

Sandra Beate Reimann

Vom prozessualen Werden des Materials zur Prozessualität von Wahrnehmung und Raum

Das Potential von Skulptur bei Richard Serra

Gummi und Blei, zwei sehr flexible und leicht formbare industrielle Werkstoffe, sind das Material von Richard Serras frühem skulpturalen Œuvre, das im Jahr 1966 entsprechend der Darstellung in den Katalogen offiziell einsetzt¹. Serra nutzte die flexiblen Stoffe sowohl im flüssigen als auch im festen Zustand. Gummi verwendete er zum einen, um Objekte wie alte Metalltüren oder Tröge (*Doors*, 1966-1967; *Trough Pieces*, 1966-1967) zu reproduzieren oder Strukturen, die an Wellblech erinnern, abzuformen (*Blob*, 1967, Abb. 9). Zum anderen ließ er Gummistreifen von der Wand herunterhängen (*Belts*, 1966-1967, Abb. 1) oder häufte die Gummistücke in zufälliger Anordnung direkt auf dem Boden an (*Scatter Piece*, 1967, Abb. 12)². Das biegsame und formbare Metall Blei wurde von Serra zerrissen, zerschnitten, gerollt, gefaltet, gegossen und geschüttet – so zum Beispiel in den Werken *Thirty-five Feet of Lead Rolled Up* (1968), *Tearing Lead from 1:00 to 1:47* (1968), *Splashing* (1968, Abb. 16) und *Folded, Unfolded* (1969).

Die frühen Werke Serras stehen in engem Bezug zu den zeitgenössischen künstlerischen Positionen und sind stark verwurzelt in den damaligen Diskursen³. Die Arbeit *Belts* (Abb. 1) lässt sich beispielsweise als eine Auseinandersetzung Serras – der wie viele Künstler der Minimal Art und Postminimal Art nicht etwa Skulptur, sondern Malerei studiert hatte⁴ – mit Jackson Pollocks Werk lesen. *Belts* besteht aus grob miteinander verbundenen Gummistreifen in verschiedenen Farben von Schwarz über Braun bis hin zu Beige, die an großen Nägeln nebeneinander an der Wand hängen, wobei sich links unter eines dieser Gebilde eine gebogene Neonröhre mischt. Die verschlungenen Formen rufen Assoziationen zu Jackson Pollocks All-over-Malereien hervor. Serra selbst nennt als Referenz Pollocks über sechs Meter langes Gemälde *Mural* (1943, Abb. 2)⁵, mit dem sich Pollock von der figurativen Repräsentation abwandte und seine gleichmäßige und

hierarchiefreie Komposition des „All-over“, wie sie Clement Greenberg bezeichnete⁶, entwickelte. Die Werke weisen formale Ähnlichkeiten auf: Die durch die Hängung vertikal ausgerichteten, verknäulten Gebinde aus Gummi bei Serra ähneln der ebenfalls tendenziell vertikalen, kurvigen Linienführung in schwarzer und bunter Ölfarbe Pollocks. Vielmehr noch lässt sich aber hinsichtlich der Materialbehandlung eine Gemeinsamkeit zwischen Serras *Belts* und Pollocks Drip-Paintings entdecken (Abb. 3-4). Mit seinen Drippings, bei denen Pollock mit einem Stock die Farbe auf die am Boden platzierte Leinwand tropfte, entwickelte der Künstler ein prozessuales Malverfahren, das Schwerkraft, Horizontalität und eine zufällige Verteilung in das Zentrum künstlerischen Arbeitens rückte⁷. Schwerkraft, Prozessualität und zu einem gewissen Grad auch der Zufall sind gleichfalls bei Serras *Belts*, ebenso wie bei vielen seiner frühen Werke aus Gummi und Blei, wichtige formbestimmende Elemente. *Belts* betont die physischen und physikalischen Komponenten von Kunst und steht der Vorstellung von Neutralität und Autonomie eines reinen Sehens gegenüber⁸. Damit richtet sich das Werk weniger gegen Pollock als gegen die von Greenberg verfolgte Lektüre der „modernistischen Malerei“ und materialisiert deren vorgebliche reine Visualität einer körper- und schwerelosen Flächigkeit⁹. *Belts* verweist darauf, dass bereits Pollocks Drippings auf Prozessualität und Physikalität des Materials basieren. Zugleich geht die Arbeit in ihrem prozessualen Anliegen noch einen Schritt weiter: Pollocks Werke stellen Spuren eines abgeschlossenen Produktionsprozesses dar. Dies wird besonders dadurch markiert, dass die Gemälde an der Wand präsentiert werden, also in einer Position, die den produktionstechnischen Bedingungen der Herstellung widerspricht. Diese Diskrepanz zwischen der räumlichen Lage der Arbeiten in der Produktion und Rezeption führt letztlich dazu, dass die Drippings

zu Repräsentationen eines Prozesses werden. Demgegenüber ist die Schwerkraft an Serras Gummistreifen beständig am Wirken. Der Formungsprozess ist also auch noch während der Rezeption permanent im Gange¹⁰.

Weitere Beispiele für die im Frühwerk stattfindende Auseinandersetzung mit den damaligen Diskursen sind die aus einer Mischung von Gummi und Fiberglas gegossenen *Trough Pieces* (1966-1967, Abb. 5 und 7), bei denen es sich um Abformungen von Futter- oder Wassertrögen handelt. Als skulpturale Reproduktionen eines vorgefundenen Gegenstandes erben sie Auseinandersetzungen mit dem Readymade, wie man sie in Jasper Johns aus Formmetall modellierten Glühbirnen und in Bronze gegossenen Bierdosen findet (*Light Bulb II*, 1958; *Painted Bronze*, 1960)¹¹. Zugleich verweisen Serras Tröge mit ihrer Form und vertikalen Präsentation auf minimalistische Werke, wie Carl Andres *Last Ladder* von 1959 (Abb. 8). Die *Trough Pieces* konfrontieren das Readymade mit der traditionellen Technik des Abgusses. Sie weisen jedoch eine Materialität auf, mit der sie sich vom üblichen Gussmaterial der Plastik, Bronze, ebenso abgrenzen, wie von den glatten, teils farbigen und transparenten Oberflächen der minimalistischen Metall- und Plexiglaskuben Donald Judds. Auch greifen sie die Formwiederholungen der Minimal Art auf, ohne deren Exaktheit und Gleichförmigkeit zu übernehmen (Abb. 6). Anders als bei Carl Andre und Donald Judd sind sie daher kein Ausdruck von serieller Progression¹².

Es zeigt sich deutlich, dass Serras Frühwerk durch eine Abarbeitung an den durch die zentralen künstlerischen Positionen seiner Zeit aufgeworfenen Fragen bestimmt ist und darauf zielt, in diesem Diskurs neue Perspektiven zu eröffnen. Neben den Künstlern der New York School¹³ ist vor allem die Minimal Art wichtig für das Verständnis von Serras Frühwerk. Mit ihrer spezifischen Materialästhetik, den weichen und leicht formbaren, wenig edlen Materialien Gummi und Blei, und der Unterordnung der Form gegenüber materiellen und physischen Prozessen stehen die frühen Arbeiten in Opposition zur Minimal Art. Deren Protagonisten griffen teils auf vorgefertigte industrielle Produkte zurück und priesen den „Kubus oder [...] rechtwinklige[n] Block [...] im Verein mit dem rechtwinkligen



Abb. 1: Richard Serra, *Belts*, 1966-1967, vulkanisierter Kautschuk und Neonröhre, 182,9 cm x 7,6 m x 50,8 cm, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, Panza Collection.



Abb. 2: Jackson Pollock, *Mural*, 1943, Öl auf Leinwand, 247 x 605 cm, Iowa City, University of Iowa Museum of Art.

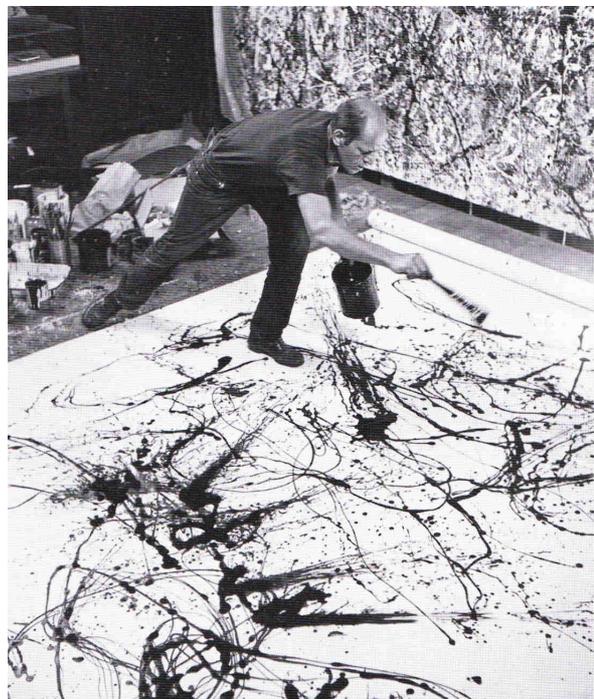


Abb. 3: Hans Namuth, *Jackson Pollock painting Autumn Rhythm*, 1950, Schwarz-Weiß-Fotografie, 20,3 x 25,4 cm.

Gitter als Verteilungs- und Anordnungsmethode¹⁴. Serras frühe Werke können trefflich mit dem von Ro-

bert Morris geprägten Begriff der „anti form“¹⁵ beschrieben werden. Morris, der selbst ehemals zur Minimal Art gezählt wurde, proklamierte nun die Befreiung des Kunstwerks von der Determinierung durch eine zuvor gefasste Formidee. Dabei ließ er sich auch von Künstlern wie Serra inspirieren. Er illustrierte seinen Text *Anti Form* mit einer Arbeit Serras (*Blob*, 1967, Abb. 9) und auch in der von Morris kuratierten Ausstellung *9 in a warehouse* war dieser prominent vertreten.

In *Anti Form* verschob Morris den Fokus von der Herstellung der Dinge auf das Material und dessen inhärente Eigenschaften. Das Kunstwerk werde dabei zu einer Autobiographie des Materials¹⁶. Im Zentrum stehen daher keine starren Materialien, sondern leicht veränder- und formbare Stoffe. Schwerkraft und Raum werden zu zentralen Agenten in der Produktion des Kunstwerks. Daraus resultieren hängende Anordnungen oder lose und zufällige Verteilungen.

*„In some cases these investigations move from the making of things to the making of material itself. Sometimes a direct manipulation of a given material without the use of any tool is made. In these cases considerations of gravity become as important as those of space. The focus on matter and gravity as means results in forms which were not projected in advance. Considerations of ordering are necessarily casual and imprecise and unemphasized. Random piling, loose stacking, hanging, give passing form to the material. Chance is accepted and indeterminacy is implied since replacing will result in another configuration.“*¹⁷

Sehr prononciert ist diese Ästhetik der „anti form“ bei Serra in Werke wie *Belts* (Abb. 1), *Two Cuts* (1967, Abb. 10) oder *Scatter Piece* (1967, Abb. 12). Morris verwirklichte sehr ähnliche, hängende und auf dem Boden aufgehäufte Materialanordnungen. Einige der Werke von Morris lassen sich direkt zu Werken Serras in Bezug setzen. Sowohl *Two Cuts* als auch *Untitled (Six Legs)* (Abb. 10-11) bestehen aus einem rechteckigen, flexiblen Material und weisen gerade, vertikale Schnitte auf. In beiden Fällen wurden die Einschnitte dann zur Aufhängung verwendet. Gleichmaßen erweisen sich Morris *Untitled (Tangle)* und Serras *Scatter Piece* (Abb. 12-13) sowie eine ebenfalls als *Untit-*



Abb. 4: Jackson Pollock, *Number 1A*, 1948, 1948, Öl und Emaillack auf Leinwand, 172,7 x 164,2 cm, New York, The Museum of Modern Art.

led (Tangle) bezeichnete Arbeit und *Belts* (Abb. 1 und 14) als Pendants¹⁸. In ihrer (anti-)formalen Gestaltung sind die Werke fast bis zum Verwecheln ähnlich. Der maßgebliche Unterschied besteht in den verwendeten Materialien: Serra nutzte matt-schwarze Gummistücke und Gummipplatten¹⁹. Morris hingegen griff auf den textilen Stoff Filz in einer groben, dicken und ungefärbten Variante, die für die Verwendung in industriellen Kontexten geeignet ist, zurück. Beide Materialien haben einen unedlen und industriellen Charakter. Sowohl die dicken Filzbahnen als auch die Gummistücke lassen sich schneiden und sind ähnlich biegsam, sodass bei gleicher Handhabung sehr ähnliche Ergebnisse entstehen. Morris Werke sind teilweise zeitgleich, teilweise auch etwas später als Serras entstanden. Es interessiert hier jedoch weniger der Originalitätsanspruch²⁰. Eine solche Frage ist auch schon deshalb wenig sinnvoll, weil sich Serra und Morris in den 1960er Jahren in einem künstlerischen Kontext befanden, in dem sich noch viele weitere Bezüge und ähnliche Materialarrangements finden lassen, etwa für *Belts* bei Bruce Nauman, der ebenfalls eine Skulptur aus hängenden Gummibändern 1965-1966 (Abb. 15) fertigte²¹. Verstreute Anordnungen wie bei *Scatter Piece* finden sich gleichfalls zuvor unter anderem bei Allan Kaprow (*Yard*, 1961) und Carl Andre (*Spill (Scatter Piece)*, 1966)²². Der Vergleich ist deshalb interessant, weil er zeigt, dass Künstler wie Serra und Morris sich in dieser Zeit von dauerhaften Skulpturen verabschiedeten und stattdessen auf prozessuale Konfigurationen setzten, in denen der „dynamische[n] Eigenproduktivität der Werkstoffe“²³ eine zentrale Rolle zukommt. Die Skulptur verliert ihren Objektstatus:

„The object is de-objectified“, wie es in einer zeitgenössischen Besprechung heißt²⁴. Die „anti form“ ist nicht Ergebnis einer Modulierung eines Werkstoffes, sondern wird bestimmt durch die Elastizität des Materials und der auf den Stoff wirkenden Schwerkraft. Aufgrund ihrer prozessualen Materialästhetik mit einhergehender Formaflösung nehmen Serras frühe Werke teil an einer allgemeinen Tendenz der Skulptur der Moderne durch flexible, weiche und vergängliche Stoffe eine Emanzipation des Materials von Darstellung und Form zu erreichen, wie sie Dietmar Rübel unter dem Stichwort *Plastizität* zu fassen sucht. Rübel konstatiert einen Paradigmenwechsel „von der Beschäftigung mit der Form hin zu einer Auseinandersetzung mit dem Material“²⁵. Er diagnostiziert eine

„formlose“ Wendung der modernen Kunst, bei der das Liquide, das Amorphe, das Ephemere tradierte ästhetische Kategorien abschließt und zugleich überschreitet. Die Veränderlichkeit ist Merkmal und Gegenstand dieser künstlerischen



Abb. 5: Richard Serra, *Trough Pieces*, 1966-1967, Gummi und Fiberglas, Teil eins von zwei, 151,1 x 47 x 15,9 cm, Köln, Museum Ludwig.



Abb. 6: Donald Judd, *Untitled*, 1965, galvanisiertes Eisen, 23 x 101,6 x 76,2 cm, Stockholm, Moderna Museet.

*Arbeiten, mehr noch, sie ist der Akteur dieser Kunst des Werdens.*²⁶

Dies gehe mit einer Abkehr von traditionellen Materialhierarchien einher²⁷. Plastizität meint dabei die potentielle Veränderbarkeit, „Phänomene des Veränderlichen“ und verändernde Kraft der Materialien²⁸. Diese „materialistische Wendung der Moderne“ führte letztlich zu einer „Liquidierung des Plastischen“²⁹. Dabei komme es – so Rübel – aufgrund der weichen und flexiblen Materialien, welche die formalen Kategorien der Kunst unterlaufen, zu einer Aufhebung der Gattungsgrenzen³⁰. Höhe und Endpunkt dieser Entwicklung der Gattung Skulptur ist für Rübel in den späten 1960er und 1970er Jahren erreicht, wenn sich das Skulpturale in formlose Plastizität auflöst (etwa in der *Soft Art* sowie in performativen und prozessualen Praktiken der Postminimal Art wie auch der *Arte Povera*)³¹.

Serra nimmt mit seinem Frühwerk nicht nur teil am Formlos-Werden der Kunst der 1960er Jahre, er gestaltet diese Entwicklung aktiv mit. Als ein Höhepunkt gilt Serras *Splashing* (1968, Abb. 16)³². Im Rahmen der von Morris kuratierten Ausstellung *9 in a Warehouse* schleuderte Serra mit einem Gaskocher erhitz-



Abb. 7: Richard Serra, *Trough Pieces*, 1966-1967, Gummi und Fiberglas, Teil zwei von zwei, 180,3 x 15,2 x 15,2 cm, Köln, Museum Ludwig.

tes, flüssiges Blei mit einer Kelle in die Raumkante zwischen Wand und Boden, wo das Schwermetall sodann erstarrte. Das Kunstwerk wurde damit direkt auf dem Boden beziehungsweise an der Wand des ehemaligen Lagerraums inszeniert und ging dabei mit dem Ausstellungsort eine untrennbare Verbindung ein. *Splashing* stellte mit besonderer Radikalität die tradierten Vorstellungen des Mediums Skulptur in Frage, indem sowohl die traditionellen skulpturalen Techniken wie Modellierung und Abguss zurückgewiesen

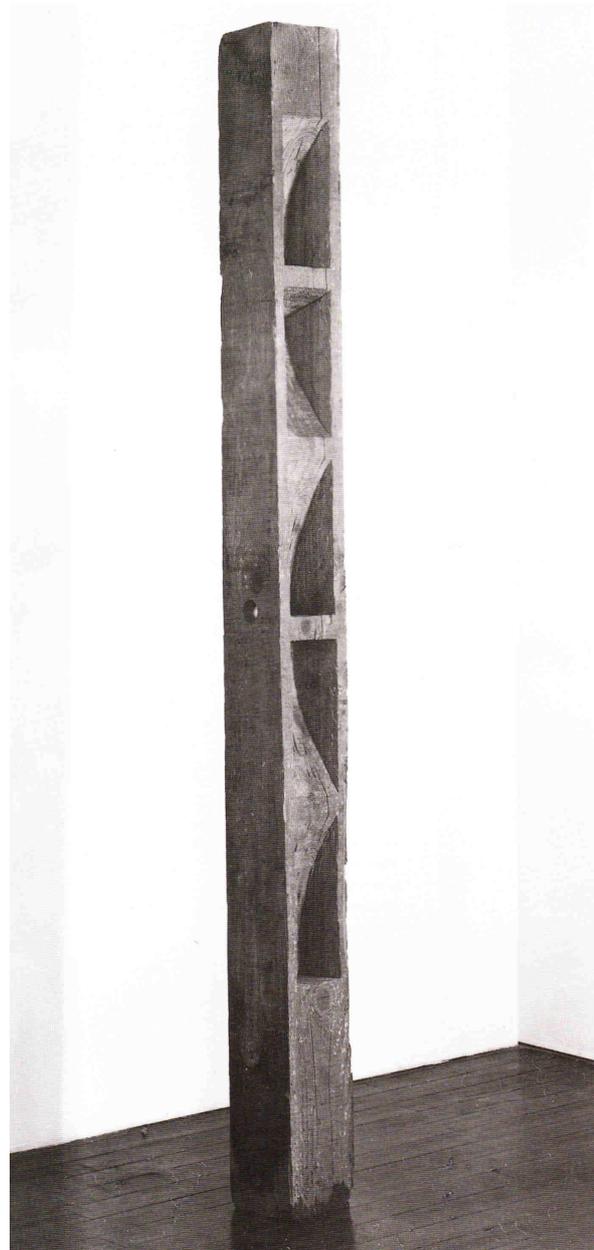


Abb. 8: Carl Andre, *Last Ladder*, 1959, Holz, 214 x 15 x 15 cm, London, Tate Gallery.

werden³³ als auch als Resultat kein autonomes und dauerhaftes Kunstwerk mehr besteht. Die Existenz von Serras Bleischüttung *Splashing* endete mit der Ausstellung. Die traditionelle Vorstellung von Skulptur wurde hier regelrecht aufgelöst.

1970 wendet sich Serra von Gummi und Blei als Materialien ab und dem Stahl zu. Fortan fertigt er Skulpturen aus gewalzten Stahlblechen und geschmiedeten Stahlblöcken³⁴. Insbesondere die von ihm häufig verwendete Stahllegierung COR-TEN, die eine millime-

terdünne Rostschicht ansetzt, wird zum „signature material“³⁵ für seine Skulptur. Es kommen auch weiterhin industrielle Materialien in Serras Skulpturen zum Einsatz, diese sind nun aber nicht mehr Abfälle der Industrie, ganz im Gegenteil: COR-TEN ist ein technisch avanciertes und auch teures Material.

Die erste dauerhafte Skulptur Serras aus Stahl ist die Arbeit *Strike: To Roberta and Rudy* (1969-1971)³⁶. Bei dieser Arbeit hatte der Künstler eine Stahlplatte in einem Winkel von 45 Grad zu den Wänden in der Raumecke platziert (Abb. 18). Die Platte ragt weit in den Raum hinein und durchschneidet diesen. Abhängig von der Raumposition erscheint der Raum verstellt oder geöffnet. Das Kunstwerk wird nicht mehr nur durch die materiellen Formen, das heißt durch die Stahlplatten, sondern auch durch den Um- und Zwischenraum und vor allem durch eine sich im Um- und Zwischenraum bewegende, leibliche Betrachterin gebildet³⁷.

Im Unterschied zu seinen frühen Experimenten mit Formlosigkeit, biegsamen und leicht veränderlichen Materialien verwirklicht Serra nun seit Ende der 1960er Jahre Skulpturen, die hinsichtlich Material und Form in Dauerhaftigkeit, Stabilität und Schwere kaum zu überbieten sind. Auch formal mit ihrer Gradlinigkeit, den klaren geometrischen Formen stehen die folgenden Werke im Kontrast zu den chaotischen, zufälligen und ‚unförmigen‘ Anordnungen der „anti form“. Selbst die rostige Oberfläche der Skulpturen, die Aspekte der Veränderlichkeit aufweist, fungiert letztlich als Garant der Unveränderlichkeit, da die Rostschicht zugleich vor weiterer Korrosion schützt³⁸. In Material- und Formästhetik liegt hier folglich ein radikaler Bruch in Serras Œuvre vor. *Splashing* und *Strike* verhalten sich in dieser Perspektive geradezu antithetisch zueinander.

Das ab 1970 geschaffene skulpturale Œuvre Serras steht damit auch konträr zu der von Rübél beschriebenen Tendenz zur Verflüssigung und Verflüchtigung des Materials in der Skulptur des 20. Jahrhunderts. Von Rübél mit *Splashing* als Kronzeuge der Liquidierung des Plastischen aufgerufen, relativiert damit Serras Werk selbst diese Entwicklung in zweierlei Hinsicht: Erstens sind Serras Werke trotz der Stabilität des Stahls und der Starrheit der Platten durch ein „prozessuales Werden“³⁹ gekennzeichnet. Größe und

that matter. In some ways Louis was even closer to matter in his use of the container itself to pour the fluid.

To think that painting has some inherent optical nature is ridiculous. It is equally silly to define its "thinness" as acts of logic that acknowledge the edges of the support. The optical and the physical are both there. Both Pollock and Louis were aware of both. Both used directly the physical, fluid properties of paint. Their "optical" forms resulted from dealing with the properties of fluidity and the conditions of a more or less absorptive ground. The forms and the order of their work were not a priori to the means.

The visibility of process in art occurred with the saving of sketches and unfinished work in the High Renaissance. In the 19th century both Rodin and Renoir left traces of touch in finished work. Like the Abstract Expressionists after them, they registered the plasticity of material in autobiographical terms. It remained for Pollock and Louis to go beyond the personalism of the hand to the

more direct revelation of matter itself. How Pollock broke the domination of Cubist form is tied to his investigation of means: tools, methods of making, nature of material. Form is not perpetually made, nature of material. Form is not perpetually made by means but by preservation of separable idealized ends. This is an anti-entropic and conservative enterprise. It accounts for Greek architecture changing from wood to marble and locking the same, or for the look of Cubist houses with their fragmented, faceted planes. The perpetuation of form is functioning idealism.

In object-type art process is not visible. Materials often are. When they are, their reasonableness is usually apparent. Rigid industrial materials go together at right angles with great ease. But it is the a priori valuation of the well-built that dictates the materials. The well-built form of objects preceded any consideration of means. Materials themselves have been limited to those which efficiently make the general object form.

Recently, materials other than rigid industrial ones have begun to show up. Oldenburg was one

of the first to use such materials. A direct investigation of the properties of these materials is in progress. This involves a reconsideration of the use of tools in relation to material. In some cases these investigations move from the making of things to the making of material itself. Sometimes a direct manipulation of a given material without the use of any tool is made. In these cases considerations of gravity become as important as those of space. The focus on matter and gravity as means results in forms which were not projected in advance. Considerations of ordering are necessarily casual and imprecise and unmethodical. Random piling, loose stacking, hanging, give passing form to the material. Chance is accepted and indeterminacy is implied since replacing will result in another configuration. Disengagement with preconceived ending forms and orders for things is a positive assertion. It is part of the work's refusal to continue aestheticizing form by dealing with it as a prescribed end. ■

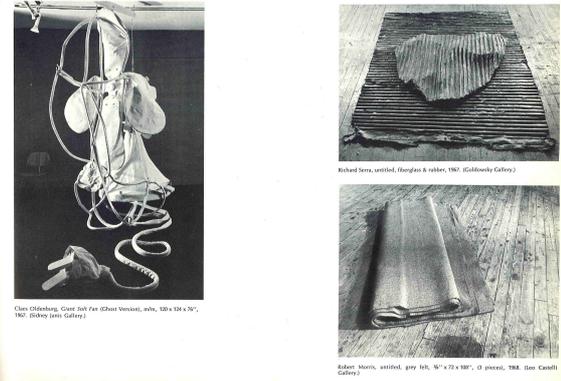


Abb. 9: Seite aus Robert Morris *Anti Form* mit Abbildung von Richard Serra, *Blob*, 1967, Latex, 15,2 x 193 x 99 cm.

Unüberschaubarkeit der begehbaren Arbeiten sowie die Verweigerung eines einheitlichen Gestalteindrucks lassen diese prozessual werden. Die Skulptur als Ganze ist nie von einem Ort aus und zu einem Zeitpunkt gegeben, sondern muss in einer peripatetischen Rezeption erschlossen werden⁴⁰. Zweitens hält Serra mit seinen Werken entgegen der Ausweitung skulpturaler und plastischer Praktiken sowie einer Auflösung der Gattungsgrenzen am Begriff Skulptur fest und verteidigt deren Möglichkeiten in Abgrenzung zu Malerei und Architektur. Diesen beiden Aspekten werde ich im Folgenden anhand ausgewählter Skulpturen aus dem jüngeren Werk des Künstlers nachgehen.

Die Verflüssigungen und Auflösungen des künstlerischen Objekts in amorphes Material, wie Rübél sie für die 1960er und 1970er Jahre beschreibt, blieben bei aller Formlosigkeit nach wie vor der Idee des Objekts verhaftet. Die Subjekt-Objekt-Relation, die Trennung zwischen Kunstwerk und Betrachterin, blieb bei diesen Experimenten in aller Regel unangetastet: Auch wenn das Objekt an fester Gegenständlichkeit verlor und sich in fließende Masse transformierte, war das Kunstwerk noch als ein Gegenüber, als etwas, das dem Subjekt äußerlich ist, konzipiert. Neben der Auflösung der starren Form in unförmige Plastizität ist in der Kunst ab Ende der 1960er Jahre jedoch noch eine

andere Art der Formaflösung zu beobachten⁴¹: Man findet diese etwa in den Werken von Morris aber vor allem auch in Serras Skulpturen, die das Konzept einer Gegenüberstellung von Subjekt und Objekt in Frage stellen und auf die Mittätigkeit des Subjekts bei der Objektkonstitution in der Perzeption verweisen⁴².

Eines der prägnantesten Beispiele aus dieser Zeit ist Serras Arbeit *One Ton Prop (House of Cards)* von 1969 (Abb. 19), die aus vier aufrecht aneinandelehnenden Bleiplatten besteht und die Gestalt eines offenen Würfels bildet. In Auseinandersetzung mit dem minimalistischen Kubus Donald Judds ersetzt Serra hier dessen Objekt-in-Präsenz durch eine Form im Werden – „a form that was constantly seen *in the act of cohering*“⁴³. So wie sich unsere Gestaltwahrnehmung eines Würfels, nach Maurice Merleau-Pontys Beschreibung, erst in der prozessualen Betrachtung



Abb. 10: Richard Serra, *Two Cuts*, 1967, vulkanisierter Kautschuk, Installation variabel, circa 160 cm hoch, Mönchengladbach, Städtisches Museum Abteiberg, Sammlung Etzold.



Abb. 11: Robert Morris, *Untitled (Six Legs)*, 1969, Filz, 4,59 m x 1,84 m x 2,5 cm, New York, The Museum of Modern Art, Gilman Foundation Fund.

aller Seiten aus verschiedenen Blickwinkeln im wahrnehmenden Subjekt selbst erst bildet⁴⁴, entsteht auch die Form des Würfels von *One Ton Prop* erst im Zusammenspiel der einzelnen, aneinandelehnenden Metallplatten.

„Vom Gesichtspunkt meines Leibes aus sehe ich die sechs Seiten eines Würfels, mag er selbst aus Glas sein, niemals als gleiche, und doch hat das Wort ‚Würfel‘ seinen Sinn, hat der Würfel in Wahrheit, jenseits all seiner sinnlichen Erscheinungen, seine sechs gleichen Seiten. Mich um ihn herum bewegend, sehe ich seine eben noch rechteckige Vorderseite sich verzerren, sodann verschwinden, indessen die anderen Seiten erscheinen und jede der Reihe nach sich als Rechteck darbietet. Doch der Ablauf dieser Erfahrung ist für mich nur der Anlaß, den ganzen Würfel mit seinen sechs gleichen und gleichzeitigen Seiten, seine dies Ganze begründende intelligible Struktur zu denken. Ja auch mein Herumgehen um den Würfel kann nur das Urteil ‚Es ist ein Würfel‘ motivieren, insofern meine Ortsbewegung ihrer

seits im objektiven Raume feststellbar ist, und so wenig scheint die Erfahrung der Eigenbewegung Bedingung der Position des Objekts zu sein, daß vielmehr nur die Vorstellung meines Leibes selbst als beweglichen Gegenstandes mir gestattet, meine Wahrnehmungsercheinungen zu entziffern und den wahren Würfel zu konstruieren.“⁴⁵

Die Arbeit *One Ton Prop* verdeutlicht so physisch wie metaphorisch das prozessuale Werden des Objekts in der Wahrnehmung.

Radikaler noch entwickelt sich jedoch die Formauflösung in Serras großen, begehbaren Skulpturen, die sich einer einheitlichen Form und Gestaltwahrnehmung gänzlich entziehen und in eine Vielzahl divergierender Ansichten zerfallen. Ein interessantes Beispiel ist hierbei die Skulptur *Dirk's Pod* (2004)⁴⁶ und zwar gerade, weil dieses Werk, anders als die meisten der begehbaren Arbeiten, tatsächlich abgeschlossene Formen bildet⁴⁷. *Dirk's Pod* besteht aus einer Gruppe von fünf Skulpturkörpern aus gebogenem COR-TEN-Stahl und ist im Außenraum auf dem „Campus“ des Basler Chemiekonzerns Novartis installiert (Abb. 20). Die länglichen und an den Enden spitz zulaufenden Stahlkörper sind jeweils aus zwei gebogenen Stahlplatten bündig zusammengesetzt, etwa fünf Meter hoch, vierzehn Meter lang und an der weitesten Stelle knapp zwei Meter breit.

Dirk's Pod ist am Ende der Fabrikstraße an der Grenze des Werkgeländes installiert. Zunächst ist aus der Ferne nur eine Gruppierung von gebogenen, rotbraunen Stahlkörpern zu erkennen, wobei die Anzahl der Körper und ihre konkrete Gestalt aus der Distanz nicht eindeutig fassbar sind. Bei weiterer Annäherung zeichnen sich zunächst vier schmale, deutlich vertikale Formen ab (Abb. 21). Die vier geschwungenen und auf verschiedenen Tiefenebenen angeordneten Stahlkörper weisen eine leichte Neigung aus der Lotrechten in unterschiedliche Richtungen auf. Im weiteren Verlauf der Bewegung zur Gruppe hin verschiebt sich zunehmend der Fokus auf die schmalen Räume zwischen den Körpern. Es eröffnen sich Durchblicke auf die Formen selbst wie auf die Treppe der Unterführung dahinter, auch bieten sich die Zwischenräume als schmale Passagen zum Durchschreiten der Arbeit an. Ein weiterer Körper, der zunächst verdeckt war, wird erkennbar und es entsteht Verunsicherung dar-

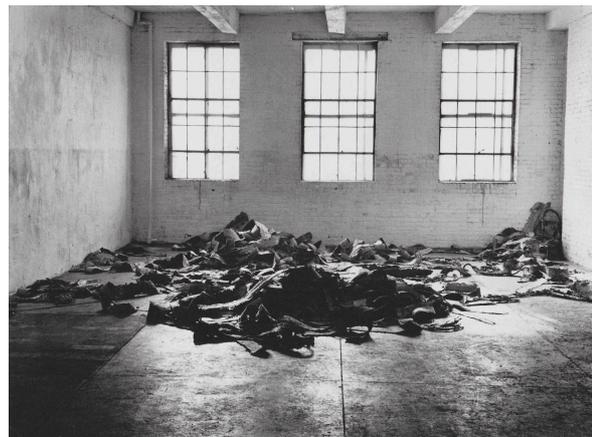


Abb. 12: Richard Serra, *Scatter Piece*, 1967, Gummi, Latex, Metall und Draht, Installation variabel, 61 cm x 7,6 m x 7,6 m, Privatsammlung.



Abb. 13: Robert Morris, *Untitled (Tangle)*, 1967, Filz, 263 Teile, 1,3 cm dick, Gesamtmaß variabel, Ottawa, National Gallery of Canada.

über, wie viele Körper die Gruppierung tatsächlich umfasst (Abb. 22-23).

Verringert sich die Distanz zu *Dirk's Pod* auf wenige Meter, wird ersichtlich, dass die Stahlkörper eine sich deutlich in die Tiefe erstreckende, längliche Form aufweisen. Die Längsausrichtung aller Stahlkörper in der Gruppierung verläuft parallel und orientiert sich an der von der Fabrikstraße gebildeten Achse. Erst in unmittelbarer Nähe erfährt man die Formen nicht mehr im Verhältnis zur umgebenden Architektur, sondern in Konfrontation mit dem eigenen Leib. Jetzt wird die Höhe der Elemente mit ihren fünf Metern als deutlich das menschliche Maß überragend erfahrbar.

Gänzlich anders – wesentlich abrupter und unvorhersehbarer – verläuft die Annäherung, wenn sie nicht



Abb. 14: Robert Morris, *Untitled (Tangle)*, 1967, Filz, 2,5 cm dick, Gesamtmaß variabel, Collection Philip Johnson.

von Süden, sondern von der Unterführung im Norden erfolgt (Abb. 24). Von unten kommend ist zunächst nur der obere Bereich der Stahlformen zu sehen, nicht jedoch, wie diese auf dem Boden stehen. Die Treppe hinaufsteigend wird kontinuierlich mehr von den Einzelkörpern sichtbar und diese scheinen dabei in ihrer Größe zu wachsen. Oben an der Treppe angekommen, befindet man sich bereits inmitten der Skulptur und erfährt die beeindruckende Größe geradezu ad hoc, ohne vorher die Formation aus der Distanz wahrgenommen zu haben.

Während des Umschreitens der gesamten Gruppe wird immer wieder ein Stahlkörper verdeckt oder taucht wieder im Blickfeld auf. Daher hält die Verunsicherung, um wie viele einzelne Körper es sich handelt, an. Erst durch bewusstes Zählen wird rekonstruierbar, dass die Skulptur fünf geschlossene Körper umfasst. Insgesamt präsentiert sich *Dirk's Pod* in der Wahrnehmungserfahrung als widersprüchlich und schwer fassbar: Von jedem Standpunkt aus wirkt die Skulptur anders. Die Arbeit bietet diverse, divergierende Ansichten, aber keinen Überblick: Eine Synthese der gemachten Eindrücke und Erfahrungen zu einer einheitlichen Vorstellung von *Dirk's Pod* wird verweigert. Die

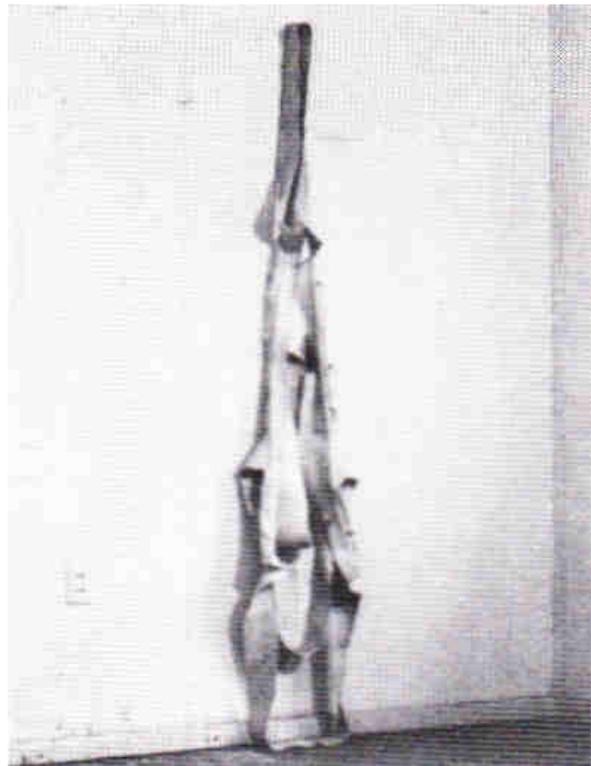


Abb. 15: Bruce Nauman, *Untitled*, 1965-1966, Latex mit Stoff verstärkt, Dimensionen unbekannt, zerstört.



Abb. 16: Richard Serra, *Splashing*, 1968, Blei, 45,7 cm x 7,9 m, Installation in der Ausstellung Nine at Castelli, Leo Castelli Warehouse, New York, 1968.

Nicht-Fassbarkeit von Form und Struktur resultiert einerseits aus den enormen Maßen der Einzelelemente (Höhe 5,1 und Länge 14,2 Meter) in Kombination mit einer gestaffelten Anordnung, die zu einem gegenseitigen Verdecken der Körper führt. Andererseits ist auch die Verwendung von im Alltag unbekannteren Formen, die der mathematischen Topologie entlehnt sind, eine wichtige Grundlage für die Vielschichtigkeit der Wahrnehmungserfahrung von *Dirk's Pod*. Insbe-

sondere die vom Torus abgeleitete, zugleich konvexe als auch konkave Flächenkrümmung ist keine im Alltag anzutreffende Form⁴⁸.

Durch die Geschlossenheit der Stahlformen erhalten die einzelnen Elemente einen Körpercharakter. Die Einzelform bleibt unzugänglich und in der Regel uneinsichtig. Sie steht einer Betrachterin in der ersten, unmittelbaren Konfrontation als ein ihr äußerliches Objekt gegenüber. Dies ist jedoch eine Frage des Wahrnehmungsmodus und des Standorts. In der prozessualen Erfahrung der Stahlkörper im Um- und Durchschreiten ‚öffnen‘ sich die geschlossenen Formen, da der Körper in mehrere divergierende Ansichten ‚zerfällt‘. Je nach Standpunkt entstehen gänzlich unterschiedliche Eindrücke von der Form und der Länge der Körper. Mal erscheinen die Körper schmal und kurz, die Länge der Form ist nicht zu erahnen, dann präsentieren sie sich lang und flächig und das schmale Zusammenlaufen der Formen an den Enden ist wiederum nicht zu erkennen. Bei der Bewegung entlang der Längsseite eines Körpers scheint sich dessen Länge stetig zu verändern und die Längenausdehnung der Formen bleibt unüberschaubar (Abb. 22-23, 25). Wenn man mehrere Körper gleichzeitig betrachtet, so wirken diese unterschiedlich lang und groß, da man die Körper jeweils aus einem anderen Winkel im Blick hat. Es erweckt den Anschein, als hätte man es mit verschiedenen Formen zu tun. Die perzeptive Erfahrung „läßt den Gegenstand unvollendet und offen [...]. Durch diese Offenheit verfließt die Substantialität des Gegenstandes.“⁴⁹ Die Erfahrung der Betrachtung der Stahlkörper macht deutlich, dass die Formen ihre Einheit einer Syntheseleistung verdanken. Ich vermag „die Einheit des Gegenstandes nicht zu erfassen ohne Vermittlung der leiblichen Erfahrung“, denn „die mannigfaltigen Aspekte [...] können mir nur daher als Anblicke ein und desselben Dinges erscheinen“, da ich mir „meiner eigenen Bewegung sowie meines Leibes als eines durch die Phasen dieser Bewegung hindurch Identischen [...] bewußt bin.“⁵⁰ Hieraus resultiert, dass eine klare Trennung zwischen Subjekt und Objekt nicht mehr möglich ist. Das Objekt konstituiert sich erst in der Wahrnehmungserfahrung des Subjektes.

Verstärkt wird dieses in der Prozessualität begründete Aufbrechen des Körpercharakters der Skulpturen da-

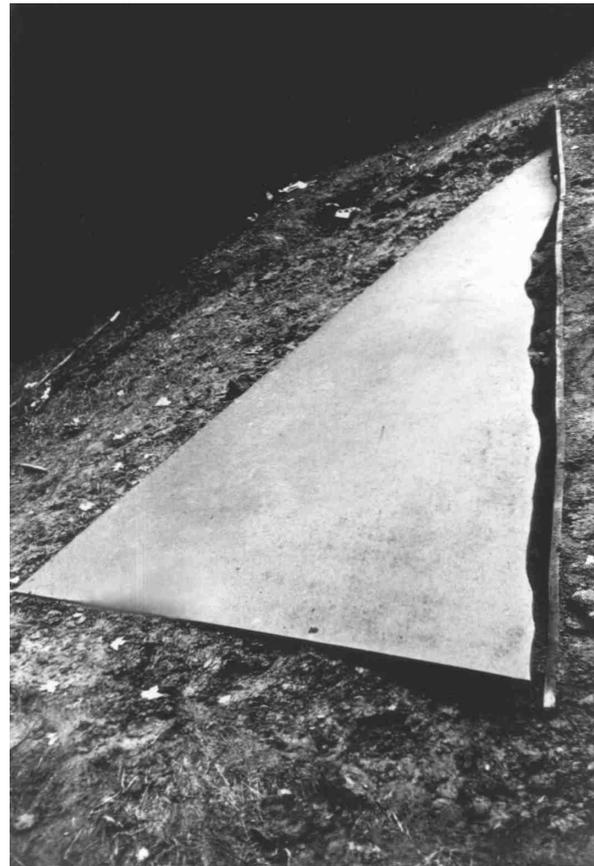


Abb. 17: Richard Serra, *Untitled*, 1970, heißgewalzter Stahl, 3,5 cm x 2,4 m x 7,3 m, Art Gallery of Nova Scotia, Halifax.

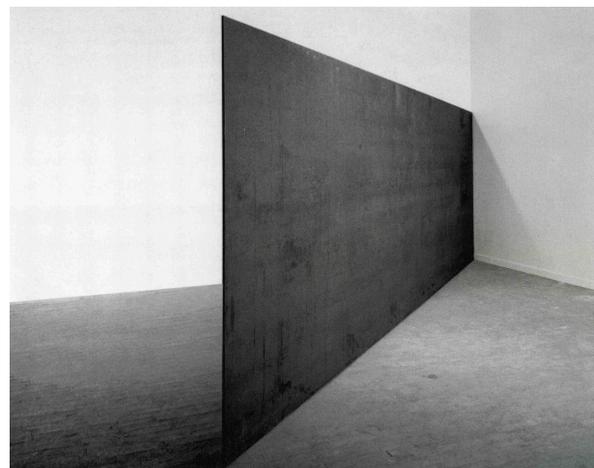


Abb. 18: Richard Serra, *Strike: To Roberta and Rudy*, 1969-1971, heißgewalzter Stahl, Platte: 2,5 m x 7,3 m x 3,8 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Panza Collection.

durch, dass in manchen Betrachtungspositionen die Skulptur nur noch als eine Oberfläche erfahren wird. In unmittelbarer Nähe gegenüber der Längsseite der Formen ist ihre räumliche Tiefe nicht mehr erkennbar

und das körperhafte Volumen der Werke reduziert sich zur Fläche – obschon diese natürlich durch ihre rostige und spröde Qualität niemals ihren materiellen und physischen Charakter verliert. So befinden sich diese Elemente in besonderem Maße in einer Spannung zwischen ihrer Geschlossenheit und ihrem körperhaften Volumen auf der einen Seite und ihrer gekrümmten Flächigkeit sowie der prozessualen ‚Öffnung‘ in der Werkerfahrung auf der anderen Seite. Auch das Material-Form-Verhältnis ist durch Gegensätzlichkeiten gekennzeichnet. Die Materialität und die physische, unverrückbare Präsenz der tonnenschweren Stahlplatten geben den Skulpturen einerseits eine faktische Härte, Massivität, Starrheit und Stabilität. Andererseits befinden sich diese Eigenschaften im starken Widerspruch zu der fließenden, Bewegung suggerierenden Erscheinung der Formen, die verformbar wie Gummihäute wirken. Damit macht *Dirk's Pod* auch auf die dem Stahl inhärenten plastischen Qualitäten aufmerksam, der zwar einerseits Garant von Beständigkeit und Stabilität, zugleich aber unter bestimmten Bedingungen, etwa bei hohen Temperaturen oder unter Einwirkung großer Kräfte, durchaus formbar ist.

Dirk's Pod macht die Auflösung des Objekts, oder präziser formuliert, dessen Unabgeschlossenheit, mittels prozessualer Betrachtung erfahrbar und ist damit im Vergleich zu den materiellen Gegenstandsauflösungen, wie sie beispielsweise *Splashing* exerzierte, letztlich weitreichender und fundamentaler. Die von Rübél vorgenommene Fokussierung auf Materialität und Plastizität führt daher im Falle Serras zu einer Verengung. Trotzdem ist die Perspektive wichtig und hilfreich. Erst mit dem Fokus auf der Materialität wird die Wende in Serras Œuvre markant. Liest man das Werk hingegen, wie der Künstler es selbst vorschlägt, anhand seiner *Verb List* (1967-1968, Abb. 26), eine Liste an möglichen skulpturalen Handlungen und Prozessen, so lassen sich *Strike* und Serras folgende Skulpturen als nächsten logischen Schritt in seiner Werkentwicklung verstehen. Eine Handlung, wie etwa Schneiden, wird nun nicht mehr auf ein Ding ausgeübt, sondern bezieht sich nun auf ein räumliches Gefüge und wird durch Kunstwerk und Betrachtung zugleich erst hervorgebracht (Abb. 17-18). Diese für das Verständnis von Serras Werk durchaus sehr produkti-



Abb. 19: Richard Serra, *One Ton Prop (House of Cards)*, 1969, Blei, vier Platten, je: 121,9 x 121,9 x 2,5 cm, The Museum of Modern Art, New York, Geschenk der Familie Grinstein.

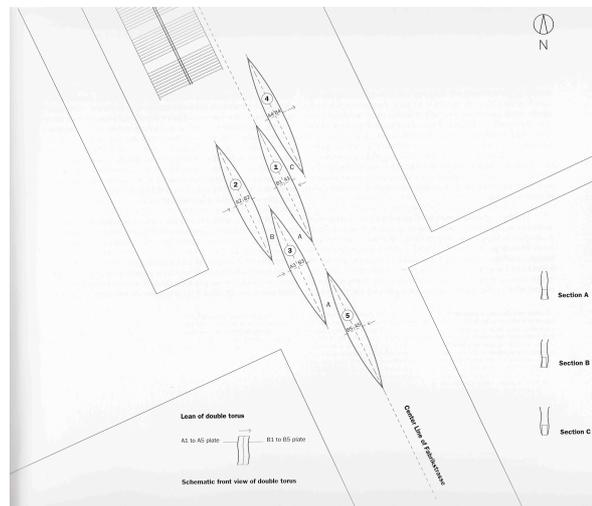


Abb. 20: Richard Serra, *Dirk's Pod*, 2004, wetterfester Stahl, fünf Teile, je bestehend aus zwei torischen Elementen, jeweils 5,1 m x 14,2 m x 180,3 cm, Plattenstärke: 5,1 cm, Collection Novartis Corporation, Basel.

ve Lesart wurde durch Rosalind E. Krauss' Deutung für Serras Werk kanonisch und öffnete es für die phänomenologische Lektüre⁵¹. Das dominante Narrativ der Werkentwicklung als Fortführung und Steigerung des prozessualen Anliegens verstellt jedoch den Blick für zentrale Veränderungen, die Serras postminimalistisch geprägtes Frühwerk deutlich von den späteren Arbeiten unterscheidet. Bei diesen handelt es sich, wie bereits beschrieben, erstens um eine veränderte Materialästhetik: von prozessualen und flexiblen Stoffen zur Starrheit und Stabilität des Stahls. Zweitens kommt es zu einer Abkehr von der Skulptur als Objekt und einer Hinwendung zu begehbaren Werken, welche die klare Trennung in Subjekt-Objekt-Verhältnisse

hinterfragen. Dies geht einher mit einer Verlagerung der Prozessualität als etwas, das dem Material inhärent ist, in die zeitliche und peripatetische Rezeption. Drittens – dieser weiteren zentralen Veränderung widme ich mich im Folgenden – wandelt sich das skulpturale Projekt des Künstlers von der Dekonstruktion und Auflösung der Skulptur hin zu einer Neudefinition der Gattung und deren spezifischer Potentiale in Abgrenzung von Malerei und Architektur.

Die Verflüssigung des skulpturalen Objektes versteht Rübél im übertragenden Wortsinn auch als eine Liquidierung der traditionellen Vorstellung von Skulptur und mehr noch sogar als das Obsolet-Werden der Gattung⁵². Rübels Darstellung der Geschichte der modernen Skulptur als Transformation in Plastizität gelangt in den 1960er und 1970er mit der Auflösung in formlose Materie an ihren Nullpunkt. In der Folge bleiben daher nur mehr Strategien der Musealisierung des Ephemeren über Praktiken der Konservierung, Wiederholung und Dokumentation⁵³. Gerade Serra aber, der mit *Splashing* einer der wichtigsten Protagonisten dieser Entwicklung gilt, widersetzte sich in seinem weiteren Schaffen der Auflösung der Gattungen und definierte das Potential von Skulptur neu⁵⁴.

In seinem noch im Minimalismus fundierten Bestreben einer Abgrenzung von der Malerei und deren Figur-Grund-Beziehungen sowie aus seinem Interesse heraus, das Verhältnis von Subjekt und Objekt zu befragen, fand Serra zu einer skulpturalen Auseinandersetzung mit Fragen der Wahrnehmung und des Raumes⁵⁵. Dabei wurde der Raum selbst zum plastischen Material. Die Beschäftigung mit Raum und dessen Wahrnehmung ist seitdem eines der grundsätzlichen und das gesamte Werk durchziehenden Anliegen des Künstlers. Serras Œuvre lässt sich als eine Arbeit am Raum lesen, die mit erweiterten Raumverständnissen experimentiert und die klassische Raumvorstellungen euklidisch-kartesischer und newtonscher Provenienz zu überwinden sucht, die vor allem durch die Vorstellungen der Homogenität und einer von der Wahrnehmung des leiblichen Subjekts unabhängigen Existenz des Raumes a priori gekennzeichnet sind⁵⁶. Die Spannweite der Raumthematik reicht hierbei von der Auseinandersetzung mit konkreten Orten, sei es mit der Topografie einer Landschaft oder mit dem städtebaulichen, sozialen und politischen Kontext eines ur-

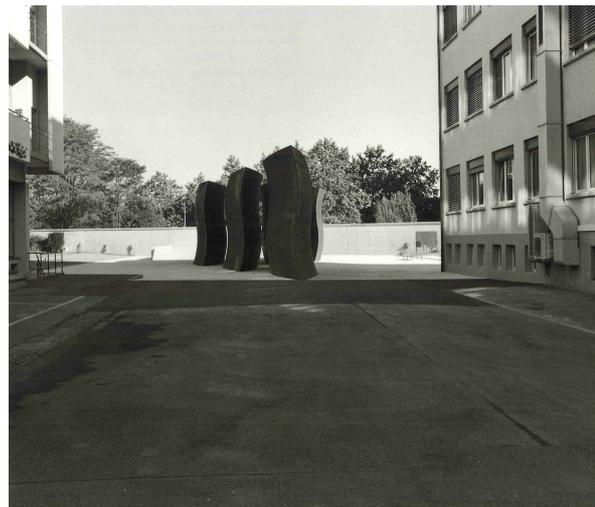


Abb. 21: Richard Serra, *Dirk's Pod*, 2004, wetterfester Stahl, fünf Teile, je bestehend aus zwei torischen Elementen, jeweils 5,1 m x 14,2 m x 180,3 cm, Plattenstärke: 5,1 cm, Collection Novartis Corporation, Basel.



Abb. 22: Richard Serra, *Dirk's Pod*, 2004, wetterfester Stahl, fünf Teile, je bestehend aus zwei torischen Elementen, jeweils 5,1 m x 14,2 m x 180,3 cm, Plattenstärke: 5,1 cm, Collection Novartis Corporation, Basel.

banen Platzes oder Verkehrsknotenpunktes, bis hin zu abstrakten Raumbegriffen. In Serras Werken wird Raum gefasst als mit der Zeit verbunden und sich erst in der peripatetische Wahrnehmung konstituierend. In den letzten zwei Dekaden befasste sich der Künstler darüber hinaus in seinen kurvilinearen, auf die mathematische Topologie rekurrierenden Skulpturen mit noch avancierteren Raumbegriffen, wie beispielsweise Krümmung, Dynamisierung und Heterogenisierung des Raumes. Raum wird dynamisch und zu einer relativen, vom Beobachterstandpunkt abhängigen, heterogenen Mannigfaltigkeit⁵⁷.

Als ein Beispiel möchte ich hier die Skulptur *Band* (2006) herausgreifen, die Serra erstmals bei seiner Retrospektive 2007 im Museum of Modern Art in New York präsentierte und die sich heute im Los Angeles County Museum of Art (LACMA) befindet (Abb. 27).

Schon vor dem Betreten des Saales kann man durch den hohen und breiten Durchgang rötlichbraune, konvexe Formen erkennen: Eine größere, runde Form links und eine zweite rechts davon. Trotz der relativ weiten Öffnung des Durchgangs sind nur Teile zu erkennen. Die abstrakten Formen erinnern an Kegelstümpfe und im unteren Bereich kommen sich die beiden Körper sehr nahe, vielleicht berühren sie sich. Durch die Neigung der Wände entsteht ein v-förmiger Zwischenraum, der hinter den beiden Gebilden eine weitere Wand erkennen lässt. Bewegt man sich in den Raum hinein, ist ab der Höhe des Durchgangs der gesamte Raum in seiner Tiefenausdehnung nach rechts zu überblicken und zu den zwei Formen gesellt sich in der Tiefe eine dritte.

Erst bei zunehmender Annäherung wird in der Mitte der Formen ein Zwischenraum, der passiert werden kann, erkennbar. Nun ist auch augenscheinlich, dass tatsächlich keine Kegelform vorliegt und die Stahlwände vielmehr unregelmäßige Neigungen von leicht liegend bis überhängend aufweisen. Aus einer noch näheren, frontalen Position vor dem Zwischenraum wird ersichtlich, dass die sich dahinter befindende, teilweise verdeckte Wand eine konkave Wölbung aufweist. In dem Moment, in dem die Betrachterin in den sich auftuenden, ovalen Innenraum tritt, wird schließlich deutlich, dass es sich um eine Einstülpung handelt. Die beiden zunächst separat erschienen Körper sind faktisch miteinander verbunden. Wieder ausge-



Abb. 23: Richard Serra, *Dirk's Pod*, 2004, wetterfester Stahl, fünf Teile, je bestehend aus zwei torischen Elementen, jeweils 5,1 m x 14,2 m x 180,3 cm, Plattenstärke: 5,1 cm, Collection Novartis Corporation, Basel.



Abb. 24: Richard Serra, *Dirk's Pod*, 2004, wetterfester Stahl, fünf Teile, je bestehend aus zwei torischen Elementen, jeweils 5,1 m x 14,2 m x 180,3 cm, Plattenstärke: 5,1 cm, Collection Novartis Corporation, Basel.

treten und die Skulptur umrundend wiederholt sich die Erfahrung. Das skulpturale Werk präsentiert sich als eine kontinuierlich Ein- und Ausstülpungen bildende Struktur. Während des weiteren Umschreitens bricht die dritte, runde Form jedoch abrupt ab und entpuppt sich als eine exzentrisch in den Raum ragende, etwa fünf Zentimeter breite, gebogene Stahlplatte. Auf der kurzen Seite des Raumes schwingt die Stahlplatte nun konkav zurück, um dann erneut konvex auf die andere Seite des Raumes zu leiten. Der Galerieraum wird von einer einzigen Skulptur, einem

mäandernden, Ein- und Ausbuchtungen bildenden Stahlband eingenummen.

Ähnlich wie es auch schon für *Dirk's Pod* beschrieben wurde, bieten sich während der Begehung von *Band* immer wieder neue, zum Teil überraschende Ansichten. Das Band transformiert sich dabei stetig, da das Kunstwerk nicht als statisches Ganzes gegeben ist, sondern in der Sukzession von divergierenden Ansichten einen prozessualen Charakter erhält: Die Skulptur bildet immer wieder neu Ein- und Ausstülpungen. *Band* faltet und entfaltet sich beständig während der Betrachtung in Bewegung. Ferner lädt die Erfahrung der Skulptur zur Reflexion über einen zentralen Aspekt von Raumkonstitution ein: Indem sich das, was zunächst wie ein Körper wirkt, als Faltung einer Fläche erweist, werden grundlegende Fragen in Bezug auf das räumliche Sein aufgeworfen. Die Faltung passt, nebenbei bemerkt, sehr gut zu den hier behandelten Fragen von Stabilität und Plastizität: Es handelt sich um eine Figur, die für Beweglichkeit, Flexibilität und Veränderbarkeit steht. Daneben hat Faltung auch eine Stabilität erzeugende Qualität. Durch sie wird es möglich, eine Fläche im Raum aufzustellen, so wie auch Serras Skulptur im Raum selbsttragend und frei steht, und zugleich auch deren Tragfähigkeit zu erhöhen.

Ohne funktionalen Anforderungen gerecht werden zu müssen und in einer Maßstäblichkeit, die auf der einen Seite architektonisch ist, aber auf der anderen Seite trotzdem noch auf den Menschen bezogen bleibt, bietet *Band* die Möglichkeit, eine prozessuale Faltung des Raumes zu erfahren. Damit unterscheidet sich Serras Skulptur von den Positionen in der zeitgenössischen Architektur, die im Rekurs auf Gilles Deleuze Faltungen in den Entwurfsprozess integrieren⁵⁸. Als die prominenten Vertreter dieser architektonischen Entwicklung gelten vor allem Frank O. Gehry, Peter Eisenman und dessen Schüler Greg Lynn. Mittels spektakulärer Bauten (Gehry) und einer umfangreichen Produktion von Schriften (Eisenman und Lynn) prägten sie vor allem den frühen Faltendiskurs in der Architektur der 1990er Jahre. Unabhängig von den sehr unterschiedlichen Intentionen und theoretischen Hintergründen von Eisenman und Gehry, aber auch der anderen Architekten, die unter dem Label *Folding in Architecture* firmieren⁵⁹, liefern diese Ansätze als Er-

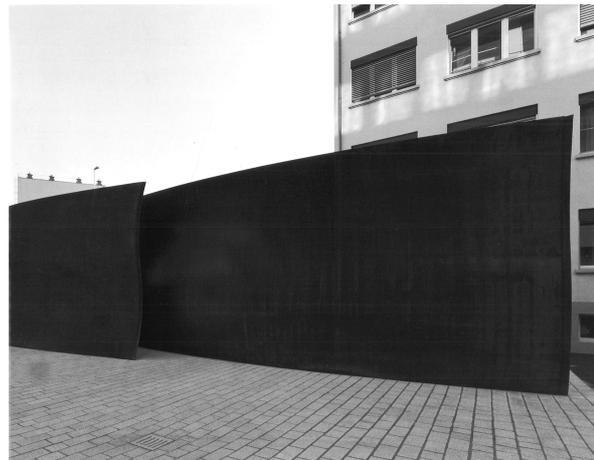


Abb. 25: Richard Serra, *Dirk's Pod*, 2004, wetterfester Stahl, fünf Teile, je bestehend aus zwei torischen Elementen, jeweils 5,1 m x 14,2 m x 180,3 cm, Plattenstärke: 5,1 cm, Collection Novartis Corporation, Basel.

gebnis das Bild einer Falte, maximal eine Metapher einer Faltung, aber nicht die Erfahrung von Faltung als einen kontinuierlichen, raum-zeitlichen Prozess. Die topologischen, sich faltende Räume existieren nur während des Entwurfs. Im Moment der Realisierung und Materialisierung erstarrt der dynamische Raum und die Architektur fällt zu einer konventionellen Raumauffassung zurück⁶⁰. Das Resultat ist lediglich eine Architektur mit einer in Falten gelegten Hülle. Besonders deutlich wird dies beispielsweise bei Eisenmans *Cidade da Cultura de Galicia*, 1999-2013, Santiago de Compostela, dessen Hülle der Form der Jakobsmuschel mit ihren Rillen nachempfunden ist. Vor allem aus der Vogelperspektive entfaltet das Gebäude seine ikonische Wirkung und die Entwürfe werden zu auf der Fläche des Bodens arrangierten Draperien⁶¹. Wie Anthony Vidler scharf kritisiert, führt die in der zeitgenössischen Architektur vorliegende Konzentration auf die Hüllen dazu, dass der innere Raum den Charakter eines übrigbleibenden, überflüssigen Restes bekommt. Diese Architektur ignoriere den Innenraum mehr, als dass sie ihn wie bei Leibniz privilegieren würde⁶². Er konstatiert:

„No literal interpretation of folding or of material folds, whether of fabric, facade, or space, can perform the Deleuzean/Leibnizian function; it would not be so much a question of illustrating complex folds with all the geometrical rigor of computer-generated images, as it would be of

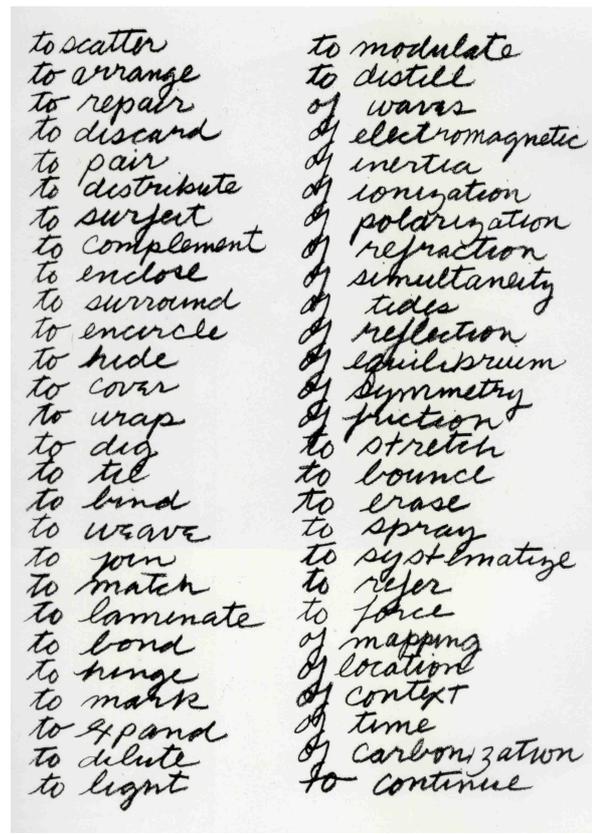
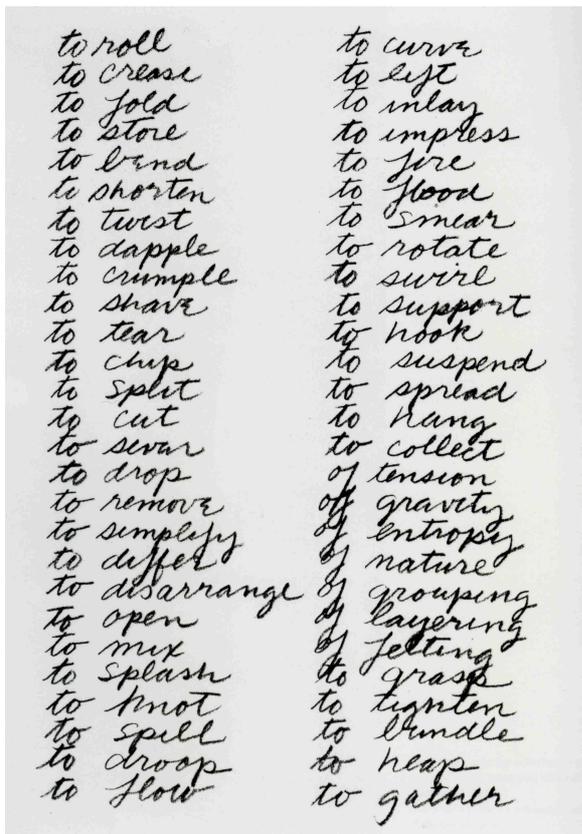


Abb. 26: Richard Serra, *Verb List*, 1967-1968.

discovering the equivalent 'form' that might join the two floors of the material and immaterial.⁴⁶³

Übersehen haben die Architekten, dass der Ausgangspunkt in Heinrich Wölfflins einfühlungsästhetischem Ansatz, auf dessen Barockkonzeption sich Deleuze in seiner Architekturvorstellung im benannten Falten-Buch bezieht, das sich bewegende und wahrnehmende Subjekt ist. Damit haben Serras Skulpturen das Potential, die unaufhörliche Faltung, den beständigen Prozess einer Abhebung des Sichtbaren vom Unsichtbaren⁶⁴, mittels Wahrnehmungserfahrung zu verwirklichen, anstatt nur zu illustrieren.

Indem Serras Skulpturen leibliche Raumerfahrungen induzieren, regen sie zu einem neuartigen Denken über Raum an und befragen deren Konzeption des Verhältnisses von Subjekt und Objekt. Die Anregung zu einem neuen, anderen Denken kann sich je nach Kontext auch als eine Form von Herrschaft verhalten. *Dirk's Pod* befindet sich, wie erwähnt, auf dem Firmensitz des Biotechnologie- und Pharmakonzerns Novartis. Direkt hinter einem vorrangig von der Belegschaft genutzten Eingang zum Areal platziert, richtet



Abb. 27: Richard Serra, *Band*, 2006, wetterfester Stahl, insg.: 3,9 x 11,1 x 21,9 m, Plattenstärke: 5,1 cm, Los Angeles County Museum of Art, erworben mit Mitteln von Eli and Edythe L. Broad.

sich die Arbeit in erster Linie nicht an einzelne Personen, sondern an einen Menschenstrom, nämlich an die das Werkgelände betretenden und verlassenden Beschäftigten (Abb. 28). Die einzelnen Körper der Skulptur sind so positioniert, dass sie die menschlichen Bewegungsverläufe an diesem Ort lenken. Es

findet eine Kanalisierung von Bewegungsflüssen über Engstellen als Verbindung zwischen zwei Räumen statt. Da der Raum der Skulptur weder feste Grenzen noch eine starre, stabile Ordnung aufweist, bezeichne ich ihn als einen „Raum im Fluss“. Mit der Bewegung durch die Skulptur wird der Raum selbst in Bewegung versetzt und verzeitlicht (Abb. 23 u. 29). Die Bewegung ist aber nicht gleichförmig, da die verschieden geformten Zwischenräume unterschiedliche körperliche Erfahrungen evozieren, wie zum Beispiel Effekte von Druck und Schub, aber auch von Verlangsamung. Zwischen zwei Körpern, die sich zueinander neigen, entsteht ein enger Zwischenraum. Beide Stahlwände wölben sich einer Betrachterin entgegen und evozieren eine starke Dynamik: Sie drängen sich auf und drücken sie förmlich durch die Verengung hindurch. Befindet man sich dagegen zwischen zwei Formen, die sich voneinander weg lehnen, dann bilden diese im unteren Bereich einen Gang, der mehr Platz und Raum bietet und eher zurückzuweichen scheint. Diese Passage lädt eher zum Verweilen ein. Und schließlich bildet die Skulptur auch parallel verlaufende, seitlich leicht gekippte Durchgänge aus, die je nach Bewegungsrichtung entweder nach links oder nach rechts geneigt sind. Beim Gang durch die geneigte Passage übt die nach außen gewölbte Stahlfläche einen subtilen Druck aus und eine Passierende tendiert dazu, ihren Gang anzupassen und dem Druck ausweichend näher entlang der konkav zurückweichenden Form fortzusetzen. Die leichte Destabilisierung, die der Durchgang hervorruft, führt hier dazu, dass die Gehbewegung eher langsam und vorsichtig erfolgt. Die Passierenden werden beim Durchschreiten affiziert und zu unterschiedlichen Gehgeschwindigkeiten angeregt. Der „Raum im Fluss“ ist hier daher als eine von Geschwindigkeiten abhängige Pluralität konzipiert. Er ist heterogen und dynamisch.

Novartis zielt vor dem Hintergrund des Wandels zur Dienstleistungs- und Wissensgesellschaft im postindustriellen Zeitalter darauf, ein „optimale[s] Umfeld für Kreativität und Innovation“⁶⁵ zu bieten. Im ideologischen Kontext des Novartis Campus sind daher gerade die von *Dirk's Pod* induzierte Individualität und Heterogenität als Bedingungen für Kreativität gewünscht. Zugleich richtet die Skulptur diese heterogenen Individuen gemeinsam auf die bauliche und funk-



Abb. 28: Richard Serra, *Dirk's Pod*, 2004, wetterfester Stahl, fünf Teile, je bestehend aus zwei torischen Elementen, jeweils 5,1 m x 14,2 m x 180,3 cm, Plattenstärke: 5,1 cm, Collection Novartis Corporation, Basel.



Abb. 29: Richard Serra, *Dirk's Pod*, 2004, wetterfester Stahl, fünf Teile, je bestehend aus zwei torischen Elementen, jeweils 5,1 m x 14,2 m x 180,3 cm, Plattenstärke: 5,1 cm, Collection Novartis Corporation, Basel.

tionale Achse des Novartis Campus, die Fabrikstraße, aus – der erste Körper ist in der Achse der Fabrikstraße platziert –, oder im übertragenden Sinne: orientiert

sie auf das gemeinsame Unternehmensziel hin. Nicht nur der Raum wird hier plastisch, sondern auch die Betrachterinnen und Passierenden werden zu einem formbaren, plastischen Material.

Endnoten

1. Zu Serras frühem Œuvre siehe der jüngst erschienene Katalog: New York, David Zwirner, *Richard Serra: Early Work*, hg. v. David Zwirner, Göttingen 2013. Und der Aufsatz von Benjamin D. Buchloh, *Richard Serra's Early Work: Sculpture between Labor and Spectacle*, in: New York, The Museum of Modern Art, *Richard Serra. Sculpture: Forty Years*, hg. v. Kynaston McShine und Lynne Cooke, New York/Göttingen 2007, S. 43-58. Der Beginn von Serras künstlerischem Œuvre wurde in diesen Katalogen auf 1966 festgesetzt. Seine früheren Gemälde sind nicht erhalten (vgl. Buchloh 2007, *Richard Serra's Early Work*, S. 45). Bisher hatte Serra die Arbeiten seiner ersten Galerieausstellung in Rom *Live Animal Habitat* (1965-1966) als „student work“ disqualifiziert (Kynaston McShine und Richard Serra, *A Conversation about Work with Richard Serra*, in: New York 2007, *Serra*, S. 15-40, hier: S. 20). In der jüngst erschienen Publikation, New York 2013, *Serra*, führen diese nun jedoch den Katalogteil an. Außer Gummi und Blei verwendete Serra in seinem Frühwerk noch vereinzelt Metalldraht und Neonröhren.
2. Eine Form der Materialverteilung die von László Moholy-Nagy als „häufung“ bezeichnet wurde: László Moholy-Nagy, *von material zu architektur*, Bauhausbücher, Bd. 14, München 1929, S. 48.
3. Zur Kontextualisierung von Serras Frühwerk in der damaligen us-amerikanischen Kunstszene siehe insbesondere Buchloh 2007, *Richard Serra's Early Work*.
4. Vom Medium der Malerei zu dem der Skulptur kamen beispielsweise Donald Judd, Robert Morris und Eva Hesse.
5. „I made a work with eleven units (*Belts*, 1966-67) which was consciously influenced by Pollock's *Iowa State Mural*.“ Richard Serra und Bernard Lamarche-Vadel, *Interview* (erstmalig publiziert in: *Artistes*, Paris, November 1980), in: Richard Serra, *Writings. Interviews*, Chicago 1994, S. 111-117, hier: S. 113.
6. Clement Greenberg, *Amerikanische Malerei* (1955), in: Clement Greenberg, *Die Essenzen der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. v. Karlheinz Lüdeking, Dresden 1997, S. 194-224, hier: S. 207f.
7. Robert Morris betont in seinem Essay *Anti Form* die Bedeutung von Jackson Pollocks Malweise für die Entwicklung künstlerischer Positionen, die materielle Prozesse und nicht Formvorstellungen zum Ausgangspunkt des Kunstwerks machen: „Of the Abstract Expressionists only Pollock was able to recover process and hold on to it as part of the end form of the work. Pollock's recovery of process involved a profound re-thinking of the role of both material and tool in making. The stick which drips paint is a tool which acknowledges the nature of the fluidity of paint. Like any other tool it is still one that controls and transforms matter. But unlike the brush it is in far greater sympathy with matter because it acknowledges the inherent tendencies and properties of that matter.“ (Robert Morris, *Anti Form*, in: *Artforum*, Vol. 6, April 1968, S. 33-35, hier: 34f.). Abgesehen von Pollock hätte sich insbesondere das Bauhaus als Referenz für Materialgerechtigkeit und zufällige Anordnungsstrukturen angeboten. Morris hatte trotz der Ablehnung des Formalismus Greenbergs dessen Bestrebung übernommen, den Illusionismus der europäische Kunstgeschichte zu überwinden. Daher bot sich für ihn Pollock als Referenz eher an, als das europäische Bauhaus. Zur Bedeutung von Jackson Pollocks Drippings für den „prozessualen Materialismus“ der Kunst der 1960er Jahre siehe Rosalind Krauss, *The Mind/Body Problem: Robert Morris in Series*, in: New York, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *Robert Morris. The Mind/Body Problem*, New York 1994, S. 2-17, hier S. 13f. und Dietmar Rübél, *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, München 2012, S. 189-196 u. 215-219. Zum Vergleich von Serras Frühwerk (u.a. auch von *Belts*) mit Pollocks Werk siehe außerdem Buchloh 2007, *Richard Serra's Early Work*, S. 49-50 u. 52-54.
8. Vgl. Buchloh 2007, *Richard Serra's Early Work*, S. 50. Buchloh assoziiert die *Belts* darüber hinaus mit Zaumzeug und Geschirr zum Einspannen von Zugtieren und geht soweit die Arbeit als eine brutale „Rematerialisierung der Geste“ zu lesen: „*Belts* redems Pollock's radicality by reverting the work to a tortured rather than to a liberated, autonomous vision.“ Dabei wird eine gewalttätige bis masochistische Semantik von *Belts* zwischen den Zeilen angedeutet. Buchloh sieht das Werk in einer kapitalismuskritischen Perspektive als Hinweis auf die Unterwerfung des Subjekts innerhalb der industriellen Produktion (ebd.).
9. Siehe dazu Greenbergs kanonische Aufsätze *Zu einem neueren Laokoon* (1940), *Skulptur in unserer Zeit* (1958) und *Modernistische Malerei* (1960), in: Greenberg 1997, *Essenzen der Moderne*, S. 56-81, 255-264 u. 265-278.
10. Zugleich verweist Serras *Belts* noch auf einen anderen künstlerischen Referenz- und Abgrenzungskontext im Frühwerk: Mit der seriellen Anordnung greift der Künstler mit *Belts* eine formale Strategie der Minimal Art auf, ohne jedoch deren rigide geometrische Formensprache zu übernehmen. Mit dem Fokus auf Materialgerechtigkeit und zufällige Anordnungsstrukturen beerbt er abgesehen von Pollock auch Leitgedanken des Bauhauses. Die Vorstellung vom materialgerechten Umgang mit dem Werkstoff wurde beispielsweise vom ehemals am Bauhaus ansässigen Josef Albers vertreten, mit dem Serra während seiner Studienzeit in Yale Kontakt hatte. „So I got to know him [Albers, SBR] a little bit. [...] the range of experiments [in Albers color course, SBR] helped you to understand that you could use material in such a way that it would inform whatever you were making. If you made something in one material it would read one way but if you made it in exactly the same format with a different material you'd get a different readout. Even if the procedure was the same, the material would change both the construction and the readout of the construction. And once you understood the basic lesson that procedure was dictated by material, you also realized that matter imposed its own form on form. That's a lesson I never forgot.“ (McShine und Serra 2007, *Conversation about Work*, S. 17f., siehe dazu auch: S. 28 und Friedrich Teja Bach, *Brancusi und Serra – Serra und Brancusi*, in: Riehen/Basel, Fondation Beyeler, *Constantin Brancusi und Richard Serra*, hg. v. Oliver Wick, Ostfildern 2011, S. 19-35, hier: S. 34, En. 3).
11. Auch Buchloh hat im Zusammenhang mit dem *Trough Pieces* auf Jasper Johns verwiesen (vgl. Buchloh 2007, *Richard Serra's Early Work*, S. 46). Es ist allerdings zu betonen, dass es sich bei Johns Skulpturen, anders als bei Serra, gerade nicht um Abgüsse vom Originalobjekt handelt. Die Objekte wurden vom Künstler vielmehr selbst geformt, entweder direkt in Formmetall oder zunächst in Gips. Noch größer ist die technische Diskrepanz im Falle der von Buchloh zur Illustration verwendeten Arbeit *Flashlight* von 1958, da Johns hier eine Taschenlampe auf einem Holzklotz installierte und mit Formmetall ummantelte. Zu Johns Skulpturen und deren Herstellung siehe: Roberta Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures 1954-1974. „The Changing Focus of the Eye“*, Ann Arbor 1985, S. 51-57; Houston, The Menil Collection und Leeds, Leeds City Art Gallery, *Jasper Johns: The Sculptures*, hg. v. The Center for the Study of Sculpture. Henry Moore Institute, Leeds 1996; San Diego, Museum of Contemporary Art San Diego u. a., *Jasper Johns: Light Bulb*, New York 2008.
12. Vgl. Buchloh 2007, *Richard Serra's Early Work*, S. 46-48.
13. Über die beiden hier beispielhaft genannten Werke hinaus lässt sich auch Serras *Plinths* (1976) nennen, eine Arbeit, die einen direkten Bezug zu Barnett Newmans *Here I* (1950) aufweist (siehe hierzu Buchloh 2007, *Richard Serra's Early Work*, S. 44f. u. 51). Die Werke seiner ersten Ausstellung in Rom *Live Animal Habitat* (1965-1966) können des Weiteren als Persiflage auf Robert Rauschenberg und dessen Assemblage *Monogram* (1955-1959), in die eine ausgestopfte Ziege integriert war, verstanden werden. Rauschenberg war „visiting critic“ während Serras Studienzeit in Yale (vgl. McShine und Serra 2007, *Conversation about Work*, S. 16 u. 20). Wenngleich Serra behauptet, zum damaligen Zeitpunkt keine Kenntnis von Arte Povera und den Happenings in der europäischen Kunstszene, etwa des Fluxus, gehabt zu haben (vgl. Hal Foster, *To Support*, in: New York 2013, *Serra*, S. 7-17, hier: S. 16), ist hier eine gemeinsame künstlerische Sensibilität trotzdem nicht zu leugnen.
14. Robert Morris, *Anmerkungen über Skulptur*, in: Gregor Stemmerich (Hg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden/Basel, 1998, S. 92-120, hier: S. 115f. Für einen Überblick zur Minimal Art siehe unter anderem: James Meyer (Hg.), *Minimalism*, London/New York 2000 und Stemmerich 1998, *Minimal Art*.
15. Morris 1968, *Anti Form*.

16. Vgl. Morris 1968, *Anti Form*, S. 35.
17. Morris 1968, *Anti Form*, S. 35. Zur historischen Einordnung der Ästhetik der „anti form“ siehe Richard Armstrong, *Anti-Form: 1965-1970*, in: Berlin, Martin-Gropius-Bau und London, Royal Academy of Arts, *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913 – 1993*, hg. v. Christos M. Joachimides und Norman Rosenthal, München/London 1993, S. 143-150 und Richard J. Williams, *After modern sculpture. Art in the United States and Europe 1965-70*, Manchester/New York 2000, S. 18-38.
18. Zu Morris Filzarbeiten siehe insbesondere New York, Green Art Gallery and Study Center, New York University, *Robert Morris. The Felt Works*, New York 1989; New York, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *Robert Morris. The Mind/Body Problem*, New York 1994, S. 212-223 und Hannover, Kunstverein Hannover u. a., *Robert Morris. Recent Felt Pieces and Drawings*, hg. v. Eckhard Schneider und Geert Schriever, Hannover 1997.
19. „[...] a rubber warehouse was emptying out on West Broadway and I phoned the manager of the company and asked if I could cart the rubber away. He said, As much as you can haul you can have. So I got Chuck Close and Phil Glass and Michael Snow and we brought it all up to my loft.“ (McShine und Serra 2007, *Conversation about Work*, S. 27).
20. Zur Frage der künstlerischen Kleptomanie von Morris siehe David Antin, *Have Mind, Will Travel*, in: New York 1994, Morris, S. 34-49.
21. Im Werk von Serra und Nauman der 1960er Jahre lassen sich noch weitere ähnliche Werke und Herangehensweisen entdecken. So haben sie beispielsweise beide ungegenständliche Abgüsse (Nauman in Fiberglas, Serra in Gummi) vorgenommen. Ferner teilen sie ein Interesse an phänomenologischen Auseinandersetzungen mit Raumfragen. Darüber hinaus habe ich an anderer Stelle Parallelen zwischen Serras *To Lift* und einer unbetitelten Latexarbeit von Nauman untersucht und damit Ursprünge von Serras Verständnis einer Topologie der Oberfläche im post-minimalistischen Kontext beleuchtet (vgl. Sandra Beate Reimann: *innen-außen. Topologisches Raumdenken in Richard Serras Band, Sequence und Cycle*, in: Sandra Beate Reimann u. a. (Hg.), *Jenseits der Repräsentation. Körperlichkeiten der Abstraktion in moderner und zeitgenössischer Kunst*, München 2013, S. 233-257, hier: S. 246-250). Zu Naumans frühen Arbeiten siehe Berkely, University of California, Berkely Art Museum u. a., *A Rose Has No Teeth: Bruce Nauman in the 1960s*, hg. v. Constance M. Lewallen, Berkely u. a. 2007 und das Werkverzeichnis Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofia u. a., *Bruce Nauman. Exhibition Catalogue and Catalogue Raisonné*, hg. v. Simon, Joan u. a., Minneapolis 1994.
22. Zu diesen Arbeiten siehe: New York 1994, Morris S. 226 u. Rübél 2012, *Plastizität*, S. 196-201 u. 213.
23. Rübél 2012, *Plastizität*, S. 219, vgl. auch S. 306.
24. Ursula Meyer, *De-Objectification of the Object*, in: *Arts Magazine*, Summer 1969, S. 20-22. Ähnlich schreibt auch Max Kozloff in seiner Rezension 9 in *a Warehouse. An „attack on the status of the object.“*, in: *Artforum* 7, no. 6 (February 1969), S. 38-42.
25. Rübél 2012, *Plastizität*, S. 33.
26. Rübél 2012, *Plastizität*, S. 7.
27. Vgl. Rübél 2012, *Plastizität*, S. 8.
28. Rübél 2012, *Plastizität*, S.7f. und vgl. S. 13.
29. Rübél 2012, *Plastizität*, S. 21 u. 306f. Zur Problematik des Terminus der „Liquidierung“ vor dem Hintergrund der Geschichte des 20. Jahrhunderts siehe Buchloh 2007, *Richard Serra's Early Work*, S. 51f. Auch Rübél selbst reflektiert an anderer Stelle die Problematik der Formlosigkeit, siehe dazu das Kap. IV „Zwischen glücklicher Befreiung und leidvoller Erinnerung“ Rübél 2012, *Plastizität*, S. 99-117.
30. Vgl. Rübél 2012, *Plastizität*, S. 121.
31. Nachdem die Skulptur als Gattung bei Rübél gewissermaßen an ihr Ende gelangt ist, findet er nur mehr Strategien der Musealisierung des Ephemeren, Praktiken der Konservierung, Wiederholung und Dokumentation. Siehe hierzu: Kap. VIII „Die Musealisierung des Ephemeren“, Rübél 2012, *Plastizität*, S. 268-305.
32. Zu Serras *Splashing* siehe: Buchloh 2007, *Richard Serra's Early Work*, S. 52; Olaf Pascheit und Dietmar Rübél, *Richard Serra in der Hamburger Kunsthalle*, hg. v. Uwe M. Schneede, Hamburg 2003 und McShine und Serra 2007, *Conversation about Work*, S. 24f. Zeitgenössische Rezensionen zur Ausstellung 9 in *a Warehouse* von John Perreault, Philip Leider und Max Kozloff sind wiederabgedruckt in: New York 2013, *Serra*, S. 116-120.
- Besondere Berühmtheit erlangte *Splashing* auch durch seine Abbildung auf dem Cover von *Artforum*, Vol. 6, Februar, 1969.
33. Vgl. Buchloh 2007, *Richard Serra's Early Work*, S. 52.
34. Zu den wenigen Beispielen ab 1970, bei denen Serra ein anderes Material als Stahl verwendete, zählen: *Shift* (1970-1972), *Colombino de Firenzuola* (1982), *La Palmera* (1982-1984), *Standing Stones* (1989) und *Afangar* (1990). Vgl. Kate D. Nesin, *Disorder: A Chronology in Spite of Itself*, in: Bilbao, Guggenheim Museum Bilbao, *Richard Serra. The Matter of Time*, Bilbao/Göttingen 2005, S. 177-187, hier: S. 184.
35. Der Begriff „signature material“ trägt dem Umstand Rechnung, dass die Künstler der 1960er und 1970er Jahre bevorzugt mit einem Material arbeiteten, das zugleich als ihr Erkennungsmerkmal fungiert. Dieser Terminus ist in der Beschreibung von Serras Skulpturen weit verbreitet. Es war mir bisher nicht möglich, zu eruieren, wer ihn zuerst verwendete. In jedem Fall handelt es sich um eine Adaption des Begriffs „signature style“, mit dem die Entwicklung von charakteristischen Malstilen in der New York School beschrieben werden. Vgl. Clement Greenberg, *Jackson Pollock: „Inspiration, Vision, Intuitive Decision“*, in: Ders., *The Collected Essays and Criticism. Volume 4. Modernism with a Vengeance. 1957-1969*, hg. v. John O'Brian, S. 245-250, hier: S. 247.
36. Im Rahmen des Arts and Technology-Programms hatte Serra bereits mit der *Skullcracker Series* (1969), bei welcher der Künstler auf dem Gelände des Stahlwerks Kaiser Steel Yard in Kalifornien Stahlbrammen und Stahlbleche zu instabilen Turmkonstruktionen stapelte, mit Stahl experimentiert und temporäre Skulpturen geschaffen.
37. Vgl. Rosalind E. Krauss, *Richard Serra/Sculpture*, in: New York, The Museum of Modern Art, *Richard Serra/Sculpture*, hg. v. Rosalind Krauss und Laura Rosenstock, New York 1986, S. 14-39, hier: S. 26f.
38. Zur Verwendung und Konnotation von Rost in der Kunst siehe: Jutta Weber, *Rost in Kunst und Alltag des 20. Jahrhunderts*, Reimer 2008. Weber hat die Bedeutungsverschiebung in der Wahrnehmung von Rost von Beginn bis zum Ende des 20. Jahrhunderts nachvollzogen. Sie beobachtet eine Aufwertung von Rost, die sich sowohl in der Kunst als auch bei Alltagsgegenständen manifestiert (vgl. u. a. ebd., S. 99).
39. Rübél 2012, *Plastizität*, S. 66 u. vgl. auch S. 179.
40. Von einem phänomenologischen Standpunkt aus trifft dies natürlich auf jeden Wahrnehmungsgegenstand zu. Die Besonderheit von Serras Skulpturen ist jedoch, dass sie dies in besonderer Weise thematisch und damit diesen in der alltäglichen Wahrnehmung nicht immer mitreflektierten Wahrnehmungsprozess bewusst machen.
41. Rübél erwähnt das Interesse von Morris und Serra an Wahrnehmungspsychologie, verfolgt dann die sich daraus ergebende Ablehnung objektiver Kunst und Auseinandersetzung mit Rezeptions- und Wahrnehmungsprozessen aber nicht weiter. Vgl. Rübél 2012, *Plastizität*, S. 241f.
42. Ausführlicher zur Frage nach dem Verhältnis von Subjekt und Objekt in Serras Skulpturen unter Berücksichtigung der Philosophie Maurice Merleau-Pontys siehe: Sandra Beate Reimann, *Von der Krümmung zur Topologie. Raum im skulpturalen Œuvre von Richard Serra*, Dissertation, Universität Wien, 2014.
43. Rosalind E. Krauss, *Sense and Sensibility – Reflections on Post '60s Sculpture*, in: *Artforum*, Vol. XII, no. 3, Nov. 1973, S. 43-53, hier: S. 50.
44. Vgl. Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin, 1966, S. 239-241.
45. Merleau-Ponty 1966, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 239.
46. Zu *Dirk's Pod* siehe auch: Sandra Beate Reimann, *Raum im Fluss. Dirk's Pod von Richard Serra*, in: *ALL-OVER*, Nr. 3, Oktober 2012, URL: <http://allover-magazin.com/?p=1068> (letzter Zugriff 13.01.2014). Des weiteren siehe: Silke von Berswordt-Wallrabe (Hg.): *Richard Serra. Dirk's Pod*, Göttingen, 2004. Die Skulptur besitzt eine Zwillingsschwester, die ebenfalls aus fünf solchen, in etwa gleichgroßen Formen bestehende Arbeit *Wake* (2003-2004) in Seattle, die im 2007 eröffneten Skulpturenpark des Seattle Art Museum, dem Olympic Sculpture Park, ihren permanenten Aufstellungsort gefunden hat.
47. Zwischen 2001 und 2004 schuf Serra insgesamt fünf skulpturale Arbeiten, die eine eigene Werkgruppe, die *Geschlossenen Körper*, bilden und ein neuartiges Gestaltungsprinzip aufweisen. Es handelt sich um *Union of the Torus and the Sphere* (2001), *New Union* (2003), *Double Torus* (2003), *Wake* (2003-2004) und als letztes Werk der Gruppe *Dirk's Pod* (2004). Hinsichtlich ihrer Ab-

- geschlossenheit und Körperhaftigkeit unter Verwendung von mehrdimensional gekrümmten Stahlplatten kommt hier ein neuartiges Formenvokabular innerhalb von Richard Serras Œuvre zum Einsatz, das einen singulären Charakter hat. Zuvor waren seine aus Stahlplatten bestehenden Arbeiten immer durch Offenheit gekennzeichnet und konnten betreten werden.
48. Serras Rekurse auf topologische Konfigurationen und seine Auseinandersetzung mit topologischen Raumbegriffen werden zentral behandelt in: Sandra Beate Reimann, *Von der Krümmung zur Topologie. Raum im skulpturalen Œuvre von Richard Serra*, Dissertation Universität Wien, 2014.
49. Merleau-Ponty 1966, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 94. Die Beschreibung eines offenen Kunstwerks findet sich ferner bei Umberto Eco. Eco setzt hier aber anders als Merleau-Ponty nicht bei einer grundlegenden Offenheit, die aller Wahrnehmung eignet, an, sondern bezieht sich speziell auf den bereits reflexiven Vorgang der Rezeption, d. h. der Interpretation von Kunstwerken. Laut Eco lassen sich in gewisser Weise alle Kunstwerke als „offen“ bezeichnen, da jeder seine individuelle Perspektive auf das Kunstwerk mitbringt und jede Rezeption demnach als eine Realisation verstanden werden kann (vgl. Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main, 1973, insb. S. 30). Darüber hinaus gibt es Kunstwerke, bei welchen die Offenheit programmatisch ist und die diese Offenheit inszenieren (vgl. ebd., S. 32). Serras Werke verbinden diese beiden Gedankengänge, insofern es sich um Inszenierungen von Offenheit handelt, jedoch nicht eine interpretative, sondern die Offenheit der Gegenstände in der Wahrnehmungserfahrung thematisch ist.
50. Merleau-Ponty 1966, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 239.
51. Diese Nähe der Serra-Interpretationen, zu dessen eigener Deutung macht sich auch stark in der Strukturierung der Veröffentlichungen zu Serra bemerkbar, in welchen Verben gerne als programmatische Überschriften gewählt werden, so etwa bei Krauss (Krauss 1986, *Richard Serra/Sculpture*) und in der jüngeren Zeit etwa in den Aufsätzen von Lynne Cooke (Lynne Cooke, *Thinking on Your Feet: Richard Serra's Sculptures in Landscape*, in: New York 2007, *Serra*, S. 77-104) und Hal Foster (Foster 2013, *To Support*).
52. Vgl. Rübél 2012, *Plastizität*, S. 21 u. 306f.
53. Vgl. Kap. VIII „Die Musealisierung des Ephemeren“, Rübél 2012, *Plastizität*, S. 268-305.
54. Hal Foster, der sich diesen Fragen nach dem Medium Skulptur angenommen hat, benennt dieses Paradox zwischen dem Festhalten an der Skulptur bei gleichzeitiger Auflösung derselbigen als „The Un/making of Sculpture“. Foster liest nun Serras Werk als eine Abgrenzung und Kritik an Malerei auf der einen Seite und Architektur auf der anderen. Hal Foster, *The Un/making of Sculpture*, in: Los Angeles, The Geffen Contemporary at The Museum of Contemporary Art Los Angeles, *Richard Serra: Sculpture 1985-1998*, Los Angeles/Göttingen 1998, S. 13-31.
55. Vgl. Richard Serra, *Questions, Contradictions, Solutions. Early Work*, in: Bilbao 2005, *The Matter of Time*, S. 47-54, hier: S. 48 u. 50.
56. Hinsichtlich anderer Aspekte handelt es sich aber bei den Raumkonzeptionen von Descartes, Newton und Kant durchaus um differente, bis hin zu als konträr zu bezeichnende Raumvorstellungen. Die Gemeinsamkeit in den klassischen physikalischen Raumtheorien liegt in der Vorstellung des Raumes als homogen, isotrop (richtungsunabhängig) und unendlich (oder unbestimmt) ausgedehnt.
57. Ausführlich hierzu siehe: Reimann 2014, *Von der Krümmung zur Topologie*.
58. Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Frankfurt am Main, 2000.
59. Greg Lynn (Hg.): *Folding in Architecture, Architectural Design*, Bd. 63, Nr. 3/4 (März/April), Profile Nr. 102, 1993.
60. Eine solche Kritik am ‚Einfrieren‘ der Faltung sowie an Bildlichkeit und Metapherncharakter der Falte üben u. a. Joachim Huber (Joachim Huber, *Urbane Topologie. Architektur der randlosen Stadt*, Dissertation an der Fakultät Architektur, Stadt- und Regionalplanung der Bauhaus-Universität, Weimar, 2000, S. 315-317) und Stan Allen (Stan Allen, *Spurenelemente*, in: Cynthia Davidson (Hg.), *Auf den Spuren von Eisenman*, Sulgen, 2006, S. 49-65, hier: S. 64).
61. Zu diesen durch figurative Oberflächen gekennzeichneten Entwürfen siehe auch: Carolin Höfler, *Form und Zeit. Computerbasiertes Entwerfen in der Architektur*, Phil. Diss., Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin, 2009, elektronisch erschienen 2011, URL: <http://edoc.hu-berlin.de/docviews/abstract.php?lang=ger&id=38578> (26.11.2013), S. 73-76. Des Weiteren: Philip Ursprung, *Verwerfungslinien der globalisierten Welt. Peter Eisenmans Greater Columbus Convention Center (1993)*, in: Wolfram Pichler u. Ralph Ubl, (Hg.), *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*, Wien, 2009, S. 405-426, hier: S. 407.
62. Vgl. Anthony Vidler, *Warped Space. Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*, Cambridge (Mass.), 2001, S. 219-233.
63. Vidler 2001, *Warped Space*, S. 233.
64. Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare, gefolgt von Arbeitsnotizen*, hg. u. mit einem Vor- und Nachwort versehen v. Claude Lefort, a. d. Franz. v. Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels, München, 2004, S. 179f.
65. Gottfried Schatz, *Ein Geburtsort für neue Ideen*, in: Novartis International AG (Hg.), *Novartis Campus. Eine moderne Arbeitswelt. Voraussetzungen, Bausteine, Perspektiven*, Ostfildern, 2009, S. 12-17, hier: S. 41.

Bibliographie

- Stan Allen, *Spurenelemente*, in: Davidson 2006, *Auf den Spuren von Eisenman*, S. 49-65.
- David Antin, *Have Mind, Will Travel*, in: New York 1994, Morris, S. 34-49.
- Richard Armstrong, *Anti-Form: 1965-1970*, in: Berlin 1993, *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert*, S. 143-150.
- Friedrich Teja Bach, *Brancusi und Serra – Serra und Brancusi*, in: Riehen/Basel 2011, *Brancusi und Serra*, S. 19-35.
- Roberta Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures 1954-1974. „The Changing Focus of the Eye“*, Ann Arbor 1985.
- Silke von Berswordt-Wallrabe (Hg.): *Richard Serra. Dirk's Pod*, Göttingen, 2004.
- Benjamin D. Buchloh, *Richard Serra's Early Work: Sculpture between Labor and Spectacle*, in: New York 2007, *Serra*, S. 43-58.
- Lynne Cooke, *Thinking on Your Feet: Richard Serra's Sculptures in Landscape*, in: New York 2007, *Serra*, S. 77-104.
- Cynthia Davidson (Hg.), *Auf den Spuren von Eisenman*, Sulgen, 2006.
- Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Frankfurt am Main, 2000.
- Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main, 1973.
- Hal Foster, *The Un/making of Sculpture*, in: Los Angeles 1998, *Serra*, S. 13-31.
- Hal Foster, *To Support*, in: New York 2013, *Serra*, S. 7-17.
- Clement Greenberg, *Zu einem neueren Laokoon (1940)*, in: Greenberg 1997, *Essenzen der Moderne*, S. 56-81.
- Clement Greenberg, *Amerikanische Malerei (1955)*, in: Greenberg 1997, *Die Essenzen der Moderne*, S. 194-224.
- Clement Greenberg, *Skulptur in unserer Zeit (1958)*, in: Greenberg 1997, *Essenzen der Moderne*, S. 255-264.
- Clement Greenberg, *Modernistische Malerei (1960)*, in: Greenberg 1997, *Essenzen der Moderne*, S. 265-278.
- Clement Greenberg, *Jackson Pollock: „Inspiration, Vision, Intuitive Decision“*, in: Greenberg, *Modernism with a Vengeance. 1957-1969*, S. 245-250.
- Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism. Volume 4. Modernism with a Vengeance. 1957-1969*, hg. v. John O'Brian.
- Clement Greenberg, *Die Essenzen der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. v. Karlheinz Lüdeking, Dresden 1997.
- Carolin Höfler, *Form und Zeit. Computerbasiertes Entwerfen in der Architektur*, Phil. Diss., Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin, 2009, elektronisch erschienen 2011, URL: <http://edoc.hu-berlin.de/docviews/abstract.php?lang=ger&id=38578> (26.11.2013).
- Joachim Huber, *Urbane Topologie. Architektur der randlosen Stadt*, Dissertation an der Fakultät Architektur, Stadt- und Regionalplanung der Bauhaus-Universität, Weimar, 2000.
- Rosalind E. Krauss, *Richard Serra/Sculpture*, in: New York 1986, *Serra*, S. 14-39.
- Rosalind E. Krauss, *The Mind/Body Problem: Robert Morris in Series*, in: New York 1994, *Morris*, S. 2-17.
- Rosalind E. Krauss, *Sense and Sensibility – Reflections on Post '60s Sculpture*, in: *Artforum*, Vol. XII, no. 3, Nov. 1973, S. 43-53.
- Max Kozloff, *9 in a Warehouse. An „attack on the status of the object.“*, in: *Artforum* 7, no. 6 (February 1969), S. 38-42.
- Greg Lynn (Hg.): *Folding in Architecture, Architectural Design*, Bd. 63, Nr. 3/4 (März/April), Profile Nr. 102, 1993.
- Kynaston McShine und Richard Serra, *A Conversation about Work with Richard Serra*, in: New York 2007, *Serra*, S. 15-40.

Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin, 1966.

Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare, gefolgt von Arbeitsnotizen*, hg. u. mit einem Vor- und Nachwort versehen v. Claude Lefort, a. d. Franz. v. Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels, München, 2004.

James Meyer (Hg.), *Minimalism*, London/New York 2000.

Ursula Meyer, *De-Objectification of the Object*, in: *Arts Magazine*, Summer 1969, S. 20-22.

Robert Morris, *Anti Form*, in: *Artforum*, Vol. 6, April 1968, S. 33-35.

Robert Morris, *Anmerkungen über Skulptur*, in: Stemmrich 1998, *Minimal Art*, S. 92-120.

László Moholy-Nagy, *von material zu architektur*, Bauhausbücher, Bd. 14, München 1929.

Kate D. Nesin, *Disorder: A Chronology in Spite of Itself*, in: Bilbao 2005, *The Matter of Time*, S. 177-187.

Novartis International AG (Hg.), *Novartis Campus. Eine moderne Arbeitswelt. Voraussetzungen, Bausteine, Perspektiven*, Ostfildern, 2009.

Olaf Pascheit und Dietmar Rübél, *Richard Serra in der Hamburger Kunsthalle*, hg. v. Uwe M. Schneede, Hamburg 2003.

Wolfram Pichler u. Ralph Ubl, (Hg.), *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*, Wien, 2009.

Sandra Beate Reimann, *Raum im Fluss. Dirk's Pod von Richard Serra*, in: *ALL-OVER*, Nr. 3, Oktober 2012, URL: <http://allovermagazin.com/?p=1068> (13.01.2014).

Sandra Beate Reimann, *innen-außen. Topologisches Raumdenken in Richard Serras Band, Sequence und Cycle*, in: Reimann 2013, *Jenseits der Repräsentation*, S. 233-257.

Sandra Beate Reimann u. a. (Hg.), *Jenseits der Repräsentation. Körperlichkeiten der Abstraktion in moderner und zeitgenössischer Kunst*, München 2013.

Sandra Beate Reimann, *Von der Krümmung zur Topologie. Raum im skulpturalen Œuvre von Richard Serra*, Dissertation Universität Wien, 2014.

Dietmar Rübél, *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, München 2012.

Gottfried Schatz, *Ein Geburtsort für neue Ideen*, in: Novartis International AG 2009, *Novartis Campus*, S. 12-17.

Richard Serra, *Writings. Interviews*, Chicago 1994.

Richard Serra und Bernard Lamarche-Vadel, *Interview* (erstmal publiziert in: *Artistes*, Paris, November 1980), in: Serra 1994, *Writings. Interviews*, S. 111-117.

Richard Serra, *Questions, Contradictions, Solutions. Early Work*, in: Bilbao 2005, *The Matter of Time*, S. 47-54.

Gregor Stemmerich (Hg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden/Basel, 1998.

Anthony Vidler, *Warped Space. Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*, Cambridge (Mass.), 2001.

Jutta Weber, *Rost in Kunst und Alltag des 20. Jahrhunderts*, Reimer 2008.

Richard J. Williams, *After modern sculpture. Art in the United States and Europe 1965-70*, Manchester/New York 2000.

Philipp Ursprung, *Verwerfungslinien der globalisierten Welt. Peter Eisenmans Greater Columbus Convention Center (1993)*, in: Pichler und Ubl 2009, *Topologie*, S. 405-426.

Berkely, University of California, Berkely Art Museum u. a., *A Rose Has No Teeth: Bruce Nauman in the 1960s*, hg. v. Constance M. Lewallen, Berkely u. a. 2007.

Berlin, Martin-Gropius-Bau und London, Royal Academy of Arts, *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert, Malerei und Plastik 1913 – 1993*, hg. v. Christos M. Joachimides und Norman Rosenthal, München/London 1993.

Bilbao, Guggenheim Museum Bilbao, *Richard Serra. The Matter of Time*, Bilbao/Göttingen 2005.

Hannover, Kunstverein Hannover u. a., *Robert Morris. Recent Felt Pieces and Drawings*, hg. v. Eckhard Schneider und Geert Schriever, Hannover 1997.

Houston, The Menil Collection und Leeds, Leeds City Art Gallery, *Jasper Johns: The Sculptures*, hg. v. The Center for the Study of Sculpture. Henry Moore Institute, Leeds 1996.

Los Angeles, The Geffen Contemporary at The Museum of Contemporary Art Los Angeles, *Richard Serra: Sculpture 1985-1998*, Los Angeles/Göttingen 1998.

Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofia u. a., *Bruce Nauman. Exhibition Catalogue and Catalogue Raisonné*, hg. v. Simon, Joan u. a., Minneapolis 1994.

New York, The Museum of Modern Art, *Richard Serra/Sculpture*, hg. v. Rosalind Krauss und Laura Rosenstock, New York 1986.

New York, Green Art Gallery and Study Center, New York University, *Robert Morris. The Felt Works*, New York 1989.

New York, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *Robert Morris. The Mind/Body Problem*, New York 1994.

New York, The Museum of Modern Art, *Richard Serra. Sculpture: Forty Years*, hg. v. Kynaston McShine und Lynne Cooke, New York/Göttingen 2007.

New York, David Zwirner, *Richard Serra: Early Work*, hg. v. David Zwirner, Göttingen 2013.

Riehen/Basel, Fondation Beyeler, *Constantin Brancusi und Richard Serra*, hg. v. Oliver Wick, Ostfildern 2011.

San Diego, Museum of Contemporary Art San Diego u. a., *Jasper Johns: Light Bulb*, New York 2008.

Abbildungen

Abb. 1: Fotografie: Peter Moore, New York, The Museum of Modern Art, *Richard Serra. Sculpture: Forty Years*, hg. v. Kynaston McShine u. Lynne Cooke, New York/Göttingen 2007, S. 112.

Abb. 2: Katy Siegel (Hg.), *Abstract Expressionism*, London/New York 2011, S. 60.

Abb. 3: Foster, Hal et al. (Hg.), *art since 1900. modernism, antimodernism, postmodernism*, London 2007, S. 373.

Abb. 4: New York, The Museum of Modern Art, *Abstract Expressionism at The Museum of Modern Art. Selections from the Collection*, hg. v. Ann Temkin, New York 2010, S. 54.

Abb. 5: Fotografie: Peter Moore, New York 2007, *Serra*, S. 109.

Abb. 6: Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrheinwestfalen, *Donald Judd*, hg. v. Nicholas Serota, Köln 2004, S. 109.

Abb. 7: Fotografie: Peter Moore, New York 2007, *Serra*, S. 109.

Abb. 8: James Meyer (Hg.), *Minimalism*, London/New York 2000, S. 58.

Abb. 9: *Artforum*, Vol. 6, April 1968, S. 33-35, hier: 35.

Abb. 10: Fotografie: Peter Moore, New York, David Zwirner, *Richard Serra: Early Work*, hg. v. David Zwirner, Göttingen 2013, S. 51.

Abb. 11: New York, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *Robert Morris. The Mind/Body Problem*, New York 1994, S. 215.

Abb. 12: New York 2007, *Serra*, S. 119.

Abb. 13: New York 1994, *Morris*, S. 227.

Abb. 14: New York 1994, *Morris*, S. 214.

Abb. 15: Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofia u. a., *Bruce Nauman. Exhibition Catalogue and Catalogue Raisonné*, hg. v. Simon, Joan u. a., Minneapolis 1994, S. 208.

Abb. 16: Fotografie: Peter Moore, New York 2007, *Serra*, S. 125.

Abb. 17: New York 2007, *Serra*, S. 148.

Abb. 18: Fotografie: Peter Moore, New York 2007, *Serra*, S. 147.

Abb. 19: Fotografie: Peter Moore, New York 2007, *Serra*, S. 132.

Abb. 20: Silke von Berswordt-Wallrabe (Hg.): *Richard Serra. Dirk's Pod*, Göttingen, 2004, S. 111.

Abb. 21: Fotografie: Nic Tenwiggenhorn, Berswordt-Wallrabe 2004, *Dirk's Pod*, S. 100.

Abb. 22: Fotografie: Nic Tenwiggenhorn, Berswordt-Wallrabe 2004, *Dirk's Pod*, S. 92.

Abb. 23: Fotografie: Nic Tenwiggenhorn, Berswordt-Wallrabe 2004, *Dirk's Pod*, S. 93.

Abb. 24: Fotografie: Nic Tenwiggenhorn, Berswordt-Wallrabe 2004, *Dirk's Pod*, S. 87.

Abb. 25: Fotografie: Nic Tenwiggenhorn, Berswordt-Wallrabe 2004, *Dirk's Pod*, S. 97.

Abb. 26: New York 2007, *Serra*, S. 122f.

Abb. 27: New York 2007, *Serra*, S. 392.

Abb. 28: Fotografie: Theodor Scherrer, Berswordt-Wallrabe 2004, *Dirk's Pod*, S. 121.

Abb. 29: Novartis International AG (Hg.), *Novartis Campus. Eine moderne Arbeitswelt. Voraussetzungen, Bausteine, Perspektiven*, Ostfildern, 2009, S. 143.

Zusammenfassung

Nach Experimenten mit Formlosigkeit entdeckte Richard Serra Ende der 1960er Jahre COR-TEN-Stahl als seinen Werkstoff und verwirklicht seither Skulpturen, die hinsichtlich Material und Form in Dauerhaftigkeit, Stabilität und Schwere kaum zu überbieten sind. Damit verhalten sie sich antithetisch zur Verflüssigung und Verflüchtigung des Materials in der Skulptur des 20. Jahrhunderts, als deren Kronzeuge Serras frühes postminimalistisches Schaffen fungiert. Trotz der Stabilität des Stahls und der Starrheit der Platten sind Serras Skulpturen dennoch durch ein „prozessuales Werden“ gekennzeichnet. Mit der Konzeption von großen, unüberschau- und begehbaren Arbeiten verlagert sich die Prozessualität vom Material in die zeitliche und peripatetische Rezeption. Aus seinem Interesse heraus, das Verhältnis von Subjekt und Objekt zu befragen, findet Serra zu einer skulpturalen Auseinandersetzung mit Fragen der Wahrnehmung und des Raumes. Dabei wird nun der Raum selbst zu Serras plastischem Material. Nach der von ihm selbst exerzierten Dekonstruktion und Auflösung der Skulptur wandelt sich Serras skulpturales Projekt hin zu einer medialen Neudefinition. Dabei liegt das Potential seiner Skulpturen in der Möglichkeit, zeitgenössische Raumkonzeptionen erfahrbar zu machen, anstatt diese nur bildlich zu repräsentieren oder metaphorisch zu vermitteln.

Autorin

Dr. Sandra Beate Reimann studierte Kulturwissenschaften, Kunstgeschichte und VWL an der Universität Leipzig. Von 2010 bis 2013 war sie Stipendiatin, 2014 Post-Doc-Stipendiatin am Graduiertenkolleg „Das Reale in der Kultur der Moderne“ an der Universität Konstanz. 2014 wurde Sandra Beate Reimann mit einer Arbeit zu den Raumbegriffen in Richard Serras jüngeren Skulpturen (*Von der Krümmung zur Topologie. Raum im skulpturalen Œuvre von Richard Serra*) an der Universität Wien mit Auszeichnung pro-

moviert. Neben Aufsätzen zu Richard Serra erschien der zusammen mit Olga Moskatova und Kathrin Schöneegg herausgegebene Sammelband *Jenseits der Repräsentation. Körperlichkeiten der Abstraktion in moderner und zeitgenössischer Kunst* (Fink, 2013). Derzeit arbeitet sie als Assistentzkuratorin am Museum Tinguely in Basel.

Titel

Sandra Beate Reimann, Vom prozessualen Werden des Materials zur Prozessualität von Wahrnehmung und Raum. Das Potential von Skulptur bei Richard Serra, in: *kunsttexte.de*, Sektion Gegenwart Nr. 1, 2015 (21 Seiten), www.kunsttexte.de.