal aesthetic, and more. These and other feminist ritual performance artists have harked back to supposed neolithic matriarchies based loosely on the remains of Catal Huyuk in modern Turkey. Beuys, late in his oeuvre, chose the Native American (or Amerindian) cultures as his idealized model of a spiritually whole pre-Modern culture attuned deeply with nature. With a redirection of attention from North America to South America, Baumgarten followed him in this. Sigmar Polke's works involving the peyote-using Southwest Amerindian cultures continue this displaced Germanic tradition that retained eighteenth-century ideas of the Americas as the natural paradise rediscovered. Laib would seem to share this tradition when he remarks that "people told me about Red Indians in America who use pollen for some rituals—incredibly beautiful things. I never saw it, but I feel very close to this."¹²⁾ Laib also has referred to overlaps between his work and Australian aboriginal feelings about nature.¹³⁾

Laib's feeling that his work relates more to religious austerity than to the intellectual and visual reductionism of certain late Modernist and post-Modernist



styles means in effect that he wants it to be—he insists it is—more than a style. He wants it to live and breathe within the art system, while being inserted into religious discourse, without a specific sectarian or denominational slant. Laib has referred to Rumi, Francis of Assisi, and various Indian philosophical traditions including both Buddhist and Jain. Jain non-violence seems to have exerted a special influence. In connection with it Laib has referred to "the extreme meaning of things too precious to be touched" as one of the root motivations for his first milkstones and shortly after them the first pollen collections. The famous image of him crouching in a field of flowers and gently brushing pollen from individual blossoms into a jar is reminiscent of the Jain practice of sitting down gently so as not to hurt the grassblades, or stirring water gently so as not to knock about the micro-organisms in it too much, and so on. Somewhat similarly, Laib's statements that he sees his artistic work not as creation but as helping

along the expressiveness of nature ("It is more participating than creating.")¹⁴⁾ connects directly to Klein's assertion that as an artist he was the midwife of nature, and his reference of this artistic function back to the Great Art of the alchemists.

Yet, for all Laib's assiduousness in locating his work outside the conventional art discourse, it still retains references to conventional art materials and practices, such as the conspicuous analogy between powdered pigment and flower pollen. Indeed, Laib's occasional concentration on the cone shape in the exhibition of pollen parallels elements of Anish Kapoor's work in which conical structures on the floor are covered with powdered pigment to establish quasi-ritual umbilical "centers" or channels between above and below. The intentions between these groups of works by Laib and Kapoor seem similar in some ways—both, for example, involving references to Indian tantric visual and ritual traditions. But they are very different in other ways. Kapoor, who is Indian by birth, is revisiting his inherited tradition; Laib, a citizen of an imperial nation, seeks redemption through the other. (Perhaps similarly, Laib, in insisting on using pollen rather than the conventional art material, seems more literalistic in terms of the magico-religious power of the materials.)

It is both the long historical association of art with magic and healing rite, and the nature of the Modernist and post-Modernist art realm as being essentially open or undefined that makes such ambiguity and range of intentions possible. It was not always so. In other, earlier contexts it was often religion (as in ancient India) and sometimes philosophy (as in ancient Greece) that allowed for cultural statements of layered complexity containing internal questions and contradictions with seeming serenity. Since Marcel Duchamp's introduction of the practice of appropriation, and its widespread naturalization in art practice in the 1970s and '80s, the realm of art has been the home of such multi-directional or contradictory impulses in our society. At the same time that Laib's art is processed through conventional institutions, the art press, and collectors, there is still

enough slack in the situation for the artist to assert a privileged allegiance to another type of realm altogether.

1) "Interview of Wolfgang Laib" by Suzanne Pagé, in *Wolfgang Laib* (Paris: ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1986), pp. 1–21; p. 15.

2) Martin Schwander, "The Difference Between a Blue Picture and a Blue Sky" (an interview with *Wolfgang Laib*), *Wolfgang Laib* (Luzern: Kunstmuseum, Luzern, 1990), pp. 25–32; p. 25.

3) Pagé interview, p. 15.

4) For extended discussion of this aspect of Modernism see Thomas McEvelley, *The Exile's Return: Toward a Redefinition of Painting for the Post-Modern Era* (New York: Cambridge University Press, 1993), especially chapters 2 and 3.

5) See Thomas McEvelley, "Yves Klein and Rosicrucianism," in *Yves Klein: A Retrospective* (Houston: The Rice Museum, and New York: The Arts Publisher, 1981).

6) "I feel much closer to Joseph Beuys's work than to the houses of Shapiro." Pagé interview, p. 15.

7) Klaus Ottman, "Wolfgang Laib" (an interview), *Flash Art*, February/March, 1987.

8) Pagé interview, p. 16.

9) Laib has specifically distanced himself from the dread of beauty characteristic of Beuys's work and his generation. (It was a "strange idea," Laib says, that "beauty was bourgeois." Pagé, p. 17.) Still, it is not precisely in "beauty" that Laib locates the power of the artwork. (Beuys's oeuvre, the only one he will suffer comparison with, is after all the paradigm of the rejection of beauty.) Exactly what function it plays in Laib's view of the artwork is not yet clear.

10) Also here and there in Western philosophy, for example, Sextus Empiricus and Ludwig Wittgenstein.

11) Pagé interview, p. 21. One wonders if he is familiar with the Apache tradition represented in the poem song beginning, "House of pollen, house of dawn..."

12) Pagé interview, p. 19.

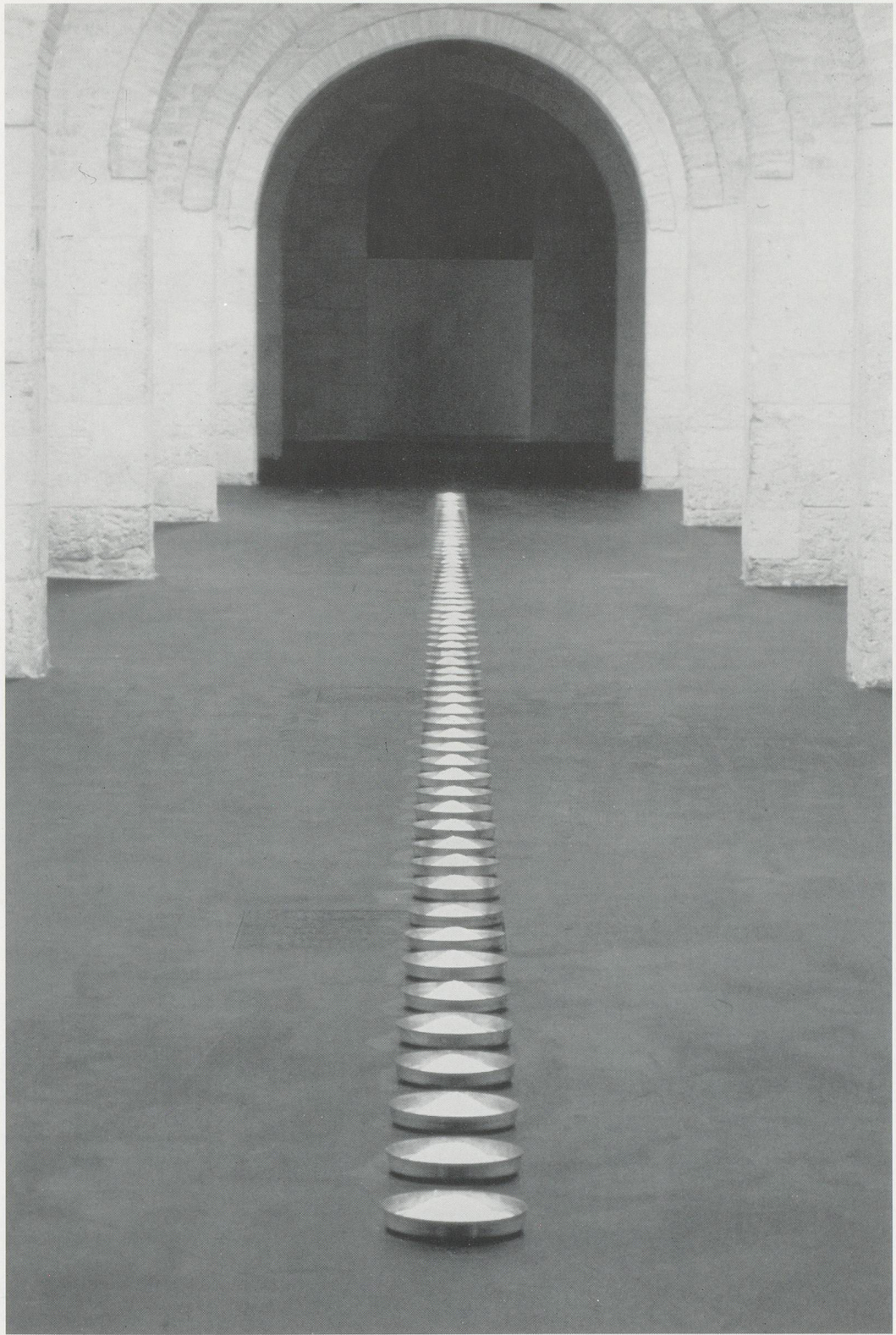
13) Pagé interview, p. 20. It seems an interesting question why European artists wanting to employ reference to pre-Modern societies in their work displace these references to other continents rather than, say, referring to Cro-Magnon cultures. Interestingly, I can only think of American artists who have chosen the Cro-Magnon field of reference—such as Elaine de Kooning and Jo Baer. That choice and the redirection of much American feminist art toward Near Eastern models reverses the displacement, as American artists locate the natural paradise in an earlier phase of the Old World. (Perhaps it is difficult to find a sense of sanctified ancient culture in one's own backyard.)

14) Pagé interview, p. 17.

WOLFGANG LAIB, *DIE REISMAHLZEITEN*, 1992,

Messingteller, Reis, ca. 28 m lang /

THE RICE MEALS, brass plates, rice, 92'.



Medizinmann – Versuch zu einer Kontext- bestimmung der Kunst Wolfgang Laibs

Wolfgang Laib hat von sich selbst einmal gesagt, er sehe sich «isoliert von Kunst und Künstlern».¹⁾ Vergleiche seines Werkes mit dem Werk anderer Künstler weist er – mit einer Ausnahme – zurück und stellt fest: «Ich habe mich wohl in jeder Hinsicht von europäischen Vorstellungen von Kunst entfernt.»²⁾ Tatsächlich lässt sich nicht bestreiten, dass seine bekanntesten Arbeiten, die auf den Fussboden gesetzten Rechtecke aus Blütenstaub, die in einem Dunst aus reiner Farbe zu schweben scheinen, etwas ganz und gar Eigenes darstellen. Laib ist in seiner Arbeit so sorgfältig, so akkurat, sie verlangt ihm so viel kontemplative Geduld ab, dass er sein Werk sicherlich mit Recht vor irreführenden Klassifizierungsversuchen in Schutz nimmt. Trotzdem: Etwas, das völlig isoliert für sich steht, das heisst ohne jede Beziehung zu anderen Dingen und absolut singular ist, ist per definitionem auch unkennbar und ahistorisch. Folglich dürfte es lohnend sein, auf bestimmte kontextuelle Zusammenhänge einzugehen, auf die sowohl das Werk als solches wie auch diesbezügliche Aussagen des Künstlers hinzuweisen scheinen. Es ist ratsam, dort anzusetzen, wo jede kritische Auseinandersetzung mit dem Werk Wolfgang

Laibs ansetzt, nämlich bei der Tatsache, dass er als Mediziner ausgebildet wurde und 1974 seinen Doktor gemacht hat (mit einer Dissertation über die «Reinheit des Trinkwassers»)³⁾. Doch statt als Arzt zu praktizieren, wandte sich Wolfgang Laib der künstlerischen Arbeit zu. Diesem Umschwung lag offenbar ein Bewusstsein zugrunde, dass sich seine therapeutischen Ambitionen durch künstlerische Arbeit besser umsetzen liessen als durch die Verabreichung von Medikamenten – eine Denkweise, die sein Werk in bestimmte altehrwürdige Traditionen einreicht.

—
Zunächst einmal erinnert dieses Denken an Heilkundige der Antike, also aus einer Zeit, da sich die beiden Berufe noch nicht auseinanderdividiert hatten, etwa an Empedokles von Akragas, der gleichzeitig Dichter, Heilkundiger und Wundertäter war, ohne dass zwischen diesen Funktionen eine klare Trennung bestand. Pythagoras war ebenfalls ein Mediziner, der offenbar der Überzeugung war, dass ein therapeutischer Effekt durch künstlerische Mittel, musikalische wie bildkünstlerische, zu erzielen sei. In der nichtwestlichen Welt ist ein solches Denken in philosophischem oder religiösem Zusammenhang durchaus keine Seltenheit. Die tantrische Tradition Tibets beispielsweise kennt eine Heilmethode, bei der der Kranke je nach der Diagnose in einem Raum

THOMAS McEVILLEY ist «contributing editor» der Zeitschrift *Artforum*. 1993 erschien bei Schirmer und Mosel sein Buch *Kunst und Unbehagen, Theorie am Ende des 20. Jahrhunderts*.

von bestimmter Form und Farbe untergebracht wird, der durch diese äusseren Merkmale die Heilung bewirken soll.

Das therapeutische Kunstverständnis überschneidet sich in starkem Masse mit der Vorstellung von Kunst als einer Form der Magie – die beiden lassen sich, um genau zu sein, schwer auseinanderhalten. Nach Ansicht des Neoplatonikers Iamblichos etwa ergab sich eine künstlerisch vermittelte Heilung durch die rituelle Berührung mit Ikonen, die, so glaubte er, die auf ihnen dargestellte Gottheit oder Kraft ganz konkret in sich fassten. Vom tibetischen Mandala-Brauchtum bis hin zu den Sandmalereien der Navajos finden sich zahllose Beispiele eines solchen Denkens. Dieses magisch-therapeutische Kunstverständnis zeichnete vormoderne Kulturen geradezu aus.

Die Tatsache, dass das Werk von Wolfgang Laib vormoderne und nichtwestliche Bezüge aufweist, isoliert es nicht, sondern trägt dazu bei, es zu lokalisieren. Als etwa vor einer Generation die Moderne als eine Ideologie der Geschichte (auch der Kunstgeschichte) an Glaubwürdigkeit zu verlieren begann, standen zwei verschiedene Optionen offen: entweder spirituelle Verbindungskanäle zu vormodernen und vermeintlich gesünderen Kulturen zu reaktivieren (Neo-Prämoderne) oder dem Ende der Moderne irgendeine weiterführende, freilich korrigierte Strömung abzurufen (Postmoderne). Die Therapiefrage ist einer der Punkte, in denen sich diese Positionen scheiden. Der Verfechter der Moderne hält die vormoderne Vorstellung von Kunst als magische Therapie für naiv und abergläubisch; der Anhänger der Neo-Prämoderne aber wiederum betrachtet die für die Moderne charakteristische Verherrlichung der reinen Form an und für sich, ohne ergänzenden therapeutischen Zweck, als seelenlos, leichtsinnig und unverantwortlich. (Der Vertreter der Postmoderne betrachtet unterdessen diese Diskussion von der Seite her und bescheinigt beiden Vorhaltungen Gültigkeit, womit ihm also beide Positionen aus unterschiedlichen Gründen gleichermassen zuwider sind.) Es drängt sich einem der Verdacht auf, dass Wolfgang Laibs fast phobischer Rückzug

von «Kunst und Künstlern» in erster Linie eine Abkehr von der Moderne ist. Durch seinen Platz innerhalb der Renaissance der Vormoderne nimmt das Werk Wolfgang Laibs in zweiter Linie insofern eine postmoderne Position ein, als auch die Wiederbelebung der Vormoderne zu dem breiten Spektrum von Optionen gehört, das die Postmoderne als Korrektiv zum exklusiven Charakter der Moderne anbietet.

Trotzdem: kulturelle Gebilde sind selten unvermischt rein, und Einteilungen wie diese haben keinen Absolutheitsanspruch. So hat sich ein Überrest pythagoreischen therapeutischen Denkens auch im Formalismus der Moderne erhalten, und zwar in dem Gedanken, dass die Betrachtung reiner Formen dem Menschen irgendwie «wohltue». Tatsächlich war dieses Funktionsverständnis der Kunst der verborgene Impetus eines Grossteils der Kunst der klassischen Moderne, und in diesem Sinne steht das Werk Wolfgang Laibs auch insgeheim im Kontext der Moderne. Eine Art therapeutischer Betrachtungsweise lässt sich beispielsweise im Erbauungscharakter der geistigen Abstraktion eines Kasimir Malewitsch oder Piet Mondrian ausmachen.⁴⁾ Der Aufstieg zu den Höhen der gegenstandslosen Kunst war aus der Sicht von Malewitsch gleichzusetzen mit der vom Mystiker unternommenen Besteigung des Berges Karmel: Der Aufstieg ermöglichte es einem, ein reines Bewusstsein wiederzuerlangen. Auch Mondrian war offenbar der Auffassung, dass seine Arbeiten den Betrachter mit Hilfe von Schwingungen in der Luft zu harmonisieren vermochten. Beide waren (wie viele andere Künstler auch) der Überzeugung, dass ihr Werk in einem engen Zusammenhang zur inneren Struktur der Wirklichkeit stand. Diese Vernetzung war ihrer Ansicht nach etwas, das unterhalb der Oberfläche des Sichtbaren angesiedelt war. Von einer tief innen gelegenen, materiell nicht greifbaren Schicht des Kunstwerkes gingen nach ihrer Vorstellung Schwingungen einer kosmischen Harmonie aus; diese konnten in ihrer Wirkung zur Heilung eines an Irdisches gebundenen Bewusstseins beitragen, indem sie dieses befreiten und mit den elementaren Rhythmen und Strukturen der Dinge – der Sphärenmusik der Pythagoreer – mitschwingen

liessen. In der Vormoderne war der Glaube an die therapeutische Wirkung bestimmter Dinge, die heute als Kunst bezeichnet würden, eindeutig, in der Hohen Moderne dagegen verband er sich mehr schlecht als recht mit einer reinen Ästhetik kant-scher Prägung.

Die magisch-formalistische Tradition der Moderne fand ihre klarste Ausprägung in den Arbeiten Yves Kleins, der dieses Denken vom Rosenkreuzertum her in den Kunstdiskurs hineinrug.⁵⁾ Yves Klein behauptete, dass von seinen Arbeiten tatsächlich Schwingungen ausgingen, die den Betrachter, der sensibel genug war, sie wahrzunehmen, heilen würden. Der Einfluss dieser Sichtweise griff auf Lucio Fontana, die Gruppe Zero und Fluxus über und gipfelte im Werk von Joseph Beuys. Zu den heilenden Fetischen des Dr. Beuys zählte das (vorgestellte) Einwickeln des Menschen oder Patienten in Fett und Filz, die «Batterien» oder Energiespeicher aus verschiedensten natürlichen und kulturbezogenen Materialien und dergleichen mehr. Bei Beuys gab es meines Erachtens immer eine gewisse Zweideutigkeit, inwiefern diese Heilmittel nach seiner Intention in einem ganz konkreten medizinischen Sinn zu verstehen waren – oder ob sie in Wahrheit in erster Linie metaphorische Gesten darstellten. (Diese Frage stellt sich auch bei Yves Klein, obgleich seine öffentlichen Aussagen bei aller Ironie, die ihnen innewohnen mochte, stets eine durch und durch ernsthafte Überzeugung geltend machten.)

Wolfgang Laib siedelt sein Werk mit einem gewissen Nachdruck in der Nachfolge der beuysschen Erkundungsreise an. «Mein Werk hat kaum Verbindungen zu dem anderer Künstler», hat er einmal gesagt, «aber einige sind ganz offensichtlich – nämlich zum Werk von Beuys.»⁶⁾ Genaugenommen zeichnet sich Wolfgang Laib dadurch aus, dass er sich gegen jeden Vergleich seines Werkes mit dem eines anderen Künstlers bis auf Beuys verwehrt. So weist er einen allgemeinen Vergleich der Schlichtheit seiner Arbeiten mit der Minimal Art ebenso zurück wie einen spezifischen Vergleich etwa seiner kleinen Häuser mit den Häuschen von Joel Shapiro.⁷⁾ Bezüglich des Vergleichs mit der Minimal Art hat Laib

ausdrücklich gesagt, die Schlichtheit seiner Arbeiten sei nicht so sehr die Folge eines künstlerischen Reduktionismus, sondern vielmehr einer religiösen Entsagung. «... Dieser Aspekt hat wesentlich mehr mit Asketik zu tun [als mit Minimal Art]», sagte er, «und steht innerhalb der Kunst Beuys viel näher als Carl Andre.»⁸⁾

Offenbar ist es insbesondere der Heilaspekt von Beuys' Werk und nicht dessen Ästhetik, die Wolfgang Laib sich zu dieser Nähe bekennen lässt. Abgesehen davon, dass bei beiden Bienenwachs als Werkstoff zum Einsatz kommt, ist ihre Kunst vom Ästhetischen her grundverschieden.⁹⁾ Die Verschränkung von religiöser und therapeutischer Bedeutung jedoch, auf der für Wolfgang Laib offenbar der eigentliche Wert der Kunst basiert, tritt natürlich ebenso in den Äusserungen von Beuys zutage. Es ist in diesem Zusammenhang erwähnenswert, dass der Buddha seine Lehren – die Quelle der buddhistischen Schriften, mit denen sich Laib ebenso auseinandergesetzt hat wie mit dem Schrifttum anderer Religionen – als heilsam oder therapeutisch bezeichnete und dass diese Betrachtungsweise in den indischen Religionen allgemein üblich war.¹⁰⁾ Laib hat sich mit anderen Worten systematisch darum bemüht, sein Werk aus dem herkömmlichen Kunstdiskurs herauszulösen und es in den Diskurs des Heilsglaubens zu überführen. Wenn wir davon ausgehen, dass die Intentionen eines Künstlers zumindest bis zu einem gewissen Grad Aufschluss über dessen Werk geben – nicht zuletzt dann, wenn diese Intentionen nicht umgesetzt zu sein scheinen –, ist es ratsam, diese Haltung ernst zu nehmen. Die Frage bleibt, wie wörtlich sie gemeint ist.

Das Werk von Wolfgang Laib besteht im wesentlichen aus vier verschiedenen Arten von Arbeiten: Häufungen von Blütenstaub auf dem Fussboden, kleine Häuschen, die mal mit Reis gefüllt, mal mit Wachs überzogen sind, Bienenwachsräume, die gross genug sind, dass sie betreten werden können, und «Milchsteine», das heisst leicht konkave Marmorplatten, auf die Milch geschüttet wird. Wolfgang Laib beschreibt offenbar die Wirkung zumindest zweier dieser Werktypen näher, wenn er sagt: «Wenn ein

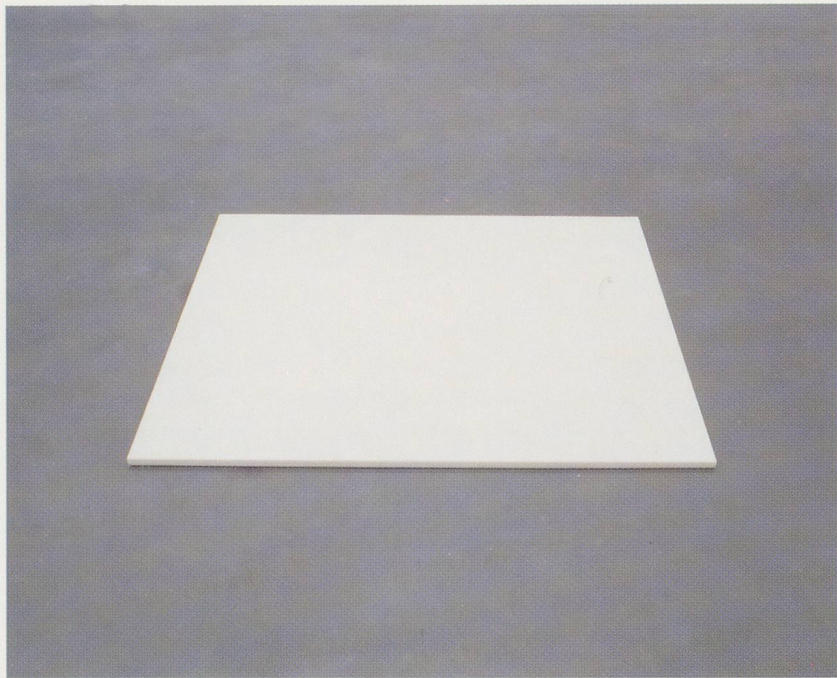
Milchstein oder eine Blütenstaub-Arbeit in einem privaten Raum untergebracht ist, muss sich das Umfeld in diesem Raum zwangsläufig verändern.»¹¹⁾

—
Worin besteht diese Veränderung? Geht es lediglich darum, dass das Umfeld eine Veränderung in dem Sinne erfährt, wie sich jeder Kontext durch etwas, das ihm hinzugefügt wird, verändert? Oder ist der Punkt der, dass die Verantwortung, allmorgendlich wieder Milch nachzuschütten oder den Blütenstaub vor Luftbewegungen zu schützen, das Leben des betreffenden Menschen mehr in Anspruch nimmt als, sagen wir, das Betrachten eines Gemäldes? Oder wird wieder die Frage des Schönen thematisiert, etwa dadurch, dass das geschulte, sensible Bewusstsein, das die Schönheit von Wolfgang Laibs Arbeit im Raum zu empfinden vermag, dem Eindruck unterliegen wird, der Raum würde durch die Gegenwart dieser Arbeit geweiht? Oder ist die Sache die, dass von der Arbeit eine greifbare – und vermutlich irgendwie messbare – Schwingungsenergie ausgeht, die auf jedes empfindende Wesen in ihrer Nähe, sei es geschult oder ungeschult, menschlich oder nicht-menschlich, einwirkt? Obschon Wolfgang Laib vor einem offenen Bekenntnis zum Zauberglauben zurückschrecken mag, hat es den Anschein, als sei sein Werk ohne eine derartige explizite magische Theorie oder Schwingungslehre keineswegs so weit entfernt vom Formalismus der Moderne, wie er es offensichtlich gerne hätte.

—
Das, was manche Kritiker als Wolfgang Laibs Mystizismus bezeichnet haben, ist eine Partizipationsmystik, die auf animistischen oder pantheistischen Prämissen aufbaut und die Trennung von Natur und Kultur ablehnt, um sich statt dessen um eine in der Natur gründende Kultur zu bemühen. Der Aktionsaspekt des Werks – das langsame, sorgfältige Auflesen des Blütenstaubs, das tägliche Begiessen der Milchsteine mit Milch – erinnert an priesterliche Riten. Die allesamt natürlichen Materialien seines Werkes – Stein, Wachs, Blütenstaub, Reis, Milch – stehen für eine Kette des natürlichen Wandels oder Prozesses, nämlich vom festen Zustand in einen zähflüssigen, von diesem in einen körnigen, von diesem wiederum in einen pulverisierten und von dem

schliesslich in einen flüssigen Zustand. Dabei wird ein ganzer Mikrokosmos natürlicher Prozesse erfasst, ganz so wie im Weltbild des Anaximenes, das auf einem Modell der Ausdehnung und Zusammenziehung beruhte, wonach jeder Wandel im wesentlichen als eine Veränderung der Dichte – von fest zu flüssig zu gasförmig usw. – betrachtet wurde.

—
Die Unentschiedenheit zwischen optischer Schönheit und unterschwellig wirkender Schwingung im Werk Wolfgang Laibs widerspiegelt zum Teil diese Abkehr von der der Moderne zutiefst einbeschriebenen Unterscheidung zwischen – oder gar Gegenüberstellung von – Natur und Kultur. Angesichts des Kollapses der Moderne und der beiden bereits erwähnten alternativen Optionen – eine Wiederbelebung angeblich heilsbringender vormoderner kultureller und geistiger Ausdrucksformen oder aber der Versuch, dem Ende der Moderne eine Pervertierung ihrer selbst namens Postmoderne zu entringen – hat sich Wolfgang Laib ganz offensichtlich für die «Neo-Prämoderne» entschieden, und sein Werk zeichnet sich, wie das anderer Künstler, die diese Wahl getroffen haben, durch die vormoderne Subsumierung der Kunst unter die übergeordnete Matrix der Religion aus. Tatsächlich spielte bei vielen Kunstrichtungen der Spät- und Postmoderne die Strategie der Wiederbelebung vormoderner Positionen mit hinein – so unter anderem bei der Land Art, der Body Art und bei spezifisch feministischer Performancekunst (etwa in der Art von Carolee Schneeman und Donna Henes), die sich auf die Vorstellung von einer matriarchalischen Ästhetik stützt. Feministische Ritualperformancekünstler wie diese haben sich, in loser Anlehnung an die Überreste von Çatal Hüyük in der heutigen Türkei, an angeblichen neolithischen Matriarchaten zurückorientiert. Beuys wiederum hat spät in seinem Schaffen die amerikanischen Eingeborenen- oder Indianerkulturen als seine Idealvorstellung von einer geistig heilen und zutiefst mit der Natur im Einklang befindlichen vormodernen Kultur auserkoren. Mit einer Blickverlagerung von Nord- nach Südamerika ist Lothar Baumgarten darin seinem Beispiel gefolgt. Sigmar Polkes Arbeiten, die sich auf die dem Peyotekult anhängenden Indianerkulturen Südamerikas beziehen, setzen diese deut-



WOLFGANG LAIB, MILCHSTEIN,
1987–1989, Weisser Marmor und Milch,
122 x 130 x 2 cm / MILKSTONE,
white marble and milk, 48 x 51 1/8 x 3/4".

sche «Übertragungs»-Tradition fort, in der sich Vorstellungen des 18. Jahrhunderts von Amerika als dem wiederentdeckten unverdorbenen Paradies bis in die heutige Zeit hinein erhalten haben. Wolfgang Laib steht allem Anschein nach auch in dieser Tradition, wenn er sagt: «Man hat mir von nordamerikanischen Indianern erzählt, die Blütenstaub für bestimmte Rituale verwenden und dabei unheimlich schöne Sachen machen. Ich habe es nie selbst gesehen, aber ich fühle mich dem eng verwandt.»¹²⁾ Darüber hinaus hat Wolfgang Laib auf Überschneidungen zwischen seinem Werk und dem Naturverständnis der australischen Aborigines hingewiesen.¹³⁾

Die Tatsache, dass nach Wolfgang Laibs eigenem Empfinden sein Werk mehr mit religiöser Askese zu tun hat als mit dem intellektuellen und visuellen Reduktionismus bestimmter spätmoderner und postmoderner künstlerischer Stile, bedeutet im Grunde, dass es nach seiner Vorstellung mehr sein soll – und seiner Behauptung zufolge auch ist – als nur eine Form des künstlerischen Ausdrucks. Es soll innerhalb des Kunstbetriebs leben und atmen und zu gleicher Zeit, ohne einen spezifisch sektiererischen oder konfessionellen Einschlag, in einen religiösen Dis-

kurs eintreten. Es gibt bei Wolfgang Laib Anspielungen auf Rumi, auf Franziskus von Assisi und auf verschiedene philosophische Traditionen Indiens, darunter sowohl die buddhistische wie die jainistische. Die jainistische Gewaltlosigkeit scheint einen besonderen Einfluss ausgeübt zu haben. In diesem Zusammenhang hat Wolfgang Laib die «extreme Bedeutung von Dingen, die zu kostbar sind, um berührt zu werden», als ein Grundmotiv für seine ersten Milchsteine und kurz darauf die ersten Blütenstaubarbeiten bezeichnet. Das berühmte Bild, auf dem man sieht, wie er kauern in einer Blumenwiese sanft den Blütenstaub von einzelnen Blüten in ein Gefäß streift, erinnert einen an jainistisches Brauchtum, etwa an die Gepflogenheit, sich ganz sorgsam hinzusetzen, um die Grashalme nicht zu verletzen, oder Wasser sanft zu bewegen, um die Mikroorganismen darin nicht zu sehr zu schädigen, und dergleichen mehr. In ähnlicher Weise knüpft Wolfgang Laibs Aussage, wonach er seine künstlerische Arbeit nicht als ein Schaffen versteht, sondern vielmehr als ein Fördern der Ausdruckskraft der Natur,¹⁴⁾ unmittelbar an die Behauptung Yves Kleins an, er sei Hebamme der Natur, eine Funktion des Künstlers, die Yves Klein auf die Grosse Kunst der Alchimisten zurückführte.

Doch bei allem Bemühen Wolfgang Laibs, sein Werk ausserhalb des herkömmlichen Kunstdiskurses anzusiedeln, weist dieses dennoch nach wie vor Bezüge zu konventionellen Materialien und Praktiken der Kunst auf, etwa in der augenfälligen Analogie von pulverisiertem Pigment und Blütenstaub. Ja die kegelförmige Präsentation des Blütenstaubs, die Wolfgang Laib gelegentlich praktiziert, entspricht bestimmten Arbeiten von Anish Kapoor, in denen

kegelförmige Gebilde auf dem Fussboden mit Pigmentpulver bedeckt sind, um pseudorituellen «Nabelzentren» oder Verbindungskanäle zwischen oben und unten herzustellen. Diesen Werkgruppen beider Künstler scheinen in mancher Hinsicht ähnliche Intentionen zugrundezuliegen; so klingen bei beiden Anspielungen auf bildliche und rituelle Traditionen des indischen Tantrismus an. In manch anderer Hinsicht jedoch sind sie von Grund auf verschieden. Anish Kapoor, ein gebürtiger Inder, kehrt zu seiner ererbten Tradition zurück; Wolfgang Laib, Angehöriger einer imperialen Nation, strebt nach Erlösung durch das Andere. (Dazu passt vielleicht auch, dass Wolfgang Laib durch sein Bestehen auf der Verwendung von Blütenstaub statt der herkömmlichen künstlerischen Materialien im Hinblick auf die magisch-religiöse Kraft der Materialien von strengerer Konsequenz zu sein scheint.)

Es ist sowohl die seit alters bestehende Verknüpfung der Kunst mit Magie und Heilungsriten wie auch die Tatsache, dass sich das Terrain der Kunst innerhalb der Moderne und Postmoderne durch eine elemen-

tare Offenheit oder Unbestimmtheit auszeichnet, die eine derartige Mehrdeutigkeit und Vielfalt der Intentionen möglich macht. Dem war nicht immer so. Früher, in einem anderen Kontext, war es vielfach die Religion (wie im alten Indien) und manchmal die Philosophie (wie im Griechenland der Antike), die kulturelle Äusserungen von vielschichtiger Komplexität zulies, welche mit scheinbarer Gelassenheit innere Fragen und Widersprüche in sich bargen. Seit der Einführung der Methode der Appropriation durch Marcel Duchamp und deren auf breiter Ebene erfolgter Einbürgerung in der Kunstpraxis der 70er und 80er Jahre bietet das Terrain der Kunst derartigen in verschiedenste Richtungen zielenden oder unvereinbaren Impulsen in unserer Gesellschaft eine Heimat. Während gleichzeitig die Kunst Wolfgang Laibs durch konventionelle Institutionen, die Kunstpresse und Sammler aufbereitet wird, bleibt dem Künstler heute immer noch genügend Spielraum, um sich zu vorrangiger Loyalität gegenüber einer Vorstellungswelt von ganz anderer Art zu bekennen.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstellen)

1) Suzanne Pagé, «Interview of Wolfgang Laib», in: *Wolfgang Laib*, Ausstellungskatalog, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1986, S. 1–5.

2) Martin Schwander, «Der Unterschied zwischen einem blauen Bild und einem blauen Himmel» (Interview mit Wolfgang Laib), in: *Wolfgang Laib*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Luzern, 1990, S. 25.

3) Suzanne Pagé, «Interview of Wolfgang Laib» (wie Anm. 1), S. 15.

4) Eine eingehende Erörterung dieses Aspektes der Moderne findet sich bei Thomas McEvilly, *The Exile's Return: Toward a Redefinition of Painting for the Postmodern Era*, New York 1993, insbesondere Kap. 2 und 3.

5) Siehe Thomas McEvilly, «Yves Klein and Rosicrucianism», in: *Yves Klein: A Retrospective*, Ausstellungskatalog, The Rice Museum, Houston und New York 1981.

6) «Ich empfinde eine wesentlich grössere Nähe zum Werk von Joseph Beuys als zu den Häusern von Shapiro», in: Suzanne Pagé, «Interview of Wolfgang Laib» (wie Anm. 1), S. 15.

7) Klaus Ottman, «Wolfgang Laib» (Interview), in: *Flash Art* (Februar/März 1987).

8) Suzanne Pagé, «Interview of Wolfgang Laib» (wie Anm. 1), S. 15.

9) Wolfgang Laib hat sich insbesondere von dem Horror vor der Schönheit distanziert, der für das Werk von Beuys und seiner Generation kennzeichnend war. (So bezeichnete er es als eine «absurde Idee», dass «Schönheit bürgerlich» sein sollte; ebenda, S. 17.) Dennoch liegt für Wolfgang Laib die Wirkung des Kunst-

werkes nicht direkt in der «Schönheit» begründet. (Schliesslich ist das Werk von Beuys, das einzige, mit dem er Vergleiche zulässt, geradezu paradigmatisch für die Abkehr von der Schönheit.) Welche Rolle sie nun genau in Wolfgang Laibs Auffassung vom Kunstwerk spielt, ist bislang nicht ganz klar.

10) Ebenso stellenweise in der abendländischen Philosophie, etwa bei Sextus Empiricus und Ludwig Wittgenstein.

11) Suzanne Pagé, «Interview of Wolfgang Laib» (wie Anm. 1), S. 21. Man fragt sich, ob er mit der Apachen-Tradition vertraut ist, die sich in dem Versgesang mit der Anfangszeile «House of pollen, house of dawn...» niedergeschlagen hat.

12) Ebenda, S. 19.

13) Ebenda, S. 20. Es wäre vielleicht interessant, der Frage nachzugehen, weshalb europäische Künstler, die das Bedürfnis haben, sich in ihrem Werk auf vormoderne Kulturen zu beziehen, diese Bezüge auf andere Kontinente übertragen, anstatt etwa auf die Cromagnonkulturen Bezug zu nehmen. Kurioserweise fallen mir nur amerikanische Künstler ein, die sich den Cromagnon-Bezugsrahmen ausgesucht haben, etwa Elaine de Kooning und Jo Baer. Diese Wahl und die neuere Orientierung feministischer amerikanischer Kunst an Vorbildern aus dem Nahen Osten kehren diese europäische Übertragung um, da die amerikanischen Künstler das unverdorrene Paradies in einer früheren Ära der Alten Welt ansiedeln. (Vielleicht tut man sich schwer, im eigenen Hinterhof das Fluidum einer hehren alten Kultur auszumachen.)

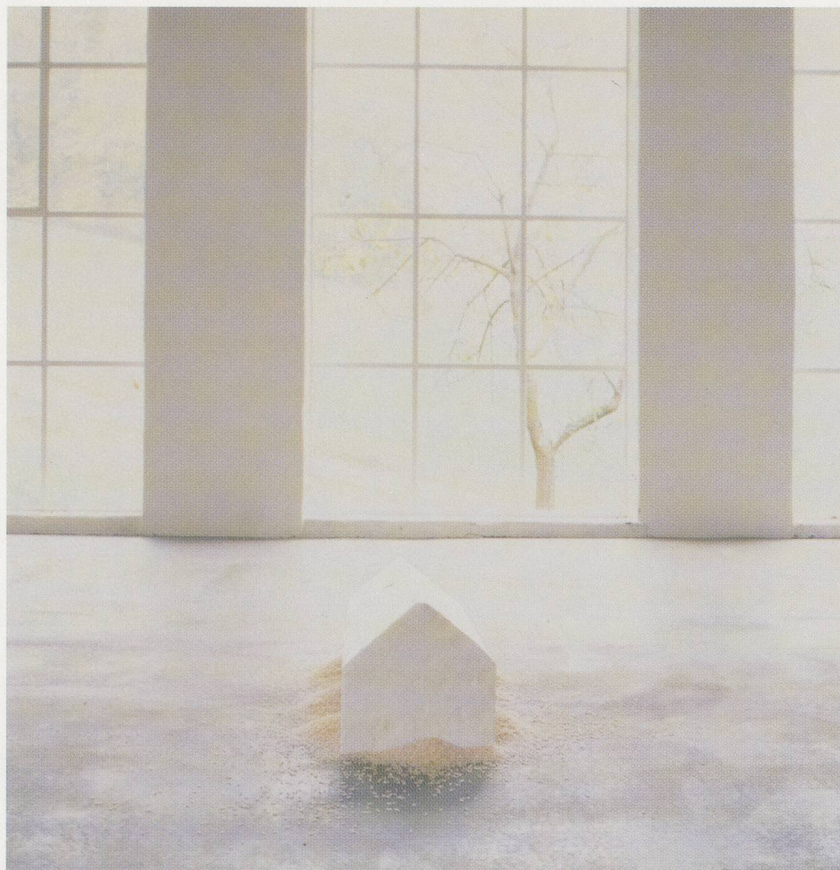
14) Ebenda, S. 17.

Wolfgang Laib

WOLFGANG LAIB, REISHAUS, 1990,

Weisser Marmor, Reis, 20,5 x 20,5 x 73 cm/

RICE HOUSE, white marble, rice, 8 x 8 x 28 $\frac{3}{4}$ ".



WOLFGANG LAIB, WACHSRAUM, 1992,

Bienenwachs, Holzkonstruktion, 433 cm (hoch), 130–136 cm (breit), 485 cm (lang) /

WAX ROOM, beeswax, wood construction, 170" (high),

51 $\frac{1}{8}$ –53 $\frac{1}{2}$ " (wide), 191" (long).

