

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Band: 89 (2002)
Heft: 03: Imagination, Notation

Artikel: Wie vom Reissbrett : architektonische Importe in der amerikanischen Kunst der 1960er- und 1970er-Jahre
Autor: Ursprung, Philip
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-66396>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 19.11.2024

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

Wie vom Reissbrett

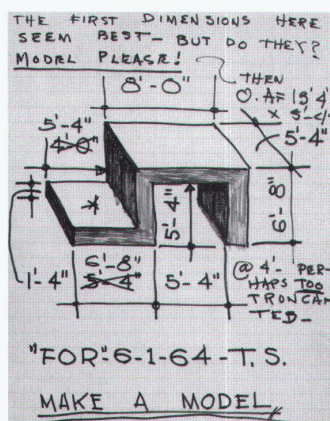
Architektonische Importe in der amerikanischen Kunst der 1960er- und 1970er-Jahre

Die derzeitige Konjunktur von Planskizzen, Modellen und Diagrammen in der Kunst, also von Medien, die traditionell der Architektur zugeordnet werden, macht neugierig auf die jüngere Geschichte. Tatsächlich ist es nicht das erste Mal, dass Künstler sich solcher Medien bedienen. Zur Zeit der klassischen Avantgarden – in den 1910er- und 1920er-Jahren – fielen die Grenzen zwischen den Gattungen, und die traditionelle Unterscheidung zwischen Design, Kunst und Architektur verschwamm vorübergehend. Ähnlich verhielt es sich auch zur Zeit der 1960er-Jahre.

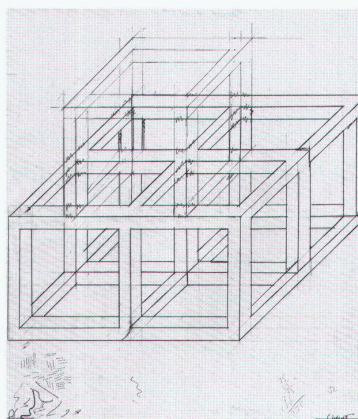
Die Skizzen der Protagonisten der Minimal Art, etwa von Tony Smith, Donald Judd, Dan Flavin, oder Sol LeWitt, gleichen den Planskizzen von Architekten auf den ersten Blick denn auch auffällig. Ob man die amerikanische Kunst ab 1960 als Fortsetzung, Erfüllung oder Wiederaufführung der Projekte der klassischen Avantgarden ansehen mag, ob man sie als Postmodernismus oder Zeit der Neo-Avantgarden bezeichnet, ist weniger wichtig als die Feststellung, dass damals in Amerika eine Fülle von künstlerischen Projekten entstand, die aus-sahen, als ob sie aus den Büros von Architekten oder Stadtplanern kämen.

Grenzgänger

Im Fall von Tony Smith ist dies nicht weiter verwunderlich: Smith war zwanzig Jahre lang als Architekt tätig, bevor er Ende der 1950er-Jahre zur Skulptur wechselte, durch die er seine Ideen ohne funktionale und ökonomische Zwänge formulieren



| 1



| 2

1 | Tony Smith, Zeichnung, Ohne Titel (Make a Model), Filzstift und Tinte auf Papier, 27,7 x 21,4 cm, ca. 1962

2 | Sol LeWitt, Drawing for Open Cube Structure, 1971, Tinte und Bleistift auf Papier, 36,8 x 30,5 cm

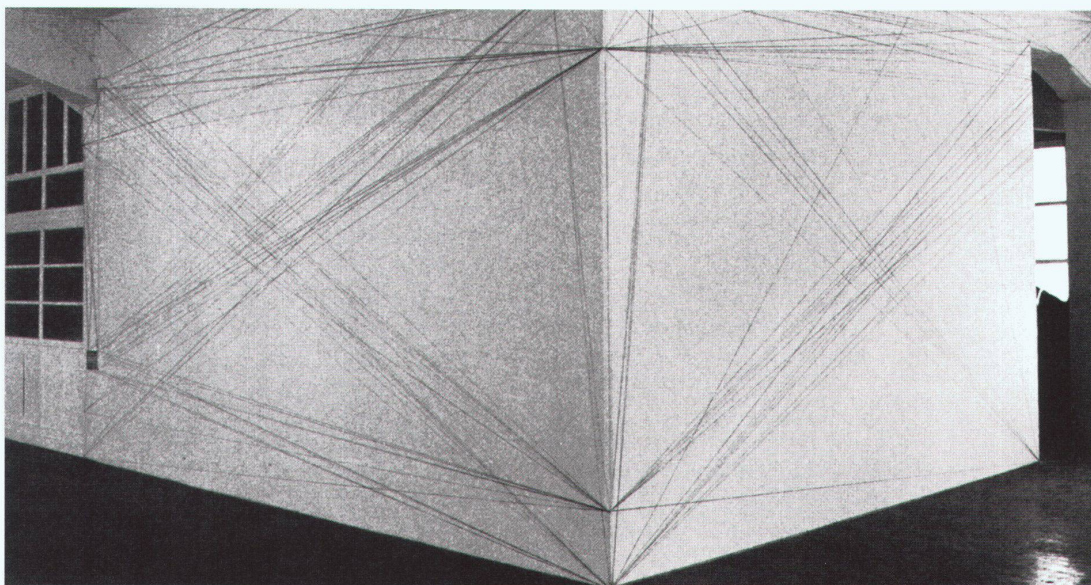
konnte. Als Architekt war er daran gewöhnt gewesen, die handwerkliche Ausführung zu delegieren. Seine legendäre Aussage, die Skulptur Die (1962) am Telefon gemacht zu haben – «Ich habe keine Zeichnung gemacht, ich habe einfach den Hörer abgehoben und sie bestellt» – beeindruckte die jüngere Generation von Minimal-Künstlern tief. Dennoch ist es bezeichnend für den damaligen Stellenwert der Zeichnung als blosses Instrument im architektonischen Entwurfsprozess, dass Smith auch als Bildhauer die Zeichnungen nicht veröffentlichte. Erst im Nachhinein haben sie als autonome Bestandteile des Oeuvre an Interesse gewonnen.

Anders bei Sol LeWitt: Auch LeWitts Verwendung von Planskizzen, Rastern und Diagrammen hängt mit seiner Tätigkeit als Grafiker von 1955-1956 im Architekturbüro vom I.M.Pei zusammen, wo er, wie er sagt, den Prozess von der Idee zum Resultat begriff. Von Anfang an behandelte er hingenen Zeichnung, Modell, Fotografie, Text und Skulptur als gleichberechtigte künstlerische Medien, ja, die kategoriale

Unterscheidung ist angesichts seines Werks sinnlos. Die modulare Anordnung seiner Zeichnungen in den 1960er-Jahren sowie die dialektische Beziehung von Bild und Bildbeschreibung auf demselben Blatt erinnern unmittelbar an architektonische Pläne. Die dreidimensionalen Objekte – Gitterstrukturen aus weiss gefasstem Holz oder Metall – gleichen Architekturmodellen eher als Skulpturen und Assemblagen. Die Pläne dafür sind zugleich konzeptuelle Skizzen, die der Künstler stets signierte und somit als autonome Zeichnungen wertete. In den später entstandenen Wall Drawings scheint LeWitt die Wände der Ausstellungsräume wie Seiten eines Buches, beziehungsweise wie die weissen Blätter von riesigen Plänen zu verwenden. Nach wie vor lässt der Künstler die Wall Drawings fast ausschliesslich von Assistenten ausführen, während er selber lediglich die Anweisungen gibt. Auch dies rückt ihn in die Nähe der architektonischen Praxis.

Ebenso wie LeWitt die Bedeutung seiner Arbeit im Architekturbüro für seine spätere Kunst betont, beruft sich auch

14



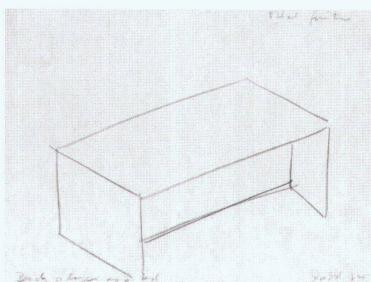
3 | **Sol LeWitt, Lines Connecting Architectural Points (Wall Drawing), 1970, Bleistift, Installation Galleria Sperone, Turin**

«The draftsman may make errors in following the plan. All wall drawings contain errors, they are part of the work. The plan exists as an idea but needs to be put into its optimum form. Ideas of wall drawings alone are contradictions of the idea of wall drawings. The explicit plan should accompany the finished wall drawing. They are of equal importance.»

Sol LeWitt, Ausschnitte aus dem Statement: «Doing Wall Drawings», (Art Now, New York, Juni 1971)

4 | **Donald Judd, Entwurf für eine Bank, so gross wie ein Bett, aus lackiertem Aluminium, 1984**

| 3



| 4

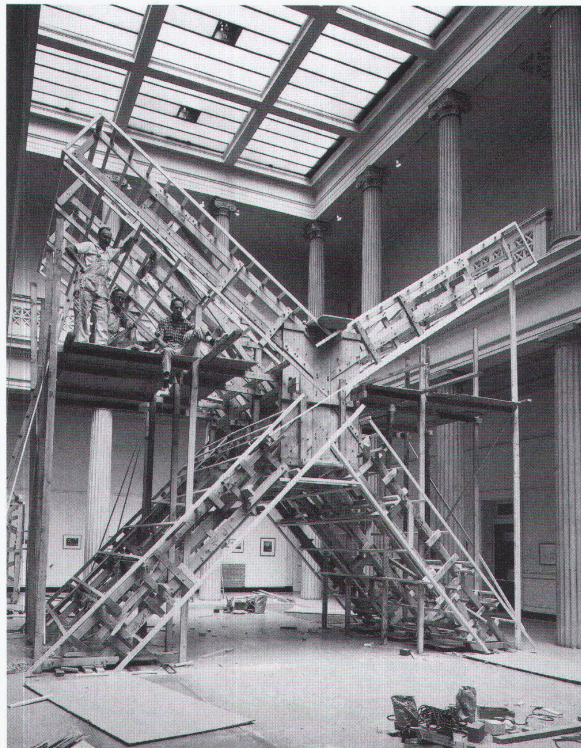
Richard Artschwager als Entwerfer und Produzent von Möbeln auf die Vergangenheit. Seine Vorliebe für diagrammatische Zeichnungen ebenso wie für industriell vorgefertigte Oberflächen mag damit zusammenhängen. Die Zeichnungsserie Basket Table Door Window Mirror Rug aus dem Jahre 1974 zeugt vom Interesse, ein quasi-funktionales Problem gleichsam planerisch zu lösen, nämlich ein gegebenes Repertoire von Gegenständen in immer neuen Variationen auf der Fläche des Zeichenblatts zu verteilen.

Manufaktur

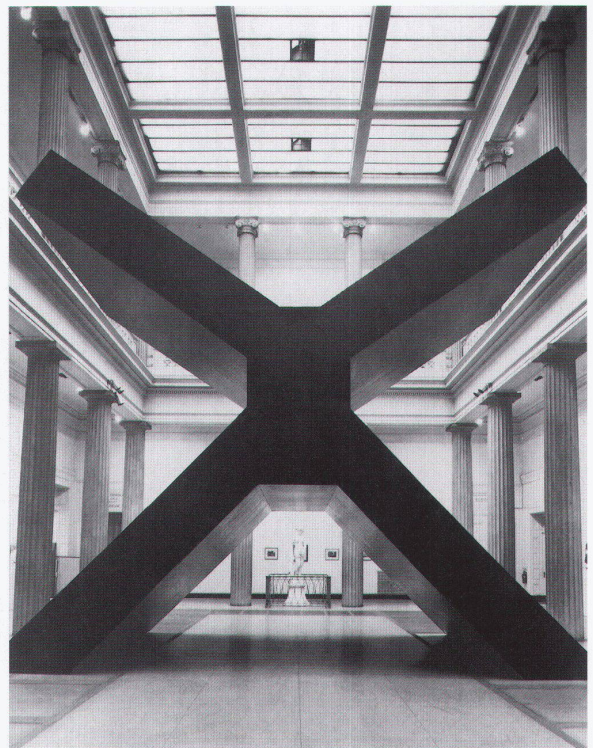
Nachdem die Vorherrschaft der Malerei Ende der 1950er-Jahre gebrochen worden war und der Siegeszug der Skulptur angehen hatte, begannen viele Künstler demonstrativ damit, ihre Kunstwerke nicht mehr selber, sondern nach Anleitung in Manufakturen anfertigen zu lassen. Die schiere Grösse der Skulpturen von Tony Smith, Donald Judd, Roland Bladen, Robert Gros-

venor und Kenneth Snelson machte die Herstellung im Künstleratelier unmöglich. Ausserdem wuchs die Nachfrage nach monumentalen Formaten durch Sammler, aber auch durch Museen und städtische Behörden, die sich ab Mitte der 1960er-Jahre in Skulpturenausstellungen in Innenräumen und im Freien zu überbieten suchten.

Donald Judd reiste durch die Vorstädte New Yorks auf der Suche nach kleinen Betrieben und Manufakturen, die genau jene Materialien führten, die er wie aus einem Katalog für Baustoffe und Oberflächenveredelungen auswählen und zu seinen Skulpturen zusammenfügen lassen konnte. Schon in den frühen Texten insistierte er, dass zwischen Kunst, Design und Architektur die Grenzen geöffnet seien. Im Lauf der 1970er-Jahre verlagerte sich seine Produktion denn tatsächlich auch hin zur Entwicklung von Möbeln und Architekturen. In den 1980er-Jahren erlangten die Entwurfszeichnungen für Möbel einen autonomen Status; sie lassen sich von Skizzen für Skulpturen nur durch die Bildunterschriften unterscheiden.



| 5



| 6

5 | Roland Bladen, Aufbau von X für die Ausstellung *Scale as Content*, Corcoran Gallery, Washington, D.C., 1967/78

6 | Roland Bladen, X, Ausstellung *Scale as Content*, Corcoran Gallery, Washington, D.C., 1967/68

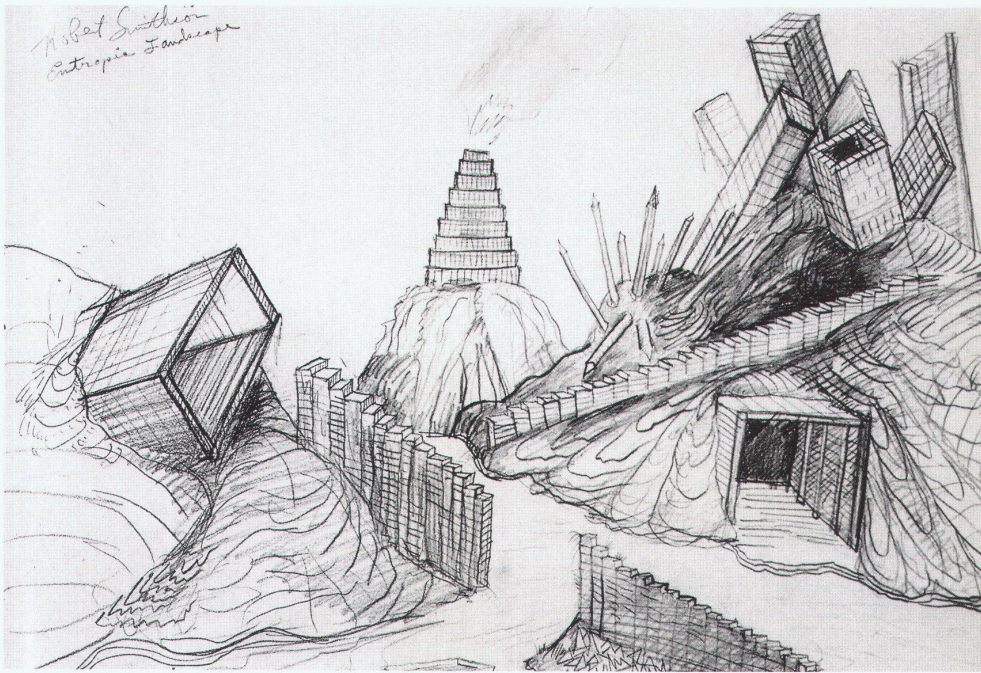
Roland Bladens monumentale Skulpturen gleichen architektonischen Attrappen im Massstab eins zu eins. Sie bedürfen einer ausgeklügelten Statik und können nur von Spezialisten angefertigt und installiert werden. Bladens Zeichnungen sind entsprechend, ebenso wie diejenigen von Judd, sowohl als Pläne als auch als autonome Werke zu lesen.

Die spektakulärsten Resultate ergab die Konfrontation der Kunst mit der Welt der Blaupausen und Massstabszeichnungen aber im Fall von Robert Smithson. Als er 1966 als ersten Auftrag die Aufgabe gestellt erhielt, eine neue Art von Kunst zu entwickeln, die für den Flughafen von Dallas Fort-Worth entstehen sollte, öffneten sich ihm buchstäblich neue Horizonte. Obwohl schliesslich keines der kühnen Projekte realisiert wurde, führte der Umgang mit der Welt der Megastrukturen, der Planung und den Materialien der Architekturbüros letztlich zur Land Art. Sowohl Smithsons Nonsites, also skulpturale Kunstwerke, die mittels Plänen, Fotos und Textlegenden auf einen entlegenen oder verschwundenen Ort verweisen, als auch die grossmass-

stäblichen Kunstwerke der Land Art Ende der 1970er-Jahre wären ohne diese Konfrontation undenkbar.

Absorption

Die Protagonisten von Minimal Art, Conceptual Art und Land Art gingen zunehmend selbstverständlich mit Plänen, Rastern und Diagrammen um. Und da die Zeichnung seit jeher ein autonomer, in mancher Hinsicht gleichberechtigter Gegenpart zur Skulptur ist, erstaunt es nicht, dass die Planskizzen zu eigenständigen Teilen im künstlerischen Werk werden. Der unpersönliche, technoide Look, der die Handschrift des Autors hinter eine halb mechanische Faktur zurücktreten lässt, kam ihnen ausserdem zupass. Anfang 1967 war diesem Thema sogar eine eigene Ausstellung unter dem Titel *Scale models and drawings* in der Dwan Gallery in New York gewidmet. In der Corcoran Gallery, Washington, D.C. sollte im selben Jahr die Ausstellung *Scale as Content* mit teilweise sehr grossformatigen Skulp-



7 | Robert Smithson, Entropic Landscape, 1970, Bleistift auf Papier

8 | Gordon Matta-Clark, Islands Parked on the Hudson, 1970-71, Bleistift, schwarze Tinte, verschiedene Buntstifte und Filzstifte auf liniertem gelbem Papier, 31,7 x 20,2 cm

9 | Gordon Matta-Clark, Schnitt-Zeichnung, 1974, Bleistift auf Papierstapel, geschnitten, 51 x 57 x 5,7 cm

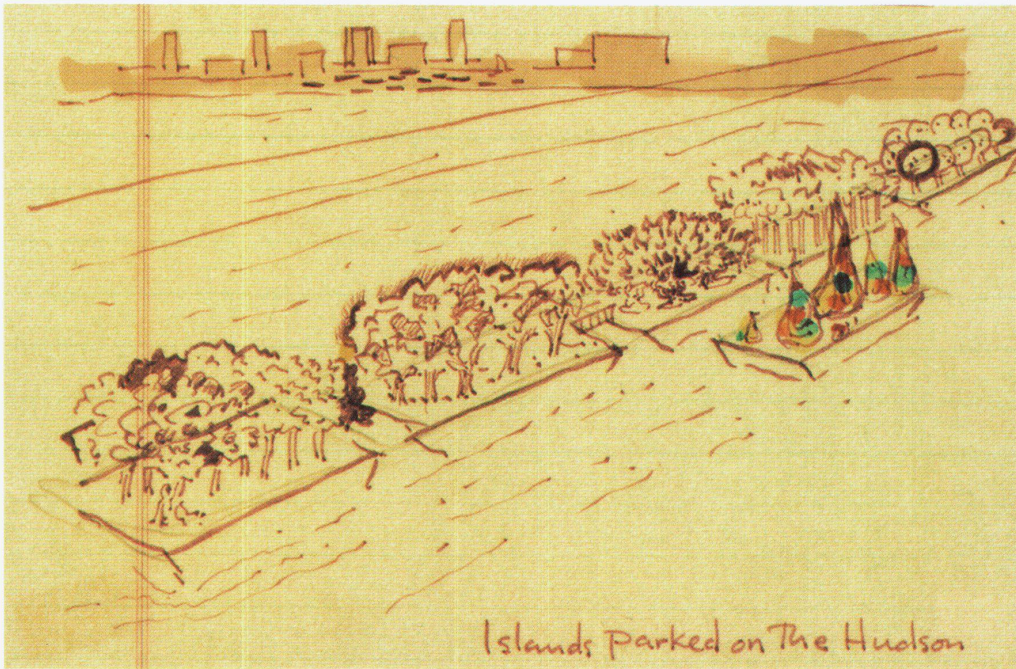
16

7

turen die Diskussion der Massstäblichkeit weiter verfolgen. Wenn man will, kann man die Verwendung architektonischer Medien durch die Künstler jener Zeit als Entwicklung eines eigenen Genres auffassen. Am weitesten getrieben wurde die Arbeit daran in den frühen 1970er-Jahren abermals durch einen Künstler, der ursprünglich als Architekt ausgebildet gewesen war, nämlich Gordon Matta-Clark. Eine Fülle von Zeichnungen begleitet sein Werk, in dem Entwürfe für Performances und Filme neben autonomen Zeichnungen stehen. Themen wie der Energiefluss und das Spiel der Kräfte, vor allem aber die permanente Bewegung im Raum, die sein Werk charakterisieren, sind zu Papier gebracht. Was für andere Künstler seiner Generation das Verfassen von Statements und reflektierenden Texten, scheint für Matta-Clark die fortwährende Herstellung von meistens sehr rasch mit Filzstift hingeworfenen Zeichnungen gewesen zu sein. Mit den «Schnitt-Zeichnungen», das heisst mit Einschnitten in dicke Papierstapel, die wie ein massiver Stoff behandelt werden, versuchte Matta-Clark,

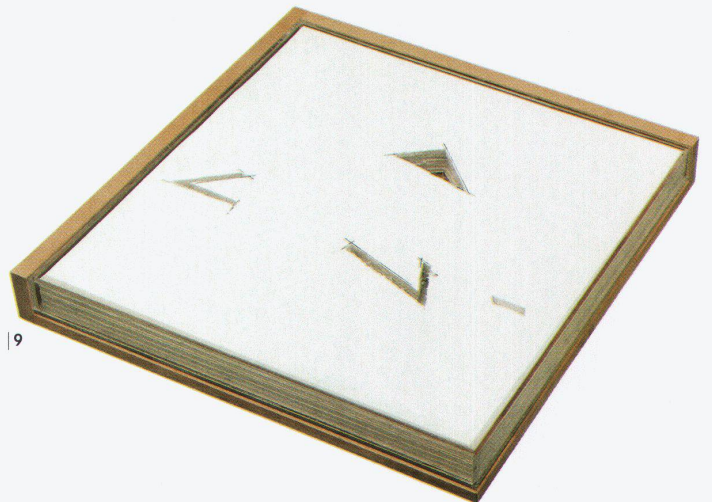
die Kontinuität von Architektur, Skulptur und Zeichnung zu verwirklichen, die als Thema schon LeWitt und Judd fasziniert hatte.

Wie kam es dazu, dass sich so viele Künstler nach 1960 dem Terrain der Architektur annäherten – mit einer Kühnheit und Selbstverständlichkeit, wie dies seit der Blütezeit des Konstruktivismus nicht mehr geschehen war? Dass namentlich die amerikanische Kunst sich in jener Zeit in einer expansiven Phase befand, ist neben den biographischen Zufällen ein wichtiger Grund. Die Kunstwelt – der Begriff tauchte damals zum ersten Mal auf – wuchs rapide. Das Interesse der breiten Öffentlichkeit für «Kunst» nahm zu. Die Preise stiegen, und das Tempo der künstlerischen Veränderungen zeugte von der regen Nachfrage nach fortwährender Erneuerung. Die rasch skizzierbaren Anleitungen für grossformatige Skulpturen entsprachen dem Image des professionellen Künstlers, der unter Zeitdruck den Erwartungen des Publikums entgegenkommen muss, und der die konzeptuelle Kontrolle über Produktions-



| 8

17



| 9

prozesse im industriellen Massstab getrost in die Hand nehmen kann. Ebenso wie die Sixties von vielen Teilen der Bevölkerung als Phase der unbeschränkten Möglichkeiten erfahren wurden, schien Kunst damals keine Grenzen zu haben. Alles schien möglich zu sein. Die Architektur hatte, namentlich im Zeichen eines sich erschöpfenden International Style, dem Boom der Kunst bis in die mittleren 1970er-Jahre wenig Innovation entgegenzusetzen. Somit lässt sich spekulieren, dass die Absorption genuin architektonischer Medien seitens der Künstler nicht zuletzt eine Veränderung der Machtverhältnisse zwischen zwei konkurrierenden Gattungen spiegelt. Das Blatt sollte sich in den folgenden Jahrzehnten mehrmals wenden. Aber das Verhältnis zwischen Kunst und Architektur ist kein statisches, kein neutrales, sondern eines, das fortwährenden historischen Veränderungen und spielerischen Interessenkonflikten ausgesetzt ist.

Philip Ursprung (1963), seit 2001 Nationalfonds-Förderungsprofessor für Geschichte der Gegenwartskunst, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, ETH Zürich