

# Erfahrungen mit Serras „Torque“

Von Prof. Dr. Lorenz Dittmann

„Ich habe keinerlei Bedürfnis, den kontextuellen Diskurs fortzuführen! Das würde zu angepaßter Verzierung führen. Ich bin an unkritischer Bestätigung nicht interessiert.“ Dies ein Ausspruch Richard Serras. Ein nachdenklicher Betrachter darf sich ihn zu eigen machen.

Gerade das Werk eines Künstlers dieses Anspruchs bedarf einer kritischen Würdigung und nicht nur „unkritischer Bestätigung“.

Eine kritische Betrachtung aber muß Stärken *und* Schwächen eines Werks zu benennen versuchen.

Serra stellte fest: „Architektur ist die einzige Sprache, die die Möglichkeit anbietet, zu gehen, zu betrachten, sich von einem Raum in den anderen zu begeben. Das gibt es nur selten in der Skulptur.“ Gerade dies aber fordert Serra für seine plastischen Werke. Architektur sei die primäre Quelle für seine Plastik, schrieb er. Von der Architektur läßt er sich „Stichworte“ geben, mit seiner Plastik „kritisiert“ er zugleich Architektur.

Serras *Torque* steht in einer Reihe ähnlicher Werke, die hochaufragende Stahlplatten in ein sorgfältig kalkuliertes Balance-Verhältnis bringen. Zu nennen sind etwa: *Sight Point*, 1971–75 (vom Architekten der Wesleyan University in Middletown, Connecticut abgelehnt, schließlich im Garten des Stedelijk Museums, Amsterdam aufgestellt), *Terminal*, 1977



Abb. 2: „Slat“, 1980–84 (Paris)

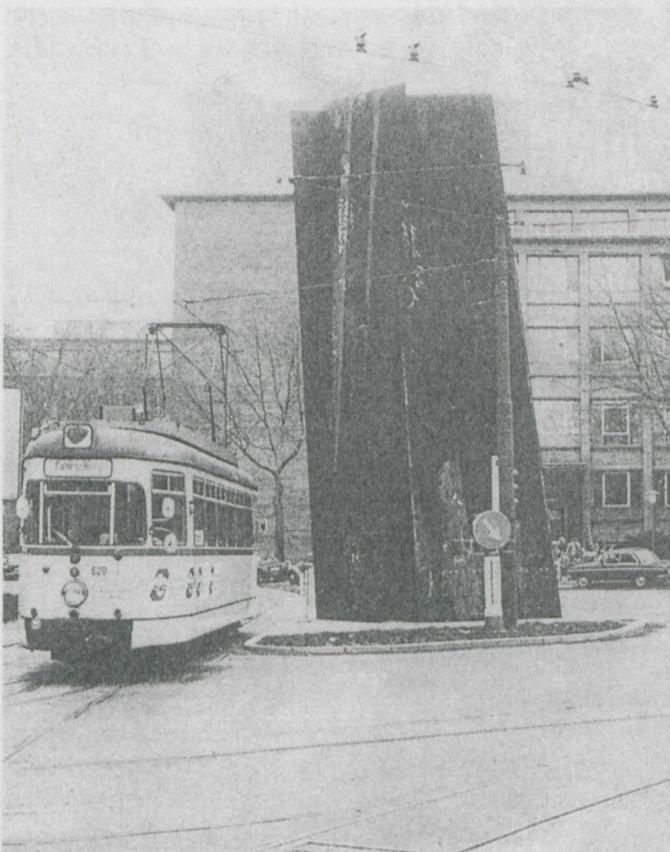


Abb. 1: „Terminal“, 1977 (Bochum)

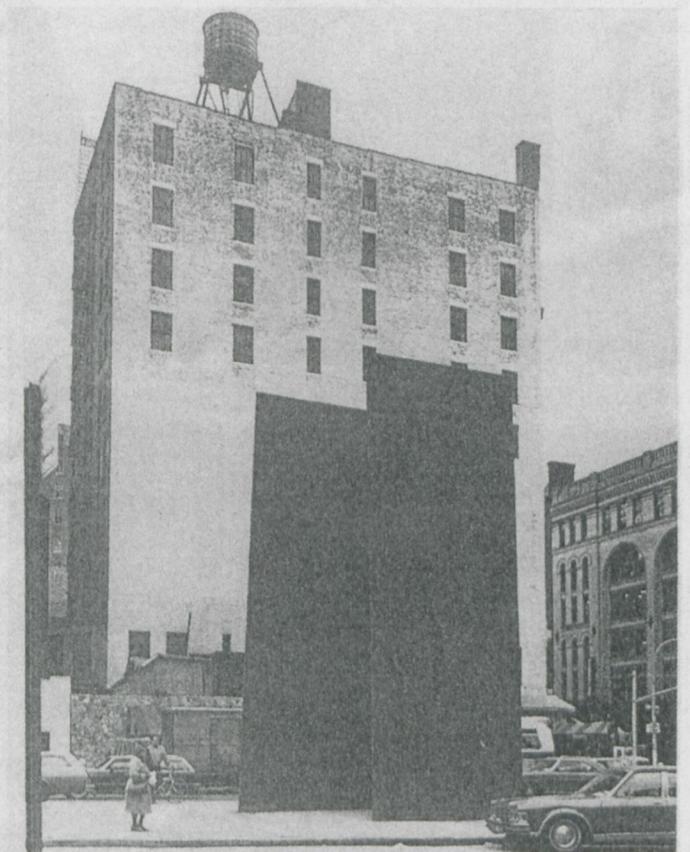


Abb. 3: „T. W. U.“, 1980 (New York)

(Bochum, zuvor ausgestellt auf dem weiten Vorplatz der „documenta 6“, Abb. 1), *T. W. U.*, 1980 (errichtet auf dem West Broadway zwischen Leonard und Franklin Street, New York, 1981–82, Abb. 3), *Slat*, 1980–84 (errichtet in La Défense, Paris, Abb. 2), *Carnegie*, 1984–85 (errichtet vor dem Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh, Schenkung Mrs. William R. Roesch zur Erinnerung an ihren Ehemann).

Schon die Abbildungen lassen erkennen, welche andere Architekturen Serra dort „Stichworte“ lieferten: die rauhe, häßliche Bahnhofsfassade in Bochum, die mächtigen Hochhäuser des West Broadway oder von La Défense, die kraftvoll gegliederte Fassade des Museums des Carnegie Institutes.

In der Saarbrücker Universität jedoch steht Serras „Torque“ vor und zwischen den soliden aber biederen, stellenweise übergrünten Bauten der ehemaligen Below-Kaserne. Ist es nicht leicht – zu leicht –, mit einer 17 m hohen Plastik diese Architektur zu „kritisieren“?

Der Ort von „Torque“ ist ferner eine Straßenkreuzung mit bogig geführten Bordsteinen. Mit ihrer Drehung ant-

wortet die Plastik der Kreuzung. Der Bezug von „Drehung“ und „Kreuzung“ stellt nun nach meinem Dafürhalten ein reichlich konventionelles Konzept dar. Ein flacher Wall mit einer kleinteiligspießigen Bepflasterung, die Assoziationen an „Fußgängerzonen“ aufkommen läßt und die m. E. der Monumentalität der Plastik strikt widerspricht –, unterstreicht die Kreisbewegung.

Serras Plastiken wirken auf das durch optische Wahrnehmung sich mitteilende Körpergefühl, oftmals auf das Gefühl von Schwere, von Belastung und der Aufhebung solcher Schwere durch die Balance sich gegenseitig stützender Elemente. Schwere ist für Serra nicht nur physische Schwere. Er schrieb: „Ständig sind wir der Angst vor unerträglicher Schwere ausgesetzt: der Schwere von Unterdrückung, der Schwere von Einengung, der Schwere von Regiertsein, der Schwere von Duldung, der Schwere von Entscheidungsnotwendigkeit, der Schwere von Verantwortlichkeit, der Schwere von Zerstörung, der Schwere von Selbstmord, der Schwere von Geschichte, welche Substanz auslöscht und Bedeutung ausradiert zugunsten eines kalkulierten

Gebildes von trivialer Leichtigkeit . . .“

Serras „Torque“ vermittelt, in ihrem gigantischen Format bezogen auf die umgebende Architektur und auf die Bäume, wie im Verhältnis zur kleinen Straßenkreuzung –, häufig, und vor allem bei bestimmten Ansichten, die Empfindung von Enge und Bedrohung. Freilich mildert sich diese erste, ursprüngliche Erfahrung mit der Gewöhnung, aber solche Vergleichgültigung schwächt körperliche Empfindung überhaupt ab.

Ist heute also eine Universität, die Universität des Saarlandes, gesetzt, die Plastik wäre für diesen Ort und keinen anderen geschaffen –, ein Ort, an dem zuallererst „Schwere“ und „Enge“, Schwere in all den genannten Bedeutungsfacetten –, erfahren werden, Schwere und Enge, die nur in einem prekären Gleichgewicht aufzuheben sind?

Oder wie sonst ist Serras „Torque“ in ihrem Bezug zur Universität des Saarlandes zu „verstehen“?

Als „Materialexemplifikation“, als Präsentation von Stahl? Aber wird sie in solcher Sicht nicht eigentümlich anachronistisch?

Oder als Hinweis auf das Nicht-Nützliche? Dr. Manfred Leber schreibt

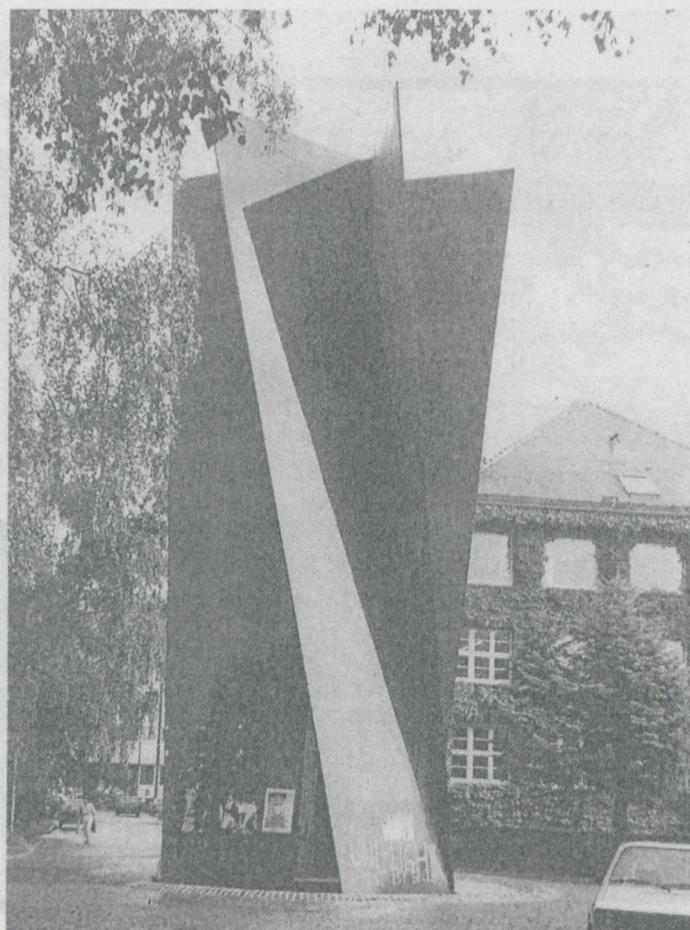


Abb. 4, 5: Erst im Kontrast von Licht und Schatten entfaltet sich die Plastik

(im „campus 3/92“): „Fragen wir heute nicht immerzu ‚Wozu?‘, ohne überhaupt noch zu merken, wie armselig das ist?“ Aber erhält Serras Plastik unter solchem Aspekt nicht den Charakter höchster Scheinhaftigkeit, ja geradezu den Charakter der Verschleierung, in einer Zeit, da die Universität gezwungen wird, nicht in einem unmittelbaren Sinne „nützliche“ Fächer abzuschaffen?

Dr. Josef Peschs Hinweis auf den „Vortizismus“ (SZ vom 12. 6. 92) aber geht in die Irre, wie jeder auch nur flüchtige Blick auf die Werke dieser kurzlebigen Kunstströmung lehren kann.

Oder genügt schon die „Verkehrsdichte“ an dieser Stelle? Serra stellte einmal fest: „Jeder Kontext hat seinen Rahmen, ist ideologisch eingefärbt. Es ist lediglich eine Frage von mehr oder weniger. Auf *eine* Bedingung lege ich Wert: „Verkehrsdichte.“ ...

Ihrer problematischen Ortsbeziehung unerachtet ist Serras „Torque“ ein höchst beeindruckendes Werk. Erstaunlich vor allem die je wechselnde Erscheinung der Plastik bei unterschiedlichen Lichtbedingungen! (Die unterschiedlichen Reaktionen auf die Plastik gründen auch in deren ganz verschiedener Erscheinungsweise.) Bei be-

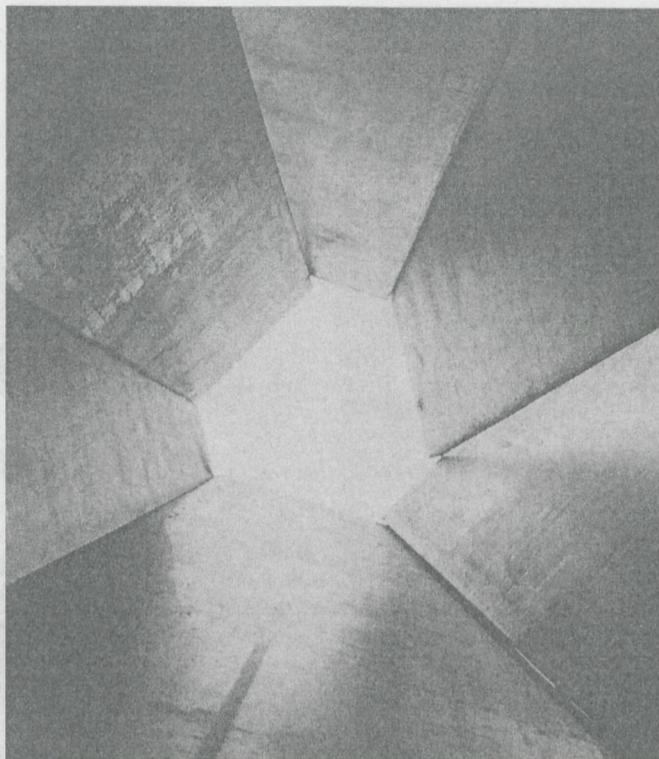


Abb. 6: Im Inneren Erfahrung von Dunkelheit und allmählich anwachsendem Licht

decktem Himmel oder im Gegenlicht steht sie da als ein stumpfer, grauer oder schwarzer, ungeschlachter Klotz. Auch die Bewegungsrichtung kann sich dann ändern: nicht aufragend wirkt sie dann, sondern wie in die Erde sich bohrend. Das Übergroße der Plastik macht sich dann gleichfalls am stärksten geltend, denn das Drehmoment schwindet fast gänzlich. Erst im Kontrast von Licht

und Schatten entfaltet sie sich. Drehung und Spannung erwachen, der Gegensatz von Flächen und Kanten klingt auf (Abb. 4, 5). Mit der Unverfügbarkeit des Lichts löst sich auch alle Beengung. – Noch viele andere Beobachtungen ließen sich anfügen.

Und stärker noch als die Außenerscheinung wirkt der Eindruck des turmartigen Inneren (vgl. Abb. 6). Hier erst gewinnt die Höhe eine Dimension von Notwendigkeit! Im Inneren aber hat man die Umgebung fast ganz vergessen. Hier, in der Erfahrung von Dunkelheit und allmählich anwachsendem Licht, von aufstrebender Bewegung zur Öffnung auf ein Stück Himmel, findet man sich wie an einem „anderen Ort“.

Die Erfahrung des Inneren aber gibt ein Kriterium ab auch für die Wahrnehmung des Äußeren: auch dort muß man, wie mir scheint, vom

konkreten Außenbezug, so weit irgend möglich, abstrahieren.

Der Ort von Serras „Torque“ wird durch die Plastik selbst erstellt.

Abbildungen aus: Rosalind E. Krauss: Richard Serra. Sculpture. The Museum of Modern Art, New York 1986. – Ernst-Gerhard Güse (Hrsg.): Richard Serra. Stuttgart 1987. – Aufnahmen von Serras „Torque“: Helga Sander, Universität des Saarlandes.