Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 77 (1990)
Heft: 9: Stadien = Stades = Stadiums

Artikel: The hours of the day
Autor: Meyer, Franz
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-58395

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

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

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

Download PDF: 12.01.2026

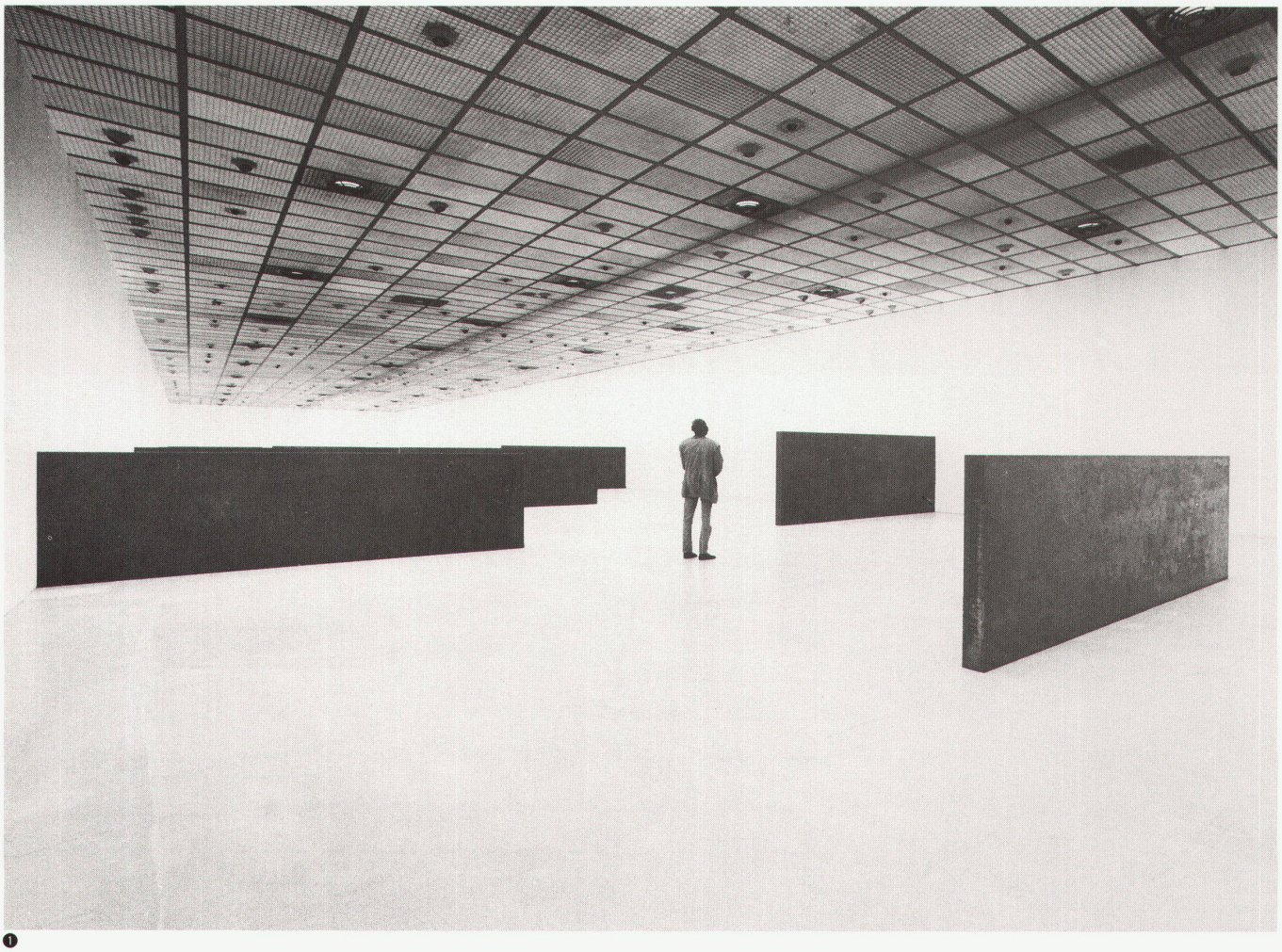
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

The Hours of the Day

Wer den grossen Ausstellungssaal im Bührle-Trakt des Zürcher Kunsthauses seit langem kennt, jetzt aber Richard Serras «The Hours of the Day» ebendort besichtigte, musste glauben, sich ganz anderswo zu befinden. Der bekannte Zweckraum, eingerichtet zum Vorzeigen von Kunst, wurde zu einem Ort ganz eigener und stimulierender Qualität. Mag sein, dass das Fehlen des «raumschluckenden» Spannteppichs dabei eine Rolle spielte: der abgedeckte, fleckige und in schlierigen Zügen überstrichene Zementboden suggerierte eine Art Naturzustand. Ferner wurde am Tag auf das Kunstlicht und damit auf die übliche Instrumentalisierung des Ausstellungsorts verzichtet, zugunsten des durch die ungleich durchlässige Decke und den anonymen Metallraster (Dekor eines industriellen Irgendwo!) einströmenden Tageslichts, das nun seine natürliche Wirkung entfaltete. Das Kunstlicht am Abend sorgte einfach für die angemessene Helle. Diese Zurücknahme des Apparats kam Serras Werk zugut; bestimmend für den veränderten Raumeindruck war aber dieses selbst.

Serras Thema in den 60er Jahren war die Darstellung der Wirkungsweise des Materials. Das geschah durch Konzentration auf die materialbezogene Aktion der Hand: «to roll, to crease, to fold, to scatter» usw. (nach der «Verb List Compilation» von 1967/68) und durch Inszenierung der Materialaktion selbst (Hängen von Gummibändern, Verfestigen von flüssigem Blei, Sich-gegenseitig-Abstützen von Bleiplatten und Bleirollen). Man bezeichnet diesen Einstieg als «process art». Geblieben ist davon bei der heutigen Arbeit mit Stahlplatten und Balken ein äusserst differenziertes Bewusstsein von der Stofflichkeit und Schwere des Materials. Weil dieses in seiner eigenen Qualität verstanden und ernstgenommen wird (die genaue Kenntnis des Produktionsvorgangs spielt eine Rolle), gewinnt das Werk für unser Empfinden eine besonders starke, körperhafte Präsenz. Aber auch die jeweilige Form des Werks entstammt der Auseinandersetzung mit der Aktionsweise des Materials. Besonders zählt, schon seit den «Prop Pieces» von 1969, die Aktion des Lastens: auf dem Boden, an der Wand, im gegenseitigen Sich-Abstützen. So wird der kalkulierte Umgang mit der Schwerkraft, weiterentwickelt im ganzen seitherigen Werk, zum konstruktiven Prinzip.

Als Grundformen verwendet Serra Rollen und Balken, gedrungene Quader und feste Platten, teils rechtwinklig geschnitten und dann liegend



❶

oder stehend, teils Ausschnitte darstellend aus einem Zylinder- oder Kegelmantel, die im Raum eine «Kurve» bilden. Das gegenseitige Sich-Abstützen mehrerer sehr hoher rechtwinkliger Platten ergibt die bekannten turmartigen Monumente. Ein anderes Prinzip: die Wirkung auf Distanz – zwischen Quaderblöcken und Platten, zwischen Plattenkurven, zwischen rechtwinkligen Platten verschiedener Art und Lage.

Für den spezifischen Einsatz entscheidend ist immer der Ort selbst: im Gebäudeinnern, in der Stadt oder in der Landschaft. In der Auseinandersetzung mit Orten ganz verschiedener Art entwickelte sich in den letzten 20 Jahren Serras gar nicht etwa monomanes (wie man oft hört), sondern sehr mannigfaltiges Werk. Trotzdem gibt es natürlich zahlreiche Beziehungen zwischen den Arbeiten. Man spürt gemeinsame Gedankenansätze, auch erscheinen bestimmte Problemlösungen an neuem Ort mit verändertem Sinn. Es zählt Art und Charakter jedes Orts, sein Ausdruckpotential, aus dem Serra mit seinem Eingriff etwas Neues schafft. Am ergiebigsten sind dabei Konfigurationen einer Landschaft (eine Talmulde zum Beispiel) sowie die architektonischen Gegebenheiten eines Strassenraums. Dort gehört zur Wirkung auch das Sperrige der Installation, die den gewohnten Eindruck stört und so die Wirkung qualitätsvoller Architektur steigert oder zum Bewusstsein bringt wie eine beliebige Architektur den städtischen Raum verunstaltet: Skulptur steht dann also im Einsatz als Architekturkritik.

Bei den Innenräumen allerdings fehlt jener topographische oder städtebauliche Charakter, der zur Kritik oder zur Partnerschaft auffordert. Die Aufgabe ist anders: der aus dem orthogonalen System der Architektur abgeleitete, durch seine Proportion charakterisierte Raum soll als solcher in neuer Weise zum Sprechen gebracht werden. Bei «Hours of the Day» hat man den bestehenden Raum allerdings leicht verändert, seitlich verschmälert um ein Rasterkompartiment, in der Länge soweit verkürzt, dass die Schlusswände auf je einen der Unterzüge, die den Saal tragen, zu stehen kommen. Beides ergibt sich aus der Rücksicht auf die baustatischen Voraussetzungen der Installation. Denn für das schwere Metall, mit dem Serra arbeitet, musste er sich an diese Unterzüge halten (die Schlusswände passte man also dem Rhythmus an) und auch in bezug auf die Belastung jedes Unterzugs noch dosieren (darum der seitliche Einzug). Aber auch die nur gering variierte Form der zwölf mauerartig freistehenden Elemente, die Serra verwendete, der je 165 cm langen, 15 cm dicken Brammen, nimmt präzis Bezug auf die tolerierte Belastung des Saalbodens gerade nur längs dieser Unterzüge. Ihr Ort im Saal ist dementsprechend fixiert. Erstaunlich jedoch, dass Serra diese zwingend gegebene Beschränkung in Form und Plazierung, die ja den Spielraum der Gestaltung aufs äusserste einengt, gerade zu benutzen weiss, um ein Werk von so bestimmender Kraft zu schaffen. Man denkt zum Vergleich an Dichtung, die der metrischen Fixierung der Verslehre ihre ganz besondere Intensität verdankt.

Je vier der schweren Brammen sind von selber Höhe: 135, 150, 165 und 180 cm. Der Unterschied entspricht mit 15 cm der Plattendicke. Es sind Höhen, die man mit dem eigenen Körper misst: bei mir war es eine Stelle am Oberarm, die Höhe der Schultern, der Brille, des Scheitels. Angeordnet sind die Brammen, die aneinandergestellt die ganze Saalbreite ausmessen würden, in drei Kolonnen, die an der Seitenwand anstossende linke und rechte jeweils auf demselben Unterzug, die mittlere auf dem nächsten. Innerhalb dieses einfachen Schemas verändert sich die Höhe, links ansteigend vom tiefsten zum höchsten Stand, in der Mitte und rechts abfallend, wobei die Taktverschiebung zwischen diesen beiden Reihen für genügende visuelle Variation sorgt. Eine weitere Unregelmässigkeit wird wiederum von der Architektur diktiert: die Abstände der Unterzüge sind (von Mitte zu Mitte) je 690 cm. Nur das fünfte Joch (über dem Foyer des Vortragssaals) misst 920 cm. Das hat einen um ein Drittel grösseren Zwischenraum nach der vierten Plattenstellung (je zwei aussen, zwei in der Mitte) zur Folge; die weiteren folgen dem alten Mass.

Für die Wahrnehmung zählt sowohl die beschriebene Form des Werks, als auch die ganz unpathetisch-nüchterne und doch eigentümlich ergiebige Art, wie das Material selbst zur Wirkung kommt. Bestimmend beispielsweise in der Eingangspartie der klar ausgeschiedene Raum, das Stabil-Verlässliche der hohen Bramme rechts und das Überschaubar-Wohlgeformte der kleinen Bramme gegenüber. Der Eindruck dementsprechend: hier bin ich willkommen, das ist ein guter Ort!

In der Mittelachse schirmt die zentrale Brammenwand die Tiefe ab, visuell verklammert mit der symmetrischen Raumperspektive. Die ungleich hohen seitlichen Wände weiter hinten lösen die Bindung aus der fixierenden Mitte, laden ein zum Umschreiten, im Uhrzeigersinn vorerst. Nicht nur deshalb der Titel: Er nimmt wohl Bezug auf das Peripatetische der Aktion überhaupt. Die ganze Ordnung ist angelegt auf die Aktivierung von Sehen und Sich-Bewegen, auf das immer wieder andersartige Erleben von Wand und offenem Tor, von Raumgliederung und Perspektivenverschiebung. In jeder Position eröffnet sich der Wahrnehmung ein neues Feld, mit andersartigem Zusammenspiel der Kantengeometrie und mit stimulierend veränderten Distanzen vom Standort zu den Raumteilern. Die sich abschliessenden und wieder sich öffnenden Kompartimente sind wie Teile einer Landschaft, in der noch und noch einzelnes hervortritt und verschwindet. Mehrmals ändert sich der Charakter der Gesamtsicht, so im weiträumigen vierten Zwischenraum, wo ein Überblick sich auftut, so im siebten, wo die letzten drei Elemente sich vor dem Saalabschluss als prägnante Einzelformen gegenübertreten, so danach im Blick vom Saalende rückwärts, wo das Nahe und das Ferne sich zu einem fast malerischen Landschaftseindruck verbinden. Überraschend und gar nicht etwa störend auf dieser Bühne die anderen Besucher, deren Kopf oder Viertelsfigur da und dort über einer der gestaffelten Wände erscheint und sich dann verschiebt, und deren Weg durch die Kompartimente zu verfolgen ist. Selbst um die Brammen herum sich nachjagende oder am Boden krabbelnde Kinder sind da «am Platz». An ihnen erlebt man noch einmal die besondere Qualität des von Serra modifizierten Raums: «irrsinnig human», sagte ein Besucher.

Bei der Eröffnung fragte mich Serra nach früheren Werken, die etwas schon vorausgenommen hätten vom Besonderen in «The Hours of the Day». An Rauminszenierungen des Barock dachte ich zuerst. Dort aber zählt das Bauwerk als Organismus. Und Serras Installation ist nicht Architektur. Ein historisch näherer Vergleich danach: Walter De Marias grosse Arbeiten in der Landschaft, zum Beispiel «Lightning Field». Ähnlich hier aber bloss jener Einbezug von Handlungsabläufen, welche der gemeinsamen kunstgeschichtlichen Periode entspricht. Ihrem eigenen Charakter nach bleiben die Werke sich fremd. Erst dann stellte sich bei mir der Gedanke an einen Künstler ein, der als «Vaterfigur» sowohl für Serra als auch für De Maria gelten darf und bei dem der Vergleich etwas vom besonderen Wesen gerade von «The Hours of the Day» zum Bewusstsein bringt, der Gedanke an Barnett Newman. Auch Serra schien das einleuchtend. Dabei hat man sich allerdings nicht an Formales in engerem Sinn zu halten, sondern an die jeweilige Erfahrung von Raum, zu der das Kunstwerk hinführt. Vom Raumerlebnis bei Serra war schon die Rede. Newman aber will uns in seiner Malerei (er sagte es 1962 in einem Interview) den Eindruck jener gewaltigen, kuppelgleich um und über uns sich erhebenden Räumlichkeit vermitteln, in der die Wahrnehmung des «eigenen Lebendigseins» sich einstellen müsse. Bei Serras Arbeit mit Räumen fehlt zwar jenes Pathos der Spiritualität, das jeden Schritt Newmans begleitet. Alles ist hier ausgerichtet auf unmittelbares Körperempfinden. Aus der imaginären Malraum-Totalität bei Newman werden bei Serra darum konkrete Orte und an die Stelle des Ganz-für-sich-Seins vor dem «Erhabenen» tritt ein stimulierendes Miteinander, das also auch den sozialen Kontakt einschliesst. Immerhin ist es bei Serra ebenfalls der umschliessende Raum, der die Bedingung schafft für eine gesteigerte und ganzheitliche Selbstwahrnehmung des Betrachters. Wie vor einem Bild Newmans wird dieser sich hier sowohl seines «eigenen Lebendigseins» als auch seiner Verbundenheit mit allem, was ihn umgibt, in neuer, stimulierender Intensität bewusst.

Franz Meyer

❶
Richard Serra, «The Hours of the Day», Kunsthaus Zürich, 1990