

Dramen sind zudem die korrespondierenden Textstellen zitiert. Damit ist Barlach auch als Dichter präsent. Jeder Werknummer ist eine ausführliche Bibliographie beigelegt. Schließlich erleichtern ein Titelregister und eine Konkordanz mit dem Katalog von Schult die Handhabung des ausgesprochen fundierten, ansprechend gestalteten Werkverzeichnisses.

ANNE BUSCHHOFF
Kunsthalle Bremen

Barbara Oettl: Schwere Kunst nach Maß. Betrachterfunktionen bei ausgewählten Blei- und Stahlskulpturen im Werk von Richard Serra (*Theorie der Gegenwartskunst*, Hrsg. Matthias Bleyl, Bd. 14); Münster: LIT-Verlag 2000, 200 S., 21 SW-Abb.; ISBN 3-8258-5027-7; DM 49,80

Obschon Richard Serra zu den bedeutendsten Künstlern der Gegenwart zählt, ist sein Werk bisher noch nicht in größerem Umfang Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzung geworden. Anlässlich verschiedener Ausstellungen erschienene Katalogbeiträge und vor allem kunstkritische Texte machen den Großteil dessen aus, was über die gewichtigen, einer breiten Öffentlichkeit nach wie vor hermetisch erscheinenden Arbeiten des US-Amerikaners bislang geschrieben steht. 1999 hat Barbara Oettl eine Magisterarbeit an der Universität Regensburg vorgelegt, die im Jahr 2000 publiziert wurde und eine exemplarische Auseinandersetzung mit der „schweren“ und schwierigen Kunst Serras darstellt. Sie zielt vor allem darauf – auch über Künstler selbstäußerungen –, den „maßgebenden“ ästhetischen Intentionen des Künstlers, aber gleichzeitig auch den rezeptionsästhetischen Implikationen dieses Werks auf den Grund zu gehen.

Richard Serras Kunst zeichnet sich durch strukturelle Klarheit und Präzision aus. Seine programmatischen Äußerungen entsprechen dem. Schon die beiden Motti der Untersuchung treffen den Kern dessen, was hier über Serra erwiesen wird: Kenneth Baker stellte 1988 fest, daß Serra seit Ende der sechziger Jahre sein Hauptinteresse nicht mehr dem Werk als einem privilegierten Objekt mit bedeutungsvoller Struktur für die Kunst widmet, sondern es als ein Instrument begreift, mit dem sich die Aufmerksamkeit der Menschen alltäglichen, aber nicht untersuchten Situationen und Aktionen gegenüber schärfen läßt. Außerdem wird Serra selbst mit der Aussage zitiert, er halte sich weniger für einen Bildhauer denn für einen Baumeister, der an Struktur-Manifestationen in der Welt interessiert sei, das heißt nicht daran, ein Kunstobjekt im Museum zu positionieren, sondern vielmehr daran, Objekte in der Welt der Dinge, im öffentlichen Raum, unter Menschen anzusiedeln (S. 8).

Methodisch nähert sich Barbara Oettl zunächst dem kunsthistorischen Umfeld, in dem Serras Werk entstand. Sie begegnet einleitend einem weit verbreiteten Mißverständnis, indem sie klarstellt, inwiefern der Kunstbegriff Serras und jener der Minimalisten divergieren. Der amerikanische Minimalismus wird hier mit zwei Haupt-

intentionen in Verbindung gebracht: Erstens geht es Künstlern wie Donald Judd, Sol LeWitt, Dan Flavin und Robert Morris um eine kritische Infragestellung der Mechanismen des Kunstmarktes und der Kunstwissenschaft. Durch die Eliminierung einer „lesbaren“ Aussage wird der kunstkritisch oder -historisch argumentierende Exeget, der Ikonologe, überflüssig, werden Kunstwerk und Betrachter in einen unmittelbaren Dialog gebracht: „Der Betrachter soll dazu aufgefordert werden, den Kunstmarkt kritisch zu überdenken. Die Minimalisten konfrontieren das Publikum mit einfachsten Grundformen, welche jedermann zugänglich sein sollen: die dem Werk zugrundeliegende Idee muss sofort erkennbar sein“ (S. 21). Dieses Projekt versteht sich als wahrnehmungsdidaktisches Sensibilisierungs-Unternehmen, dessen Notwendigkeit etwa auch die pointierte Bemerkung eines Nicht-Minimalisten wie Henry Moore beschreibt, der feststellt: „Es gibt mehr Formen- als Farbenblinde“.

Serras Sonderrolle demgegenüber, sein Schritt über den Minimalismus hinaus, besteht in der Verlagerung der Stimulationswirkung vom rein Sensuellen aufs Emotionale. Sehr systematisch gibt Barbara Oettl im folgenden Aufschluß über Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Serra und seinen Kollegen: Bei aller formalen Ähnlichkeit, der Benutzung verwandter geometrischer Grundformen, entwickelte Serra sein Formenvokabular doch über das minimalistische Repertoire hinaus, etablierte er einen neuen Kunstbegriff, wirkte er sogar an der Fertigung seiner Materialien – in Hüttenwerken im Saarland und dem Ruhrgebiet – selbst mit und konzipierte seine Werke ganz vornehmlich in situ. Fundamental unterscheiden sich Serras Arbeiten jedoch von den Aluminium-Leichtgewichten oder dünnen Eisenteppichen seiner Kollegen durch ihre überwältigende Größe und ihr Gewicht. Serra arbeitet weder primär, um geometrische Strukturen zu untersuchen, noch seriell. Anders als Carl Andre ist er auch nicht am Oberflächenreiz des Stahls, sondern an dessen Massivität und Schwere interessiert. Mit seinen immens groß dimensionierten Werken verläßt er das Atelier als Entstehungsort von Kunst. Seine Arbeiten werden nach dem Entwurf erst in der Aufstellung verwirklicht. Diese Werke sind zumeist „selbsttragend“ konzipiert, sie halten sich aufgrund ihrer Konstruktion aufrecht. Ihre statische Logik, das Spiel mit Labilität und Stabilität, mit der Balance, mit der Verschiebung räumlicher Koordinaten gehört zur Verunsicherungsstrategie, mit der Serra im Betrachter das Bewußtsein der eigenen Hinfälligkeit, der Gefährdung, des Ausgeliefertseins aufkeimen lassen will.

Die sich anschließende Analyse der „Betrachterfunktionen bei ausgewählten Blei- und Stahlskulpturen“ gliedert sich in eine zunächst allgemeinere Untersuchung der Werke unter den Blickpunkten von Material, Arbeitsprozeß, Maß, Ortsbezogenheit und Sockellosigkeit, danach wird das Betrachterverhalten gegenüber der Skulptur genauer beobachtet und interpretiert.

Hier weist Barbara Oettl zunächst auf den Einfluss von Maurice Merleau Pontys 1962 in englischer Sprache erschienener „Phenomenology of Perception“ auf Serra und die Minimalisten hin. „Structures for Behaviour“ lautete folgerichtig 1978 der Titel einer Gruppenausstellung, an der auch Serra beteiligt war. Die Skulptur wird zur Verhaltensanweisung. Die Bewegung um die Skulptur herum oder sogar in sie

hinein und in ihrem Inneren wird zum partizipatorischen Akt und genuinen Bestandteil der Werkintention.

Serras Materialverwendung, seine Konzentration auf den geschmiedeten Stahl, zielt darauf ab, den Rohstoff – anders als Picasso, Gonzalez, Calder oder David Smith – nicht bildhaft einzusetzen, sondern mit jenen Qualitäten, durch die er zum industriell gefertigten, konstruktiven Jahrhundertrohstoff avanciert war. „Maßgebend“ für die Skulpturen sind nicht nur interne Beziehungen, sondern die vorgefundenen Maße am Ort der Aufstellung, aber auch das Bewegungsverhalten der Passanten, der Nutzer eines Platzes, der Besucher eines Raumes. Serra beobachtet vor der Konzeption einer Arbeit die Aktionen der Menschen vor Ort. Seine Skulptur reagiert insofern nie nur auf Architektur oder Landschaft, sondern auch auf ihre Bewohner, auf soziale Strukturen und Phänomene. Die Werke begeben sich in diese Strukturen mitten hinein, sockellos, auf „Augenhöhe“ mit ihren Betrachtern, wenn auch stets sie weit überragend, in bewußt physisch bedrängender, isolierender, gefährdender und damit psychisch geradezu beängstigender oder schockierender Weise. „Der psychologische Effekt auf den Betrachter ist wohl der wichtigste in Richard Serras Werk“, resümiert Barbara Oetl (S. 49). Jene „Situationen“ und Befindlichkeiten, in die Serras Werke den Betrachter bringen, werden schließlich näher anhand der „Prop Pieces“ (1968–69), von „Weight and Measure (1992)“, „Delineator“ (1974–76), „Terminal“ (1977) und „Spin out“ (1972–73) untersucht.

Hier wird wiederum einleuchtend gezeigt, wie Serra einerseits den Anschein der Schwerelosigkeit für sein Material zu erzeugen versucht, jedoch andererseits immer wieder auf die Gesetze der Schwerkraft zurückverwiesen wird und gerade sie dem Betrachter zu demonstrieren beabsichtigt. Er bildet museale Räume mit seinen Skulpturen ab, komprimiert sie, verwandelt deren Dimensionen, formiert sie zu geschlossenen skulpturalen Ensembles, um sie körperlich erfahrbar zu machen, verwandelt widerzuspiegeln; er baut offene, betretbare Räume, die von ihren stählernen Außenwänden umrahmt, „umschrieben“ (to delineate) werden, in denen Tonnen von Stahl über dem Eintretenden schweben und ihm seine Winzigkeit und Schutzlosigkeit dieser Materie gegenüber bewußt machen. Mit den Außenraumskulpturen (wie mit „Terminal“) schafft er unter anderem klaustrophobisch anmutende Innenräume, die nur einen kleinen, poetischen Ausblick in den Himmel gestatten.

Serra setzt mit diesen bildnerischen Aktionen gewissermaßen an die Stelle des Stella-Satzes „What you see is what you see“ die Formel „What you see is what you experience“ (S. 25). Die Rezeption wird aus dem primär oder rein Visuellen auf eine psycho-physische Erfahrungsebene verlagert.

Barbara Oetl ergänzt ihre Darlegungen durch einen knapp fünfzigseitigen Anhang mit Quellentexten des Minimalismus, Chroniken zur Entstehung einiger der umstrittensten Skulpturen Serras, Kostenaufstellungen, Petitionen, Eingaben, Presseberichten, Parteiverlautbarungen und Bürgerstimmen, der weiteren Aufschluß über Werden und Wirkung der Werke gibt.

Ertragreich argumentiert die Autorin unmittelbar – ohne theoretische Überfrachtungen oder methodische Umschweife – entlang der Primärquelle des Kunst-

werks, das sie erhellenden Strukturanalysen unterzieht, und der oft unterschätzten Sekundärquelle des Künstlertextes. Das verhilft nicht nur zu vertieften Erkenntnissen über Richard Serras Werk, sondern erweist auch die Validität klassischer kunsthistorischer Verfahren.

KIRSTEN CLAUDIA VOIGT
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

Daniel Arasse: Anselm Kiefer. Aus dem Französischen von Reinold Werner; München: Schirmer/Mosel 2001; 328 S.; ISBN 3-8296-0014-3; DM 198,-

Die Überraschung und die Vorbehalte, auf die Anselm Kiefer stieß, als er in den späten 1970er und frühen 1980er Jahren seine ersten großen Ausstellungen hatte – herausragend sicherlich der gemeinsame Auftritt mit Georg Baselitz auf der Biennale von Venedig 1980 –, sind im nachhinein nur zu verständlich. Die „Jungen Wilden“ noch überbietend, malte Kiefer nicht nur kraftvolle figürliche Bilder, sondern er experimentierte zunehmend auch mit ungewöhnlichen Materialien auf seinen Leinwänden und setzte sie mitunter extremen Prozessen aus, indem er sie etwa mit Feuer bearbeitete. Kiefer bediente sich auf unkonventionelle Weise des Holzschnitts und der Photographie und revitalisierte zugleich das Genre des Künstlerbuches mit eigenwilligen Beiträgen. Obendrein rührte er an ein inhaltliches Tabu, beschäftigte er sich doch mit dem visuellen und ideologischen Erbe des „Tausendjährigen Reiches“, das man längst erfolgreich verdrängt zu haben glaubte. Dabei strahlten seine Bücher und Bilder eine eigentümliche Melancholie und Düsternis aus, die mit dicht verwobenen Bezügen z. B. zur nordischen Mythologie oder zu den Werken Wagners und Celans gleichsam grundiert wurden.

Das Unbehagen, das man Anselm Kiefer gegenüber empfand, resultierte mithin nicht zuletzt aus der Tatsache, daß er sich gleichsam zwischen alle Stühle setzte und mit seinen Arbeiten grundlegende Fragen zur Erscheinung, zu den Funktionen und zum Stellenwert von Malerei aufwarf. Bezeichnend für die Irritationen, die er damit auslöste, ist eine Tagebuchnotiz Gerhard Richters – eines wahrhaft unverdächtigen, weil selbst mit der ideologischen Verfaßtheit von Bildern und der Frage nach der Wahrnehmung von Wirklichkeit befaßten Zeitzegen: „25. 3. 85 Die Kiefer-Ausstellung. Diese sogenannten Bilder. Natürlich ist das keine Malerei, und indem ihnen dieses Wesentliche fehlt, mögen sie erstmal die schockierende Faszination des Makabren haben, aber spätestens danach teilen die ‚Bilder‘ mit, was sie statt dessen haben: formloser, amorpher Schmutz als gefrorene, breiige Kruste, ekelregender Dreck, illusionistisch einen Naturalismus erzeugend, der graphisch wirkungsvoll bestenfalls die Qualität von effektvoller Theatermalerei hat. Das Ganze kann mit Pathos und zweifelsfreier Selbstsicherheit vorgetragen werden, weil es inhaltlich, literarisch motiviert ist, ein Klumpen Dreck steht für dieses, ein anderer für jenes wild aus der Geschichtskiste gegriffene Bröckchen, sich den Umstand zunutze machen, dass alles,