



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Richard Serra - Philip Glass. Untersuchungen zu
Prozess, Zeit und Linie in den Arbeiten beider Künstler“

Verfasserin

Christiane Vogl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte
Betreuerin / Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Friedrich Teja Bach

Inhaltsverzeichnis

Einführung

I. Serra, Glass und der Umkreis beider Künstler Ende der 60er Jahre	S. 5
II. Prozesshaftigkeit	S. 17
a. Richard Serra	S. 19
Verb List	
Splashings / Castings	
Props & House of cards	
Strike & Circuit	
Prozess und Film am Beispiel von Hand Catching Lead	
b. Philip Glass	S. 32
Philip Glass, La Monte Young, Terry Riley und Steve Reich	
Die Entwicklung der prozesshaften Musik bei Philip Glass	
Beispiele für Prozesse in der Musik von Philip Glass	
Repetitive Strukturen ⁷	
Exkurs: Inspiration Asien	S. 43
III. Die Zeitlichkeit von Material und Wahrnehmung	S. 49
a. Richard Serra	S. 49
Frühe Skulptur und Splashings	
Die Zeit im Filmschaffen von Richard Serra	
Zeit, Raum und peripatetische Wahrnehmung	
The Matter of Time - Eine Installation	
Drawings	
b. Philip Glass	S. 60
Long Beach Word Location - Eine Kooperation von Richard Serra und Philip Glass	
Exkurs: Samuel Beckett	S. 66
IV. Die Linie als strukturierendes Element bei Serra und Glass	S. 69
a. Die Linie in den Zeichnungen und den skulpturalen Arbeiten Richard Serras	S. 69
b. Die musikalische Linie im Werk von Philip Glass	S. 76

Anhang

Literaturverzeichnis	
Abbildungsnachweis	
Abbildungsanhang	
Zusammenfassung	
Lebenslauf	

Einführung

Mein Interesse für interdisziplinäre Zusammenhänge in der Kunst und die Gemeinsamkeiten wie auch Unterschiede im Umgang mit Problemstellungen bildet den Grundstein dieser Arbeit. Seit jeher scheinen Musiker die Rolle eines Bindeglieds in der Kunstwelt innegehabt zu haben, und der Einblick in ihre Welt gestattete auch mir in vieler Hinsicht ein besseres Verständnis von Kunst im Allgemeinen. Es war mir daher ein Anliegen, Musik und Kunstgeschichte im Rahmen dieser Arbeit in eine Verbindung zu bringen. Meine Entscheidung für die Konstellation Richard Serra / Philip Glass entstand aus der Kombination meiner Begeisterung für Serra bzw. Glass und dem Umstand, dass diese beiden eine langjährige Freundschaft verbindet.

Im Folgenden soll nun den Gemeinsamkeiten im Werk von Richard Serra und Philip Glass nachgegangen werden. Ausgehend von der Analyse von Serras Arbeiten werden die drei prägnantesten Korrelationen mit den (frühen) Arbeiten von Glass – nämlich Prozess, Zeit und Linie – aufgezeigt und untersucht werden. Interdependenzen und individuelle Leistungen beider Künstler sollen ebenso betrachtet werden wie die Entwicklung der Werke im Laufe der Zeit, frei nach Serras Zitat „work comes out of work“: die Verlagerung von Interessen und der Wandel von Problemstellungen. Nicht zuletzt soll auf die Bedeutung von medienübergreifenden Problemstellungen und Problemlösungen in der Kunst hingewiesen werden, die nicht nur auf Glass und Serra im Speziellen zutreffen, sondern auch generell Gültigkeit haben.

Typisch für beide Künstler ist die Tatsache, dass eine Einordnung in eine existierende, in der Kunst so beliebte *Schubblade* nicht wirklich funktioniert. Keine auch noch so ausgeklügelte und vermeintliche durchdachte Bezeichnung vermag das Oeuvre in korrekter und vollständiger Weise zu beschreiben. Jeder Begriff ist immer jeweils nur teilweise oder auf eine bestimmte Periode im Schaffen des Künstlers beschränkt anwendbar, wie auch der mangels Alternativen gängige Terminus *Minimal Music* für die Musik von Glass höchstens für das Frühwerk bis 1974 gelten kann, auf welches ich mich in den folgenden Untersuchungen beschränken möchte. Ebenso ist der Personenkreis um Serra und Glass nicht als *Schule* erklärbar, sondern als Zusammenkunft von Künstlern aus aller Richtungen, Sparten und Herkünfte, die durch keinerlei stilistische Prämissen verbunden waren.

Die von Anfang an enge Verbindung von Serra und Glass ist sicherlich auf den gemeinsamen Fokus einer Zielsetzung, nämlich die Suche nach einer eigenen Sprache, sowie auf das Übereinstimmen von Werten, Erfahrungen und Denkweisen zurück zu führen. So kann man natürlich im Gegenzug davon ausgehen, dass diese Gemeinsamkeiten zu der engen Verbindung führten. Beides ist richtig. Welcher gemeinsame Gedanke allem zugrunde liegt, soll im Folgenden erläutert werden. Anhand dreier Themengebiete und mit Schwerpunkt auf die Jahre 1966 bis 1974 sollen Analogien aufgezeigt und untersucht werden. Dazu gehören Betrachtungen zur Prozesshaftigkeit, die damit eng verknüpfte Beziehung der Zeitlichkeit und zuletzt die Rolle der Linie. In Exkursen wird sowohl auf Becketts Relevanz für Glass eingegangen werden wie auch auf den Einfluss Asiens auf Serra und Glass.

I. Serra, Glass und der Umkreis beider Künstler Ende der 60er Jahre

Richard Serra - Biographie

Richard Serra wurde am 2. November 1939 als Sohn des gebürtigen Spaniers Tony und der gebürtigen Russin Gladys in San Francisco geboren. Der Vater arbeitete in einer nahe gelegenen Schiffswerft und nahm seinen kleinen Sohn gelegentlich dorthin mit. Richard Serras erste Kindheitserinnerungen rühren von einem dieser Ausflüge, als ein Tanker zu Wasser gelassen wurde.¹

Ebenfalls in seiner Kindheit findet sich der Beginn von Serras intensiver Beschäftigung mit dem Zeichnen die bis zum heutigen Tag andauert. An der *University of California* in Berkley und Santa Barbara absolvierte er schließlich von 1957 – 1961 nicht nur das Studium der englischen Literatur, sondern belegte auch erste Zeichenkurse bei Rico Lebrun und Howard Earshaw. Die beiden von mexikanischen Malern beeinflussten Lehrer waren wohl ausschlaggebend für Serras Reisen nach Guadalajara und Mexiko, wo ihn die Arbeiten eines José Clemente Orozcos nachhaltig beeindruckten. Neben seinem Studium arbeitete Serra immer wieder in Stahlwerken, ebenfalls von enormer Wichtigkeit für seine späteren Arbeiten, damals war es jedoch lediglich ein Weg in relativ kurzer Zeit viel Geld zu verdienen. Als er im Alter von 15 Jahren mit der Arbeit in einer Kugellager-Fabrik und ein Jahr später in einem Stahlwerk zu arbeiten anfing, war Serra noch weit davon entfernt der Beschäftigung mit dem Metall in irgendeiner Weise Bedeutung für sein späteres künstlerisches Schaffen beizumessen. Im Zeitraum von 18 bis 22 Jahren war er mehrmals in verschiedenen Stahlwerken beschäftigt, dazu gehörten Bethlehem, Pacific Judson, Murphy, Ryerson und Kaiser.²

1961 wechselt Serra schließlich an die *Yale University* in New Haven, Connecticut. Er besuchte eine Klasse zusammen mit Chuck Close, Brice Marden und Rockstraw Downes, die allesamt schon recht erfahren im Bereich der Malerei waren, was Serra anfangs etwas an sich zweifeln ließ.³ Wenn auch die Fakultät eher von akademischen abstrakten Expressionisten dominiert war, so lernte Serra dort auch Frank Stella und Robert Rauschenberg kennen, die zur Kritik an Studentenarbeiten eingeladen worden waren. Ihre Anwesenheit kann durchaus

¹ Serra, Weight, 1994, S. 183.

² Bear 1990, S. 52. Auch viele andere Künstler arbeiteten während der Nachkriegs- und Nachdepressionszeit, zeitweise in Stahlwerken oder anderen Industriezweigen, so z.B. Glass, Morris und Andre.

³ Foster 2005, S. 23/24.

als Zeichen für das langsame Weichen des Abstrakten Expressionismus zugunsten der Pop- und Minimal Art gedeutet werden.⁴

In seinem letzten Jahr in Yale – Serra machte seine Abschlüsse als *Bachelor of Arts* und *Master of Arts* – war er bereits als Dozent tätig und unterrichtete den *Color Course*. Serra wurde auch von Josef Albers gebeten, dessen Buch *The Interaction of Color* (1963 erschienen) zu redigieren. In dasselbe Jahr fallen auch die Begegnungen mit Künstlern der New York School wie Philip Guston, Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt und Frank Stella. Nach Erhalt eines Stipendiums durch die Universität macht sich Serra auf nach Paris, wo er gemeinsam mit seiner damaligen Frau Nancy Graves ein Atelier hatte. Neben der Arbeit nach lebendem Modell in der Grande Chaumière zeichnete er vor allem in Brancusis Studio, welches im *Musée national d'art moderne* rekonstruiert worden war. Es war Brancusis Fähigkeit, Volumen mit einer Konturlinie zu konzipieren und die zeichnerische Qualität der Skulpturen, die Serra zu einem Bildhauer werden ließ.⁵

“I am not interested in Brancusi's drawings. I am interested, however, in the way he draws within his sculpture. How he completes a volume on the edge is drawing, how he cuts a form is drawing. Drawing defines how one collects material through scale, placement, and edge.”⁶

Doch es war auch eine neue Freundschaft, deren enorme Bedeutung sich abzuzeichnen begann. Nancy Graves war es, die Serra schließlich 1965 mit Philip Glass bekannt machte, den sie bei der Überfahrt nach Europa kennen gelernt hatte. Von diesem Zeitpunkt an trafen sich Serra und Glass täglich, etwa um im *Coupoie* auf Alberto Giacometti zu warten (Serra und Glass pflegten in der Nähe des Künstlers Platz zu nehmen und ihn anschließend zu beobachten), oder aber um sich Filme von Keaton, Truffaut oder Godard in der Cinématèque anzusehen. Auch das gemeinsame Lesen von Cages *Silence* und das Ansehen von Stücken von Beckett gehörten zu ihren Unternehmungen.

Das Jahr 1966 verbrachte Serra zum Teil in Florenz, was ihm durch ein Fulbright-Stipendium ermöglicht worden war, und er unternahm verschiedene Reisen, die ihn von Athen über

⁴ Lamarche-Vadel 1990, S. 114.

⁵ Pacquement 1990, S. 184.

⁶ Serota/Sylvester 1994, S. 278. Vgl. dazu auch: Bach 1994, S. 27-33.

Istanbul, Spanien bis nach Nordafrika führten. Die in diesem Jahr entstandenen bereits von der Malerei entfernten Werke, die mit Zufall – beeinflusst von Cage und Burroughs – experimentierten, scheiterten in Serras Augen ebenso wie die Versuche, Johns und Duchamp zu verarbeiten.

In Florenz begann Serra u.a. mit Rastern und beliebigen Farben zu arbeiten, wobei er sich jeweils eine Minute Zeit gab um ein Viereck auszumalen.

„Vor mir auf dem Boden waren dreissig Kübel Farbe, alle verschieden. Ich hatte eine Stoppuhr in der Hand und einen Pinsel in der anderen; ich gab mir eine Minute zum Malen, ging blindlings von einem Kübel zum anderen. Es war ein Versuch Malerei auf das wesentliche zu reduzieren. Ich war weder an Komposition noch an malerischer Fläche interessiert. Aber meine Experimente mit dem Zufall – beeinflusst von Burroughs und Cage – führten mich in eine Sackgasse.“⁷

Das erzielte Ergebnis erinnerte zu sehr an die Werke Ellsworth Kellys, die Serra wenig später sah, was dazu führte, dass er diese Arbeitsweise verwarf. Und zu Cage bemerkte er: „Cage collaged his lectures from different conventions and disciplines, and he did it in a very roll-the-dice way. With its antecedents in Dada, it was too much like unrestrained poetry, and that didn't interest me.“⁸

Auch jene Arbeiten, in welchen Serra lebende und ausgestopfte Tiere in hölzerne Käfige steckte, waren über kurz oder lang nicht befriedigend und dienten lediglich der Abnabelung von der akademischen Sichtweise, vom Anerzogenen und der Abkehr vom bildhaften Raum. Dies führte aber ironischer Weise zur *Arte Povera*, wenn auch in unbeabsichtigter Weise, wie Serra meint.⁹

Eine die Biographien von Serra und Glass verbindende Anekdote illustriert die genannten Arbeiten. Glass und JoAnne Akalaitis, eine Theater-Regisseurin mit der Glass zusammenlebte, hatten in Ermangelung Kühlschranks nur eine kleine Box, ähnlich einem Käfig, um das Essen darin aufzubewahren. Serra wollte diese Box unbedingt haben, aber

⁷ Lamarche-Vadel 1990, S. 116.

⁸ Foster 2005, S. 25.

⁹ Serra 2005, S. 26.

Akalaitis wollte sie nicht hergeben, weshalb dieser sie in einem unbeobachteten Moment an sich nahm. Der Käfig endete in eben dieser Arbeit.¹⁰

1966 ist auch das Jahr des Umzugs Serras nach New York, wo er die Bekanntschaft von Künstlern wie Carl Andre, Liza Bear, Eva Hesse, Nancy Holt, Jasper Johns, Joan Jonas, Donald Judd, Philip Leider, Bruce Nauman, Steve Reich, Robert Smithson und Michael Snow machte. Um sich das Leben in New York finanzieren zu können, arbeitete er gemeinsam mit Philip Glass, Robert Fiore und Steve Reich als Möbelpacker, bis er ab etwa 1969 von seinen Arbeiten leben und darüber hinaus Glass als Assistenten anstellen kann.

Philip Glass - Biographie

Philip Glass wurde am 31. Januar 1937 in Baltimore geboren, begann im Alter von sechs Jahren an seiner Grundschule mit dem Musikunterricht und besuchte mit acht Jahren das *Peabody Conservatory*.

Der Vater war Besitzer eines Plattengeschäftes und Glass profitierte natürlich davon, als dass er jederzeit auf Musik aller Art zurückgreifen konnte. Erwähnenswert ist, dass sich in der privaten Musik-Sammlung der Familie Glass vor allem jene Aufnahmen befanden, die im Geschäft keinen Abnehmer gefunden hatten. Glass' Vater nahm diese Platten mit nach Hause, um sich anzuhören, was damit „nicht in Ordnung“ sei. In erster Linie waren darunter Werke von Bartók oder Hindemith, auch Foote, eine frühe Gottschalk-Aufnahme, ebenso eine Shostakovich Cello Sonate, Werke von Debussy, Beethoven Quartette oder Schubert Klaviertrios. Diese besondere Zusammenstellung wappnete Glass mit Sicherheit für seinen weiteren Werdegang.

Mit 15 Jahren begann Glass an der *University of Chicago* zu studieren, wo er auch den Jazz für sich entdeckte. Er besuchte Konzerte von Charlie Parker, Bud Powell, Billie Holiday, Ben Webster, Chet Baker, Gerry Mulligan und Dave Brubeck. Und auch wenn sich Glass selbst nie als guten Improvisator empfand, so war er doch beeindruckt von dieser zeitgenössischen und sich gerade erst entwickelnden Kunstform. Die Transformation des Jazz in den 50er Jahren konnte Glass hautnah miterleben. Diese Weiterentwicklung, von Protagonisten wie Miles Davis oder John Coltrane vorangetrieben, war im Gegensatz zur Statik der Klassischen

¹⁰ Kesten 1997, S. 88.

Musik gerade im vollen Prozess ihrer Entfaltung und hatte eine magische Anziehung auf den jungen Komponisten. Im Gegensatz zu La Monte Young und Terry Riley war Glass allerdings nicht an den Möglichkeiten der Improvisation interessiert, wie seine raffinierten, streng an eine Notation gebundenen Kompositionen zeigen. Trotzdem stellte der Jazz durch seine Suche nach neuen Ausdrucksformen und seine ständig fortschreitende Entwicklung einen nicht außer Acht zu lassenden Einfluss dar.

Im Rahmen seines Wechsels nach Chicago beendete Glass den Flötenunterricht und wandte sich dem Klavier zu. Der Privatunterricht bei einem jungen Pianisten, der seine vielversprechende Musikerlaufbahn abgebrochen hatte, um Jura zu studieren, weckte in Glass nicht nur das Interesse an einer weiteren Ausbildung an der *Juilliard School*, sondern auch an der Möglichkeit einer zeitgenössischen Form von Konzertmusik. Glass' Kompositionstätigkeit war noch tief in der Musik eines Schönberg, Webern und Berg verwurzelt, doch das zunehmende Interesse für die Schule der amerikanischen Komponisten wie Charles Ives, Aaron Copland, Roy Harris und William Schuman änderte dies dramatisch.

Nach seinem Abschluss in Chicago wechselte Glass mit 19 Jahren für ein Kompositionsstudium an die *Juilliard School*, bei dem der Fokus auf der tonalen Musik der Copland/Harris/Schuman-Schule lag. Was folgte, war die endgültige Abkehr von der seriellen Musik, in deren Stil Glass noch kurz zuvor geschrieben hatte. Zwei Jahre als *composer-in-residence* in Pittsburgh schlossen sich an, bevor ein Fulbright-Stipendium es ihm erlaubte, ab 1964 zwei Jahre lang bei der berühmten Kompositionslehrerin Nadia Boulanger in Paris Unterricht zu nehmen, wie dieses schon Copland, Virgil Thomson, Roy Harris, Quincy Jones und viele andere vor ihm getan hatten.

Es dauerte nicht lange, bis Glass durch seine Freundin Nancy Graves Richard Serra kennenlernte. Graves' Bekanntschaft hatte er auf der Bootsfahrt von den USA nach Europa gemacht, wo auch sie ein Fulbright-Stipendium absolvierte.

Während seiner Zeit bei Boulanger verdiente Glass Geld u.a. damit, die Musik Ravi Shankars und dessen Tabla-Spielers Allah Rakha für Filmmusik in westliche Notationen zu übersetzen. Diese Musik und im Besonderen ihre in hohem Maße strukturierte Behandlung von Rhythmik beeindruckte und beeinflusste Glass nachhaltig. Bald schon begann er, seine Erfahrungen in völlig neuartigen Stücken zu erproben, so z.B. in einer Musik für eine Theater-Inszenierung von Samuel Becketts *Play* (1965).

Glass verbrachte einen Großteil des Jahres 1966 auf Reisen, u.a. nach Indien. Nach einem achtmonatigen Musikstudium kehrte er von dort schließlich 1967 in die USA zurück. In New York konnte er sich zwar rasch in der Kunstszene Manhattans einen Namen machen, verdiente seinen Lebensunterhalt aber bis 1978, also bis zu seinem 41. Lebensjahr, weiterhin als Klempner, Taxifahrer, Möbelpacker und als Assistent Richard Serras.

Es ist bemerkenswert, mit welchen Übereinstimmungen sich die Entwicklung von Glass und Serra vollzog. Beide erleben einen entscheidenden Umbruch im Jahre 1966, nur ein Jahr nach dem sie sich kennengelernt haben. Darf man eine solche Entwicklung als Zufall ansehen, oder handelt es sich bei dem Zusammentreffen um eine Art Auslöser hin zur eigenen Neuerung? Die Frage ist nur schwer zu beantworten, aber es darf davon ausgegangen werden, dass die Begegnung dieser beiden Künstler ihren jeweiligen Biographien eine besondere Dynamik verliehen hat.

Der Umkreis Serras und Glass' Ende der 60er Jahre

“There are obvious similarities. But anyone living in a particular period of time in the world, in the same general geographical area will probably give off a similar response if their receptors are in order.”¹¹

In der Gruppe von Künstlern, in deren Umkreis Serra nach seiner Rückkehr nach New York Bestätigung fand, befanden sich neben Philip Glass auch Bob Smithson, Eva Hesse, Bruce Nauman, Michael Heizer, Joan Jonas, Steve Reich und Michael Snow. Die bunt zusammengewürfelte Mischung aus Musikern, bildenden Künstlern, Performancekünstlern und Filmemachern teilte keine stilistischen Prämissen, wurde aber durch die Tatsache verbunden, dass jeder in seinem Medium nach der Logik des Materials und dessen Potential hinsichtlich eines individuellen Gebrauchs suchte – sei es nun Klang, Film, Blei, Körper oder was auch immer als Material empfunden wurde. Das Anliegen, die „kreative Beharrlichkeit offen zu halten“ stand im Vordergrund, nicht nur bei Serra, sondern auch bei jedem anderen

¹¹ Page 1997, S. 47.

dieser Künstler.¹² Auch die Kontakte zu Sol LeWitt und Walter De Maria und Carl Andre waren außerordentlich wichtig. Die Bar von *Max's Kansas City* wurde Dreh- und Angelpunkt für den intellektuellen Austausch der Künstler untereinander, was gerade Serras Bedürfnis nach theoretischer Absicherung seiner Positionen besonders entgegenkam:

„There were things [...] going on simultaneously that were interesting if you were making art, more interesting than talking to the painter next to you or the sculptor next to you, because you already knew what they knew since you had been in school with them, or you understood the game that they were playing. There were a lot of things that would crossfeed, and there was a lot of hysteria and a lot of people colliding against one another, and issues were taken quite seriously. I remember people screaming over whether Carl Andre's one brick after the other was about a line or about the relevancy of materiality being a brick. You wouldn't think people would stay up all night screaming at each other about that, but they would, they would. Meanwhile, you'd look over and see Janis Joplin, dead drunk, trying to keep up with herself on the jukebox, trying to sing to herself.“¹³

Auch die *Anti-Illusion: Procedures/Materials* - Ausstellung im *Whitney Museum of American Art* 1969 zeigte eine Vielzahl an Künstlern verschiedenster Sparten, deren Arbeiten gemeinsam präsentiert wurden. Sie vereinte neben Serra und Glass unter anderem Künstler wie die Filmemacher Bob Fiore und Michael Snow, den Performancekünstler Bruce Nauman, die Prozesskünstlerin Eva Hesse, die Bildhauer Joel Shapiro, Carl Andre und Robert Morris und den Musiker Steve Reich, um nur einige zu nennen. Das Aufkommen der Performances und das Verschwimmen der Grenzen zwischen den einzelnen Medien waren auch Gründe, warum es für Musiker wie Glass und Reich möglich war, in Galerien und Museen aufzutreten. Ein Foto von Reichs Aufführung von *Pendulum Music* bei der oben genannten Ausstellung im Whitney Museum zeigt nicht nur den Musiker selbst als Akteur, sondern auch Serra, Nauman, Snow und James Tenney. Selbst wenn sie nicht aktiv an der Aufführung beteiligt waren, so kamen sie, um sich die Stücke etwa in der *Park Place Gallery* zumindest anzuhören.

¹² Kesten 1997, S. 61.

¹³ Ebenda, S. 62.

Zusätzlich erhielt Glass auch später noch finanzielle Unterstützung von bildenden Künstlern, etwa von LeWitt, Johns und Rauschenberg.¹⁴

Die Freundschaft von Jasper Johns zu Serra und Glass ist von großer Bedeutung, und war in beruflicher wie in privater Hinsicht fruchtbar. Johns nahm die beiden unter seine Fittiche, und stellte ihnen u.a. John Cage und Merce Cunningham vor, was in weiterer Folge zur einer intensiven Zusammenarbeit führte.

„My generation grew up in the late sixties. We all went through the cultural crisis of the sixties. It was civil rights, pop music, and drugs; all over the Western world, many things changed. We saw our friends working in the field of popular music living in a very connected way with their culture, and many of us wanted to have the same connection in our work. We wanted to be part of that world, too. It didn't mean writing popular music; that wasn't possible for people like myself. I have no training in it, and I have no inclination to do it. But it did mean that we saw the role of the artist in a much more traditional way – the artist being part of the culture that he lives in.”¹⁵

Auch wenn im Nachhinein zum Großteil immer dieselben Musiker als wichtig erachtet werden, so stellt Glass in seinem Interview mit William Duckworth doch klar, dass sich im New York der Jahre 1967 – 68 eine ganze Generation an Komponisten auf dem Kriegspfad gegen die akademische Musikwelt befand.

In den 60er Jahren befand sich auch die Plastik laut Manfred Schneckenburger in einer „Krise ihrer Identität“¹⁶, und wenn nicht in einer Krise, so doch auf alle Fälle auf einer Suche: Auf der Suche nach einer neuen Sprache, nach neuen Antworten, aber vor allem auch nach neuen Fragen. Jeder wollte mit einem Material arbeiten, das historisch nicht vorbelastet war, und auch die Werkzeuge waren nicht mehr dieselben, seit z.B. Pollock bei seinen *Drippings* auf den Pinsel verzichtet hatte. Die Vielzahl der Wege und besonders auch jene, die durch andere Sparten, andere Kunstformen oder auch Wissenschaft führten, formten und lenkten Serras

¹⁴ Kesten 1997, S. 92.

¹⁵ Duckworth 1995, S. 337.

¹⁶ Schneckenburger 1994, S. 11.

eigenen Weg. Es waren meist die universellen Wege, die Serra interessierten, gültig für Kunst in jeder Richtung, vor allem aber für Musik und Film. Die Tatsache, dass Serra kein ausgebildeter Bildhauer war, kam ihm seiner Meinung nach zu Gute. Denn sobald man sich mit Skulptur beschäftigt, muss man sich die Frage nach deren Geschichte stellen. Wenn man aber aus einem anderen Feld der Kunst kommt, kümmert man sich – zumindest vorerst – nicht darum, sondern stellt sich Fragen, die im Bezug zur eigenen Person stehen.¹⁷ Serras Fragen richteten sich demnach automatisch auch an die zeitgenössische Kunst einer "Minimal Art" und "Pop Art". In der Zeit seiner Rückkehr hatten es Künstler wie Stella und Judd bereits geschafft, sich von den mythologischen, emotionalen und subjektiven Inhalten des Abstrakten Expressionismus zu lösen.¹⁸ Nun galt es darauf zu antworten.

„Jede Sprache hat eine Struktur, über die in dieser Sprache nichts Kritisches geäußert werden kann. Um eine Sprache zu kritisieren, braucht es eine zweite Sprache, die sich mit der Struktur der ersten auseinandersetzt, aber eine eigene, neue Struktur besitzt.“¹⁹

Vor allem einer falschen Hörigkeit dem Minimalismus gegenüber war Serra skeptisch und ablehnend eingestellt; zu viele Oberflächlichkeiten verleiteten den Betrachter dazu, ihn in dieselbe Schublade zustecken. Er weigerte sich strikt, an Ausstellungen der Minimalisten teilzunehmen und legte stets großen Wert auf die Darlegung struktureller Unterschiede. Dazu gehörte unter anderem das seiner Meinung nach beim Minimalismus fehlende Interesse am Prozess²⁰, oder die Feststellung, minimalistische Skulptur würde im urbanen Umfeld und in der Landschaft zum heimatlosen Objekt verkommen, da es an den perfekten, weißen Kubus eines Ausstellungsraumes gebunden sei. Er bezeichnete Judd und Flavin als Hohepriester der Verlängerung des Modernismus und bekundete auch bei ihrem Bruch damit noch den Verbleib einer elitären Absicht des Produkts.

¹⁷ Kesten 1997, S. 65.

¹⁸ Lamarche-Vadel 1990, S. 114.

¹⁹ Eisenmann 1990, S. 174.

²⁰ Foster 2005, S. 30.

„Even if they broke with modernism, they retained a puritanical notion of the authority of the object with a certain set of dos and don'ts: You polish your brass; you get the colour just right; and so on.“²¹

Serra versuchte jede Ähnlichkeit, so er sie nicht vermeiden konnte, doch zumindest als Täuschung bloss zu stellen. So wandte er sich gegen das Charakteristikum der Reduktion in der *Minimal Art*, indem er die Klarheit und Einfachheit seiner Strukturen als *Distillation*²² im Sinne eines LeCorbusier oder eines Barnett Newman verstanden wissen wollte – als Synthese verschiedener Ebenen von Bedeutung.

Trotzdem bestehen auch Gemeinsamkeiten, und wenn in einem Text von Armin Zweite mit Verweis auf Stefan Germer zu lesen ist, dass die *Minimal Art-Bewegung* und Serra die Überzeugung gemein haben, „daß Wissen und Erfahrung im ästhetischen Prozeß von Produktion und Rezeption auseinanderfallen und daß der Körper des Betrachters als Medium der Wirklichkeitsaneignung und Erfahrungsbildung begriffen wird“²³, so unterstreicht das diese Behauptung.

Manchmal scheint es, als ob Serra die Eigenschaften, Charakteristika und Methoden in der Kunst in einer imaginären Liste aufreichte und sie, wie die transitiven Verben der *Verb List*, auf die ich später noch zurückkommen werde, auf ihre Eignung bezüglich seiner persönlichen Vorstellung von einer eigenen Kunst hin überprüft hätte. Serra war durchaus an einzelnen Arbeiten oder Serien interessiert, die mit ähnlichen Frage- oder Aufgabenstellungen beschäftigten, wie jene, die sich in seinem Bewusstsein bereits begonnen hatten, sich zu formieren. So war er zwar nicht an der Pop Art im Allgemeinen interessiert, allerdings durchaus an der Arbeit eines Claes Oldenburg, genauer gesagt an dessen direkten Umgang mit Materialien und dem Einsatz von Schwerkraft als skulpturale Komponente, wie z. B. bei den *Store Days* Gipsskulpturen.²⁴

²¹ Foster 2005, S. 28.

²² Serota/Sylvester 1994, S. 278.

²³ Zweite 1992, S. 39.

²⁴ Lamarche-Vadel 1990, S. 114.

„Oldenburg must be seen as a figure of central importance to Serra’s concept of sculpture, for he had taken the reduction of plastic phenomena to its natural origin: the system of coordinates formed by gravity and the temporal-spatial continuum where gradual processes involving masses and relative forces become plastic events, as seen in his “Soft Objects.”

Serra’s (but also Bruce Nauman’s) early works were basically arrived at by eliminating the representational element-object relation of Oldenburg’s sculpture in favour of an immediate implementation and demonstration of these fundamental plastic phenomena.”²⁵

Des weiteren spielten auch Smithsons Vorstellungen von Ort und Entropie eine Rolle, und nicht zuletzt natürlich die Kunst Jackson Pollocks, zumal dieser bereits den Prozess des *dripping* zum entscheidenden künstlerischen Moment erhob und somit die Malfläche erheblich dynamisierte.²⁶ Auch Carl Andre übte in mehrfacher Hinsicht Einfluss auf Serra aus: zum einen durch das Nicht-Verbinden von Modulen,²⁷ und zum anderen durch die Verwendung von Gewicht, um den Illusionismus aus dem Werk zu verdrängen.

Glass scheint in seinem Umgang mit der zeitgenössischen bildenden Kunst weit weniger differenziert. Für ihn stellt eine Zusammenarbeit sowohl mit Serra als auch mit den Minimalisten kein grundsätzliches Problem dar. Wahrscheinlich liegt dieser Umstand ganz einfach an der Tatsache, dass der Wunsch sich loszulösen, im eigenen Fachgebiet stärker ausgeprägt ist als in einem fremden. Außerdem besteht zwischen der Musik von Glass und der Minimal Art auch ohne den Verweis auf den Terminus Minimal Music eine Reihe von durchaus akzeptierten Gemeinsamkeiten. Darauf soll aber in dieser Arbeit nicht näher eingegangen werden.

Doch wie konnte aus all diesen Einflüssen eine eigene Linie formiert werden? Wie wollten es Serra und auch Glass bewerkstelligen, sich von gewöhnlichen Hör- und Sehgewohnheiten zu

²⁵ Buchloh 2000, S. 3.

²⁶ Bering 1998, S. 41.

²⁷ Foster 2005, S. 31. Rosalind Krauss verweist jedoch auf S. 275 in “Passages in Modern Sculpture” auf den grammatikalischen Unterschied dieser Verbindung von getrennter Einheiten: so handelt es sich bei Serras Arbeiten im Bereich des transitiven Verbs und dessen Bild von Aktivität und Effekt, während Materialien in Andres Arbeiten eher als Ausdruck der eigenen Existenz wahrgenommen werden.

lösen, das akademisch Anerzogene hinter sich zu lassen und die so oft erwähnte *neue Sprache* in der Kunst zu finden? Wie bereits beschrieben war es der Wunsch vieler Künstler, zu einer neuen Sprache zu gelangen. Was Serra und Glass nun im Speziellen für die vorliegende Arbeit interessant macht, ist die Tatsache, dass beide nicht nur dieses Ziel verfolgten, sondern trotz ihrer unterschiedlichen Kunstgattungen und vielfältigster und oftmals auch unterschiedlichster Einflüsse zu denselben oder ähnlichen Wegen und Methoden fanden, um ihr Vorhaben durchzusetzen. Das Sammeln von Eindrücken und Ideen, das Aufspüren von Tendenzen und das Erklären von Prinzipien, wurde aufgearbeitet und danach in endlosen Gesprächen miteinander und mit Zeitgenossen zu einer Essenz destilliert. Diese Essenz kann durch die einfache Formel: **Form = Inhalt = Prozess** ausgedrückt werden. Basierend auf dieser Erkenntnis schufen Serra und Glass im Laufe der Jahre ihr Oeuvre. Mag es auch sein, dass diese Formel als Quelle allein irgendwann versiegt wäre, und nur durch das immer weiter fortgesetzte Arbeiten, das Hinzufügen und Weglassen von Elementen und Ideen, geschaffen werden konnte was geschaffen wurde, so ist es doch diese Formel, die das zentrale Motiv des Beginnes der Evolution beider Künstler darstellt. Serra beschreibt seine Ausgangssituation folgendermaßen:

„At a certain point it was necessary for me to construct a language based on a system that would establish a series of conditions to enable me to work in an unanticipated manner and provoke the unexpected. I wanted to be able to involve myself in a process of working without having to project an outcome, while at the same time trying to determine the limits of an idea. When you are rigorously involved with process, you don't concern yourself with the end result.”²⁸

Der Prozess im Schaffen von Serra und Glass wird im folgenden Kapitel also den Kernpunkt den Betrachtungen darstellen.

²⁸ Foster 2005, S. 48.

II. Prozesshaftigkeit

Serra plädiert für einen Beginn durch die Frage nach dem *Wie*; denn im Gegensatz zu der Frage nach dem *Was* hat man dabei kein bestimmtes Bild vor Augen, sondern den Prozess des Machens. Den Grundgedanken dabei bildet immer die Frage nach Material, Form und Inhalt. Philip Glass äußert sich dazu in dem Dokumentarfilm *Thinking on your Feet*:

"Der Inhalt der Arbeit spiegelte auch immer den Entstehungsprozess. Ich habe etwas Ähnliches in der Musik gemacht; auch meine Stücke waren prozesshaft, ihre Struktur bestand in der Entfaltung des Prozesses. Diese Art von Musik interessierte mich, da sie sich um die Frage von Form und Inhalt drehte, oder besser Struktur und Inhalt; beides wurde identisch. Wenn aber Struktur und Inhalt gleich waren, war das auch gleichzeitig das Thema."²⁹

Laut Benjamin Buchloh basiert die Ausformung des Prozess-Gedankens in den Jahren um 1966 auf der Entdeckung und Darstellung der Kräfte, die Skulptur ausmachen, sowie auf einem besseren Verständnis der Eigenschaften der Materie selbst, zum Teil zurückgehend auf die bereits erwähnte Betrachtung der Eigenheiten des Materials eines Carl Andre, dessen *Spill (Scatter Piece)* das erste minimalistische Werk war, welches das Thema des Prozesses in die Skulptur einführte. Auch die explizite Betrachtung von Arbeitsverfahren stellen einen Aspekt des Prozesses dar. Als Beispiel nennt Buchloh Serras *Verb List* von 1967-68 (Abb. 1), die etwas später noch ausführlich besprochen wird.³⁰ Es dauerte nicht lange, bis eine Reihe von Künstlern bereit waren, ihre Auffassung von Prozessualität darzulegen. So ist Bruce Nauman mit seinem *Flour Arrangements on the Floor* (1966) an dieser Stelle zu erwähnen, ebenso Eva Hesse.

Ein großes Interesse an wissenschaftlichen Thematiken war von Anfang an vorhanden. Kunibert Bering zitiert in seiner Serra-Monographie Manfred Schneckenburger und Max Imdahl mit ihren Aussagen zur Prozessorientiertheit der Kunst der 70er Jahre: "Die Plastik der 70er Jahre hat die Tendenz, Physik zu sein." meint Schneckenburger, und Imdahl merkt an:

²⁹ Trapheimer 2007.

³⁰ Buchloh 2000, S. 7.

„Der (moderne) Künstler operiert im Rahmen physikalischer Gesetzmäßigkeiten, welche er ausreizt; er schafft eigentlich nichts, sondern ermöglicht Prozesse, zum Beispiel Balance.“³¹ Die Wissenschaft, bzw. die Beschäftigung mit Material, mit physikalischen Prozessen und die Transparenz dieser Prozesse, dienen augenscheinlich dem Abstreifen jegliches werkimmanenten Illusionismus.³² Durch die Offenlegung des Konstruktionsprozesses und die dadurch entstandene Transparenz des Kunstwerks, durch die Evidenz der materialbezogenen, kontextuellen und formalen Entscheidung, kommt es nun zu einer Entpersonalisierung und Entmythologisierung der Bildhauerkunst.³³

“Wie ich bereits sagte, mein Interesse galt dem “Wie”, das das “Was” definiert. Ich glaube nicht an die Mystifizierung des kreativen Prozesses. Ich ziehe es stattdessen vor, dass jeder das “Wie” einer Arbeit nachvollziehen kann, dass das zum Inhalt gehört. Nicht, dass sich der Inhalt darauf beschränkt, aber es muss für jeden, der sich mit dem Aspekt meines Werkes abgeben will, einsehbar sein. Ich würde diese Objekte nicht als „Prozessobjekte“ bezeichnen, insofern sich nichts an ihnen oder durch sie vollzieht, obwohl Blei beispielsweise einen hohen Grad an Entropie hat.“³⁴

³¹ Bering 1998, S. 68/69.

³² Auch Steve Reich bemerkt in einem Interview, dass er eine Verbindung mit den Skulpturen Serras besonders in deren Beschäftigung mit Material und Prozess erkennen könne, und nicht in deren "psychology". Vgl. Buchloh 2000, S. 5.

³³ Serra, Erweiterte Notizen von Sight Point Road, 1990, S. 161.

³⁴ Eisenmann 1990, S. 172.

a. Richard Serra

Der spielerische Umgang und das Experimentieren mit Material und Techniken lässt sich auf Serras Studienzeit in Yale zurückführen. Dort unterrichtete unter anderem Josef Albers, dessen *Color Course* später von Serra gehalten und dessen Buch *The Interaction of Color* (1963) von Serra durchgesehen wurde. Doch weitaus wichtiger als die Beschäftigung mit der Farbe war für Serra ein anderer Aspekt des Unterrichts von Albers:

”Some of Albers classes were just predicated on play, and play as an activity doesn’t have any end in itself, it’s just about means. So, in play you don’t try to solve any problem in particular, it’s much more free floating and it’s much more spontaneous and in the activity of play you can make up the rules after the play is going on or even in hindsight or as you’re playing. So it’s an activity that doesn’t involve necessarily a self-consciousness of making, it involves a proposition of continuation in relationship to invention and experimentation. And I think although people don’t know it because Albers came out of the Bauhaus, one of the things he really had students do was participate in play. If there’s anything that I’ve learned from Albers it was that notion of being not uptight in relation to work, to being able to suspend judgement, to be able to observe what you’re doing constantly in terms of process and to be able to play. And I think for young students it’s really imperative, not only to direct their energies toward the end product, but to allow themselves the freedom to just fool around.”³⁵

Dieses *Herumspielen* mit Material führte 1966 zu Werken aus Gummi. Es waren große Mengen von vulkanisiertem Gummi, die Serra bei der Räumung einer Gummilagers auftrieb und gemeinsam mit Freunden - darunter auch Philip Glass und Chuck Close – in sein Loft schaffte. Das Material an sich war wie geschaffen für sein Vorhaben, in einem erweiterten Malraum zu agieren und dies gleichzeitig mit Prozessen zu verbinden. Schon in seiner Zeit in Yale wurde Serra dazu aufgefordert, Design-Problemstellungen unter limitierten Bedingungen und Handlungsweisen zu lösen, und so nahm er sich zielstrebig des Materials an.³⁶ Es

³⁵ <http://www.arte.tv/>

³⁶ Foster 2005, S. 26.

entstanden die *Belts* (1966, Abb. 2): elf Knäuel von Gummistreifen hingen nebeneinander an einer Wand. Jedes Knäuel zwar in sich selbst verworren, und an den Kreuzungspunkten miteinander verbunden, aber getrennt vom jeweils Nächsten an der Wand montiert. In das äußerst linke Knäuel wurde eine blaue Neonröhre integriert, die das sie umgebende Knäuel hervorhob, eine Leserichtung für das Werk vorschlug, gleichzeitig aber ebenso als Anspielung auf die Eigenschaft der Arbeit als Zeichnung im Raum und als Dreidimensionalisierung von Pollocks *Iowa State Mural* (1943) fungierte. Der wandbezogene Charakter – welcher durch Pollocks Mural geprägt wurde – war ebenso von Bedeutung wie die Schwerkraft – wie bereits erwähnt durch Oldenburg beeinflusst – und die Linie. Zusätzlich veranlasste die Abfolge der einzelnen Einheiten den Betrachter dazu, das Werk abzugehen, von einer Einheit zur Nächsten, um durch den so möglichen Vergleich den werkinhärenten Prozess zu erfassen. Eine Andeutung der später immens wichtigen Werk-Betrachter-Beziehung *in motion*.

Doch die Beschäftigung mit solchen Hochreliefs bot für Serra auf Dauer keine adäquate Lösung, da das Relief für ihn keine Eigenständigkeit besaß, sondern lediglich als ein *Bastard* existierte, im Volumen von der Wandfläche beschnitten wurde und nur frontal oder von der Seite wahrgenommen werden konnte.³⁷ Von der Wand verlagerte er seine Arbeiten nun auf den Boden. Ein weiterer Schritt, frei nach dem Motto: *work comes out of work*.³⁸

"I think how you do, what you do confers meaning on what you've done, so there's no „what“ without the „how“. So as far as I'm concerned all work comes out of work. That doesn't mean that it's just a repetition of working and I'm not interested in working by rote, what it means is, as you work on one idea, the resolution of one idea may lead you to a different idea through the working process itself. So the work evolves and the idea changes as you work, so the statement "work comes out of work" means that as you work you solve one problem and the resolution opens yourself up to the possibility of another problem which is a different idea."³⁹

³⁷ Lemarche-Vadel 1990, S. 116/117.

³⁸ Hierbei handelt es sich um den Titel einer Ausstellung mit Serras Drawings im Kunsthaus Bregenz aus dem Jahr 2008.

³⁹ <http://www.arte.tv>

Die *Verb List*

Als Serra mit der Reduktion eines Werks auf den reinen Prozess begann, verfasste er eine Liste mit Verben: die *Verb List* (1967-68, Abb. 1). Es handelte sich dabei um Verben, die eine reine Transitorik beschrieben, denn jedes bedeutete „eine gegen den vorgestellten Widerstand eines Gegenstands ausgeführte Bewegung“⁴⁰. Diese Verben sollten in Verbindung zu Zeit, Raum und einer gegebenen Situation gesetzt werden. Es ging um Aktivitäten, die Serra durch die Bearbeitung von Material mit den Händen physisch verändern konnte. Die Hauptsache war, sich vollkommen auf den Prozess und die Aktion zu konzentrieren um zu sehen, was passieren würde. Das Ergebnis war egal, denn so musste er sich nicht um qualitative Entscheidungen und um Hierarchien kümmern. Es stellte sich letztlich lediglich die Frage, ob die Aktivität dem Verb entsprechend am Resultat ablesbar war, und ob das Ergebnis konsequent genug war, um als Werk zu gelten.⁴¹

Am Beispiel von *Lift* (1967, Abb. 3) lässt sich der Vorgang gut erklären: Das dazugehörige Verb war *to lift*, also *heben*, und Serra nahm nun ein viereckiges Stück vulkanisierten Gummis, hob es in der Mitte an und prüfte, ob es frei stehen würde, was es auch tat. Nicht nur, dass es frei stand - seine Oberfläche war zudem beinahe topologisch durchgehend, ohne Innen und Außen, wenn man der Form folgte. Serra war mit dem Ergebnis zufrieden, es legte den Prozess in exakter Art und Weise offen.

„The „Verb List“ established a logic whereby the process that constituted a sculpture remains transparent. Anyone can reconstruct the process of the making by viewing the residue.”⁴²

Dieser Schritt führte Serra hin zu Arbeiten, die offener und deshalb auch mit mehr Entfaltungsmöglichkeiten ausgestattet waren: nämlich den *Streustücken*, den *Zerreissstücken*, den *Schleuderstücken* und den *Schneidestücken*.⁴³ In Form einer systematischen Auflistung

⁴⁰ Krauss 1994, S. 33.

⁴¹ Trappheimer 2007.

⁴² Serra 2005, S. 49.

⁴³ Lamarche-Vadel 1990, S. 117.

einer großen Menge an transitiven Verben wollte er der Erweiterung seines Aktionsraumes gerecht werden. In Zusammenhang damit steht auch die Entdeckung des Werkstoffs Blei.

Serra begleitete Glass, der zu jener Zeit noch als Installateur arbeitete, oftmals zum *Pearl Paint Art Supply Store* oder einem Fachgeschäft für Blei, wo er Glass dabei zusah, wie dieser mit dem Material hantierte. Dieses Beobachten des Schneidens, Biegens und Schmelzens von Blei wurde zu einem wichtigen Punkt bei der Entdeckung des und Entscheidung für das Material.⁴⁴ Blei war nicht nur weich genug, um sich leicht biegen oder rollen zu lassen, es behielt die Spannung auch besser als Gummi und hatte einen niedrigen Schmelzpunkt, was kurz darauf besonders wichtig werden würde. Es entstanden in der Folge Arbeiten wie *Thirty-Five Feet of Lead Rolled Up* (1968), *Tearing Lead from 1:00 to 1:47* (1968) und *Slow Roll: For Philip Glass* (1969).

Was Serra tat war also, ein Material – Gummi oder Blei – einem manuellen Prozess zu unterziehen. 1969 entstand schließlich eine Arbeit, die verschiedene Materialien kombinierte. *Cutting Device: Base Plate Measure* (Abb. 4) bestand aus Blei, Holz, Stein und Stahl, deren Anordnung aber "Fallen" in Form von Komposition und Hierarchie von Formen durch die Beziehung zwischen den Elementen beinhaltete. Serra löste dieses Problem, indem er eine Bodenplatte ins Spiel brachte und die Materialien wie bei einer Bahnschwelle darüber legte, sodass sie auf beiden Seiten die Bodenplatte überragten. Danach schnitt er mit einer Kreissäge die überstehenden Stellen ab und breitete sie aus. Die alles führte zu einer Restrukturierung der Arbeit.

„Basically we restructured the work and you could see the stuff assembled down the center, cut apart and then just moved out of the way. So the overriding content was the activity that these diverse materials had been subjected to, being spread apart. Which was part of the point.“⁴⁵

⁴⁴ Kesten 1997, S. 64.

⁴⁵ www.moma.org

Splashings / Castings

Ein weiterer Schritt, um die traditionelle Idee eines geschlossenen skulpturalen Körpers in Frage zu stellen und zu untergraben, war es, diesen durch einen im Raum aufgelösten Körper eines skulpturalen Objekts und durch die Visualisierung des reinen Produktionsprozesses zu ersetzen – eine Leistung, die in den ersten minimalistischen Arbeiten, die den Prozess in die Skulptur eingeführt hatten, wie Andres *Spill* (*Scatter Piece*) von 1966 noch versagt geblieben waren. *Spill* war noch im traditionellen Konzept von Raum und Material verhaftet, wenn auch die formale Disposition mit jedem Ausstreuen neu definiert wurde und so den Prozess der Ausführung direkt in die plastische Erscheinung des Werks integrierte.⁴⁶ Serra erreichte eine Loslösung durch die Arbeit mit geschmolzenen Blei in seinen *Splashings* (ab 1968, Abb. 5) und *Castings* (Abb. 6). Wie erwähnt hat Blei die Eigenschaft, bei recht geringen Temperaturen den Aggregatzustand hin zum Flüssigen zu verändern, nämlich bei 327,4°C - eine Temperatur, die z.B. im Vergleich zu Eisen mit 1535°C recht gering ist. Serra schmolz das Blei und schleuderte es mit einem Schöpfer in die rechtwinkelige Schnittstelle zwischen Wand und Boden des Castelli Warehouse, wo es schließlich erstarrte.

“During the process [splashing lead] I had not made distinctions, since I was laboring under the assumption that anything goes. I did not consider how the results of the process would look, and I had a difficult time even later when trying to apply aesthetic judgement. Recognition takes time. The fact that process takes precedence over results does not necessarily guarantee that something new will emerge. Transgression is difficult to visualize, let alone conceptualize. Transgression usually occurs through practice, not theory.”⁴⁷

Durch die optische Zurücknahme der Schnittstelle und die dementsprechende Eliminierung der Grenzlinien des Raumes erreichte Serra ein Auflösen des Raumes. Interessanterweise war es eine Ausstellung, die von einem Bildhauer der Minimal Art, nämlich Robert Morris, organisiert wurde.

⁴⁶ Buchloh 2000, S. 7.

⁴⁷ Serra 2005, S. 50.

Eine Weiterführung der *Splashings* bildet die Serie der *Castings*. Die erstarrten Bleiabgüsse der Schnittstellen wurden von der Wand und vom Boden gelöst und parallel zur Wand im Raum angeordnet. Der Vorgang des Blei-Schüttens wurde wiederholt und die erstarrte Form erneut gelöst und weggerückt. Dieses geschah mehrere Male hintereinander.

"At the same time, process sculptures such as *Splash Piece: Casting*, by virtue of the evident presence of a material procedure, had not only dissolved the traditional mode of appearance of a rigidly defined (geometrical) body; they had also emancipated its shape (i.e. that which is separate from space) from the clear division of the figure-ground relation. By decentralizing the viewer's visual field in an amorphous all-over structure, in a de-differentiated distribution of sculptural masses, sculpture as "container of space" and space as "container of the container of space" were transcended in the discovery of a spatial continuum that is experienced by the viewer both physiologically and phenomenologically as a mode of transition to the temporal continuum. The transition from spatial to temporal field is no more than a logical continuation of the systematic analysis of the relations between perceiving subject and sculptural object that had been initiated in minimalist sculpture."⁴⁸

Durch die Anordnung der *Castings* im Raum drängt sie allerdings auch eine gewisse Analogie zu den Arbeiten der *Minimal Art* auf, indem die Anordnung der Abdrucke mehr im Kunstgriff der Wiederholung wurzelte, als dass es sich dabei um eine dem Material innewohnende Eigenschaft gehandelt hätte.⁴⁹ Die räumliche Wiederholung und ihre Ablehnung von organisierenden, hierarchischen Anordnungen war Kennzeichen der minimalistischen Malerei und Skulptur, u.a. zu sehen in Arbeiten wie Frank Stellas *Stripes*, Judds Wandreliefs oder Andres *Rugs*. In diesem Zusammenhang erwähnt Rosalind Krauss auch den Einfluss von Künstlern wie Glass und Reich, denen sie zuschreibt, die Wandlung von räumlicher Serialität in ein zeitliches *Summen* geschafft zu haben.⁵⁰

Doch der Unterschied liegt, wie wir auch bei Glass sehen werden, darin, dass im Minimalismus die Gleichheit der Elemente hervorgehoben wird, die künstlerische Qualität der

⁴⁸ Buchloh 2000, S. 11/12.

⁴⁹ Krauss 1981, S. 272.

⁵⁰ Ebenda, S. 103.

Repetitivität aber bei Serra und Glass in den kleinen Differenzen der Elemente liegt. Serra vergleicht dies mit den Wiederholungen eines Mantras, wobei der Klang „einen in einer Weise zu Vorstellungen, zu anderen Klängen oder zum Ort in Beziehung setzt, die die Gleichförmigkeit des blossen Eins-und-Eins gerade aufhebt.“⁵¹

Während eines *Castings* (1970), das Serra für Jasper Johns anfertigte, fand er nach seinem Grundsatz *work comes out of work* zu einer neuen Idee. Serra benutzte für die *Splashings* eine kleine Stahlplatte, die er zuerst im rechten Winkel an die Wand stellte, und gegen die er Blei schleuderte, es erhärten ließ und wie gewohnt von der Gussform ablöste. Als er aber die Platte danach in einer Ecke positionierte, um das Blei an die Wand und den Plattenrand zu schleudern, entdeckte er, dass die Ecke der Stahlplatte strukturellen Halt geben konnte. Aus dieser Begebenheit entstanden in weiterer Folge Werke wie *Strike, to Roberta and Rudy* (1969-70, Abb. 7), das für die Dokumenta 7 konzipierte Werk *Circuit* (1972, Abb. 8) oder *Twins, to Tony and Mary Edna* (1972).

Props & House of Cards - „Let`s get Carl Andre up off the floor.“⁵²

“The analogy I saw with Serra’s sculpture, his propped lead sheets and pole pieces (that were among other things, demonstrations of physical facts about the nature of lead), was that his work and mine are both more about materials and process than they are about psychology.”⁵³

Ihre Entstehung verdanken die Props einer besonderen Verkettung von Umständen. Zum einen resultieren diese Arbeiten aus der Beschäftigung mit dem Material Blei, genauer gesagt mit Bleiblechen, die Serra zu Rollen formte (*Slow Roll, for Philip Glass*, oder *Thirty-Five Feet of Lead Rolled Up*, 1968). Um die entstandenen Rollen mit dem Ausgangsmaterial, den Bleiblechen, zu kombinieren, verwendete Serra die Rolle als Pfahl, um durch dessen Kraft ein Bleiblech an eine Wand zu lehnen ohne es jedoch permanent fixieren zu müssen. Bei dem so

⁵¹ Bach 1978, S. 4.

⁵² Foster 2000, S. 177.

⁵³ Buchloh 2000, S. 5.

entstandenen Werk *Prop* (1968) ging es um das Verhältnis, wie etwas in der Beziehung zu etwas anderem gehalten werden kann. Ein ganze Reihe von Arbeiten beschäftigte sich nun damit, wie z.B. ein nach unten tendierendes Gewicht oben gehalten werden konnte, oder es beschäftigte sich mit dem Druck zwischen zwei Platten, um sie aufrecht zu halten. Der Prozess in den *Prop Pieces* war in der Funktion einer Beziehung zwischen den zwei gegeneinander arbeitenden Elementen zu erkennen, die sich gegenseitig aufrechterhielten. Im Gegensatz zu vorangegangenen Arbeiten war es nicht eine von außen einwirkende Kraft oder Aktion, die auf das Material des Kunstwerkes angewendet wurde und am Werk ablesbar war.⁵⁴ Die Balanceakte der Objekte implizierten die Frage nach den Proportionen und der Verteilung der Massen, die es zu beachten galt. Aber dieses Ausbalancieren von Elementen beinhaltete eine lauernde Gefahr des Zusammenbruchs, sodass gerade in der Anfangszeit dieser Arbeiten es durchaus vorkam, dass trotz aller Genauigkeit und Sorgfalt etwas nicht so blieb, wie es vorgesehen war.

In einem Gespräch mit Chuck Close erzählt Serra von Ausstellungen, bei denen die Eigenschaften des Bleis und deren Aufstellung in der Balance sich als äußerst problematisch erwiesen. So fiel bei der Vorbereitung zu der Ausstellung *Nine at Castelli* (4. bis 28. Dezember 1968) zuerst ein Werk nach dem anderen wieder um – alle sieben Stücke mussten nochmals aufgebaut werden. Etwas Ähnliches passierte, als im Guggenheim-Museum über Nacht die Klimaanlage abgestellt wurde und die Stücke begannen, weich zu werden.⁵⁵

Auch Philip Glass, der zu dieser Zeit als Mitarbeiter für Serra tätig war, erinnert sich nur allzu gut an die Schwierigkeiten im Umgang mit Balance und Material, und es ist gut zu verstehen, dass er sich unter diesen Bedingungen die Finger versichern ließ.

Serra musste einige Ausstellungen organisieren und brauchte einen Assistenten. Nachdem Glass mit Serras Werk sehr vertraut war und Serra ihn auch so gut bezahlte, dass es für Glass nicht mehr notwendig war, als Installateur zu arbeiten, übernahm Glass den Job. Das war 1969, und Serra, der zu dieser Zeit noch nicht als Künstler bei der Castelli Galerie war, nahm an einer Gruppenausstellung dort teil. Es handelte sich dabei um Arbeiten, die an der Wand lehnten oder sich gegenseitig stützten, also um die *Prop Pieces*. Glass erzählt ebenfalls, wie

⁵⁴ Krauss 2000, S. 107.

⁵⁵ Kesten 1997, S. 63.

riskant die Aufstellung der Werke war, und wie sich das Blei aufgrund seiner Eigenschaften manchmal verselbständigte.⁵⁶

Die Entscheidung, mehrere *Prop Pieces* in einer Ausstellung gemeinsam zu präsentieren, muss aus dem Vorhaben heraus verstanden werden, die unterschiedlichen Varianten einer Idee einem Besucher *in motion* zu präsentieren. „Durch diese peripatetische Wahrnehmung gelingt es, die Variationen des angesprochenen Themas, die die Skulpturen visualisieren, als Prozeß wahrzunehmen.“

Zurück zu den Entstehungsgründen der *Prop Pieces*. Serra war unzufrieden mit der flächigen Präsentation seiner Arbeiten am Boden, da dieser durch die Betrachtung von oben in gewisser Weise als Bildgrund fungierte und somit stark den malerischen Aktionen verpflichtet war. Das Entfalten der Elemente am Boden empfand er als ebenso limitierend, wie zuvor die Werke, die sich mit der Wand beschäftigten.

"First, in lieu of a logic of medium-specificity, he substituted a logic of materials submitted to a set of procedures. Thus the well known Verb List of 1967-1968 ("to roll, to crease, to fold...") that issued in several kinds of work: sheets of lead rolled, torn, or otherwise manipulated; molten lead splashed along the base of a wall and peeled back in rows; slabs of steel stacked or propped; and so on. These processes transformed the traditional object of art, but the results did not defeat pictoriality, as Serra acknowledged in a self critique 1979."⁵⁷

Die endgültige Trennung von diesen Prinzipien stellte die Errichtung von *One Ton Prop (House of Cards)* im Jahr 1969 dar (Abb. 9). An der Aufstellung des *One Ton Prop* beteiligten sich unter anderem auch Philip Glass, Chuck Close, Spalding Gray und Dickie Laundry. Vier je 122 x 122 cm große Bleiplatten wurden so aufgestellt, dass sie sich im oberen Bereich gegenseitig stützten und durch die Balance frei standen. Trotzdem bestand jedoch immer noch eine Tendenz zum Einsturz. *One Ton Prop* behandelte, wie auch weitere Werke, vor allem die grundlegende Tektonik des Bauens. Weiterführend unternahm Serra eine Reihe von Versuchen, bei welchen eine auf den Platten gelagerte Rolle durch ihre Schwerkraft die unten liegenden Platten in Position halten konnte. Arbeiten wie *I-I-I-I* (1969) sind hinsichtlich

⁵⁶ Kesten 1997, S. 55. Später mischte Serra dem Blei Antimonium bei, um mehr Standhaftigkeit zu erreichen.

⁵⁷ Foster 2000, S. 177.

dieser Transferierung von Gewicht zu sehen. Geprüft wurde mit Sperrholzplatten, bevor das Stück aus Blei aufgestellt wurde. Die Betonung der Vertikalität und die innere Dynamik ermöglichten nun die von Serra so gewünschte Unabhängigkeit von jeglicher äußeren Grundlage und die Loslösung von der Bildhaftigkeit. Die enorme Wichtigkeit dieser Arbeiten lag neben deren Unabhängigkeit von einem externen Untergrund auch in der Allumsichtigkeit der Arbeit. Doch in sie hineingehen oder durch sie hindurchgehen konnte man nicht.

Strike & Circuit

„*Strike* came after *House of Cards*; it was my break into space. I realized if I wedged a plate into the corner, it would be freestanding. So I got a plate of steel eight by twenty-four feet, and that was *Strike*. It declared the whole space in dividing it, and I realized I could hold the room the way Flavin did, only do it with my own material.”⁵⁸

Im Rahmen des Abschnitts über die *Splashings / Castings* wurde bereits erwähnt, dass sich die Konzeption von *Strike* (Abb. 7) durch eine Stahlplatte ergab, die während eines *Splashings* an die Wand und später in eine Ecke des Raums gelehnt wurde um sie, wie die Übergangsstelle von Wand zu Boden, als Gussform zu verwenden. In Verbindung mit der Veränderung des Maßstabs und besonders mit Serras Erfahrungen in den Tempelanlagen Kyotos, ergab sich ein völlig neues Konzept. Wichtig war vor allem das östliche Konzept von Raum und die Beziehung zwischen Raum, Beobachter, Bewegung und Zeit. Der Prozess war nun abermals ein anderer geworden, er wurde in das Erfahren der Arbeit durch den Arbeiter in der Bewegung, in der Zeit und im Raum gewandelt.

Serra plazierte eine große Stahlplatte so in die Ecke eines Raumes der Lo Giudice Gallery in New York, dass sie die Ecke und gleichzeitig das Volumen des Raumes halbierte: *Strike, To Roberta and Rudy* (1969-71). Erstmals war es dem Betrachter möglich, ein Werk Serras durch Bewegung im Raum zu erfahren. Der Betrachtungsprozess sah das Umschreiten des Objektes vor, um es vollständig Erfassen zu können. Die Fläche verwandelte sich in eine Linie und wieder in eine Fläche. Die Bewegung im Raum war schon bei einigen Ausstellungen mit

⁵⁸ Foster 2005, S. 31.

mehreren *Prop Pieces* erforderlich gewesen, nur unter völlig anderen Vorzeichen, denn um die *Props* konnte man weiterhin herumgehen, aber nicht in sie hinein oder sie als raumterminierendes Element wahrnehmen, im Sinn einer Veränderung der Spezifika eines Ortes. *Circuit* (1972, Abb. 8) fordert den Betrachter in erweiterter Weise. Hier verwendet Serra vier Platten die jeweils in die Ecke eines Raumes gestellt wurden und dort - wie schon *Strike* zuvor - ohne Befestigung stehenblieben. Wenn man den Raum betritt, befindet man sich sofort in der Installation, nicht nur die Platten, sondern auch der Raum zwischen ihnen bestimmt die Arbeit, der Raum wird zur Voraussetzung des Stückes. Will man das Werk begreifen, muss man in die Mitte des Raumes, die gleichzeitig Mitte der Arbeit ist gehen, zum imaginären Schnittpunkt der Platten.

„I consider space to be a material. The articulation of space has come to take precedence over other concerns. I attempt to use sculptural form to make space distinct. This requires that I bring the practices and procedures of the industrial process into whatever the context may be.“⁵⁹

Gleichzeitig mit *Strike* und *Circuit* entstanden auch Serras erste Landschaftsskulpturen auf die im Kapitel über den Einfluss Japans auf Serra näher eingegangen wird.

Prozess und Film am Beispiel von *Hand Catching Lead*

Ende der Sechziger Jahre entdeckte Serra das Medium Film für sich.

„If the temporal field as a mode of experience is linked in this way with the spatial field of perception - and once this is recognized to be constitutive both of the plastic phenomenon and of its perception - the technical formal necessity of the step from process sculpture to sculptural film becomes evident, since the perception of a spatial-temporal field is the very modes of film, and the viewer's simultaneous observation can be seen to be uniquely appropriate to its continuity.“⁶⁰

⁵⁹ Serra 19998/99, S. 33.

⁶⁰ Buchloh 2000, S. 13.

Schon während seines Stipendiums in Paris verbrachte Serra zusammen mit Glass viel Zeit in der Cinémathèque, um sich Werke von Truffaut, Godard und Buster Keaton anzusehen. Auch innerhalb seines ersten Jahres nach seiner Rückkehr in die USA war der Film ein wichtiges Thema für ihn, u.a. die Arbeiten von Michael Snow, Bruce Connor, Ron Rice und Jack Smith, Warhols *Chelsea Girls*, aber später auch alles, was die *Anthology Film Archives* hergaben. Doch am wichtigsten von allen war Yvonne Rainer und ihr Film *Hand Movie*, in welchem sie eine Hand vor die Kamera hält und die Finger der ausgestreckten Hand manipuliert. Serra mochte den Aspekt „unpräziser, einheimischer, amerikanischer Poesie“⁶¹, aber auch den experimentellen Inhalt der Filme, und entwickelte das Gefühl, dass dieses Medium auch für ihn, offen stehen würde.

Serras Film *Hand Catching Lead* (1968, Abb. 9) entstand aus dem Umstand heraus, dass jemand das Aufstellen des *One Ton Prop* filmen wollte. Serra jedoch war eher an einer filmischen Analogie interessiert. Aus dieser Idee, vermischt mit dem *Hand Movie* von Rainer und der Unbeschwertheit eines Warhols bei der Handhabung der Kamera, entstand dieser Film. Er zeigt eine Hand (es handelt sich, wie man heute weiß, um die Hand von Philip Glass) und deren Bemühungen, verschiedene Bleistreifen zu fangen, die von einem Ort weiter oben und ausserhalb des Kameraausschnitts in das Sichtfeld der Kamera herunterfallen. Manchmal schafft es die Hand nicht, manchmal schon, aber nur um ihn sofort wieder fallen zu lassen. Das Manipulieren des Bleis mit der Hand stellt eine raffinierte Analogie zu Serras und Glass' monatelanger Beschäftigung mit dem Metall dar. Die Veranschaulichung dieses Prozesses verläuft ohne Ton und über einen längeren Zeitraum, ohne dass dieser eine Bedeutung hätte; ein Prozess ohne Anfang, ohne Mitte, ohne Ende, und wenn die Hand beim letzten Mal den Streifen fängt, so ist es dennoch kein Höhepunkt; der reine Prozess selbst ist es, auf den sich der Betrachter konzentrieren kann. Das Verformen des Bleis durch die Hand in einem andauernden Prozess stellt das Handeln in den Vordergrund. Die Tatsache, dass nur eine Hand und ein kurzer Teil eines Arms zu sehen ist, veranlasst Krauss dazu, diese Fragmentierung in Beziehung zu Arbeiten Rodins und Brancusis zu setzen, welche dazu dient, die Bedeutung einer bestimmten Geste vom Verständnis eines Körpers als zusammenhängendes Ganzes zu trennen, sozusagen einer Entkörperlichung der Hand.⁶² Die zum einen durch den

⁶¹ Michelson 1990, S. 76.

⁶² Krauss 1981, S. 279.

Kameraausschnitt und zum anderen durch das Beschränken der Begrenzung der Selbstwahrnehmung des Subjektes erreichte Fragmentation bewirkt laut Buchloh eine bewusste Abschaffung der Trennung zwischen subjektiver Erkenntnis und objektiver Repräsentation und somit eine Eliminierung jeglicher narrativer oder dramatischer Qualität hin zu einer selbst-referentiellen Aktivität und einer offensichtlichen repräsentativen Funktion ohne *Bedeutung*.⁶³

„The objectification of action in Serra’s early films necessarily results in an enhanced self-perception of the viewing subject, who no longer experiences the filmic process in illusionist identification with the actor but begins to see it as an objective process involving the transformation of bodily energy into movement and work.”⁶⁴

Im Vergleich zu Serras frühen Skulpturen (ausgenommen die *Prop Pieces*) schaffen es seine Filme, auch eine größere Gleichheit der Elemente zu etablieren. Durch die Darbietung des Prozesses selbst bekommt der Betrachter die Möglichkeit, nicht nur sein Ergebnis, sondern den Prozess selbst nachzuvollziehen.⁶⁵ *Hand Catching Lead* war einer jener Filme, die unter Mitwirkung von Philip Glass entstanden. Wenn nun Glass in seinen Stücken die Wiederholung einsetzt, so steht sie in Analogie zum Fangen des Bleis in Serras Film. Doch nicht nur zu Serras Filmen besteht eine Verbindung. Einer der ersten Aufsätze⁶⁶ zur Arbeit von Philip Glass, geschrieben von Richard Foreman, gründete sich auf den Vergleich von Glass zum Filmemacher Michael Snow; und Anette Michelson geht in einem Interview mit Richard Serra auf die enge Beziehung zwischen Film und Musik ein.⁶⁷ Hier mag ein guter Zeitpunkt sein, um sich etwas näher mit der Musik von Philip Glass sowie daraufhin mit der Verarbeitung von Prozessen und dem Moment der Repetitivität in seiner Musik zu beschäftigen.

⁶³ Buchloh 2000, S. 14/15.

⁶⁴ Ebenda, S. 15.

⁶⁵ Ebenda, S. 17.

⁶⁶ Foreman 1997, S. 80-86.

⁶⁷ Michelson 1990, S. 78.

b. Prozesshaftigkeit bei Glass

„Die Kunst Glass' ist mit Theater verbunden, mit östlicher Musik, mit westlicher Musik, mit künstlerischen Tendenzen, die aus politischer und künstlerischer Unzufriedenheit heraus wuchsen.“⁶⁸

Wie im ersten Kapitel bereits beschrieben, vollzog sich Glass' Hinwendung zur prozesshaften Musik 1966, also in etwa zur gleichen Zeit wie Serras Hinwendung zu Prozessen in skulpturalen Arbeiten. Ausgehend von der Begegnung mit der indischen Musik Ravi Shankars, dessen Bekanntschaft Glass in Paris gemacht hatte, entwickelte er Kompositionen, die mit verschiedenen davon beeinflussten Ideen arbeiteten.

Erste Anzeichen einer Veränderung in der Struktur seiner Kompositionen waren bereits 1965 in *Music for Play* zu erkennen, einer Komposition für ein Beckett-Stück in der Bearbeitung einer jungen Theatergruppe, die in den folgenden Jahren in New York als *Marbou Mines* Kollektiv große Erfolge feiern würde.

Philip Glass, La Monte Young, Terry Riley und Steve Reich

Natürlich stellen die Neuerungen in der Musik, wie sie bei bei Glass zu finden sind, so z.B. die Verwendung von sich wiederholenden und zyklischen Figuren und das Interesse an Prozessen sowie deren noch zu erläuternden Komponenten der Repetitivität und Zeitlichkeit, kein singuläres Phänomen dar. Im Allgemeinen wird davon ausgegangen, dass Glass sogar der letzte von vier Komponisten war, deren musikalische Neugestaltungen später unter dem – zurecht ungeliebten und heftig kritisierten Begriff *Minimal Music* in die Musikgeschichte eingehen würden. Für eine nähere Betrachtung zum Thema der *Minimal Music* sei auf die einschlägige Fachliteratur verwiesen⁶⁹, doch soll der Vollständigkeit halber eine kurze Erläuterung zu den Protagonisten eingeschoben werden.

⁶⁸ Glass 1998, S. 19.

⁶⁹ Erläuterung Minimal Music vgl. z.B. Fabian R. Lovisa: *minimal-music. Entwicklung, Komponisten, Werke.* Darmstadt 1996.

La Monte Young gilt als Ausgangsperson der Minimal-Bewegung. Seine Komposition *Trio for Strings* von 1958, bestehend aus langgehaltenen Tönen und Stille, begründete Youngs Ruf als *Father of Minimalism*.⁷⁰ Der Begriff *Minimal Music* wurde von den damit befassten Musikern und Komponisten seit jeher als äußerst unzureichend betrachtet. Eine derartige Verallgemeinerung trifft schon allein aufgrund der Tatsache nicht zu, dass die Musik eines Young von der Musik eines Glass, Reich oder Riley neben vielen Gemeinsamkeiten auch durch grundlegende Unterschiede gekennzeichnet ist. Während z.B. Glass die Improvisation vollkommen ablehnt, stellt sie bei Riley ein wichtiges Element der Komposition dar. Schon allein das Faktum, dass die vier nur ein einziges Mal bei einer gemeinsamen Veranstaltung auftreten (Young datiert sie auf 1967 oder 1968)⁷¹ unterstreicht, dass, so eng die Verbindungen gewesen sein mögen, sich diese Komponisten selbst nicht als Gruppe ansahen. Auch die Verbindungen zur *Minimal Art* sind zwar vorhanden, aber mindestens ebenso stark wie die Verbindungen zur *Process Art*, der Performance Art und im Falle von Young und Riley besonders der Fluxus-Bewegung. Darum soll der Begriff *Minimal Music* im Rahmen dieser Arbeit vermieden werden; falls er doch einmal vorkommt, dann lediglich, um eine bestimmte Personengruppe (Young, Riley, Reich und Glass) zu definieren, nicht aber um deren Musik zu charakterisieren.

Terry Riley war derjenige, der zwar unter dem starken Einfluss La Monte Youngs zu schreiben begann, der aber dessen Musik durch die Einbringung des *repetitive phase-shifting* erweiterte und quasi als Verbindungsglied zwischen Young und Reich bzw. Glass fungierte. Reich war an Rileys Produktion von *In C* (1964) beteiligt und brachte die daraus resultierenden Erfahrungen zu Glass. Steve Reich, den Glass 1958 an der Juilliard School of Music kennengelernt hatte, zog 1965 nach New York und wurde nach Glass' Rückkehr aus Paris Teil seines Ensembles. Reich wies darauf hin, dass die Musik die Glass zu diesem Zeitpunkt schrieb, zwar bereits tonal war und Hinweise auf Repetitivität enthielt, aber erst nach ihrem Zusammentreffen ein System entwickelte.⁷²

⁷⁰ Duckworth 1995, S. 210.

⁷¹ Ebenda, S. 240.

⁷² Ebenda, S. 301.

„Basically, what happened between Phil and me was very much the kind of thing that had happened to me with Riley, which is that a lot of things are floating around in your mind and somebody comes along who really sets things straight.“⁷³

Glass war mit dieser Behauptung niemals wirklich einverstanden, und es gab deswegen einige Differenzen zwischen den beiden. Die Nähe von Reich zu Glass und in weiterer Folge zu Serra ist ein wichtiger Punkt, zumal zahlreiche Äußerungen Reichs in direktem Zusammenhang mit der Verwendung von Prozessen und dem Klang als musikalischem Material stehen.

Die Entwicklung der prozesshaften Musik bei Philip Glass

Die Musik von Glass geht selbstverständlich in ihren Ursprüngen noch weiter zurück in der Zeit. Die durch Nadia Boulanger angeregte intensive Beschäftigung mit Franz Schubert, Ludwig van Beethoven und nicht zuletzt mit Johann Sebastian Bach vermittelte ihm nicht nur notwendige technische Fähigkeiten, sondern die Grundstrukturen blieben tief im Bewusstsein verankert. Dasselbe gilt für die Zweite Wiener Schule von Arnold Schönberg, Anton Webern und Alban Berg, mit deren Musik sich Glass nicht nur auseinandersetzte, sondern deren atonale Kompositionsweise er auch einige Zeit übernahm, bevor er sich an der Juilliard School davon lossagte. Ähnlich wie bei Serra basieren auch viele Arbeiten von Glass insofern auf den Errungenschaften einer Kunst, von der man sich eigentlich losgelöst hatte, als sie die Formen und Strukturen dieser Künste kritisch kommentieren. Neben diesen älteren Komponisten waren aber besonders die Lehrer Glass' und deren Zeitgenossen wichtig, die den Hintergrund seiner musikalische Ausbildung bildeten.

“The period of music I grew up with was dominated by an avant-garde attitude about music, which had to do with an extreme development of a serial technique that was European-based originally. The important composers when I was a young man were people like Karlheinz Stockhausen, in this country Elliot Carter or Leon Kirchner. There are many others. As a young man I had to find a different language to work in,

⁷³ Duckworth 1995, S. 301.

and I took a very extreme position. I reduced all the music that I knew to something that was based on the simplest materials of music that I could think of. It was a kind of opposition to this very evolved technique. Now, in fact over the last nineteen years, it has developed into another kind of technique, but it began from a very different place. Also, one of the main interests of that time was the idea of rhythmic structures in music, which is an idea that came to me through non-western music. ”⁷⁴

Einer der wichtigsten Komponisten für Glass war zweifellos einer, dessen kreatives Werk Glass und Künstler aller Sparten bis heute beeinflusst hat: John Cage. Wie bereits erwähnt, lasen Serra und Glass während ihrer Zeit in Paris gemeinsam Cages *Silence* und begannen, unter diesem Eindruck zu arbeiten. Doch vorrangig waren es Cages Ansichten zu Kunst im Allgemeinen und die Idee eines spartenübergreifenden Kunstverständnisses, die eine solche Faszination ausübten.⁷⁵ So ist es nicht verwunderlich, dass auch Serra versuchte, in Cages Tradition zu arbeiten und den Moment des Zufalls in seine Arbeit integrierte. Allerdings sahen sich sowohl Serra als auch Glass nach kurzer Zeit in einer ausweglosen Situation gefangen und wandten sich anderen Wegen zu. Die allumfassende Sichtweise der Kunst blieb bestehen, ebenso wie die Idee der verstärkten Einbindung des Publikums. Glass erklärt die Herangehensweise.

„So, for example, if you tell a tenth of a story, the audience will make up the other nine-tenths of the meaning, or narrative, or whatever the case may be. In fact, very little of the story needs to be told. Here, I’m essentially talking about telling some kind of narrative. But really, it’s exactly the same as far as how things work in my collaborations.”⁷⁶

Der Prozess an sich, der durchaus auch in Kompositionen von Cage auftauchte, war allerdings ein gänzlich anderer als jener in den Arbeiten von Glass und Reich oder Serra. In seinen *Writings about Music* stellt Reich fest, dass der Unterschied in der Verwendung von Prozessen

⁷⁴ o.A., *Writings on Glass* 1997, S. 206/207.

⁷⁵ Duckworth 1995, S. 333. „His ideas had to do with other ideas that were connected to creative art in a general way – Duchamp, and Jasper Johns, and Rauschenberg, and Merce Cunningham – which led me eventually to work in the theatre. My work in the theatre had much more to do with Cage and Cunningham than with any of the musicians I knew.”

⁷⁶ Berg 1997, S. 141.

bei Cage (und auch bei der seriellen Musik) zu seiner eigenen darin liegt, dass seine Prozesse bei der Aufführung der Komposition für das Publikum hörbar sind – im Gegensatz zu Cage oder der seriellen Musik, die den Prozess zwar durchaus ins Werk mit einbezogen, deren Prozesse allerdings rein kompositorischer Natur waren und beim Zuhören meist nicht nachvollziehbar sind.

Steve Reich, der mit seinem Text *Music as a Gradual Process* von 1968 gleichsam ein Manifest der prozessorientierten Musik verfasste, macht klar worum es ihm und später auch Philip Glass ging: „What I am interested in is a compositional process and a sounding music, that are one and the same thing.“⁷⁷ Der Klang bzw. Ton war das Material, das analog zu Serras Blei oder Gummi verstanden werden kann und die Komposition als analog zu einer Installation wie *One Ton Prop* oder *Circuit*, das Spielen der Phrasen als analog zur Aktion, dem Fangen des Bleis (*Hand Catching Lead*), dem Schleudern des Bleis (*Splashing*) oder dem Erfahren eines Ortes (*Shift*).

“Glass' compositions are rather to be understood as performance situations in which musicians (and spectators) put themselves in a certain “place,” located through the coordinates of the specific phrase. Then this place – which is not an evocative composed “elsewhere” but rather the here-and-now of a chosen method of procedure – slowly opens, becomes slowly filled and informed with the shared “space” of consciousness which is founded at each moment as the spectator “allows” the piece to exist.”⁷⁸

Glass' werkimmanente Prozesse manifestieren sich also folgendermaßen: das Material – die musikalische Phrase – wird einer Reihe von wiederholten Operationen unterworfen, in welchen die einzelnen Noten der Phrase aber nicht umarrangiert werden, sondern in ihrer Beziehung zueinander erhalten bleiben. Diese Veränderungen berücksichtigen die strukturelle Integrität der Phrase und sind so konzipiert, dass sie ihr Standhalten gegenüber sich selbst unter dem Einfluss der Zeit demonstrieren. Wenn die Zeit über das Werk hinwegrollt, so tut

⁷⁷ Reich 1974, S. 10.

⁷⁸ Foreman 1997, S. 82.

sie das gleichzeitig auch hinsichtlich des Betrachters und stellte einen Prozess dar, welcher als Regel für Komposition und Wahrnehmung ausgewählt wurde.⁷⁹

Reich verdeutlicht das Ausführen von musikalischen Prozessen, aber auch das Zuhören, mit dem Beobachten einer schwingenden Schaukel, deren Schwünge immer kleiner werden, bis sie zum Stillstand kommt, oder mit dem Beobachten des rinnenden Sands eines Stundenglases oder auch mit dem Fühlen, Betrachten und Hören, wie die Wellen des Meeres die Füße am Strand nach und nach mit Sand bedecken.⁸⁰

Beispiele für Prozesse in der Musik von Philip Glass

Für ein besseres Verständnis sollen im Folgenden anhand einiger Beispiele die Prozesse im Werk von Glass beleuchtet werden. Bereits 1965 waren erste Anzeichen von Veränderungen in der Musik von Glass erkennbar. Nach einiger Zeit des intensiven Studiums bei Nadia Boulanger, während der Glass nicht kompositorisch tätig war, folgte die *Music for Play*, eine Auftragsarbeit für die *Marbou Mines*. Dieses Stück war für eine Beckett-Inszenierung von JoAnne Akalaitis - die Glass kurz zuvor geheiratet hatte - vorgesehen und wurde in Paris uraufgeführt. In dieser Komposition spielten zwei Sopransaxophonstimmen jeweils zwei Noten in der gleichen Tonart und im selben Tempo, aber in verschiedenen Takten, wobei sich konstant wechselnde Muster ergeben.

„Play used two soprano saxophones, each given two notes to play against each other, in a constantly shifting pattern. What was heard was never exactly the same, but it never really changed very much. I wrote six or eight little sections like that and put them on a tape with 45 seconds of music followed by 45 seconds of silence followed by the next section of music and so on.”⁸¹

⁷⁹ Foreman 1997, S. 83.

⁸⁰ Reich 1974, S. 9.

⁸¹ Glass, www.philipglass.com

Talking Piece von 1966 stellte schließlich das zweite Stück der ersten Kompositionsgruppe dar, die sich mit den neuen Themen beschäftigte und ist zudem das erste repetitive Stück.⁸² Ein weiteres Stück für Bläser beinhaltete Zyklen, die sich durch das Ausblenden und Wiedereinsetzen von Teilen, dieses Mal mit neuem Material, veränderten. Das vierte und letzte Werk dieser Gruppe, ein Streichquartett, in welchem jedes Instrument nur einen oder zwei Töne pro Abschnitt zur Verfügung hatte, bezeichnete Glass als sein erfolgreichstes. Die Sängerin Joan La Barbara, die zeitweise auch Mitglied des sich bald formierenden Philip Glass Ensembles war, schrieb 1974:

„Its characteristics form the basis for all his music since that time – constant eight-note foundation, repetitive and cyclic structures, overlapping rhythmic patterns, harmonically stable with no change in volume or tempo, and it just starts and stops.”⁸³

Glass gehört bis heute zu den produktivsten Komponisten seiner Zeit, und eine große Menge an Kompositionen folgte dieser ersten Gruppe. Vor allem die nach seiner Rückkehr nach New York hin bis zu *Music in Twelve Parts* (1974) entstandenen Stücke führen den Prozess in besonderem Maß vor Augen. So etwa *Two Pages* (Abb. 10) aus dem Jahr der Rückkehr 1968⁸⁴. Das Werk umfasst fünf Teile, wobei jeder Teil wiederum in mehrere Abschnitte unterteilt ist; so haben der 1. und der 2. Teil drei Abschnitte, der 3. und der 4. Teil haben zwei und der fünfte und letzte Teil wieder drei Abschnitte. Jeder dieser Abschnitte hat im Gegenzug einen oder mehrere Taktmaße (*measures*), wobei jedes Taktmaß eine Anzahl von Wiederholungen einzelner melodischer Muster beinhaltet.

Die Musik von Glass wurde im Laufe ihrer Entwicklung mehreren Modifikationen unterworfen.

⁸² La Barbara 1997, S. 40/41. Das Stück für zwei Stimmen und sechs Instrumente beinhaltete zwei Bewegungen seriellen Schreibens und zwei Bewegungen die auf repetitiven Strukturen und einem stetem Puls mit abrupten Anfängen und Stopps basierten und keine dynamischen Veränderungen vornahmen. „[...] *Talking Piece* (for two voices and 6 instruments) had two movements of serial writing and two movements based on repetitive structures and steady pulse with abrupt starts and stops, and no dynamic changes.”

⁸³ Ebenda.

⁸⁴ Die Erklärung basiert auf der Transkription der Shandar Aufnahme (#83515).

„Ausgangspunkt war seine von der indischen Musik entlehnte Methode des „additiven Prozesses“, d.h. der allmählichen An- bzw. Abkoppelung kleinster melodischer Zellen an ein regelmäßig pulsierendes Grundmodell, wobei die (in der Regel als tonal und modal zu identifizierende) Tonart und einmal gewählte Klangfarbe unverändert blieben. Dieses relativ anspruchslose, vom Hörer problemlos nachzuvollziehende Prinzip wurde zunächst im schlichten Unisono (*Two Pages, Music in 8 Parts*), später in einfacher Mehrstimmigkeit angewandt (*Music in Fifth, Music in Similar Motion, Musik in Contrary Motion*).“⁸⁵

Es sind also zwei *Unter*-Prozesse – abgesehen von jenen Prozessen der Arbeit selbst – die für die Bewegung und den Wechsel in der Komposition verantwortlich zeichnen: der subtraktive und der additive Prozess. Hierbei handelt es sich um eine bestimmte Anzahl von Noten in einem Taktmaß, deren Zahl entweder um eine Note verringert oder vermehrt wird. Zusätzlich gibt es noch zwei Prozesse, die Wiederholungen einschließen, und zwar externe und interne Wiederholungen. Während die externe Wiederholung die Wiederholung eines vollständigen Musters bezeichnet, werden in der internen Wiederholung nur Teile eines Musters wiederholt. Zuletzt sei noch erwähnt, dass an manchen Stellen externe Wiederholungen über interne gelegt werden. Für eine genauere musiktheoretische Analyse sei auf den Aufsatz von Wes York *Form and Process* verwiesen, dem die hier dargelegten Informationen zu *Two Pages* entnommen wurden.⁸⁶

“As is true of many of his pieces, it becomes immediately apparent that Glass makes his statement through the shaping of a minimal number of musical materials. There are no dynamic changes, no new pitch materials after the initial five pulses, no changes of instrumentation, and no juxtapositions of sound and silence. Rather, and stated most simply, contexts of up to five pitches are continually shaped and re-shaped as they articulate an even and unchanging pulse. Ultimately, the structure of *Two Pages* can be understood as first, the exposition and juxtaposition of two sets of opposing processes, and the coordination of all shapes which both emerge from, and reflect back on, those processes. Thus, the emergence of formal relationships occurs

⁸⁵ Struck-Schloen 1987, S. 346.

⁸⁶ York 1997, S. 61-63.

through the interaction of the various processes themselves. Regarding this emerging form, it becomes apparent that the symmetrical arch shape pervades the entire piece.”⁸⁷

Nach 1970 verändert Glass seine Kompositionen durch den Versuch, psychoakustische Klangphänomene durch Überlagerung von Wiederholungsstrukturen zu erreichen, z.B. in *Music in Twelve Parts* (1971-74). Gleich einer Sammlung bisher entdeckter Formen und Strukturen vereint diese Komposition Wiederholungsmuster, additiven Prozess, gleichmäßige Bewegungen in Vierteln und Achteln und statische Harmonik mit unerwarteten Modulationen und dem graduellen Austausch melodischer Patterns.⁸⁸

War bisher von Prozessen eher im Allgemeinen die Rede, so soll nun ein Werkzeug zur Sprache kommen, dessen Verwendung zu der weiteren (unzulänglichen) Bezeichnung *repetitive music* für die Musik von Glass und anderen geführt hat.

Repetitive Strukturen

“Das Prinzip der Wiederholung ist derart untrennbar mit der *minimal music* verknüpft, dass es nachgerade zu deren Synonym geworden ist, wie der Begriff „repetitive Musik“ zeigt. Es macht zugleich auf eine der auffälligsten Parallelen zur *minimal art* aufmerksam, die ohne geometrische Symmetrien und die Addition gleichartiger Elemente kaum vorstellbar scheint“⁸⁹

Diese Zitat aus dem Buch „Komplizenschaften – Zur Beziehung zwischen Musik und Kunst in der amerikanischen Moderne“ von Hans Emons legt wie die meisten anderen Bücher das Hauptaugenmerk auf die Beziehung der *Minimal Art* zur *Minimal Music*.

Doch ging es für Glass mehr um das repetitive Element als darum, den Begriff des Minimalismus zu bedienen.⁹⁰ In dieser Hinsicht ist er sehr gut mit Serra zu vergleichen, da

⁸⁷ York 1997, S. 61.

⁸⁸ Struck-Schloen 1987, S. 346.

⁸⁹ Emons 2006, S. 173.

⁹⁰ Glass 1998, S. 10.

wie schon bemerkt, auch deren Kunst im Gegensatz zu Minimal Art keinen Wert auf die Gleichheit der einzelnen Elemente oder Einheiten legt, sondern ihre künstlerische Qualität aus kleinen Differenzen der Elemente zueinander herleitet - man denke dabei an Serras *Castings* oder die Gummiknäuel der *Belts*. Freilich ist Glass den Minimalisten strukturell immer noch näher als Serra, was seine Zusammenarbeit mit Sol LeWitt bei der Gestaltung eines seiner Plattencover zeigt. Dennoch besteht ein wesentlich engerer Zusammenhang zu Künstlern wie Serra, Snow, etc.:

„It is worth remembering that the Whitney „Anti-Illusion“ show during which both Reich and Glass first performed uptown was not concerned with Minimalism but with post-Minimal process and conceptual art, as emblemized by Rafael Ferrer’s ice melting on leaves at the entrance to the museum.”⁹¹

Wenn nicht in der Kunst der Minimal Art wurzelnd, dann stellt sich die Frage nach den wirklichen Ursprüngen der Wiederholung in der Musik.

„Repetetierende Musik ist schon seit Jahrhunderten im Umlauf und breitet ihre unheimliche Fremdartigkeit schon so lange über ihre Zuhörer aus, dass niemand mehr sagen kann, wo sie eigentlich ihren Ursprung hat. Einige besonders berühmte Beispiele sind der zweite Satz aus Harold von Italien von Hector Berlioz; ein scheinbar simpler und ziemlich unvergesslicher kleiner Kanon des aus dem 17. Jahrhundert stammenden Komponisten Johann Pachelbel, der seit seiner Entdeckung vor kaum mehr als zehn Jahren eines der populärsten Stücke aller Zeiten geworden ist; und natürlich der Bolero von Maurice Ravel, ein 15minütiges Stück, das auf einer einzigen simplen Melodie aufgebaut ist, die sich endlos wiederholt, während die Instrumente des Orchesters gewaltige Klangfüllen anhäufen.“⁹²

In den 60er Jahren, waren es neben Glass vor allem wieder Riley, Reich und in geringerem Maße auch Young, für welche die Wiederholung einen zentralen Stellenwert einnahm. Und

⁹¹ Strickland 1997, S. 114.

⁹² Glass 1998, S. 19/20.

während Young in *Arabic Numeral*, bei dem ein frei gewählter Klavierklang gleichmäßig eine lange Zeit hindurch nur wiederholt wird, neben der Idee der Reduktion erstmals die der Repetition ins Spiel bringt, so ist es auch Young, dessen Urfassung von *566 to Henry Flint* die Wiederholung ins Extrem treibt, indem er verlangt, einen einzigen Ton 1698 mal zu wiederholen.⁹³ Doch weit wichtiger als alle genannten Einflüsse der westlichen Musiktradition ist die Rolle der östlichen Musik zu sehen. Young, Riley, Reich und Glass waren von außereuropäischer Musik in hohem Grad beeindruckt und beeinflusst.

⁹³ Emons 2006, S. 158.

Exkurs: Inspiration Asien

Glass und Indien

„Almost any music that is non-western is involved in rhythmical structure, generally speaking. It sounds like an over-simplification, but it's amazingly consistently true. I saw this ideal rhythmic structure as a powerful technique that I could make into a personal vocabulary. A lot of these rhythmic structures have to do with repetitive structures and, in the beginning, with very simple tonal relationships and a very slow evolution of material. That's developed a lot since 1965, but it is still recognizable in the music even now.”⁹⁴

Der erste Kontakt Glass' mit östlicher Musik entstand während eines Urlaubs in Afrika. Doch der entscheidende Moment, der ihm sozusagen den letzten Ruck bei der Ausarbeitung seiner neuen musikalischen Sprache verpasste, war das Zusammentreffen mit Ravi Shankar in Paris im Jahre 1967. Nicht zuletzt anhand von Glass' Stücken ist dieser Umstand leicht nachzuvollziehen.

In den 60er Jahren waren aber nicht nur Glass, Young, Riley und Reich an der Musikkultur Indiens interessiert; der direkte oder indirekte Einfluss war bei Musikern und Komponisten häufig anzutreffen. Das beste und berühmteste Beispiel dafür sind wohl die Beatles. Erst nach ihrer Reise zu den Maharishi in Indien im Jahr 1968 war es überhaupt möglich, in Europa und den USA ein größeres Interesse und einen Markt für die indische Musik und ihre Interpreten zu schaffen. Doch schon etwas früher konnte Glass seine Erfahrungen mit dieser Musik machen. Glass wollte sich neben seinem Studium bei Nadia Boulanger etwas Geld dazuverdienen; und es kam ihm gelegen, dass er über einen Freund, der als Fotograf bei der Produktion eines Films mitwirkte, zu Arbeit kam. Conrad Rook war dabei, *Chappaqua* zu drehen, und man hatte für die Filmmusik Ravi Shankar und dessen Tabla-Spieler Alla Rakha engagiert. Glass' Aufgabe war es, die Musik Shankars für die europäischen Musiker in westliche Notenschrift zu transkribieren.

⁹⁴ o.A. 1997, S. 206/207.

“But in order to find a way of notating the music, I made my first step on-the-spot analysis of how Indian music was put together. [...] The trick, of course, was to take a medium that was based on a different principle of organization and to write it in a language developed for Western music. Western notation was developed for music that is organized along western lines.”⁹⁵

Für ein besseres Verständnis der Situation ist es von Bedeutung, einige wichtige Unterschiede zwischen der klassischen indischen und der traditionell klassischen westlichen Musik zu erklären, idealerweise mit den Worten von Glass selbst:

„Zu allererst ist da das indische „Râga“-System, das die Anordnung und die Intonation (die Stimmung) der Noten in einer Skala regelt. Dies ist ein hochentwickeltes System, bei dem der einzelne Râga oder eine Notenreihe und dessen Verzierung (*râga* bedeutet eigentlich „Farbe“) sowohl auf emotionale Zustände, als auch auf die Tageszeit Bezug nimmt. Der einzelne Râga, den man benutzt (man sagt, dass es insgesamt ungefähr achthundert Râga gibt), legt fest, was wir im Westen als Melodie und bei seiner Ausdehnung als Improvisation betrachten würden. [...] Was mir wie eine Offenbarung erschien, war der Gebrauch des Rhythmus bei der Entwicklung der musikalischen Gesamtstruktur.“⁹⁶

Was Glass nun von Shankar lernte war, dass die rhythmische Struktur eine allumfassende musikalische Struktur werden konnte, was in der westlichen Musik nicht der Fall ist. Wenn serielle Musik eine serielle musikalische Struktur aufweist, dann ist das kaum als struktureller Gebrauch von Rhythmus anzusprechen, sondern nur in der Weise, in der auch Klangfarbe und Tonlage verwendet werden.⁹⁷

“There, the tension is between the melody and the rhythm, not between the melody and the harmony. [...] The moment the *tala*, or the rhythmic structure, comes up and meets again the melodic structure at the sum – when the beats come together – that’s

⁹⁵ Tricycle 1997, S. 317/318.

⁹⁶ Page 1997, S. 49.

⁹⁷ Duckworth 1995, S. 330.

the resolution in Indian music. The complications that that cyclic rhythmic structure can create, and the effects to the melodic development, open up a whole different way of thinking about music.”⁹⁸

Ironischer Weise war der Gedanke einer in additiver Weise agierenden Musik, wie Glass später zugab, zwar nicht korrekt, tat jedoch trotzdem das Seine zur Entwicklung von Glass' musikalischer Sprache.

“I thought I was listening to music that was built in an additive way, but it turned out it really wasn't. It is built in a cyclic way. And that turned out to be very useful, because the misunderstanding, the use of the additive process, became, in fact, the way I began to write music.”⁹⁹

Die Prägung die Glass durch die Bekanntschaft mit Shankar und der Beziehung zur indischen Musik erhielt, eint ihn nicht nur mit Musikerkollegen aller Richtungen, sondern eben auch mit bildenden Künstlern wie Richard Serra.

Serra - Japan - „site specificity“

Neben Glass verdankt auch Richard Serra einige grundlegende Ideen seinen Erfahrungen in Asien, genauer gesagt in Japan. In einem kurzen Text schreibt Serra einmal, dass Orte Denkweisen hervorrufen, dass Ideen und Gedanken aufgrund physikalischer Voraussetzungen eines gegebenen Kontexts entstehen. Die Besonderheiten eines Ortes lassen sich nur durch die eigene körperliche Präsenz erfahren, (*thinking on your feet*), und man kann mit Sicherheit sagen, dass das Entdecken fremder Kulturen und Orte bei Serra eben diesen Effekt hatte. Am bemerkenswertesten ist in diesem Zusammenhang natürlich Serras Aufenthalt in Japan. ¹⁰⁰

⁹⁸ Duckworth 1995, S. 331.

⁹⁹ Tricycle 1997, S. 318.

¹⁰⁰ Serra, 1989/99, S. 33.

So sind es vor allem die Erfahrungen Serras in den Tempelanlagen von Myoshin-ji, die es ihm ermöglichten, sich von dem Perspektivkonzept der Renaissance zu entfernen und einen neuen Weg für die Entwicklung eines eigenen Raumkonzeptes einzuschlagen.

Sechs Wochen verbrachte er dort und lebte in der Nähe der Tempelanlagen von Myoshin-ji, deren Steingärten seine besondere Aufmerksamkeit hervorriefen. Die raffiniert gewählte Architektur – insbesondere die kurvenförmig angelegte Wege durch die Anlagen – veranlassen den Besucher dazu, in Bögen durch und um die Anlagen zu wandern. Sowohl die einzelnen Elemente als auch das Gefühl für den ganzen Bereich werden nur durch das ständige Bewegen und Beobachten erfahren. Dies gilt selbst für Gärten, die nicht begehbar, sondern lediglich von einer Aussichtsplattform einsehbar sind; auch hier wird einem die ganze Erfahrung nur zu Teil, wenn man die vollständige Länge der Plattform entlanggeht. Die Eindrücke sind sparsam verteilt, um die Aufmerksamkeit auf die Verlagerung des Zusammenhangs und auf ein Element zu einem bestimmten Zeitpunkt hin zu verschieben.

“Kyoto redefined my way of seeing. The perceptual space of the Zen garden reveals the landscape as a total field, its organization based on the assumption of a perpetually moving viewer. In these gardens the meaning of form can be derived only from movement, from the rhythm of the body. The focus is never on the isolated sculptural object but on the syncretistic complexity of whole. This concept of space is fundamentally different from the traditional western concept, which is based on central perspective arranging all objects on converging lines emanating from the eye of a static viewer.”¹⁰¹

Dies ist die Grundlage von Serras Konzept der *site specificity*, die sich noch in Japan zu formieren begann. Den Anfang machten 1970 in den Boden eingelassene Formen wie Kreise oder Quadrate: *To Encircle Base Plate Hexagramm, Right Angles Inverted*, wobei immer ein Element auf dem Boden und ein weiteres im Boden lag, quasi als Inversion. Doch die weitaus stärkeren Werke entstanden, als er in die USA zurückkehrte. An früherer Stelle wurde schon beschrieben, dass sich aufgrund der Erkenntnisse in Japan raumgreifende Installationen im Innenraum gebildet haben, wie *Strike* oder *Circuit*.

¹⁰¹ Serra 2005, S. 52.

Serras Anliegen, Raum wie etwas Materielles zu behandeln, aus der Idee der Leere wie aus der Masse des Materials einen fühlbaren Raum zu machen, wird am Beispiel von *Delineator* (Abb. 11) wohl besonders deutlich. Eine am Boden liegende Stahlplatte und eine im rechten Winkel dazu an der Decke befestigte Platte definieren den Raum dazwischen. Die *Leere* wird nicht als solche spürbar, sondern als gefühlter Raum. Während man beim Betreten der unteren Platte eine Art Kompression verspürt, die in der Anziehung der beiden Platten zueinander wurzelt, erwecken die Platten von außen eher den Eindruck, auseinanderzustreben – das Raumfeld verändert sich durch die Bewegung.

„Der Raum ist kein veränderliches Volumen für Serra, sondern formbar, eine Formung, die sich im Auge des Betrachters vollzieht, wenn große schwarze Flächen dergestalt angeordnet werden, daß sie den Tiefenzug der natürlichen Perspektive zum Sog beschleunigen oder den rechtwinkligen Strukturen des Raumes entgegenwirken. Auch diese Prozesse spielen sich in der Wahrnehmung des Betrachters ab.“¹⁰²

Ebenso wie für *Delineator* lässt sich diese Wirkung auch auf die Drawings beziehen. Aber anders als bei *Delineator* bekommen hier die Spezifika des Ortes eine weitere Bedeutung. Es wird nun nicht nur irgendein Raum durch eine Installation verändert, sondern der Raum mit seinen Besonderheiten wird zusätzlich als Ausgangssituation ins Werk mit einbezogen. Die Effekte, wie sie bei *Delineator* zu finden sind, also etwa das Gefühl eines Soges, werden als Reaktion auf diesen bestimmten Ort bewusst in das Werk integriert. Die spezifische Rolle des Ortes, die Besonderheiten eines Raumes werden hier als Ausgangsposition verwendet, um die Entscheidungen über die Zuschnitte der Leinwände zu treffen. Das passiert durch Serra selbst vor Ort und ist eine Reaktion auf die örtlichen Gegebenheiten des spezifischen Raumes; oder sie basiert auf den Erfahrungen, die diese Orte evozieren.¹⁰³ So entsteht eine einmalige Kommunikation zwischen Werk, Betrachter und Raum.

Das Integrieren topografischer Ausgangssituationen ist auch charakteristisch für jene Installationen, die den Schritt aus den Museen und Galerien hinein in die urbane und ländliche

¹⁰² Bering 1998, S. 200.

¹⁰³ Serra, Notizen über das Zeichnen 1990, S. 201.

Umgebung wagten. Nach einigen in den Boden eingelassen Formen, wobei sich ein Teil auf dem und ein Teil im Boden befand, wandte sich Serra einer mehr in die Höhe strebenden Variante der Landschaftsskulptur dar. Als erstes entstanden *Shift (To Tony Serra)* (1970-72, Abb. 12) und *Pulitzer Piece, Stepped Elevations* (1971). Der Betrachtungsprozess, der sich bei der Begehung dieser Arbeiten einstellt, steht in allen Belangen in direkter Verbindung zu den Erkenntnissen in Japan, ebenso wie die Strukturierung der Arbeit selbst.

Am Beispiel von *Shift* soll nun die Arbeitsmethode der Landschaftsskulptur erläutert werden. Serra arbeitete mit genauen Landschaftsplänen, um die Struktur des Areal zu erfassen und verbrachte speziell im Fall von *Shift* viel Zeit damit, das Gelände abzugehen. Gemeinsam mit Joan Jonas war er fünf Tage unterwegs, um eine topologische Definition des Feldes zu eruieren.¹⁰⁴ *Shift*, aus Kostengründen nicht aus Stahl, sondern aus Zement hergestellt, enthält sechs Elemente, wobei je drei in einer Folge von abgestuften Mauern enthalten sind und die vertikale abgeschrägte Stirnseite auf die Richtung der nächsten Mauer weist. Die einzelnen Elemente sind so lang, wie das Gelände an der spezifischen Stelle braucht, um fünf Fuß (1,50 m) abzufallen. Die resultierende Höhe ist bündig mit dem Boden an der höchsten Stelle und bleibt auf dieser Höhe, was bedeutet, dass sie am anderen Ende des Elements fünf Fuß beträgt. Die Richtung jedes Elements folgt dabei jener des stärksten Gefälles. Gemeinsam reichen sie von einem Hügel zu einem anderen welches Luftlinie 1500 Fuß (500 m) entfernt ist.¹⁰⁵ „In all instances perception is based on time, motion and meditation.“¹⁰⁶ Dieses Zitat leitet die Betrachtungen nun weiter zu einem Thema, das untrennbar mit Prozess, Wahrnehmung und Bewegung verbunden ist: dem Phänomen der Zeit.

¹⁰⁴ Serra, Questions, Contradictions, Solutions 2005, S. 52. “My experience of the Zen gardens prompted the necessity of dealing with landscape in terms of the totality of the field. The issue was no longer to place an autonomous object in a field, but became one of seeing things among things. Knowledge of the totality and of the site became essential in that a critical reading of the site must precede any intention. The site must be absorbed before it can be transformed.”

¹⁰⁵ Serra, *Shift* 1990, S. 21-25.

¹⁰⁶ Serra, Questions, Contradictions, Solutions 2005, S. 52.

III. Die Zeitlichkeit von Material und der Wahrnehmung

a. Richard Serra

Die Beschäftigung mit und die Frage nach der Zeit ist im Schaffen von Serra von Beginn an eine seiner Kernfragen und erfährt mit zunehmender Bedeutungsteigerung.¹⁰⁷ Nur in den seltensten Fällen geht es dabei um eine Zeit, die mit der Uhr gemessen werden kann oder deren Messung mit einer Uhr von Bedeutung wäre. Lediglich in Serras anfänglichen Bemühungen einer intensiven Suche nach einer eigenen Sprache kam es vor, dass Zeit in einem Werk als Uhrzeit zum Ausdruck kam, so z.B. als er während seines Florenz-Aufenthaltes Kübel, gefüllt mit verschiedenen Farben, vor sich aufstellte, um während einer festgelegten Zeit eine malerische Aktion durchzuführen. Doch er war unzufrieden mit dem Ergebnis, erklärte den Weg zu einer Sackgasse und setzte seine Suche fort. Danach konzentrierte sich Serra auf eine Zeitlichkeit, die jener, die Philip Glass verwendet, in vieler Hinsicht gleicht. Wie bei Glass geht es ihm um ein inneres Empfinden von Zeit.

Frühe Skulptur und Splashings

Die sich selbst stützenden *Prop Pieces* (ab 1968) weisen unter anderem die Balance als wichtiges Charakteristikum auf. Zumeist aus Blei und Gummi hergestellt, sind diese Arbeiten im Zusammenhang mit dem physikalischen Begriff der Entropie zu sehen, „der den Niveausgleich von Zuständen höherer und niedriger Ordnung unter Verbrauch von Energie artikuliert“¹⁰⁸ und von Serras Freund und Kollegen Robert Smithson 1966 in die Kunsttheorie eingeführt wurde. Das Streben des Materials nach dem Äquilibrium, nach dem Ausgleich der dem Material innewohnenden Kräfte, die Existenz und ihr „drohendes“ Ende, existieren zugleich und sind untrennbar miteinander verbunden. Das simultane Veranschaulichen von Bestand und Zerfall in Arbeiten wie *Prop* von 1968, *One Ton Prop (House of Cards)* von

¹⁰⁷ Buchloh 2000, S. 2 mit Verweis auf Naum Gabo, Antoine Pevsner und das „Realistic Manifesto“ von 1920: „Space and time are reborn to us today. Space and Time are the only forms on which life is built and hence art must be constructed.“

¹⁰⁸ Bering 1998, S. 200.

1969 oder *1-1-1-1* ebenfalls von 1969, das Andauern des Fortbestehens und das Andauern des sich Stemmens gegen den Kollaps wird zum wichtigen Inhalt.¹⁰⁹

Doch auch noch vor seinen ersten *Prop Pieces* findet sich die Zeit als etwas Andauerndes. *Belts* (1966) ist als Versuch zu sehen, Pollocks *Iowa State Mural* – das Serra ausserordentlich schätzte – dreidimensional an einer Wand zu applizieren. Man ist natürlich sofort an Pollocks Prozess des Dripping in der Verbindung mit der Zeit dieses Malprozesses erinnert. Die „drippings“ von Pollock hängen in Form geschnittener Gummistreifen von der Wand und bringen den Prozess des Farbauftrags bzw. den Prozess des Schneidens und Hängens des Gummis in Erinnerung. Zudem erfordern sie die Zeit des Erfahrens der Unterschiede der einzelnen Werke; einen Prozeß, den der Betrachter nur durch die Bewegung von einem Knäuel zum anderen bewerkstelligen kann. Zeit wird hier nicht gleichförmig fließend erlebt, sondern in diesen Prozessen als konservierte Bewegung des Künstlers im Raum. „Das Phänomen der Zeit erscheint als Basis einer Konstituierung dynamischer Systeme.“¹¹⁰ Noch deutlicher wird dies bei Serras *Splashings* (1968), bei denen geschmolzenes Blei mit einem Schöpfer wiederholt in die Kante zwischen Wand und Boden geschleudert wird. Die *Splashings* sind als Skulptur im Raum-Zeit-Kontinuum zu verstehen, und das „time field“ beginnt an Bedeutung zu gewinnen. Das Blei verbleibt in einem Zustand der „arretierten“ Bewegung, des „Scheintodes“ wie es Serra in einem Text selbst formuliert; es „gibt keine Wahrheit in der Form von Geometrie preis“. Das erstarrte Metall vermittelt „ein Gefühl der Präsenz isolierter Zeit“.¹¹¹ Was dieses Beispiel zeigt, gilt für viele Werke, die aus der *Verb List* von 1966/67 heraus entstanden sind. Sie vereinen als Resultate der transitiven Verben zwei Aspekte der Zeit: zum einen die Zeit als die verdichtete Zeit des Entstehungsprozesses, und zum anderen die andauernde Zeit ihrer Betrachtung.¹¹²

Das Rollen des Bleis zu einer Form in *Slow Roll: For Philip Glass* (1968) vermittelt die verdichtete Zeit ihrer Entstehung ebenso eindringlich wie die hintereinander gelegten Abdrücke der Splashing-Prozesse bei *Casting* (1969). Die andauernde Zeit ihrer Betrachtung wurzelt im Erleben des Werkes und in der Reflexion über seinen Herstellungsprozess. Die Vollständigkeit des Werkes ergibt sich also erst aus der Anwesenheit des Betrachters *und*

¹⁰⁹ Bering 1998, S. 200.

¹¹⁰ Ebenda, S. 39.

¹¹¹ Serra, *Play it again, Sam*, 1990, S. 16.

¹¹² Serra, *Questions, Contradictions, Solutions*, 2005, S. 49.

dessen Überlegungen; das reine Sehen ohne die Gedanken über das *Wie* enthält dem Werk seine vollständige Bedeutung vor.

Doch auch der Prozess selbst (vor dessen Arretierung) hat mit *Zeit* zu tun. Es handelt es sich bei den *Splashings* um die non-narrative *Zeit* der wiederholten Handlung. Im Gegensatz zu den *Castings*, wo ein Ergebnis, nämlich das der *Splashings*, zu sehen ist und die *Zeit* vor allem durch den Betrachter definiert wird, geht es bei den *Splashings* in erster Linie um die wiederholte Handlung in Bezug auf das Material.

"An action deprived of an object has a rather special relation to time. It must occur in time, but it does not drive toward a determination, since there is no terminus, no proper destination, so to speak. So, while the list of active verbs suggest temporality, it is a temporality that has nothing to do with narrative time, with something with a beginning, a middle, and an end. It is not a time within which something develops, grows, progresses, achieves. It is a time during which the action simply acts, and acts, and acts."¹¹³

Diese serielle Natur der Handlung evoziert ein Gefühl von *Zeit*, welches einem andauernden Moment gleicht. Mehr noch als in den *Splashings* ist dies bei Filmen Serras wie z.B. *Hand Catching Lead* (1968) zu beobachten.

Zeit im Film

Buchloh (2000) erkennt, dass sich die Erfahrungen von zeitlichem und räumlichem Feld gleichen und dass beide das plastische Phänomen und dessen Wahrnehmung bestimmen. So folgert er, dass der Schritt vom Prozess in der *Skulptur* zum *skulpturalen Film* ein notwendiger ist. Das Wahrnehmen eines räumlich-zeitlichen Feldes ist die Verfahrensweise des Mediums Film, und die simultane Beobachtung kann ihrer Kontinuität in einzigartiger Weise dienlich sein.¹¹⁴

¹¹³ Krauss 2000, S 101.

¹¹⁴ Buchloh 2000, S. 13.

Der Kameraausschnitt des Films *Hand Catching Lead* (Abb. 12) zeigt lediglich eine Hand und einen Teil eines Unterarms. Von oben herab fällt in kurzen Abständen ein Streifen Blei, den die Hand durch Kontraktion zu fangen versucht. Manchmal gelingt dieses, manchmal nicht. Der Betrachter wartet darauf, dass etwas *passiert*, findet aber kein von der seriellen Handlung abweichendes Geschehen, keinen Erfolg, keinen Höhepunkt. Was *passiert*, ist die Handlung selbst. Unterstützt wird dieses durch die Kameraeinstellung, die während der ganzen Zeit gleichbleibt, und der Verweigerung eines Film-Schnittes – keine Veränderung wird zugelassen.

"Three things combine then, to produce the peculiar flatness of the temporal profile of *Hand Catching Lead*: a modernist-derived concern with the representation of the work's physical support; a minimalist-connected critique of composition, of those organizing hierarchies which had come to be regarded as merely arbitrary; and a process-conditioned exchange of the goal or "object" of an action for the logic of the action itself."¹¹⁵

Das Medium des Film eignet sich in einzigartiger Weise dazu, Zeit mit *Realzeit* und prozessualer Zeit gleich zu setzen. Die Entfernung von narrativem Inhalt und narrativer Zeit durch die Konzentration auf den Prozess einer Handlung steht auch in völliger Übereinstimmung mit den frühesten Kompositionen von Philip Glass.

1970 entstand der bereits erwähnte Essay des amerikanischen Dramatikers Richard Foreman, der die Verbindung von Filmemacher Michael Snow und Philip Glass zum Inhalt hatte, und in dem sich der Autor intensiv mit der Problematik der Zeitlichkeit auseinandersetzte.¹¹⁶ Besonders interessant ist, dass der Film *Wavelength* von Snow auch enormen Eindruck bei Serra hinterließ, was sogar dazu führte, dass Serra den Film nach Europa mitnahm und kaum eine Gelegenheit ausließ, ihn dort zu zeigen. Den Einfluss, den *Wavelength* auf die Filmarbeiten von Serra hatte, möchte ich zum Anlass nehmen um auf den erwähnten Essay einzugehen und in weiterer Folge dessen Aussagen auch in Bezug zu den Filmen Richard Serras zu setzen. Für Foreman rückt das Wahrnehmen des Prozesses selbst ins Zentrum des

¹¹⁵ Krauss 2000, S. 104.

¹¹⁶ „Glass and Snow“ erstmals erschienen im *Arts Magazine* Februar 1970.

Interesses.¹¹⁷ Der Betrachter bzw. Zuhörer erfährt in der Erfassung der kleinen Abweichungen der Wiederholungen Bewusstsein als *nonsubjective faculty*, während das Stück in der Zeit voranschreitet. Die Verformungen des Prozesses werden allein durch das Fortschreiten der Zeit erfahren.

„The new time-art of Glass and Snow, because it does go on in time and because the drift of regular change built into the work keeps us from settling back to use the work as a mere reflecting-glass (useful as that might be in itself) opens a new dimension in art. No longer images and relics brought back by artists from the spiritual “beyond,” it is the building of a house within which the spectator, in order to simply *notice* the work itself, *must* replace himself so that he is no longer confronting an object, but putting “himself-as-self” elsewhere, so that naked presence is the mode and matter of the artistic experience.”¹¹⁸

Gleichzeitig kommt es nach Buchloh aber auch zu einer gesteigerten Selbstwahrnehmung des Betrachters, entstehend durch die Vergegenständlichung der Aktion, indem keinem Darsteller eine illusionistische Identifikation erlaubt wird, sondern der objektive Prozess seinen Platz einnimmt und die Umwandlung von körperlicher Energie in Bewegung und Arbeit zeigt. Was folgt, ist eine Reduktion: die Repräsentation des Ausübens einer Aufgabe und der Zeit, die dazu benötigt wird, eine bestimmte Menge von Bewegung und Energie zu zeigen. Die objektive Präsentation der Aktion – die das Medium Film wie keine anderes zulässt – reduziert die Repräsentation zur Performance der zu erledigenden Aufgabe und zur benötigten Zeitspanne ihrer Erfüllung. Die Versachlichung der zeitlichen Repräsentation, die Reduktion der Aktion zur Ausführung einer Aufgabe, die durch die physikalischen Gesetze festgelegt werden, die Zeit, Raum und Energie regulieren, leitet sich von formalen Betrachtungen her, die in der Malerei und Bildhauerei entwickelt wurden.¹¹⁹

Doch auch das Mediums Film erfährt in der Unbeweglichkeit des Betrachters eine Einschränkung, die Serra nur durch die Verlagerung des prozessualen Geschehens überwinden kann. Am Beispiel der Stahlkurve *St. John's Rotary Arc* wird deutlich, dass dieses prozessuale

¹¹⁷ Foreman 1997, S. 84. „the matching of one's internal on-going time with the piece's „suffering“ of a time which is the common possession of piece and spectator“.

¹¹⁸ Ebenda, S. 85/86.

¹¹⁹ Buchloh 2000, S. 15/16.

Geschehen nun im Sehen und Wahrnehmen eines sich bewegenden Betrachters stattfindet. Ein Kreisverkehr am Ausgang des Holland Tunnel in New York leitet die Autofahrer in einer Weise an und um den Bogen der sich auf einer Fläche in der Mitte befindet, dass die ständig und rasch wechselnden Ansichten und Perspektiven in gewisser Weise einer *kinematographischen Erfahrung* gleichen. Diese Präsentation von Prozesszeit ist in besonderer Weise eine Vernetzung von Raum, Bewegung und Zeit.¹²⁰

Zeit, Raum und peripatetische Wahrnehmung

"For Serra the abstract subject only becomes available to the artist once space and time are acknowledged as functions of one another."¹²¹

Bering erkennt in der Unbeweglichkeit des Betrachters eines Filmes die Schwachstelle des Mediums. Doch die Überwindung gelang Serra im Medium der Skulptur, indem er „das prozessuale Geschehen in das wahrnehmende Auge des sich bewegenden Betrachters verlagert“¹²². Raum und Bewegung wurden nun in der Dimension der Zeit wahrgenommen. Verantwortlich dafür ist der Besuch Serras von Tempelanlagen in Japan.

„The Japanese gardens reflect the concept of *uji*, or “being-time”, wherein the experience of space and time are inseparable and fluid. Void and solid are seen as one and contained in the concept of *ma*, which can also be understood as the space between any two points, as well as the silence between any two sounds, i.e. the concept of *ma* recognizes space and time as substance. The relationship of elements is defined by the distance between them; void and solid are equally measured.”¹²³

Die Bedeutung dieses Konzepts liegt in einer Abgrenzung zur Kunst der Renaissance. Während in der Renaissance der Raum immer an die Perspektive gekoppelt ist, ist die östliche

¹²⁰ Bering 1998, S. 47.

¹²¹ Krauss 2000, S. 135.

¹²² Bering 1998, S. 47.

¹²³ Serra 2005, S. 52.

Idee an einem simultanen Sehen interessiert. Es findet keine Unterscheidung zwischen Figur und Grund oder Masse und Leere statt; der Raum hat genauso viel Substanz wie der Grund. Serra meint dazu:

„So having said that, they consider the interface of all of it – they call it ma ...when you`re in the Zen-gardens what becomes quite apparent is it`s not just the stone that you`re looking at or the stones or the paths, it`s the continuity of all in relation to time and in relation to your movement and in relation to your vision. So it`s all coming in simultaneously as one and it`s all changing over a period of time as the sun moves or whatever. So the notion of movement and time, and the particularities of part in relation to whole is simultaneous and that`s very different than looking at something and measuring the field, saying what`s the difference between here and here as the renaissance had done, say Piero della Francesca, or Ucello, or Mantegna, it`s very, very different, it`s not a measured space in that way, it`s a simultaneous reading of everything that`s coming in.“¹²⁴

Waren es vorher vor allem Stücke, um die man herumgehen und die man betrachten konnte, über deren angewandte Baumethoden man nachdenken konnte, so löst sich das isolierte Objekt nun im skulpturalen Feld, das in der Zeit erfahren wird, auf.¹²⁵ Der Betrachter ist durch die Bewegung im Raum und das Wechseln der Erfahrungen zugleich der Reflexion über das Phänomen Zeit ausgesetzt. Dies gilt sowohl für Stücke in Galerien als auch für die ersten landschaftsbezogenen Werke, die etwa zur selben Zeit realisiert wurden. Das Gehen und Schauen und die dadurch evozierte Veränderungen der Erfahrung, also die peripatetische Wahrnehmung, wurden zentrale Faktoren. Waren die *Props* geschlossene, unbegehbare Systeme, die den Betrachter isolierten und außen vor ließen, so schuf Serra nun Werke, deren Platzierung, Grösse und Masse und vor allem deren Begehbarkeit eine völlig veränderte Sichtweise mit sich brachten.

Zu den ersten Arbeiten gehörte *Shift (To Tony Serra)* (1970-72, Abb. 12) – sechs in ein weiträumiges Areal eingelassene Betonmauern integrieren den Betrachter in eine neuartige

¹²⁴ www.arte.tv

¹²⁵ Serra, Montage 1990, S. 107.

Struktur, die eine Art von Erfahrung benötigt, die nur in Bewegung in der Zeit erlangt werden kann.

„Alle Landschaftsskulpturen involvierten Antizipation, Reflexion und das Begehen und Erfahren der Landschaft in der Zeit. Die Werke dienen als Barometer oder „Sehkanten“ in der Landschaft. Die Landschaftsskulpturen eröffneten neue Möglichkeiten für die Werke mit mehr konstruktivem Charakter und definierten neue axiale Radien in alle Richtungen; d.h. eine Skulptur konnte von mehreren Seiten betreten, umrundet und durchquert werden. An diesem Punkt entfernte sich das Konzept vom isolierten Objekt weg zu einer Struktur hin, die Erfahrungen in der Zeit verlangt, die mit Antizipation und Reflexion zu tun hat. Dies ist ein neues Konzept der Raumorganisation.“¹²⁶

Durch diese Aufhebung der Grenze zwischen Betrachter und Werk lässt Serra auch die Skulpturen der *Minimal Art* weit hinter sich. Das Gitter im Sinne eines abstrakten Werkzeuges zu verstehen, beschreibt einen Raum, welcher an einem Punkt vor dem Betrachter anfängt; dieses Gitter verdammt den Betrachter dazu, *draußen zu bleiben* und lediglich die Möglichkeit des Hineinschauens zu erhalten.¹²⁷ Antizipation, Reflexion, das Begehen und das Erfahren von Skulptur als wesentliche Prinzipien lässt die *Minimal Art* weit hinter sich und eröffnet Serra neue Wege in der Skulptur.

Dies ist auch bei Skulpturen im urbanen Raum der Fall. *St. John's Rotary Arc* (Abb. 13) von 1975-80, inmitten eines Verkehrsknotenpunktes in New York platziert, ist ein großartiges Beispiel für peripatetische Wahrnehmung. Gelegen an der Ausfahrt des Holland Tunnel und an der Einfahrt nach Manhattan, stellt das Areal in der Mitte des Kreisverkehrs eine trotz des heftigen Treibens rundherum eher verlassene Gegend dar. Für Fußgänger unerreichbar befand sich dort über mehrere Jahre der 12 Fuß (vier Meter) hohe und 22 Fuß (sieben Meter) lange Stahlbogen. Seine Abmessungen wurden von jenen der Umgebung abgeleitet und der Bogen an sich fungierte als Übergang zwischen der Flachheit des Rotary und der Frontalität der umliegenden Bauten. Ebenso korrespondierte die Krümmung des Bogens mit den umliegenden Gegebenheiten.

¹²⁶ Serra, *Montage*, 1990 S. 107.

¹²⁷ Buchloh 2000, S. 11 zitiert Krauss (FN 10).

Aus dem Holland Tunnel herauskommend erwarten den Betrachter, d.h. den Autofahrer, eine Reihe von schnell wechselnden Ansichten in Hinsicht auf die Skulptur und ihre Umgebung, während der auf der Brücke stehende Fußgänger naturgemäß einen größeren Einfluss auf die Dauer der Betrachtung hat. Gemein ist ihnen aber die Vielfalt an sukzessiven Ansichten. Doch es ist nicht die Skulptur, die den Eindruck der Vieldeutigkeit evoziert, sondern allein die Beobachtungen des Betrachters. Die Aufmerksamkeit, die der Betrachter für die Situation aufbringen muss, schließt Vergangenheit und Zukunft aus und führt eine *Prozesszeit* vor Augen.

„Once solids and voids became equivocal in creating the sense of space in my work, time became more important – more so than it was in pieces like *St. John's Rotary Arc* and *Tilted Arc*. They had more of a real time presence because their sites had other patterns, contingencies, and realities. [...] Time is the focus more than in earlier pieces, which are more concerned with redefining the physical context. That's a big change. And as the pieces become more complex, so too does the sense of time they create. It's not time on the clock, not literal time. That different temporality – it's subliminal – differentiates the experience of the sculptures of daily experience.”¹²⁸

Wenn Serra seine Installation im Guggenheim-Museum in Bilbao *Matter of Time* nennt, dann wohl, um die Idee von multiplen oder übereinander gelagerten Zeiten zu verdeutlichen.¹²⁹

“It's not only a question of duration. Duration means measured time. Sensation of time is based on a particular awareness of presence in space, based on orientation and/or disorientation.”¹³⁰

„Time does move progressively, narratively, insofar as we give it human and numerical order. Thus, time spent in a direct, interactive experience with Serra's sculpture – time given to the experience of an installation such as *The Matter of Time* – offers the visitor the narrative arrangement of beginning, middle and end, at least in

¹²⁸ Foster 2005, S. 38.

¹²⁹ Serra 2005, S. 141.

¹³⁰ Cooke 1994, S. 255.

real or clocked time. [...] While a direct, interactive experience with a Serra sculpture may have an “end” as far as the time of our clocks is concerned, those visual and even physical fragments remain in memory to be handled, reshuffled, and with a different “middle” each time and certainly without end.”¹³¹

Die Skulpturen wurden durch Rücksichtnahme auf Zeit und Aufstellung so angeordnet, dass sie eine frei fließende Zirkulation im Raum ermöglichen. Diese freie Zirkulation unterstützt den Besucher dabei, jede Arbeit im einzelnen zu erkunden, sie aber auch im Kontext zu den jeweils nächsten Stücken und schließlich in Beziehung zur ganzen Installation zu erfahren. Erst danach hat er die Möglichkeit, eine „Bedeutung“ zu konstruieren, der Arbeit aber auch Bedeutung zu schenken; dadurch wird er zum Teil der Installation. Durch das Erleben jeder einzelnen Skulptur und des Kontextes des Ganzen, der gesamten Installation, wird klar, dass verschiedene Zeitlichkeiten vorhanden sind – eine Spirale z.B. vermittelt eine andere Auffassung von Zeit als etwa ein Bogen.¹³²

„There is an unlimited range of individual experiences, but they all take place over time. When I talk about time I do not mean “real time”, clock time. The perceptual or aesthetic, emotional, or psychological time of the sculptural experience is quite different from real time. It’s nonnarrative, discontinuous, fragmented, decentered, disorienting.”¹³³

Drawings

Serras Anfänge als Maler um 1960 unterlagen zum Teil einem völlig anderen Umgang mit Zeit. Mit einer Stoppuhr wurde die Dauer einer Minute als Zeitrahmen festgelegt, in welchem Serra mit einem Pinsel Farbe aus dreissig vor sich aufgestellten Kübeln auf eine Leinwand

¹³¹ Nesin 2005, S. 177/178.

¹³² Serra 2005, S. 141.

¹³³ Ebenda

auftrag. Weder an Komposition, noch an malerischer Fläche interessiert war es der Versuch einer Reduktion auf das Wesentliche der Malerei.¹³⁴

Doch mit dem Ergebnis unzufrieden, kehrte er diesem Umgang mit Zeit den Rücken. Was sich etwas später zu entwickeln begann, war eine Zeitlichkeit, die sich auch in seinen Skulpturen findet - es handelt sich dabei zum einen um eine Zeit, die während eines Prozesses entsteht, und zum anderen um jene Zeit, die mit der peripatetischen Wahrnehmung in Verbindung steht. Seine *Drawings*, die ab etwa 1972 entstanden, schildern zum einen den Prozess ihrer Entstehung, den Prozess des Auftragens von geschmolzener Wachskreide auf eine Leinwand (Abb. 14).

„Dieses Verfahren ist unmittelbar mit dem Prozeß des Schmiedens oder mit der Entstehung der frühen Bleiskulpturen zu vergleichen. [...] In beiden Verfahren wird erhitztes, flüssiges Material, das im Laufe des Prozesses erstarrt, verwandt und das im erkalteten Zustand von eben diesem Prozeß zeugt.“¹³⁵

Zum anderen spielt aber nach der Installation der *Drawings* auch jene Zeit eine Rolle, die der Betrachter braucht, um in der Bewegung durch den Raum die durch die *Drawings* akzentuierte Auffassung des Raumes zu erleben. Die Wahrnehmung der Installation in Bezug auf Gewicht, Raum, Ort und Zeit wird durch die *Drawings* dem Betrachter vermittelt.¹³⁶

¹³⁴ Lamarche-Vadel 1990, S. 116.

¹³⁵ Bering 1998, S. 160.

¹³⁶ Cooke 1994, S. 255. „I am interested in the fact that when you are in a space which has been configured by a drawing, the sensation of time changes.“

b. Philip Glass

Glass beschreibt als einen der wichtigsten Punkte in Bezug auf seine Musik die Nicht-Existenz der *colloquial time*¹³⁷. Mit dem (nicht sehr exakten) Begriff der *colloquial time* versucht Glass, eine Unterscheidung vorzunehmen zwischen der objektiven, messbaren Zeit und dem subjektiven, inneren Zeitempfinden des Zuhörers. Die Zeit wird als *verlängerte* Zeit aufgefasst, man empfindet eine Art von Zeitverlust oder entwickelt ein Gefühl von Zeitlosigkeit. Dies wird durch die zum Teil enorme Länge der Stücke - *Music in 12 Parts* dauert über vier Stunden - unterstrichen.

“All that narrative structure of Beethoven concerto is gone from my music. But instead of finding the music empty, they found quite a bit in it. What happens is that instead of identifying with the music and getting themselves mixed up with it, getting themselves actually confused with the violin in the concerto, they find that my music is all about something else.”¹³⁸

Die Entwicklung von Zeit vollzieht sich nur noch in den graduellen Prozessen, die die Konzentration des Zuhörers auf das reine Klangphänomen lenken und auf „musikalische Zeit als permanent tönende Gegenwart“.¹³⁹ Ähnlich wie bei Serras *Hand Catching Lead* empfindet man die Zeit als einen andauernden Moment, als ausgedehnte Gegenwart. Auch das Einfrieren des Moments wie in den *Splashings* kann dahingehend gelesen werden. Nun wird klar was Krauss meint, wenn sie in ihrem Essay *Richard Serra: Sculpture* schreibt:

"The spatial repetitiveness, and its refusal to deploy the organizing, hierarchical devices of those compositional schemes upon which most of Western art had based itself, had entered the vocabulary of the American avant-garde with minimalist painting and sculpture: with the repetitive bands of Frank Stella's "stripes"; with the stacked, identical boxes of Judd's wall reliefs; with the blankly juxtaposed metal plates of Carl Andre's "rugs." Turning this spatial seriality into a temporal hum was

¹³⁷ Roddy 1997, S. 172.

¹³⁸ Ebenda

¹³⁹ Struck-Schloen 1987, S. 346.

the work of a group of musicians slightly younger than the first minimalists, and exactly contemporary with Serra."¹⁴⁰

Indem Glass mit Beethoven die europäische Musiktradition im allgemeinen anspricht, wird noch deutlicher worum es ihm geht. Da z.B. ein Beethoven-Konzert einen musikalischen Verlauf aufweist, der ein *Vorher* und ein *Nachher* hat, ist es dem Zuhörer möglich, eine gewisse Erwartungshaltung gegenüber einem zukünftigen musikalischen Ereignis zu entwickeln. Glass negiert Ordnungsprinzipien wie z.B. die Funktionsharmonik und konterkariert somit einen Verlauf, indem er ihn durch einen Moment von *ausgedehnter Gegenwart* ersetzt, der keine Vergangenheit und keine Zukunft erlaubt. Er entzieht dem Hörer die Möglichkeit einer Erwartung und verbannt ihn gleichsam in die Gegenwart.

“[...] aus Musik als einem gerichteten Zeitverlauf, den ein tönendes Subjekt durchmißt, wird in der *minimal music* ein entwicklungsloses Kontinuum; aus der in Europa kaum hinterfragten „Vorstellung vom musikalischen Werk als einem sich organisch und logisch von Anfang bis zum Ende aufbauenden, die Einzelteile verkettenden Prozeß“ wird in den graduellen Prozessen minimalistischer Musik die inverse Zeitform einer dauernden, erinnerung- und gedächtnislosen Gegenwart.“¹⁴¹

Glass verstärkt die Negation eines Zeitverlaufs im Sinn der klassisch europäischen Musiktradition noch zusätzlich durch die Verwendung einer *offenen Form*; gemeint sind hiermit Musikstücke, deren Ende unbestimmt ist und die zu jedem beliebigen Zeitpunkt beendet werden können. *Music in Contrary Motion* (1969) wurde in dieser *open form* geschrieben. Das Stück hört nicht an einem bestimmten Punkt auf, sondern der Interpret hört einfach auf zu spielen. Die sich erweiternden Figuren, auf die sich die Struktur des Stückes begründet, könnten sich rein theoretisch bis in die Unendlichkeit fortsetzen.¹⁴² Ein weiteres Beispiel ist *I+I* (1967): Der Ausführende spielt das Stück durch einfaches Klopfen auf einen Tisch mit den Fingern oder Knöcheln, wobei zwei rhythmische Einheiten in regelmäßigen

¹⁴⁰ Krauss 2000, S. 301.

¹⁴¹ Emons 2006, S. 179 mit dem Verweis auf Hans Zender, Fortschritt und Erinnerung.

¹⁴² http://www.philipglass.com/music/compositions/music_in_contrary_motion.php

arithmetischen Entwicklungen kombiniert werden.¹⁴³ Wann er damit aufhört, wird in der Komposition selbst nicht festgelegt, sondern bleibt dem Spieler überlassen. Eine andere Variante mit dem gleichen Effekt erzielt Glass, indem er das Ende der Wiederholung einer Phrase durch ein Zeichen festlegt, das den Mitmusikern verdeutlicht, dass zur nächsten Phrase gewechselt werden soll. Der Moment, in dem dies geschieht, ist bei jeder Aufführung ein anderer. Selbst wenn also ein Zuhörer die Partitur kennen sollte, ist es ihm nicht möglich, ein zukünftiges musikalisches Ereignis - wie den Wechsel zu einer anderen Phrase - zu einem bestimmten Zeitpunkt zu erwarten.

Schon La Monte Young verwendete die Idee einer theoretisch unendlichen Dauer eines Klangs. *Two Sounds* (1960) ist eine Geräuschstudie, die auf der Reibung von Metall gegen Glas bzw. gegen Holz basiert.¹⁴⁴ Die Verwendung eines bestimmten Materials und die Berücksichtigung seiner Eigenschaften ist durchaus ein Punkt, den man auch bei Serra wiederfindet. Der typische Klang von Metall, Holz und Glas für das Erzeugen eines Geräusches steht in Analogie zur Verwendung von Blei aufgrund seiner spezifischen Eigenschaften in Serras frühen Skulpturen. Wie bei La Monte Young wurzelt auch Serras Auffassung von Zeit als innerer, empfundener Zeit in der außereuropäischen, östlichen Musik.

“In westlicher Musik unterteilen wir die Zeit – als ob man eine bestimmte Länge Zeit nehmen und sie so aufschneiden würde, wie man einen Laib Brot in Scheiben schneidet. In der indischen Musik (und in all der nicht-westlichen Musik, die mir bekannt ist) nimmt man kleine Einheiten, sozusagen "Takte", und reiht sie aneinander, um größere Zeitwerte zu bilden.“¹⁴⁵

Wenn Glass in einem Interview mit dem *Trycicle Magazine* über die Hintergründe der kulturellen Ideen, die sich in den Sechziger Jahren formierten, spricht, so bezeichnet er neben der explosionsartigen Ausbreitung des Interesses für Indische Kultur auch die Reaktion auf

¹⁴³ http://www.philipglass.com/music/compositions/one_plus_one.php

¹⁴⁴ Emons 2006, S. 158.

¹⁴⁵ Page 1998, S. 49.

die narrative Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Teil der Ausgangssituation. In diesem Zusammenhang taucht ein Name mit großer Häufigkeit auf: Samuel Beckett.¹⁴⁶

“Nonnarrative theatre or nonnarrative art is not based on theme and development but on a different structure. The influences are not Indian alone. Beckett was a big influence. So was Brecht. Genet, too. (...) These writers took the subject out of the narrative. They broke the pattern of the reader identifying with the main character. (...) Brecht does it with irony, as in *Mother Courage*. Beckett does it through fragmentation, as in the theatre piece *Play*. And Genet does it through transcendent vision. *Miracle of the Rose* is an example.”¹⁴⁷

Long Beach Word Location - Eine Kooperation von Serra und Glass

Zwei Mal ergab es sich, dass Richard Serra und Philip Glass gemeinsam an einem Projekt arbeiteten; einmal im Juni des Jahres 1969 bei *Word Location* (Loveladies, New Jersey) und ein weiteres Mal im Jahr 1987 bei *Pink Noise* (Ohio State University of Fine Arts, Wexner Center, Columbus Ohio). Aufgrund der zeitlichen Eingrenzung der vorliegenden Arbeit auf die Jahre bis etwa 1974 soll das Hauptaugenmerk der folgenden Analyse auf der *Long Beach Word Location* liegen.

Long Beach ist eine etwa 18 Meilen lange Barriere entlang der Zentralküste von New Jersey in Southern Ocean County. Sie liegt etwa vier bis sechs Meilen vom Festland entfernt und war früher nur per Boot zu erreichen. In diesem Gebiet befand sich die Installation *Long Beach Word Location*.

“In einem Areal von 30 Morgen (121000 m²) Marschland und Küstenlinie wurden zweiunddreissig polyplanare Lautsprecher so an ausgewählten Standorten platziert, dass sie den ganzen Landstrich erfassten. Das Wort „Ist“ war zuvor auf einem Fünfzehnminuten-Tonband aufgenommen worden und bildete die Tonquelle für die Lautsprecher. Das Tonvolumen war so gesteuert, dass die Reichweiten der

¹⁴⁶ Trycicle 1997, S. 320.

¹⁴⁷ Ebenda.

Lautsprecher sich nicht überlagerten, sondern man sie nur in nächster Nähe hören konnte. Mit anderen Worten: zwei Lautsprecher konnten nicht in demselben Bereich gehört werden. Jeder Ton löste sich in einem gegebenen Raum auf. Das Problem, das sich mit der Einführung einer verbalen Variablen, dem Lautsprechersystem in Verbindung mit der eigenen Erfahrung des Ortes, stellt, ist, dass jede Tonquelle in Relation steht zu verschiedenen Aspekten der Perzeption. Zusammengekoppelt können sie die Präsenz des anderen durch schiere Nebeneinanderstellung weder bejahen noch verneinen. Im Gegenteil, beide weisen auf ihre eigene, unabhängige Bedeutung hin. Unsere Unfähigkeit, eine bedeutungsvolle Beziehung zwischen zusammentreffenden Ereignissen, z.B. Wortsystem und Ortserfahrung, herzustellen, weist auf das Versagen der Wortsprache hin, Erfahrungen zu erfassen.“¹⁴⁸

Anders als man vermuten könnte, handelt es sich also nicht um die Verbindung von Glass' Musik mit einer Skulptur Serras. Dennoch sind fast alle Aspekte, die bis zu diesem Punkt analysiert wurden, in dieser Installation wiederzufinden. Interessant ist z.B. die Tatsache, dass sich die Installation nicht in einem Innenraum sondern in der Landschaft befand, und dieses zu einem Zeitpunkt noch vor Serras Japan-Besuch der Zen-Gärten. Trotzdem ist die Wahrnehmung hier nur in der Verbindung von Bewegung, Zeit und Raum möglich. Scheinbar handelt es sich dabei tatsächlich um eine bewusste oder unbewusste Vorwegnahme der peripatetischen Wahrnehmung und der *site specificity*.

Die verschiedenen Lautsprecher sind in der Landschaft verteilt, und bei einer Ausdehnung der Installation von über 120000 m² ist diese doch beträchtlich. Geht man nun in die mit Lautsprechern gespickte Landschaft, so ist das Wort *is* zu vernehmen, allerdings nur aus der Richtung des nächstgelegenen Lautsprechers. Bewegt man sich weiter, wird die Lautstärke geringer und verschwindet dann vollends. Erst wenn man weitergeht und in die Reichweite des nächsten Lautsprechers gelangt, wird einem die Kontinuität des *is* bewusst. Allerdings hat sich mit dem Wechsel des Ortes auch die Richtung, aus der der Klang kommt, geändert, was zu einer gewissen Irritation führt. Es ist nicht möglich zu sagen, ob aus dem Lautsprecher, dessen Radius man gerade verlassen hat, noch etwas zu vernehmen ist oder nicht. Es ist nicht möglich im Schallbereich eines Lautsprechers einen weiteren zu verifizieren. Durch den Umstand des Gehens verändert sich die Ansicht der Landschaft. So wird das Wort *is* in den

¹⁴⁸ Glass / Serra 1990, S. 13.

verschiedensten Beziehungen zu Ort und Raum wahrgenommen, und kein *is* gleicht dem nächsten; jeder Raum hat seinen eigenen Klang.

Der Wahrnehmungsprozess ist ein anderer als bei Arbeiten wie etwa *Shift*, da man die Installation nie in ihrer Gesamtheit wahrnehmen und verifizieren kann. Ein weiterer Aspekt ist jener der Repetitivität, die zum einen durch das wiederholte Abspielen einer 15-Minuten-Schleife gegeben ist, und zum anderen durch die Wiederholung des Wortes *is*. Während erstere für den Betrachter bzw. Zuhörer nicht nachvollziehbar ist, erfüllt das Wiederholen von *is* sehr wohl eine Aufgabe. Zum einen handelt es sich um ein Wort, das sehr kurz ist, und dem durch den Klang nicht unbedingt sofort eine Bedeutung als Wort zugeordnet werden kann und muss. Doch selbst falls eine Bedeutung ausgemacht werden kann, so verschwindet diese durch die Wiederholung. *Is* wird dann als reine Wiederholung eines Klangs bzw. eines Geräusches wahrgenommen. Wie auch beim Fangen des Bleis in *Hand Catching Lead* oder bei der Wiederholung von musikalischen Phrasen bei Glass, wirkt die Veränderung der Wahrnehmung durch das Gehen in der Weise, dass keine Wiederholung der anderen exakt gleicht. Eine Narrativität wird durch die Wiederholung ausgelöscht, wie im Abschnitt zu Beckett beschrieben, und zugleich wird ein Bedeutungszusammenhang konstruiert.

Glass' *Einstein on The Beach*, eine über vier Stunden dauernde Oper, die er gemeinsam mit Bob Wilson im Jahr 1976 uraufführte, enthielt als Teil des Gesangstextes Zahlen oder Solfeggiosilben (do, re, mi,...). Glass dazu: „One builds different meanings into it; one tends to put constructions of meaning on things that aren't really there. That's more or less normal. We do it all the time.“¹⁴⁹ Was Long Beach Word Location mit den Werken zuvor gemein hat, ist zum einen der Einsatz der Wiederholung und die daraus resultierende Auslöschung der Narration, sowie die peripatetische Wahrnehmung und eine verzerrte und irritierende Art der *site specificity*.

¹⁴⁹ Cunningham 1997, S. 154.

Exkurs: Samuel Beckett

Von Beginn an spielt Beckett eine große Rolle für Glass, wie auch für viele andere Künstler seiner Generation. Während seiner Zeit in Paris pflegte er mit Serra gemeinsam zu Beckett-Aufführungen zu gehen, und in Paris schrieb Glass auch sein erstes, von der klassischen europäischen Tradition losgelöstes Stück und präsentierte es. Und es ist nicht weiter verwunderlich, dass es sich hierbei um die Musik zu einer Inszenierung eines Stücks von Beckett handelte. JoAnne Akalaitis, Glass' Frau und Mitglied des Theaterkollektives *Marbou Mines* inszenierte das Stück. Dabei entdeckte Glass eine Eigenheit, die ihn aufmerksam werden ließ. Er beobachtete, dass Epiphanie und Katharsis jeden Abend an einem anderen Punkt stattfanden, nämlich genau dann, wenn sich ein bestimmtes Bewusstsein gegenüber dem Stück, aber auch gegenüber sich selbst einstellte, dessen Zeitpunkt jedoch der eigenen psychologischen Instabilität unterworfen war, wie er selber erklärt.¹⁵⁰

Die oben beschriebene Tatsache, dass Glass die Dauer vieler seiner Stücke bei jedem Auftritt neu bestimmt, gründet sich in diesem Erlebnis. In dem Augenblick, in dem er das Gefühl hat, dass das Stück, aber natürlich auch er selbst, eine bestimmte (Bewusstseins-)Ebene erreicht hat, wechselt er zur nächsten Phrase.

„Beckett reklamiert zum einen die Sinnlosigkeit des Kunstwerkes per se, wenn nicht ein Betrachter da ist, der ihm Sinn verleiht. Zum anderen setzt er die Maxime des Realismus in den Raum oder, anders ausgedrückt, der Natur, die er als identisch mit „Erfahrung“ begreift. Die Erfahrung ist das Handeln, das Tun, das „sich Ausdrücken müssen“, um – und das ist das Neue – nicht auszudrücken.“¹⁵¹

Der Betrachter ist also notwendig, um als Teil der Werkinhalte dem Stück zur Existenz zu verhelfen. Dies ist nur durch die Beziehung und *Sinngebung* des Betrachters dem Stück gegenüber gewährleistet; erst er *vervollständigt* es. Bei Stücken wie Becketts *Play* ist diese Neuerung des Theaters durch die Einbeziehung des Publikums sehr gut erkennbar. Die Möglichkeit, durch die eigene Gegenwart mit dem Stück in Beziehung zu treten und es zu vervollständigen, es zu personalisieren, steht in krassem Gegensatz zu den internen

¹⁵⁰ Roddy 1997, S. 171.

¹⁵¹ Folie 2000, S. 116.

Mechanismen, denen man im traditionellen Theater gezwungen war, sich unterzuordnen: „Die Kraft des Stückes steht in direktem Verhältnis zum Grad unseres Erfolges, es zu personalisieren.“¹⁵² Diese Theorie ist auch gut auf die Werke Serras anzuwenden; und zwar zum einen, was die Rolle des Betrachters für die Existenz z.B. seiner raumgreifenden Installationen angeht. Mehrmals weist er darauf hin, dass der Betrachter durch sein Erfahren in Raum und Zeit das Werk vervollständigt. Man denke etwa an Arbeiten wie *Delineator*, *Shift* oder *St. John Rotary Arc*. Andererseits hat auch das „sich Ausdrücken müssen, um nicht auszudrücken“ einen Bezug zu Serras Arbeiten wie den *Splashings* oder seinen Filmen. In *Hand Catching Lead* führen sowohl das ständige Wiederholen der immer gleichen Bewegungen als auch die weiter oben besprochene Fragmentierung zur Auslöschung des Narrativen.

“Fragmentation here thus means the deliberate abolition of the separation between subjective perception and objective representation. From this abolition, however, results the elimination of any narrative or dramatic quality in the representation of a sequence of actions, reducing it to a self-referential activity, a self-evident representative function without an “meaning” whatsoever.”¹⁵³

Ebenso wie die scheinbar endlose Aktion des Greifens nach dem Bleistreifen, erreichen auch die unzähligen Wiederholungen von Glass` Phrasen jegliche Loslösung von einem narrativen Inhalt, die Verweigerung von *Sinn* und die alleinige Konzentration auf den Prozess der Aktion selbst.

„Das Ding (Anlaß) und der Autor (Künstler) als die unhintergehbaren Fakten und Komplizen in der Sinnproduktion, die nur durch permanente Repetition bis zur Erstarrung vernichtet und ihres Dualismus beraubt werden können [...].“¹⁵⁴

Durch die repetitiven Strukturen in seiner Arbeit erreicht auch Glass das Wegfallen von *erzählerischen* Inhalten, wie sie in der europäischen Musiktradition verwendet wurden. Der

¹⁵² Glass 1998, S. 74.

¹⁵³ Buchloh 2000, S. 15.

¹⁵⁴ Folie 2000, S. 116.

reine Prozess, Aktion um der Aktion Willen und skulpturale Phänomene die sich einzig und allein durch die Anforderungen eines Materials oder physikalischer Gesetzmäßigkeiten herleiteten, waren so intensiv präsent, dass sie für die menschliche Auffassungsgabe nicht akzeptierbar waren, was dazu führte, dass als Reaktion ein Bündel metaphorischer Bedeutungen evoziert werden konnten.¹⁵⁵

“Paradoxically, it is the more objective visual or linguistic forms that, by virtue of their hermetic identity, seem to trigger this projective mechanism. One has only to recall how the language processes in Kafka’s or Beckett’s work, in describing nothing but their own linguistic structure, have provoked a host of projections.”¹⁵⁶

¹⁵⁵ Buchloh 2000, S. 17.

¹⁵⁶ Ebenda, S. 18.

IV. Die Linie als strukturierendes Element bei Serra und Glass

a. Die Linie in den Zeichnungen und den skulpturalen Arbeiten Richard Serras

Wenn Serra postuliert, dass er die Welt als Zeichnung sieht, lässt sich erahnen auf welcher vielfältigen Weise sich das Auftreten der Linie äussern kann.¹⁵⁷ Für Serra, der als Zeichner und Maler begann, war wie schon die Zeit auch die Linie von Beginn an eines der wesentlichsten Elemente seiner Kunst. Während seiner Zeit in Paris war es die Linie, die ihn am Werk von Brancusi so sehr gefangen nahm. Und Brancusi und die Wichtigkeit der Zeichnung in dessen Skulptur, die Andeutung von Volumen durch eine Linie entlang einer Kante, waren es auch, die ihn zum erweiterten Malraum und zur Skulptur führten.¹⁵⁸ So ist Serras Auseinandersetzung mit der Linie nicht nur in seinen *Drawings* zu sehen, sondern ebenso bei seinen Landschaftsstücken, seinen *Prop Pieces*, seinen Belts und *Scatter Pieces*, kurz gesagt, in seinem gesamten plastischen Schaffen. So vielfältig die Anwendungsgebiete der Linie im Oeuvre Serras auch sind, so sehr werden sie dennoch durch gewisse Übereinstimmungen in deren Bedeutung verbunden. Serras Linie dient nie einer illusionistischen oder figürlichen Darstellung. Die traditionelle Auffassung der Linie als einfachstes Hilfsmittel, um eine Zeichnung zu fertigen, hat Serra nie interessiert. Diesen einfachsten und konventionellsten aller Wege wollte er nicht gehen. Er versuchte stattdessen, durch eine erweiterte Sichtweise und einen differenzierteren Umgang mit der Linie einen neuen Ansatz, eine neue Sprache zu finden.

Serras früheste Zeichnungen fertigte er im Alter von vier Jahren an. Sie gehören somit zu seinen ersten künstlerischen Äußerungen. Bis zum heutigen Tag ist das Zeichnen immer ein enorm wichtiger, wenn auch meist weniger beachteter Teil seiner Kunst und dient ihm sowohl als Instrument der Vergegenwärtigung laufender oder vergangener skulpturaler Arbeiten, als auch als Mittel zu Konzentration, Kontemplation und zum Selbstdialog:

„I make drawings all the time. And I do it because it's something that brings me back into a dialogue in relationship with myself and it grounds me in terms of concentration and it's an activity that I've done all my life and it's an activity that

¹⁵⁷ www.moma.org

¹⁵⁸ Bach 1994, S. 27-33.

brings me back to an internal dialogue with myself...a psychological dialogue with myself...because I think in the process of drawing there's an immediate feedback and that feedback allows you to continue that process and for me that's very, very important.“¹⁵⁹

Serras Eigenart, ständig eine Art Zeichenblock in einer Hülle unter seinem Arm mit sich herumzutragen, spricht Bände. Kurz nachdem er beginnt, über Eigenheiten und Besonderheiten einer Arbeit zu sprechen, zückt er einen Stift und fängt an, seine Erklärungen auf dem Papier zu verdeutlichen. Das können z.B. die Anordnung der Grundrisse seiner grossen Stahlarbeiten in Bilbao sein, die Verbildlichung seiner Vorgehensweise bei der Gummiarbeit *Lift*¹⁶⁰, oder das Dokumentieren der peripatetischen Wahrnehmung von Werken wie *Afangar*.

Man kann bei Serras Zeichnungen verschiedene Techniken unterscheiden. Sie umfassen Kohlezeichnungen ebenso wie Radierungen, Siebdrucke und Mischtechniken. Andererseits haben die verschiedenen Arbeiten auch mit unterschiedlichen Arten von Problemstellungen zu tun, auch wenn die Inhalte oft dieselben sind, so z.B. wenn sich sowohl eine Kohlezeichnung als auch eine Lithografie mit einer bestimmten Skulptur befassen. Bois unterteilt Serras Beschäftigung mit der Zeichnung in drei Kategorien: die erste nennt er *beschreibend*. Sie beinhaltet zum einen Bleistiftskizzen und Entwürfe (oftmals mit Maßangaben) und wurde spätestens seit *Shift* nicht mehr verwendet. Weiterhin finden sich in dieser Kategorie Zeichnungen, die Bois *Besitzurkunden* nennt und die nach Vollendung einer Plastik diese in kurzer, stenographischer Weise dokumentieren. Zuletzt unterscheidet er so genannte *Drehbücher* die der Erläuterung des räumlichen Verhaltens zukünftiger Plastiken dienen und diese aus den verschiedensten Ansichten zeigen. Die zweite Kategorie nennt Bois *Echozeichnungen* und meint damit Studien, die nach Vollendung eines Werkes dieses zeichnerisch wiedergeben. Anfänglich waren dieses kleine Kohlezeichnungen, später Wachskreidezeichnungen. Zuletzt benennt Bois eine Kategorie der *Situationszeichnungen*: mit schwarzer Wachskreide vollständig bedeckte Leinwände, die eine direkte Antwort auf den

¹⁵⁹ www.arte.tv

¹⁶⁰ Bois o.J, S. 32-41.

Raum geben. Diese Art der Drawings möchte ich nun etwas näher betrachten, da hier die Frage nach der Linie eine interessante Antwort erhält.¹⁶¹

Wie schon Serras Beharren auf dem Ausdruck *Zeichnung* für all diese Verfahren zeigt, geht es hier vor allen Dingen um die Problematik der Auseinandersetzung mit dem Raum und den Beziehungen im Raum.

Zeichnungen

Serras *Drawings* sind nicht Linien und Formen auf Papier mit einer Figur-Grund-Beziehung, wie es der Name vermuten lässt und es noch in Zeichnungen von 1972/73¹⁶² der Fall war, sondern es handelt sich um Leinwände, die durch das Überziehen und Einarbeiten von erwärmter, schwarzer Wachskreide vollständig bedeckt werden. Was im ersten Moment wie Malerei erscheint, stellt sich bei näherer Betrachtung als raffinierte und erweiterter Interpretation von Zeichnung heraus. So ist die Verwendung von Leinwand statt Papier auf die einfache Tatsache zurückzuführen, dass Papier einer derartigen Bearbeitung nicht standhalten würde und für die anschließende Montage an der Wand gänzlich ungeeignet wäre. Dahinter steht also weniger eine irgendwie geartete Symbolik als die Notwendigkeit der Erfüllung technischer Voraussetzungen.

Der Linie kommt erst zu einem späteren Zeitpunkt zu ihrer vollen Bedeutung. Nach einer geraumen Zeit, die Serra mit dem Analysieren eines Ortes - des Installationsortes - verbracht hat, beginnt er, unter Berücksichtigung der so ergründeten Voraussetzungen, die Leinwände zuzuschneiden, vielleicht auch analog einer englischen Redewendung, einen Schlusstrich unter die vorangegangenen Überlegungen zu ziehen (*to draw a line*).

„Schneiden heisst: eine Linie ziehen, teilen, eine Unterscheidung treffen, die besondere Beziehung zwischen den Linien einer Zeichnung und den Linien der Architektur bestimmen. Die Linie definiert die Struktur und bestimmt sie neu.“¹⁶³

¹⁶¹ www.arte.tv

¹⁶² Borden 1990, S. 74.

¹⁶³ Serra, Notizen über das Zeichnen 1990, S. 201.

Der Schnitt ist die Grenzlinie zwischen Bild und Wand, unterscheidet zwischen Fläche und Raum, und diese entstehende Linie schneidet sogar in den Raum und wird so zu einer räumlichen. Sie ist es, die das Bild mit dem physikalischen Raum in Verbindung treten lässt und so eine Kommunikation zwischen den Elementen und darüberhinaus mit dem Beobachter ermöglicht. Durch die Linie erhält die Fläche der Form auch ein Gewicht, das den ursprünglichen Raum der Erfahrung verändert und manipuliert, wie etwa zwei an gegenüberliegenden Wänden befestigte Vierecke den Raum dazwischen enger erscheinen lassen.

Skulpturale Arbeiten

Die Verwendung der Linie als Schnitt lässt sich auch in skulpturalen Arbeiten wie in den Schnittstücken (*Cutting Pieces*) und Sägestücken (*Sawing Pieces*) wiederfinden. Als ein weiteres der transitiven Verben der *Verb List (to cut)*, ist der Schnitt als Mittel zur Trennung und Unterscheidung in der Arbeit *Cutting; Device; Base - Plate - Measure* (1969, Abb. 4) besonders anschaulich verwendet. Eine Anzahl verschiedener Materialien wie Stahl und Holz wurde auf dem Boden auf- und nebeneinandergelegt und danach durch „Schnitte“ an zwei gegenüberliegenden Seiten in drei Teile geteilt, wobei der mittlere Teil die ursprüngliche Anordnung beibehielt und die beiden Teile an den Seiten dem Arbeitsvorgang entsprechend vom Mittelteil an verschiedenen Stellen weggeschoben wurden.

„Wie wir das tun, was wir tun, prägt die Bedeutung dessen, was wir getan haben. Beispielsweise lag in *Cutting Device: Base Plate Measure* von 1969 die Schwierigkeit darin, verschiedene Elemente nebeneinander zu verwenden: eine Linie zu schneiden, um die Elemente zu trennen und zu teilen. Das Schneiden veränderte die Struktur des Feldes und schuf eine andere Beziehung zwischen den Teilen, als es bei einer blossen Aufreihung der Elemente der Fall gewesen wäre. (...) Eine Linie als organisierendes Prinzip trennt und teilt die Elemente, skizziert den Plan ihrer Anordnung und bestimmt die auf sie verwandte Tätigke(i)t. Dennoch erlaubt sie den

Elementen, ihre diskreten Orte zu finden und buchstäblich zu bleiben, ohne metaphorische Anspielungen.“¹⁶⁴

In Arbeiten wie *Circuit* oder *Strike* (1969/70) wird die Linie auch verwendet, um Volumen anzudeuten. *Strike* (Abb. 7) besteht aus einer Stahlplatte von 240 x 720 cm, deren Aufstellung im Installationsraum eine Ecke halbierte. Ging man nun um die Platte herum, so verwandelte sie sich von einer Fläche in eine Linie und wieder zurück in eine Fläche. Die Kante fungierte als ein Element von Zeichnung, das in den Raum weist und Raumvolumina trennt. Ebenso in *Circuit* (Abb. 8), wobei vier Platten verwendet wurden, die wieder jeweils eine Ecke halbierten, die aber in der Raummitte nicht zu einem realen Schnittpunkt zusammentrafen, sondern etwas Abstand zueinander wahrten. Der entstandene zentrifugale und zentripetale Raum ermöglichte dem Betrachter vom Mittelpunkt, der gleichzeitig auch den imaginären Schnittpunkt der Platten bzw. Linien darstellte, jeder der vier Platten als Linie im Raum wahrzunehmen, oder aber durch Bewegung im Raum die Erfahrung von Ebene-Linie-Ebene (wie im Fall von *Strike*) in mehrfacher und komplexerer Form zu erleben.¹⁶⁵

Diese Verfahrensweisen führen zu Arbeiten in der Landschaft. Die nach Serras Rückkehr aus Japan entstandenen Arbeiten *Pulitzer Piece*, *Stepped Elevation* (1971) und *Shift (To Tony Serra)* (1970-72, Abb.12) sind in ein weiträumiges Areal eingelassene Stahlplatten (die drei Teile des *Pulitzer Piece* etwa befindet sich auf einer Fläche von 18.769 m²) die die durch *Strike* und *Circuit* erarbeiteten Raumerfahrungen nach außen verlegen. Die Arbeiten lassen sich ebenfalls nur durch die Bewegung des Betrachters erfahren, wobei sie um das Moment der Erfahrung von Nähe und Ferne erweitert wurden. Die auf die Abmessungen, Eigenheiten und das Gefälle der Landschaft eingehenden Platten lassen auf diese Weise ihre Oberkante beim Abgehen des Geländes als Ersatzhorizont fungieren und halten das Feld so zusammen. Die Kantenlinien kommunizieren mit der Landschaft und ihrem abgetreppten Gefälle, das ihre Plazierungen bestimmt.

„Die Stufen in der Landschaft setzen sich zu einem sich ständig verändernden Horizont in Beziehung, und als Masse sind sie vollkommen transitiv: höher werdend, niedriger werdend, sich ausweitend, sich verkürzend, kleiner werdend, verdichtend

¹⁶⁴ Borden 1990, S. 69.

¹⁶⁵ Borden 1990, S. 69.

und drehend; die Linie als visuelles Element, Schritt für Schritt, zu einem transitiven Verb.“¹⁶⁶

Geht man nun zur Betrachtung der Props über, erweitert bzw. verändert sich die Bedeutung der Linie eine weiteres Mal. Im Beispiel von *2-2-1: To Dickie and Tina* (1969) führt Serra erneut die Linie als ein das Werk trennendes Element vor Augen, indem er die aufliegende Bleirolle als Linie versteht, die das Werk mittig teilt, aber, und das ist neu, auch aufrecht hält, indem das Gegengewicht der Rolle, die Linie also, die Platten am Umfallen und somit die Arbeit am Einsturz hindert.¹⁶⁷ Die Linie als Gewicht findet sich neben 2-2-1 generell in allen Gegengewichtstücken Serras, bei denen ein oben gelagertes Gewicht, eben die Linie, die darunterliegenden Teile am Einstürzen hindert. Ebenso kennzeichnet die Linie ein Gewicht, wenn es um Formen geht, die in eine Neigung übergehen, indem sie den verschobenen Schwerpunkt, den eine schräge Ebene aufweist, erkennen lässt. Bei *One Ton Prop (House of Cards)*, ebenfalls von 1969 (Abb. 9), wurden vier Bleiplatten in der Art eines Kartenhauses so gegeneinander gelagert, dass sie sich gegenseitig stabilisieren. Die Annäherung der Linien an den Berührungspunkten der Skulptur stützt die Arbeit nicht nur, sondern verleiht ihr auch ihr Gewicht und formt die Struktur der Zeichnung im Ganzen - eine Eigenschaft die auch auf die großen Stahlskulpturen wie *Sight Point* (1971-75) oder *Terminal* (1977) zutrifft.¹⁶⁸

Die Gummiarbeiten letztlich markieren gleichsam den Start des Übergangs in den erweiterten Malraum, den alle vorher angesprochenen Arbeiten erreicht haben. Wie bereits beschrieben, handelt es sich bei *Belts* von 1966 (Abb. 2) um die ersten Versuche Serras, das durch Brancusi initiierte Hinausgreifen der Zeichnung in den Raum zu forcieren, was in Verbindung mit Pollocks *Iowa State Mural* geschah und in gewisser Hinsicht noch eine Figur-Grund-Beziehung erkennen lässt. Die in den Raum greifenden und der Schwerkraft folgenden Gummistreifen sind durch ihre Positionierung an der Wand noch in besonderen Maße als traditionelle Zeichnung zu erkennen, was an den Kreuzungsstellen und Verbindungspunkten der Streifen oder Linien besonders auffällig ist. Dennoch ist schon der Schnitt als Linie ein Thema, was in *Scatter Piece* (1967) noch ausgeprägter dargestellt wird.

¹⁶⁶ Serra, Shift, 1990, S. 24.

¹⁶⁷ Bach 1994, S. 28.

¹⁶⁸ Borden 1990, S. 70/71.

„Das Formen mit geschmolzenem Blei in Gussformen (die Nahtstelle von Wand und Boden) und das Schneiden waren weitere Möglichkeiten des Zeichnens, die damals in der Skulptur enthalten waren, ebenso wie die Verwendung der Linie als aufrisshafter Kontrapunkt in dem *Scatter Piece* (Streustück) von 1967. Hier brachte die Linie eine Beziehung in ein Feld, das sonst undifferenziert geblieben wäre.“¹⁶⁹

Zusammenfassend lässt sich also folgendes sagen: Wenn auch die Linie in der Art ihrer Erscheinung unterschiedlich ist (sei es als Schnittkante einer Zeichnung wie bei den *Drawings* oder den *Cut Pieces*, als Kantenlinie wie bei *Strike*, als Ersatzhorizont wie bei *Shift*, als Bleirolle wie bei *2-2-1*), so eint all diese Erscheinungsformen ihre Bedeutung für das Werk. Die Linie hat immer etwas Trennendes, etwas Unterscheidendes, das aber gleichzeitig den Betrachter mit dem Werk verbindet und ihn dadurch mit diesem kommunizieren lässt.

¹⁶⁹ Ebenda, S. 69.

b. Die musikalische Linie im Werk von Philip Glass

Was verbindet nun eine musikalische mit einer zeichnerischen Linie oder einer Linie im Raum? Worin besteht die Analogie zwischen der Verwendung der Linie im Frühwerk von Glass zu der im zeichnerischen und plastischen Werk Serras? Wenn man die Linie in Kompositionen von Glass analysieren will, ist es notwendig, sich zuvor mit der Linie in der Musik im Allgemeinen auseinander zu setzen. Was ist die Linie in der Musik und wie lässt sie sich erkennen? In der westlichen Musik lassen sich im allgemeinen drei Dimensionen bei der Komposition eines Stückes feststellen: Melodik, Harmonik und Rhythmus. Die Melodik beschreibt die Einheit von Tonhöhenverlauf und Rhythmus, also eine geordnete Abfolge von Tönen in bestimmten Tonhöhen und Tonlängen, die in einem zeitlichen Rahmen miteinander verbunden sind und eine zusammenhängende musikalische Aussage ergeben. Die Harmonik hingegen stellt in der tonalen Musik das Gefüge von Tönen und Klängen dar. Der Begriff Harmonik bezieht sich sowohl auf den Aufbau einzelner Zusammenklänge (deren Wertigkeit und Bedeutung sowie deren Verbindungsmöglichkeiten untereinander), als auch auf die Aufeinanderfolge mehrerer Zusammenklänge. In der ersten Bedeutung ist der Begriff Harmonik synonym mit dem Begriff des Akkordes und steht wiederum im Gegensatz zur Melodie. Der Rhythmus schließlich regelt in der Musik den zeitlichen Verlauf von Klangereignissen, Glass orientiert sich bei der Verwendung des Rhythmus an der indischen Musik. Hier sind die Notenlängen in einen repetitiven Zeitkreis, dem so genannten *tala*, eingeordnet. Wenn dieser auch in einer gewissen Art dem europäischen Takt ähnelt, sind die Muster in der Regel wesentlich länger und bestehen aus Unterteilungen ungleicher Länge, die sich zu einem frei fließenden Musikkontinuum zusammenfügen.

Wenn also Glass die beiden Elemente Rhythmus und Harmonik wegfallen lässt (man beachte an dieser Stelle, dass Rhythmus zwar passiert, aber kein rhythmisches Geschehen im eigentlichen Sinne mehr stattfindet), erhält die Melodie-Ebene eine veränderte Bedeutung. Durch die Abwesenheit der anderen Komponenten entsteht eine abstrahierte Linie. Die in Analogie zur bildenden Kunst wohl plakativste und einfachste Sichtweise einer musikalischen Linie ergibt sich, wenn man diese Linie geometrisch darstellt und auf einem Notenblatt veranschaulicht: Man verbindet den Kopf jeder Note einer Notenzeile - die Notenhäse lässt man um das Ergebnis deutlicher zu machen weg - durch einen Strich mit der jeweils nächsten

Note. So wird schnell eine graphisch einfache Linie sichtbar. Wenn Glass also von einer Linie spricht, ist im Allgemeinen dieses Aufeinanderfolgen von Noten über einen bestimmten Zeitraum hinweg gemeint. In Stücken wie *Two Pages* (Abb. 10) wird die Linie von einer Person (bzw. von einem einzigen Instrument) allein gespielt und tritt so am deutlichsten in Erscheinung. Die ganze Komposition ist auf dieser einen Linie aufgebaut, in welche dann Wiederholungen, Rhythmen und Veränderungen einfließen. Die Linie in den frühen Stücken Glass' verläuft zumeist ohne Unterbrechung und ohne dynamische Prozesse, d.h. ohne leiser oder lauter zu werden, und bleibt im Rahmen einer Oktave. Wenn nun weitere Stimmen hinzukommen - gespielt von gleichen oder anderen Instrumenten - bestehen mehrere Möglichkeiten der melodischen Linienführung. So kann eine zusätzliche Stimme einerseits dasselbe spielen, wie die erste Stimme, was in der Musik als *doppeln* bezeichnet wird. Sie kann aber auch dieselbe Melodie spielen, nur um einen bestimmten Intervallabstand parallel laufend nach oben oder unten verändert, wie z. B. in *Music in Similar Motion*: hier startet eine Stimme, eine zweite kommt dazu und spielt eine Quart über der ersten Linie, dann folgt eine weitere Stimme, die eine Quart unter der Originalstimme zu spielen beginnt, bevor eine letzte Stimme dazustößt. Eine weitere Möglichkeit ist, die zweite Stimme eine andere Melodie spielen zu lassen. So können sich beide Stimmen kreuzen und so Schnittpunkte bilden. Eine weitere Möglichkeit wäre, dass eine Stimme eine Zeit lang spielt und dann eine zweite Stimme einsetzt, die zwar die Linie der ersten Stimme übernimmt, aber zeitversetzt beginnt, gleich einem Kanon.

Steve Reich machte zusätzlich eine äußerst interessante Entdeckung, während er mit Tonbandgeräten anstatt von akustischen Instrumenten experimentierte. Die beiden Geräte, wovon eines offensichtlich nicht richtig funktionierte, spielten zwar identisches musikalisches Material ab, aber durch minimale Abweichungen im Tempo der Bandabspielung eines Gerätes kam es zu leichten Phasenverschiebungen. Diese Technik des *Phase Shifting* verwendete er in *It's gonna rain* (1965) und auch Philip Glass verwendete diese Methode in mehreren Stücken.

Als Linie in der Musik kann man in Anlehnung an die mathematische Linie auch jene Strecke bezeichnen, die sich zwischen zwei musikalischen Ereignissen, also zum Beispiel zwei Tönen oder Geräuschen, über einen zeitlichen Verlauf erstreckt. Somit wird die mathematische Definition der Linie als kürzestem Weg zwischen zwei Punkten im Raum durch die Komponente der Zeit erweitert. Dem Hörer erschließt sich ein musikalisch lineares System

also dann, wenn es einen Verlauf gibt und in diesem Verlauf mehr als ein musikalisches Ereignis vorkommt. Poetisch gesprochen „zerschneidet ein Ton die Stille“. Auch Serra benutzt ja bekanntlich bei Arbeiten wie seinen *Drawings* oder seinen *Cutting Pieces* einen Schnitt als Linie.

Schlussworte

Anhand von drei für Richard Serras Schaffen zentralen Begriffen, dem des Prozesses, dem der Zeit und dem der Linie, sollten im Rahmen dieser Arbeit Analogien zu den Werken des Komponisten Philip Glass erläutert werden. Es hat sich gezeigt, dass im Hinblick auf den Prozessbegriff beide Künstler vor allem das Element der Wiederholung verbindet. Zudem eint beide die Tatsache, dass sich die Manipulation des Materials akustisch bzw. optisch nachvollziehen lässt. Der Versuch einer Negierung eines zeitlichen Verlaufs bewirkt zum einen die Auslöschung von Narrativität. und auf der anderen Seite soll dadurch die zeitliche Gegenwart eine Ausdehnung erfahren.

Trotz der unterschiedlichen Ausprägung der Linie durch die verschiedenen Medien derer sich beide Künstler bedienen hat die Linie eine ähnliche Funktion. Serra verwendet die Linie u.a. als Schnittstelle zwischen Werk und Raum. Bei Glass ist die Linie das Ergebnis einer äußersten Reduktion des musikalischen Materials auf melodische Verläufe; er schneidet gleichsam die Dimension der Melodik aus dem musikalischen Gesamtgeflecht heraus.

Literaturverzeichnis

Bach 1978

Friedrich Teja Bach: Skulptur als Platz. Ein Gespräch mit Richard Serra. in: das kunstwerk, E 20009 F, 1 XXXI 1978 (Februar), S. 3-14.

Bach 1994

Friedrich Teja Bach: Interview, in: Richard Serra. Writings Interviews. Chicago / London 1994, S. 27-33.

Bach 1990

Friedrich Teja Bach: Skulptur als Platz. in: Harald Szeemann / Clara Weyergraf-Serra / Theres Abbt (Hg.): Richard Serra. Schriften Interviews 1970-89. Bern 1990, S. 37-45.

Bear 1990

Liza Bear: Sight Pint '71-'75, Delineator '74-'76, in: Harald Szeemann / Clara Weyergraf-Serra / Theres Abbt (Hg.): Richard Serra. Schriften Interviews 1970-89. Bern 1990, S. 47-55.

Berg 1997

Charles Merrell Berg: Philip Glass on Composing for Film and other Forms: The Case of Koyaanisqatsi, in: Richard Kostelanetz (Hg.): Writings on Glass. Essays, Interviews, Criticism. New York 1997. S. 131-151.

Bering 1998

Kunibert Bering (Hg.): Richard Serra. Skulptur Zeichnung Film. Berlin 1998.

Bois o.A.

Yve-Alan Bois: Beschreibungen, Situationen, Echos: über Richard Serras Zeichnungen, in: Hans Janssen / Bonnfantenmuseum Maastricht: Richard Serra. Drawings Zeichnungen 1969-1990. Bern o.A., S. 31-43.

Borden 1990

Lizzie Borden: Über das Zeichnen, in: Harald Szeemann / Clara Weyergraf-Serra / Theres Abbt (Hg.): Richard Serra. Schriften Interviews 1970-89. Bern 1990, S. 65-74.

Buchloh 2000

Benjamin H. D. Buchloh: Process Sculpture and Film in the Work of Richard Serra, in: Hal Foster / Gordon Hughes (Hg.): Richard Serra. Cambridge, Massachusetts 2000, S.1-19.

Cooke 1994

Lynne Cooke: Interview, in: Richard Serra. Writings Interviews. Chicago / London 1994, S. 253-261.

Cunningham 1997

Davis Cunningham: Einstein on the Beach, in: Richard Kostelanetz (Hg.): Writings on Glass. Essays, Interviews, Criticism. New York 1997, S. 152-166.

Duckworth 1995

William Duckworth: Talking Music. Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and five Generations of American Experimental Composers. New York 1995.

Eisenmann 1990

Peter Eisenmann: Interview Richard Serra mit Peter Eisenmann, in: Harald Szeemann / Clara Weyergraf-Serra / Theres Abbt (Hg.): Richard Serra. Schriften Interviews 1970-89. Bern 1990, S. 169-181.

Emons 2006

Hans Emons: Komplizenschaften. Zur Beziehung zwischen Musik und Kunst in der amerikanischen Moderne. Berlin 2006.

Folie 2000

Sabine Folie: To and fro in shadow from inner to outer shadow. Samuel Becketts hybrider Modernismus zwischen Expressionismus und Minimal Art, in: Samuel Beckett Bruce Nauman. Kat. Ausst., Wien 2000, S. 115 - 126.

Foreman 1997

Richard Foreman: Glass and Snow, in: Richard Kostelanetz (Hg.): Writings on Glass. Essays, Interviews, Criticism. New York 1997, S. 80-86.

Foster 2005

Hal Foster: Richard Serra in Conversation with Hal Foster, in: Jennifer Knox White / Laura Morris (Hg.): Richard Serra. The Matter of Time. Kat. Ausst., Bilbao 2005, S. 23-41.

Foster 2000

Hal Foster: The Un/making of Sculpture, in: Hal Foster / Gordon Hughes (Hg.): Richard Serra. Cambridge, Massachusetts 2000, S. 175-200.

Giménez 2005

Carmen Giménez: Nimrod, in: Richard Serra. The Matter of Time. Kat. Ausst., Bilbao 2005, S. 19-21.

Glass/Serra 1990

Philip Glass / Richard Serra: Long Beach Island, Wort-Standorte, in: Harald Szeemann / Clara Weyergraf-Serra / Theres Abbt (Hg.): Richard Serra. Schriften Interviews 1970-89. Bern 1990, S. 13.

Glass 1998

Philip Glass: Musik. Philip Glass. Robert T. Jones (Hg.), Berlin 1998.

Kesten 1997

Joanne Kesten (Hg.): The portraits speak. Chuck Close in conversation with 27 of his subjects. Los Angeles/New York 1997.

Krauss 2000

Rosalind Krauss: Richard Serra.: Sculpture, in: Hal Foster / Gordon Hughes (Hg.): Richard Serra. Cambridge, Massachusetts 2000, S. 99-145.

Krauss 1994

Rosalind Krauss: Richard Serra. Skulptur. in: Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg / Richter Verlag (Hg.): Richard Serra. Props. Kat. Ausst., Duisburg 1994, S. 29-109.

Krauss 1981

Rosalind E. Krauss: Passages in Modern Sculpture. Cambridge, Massachusetts/London 1981 (Nachdruck der Erstausgabe Cambridge, Massachusetts 1977).

La Barbara 1997

Joan La Barbara: Philip Glass and Steve Reich: two from the steady state school. in: Richard Kostelanetz (Hg.): Writings on Glass. Essays, Interviews, Criticism. New York 1997, S. 39-45.

Lamarche-Vadel 1990

Bernard Lamarche-Vadel: Interview Richard Serra mit Bernard Lamarche-Vadel. in: Harald Szeemann / Clara Weyergraf-Serra / Theres Abbt (Hg.): Richard Serra. Schriften Interviews 1970-89. Bern 1990, S. 113-123.

Lovisa 1996

Fabian R. Lovisa: minimal-music. Entwicklung, Komponisten, Werke. Darmstadt 1996.

Michelson 1990

Anette Michelson: Die Filme von Richard Serra. in: Harald Szeemann / Clara Weyergraf-Serra / Theres Abbt (Hg.): Richard Serra. Schriften Interviews 1970-89. Bern 1990, S. 75-103.

Nesin 2005

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

Page 1997

Tim Page: Dialogue with Philip Glass and Steve Reich. in: Richard Kostelanetz (Hg.): Writings on Glass. Essays, Interviews, Criticism. New York 1997, S. 46 - 50.

Pacquement 1990

Alfred Pacquement: Interview Richard Serra mit Alfred Pacquement. in: Richard Kostelanetz (Hg.): Writings on Glass. Essays, Interviews, Criticism. New York 1997, S. 183 - 191.

Reich 1974

Steve Reich: Writings about Music. Halifax 1974.

Roddy 1997

Joseph Roddy: Listening to Glass, in: Richard Kostelanetz (Hg.): Writings on Glass. Essays, Interviews, Criticism. New York 1997, S. 167-175.

Schneckenburger 1994

Manfred Schneckenburger: Laudatio zur Verleihung des Wilhelm-Lehmbruck-Preises am 13. Januar 1991. in: Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg / Richter Verlag (Hg.): Richard Serra. Props. Kat. Ausst., Duisburg 1994, S. 11 - 21.

Serota/Sylvester 1994

Nicholas Serota / Davis Sylvester: Interview, in: Richard Serra. Writings Interviews. Chicago / London 1994, S. 271-280.

Serra 2005

Richard Serra: Notes on The Matter of Time, in: Jennifer Knox White / Laura Morris (Hg.): Richard Serra. The Matter of Time. Kat. Ausst., Bilbao 2005, S. 141.

Serra. Questions, Contradictions, Solutions 2005

Richard Serra: Questions, Contradictions, Solutions. in: Jennifer Knox White / Laura Morris (Hg.): Richard Serra. The Matter of Time. Kat. Ausst., Bilbao 2005, S. 47-54.

Serra 1994

Richard Serra: Weight. in: Richard Serra. Writings Interviews. Chicago / London 1994, S. 183.

Serra, Erweiterte Notizen von Sight Point Road, 1990

Richard Serra: Montage. in: Harald Szeemann / Clara Weyergraf-Serra / Theres Abbt (Hg.): Richard Serra. Schriften Interviews 1970-89. Bern 1990, S. 159-168.

Serra, Montage, 1990

Richard Serra: Montage, in: Harald Szeemann / Clara Weyergraf-Serra / Theres Abbt (Hg.): Richard Serra. Schriften Interviews 1970-89. Bern 1990, S. 105-112.

Serra, Notizen über das Zeichnen 1990

Richard Serra: Notizen über das Zeichnen, in: Harald Szeemann / Clara Weyergraf-Serra / Theres Abbt (Hg.): Richard Serra. Schriften Interviews 1970-89. Bern 1990, S. 199-204.

Serra, Play it again, 1990

Richard Serra: Play it again, Sam. in: Harald Szeemann / Clara Weyergraf-Serra / Theres Abbt (Hg.), Richard Serra. Schriften Interviews 1970-89. Bern 1990, S. 15-18.

Serra, Shift, 1990

Richard Serra: Shift. in: Harald Szeemann / Clara Weyergraf-Serra / Theres Abbt (Hg.): Richard Serra. Schriften Interviews 1970-89. Bern 1990, S. 20-25.

Serra 1998/99

Richard Serra: The Plates with Notes by the Artist. in: Russell Ferguson / Anthony McCall / Clara Weyergraf-Serra (Hg.): Richard Serra. Sculpture 1985-1998. Kat. Ausst., Los Angeles 1998/1999, S. 33.

Strickland 1997

Edward Strickland: Minimalism: T. in: Richard Kostelanetz (Hg.): Writings on Glass. Essays, Interviews, Criticism. New York 1997, S. 113-128.

Struck-Schloen 1987

Michael Struck-Schloen: Philip Glass. in: Hermann Danhuser / Dietrich Kämper / Paul Terse (Hg.): Amerikanische Musik seit Charles Ives. Interpretationen Quellentexte
Komponistenmonographien. Laaber 1987. S. 344-347.

Trycicle 1997

Trycicle: First Lesson, Best Lesson. in: Richard Kostelanetz (Hg.): Writings on Glass. Essays, Interviews, Criticism. New York 1997, S. 316-327.

York 1997

Wes York,:Form and Process. in: Richard Kostelanetz (Hg.): Writings on Glass. Essays, Interviews, Criticism. New York 1997, S. 60-79.

Zweite 1992

Armin Zweite: Eine Stahlkurve ist kein Monument. Beobachtungen zu einigen Werken
Richard Serras als Kommunikationsformen des Unkommunizierbaren. in: Running Arcs.
Richard Serra. Kat. Ausst., Düsseldorf 1992, S. 7-113.

DVD:

Trappheimer 2007

Maria Anna Trappheimer: Richard Serra. Sehen ist Denken / Richard Serra. Thinking on your Feet. DVD © 2007

Onlineressourcen:

www.philipglass.com

URL: <http://www.philipglass.com> (Stand: 20.08.2008)

www.arte.tv

URL: <http://www.arte.tv/de/suche/2101904.html> (Interview mit Richard Serra - Sendung vom 28. Juli 2008) (Stand: 20.08.2008)

www.moma.org

URL: http://www.moma.org/visit_moma/audio/2007/spec_exhib/Serra/Serra_download.html
(Stand: 20.08.2008)

Abbildungsnachweis

Abb.1: Harald Szeemann / Clara Weyergraf-Serra / Theres Abbt (Hg.), Richard Serra.
Schriften Interviews 1970-89, Bern 1990, S. 8 / 10

Abb.2: Harald Szeemann / Clara Weyergraf-Serra / Theres Abbt (Hg.), Richard Serra.
Schriften Interviews 1970-89, Bern 1990, S. 177

Abb.3: http://www.moma.org/visit_moma/audio/2007/spec_exhib/Serra/Serra_download.html

Abb.4: Hal Foster / Gordon Hughes (Hg.), Richard Serra, Cambridge, Massachusetts 2000, S.
51 (Photo: Peter Moore)

Abb.5: Hal Foster / Gordon Hughes (Hg.), Richard Serra, Cambridge, Massachusetts 2000, S.
145 (Photo: Peter Moore)

Abb.6: Hal Foster / Gordon Hughes (Hg.), Richard Serra, Cambridge, Massachusetts 2000, S.
106 (Photo: Peter Moore)

Abb.7: Hal Foster / Gordon Hughes (Hg.), Richard Serra, Cambridge, Massachusetts 2000, S.
120 (Photo: Peter Moore)

Abb.8: Hal Foster / Gordon Hughes (Hg.), Richard Serra, Cambridge, Massachusetts 2000, S.
121

Abb.9: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A5349&page_number=6&template_id=1&sort_order=1

Abb.10: Richard Kostelanetz (Hg.), Writings on Glass. Essays, Interviews, Criticism, New
York 1997, S.62/63

Abb.11: http://www.moma.org/visit_moma/audio/2007/spec_exhib/Serra/Serra_download.html

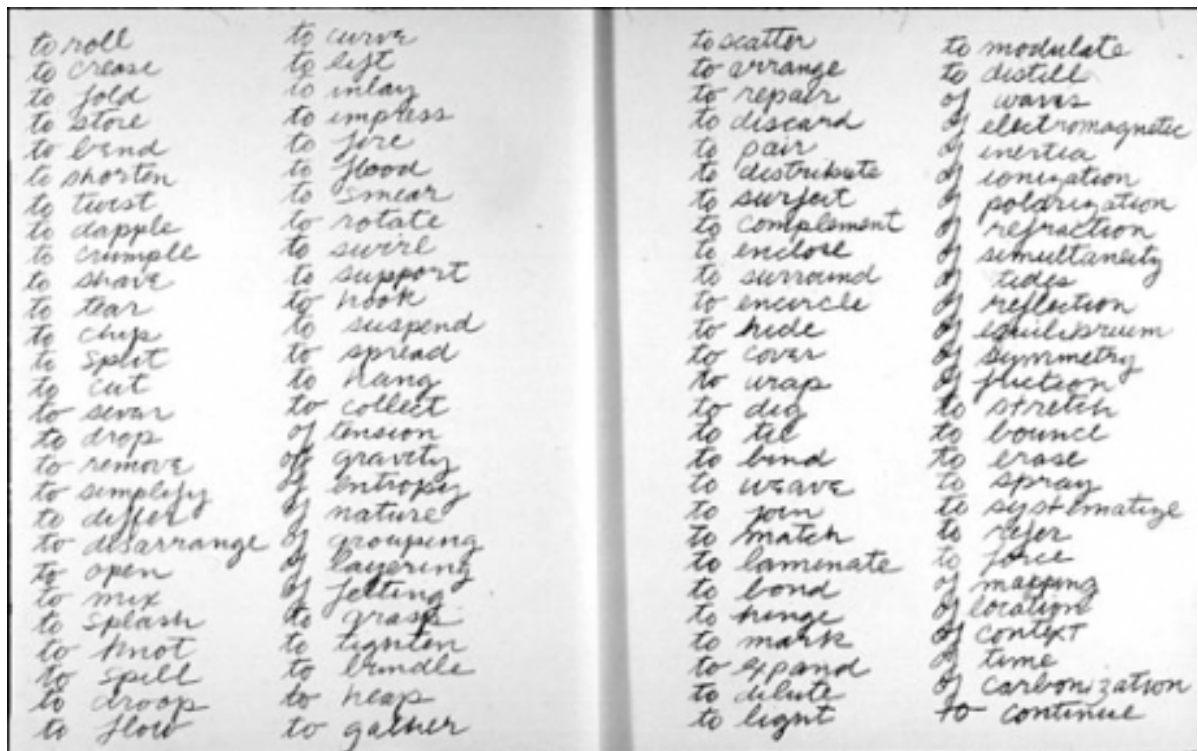
Abb.12: Hal Foster / Gordon Hughes (Hg.), Richard Serra, Cambridge, Massachusetts 2000, S. 20

Abb.13: Hal Foster / Gordon Hughes (Hg.), Richard Serra, Cambridge, Massachusetts 2000, S. 67 (Photo: Gwen Thomas)

Abb.14: Hans Janssen / Bonnfantenmuseum Maastricht, Richard Serra. Drawings Zeichnungen 1969-1990, Bern o.A.. Buchcover (Photo: Ullrich Baatz)

Abbildungsanhang

Abb.1:



Richard Serra

Verb List, 1966/67

Abb.2



Richard Serra

Belts, 1966/67

Vulkanisierter Gummi und Neonröhre (blau)

214 x 732 x 51 cm

Collezione Guiseppe Panza di Biumo, Varese

Abb.3



Richard Serra

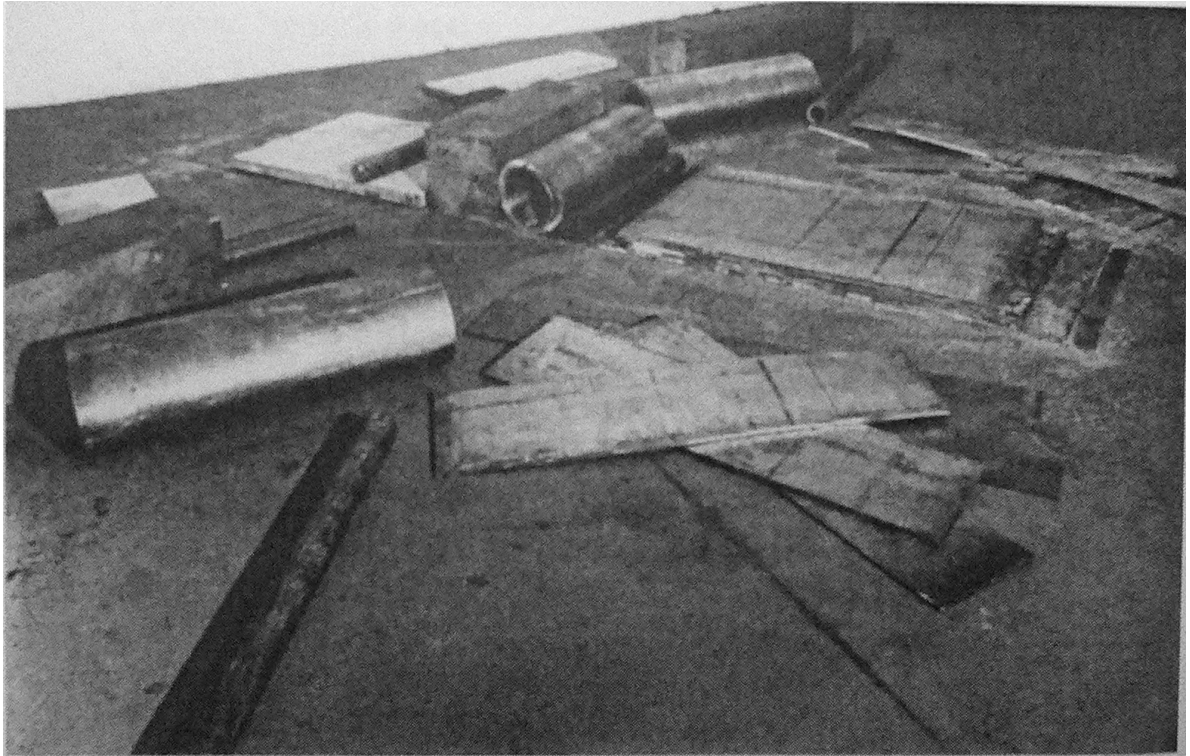
To Lift, 1967

Vulkanisierter Gummi

91.4 x 200 x 152.4 cm

Museum of Modern Art, New York

Abb.4



Richard Serra

Cutting Device: Base Plate Measure, 1969

Stahl, Blei, Holz, Stein

0.5 x 549 x 498 cm

Museum of Modern Art, New York

Abb.5



Richard Serra

Splashing, 1968

Blei

46 cm x 792 cm

Installiert Castelli Warehouse, New York (1968)

Abb.6



Richard Serra

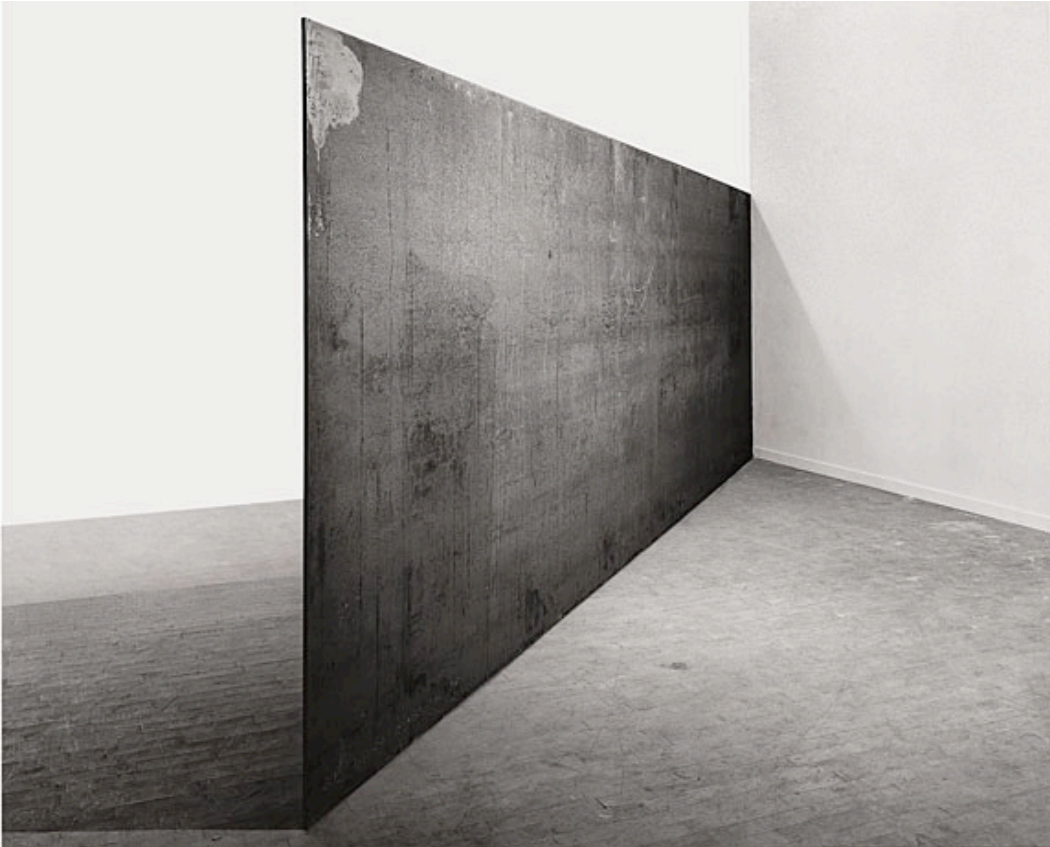
Casting, 1969

Blei

10 cm x 762 cm x 460 cm

New York

Abb.7



Richard Serra

Strike, 1969/71

Blei

244 x 732 x 2 cm

New York

Abb.8



Richard Serra

Circuit II. 1972/86

Walzstahl

4 Platten je 304.5 x 609 x 2.6 cm

Installiert: Dokumenta 5 (1972), Kassel

Abb. 9



Richard Serra

One Ton Prop (House of Cards), 1969 (refabricated 1986)

Blei Antimonium

4 Platten je 22 x 122 x 2.5 cm

Museum of Modern Art, New York

Abb. 10

fast, steady

The image shows a musical score for Philip Glass's 'Two Pages, 1968'. It consists of three systems of music, each on a single treble clef staff. The first system contains measures 1 through 8, with each measure starting with a boxed number. The second system contains measures 16 and 17, with measure 16 marked 'x4' and measure 17 marked 'x5'. The third system contains measures 41 and 42, with measure 41 marked 'x29' and measure 42 marked 'x30'. The music is written in a simple, repetitive style characteristic of Glass's minimalist technique, using eighth and quarter notes with a consistent rhythmic pattern.

Philip Glass

Two Pages, 1968

1 - 8

16, 17, 41, 42

Abb. 11



Richard Serra

Delineator, 1974

Stahl

2 Platten je 2 x 304 x 792 cm

Eigentum des Künstlers

Abb.12



Richard Serra

Hand Catching Lead , 1968

S/W Stummfilm

Abb.13



Richard Serra

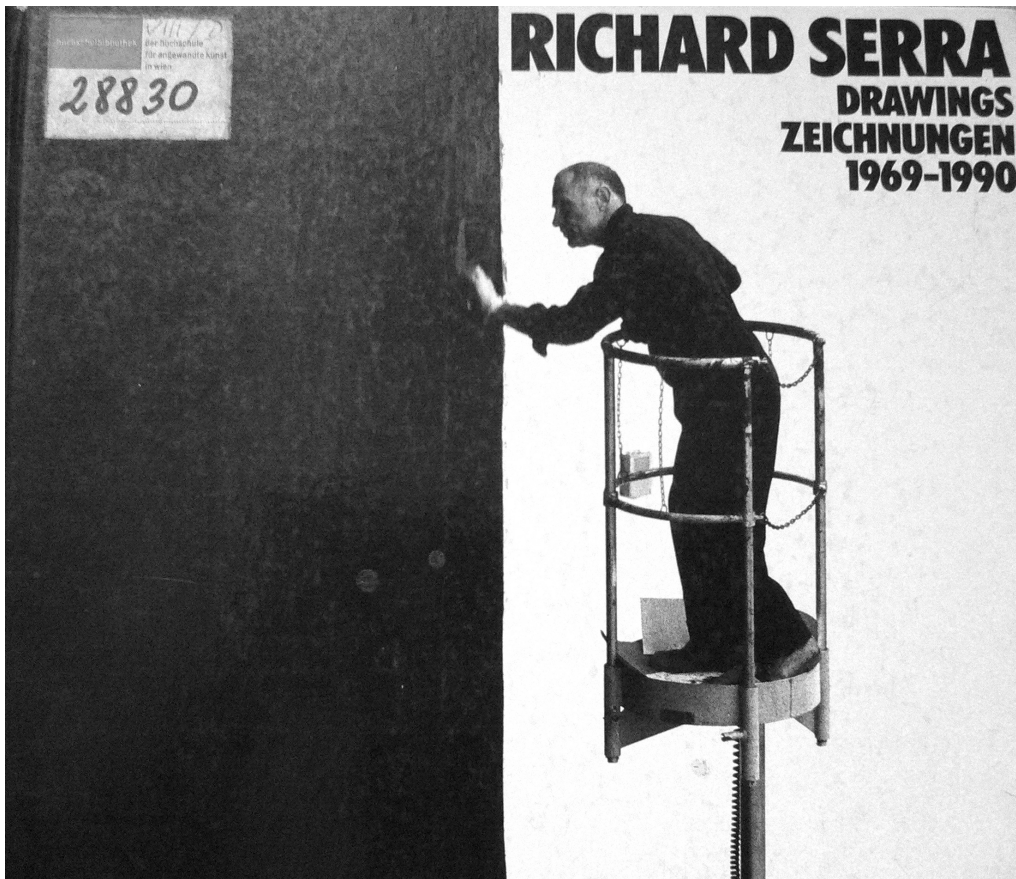
St. John's Rotary Arc (1980)

Stahl

12' x 200' 2 1/2''

New York

Abb.14



Buchcover
Richard Serra Drawings

Zusammenfassung

In dieser Arbeit soll den Gemeinsamkeiten im Werk von Richard Serra und Philip Glass nachgegangen werden. Ausgehend von der Analyse von Serras Arbeiten werden die drei prägnantesten Korrelationen mit den (frühen) Arbeiten von Glass – nämlich Prozess, Zeit und Linie - aufgezeigt und untersucht werden. Interdependenzen und individuelle Leistungen beider Künstler sollen ebenso betrachtet werden, wie die Entwicklung der Werke im Laufe der Zeit, frei nach Serras Zitat „work comes out of work“: die Verlagerung von Interessen und der Wandel von Problemstellungen. Nicht zuletzt soll auf die Bedeutung von medienübergreifenden Problemstellungen und Problemlösungen in der Kunst hingewiesen werden, die nicht nur auf Glass und Serra im speziellen zutreffen, sondern auch generell Gültigkeit haben.

Es wird sich zeigen, dass im Hinblick auf den Begriff des Prozesses beide Künstler vor allem das Element der Wiederholung verbindet, wie auch die Tatsache, dass sich die Manipulation des Materials akustisch bzw. optisch nachvollziehen lässt. Der Versuch einer Negierung eines zeitlichen Verlaufs bewirkt zum einen die Auslöschung von Narrativität und auf der anderen Seite soll die zeitliche Gegenwart dadurch eine Ausdehnung erfahren.

Trotz der unterschiedlichen Ausprägung der Linie durch die verschiedenen Medien derer sich beide Künstler bedienen hat die Linie eine ähnliche Funktion. Serra verwendet die Linie u.a. als Schnittstelle zwischen Werk und Raum. Bei Glass ist die Linie das Ergebnis einer äußersten Reduktion des musikalischen Materials auf melodische Verläufe; er schneidet gleichsam die Dimension der Melodik aus dem musikalischen Gesamtgeflecht heraus.

Lebenslauf

Christiane Vogl

* 08.09.1979 in Vöcklabruck (OÖ)

Ausbildung

Volksschule Brahmschule / Gmunden

Gymnasium der Kreuzschwestern / Gmunden

Studium der Kunstgeschichte / Universität Wien (Beginn 1998)

Berufsorientierte Praxis

Okt. 2006 - Juli 2008 **MM Musikwerkstatt / Marianne Mendt, Wien**
Organisation und Administration der „MM Jazznachwuchsförderung“
und des „MM Jazzfestivals“.

seit 2006 **Kulturverein Aktion K, Gmunden**
Praktikum / Ehrenamtliche Tätigkeit

Feb. 2004 **Lenafilm, LA./Altmünster**
Produktionskoordination Film: „Die Spur im Schnee“

Nov. 2003 **Sprechtage Wels**
Veranstaltungsbetreuung

Juli - Aug. 2003-06 **(Salzkammergut) Festwochen Gmunden**
Öffentlichkeitsarbeit (2003 & 2004), Veranstaltungsorganisation und
Künstlerbetreuung

Feb. - März 2003 **OÖ Frauenforum „Frau 03“, Linz**
Assistenz der Organisation

Okt. 2002 - 04 **OÖ Kulturvermerke, Gmunden**
Veranstaltungs- und Künstlerbetreuung

Juli - Aug. 2002 **(Salzkammergut) Festwochen Gmunden**
Kulturmanagement Praktikum