

Donald Judd:

Architekturen und Projekte

1968-1994

vom Fachbereich Architektur
der Technischen Universität Darmstadt
genehmigte Dissertation zur Erlangung des Grades eines
Doktors der Philosophie

vorgelegt von
Thomas Köhler M.A.
aus Frankfurt am Main
(2003)

Erster Referent: Prof. Dr. Wolfgang Liebenwein

Zweiter Referent: Prof. Johann Eisele

Tag der Einreichung: 16. April 2003

Tag der Disputation: 11. Februar 2004

Inhaltsverzeichnis:

I.	Vorwort und Dank	S. 6
II.	Einleitung	S. 8
1. Teil	Architekturen und Projekte	
III.	Judds Architekturen	S. 16
III.1.	Spring Street 101, New York	S. 19
III.2	Marfa, Texas	S. 25
	Geschichte, Gesamtanlage und Topographie	
III.2.1.	Marfa, Genius Loci	S. 26
III.2.2.	Die Mansana de Chinati (The Block) - Wohnen, Arbeiten, Ausstellen	S. 33
III.2.3.	Die Bank - Das Architecture Studio	S. 41
III.2.4.	Das Cobb House und das Whyte Building	S. 46
III.3.	Die Chinati Foundation - Anlage, Gebäude, Nutzung	S. 49
III.3.1.	Die Artillery Sheds	S. 50
III.3.2.	Die Arena	S. 57
III.3.3.	Die Dauerinstallationen der Chinati Foundation	S. 62
III.3.4.	Das Chamberlain Building	S. 72
III.3.5.	Die Beton-Gebäude	S. 74
III.4.	Eichholteren, Küssnacht am Rigi	S. 77
III.5.	It's hard to find a good lamp (Schwer, eine gute Lampe zu finden) - Judds Möbelentwürfe	S. 81

IV.	Arbeiten für den öffentlichen Raum	S. 90
IV.1.	Skulptur Ausstellung in Münster 1977	S. 91
IV.2.	Providence	S. 93
IV.3.	Belley	S. 94
IV.4.	Winterthur, Brunnenanlage	S. 96
IV.5.	Gerlingen, Ausstellungsprojekt "Platzverführung"	S. 99
IV.6.	Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien, Barocksammlung	S. 100
IV.7.	Paleis Lange Voorhout, Den Haag	S. 103
V.	Projektierte Bauvorhaben	
V.1.	Bahnhof Ost, Basel	S. 105
V.2.	Kunsthhaus Bregenz, Verwaltungsbau	S. 112
2. Teil	Sehnsucht und Verweigerung	
VI.	Landschaft/Natur versus Stadt	S. 115
VI.1.	Zur Land Art	S. 126
VII.	Judds Gärten	S. 131
VIII.	Wilderness and the American Mind Donald Judd und der amerikanische "Frontier-Mythos"	S. 137
IX.	Der zum Körper werdende Raum	S. 151
X.	Annäherung an die Juddsche Architekturauffassung	S. 157
X.1.	Frank Lloyd Wright	S. 158
X.2.	Ludwig Mies van der Rohe	S. 164
X.3.	Rudolph M. Schindler	S. 165
X.4.	Alvar Aalto	S. 170
X.5.	Louis I. Kahn	S. 174
XI.	Architektur als Regulativ Judds Urbanismuskritik	S. 185

XII.	Die Chinati Foundation als alternatives Museumsmodell	S. 194
XIII.	Zusammenfassung	S. 202
XIV.	Biographische Notiz zu Donald Judd	S. 207
XV.	Ausstellungshistorie der Chinati Foundation	S. 208
XVI.	Abbildungsverzeichnis	S. 210
XVII.	Literaturverzeichnis	
XVII.1.	Schriften des Künstlers	S. 226
XVII.2.	Ausstellungskataloge	S. 227
XVII.3.	Sekundärliteratur	S. 228

I. Vorwort und Dank

Durch meine Arbeit am Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main, an welchem ich als freier Mitarbeiter von 1989 bis 1998 tätig war, lernte ich über die Sammlung des Museums die Werke Judds kennen und auch sein visionäres Museumsmodell in Marfa, Texas, sowie seine architektonischen Projekte in New York und Europa. Es entstand die Idee, sich in einer Arbeit ausführlicher dem architektonischen Werk des Künstlers zu widmen, welches zwar schon der Öffentlichkeit in Ausschnitten in Ausstellungen präsentiert, allerdings noch keiner Analyse unterzogen worden war.

In Prof. Dr. Wolfgang Liebenwein fand ich einen Doktorvater, der dieses Projekt zu unterstützen gewillt war und mich am Lehrstuhl für Kunstgeschichte am Fachbereich Architektur der Technischen Universität in Darmstadt aufnahm, mich ermutigte und mir Vertrauen schenkte. Weitere Hilfe erhielt ich von Dr. Rolf Lauter, ehemaliger Oberkustos des Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main, nun Direktor der Kunsthalle in Mannheim.

Wesentliche Bereicherung im Laufe der Recherchearbeit war ein Reisestipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes in Bonn, welches mir einen viermonatigen Aufenthalt in New York und in Marfa ermöglichte. Hierbei war vor allem Dr. Marianne Stockebrand, Direktorin der Chinati Foundation, eine wertvolle Hilfe und Unterstützung. Ihr sei an dieser Stelle herzlich für ihre Großzügigkeit gedankt. Ebenso möchte ich mich für die große Unterstützung durch Peter Ballantine, The Estate of Donald Judd, New York/Marfa und durch Mayia Keck, The Estate of Donald Judd, Marfa, und der später eingerichteten Judd Foundation bedanken. Man gewährte mir dort großzügig Zugang zu den für die Öffentlichkeit noch nicht erschlossenen Gebäuden und Archiven. Eine ebenso große Hilfe war mir auch Adam D. Weinberg, Kurator der Sammlung am Whitney Museum of American Art in New York, heute Direktor der Andover Art Gallery in Andover, Massachusetts, sowie Adrian Jolles, Architekt in Zürich, der mit Judd zusammen den Umbau in Eichholteren, Schweiz, realisierte.

Folgenden weiteren Personen und Institutionen möchte ich für ihre Hilfe und Unterstützung herzlich danken:

Prof. William C. Agee, Hunter College, New York

Lauretta Vinciarelli, New York

Kunsthaus Bregenz

Bibliothek des Museum of Modern Art in New York

Bibliothek des Whitney Museum of American Art, New York

Bibliothek des Metropolitan Museum of Art, New York

Bibliothek des Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main

Bibliothek des Museum für Angewandte Kunst, Frankfurt

Bibliothek des Österreichischen Museum für Angewandte Kunst, Wien

Bibliothek des Kunstmuseum Wolfsburg

Architekturbüro Zwimpfer und Partner, Basel

Stadtverwaltung Winterthur

Gudrun Kolleck und Andrea Bahl, Kunstmuseum Wolfsburg

und schließlich

meinen Eltern und meinem Bruder, die geduldig während der langen Zeit, die auf diese Arbeit verwendet wurde, mit ermutigenden Worten mein Fortkommen gewährleistet haben.

II. Einleitung:

Kunst und Architektur

*Proportion ist für uns sehr wichtig, sowohl in unserem Denken und Leben als auch visuell umgesetzt, denn in ihr sind Denken und Fühlen nicht voneinander getrennt, sie ist Einheit und Harmonie, einfach oder schwierig und oft Frieden oder Ruhe. In der Kunst und in der Architektur ist Proportion spezifisch und identifizierbar, sie schafft unsere Zeit und unseren Raum.*¹ (Donald Judd)

*Die Harmonie ist der herrschende Teil der Architektur.*²
(W.F.J. von Schelling)

Der amerikanische Künstler Donald Judd verstarb am 12. Februar 1994 im Alter von 65 Jahren. Er gilt als einer der Protagonisten der *Minimal Art*, obwohl er selbst sich immer wieder von diesem Begriff und der damit verbundenen Klassifizierung distanzierte.³ Im Jahr 1928 in Excelsior Springs, Missouri, geboren⁴, studierte er nach seinem Wehrdienst in Korea ab 1948 Philosophie am William and Mary College in Williamsburg (Virginia) und

¹ Donald Judd : Architektur, Ostfildern bei Stuttgart 1989, S. 143.

² W.F.J. von Schelling in: Philosophie der Kunst, §117, Zusatz 1, hier zitiert nach Paul von Naredi-Rainer: Architektur und Harmonie: Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst, Köln 1999, S. 8.

³ Siehe hier vor allem: Donald Judd, Kunstverein St. Gallen, 1990, S. 39. In einer Seminarveranstaltung, die am 1. Februar 1990 an der Universität Bochum stattfand, äußert sich Judd zur Kategorisierung in der Kunstgeschichte. "*Mein Haupteinwand aber ist der, dass die Bezeichnung "Minimal Art" aus etwas eine Gruppe macht, die keine war, und dazu ganz verschiedene Leute zusammenfasst, die mit Sicherheit keine Gruppe waren.*" Zum Begriff der Minimal Art siehe Stemmrich, Gregor (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden; Basel 1995.

⁴ "*Die Geschichte der Familie Judd geht auf die Geburt eines James Judd 1799 in Kentucky zurück. Die Judds, schrieb Donald Judds Vater Roy 1990 aus erzählter Erinnerung, seien als sieben Brüder ursprünglich aus England gekommen. Die mütterliche Linie mit dem Namen Watts stamme aus Belfast und habe 1853 St. Louis erreicht. Über die Berufe der Vorfahren war anscheinend wenig bekannt. Donalds Großvater wurde jedoch 1905 tödlich von einer Kuh verletzt, die ihn seitlich auf die Hörner nahm.*" Brief von Roy C. Judd an Donald Judd vom 2. Juni 1990. Archiv Judd Foundation, Marfa, Texas, zitiert nach Kellein, Thomas: Der ganze Raum. Das frühe Werk von Donald Judd, in: Donald Judd: Das Frühe Werk 1955-1968, Bielefeld 2002, S. 13.

absolvierte dort ein *studium generale*, um sich auf die Universität vorzubereiten. Später immatrikulierte er sich für die Fächer Philosophie und Kunstgeschichte an der Columbia University in New York. Seine künstlerische Ausbildung erhielt Judd vor allem an der Art Students League in New York. Thomas Kellein hebt die vielfältigen Interessensgebiete in seinem im Jahr 2002 erschienenen Katalogtext hervor: "*Die verschiedenen Spielarten empiristischer Philosophie bis hin zum logischen Positivismus des Wiener Kreises um Rudolf Carnap standen für Judd seit Beginn der fünfziger Jahre im Mittelpunkt des Studiums.*"⁵ Weiter lag ihm daran, sich durch sein Kunstgeschichtsstudium einen Überblick über die Stilgeschichte zu verschaffen, da er seit 1959 als Kunstkritiker für die Magazine *Art News*, *Arts* und *Art International* arbeitete.⁶

Seiner Ausbildung entsprechend, ist die Malerei zunächst sein künstlerisches Ausdrucksmittel. (**Abb. 1**) Die erhaltenen Ölbilder Judds aus den frühen 50er Jahren zeigen Figuren in Räumen, die um ihre Positionierung im Raum ringen. (**Abb. 2**) Judd stürzte sich jedoch an der Schaffung von illusionistischen Räumen und so vollzog er wie zahlreiche andere Künstler in den fünfziger Jahren den Wandel von der Figuration zur Abstraktion.⁷ Um 1960 war Judds Werk schon in einem Zwischenbereich zwischen Malerei und Objekt angelangt. Um die Bildoberfläche schwerer und weniger optisch werden zu lassen, hatte er begonnen, Sand und Wachs in die Farben zu mischen. (**Abb. 3**) Judd formuliert seinen künstlerischen Konflikt wie folgt:

Two things were going on in the painting: some of the earlier ones were organic and had curved lines; secondly, they were illusionistic to some extent, and I very steadily got tired of both

⁵ Kellein, Thomas: Der ganze Raum. Das frühe Werk von Donald Judd, in: Donald Judd. Das Frühwerk 1955-1968, Bielefeld 2002, S. 15.

⁶ Vgl. Kellein 2002, op. cit., S. 18-19.

⁷ "*I never really got close to working like Pollock.*" aus: Don Judd: an interview with John Coplans, Pasadena Art Museum, 1971, ohne Seitenangabe. Ebenso in: Donald Judd, Kunstverein St. Gallen, 1990, S. 41: "*Langsam wandte ich mich gegen die naturalistische Qualität der Kurven und Schlangenlinien und allmählich gelangte ich zu geraden Linien. Ich mochte dieses Resultat besser. So wurde ich die Wirklichkeitsbezüge los.*"

*things and tried to get rid of spatial illusionism, but I could not get rid of it.*⁸

Judds Künstlerkollege Robert Smithson hat sich in einem Text mit der Wandlung auseinandergesetzt, die der Künstler zu Anfang der sechziger Jahre vollzogen hat: *"Bei Judd gibt es keine Vermischung des Anthropomorphen und des Abstrakten. Dadurch entsteht ein erhöhtes Bewusstsein für die Struktur, die eine große Distanz zum Organischen wahrht. Das 'Unbewusste' hat in seiner Kunst keinen Platz."*⁹ Die "organischen Fluten", die für die Künstler des Abstrakten Expressionismus noch so wichtig waren, hatten bei Judd ihre Bedeutung vollends verloren. Er übersetzte seine Konzeptionen ohne jede illusionistische Repräsentation in künstlich hergestellte Fakten.¹⁰

Immer mehr drängte es ihn in seinen Bildern hin zur Dreidimensionalität. (**Abb. 4**) Die dreidimensionalen Objekte, mit denen Judd heute nun hauptsächlich assoziiert wird, haben sich aus der Malerei heraus entwickelt, sich jedoch auch weit von dieser entfernt. Er begann zunächst, Objekte ins Bild zu integrieren, schließlich löste er das Bild ganz von der Wand und rückte es als Objekt in den Raum.¹¹ Patrick Werkner versucht, den

⁸ aus: Don Judd: an interview with John Coplans, Pasadena Art Museum, 1971, ohne Seitenangabe.

⁹ Robert Smithson: Donald Judd, in: Stemmrlich, Gregor (Hg.): Minimal Art, Eine kritische Retrospektive, Dresden, Basel 1995, S. 204/205.

¹⁰ Held, Jutta: Minimal Art - eine amerikanische Ideologie, in: Stemmrlich, Gregor: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden; Basel 1995, S. 444: *"Judd geht von dieser Malerei mit parallel angeordneten Streifen 1962 zu Wandreliefs über. Grund für diesen Wechsel von Darstellungen auf der Fläche zu dreidimensionalen Gebilden war vor allem sein Bestreben, jede Art von Illusionismus und die Unterscheidung zwischen Darstellung und darstellenden Mitteln aufzugeben."*

¹¹ *"Was vor allem an der Malerei nicht stimmt, ist die Tatsache, dass es eine rechteckige Fläche ist, die flach auf die Wand gesetzt wird. Ein Rechteck ist selbst eine Form, offensichtlich die ganze Form; es bestimmt und es begrenzt alles, was auf ihm oder in ihm angeordnet ist."* Donald Judd: Spezifische Objekte, in: Minimal Art: Minimal Art aus den Sammlungen FER, Froehlich und Siegfried Weishaupt, Ostfildern-Ruit 2001. Bei Gregor Stemmrlich heißt es: *"Historisch kann die Minimal Art als diejenige Kunstrichtung betrachtet werden, die (nach entsprechenden Ansätzen im russischen Konstruktivismus) den traditionellen Führungsanspruch der Malerei innerhalb der Kunstentwicklung der Moderne effektiv in Frage gestellt hat."*, ebd., S. 9. So auch Belting: *"In den 60er Jahren traten Künstler wie Donald Judd mit "specific objects" gegen die alten Medien an - Objekten also und nicht Skulpturen: Objekten, die spezifisch durch ihren Kontext und durch die Absicht des Künstlers waren, sie als Kunst zu präsentieren."* Belting, Hans: Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren, München 2002, S. 181.

Paradigmenwechsel in der Skulptur der Sechziger Jahre einzuordnen:" *Der Skulpturbegriff erfuhr durch die Minimal Art entscheidende Veränderungen. Einerseits wurde versucht, durch die Erarbeitung elementarer Formen die Idee der Skulptur neu zu definieren. Andererseits wurde der Umraum der Skulptur thematisiert, auf den deren elementare Formen zurückverweisen: Die Wirkung der Skulptur hängt weitgehend vom räumlichen Bezugsrahmen ihrer Erfahrung ab. Dies gilt zwar für jede ästhetische Erfahrung, in besonderem Maße aber für derart reduktionistische Arbeiten. Sie reflektierten ihren Umraum und damit im übertragenen Sinn auch die Institutionen der Kunstvermittlung - Galerie, Museum, Privatsammlung.*"¹²

In den Jahren 1962 und 1963 realisierte Judd Objekte aus Holz und Metall, die einem streng geometrischen Regelkanon folgten.¹³ Der Quader wurde sein grundlegendes Formelement. (**Abb. 5**) Judd begann mit seinen *specific objects* den Raum zu vermaßen. Brydon E. Smith bemerkt zu Judds Arbeiten nach 1962: *"Three specific qualities I admire in the new form of Judd's work after 1962 are his explicit demarcation of spatial volume as a tangible element, his precise conjoining of distinct planar parts to contain and partition these volumes of space, and his discrete use of color as a property of surfaces."*¹⁴ Im Jahr 1963 kam es schließlich zur ersten relevanten Ausstellung der Juddschen Arbeiten in der Green Gallery in New York. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte Judd aus wirtschaftlichen Gründen als Lehrer und Kritiker gearbeitet, war erneut zur Universität gegangen und versuchte, neben seinem Broterwerb und neben seiner theoretischen Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte und der Philosophie auch in seiner künstlerischen Praxis weiterzukommen. Kellein sieht als die Phase des Studiums in der Tat den gesamten Zeitraum von 1948 bis 1963 an. Er stuft die Zeit als Reifephase ein, deren langandauernde intellektuelle

¹² Werkner, Patrick: Land Art USA. Von den Ursprüngen zu den Großprojekten in der Wüste, München 1992, S. 35.

¹³ "[...] *ich glaube das Wort 'Skulptur' ist ziemlich veraltet. Es bedeutet 'schnitzen', und das ist lächerlich. Ich ziehe andere Kategorien vor. Ferner verbinde ich den Begriff 'Skulptur' mit Komposition, wie er bei David Smith zu finden ist. Mein Denken kommt aus der Malerei, wenn gleich ich auch nicht male. Ich habe nichts dagegen, einer dritten Kategorie anzugehören. So wie man Flavins Arbeiten ebenso nicht als Skulpturen bezeichnen kann.*" Donald Judd in: Interview: Kasper König und Donald Judd, in: Donald Judd, Bottrop 1977, S. 5.

Beschäftigung mit kunstimmanenten Themen schließlich zu einem großen künstlerischen Schritt führte.¹⁵

Im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit soll nun jedoch nicht Judds skulpturale Arbeit stehen, sondern seine Architekturen und architektonischen Entwürfe, die für Orte in den Vereinigten Staaten und Europa entstanden sind. Judd hatte sich 1947 gegen den Beruf eines Architekten entschieden, da er die Kommerzialisierung dieses originär schöpferischen Berufes ablehnte.

Als ich 1947 in der Armee war und half, Korea zu besetzen, bevor ich aufs College ging, stellte ich mir selbst die Aufgabe, mich zu entscheiden zwischen einem Leben als Architekt oder als Künstler, was für mich hieß, Maler zu sein. Kunst kam für mich am ehesten in Frage, aber den Ausschlag gab, dass es für einen Architekten notwendig ist, mit Auftraggebern und der Öffentlichkeit umzugehen. Das schien für mich unmöglich, wie auch das Betreiben einer Firma es war.¹⁶

Bei Renate Petzinger heißt es hierzu: *"Der Künstler wird aber erst dann auch zum Architekten, als die Voraussetzung für seine Architektur die gleiche wird, wie für seine Kunst: Als nämlich er selber zu seinem eigenen Auftraggeber wird."*¹⁷ In der skulpturalen Arbeit Judds und seiner Auseinandersetzung mit dem Raum, den Raumvolumina und seinen 'spezifischen Objekten' ist sein

¹⁴ Smith, Brydon E. in Donald Judd, Paula Cooper Gallery, New York, 1995.

¹⁵ Vgl. Kellein, Thomas 2002, op. cit., S. 25.

¹⁶ Architektur 1989, op. cit., S. 167. Ebenso: "[...] ich interessiere mich sehr für Architektur, ich habe es immer getan. Ich habe oft daran gedacht, Architekt zu werden, aber ich scheue den Öffentlichkeitsanspruch." Donald Judd in: Interview: Kasper König und Donald Judd, in: Donald Judd, Bottrop 1977, S. 6. Bei Brigitte Huck findet sich die Einschätzung: *"Die Relationen von Objekt und Architektur beziehungsweise Objekt und Raum sind ursprünglich in der skulpturalen Arbeit Donald Judds verankert. Die direkten und indirekten Bezüge der "Stacks" und "Progressions" zu Wand- und Bodenflächen, das sorgfältige Positionieren der Skulptur im Raum, ihre Orthogonalität und Scharfkantigkeit, die Verwendung reflektierender und durchsichtiger Materialien und die strukturelle Logik der Anordnung manifestieren nicht zuletzt auch die latente Beziehung Judds zur Architektur."* in: Donald Judd, Architektur, Stuttgart 1991, S. 17.

¹⁷ Petzinger, Renate: Spezifische Elemente der Architektur von Donald Judd, in: Kunst & Design: Donald Judd Preisträger der Stankowski-Stiftung 1993, S. 128.

Interesse an Architektur bereits zu konstatieren.¹⁸ Die räumliche Wahrnehmung wird bei Judd ab 1961 grundlegend in die Rezeption von Kunst miteinbezogen. Die physische Komponente, die nötig ist, um ein Kunstwerk zu erfahren, es im Raum zu erschließen. Für Judd kommt hierbei ein erkenntnistheoretischer Aspekt hinzu: die Kunstwahrnehmung wird bei ihm zu einem raum-zeitlichen Ereignis.

Judds Tätigkeit auf dem Gebiet der Architektur erstreckt sich über einen Zeitraum von über zwanzig Jahren. Im Kontext seines Gesamtwerkes wurde seinen Projekten jedoch vergleichsweise wenig Platz eingeräumt. Marianne Stockebrand widmete diesem Bereich des Juddschen Schaffens im Jahre 1989 eine umfangreiche Ausstellung im Kunstverein Münster, deren begleitender Katalog nicht nur die verschiedenen Gebäude fotografisch dokumentierte, sondern auch erstmals Judds Texte zu verschiedenen Aspekten der Architektur in deutscher Übersetzung zugänglich machte. Auch der anlässlich der Verleihung des Stankowski-Preises 1993 publizierte Katalog des Museum Wiesbaden berücksichtigte die Architekturprojekte des Künstlers wieder in stärkerem Maße und zeigte so nicht nur den Fortgang seiner Bauprojekte in den Vereinigten Staaten, sondern stellte auch die aktuellsten Entwürfe für Bauvorhaben in Europa vor. Die weiteren zahlreichen Publikationen¹⁹ zum Schaffen Judds konzentrieren sich auf den *Künstler* und nicht auf den *Architekten* und vernachlässigen so ein in den letzten Jahren seines Lebens immer wichtiger werdendes Beschäftigungsfeld²⁰, welches ihm ermöglichte, für seine ganzheitliche

¹⁸ Reise, Barbara: "Ohne Titel, 1969", in: Stemmrich, Gregor: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden; Basel 1995, S. 378 ff.

¹⁹ Eine der letzten große Ausstellungen "Donald Judd. Farbe" fand vom 16. Januar bis zum 30. April 2000 im Sprengel Museum Hannover statt und war anschließend im Kunsthaus Bregenz zu sehen. Gezeigt wurden ca. 30 zum Teil großformatige Objekte verschiedener Werkgruppen aus den Jahren 1962 bis 1993, die einen repräsentativen Querschnitt seines Schaffens darstellen sowie eine Auswahl druckgraphischer Arbeiten des Künstlers.

²⁰ "Obwohl Judd alle diese verschiedenen Aktivitäten [Architektur und Möbelentwürfe, Anm. d. Verf.] getrennt halten will - jede hat ihre jeweils eigenen Problemstellungen und Prozeduren - sind Wechselwirkungen unvermeidlich, ist doch bei allen immer jener eine Künstler der Autor, der bei allem, was er tut, motiviert wird von der moralischen Überzeugung, dass Menschen, neben der Freiheit und dem 'pursuit of happiness', ein Recht haben auf Qualität und Schönheit, und der darum seine Kunst und sein Handwerk mit soviel Beherrschtheit und Ernst in der Hand hält.", Fuchs, Rudi: Master Judd, Köln/New York, 1993, S. 15.

Vorstellung von der Einheit von Leben und Kunst, Räume zu schaffen.²¹ Das malerische und skulpturale Frühwerk des Künstlers wurde im Jahr 2002 von Thomas Kellein in der Kunsthalle Bielefeld präsentiert. Die Schau wurde von einem kenntnisreichen Katalog begleitet, der erstmals Dokumente aus den fünfziger Jahren, die zum Estate Donald Judd gehören, auswertet.²²

In einem ersten Teil der Arbeit sollen zunächst die unterschiedlichen Projekte in New York, Marfa, Texas und in der Schweiz (Eichholteren) sowie seine Arbeiten für den öffentlichen Raum in Münster und Winterthur und weiteren Orten interpretierend beschrieben und vorgestellt werden. Dieser erste Hauptteil wird durch eine Darstellung der projektierten Bauvorhaben in Basel und Bregenz sowie einen Abschnitt über Judds Möbelentwürfe abgeschlossen.

Der Tod des Künstlers verhinderte eine Ausführung der von ihm erarbeiteten Pläne in Basel und auch Bregenz. Das Kunsthaus Bregenz wurde im Sommer 1997 nach Plänen von Peter Zumthor ausgeführt, die Eröffnung des Bahnhofsgebäudes in Basel, welches vom Architekturbüro Zwimpfer & Partner konzipiert wurde, wurde im Jahr 2000 fertiggestellt.

Über sein skulpturales Werk soll im folgenden Judds Architekturauffassung analysiert und sein Formenvokabular mit Beispielen aus der europäischen und amerikanischen Baugeschichte kontrastiert werden, um Unterschiede in inhaltlicher Ausprägung und formaler Ausführung aufzuzeigen und Parallelen hervorzuheben.

Es folgt der Versuch, Judds Landschaftsbegriff von dem der "*Land Art*" abzugrenzen und ihn in Beziehung zur amerikanischen Tradition der Landschaftserfahrung und dem "*Frontier-Mythos*" zu setzen. Hier anknüpfend soll auch erörtert werden, wie Landschaft durch Judd gestaltet wird, wie er sie in den Kontext seiner Bauten einbindet und welche

²¹ Im Jahr 1998 fand in der Chinati Foundation in Marfa, Texas, ein Symposium zum Thema statt. In der Einleitung von William F. Stern heißt es: *Donald Judd's project in Marfa, as much as any work of its time, blurs the distinctions between what we call art and what we define as architecture.*" Vgl. *Art and Architecture, A Symposium Hosted by The Chinati Foundation, Marfa, Texas, on April 25 and 26, 1998, Marfa 2000*, S. 7.

²² Hierunter auch ein Aufsatz von Judd aus dem Jahr 1948 mit dem Titel *The Student of Painting*, welcher am College of William and Mary entstanden war. Vgl. Kellein, Thomas 2002, op. cit., S. 50-51.

Ordnungssysteme er auf die natürliche Umgebung überträgt. Evident ist Judds Bezug auf die europäische Gartenarchitektur, aus welcher sich zahlreiche Topoi wiederfinden, wenn auch in zumeist äußerst reduzierter Ausprägung. So schafft Judd beispielsweise durch Einfriedungen "*Horti Conclusi*", deren Mauern sich zur Landschaft hin öffnen. Es finden sich Brunnenanlagen und Leselauben in minimalistischer Einfachheit, die mit der Kargheit des texanischen Landes korrespondieren. In diesem Zusammenhang findet auch Judds Abkehr vom städtischen Lebensraum Erwähnung, um näher auf seine Vorstellungen einer Einheit von Leben und Kunst einzugehen.

Wichtige Hinweise sollen hierbei aus den Schriften Judds gezogen werden, die in zwei Bänden (1959-1975 und 1975-1986) vorliegen und in vielerlei Hinsicht für seine Architekturidee von Relevanz sind.

Einen weiteren Punkt bilden Judds Vorstellungen zur Präsentationsästhetik von Kunstwerken, die er in einer Reihe von Gebäuden in Marfa umzusetzen versuchte, um einen seiner Ansicht nach adequaten Raumkörper für das auszustellende Kunstwerk zu schaffen. Marfa diente ihm nicht nur als Ort des Rückzugs und der Kontemplation, sondern auch als Ort, den er für sich und seine Werke gefunden hatte.²³ Die heute zur Chinati Foundation zusammengefassten Gebäude sind Judds Antwort auf Ausstellungstourismus, Wechsellausstellungen, und die Perfidie des Kunstmarktes.²⁴

²³ *"If for Judd, Texas had its own distinct identity, he manifested a similar independent spirit in his own life, seperating himself from the artworld in New York City and building an Alamo against an onslaught of mediocre art, mundane architecture and shoddy workmanship."* Robert Fones: Amazing Space: Donald Judd's Works in Marfa, Texas, in: C, International Contemporary Art, issue #50, Juli-September 1996, S. 28, 29.

²⁴ Siehe hier vor allem: Donald Judd: Complete Writings 1975-1986, Eindhoven 1987, die Kapitel 'On Installation' und 'Art and Architecture'.

1. Teil Architekturen und Projekte

III. Judds Architekturen

Obwohl die Juddschen Architekturen wiederholt Gegenstand von Ausstellungen²⁵ waren und auch dem Gesamtkomplex in Marfa diverse Artikel gewidmet wurden, blieben Einzelbetrachtungen der Gebäude und ihre Einordnung in einen architekturhistorischen Kontext weitgehend aus.

Bei der Untersuchung der Gebäude kann man auf die Aufzeichnungen Judds zurückgreifen²⁶, auf verschiedene Hinweise und Deutungsversuche in den Artikeln und Katalogen zu Judd und auf eigene Analysen der Gebäude vor Ort. Am reichhaltigsten sind die Informationen, die aus Judds Schriften zu schöpfen sind, wenn auch diese vieles nur grob zusammenfassen. So heißt es im Text Judds zur Chinati Foundation, einem Manifest gleich:

"Kunst und Architektur - alle Künste - müssen nicht isoliert voneinander existieren, so wie sie es zur Zeit tun. Dieser Fehler ist ein ganz wesentlicher Schlüssel zur heutigen Gesellschaft. Die Architektur ist fast völlig verschwunden, aber sie, die Kunst, alle Künste, eigentlich alle Teile der Gesellschaft, müssen wiedervereint werden, und zwar stärker vereint als sie es jemals waren. Das wäre im guten Sinn demokratisch, im Gegensatz zur derzeitigen, zunehmenden Aufsplitterung in einzelne Kategorien, die zwar gleichwertig sind, aber gleichwertig nur innerhalb der Künste, den mächtigen Bürokratien hingegen untergeordnet."²⁷

Tatsächlich liefert Judd selbst reichhaltiges Assoziationsmaterial, welches dem Leser und Rezipienten seiner Kunst und seiner Architekturen ermöglicht, die Größe und den Umfang jenes Fundus zu ermessen, aus

²⁵ So in Münster (Westfälischer Kunstverein), Wien (Österreichisches Museum für Angewandte Kunst) Wiesbaden (Museum Wiesbaden), Oxford (Museum of Modern Art), Chemnitz (Städtische Kunstsammlungen) und Karlsruhe (Badisches Landesmuseum).

²⁶ Hier ist vor allem auf die Complete Writings 1975-1986, 1987, den Katalog Münster 1989 und Donald Judd, Preisträger der Stankowski-Stiftung 1993, Ostfildern bei Stuttgart 1994, zu verweisen.

²⁷ Donald Judd: Anmerkungen zur Chinati-Foundation/La Fundación Chinati, in: Donald Judd: Architektur, Ostfildern bei Stuttgart 1989, S. 64.

welchem der Künstler schöpfen konnte. Judd verwahrte sich immer wieder gegen die Versuche der Architektur- und Kunsthistoriker, für jedes seiner Werke direkte Vorbilder zu suchen. Fest steht mithin, dass Judd nicht nur die Architektur Europas, sondern auch jene der Vereinigten Staaten genau studiert und analysiert hat. Seine langjährige Partnerschaft mit Laretta Vinciarelli²⁸, einer italienischen Architektin, führte ihn in den Siebziger und Achtziger Jahren wiederholt nach Italien, wo er sich eingehend mit der Architektur der Renaissance, ihrer Auffassung von Proportion und dem verwendeten Formenvokabular auseinandersetzte.

Bei der Untersuchung der von Judd umgewandelten Gebäude in den Vereinigten Staaten sieht man sich mit der von Judd immer wieder kritisierten Ahistorizität des Landes konfrontiert.²⁹ So ist es auch trotz des geringen Alters der Gebäude bei manchen der Beispielen nicht möglich, das genaue Jahr der Erbauung zu eruieren oder die unterschiedlichen Phasen der Nutzung zu determinieren. In seltenen Fällen kann man auf Originalpläne zurückgreifen, wobei das genaue Erbauungsdatum für Judd nur insoweit relevant war, als er den historischen Kontext und auch das Umfeld des Baus begreifen und kennenlernen wollte.

"Nach dem Verlust jenes ethisch-ästhetischen Ernstes, der die Avantgarde der Architekten zwischen den beiden Weltkriegen und ihre Bauten ausgezeichnet hatte, breitet sich die heutige architektonische Produktion unbegrenzt aus, erfüllt einige Funktionen, drückt aber, da es ihr an semantischen Gehalten fehlt, nichts mehr aus und entwickelt sich oder verkümmert, ohne dass die Öffentlichkeit daran den geringsten Anteil nähme".³⁰

²⁸ Laretta Vinciarelli ist Architektin und Professorin an der Columbia University in New York City. Sie arbeitete mit Judd an dem Projekt für Providence, Rhode Island, im Jahr 1984. Eine weitere Kooperation mit Judd hatte sich zuvor anlässlich des Projektes einer "Library for the Work of all Living Poets" (1986) ergeben, einem Projekt, welches von der DIA Art Foundation in Auftrag gegeben war. Im gleichen Jahr war sie mit Judd an einer Arbeit mit dem Titel "Research of the Theme of Light and Architectural Space" tätig. Es sind ihre Überlegungen zu Raum und Licht, die Judd in gleicher Weise als wichtige Determinanten seiner Architektur ansah.

²⁹ Das die Geschichte komplett ignorierende Denken seiner Zeitgenossen hat Judd immer wieder angeprangert: "Der Rat der Vergangenheit ist da, aber für die meisten existiert Vergangenheit nicht." In: Architektur 1989, op. cit., S. 200.

³⁰ De Fusco, Renato: Architektur als Massenmedium, Gütersloh 1972, S. 8.

Dieses Zitat Renato de Fuscos spiegelt auf anschauliche Weise die Sicht der Architekturkritik zu Anfang der 70er Jahre auf die zeitgenössischen architektonischen Entwicklungen wider und man kann vermuten, dass Judd eben jenen Mangel an semantischen Gehalten nicht nur konstatiert hat, sondern diesen auch bedauert und mit seinen 'Bereinigungen' in formaler Hinsicht, eine Rückwendung in der Architektur anstrebt. Auch Judd scheint für einen Code für die Architektur zu plädieren, der selbige in die Lage versetzt, nicht nur Funktionen zu erfüllen, sondern auch ein Mittel der Kommunikation zu sein.

Baukonstruktive Angaben wie beispielsweise die Vermaßung eines Gebäudes wurden in der vorliegenden Arbeit nur in dem Maße verwendet, als die Angaben von übergeordneter Bedeutung für die Proportion des Gebäudes waren. Die interpretierende Beschreibung der Gebäude geht chronologisch vor und beginnt daher mit jenem Gebäude, welches Judd als erstes zu transformieren begann, dem Gebäude in der Spring Street in New York City.

III.1. Spring Street 101, New York

Als Judd im Jahr 1968³¹ in New York ein historisches "cast-iron building" erwarb, fasste er den Entschluss, nicht nur in restaurativer Absicht in den Bau einzugreifen, sondern die ursprüngliche Form des Baus mit seiner persönlichen Raumkonzeption zu verbinden. (**Abb. 6**) Er entkernte den Bau fast vollständig, beließ lediglich die Geschosshöhen bei und entwarf für jede Etage eine modulartige Raumgliederung. Die historische Fassade blieb unangetastet, da sie als "*gläserner rechter Winkel*"³² Judds Formenideal entsprach. Judd, der sich mit der Geschichte des Gebäudes, welches 1870 errichtet worden sein soll, intensiv auseinandergesetzt hat, nennt Nicolas Whyte als Architekten. Typisch für das von Textilindustrie geprägte Viertel war eine Mischnutzung der Gebäude als Fabrikations-, Lager- und Geschäftshäuser. Aufgrund der repräsentativen Fassadendekoration ging Judd davon aus, dass eine Nutzung ausschließlich als Lagerstätte nicht in Frage kam und er nahm an, dass es sich vielmehr um ein Gebäude handelte, welches auch repräsentativen Zwecken diene. Über die Jahrzehnte hinweg erfolgte ein stetiger Umbau und eine Umnutzung des Gebäudes. Als Judd das Haus übernahm, war es in überaus schlechtem Zustand und nahezu aufgegeben. Über Jahre hinweg hatte es den Anschein, als wolle man quer durch SoHo die Broome Street als Schnellstraße ausbauen und ihr angrenzende Gebäude opfern. Judd sah hier einen erneuten Beleg für die Ahistorizität Amerikas und das Fehlen jeden historischen Bewusstseins in Bezug auf urbane Strukturen und Gebäude. Sich Ende der sechziger Jahre eines Hauses in SoHo anzunehmen, ist somit auch als politischer Akt³³ des Künstlers zu werten, der sich durch den Entschluss, ein altes, nahezu verfallenes Haus zu erhalten letztlich gegen ökonomische Aspekte entschied.

³¹ Laut Judd: "*November 1968*" in: Donald Judd: Architektur, Münster 1989, S. 13.

³² Architektur 1989, op. cit. S. 13.

³³ Judd war ein zutiefst politisch denkender Mensch und litt sehr darunter, dass abstrakte Kunst stets mit dem Vorurteil zu kämpfen hat, dass Figuration für eine politische Aussage nötig sei: "*I was told once by a curator at the Guggenheim Museum, in arguing against the cancellation of an exhibition by an artist whose work was somewhat political, that it said in the charter of the museum that it could not show political art. I was offended since that meant that my work, acceptable as so-called abstraction, had no political meaning.*" Complete Writings II, op. cit., S. 31.

Dem Bauschema der Gegend entsprechend, verfügt das Haus über fünf Geschosse und zwei Kellergeschosse, die durch Lichtschächte belichtet wurden. Die Grundfläche beläuft sich auf etwa 7,5 x 23 Meter.

Judd hat die Baugeschichte des Gebäudes soweit rekonstruiert, dass wir davon ausgehen können, dass um 1930 die ersten tiefgreifenden Veränderungen am Bau vorgenommen wurden. Aus einer Brandkatastrophe³⁴, die zahlreiche Menschenleben gefordert hatte, zog man die Konsequenz und verschärfte die Brandschutzvorschriften. Das Gebäude wurde mit außen liegenden Feuertreppen versehen und das innen liegende Treppenhaus mit einer Betonwand umgeben.

Bei der Analyse des Grundrisses und der langen, jedoch sehr schmalen Fläche des Gebäudes erkannte Judd, dass die verschiedenen Etagen mit größter Wahrscheinlichkeit nicht unterteilt gewesen waren, da jegliche Anzeichen für Wände fehlten. Jede Etage war also durch einen großen durchgängigen Raum determiniert und verfügte überdies zum Treppenhaus im Innern des Hauses hin über kleine abgetrennte Funktionsbereiche.

*Die gegebene Situation war sehr einfach: die Stockwerke mussten offen bleiben; der rechte Winkel der Fenster auf jeder Etage durfte nicht unterbrochen werden, und jedwede Veränderung musste mit der ursprünglichen Situation in Einklang stehen. Für mich war wichtig, dass ich in dem Haus leben und arbeiten konnte und, noch wichtiger, noch entscheidender, dass ich darin Arbeiten von mir und von andern installieren konnte.*³⁵ (Donald Judd)

Die von Judd skulptural aufgefasste Gebäudeform lieferte im Innern also ideale Voraussetzung für die Zusammenfassung der drei Bereiche Wohnen, Arbeiten und Ausstellen. Das Erdgeschoss war von Judd gemäß seiner ursprünglichen Funktion als 'showroom' der Textilfirma als büroähnlicher Empfangs- und Ausstellungsraum eingerichtet worden. (**Abb. 7**) Bedingt durch die Tatsache, dass das Gebäude bei dessen Kauf teilweise noch

³⁴ Es handelt sich um das sogenannte 'Triangle Feuer', welches 140 Menschenleben gefordert hatte. Die Opfer waren fast ausschließlich Frauen, die im Textilgewerbe tätig waren.

³⁵ Architektur 1989, op. cit. S. 17.

bewohnt war, erfolgte die Renovierung von unten nach oben. Je weiter die Arbeiten voranschritten, desto elaborierter wurden Judds Experimente mit der vorgefundenen Bausubstanz. Im Erdgeschoss beließ Judd die ornamentierten und lackierten Deckenplatten bei. Auch der Dielenboden wurde nur gereinigt und aufgearbeitet. Judd vermutet, dass dort einmal Maschinen aufgestellt waren, da sich Ölsuren im Holz finden.³⁶ Wir können davon ausgehen, dass diese Spuren von Vergangenheit für Judd sehr wichtig und daher erhaltenswert waren. Die Geschichte des Gebäudes war so unmittelbar präsent. Das Erhalten vorhandener Strukturen entspringt jedoch bei Judd nicht bloßer Sentimentalität, sondern vielmehr einem ausgeprägten Respekt für die gebaute historische Form und für die handwerkliche Arbeit. Wäre der Zustand zu schlecht für eine Restaurierung gewesen, so hätte Judd nicht gezögert, Unbrauchbares zu entfernen.

Das erste Stockwerk umfasst mit Küche und Essplatz zwei Bereiche, die auch in den anderen Gebäuden Judds von größter Wichtigkeit sind und als Inbegriff von 'Häuslichkeit' gelten können. (**Abb. 8,9**) Als Ort, an welchem sich Judd geradezu verspielt seiner Sammelleidenschaft hingab, detailversessenen Haushaltsgegenstände komponierte und die Küche als **den** Ort häuslichen Lebens inszenierte. In der Spring Street wurden die Holzeinbauten von Judd entworfen und von einem Freund ausgeführt. Die einfachen und funktionalen Regale wurden mit einem Herd aus dem Gaststättengewerbe kombiniert. Zwei alte Tische mit gedrechselten Beinen versah Judd lediglich mit neuen Platten und integrierte diese dann in seine Küchenplanung. Gerade in Kenntnis seiner späteren Möbelentwürfe erscheinen diese Details als sehr ungewöhnlich, da sie sich weit von seinem Formenideal entfernen. Die Tische stehen im Haus Spring Street 101 jedoch auch als Zeichen für die Vergangenheit und die Geschichte des Ortes. Auch in den anderen von Judd vorgefundenen und umgewandelten Gebäuden finden wir diese Rückbezüge, die Judd für die Definition des Ortes von integraler Bedeutung waren. Im ersten Obergeschoss beließ Judd aus diesen Gründen auch die Sprinkleranlagen und den ursprünglichen Deckenbelag bei. Neben dem Kochbereich nimmt der Esstisch, der 12

³⁶ Architektur 1989, op. cit., S. 13.

Personen Platz³⁷ bietet, eine zentrale Stellung ein. Die von Judd ausgewählten Stühle sind die als Klassiker geltenden Bugholzstühle der Firma Thonet³⁸, die Judd aufgrund der Kongruenz von Form, Funktion und Material faszinierten. Für die Auswahl dürfte sicherlich auch die industrielle Fertigung der Stühle von Relevanz gewesen sein.

Im Gegensatz zu den anderen Räumen, die eindeutig privaten Charakter tragen und an ein Studiolo³⁹ erinnern, ist dieser Ort eindeutig für die Kommunikation, als Ort des Austauschs und als Treffpunkt definiert. Auch hier finden sich Werke von Künstlern, deren Schaffen für Judd von exemplarischer Bedeutung war, wie beispielsweise Ad Reinhardt⁴⁰, aber auch Werke von Künstlern, die nicht diesen Grad der Bekanntheit erlangt haben.

Ähnlich wie das Erdgeschoss gehört auch der 1. Stock des Hauses zu den Räumen, an welchen Judd seine architektonischen Umgestaltungen begann und die auch als seine ersten realisierten Entwürfe angesehen werden müssen. Kompromisse gestalterischer Art, die er bei den ersten Etagen noch einging, vermied er bei den weiterführenden Arbeiten im Haus und setzte hier Maßstäbe für die Entwürfe seiner weiteren Bauten.

Für die Gestaltung der des 2. Obergeschosses (**Abb. 10**) ist hervorzuheben, dass Judd hier erstmals eine neue Idee für den Fußboden umsetzte. Der ursprünglich vorhandene, allerdings schlecht erhaltene Holzfußboden wurde durch neue, in Längsrichtung verlaufende Eichendielen ersetzt. Im Gegensatz zur herkömmlichen Verarbeitungsweise gibt es hier jedoch keine Sockelleiste, sondern vielmehr zwischen Wand und Fußboden einen Spalt, eine Art Schattenfuge, die den Boden als Fläche definiert und isoliert.⁴¹ Im dritten Obergeschoss ging Judd noch einen Schritt weiter (**Abb. 11**), indem

³⁷ Beide entstanden nach Entwürfen Donald Judds.

³⁸ Dem Industriellen Michael Thonet gelang es 1830 erstmals Holz in Wasserdampf zu biegen. Seit 1842 wurden die Stühle dann industriell gefertigt und in enormen Stückzahlen hergestellt. Sie gehören daher zu den ersten Industriemöbeln überhaupt.

³⁹ Zur Typologie des Studiolo vgl. Liebenwein, Wolfgang: Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600, Berlin 1977.

⁴⁰ Judd hatte in seiner Zeit als Kunstkritiker wiederholt Einzel- und Gruppenausstellungen des Künstlers besprochen. Seine Wertschätzung kommt hier immer wieder zum Ausdruck. Vgl. Donald Judd: Complete Writings I, op. cit.

⁴¹ Architektur 1989, op. cit. S. 17.

er auch die Decke in Eiche ausführte, und so Boden und Decke als parallele, einander spiegelnde Flächen konzipierte.

In der vierten Etage schließlich (**Abb. 12**), variierte Judd herkömmliche Formen der Sockelleiste und schuf durch das breite umlaufende Sockelband eine scheinbar eingelassene Fläche im Raum. Dieser auf das Raumvolumen und den Raumeindruck abzielende 'Kunstgriff' hat seinen Grund in der Tatsache, dass das Gebäude nach oben hin an Geschosshöhe verliert und es Judd zufolge nötig war, diesen Höhenverlust optisch auszugleichen. Judd sagt zu seinen Experimenten mit den Raumvolumina:

Diese Ideen waren die ersten Vorläufer einiger kleiner Arbeiten und dann der 100 Arbeiten aus gewalztem Aluminium in der Chinati Foundation. Die Renovierung des Gebäudes und seine bleibende Bestimmung sind Vorbild für die größeren Räume in meinem Haus in Texas, der Mansana de Chinati, für die Chinati Foundation, und werden es für die Ayala de Chinati sein.⁴²

In der ursprünglichen Nutzungsaufteilung Judds war das 2. Obergeschoss zum Wohnen vorgesehen, das dritte als großer Arbeitsbereich und das 4. Geschoss als Schlafräum. Dominierend in jeder Etage ist der einheitliche Raumeindruck sowie die Installation der Kunstwerke. Das zweite Obergeschoss dient heute vorwiegend Ausstellungszwecken, obwohl auch hier ein Arbeitspult suggeriert, dass Judd auch hier vereinzelt Ideen zu Papier brachte. Es sind auf diesem Stockwerk ausschließlich Werke von Judd selbst zu sehen, daneben finden sich einige Möbel von Alvar Aalto, die unterstreichen, dass dieser Raum durchaus auch den Ansprüchen Judds an Wohnlichkeit genügen sollte. Das dritte Obergeschoss erscheint als geradezu kühl konstruiert und inszeniert, ein Eindruck, der vermutlich aufgrund der parallelen Decken- und Fußbodenflächen entsteht. Das Esszimmer hat Judd mit einem selbst entworfenen Tisch ausgestattet und diesen mit Stühlen von Gerrit Rietveld kombiniert, die mit vorgenanntem Tisch in einen material- und formgebundenen Dialog treten. Die Kunstwerke

⁴² Architektur 1989, op. cit. S. 17.

stammen hier von Dan Flavin, von dem einige frühe Objektbilder ausgestellt sind und von Frank Stella, der mit großformatigen Ölbildern vertreten ist. Geradezu weihevoll museal ist schließlich auch die Atmosphäre im Schlafbereich. An der Längswand finden sich Werke von John Chamberlain, Claes Oldenburg und Judd selbst. Vor der Fensterfront steht eine leicht schräg in den Raum hinein verlaufende Installation Dan Flavins, die das Fensterraster gleichsam aufgreift und den Raum in warmes Licht taucht. Zentral im Raum befindet sich die karge, fernöstlich anmutende Schlafstätte. Schwerpunkt des Raumes liegt auf der Kombination von Installation und Funktion. Judd huldigt hier dem von ihm propagierten Ideal des Zusammenwirkens der Bereiche des Lebens und der Kunst. Durch das synergetische Zusammenwirken beider Komponenten entsteht eine Atmosphäre der Harmonie, der Einheit und Ausgewogenheit.⁴³

⁴³ Einige Zeichnungen Judds (Kat. Westfälischer Kunstverein Münster 1989, S. 20) zeigen, dass Judd für das 4. Stockwerk noch freistehende Rundräume entworfen hatte, die als funktionale Bereiche innerhalb des großen Loftraumes stehen sollten. Diese Räume wurden nie ausgeführt, verweisen jedoch abermals auf die von Judd oft eingebundenen Rundformen als Inbegriff harmonischer Gestaltung.

III.2. Marfa, Texas - Geschichte, Gesamtanlage und Topographie

*In Russia the past is fully remembered and in the United States it is fully forgotten.*⁴⁴

Nach einigen Aufenthalten im Südwesten der Vereinigten Staaten "entdeckte" Judd 1971 die Kleinstadt Marfa (**Abb. 13, 14, 15, 16**) an der texanisch-mexikanischen Grenze, die seit dem ersten Weltkrieg der US-Armee als Luftwaffenstützpunkt diente.⁴⁵ Er erwarb dort eine Reihe von Gebäuden, die er seinen Plänen gemäß transformierte und so seine am New Yorker Haus begonnenen Überlegungen weiterführte.

Judds Architekturen sind vor allem Umwandlungen, die vorgefundene Gebäudeformen auf ihre Primärform zurückführen. Die vorgefundene und profan-zweckgebundene Architektur wird einem formalen Regulativ unterworfen. Oft wird die Axialität von Fenstern und Türen und deren Anordnung modifiziert und durch eine Reihe weiterer kleiner gestalterischer Eingriffe der Wandel von bloßen Zweckbau zur skulpturalen Raumeinheit vollzogen, so wie er dies am ersten Objekt in New York umgesetzt hatte. In einer Art "Mission Statement" der Chinati Foundation heißt es in den Complete Writings:

*The purpose of the foundation is to preserve my work and that of others and to preserve this works in spaces I consider appropriate for it. This effort has been a concern second only to the invention of my work. And gradually the two concerns have joined and both tend toward architecture.*⁴⁶

⁴⁴ Complete Writings II, op. cit., S. 99. Die jüngste Geschichte wird jedoch gerne gepflegt, so dreht man in den fünfziger Jahren in der Umgebung von Marfa den legendären Film "Giants" mit James Dean und Elizabeth Taylor. Teile der Filmcrew waren in Marfa untergebracht. Judd fand es bezeichnend, dass der Ort erst durch die kreierte Realität des Filmsets zu einer Identität gefunden hatte.

⁴⁵ Durch die Tätigkeit von Judds Vater für die Western Union Telegraph Company lebte die Familie von 1941-1942 in Dallas. Judd war die Region also nicht unbekannt

⁴⁶ Complete Writings II, op. cit. S. 9.

In Marfa sind zwei größere Komplexe zu unterscheiden: Die *Mansana de Chinati* ist von Judd als privater Wohnbereich entworfen worden und stellt den ältesten geschlossenen architektonischen Bereich in Marfa dar.⁴⁷ Der andere Komplex, die sogenannte *Chinati Foundation*, wurde mit Mitteln der DIA Art Foundation, heute Dia Center for the Arts, 1979 erworben.⁴⁸ Hier versuchte Judd, in ausgedienten Hallen der U.S. Army seine Vorstellungen von musealer Präsentation eigener Werke und der befreundeter Künstler zu realisieren.⁴⁹ Die Chinati Foundation wurde 1986 eröffnet und ist seither für die Öffentlichkeit wie ein Museum zugänglich. Seit 1986 trägt die Stiftung auch den Namen Chinati Foundation/Fundación Chinati, für welchen ein nahe gelegener Berg Pate stand.

Außer der Mansana de Chinati hat Judd eine große Anzahl von Häusern in Marfa erworben, die einerseits als Wohnhäuser gedacht waren und von ihm umgewandelt worden waren, oder andererseits als Verwaltungsgebäude für die unterschiedlichen Funktionsbereiche des Juddschen Unternehmens dienten: das Ranchbüro, das Atelier und das Architekturbüro. Seit dem Tod des Künstlers haben die Erben eine Reihe der erworbenen, jedoch noch nicht umgebauten Häuser wieder veräußert.

⁴⁷ Brigitte Huck spricht gar von einem "Sanktuarium", vgl. Huck, Brigitte, Eine neue Welt in der Wüste, in: neue bildende kunst, Mai 1994, S. 42. Vgl. ebenso: Architektur 1989, S. 42.

⁴⁸ Die Dia Art Foundation wurde 1974 vom deutschen Kunsthändler Heiner Friedrich und seiner Frau Philippa de Menil gegründet. Philippa de Menil entstammte der äußerst wohlhabenden und mäzenatisch tätigen de Menil-Familie aus Houston. Neben der Menil Collection in Houston gehört zu den bekanntesten Besitzungen die Rothko Chapel, in unmittelbarer Nähe des Museums gelegen. In den 80er Jahren unterstützte die Dia Art Foundation mehrere Künstler. Darunter außer Donald Judd, Dan Flavin, John Chamberlain, aber auch das Lightning Field Walter de Marias in New Mexico, den Roden Crater von James Turrell in Arizona sowie das Dream House von La Monte Young und Marian Zazeela in Tribeca, New York. Darüber hinaus wurde eine Sammlung aufgebaut, die Künstler wie Barnett Newman, Joseph Beuys, Cy Twombly und Andy Warhol enthält.

⁴⁹ Durch Verträge, die zwischen 1979 und 1981 geschlossen wurden, bestellte die Dia Art Foundation eine Reihe von Skulpturen, die in Marfa auf- und ausgestellt werden sollten und Judd ein monatliches festes Einkommen garantierten.

III.2.1. Marfa - Genius Loci

"I chose the town of Marfa (pop. 2,466) because it was the best-looking and most practical, and rented a small house, thanks to the help of Mae Adams, now Firstbrook, who worked at the motel. Three months later, a friend, I, and my son, who was soon to eat his fourth birthday cake lost with his elders in Baja, drove a truck full of art to Texas and unloaded it into the house and garage. During this time I rented the east building on the city block in which to store a large piece."⁵⁰

(Donald Judd)

Seit den späten sechziger Jahren war Judds Unzufriedenheit mit dem Leben in New York immer mehr gewachsen. Er suchte nach Alternativen und fühlte sich vor allem von Mexiko und dem Südwesten der Vereinigten Staaten angezogen. Von 1969 an verbrachte er den Sommer im mexikanischen Baja California.⁵¹ Er suchte nicht nur die Einsamkeit, sondern auch die Nähe zur fast noch intakten Natur, den weiten Raum der Hochebenen, die karge Vegetation und das intensive Licht. Die Unzufriedenheit mit dem Leben in der Stadt teilte Judd zu dieser Zeit mit einer Reihe anderer Künstler. So hatten sich Virginia Dwan, Robert Smithson und Sol Lewitt immerhin in New Jersey, also außerhalb der Stadt, niedergelassen. Michael Heizer und Walter De Maria reisten 1968 nach Nevada, um dort bedeutende Werke der Land Art zu realisieren.

In den Publikationen zu Judds Schaffen hält sich hartnäckig der Mythos⁵², Judd habe Marfa während seiner Militärzeit, also gewissermaßen als Pionier im Wilden Westen kennengelernt und dieses Bild in seiner Erinnerung habe

⁵⁰ Complete Writings II, op. cit. S. 98.

⁵¹ Complete Writings II, op. cit., S. 97: [...] *The next summer we drove down the gulf coast of Baja California, which is excessively perfect in its lack of vegetation, inland at Bahia San Luis Gonzaga.*"

⁵² Am differenziertesten stellt dies wohl Kellein dar: *"Den Ort streifte er einmal, bereits dreißig Jahre vorher, auf dem Weg zum koreanischen Militärdienst, denn seiner Mutter schickte er damals ein Telegramm aus Van Horn, jenem Ort, an dem man abbiegen muss, um auf der Interstate 10 von El Paso nach Marfa zu gelangen."* Kellein, Thomas 2002, op. cit., S. 30.

ihn magisch angezogen.⁵³ Seine Entscheidung war jedoch eine ganz pragmatische, da Marfa seinen Anforderungen voll und ganz zu entsprechen schien und dort auch aufgrund des wirtschaftlichen Niedergangs der Stadt genügend Gebäude zur Vermietung oder zum Kauf zur Verfügung standen. Marfa, etwa 60 Meilen von der texanisch-mexikanischen Grenze entfernt, befindet sich in der Chihuahua Wüste, einer Region von Texas, die von den spanisch/mexikanischen Einwohnern noch bis ins 20. Jahrhundert hinein als "despoblado", "entvölkert", bezeichnet wurde. Das Gebiet ist äußerst vegetationsarm und die Siedler waren dort ständig durch Übergriffe von Indianern bedroht. Erst am Anfang des 20. Jahrhunderts beschloss der Gouverneur von Texas, die Region durch die Einrichtung eines Militärstützpunktes zu sichern.⁵⁴ Das genaue Jahr der Stadtgründung von Marfa ist nicht genau zu benennen.⁵⁵ Lediglich eine Anekdote bezüglich der Namensgebung des Ortes hielt sich bis heute. Nach dieser beschloss der Chefindgenieur der Eisenbahngesellschaft, die dort 1883 die Southern-Pacific Railroad errichtete, an der Kreuzung zweier Straßen, wichtigen Nord-Süd- und Ost-Westverbindungen, einen Ort zu gründen. Seine Frau, die gerade die "Brüder Karamasow" von Dostojewski las, hatte im Roman Gefallen am Namen einer Hausangestellten gefunden: Marfa.⁵⁶ Die Geschichte des Ortes reicht dennoch zurück in die Zeit der spanischen Eroberung des Kontinents. Die Eroberer realisierten schnell, dass das Gebiet um Marfa, der sogenannte Presidio County, zu den wenigen Gebieten dieser Region gehörte, die überhaupt bewohnbar waren. Und dennoch erhielt das riesige, unwirtliche und unbewohnte Gebiet bald den Beinamen 'Despoblado'⁵⁷, was eine geradezu mythische Konnotation erhält, die sich aus der implizierten

⁵³ Complete Writings II, op. cit., S. 98: [...] *Each year on the way to Baja I drove through different parts of Arizona and New Mexico. Southern Arizona was becoming crowded and I thought New Mexico too high and cold. Looking at maps, I saw and remembered that Southwest Texas wasn't crowded.[...]*"

⁵⁴ History of Marfa and Presidio County, Texas, 1535-1946, Vol. 2, S. 82: "*Marfa, meanwhile, had been officially designated as Camp U.S. Troops, Marfa, Texas - "a semi-permanent camp established incidental to border patrol activities during the Mexican Revolution, 1911-1920."*

⁵⁵ History of Marfa and Presidio County, Texas, 1535-1946, Vol. 1, chap. 9, S. 191: "*The first known official record to issue from Marfa, Texas, was an application made to the Post Office Department, Washington, D.C., March 22, 1883, "for a new post office at Marfa, County of Presidio, Texas."*

⁵⁶ History of Marfa and Presidio County, Texas, 1535-1946, Vol. 1, chap. 9, S. 188.

Gefahr ergab: Nicht nur die geographischen und klimatischen Gegebenheit standen einer Besiedlung im Wege, auch die dort verbliebenen Indianerstämme wehrten sich gegen eine Unterwerfung bis weit in das 19. Jahrhundert hinein.⁵⁸

Judds Rückzug/Umzug nach Marfa ist auch und vielleicht vor allem als politische Handlung zu verstehen, demonstriert er doch eine fundamentale Weigerung, das selbst erschaffene Kunstwerk überhaupt noch einer größeren Gesellschaftsgruppe zugänglich zu machen.⁵⁹ Seine Enklave ist somit auch eine Art Menetekel neuer Spiritualität, die wiederum ihre Quellen in der alten amerikanischen Puritanertradition findet. Ein zentraler Begriff für Judds Arbeiten könnte 'Konzentration' sein, wobei sich hierin sowohl kondensierende (selektiv ausblendende) und zugleich streng puritanische⁶⁰ Momente finden würden. Der Bereich des Puritanischen verweist vorab auf die Tendenz, etwas 'Reines', 'Unverfälschtes' zu erarbeiten, etwas, das sich mit Bestimmtheit einer Ambivalenz und der damit möglicherweise verbundenen Kategorie des Kompromisses, der Lüge enthält. Diese Begriffe erscheinen in einem weniger religiös anmutenden Licht, wenn man sie mit jenem Zitat Ortega y Gasset verbindet, welches Judd in das Zentrum seines Essays über die Chinati Foundation gestellt hat.⁶¹

"But the most dangerous aspect of the intellectual aberration that this 'bigotry of culture' signifies is not this; it consists in presenting culture, withdrawal into one's self, thought, as a grace or jewel that

⁵⁷ Thompson, Cecilia: History of Marfa and Presidio County, Texas. 1535-1946, Vol. 1, 1535-1900, S. XIII.

⁵⁸ Neben der doch recht bizarren Gründungsgeschichte Marfas ist ein weiterer geradezu mystischer Aspekt der Stadt zu erwähnen, die sogenannten Marfa Lights, atmosphärisch hervorgerufene Lichterscheinungen am Himmel, die zu bestimmten Witterungsverhältnissen zu beobachten sind.

⁵⁹ Complete Writings I, op. cit., S. 221: "Art is a peripheral activity, almost outside of the society of the United States. I felt that I had to leave that society to be an artist. It was too wrong to deal with."

⁶⁰ "But its (the works, Anm. d. Verf.) denial of the sensuous is deeply American. You think of the purity of Shaker furniture, the spareness of Puritan meetinghouses - boxes with God's word in them. Except that Judd's work, in its utter secularity, represents only the husk of the beliefs behind such earlier American creations." Hughes, Robert: American Visions: The Epic History of Art in America, London 1997, S. 565.

⁶¹ Complete Writings II, op. cit. S. 112.

man is to add to his life, hence as something that provisionally lies outside of his life and as if there were life without culture and thought - as if it were possible to live without withdrawing into one's self."

Begriffe wie 'Bigotterie der Kultur' und 'Selbstrückzug' (hier wohl im Sinne von Selbstbestimmung zu verstehen) zeigen das Spannungsfeld, auf welchem sich Judds Kunstdiskurs bewegt. Kunstwahrnehmung soll und darf nicht außerhalb des Individuums stattfinden, schon gar nicht, so lange diese Wahrnehmung nicht unmittelbarer Bestandteil des Subjektes selbst ist. Ortega y Gasset's Anspruch und Judds Forderung (zumindest an sich selbst) sind hier hochmoralisch, jedoch ohne kanonisch werden zu müssen. Judd unternimmt nicht den Versuch einer regelbildenden Wiederaufnahme von amerikanischen Subjekttypologien. Insofern verabschiedet er sich vom Mythos als imaginärer Quelle unüberprüfter Revitalisierung von Schlagwörtern. Es geht ihm auch nicht so sehr um die Aufrechterhaltung des 'Amerikanischen Traums'. Aber sein Schaffen zeigt deutlich die Möglichkeit einer Thematisierung von Selbstbehauptung durch Verwendung von genuin amerikanischem Gedankenmaterial. Judd will nicht mehr gegen ein eurozentrisch organisiertes System ankämpfen, sondern seine Position kompromisslos ausagieren. Deshalb liefert er weniger Konzepte für oder gegen eine erneute Mythosdiskussion, sondern setzt seine hermeneutische Geschichtsauffassung einer wachsenden Kunstbigotterie und Inflation von kunst- und gesellschaftstheoretischen Modellen entgegen. Seine Behauptung von Raum verdichtet sich zu einer Kontemplation desselben, einer Nutzung seiner Qualität durch das einfache 'da-sein'. Sein Werk stellt sich dem Raum in situ.

I have a complex on a city block in Marfa, Texas, because I wanted to be in the Southwest of the United States and be near Mexico also to have room for large permanent installations of my work as well as room to install work by other artists.⁶²

⁶² Complete Writings II, op. cit. S. 96.

In dieser Äußerung verweist Judd nochmals auf den amerikanischen Südwesten als jenem Gebiet, in welchem man sich in den USA überhaupt noch niederlassen kann. 'Near Mexico' ist hierbei durchaus auch als politische Äußerung zu sehen, galt das Land doch im damaligen zeithistorischen Kontext oft als Refugium für politisch unliebsame Gegner des Vietnamkrieges und Anhänger einer Reformbewegung.⁶³

*I think that Judd sensed that he needed to get to Marfa. He knew that for his Minimalist pieces to work they really had to be in a maximalist environment. He needed natural and changing light, greenery, old concrete, old buildings, and materials that had palimpsestic value.*⁶⁴

(Michael Benedikt)

Michael Benedikt unterstreicht zu recht den besonderen Raumcharakter der Landschaften im Südwesten der USA und er verweist nicht nur auf die natürlichen, das heißt die vorgefundenen Komponenten wie Klima, Licht und Vegetation, sondern auch auf die Überbleibsel des Ortes, die er als "palimpsestisch" bezeichnet und damit wohl auf die von Judd angestrebte 'Wiederverwertung' baulicher Reste anspielt.

Marfa als Kleinstadt im Südwesten verkörpert für Judd vor allem die amerikanische Geschichte, die für ihn wiederum insbesondere eine Geschichte der Kolonialisierung und der Unterwerfung ist. Sie steht jedoch auch für den amerikanischen Pioniergeist und das Streben, unwirtliches Land fruchtbar und ertragreich zu machen. Ebenso manifestieren sich an dieser kleinen Stadt die kurzen Traditionslinien der Siedler auf dem nordamerikanischen Kontinent.

Auch Künstler der Land Art waren zum Ende der 60er Jahre hinaus in die amerikanische Wüste gezogen, da sie dort eine in ihrem erdgeschichtlichen Ursprung noch erfahrbare Natur vorfanden. Ein Umstand, der für Judd mithin keinerlei Bedeutung hatte. In der Tat hatte die Natur in diesen Regionen,

⁶³ Complete Writings II, op. cit., S. 97/98.

⁶⁴ Michael Benedikt: Untitled (Five Themes), in Art and Architecture, Marfa 2000, S. 118.

obwohl sich dort Versuchsstationen von Militär und Raumfahrt befanden, chemische oder gar nukleare Endlager eingerichtet worden waren, den Eindruck des Unberührten behalten. Ihre Eigenart liegt in der letztlich menschenfeindlichen Trockenheit, die sie zum Gegenbild, zum Negativ der Zivilisation werden lässt. Die Wüste ist für Judd - auch mit den Überbleibseln menschlicher Besiedlung - ein authentischer Ort von Natur. Obgleich Judd selbst der Natur keine metaphysischen Qualitäten zuweist, so ist man doch geneigt, auch seine Naturauffassung in Bezug zur amerikanischen Naturphilosophie des 19. Jahrhunderts zu setzen, die vor allem die zeitgenössische Malerei stark beeinflusste.⁶⁵ Die religiös besetzte Urnatur wurde als erhaben empfunden und jene Erhabenheit äußerte sich in der Stille der Landschaft. Sie galt als Ausdruck einer göttlich durchdrungenen Natur, so wie sie der Naturphilosoph Ralph Waldo Emerson als die "unbewegte Energie" beschrieb.⁶⁶ Diese pantheistische Vorstellung ist in Judds Naturauffassung nicht nachzuweisen; die allgegenwärtige Stille in der Wüste hatte für ihn jedoch eine spezifische Naturqualität, die er gegen den Lärm der Großstadt setzte.⁶⁷

⁶⁵ Die als Luministen bezeichneten Maler versuchten, das Moment der Stille als "unbewegte Energie" durch Licht auszudrücken. Für sie ist das Licht die Verkörperung des Göttlichen. Vgl. Novak, Barbara: *Nature and Culture, American Landscape Painting 1825-1875*, New York 1981, S. 43.

⁶⁶ Novak, Barbara 1981, op. cit., S. 43.

⁶⁷ Brigitte Huck konstatiert, dass Marfa süchtig mache: *"Die Sehnsucht, wieder dahin zurückzukehren, ist das ganze Jahr hindurch überwältigend. Zurückzukehren und einzutauchen in die Aura der Beständigkeit, in das Wissen um die tröstliche Kraft der Dauer."*

III.2.2. Die Mansana de Chinati (The Block) - Wohnen, Arbeiten, Ausstellen

Als Judd 1972 nach Marfa kam, um sich dort niederzulassen, benötigte er vor allem Platz zum Wohnen, zum Arbeiten und zum Ausstellen seiner Werke. Er kam nicht allein, sondern mit seinen beiden Kindern Rainer und Flavin, so dass zunächst ein häuslich-familiärer Kontext geschaffen werden musste.⁶⁸

The Block, wie die *Mansana de Chinati* auch genannt wird, weil sie von vier Straßenzügen begrenzt wird und somit tatsächlich einen Block innerhalb Marfas ausmacht, liegt mitten in der Stadt genau an der den Ort durchmessenden Nationalstraße Nr. 90. Judd hatte einen umfassenden Plan für den *Block* entworfen, jedoch setzte er nicht alle Bauvorhaben in die Tat um. Im Folgenden soll daher nicht nur auf die existierenden, sondern auch auf die geplanten Gebäude und Einrichtungen eingegangen werden.

Der Komplex bestand zunächst aus drei Gebäuden: zwei gegenüberliegenden hallenartigen Gebäuden und einem zweigeschossigen Wohnhaus. (**Abb. 17**) Hatte Judd das Wohnhaus zunächst gemietet, erwarb er selbiges und die beiden größeren Gebäude im Jahr 1973.⁶⁹ Die Angaben, ab wann er tatsächlich auf diesem Anwesen wohnte, sind in seinen Complete Writings etwas missverständlich dargestellt. Es war wohl so, dass das Wohnhaus des *Blocks* ebenso wenig bewohnbar war wie die beiden hallenartigen Gebäude. Aus diesem Grund hatte Judd am Ende der Stadt ein kleines Haus gemietet, welches einen grandiosen Blick auf die Landschaft bot.⁷⁰ Schon in diesem Haus begann Judd, Veränderungen am Bau vorzunehmen. So ergänzte er das Haus um einen Raum, der die ohnehin schon gute Aussichtslage noch verbessern sollte. Er schloss den Raum seitlich an das Haus an, so dass eine Wand mit den darin enthaltenen Fenstern und Türen, eine innen liegende Wand wurde. Wenn man also durch die Tür in den neuen Raum schritt und sich umwandte, hatte man einen fast

⁶⁸ Der Name von Donald Judds Sohn bezieht sich auf Dan Flavin, der zur Zeit der Geburt zu den nächsten Freunden Judds gehörte. Der Name von Judds Tochter Rainer ist eine Hommage an die amerikanische Filmemacherin Yvonne Rainer, die auch zum Freundeskreis Judds gehörte.

⁶⁹ Complete Writings II, op. cit. S. 98.

⁷⁰ Complete Writings II, op. cit. S. 99.

identischen Blick auf die Wand wie beim Eintreten. Dies stellt einen eigentlich zufälligen ('*accidental*'), dann jedoch erkannten ('*recognized*') und schließlich bejahten ('*encouraged*') Bezug zu Albertis San Sebastiano in Mantua dar.⁷¹ Bei Judds immer wieder auftretenden Verweisen auf die italienische Renaissancearchitektur ist jedoch insofern Vorsicht geboten, als Judd die Verweise als Assoziationskonstrukt für seine Bauten benutzte und der Bezug in der Regel sehr abstrahiert wurde. Bei William F. Stern heißt es hierzu: "*In the second half of the twentieth century the relationship between art and architecture more often than not has been far from symbiotic. A traditional melding of painting, sculpture, and architecture was evident in ancient times, flourished in the Renaissance, and remained apparent even well into the early twentieth century; but it has changed in our own modern era.*"⁷² Wenn Judd also auf Bauten der Renaissance verweist, so ist dies kein formaler, sondern ein inhaltlicher und ideologischer Verweis auf die Synthese, die die Architektur und die Freien Künste zu dieser Zeit eingegangen waren. Was aus diesem ersten texanischen Umbau, inspiriert von Renaissancebaumeistern wurde, ist unklar. Judd wandte sich bald dem *Block* zu und investierte hier Zeit und Geld.

Die exponierte Lage des Grundstücks, welches an seiner südlichen Seite von der Nationalstraße und an seiner nördlichen von einer Getreidemühle und den Eisenbahnschienen begrenzt wurde, machte eine schützende Abgrenzung erforderlich und so entwarf Judd eine Lehmziegelmauer, die den gesamten Block einfassen sollte.⁷³ (**Abb. 18**) Die schon in der Grundanordnung der Häuser gegebene Rechtwinkligkeit hatte Judd mit der Mauer wieder aufgenommen und zum Prinzip für die gesamte Anlage erhoben. Mit der Entscheidung, den *Block* einzufrieden, griff Judd auf ein

⁷¹ Bei San Sebastiano in Mantua handelt es sich um den ersten italienischen Bau der Renaissance, der auf dem Grundrissplan eines griechischen Kreuzes entstanden ist, wobei im Unterschied zu späteren Bauten die Arme nicht die volle Breite des Mittelraumes haben. Vgl. Complete Writings II, op. cit. S. 99.

⁷² Stern, William F.: Introduction, in: Art & Architecture, Chinati Foundation, Marfa, Texas, 2000, S. 9.

⁷³ Die Adobe-Lehmziegel, die Judd für den Bau der Mauer benutzte, stammten von alten, abgerissenen Gebäuden in Marfa: "*It was built out of old adobes from Marfa, the lower part from the Toltec Motel and the upper from the Virginia Hotel, one of the buildings that began with the town, 1883 or '86- the date is in dispute.* Complete Writings II, op. cit., S. 99.

Konzept zurück, welches er für ein Haus im Arroyo Grande (**Abb. 19**) entwickelt hatte. Der Entwurf, der jedoch nie in die Tat umgesetzt wurde, richtete sich vollkommen nach den geographischen Gegebenheiten des Ortes. Es handelte sich um ein sehr hügeliges Tal mit rauher Witterung und wilden Tieren. Judd hatte nach Analyse des Bauplatzes ein dreieckiges Haus entworfen, dessen drei Gebäudeteile sich aus aneinandergereihten Zimmern zusammensetzten. Die drei Gebäudeteile schlossen dann wiederum einen Innenhof ein.⁷⁴

Die beiden großen Ost- und Westgebäude auf dem Grundstück, waren im ersten Weltkrieg außerhalb der Stadt als Flugzeughangars errichtet worden. Da sie für Flugzeuge bald zu klein waren, führte man sie einer anderen Nutzung zu und baute sie innerhalb der Stadt als Lagerhallen wieder auf. Da es sich im wesentlichen um ein Stahlgerüst handelte, dessen Wände mit Lehmziegeln aufgefüllt wurden, war dies ein nicht zu kompliziertes Unterfangen. Judd interessierte sich für die etwas absonderliche Geschichte der Gebäude. Dass eine Gebäudestruktur einfach auf- und abzubauen sei, um sie an einem Ort anders zu nutzen, erschien Judd aufgrund seiner Faszination an der Ingenieursbaukunst bemerkenswert.

Zwischen 1974 und 1976 hatte Judd schließlich einen Großteil des Komplexes nutzbar gemacht. (**Abb. 20, 21**) Das zweistöckige Gebäude, das ehemalige Büro des Quartiermeisters der Armee, beherbergte eine Küche, zwei Kinderzimmer und im oberen Geschoss bereits eine Ausstellungsfläche. Dennoch war das zweigeschossige Haus für Judd die *'necessary domesticity'*⁷⁵, die er und seine Kinder in dieser Umgebung benötigten. Ausgestellt wurden im ersten Stock des Hauses Kunstwerke von der Nordwestküste Nordamerikas: neue und alte Kunst von den Indianerstämmen der Tlingit und der Kwakiutl. Hierin zeigt sich Judds ethnologisches Interesse, welches sich wiederholt in seinen Architekturen in Marfa manifestieren wird. Die Kunstgegenstände der Ureinwohner Amerikas stehen hierbei für die Kolonialisierung des Kontinents und die gleichzeitige Unterdrückung bzw. Auslöschung der vorhandenen Kulturen. Judd hat sich in

⁷⁴ Judd sagt: *"It's a precedent for the complex in West Texas."* Complete Writings II, op. cit., S. 98.

⁷⁵ Complete Writings II, op. cit., S 100.

seinen Schriften immer wieder kritisch mit den Formen der gewaltsamen Eroberung des Kontinentes auseinander gesetzt. Überdies sah Judd in den Kunstgegenständen eine von 'westlichen' Kunstformen nur schwer zu erreichende Integrität von Form und Funktion. Er zollte diesen Gegenständen auch in handwerklicher Hinsicht in einer fast nostalgisch anmutenden Konsequenz Respekt. Franz Meyer bemerkt hierzu: "*Es gibt eine Schönheit, die anständig, einfach und gerade ist.*"⁷⁶ Genau diese Qualitäten hatte Judd in den Kunstgegenständen gefunden.

Das östliche der beiden hallenartigen Gebäude verfügte über eine weitere Küche, ein Schlafzimmer und einen großen Ausstellungsraum. (**Abb. 22, 23**) Das Schlafzimmer des Gebäudes mit seinem Schreibtisch erinnert an ein Studiolo und vermittelt eine äußerst private Aura. Auch hier finden sich indianische Gebrauchsgegenstände wie Decken, Körbe und Gefäße, die Judd in Regalen, auf dem Boden und an den Wänden ausstellte. Er setzte diese Gegenstände in Beziehung zu europäischen Biedermeiermöbeln, an welchen er allem Anschein nach auch das Materialempfinden und die handwerklich kunstvolle Fertigung schätzte. Die Ausstellungsräume zu beiden Seiten des bewohnbaren Mitteltraktes zeigen jüngere Metallarbeiten des Künstlers aus den 80er Jahren.

Im westlichen Gebäude, welches etwas später als sein Gegenüber fertiggestellt wurde, richtete Judd ein Atelier, einen Ausstellungsraum sowie seine Bibliothek ein. (**Abb. 23**) Die Bibliothek steht in engem Zusammenhang zu dem Schlaf- und Studierzimmer des östlichen Gebäudes. In der Bibliothek hatte Judd mehrere tausend Bände zu seinen Interessenschwerpunkten zusammengetragen. So finden sich viele Abhandlungen zur amerikanischen Kunst und Architektur, zu Bautechniken, zur Naturkunde, zur europäischen Architekturgeschichte und auch einige wichtige Autoren der amerikanischen Literaturgeschichte wie Ralph Waldo Emerson, H.D. Thoreau und Edgar Allan Poe.⁷⁷ Die Ausstellungsräume des westlichen Gebäudes zu beiden

⁷⁶ Vgl. Fuchs, Rudi: Anstand und Schönheit, in: Kunst & Design 1993, op. cit., S. 82.

⁷⁷ Die Bibliothek war zum Zeitpunkt der ersten Besuche des Verfassers (1996, 1997) nicht katalogisiert, sondern nur nach Sachgruppen zusammen gestellt. Es war damals die Absicht, die Bestände zu katalogisieren und die Bibliothek als Teil eines Künstlermuseums den Besuchern Marfas zugänglich zu machen. Folgende thematischen Schwerpunkte lassen sich in der Bibliothek erkennen: Ethnologie,

Seiten der zentralen Bibliothek enthalten frühe Arbeiten des Künstlers. Bevor Judd ein großes Atelier in Marfa ankaufte, diente ein Teil des Gebäudes als Werkstatt.

Eine bedeutsame Rolle spielt im Komplex des Blocks die Lehmziegelmauer (**Abb. 24**), die auf der Grundstücksgrenze verläuft. Ihre Oberkante richtet sich in der Höhe nach der Mauer des östlichen Gebäudes unterhalb des Fensterbandes. Jenes Fensterband nimmt an der Fassade des Gebäudes etwa ein Drittel der Fassadenfläche ein. Judd bezog sich also mit der Mauer auf bereits vorgegebene Proportionsverhältnisse. Das Gelände fällt leicht ab und so verfiel Judd auf die Idee, um eine optimale Entwässerung des Areals zu gewährleisten, dieses Gefälle zwischen dem Ost- und dem Westgebäude noch zu verstärken. Das verbleibende Gelände sollte eingeebnet werden. Judd nahm eine Aufteilung des Geländes in eine südliche, leicht abfallende, und in eine nördliche, ebene Fläche vor. In der Südhälfte zwischen den beiden hallenartigen Gebäuden errichtete er eine zweite u-förmige Mauer, deren Oberkante parallel zur Neigung des Geländes abfällt.

Die äußere horizontale und die innere abfallende Mauer bilden eine Arbeit. Die äußere Mauer schließt die beiden Gebäude ein, die wiederum die innere Mauer und das abfallende Gelände einschließen.⁷⁸

Judd hatte nicht nur funktionale Aspekte in die Neugestaltung des Blocks miteinbezogen. Nach seinen Grundsätzen beinhaltete das Innenhofkonzept auch Überlegungen zu Maßstab und Proportion. Das Zusammenspiel der beiden Mauern und ihr unterschiedlicher Verlauf lassen die Mauern, die Grundfläche des Kiesbodens und das von den Mauern gebildete Raumvolumen zu einer großen Skulptur werden. Der Innenhof wird zum Raum an sich und gemahnt so an die Prinzipien der 'specific objects' des

Geschichte, Kunstgeschichte, Architekturgeschichte, Botanik, Philosophie und Geographie.

⁷⁸ Architektur 1989, op. cit., S. 45.

Künstlers.⁷⁹ Das zugrunde liegende Gestaltungsideal Judds hatte nicht nur diese große Raumskulptur zum Inhalt, sondern auch das Grundstück insgesamt, welches sich in zwei unterschiedliche Flächen aufteilt: die leicht abfallende Fläche mit den beiden konzentrischen Mauern und die ebene, nördliche Fläche, die ein Wasserbecken aufnehmen sollte. In einem Katalog der Paula Cooper Gallery aus dem Jahr 1995 bemerkt Brydon E. Smith zu den in der Galerie ausgestellten Skulpturen: *"Three specific qualities I admire in the new form of Judd's work after 1962 are his explicit demarcation of spatial volume as a tangible element, his precise conjoining of distinct planar parts to contain and partition these volumes of space, and his discrete use of color as a property of surface."*⁸⁰ Die beiden ersten Punkte lassen sich von den Skulpturen und ihrer Rezeption problemlos auf den Innenhof in Marfa übertragen. Die Verwendung von Farbe, die Smith thematisiert, findet eher auf die Skulpturen des Künstlers Anwendung. Im Falle des Innenhofes ließe sich der Aspekt der Farbe eventuell durch jenen der Materialität ersetzen.

Der Innenhof und die Lehmziegelmauer sind auch noch aufgrund der verwendeten Materialien wesentlich für Judds Rezeption des *American West*.

*„Obwohl der größte Teil der Häuser in der Stadt aus Lehmziegeln gebaut ist, war die Technik in Vergessenheit geraten. Ich stellte legale mexikanische Arbeiter an, um Lehmziegel herzustellen und zu vermauern. Der Grund für die Vernachlässigung dieser Technik ist, dass alle, die Anglo-Amerikaner schon immer und die Mexiko-Amerikaner mittlerweile auch, das Material unmodern finden. Für die Anglo-Amerikaner ist es ärmlich und unamerikanisch; für beide hat es keine Aufsteigerqualität, ist nicht Mittelklasse.“*⁸¹

Inhaltlich lassen sich durchaus Bezüge zu der im Wohnhaus untergebrachten indianischen Kunst herstellen. In geradezu sozialromantischer Manier setzt

⁷⁹ Vgl. Petzinger, Renate: Spezifische Elemente der Architektur von Donald Judd, in: Kunst & Design - Donald Judd Preisträger der Stankowski-Stiftung 1993, Stuttgart 1993, S. 130.

⁸⁰ Brydon E. Smith, in Donald Judd at Paula Cooper Gallery, February 2 - 25, 1995, New York 1995, ohne Seitenangabe.

⁸¹ Vgl. Architektur 1989, op. cit., S. 42.

Judd in seinen Schriften die Vergangenheit mit Authentizität und Integrität gleich. Die von ihm extra engagierten Mexikaner verkörpern die Ursprünglichkeit, die seiner Meinung nach den Anglo-Amerikanern verloren gegangen ist. Darüber hinaus ist es auch der Verlust von lokaler Affinität, die Judd beklagt. Die *Technik ist nicht nur in Vergessenheit geraten*, nein, sie gilt als *unmodern, ärmlich und unamerikanisch*, obwohl sie eine einheimische Bauform darstellt.⁸² Judd manifestiert seinen Unmut über Geschichtslosigkeit wiederholt in Marfa und propagiert daher eine Rückkehr zu ortsüblichen Materialien und Konstruktionstechniken. Doch Judd nahm nicht nur in Form der Materialien, sondern auch mit der Einfriedung seines Grundstücks als solcher eine einheimische Bauform auf.

*„Diese Anordnung ergibt einen Innenhof, der an vielen Orten Tradition ist und den ich für die beste Nutzung innerstädtischen Bodens halte.“*⁸³(Donald Judd)

Judd besinnt sich jedoch nicht in reaktionärer Form auf alte Bauformen⁸⁴, sondern er sieht in diesem Prinzip auch die Möglichkeit der Übertragbarkeit auf zeitgenössische Probleme und Fragen des Urbanismus. So heißt es bei Judd weiter: *"Dieses Prinzip könnte bei der Planung neuer Wohngebiete und Städte erweitert werden."* und *"Die Anlage eines oder mehrerer Gebäude um einen Innenhof herum führt außerdem zu besseren und klarer definierten Straßen, was für die Stadt typischer ist und draußen Land spart."*⁸⁵

Die Baumaßnahme Judds in Marfa ist nicht nur als Eingrenzung seines eigenen Lebensumfeldes zu sehen. Vielmehr hat Judd am Block ein städtebauliches Experiment vollzogen. Einheimische Materialien in Verbindung mit einheimischen Bauformen sollten den Bewohnern durchaus Alternativen zu dem von ihnen favorisierten anglo-amerikanischen Wohn- und Architekturstil aufzeigen. Die Bewohner Marfas sahen jedoch nur die

⁸² Zur Adobe-(Lehmziegelbauweise) vgl. auch Hughes, Robert: *American Visions. The Epic History of Art in America*, London 1999, S. 11 ff.

⁸³ *Architektur* 1989, op. cit., S. 43.

⁸⁴ William F. Stern vergleicht den Innenhof gar mit einem Ballspielhof der Maja ("*Mayan ball court*") in: Donald Judd, *The Project at Marfa, Cite, The Architecture and Design Review of Houston*, Spring-Summer 1988, S. 9 f.

Mauer und verstanden diese als Zeichen der Abgrenzung, des Desinteresses, der Isolation.⁸⁶

Da das zweistöckige Wohngebäude zu klein war, um noch ein Badezimmer unterzubringen, entwarf Judd ein kleines Badehaus (**Abb. 25**), welches zwischen dem Wohnhaus und dem östlichen Gebäude errichtet wurde. Auf der gegenüber liegenden Seite, direkt am westlichen Gebäude wurde dem Badehaus entsprechend ein kleines Büro gebaut. Neben dem Büro liegt ein weiteres scheunenähnliches Bauwerk, welches unterschiedliche Nutzungsformen beherbergt. Am Wohnhaus hat Judd eine Pergola und ein von Bäumen umgebenes rechtwinkliges Becken errichtet. (**Abb. 26, 27**)

Hinter der östlichen Halle, in einer Linie mit dem Zimmerfenster der Tochter Judds, stehen auf einem schmalen Grasstreifen sieben Pflaumenbäume. Die Bepflanzung war eine Konzession and das Empfinden seiner Kinder, welche sich einen 'richtigen Garten' gewünscht hatten.⁸⁷

Das gesamte Gelände hat als Fußbodenbelag einen ortsüblichen Kies, der Judds Auffassung nach am ehesten den klimatischen Bedingungen entsprach.

Im nördlichen Bereich, axial zum u-förmig eingefassten Raum der inneren Lehmziegelmauer, sollte ein Wasserbecken entstehen.⁸⁸ Offenbar gab es für die Bebauung um das Wasserbecken mindestens drei Entwürfe des Künstlers. Weder Becken noch Gebäude sind von ihm allerdings realisiert worden. (**Abb. 28**)

Die eine Version sieht eine Bauform vor, die später immer wieder bei Judd eine wesentliche Rolle spielt. Es handelt sich um aus gegossenen Fertigteilen errichtete zweigeschossige Betongebäude, die nach oben durch ein Tonnendach abgeschlossen wurden. Dieses Gebäude sollte u-förmig um das Wasserbecken herumlaufen. Eine weitere Lösung beinhaltete, dass um das Wasserbecken herum vier kleine Lehmziegelbauten, die untereinander nicht verbunden waren, gebaut werden sollten. Als Dachform hatte Judd ein leicht abfallendes Pultdach vorgesehen. In seinen Entwurfszeichnungen

⁸⁵ Vgl. Architektur 1989, op. cit., S. 43.

⁸⁶ Vgl. Stein, Karen: Remaking Marfa, in: Architectural Record, Januar 1993, S. 82-91.

⁸⁷ Complete Writings II, op. cit., S. 100.

findet sich weiter auch eine Bebauungslösung, die zu beiden Seiten des Wasserbeckens langgezogene Gebäude vorsah.

So unterschiedlich die Entwürfe auch sind, so klar war für Judd die Nutzung dieser zu errichtenden Gebäude: Sie sollten der Ausstellung der Gemälde des Künstlers sowie befreundeter Maler dienen.

Die komplexe Anlage der Mansana de Chinati führt vor Augen, dass Judd noch bevor es zum Erwerb des großen Geländes vor der Stadt, dem Fort D.A. Russell kam, bereits im Block seine Idealvorstellungen von einem Ort, der die Bereiche Wohnen, Arbeiten und Ausstellen miteinander verbinden sollte, umgesetzt hatte. Auch die Gebäude, die er auf dem Gelände noch errichten wollte, sind Beleg dafür, dass der Künstler ähnlich wie in seinem Haus in New York, ein ganzheitliches Konzept verfolgte.

III.2.3. Die Bank/Das Architecture Studio

In Erwartung eines Ölrausches und eines wirtschaftlichen Aufschwungs entstanden in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts in Marfa eine Reihe von Gebäuden, die aus heutiger Sicht im urbanen Kontext der Stadt ungewöhnlich anmuten. In Anlehnung an die Art Deco-Architektur der großen Städte orientierte sich auch die architektonische Formgebung einiger Fassaden an den gebräuchlichen Vorbildern. Die repräsentativsten Gebäude befinden sich an der Main Street der Stadt und das hier vorzustellende Bankgebäude ist ein exzellentes Beispiel für den imaginierten Boom der Stadt. Es handelt sich um ein schmales, jedoch extrem langgezogenes Gebäude, so dass ein Missverhältnis in der Größenordnung zu konstatieren ist. (**Abb. 29**) Da der Bank jedoch eine zentrale ökonomische Rolle in der Stadt zukam, musste sie einer Großzahl von Bankangestellten Platz geben und so hatte man sich wohl für die etwas unproportionale, sich nur an der Funktion orientierende lange, schmale Form entschieden. Die der Main Street zugewandte Hauptfassade ist durch einen großen mit einem

⁸⁸ Architektur 1989, op. cit., S. 45.

Mosaikornamentband verzierten Rundbogen gekennzeichnet.⁸⁹ Das Eingangsportal springt im Rundbogen leicht hinter die Fassade zurück. Analog zum überdachten Eingangsbereich befindet sich im ersten Stock eine Loggia, die von zwei rechteckigen Fenstern eingerahmt wird. Über der Loggia findet sich eine Interpretation des aus Stern und Adler bestehenden Wappens des Bundesstaates Texas, welches den - ehemals - offiziellen Charakter und das Selbstbewusstsein und den (Lokal)patriotismus der Texaner belegt. Auch dieses Wappen und der Verweis auf die aberwitzig kurze Vergangenheit des Staates Texas und der Versuch der Konstruktion von Geschichte waren für Judd aussagekräftige Zeichen für das Verlangen, die Geschichtslosigkeit des Ortes zu überwinden.⁹⁰

Das einstöckige Gebäude verfügt über ein Flachdach und bildet so einen strengen kompakten Quader. Neben seiner exponierten Lage dürfte auch die klare geometrische Struktur des Gebäudes für Judd beim Erwerb ausschlaggebend gewesen sein. Bei der Übernahme durch Judd war das ursprünglich sehr üppig und repräsentativ ausgestattete Gebäude in einem desolaten Zustand. Judd entfernte alle beschädigten Partien und befreite die Schalterhalle von den noch vorhandenen Wandtäfelungen. Nach seiner Bereinigung gleicht die Schalterhalle heute einer spartanischen Hallenkirche mit zwei Seiten- und einem Hauptschiff, die voneinander durch Pfeiler getrennt werden. (**Abb. 30, 31**) Der Raumeindruck ist so ein überaus großzügiger und spielt mit der geometrischen Klarheit der räumlichen Komponenten. Fußboden und Befestigungslöcher in den Wänden und Pfeilern hat Judd in der historischen Substanz belassen (**Abb. 32**). Er leugnet die Geschichte des Bauwerks nicht und beließ die Zerstörungen als Spuren im Bau. Ein weiteres Relikt der Vergangenheit ist das von Judd nicht nur erhaltene, sondern gar sorgfältig restaurierte Wandgemälde, welches

⁸⁹ Franz Meyer ordnet das Bankgebäude stilistisch dem Südwest-Colonial-Style zu. Vgl.: Meyer, Franz: Marfa, in: Kunst & Design - Donald Judd Preisträger der Stankowski-Stiftung 1993, Stuttgart 1993, S. 26.

⁹⁰ Mit der Unabhängigkeit Mexikos von Spanien war Texas im Jahr 1821 dem Staatsgebiet von Mexiko zugehörig. Nach Jahren der kontinuierlichen Einwanderung von Anglo-Amerikanern und wachsenden Konflikten mit der mexikanischen Zentralregierung kam es 1835 zu einem Aufstand der Texaner und im darauffolgenden Jahr zur Erklärung der Unabhängigkeit, die schließlich bis zur Aufnahme der 'Lone Star Republic' in die Vereinigten Staaten von Amerika im Jahr 1845 währte.

Rinder in einer für den amerikanischen Westen typischen Landschaft zeigt. (**Abb. 33**) Judd empfand dieses Gemälde in seiner einfachen künstlerischen Ausführung als wertvolles und sehr beredtes Dokument für die amerikanische Mentalität, die agrarischen Wurzeln der amerikanischen Gesellschaft für die Mythisierung des 'Wilden Westens' und seiner Pioniere. Das Bankgebäude wurde von Judd als Architekturstudio genutzt. Die Schalterhalle diente als Empfangsraum. In ihr kombinierte Judd seine eigenen Möbel - in diesem Fall Tische, Stühle und eine Bank, mit amerikanischen Möbeln aus dem 19. Jahrhundert. An die dem Eingang gegenüberliegende Stirnwand sind Fenster gelehnt, die auf der Grundlage von Entwürfen Frank Lloyd Wrights entstanden sind.⁹¹ (**Abb. 34**)

Die Einbindung der Fenster Frank Lloyd Wrights in die Ausstattung des Juddschen Architekturstudios muss daher geradezu als Teil eines ikonographischen Programms verstanden werden, welches Judd für die öffentlich zugänglichen Räume seiner Gebäude intuitiv entwickelt hatte. Indem Judd Fenster des großen amerikanischen Architekten aufstellt, dessen Person von den Kunst- und Architekturhistorikern in den Pantheon Großer Amerikaner aufgenommen wurde, hat zweifellos mit Judds großer Wertschätzung für den Architekten zu tun und dies nicht nur in formaler und materialtechnischer Hinsicht, sondern vor allem auf einer sehr ideellen Ebene, die ihm Lloyd als 'Wahlverwandten' zur Seite stellt.⁹²

Der ungewöhnlich schmale Grundriss des Gebäudes wirkte sich notgedrungen auf die Organisation der Räume aus: Entlang eines langen Flures sind im 1. Stock die Räume als aufeinander folgende Enfilade

⁹¹ "Consistently rebelling against the 'senselessly ornate' in the decorative arts, Frank Lloyd Wright criticized contemporary art glass for its realism: "Nothing is more annoying to me than any tendency toward realism of form in window-glass, to get up with the view outside." aus: Bowman, Leslie Greene: American Arts & Crafts: Virtue in Design, Los Angeles 1990, S. 221. In scharfem Kontrast zu Fenstern von Tiffany beispielsweise sind Wrights Fenster oft geometrische Abstraktionen floraler Formen. Unter Berücksichtigung der Materialeigenschaften des Glases und unter Zusammenwirken des Glases mit den vertikalen Metallbändern entsteht ein einfaches rhythmisches Arrangement gerader Linien und Rechtecken mit ausgeprägter vertikaler Ausrichtung.

⁹² Außer Frank Lloyd Wright schätzte Judd das Werk nur weniger Architekten der Moderne. So heißt es in seinen Writings: "There are very few buildings built by the real architects of this century, such as Wright and van der Rohe, Le Corbusier and

organisiert und untereinander durch Türöffnungen miteinander verbunden, die den Blick durch die gesamte Flucht ermöglichen. (**Abb. 35, 36**) Judd bewahrte in diesem Gebäude vor allem ein Archiv seiner bisher realisierten Projekte sowie seine Entwurfszeichnungen auf. Darüber hinaus finden sich auch regelrechte Arbeitsplätze sowie eine Vielzahl von Juddschen Möbeln , aber auch Originalstühle von Gerrit Rietveld, Mies van der Rohe und Alvar Aalto. Weiterhin benutzte Judd das Bank Building (Architecture Studio) auch für die Präsentation seiner frühen Arbeiten und verschiedener anderer antiker Möbel. Die Kombination unterschiedlicher Funktionen war wiederum die Essenz der Juddschen Architektur- und Nutzungskonzeption⁹³. Bei Franz Meyer heißt es zu dieser Auffassung:

„Wichtig, dass in allen Fällen die Wirkung von Architektur, Einrichtung (die Möbel), Lebensstil und Kunst ineinander greift, besonders an den vielen Orten, wo die Bereiche Arbeit, Wohnen, gesellschaftliches Zusammensein und Präsentation von Kunst sich berühren. Das ist vor allem der Fall in der "Mansana de Chinati", in der "Arena", im Architektur Studio, im Marfa Hotel und im "Architecture Office".“⁹⁴

Der wohl repräsentativste Raum des Gebäudes befindet sich im Zwischengeschoss. Der Raumeindruck wird dominiert von amerikanischen Möbeln des 19. Jahrhunderts, einem Schreibtisch, drei Stühlen und einem Tisch, sowie einem Gemälde von Larry Bell.⁹⁵ Der Boden, ein abgeschliffener Estrich, die weißen Wände und die schwarz gestrichene Sockelleiste fassen den Raum in eins und vermitteln Ruhe und Harmonie.

Kahn, the architects who constitute the history of architecture, who seem to make a brilliant and productive period. "aus: Complete Writings II, op. cit., S. 87.

⁹³ Im Obergeschoss findet sich auch wieder ein Schlafzimmer mit einem von Judd entworfenen Bett, einem Stuhl von Gerrit Rietveld und einem Druck von Josef Albers. Siehe Abbildung in: Kunst & Design 1993, op. cit., S. 65.

⁹⁴ Franz Meyer: Marfa, in: Kunst & Design 1993, op. cit., S. 26.

⁹⁵ Larry Bell, geb. 1939, gehört zu der Gruppe von Künstlern, die 1966 an der legendären New Yorker Ausstellung 'Primary Structures' teilgenommen hatten. Aus heutiger Sicht gilt diese Ausstellung als erste Manifestation der sogenannten Minimal Art. Außer Larry Bell waren an der Ausstellung auch Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris, Ronald Bladen und Dan Flavin beteiligt. Die Künstler sahen diese 'Primary Structures' als neue künstlerische Ausdrucksformen an, die weder der Skulptur noch der Malerei zugeordnet werden sollten⁴⁸.

Die antiken Möbel stehen hier wiederum für die von Judd bewunderte Integrität des Materials und die handwerkliche Fertigkeit, mit welcher sie ausgeführt wurden.

In den übrigen Räumen ist die Wandfarbe eierschalenfarben. Auch hier sind die Sockelleisten und die Türstürze und Türrahmen in schwarz gehalten. Blickt man also von einem Raum durch die anderen hindurch entsteht der visuelle Eindruck einer skulpturalen, durch die Türrahmen strukturierten Raumeinheit.

Auch trotz der starken Präsenz der Juddschen Werke und Möbel und der erwähnten Möbelklassiker, so ist das Raumerleben nie museal. Die meisten Räume wurden von Judd benutzt. Es finden sich akribisch aufgeräumte Zeichentische, Papierstöße, Zeichenutensilien und vieles scheinbar im Vorübergehen Gezeichnete. Alle von Judd realisierten Projekte finden sich hier in ihren unterschiedlichen Entwurfsphasen dokumentiert.⁹⁶

In seiner Suche nach dem Wahren und Reinen in der Kunst und der Architektur hat Judd im Architecture Studio durch Einbindung der Möbel von Aalto, Rietveld und van der Rohe das historische Formenvokabular vereint, aus welchem er seine spezifische Architekturauffassung konstituierte. (**Abb. 36, 37, 38, 39, 40**)

⁹⁶ Bei den ersten Besuchen des Verfassers in Marfa in den Jahren 1995 und 1996 hatten die Erfassungsarbeiten des Nachlasses gerade begonnen. Vieles fand man in den Räumlichkeiten noch so vor, wie es zu Judds Lebzeiten ausgesehen hatte. Diese Räume waren von ihm nicht in steriler Ordnung gehalten worden. Sie waren benutzt worden und Zeichen dieser Benutzung und der Benutzbarkeit fanden sich allenthalben.

III.2.4. Cobb House und Whyte Building

Die im folgenden beschriebenen Gebäude sind weniger wegen des Ausmaßes und der Art ihres Umbaus von Wichtigkeit als vielmehr aufgrund ihrer Ausstattung, die weitere Indizien für Judds architektonisches Spektrum und seine synkretistische Architekturideologie liefert.

Cobb House und Whyte Building befinden sich unmittelbar hinter dem Architecture Studio (der Bank) und liegen leicht von der Straße nach hinten versetzt. Folgt man von dem Architecture Studio kommend dem Straßenverlauf, so liegt links an den Bahnschienen das Chamberlain Building und rechts das Cobb House und das Whyte Building, an die sich wiederum das Art Studio, ein ehemaliger Supermarkt, anschließt. (**Abb.41, 42**)

Direkt an der Straße befindet sich zudem noch das kleine Pförtnerhaus beider Häuser. Wie schon bei der Mansana de Chinati (The Block) schafft Judd durch eine Mauer eine Begrenzung des Raumvolumens. Die Beliebigkeit der vorgefundenen urbanen Situation wird so reguliert und als Einheit erfahrbar.

Obwohl das Pförtnerhaus nur über kleine Raumeinheiten verfügt, so hat Judd es dennoch in seine Planungen miteinbezogen und dort ein Schlaf- und ein Esszimmer eingerichtet. Die ursprünglichen Bodenbeläge, Holzdielen, wurden von ihm erhalten und lediglich gestrichen. Die Decken sind weiß, die Wände in einem lehmfarbenen Ton gehalten. Fensterrahmen und Türzargen sind wohl dem historischen Vorbild entsprechend mit weißer Farbe gestrichen. Durch diese einfache Aufteilung in Wand, Boden, Decke und die weiß abgesetzten Rahmen entsteht der Eindruck eines harmonischen und auch durchaus geräumigen Inneren, da die Reduktion der Elemente auf das Wesentliche eine ordnende Funktion auf das architektonisch eigentlich insignifikante Gebäude ausübt.

Ein ähnlicher Eindruck stellt sich im Cobb House ein, in welchem die Räume nach einem ähnlichen Schema umgestaltet wurden. Bedingt durch die Tatsache, dass es sich um ein reguläres Wohnhaus handelt, sind die Räumlichkeiten großzügiger angelegt und ließen Judd so bei der Gestaltung der Innenräume etwas mehr Spielraum. Wiederum hat er das Haus behutsam bereinigt und durch die einheitliche Gestaltung von Decken,

Wänden und Boden Räume geschaffen, die ein Gleichgewicht vermitteln. Möbel des 19. Jahrhunderts kontrastiert Judd hier mit seinen fast unbekanntem Gemälden aus den 50er Jahren.⁹⁷

Das beeindruckendste und für Judd wohl charakteristischste Beispiel offenbart sich im sogenannten Whyte Building. (**Abb. 42**) Das Gebäude besteht nur aus einem einzigen Raum, einer Tür und einem Fenster. Es ist von denkbarst einfacher geometrischer Gestalt. Gleichsam eine der Juddschen Boxen hochvergrößert bis zur Begehrbarkeit. Der Betonboden des Hauses wurde freigelegt mit allen Spuren der Zerstörung und Abnutzung. Die Wände wurden in ähnlicher Form wie zuvor im Cobb House in einem lehmigen Ton gestrichen. Die Anordnung der Tür und des Fensters lassen vermuten, dass es sich bei dem Whyte House ursprünglich um eine Art Lagerhaus gehandelt haben mag, da der hintere Teil nicht durch Fenster belichtet ist. Judd verzichtete darauf, neue Fenster einzubauen, ersetzte die vorhandene Tür jedoch durch die für ihn charakteristische und schon im Chamberlain Building und in der Chinati Foundation eingesetzte viergeteilte quadratische Drehtür.

Judd hat diesen einen Raum mit vier seiner frühen Gemälde versehen. Die Möbel des Hauses stammen vom Architekten Rudolph Schindler, dessen ganzheitliches Konzept von Architektur Judd nachhaltig beeindruckt hatte.⁹⁸ Auch Schindler hatte bereits in den zwanziger Jahren architektonische Ideen im kleineren Maßstab von Möbeln verwirklicht. Seine Schriften über Möbel und Innenraumgestaltung machen klar, dass sein Interesse an Möbeln ähnlich wie bei Judd als eine Extension seiner 'Raum'-Architektur zu sehen ist. Schindler sah in den Möbeln skulpturale Einheiten, da sie keinen

⁹⁷ Vgl. Donald Judd, *Catalogue Raisonné of Paintings, Objects and Wood-Blocks 1960-1974*, National Gallery of Canada, Ottawa 1975. Kellein schreibt: "Das insgesamt knapp einhundert Gemälde und mindestens ebenso viele Zeichnungen umfassende Werk der fünfziger Jahre war bis zu Judds Tod 1994 mit einer bedeutenden Ausnahme, den installierten Gemälden aus den Jahren 1955 bis 1959 im Cobb House, weitgehend unbekannt. Wie beim Schindler Building, das eine Ausstellung von vier bedeutenden Bildern aus den Jahren 1960 bis 1962 zeigt, und dem Bank Building, in dem sich einige Werke von 1961 und 1962 neben frühen Zeichnungen und Projektskizzen zum Thema Architektur befinden, hat Judd das Gebäude in den späten achtziger Jahren in Marfa, Texas, erworben, um es anfangs nur ausgewählten Freunden zu öffnen." Kellein, Thomas 2002, op. cit., S. 29.

⁹⁸ Zum Inventar des Hauses gehören zwei Sessel, ein Sofa, ein kleiner Tisch, ein Lampe und zwei Hocker, die von Schindler in den 20er Jahren entworfen worden

Innenraum definierten, sondern mit der umgebenden Architektur in formaler und proportionaler Hinsicht verbunden waren.⁹⁹

So unscheinbar das Whyte Building also zunächst anmuten mag, so konzentriert offenbart sich in ihm doch das Juddsche Hauptinteresse an Raum und Architektur sowie den Wechselbeziehungen zwischen Möbeln, Kunstwerken und umgebenden Raum.

Das unmittelbar neben Bank (Architecture Studio) und Cobb House liegende Art Studio (**Abb. 43**) ist der Juddschen Arbeitsweise entsprechend kein Atelier im eigentlichen Sinne. Judd hatte diesen ehemaligen Supermarkt vielmehr zur Instandhaltung seiner Arbeiten, zur Präsentation von Modellen neuer Arbeiten und zur Vorbereitung von Ausstellungen benutzt. Nur die Wand zur Straße hin verfügt über große Glasfenster. Die übrigen Wände sind geschlossen. Judd hatte den Supermarkt vollkommen entkernt und so einen einheitlichen großen Raum geschaffen. Der Estrich des Bodens wurde abgeschliffen und die Wände der Halle in einem ähnlichen Grauton verputzt, so dass ein sehr homogener Raumeindruck entsteht. An den Längswänden sind kleinere Metallarbeiten Judds angebracht, im vorderen Teil des Raumes stehen vier große, von Judd entworfene massive Arbeitstische, auf welchen ebenfalls kleinere Metallarbeiten zur Überprüfung der handwerklichen Ausführung stehen. Ein kleinerer Holztisch diente im mittleren Teil des Raumes als Schreibtisch. Das Artist Studio wurde von der Erben weitestgehend in dem Zustand belassen, in welchem sich der Raum zum Zeitpunkt des Todes von Donald Judd befunden hatte. Das Studio ermöglicht so einen Eindruck der Arbeiten in einer nicht installierten Form und obwohl das Artist Studio nie der Ort war, an welchem die Objekte von Judd gefertigt wurden, so vermittelt sich dennoch die Atmosphäre einer Werkstatt.

waren. Vgl. March, Lionel und Sheine, Judith: R.M. Schindler - Composition and Construction, London 1995, S. 216-227.

⁹⁹ March, Lionel und Sheine, Judith: R.M. Schindler - Composition and Construction, London 1995, S. 9.

III.3. Die Chinati Foundation - Anlage, Gebäude, Nutzung

„Fort Russell war größtenteils eine Ruine. Abgesehen von den beiden Artillerie-Hallen und später von der Arena war ich dagegen, es zu kaufen. Es war ein Armeestützpunkt gewesen, was nicht so gut ist. Die meisten Gebäude hatten keine Dächer mehr, überall lag Schutt herum, und das Land war verwüstet. Aus einigen Baracken hatte man kitschige Wohnungen mit dazu passenden Gärten gemacht. Ein Militärgebiet, verschönert mit einer Konsumkitsch-Landschaft: das ist schwer zu schlagen.“¹⁰⁰ (Donald Judd)

Gründung und Wandel des Truppenstandortes in Marfa sind gut dokumentiert. Im Jahre 1911 wurden erstmals Truppen der US-Armee am südlichen Stadtrand Marfas stationiert. Der historische Grund für die Stationierung der Truppen war die mexikanische Revolution des gleichen Jahres. Um Übergriffen aus Mexiko vorzubeugen, beabsichtigte man, die Grenze mit der Hilfe von Kavallerie und Flugzeugen zu sichern. Auch war die Sicherung der Bahnstation in Marfa von großer Wichtigkeit, da sie bedeutender Umschlagplatz für Wolle und Vieh war. (**Abb. 44, 45**)

Der Truppenstandort trug zunächst den Namen Camp Albert, wurde 1914 in Camp Marfa umbenannt und erhielt schließlich den Namen Fort D.A. Russell¹⁰¹ im Jahre 1930.¹⁰²

Nach seiner Gründung wurde der Stützpunkt beständig ausgebaut, da die dünn besiedelte Gegend ideale Bedingungen für Manöver und die Erprobung technischen Gerätes bot. Bis zum Jahr 1914 hatte das Camp Marfa nur aus Zelten bestanden. Zuerst errichtete man ein Haus für den kommandierenden Offizier auf der Erhebung neben dem Westtor der Anlage, die später Officer's Hill genannt wurde. Später folgten ein Hospital mit 96 Betten, eine

¹⁰⁰ Architektur 1989, op. cit., S. 68.

¹⁰¹ D.A. Russell, geboren in Salem, New York, ausgebildet in West Point, diente im Krieg gegen Mexiko und im amerikanischen Bürgerkrieg und starb 1864 in der Schlacht von Opaquan. Vgl. Shipman, Jack: Fort D.A. Russell, Marfa, Texas, in: Voice of the Mexican Border, o.O., S. 83.

tierärztliche Praxis, eine Radiostation sowie Baracken und Sanitärgebäude für die Soldaten. Die Baracken mit u-förmigem Grundriss waren die Soldatenunterkünfte. Dazugehörig jeweils ein kleineres Gebäude mit sanitären Einrichtungen. Heute sind es vor allem die Unterkünfte, die noch erhalten sind, jedoch ist die Struktur des Forts und seiner unterschiedlichen Gebäude weitgehend unverändert geblieben.

Im Jahre 1932 etwa gab es erstmals Bestrebungen des amerikanischen Verteidigungsministeriums, das Fort zu schließen. Aufgrund des entschiedenen Widerspruches der Stadtpolitiker Marfas und vor allem der Handelskammer, die bei der Schließung des Forts eine ökonomische Katastrophe befürchteten, wurde die Schließung der Einrichtung noch bis 1933 hinausgezögert.¹⁰³ Doch das Fort stand in der Folge nur wenig mehr als zwei Jahre leer. Bereits 1937 wurde wieder ein Truppenteil nach Marfa verlegt. Die nun durchgehend motorisierte Armee fand hier wiederum einen idealen Standort für Übungen und Manöver, vergrößerte die Fläche des Forts, modernisierte vorhandene Gebäude, baute eine Reihe von neuen Einrichtungen und versah das gesamte Gebiet des Forts mit einem Kanalisationssystem und Elektrizität und bot insgesamt 1000 Soldaten Platz. Während des 2. Weltkrieges diente das Fort als Gefangenenlager für deutsche Soldaten.¹⁰⁴ Nach dem Ende des Krieges wurde das Fort schließlich endgültig deaktiviert und 1946 offiziell geschlossen. Bis zum Jahr 1949 war ein Großteil der zum Fort gehörigen Ländereien verkauft, die Gebäude wurden zwischengenutzt und ein Teil in eine Seniorenwohnanlage umgewandelt. Als sich Judd in Marfa niederließ, hatte er selbstverständlich Kenntnis von der Anlage, als potentieller Ausstellungsort kam sie allerdings erst durch Heiner Friedrich, der in Marfa ein großangelegtes Projekt mit Namen 'Museum of the Pecos' zu verwirklichen trachtete, in Frage.

¹⁰² Bennett, Lee: Presidio County and its Eras, in: San Angelo Standard-Times, 4. Juli 1976, S. 14-15.

¹⁰³ Gleich zu Beginn des Jahres 1933 wurde die First Cavalry nach Fort Knox, Kentucky, verlegt. Das Fort D.A. Russell verblieb in der Obhut von Hausmeistern. Die Informationen entstammen einem militärischen Dokument der Marfa Historical Society mit dem Titel Post Public Relations Officer, Post History, Marfa, April 1944, S. 4.

III.3.1. Die Artillery Sheds

Auf dem südlich der Baracken liegenden Feld befinden sich die sogenannten Artillery Sheds, die Unterstände der Artillerie. Beide Sheds gehören zu den wichtigsten Bauten der Chinati Foundation, zeugen sie doch nicht nur von Judds Vorgehensweise bei seinen architektonischen Metamorphosen, sondern auch von seiner kompromisslosen Ausstellungsideologie.

Die beiden Artillery Sheds, 1939 fast vollständig aus Beton erbaut, sind bei der Übernahme des Forts D.A. Russell aufgrund der soliden Konstruktionsweise in vergleichbar gutem Zustand.¹⁰⁵ Die Gebäude liegen südlich des von den Baracken beschriebenen Bogens und damit zwischen Marfa und dem Fort und der freien Landschaft. (**Abb. 46 bis 50**) Bedingt durch den großen zusammenhängenden Baukörper entschloss sich Judd bald, in den Artillery Sheds dauerhaft seine eigenen Werke auszustellen. Nach dem Kauf der beiden Hallen im Jahr 1979 begann Judd, die Hallen zunächst zu reparieren und zu vermessen. Sie erschienen ihm als idealer Präsentationsort für eine große Dauerinstallation in Form von 100 Aluminiumquadern, die er ab 1979 konzipierte und in den Jahren 1980 bis 1984 fertigen ließ. Beide Gebäude und die Kunstwerke wurden, soweit möglich, zusammen geplant. Daraus ergaben sich die Größe und der Maßstab der Metallobjekte und damit auch das harmonische Zusammenwirken von Ausstellungsort und Kunstwerk, von Raum und Skulptur.¹⁰⁶

Die Längsseiten der Hallen, an welchen sich große Tore befunden hatten, löste Judd in durchlaufende Fensterfronten auf und band so die umgebende Landschaft in die Präsentation der Werke und in die Raumerfahrung mit ein. Die langen, parallelen Flächen der Glasfassade schließen einen langen

¹⁰⁴ In einem der Artillery Sheds findet sich beispielsweise ein von deutschen Soldaten an einer Wand angebrachter Spruch "Den Kopf zu gebrauchen ist besser als den Kopf zu verlieren".

¹⁰⁵ Architektur 1989, op. cit, S. 68: "*Wenigstens waren die Artilleriehallen aus Beton und solide, wenn auch undicht*, im engl. Original: "*At any rate the artillery sheds were concrete and solid, although they leaked.*", S. 72.

¹⁰⁶ "*And he (Judd, Anm. d. Verf.) needed places like the artillery sheds, places with long interesting, and intense social histories. He knew that these histories would be*

flachen Raum ein, in dem die Arbeiten in drei Reihen aufgestellt sind. Das Licht spielt bei dieser Inszenierung der Juddschen Arbeiten eine fundamentale Rolle. Nicht nur der Blick auf das umliegende Land ist integraler Bestandteil der Präsentation, sondern auch die Lichteffekte, die auf den glänzenden Metallobjekten je nach Sonnenstand entstehen. Jeweils 50 Werke sind in den beiden Sheds untergebracht. Jedes der Werke hat hier seinen Platz gefunden, geht in dem Verhältnis zu dem es umgebenden Raum auf, ohne sich aufzugeben.

In einer Publikation der Chinati Foundation heißt es hierzu:"[...] *das Einzigartige dieser Installation liegt weder im Maßstab noch in der Größenordnung des Ganzen, sondern in der Tatsache begründet, dass man hier der Kunst im Kontext ihrer architektonischen und natürlichen Umgebung begegnet und nicht isoliert, wie sonst in einer musealen Anthologie. [...]*"¹⁰⁷

Die beiden Hallen, robuste Betonbauten, verfügten ursprünglich über Flachdächer, die allerdings - wie bereits erwähnt - an mehreren Stellen undicht waren. Nachdem die Werke Judds installiert worden waren, mussten die Schäden behoben werden.

Da es ein schier aussichtsloses Unterfangen geworden wäre, die porösen Flachdächer der Gebäude zu flicken, entschloss sich Judd, auf das vorhandene Flachdach ein weiteres Dach zu setzen. Ebenso wichtig wie seine pragmatischen Erwägungen zur Reparatur des Daches dürften seine Überlegungen zur Proportion des Baukörpers gewesen sein. In Valentine, einem Nachbarort Marfas, hatte Judd ein stählernes Lagerhaus in Form eines Bogens gesehen.¹⁰⁸ Dieser Gebäudetypus ist als Zweckbau in der Region weit verbreitet. Die Bogenkonstruktion ist aus gewelltem Metall und gewissermaßen am Meter zu erwerben, je nachdem für welche Zwecke man die funktionale Konstruktion benötigt. Inspiriert durch die funktionale Einfachheit und die geometrische Form des flachen Tonnengewölbes, entwarf Judd eine Dachkonstruktion für die beiden Hallen. Die Höhe des Gewölbebogens entspricht der Höhe des Betongebäudes. Jede Halle wurde

discussed and would deepen the experience of his aluminum structures." Michael Benedikt: Untitled (Five Themes), in: Art and Architecture, Marfa 2000, S. 118.

¹⁰⁷ Vgl. Huck, Brigitte 1994, op. cit., S. 43.

¹⁰⁸ Architektur 1989, op. cit., S. 69: "*In Valentine, einem Ort in der Nähe knapp 50 km entfernt, gab es ein großes stählernes Lagerhaus in der Form eines Bogens vom*

durch diese bauliche Maßnahme doppelt so hoch und bestand nun aus einem langen rechteckigen Raum unten und einem langen, gewölbten Raum oben. Die Flächen an den Stirnseiten der Hallen sollten eigentlich verglast werden, aufgrund finanzieller Engpässe jedoch vorläufig mit Plexiglas geschlossen. Eine Nutzung für den gewölbten Raum hatte Judd nicht vorgesehen. Er sah das durch das Tonnengewölbe eingeschlossene Längsvolumen als Pendant zur flachen, breiten gläsernen Querachse unten an.¹⁰⁹

Die Gesamtzahl 100 der aufgestellten Werke impliziert Unendlichkeit (**Abb. 51 bis 54**). Die Objekte multiplizieren sich durch ihre Spiegelungen¹¹⁰ und gehen mit den quadratischen Fensterfeldern dialogische Beziehungen ein. Auch die rasterartige Gliederung der Betondecke hat entscheidenden Anteil an der Raumerfahrung und dem Spiel der geometrischen Formen.

Judd wehrt sich gegen die Auffassung, dass Kunst etwas Transportables sei, dass sie kaum erschaffen, durch Kauf den Besitzer und damit auch beliebig den Standort wechseln kann. Gerade hier setzt auch seine Kritik an der gängigen Ausstellungspraxis der Museen an.

Die Museen entmündigten den Künstler hinsichtlich der Präsentation seiner Werke vollkommen und degradierten in selbstgefällig autistischen Museumsarchitekturen das Kunstwerk zur bloßen Ausstattung, zur Dekoration.¹¹¹ Es lag ihm daher daran, in der Chinati Foundation einen

Boden bis zum Boden, mit sehr tiefen und breiten Wellen, offensichtlich selbst Struktur."

¹⁰⁹ Zur ursprünglichen Absicht heißt es bei Judd: "Wenn die Enden offen sind, ist das eingeschlossene Längsvolumen phantastisch. Diese dunkle und voluminöse Längsachse liegt oben und entspricht der flachen, breiten und gläsernen Querachse unten.", in: Architektur 1989, op. cit.55, S. 69.

¹¹⁰ William C. Agee: Donald Judd in Retrospect: An Appreciation, in: Donald Judd, Sculpture, Pace Wildenstein, New York, 1994: "Surely no one who has experienced the play of light and color in any of his later pieces, particularly in the magical, even mystical installation of 100 milled aluminum boxes at Marfa, could ever call his art cold or impersonal."

¹¹¹ Judd äußert sich hierzu im Artikel Brigitte Hucks: "Nahezu alle jüngere Kunst wird, sobald sie geschaffen worden ist, in Besitz genommen, denn wenn sie das erste Mal gezeigt wird, dann gleich zum Verkauf, und wenn sie erst einmal verkauft ist, wird sie als ausländisch in fremden Museen ausgestellt. Die Öffentlichkeit hat von der Kunst nur die Vorstellung, dass sie etwas Transportables ist, was man kaufen kann." in: nbk 2, 1994, S. 40-44.

dauerhaften Ort zu schaffen, der nicht kuratorischer Willkür preisgegeben sei. Die Artillery Sheds geben von seiner Konzeption ein eindringliches Zeugnis. Die kühle Klarheit der Gesamtkonzeption der Artillery Sheds erregte vielfach die Gemüter. Bei Robert Hughes findet sich folgende Einschätzung:

„Dieser Tempel des ästhetischen Fanatismus ist für Judd repräsentativ. Es fällt nicht leicht, sein Werk zu mögen, weil die von ihm angestrebte Reduktion in der Bildhauerei den wenigsten Menschen gefällt. Keine Figuren, keine Teile. Keine Beziehungen außer den zufälligen, die in Fort Russell durch wechselseitige Reflexion des Lichts entstehen. Keine Bewegung, keine Metaphern, keine Geheimnisse: nur das Ding an sich, und ein völlig ausdrucksloses Ding obendrein. Nichts von alledem widerspricht jedoch der Tatsache, dass Judds Werk schön sein kann auf eine bange, gedämpft utopische Weise. Es ist in der Welt, doch es sagt uns nichts über die Welt. Doch seine Verneinung des Sinnlichen ist zutiefst amerikanisch. Es gemahnt an die Reinheit von Shaker-Möbeln, an die Einfachheit puritanischer Versammlungshäuser - Kästen, die Gottes Wort enthalten. Nur, dass sein Werk durch und säkular ist und nur noch eine leere Hülse des Glaubens darstellt, der einst hinter solch amerikanischen Schöpfungen lebte.“¹¹²

Es fällt auf, dass Hughes trotz seiner offenkundigen Skepsis das Werk Judds betreffend, dennoch einige nicht unwesentliche Schritte bei der Analyse und Einbettung der Werke leistet. Hughes bezeichnet die Artillery Sheds in ihrer absoluten Widmung für die Kunst als 'Tempel des ästhetischen Fanatismus' und setzt die Gebäude und die Präsentationsformen der Metallobjekte in einen sakralen Kontext, eine Assoziation, die durchaus ihre Berechtigung haben mag, denkt man an ein Zitat Judds zur "Arena", in welchem er auch die Parallele zu einem Tempel zieht. Auch Hughes' Verweis auf die Shaker-

¹¹² Hughes, Robert: Bilder von Amerika. Die amerikanische Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 1997, S. 567. Titel der amerikanischen Originalausgabe: American Visions, New York 1997.

Architektur¹¹³ und das puritanische Erbe Amerikas sind sicherlich instruktive Ergänzungen bei der Analyse der Juddschen Formgebung. Judd selbst hatte einige Shaker-Möbel in seinen Gebäuden in Marfa aufgestellt, was seine Wertschätzung dieser Gestaltungsformen belegt. Die Grundidee der Shaker, "unity and simplicity", lässt sich auf all ihre Lebensbereiche anwenden, so auch auf die Gestaltung der Möbel.¹¹⁴ Prinzipiell verzichteten die Shaker auf Dekoration ihrer Möbel, von einigen gedrechselten Teilen einmal abgesehen, deren Formgebung einzig durch die Benutzung definiert sein sollte. Alles in der Gestaltung bezog sich auf Profile, Proportion und Leichtigkeit. Im 20. Jahrhundert erst wurden die Möbel und die Gestaltungsideale der Shaker wiederentdeckt und man sah sie als Vorläufer des modernistischen Rationalismus an. Für Judd war zweifelsohne die hohe handwerkliche Integrität der Shaker von Bedeutung. Mit großer Treue zum Material und zur Funktion des Möbelstücks wurde es entworfen und hergestellt. Die Gesellschaftsform der Shaker mag ebenfalls für Judd eine Rolle gespielt haben, als einer der Grundsätze die absolute Gleichheit der Geschlechter war und er in ihr demokratische Grundsätze sah.

Auf dem freien Feld vor den Artillery Sheds sind über eine Meile hinweg 15 große Betonskulpturen verteilt, die in den achtziger Jahren als Teil einer Gesamtarbeit entstanden sind.¹¹⁵ (**Abb. 55 bis 59**) Die Formation gliedert sich in Gruppen von zwei bis sieben aneinandergereihten oder freistehenden, an einer oder zwei Seiten offenen rechteckigen Quaderboxen. Die Großskulpturen stehen auf einem Landstrich der zur Zeit als das Fort noch genutzt wurde, verschiedenen militärischen Zwecken diente. Zuweilen

¹¹³ Die Shaker kamen als religiöse Sekte unter der Leitung der Engländerin Ann Lee im Jahre 1774 nach New York. Die Bezeichnung der 'Shaker' ist eigentlich ein herabwürdigender Spitzname, der der Sekte aufgrund ihrer für Außenstehende seltsam anmutenden Gemeinschaftstänze verliehen worden war. Diese Sekte vergrößerte sich in den Vereinigten Staaten sehr schnell bis sie etwa um 1850 mit 150.000 Mitgliedern ihre höchste Verbreitung erreicht hatte.

¹¹⁴ Vgl. Hughes, Robert 1997, op. cit., S. 46 ff.

¹¹⁵ Die fünfzehn Betonskulpturen, die an der Grenze des Chinati-Areals aufgestellt sind, waren die ersten Werke, die im Museum der Foundation installiert wurden. Sie wurden über einen Zeitraum von vier Jahren von 1980 bis 1984 vor Ort gegossen und zusammengesetzt. Die individuellen Einheiten, aus welchen sich jedes Einzelwerk zusammensetzt, haben alle dieselben Abmessungen von 2,5 x 2,5 x 5 Metern. Die Dicke der Platten beträgt jeweils 25 cm.

finden sich Fundamente von ehemals dort stehenden Gebäuden, Metallpflocke und ähnliches. Hinter dem Skulpturenfeld öffnet sich dann die Landschaft bis zum Mount Chinati hin. Die Betonskulpturen führen in vergrößerter, wenn nicht gar monumentaler Form das weiter, was Judd zuvor an seinen Metall- und Holzboxen bereits umgesetzt hatte. Die Größe und das Material der Boxen unterstützen Judds Intention mit der Chinati Foundation ein Museum zu schaffen, an welchem die Werke, wenn sie einmal ihren Platz gefunden haben, nicht mehr wie beliebige Objekte unterschiedlichsten Inszenierungskapriolen unterworfen werden.

„Permanent installations and careful maintenance are crucial to the autonomy and integrity of art to its defense, especially now when so many people want to use it for something else. Permanent installations are also important for the development of larger and more complex work. It's not so far from the time of easel painting, still the time of the museum, and the development of the new work is only in the middle of the beginning.“¹¹⁶ (Donald Judd)

Die Idee der permanenten Installation wird durch die Betonskulpturen in geradezu extremer Form exerziert. Schon allein Größe und Gewicht der Einzelwerke machten es notwendig, diese vor Ort fertigen zu lassen, da ein Transport zu kostspielig gewesen wären und zudem Gefahr für die einzelnen Elemente bestanden hätte, dass diese beim Transport zu Schaden kommen. Bei einer Herstellung in Marfa war es Judd überdies möglich, den Fertigungsprozess aus nächster Nähe zu überwachen und bei Unklarheiten eingreifen zu können. In seinem Statement fällt wiederum auf, dass 'autonomy' und 'integrity' als wesentliche Voraussetzung für die Verteidigung (defense) der Kunst angesehen werden und die 'careful maintenance' nicht nur 'Vorsicht', sondern vor allem 'Verantwortung' im Umgang mit den Kunstwerken voraussetzt.

¹¹⁶ Complete Writings II, op. cit., S. 24, ebenso Katalog der documenta 7, Kassel 1982, S. 164-167. Derselbe Text wurde unter dem Titel 'The Importance of Permanence' im Journal: A contemporary Art Magazine (LAICA), Nr. 32, vol. 24 (Spring 1982) 2, S. 18-21 veröffentlicht.

Auch die Positionierung der Betonskulpturen ist vor dem Hintergrund der 'careful maintenance' sicher nicht als zufällig anzusehen. Am Rande des Chinati-Areals werden sie zu Grenzsteinen, die das der Kunst vorbehaltene Gebiet markieren. Sie tun dies trotz ihrer Größe in eher zurückhaltender Manier, da sich die Abmessungen der Betonarbeiten vor der Monumentalität der Landschaft und ihrer Weitläufigkeit relativieren. Sie besetzen so einen Zwischenbereich zwischen den Bauten der Chinati Foundation und ihrer institutionellen Bestimmung als Museum und der sich ins schier Unendliche öffnenden Landschaft. Weiterhin klingt in Judds Äußerung auch die Hypothese an, die permanenten Installationen seien Grundvoraussetzung für eine weitere Evolution des künstlerischen Werkes. So ist die Dauerinstallation nicht nur eine Alternative zum flüchtigen Ausstellungsgeschäft der Galerien und Museen, sondern auch eine Form der künstlerischen Konzentration. Das Ziel der Installation war es also auch, Werken zeitgenössischer Kunst einen fixen Ort zu geben, an dem sie in Ruhe und idealen räumlichen Platzverhältnissen ihre Wirkung ungestört entfalten können.¹¹⁷

¹¹⁷ Vgl. Donald Judd: Kunst und Architektur, in: Museumsarchitektur: Texte und Projekte von Künstlern, Köln 2000, S. 49-53 oder Architektur 1989, op. cit., S. 167-172.

III.3.2. Die Arena

Zu den wichtigsten Umwandlungen von Gebäudestrukturen innerhalb der Chinati Foundation gehört die sogenannte "Arena". Zusammen mit den beiden Hallen der Mansana de Chinati war die Arena etwa um 1910 im Osten der Stadt errichtet worden. Ursprünglich dienten diese Hallen als Flugzeughangars. Ende der 30er Jahre verlegte man dann die größte der Hallen in das Fortgebiet, die beiden kleineren in den Stadtkern von Marfa, wo man sie als Lagerräume des Quartiermeisters nutzte.

Die ursprüngliche Konstruktion der Hallen besteht aus Eisenpfeilern und -trägern, die das Dach aus galvanisiertem Eisen tragen.¹¹⁸ (Abb. 60, 61, 62) Die Zwischenräume der Pfeiler wurden bis zur Höhe des Fensterbandes mit Mauerwerk aus Lehmziegeln gefüllt. Die Fensterbänder an den Längsseiten unterhalb des Daches sind durchlaufend, an den Schmalseiten zu einzelnen Fenstern in der Gruppierung 3 - 2 - 3 unterbrochen.¹¹⁹

Die "Arena" diente lange Zeit als Turnhalle der Ertüchtigung der stationierten Soldaten. Nachdem das Fort D.A. Russell nach dem 2. Weltkrieg geschlossen worden war, begann man, den Turnhallenboden abzutragen und die Fläche mit Sand aufzuschütten, um eine Reithalle einzurichten.

Nach dem Erwerb der Halle veranlasste Judd zunächst eine Freilegung des Fußbodens, den er unter dem Sand vermutete. Allerdings stieß man nur auf lange Betonbänder, die Substruktion des ehemaligen Holzfußbodens. Obwohl Judd diese horizontale Gliederung des Innenraumes außerordentlich gefiel, so musste er dennoch ganz pragmatisch an feste Fußbodenflächen denken, um die Halle nutzbar zu machen. (Abb. 63, 64) Um auf die ornamentalen Betonbänder nicht gänzlich verzichten zu müssen, verfiel er auf eine Mischlösung:

„Ein Betonboden war nötig, also wurden ein großer Bereich in Richtung Küche und Bad am Südende und ein kleinerer am Nordende als Arbeitsbereich ausgegossen. Die beiden Flächen

¹¹⁸ Wie so oft äußert sich Judd lobend über die Industriearchitektur: "Das Gebäude ist eine Kombination aus einem 20m langen Eisenträger, was für 1914 auf dem Lande ziemlich gut ist, und Lehmziegelmauerwerk, was ursprünglich ist.

¹¹⁹ Vgl. Architektur 1989, op. cit., S. 80.

*machen zusammen die Hälfte der gesamten Fläche aus. Die andere Hälfte dazwischen ist mit Schotter aufgefüllt; die Bänder blieben in beiden Hälften stehen. Den ganzen Boden zu betonieren, wäre zu erdrückend gewesen.*¹²⁰

In den drei Außenwänden der Halle hat Judd die für ihn typische Fensterlösung integriert. Es handelt sich um ein *"besonderes Fenster-Tür-Element, ein Rechteck mit Innenkreuz, welches entweder feststehend Fenster ist, oder sich um die vertikale Mittelachse dreht und dadurch zur Tür wird."*¹²¹ Fensterelement und Drehtür besitzen eine bestimmte Proportion von 5:6 (Breite: Höhe), über die Judd im Gespräch mit Jochen Poetter sagt: *"Die abstruseste (Proportion, d. Verf.), die mir einfällt und die recht einfach ist, ist die von Albertis Sant'Andrea in Mantua, 5:6. Aber 5:6 weicht nur ein bisschen vom Quadrat ab. So ist sie auch recht selbstverständlich."*¹²²

Am Südende der Halle ist der Funktionsbereich angesiedelt, der Bäder, Vorratskammern und eine große, üppig ausgestattete Küche (**Abb. 66**) birgt. Über eine steile Treppe gelangt man auf eine Art Galerie, die sich schon im Hallenbereich befindet. Die Nutzung dieses Bereiches ist als flexibel anzusehen.¹²³ (**Abb. 65**)

Durch das bewusste Freilegen der Eisenstreben der Decke, der Fensterbänder, der großen kahlen Wandflächen und der Betonstreifen im Boden, huldigt Judd der Industriebauweise, ihrer Klarheit und Funktionalität. Gleichzeitig jedoch erhält das Gebäude - vermutlich auch durch seine Giebelform und das 'Gebälk' eine geradezu klassizistische Ausprägung. Vom Profanbau zum Tempel. Betrachtet man die Anlage der Arena von außen, so sieht man diesen Eindruck bestätigt: Auf einer Anhöhe, etwas oberhalb des Forts gelegen, erhebt sich die Arena als markanter Punkt. Zusammen mit dem ihr nach Süden vorgelagerten Garten und dem sich daneben befindlichen Baum vermittelt das Gebäude Erhabenheit und trotz seiner

¹²⁰ Vgl. Architektur 1989, op. cit., S. 80.

¹²¹ Petzinger, Renate: Spezifische Elemente der Architektur von Donald Judd, in: Kunst & Design - Donald Judd, Preisträger der Stankowski-Stiftung 1993, Stuttgart 1993, S. 129.

¹²² Katalog Baden-Baden, 1989, S. 83 (engl. 102).

¹²³ Beim Besuch des Verfassers befand sich auf der Galerie ein Schlafbereich. Judd liebte es, die Schlaf- und Aufenthaltsorte innerhalb der Foundation zu wechseln, um so den Ort jeweils intensiv zu erfahren.

Einfachheit scheint es durch Judds Umwandlungen erst zu Architektur geworden zu sein.

„Eine authentische Verwendung klassischer Strukturen und Elemente hat es jedoch nach dem Barock nicht mehr gegeben. Tatsächlich haben die Kunst und die Architektur Griechenlands und Roms nie mehr den Punkt erreicht, an dem sie wirklich wiederaufgelebt wären. Es gab nur einen Ansatz dazu in der Arbeit der Renaissancearchitekten, die gewöhnlich für die Kirche arbeiteten, das erste Anzeichen für den Zerfall der klassischen Epoche. Die Verbindung war fatal, und die Veränderungen des Industriezeitalters zerstörten das wenige, was noch authentisch war. Der Klassizismus wurde im letzten Jahrhundert vom Bürgertum, das den ehemaligen Adel zu imitieren suchte, oberflächlich wiederbelebt. Die klassischen Formen wurden jedoch nicht verstanden, sondern nur benutzt, oft als eklektisches Element, obwohl sie handwerklich, im Gegensatz zu heute, gut gemacht waren.“¹²⁴

(Donald Judd)

Der im Süden der Halle vorgelagerte Garten befindet sich über dem Fundament eines Heizkessels, welches Judd ursprünglich abtragen wollte, sich jedoch mit der Solidität der Anlage konfrontiert sah. Gemäß seiner Konzeption der Arena als Versammlungsraum für Feste, Symposien und ähnliches, ersann er eine Art Garten mit einem Schwimmbecken, welcher von einer Mauer umgeben ist und den Bereich vor dem texanischen Wind schützt. Die vorhandenen Fundamente konnten so genutzt werden. (**Abb. 66 bis 72**) Zweifach nach Süden hin ist die umgebende Mauer durch türähnliche Öffnungen unterbrochen. Die Schwelle befindet sich etwa in einer Höhe von 20 cm über dem Boden, so dass man in den Garten gleichsam hineinsteigen muss. Die Größe des Gartens, das heißt die von der Mauer umschlossene Fläche ergibt sich aus der halben Hallenfläche bzw. der Länge der Schmalseite des Gebäudes, so dass ein quadratischer Garten entsteht. Im

¹²⁴ Architektur 1989, op. cit. S. 147.

Garten wiederum befindet sich ein zweiter ummauerter Bereich, der das Schwimmbecken birgt. Den inneren Bereich umläuft von Eingang zu Eingang ein aus Ziegelsteinen gepflasterter Weg. Bis auf regionaltypische Pflanzen gibt es keine weiteren Anpflanzungen durch den Künstler. Im Westen des Gartenhofes befindet sich eine Sitzgruppe, die aus von Judd gestalteten Möbeln besteht.

Innerhalb und auch vor der Halle hat Judd zwei Werke anderer Künstler untergebracht. Zum einen vor der Halle auf einem nicht mehr genutzten Betonfundament einen Kreis aus Lavagestein von Richard Long (**Abb. 73**), zum anderen eine stählerne Bodenarbeit von David Rabinowitch (**Abb. 74**) in der Halle selbst.¹²⁵ Die Arbeit Richard Longs *Sea Lava Circles* (1988) befindet sich etwas südlich der Arena auf einer großen Betonplatte in der beachtlichen Größe eines Tennisplatzes, vermutlich einmal das Fundament eines Gebäudes, welches im Lauf der Jahre abgerissen worden war. Die Arbeit besteht aus drei konzentrischen Kreisen aus vulkanischen Steinen, die sich gegenseitig berühren. Im Gegensatz zu Judds Überzeugung, dass "*The best [art and architecture] is that which remains where it was painted, placed or built*"¹²⁶, sind die meisten Kunstwerke auf dem Gelände des Forts D.A. Russell an anderen Orten entstanden und nach Marfa gebracht worden. Richard Longs Skulptur entstand in Island aus isländischem Vulkangestein, welches Richard Long dort selbst gesammelt hatte. Nach einem weiteren Diktum Judds ähnele West Texas sehr Island und so passt auch *Sea Lava Circles* sehr gut in den bereits existierenden Kontext. *Sea Lava Circles* verweist zudem auf eine geologische und erdgeschichtliche Parallele der beiden Orte. Seelavagestein ist im Meereswasser gehärtete Lava, ein Vorgang, der in Island auch heute noch zu beobachten ist. In Texas ereigneten sich diese geologischen Vorgänge vor Millionen Jahren, als die Vulkane der Rocky Mountains Lava in das den Mittleren Westen des Kontinents bedeckende Meer spiehen. *Sea Lava Circles* evoziert daher die

¹²⁵ Der Bezug Judds zum englischen Künstler Richard Long lässt sich wohl durch die verwandten Ideen zur Auffassung von Landschaft erklären. Long arbeitet mit der Landschaft indem er sie abschreitet und durch sein Durchqueren selbige physisch erfährt und so diese körperliche Komponente wieder in das menschliche Erfahrungsspektrum einbringt. Bei David Rabinowitsch mag es die skulpturale Auffassung des Künstlers gewesen sein und dessen genaue Berechnung eines jedes Werkes, was Judd an ihm interessiert haben mag.

¹²⁶ Donald Judd in seinem Statement zur Chinati Foundation, unpaginiert.

geologische Vergangenheit seines Ausstellungsortes und ist weiter ein distinkt menschliches Zeichen, welches als Prinzip der Ordnung auf die Kräfte der Natur, von Entropie, Zeit und Wechsel wirkt. Durch eigene Reisen nach Island war Judd die rauhe, wilde Landschaft der Insel vertraut. Einige Steine nahm er von dort mit nach Texas.

Judd hatte die Künstler stets nach Marfa eingeladen, um gemeinsam zu entscheiden, wo die Werke platziert werden sollten.

Innerhalb des Komplexes der Chinati Foundation gehört die Arena zusammen mit den beiden Artillery Sheds zu jenen Gebäuden, an welchen sich die Juddsche Architekturauffassung am ausführlichsten und am konsistentesten manifestiert. Ergänzend hatte er für den Innenraum der Arena noch eine lange farbige Metall- oder Betonarbeit von sich selbst vorgesehen, die entlang der beiden Längswände laufen sollte.¹²⁷

¹²⁷ Architektur 1989, op. cit., S. 81 (engl. S. 83).

III.3.3. Die Dauerinstallationen der Chinati Foundation

Außer den Kunstwerken Donald Judds, den bereits erwähnten 15 Außenskulpturen aus Beton und den 100 Aluminiumarbeiten in den Artillery Sheds, haben eine Reihe weiterer Werke ihren Platz in der Chinati Foundation gefunden. 23 Skulpturen von John Chamberlain, von welchen im folgenden Kapitel noch die Rede sein wird, das *Monument to the Last Horse* von Claes Oldenburg, eine Installation von Ilya Kabakov mit dem Titel *School #6*, eine Installation von 600 Gedichten Carl Andres, Zeichnungen und Gemälde des isländischen Künstlers Ingólfur Arnasson sowie Dauerleihgaben von Roni Horn¹²⁸, Richard Long und David Rabinowitsch. Weitere Dauerinstallationen von Donald Judd, Robert Irwin¹²⁹, Barnett Newman¹³⁰ und Richard Serra¹³¹ sind geplant.

¹²⁸ Roni Horn ist eine New Yorker Künstlerin, die seit den sechziger Jahren mit den unterschiedlichsten Medien arbeitet. Sie gehört zu den wenigen Frauen, die in der sogenannten Minimal Art ein Rolle spielten, bevor sie sich anderen Ausdrucksformen in ihrer Kunst zuwandte. Zu ihren größten Ausstellungen gehören: *You are the Weather*, Fotomuseum Winterthur; *Earth Grows Thick*, Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio; *Making Being Here Enough*, Kunsthalle Basel. Auf Anregung von Thomas Kellein wurde Roni Horn auch für ein Kunst am Bau-Projekt am Bahnhof Ost in Basel verpflichtet.

¹²⁹ Robert Irwin, geb. 1928 in Long Beach, Kalifornien, ist bekannt geworden durch seinen raumgreifenden Installationen, die sich mit dem Spiel natürlichen Lichts befassen. Große Räume unterteilt er mittels semitransparenter Wände aus Stoff und schafft so labyrinthisch anmutende Enfiladen, die jeweils unterschiedliche Lichtatmosphären aufweisen. Am bekanntesten dürfte jedoch der für das Getty Center in Brentwood, Los Angeles, Gartenprojekt des Künstlers sein, welches 1997 eröffnet wurde.

¹³⁰ Zu Barnett Newman hatte Judd ein geradezu freundschaftliches Verhältnis. Newman hatte Judd zur Teilnahme an der Biennale von Sao Paulo 1964 vorgeschlagen. Judd äußerte sich immer wieder enthusiastisch über die Kunst des väterlichen Freundes: "*Barnett Newmans Bilder gehören zum Besten, was im Verlaufe der letzten 15 Jahre in den USA gemacht worden ist. Zur Zeit - wegen der Schwierigkeiten eines Vergleichs und der Exzellenz der Werke von Rothko, Noland und Stella - lässt sich nicht leicht sagen, Newman sei der beste Maler dieses Landes. Das Werk dieser vier Künstler und dasjenige von Reinhardt und Lichtenstein ist bedeutend besser als die europäische Malerei, wie sie in Zeitschriften oder in New York präsentiert wurde. Ausgenommen davon sind Yves Kleins blaue Bilder.*") In: Donald Judd: Barnett Newman, Studio International, Februar 1970, zitiert nach dem Ausstellungskatalog Donald Judd: Skulpturen, Bern 1976, o.S.

¹³¹ Der 1939 geborene Richard Serra gehört zu den wichtigsten Bildhauern der Gegenwart. Mit seinen etwa ab 1970 entstehenden Riesenskulpturen aus Cortenstahl thematisierte er Fragen der Schwerkraft sowie der Materialität des Werkstoffes, indem er die Stahlplatten wie Spielkarten ineinander schob bzw. schieben ließ und so geschlossene oder halboffene Raumeinheiten schuf. Ein

Neben den dauerhaft präsentierten Arbeiten hat die Chinati Foundation immer wieder Wechsausstellungen organisiert. Im günstigsten Falle verblieben Arbeiten in der Sammlung der Foundation. In den Jahren seit ihrer Eröffnung 1986 wurden Ausstellungen unter anderem von Josef Albers, John Baldessari, Lynne Cohen, Günther Förg, Hendrick Goltzius, El Lissitzky, Agnes Martin, Piet Mondrian, Jan Schonhoven, John Wesley und Hyong-Keun Yun präsentiert.¹³²

Über die Ausstellungstätigkeit hinaus hat die Chinati Foundation die Möglichkeit, ein Artist-in-Residence-Programm auszuschreiben. Begleitend zu dem Stipendium stellen die Künstler in einem ehemaligen Ladenlokal in Marfa aus, dem Locker Plant.

Die Auswahl der Künstler geht zum größten Teil auf Judd selbst zurück. Zunächst waren es seine Freunde wie Dan Flavin und John Chamberlain, die von ihm in das Marfa-Projekt eingebunden wurden. Später kamen Künstlerkollegen hinzu, die er auf seinen Reisen getroffen hatte oder deren Werk er inhaltlich als relevant erachtete. Recht früh war bereits eine größere Lichtinstallation Dan Flavins in einer Reihe von Baracken geplant. Persönliche Differenzen zwischen den beiden Künstlern verhinderten das Projekt, bis nach dem Tode Judds die neue Direktorin der Foundation, Marianne Stockebrand, wieder Verhandlungen mit Flavin aufnahm. Es entstanden Zeichnungen für eine Installation in den vorgesehenen Baracken. Der Tod Flavins im Jahr 1996 verzögerte zunächst die Umsetzung der Pläne, ebenso der Umstand, dass erst nach Finanzierungsmöglichkeiten für das aufwendige Projekt gesucht werden musste. Im Herbst 2000 wurden die von Flavin gestalteten Räume offiziell eingeweiht.¹³³

Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen: Monument to the Last Horse

Die Arbeit Claes Oldenburgs und Coosje van Bruggens *Monument to the Last Horse* nimmt ironisch auf die Geschichte Marfas und des Forts D.A. Russell sowie auf den Western Mythos Bezug. (**Abb. 75**) Bei einem Besuch

solches Werk war auch für die Foundation vorgesehen. Es ist jedoch fraglich, ob das Projekt je wird realisiert werden können.

¹³² Die Ausstellungshistorie der Chinati Foundation findet sich im Anhang.

in Marfa von Oldenburg und dessen Frau Coosje van Bruggen fanden sie bei einem Spaziergang auf dem Gelände ein Hufeisen¹³⁴, aus welchem heraus sich die Idee zu einer Skulptur entwickelte.¹³⁵ Im Jahre 1933 wurde der Betrieb des Forts aufgrund der Wirtschaftskrise kurzfristig ausgesetzt. Bei der Wiederaufnahme des Betriebes war klar, dass sich die Kriegsführung aufgrund des technischen Fortschrittes grundlegend geändert hatte. Im Jahr 1937 schließlich wurde die Kavallerie abgeschafft. Ein Pferd mit dem Namen Louie behielt man jedoch, bis es im Fort starb und dort auch beerdigt wurde.¹³⁶ Die Abschaffung der Kavallerie war für Marfa von höchst emotionaler Bedeutung. Offiziell ging an diesem Tag die Ära der Pioniere, der Eroberer des Wilden Westens zu Ende.

Die Idee eines öffentlichen Denkmals wird von Oldenburg und seiner Frau Coosje van Bruggen ironisch behandelt. Nicht nur der Umstand, dass eines Pferdes gedacht werden soll, erhält absurde Züge, sondern auch die Tatsache, dass es sich nicht um eine heroisierende Form der Erinnerung handelt, verwundert den Betrachter. Der Wilde Westen wird zwar auch als Mythos anerkannt, aber die künstlerische Umsetzung affirmiert diesen Mythos nicht.

Eine ähnliche Arbeit Claes Oldenburg mit dem Titel *Stake Hitch* aus dem Jahr 1984, als ortsspezifische Arbeit für die Sammlung des Dallas Museum of Art gefertigt, thematisiert ebenfalls in ironischer Weise den Wilden Westen. In den Boden des Ausstellungsraumes ist ein gigantischer Pflock gerammt,

¹³³ Open House am 7. Oktober 2000. Aus demselben Anlass fand auch ein Symposium zu den Arbeiten Dan Flavins statt.

¹³⁴ *"He heard the story of Louie, the last horse, and measured the existing monument, more of a tombstone, which once had a circular epitaph painted on it, of which we have a photograph. Claes made drawings for the monument to the Last Horse. He notes 'Visit to ranch with Don, where I find a horseshoe. Nail picked up later on road behind barracks. Concept of placing adobe over a steel skeleton of horseshoe. Visit site at sunrise."* Vgl. Donald Judd: *Monument to the Last Horse*, in: Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen: *Large-Scale Projects*, New York 1994.

¹³⁵ Vgl. Claes Oldenburg & Coosje van Bruggen: *Why run into Buildings when you can walk between them?*, in *Art and Architecture, Marfa 2000*, S. 151. Bevor die Skulptur nach Marfa gelangte, war sie vorübergehend in New York, auf der Plaza des Seagram Buildings, ausgestellt.

¹³⁶ Judd vermutet gar, dass das Pferd keines natürlichen Todes starb, sondern eingeschlüpfert wurde. Vgl. Donald Judd: *Monument to the Last Horse*, in: Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen: *Large-Scale Projects*, New York 1994: *"Louie was designated the last horse of the United States Cavalry at Fort D. A. Russell on the fourteenth of December '32 and was buried, presumably shot. This sentimental gesture inaugurated the use of tanks in preparation for World War II."*

dessen Spitze tatsächlich in den sich darunter befindlichen Raum weiterreicht. An dem Pflock befindet sich ein riesiger Strick, der quer durch den Ausstellungsraum an dessen Decke reicht. Ein Detail aus einer großen Szenerie, die am Ende des Stricks ein großes Pferd vermuten lässt und so durch die Cowboy-Assoziation auf den Standort des Museums in Dallas Bezug nimmt.¹³⁷

Ilya Kabakov: School No. 6 (1993)

Wie bei vielen anderen Arbeiten, die auf dem Gelände der Chinati Foundation zu sehen sind, ist auch die Installation *School No. 6* von Ilya Kabakov ein Geschenk des Künstlers an die Stiftung. Die Installation belegt eine der Baracken des Forts vollständig und bietet im Inneren das Bild einer verlassenen Schule in der ehemaligen Sowjetunion. (**Abb. 76**) An der Aussenfassade verweisen nur je zwei Paare roter, überkreuzter Flaggen über den Fenstern auf den besonderen kulturellen Kontext der *School No. 6* und ein Schriftzug in kyrillischer Schrift über dem Eingang heißt den Besucher "Willkommen". Obgleich die Kombination der sowjetischen Vergangenheit und des texanischen Ortes bizarr anmutet, so kann man als Betrachter doch nicht umhin festzustellen, dass Kabakovs Installation eine perfekte Verbindung mit dem vorgefundenen Gebäude eingegangen ist. Die Räume sind mit Schulbänken und Regalen möbliert, alles steht durcheinander und die Möbelstücke sind beschädigt. (**Abb. 77, 78, 79**) An den Wänden hängen Propagandaposter, Fotografien und Lehrmaterialien aus der ehemaligen Sowjetunion. In Vitrinen, die an Schausammlungen erinnern, befinden sich Fotos, Schriftstücke und Erinnerungsgegenstände ganz unterschiedlicher Art. Die Möbel stehen durcheinander, sind teilweise umgestoßen und, da die Fenster zum Teil herausgenommen sind, hat der Wüstenwind alle Objekte mit einer Staubschicht bedeckt. Die Wände sind mit grauer und weißer Farbe gestrichen, ganz so wie es in Schulen dieser Art in

¹³⁷ Erstmals seit ihrer Installation ist die Arbeit der beiden Künstler aus dem Dallas Museum of Art im Jahr 2002 entfernt worden. Die Museumsleitung gibt als Grund an, das Werk sei bei der Organisation von Ausstellungen hinderlich gewesen.

der Sowjetunion üblich war. Die in den Vitrinen ausgestellten Objekte und Memorabilia stammen aus den Beständen des Ehepaars Kabakov sowie aus dem Besitz fremder Leute und von Flohmärkten. Der Besucher durchstreift diese Baracke zu den Öffnungszeiten der Foundation allein. Keine Aufsicht hält vom Berühren der Objekte ab. Die Rezeptionssituation ist also ganz so, als beträte man tatsächlich eine verlassene, langsam verfallende Schule. Kabakov spielt hier mit den Parametern von Ort und Zeit sowie mit Fragen der Authentizität und der Erinnerung.

Dan Flavin: Untitled (Marfa Project) (1996)

Wie eingangs schon erwähnt, beinhaltete die ursprüngliche Konzeption des Museum of the Pecos, wie die Chinati Foundation damals noch hieß, das Werk Donald Judds, Dan Flavins und Richard Chamberlains auszustellen. Obwohl bereits seit den frühen achtziger Jahren von Flavin an einer Konzeption für Marfa gearbeitet worden war und obwohl man sechs der Baracken für eine Installation des Künstlers reserviert hatte, konnten die Pläne erst nach dem Tod Judds durch das nachdrückliche Bemühen Marianne Stockebrands von Flavin 1996 vollendet und signiert werden, so dass mit der Umsetzung kurz darauf begonnen werden konnte. Die Arbeiten an den sechs Baracken begannen im Sommer 1999. Schließlich konnte die Arbeit anlässlich des 'Open House' im Oktober 2000 in Marfa eingeweiht werden. Flavin selbst verstarb im November 1996, kurz nach Vollendung der detaillierten Pläne, so dass das Marfa-Projekt zu seinen letzten realisierten Großprojekten zählt. **(Abb. 80)**

Die sechs Gebäude liegen in einer leichten Krümmung nebeneinander. Die u-förmigen Gebäude schließen jeweils eine freie Fläche ein, in den beiden Seitenflügeln befinden sich die Eingänge. Bis auf die beiden Fenster der Eingangsfassade sind alle anderen Fensteröffnungen zugemauert.¹³⁸ Die Installationen Flavins befinden sich jeweils in dem zwischen den Seitenflügeln liegenden Gebäudeteil. Für die sechs Baracken hat Flavin zwei

Dieses aktuelle Beispiel gibt Judd in seiner Kritik an den Museen und ihrer Ausstellungspolitik recht.

¹³⁸ Vgl. Riese, Hans-Peter: Texanischer Gral der Minimal Art. Donald Judds "Chinati Foundation" lebt auf, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 5. Mai 2001, S. VI.

Installationstypen entworfen. Der eine besteht aus zwei mal acht Neonröhren, die genau in der Mitte der Korridors angebracht sind und die den Gang zu beiden Enden hin beleuchten. Die Röhren nehmen die komplette Höhe und Breite des Korridors ein, so dass der Betrachter die Baracke nur von jeweils einer Seite aus betreten kann. Die Neonröhren funktionieren so auch als Barrieren, die dem Betrachter jedoch ermöglichen, in den anderen Gebäudeteil hineinzuschauen, da die einzelnen Röhren mit Abstand zueinander montiert sind. Der zweite Installationstypus besteht aus zwei Röhrenensembles, die jeweils am Ende des Korridors zu den Seitenflügeln hin angebracht sind. Der Bereich, der zwischen den beiden Röhrenensembles liegt, ist von Licht erfüllt und für den Besucher nicht zu betreten. Für die Neonlichtbarrieren verwendete Flavin nur vier Farben: Rosa, Grün, Gelb und Blau. In den beiden ersten Gebäuden kommen Rosa und Grün zum Einsatz, in den nächsten beiden Gelb und Blau und die beiden letzten Gebäude vereinen alle diese Farben. Die beiden Fenster am Ende eines jeden Seitenflügels lassen natürliches Tageslicht hinein und ermöglichen den Blick aus dem Gebäude heraus in die Landschaft. Das Tageslicht, aber vor allem das Licht der Neonröhren, breitet sich in verschiedene Richtungen aus, so dass Überlagerungen entstehen, zumal die Neonröhren auch so montiert sind, dass jeweils auf der Vorder- und der Rückseite eines Blocks zwei unterschiedliche Farben angebracht sind. Betritt der Besucher die Gebäude, so nähert er sich zwangsläufig aus dem Tageslicht heraus dem künstlichen Licht, welches in die Seitentrakte hineinscheint, ohne dass man jedoch der Lichtquelle gewahr würde. Je nach Farbkombination entstehen in den Gebäuden ganz unterschiedliche Lichteffekte. Es fällt auf, dass das grüne Licht wohl über die höchste Intensität verfügt, da es in den Kombinationen die andere Farbe stets dominiert. Rosa hingegen wird immer von den anderen Farben, je weiter man sich von der Lichtquelle entfernt, überdeckt. In den beiden Gebäuden, in welchen alle Farben verwendet werden, ist der vorherrschende Eindruck, dass sich alle Farben aufheben und eher graues Licht entsteht.

Das Flavins Marfa-Projekt ist eine beeindruckende Ergänzung der permanenten Sammlung der Chinati Foundation. Sie vervollkommnet die

Ursprungsidee ihres Gründers Donald Judd und führt eindrücklich die Konsequenz der sich hieran offenbarenden Museumsideologie vor Augen.

Carl Andre: Poems (1958-1972)

Carl Andre stiftete annähernd 500 Seiten seiner 'Gedichte' für die Sammlung der Chinati Foundation und im Jahr 1995 installierte man dieses Konvolut in einer hierfür eigens hergerichteten Baracke. (**Abb. 81**) In vom Künstler selbst entworfenen Vitrinen werden die Gedichte ausgestellt, die entweder in handschriftlicher Form existieren oder in maschinengeschriebener Form ausgeführt wurden. Andre hatte sein dichterisches Werk bereits in den frühen fünfziger Jahren begonnen und seitdem, parallel zu seinem skulpturalen Schaffen, die Arbeit an seinen Gedichten bis in die siebziger Jahre hinein weitergeführt. Andres Gedichte, die ebenso gut als Zeichnungen gelesen werden können, stehen in engem Bezug zu seinen dreidimensionalen Arbeiten und sie enthalten das Wort als Kompositionsmodul in Analogie zu den Metallplatten oder den Holzbalken und Steinen seiner Skulpturen. Die Gedichte verfügen jeweils über rudimentäre narrative Stränge und enthalten historische sowie autobiographische Referenzen. Die Gedichte, die Andre entwirft, sind stets gleichmäßig konturiert und verfügen über eine klare, rhythmische Umrisslinie. Das "Wortmaterial" für seine Gedichte entleiht Andre oft historischen Texten, die er zerteilt, sortiert und seiner kompositorischen Idee anpasst. Das "Wortmaterial" wird nicht mehr seinem Sinngesamt entsprechend benutzt, sondern Andre folgt bei seiner Anordnung rein formalen Überlegungen.

Außer den Gedichten befindet sich kein anderes Werk Andres im Besitz der Chinati Foundation. Mit der Einbindung seiner Person in die Sammlung erweitert sich das Spektrum der Werke um eine Position, die man ebenfalls mit der Kategorie der Minimal Art in den Kanon der zeitgenössischen Kunst eingeordnet hatte. Die Präsentation der Gedichte des Künstlers ermöglicht eine andere Werkrezeption und passt so zu Judds Ausstellungsideal.

Ingólfur Arnasson: Untitled Works (1991-1992)

Donald Judd war ein Liebhaber der isländischen Landschaft. Bei einem seiner Aufenthalte lernte er den Künstler Ingólfur Arnasson durch seine Lebensgefährtin Marianne Stockebrand kennen, die mit dem Künstler im Jahr 1990 am Kölnischen Kunstverein eine Ausstellung realisiert hatte. Judd lud Arnasson später als 'resident artist' nach Marfa ein. Während des Aufenthaltes des Künstlers in Marfa arbeitete dieser an einer Ausstellung, die später Teil der Dauerausstellung der Chinati Foundation wurde. Die Installation wurde im Jahr 1992 vollendet und befindet sich in einer der Baracken¹³⁹ des ehemaligen Forts. Sie besteht aus zwei Gemälden, die auf Betonplatten ausgeführt und an den Stirnseiten des Gebäudes angebracht wurden sowie aus 36 Bleistiftzeichnungen¹⁴⁰, die Arnasson in einer langen Sequenz auf die lange, dem Eingang gegenüberliegende Wand hat aufbringen lassen. Von weitem glaubt man, dass es sich bei den Zeichnungen um kleine monochrome Arbeiten handelt. Tritt man jedoch näher heran, erkennt man, dass sich die Zeichnungen aus vielen Linien zusammensetzen, die so dicht nebeneinander stehen, dass der Eindruck entsteht, es handle sich um reine Farbe. Ähnlich subtil ist Arnasson bei den größeren Gemälden auf Beton vorgegangen. Immer wieder wurden auf den Beton hintereinander weiße Farbschichten aufgetragen, bis sich eine seidige Oberfläche ergab. Zu den Rändern hin finden sich zarte Farbspuren. Gemälde und Zeichnungen gehen einen Dialog mit den sehr puristischen Ausstellungsbedingungen ein. Sie thematisieren Fragilität und Reinheit und arbeiten gleichzeitig mit dem Ort und seinen Lichtverhältnissen.¹⁴¹

¹³⁹ Es existieren im wesentlichen drei unterschiedliche Gebäudeformen im Fort: Zum einen die u-förmigen Baracken, die Gebäude mit den ehemaligen Waschräumen und die Gebäude mit rechteckigem Grundriss (27 x 6 m).

¹⁴⁰ Jede einzelne Zeichnung ist 8 1/2 inches x 6 inches groß. Die Maße der Gemälde sind 50 x 60 cm.

¹⁴¹ "Ingólfur Arnasson's works suggest to me an expression of light, lightness and infinity. They give the fragile impression of Japanese porcelain and thereby protect themselves by making the spectator wary of touching them. Pristine delicacy is a characteristic of both his paintings and drawings.", in: Marianne Stockebrand: On Ingólfur Arnasson's Drawings and Paintings, in: Ingólfur Arnasson, Reykjavik Municipal Art Museum, 1996, unpaginiert.

Roni Horn: For A Here And A There (1986)

Die Arbeit *For a Here and a There* wurde von Roni Horn zusammen mit Donald Judd im Jahr 1989 in der Chinati Foundation installiert. (**Abb. 82**) Das Werk besteht aus zwei identischen konisch zulaufenden Kupferzylindern. Das Paar gehört zu einer 1988 entstandenen Werkgruppe, die aus vier Sets von je zwei Kupferformen besteht. Die ganze Werkgruppe trägt den Titel *Things That Happen Again* und enthält außer dem Skulpturenpaar noch die Gruppen *Piece for Two Rooms*, *For a This and a That* und *For Things That are Near*. Die Baracke für die Arbeit Horns wurde nur bereinigt und etwas repariert, ansonsten beließ man das Gebäude im unrenovierten Zustand. Wände und Boden sind aus dem ursprünglichen Beton, die Fensteröffnungen wurden ohne Fenster belassen. Es gibt keinerlei künstliche Beleuchtung. Die Bodenarbeiten aus Kupfer vermitteln über die Materialeigenschaften des Metalls eine hohe Wertigkeit. Im Kontext der Baracke auf dem kargen Estrich muten sie wie Überbleibsel, wie Fundstücke aus einer anderen Zeit an. Die beiden Zylinder liegen in beträchtlicher Entfernung zueinander, scheinbar zufällig positioniert. Die Entfernungen der Objekte zueinander sind das Grundthema der Skulpturen, welches sich auch in fast ironischer Weise an den Titeln, die an Kinderreime gemahnen, manifestiert. "*In each of these relationships you have the identical pair, but each is composed in a different relation and manifesting a different identity.*"¹⁴² In ähnlicher Weise wie bei den Arbeiten Donald Judds muss man auch Roni Horns Skulpturen umschreiten, von unterschiedlichen Perspektiven aus anschauen, sie physisch erfahren.

Beim ersten Besuch des Verfassers in Marfa war eine Ausstellung des Schweizer Malers **Richard Paul Lohse**¹⁴³ (**Abb. 83**) in einer der Baracken zu sehen, die durch eine Zusammenarbeit mit der Richard Paul Lohse Stiftung in Zürich realisiert werden konnte. Lohse, den man zu den "Zürcher Konkreten" zählt, hatte aus spätkubistischen Anfängen heraus eine konstruktive Malerei entwickelt, die sich an Piet Mondrian und G. Vantongerloo orientierten. Seine Bilder zeichnen sich durch eine strenge

¹⁴² Horn, Roni: Ohne Titel, in: Art and Architecture, Marfa 2000, S. 71.

Horizontal-Vertikal-Gliederung von Farbflächen in modularer und serieller Anordnung aus. Es scheint evident, dass Judd in seiner Malerei und der zugrunde liegenden Geometrie sowie der Verwendung der Farbe Parameter entdeckt hatte, die auch für seine eigene Kunst von Relevanz waren. Die Ausstellungen der Chinati Foundation und die damit verbundene Künstlerauswahl sind daher immer wieder Beleg für mögliche Quellen und Bezugspunkte für Judds Schaffen. Die Ausstellungsgenealogie ist somit fast so etwas wie ein Verzeichnis von Assoziationssystemen des Künstlers.

Neben den Concrete Sculptures vor den Artillery Sheds und den 100 Aluminium-Skulpturen in den Sheds verfügt die Foundation über eine Reihe weiterer Werke **Donald Judds (Abb. 84)**, die jedoch nicht permanent ausgestellt werden. Es handelt sich um horizontale Wandarbeiten aus Metall, die ebenfalls in einer der Baracken auf der Längswand ausgestellt wurden. Bei der Ausstellungstätigkeit der Chinati Foundation wird seit dem Tod Judds im Jahre 1994 immer wieder darauf geachtet, in mehr oder minder regelmäßigen Abständen auch kleinere Ausstellungen des Künstlers zu realisieren. Man versucht bei der Installation der Arbeiten jene Kombinationen und Positionen zu berücksichtigen, die auch der Künstler selbst wohl gewählt hätte, um die gleiche Sorgfalt walten zu lassen, die er beim Einrichten einer Ausstellung stets forderte.

Für die Ausstellungen der Stipendiaten der Chinati Foundation steht das sogenannte **Locker Plant**, ein ehemaliges Ladenlokal im Stadtzentrum von Marfa, zur Verfügung. Hier waren es die Künstler selbst, die zum Ende ihres Aufenthaltes in Marfa eine Installation vornahmen. Judd hat hier nur wenige Eingriffe in die vorhandene Architektur vorgenommen und dennoch verleiht der einheitliche Lehmstrich dem einfachen Gebäude eine beeindruckende Geschlossenheit. Geradezu glaubt man auch diesem Gebäude eindeutige skulpturale Qualitäten attribuieren zu können, ja es erscheint harmonisch und proportional. Die Front des Gebäudes ist symmetrisch strukturiert: zwei gleich große Fensterbänder rahmen die Tür ein. Das ober- und unterhalb der Fensterbänder verlaufende Mauerband scheint nahezu gleich breit zu sein.

¹⁴³ Richard Paul Lohse lebte von 1902 bis 1988 in Zürich.

Der obere Gebäudeteil springt leicht zurück und nimmt ein Viertel der Gesamthöhe des Gebäudes ein. Judd hat das Gebäude sicherlich nicht nur aufgrund der guten funktionalen Voraussetzungen ausgewählt, sondern er mag auch schon die grundlegenden formalen Gegebenheiten des vollkommen einfachen Gebäudes erkannt haben. Robert Fones beschließt seinen Artikel über Marfa wie folgt: *"If you stay in Marfa long enough, everything starts to look Judd-like: the identical barracks buildings at Fort Russell; the white symmetrical facade of the Bank Building in the centre of Marfa; the modular division of windows on the Architecture Office; the regularly spaced modillions supporting the cornice of the Print Building; even the regular divisions on ordinary paneled doors. Perhaps the geometric simplicity of Marfa is one of the factors that attracted Judd to this town."*¹⁴⁴

¹⁴⁴ Fones, Robert: Amazing Space. Donald Judd's Works in Marfa, Texas, in: C, International Contemporary Art, Issue # 50, July-September 1996, S. 38.97

III.3.4. Das Chamberlain Building

Bei dem heute als Chamberlain Building¹⁴⁵ bezeichneten Gebäude handelt es sich um ein Lagerhaus, welches im Zentrum von Marfa, an der Main Street, liegt. (**Abb. 85, 86**) Für seine Errichtung - das genaue Baujahr lässt sich nur ungefähr bestimmen - war die verkehrsgünstige Lage maßgeblich. In dem Lagerhaus wurden Wolle und Mohair¹⁴⁶ aus der Umgebung zwischengelagert, bis sie durch die Eisenbahn weitertransportiert wurden. Die Eisenbahnschienen führen unmittelbar an der Halle vorbei. Über eine Laderampe konnten die Waren unkompliziert auf die Waggons verladen werden. Es handelt sich bei der Halle um einen halben Häuserblock, bestehend aus drei zusammenhängenden Gebäuden, die nicht nur die Lager, sondern auch Büros beherbergten. Zur Hauptstraße hin verfügt das Gebäude geradezu über skulpturale Qualitäten, da die Fassade abgestuft ist und sich so an Art Deco-Formen anlehnt. Sicherlich war auch diese für den Kontext eher ungewöhnliche Form der Fassade für Judd ein Auswahlkriterium.

Die einfache Wandkonstruktion, deren Wellblechdach von einem Stahlgerüst getragen wird, war beim Kauf des Gebäudes in sehr schlechtem Zustand, so dass allein die Instandsetzung viel Zeit in Anspruch nahm.¹⁴⁷ Anders als die übrigen Gebäude der Chinati Foundation war die Halle kommerziell und nicht militärisch genutzt. Sie ist das einzige Gebäude der Chinati Foundation mit einer permanenten Präsentation von Kunstwerken¹⁴⁸, welches in der Stadt liegt. Die sich immer wieder manifestierende Vorliebe Judds für die üppigen Raumvolumina von Hallen und deren konstruktive Ehrlichkeit zeigt sich am Beispiel des Chamberlain-Buildings sehr deutlich.

Da das Gebäude ursprünglich von heterogener Struktur war¹⁴⁹, lag Judd vor allem daran, die Raumvolumina zu vereinheitlichen. Indem Judd die

¹⁴⁵ Eine Bezeichnung, die sich auf die im Gebäude ausgestellten Skulpturen von John Chamberlain bezieht.

¹⁴⁶ Architektur 1989, op. cit., S. 75.

¹⁴⁷ Architektur 1989, op. cit., S. 75.

¹⁴⁸ Das zuvor erwähnte Locker Plant-Gebäude präsentiert die Kunstwerke der 'artists in residence' nur vorübergehend. In der Regel werden die Installationen nach Ausstellungsende zerstört.

¹⁴⁹ Architektur 1989, op. cit., S. 75. Hier heißt es: "Die Gebäude sind unterschiedlich breit, hoch und verschieden in der Anlage, aber sie liegen alle auf einer Ebene."

Türöffnungen zwischen den einzelnen Gebäudeteilen vergrößerte und sie versetzte, entstand eine Achse, die den gesamten Gebäudekomplex verbindet, und eine optische Einheit herstellt. (**Abb. 86**) Beim Besuch des Gebäudes vermittelt sich heute der Eindruck von Geschlossenheit, der nicht zuletzt dadurch verstärkt wird, dass die mit Lehm verputzten oder gefliesten Wände einheitlich mit einer gelbbraunen Farbe gestrichen wurden. Übereinstimmend in der Farbgebung sind auch alle Metallteile der Dachkonstruktion, die aus Well-Aluminium besteht. Die Belichtung der Räume wird durch in das Dach eingesetzte Oberlichter aus PVC gewährleistet und durch Fenster auf der den Bahngleisen zugewandten Seite des Gebäudes, an welcher sich Schiebetüren zum Verladen der Waren befunden hatten. Die Fenster sind auf die für Judd charakteristische Weise¹⁵⁰ viergeteilt. Jeweils eines der Viertel lässt sich drehen. Eine größere Version dieses Entwurfes hat Judd als Türen zwischen den einzelnen Gebäudeteilen konzipiert. (**Abb. 87**)

Im östlichen der drei nun zu einem verbundenen Gebäude entwarf Judd zu beiden Seiten der Zentralachse eine Büro- und eine Wohneinheit. So heißt es bei Judd: "*Außerdem sollten fast alle Räume, vor allem wenn sie Kunst enthalten, wohnlich sein.*"¹⁵¹ Tatsächlich sind nahezu alle der von Judd umgewandelten Gebäude so konzipiert worden, dass sie die drei Bereiche "Wohnen, Arbeiten und Ausstellen" miteinander kombinieren.

Die Umwandlung des Gebäudes manifestiert sich nach außen nur über die viergeteilten Holzfenster und dem sich am Gebäude entlang bis hin zur Hauptfassade ziehenden Garten von Sotol-Pflanzen. Die im Innern vollzogene Einheit der Räume spiegelt sich durch die Klammer der Bepflanzung auf der einen und durch eine Lehmziegelmauer auf der anderen Seite des Gebäudes wider. Die Lehmziegelmauer friedet den östlichen Teil des Gebäudes ein und reicht bis zu den Quersprossen der neuen Fenster. Das Definieren eines Raumes durch eine Einfriedung, eine Mauer, taucht in Marfa bereits bei der zuvor schon beschriebenen Mansana de Chinati auf. Über die funktionale Komponente hinaus erfüllen die Mauern stets eine skulpturale Aufgabe jenseits der bloßen Abgrenzung.

¹⁵⁰ Auch bei den Bauten der Chinati Foundation findet sich dieser Entwurf für Fenster und Türen. So etwa bei den Baracken, der Arena und den Artillery Sheds.

¹⁵¹ Architektur 1989, op. cit., S. 77.

Im Chamberlain Building werden dauerhaft 23 Skulpturen des Künstlers (**Abb. 88**) ausgestellt, die in den Jahren 1972 bis 1982 entstanden sind.¹⁵² Eine Reihe der Skulpturen sind in Amarillo, Texas, entstanden und nehmen in ihren Titeln ganz wahllos auf Städte und Landkreise des Staates Bezug.

III.3.5. Die Beton-Gebäude

Am Rande des Geländes der Chinati Foundation hatte Judd die Absicht, weitere Ausstellungsgebäude zu errichten. Zum ersten Mal sollten keine bereits vorhandenen Gebäude bereinigt und einer Metamorphose unterzogen werden, sondern es sollten insgesamt 10 neue Gebäude entstehen, die wiederum in drei Gebäudetypen unterteilt waren. (**Abb. 90, 91**) Die ursprüngliche Konzeption für das Fort D. A. Russell, welche noch aus der Zeit mit der DIA Art Foundation herrührt, beinhaltete, wie bereits ausgeführt, vorrangig die Präsentation von Werken der drei Künstler Judd, Chamberlain und Flavin. In diesem frühen Stadium der Planungen hatte sich Judd dazu entschlossen, *"dreizehn horizontale und drei vertikale Wandarbeiten und zwei große Bodenarbeiten aus Edelstahl"*¹⁵³ zu installieren. Die Arbeiten waren alle um 1980 entstanden, sie wurden jedoch nie der eigentlichen Idee entsprechend präsentiert. Ein Grund hierfür war, dass auf dem Gelände des Forts kein Gebäude mit ausreichenden räumlichen Gegebenheiten vorhanden war. Überdies schreibt Judd, sei es *"ermüdend, immer nur alte Gebäude umzubauen."*¹⁵⁴

Die zehn Gebäude sollten auf einem in zwölf Rechtecke aufgeteilten Feld entstehen, auf welchem sich wohl schon einmal während des Zweiten Weltkriegs Gebäude befunden hatten. Diese Tatsache war für Judd wesentlich, da er nur neue Gebäude auf bereits geschädigtem Land errichten

¹⁵² Die Skulpturen John Chamberlains tragen folgende Titel: Bushland-Marsh III, 1972-1973, Chili Terlingua, 1972-1974, Falfurrias (Marshmellow), 1972, Glasscock-Notrees, 1972-1974; International 500, 1972-1973; Iraan Crocket, 1972-1975; Panna Normanna, 1972; Papalote Goliad, 1972-1975; Tapawingo, 1972; I, Mencius, 1975; Patino Nuevo, 1975; Abba Funn, 1979; Four Polished Nails, 1979; Roxanne Loup, 1979; Small Monument to a Swiss Monument, 1979-1982; Tongue Pictures, 1979; Broken Toe, 1980-1981; Dumb Name (One for Maurice), 1980-1981; Kunststecher, 1977; Gondola Ezra Pound, 1982; Gondola William Carlos Williams, 1982.

¹⁵³ Donald Judd: Beton-Gebäude in, Architektur 1989, op. cit., S. 86.

¹⁵⁴ ebd.

wollte.¹⁵⁵ Seiner Ansicht nach war schon genug Land durch sinnlose Bauten und zudem schlechte Architektur zerstört worden, so dass es eigentlich nicht nötig sei, weiteres Land zu vernichten. Die Gebäude verfügen über drei unterschiedliche Höhen und Breiten und sind alle auf einem quadratischen Grundriss angelegt. Die Abmessungen sind 18 x 18 x 6 m, 12 x 12 x 6 m und 9 x 9 x 9 m.¹⁵⁶ Abermals hatte Judd wie schon bei den Artillery Sheds ein Tonnengewölbe als Dachform gewählt. Die Gebäude sollten aus einzelnen Betonteilen zusammengesetzt werden. Judd beabsichtigte, die Bauten ohne Sockel direkt auf das flache Land zu setzen. Zwischen den zehn Gebäuden sollte eine Art Platz entstehen, der über ein Wegeraster die unterschiedlichen Gebäude miteinander verbinden sollte. Auch die Nutzung und Aufteilung der Werke hatte der Künstler schon genau vorbestimmt: *"Zwei Gebäude werden jeweils eine große Bodenarbeit aus Stahl beherbergen, zwei jeweils drei vertikale Arbeiten, vier jeweils drei horizontale Arbeiten, und zwei werden zweistöckig sein, in ihnen werden Büros und Wohnräume untergebracht."*¹⁵⁷ Auch bei den Beton-Gebäuden war also - den Juddschen Idealen entsprechend - eine Mischnutzung vorgesehen. Wie in den meisten seiner anderen Gebäude sollte auch in den Beton-Gebäuden die Möglichkeit bestehen, dort auch zu wohnen. Auch für die Mansana de Chinati (The Block) hatte Judd einen Entwurf ausgearbeitet, der die Errichtung dreier ähnlicher Gebäude vorsah.

Anlässlich der Besprechung der Artillery Sheds und ihrer Ergänzung durch die Tonnendächer aus praktischen Erwägungen, aber auch aus Überlegungen zur Proportion der Gebäude heraus, war bereits auf die

¹⁵⁵ *"Ich habe nie etwas auf unberührtem Land gebaut."* Architektur Münster 1989, op. cit., S. 55. Und weiter: *"Neuland sollte nicht bebaut werden. Es gibt Ausnahmen, aber diese Regel ist leichter zu befolgen als man denkt. Die Städte in den Vereinigten Staaten breiten sich aus, aber selbst in Europa, ja selbst in Japan könnte das Land rigorosier erhalten werden."* Donald Judd: Kunst und Architektur, in: Architektur 1989, op. cit., S. 170.

¹⁵⁶ Donald Judd: Kunst und Architektur, in: Museumsarchitektur: Texte und Projekte von Künstlern, Köln 2000, S. 53: *"Viele Arbeiten sind eingelagert. Dafür habe ich einen neuen, 108 x 144 m großen Komplex von zehn Gebäuden geplant, sehr offen, ohne Mauer, scheinbar auf offenem Weideland, tatsächlich aber auf Land, das bereits durch frühere Bauten, deren Fundamente noch vorhanden sind, geschädigt ist."*

¹⁵⁷ Architektur 1989, op. cit., S. 88.

Inspirationsquelle zu dieser Dachform verwiesen worden.¹⁵⁸ Judd erachtete diese Tonnenform wohl als Inbegriff einer industriell inspirierten, skulptural und ästhetisch voll befriedigenden Form und so hatte er, auch um den Raumanforderungen gerecht zu werden, gleich ein Ensemble aus zehn Gebäuden geplant. In den Entwürfen mutet das Areal als Mischung eines Lagerkomplexes und einer Kultstätte an, was noch durch die vorgegebenen Wege zwischen den Bauten und die damit erfolgende Besucherchoreographie verstärkt wird.

Zum Ende der achtziger Jahre (1987) wurde mit den Arbeiten an dem Komplex begonnen und es wurden zunächst zwei der kleinen einstöckigen Gebäude ausgeführt. Obwohl Judd bei einem Statiker Rat gesucht hatte, scheiterte das Projekt. Die Betonschalen des Daches waren zu schwer für die Seitenwände und da nicht mit einem richtigen Fundament gearbeitet worden war, kippten die Wände nach außen weg, so dass sie mittels Holzträgern gestützt werden mussten.

Judds erstes und einziges selbst entworfenes und auch errichtetes Gebäude war ein Misserfolg. Seine Vision eines Ausstellungsraumes genügte zwar im Entwurf seinen ästhetischen Ansprüchen, allerdings waren dem Formwillen auch konstruktive Komponenten unterworfen worden, so dass es bei diesem Versuch bleiben musste. Der Tod Judds verhinderte, dass an dem Projekt weiter gearbeitet wurde. Die beiden einzigen gebauten Beton-Gebäude wurde baukonstruktiv gesichert und stehen noch heute am vorgesehenen Platz. Robert Fones schreibt in seinem Bericht über die Chinati Foundation und die Betongebäude: "*The isolation and abandonment of the site and its sweeping vista of the distant Chinati Mountains is reminiscent of a classical ruin.*"¹⁵⁹ Und weiter: "*Perhaps it is appropriate that these buildings remain unfinished, a testament to Judd's idealized Platonism stymied by the limits of existing technology.*"¹⁶⁰

¹⁵⁸ Architektur 1989, op. cit., S. 69: "*In Valentine, einem Ort in der Nähe, knapp 50 km entfernt, gab es ein großes stählernes Lagerhaus in der Form eines Bogens vom Boden bis zum Boden, mit sehr tiefen und breiten Wellen.*"

¹⁵⁹ Fones, Robert: Amazing Space. Donald Judd's Works in Marfa, Texas, in: C, International Contemporary Art, issue #50, S. 38.

¹⁶⁰ Ebd.

III.4. Eichholteren, Küssnacht am Rigi

Das jüngste nahezu vollendete Projekt¹⁶¹ Judds ist "Eichholteren", ein 1943 auf einem sanft ansteigenden Seegrundstück in Küssnacht am Rigi erbautes Hotel, welches Judd in den Jahren zwischen 1989 und 1993 schrittweise nach seinen Plänen umbaute.¹⁶² (**Abb. 92, 93, 94**)

Die Topographie des Ortes am Vierwaldstättersee ist von "spektakulärer Einfachheit¹⁶³". Das Haus wurde gleichsam auf einer Aussichtsplattform errichtet, die den Blick auf die den See umgebenden Berge und den See selbst freigibt. Der Bezug zu den anderen Häusern des Stadtteils Eichholteren tritt zurück, einzig die Achse zum Bootshaus und die Betonung der das Haus umgebenden Terrasse als rektanguläres Geviert definieren den Raum des Grundstücks. Das Haus liegt am Rande der Siedlung, so dass sein solitärer Charakter noch betont wird.

Die Wahl des Ortes war auch hier wiederum vom Zufall bestimmt. Seit den achtziger Jahren ließ Judd seine Metallskulpturen in der Schweiz¹⁶⁴ fertigen und so schien ihm die Schweiz auch als Standort zur Vorbereitung seiner Ausstellungen in Europa ideal. Ein Kunstsammler und Freund Judds, der nach einem Anlageobjekt suchte und Judd seine Hilfe angeboten hatte, kaufte die Liegenschaft Eichholteren 1988 in einer Versteigerung. Er vermietete das Haus an Judd und ließ ihm beim Umbau völlige Freiheit. Der eher unscheinbare Bau war im Jahr 1943 als Hotel und Ausflugsrestaurant errichtet worden (**Abb. 95, 96, 97**) und, bedingt durch die für die Kriegsjahre typische Architektur, zeichnet sich das Gebäude durch eine klare Gebäudestruktur und einen sehr pragmatisch konzipierten Grundriss aus. (**Abb. 98, 99, 100**) Auf allen drei Etagen durchläuft ein Korridor das Gebäude auf seiner gesamten Länge. Links und rechts des Korridors waren die

¹⁶¹ Die Innenausbauten wurden abgeschlossen, jedoch hatte Judd für die Gestaltung der Terrasse und des Grundstücks weitere Pläne erstellt, die nicht mehr zur Ausführung gelangten.

¹⁶² Eine Darstellung des Umbaus sowie eine Dokumentation des derzeitigen Zustands findet sich in: Donald Judd: Eichholteren, Stuttgart 1994. Zusätzliche wertvolle Angaben zum Umbau des Hauses erhielt der Autor von Adrian Jolles, Zürich, der einen Großteil der Bauarbeiten mit begleitete und vor Ort überwachte.

¹⁶³ Vgl. Meyer, Adrian: Metamorphose, in: Donald Judd: Eichholteren, Stuttgart 1994, S. 11.

verschiedenen Funktionsbereiche untergebracht. Im Erdgeschoss befanden sich zu linker Hand Restaurant und Gaststube (**Abb. 101 bis 104**), auf der rechten Seite die Toiletten und die große Küche. Die über eine doppelläufige Treppe zu erschließenden zwei Geschosse des Hauses weisen dieselbe Grundstruktur auf. Die jeweils gleich großen Gästezimmer befanden sich zu beiden Seiten des Korridors. Die einzige Ausnahme bildet hier die Wohnung der Eigentümer im 1. Stockwerk, die die Regelmäßigkeit der Zimmeraufteilung aufbricht.

Die Fassade des Hauses ist ausgesprochen einfach und unspektakulär, gar belanglos. Nach Pevsner wäre das Hotel wohl eher als simples 'Gebäude', denn als 'Architektur' einzustufen. Judd nahm sich just dieses Umstandes an und belegte, dass auch in äußerst einfachen Strukturen zumeist architektonische Qualitäten verborgen liegen. (**Abb. 105, 106**)

Das Gebäude stand auf einem wohl künstlich aufgeschütteten Sockel, der den Aussichtscharakter des Ortes noch betonen sollte. Die vorgespiegelte Natürlichkeit dieses Hügels wollte Judd noch hervorheben und deutlich von der eigentlichen Topographie trennen. Er ersann einen Steinsockel und somit eine Art Bühne oder Podest für das Gebäude. Gleichzeitig, ohne selbstverständlich das Gelände weiter zu erhöhen, gelang es Judd auf subtile Weise das Gebäude aus seiner Umgebung hervorzuheben, so dass jeder Spaziergänger, der von Küsnacht aus am See entlang in Richtung Eichholtern läuft, der Tatsache gewahr wird, dass es sich um ein »*besonderes*« Anwesen handeln müsse. Mit dem das Haus umgebenden Sockel variiert Judd die in Marfa praktizierte Umfriedung von Anwesen.

War es in Texas noch nötig, sich von Verkehrslärm abzusichern und einen Komplex skulptural zusammenzufassen, so setzte er hier das Anwesen ganz exponiert in eine Wechselwirkung mit der Landschaft und dem See. Überdies hat die umlaufende Terrasse auch noch eine Bedeutung für Judds Interesse für Proportionen. Die Breite der neuen Terrasse steht im Verhältnis 2:3 zu der äußeren Breite des Hauses. Jolles sieht dies als "*Projektion der inneren Ordnung nach außen*"¹⁶⁵ und in der Tat vermittelt das Haus nun im Zusammenwirken mit seiner Terrasse Ebenmäßigkeit und Harmonie.

¹⁶⁴ Die Fertigung erfolgte in der Aluminium Fabrik Menzikon.

¹⁶⁵ Jolles, Adrian: Eichholtern, in: Donald Judd: Eichholtern, Stuttgart 1994, S. 9.

Die der Straße zugewandte Giebelfassade wird in der Waagerechten von den drei mit Fensterläden versehenen Fenstern in der ersten und zweiten Etage betont. Die Fenster orientieren sich symmetrisch um die Mittelachse der Fassade. Die strenge Geometrie der Fassade wird durch hervorspringende Mansarden im 2. Obergeschoss gemildert. In Zusammenhang mit den hölzernen Fensterläden ahmt das Haus so traditionelle Schweizer Bauformen nach. Diese Elemente machten es auch in Zeiten von reduzierter Bautätigkeit und Geldknappheit erkennbar und für die Einheimischen vertraut.

Außerhalb des Sockels befindet sich auf einer tiefer gelegenen Ebene, die von Judd durch Bodenbelag und Reinigung bearbeitet wurde, die Gartenterrasse des Hotels auf einem von Platanen bestandenen Geviert. Über einen unterirdischen Tunnel, der unter dem Terrassensockel hindurchführt, ist die Gartenwirtschaft mit dem Hotel verbunden. Die Bewirtschaftung erfolgte so unauffällig und schnell direkt aus den Wirtschaftsräumen. Von dieser Ebene aus gelangt man direkt über wenige Stufen auf die das Haus umgebende Wiese bis hinunter zum See, an welchem sich ein kleines Bootshaus befindet, welches Judd ebenfalls in seine Planungen miteinbezogen hatte. **(Abb. 108)**

Als Judd sich mit den Planungen zu der Metamorphose des Hauses befasste, war klar, dass er mit der vorhandenen Bausubstanz respektvoll, jedoch ohne falsche Sentimentalität umzugehen gedachte. Sein Respekt bezog sich vor allem auf jene Elemente am Haus, die gewisse handwerkliche Fertigkeiten und eine Sensibilität für das verwendete Material erkennen ließen.

Die schon im Ursprungsbau existierende Mittelachse in allen Geschossen beließ Judd bei, zumal es sich um tragende Wände handelte, die nicht allzu viel Spielraum ließen. Um die Kleinteiligkeit der Raumstruktur aufzuheben, löste Judd die Korridorwände in einem Raster von 1,5 Metern auf, dynamisierte und öffnete so nahezu die gesamte Geschossfläche. Das Rastermaß von 1,5 m entlehnte Judd dem Rhythmus der Fensteröffnungen und baute so augenfällige Bezüge vom Außen zum Innen des Gebäudes auf. Wesentlich für die Gestaltung der einzelnen Etagen sind auch die Decken-

und Fußbodenverkleidungen, die Judd als parallele, sich spiegelnde Flächen konzipiert hat.

Bereits im Haus in der Spring Street in New York findet sich eine ähnliche Auffassung bei der Konzeption von Decken- und Fußbodenflächen. Konstruktionstechnisch lag es Judd daran, für den gesamten Bereich des offenen, in eins gefassten Raumes eine Lösung zu finden, die erstens vermied, die ohnehin niedrige Deckenhöhe weiter zu senken und zweitens, die Decke durchlaufend, ohne Unterbrechung als zusammenhängende Fläche zu definieren. Wichtig war es hierbei auch, gänzlich auf Lichtinstallationen an der Decke zu verzichten, so dass die Symmetrie Decke - Boden noch verstärkt wird. Im Erdgeschoss wurden als Bodenbelag feingeschliffene Granitplatten verwendet, die Judd auch für die Terrasse vorgesehen hatte. Optisch hätte er so abermals eine Verknüpfung von Innen und Außen erreicht und die Terrasse klar als einen dem Haus zugehörigen Erfahrungsraum determiniert. Im 1. und im 2. Obergeschoss¹⁶⁶ wurde für die Decke und den Boden dasselbe Holz verwendet. Der Effekt der gespiegelten Flächen tritt hier also in seiner reinsten Form zu Tage. Die Autonomie der Boden- und Deckenflächen wird noch dadurch verstärkt, dass entgegen der sonst üblichen Ausführung mit Sockelleisten die Wandanschlüsse als Schattenfugen ausgeführt wurden.

Im Erdgeschoss und im 1. Geschoss ging es Judd um die Schaffung eines großen zusammenhängenden räumlichen Gefüges. Die Querwände der Wirtsstube und die Zimmerwände in der ersten Etage wurde daher entfernt. Als abgetrennte Bereiche verblieben jeweils die Räume mit sanitären Einrichtungen, die Küche, Abstellräume und das Treppenhaus, über welches sämtliche Geschosse erschlossen werden.

Das Haus in Eichholteren passt insofern zu den von Judd bis zu diesem Zeitpunkt umgewandelten Gebäuden, als es auch ohne jeglichen architektonischen Formwillen nach einem bestimmten Schema in dekarst einfacher Manier errichtet wurde und es Judd vermochte, die insignifikante

¹⁶⁶ Da das Haus während der gesamten Renovierungsarbeiten bewohnt wurde, begann man mit den Arbeiten im zweiten Obergeschoss. Zahlreiche Mängel und Fehler in der Verarbeitung des Holzes lassen auf vielfältige Probleme bei der Ausführung schließen. Obwohl das durch die Temperaturschwankungen 'arbeitende' Holz zwischen den Paneelen teilweise große Spalten entstehen ließ,

Gebäudestruktur in ein ästhetisches Ensemble zu befreien und zu transformieren. Mit Marfa verbindet das Haus seine landschaftliche Komponente, die in Gestalt der Berge und des Vierwaldstätter Sees zu konstituierenden Faktoren des Gesamteindrucks werden. Judds modulares Denken offenbart sich im Innenraum, aber auch seine Detailverliebtheit und sein gerechtes folkloristisches Interesse an lokaler Kultur.

III.5. It's hard to find a good lamp (Schwer, eine gute Lampe zu finden) - Judds Möbelentwürfe

In Ergänzung zu den zuvor beschriebenen Architekturen Judds und zu seiner künstlerischen Genese sei auf seine zahlreichen Möbelmodelle verwiesen, die durch die Ausstellung des Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam und der Villa Stuck 1993 ausführlich vorgestellt worden sind.¹⁶⁷ In diesem Katalog kommt Donald Judd mit einem Artikel zu Wort, der den für diesen Abschnitt gewählten Titel trägt: "A good lamp is hard to find" und der all jene Überlegungen des Künstlers anführt, die ihn zu eigenen Entwürfen bewegen haben.

Die Möbel bilden ein wichtiges Bindeglied zwischen den ab 1963 entstandenen Skulpturen des Künstlers sowie seinen Architekturen. Viele der Möbelentwürfe wurden von Judd zur Serienreife geführt. Sie können heute über seine Galerien in den Vereinigten Staaten und Europa bezogen werden. Zu den Parallelen in der Gestaltung seiner Möbel und der Formensprache in der Architektur sagt Judd: *"Allerdings sind Ähnlichkeiten unvermeidbar, wenn jemand, der Kunstwerke schafft, sich auch mit Möbeln und Architektur befasst. Das formale Interesse bleibt dasselbe. Wenn man in der Kunst einfache Formen bevorzugt, wird man nicht komplizierte für Architektur entwerfen."*¹⁶⁸

verzichtete Judd auf eine Überarbeitung bzw. Neuausführung. Adrian Jolles führt dies auf Judds Respekt gegenüber den handwerklichen Arbeiten zurück.

¹⁶⁷ Vgl. Donald Judd: Furniture. Retrospective, Rotterdam 1993.

¹⁶⁸ Judd, Donald: It's hard to find a good lamp/Schwer, eine gute Lampe zu finden, in: Furniture 1993, op. cit., S. 7. Hierzu auch Stein, Laurie A.: Donald Judd Furniture, Currents 47, Saint Louis Art Museum 1991, unpaginiert: *"It is tempting to compare Judd's sculpture with his furniture. However, there is an immediate and*

Die ersten Möbel entstehen bereits 1968 als Judd das Haus in der Spring Street 101 in New York gerade erworben hatte. Es handelte sich um einfache Betten, die für die Kinder eingebaut wurden und ebenso um zwei Waschtische, die speziell für das Badezimmer angefertigt wurden und um ein paar Regale. Es entstanden eine Reihe weiterer Möbelentwürfe¹⁶⁹, die spezifische Situationen im Haus Spring Street 101 zum Ausgangspunkt hatten. Die Art und Weise, wie Judd zum Möbeldesign gekommen ist, erscheint vertraut. Viele Künstler und Architekten, unter ihnen William Morris und Joseph Hoffmann haben den Mangel an 'gutem' Mobiliar mit eigenen Entwürfen beantwortet. Auch wenn Judd bei seinen Entwürfen später durchaus an eine Serienproduktion denkt, so unterscheidet ihn dieser Punkt doch klar von den vorgenannten, da er die Produktionsverantwortung nicht vollkommen abgeben wollte. (**Abb. 109 bis 112**)

Judd revidierte viele seiner Konzeptionen, so dass von einer ausführlicheren Möbelproduktion erst in der texanischen Zeit gesprochen werden kann. Von seinen ersten Versuchen im Bereich des Möbeldesigns war Judd nicht sonderlich angetan. Zu sehr beschäftigte ihn der Raum, in welchem das Möbelstück benutzt werden sollte, seine Funktion, die Materialität und Ausführung des Objektes. Auch der Konflikt des Künstlers, der sich als Architekt betätigt und darüber hinaus auch noch Möbel entwirft, trieb ihn um. So schreibt Judd: *"Man fragt mich oft, ob diese Möbel zur Kunst gehören, weil schon vor ungefähr zehn Jahren Kunstwerke entstanden, die als Möbel dienen konnten. Aber Möbel bleiben Möbel und sind Kunst nur insofern, als Architektur, Keramik, Textilien und viele andere Dinge Kunst sein können. Wir halten diese Möbel aus Kunstgalerien heraus, um Missverständnisse zu vermeiden; das entspricht nicht meinen Vorstellungen."*¹⁷⁰ An anderer Stelle

essential difference between Judd's sculpture and his furniture and architecture; the role of function as a determining element for the object."

¹⁶⁹ "Ich entwarf auch einen großen Tisch mit Stühlen, eigentlich eher Bänken, die aus achtelzölligem rostfreiem Profilstahl, Messing oder Kupfer hergestellt werden sollten. Dazu kam es aber nicht, weil die dritte Etage des Gebäudes, um die es ging, völlig offen ist, eigentlich nur aus zwei Flächen bestehend, nämlich Fußboden und Decke, während Tisch und Bänke geschlossene Formen sind." Judd, Donald: It's hard to find a good lamp/Schwer, eine gute Lampe zu finden, in: Furniture 1993, op. cit., S. 8.

¹⁷⁰ Judd, Donald: It's hard to find a good lamp/Schwer, eine gute Lampe zu finden, in: Furniture 1993, op. cit., S. 19.

nimmt Judd Bezug auf seine Versuche, aus Skulpturen heraus einen Couchtisch zu entwickeln und er musste nach der Anfertigung eines Modells einsehen, dass diese Übertragung nicht funktioniert hatte.¹⁷¹ Ihm ging es nicht darum, durch seine Möbelentwürfe seine Kunst zu popularisieren, sie "anwendbar" zu machen. Die Möbel sind vielmehr in Ergänzung zu seinen vorangegangenen Überlegungen entstanden. Tatsächlich jedoch ist das Zusammenspiel von Funktion und räumlicher bzw. materieller Integrität von großer Wichtigkeit. Auch das von Judd immer wieder postulierte Raum-Zeit-Kontinuum, seine Suche nach Ganzheit sind hier wesentlich: *"Das große Problem ist, den Sinn für das Ganze aufrecht zu erhalten (...). Ich möchte, dass es als ganzes Ding existiert."*¹⁷²

Nach den ersten Versuchen mit den Möbeln für das New Yorker Haus wird das 'Möbelproblem' erst wieder mit dem Umzug nach Texas virulent. Auch Brigitte Huck spricht davon, dass der Anlass, erneut mit Möbelentwürfen zu beginnen, ein ganz pragmatischer gewesen sei, da Judd dies so in seinen Schriften auch darstellt.¹⁷³ In Texas fehlte es offenbar an geeignetem Mobiliar, und so sollten eigene Entwürfe diesen Mangel beheben. Dies mag zum Teil durchaus der Realität entsprechen, wengleich auch die oben bereits angesprochene Suche des Künstlers nach Ganzheit auch schon das Streben beinhaltet, Räume, die er zum Leben, Arbeiten und Ausstellen nutzt, ganzheitlich zu gestalten.

"Ich behielt das Haus und zog mit meinen beiden Kindern nach West-Texas, wo ich ein kleines Haus am Stadtrand mietete. Es bestand aus vier gleich großen Räumen, jeder nicht ganz 3,5 Meter im Quadrat. Es enthielt keine Möbel, man konnte auch keine kaufen, alte nicht, weil das Städtchen seit seiner Gründung 1883 nicht kleiner oder anders geworden war, und auch keinen neuen, weil die wenigen Geschäfte nur Nepp-Stilmöbel oder

¹⁷¹ Donald Judd: Über Möbel, in: Architektur 1989, op. cit., S. 125. "[...] heraus kam ein schlechter Tisch, den ich später weggeworfen habe."

¹⁷² Glaser, Bruce: Questions to Stella and Judd, in: Art News, September 1966. Reprint in: Battcock, Gregory (Hg.): Minimal Art. A Critical Anthology, New York 1995, S. 148-164; S. 154.

¹⁷³ Huck, Brigitte: Die Möbel,, in: Furniture 1993, op. cit., S. 92.

*Küchenmöbel aus Stahlrohr mit Kunststoffoberflächen führten, die mit blöden geometrischen Mustern oder Blümchen bedruckt waren.*¹⁷⁴ (Donald Judd)

In Judds Pamphlet folgt die bissige Analyse des us-amerikanischen Stilbewusstseins, welches nach seinem Dafürhalten noch stark von viktorianischen Einflüssen geprägt sei.¹⁷⁵ Judd führte diese 'nostalgische' Rückwendung zum Stil des 19. Jahrhunderts auf Legitimationsfragen zurück, die im wesentlichen in der sozialen Struktur zu finden sind. Der Stil der Vergangenheit verleihe Status, indem er eine höhere Klassenzugehörigkeit suggeriere, als sie der Käufer tatsächlich innehat. Ob nun wirklich antik oder auch nur der Gestaltung des 19. Jahrhunderts nachempfunden, dies ist für Judd fast irrelevant. Was allein zählt, ist der Schein und was Judd verurteilt, ist die metaphorische Bedeutung des viktorianischen Stiles und sein Verrat an den Prinzipien von Funktion und Formgebung. Als eines der ersten Möbelstücke entsteht ein Bett, *"das aus einer geschlossenen Plattform aus einfachen Brettern bestand, die in der Mitte durch eine ebenfalls aus einfachen Brettern gebaute, freistehende Wand getrennt war. Das Bett war so konzipiert, dass die Tischlerei die wenigen unterschiedlichen Längen zurechtschneiden und ich sie dann an Ort und Stelle zusammennageln konnte."*¹⁷⁶

Das am Bett ausprobierte Gestaltungsprinzip bleibt kennzeichnend auch für die weiteren Entwürfe, die in Marfa entstanden. Konstant durchgehaltene Orthogonalität, minimal durch Diagonalen variiert, sparsame, minimalistische Gestaltung sind die Parameter für alle entworfenen Möbel. Die Einfachheit der Form wird durch Fächer, durch über Eck gestellte Rückenlehnen und zuweilen ausgesprochen hochwertige Materialien und deren Verarbeitung bereichert. Die Sorgfalt mit der beispielsweise Verzapfungen im Holz ausgeführt wurden oder die Platzierung von Schrauben vermitteln etwas von der von Judd geforderten Integrität und der Kongruenz von Form und

¹⁷⁴ Judd, Donald: It's hard to find a good lamp/Schwer, eine gute Lampe zu finden, in: Furniture 1993, op. cit., S. 8.

¹⁷⁵ Ebd., S. 11.

¹⁷⁶ Architektur 1989, op. cit., S. 127.

Funktion.¹⁷⁷ Alle Möbelentwürfe sind von harmonischer Einfachheit. Zuweilen hat Judd in einem Möbelentwurf unterschiedliche Funktionen vereint. So existieren beispielsweise Kombinationen aus Regal und Bank, Tisch und Bank oder Regal und Pult. Auch wenn er selbst den Vergleich mit seinen Skulpturen stets problematisch, um nicht zu sagen unzulässig fand, so nimmt man die Möbel trotz ihres expliziten funktionalen Charakters sehr als Objekt wahr. So klar und rein ist die Formgebung, so kompromisslos die Verbindung von Form und Funktion.

Die ersten Möbel sind aus einfachem Kiefernholz gefertigt. Mit weiteren Experimenten im Möbeldesign und auch einer breiteren Palette an Funktionsbeschreibungen geht Judd allmählich zu edleren Hölzern wie Ahorn, Kirsche oder Nussbaum über. Im Gegensatz zu den allerersten Möbeln werden diese von Tischlern in professionellen Werkstätten gefertigt. Wie bei seinen Skulpturen hat Judd auch hier den eigentlichen Werkprozess auf Dritte übertragen. Ab 1984 experimentierte Judd dann auch mit Metallmöbeln, so dass eine weitere Parallele zu seinem skulpturalen Werk festzustellen ist. Berücksichtigte er beim Holz noch dessen natürliche Maserung für die ästhetische Gesamtwirkung des Objektes, so legte er bei den Metallmöbeln auf eine möglichst einheitliche und unhierarchische Oberfläche Wert. Bei den Holzmöbeln setzte er zunehmend auch gefärbtes Holz ein und bei den Metallmöbeln sind es schließlich insgesamt 15 RAL-Farben, die zum Einsatz kommen.¹⁷⁸ Die Primärfarben und die Geometrie, die auch für das skulpturale Werk Determinanten sind, finden sich auch in der Juddschen Möbelproduktion. Judd definiert die Möbelobjekte jedoch ganz klar als benutzbare Alltagsgegenstände. Dies lässt sich vor allem in Marfa aufzeigen, wo er insbesondere an jenen Orten, die für gemeinschaftliche Zusammenkünfte bestimmt sind, Möbelformen einsetzte, die klar funktional bestimmt sind, die jedoch auch einen klaren Formwillen erkennen lassen und mit oft einfachen Hölzern gefertigt wurden. Im eher privaten Bereich finden sich jene Möbel, die aus Edelhölzern oder aus Aluminium gefertigt sind und filigraner, skulpturaler wirken. Obwohl Judds Möbel als hochdifferenzierte Typen erscheinen, so teilen sie doch bestimmte formale und konzeptionelle Eigenheiten. Einfachheit, Einheit von Form und

¹⁷⁷ Huck, Brigitte: Die Möbel, in: Furniture 1993, op. cit., S. 93.

Inhalt, sorgfältig bestimmte Proportionen und Raumvolumina finden sich in allen Entwürfen. Einige Entwürfe existieren nur in Holz, andere wiederum nur in Metall, manche hingegen können in beiden Materialien ausgeführt werden. Die Wahl des Fertigungsmaterials ist immer zentrales Element des spezifischen Objektcharakters.

Wesentlicher Umstand bei den Metallmöbeln beispielsweise ist auch die Möglichkeit, diese unlimitiert in Massenproduktion herstellen zu können.¹⁷⁹ Bei seinen Überlegungen zu der Verfügbarkeit und der Zugänglichkeit zu seinen Möbeln beklagt Judd einen Missstand in der Konsumgesellschaft:

*"Man kann nicht einfach in einen Laden gehen und einen Stuhl kaufen. Seitdem in Nordamerika der "Missions-Stil" in den zwanziger Jahren aus der Mode kam und auch in England ähnliche Möbel, wie sie William Morris entwickelt hatte, dasselbe Schicksal ereilte, hat es keine Möbel mehr gegeben, die schön anzusehen, überall erhältlich und auch noch bezahlbar sind."*¹⁸⁰

Die Verfügbarkeit eines Möbelstücks sieht Judd offenbar auch als unverzichtbare Komponente für 'ein demokratisches Möbelstück' an, wenn er auch konstatieren muss, dass diese Verfügbarkeit eines Möbelstückes auf dem Markt eine Massenproduktion voraussetzt, welche wiederum mit seinen

¹⁷⁸ Ebd., S. 95.

¹⁷⁹ Diese Option bleibt leider hypothetisch: "Die meisten Möbel, die ich entworfen habe, sind wegen ihrer Konstruktion ziemlich teuer und schwer erhältlich. Wir haben ernsthaft versucht, die Preise herabzusetzen, aber die Möbel sind einzeln handgearbeitet, im Grunde auch die von Janssen produzierten Exemplare aus Stahlblech. Größere Auflagen würden sie etwas billiger machen, die Handarbeit aber kaum einschränken." Judd, Donald: It's hard to find a good lamp/Schwer, eine gute Lampe zu finden, in: Furniture 1993, op. cit., S. 13.

¹⁸⁰ Ebd., S. 9. Tatsächlich führt die Literatur immer wieder die zwanziger Jahre als einen Endpunkt der Arts & Crafts-Bewegung an. So heisst es bei Boris, Eileen: Art and Labor. Ruskin, Morris and the Craftsman Ideal in America, Philadelphia 1986, S. 189. "In the consumer society of the 1920s, the handicraft revival lost its mass base, although the craftsman found a solid niche in both the art school and the studio, and the crafts concept of the architect-designed and -furnished home flourished." Und weiter ebenda: "However, though fashion trends would oscillate between the simple and the cluttered, the direction of modern art for the next half-century was toward functionalism and away from the inorganic ornamentation of the Victorian years. Arts and crafts ideals, therefore, if not precise styles, remained alive well into the twentieth century."

absoluten Maßstäben und Parametern, die er an Materialität und Ausführung anlegte, nicht zu vereinbaren war. Das Zitat führt den amerikanischen Missions-Stil als eine geradezu ideale Strömung in der Möbelgestaltung an. Judd bringt diese amerikanische Strömung mit dem Namen William Morris in Verbindung und damit auch zu der englischen Arts & Crafts-Bewegung, die in den Vereinigten Staaten eine bedeutsame Weiterentwicklung erfuhr. William Morris hatte 1861 zusammen mit Architekten und präraffaelitischen Malern eine Gesellschaft zur Herstellung kunsthandwerklicher Gegenstände gegründet, um durch eine vollkommen neue Ausrichtung und Ideologie der industriellen Massenproduktion minderwertiger Gebrauchsgegenstände entgegenzuwirken.¹⁸¹ Bei dieser Neuausrichtung des Kunsthandwerks orientierte man sich in nostalgisch-verklärter Art an der mittelalterlichen Handwerksstruktur. Man versuchte die Ästhetik der Objekte moralisch aufzuladen und die Gestaltungs- und Herstellungsidee mit "sozialistischen" Gemeinschaftsvorstellungen zu verbinden.

„Man muss William Morris' Bewunderung für das Mittelalter nicht teilen, um seiner Ansicht über die Wichtigkeit von Kunst und Architektur für die Gesellschaft, über die Notwendigkeit, die Welt, wie sie ist, nicht zu zerstören, zustimmen zu können. Aber alle betrachten Morris' Arbeit als "Stil", als Mode, die nach und nach insgesamt abgelehnt wurde.“¹⁸²

(Donald Judd)

Judds Rezeption der Arts & Crafts-Bewegung war, wie dieses Zitat zeigt, durchaus sehr reflektiert. Er war kein Anhänger der sprichwörtlich als "gut" postulierten "alten Zeit", er sah jedoch in dieser Bewegung inhaltliche Parallelen, die er auch für seine eigene Arbeit hätte übernehmen können. Die Arts & Crafts-Bewegung hatte in England als Reaktion auf die Transformation einer originär agrarischen Gesellschaft zu einer Industriegesellschaft begonnen. Bereits 1804 spricht William Blake von 'dark

¹⁸¹ Naylor, G.: The Arts and Crafts Movement, London 1971 und Boris, Ellen: Art and Labor: Ruskin, Morris, and the Craftsman Ideal in America, Philadelphia 1986 und Bowman, Leslie Greene: American Arts & Crafts. Virtue in Design, Los Angeles 1990.

satanic mills' und verdammt damit pauschal alle größeren Anlagen der Industrie. Dickens beschrieb etwas später die Zustände, in welchen verarmte Arbeiter in den Slums der Städte lebten. John Ruskin und William Morris schließlich setzten diesen Diskurs fort und machten die Industrialisierung für die Krankheiten der Gesellschaft verantwortlich und sahen die Rückkehr zur Integrität und Ursprünglichkeit des Handwerks als eine Rückkehr zu einer gesünderen und sich im Gleichgewicht befindlichen Gesellschaftsordnung an. Max Palevsky spricht gar davon, dass die Objekte der Art & Crafts-Bewegung "honest" seien und qualifiziert sie damit als einflussreiche Ideologie.¹⁸³ Im Falle Amerikas kann die Möbelproduktion der Shaker als unmittelbarer Vorläufer der Arts & Crafts-Bewegung gesehen werden. (**Abb. 113**) Vertrat man doch auch dort neben der religiös motivierten Gleichheit der Geschlechter, spirituelle Reinheit und ehrenwerte Handwerkerschaft und bei der Gestaltung von Möbeln die Grundsätze 'regularity is beauty' und 'beauty rests on utility'.¹⁸⁴

Es nimmt nicht Wunder, dass Judd ausgerechnet in dieser ästhetischen Bewegung viele Parallelen zu seiner eigenen Arbeit sah. Er hatte sich ausführlich mit der Kunstgeschichte und hierbei auch mit der Geschichte der Möbelgestaltung auseinandergesetzt. Hierbei galt sein Hauptinteresse den Entwicklungen seit Beginn des 19. Jahrhunderts.¹⁸⁵ Bei Leslie Greene Bowman heißt es: "*The American arts and crafts object can be defined as one produced in the late nineteenth century or early twentieth century whose conception and character resulted from its maker's awareness of some or all of the following tenets: the art value of everyday objects; handcraftsmanship; quality construction; solid, straightforward materials; design dedicated to function and environmental harmony; ornament derived from nature and*

¹⁸² Donald Judd: In Ergänzung, in: Architektur 1989, op. cit. S. 201.

¹⁸³ Palevsky, Max: Preface, in: American Arts and Crafts. Virtue in Design, Los Angeles 1990, S. 7.

¹⁸⁴ Vgl. Anscombe, Isabelle; Gere, Charlotte: Arts & Crafts in Britain and America, New York 1978, S. 19.

¹⁸⁵ "*From the late nineteenth century, the challenge to create aesthetically-conceived yet functional furniture has been embraced by numerous artists, architects, and cabinetmakers. Judd is highly literate about the history of furniture, and, as is apparent in the photographs of Spring Street and Marfa, he collects examples by major designers including Joseph Hoffmann and Gerrit Rietveld.*", in: Stein, Laurie A.: Donald Judd Furniture, Currents 47, Saint Louis Art Museum, 1991, unpaginiert. Bei dem Beispiel Joseph Hoffmann täuscht sich Laurie Stein allerdings. Beispiele für seine Möbel gibt es in Judds Besitz nicht.

subordinated to form and function; and the therapeutic influence of beauty and creativity in society."¹⁸⁶ Liest man diese Aufzählung, so ist in der Tat auffällig, wie sehr Judd in der Arts & Crafts-Bewegung Vorbilder für sein eigenes Tun entdeckt hatte: Eine geradezu sehnsüchtige Rückwendung zu einer Einheit der schönen und der angewandten Künste. Über die Möbel wird auch ein Bezug zu den gestalterischen Idealen Frank Lloyd Wrights deutlich, dessen Stuhlentwürfe für sein Atelier in Oaks Park, Illinois, (**Abb. 114**) als Vorläufer von Gerrit Rietvelds Red-Blue-Chair gelten. (**Abb. 115**) Diese Genealogie der Gestaltung ließe sich dann bis zu den Möbelentwürfen Donald Judds in direkter Linie fortsetzen.

Vor allem in Marfa wird deutlich, dass Judd diese handwerkliche Integrität, die Ehrlichkeit der Objekte, die die Arts & Crafts-Bewegung propagierte, auch im Kunsthandwerk der indianischen Ureinwohner Amerikas wiederfand. Im Komplex des Blocks ist bereits auf die indianische Keramik und auf die Teppiche und Decken verwiesen worden. Ebenso sammelte Judd Speerspitzen, mexikanisches Spielzeug und auch isländisches Kunsthandwerk.¹⁸⁷

Bei der Betrachtung der Juddschen Möbel ist auch der Blick auf ein weiteres Projekt des Künstlers aufschlussreich. Nachdem *The Block* in der Stadt zum Leben zu dritt viel zu klein war und überdies die Straße und die Getreidemühle für Lärmbelästigung sorgten, suchte Judd eine neue Behausung. In den achtziger Jahren erwarb er von Marfa ausgehend in Richtung des Rio Grande, in der Chihuahua-Wüste, eine lose zusammenhängende Kette von Ranches, die den Namen Ayala de Chinati tragen. (**Abb. 116**) Selbst von Marfa aus trat Judd noch einen weiteren Rückzug auf das Land an, um hier das Land vor den Menschen zu schützen und um tatsächlich als Farmer zu arbeiten. Die Ausstattung der Ranches mit Möbeln ist von einer Hinwendung zu einheimischen Mobiliar geprägt. Zwar finden sich auch hier vereinzelt Juddsche Möbelentwürfe und auch hier hat der Künstler eigene Werke in die Räumlichkeiten eingebunden. Vieles,

¹⁸⁶ Bowman, Leslie Greene: Introduction, in: American Arts and Crafts. Virtue in Design, Los Angeles 1990, S. 14.

¹⁸⁷ Unter den in der Chinati Foundation organisierten Ausstellungen finden sich immer wieder Präsentationen von Keramikern, aber auch von Kunsthandwerk. (texanisches Spielzeug, texanische Decken, guatemaltekisches Kunsthandwerk wie Textilien, Masken, Gemälde etc.)

insbesondere in der Casa Morales, gemahnt an ein Museum, welches sich mit lokaler Ranchkultur befasst. In der Küche erhalten Pfannen, Töpfe und Steingut geradezu installativen Charakter. Die Ranches, auf deren Grund sich Judd hat auch bestatten lassen, werden zu einem nostalgischen Ort des Rückzugs und der Rückwendung, zu einem zutiefst moralischen Ort, zu einer Zuflucht.

Die Skulpturen Judds, seine *specific objects*, die jenseits kunsthistorischer Kategorien ihre Existenz beanspruchen, sind auch Ausdruck einer Sehnsucht nach Reinheit, nach Ursprünglichkeit.

Über die Möbelauswahl in seinen Gebäuden in Marfa schafft Judd ein ikonographisches Programm. Die Reihe beginnt mit alten einfachen einheimischen Möbeln, sie setzt sich mit Beispielen der Arts & Crafts-Bewegung fort, bindet über ein Fenster auch Frank Lloyd Wright mit ein und vereint mit Ludwig Mies van der Rohe, Gerrit Rietveld, Alvar Aalto und Rudolph Schindler wichtige Exponenten der ganzheitlichen Auffassung von Architektur in der Moderne.

IV. Arbeiten für den öffentlichen Raum

Während der siebziger und achtziger Jahre hat Donald Judd auch öffentliche Projekte vorgestellt, die sich im wesentlichen mit Skulptur im öffentlichen Raum und im städtebaulichen Kontext befassen. Grundsätzlich handelt es sich dabei meist um Überlegungen zu urbanen Plätzen, zu einer Art Ortsbestimmung durch Kunst - Architektur - Skulptur, um Signale für gestalteten Lebensraum und um Eingriffe zur Erlangung einer schlüssigen Raumdefinition.

Bei einer Betrachtung der Arbeiten Donald Judds für den öffentlichen Raum fällt auf, dass der Künstler immer wieder auf das Kreismotiv für seine Skulpturen und Brunnenarbeiten zurückgegriffen hat. In einem Interview aus dem Jahr 1990 sagt Judd zur Kreisform: *"Die Geometrie entsprach dem, was ich wollte, und entspricht dem auch heute noch. Kreise sind ebenfalls sehr gut; sie sind zwar ungeheuer aufwendig herzustellen, aber sie sind eben schön, ungeachtet ihres Aufwandes."*¹⁸⁸ Es ist bei diesem wie auch bei einigen anderen Einschätzungen Judds seiner eigenen Arbeit zu konstatieren, dass er die entstandenen Werke stets als selbstreferentielle Einheiten beschreibt. Die in der Kunstgeschichte so reichhaltigen Bezüge, die sich aus der Kreisform ergeben, weist Judd für sein eigenes Tun von sich: *"Ich bin überhaupt nicht an der Geschichte des Kreises, der kulturellen Situation des Kreises oder dem Kreis als Archetyp interessiert."*¹⁸⁹

In dem ersten hier aufgeführten Zitat verwendet Judd zur Charakterisierung des Kreises das Adjektiv 'schön'. Die vage Formulierung verweist auf sein Ideal von Harmonie durch Proportion und so wird deutlich, dass Judd sich der Kreisform aus seinen Überlegungen zur Harmonie eines Körpers heraus genähert hatte¹⁹⁰. Ohne auf konkrete historische Vorbilder einzugehen, beruft er sich dennoch auf Prinzipien, die in der gesamten Kunst- und

¹⁸⁸ Donald Judd, Kunstverein St. Gallen, 1990, S. 41.

¹⁸⁹ Ebd., S. 41.

¹⁹⁰ Der Begriff der Schönheit taucht schon 1966 bei Rosalind Krauss auf: *"Wenn man Judds neueste Arbeiten von diesem Bezugsrahmen her betrachtet, ist man nicht im geringsten auf die außerordentliche Schönheit der Skulpturen vorbereitet, eine Schönheit und Autorität, die nirgends in der Polemik um die Objektkunst beschrieben und erklärt wird und die einen dazu bringt, die Unangemessenheit des theoretischen Zugangs noch deutlicher zu spüren, der (zumindest im Falle Judds)*

Kulturgeschichte starke Formen der Übereinstimmung aufweisen. Die runde Tempelform der Griechen steht in Zusammenhang mit einer kosmologischen Sichtweise, die auf die Architektur übertragen werden sollte. Der Rundbau als Metapher für die kosmologische Ordnung. Die Renaissance greift die antiken Gedanken zum Rundbau wieder auf. Tempel, oft mit der Funktion eines Memorialbaus, verweisen mit dem runden Grundriss und ihren Kuppeln auf den Kosmos und seine durch die Planeten symbolisierte Weltordnung. Auch wenn Judd diese Bezüge von sich weist, so ist doch auch objektiv eine Parallelität in der Motivation der Formgebung zu erkennen. Judd bezeichnet die Kreisform als 'schön', das heißt als harmonisch, als proportional und daher auch als optimal symmetrische geometrische Form. Genau diese Überlegungen waren es auch, die die antiken Baumeister zur Wahl der Bauform veranlassten. Die Selbstzeugnisse des Künstlers sollten hier besonders kritischer Betrachtung unterzogen werden. Es entsprach dem Selbstverständnis des Künstlers, bei seinen Arbeiten nicht auf Bedeutungszusammenhänge historischer Natur zurückzugreifen. Judd erwähnt in seinen Schriften immer wieder unterschiedliche Bauten der Renaissance und deren Baumeister. Leon Battista Alberti und seine Schriften zur Architektur wurden von Judd aufmerksam rezipiert, so dass davon ausgegangen werden kann, dass Judd sämtliche historische Bezüge der Rundbauten bekannt waren. Eine Verwendung dieser Form durch ihn muss also automatisch in diesem Kontext gesehen werden, auch wenn Judd vorgibt, aus gänzlich anderen Gründen zur Form des Kreises gelangt zu sein.

IV.1. Skulptur Projekte, Münster 1977

Im Rahmen der Skulptur.Projekte Münster, die im Jahr 1977 zum ersten Mal stattfanden¹⁹¹, war Judd dazu aufgefordert worden, im Stadtraum Münsters eine große Skulptur für den öffentlichen Raum zu errichten. Bei der Skulptur, die auch heute noch, wenn auch schlecht gepflegt, in Münster zu besichtigen

weit hinter der Kraft der skulpturalen Aussage zurückbleibt." in: Stemmerich, Gregor: Minimal Art, op. cit., S. 229.

¹⁹¹ Skulptur. Ausstellung in Münster 1977, Münster 1977, unpaginiert.

ist, hatte Judd gestalterische Prinzipien entwickelt, die er bei späteren Entwürfen wieder aufgreifen wird. (**Abb. 117**)

Nach einer Ortsbegehung entschied sich Judd in Münster für einen Platz auf einem zum Aasee hin leicht abfallenden Rasenstück.¹⁹² Die Arbeit in Münster gehört zu den ersten Skulpturen, die Judd für den öffentlichen Raum entworfen hat. Das nachfolgende Zitat zeigt, wie sehr Judd stets die kunsthistorischen Komponenten bei einem Projekt in Betracht zog. Er grenzt sich in dem Zitat deutlich von der historischen Aufgabe einer Skulptur im öffentlichen Raum ab. Indem er anführt, die Skulptur könne ebenso gut auf einer Ranch stehen, rückt er die notwendigen Voraussetzungen für den Standort in den Vordergrund: genügend Platz und ein leichtes Gefälle.

„The idea of public sculptures comes from commemorative statues. The recently revived word 'monumental' is similarly obsolete.

The circular piece in Münster could just as well be on a ranch. Its requirements are simple and general: a large open space and a moderate slope.“¹⁹³

Die beiden aus Beton errichteten Ringe am See erzeugen durch ihr Material, Beton, und durch ihre Geometrie gleichermaßen eine Harmonie mit und einen Kontrast zu der flachen Oberfläche des Sees und den leichten Erhebungen der Parklandschaft.¹⁹⁴ Wie bei seinen Projekten stets angestrebt, hatte sich auch Judd bei der Skulptur für Münster einer konkreten Situation zugewandt. Die zwei Betonringe der Arbeit sind konzentrisch angelegt, wobei der äußere Ring parallel zum Hang abfällt und so die räumlich gegebene Situation aufnimmt. Der innere Ring verläuft horizontal und richtet sich so nach einem von der Erde selbst vorgegebenen Richtmaß. Jeder der Ringe steht für ein spezifisches Ordnungssystem. Repräsentiert

¹⁹² Werkangaben zur Skulptur in Münster: o.T., Beton, 1977, äußerer Ring: H.: 90 cm, B.: 60 cm, Ø 1500 cm; innerer Ring: H.: von 90 auf 2100 cm aufsteigend, B.: 60 cm, Ø 1350 cm.

¹⁹³ Complete Writings II, op. cit., S. 8.

¹⁹⁴ Bei James Ackerman heißt es hierzu: "I read this as celebrating the meeting of human culture, which produced geometry and concrete, and nature (which in this case is superficially tamed by culture)," in: Ackerman, James: Sculpture in the Context of Architecture, in: Art and Architecture, Marfa 2000, S. 24.

der äußere Ring die zufällige Ordnung/Vorgabe des Ortes, so steht der innere Ring für eine abstrakte, jedoch objektivierbare Ordnung. Wesentlich ist auch die Rolle des Betrachters, denn die Erfahrung des Werkes führt ihn zur Erkenntnis, dass er selbst die Beziehungen zum Werk durch den Wechsel des Standpunktes und durch die unterschiedlichen Lichtsituationen konstituieren kann.

Zur verwendeten Kreisfigur bei Judd schreibt Johnen im Katalog zur Ausstellung in Münster:

"Der Kreis weist nicht, wie z.B. bei Long oder de Maria, auf einen mythischen, ganzheitlichen Weltzusammenhang, sondern ist nur eine einfache, unpersönliche, geometrische Figur. Die mystische Sichtweise wird verhindert durch 1. den Beton, einem unnatürlichen, schäbigen und unedlen Material, das keine absolute und reine Konsistenz besitzt wie der Edelmetallkreis von de Maria noch natürlich ist wie die Steine von Long, 2. durch die doppelte Verwendung des Kreises, dadurch schiebt sich die reflektierende, reproduzierende Distanz zwischen die Figur und die Einmaligkeit und Universalität ihrer naturhaften und symbolischen Nebenbedeutungen."¹⁹⁵

Die schiere Größe einer Arbeit ist bei Judd von nur untergeordneter Bedeutung. Rudi Fuchs schreibt hierzu: *"Judds abstraktes Vokabular erlaubt Größe je nach Bedarf (ohne dass das Objekt aufgebläht wirkt), aber in seiner Kunst ist Größe keine Qualität an sich. Ihre Qualität besteht im feinen Gespür für Maßstab und Proportion ebenso wie für die Schönheit des Materials."¹⁹⁶*

Das Artifizielle des Parks am Aasee hat sicherlich wesentlich dazu beigetragen, dass der Position der Skulptur in der künstlich kreierte Natur nichts Mythisches anhaftet. Judd orientierte sich an jenen Umständen, die objektiv am Ort der Skulptur zu erfahren waren: die Neigung des Geländes und die durch den Wasserspiegel des Sees vorgegebene Horizontale. Beide

¹⁹⁵ Johnen, Kurt: Die Künstlichkeit des Lebens und die doppelte Künstlichkeit der Kunst, in: Skulptur. Ausstellung in Münster 1977, op. cit., unpaginiert.

¹⁹⁶ Kunst & Design, 1993, op. cit., S. 81.

Fakten setzte er über die beiden konzentrischen Kreise zueinander in Beziehung.¹⁹⁷

IV.2. Providence

Im Jahr 1983 wurde Judd zu einem Wettbewerb eingeladen, bei welchem es um die Gestaltung des Vorplatzes des Rathauses von Providence auf Rhode Island ging.¹⁹⁸ Trotz seiner Vorbehalte, was Wettbewerbe betraf, nahm Judd teil und begann mit umfangreichen Rechercharbeiten zum städtischen Umfeld des Platzes sowie zu seiner Gestaltung. Es waren jedoch durch Landschaftsarchitekten schon umfassende Pläne entworfen worden, so dass Judd gegen bereits existierende Strukturen vorgehen musste, obwohl ihm der erste Preis zuerkannt worden war. Seinen Vorstellungen entsprechend, muss der Ort für eine Außenskulptur vom Künstler erst gesucht und bestimmt werden. Eine von Stadtplanern aufoktroierte Positionierung lehnte er kategorisch ab.¹⁹⁹

In Providence sollte ein Platz gestaltet werden, der am Ende einer Promenade lag und an der einen Seite vom Rathaus der Stadt, an der anderen vom Gerichtsgebäude begrenzt wurde. Historische Fotografien zeigten, dass die Promenade ursprünglich durch aufeinanderfolgende Kreise strukturiert war. Judd nahm diese historische Gestaltung als Grundlage für seine eigenen Entwürfe.²⁰⁰ (**Abb. 118**) Das Kreismotiv, welches Judd schon in Münster als Grundlage seiner Betonskulptur genommen hatte, variierte er für den Standort in Providence. Zwei konzentrische Kreise, deren Wände gegenläufig ansteigen sollten, und in deren Innern Treppenstufen den steigenden Wänden Rechnung tragen sollten, waren von Judd für einen der Standorte vorgesehen. Die Form der zwei konzentrischen Kreise wurde in

¹⁹⁷ Vgl. ebenso: Bernhard Kerber: Bemerkungen zu einigen Großprojekten der Ausstellung, in: Skulptur. Ausstellung in Münster 1977, op. cit., unpaginiert.

¹⁹⁸ Vgl. Architektur 1989, op. cit., S. 94 f.

¹⁹⁹ Vgl. Architektur 1989, op. cit., S. 94: "*Normalerweise ignoriere ich so etwas [die Einladung der Stadtverwaltung von Providence, d. Verf.], weil man an einem Wettbewerb teilnehmen muss, weil der Standort bereits festgelegt und schlecht ist, weil ein Teil des Geldes von der US-Regierung kommt und weil der Wissensstand über Kunst derer, die damit zu tun haben, so niedrig ist, dass eine Teilnahme Masochismus ist, wie in diesem Fall.*"

²⁰⁰ Vgl. Huck, Brigitte: Donald Judd: Architekt, in: Donald Judd: Architektur, Stuttgart 1991, S. 20.

weitere Entwürfen von ihm variiert. Er hatte, ausgehend von der eigentlichen Aufgabe, ein Konzept für die gesamte Promenade entwickelt. Eine Sequenz von aufeinanderfolgenden Kreisen sollte unterschiedliche Funktionen aufnehmen und so einerseits ganz pragmatischen Nutzungsgegebenheiten Rechnung tragen, als auch auf historische Gestaltungsformen Bezug nehmen. Brigitte Huck konstatiert jedoch: *"Das Herstellen eines Bezugssystems von Baukörper und Außenraum, die rationelle Gliederung von räumlich-skulpturalen Ensembles, die Produktion konkreter Wirklichkeitsbezüge, die an die Stelle der Beliebigkeit von Dekorationen treten, sind Anliegen, deren Umsetzung - da sie ja der Unterstützung der Institutionen bedürfen - bislang nicht gelungen sind."*²⁰¹ Das ehrgeizige Projekt, an welchem sich auch Judds Urbanismuskritik manifestiert, wurde nicht in die Tat umgesetzt. Der Wettbewerb, aus welchem Judd als Sieger hervorgegangen war²⁰², wurde annulliert und letztlich doch das rektanguläre Modell der beauftragten Landschaftsarchitekten bevorzugt. Für Judd war der Wettbewerb, sein Ausgang und die Ignoranz der daran beteiligten städtischen Stellen ein Exempel für den Umgang mit Kunst im öffentlichen Raum oder noch radikaler: mit Kunst im allgemeinen. Das Projekt offenbarte aufs Neue die Vorgehensweise des Künstlers, die eine Auseinandersetzung mit dem Ort beinhaltete und eine Reflektion über die Positionierung voraussetzte und kreativ mit funktionalen Anforderungen an den Ort umging.

IV.3. Belley

Im Jahre 1988 nahm Judd auch trotz seiner negativen Erfahrungen nochmals an einem Wettbewerb teil. Vor Belley, einer französischen Stadt, in der Nähe von Chambéry gelegen, sollte für das Zentrum eines Kreisverkehrs eine Skulptur entworfen werden.²⁰³ Judd sah in der Einladung die Chance, seine Gedanken zur Gestaltung des urbanen Raums weiterzuführen. Der bauliche Kontext des Kreisverkehrs war in der Entwicklung begriffen und die Stadtväter sahen in einem Kunstprojekt eine Aufwertung des noch

²⁰¹ Ebd.

²⁰² Judd hatte an diesem Projekt zusammen mit der Architektin Laretta Vinciarelli gearbeitet.

²⁰³ Vgl. Architektur 1989, op. cit., S. 120 f.

insignifikanten Geländes. Judd sah abermals konzentrische Betonkreise für den Kreisverkehr vor. (**Abb. 119**) Die Zahl der Kreise belief sich auf fünf, wobei der äußere der niedrigste sein sollte, der zweite und der innerste Kreis jene mit der höchsten Mauer. Vom Mittelpunkt des Kreises sollten strahlenförmig die fünf Hauptstraßen abgehen. Der Verkehr sollte durch die Kreise hindurch zu sehen sein. Durch die Anzahl der Kreise, ihre unterschiedliche Höhe und die den Kreis durchmessenden Straßen, kombinierte hier Judd sein Kreismotiv mit der Idee eines Labyrinthes. Auch wenn Judd nicht ausdrücklich darauf verwies, so erscheint ein Bezug zu historischen Vorläufern in der Architektur evident. Judd kannte Italien durch ausgedehnte Reisen mit der italienischen Architektin Laretta Vinciarelli sehr gut und wir wissen, dass er beispielsweise Mantua auf seinen Reisen ausführlich kennengelernt hatte. Die Bände seiner Bibliothek in Marfa sowie verschiedene Äußerungen in seinen Schriften deuten darauf hin, dass sich der Künstler aufs gründlichste mit italienischer Renaissancearchitektur befasst hat. Im Falle seines Entwurfes für den Kreisverkehr in Belley fallen Parallelen zu einer *impresa* des Hauses Gonzaga in Mantua auf. In den Gonzaga Palästen findet sich als Dekorationsform immer wieder ein zirkulär angelegtes Labyrinth. Es soll hier nicht so weit gegangen werden, spezifische Quellen für die Gestaltungsidee Judds zu finden, jedoch ist dies ein erneutes Indiz dafür, dass Judd durchaus in seiner Arbeit auf archaische Prototypen zurückgriff und diese um neue formale und inhaltliche Elemente bereicherte.

Für die Flächen zwischen den Kreissegmenten hatte Judd einen Kiesbelag oder Wasserflächen vorgesehen. Sein Vorschlag war es, dass die vorgesehene Bebauung außerhalb des Kreises auch in konzentrischen Bögen angelegt werden könnte.

In diesem Entwurf erhält der Kreis Signalcharakter und definiert die Rolle des Ortes als Verkehrsknotenpunkt. Von der Mikrostruktur der Kreise der Kreuzung sollte eine Makrostruktur für das umgebende Viertel entwickelt werden. Die Form der Skulptur im öffentlichen Raum wäre zur Matrix für die Bebauung geworden, zum formgebenden Prinzip.

IV.4. Winterthur, Brunnenanlage

Im Jahre 1992 wurde Donald Judd vom Winterthurer Stadtrat mit der Projektierung einer Brunnenanlage beauftragt, die im Zusammenhang mit der Sanierung der in der Innenstadt gelegenen Steinberggasse verbunden war. (**Abb. 120, 121**) In der Folge jedoch sah sich der Stadtrat dazu gezwungen, aus finanziellen Gründen auf die Realisierung des Projektes zu verzichten. Um der Idee dennoch zum Durchbruch zu verhelfen, wurde 1993 der Verein "Judd Project" gegründet, mit dem Ziel, die Judd-Brunnen auf privater Basis zu finanzieren. Die notwendigen Dreiviertel Millionen Franken für das Projekt beschaffte sich der Verein mit der Organisation verschiedenster Veranstaltungen sowie dem Sammeln von Sponsoren- und Gönnerbeiträgen. Handwerksorganisationen halfen mit in Form von Arbeitsleistungen. Judd war von dieser Bürgerinitiative sehr angetan, sah er doch in ihr ein echtes Interesse an seinen Umgestaltungsentwürfen. Die Geldbeschaffung zog sich jedoch über Jahre²⁰⁴ hin und die feierliche Eröffnung der Brunnenanlage erfolgte erst im Juni 1997.²⁰⁵ Die drei ellipsenförmigen Brunnenbecken mit unterschiedlichen Wasserspielen hat Judd eigens für die Steinberggasse in der Winterthurer Altstadt geschaffen. Er nahm für die drei Brunnen die Ovalform des Platzes sowie auch jene des bereits seit 1861 bestehenden Fischermädchenbrunnens auf und verteilte die drei Brunnenbecken gleichmäßig auf dem Platz.

Bei seiner Lösungsfindung für den Platz ging Judd ganz sachlich vor und wenn man die Projektskizzen ansieht, so stellt man fest, dass dieser scheinbar einfache und selbstverständlich wirkende künstlerische Eingriff bis ins kleinste Detail durchdacht ist. Schon die ersten Bleistiftzeichnungen

²⁰⁴ Chronologie: 1992, Vorprojekt der Stadt Winterthur; 1993, Prüfung des städtischen Vorprojektes bezüglich Bau- und Folgekosten durch den Verein Judd-Project; 1994, Hydraulische Versuche im Maschinenlabor des Technikums Winterthur. Neuer Kostenvoranschlag; 1995, Nach dem positiven Entscheid des Stadtrates und des Vorstandes des Vereins Judd-Project, Detailprojektierung durch das Technikum Winterthur und Baubewilligung; 1996, Bau des unterirdischen Maschinen-, Elektro- und Beckenraums. Bemusterung der Brunnenbeckengestaltung bezüglich der Oberflächenstruktur und der Farbigkeit; 1997, Produktion der Brunnenbecken, Nachbearbeitung der Beckenoberflächen und Setzen der Becken in der Steinberggasse, Test der technischen Anlagen und Inbetriebnahme.

²⁰⁵ An dieser Stelle danke ich dem Informationsamt der Stadt Winterthur, welches mir Akteneinsicht in die damaligen administrativen Vorgänge gewährte.

enthalten minutiöse Maßangaben, nicht nur bezüglich des Umfangs und der Höhe der Brunnen, sondern auch bezüglich deren Platzierung.

Nach einer Reihe unterschiedlicher Projekte für den öffentlichen Raum, die aus verschiedenen Gründen nicht hatten realisiert werden können, stellt die Umsetzung des Juddschen Entwurfes für Winterthur einen späten Triumph dar. Hatte der Künstler doch immer wieder einen Unwillen der städtischen Autoritäten feststellen müssen, wenn es an die Realisierung eines Projektes ging. Durch die private Initiative hingegen konnten diese Mechanismen weitestgehend umgangen und das Projekt trotz aller Widerstände realisiert werden.

Kennzeichen für Judds skulpturale Arbeiten ist die serielle Wiederholung und die Anwendung mathematischer Berechnungsverfahren. Mit zwei verschiedenen Typen von "Wandreliefs" gelang es ihm, die althergebrachte Vorstellung einer kompositorischen Hierarchie, die er als Teil des europäischen Kulturerbes ablehnte, zu überwinden. Vorherrschend sind in seinem Schaffen, wie auch schon in der Einleitung erwähnt, die sogenannten "Progressions", horizontale Stangenformen, die mathematischen Reihen entsprechend, unterbrochen sind, sowie die "Stacks", vertikale Arrangements identischer rechteckiger Boxen, die in gleichmäßigen Abständen an der Wand aufgereiht sind. Hinzu kommen die waagrecht nebeneinander oder hintereinander angeordneten orthogonalen Wannens oder Kuben, die gleichfalls zu einer optisch größeren räumlichen Einheit zusammen fließen können. Den Zwischenräumen kommt bei diesen Volumina und Raumordnungen eine zentrale Rolle zu. Hervorzuheben ist überdies, dass hier zum optischen Zusammenspiel von Einzel- und Gesamtform auch noch das tatsächliche Fließen von Wasser hinzukommt, was den ästhetischen Reiz des Ensembles verstärkt. Außergewöhnlich ist weiterhin, dass Judd, der sonst stets das 'Nicht-Referentielle' seiner Kunst betonte, mit dem Einbeziehen von zirkulierendem Wasser auf dessen ewigen Kreislauf und damit auf ein uraltes Lebenssymbol verweist, dies umso mehr, als die drei elliptischen Becken unterirdisch miteinander verbunden sind. Die künstlerische Intervention beschränkt sich auf dem neugestalteten Platz keineswegs auf die Aufstellung dreier gleichartiger Brunnenbecken. Identisch ist lediglich deren äußere Form, das heißt der Umfang der sandgestrahlten

Ovale. Dies trägt einerseits wesentlich zur Wirkung der linearen Brunnenabfolge bei, andererseits steigert es unter Einbeziehung des alten Fischermädchenbrunnens die Gesamtwirkung des Platzes. Von ebenso großer Wichtigkeit ist die Art und Weise, in der sich die Innenseiten der drei Becken voneinander unterscheiden. Während der obere Brunnen randvoll ist und je nach Wetterlage eine glatte oder bewegte Wasseroberfläche aufweist, ist der untere so konzipiert, dass das Wasser über eine in der Mitte platzierte Öffnung abfließt. Der Brunnen im Zentrum dagegen verfügt über einen leicht erhöhten Tambour, aus dem das Wasser in das ihn umgebende Becken fließt.

Bei der Brunnenanlage in Winterthur handelt es sich um das größte Projekt für den öffentlichen Raum, welches von Donald Judd auch realisiert wurde. An der Anlage der Brunnen sind die Parameter, nach welchen er Arbeiten für einen spezifischen Kontext konzipiert, gut nachzuvollziehen. Nicht nur die Geschichte des Platzes in Gestalt des Fischermädchenbrunnens wurde von ihm in die Planungen einbezogen, sondern auch die Form des Platzes und damit seine Geschichte. Es ist evident, dass die Brunnenanlage in der Tat verblüffende Akzente in der historischen Altstadt setzt, allerdings bleiben die Brunnen dennoch Fremdkörper. Der Bezug der Brunnenbecken ist für Außenstehende nicht ohne weiteres nachvollziehbar, zu gerade, zu konstruiert wirken die über den Platz verteilten Becken. Doch vielleicht ist auch der irritierende Aspekt der Brunnen durchaus Teil der Gesamtkonzeption. Die Irritation lässt den Betrachter umso ausführlicher die Umgebung wahrnehmen, sich mit den Voraussetzungen der Brunnenplanung befassen. Als vorbildlich kann mithin die Initiative des Vereins Judd-Project gelten, in einem eher konservativen Umfeld die Umsetzung eines Kunstwerkes realisiert zu haben, welches in seiner radikalen Formgebung nicht mit der Unterstützung der breiten Mehrheit hatte rechnen können.

IV.5. Gerlingen, 'Platzverführung'

Für eine großangelegte Skulpturenausstellung mit dem Titel "Platzverführung" im Raum Stuttgart, die Rudi Fuchs als Kurator betreute²⁰⁶, versuchte Judd erneut eine Arbeit im öffentlichen Raum zu realisieren. Das Gesamtprojekt wurde von der Interkommunalen Kulturförderung Region Stuttgart e.V. realisiert und vereinte 18 Gemeinden. Im Vorwort des Katalogs heißt es im Beitrag des 1. Vorsitzenden des Vereins:

"Die kulturelle Zusammenarbeit in der Region will die Eigenständigkeit der beteiligten und zumeist sehr alten und selbstbewussten Städte nicht aufheben, im Gegenteil. Deshalb wurde bewusst als Einstiegsprojekt die gemeinsame Skulpturenausstellung konzipiert, bei der in jeder Stadt ein anderer Künstler arbeitet, der sich mit einer sehr spezifischen Situation in dieser Stadt auseinandersetzt. Trotzdem stellt diese Ausstellung keine bloße Aneinanderreihung von Einzelprojekten wie in einem Bauladen dar, sondern es liegt ein durchgehendes Konzept zugrunde, das in den beteiligten Städten auf je ganz spezifische Weise realisiert wird und zur Identität der Städte beiträgt."²⁰⁷

Die Stadt als Ort für die Konzeption künstlerischer Projekte wurde also zum Hauptthema des Projektes. Das Konzept der Ausstellung birgt daher auch durchaus kritische Ansatzpunkte: Ein Kennzeichen der Nachkriegsentwicklung der bundesdeutschen Städte war und ist deren Zersiedlung, deren Wiederaufbau und ein sich grundsätzlich wandelndes ökonomisches Gefüge. Die Projekte der Künstler sollen in dem sich wandelnden Stadtorganismus, in seiner Unordnung einen Ort von Klarheit und Konzentration schaffen. Bei den Aufträgen an die Künstler, die ihnen im Dialog mit den jeweiligen Stadtverwaltungen erteilt wurden, ging es nicht um Stadtmobiliar, nicht um bloße Dekoration. Es war vielmehr das Ziel der Ausstellung, dem Standort durch die künstlerische Intervention eine neue

²⁰⁶ Für wertvolle Hinweise zu Konzeption und Realisierung der Ausstellung sowie für Angaben zur Realisierung der Arbeit Donald Judds danke ich Veit Görner, der damals als Kokurator Rudi Fuchs zur Seite stand.

²⁰⁷ Vgl. Kat. Platzverführung 1992/1993, Ostfildern bei Stuttgart, 1992, S. 4.

Identität zu geben oder um undefinierten Raum neu zu definieren. Rudi Fuchs sagt hierzu in seiner Einleitung:

"Vielleicht kann das Kunstwerk etwas von der alten Klarheit der Stiche zurückerobern. Viel mehr ist dazu jetzt nicht zu sagen. Das Anliegen war, die Erinnerung an die humane Form der Stadt, die unsere Zivilisation geprägt hat, und deren wichtige Dynamik nur noch schwer kontrolliert werden kann, nicht zu verlieren. Damit, meine ich, können uns die Einsicht und die Erfahrung des Künstlers helfen - wenn wir den Künstlern einen Spielraum überlassen."²⁰⁸

Der vorgesehene Platz für die Arbeit Donald Judds, eine kreuzförmig angelegte Treppenformation, befand sich im Ort Gerlingen, unmittelbar an der durch den Ort führenden Hauptstraße.²⁰⁹

Das Scheitern des Projektes im Rahmen eines derart prestigeträchtigen Ausstellungsvorhabens macht klar, wie aufwendig Judds Entwürfe für das Stadt wohl gewesen sein müssen und wie kompromisslos er die Materialien, den Ort und die Aufbaumodalitäten verteidigte.²¹⁰

IV.6. Österreichisches Museum für Angewandte Kunst Wien - Barocksammlung

Als Peter Noever im Jahr 1986 zum Direktor des Museums für Angewandte Kunst in Wien berufen wurde, fasste er den Entschluss, zeitgenössische Künstler bei der Präsentation der kunsthandwerklichen Objekte einzubinden und diese ganze Räume gestalten zu lassen. Neben Jenny Holzer, Günther Förg und Heimo Zoberning fragte Noever auch Donald Judd, dessen Werk

²⁰⁸ Ebd., S. 7/8.

²⁰⁹ Vgl. Katalog Platzverführung 1992/1993, Ostfildern bei Stuttgart 1992.

²¹⁰ Kurioserweise entstand im Kontext des Projektes ein Mokkaservice der Ludwigsburger Porzellanmanufaktur. Das traditionelle Service wurde von vier Künstlern, darunter auch Judd, neugestaltet: die Mokka-Kanne entwarf Georg Herold, das Milch-Kännchen Auke de Vries, die Zuckerdose Günther Förg und die Tassen schließlich Donald Judd.

im Museum im Jahr 1991 ausgestellt worden war. Interessanterweise handelt es sich bei diesem Projekt nicht nur um eine Arbeit für den öffentlichen Raum, denn das Angebot versetzte Judd in die Lage, just für die von ihm so oft gescholtene Institution des Museums Alternativen zu erarbeiten. (**Abb. 122**) Ihm war die Anfrage Noevers jedoch auch etwas suspekt und so schrieb er:

"Ich hatte Zweifel an der Idee, Künstler Installationen aus Objekten früherer Zeiten machen zu lassen, ich habe sie noch immer. Dies sollte die Aufgabe der für die Objekte verantwortlichen Kuratoren sein, trotz meiner kontinuierlichen Kritik an der allgemeinen künstlichen Art, in der Objekte präsentiert werden. Künstler mit diesen Installationen zu beauftragen, ist wahrscheinlich ein Weg, mit der fragwürdigen Form der Präsentation fortzufahren."²¹¹

Judd war beauftragt worden, für das Möbelensemble eines historischen Raumes, des sogenannten Porzellanzimmers, welches um 1740 entstanden war und welches ursprünglich aus dem Palais Dubsky in Brünn stammte, einen Präsentationskontext zu schaffen. Er befasste sich ausführlich mit dem Mobiliar, den historischen Gegebenheiten und möglichen Präsentationsformen und vertraute hierbei auf den Kenntnisreichtum des wissenschaftlichen Mitarbeiters des Museums, Christian Witt-Döring. So sind auch alle Entscheidungen bezüglich der Präsentation des historischen Raumes im Team gefallen. Judd selbst trat als Künstler respektvoll hinter den Exponaten zurück, konnte er doch seine Skepsis gegenüber der Idee des Direktors Peter Noever nicht verhehlen. Auf ihn geht die Entscheidung zurück, das Dubsky-Zimmer nicht in einer der Ecken des Ausstellungsraumes, sondern den viel kleineren Raum inmitten des großen Ausstellungsraumes zu platzieren. Bei dem im Raum stehenden Raum wurde darauf geachtet, zu den umgebenden Wänden gleichviel Platz zu

²¹¹ MAK- Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien, Führer durch die Sammlungen, Hg. Peter Noever, München 1995, S. 32.

lassen, einen gleichsam symmetrischen Umraum zu schaffen.²¹² Ebenso geht auf Judd auch die Außengestaltung des mitten im Raum stehenden Dubsky-Zimmers zurück, denn bei der Präsentation bzw. Rekonstruktion eines historischen Raumes im Raum war natürlich zu überlegen, wie das Äußere der Wände beschaffen sein sollte. Um den Bezug des Museumsgebäudes zum rekonstruierten Raum herzustellen, plädierte Judd dafür, dass die Stuckornamente des Museumsinnenraumes an der Außenseite des Dubsky-Zimmers nachempfunden werden sollten. Tatsächlich korrespondieren beide Raumkörper so miteinander und es gelang, *"die übermäßige Belieblichkeit der Außenseite zu reduzieren"*, wie Judd in seinem Statement zum Dubsky-Zimmer schreibt.²¹³ Bei allem Unbehagen, welches Judd bei der Umsetzung der Aufgabe empfand, so ist doch zu konstatieren, dass er wertvolle und grundsätzliche Anregungen zur Präsentation des historischen Zimmers innerhalb der Räumlichkeiten des Museums für Angewandte Kunst in Wien geben konnte und es gehört zu den Meriten des Direktors, die Idee zur Einbindung von Künstlern bei Aufstellung und Inszenierung der Exponate umgesetzt zu haben. Judd konnte auf der Grundlage seiner Jahre währenden Auseinandersetzung mit Fragen der Installation, der Proportion und Harmonie und vor dem Hintergrund zahlloser misslungener Präsentationsformen seine Vision als Kunstschaffender in die Umsetzung mit einbringen und so auch zu einer neuen Haltung verantwortungsbewussten Kuratierens beitragen.

Für die Ausstellung der Architekturen Judds im Museum für Angewandte Kunst in Wien im Jahr 1991 realisierte Judd eine ungewöhnliche Arbeit für die zentrale Ausstellungshalle des Museums: das *Stage Set* (**Abb. 123**).²¹⁴

²¹² Im Ausstellungsraum befinden sich noch weitere Exponate: Der sogenannte "Kaiserschrank" von Nikolaus Haberstumpf (1723), ein Kunstschränk und Marketerietafeln von David Roentgen sowie ein Arbeitstisch von Franz von Hauslab. Vgl.: http://www.mak.at/permanent/schauraeume/02_barockklass2.html. Das aktuelle Sammlungsverzeichnis des Museum für Angewandte Kunst ist online im Internet auf der entsprechenden Website des Museums einzusehen.

²¹³ MAK- Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien, Führer durch die Sammlungen, Hg. Peter Noever, München 1995, S. 32.

²¹⁴ Architektur 1991, op. cit., S. 9: "Donald Judd hat die Einladung, auf die zentrale Ausstellungshalle des Österreichischen Museums für angewandte Kunst mit einer eigens dafür entwickelten Arbeit zu reagieren, angenommen. Das "Stage Set", raumbestimmend und gleichzeitig Ausdruck seiner kompromisslosen Vision von Kunst und Architektur, stellt einen Hinweis auf die andernorts realisierten räumlichen

Auf einem mit 12,5 x 10 Metern nahezu quadratischen Grundriss realisierte er einen Bühnenbildentwurf, welcher in die Sammlung des Museums übergang und tatsächlich für Tanz- und Sprechtheateraufführungen genutzt werden sollte.²¹⁵ Das *Stage Set* besteht aus einem Metallgerüst mit sechs Querverstrebungen, die im Abstand von 2,5 Metern angebracht sind. Bei den Querverstrebungen handelt es sich um farbige Rechtecke, die über die gesamte Breite von 10 Metern verlaufen und dem Modul des Gesamtentwurfes entsprechend, die Seitenlänge von 2,5 Metern haben. Die rechteckigen Flächen sind in den Farben rot, gelb, blau, schwarz, grün und orange gehalten. Die rote, gelbe, blaue und orangefarbene Fläche schließt mit dem oberen Ende des Gerüstes ab, die schwarze und die grüne Fläche sind um das Rastermaß von 2, 5 Metern nach unten verschoben. Durch die modulare Gliederung der Farbflächen entstehen unterschiedliche Bühnenräume. Unter den vorderen drei Flächen befindet sich die größte zusammenhängende Bühnenfläche. Die niedrigen Farbflächen fungieren als Hinterbühne. Die Offenheit des Bühnenbildes impliziert jedoch ein ebenso offenes Nutzungskonzept. Obgleich die Position der Farbflächen selbst nicht verändert werden kann, so steht es dem Nutzer dennoch frei, die Bühne mit unterschiedlichen Seitenausrichtungen einzusetzen. Die Position des Publikums ist demnach auch nicht eindeutig vorgegeben. Es kann sowohl das Bühnenbild als klassische "Guckkastenbühne" begreifen, oder aber sich um den Bühnenraum herum postieren. Das Bühnenbild ist in Judds Werk von singulärer Stellung. Weitere Arbeiten für Theater finden sich auch in den Entwürfen nicht.

Das Stage Set befindet sich heute im Stadtpark Wiens in unmittelbarer Nähe zum Museum, wo es im Jahr 1996 aufgestellt wurde.

IV.7. Paleis Lange Vorhout , Den Haag

Eine weitere Gelegenheit, seine eigenen Präsentationsparameter auf bereits existierende architektonische Verhältnisse anzuwenden, erhielt Judd im Jahr 1991, als man ihn beauftragte, den Fußboden für das Paleis Lange

Qualitäten des Künstlers dar." Peter Noever: Zum Thema. Die Architektur in der Architektur.

²¹⁵ Architektur 1991, op. cit., S. 8.

Voorhout, Den Haag, neu zu gestalten. (**Abb. 124**) Rudi Fuchs hatte von der Stadtverwaltung Den Haags den Auftrag erhalten, das alte königliche Palais für Ausstellungszwecke umzugestalten. Unter dem Titel "De kamer, de spiegel en het raam" wurde das Palais im Jahr 1992 wiedereröffnet.²¹⁶ Judd erhielt von Fuchs den Auftrag, den Fußboden des Gebäudes seinen Vorstellungen entsprechend zu gestalten. Die historischen Vorgaben des Hauses blieben weitgehend erhalten. So waren die Fenster, die Rauntäfelungen, Kamine und Einbauten restauriert worden. Sie standen bei der Metamorphose des Baus nicht zur Disposition. Die Raumdecken wurden den Belangen des modernen Ausstellungswesens angepasst und auch die farbliche Fassung der Räume wurde einem Künstler übertragen.

Judd erdachte sich für das Parkett ein Rastermuster. Das helle Eichenparkett wurde in den Raumproportionen angepassten Abständen von schwarzen und dunkelbraunen Holzstreifen durchmessen. Judd hat den Raum jeweils geviertelt, halbiert oder gedrittelt, um die Position der Streifen im Parkett zu definieren. So durchziehen die Streifen jeweils in der Hälfte des Raumes das Parkett, in einem Viertel der Raumbreite oder nach zwei Dritteln. Das gesamte System der Streifen orientiert sich am Grundriss des Gebäudes und spielt mit den historischen Vermaßungen des Architekten.

Judds Raster schafft so einen wohltuenden Kontrast zu der übermächtigen historischen Formgebung des 1760 vom Hofbaumeister Pieter de Swart in klassizistischen Stil errichteten repräsentativen Gebäude. Gleichzeitig erreicht er eine Verbindung zwischen den unterschiedlichen Ausstellungsräumen, da das Rastermuster über die einzelnen Räume hinausläuft.

Auch bei den der Eröffnungsausstellung folgenden Präsentation hat sich das Juddsche Rastermuster nicht als störend, sondern als Orientierungssystem und Koordinatenkreuz für die Kuratoren der Ausstellungen erwiesen.

²¹⁶ Vgl. Eekelen, Yvonne van: Een wonderkabinet. Metamorfose in Paleis Lange Voorhout, in: Elsevier, 17.10.1992, S. 112-114.

V. **Projektierte Bauvorhaben**

V.1. **Bahnhof Ost / Basel²¹⁷**

Wenn man sich per Zug dem Schweizerischen Bahnhof in Basel von der Schweizer Seite aus nähert, so erhält man einen guten Blick auf jenes Gebäude, an dessen Fassadengestaltung Donald Judd maßgeblich mitgewirkt hat. Auf einer Länge von 200 m, zwischen dem Gleisfeld im Süden und der Nauenstraße im Norden, steht dort das BusinessCenter Bahnhof Ost,²¹⁸ das sogenannte Peter Merian-Haus.

Auf Anregung des Architekten hin wurde bereits während der Planungsphase eine Arbeitsgruppe mit dem Titel 'Kunst + Architektur' gegründet. Die künstlerische Arbeit sollte bereits zu einem frühen Stadium eingebunden und somit verhindert werden, dass erst nach Fertigstellung des Bauwerks durch gut gemeinte 'Kunst am Bau'-Konzepte eher rein dekorative Formen der 'Kunst am Bau' appliziert werden. (**Abb. 125**)

„Es ist immer schwierig, große Gebäude abwechslungsreich zu gestalten - am allerschwierigsten aber ist es bei horizontalen Gebäuden. Die schlanke Höhe der althergebrachten Wolkenkratzer kommt mit wenig Variationen aus: Was sie auszeichnet, ist ihr oberes und unteres Ende. Die Ausdehnung zwischen oben und unten scheint natürlicher und eindeutiger definiert als die zwischen einem linken und einem rechten Ende. Ein horizontales Gebäude kann leicht wie ein Ausschnitt wirken, wohingegen bei einem vertikalen Gebäude keinerlei Zweifel

²¹⁷ Die Entwürfe Judds befanden sich zum Zeitpunkt seines Todes in einem sehr frühen Stadium, so dass die Literatur - von Erwähnungen abgesehen - auf die Berücksichtigung des Projektes verzichtete.

²¹⁸ Die derzeit vorliegenden Publikationen erwähnen das Bauvorhaben zwar, allerdings beschränken sie sich auf Illustrationen.

*besteht, dass es auf der Erde verankert ist und im Himmel endet.*²¹⁹

(Donald Judd)

Die Planungsphase für das städtische Großprojekt lässt sich bis in das Jahr 1986 zurückverfolgen. Bereits in diesem frühen Stadium der Konzeption des Zweckbaus war man sich des gestalterischen Mangels der Fassade gewahr. An dieser so prominenten Stelle sollte das Gebäude sich deutlich von der Gesichtslosigkeit vieler anderer rein auf Funktionalität ausgerichteter Bauten abheben.

Die Arbeitsgruppe 'Kunst + Architektur' bat im Juli 1992 Thomas Kellein, den damaligen Leiter der Kunsthalle Basel und Mitglied der Arbeitsgruppe, mit Donald Judd Kontakt aufzunehmen. Durch Kellein waren der Gruppe bereits die existierenden architektonischen Projekte von Judd in New York, Eichholtern und in Marfa bekannt. Judd wurde offiziell aufgefordert, einen Fassadenentwurf vorzulegen, obwohl dieser zu bedenken gab, dass es sich um sein erstes architektonisches Großprojekt handele. In der Tat hatte Judd mit Ausnahme der beiden Betongebäude in Marfa kein Gebäude in seiner äußeren Erscheinungsform bestimmt, sondern stets die vorgegebene Fassadenstruktur beibehalten. In langen Diskussionen konnte Judd die Architektengruppe²²⁰ auch schließlich davon überzeugen, dass er durchaus gewillt war, Machbarkeitsfragen, bautechnische, betriebliche und finanzielle Vorgaben zu respektieren.

Am 29. Januar 1993 unterzeichnete Judd schließlich mit den am Projekt beteiligten Architekten einen Vertrag²²¹, der die Modalitäten der Zusammenarbeit definierte. Da der alte Fassadenentwurf keinen Bestand mehr hatte, der Handlungsbedarf der Architekten jedoch evident war, hatte

²¹⁹ Donald Judd in: Zwimpfer, Hans (Hg.): Die Fassade soll ein Zeichen setzen. Projekt zur Fassadengestaltung am Bahnhof Ost Basel, Dokumentation der Zusammenarbeit zwischen der Projektgruppe Bahnhof Ost Basel und Donald Judd, Baden (Schweiz) 1998, S. 2.

²²⁰ Die Architekten waren Hans Zwimpfer, Timothy O. Nissen, Markus Rütimann und Ernst Zimmer.

²²¹ Zwimpfer, Hans (Hg.): Die Fassade soll ein Zeichen setzen. Projekt zur Fassadengestaltung am Bahnhof Ost Basel, Dokumentation der Zusammenarbeit zwischen der Projektgruppe Bahnhof Ost Basel und Donald Judd, Baden (Schweiz) 1998, S. 6.

man Judd einen relativ großen Spielraum für seinen Entwurf angeboten. Judds Mitarbeit wurde in zwei Phasen aufgeteilt: künstlerische Gestaltung sowie Teilnahme an Entwurf, Planung und Kontrolle im weiteren Verlauf des Baus.²²²

Im Februar 1993 erhielt Judd erste Pläne und Skizzen zum Projekt eines Business Center Bahnhof Ost. Es handelte sich bei dem Baugrundstück um ein schmales, langgezogenes Gelände mit den Maßen 200 mal 60 m, welches sich zwischen zwei Gleisfeldern befindet und auf welchem ursprünglich ein Lokdepot stand.

Als Judd in die Planungen miteinbezogen wurde, stand fest, dass das Business Center die wenige zur Verfügung stehende Fläche optimal auszunutzen habe. Die Architekten waren zu dem Schluss gekommen, einen 180 m langen Baukörper zu realisieren, der entlang beider Längsseiten von je sechs kubischen Baukörpern erweitert werden sollte, um die Blockhaftigkeit des Gebäudes zu mildern. Die Funktionsbereiche, die das Gebäude aufzunehmen hatte, waren zunächst einmal der Postbahnhof, darüber zwei großflächige Geschosse mit Labors, Werkstätten, Archivräumen, Büros, Tiefgarage und ein in das Gebäude integrierter Fahrradweg. Die Gesamthöhe des Gebäudes sollte 40 Meter betragen.²²³

Von der Fassadengestaltung, die man zu diesem Zeitpunkt abgelehnt hatte, ist noch ein Modell erhalten, welches eine vorgesetzte Fassade in Gitterstruktur zeigt, die man, um den inneren Zusammenhang des Großbaus zu verdeutlichen, den sechs kubischen Gebäudeteilen vorgeblendet hatte. Der Entwurf sah zudem vor, die Gitterfelder der Fassade mit Glas und Metall in verschiedenen Farben auszufüllen. Der vorherrschende durch die Gitterfassade hervorgerufene Eindruck war nicht der von Transparenz, sondern die Assoziationen lagen eher bei 'Gefängnis' - auch trotz der Farbapplikationen.

²²² Vertraglich wurde festgelegt, dass Judd die Urheberrechte an den ausgestalteten, d.h. realisierten Fassaden an die Projektgruppe Bahnhof Ost zu übertragen hatte. Die Urheberrechte für Fassadenentwürfe verblieben beim Künstler.

²²³ Vgl. Zwimpfer, Hans (Hg.): Die Fassade soll ein Zeichen setzen. Projekt zur Fassadengestaltung am Bahnhof Ost Basel, Dokumentation der Zusammenarbeit zwischen der Projektgruppe Bahnhof Ost Basel und Donald Judd, Baden (Schweiz) 1998, S. 2.

Im Mai 1993 trafen dann nach mehreren Brainstorming-Runden mit den Architekten die ersten Entwürfe Judds in Basel ein. In diesem Fax nahm Judd Bezug auf die architektonischen Vorgaben und vermittelte seine Auffassung von der Gebäudestruktur.

"Der Bau darf weder eintönig noch auf eintönige Weise bizarr sein. Er soll klar sein in seiner Struktur wie auch in seinen Funktionen. Er soll als Ganzes gesehen werden, konzeptuell und von Anfang an als Ganzes, nicht additiv, nicht einfach eine Aneinanderreihung."²²⁴

Betrachtet man den Entwurf der Architekten, so wird klar, dass es sich im wesentlichen um die additive Aneinanderreihung von Baukörpern handelte, die jedoch einen inneren Zusammenhalt vermissen ließen. Zwar geht die Bauaufgabe von einem einheitlichen Gebäudekonzept aus, jedoch beinhaltet es eine derart große Vielfalt an Nutzungen und an Nutzern, dass die Planer offenbar nur schwer eine Einheit herstellen konnten. Judd war der Ansicht, dass Strukturen, deren Innenräume und Volumina versteckt sind, keine Architektur seien. Er führte als Beispiel die Glasfassaden von Hochhäusern an, deren Äußeres nicht erahnen lässt, welche Struktur sich hinter der spiegelnden und daher im Ansatz autistischen Fassade verbirgt. Judd sah seine Aufgabe darin, dem Gebäudekomplex eindeutige klare Linien zu verleihen, seine innere Struktur nach außen sichtbar und es als Einheit erfahrbar zu machen. Die ersten Skizzen, die zum Bahnhof Ost entstanden, offenbarten eine Parallele zu den Skulpturen Judds. Obwohl es sich um Gebäudeentwürfe handelte, ging Judd mit denselben gestalterischen Parametern an die zu entwerfende Struktur heran. Deutlich wird hier abermals, dass ihm die Proportionsverhältnisse sehr wichtig waren, um Harmonie zu erreichen.

In den ersten Entwürfen suchte Judd nach einer Lösung für den Abschluss des Gebäudes nach oben hin, was ihn jedoch mit fundamentalen Problemen konfrontierte, da das Gebäude in Entsprechung einer Bauvorschrift zur besseren Anpassung an seinen städtebaulichen Kontext eine Abtreppe

²²⁴ Ebd., S. 10. Alle Zitate des Künstlers finden sich hier auch in englischer Sprache.

beinhaltete. So sind die kubischen Baukörper an der Südseite fünf, an der Nordseite jedoch nur drei Etagen hoch. (**Abb. 126**)

Für eine seiner ersten Dachlösungen griff Judd auf eine Gestaltung zurück, die er bereits bei den Artillery Sheds und bei den Betongebäuden in Marfa verwendet hat. Wie zuvor bereits erwähnt, war er auf diese Dachform durch einen Schuppen in der Nähe von Marfa aufmerksam geworden. War das Tonnengewölbe den Artillery Sheds aus Gründen der Proportion hinzugefügt worden, so sah er in Basel sechs Tonnendächer vor, die die Nord- mit der Südfassade verbinden sollten.

In der Diskussion sah man jedoch die ästhetische Evidenz der Tonnendächer gleich in sechsfacher Ausführung als fraglich an. Ebenso wenig wollte man ein Stilelement, welches für Juddsche Architekturen schon in gewisser Weise typisch war, nicht nochmals verwenden. Ein weiterer Grund lag schließlich darin, dass das Höhenprofil des Baukörpers genau reglementiert war und die zugelassene Maximalhöhe durch die gewählte Dachform überschritten worden wäre. Auch die zweite Version eines Tonnendaches, die Judd vorschlug, wurde aus vorgenannten Gründen verworfen. In dieser zweiten Version hatte er die gesamte Dachfläche des Baukörpers als flaches Tonnendach gestaltet, mit Einschnitten an jenen Stellen, wo die Höfe zwischen den hervor stehenden Kuben liegen sollten.

Schließlich wurde eine dritte Version die Grundlage für alle weiteren Entwurfsschritte. Von Nord nach Süd laufen von den kubischen Anbauten über das langgestreckte Mittelteil hinweg klammerartige Baukörper, die die horizontale Dominanz des Gebäudes aufheben und dem Gebäude ein neues äußeres Ganzes verleihen. Für Judd stellte dies das erste Unternehmen dar, den vorgefundenen Baukörper als ganzes zu verstehen. Die quer über das Gebäude hinweg laufenden 'Klammern' rhythmisieren den Bau. Es entsteht ein Wechselspiel von Raumkörper (die kubischen Annexbauten) und Leerraum (den Höfen). Die Höfe wiederum sollten mit einer Gitterwand abgegrenzt werden. Judd hatte festgelegt, dass die Fassaden der Raumkörper und die Curtain-Wall-Fassaden der Höfe von unterschiedlicher Materialität sein können.²²⁵ Er legte überdies fest, um die unterschiedlichen Qualitäten der Fassade und der Baukörper hervorzuheben, dass die

²²⁵ Zwimpfer 1998, op. cit., S. 16.

kubischen Annexe ein wenig über das Fassadenniveau hinaus stehen sollten.

„Der Unterschied im Maßstab und Material und vielleicht auch in der Farbe der zwei Fassaden ist entscheidend: Die Fassade der Annexe großflächig und geschlossen, die Fassade der Höfe kleinteiliger im Raster und transparent, dabei leicht zurückversetzt.“²²⁶

Neben seinen Entwürfen für die Fassade hat man Judd auch zu weiteren bauspezifischen Problemen befragt. So wurde - soweit dies in dieser späten Planungsphase noch möglich war, auch die Raumhöhe verändert und auf 3 m erhöht. Die prägnanten Raumvolumina sowie unbebauter, ungenutzter Raum erschienen Judd in seinen umgewandelten Bauten als absolut unverzichtbar. Stets waren seine Umwandlungen in den bereits existierenden Architekturen geradezu eine Bereinigung, die die ursprüngliche Struktur eines Raumes freilegen sollte. In Basel erstmals in die Planung eines Gebäudes eingebunden und nicht nur mit dessen gebauter Realität konfrontiert, plädierte Judd für einen 'nackten Edelrohbau'. Dieser Edelrohbau bestand aus einer von einem Stahlgerüst getragenen Konstruktion, die auf einer modularen Ordnung basierte. Bezüge zu den Skulpturen Judds sind hier abermals auffällig. Das Raster dieser Ordnung ist weitmaschig in den unteren Geschossen und wird kleinteilig vom ersten Obergeschoss an, wo die Büronutzung einsetzt.²²⁷ Um abgehängte Decken zu vermeiden und um dem entstandenen Raum größtmögliche Integrität zu sichern, wurde darauf verzichtet, eine Deckenbeleuchtung einzubauen. Dies sollte in den Büroräumen ausschließlich über Stehlampen erfolgen. Darüber hinaus entschied man, die Sprinkleranlage in die Decke einzugießen und sie nicht auf der Decke zu applizieren, um auch hier die Geschlossenheit der Raumdecken und ihre Unversehrtheit zu wahren. Bei diesen Vorgaben des Künstlers fühlt man sich insbesondere an seine Deckengestaltung in der Spring Street in New York sowie in Eichholteren erinnert. Auch hier sollten

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Zwimpfer 1998, op. cit., S. 18.

die Raumvolumina intakt und der Raum gleichsam als skulpturale Einheit unversehrt bleiben.

Nachdem die Juddschen Wünsche zum Großteil im Innern umgesetzt werden konnten, erwog das Architektenteam mit dem Künstler unterschiedliche Baustoffe für die Fassade, die dem alternierenden Prinzip des Baus folgend, unterschiedlich verkleidet werden sollte. Dennoch sollte ein einheitliches Material - jedoch unterschiedlicher Ausführung - sowohl für die Fassade als auch für den Abschluss der Höfe verwendet werden. Man einigte sich auf grün eingefärbte Glasflächen für die Betonwände der Annexbauten und für durchsichtiges Glas zum Abschluss der Höfe. Aus funktionalen Gründen heraus entschied man sich bei den Fenstern der Annexbauten für eine Klarverglasung. Eine grüne Einfärbung hätte hier Beeinträchtigungen für die in den Räumen arbeitenden Personen nach sich gezogen.

Judds erstes architektonisches Großprojekt, bei welchem er auf das Entstehen eines Gebäudes noch Einfluss ausüben konnte und sein Kontakt und sein Austausch mit den daran beteiligten Architekten muss als Experiment gesehen werden. Obwohl Judd noch in der Planungs- und Umsetzungsphase verstarb, so hatte er doch ein tragfähiges Baukonzept erarbeitet, welches auch noch nach seinem Tod ausreichend Anhaltspunkte und Lösungen offerierte. Es ist das Verdienst des Künstlers, das Bauwerk, welches schon komplett durchgeplant schien, in Frage zu stellen und es durch seine Maßnahmen vom bloßen Zweckbau zu Architektur werden zu lassen. Evident sind bei seinen Fassadenentwürfen die Bezüge zum International Style und die Curtain-Wall Fassaden.

Das 'in-eins-Fassen', was er auch für seine Umwandlungen stets in Anspruch nahm, konnte er am Bahnhof Ost in die Tat umsetzen. Das stimmige Fassadenkonzept respektiert Nutzung und städtebauliche Vorgaben und erreicht eine gestalterische Homogenität, die selbst im Vorbeifahren, den besonderen Charakter des Gebäudes deutlich macht. Stand Judd dem International Style eher kritisch gegenüber, so schätzte er doch sehr die gestalterische Ausgewogenheit des Lever Buildings in New York von Gordon Bunshaft und des Seagram Buildings von Mies van der Rohe. Unter Umständen hat die Kenntnis dieser Gebäude und wohl auch einiger weiterer

Beispiele der Architektur Mies van der Rohe wesentlich zur Konzeption dieser Fassadenidee für Basel beigetragen.

V.2. Kunsthaus Bregenz / Verwaltungsbau²²⁸

Das Kunsthaus Bregenz, welches 1996 der Öffentlichkeit übergeben wurde, war als Ausstellungshaus und Museum zeitgenössischer Kunst konzipiert worden. Den Idealen der Museumsgründer entsprechend, sollte das Kunsthaus auch Ort ständiger Auseinandersetzung mit Fragen der künstlerischen Inhalte in den Bereichen der bildenden Kunst, der Literatur, des Tanzes, der Musik und Architektur sein. Die Bipolarität von Sammlungsaufbau und Ausstellungstätigkeit ist integraler Bestandteil der Konzeption. Hierbei stellt sich das Ausstellungsprogramm zwei Aufgaben. Zum einen Ausstellungen, die über das nationale und internationale Kunstgeschehen informieren, zum anderen Ausstellungen, die sich mit den Schnittstellen von Kunst, Architektur und Design befassen. Der Komplex sollte zunächst aus dem Ausstellungsgebäude und einem adaptierten Altbau für kommunikative Einrichtungen bestehen.

In Zusammenarbeit mit Adrian Jolles, jenem Züricher Architekten, der für Judd schon in Eichholtern die Bauaufsicht übernommen hatte, entstanden in den Jahren 1991 bis 1995 Projektentwürfe für ein Verwaltungsgebäude, welches neben dem Kunsthaus errichtet werden sollte. Donald Judd war ganz zu Beginn der Planungsphase für das Kunsthaus nach Bregenz gekommen, da man ihn als Berater in den Planungsprozess eingebunden hatte. Zu einem späteren Zeitpunkt wurde jedoch klar, dass der ursprünglich für die Verwaltung vorgesehene Altbau abgerissen und durch einen Neubau ersetzt werden würde. Spontan entwickelte Judd damals die nun vorliegende Idee für ein Bibliotheks- und Archivgebäude. (**Abb. 127, 128**) Im weiteren Verlauf der Realisierung des Projektes bestand Peter Zumthor, der Schweizer Architekt des Kunsthaus Bregenz, jedoch darauf, die Verwaltung

²²⁸ Die Projektentwürfe Judds für Bregenz sind bisher in der Literatur zwar abgebildet, jedoch nicht untersucht worden. Durch den Tod des Künstlers ist wohl auch das Interesse an dem von ihm konzipierten Gebäude gewichen. Vgl. Kunst & Design: Donald Judd Preisträger der Stankowski-Stiftung 1993, S. 148.

selbst zu planen, um so die Einheitlichkeit des baulichen Ensembles zu gewährleisten.

Nachdem Judd nichts gegen einen anderen Bauplatz einzuwenden hatte, ging man in Bregenz auf die Suche nach alternativen Orten und fand einen Platz nahe des Ufers am Bodensee - nicht weit vom Festspielbezirk - in welchem der Judd-Bau in einer städtebaulichen Studie bereits eingeplant worden war.²²⁹ Das Konzept des Kunsthaus Bregenz wäre durch die Juddschen Modifikationen der ursprünglichen Planung um eine dritte bauliche Komponente in Gestalt des Archivgebäudes erweitert worden. Das Archivgebäude sollte das Archiv Kunst-Architektur (AKA) als Sammlungsschwerpunkt des Kunsthauses beinhalten und als internationale Studien- und Forschungseinrichtung fungieren. Die vorgesehenen Bestandteile waren eine Sammlung von Plänen und Modellen, eine Fachbibliothek, eine Photo-/Videothek sowie 1:1 Realisationen von Projekten im öffentlichen Raum. Für Judd war dieses österreichische Projekt eines interdisziplinär agierenden Institutes von großer Signifikanz, da er in dessen inhaltlicher Ausrichtung eine Bestätigung seiner künstlerischen Haltung sah. Er interessierte sich originär für den Raum an sich, den Innen- und Außenraum und für das ihn bildende Konstrukt nicht nur als Ort, Hülle, Träger von Kunst, sondern als Thema von Kunst. Die Tatsache, dass der Forschungsgegenstand des Institutes die enge und befruchtende Verbindung beziehungsweise Wechselwirkung zwischen Kunst und Architektur sein sollte, hat ihn sicherlich in höchstem Maße stimuliert.

Das Land Vorarlberg lehnte eine Finanzierung des Archivgebäudes ab - durch den Bau des Kunsthauses ohnehin finanziell überstrapaziert - so dass man hätte versuchen müssen, Sponsoren für das ehrgeizige Projekt zu gewinnen. Erste vielversprechende Gespräche waren bereits geführt worden. Es lagen Pläne und auch ein Modell für das Gebäude vor, eine Vielzahl von Details für die Konstruktion und die Innenausstattung sind jedoch noch ungeklärt. Nach dem jetzigen Wissensstand des Verfassers haben sich die Kinder Judds gegen eine Ausführung des Baus entschieden, da der Entwurf nicht ausgereift genug ist, um ihn tatsächlich im Sinne des Künstlers

umsetzen zu können. Dies ist umso bedauerlicher, als bis auf die Betongebäude in der Mansana de Chinati kein eigener Bau des Künstlers existiert.

Eben jene Betongebäude und die an ihnen verwendeten Formen waren für Judd Ausgangspunkt der Gestaltung für den Bau des AKA-Archivs.²³⁰

Das dreigeschossige Gebäude erhebt sich auf einem rechteckigen Grundriss und wird durch ein flaches Tonnendach abgeschlossen. Die Stirn- und Längsseiten sind in jeweils vertikal verlaufende Lamellenfensterbänder aufgelöst. Die Längsseiten sind in vier Fenster- und vier Mauerabschnitte jeweils gleicher Breite aufgeteilt, die Stirnseiten in jeweils sechs Fensterbänder.²³¹ Trotz seiner strengen geometrischen Form erhält das Gebäude so eine Transparenz, die den Bezug auf die Industriearchitektur des 19. und 20. Jahrhunderts nicht leugnen kann. Die Dimension des Gebäudes lag Judd zweifellos mehr als jene des großen Centers am Bahnhof Ost in Basel. Überdies war der Künstler auch mehr an der kulturellen Funktion des Bregenzer Gebäudes und dem städtebaulichen Kontext in der Kleinstadt interessiert als an dem kommerziellen Gebäude in Basel, welches eigentlich das städtebauliche Umfeld ignorierte.

²²⁹ Für die Informationen danke ich Frau Christina Spiegel, Mitarbeiterin am Kunsthaus Bregenz.

²³⁰ Die Pläne und das Original-Architekturmodell Judds befinden sich im Archiv des Kunsthaus Bregenz.

²³¹ Kunst & Design: Donald Judd Preisträger der Stankowski-Stiftung 1993, S. 148.

2. Teil Sehnsucht und Verweigerung

IV. Landschaft²³²/Natur versus Stadt

*Eine intelligente Berücksichtigung der freien Natur ist in den Vereinigten Staaten selten. Landschaft ist genauso ernst zu nehmen wie jeder Bereich der Architektur.*²³³ (Donald Judd)

Bei der Beschäftigung mit den Architekturen Judds sind die Topoi von Landschaft und Stadt wichtige Parameter für das Verständnis seiner Raumauffassung. Sein Landschaftsbegriff fügt sich vor allem vor dem Hintergrund der amerikanischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts²³⁴ in eine spezifische Tradition ein. Diese wird erweitert durch zahlreiche Erfahrungen mit der Gartenkultur Europas und dem zivilisatorisch eng mit der amerikanischen Geschichte verbundenen Antagonismus von Stadt- und Landleben. Bei Werkner findet sich einleitend zu seiner Abhandlung über die Land Art die Einschätzung: *"Amerikanische Identität ist untrennbar mit einer spezifischen Natur- und Landschaftserfahrung verknüpft. Die Weite, Dramatik und Schönheit des nordamerikanischen Kontinents und der Prozess von Landnahme, von Überwindung und Erschließung des Kontinents, insbesondere des Westens im Verlauf des 19. Jahrhunderts, stehen im Zentrum des amerikanischen Mythos."*²³⁵

Auch im Ansatz ökologische Ideen finden sich in Judds Haltung, der stets mit seinem Landleben auch eine politische Aussage verband. Franz Meyer bemerkt hierzu: *"[...] bei Judd zählt insofern selbstverständlich auch die*

²³² Wertvolle Untersuchungen zu Etymologie, Wortgeschichte und Semantik des Wortes 'Landschaft' finden sich bei Fechner, Renate: *Natur als Landschaft. Zur Entstehung der ästhetischen Landschaft*, Frankfurt am Main, Bern, New York 1986, S. 9 ff. Auch bei Matthias Eberle, *Individuum und Landschaft*, Gießen 1980, S. 15.

²³³ Donald Judd: *Architektur*, Münster 1989, S. 77. Im englischen Original heißt es: *"Intelligent consideration of the outdoors has been rare in the United States. Landscape is as serious as any part of architecture."*

²³⁴ Werkner, Patrick: *Land Art USA. Von den Ursprüngen zu den Großraumprojekten in der Wüste*, München 1992, S. 19 ff.

²³⁵ ebd..

Absage an die Stadt und die Perversionen der Massenkultur sowie der Wille, eine vormoderne Unschuld wieder in ihr Recht einzusetzen."²³⁶

Der oft gestörte Dialog von Mensch und Natur, deren Missbrauch und Ausbeutung haben Judd in seinen Schriften und bei der Umsetzung seiner architektonischen Projekte immer wieder beschäftigt. Ihn schockierte der Raubbau an der Natur, der fehlende Respekt für sie und die paradoxe Suche der Gesellschaft nach einem technologischen Ausweg aus einer technologisch verursachten Krise. Judd befasste sich nicht nur mit einer Diskussion über das zivilisatorisch veränderte Naturbild, sondern ihm lag auch daran, über seine Architektur, über den "Rahmen", den er gleichsam als perzeptorische Hilfe schuf, die menschliche Wahrnehmung zu sensibilisieren. In der Tat rückt diese Auffassung Judd in die Nähe einiger Land Art Künstler, zu welchen Manfred Smuda in seiner Untersuchung schreibt, diese versuchten, *"die Natur als einen Empfindungs- und Wahrnehmungsraum, in dem eine Beziehung von Mensch und Umwelt allererst wieder möglich werden soll, wiederzugewinnen"*.²³⁷ Auch Judd kritisierte Massenkonsum, Medialisierung und die Verkümmern der Sinne, dennoch hatte der von der platonischen und aristotelischen Philosophie beeinflusste Begriff des *"Naturschönen"*²³⁸ nur begrenzte Bedeutung. Judd hat sehr wohl erkannt, dass die romantische Sehnsucht nach unberührter Natur, nach paradiesischer Schönheit deren Gefährdung in sich trägt. Für ihn repräsentierte Natur wohl noch eine moralische Instanz, jedoch hat er den heute gebräuchlichen Naturbegriff kritisch reflektiert und passte die vorgefundene 'Restnatur' - wie in Marfa - nicht seinen Gestaltungsvorgaben an, sondern er arbeitete vielmehr mit der bereits geschädigten Landschaft, nutzte Überbleibsel abgetragener Bauten und drang so nicht weiter in die Landschaft vor. Brigitte Huck schreibt: *"Judd vermeidet gewaltsame Eingriffe in die Landschaft, das Bauen auf unberührtem Land betrachtet er als Gewalttätigkeit. Der Bauplatz in der texanischen Prärie scheint zunächst unberührt, doch finden sich im trockenen Gras Reste von Fundamenten und*

²³⁶ Meyer, Franz: Marfa, in: Kunst & Design 1993, op. cit., 11S. 29.

²³⁷ Smuda, Manfred (Hg.): Landschaft, Frankfurt am Main 1986, S. 8.

²³⁸ Vgl. Seel, Martin: Eine Ästhetik der Natur, Frankfurt am Main 1996, vor allem Kapitel VI: Die Moral des Naturschönen, S. 288 ff.

*Wegen eines inzwischen abgebrochenen Militärlagers. Die Relikte der alten Bauten heben den Bann auf, der auf unzerstörtem Land liegt.*²³⁹

Die Überbleibsel des Forts, die Restlandschaft des gesamten Areals der Chinati Foundation, stehen somit zum einen für den menschlichen Drang, Landschaft zu zivilisieren, unwägbarere 'wilderness' zu kontrollieren und an ihr den technischen Fortschritt zu exekutieren. Zum anderen jedoch gemahnt dieser Landstrich just der Vergänglichkeit allen menschlichen Strebens, der Regenerationsfähigkeit der Natur und ihrer absoluten Ahistorizität. Durch die vordem militärische Nutzung des Geländes, dem Verfall der Anlagen, ihrer Umnutzung in Form von Seniorenwohnheimen und schließlich ihrer Umwidmung als Museum erhält der Ort für Judd besondere Bedeutung. Zunächst war er von der Tatsache, auf einem ehemals militärisch genutzten Gelände ein 'Museum' einzurichten, wenig angetan.²⁴⁰ Erst allmählich sah er den Signalcharakter seiner 'Umwandlung', insbesondere vor dem zeithistorischen Hintergrund seines Umzuges/seiner Flucht²⁴¹ nach Texas. Die USA waren von außen- und innenpolitischen Krisen geschüttelt. Der Vietnamkrieg wurde von Studentenrevolten und Antikriegsdemonstrationen begleitet und entwickelte sich zu einem gesellschaftlichen Trauma. Darüber hinaus führte die Energiekrise zu Anfang der 70er Jahre die westlichen Industriegesellschaften zur Erkenntnis, dass nicht unbegrenzt über die Ressourcen der Welt zu verfügen sei.

Vor den Artillery Sheds erstreckt sich ein weitläufiges, spärlich bewachsenes Areal, auf welchem vereinzelt Betonfundamente und stählerne Befestigungen zu finden sind. Dieses Areal hat Judd für die beeindruckende und bereits erwähnte Dauerinstallation von 15 großen Betonskulpturen auserkoren, die in den späten 70er und in den 80er Jahren entstanden sind. Die auf eine halbe Meile verteilten, als Progression aufgefassten Großskulpturen bestehen aus je zwei bis sieben aneinandergereihten oder freistehenden, an

²³⁹ Huck, Brigitte: Donald Judd: Architekt, in Donald Judd: Architektur, Wien 1991, S. 19.

²⁴⁰ Judd äußert sich in seinen Schriften wiederholt zu diesem Problem. Als Pazifist war ihm der Ort zunächst zuwider. Vgl. Architektur, op. cit., S. 68.

²⁴¹ Auch Fechner sieht in dem Rückzug aufs Land eindeutig Merkmale einer Flucht. So heißt es bei ihr: "*Die Bewegung des Städters zum Land hat heute fast Dimensionen von Flucht und Rettung angenommen. Die Entfremdung des Menschen von der Natur entspricht fast dem Zustand völliger Denaturierung, und*

einer oder zwei Seiten offenen rechteckigen Quaderboxen. Brigitte Huck stellt fest: *Die einzigartige Verbindung präziser, klarer Räume, einer grandiosen weiten Landschaft und der unerbittlichen Skulptur Judds hinterlässt ein Gefühl von Freiheit, Kühnheit und Verwegenheit und lässt den Betrachter das ultimative Sensorium eines Künstlerperfektionisten verspüren.*²⁴² Huck benutzt das Wort *unerbittlich* zur Beschreibung der Skulpturen nicht von ungefähr, hat Judd doch wie kaum ein anderer seiner Zeitgenossen, eine Radikalität in der Realisierung und Präsentation seiner Werke gesucht und gefunden. Der Ort, an welchem die Betonskulpturen positioniert wurden, ist endgültig. Dimension, Gewicht und Ausrichtung verweigern sich einer jeden Form von neuem Display, von Translozierung und marktgerechter Präsentation. Der Respekt, den Judd seinen Werken zollt, soll ihnen auch von den Rezipienten, den Betrachtern, entgegengebracht werden.²⁴³

Judds Schriften zur Architektur beginnen zumeist mit kritischen Reflexionen zu den Menschen und deren Bezug zur Umgebung. Die Menschen beschuldigt er, die besonderen Merkmale und Eigenschaften einer ländlichen Existenz zerstört zu haben und manifestiert damit auch sein Bedauern über den Verlust des amerikanischen Mythos' vom ländlichen Leben.

In West Texas gibt es viel freies Land, aber man kann nirgends hingehen. Für Menschen aus der Stadt ist das Land unzugänglich. Es gibt keine Parks mit öffentlichen Einrichtungen. Andererseits - so klein die Städte auch sein mögen - sind die meisten Menschen durch und durch Stadtmenschen und nicht am Land interessiert. Sie scheinen sogar Angst davor zu haben und ihm gegenüber

die Verdinglichung der Natur weist in deren fortschreitender Zubetonierung beängstigende Züge auf.", Fechner, Renate 1986, op. cit., S. 77.

²⁴² Huck, Brigitte, op. cit., nbk 2, 1994, S. 42.

²⁴³ Im Mission Statement der Chinati Foundation heißt es: "...das *Einzigartige* dieser Installation liegt weder in ihrem Maßstab noch in der Größenordnung des Ganzen, sondern in der Tatsache begründet, dass man hier der Kunst im Kontext ihrer architektonischen und natürlichen Umgebung begegnet und nicht isoliert, wie sonst in einer musealen Anthologie." Zitiert nach der Übersetzung von Brigitte Huck, op. cit., nbk 2, 1994, S. 42/43.

*feindselig zu sein, und wenn man sie lässt, fallen sie darüber her.*²⁴⁴

Auch in Marfa, Prototyp einer texanischen Besiedlung, scheint diese Kritik angebracht. Die Stadt ist in vier Quadranten aufgeteilt. Jene, die sich nördlich des die Stadt durchschneidenden Highways befinden, sind die Wohnquartiere der Anglo-Amerikaner, jene südlich des Highways, die der mexikanisch-hispanischen Einwanderer. Im anglo-amerikanischen Viertel wird ein aus dem Osten der U.S.A. als idealtypisch angesehener Baustil gepflegt, den auch die Mexikaner nach Kräften zu imitieren suchen, um so ihrer sozialen Benachteiligung optisch etwas entgegenzusetzen. Traditionelle Bauformen sind demzufolge aus dem Stadtbild nahezu verschwunden, da sie als rückständig, primitiv und vor allem als 'unamerikanisch' gelten.²⁴⁵

Immer wieder spricht Judd von destruktiven Tendenzen im Umgang mit der Natur, die nach seiner Einschätzung aus einer Angst vor der unberührten Natur heraus entstehen. In seinem Text über seine Ranch '*Ayala de Chinati*'²⁴⁶ beginnt er mit der Geschichte der Kolonisierung des nordamerikanischen Kontinentes auch die Geschichte der Namensgebung zu reflektieren und die Insignifikanz dieser Namensgebung als solcher zu hinterfragen, da diese Namen und Bezeichnungen nicht die Erscheinung der Natur zu visualisieren vermögen.²⁴⁷ Dennoch hatte Judd für die Chinati Foundation den Namen eines in der Nähe liegenden Berges gewählt. Ebenso verdient der Umstand Erwähnung, dass die offizielle Bezeichnung der Stiftung und auch ihr Logo stets zweisprachig, englisch und spanisch, wiedergegeben werden. In einem Ausstellungskatalog zur Fotografie des amerikanischen Westens des Whitney Museums of American Art in New York findet sich von Adam D. Weinberg folgende Einschätzung:

"The act of naming is an act of familiarization. Naming a feature of a landscape, especially a landscape as daunting and inhospitable

²⁴⁴ Architektur 1989, op. cit. S. 31.

²⁴⁵ Architektur 1989, op. cit., S. 42.

²⁴⁶ Vgl. Architektur 1989, op. cit., 55 ff.

²⁴⁷ *In West Texas, wo ich lebe, bedeuten Namen nichts Besonderes, weder die englischen, noch die spanischen.* Architektur 1989, op. cit., S. 55.

*as the American desert West, was a way of personalizing and domesticating it."*²⁴⁸

Die Namensgebung als faktisch kolonialistischer Akt, der bereits aus Unkenntnis heraus, der Natur und der Landschaft geradezu Gewalt antut, insbesondere, wenn Namen aus der altbekannten Umgebung Europas auf die des Neuen Kontinentes übertragen werden. Exemplarisch für die destruktiven Taten der Siedler führt er ein Beispiel aus seiner Nachbarschaft an:

*Ich habe eine Ranch am Nordende der Bergkette, von der aus man den Rio Grande überblicken kann, die Ayala de Chinati genannt wird. Zu dieser Ranch gehören zwei kleine Häuser, über die ich viel nachgedacht habe, da ich das Land um sie herum nicht zerstören will. Hier - überall - ist die Zerstörung von unbebautem Land eine Brutalität. In der Nähe kaufte ein Mann vor drei oder vier Jahren eine fast unberührte Ranch, plante mit dem Bulldozer überall Straßen, um Hochwild schießen zu können ,ohne laufen zu müssen, und starb letzten Herbst. In einer anderen Richtung zerstückelte ein Paar sein Land absolut ohne jeden Grund. Innerhalb einer wirklichen Sicht der Welt und des Universums wäre eine solche Gewalttätigkeit Sünde - es gibt keine Worte, da es keine Ethik gibt, die der derzeit bekannten Natur in der Welt entspräche.*²⁴⁹

Die Schilderung des ersten Vorfalles bricht mit der Nachricht über den Tod des Ranchers abrupt ab und setzt im folgenden das Wort 'Sünde' zu der Schädigung der Natur in Beziehung. Auch ohne weitere Ausführung wird so dem Leser ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen der Zerstörung des Landes, dem plötzlichen Tod des Mannes und der Sinnlosigkeit seines Tuns

²⁴⁸ Adam D. Weinberg: From the Missouri West, S. 175, in: Perpetual Mirage, Photographic Narratives of the Desert West, New York 1996. Der Akt der Namensgebung ist ein Akt des 'Sich-vertraut-Machens'. Gegebenheiten einer Landschaft zu benennen, insbesondere einer Landschaft, die so beängstigend und so unbewohnbar wie die amerikanische Wüste ist, ist eine Art, diese Landschaft zu personalisieren und zu domestizieren. Übersetzung des Verf.

offenbar. Der pseudo-religiöse Verweis auf den Tatbestand der *Sünde* legt also nahe, dass der Mann für sein frevlerisches Tun von einer höheren Instanz bestraft worden sei. Marianne Stockebrand bezeichnet 'Respekt' als die Grundhaltung Judds für Landschaft und für sein gewähltes texanisches Umfeld. Sie schildert, dass eben jener Respekt 'legendär' sei und sie führt an, dass die Intention beim Kauf der Ranch, deren Schutz gewesen sei, ja dass das Gebiet regelrecht hatte 'verteidigt' werden müssen.²⁵⁰ Judd vereinigt so Archaik und Gegenwart und reinterpretiert die Bibel, indem er einen eigenen mythologischen Kontext konstruiert. Hierbei nähert er sich wiederum der Haltung der ersten Siedler an, für die die Bibel ebenfalls wichtige Referenz und Orientierungspunkt war. Die Bibel, ihre Reinterpretation und unterschiedliche Form der Auslegung und damit die Entwicklung eigener, neuer Lebensregeln war nötig, um im '*frontier land*' zu überleben. Heute erscheinen uns diese Regeln als historisches Konzept zum Schutze der '*solitude*' als Reminiszenz des Wunsches nach Auflösung im Raum, in der Landschaft. Mit der Industrialisierung erhielt die Mythisierung der Natur und der Landschaft eine weitere Dimension. Die Stadt als neuer Lebensraum wird zum Mythos erhoben und als Ort der Produktion und des Handels dem ländlichen Raum gegenübergestellt. Die mythische Ausbildung beider Orte, Stadt und Land, sind auch heute noch für die amerikanische Kultur gültig und richtungsweisend, ja bedingen sich gegenseitig. Die Stadt als der der Natur vollkommen entfremdete Ort, der sich beständig ändert, rekreiert und gleichsam außerhalb jeglichen landschaftlichen Kontextes existiert. Fremd und lockend, aber auch zugleich beängstigend und beschützend. Die Natur wird zur Projektionsfläche archaischer Zustände, zum sehnsuchtsvoll romantischen Bild eines zivilisationsfernen Lebens in 'primitiven' Strukturen. Bei Patrick Werkner findet sich folgende Einschätzung: "*Wurde der 'vorzivilisatorische' Zustand der angestammten*

²⁴⁹ Architektur, Münster, op. cit, S. 55.

²⁵⁰ "*Donald Judd's liking and respect for the West Texas land is almost legendary. He acquired a large ranch in order to preserve it in its natural state and make it available for scientific study, protecting it from alienating use as much as possible. He literally fought for inches as a neighboring ranch's road grader destroyed more and more land in an absurd effort to widen the road. He finally built a fence to protect the land from its destruction.*" Marianne Stockebrand in der Einführung zum Symposium *Art in the Landscape*, welches im Jahr 1995 in Marfa stattfand. *Art in the Landscape*, Marfa 2000, S. 9.

*Bewohner Amerikas verachtet, so galten bei der Wahrnehmung der Landschaft umgekehrte Vorzeichen: ihre unberührte, von Zivilisation noch nicht beeinträchtigte Schönheit empfand man als direkten Ausdruck Gottes.*²⁵¹ Belege für diese pantheistische Verehrung der Natur existieren in großer Zahl in den Werken der amerikanischen Schriftsteller des 19. Jahrhunderts. Bei William Cullen Bryant²⁵² findet sich in dessen Gedicht 'Prairies' (1833) eine Strophe, welche hier exemplarisch hervorgehoben werden soll²⁵³:

*"As o'er the verdant waste I guide my steed
Among the high rank grass that sweeps his sides,
The hollow beating of his footsteps seems
A sacrilegious sound. [...]"*²⁵⁴

In dieser Strophe wird das Betreten, das Eindringen des Menschen in die Natur als 'Sakrileg' bezeichnet. Die Perfektion der göttlichen Schöpfung exkludiert den Menschen. Dieser steht für Domestizierung und Eroberung. Die Naturwahrnehmung bei Cullen macht deutlich, dass auch zu diesem noch recht frühen Zeitpunkt der Besiedlung und Urbarmachung des Kontinents, den Zeitgenossen durchaus bewusst war, dass sie im Begriff waren, etwas unwiederbringlich zu zerstören.

Bei Max Friedländer²⁵⁵ findet sich folgendes Zitat über den Bedeutungsgehalt des Begriffes 'Landschaft': "*Das Land ist die Erdoberfläche oder ein Teil der Erdoberfläche, Landschaft dagegen ist das Gesicht des Landes, das Land in*

²⁵¹ Werkner, Patrick: Land Art USA, München 1992, S. 19.

²⁵² William Cullen Bryant (1794-1878), der zunächst als Jurist und Journalist arbeitete, erlangte durch seine literarischen Veröffentlichungen Anerkennung. Er setzte sich für frühe Vereinigungen der Arbeiterbewegung ein und insbesondere bei seinen späten Gedichten spielen die amerikanische Naturszenerie, die Naturwahrnehmung und das damit verbundene Lebensgefühl eine bedeutsame Rolle.

²⁵³ Weitere Beispiele finden sich bei Ralph Waldo Emerson, Henry Wadsworth Longfellow, Jones Very und Henry David Thoreau. In der Bibliothek Judds in der Mansana de Chinati ist eine große Anzahl von Werken amerikanischer Dichter des 19. Jahrhunderts vertreten.

²⁵⁴ Spengemann, William C. und Roberts, Jessica (Hg.): Nineteenth-Century American Poetry, New York 1996, S. 21.

²⁵⁵ Friedländer, Max: Über die Malerei, München 1963, S. 27.

seiner Wirkung auf uns." Für die ästhetische Diskussion ist die Unterscheidung wesentlich, denn sie hebt den interaktiven Prozess hervor, der es ermöglicht, einen Teil des Naturganzen als Landschaft wahrzunehmen. Landschaft bezeichnet im ästhetischen Sinn nicht eine sich selbst hervorbringende natürliche gegebene Erscheinung, sondern das Sehen von Landschaft ist als ein bewusster, geistiger, erst in der Neuzeit entstandener Vorgang zu begreifen.²⁵⁶ Der Begriff Landschaft ist damit ein kulturell geformtes Konstrukt, in das die Auffassungen und Werte eines Betrachters einfließen.²⁵⁷ Historisch gesehen wird das bewusste Sehen von Landschaft in einen kausalen Zusammenhang mit der Entfremdung der modernen Welt von der Natur gebracht, die bereits mit der beginnenden Neuzeit einsetzte. Mit der endgültigen Auflösung des geschlossenen kosmischen und mythischen Weltbildes durch die kopernikanische Wende wurde die Natur zum Objekt der Naturwissenschaften. Diese Objektivierung der Natur bedeutete in ihrer Konsequenz eine Trennung des Menschen *"von der ursprünglich ihn umruhenden Natur"*.²⁵⁸ Diese Entfremdung wird nun ästhetisch aufgehoben in der Zuwendung zur Natur²⁵⁹ als Landschaft: *"was in den vernünftigen Begriff logischer Wahrheit nicht eingeht, wird daher von den schönen Künsten empfindend erkannt, und zu ästhetischer Wahrheit erhoben. Ästhetische Kunst und logische Wissenschaft stehen so [...] im Verhältnis der Ergänzung zueinander"*.²⁶⁰ Landschaft ist nur für den Menschen erfahrbar, der der Natur entfremdet ist, und der sie - alle praktischen Zwecke hinter sich lassend - in freier Betrachtung aufnimmt, so die idealistische Vorstellung Friedrich Schillers zum sentimentalischen

²⁵⁶ Vgl. Simmel, Georg: Philosophie der Landschaft (1912/13), in: Brücke und Tür, Stuttgart 1957, S. 149. Zitiert nach Renate Fechner: Natur als Landschaft. Zur Entstehung der ästhetischen Landschaft, Frankfurt 1986.

²⁵⁷ Vgl. dazu Mitchell, W.J.T. (Hg.): Landscape and Power, Chicago 1994, S. 14.

²⁵⁸ Fechner, Renate: Natur als Landschaft. Zur Entstehung der ästhetischen Landschaft, Frankfurt 1986, S. 55.

²⁵⁹ Bei sogenannten Wortfeldtests von Gerhard Hard (Ein Wortfeldtest. Zum lexikalischen Feld des Wortes Landschaft, in: Wirkendes Wort 21. 1979, S. 2-14) wurde deutlich, wie eng Landschaft und Natur miteinander in ihrer Bedeutung verbunden sind. Die in einem Test befragten Studenten waren aufgefordert worden, in einem Test bedeutungsgleiche Wörter dem Begriff Landschaft zuzuordnen.

²⁶⁰ Ritter Joachim: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft, in: ders: Subjektivität, Frankfurt am Main 1974, S. 156.

Gefühl.²⁶¹ In diesem Sinne sind Restbestände mythischen Denkens bis in die ästhetische Diskussion unserer Gegenwart zu finden. Die Landschaft wiederum als Sinnbild für die Natur kann die mythische Anschauungsform für die transzendenten Bedürfnisse des Menschen enthalten.²⁶²

Im historischen Kontext der Landschaftsmalerei haben sich Kategorien herausgebildet, die die verschiedenen Ausprägungen von Landschaft bezeichnen. Diese Typologie versucht Einteilungen wie "sinnbildhafte", "sachgetreue", "phantastische" oder "ideale" Landschaft. Auch gehören Begriffe wie "heroisch", "pastoral" oder "romantisch" zur Vielzahl jener Kategorien, mit welchen die verschiedenen Vorstellungen von Landschaft unterschieden werden.²⁶³

Eine besondere Rolle wurde bei den Landschaftsdarstellungen stets der "erhabenen" Landschaft zugewiesen. Als erhabene Landschaft hat sich eine Darstellungsform herausgebildet, die das Erlebnis einer den Menschen überwältigenden Naturerfahrung thematisiert und zur Kunstform macht. Als philosophischer Begriff geht die Traditionslinie des Erhabenen²⁶⁴ in der Neuzeit zurück bis an das Ende des 17. Jahrhunderts²⁶⁵ und initiierte in jener Zeit eine ästhetische Diskussion, die bis zum Ende des 18. Jahrhunderts "das zentrale Thema der Reflexion über Kunst" werden sollte.²⁶⁶ Der englische Philosoph, Politiker und Publizist Edmund Burke²⁶⁷ hat in seiner "*Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*" (1757)²⁶⁸ das Augenmerk besonders auf die Kraft jener Ideen gerichtet, die in der Lage sind, das Gemüt durch Schrecken und

²⁶¹ Schiller, Friedrich: Über naive sentimentalische Dichtung (1795/96) Reclam Ausgabe, S. 24.

²⁶² Hofmann, Werner: Turner und die Landschaft seiner Zeit, Hamburg 1974, S. 48.

²⁶³ Als zwei Standardwerke zur Landschaftsmalerei können folgende Abhandlungen gelten: Kenneth Clark: Landschaft wird Kunst, Köln 1962 und Götz Pochat: Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance, Berlin/New York 1973.

²⁶⁴ Vgl. Novak, Barbara: Nature and Culture: American Landscape Painting 1825-1875, New York/Toronto 1980, S. 34 ff.

²⁶⁵ Im Jahr 1674 übersetzte Nicolas Boileau-Despréaux die antike Schrift des Longinus "Peri tou Hypsou"/"Du Sublime" ins Französische, die sich jedoch ganz auf Rhetorik und die Dichtung bezog.

²⁶⁶ Das Erhabene und die Avantgarde, in: Kunstforum 75, 1984, S. 123.

²⁶⁷ Edmund Burkes (1729-1797) ästhetische Schriften, in denen er den psychologischen Grundlagen des ästhetischen Erlebens im Gefühl nachging regten auch Immanuel Kant zu seinen Betrachtungen über die Ästhetik an.

Schmerzverheißung in stärkste Bewegung zu versetzen. Er hat die Eigenschaften und Beschaffenheiten, die die Wirkung des "Erhabenen" auszulösen vermögen, zusammengestellt und nacheinander abgehandelt. Einige von ihnen sind zum Beispiel: Riesigkeit, Unendlichkeit, Plötzlichkeit, Licht und bestimmte Farben, wie Schwarz. Zwar deutete Burke das Erhabene als etwas Schreckenerregendes, dieser Schrecken sei jedoch mit Lust vermischt, wenn *"die Angst, vor dem Schmerz, den schreckliche Dinge uns zufügen können, nicht allzu nah auf uns eindringt"*²⁶⁹ - dann etwa, wenn die Dinge, wie im Fall der Kunst, als bloß nachgeahmte erkannt werden.

Auch Immanuel Kant setzt sich einige Jahre später mit dem Begriff des Erhabenen auseinander. In seiner 'Kritik der Urteilskraft' findet sich jene berühmte, vielzitierte Stelle, die die Merkmale des Erhabenen so beschreibt: *"Kühne überhangene, gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung, der grenzenlose Ozean..."*²⁷⁰ Kant nennt diese Form des Gegenstandes "Unform", im Sinne einer Barriere für die synthetisierende Einbildungskraft. Aus deren Scheitern wird das Subjekt jedoch auf seine Vernunft verwiesen. Mit Hilfe dieses "unendlichen Ideenvermögens", der Vernunft, kann sich der Mensch in der Begegnung mit einer großen und übermächtigen Natur dennoch als überlegen erfahren.²⁷¹

In der Folge dieser ästhetisch-philosophischen Überlegungen bildete sich eine Form der Landschaftsmalerei aus, die ihren Blick auf die erhabene Landschaft richtete und deren grandioseste Beispiele im Kontext der ästhetischen Entdeckung der Alpen²⁷² und schließlich auch in der Malerei der amerikanischen Romantik²⁷³ entstanden, wovon im Kapitel "Wilderness and the American Mind" noch ausführlicher die Rede sein wird.

²⁶⁸ Der deutsche Titel lautet: "Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen".

²⁶⁹ Strube, Werner: Einleitung zu Burkes "Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful", Hamburg 1989, S. 11.

²⁷⁰ Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, Werkausgabe Bd. 8, Hg. W. Weischedel, Frankfurt am Main 1974, S. 185.

²⁷¹ Kant, ebd., S. 183.

²⁷² Vgl. Die Schwerkraft der Alpen, Ausstellungskatalog Kunsthalle Krems 1997.

²⁷³ Vgl. hier besonders: Christadler, Martin: Heilsgeschichte und Offenbarung, Sinnzuschreibung an Landschaft in der Malerei der amerikanischen Romantik, in: Smuda, Manfred: Landschaft, Frankfurt am Main 1986.

Der in der Kunst- und Literaturgeschichte wiederholt thematisierte Begriff der Solitude gewinnt bei Judd eine neue zeitgenössische Dimension. Jenseits aller esoterischen Modeerscheinungen ist sein Umzug in die texanische Wüste eine künstlerische und politische Manifestation seiner Unzufriedenheit, aber auch seiner Vision eines Lebens jenseits der städtischen Konventionen.

Im Jahre 1845 zog sich Henry David Thoreau in die Wälder in der Nähe von Concord zurück.

*There are Square miles in my vicinity which have no inhabitant. First along by the river, and then the brook, and then the meadow and the woodside. Such solitude! From a hundred hills I can see civilization and abodes of man afar. These Farmers and their works are scarcely more obvious than woodchucks.*²⁷⁴

Thoreau entwarf in seinen Werken die Vision eines selbstgenügsamen, auf eigener Kraft beruhenden Lebens im Einklang mit der Natur und den von Gott gegebenen Gesetzen. In Judds Bibliothek finden sich alle Werke des Dichters, denn es scheint evident, dass der Künstler an dieser Vision und am radikalen Individualismus sowie der Kritik am kapitalistischen Materialismus und den gesellschaftlichen Institutionen Gefallen finden musste.

VI.1. Zur Land Art

Setzt man sich mit dem Antagonismus von Stadt und Land bei Donald Judd auseinander, schon stellt sich bei seinen '*Large Scale Projects*' fast selbstverständlich die Frage der Abgrenzung seiner Interventionen in der Landschaft von jenen seiner Künstlerkollegen wie Robert Smithson, Walter de Maria oder James Turrell, die als Hauptexponenten der Land Art gelten können. (**Abb. 129, 130, 131**)

²⁷⁴Henry David Thoreau in seinen Journals, Juli 1850, zitiert nach Loewer, Peter Thoreau's Garden, Native Plants for the American Landscape, Mechanicsburg, 1996.

Die Land Art entstand am Ende der sechziger Jahre²⁷⁵, ihre Anfänge reichen jedoch an den Anfang des Jahrzehnts zurück und ihre Ursprünge lassen sich bis in die pittoreske Landschaftsmalerei des 18. und 19. Jahrhunderts zurückverfolgen. Anregungen empfing diese Kunstrichtung jedoch auch von prähistorischen Monumenten oder von Naturphänomenen. Bei ihrer Ausbildung spielte auch eine spezifische Verbindung zu den zeitgenössischen Strömungen der Minimal und der Concept Art eine in der Forschung bisher kaum beachtete, jedoch wohl zumeist unterschätzte Rolle.²⁷⁶ Der kunsthistorisch etablierte Begriff der Land Art wird hier in seiner originären Inhaltlichkeit verstanden, so wie er zu Beginn der 70er Jahre im Kontext der zeitgenössischen Kunstproduktion entstand und definiert wurde. Stoffe und Materialien wurden von den Land Art-Künstlern, die überdies in der Regel abgelegene Orte zur Realisierung ihrer Projekte aufsuchten, weitgehend in ihrem Naturzustand belassen. Auch Überbleibsel von Architekturen, Bauschutt oder auch zurückgelassene Kriegsspuren spielten in den Arbeiten eine Rolle und wurden in einige Konzepte integriert. Durch die Verwendung 'natürlicher' Materialien und die Auseinandersetzung mit der vorgefundenen Landschaft entwickelte die Land Art ein Gegenkonzept zu der von Fortschrittsglauben geprägten und auf industrielle Verwertungsmechanismen von Natur ausgerichteten nordamerikanischen Gesellschaft. Diese archaisierend anmutende Haltung der Künstler und ihre Rückwendung zur 'Erde' als Gegenstand, weist in den siebziger Jahren inhaltliche Korrespondenzen mit der Ökologiebewegung auf.

Bei dieser Analyse kann ein Artikel von Lucy R. Lippard aufschlussreich sein, den diese im September 1995 im Rahmen eines Symposiums in Marfa,

²⁷⁵ Zu den wesentlichsten Abhandlungen über die Land Art gehören: Werkner, Patrick: Land Art USA. Von den Ursprüngen zu den Großraumprojekten in der Wüste, München 1992; Hoormann, Anne: Land Art. Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichem Raum, Berlin, 1996; Beardsley, John: Earthworks and Beyond. Contemporary Art in the Landscape, New York 1989; Tiberghien, Gilles: Land Art, Paris 1993 sowie die Dissertation von Sibylle Berger: Zeichen in der Natur. Umgangsweisen zeitgenössischer Künstler mit gewachsenen Materialien und natürlichen Prozessen: Die Dimension Landschaft, Hamburg 1989.

²⁷⁶ Vgl. Werkner, Patrick 1992, op. cit., S. 13.

Texas, gehalten hat.²⁷⁷ Sie schreibt zu den unterschiedlichen Definitionen von Land, Landschaft und Ort:

"Living in the West for the last decade, I've become increasingly conscious of "land" as a distinct spatial and spiritual element, as well as the raw material for habitation and use. For non-land-based people, land is an idea, an abstraction. We talk about physical land, a neutral term measurable in acres; or metaphorical land, often abused in imitation Indian practices but too strong a notion to be weakened by its burdens; or ideological land, a loaded term, as in Motherland or Fatherland. In the context of this symposium, land is a raw material for art, or it's the space around the art, a kind of mat within the frame around the photograph. In conventional land art, the landforms are secondary to the art and are rarely allowed histories and identities of their own."²⁷⁸

Judd sah das Land, respektive die Natur, bei den Land Art-Künstlern zu bloßen Komparsen degradiert. Er nahm das 'Land' als ein Amalgam von Geschichte, Kultur, Agrikultur, Gemeinschaft und Religion wahr. In vielen uns bekannten Glaubensformen von Eingeborenen sind diese Elemente im Glauben miteinander verbunden. Land ist das Epitom erfahrener Realität.²⁷⁹

Fechner sieht in der Land Art-Bewegung den Versuch, den Menschen wieder stärker für die Natur und die Landschaft zu sensibilisieren. Sie konstatiert jedoch treffend, dass die Natur von den Künstlern verändert und so zum Material wird, diese Kunstform ihre Belange in fast aggressiver Form vorträgt.²⁸⁰ Patrick Werkner grenzt in seiner 1992 erschienenen Publikation

²⁷⁷Lucy R. Lippard: Land Art in the Rearview Mirror, in: Art in the Landscape, 2000, S. 11 - 31.

²⁷⁸ebd., S. 12.

²⁷⁹ ebd. S. 23: *Scenic overlooks are places provided by the highway bureaucracy to pull over and look at a view that has been chosen for us. They are also controlled views of landscape, like art.*

²⁸⁰ Fechner, Renate 1986, op. cit., S. 80. *"Der Künstler (etwa Christo oder Walter de Maria als die bekanntesten) greift direkt in die Natur ein. Die Natur selbst wird künstlerisch verändert, sie wird zum Material, das das Medium des Bildes überflüssig macht. Diese Verfremdung bringt das "Ungesagte und Ungesehene der Natur selbst zum Scheinen" (Ritter). Walter de Marias Lightning Field (Blitzfeld) ist als Kritik an unserer Zivilisation zu verstehen: "So wie der Earth-Room (New York) seine Antwort auf die unnatürliche Lebensweise der Städter darstellt, so reagiert er*

Judds Umgang mit der texanischen Landschaft klar von der Auffassung der Land Art- Künstler ab: "[...] (Groß-)Skulpturen, die zwar in der freien Natur aufgestellt sind, jedoch nicht aus ihrer konkreten topographischen Situation entstanden sind oder auf diese Bezug nehmen, gehören somit nicht zur Land Art. Auch ein großformatiges Werkensemble wie Donald Judds Anlagen in Marfa, Texas, stellt autonome Skulptur/Architektur dar und ist nicht primär als Ergebnis eines Dialogs mit der Landschaft anzusehen."²⁸¹ Werkner merkt in seiner Einschätzung an, dass die Betonskulpturen nicht aus der sie umgebenden Landschaft heraus entstanden seien, in ihr vielmehr nur einen Platz gefunden hätten, ganz so, wie es Judd immer für die Positionierung seiner Skulpturen gefordert hatte und wie es für seine sogenannten Large-Scale Works einfach nötig war. Ergänzend hierzu konstatiert Hoormann: "*Landschaft ist ein vielbeachtetes Thema der Kunst. Neu jedoch ist, dass die Landschaft und deren Materialien zu Kunst werden. Es sind die Erde selbst und ihre Stoffe wie Mutterboden, Findlinge, Sedimente oder Eruptivgestein, die, ohne überformt oder gestaltet zu werden, als autonome Kunstwerke betrachtet werden.*"²⁸² Folgt man dieser Definition von Land Art und kontrastiert man mit ihr die von Judd in Marfa, Texas, und andernorts umgesetzten Projekte, so sind Ähnlichkeiten nur auf den ersten Blick vorhanden. Im Gegensatz zu den Künstlern der Land Art verwendet Judd ausdrücklich industrielle hergestellte Materialien, um eine bestimmte Ästhetik zu erreichen. Die Land Art-Künstler hingegen arbeiteten mit Stoffen der Natur und wandten sich damit entschieden gegen Erzeugnisse der industriellen Massengesellschaft und propagierten damit ein Gegenkonzept zur industriellen Produktion.²⁸³ Diese Rückwendung der Künstler ist in Zusammenhang mit der Ökologiebewegung zu sehen, die zum Ende der

mit dem Lightning Field auf die Zersiedelung der amerikanischen Landschaft, die zwar in Nationalparks betulich gehätschelt, überall sonst aber rücksichtslos ausgebeutet, liegengelassen, zur Müllkippe wird. Demgegenüber grenzt Walter de Maria an entlegener Stelle ein Schutzgebiet reiner ästhetische Betrachtung aus. Die Dia Art Foundation trug Sorge, auch das umgebende Land zu erwerben, so dass Einsamkeit und Naturzustand gesichert bleiben, ein Stück Jungfräulichkeit inmitten des Raubbaus." (Zitat bei Fechner von Günther Metken, in : Exerzitien in der Wüste, in: Die Zeit Nr. 15. 19.4.1982, S. 42.

²⁸¹ Werkner, Patrick 1992, op. cit. S. 13.

²⁸² Hoormann, Anne: Land Art. Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichem Raum, Berlin 1996, S. 9.

²⁸³ Vgl. Hoormann, Anne 1996, op. cit., S. 10.

sechziger Jahre aufkam und die sich gegen die Ausbeutung und den verantwortungslosen Umgang mit der Natur wehrte. In diesem Umstand ist allerdings eine Parallele zu Judd zu erkennen, der durch seinen Rückzug/Umzug nach Texas auch eine kritische Position dem Kapitalismus gegenüber und dem auf Gewinnmaximierung basierenden Fortschrittsglauben bezogen hatte. Teil dieses Gegenkonzeptes war in der Frühphase der Land Art auch der Rückzug der Künstler in die Wüste, in unbesiedeltes Land. Konzepte von Reinheit und Jungfräulichkeit im Gegensatz zum 'Feindbild' der Großstadt und der seit dem 19. Jahrhundert immer wieder bemühten Großstadtkonographie verweisen hier auf eine von den Künstlern beklagte Dekadenz der Massenkultur.²⁸⁴ Auch in diesem Punkt lassen sich also Parallelen zwischen Judds Haltung und jener der Land Art-Künstler ziehen, wenn sich auch beider künstlerische Konsequenzen grundlegend voneinander unterscheiden. Wesentlich scheint hierbei auch der Umstand, dass die von den Land Art-Künstlern gewählte Ausdrucksform sich gegen die üblichen Praktiken des Kunsthandels wandte. Die Werke waren ortsgebunden und damit nicht transportabel und daher letztlich auch unverkäuflich. Sie entzogen sich durch ihre Dimension den herkömmlichen Präsentations- und Vermarktungsformen. Die Kommerzialisierung der Kunst wurde durch die Künstler radikal abgelehnt und entsprach damit auch den zeitgenössischen kritischen Strömungen in der Gesellschaft. Auch die Land Art-Projekte knüpfen ebenso wie Judds Projekt in Marfa, Texas, an die 'wilderness'-Faszination des 19. Jahrhunderts an, wenngleich auch Judd in etwas distanzierterer Form mit diesen Pathosformeln, die sich vor allem in der Landschaftsmalerei aufzeigen lassen, umgeht. Dass jedoch auch er der sublimen und heroischen Kraft der Landschaft und der mit ihr verbundenen Geschichte erlegen ist, scheint durch sein Farmprojekt, der Ayala de Chinati, hinreichend belegt zu sein. Nicht nur, dass Judd gewissermaßen als Steigerungsform noch außerhalb Marfas einen Rückzugsort erwählte, er ersah diesen Ort auch noch als Begräbnisstätte aus. Judd reproduziert damit als Künstler eine agrarische Lebensform, sieht sich selbst als Farmer, als jemand der mit und von dem Land lebt, auf welchem sich sein Haus befindet. Auch der Gang in die Wüste,

²⁸⁴ Vgl. Hoormann, Anne 1996, op. cit., S. 25.

wenngleich der Begriff auf die Umgebung von Marfa nur unzureichend passt, erinnert an die biblische Metapher der Selbstentrückung und spielt auf die besondere Spiritualität des Ortes an. Brigitte Huck hat dies folgendermaßen formuliert: *"Marfa macht süchtig. Die Sehnsucht, wieder dahin zurückzukehren, ist das ganze Jahr hindurch überwältigend. Zurückzukehren und einzutauchen in die Aura der Beständigkeit, in das Wissen um die tröstliche Kraft der Dauer."*²⁸⁵

²⁸⁵ Huck, Brigitte: Donald Judds Vermächtnis, in: Neue Bildende Kunst, Mai 1994, S. 43.

VII. Judds Gärten

Der Begriff des Gartens steht bei Judd in engem Bezug zu seinen Höfen oder Umfriedungen. Es handelt sich nicht um Gartenarchitektur im klassischen, eher dekorativen Sinne, sondern vielmehr um eine Gestaltung des Außenraumes von Gebäuden. Dieser Außenraum, so konstatiert Judd, wird bei den herkömmlichen Architekturen weitgehend außer Acht gelassen. Die zahlreichen Plazas in den Großstädten vor Hochhäusern gelegen, zeigen zwar, dass sich Architekten der Notwendigkeit eines gemeinsam zu nutzenden Außenraumes bewusst sind, leider jedoch in der Regel bloß dekorierte Freiflächen realisiert werden, die als urbaner Ort nicht funktionieren. Die Gestaltung von Gärten hat beim Komplex der Mansana de Chinati, bei der Arena auf dem Gelände des Forts D.A. Russell, dem Chamberlain-Gebäude, der Ranch Ayala de Chinati und auch in Eichholteren in der Schweiz einen wichtigen Teil des Konzeptes des Künstlers ausgemacht.

Wie zuvor beschrieben, wird der Gebäudekomplex des Chamberlain-Buildings durch eine L-förmige Bepflanzung von Sotol-Pflanzen optisch zusammengehalten. Judd erachtete diese Bepflanzung als eine der Gegend und ihren klimatischen Gegebenheiten angepasste Form von "Landschaftsgartenbau". Die von ihm gewählte Form der Bepflanzung versucht nicht, über die Realitäten des Ortes hinwegzutäuschen, so wie man es in den vom englischen Gartenbau inspirierten Gärten der Region feststellen kann. Pflanzen ohne Bezug zum Ort, deplatziert, die vollkommen anderer klimatischer Bedingungen bedürfen, benötigen mehr Wasser als zu verantworten wäre und sind so sinnfälliger Beleg für die Kolonisierung des Landes und das Unverständnis in der Konfrontation mit spezifischen geographischen Gegebenheiten. Judd plädiert hier also für einen respektvollen und sensiblen Umgang mit der Natur und ebenso mit den kulturellen Gegebenheiten eines Ortes.

Ein historisches Gartenmotiv, welches von Judd in der texanischen Umgebung wieder aufgegriffen wurde, ist jenes des *Hortus Conclusus*. (**Abb.**

132) Zeitgenössische Interpretationen dieser Gartenform finden sich in der Mansana de Chinati, der Arena in der Chinati Foundation, auf seiner Ranch Ayala de Chinati sowie in einer Reihe von Entwürfen²⁸⁶. Inhaltlich und auch formal knüpfen die Juddschen *Horti Conclusi* an die für die Mansana de Chinati (The Block) realisierte Einfriedung an. Die Mauer als Schutz schafft in ihrem Innern einen Raum, der unterschiedliche Funktionen beinhalten kann. Judd sieht die *Horti Conclusi* nicht ausschließlich als Gärten im herkömmlichen Sinne an. Er weitet diese Gartenform aus sich selbst heraus zu einer Lebens-, einer Besiedlungsform für den städtischen und den ländlichen Raum aus.

Als die Schwester Judds nach Lubbock, Texas, umzog und Schwierigkeiten hatte, ein geeignetes Haus zu finden, schlug ihr Judd vor, ein Grundstück zu kaufen und es mit einer etwa drei Meter hohen Mauer zu umgeben. Im Anschluss sollten dann - je nach finanzieller Lage der Bauherren - Bauten gegen die umgebende Mauer gesetzt werden, die den notwendigen Funktionen entsprechen sollten. Das Zentrum der Anlage sollte weitläufig und unbebaut bleiben. Die geschützten Flächen zwischen den Bauten hätten als Gärten oder Terrassen genutzt werden können.²⁸⁷ Als Variante sah Judd vor, die Mauer innerhalb des Grundstücks liegend zu errichten und Häuser an ihrer Außenseite zu bauen. Eine weitere Variante hätte sein können, eine zweite, innere Mauer zu ziehen und die notwendigen Bauten zwischen diese Mauern einzufügen. (**Abb. 133**)

Weitere Versuche befassten sich mit Häusern, die nach innen allmählich immer geschlossener wurden, bis sie sich zu einem Innenhof wieder öffneten. Judd griff hierbei auf architektonische Formen zurück, wie sie schon in Ägypten, Mesopotamien, Griechenland und Italien gebräuchlich waren.²⁸⁸ Ebenso spielt auch die Pueblo-Architektur der amerikanischen Ureinwohner eine Rolle. Judd imitierte diese überkommenen Bauformen jedoch nicht. Er versuchte vielmehr, durch seine Interpretation des *Hortus Conclusus* die heute zumeist fragmentierte, eigentlich zerstörte Landschaft zu visualisieren

²⁸⁶ Judd widmet den *Horti Conclusi* in dem 1989 erschienenen Katalog zu seiner Architektur ein ganzes Kapitel. Vgl. Architektur 1989, op. cit., S. 34 f.

²⁸⁷ Architektur 1989, op. cit., S. 35.

²⁸⁸ Vgl. Aben, Rob; Wit, Saskia de: The Enclosed Garden. History and Development of the Hortus Conclusus and its Reintroduction into the Present-day Urban Landscape.

und zu komplementieren. Der *Hortus Conclusus* in seinem kleinen Maßstab kann vergrößert und übersetzt werden und als Paradigma für die urbane Landschaft gelten.²⁸⁹

Judd betrachtete seine *Horti Conclusi* als räumliche Einheit, als Raum ohne Zimmerdecke, als Erweiterung und Ergänzung des häuslichen Lebensraumes. Trotz seiner räumlichen Begrenzung reflektiert auch der *Hortus Conclusus* die Landschaft, die ihn umgibt. Wasser, Bäume, verschiedene Pflanzen gehören zu den drei Elementen, die sich wenn auch in reduzierter Form, in jedem *Hortus Conclusus* finden. Der *Hortus Conclusus* verkörpert ein Paradoxon: Er oszilliert zwischen Unendlichkeit und Begrenzung, er versucht die Landschaft, die er ausschließt, zu verstehen, die Natur, die er fürchtet, in den Garten einzubinden.

Jeder Garten, so auch die Juddschen Entwürfe, bringt einen mimetischen Vorgang zum Ausdruck, der selbst nicht ohne Kontemplation und auch nicht ohne Imagination zu denken ist, trotz aller Korrespondenz und der darin verborgenen Widerspiegelung aktueller Lebens- und Sinnbezüge.²⁹⁰ Der "ökologische" Naturgarten - und um einen solchen handelt es sich bei Judd - ist in seiner Bildhaftigkeit hoch moralisiert. Er ist nicht nur Versöhnungsutopie, die in einer sehr einfachen und klaren Semiotik beschrieben ist, er ist zugleich der Anti-Garten, der gegen den "ordentlichen Ziergarten" polemisiert. Er will der "bessere", der "moralischere" Garten sein.

Der Garten der Mansana de Chinati, durch seine Einfriedung ebenfalls als *Hortus Conclusus* einzustufen, enthält einen Nutzgarten, Baumbestand und Ställe und steht somit schon allein durch seine multiplen Funktionen im Gegensatz zu den anglo-amerikanischen Gärten in den Vereinigten Staaten. Die geographischen Gegebenheiten und die klimatischen Bedingungen des Landes trugen dazu bei, dass die Siedler mehr und mehr vom Nutzgarten am Wohnhaus abkamen. Es erfolgte eine Hinwendung zum Ziergarten, der

²⁸⁹ Ebd., S. 19.

²⁹⁰ Bianchi, Paolo: Künstlergärtner. Vom spektakulären Ort der Land Art zum gewöhnlichen Ort der Plant Art, in *Kunstforum international*, Bd. 145, Mai-Juni 1999, S. 52: "*Der heutige Künstlergärtner steht in der Tradition des sich seit der Renaissance entwickelnden Berufes des Kunstgärtners, der neben seinem botanischen Gartenhandwerk auch die höheren Wissenschaften und Künste wie Mathematik, Geometrie, Perspektive und Architektur, schließlich Malerei und Literatur kennen musste.*"

repräsentativen Charakter tragen sollte und sich zu einem us-amerikanischen Stereotyp entwickelte.

Für Judds Gärten ist es wesentlich, kurz zu den Ursprüngen des *Hortus Conclusus* sowie angrenzender Begriffe zurückzukehren.²⁹¹ Abgetrennte, gartenähnliche Bereiche waren auch der *temenos* oder der *sacro bosco*. Ein klar definierter Bereich wurde zu jenem Ort, an welchem geheiligte Objekte wie eine Quelle, ein Baum oder ein Altar göttliche Präsenz symbolisierten. *Temenos* ist ursprünglich gleichbedeutend mit einem isolierten Stück Land. Der Begriff leitet sich vom griechischen *temnein*, herausschneiden, ab. Das Wort steht jedoch etymologisch auch in Verbindung mit *temenios*, was gleichbedeutend ist mit 'aus dem Heiligen Hain'.²⁹² In der Landschaft erfuhr ein Ort eine besondere Widmung und wurde auch architektonisch hervorgehoben.

Als Referenzbauwerk für die Juddsche Annäherung an die historische Gartenform wäre Ludwig Mies van der Rohes Barcelona-Pavillon zu nennen. (**Abb. 134, 135**) Der Pavillon verfügt über einen Innenhof oder Patio, in welchem das Wasser in Form eines Beckens vertreten ist, vegetabile Formen jedoch nur chiffriert in der Maserung des grünen Travertins auftauchen. Judd geht in seinen Schriften auf den Barcelona Pavillon Mies van der Rohes nicht explizit ein. Es ist tatsächlich Fakt, dass Judd zu dieser Architektenfigur der Moderne und seinem Formenideal ein ambivalentes Verhältnis hatte. Überdies war Judd selbst der Pavillon nur durch Illustrationen bekannt. Die Rekonstruktion in Barcelona hat er selbst nie besucht. Dennoch gibt es einige Merkmale, die Parallelen zwischen dem Barcelona-Pavillon und einigen Gestaltungsstrategien Judds erkennen lassen. Auch Mies van der Rohe hat durch seine Einfriedung so etwas wie einen Patio geschaffen. Darüber hinaus hat er diese reduzierte Form eines Gartens über die großen Fensterflächen in die Innenraumwahrnehmung eingebunden. Judd mag die Artifizialität des Baus missfallen haben, seine Unglaubwürdigkeit hinsichtlich seiner tatsächlichen Benutzung und die etwas

²⁹¹ Zur Entwicklung der öffentlichen Grünanlagen siehe auch: Jackson, John Brinckerhoff: *A Sense of Place, a Sense of Time*, Binghampton, 1994.

²⁹² *The Enclosed Garden* 1999, op. cit, S. 27.

manierierte Gestaltung des Hofes, es ist jedoch unverkennbar, dass beide Überlegungen sehr ähnlich waren und beide moderne Interpretationen des Innenhofes vornahmen.

Eine ebenso paradigmatische Lösung für eine zeitgenössische Version eines hortus conclusus findet sich in Le Corbusiers Villa Savoye (**Abb. 136**) in Poissy, die in den Jahren von 1928 bis 1930 realisiert worden ist.²⁹³ Die Villa ist von Le Corbusier auf Stelzen gestellt worden, um sie vom Kontext der umgebenden Landschaft zu trennen.²⁹⁴ Die Landschaft ist nicht gestaltet, sondern weitestgehend in ihrem ursprünglichen Zustand belassen. Im Gebäude spielt Le Corbusier mit den Gegensätzen von 'offen' und 'geschlossen' von 'innen' und 'außen' und lässt die Landschaft durch die langen Fensterbänder mit dem Innern in einen Dialog treten. Im Komplex der Villa finden sich zwei Gartenformen, die als Interpretationen des hortus conclusus-Motivs angesehen werden können. Die Terrasse im 1. Stock vermittelt zwischen Innenraum und Umgebung. Sie fungiert als geschützter Ort, der weder dem Außen noch dem Innen vollends zuzurechnen ist. Der Dachgarten wird durch einen Windschutz abgeschirmt und schafft so auf dem Gebäude einen nicht einsehbaren Bereich. Sowohl Terrasse als auch Dachgarten sind begrünt, jedoch sind die Pflanzkübel nicht mehr als ein Zitat von Natur. Manfredo Tafuri und Francesco dal Co sprechen gar von "Natur als Skulptur" und thematisieren damit die vollständige Instrumentalisierung dieser 'Naturspolien'²⁹⁵ in einem architektonischen Gesamtprogramm. Sie bezeichnen die Villa insgesamt als "luxuriöses Kontemplationsobjekt" und attestieren ihr damit bei aller süffisanter Kritik eine spirituelle Kraft.²⁹⁶

Wie schon zuvor beschrieben, manifestieren sich am Arena-Garten die Juddschen Prinzipien bei der Gartengestaltung sehr deutlich. Die Lage direkt am Gebäude eröffnet mit dem Garten ein weiteres Zimmer im Freien, die Einfriedung schafft jedoch ausreichenden Schutz gegen den zuweilen

²⁹³ The Enclosed Garden 1999, op. cit. S. 104.

²⁹⁴ Vgl. Harries, Karsten: The Ethical Function of Architecture, Cambridge (Mass.)1997, 234.

²⁹⁵ Tafuri, Manfredo; Dal Co, Francesco: Weltgeschichte der Architektur: Klassische Moderne, Stuttgart 1988, S. 126.

²⁹⁶ Ebd. S. 126.

heftigen Wind der Chihuahua-Wüste. Auf die hohen Schwellen, die den Besucher des Gartens dazu anhalten, in den Garten hineinzusteigen, ist bereits verwiesen worden. Die Öffnungen in den Wänden binden die umgebende Landschaft wiederum in die Erfahrung des Gartens mit ein. Der Garten soll als Gemeinschaftsort und zur Erfrischung dienen, da er einerseits über ein Becken und andererseits über einen Sitzplatz verfügt. Der Garten ist von der Arena aus, von der Küche bzw. den Funktionsbereichen aus, zu erschließen. Ähnlich wie im Innenraum der Arena mit den beiden an den jeweiligen Enden der Halle liegenden Betonflächen und den sich dazwischen befindlichen Betonstreifen hat Judd auch mit dem Außenraum gearbeitet. Rektangulär verlaufende Wege aus Backsteinen führen den Besucher über die Kiesflächen. Eine strenge Axialität betont den skulpturalen Charakter des Hofes und strukturiert den Bereich zwischen dem inneren Block des Schwimmbeckens und der äußeren Mauer. Die Mauern des Hofes oder Gartens sind wiederum in der ortsüblichen Lehmziegelbauweise - oder auch Adobebauweise genannt - errichtet worden. Die Lehmziegel wurden anschließend mit einem Verputz versehen, der das eigentlich nicht sonderlich durable Baumaterial widerstandsfähiger gegen die Witterung machen sollte.

Ein weiterer historischer Topos, der in diesem Zusammenhang eine Rolle spielt, ist jener des *locus amoenus*. Die Bezeichnung eines Ortes in der Natur als *locus amoenus* taucht in der Literatur erstmals bei Vergil auf.²⁹⁷ Per definitionem gehören zu einem 'lieblichen Orte' ein Baum, oder mehrere Bäume, eine Wiese, eine Quelle oder ein Bach.²⁹⁸ Die Naturelemente des *locus amoenus* sind im Hinblick auf ein möglichst angenehmes Verweilen des Menschen an diesem Ort ausgewählt. Häufig findet sich das Motiv des Lagerens in freier Natur. Eng verbunden mit der Begrifflichkeit und vor allem mit der literarischen Komponente ist das Bild des Hirten und damit die Bukolik. Obgleich es sich hier um zutiefst im europäischen Gedankengut verwurzelte Themen handelt, so hat sich bei Judd in Texas offenbar ein Transfer genau jener Merkmale in einen amerikanischen Kontext ereignet.

²⁹⁷ Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, S. 199. Vgl. auch Fechner, Renate 1986, op. cit., S. 98 ff.

²⁹⁸ Vgl. Curtius, Ernst-Robert 1965, op. cit., S. 202.

Judd verbindet bei seinen architektonischen Metamorphosen unterschiedliche Bilder. So erscheint es evident, dass er bei den Anlagen seiner *horti conclusi* auch jene Merkmale eines *locus amoenus*, wenn auch unbewusst, einsetzt. Seine Hinwendung zu ruraler Einfachheit und seine Einbindung von Naturschönheit in den menschlichen Lebensraum sind hier bedeutendes Thema.

VII. Wilderness and the American Mind²⁹⁹

*„Though American scenery is destitute of many of those circumstances that give value to European, still it has features, and glorious ones, unknown to Europe...the most distinctive, and perhaps the most impressive, characteristic of American scenery is its wildness.“*³⁰⁰(Thomas Cole)

An der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert wird die Natur kulturell völlig neu konstruiert. Der Kulturraum expandiert ins Freie, die Natur wird ästhetisiert. Sie wird durch alle Gattungen der Kunst medial vermittelt. Diese Hinwendung zur Natur verlangte, in die Schilderung des unmittelbaren Eindrucks eine sprachliche Distanz einzubauen: Die Landschaft³⁰¹ wird als Gemälde beschrieben und als 'erhaben' wahrgenommen, wenn ihre Darstellung den herrschenden Gesetzen der Morphologie der Kunst folgt.³⁰²

Der in der amerikanischen Kunst- und Kulturgeschichte stark besetzte Begriff der 'wilderness'³⁰³ wird von Judd in seinen Schriften nie explizit erwähnt und dennoch nimmt dieser amerikanische Topos breiten Raum bei der

²⁹⁹ Der Titel ist von der gleichnamigen Publikation von Roderick Nash, New Haven/London 1982, übernommen worden. Eine deutsche Übersetzung von 'Wilderness' ist durch 'Wildnis' nur unzureichend wiedergegeben. Im folgenden soll daher auch der englische Begriff beibehalten werden.

³⁰⁰ Thomas Cole, in seinem Aufsatz 'Essay on American Scenery' (1835) zitiert nach Nash, Roderick, Wilderness and the American Mind, New Haven/London 1982 (3rd edition), S. 67, und zuerst bei John McCoubrey (Hg.), American Art, 1700-1960, Sources and Documents in the History of Art Series, Englewood Cliffs, N.J., 1962, S. 102. *"Obwohl die amerikanische Szenerie über vieles nicht verfügt, was der europäischen Wert verleiht, so verfügt sie dennoch über Erscheinungen voller Glorie, in Europa unbekannt...die hervorstechendste und vielleicht die beeindruckendste Eigenschaft der amerikanischen Szenerie ist ihre Wildheit."* (Übersetzung des Verfassers) Vgl. auch Werkner, Patrick 1992, op. cit., S. 20.

³⁰¹ In diesem Zusammenhang erscheint auch der Verweis auf die 'pastorale Landschaft' relevant. Vgl.: Rosand, David: Pastoral Topoi: On the Construction of Meaning in Landscape, in: The Pastoral Landscape, Hanover and London 1992, S. 161 ff.

³⁰² Carter Ratcliff: Route 66 Revisited: The New Landscape Photography: *"The old topography of the American frontier was the space of the sublime. It was an Emersonian metaphor for the Romantic consciousness that creates itself in the course of its perceptions, and in doing so gets to the divine source of all creation"*, in Art in America, January/February 1976, S. 86.

³⁰³ Eine etymologische Herleitung des Begriffes findet sich bei Nash, Roderick, Wilderness and the American Mind, New Haven/London 1982 (3rd edition), S. 1 ff..

Betrachtung seines Werkes - insbesondere bei der Anlage in Marfa, Texas, ein. Judd bezieht sich in seinen Schriften immer wieder auf Marfa und auf die Wahl des Ortes. So heißt es bei ihm:

"I have a complex block in Marfa, Texas, because I wanted to be in the Southwest of the United States and be near Mexico and also to have room for large installations of my works as well as room to install works by other artists."

"I lived in Dallas for two years as a child and knew, as everyone did, that the West, which is the Southwest there, began beyond Fort Worth. The land was pretty empty, defined only by the names in the stories about Texas by J. Frank Dobie [...]."

*Looking at maps, I saw and remembered that Southwest Texas wasn't crowded.*³⁰⁴

*There were few people and the land was undamaged.*³⁰⁵

Es ließen sich viele weitere Textstellen in Judds Complete Writings finden, an welchen - paraphrasiert durch Worte wie "room", "empty"³⁰⁶ und "wasn't crowded" die Idee der 'wilderness' propagiert wird. Judds Auffassung von 'wilderness' entspricht damit der europäischen Definition des Wortes, die sich mit den Bibelübersetzungen des späten 14. Jahrhunderts zu wandeln begann. War 'wilderness' zunächst noch gleichbedeutend mit 'Wald' bzw. 'Urwald' und galt als Ort der dunklen Wesen, Geister und Dämonen, die dort lebten, wurde der Begriff - vermutlich auch durch die fortschreitende Besiedlung und Urbarmachung des Kontinents - mehr und mehr von der Vorstellung von 'Wüste' oder 'Wüstenei' ersetzt. Da sich diese geologischen

³⁰⁴ Complete Writings II, op. cit., S. 98.

³⁰⁵ Ebd.

³⁰⁶ Auch Marianne Stockebrand hebt den Begriff der "emptiness" hervor: "A crucial aspect of Donald Judd coming to West Texas and founding a place for contemporary art was the powerful landscape, its emptiness so clear and present. The Chinati Foundation embedded in this spectacular landscape, which constitutes a part of the vast Chihuahuan Desert. It is as much part of this setting as the architecture or the art itself." In: Art in the Landscape, Marfa 2000, S. 7-8.

Gegebenheiten in Europa praktisch nicht finden, erhält der Begriff der 'wilderness' noch als weitere Bedeutungsebene die des 'Fremden' hinzu. John Wycliff³⁰⁷, der die erste Übersetzung der Bibel ins Englische anregte und all jene, die mit ihm arbeiteten, setzten 'wilderness' mit unbewohntem, trockenen Land gleich, ganz so wie man es im Nahen Osten findet, dem Ort an welchem sich die meisten Ereignisse beider Testamente abspielen. 'Wilderness' ist der Ort, der unbevölkert und vor allem unkontrolliert ist. Er steht damit in krassem Gegensatz zu der Vorstellung eines paradiesischen Gartens. Die 'Wildnis' gilt als böse, gefährlich, als Zustand, den es eigentlich zu überwinden gilt.

Looking only a few years through the vista of futurity what a sublime spectacle presents itself! Wilderness, once the chosen residence of solitude and savageness, converted into populous cities, smiling villages, beautiful farms and plantations.

Chillicothe (Ohio) Supporter, 1817³⁰⁸

Der von Nash angeführte Artikel, so arbiträr die Auswahl auch anmuten mag, vermittelt einen Eindruck von der Wildnis als Vision und Realität, als Projektionsfläche für Fortschrittsglauben und die Umwandlung der wilden Natur in einen Garten Gottes.³⁰⁹

Das Fortschreiten der Zivilisation als Aufgabe des Menschen, die Urbarmachung des Kontinentes sind jene Ideale, die sich die Siedler des 19. Jahrhunderts in Amerika gesetzt haben.³¹⁰ Auf einer rein pragmatischen

³⁰⁷ John Wycliff (geb. vor 1330 bis 1384) war ein englischer Philosoph, Theologe und Reformier, der in Oxford Theologie lehrte und als Pfarrer tätig war.

³⁰⁸ Nash, Roderick, Wilderness and the American Mind, New Haven/London 1982, S. 23.

³⁰⁹ Bei Lothar Schäfer findet sich folgende Kategorisierung: "Die Geschichte des Naturbegriffs zeigt drei deutlich verschiedene Konzepte von Natur, denen jeweils unterschiedliche Einstellungen des Menschen zu ihr entsprechen: 1. die vorgegebene Natur: Natur als Erscheinung ewiger Ordnung, 2. die zu unterwerfende Natur: Natur als Bereich progressorientierter Forschung und technischer Nutzung, 3. die schonungsbedürftige Natur: Natur als labile Grundlage des Lebens der Organismen." in: Inszenierte Natur. Landschaftskunst im 19. und 20. Jahrhundert, Hg. von Barbara Baumüller, Ulrich Kuder und Thomas Zoglauer, Stuttgart 1997, S. 11.

³¹⁰ Dieser Komplex war wiederholt Gegenstand unterschiedlicher Publikationen. Siehe hierbei vor allem 'The Myth of the Garden and Turner's Frontier Hypothesis', in: Henry Nash Smith, Virgin Land: The American West as Symbol and Myth,

Ebene stellte die *wilderness* für die Siedler eine existentielle Bedrohung dar. Nach einer Überfahrt voller Entbehrungen sah man sich in der Neuen Welt aufs Neue mit vergleichsweise primitiven Umständen konfrontiert. Überdies warf die Erfahrung in der Fremde die Siedler rein zivilisatorisch um Jahrhunderte zurück. Wälder schienen Unheil zu bergen in Gestalt wilder Indianerstämme, Tiere und bereiteten den Boden für die absonderlichsten Vorstellungen. Die Pioniere lebten zu nahe an der *wilderness*, um sie schätzen zu können. Ihre Haltung war eine feindliche und die dominierenden Kriterien utilitaristisch, die Eroberung der *wilderness* ihr Hauptanliegen.

Der Zustand der *wilderness* frustrierte die Siedler nicht nur physisch, sondern erhielt auch eine dunkle metaphorische Bedeutung. Sie folgte einer langen westlichen Tradition, die das wilde Land als ein moralisches Vakuum, als verflucht und als chaotisches Niemandsland einstufte. Als Konsequenz war die Eroberung des Landes nicht nur nötig, um das Überleben zu sichern, sondern dies war auch aus einem moralischen Anspruch heraus zwingend, das Land für Nation, Rasse oder Gott in Besitz zu nehmen. Die Neue Welt zu zivilisieren, bedeutete Licht in das Dunkel zu bringen, das Chaos zu ordnen und Böse in Gut zu verwandeln.³¹¹

Die kontrollierte, landwirtschaftlich genutzte Natur war für den Siedler der Idealzustand, den es zu erreichen galt. Die *wilderness* war für ihn gleichbedeutend mit Gefahren und Mühsal. Das Pastorale erhielt seine Bedeutung als jener Zustand, der nicht weit entfernt vom Paradies und damit von einem Leben in Leichtigkeit und Zufriedenheit war. Die Zivilisierung und Urbarmachung wurde als Gottes Auftrag interpretiert³¹²: *wilderness* war Vergeudung, die entsprechende Haltung zu ihr war deren Ausbeutung.³¹³

Diese Haltung bleibt in den Vereinigten Staaten für mehrere Jahrzehnte die vorherrschende. Hierbei verdient der Einfluss der Puritaner besondere Beachtung. Seit unter dem Druck staatlicher und kirchlicher Verfolgung ab 1620 die Auswanderungswellen von England nach Nordamerika einsetzten, hat der Puritanismus bis in die Gegenwart das Gesellschafts- und

Harvard 1978 (1. Ausgabe 1950), S. 250-260 oder Robert V. Hine: The American West: An Interpretive History, 2. Ausgabe, Boston/Toronto 1984.

³¹¹ Jackson, John B., A Sense of Place, a Sense of Time, New Haven/London 1994, S. 73 ff.

³¹² Genesis, 1.28.

Kirchenverständnis stark beeinflusst. Die Puritaner suchten zwar die *wilderness* des nordamerikanischen Kontinentes, da sie in ihr etwas Unverdorbenes, Reines sahen, jedoch war ihrer Einschätzung nach die *wilderness* nicht der Endpunkt, sondern vielmehr der Ausgangspunkt, um ihre puritanische Mission zu verwirklichen und die *wilderness* in einen Garten, den Garten Eden, zu verwandeln.³¹⁴ Das Land des neuen Kontinents war dabei das Rohmaterial, welches sie zur Verwirklichung ihrer Visionen benötigten. Puritanismus und Protestantismus gehören daher zu den wesentlichen konstituierenden Faktoren der amerikanischen Kultur. Die Fokussierung auf das Reine, Ursprüngliche zog bei den Puritanern eine Symbolfeindschaft, wenn nicht gar eine Symbolabstinenz nach sich.

Durch den Einfluss der Aufklärung in Europa und die Schriften Rousseaus begann sich die Rezeption der amerikanischen *wilderness* allmählich zu wandeln. Anstelle der rein utilitarischen Kategorisierung von Natur und *wilderness* etablierte sich zuerst in den Städten eine romantisierende Sicht der *wilderness*. Das Prinzip des Sublimen und Pittoresken idealisiert die *wilderness*, verändert deren Wahrnehmung. Nicht die *wilderness* selbst war eine andere geworden, vielmehr hatte ein veränderter intellektueller Kontext dazu beigetragen, dass auch die wilde Natur als Teil von Gottes Schöpfung gesehen wurde, dass in ihr ebenso Gott wohne, wie in als 'lieblich' eingestuften, fruchtbaren und angenehmen Landstrichen. Etwa in der Mitte des 18. Jahrhunderts hatte sich die allgemeine Einschätzung von *wilderness* soweit gewandelt, dass selbige mit Gott und der Schönheit der göttlichen Schöpfung in Verbindung gebracht wurde. Die wilde, ungezähmte Natur offerierte nicht nur die Flucht aus den gesellschaftlichen Zwängen, sondern sie wurde in der Romantik zur Bühne eines Seelenkultes. Auch der in der Romantik kultivierte Primitivismus verdient in diesem Zusammenhang Erwähnung. Des Menschen Glück nahm nach Einschätzung der Primitivisten in jenem Maße ab, in welchem der Grad seiner 'Zivilisation' zunahm. Damit

³¹³ Nash, Roderick, *Wilderness and the American Mind*, New Haven/London 1982, S. 31.

³¹⁴ Henry Nash Smith spricht in seiner Abhandlung *Virgin Land*, New York 1950, Buch 3, vom '*Garden of the World*'.

einher ging die Idealisierung primitiver Völker, die fernab der Zivilisation scheinbar intakter waren.³¹⁵

Hatte der Romantizismus ein anderes Meinungsklima hinsichtlich der Einschätzung von *wilderness* schaffen können, so kommt mit der Unabhängigkeit der Vereinigten Staaten von Amerika noch ein weiterer Faktor hinzu. Es war die enthusiastisch angegangene Aufgabe der jungen Nation, sich nicht nur durch eine stabile Regierung und eine prosperierende Wirtschaft zu bewähren, sondern auch eine eigenständige Kultur als Indikator für einen Nationalstaat zu entwickeln. Die Amerikaner suchten nach etwas einzigartig 'amerikanischem'. Die kurze Geschichte der Nation, kurze Traditionslinien und eher geringe künstlerische oder literarische Verdienste erschienen jenen Europas gegenüber arg limitiert. In einem Aspekt allerdings spürten die Amerikaner ihren Unterschied: die immensen Gebiete unberührter, wilder Natur fanden in der Alten Welt nicht ihr Gegenstück.

*"Judd's no-nonsense approach has a long history in American literature. His need for lucidity and light brings to mind the Hudson River School. So does the sense of American Art, and therefore America, as the promised land. With Judd's esthetic of democracy, with his advocacy of the fresh and the new, and with his view that American art had to leave Europe behind, it is easy to see why American art became so marketable. Collectors were buying not just art but a vision of America. How to react against Europe and point toward the future without reinforcing the American myth itself as the new eden is no easy task."*³¹⁶ (Michael Brenson)

Der Amerikanische Traum als Paradigma europäischen Begehrens, ja europäischen Neids angesichts eines Kontinents, in welchem Freiheit schon

³¹⁵ Diese romantische Einschätzung ist Ergebnis einer langen Traditionslinie, die in Europa bis in das Mittelalter zurückzuverfolgen ist. Der 'Edle Wilde' war durch den Kontakt mit der Wildnis nicht nur Sinnbild von Unschuld, sondern auch von einer Stärke, die ihn seinen Geschlechtsgenossen, die in zivilisiertem Kontext gelebt hatten, überlegen machte. Vgl. Bernheimer, *Wild Men in the Middle Ages*, S. 16-19, 121 ff.

³¹⁶Brenson, Michael: *Art View*, in: *The New York Times*, 13.11.1988.

rein räumlich offenbar zum grundlegenden Besitz jedes Individuums wird, sobald es die engen Grenzen europäischer Pluralität hinter sich gelassen hat, trägt schwer an gerade diesem Raum-Freiheitsgedanken. Brenson legt in seinem Essay über Judd mit der Bemerkung über einen offensichtlichen Marktwert des amerikanischen Traummodells zugleich einen Zweifel an seiner permanent zu wiederholenden Realisierung nahe. Der Kanon großer Qualitäten, affirmativer Adjektive wie "*fresh*", "*new*", "*lucid*" etc. soll darüber hinaus immer aus seiner Gegenwärtigkeit entstehen, ohne historische Anleihen vornehmen zu müssen. Der dahinter stehende ahistorische Idealismus beginnt jedoch dort ins Wanken zu geraten, wo er sich ganz offensichtlich aus einer neoromantisierenden Quelle von Raummetaphern speist. Judd selbst hat zwar für sich die Sprache für eine Verbindung von individueller Freiheit und dem Umraum gefunden, behauptet jedoch nicht, dass diese Sprache innerhalb eines soziopolitischen Gefüges stünde, bzw. dass dieses Gefüge durch ein allgemeingültiges Konzept zu ändern wäre. Vielmehr lässt sich sein subjektiver Grenzgang als eine virtuose Verwendung von klassischen amerikanischen Raummetaphern interpretieren, wobei zwar Kritik an bestehenden Verhältnissen formuliert wird, Judd jedoch stets sein rein individuelles Ziel vor Augen behält, welches seine Abgrenzung gegenüber einem Kunstmarkt- und Urbanisierungs/Industrialisierungssystem formulieren soll. Das Thematisieren von sozialen Aspekten im Schaffen Judds kommt nur durch diese individuellen Abgrenzungsmechanismen zustande. Damit verbleibt Judd innerhalb der Muster eines übernommenen Subjekt-Raum-Modells, dessen Entwicklungslinien Clive Bush in einem Essay über genuin amerikanische Raumdefinition und -wahrnehmung prägnant beschrieben hat.³¹⁷

Wurde zuvor der vielfältige Einfluss der amerikanischen Literatur auf die Juddschen Auffassungen deutlich, so fällt auf, dass bei einer Betrachtung der Kunst Donald Judds vor dem Hintergrund und im Kontext der amerikanischen Kunst seit dem 18. Jahrhundert, verschiedene 'amerikanische' Topoi auch in seiner Kunstauffassung wiederzufinden sind.

³¹⁷ Bush, Clive: Gilded Backgrounds. Reflections on the perception of space and landscape in America, in: Gidley, Mick; Lawson-Peebles, Robert: Views of American Landscapes, Cambridge (MA), 1989.

War die Erfahrung und die Auseinandersetzung mit der europäischen Kunst für Judd wesentlich und betonte er stets auch mit gewissem Eurozentrismus die prägende Wirkung der Kunst Europas auf ihn, ja auf alle amerikanischen Künstler, so setzte er sich auch bewusst mit künstlerischen Phänomenen Amerikas auseinander. Hatten die Europäer die amerikanische Kunst des 18., des 19., ja auch noch der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stets mit gewissem Hochmut betrachtet, so erscheint hier ein Exkurs zu dieser Kunst im Hinblick auf die Kunstrezeption und -konzeption von nicht zu unterschätzender Relevanz für eine weitergehende Analyse des Juddschen Schaffens.

Bis zum heutigen Tag vermisst man in europäischen Museen Abteilungen oder Ausstellungen, die sich etwas ausführlicher mit der Kunst der Neuen Welt auseinandersetzen. Auch in Amerika ließ die wissenschaftliche Aufarbeitung der Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts auf sich warten.³¹⁸ Offenbar unterschätzten die Amerikaner selbst die Valenz ihrer Kunst und schauten primär auf die Kunst ihrer Herkunftsländer. Verwandtes, welches auf europäische Kunsttraditionen verwies, wurde wohlwollend rezipiert, das Eigenständige der amerikanischen Malerei nicht gefördert, ja sogar verkannt. Ein nationales Kunstbewusstsein stellte sich wohl erst nach dem Jahr 1776 mit der Unabhängigkeitserklärung ein. Die Selbstdefinition der Vereinigten Staaten als eigenständige Nation induzierte das wachsende künstlerische Bewusstsein³¹⁹, wenngleich der Blick nach Europa³²⁰ auch im folgenden Jahrhundert noch von immenser Bedeutung war.³²¹ Die wichtigsten Genres

³¹⁸ Bei Richard Muther, einem deutschen Kunsthistoriker, finden sich immerhin in seiner Abhandlung "Geschichte der Malerei, 3 Bde., Berlin 1920, einige Erwähnungen der amerikanischen Malerei, allerdings nur jener des ausgehenden 19. Jahrhunderts.

³¹⁹ "In the beginning all the world was America." John Locke zitiert nach Leo Marx: *The Machine in the Garden*, New York, 1964, S. 120.

³²⁰ Die amerikanische Malerei hat dem Historienbild europäischer Prägung mit antiken oder biblischen Heroen überdies eine neue Dimension verliehen. Nun wurden Taten der Gegenwart programmatisch gewürdigt. Thomas W. Gaethgens geht in seinem Aufsatz gar davon aus, dass von der neuen amerikanischen Form der Historienmalerei, die dezidiert zur Heroisierung der Märtyrer der noch jungen Nation eingesetzt wurde, gar zum Wandel der Bildgattung in Frankreich und England beigetragen haben.

³²¹ Ein Zitat von Benjamin Franklin gibt hier einen signifikanten Hinweis: "*To America, one schoolmaster is worth a dozen poets, and the invention of a machine or the improvement of an implement is of more importance than a masterpiece of*

waren wie in der europäischen Malerei die Porträtmalerei, die Landschafts- und Historienmalerei sowie die Genremalerei, die in ebensolcher Abfolge auch historisch einzuordnen wären. Die für unsere Betrachtungen relevante Landschaftsmalerei entwickelte sich erst in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts. Dies ist vor dem Hintergrund der historischen Gegebenheiten der Urbarmachung und Eroberung des Landes insofern verständlich, als die metaphorische Bedeutung einer Landschaftsdarstellung zunächst aus ganz pragmatischen Gründen in Amerika nicht gesehen wurde. Viel zu feindlich³²², abweisend und bedrohlich war die Landschaft, die es zu unterwerfen galt, wollte man nicht von ihr unterworfen werden.³²³ Ursula Brumm befindet in ihrem Aufsatz: "*Im Medium der Malerei und am Gegenstand der Landschaft suchen sie [die Maler, Anm. des Verf.] nach einem Ausdruck für amerikanisches Sein.*"³²⁴ Über die Landschaft erfolgte also die nationale, aber auch die künstlerische Selbstdefinition des Landes mit aller Ambivalenz, die sich aus dem unterschiedlichen Naturempfinden ergaben. Die *Wilderness* als Ort des Teufels, aber gleichzeitig auch des Neubeginns, der Zukunft.³²⁵ Ein im Jahr 1849 entstandenes Bild des amerikanischen Malers Asher B. Durand mit dem Titel '*Kindered Spirits*', im Deutschen zumeist ungenügend mit '*Verwandte Seelen*' übersetzt, findet sich, obgleich es sich um eine bewaldete Landschaft in den Catskill Mountains handelt, eine Auffassung, die eine Parallele zu Judd aufzeigt. (**Abb. 137**) Das Thema des Gemäldes ist die Freundschaft und Geistesverwandtschaft zwischen dem Dichter William Cullen Bryant und dem Maler Thomas Cole. Das Werk hat in der

Raphael...", zitiert nach L.B. Miller, *Patrons and Patriotism, The Encouragement of the Fine Arts in the United States, 1790-1860*, Chicago/London, 1966, S. 12.

³²² "*Until the beginning of the nineteenth century, The American artist paid scant attention to the vast and wild landscape that lay beyond his coastal villages and cities.*" Hoopes, Donelson F. in: *The Beckoning Land. Nature and the American Artist: a Selection of Nineteenth Century Paintings*, Atlanta 1971, S. 10.

³²³ Vgl. Brumm, Ursula: *Protestantismus, Puritanismus, Transzendentalismus*, in: *Bilder aus der Neuen Welt, Amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts*, München 1988, S. 34 ff.

³²⁴ Ebd., S. 35.

³²⁵ Vgl. Brumm, Ursula 1988, op. cit., S. 45. Bei Beardsley heißt es zu der Ambivalenz des amerikanischen Naturempfindens: "*Americans are afflicted with a profound ambivalence toward nature, manifest in a seemingly irresolvable conflict between the impulse to exploit the landscape with ever more sophisticated tools and the urge to nurture and protect such little as is left of the natural world, not only for its beauty, but also for its morally and spiritually uplifting effects.*" Beardsley, John: *Earthworks and Beyond*, New York; London; Paris 1998, S. 10.

amerikanischen Malerei inzwischen den Status einer Ikone. Es zeigt die beiden Künstler, Cole und Bryant, auf einem Felsplateau inmitten der wilden Catskill Mountains stehend und die sie umgebende Wildnis betrachtend.³²⁶

Die *Wilderness*, die noch unberührte Landschaft, wird hier noch mit Verweis auf den Garten Eden als Gottes überwältigende Schöpfung gezeigt. Unberührt, ohne Einfluss jedweder Zivilisationsprozesse. Brumm schreibt hierzu: " *Die einst so gefürchtete Wildnis, die große Natur Amerikas ist für Literatur und Malerei zur Quelle für künstlerische Inspiration und zum Symbol für nationale Identifikation geworden.*"³²⁷

Die ursprüngliche Erscheinung und Darstellung von Natur war nur in Amerika erfahrbar. Judd hat diese Idee wieder aufgegriffen, als auch er die schon zuvor angesprochene "*Emptiness*" zur Maxime seines Raumkonzeptes erhob.³²⁸ War im 19. Jahrhundert offenbar der Wald als mystisch, ursprüngliche Landschaft wichtiges Thema, so hat sich bei Judd das Landschaftsideal gewandelt und verschoben. Nicht die Wälder sind idealer Erfahrungsort für den Künstler, sondern vielmehr die Wüste mit Überbleibseln menschlicher Behausungen und Relikten versuchter Urbarmachung. Bei Gaethgens heißt es zu dem Bild Durands:

„ Maler und Dichter stimmen in ihrem Empfinden für die Besonderheit des künstlerischen Motivs als eines amerikanischen überein. Gegenstand des Bildes ist nicht nur das Gefühl des Sublimen, das die Dargestellten vor der Schönheit der Wildnis empfinden, sondern das Werk enthält darüber hinaus auch ein didaktisches Konzept. Die Künstler weisen auf die Natur hin und bestätigen sich gegenseitig ihrer Überzeugung, dass ihre Werke der Besonderheit der amerikanischen Landschaft gewidmet sein sollen. Sie handeln ferner auch stellvertretend für den Betrachter,

³²⁶ Bei Otto von Simson heißt es: "Bryant wie Cole haben die unbezwungene Natur ihres Landes als untrennbar von jenem Gedanken der Freiheit erlebt [...]", in: Bilder aus der Neuen Welt, op. cit., S. 51.

³²⁷ Brumm, Ursula 1988, op. cit., S. 44.

³²⁸ Vgl. auch Novak, Barbara: Nature and Culture: American Landscape Painting 1825-1875, S. 185 und Flexner, James Thomas: History of American Painting, Volume Three: That Wilder Image (The Native School from Thomas Cole to Winslow Homer), hier insbesondere das Kapitel "God in Nature: Durand and the Esthetic of the Hudson River School", S. 52 ff.

für den das Kunstwerk ein aufklärendes Sinnbild darstellt, das ihm seine eigene Umwelt deutet".³²⁹

Im gleichen Jahr, in dem Durand sein Gemälde 'Verwandte Seelen' vorstellte, erschienen Ralph Waldo Emersons³³⁰ sechs Essays 'Representative Men'. 1836 bereits hatte er sein philosophisches Hauptwerk 'Nature' publiziert. Mit seinem pantheistischen Idealismus knüpfte Emerson an die Philosophie der deutschen Romantik an und gewann damit großen weltanschaulichen Einfluss auf das amerikanische Denken.³³¹ Die Zeugnisse des amerikanischen Pantheismus in der Literatur reichen von Henry David Thoreaus Roman 'Walden. Or, Life in the Woods', 1854 erstmals veröffentlicht, bis zu Walt Whitmans Hymnen 'Leaves of Grass (Grashalme)', die 1855 erschienen.

Der didaktische Anspruch, den Gaethgens bei Durand sieht und treffend aufgezeigt hat, findet wiederum bei Judd seine zeitgenössische Parallele.

"Art and architecture - all the arts - do not have to exist in isolation, as they do now. This fault is very much a key to present society. Architecture is nearly gone, but it, art of all the arts, in facts all parts of the society, have to be rejoined, and joined more than they have ever been. This would be democratic in a good sense, unlike the present increasing fragmentation into separate but

³²⁹ Gaethgens, Thomas: Bilder aus der Neuen Welt 1988, op. cit. S. 17.

³³⁰ Ralph Waldo Emerson (1803-1882) gehört zu den wichtigsten amerikanischen Dichtern und Philosophen des 19. Jahrhunderts, der mit seinen Schriften die Literatur und Kultur der noch jungen Nation nachhaltig beeinflusst hat. Nachdem Emerson sein Amt als Geistlicher niedergelegt hatte, trat die Natur als Quelle göttlicher Offenbarung an Stelle der Religion. Für sein philosophisches Grundgerüst nahm er Anregungen aus dem Neoplatonismus, der indischen Philosophie der deutschen Transzendentalphilosophie und des deutschen Idealismus auf. In Donald Judds Bibliothek in Marfa war der Band "Nature, Addresses, and Lectures" vertreten.

³³¹ "Ralph Waldo Emerson spoke for many in his own generation and ours when he wrote that "the noblest ministry of nature is to stand as the apparition of God". The grandest achievement of nineteenth-century American landscape painting - by Frederic Church, Thomas Cole, and Albert Bierstadt, among others - spring from this philosophical ground." Beardsley, John: Earthworks and Beyond, New York; London; Paris 1998 (3. Auflage), S. 8.

equal categories, equal within the arts, but inferior to the powerful bureaucracies."³³²

Auch Judd macht, wie das Zitat belegt, an seinem Rückzug/Umzug nach Marfa, Texas, durchaus didaktische Ansprüche fest. Seine bewusste "Wiederverwertung" existierender Überbleibsel militärischer Anlagen führt Fehlentwicklungen vor Augen, klagt ökologische und militärische Fehler an. Ebenso wird deutlich, dass Judd der 'Gesellschaft' (Society) etwas edukativ näher bringen möchte. Seine Vision von einer Verwirklichung paradiesischer Zustände manifestiert sich in einer Vision der Ganzheit der Künste und in einer Idealvorstellung einer mündigen, demokratischen Gesellschaft, in der die fragmentierten Einzelteile wieder zueinandergefunden haben. Weiter klingt ein vorzivilisatorischer Aspekt insofern an, als Judd die Bürokratie, das heißt also die Pervertierung der politischen Kultur, als manipulatives Machtinstrument anklagt.

Ein weiterer Punkt, der in diesem Zusammenhang Erwähnung verdient, ist der Umstand, dass Judd seine Stiftung in Marfa, Texas, nach dem in der Nähe gelegenen Chinati Berg benannt hat. Der Berg ist visuell dominierend in dem gesamten Big Bend Nationalpark. In geradezu archaisch anmutender Nostalgie und auch in einem anklingenden Romantizismus hat sich durch die Namensgebung der Stiftung eine Aneignung des Ortes vollzogen. Judd wählt keinen neutralen oder eindeutig kunstbezogenen Namen, sondern schreibt die Stiftung durch den Bezug auf den nahe gelegenen Berg in die lokale Geschichte ein. Durch die Wahl des Berges als Namenspatron für seine Stiftung äußert sich Judd auch implizit zu der Bedeutung, die die Stiftung für ihn als Gründer hat. In einem weiteren Zitat lassen sich hierfür Belege finden: *The Chinati Foundation, Fundación Chinati, which is independent, is now one of the largest visible installations of contemporary art in the world, visible, not in storage. When it nears completion or even now, if my own complex is added, it is the largest, as befits Texas.*³³³ Judd geizt hier nicht mit Superlativen zur Klassifizierung seines Projektes und überdies unterstreicht er den Umstand, dass es sich um eine unabhängige (independent) Institution handelt, also nicht im Machtbereich der staatlichen Bürokratie liegt. 'Large'

³³² Complete Writings II, op. cit., S. 111.

legt selbstverständlich eine räumliche Vorgabe fest. 'Large' im eigentlichen Sinne kann nur etwas sein, wenn es sich an einem noch größeren Ort wie in diesem Fall der Chihuahua-Wüste befindet. Die Weite der Landschaft spielt so in diesem Statement ebenso eine Rolle, wie das Periphere der Institution, die unabhängig und daher auch unbeeinflusst existieren kann, um sich voll und ganz ihrer Bestimmung, der Präsentation von Gegenwartskunst zu widmen. Richard Serra schreibt in einer Würdigung seines Künstlerkollegen im Jahre 1994: *"Ich sehe Don Judd als einen wahrhaften Amerikaner, einen Amerikaner, wie er von Charles Olson³³⁴ in den ersten Zeilen seines Buches Call me Ishmael beschrieben wird: "I take SPACE to be the central fact to man born in America, from Folsom cave to now. I spell it large because it comes large here. Large without mercy."*³³⁵

Die amerikanische Landschaftsmalerei tat dies freilich noch in Ehrerbietung an die Natur und blieb daher weitestgehend unpolitisch.

Die Sehgewohnheiten der amerikanischen Maler unterschieden sich grundlegend von jenen ihrer europäischen Kollegen und führten so auch zu unterschiedlichen Bildgestaltungen, Themen und Anliegen. Es scheint geradezu, als seien die Landschaftsdarstellungen in der amerikanischen Malerei mit ihrem dezidierten Gegensatz von wilder unbeherrschter Natur und Zivilisation nicht nur an die topographischen Gegebenheiten des Kontinents gebunden, sondern schon vielmehr an ein sozial- und kulturgeschichtliches Programm der amerikanischen Gesellschaft. Die Natur wird in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Wirklichkeit dargestellt, nicht als Ergebnis romantischer Imagination. Dies gilt in ähnlicher Weise für ein weiteres Hauptwerk der sogenannten Hudson River School.³³⁶ (**Abb.**

³³³ Complete Writings II, op. cit., S. 110.

³³⁴ Der amerikanische Schriftsteller Charles Olson (1910-1970) war Dozent am experimentellen Black Mountain College und setzte sich für neue Strömungen in der zeitgenössischen Lyrik ein. In seinem epischen Gedichtzyklus mit dem Titel Maximus Poems (1953-1975) beschreibt er die Geschichte Amerikas als eine Geschichte der Auslöschung des ursprünglichen Gemeinschaftsethos durch kapitalistische Gesellschaftsstrukturen. "Call me Ishmael" erschien im Jahr 1947.

³³⁵ Serra, Richard: Donald Judd, 1928-1994, in: Parkett 40/41, 1994, S. 179.

³³⁶ Zur Hudson River School zählt man vor allem die folgenden Künstler: Thomas Cole, A.B. Durand, T. Doughty, J.F. Kensett, G. Inness, F.E. Church, Albert Bierstadt, Thomas Moran, und Jasper Frances Cropsey. Der Begriff entstand gegen 1880. Die Zeitspanne, die im allgemeinen mit der Hudson River School in Verbindung gebracht wird geht von 1825 bis 1890. Die meisten der Künstler

138) Auf dem Bild von Thomas Cole "Blick vom Mount Holyoke" schaut der Betrachter von einem Hügel hinab in ein Tal, in welchem sich ein Fluss dramatisch durch die Landschaft windet. Unberührte Wälder stehen einem fruchtbaren Tal gegenüber. Es finden sich in diesem Bild daher sowohl die Topoi des Gelobten Landes, in welchem die Siedler durch ihren Fleiß und ihre Arbeit ein fruchtbares Ackerland geschaffen haben, aber auch die immer noch mächtige Wildnis, die an den Kampf mit der Natur gemahnt.

Diese Bildauffassung wandelt sich in den folgenden Malergenerationen erheblich. War zuvor eine auf Harmonie zwischen Zivilisation und Natur angelegte Sichtweise durchgängig das Thema der Landschafts- und Naturbetrachtung, so treten nun die technischen Errungenschaften und die Leistungen der Zivilisierung in den Vordergrund und manifestieren so ein bis heute virulentes Dilemma des amerikanischen Verhältnisses zur Natur. Erneut zeigt sich dies in dem Werk "Fortschritt" von Asher B. Durand. (**Abb. 139**) In weniger mythischer Darstellung erscheint hier die amerikanische Landschaft, denn die im Bild auftauchenden Indianer schauen hinab auf die ihnen fremde Kultur, die sie verdrängen und bald ihrer Lebensgrundlage berauben wird. Entdeckung neuer Landstriche und das damit einhergehende Vordringen der Zivilisation bedeutete eine Ausweitung des Lebensraumes der Einwanderer. Die Maler waren sich dieser Tatsache gewahr und so frappiert der Umstand, dass mit fortschreitender Industrialisierung des Kontinents dennoch eine arkadische Landschaftsauffassung beibehalten wird. Der Eindruck der Weite und der Unbegrenztheit des Landes bleibt bei den amerikanischen Malern auch durch die folgenden Jahrzehnte hindurch ein wichtiger Bildgegenstand und Ausdruck des Sublimen.

stammten aus Europa oder hatten sich lange in Europa aufgehalten. Anregungen bezogen die Künstler von der Düsseldorfer Malerschule, der Schule von Barbizon, aus der englischen Landschaftsmalerei, jedoch ebenso aus den Werken Claude Lorrains und am Ende des 19. Jahrhunderts auch von den französischen Impressionisten. Literarisch waren die Schriften von J. Ruskin für einige der Maler wichtige Anregung.

IX. Der zum Körper werdende Raum

Vielfach wurde gegen den Minimalismus der Vorwurf einer bloßen Oberflächenstruktur geäußert, die dem Kunstprodukt seine Subjektverhaftung entreißen würde.³³⁷ Das Problem einer mathematischen Räumlichkeit minimalistischer Skulpturen liegt offensichtlich in der Realität der dreidimensionalen Form, die nicht mimetisch den menschlichen Körper nachahmt. Judds Skulpturen tragen vielmehr eine abstrakte Naturidee in sich, die nur durch ihren unmittelbaren Bezug auf die Weite der nordamerikanischen Landschaft zu begreifen ist. Rainer Crone hat in seinem 1988 erschienenen Aufsatz³³⁸ erstmals auf die Verwandtschaft von Judds Skulpturen und Rudolf Carnaps³³⁹ Raumtheorie verwiesen und so ein Diskursfeld eröffnet, welches Judds ungewöhnliche Aneignung des amerikanischen Frontier-Mythos³⁴⁰ zu erläutern vermag.³⁴¹

Grundlegend ist für Crone die Anordnung physikalischer Formen, die ausschließlich von einer übereinstimmenden abstrakten Konzeption der Welt ausgeht, das heißt, dass nur die körperliche Welt-Idee, jedoch kein

³³⁷ Zur Minimalismuskritik, oder vielmehr der konkreten Kritik an der Kunstauffassung Judds siehe vor allem Karl Beveridge und Ian Burn: Don Judd, in: Stemmrich, Gregor (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden; Basel 1995, S. 498 ff. Der Artikel ist in der Zeitschrift *The Fox*, No. 2 im Jahr 1975 erstmals erschienen. Die beiden Kunstkritiker stellen in dem Artikel dem Künstler in Form eines fiktiven Interviews Fragen, die sie dann selbst beantworten. Sie werfen Judd Dogmatismus und eine wenig stringente Argumentation bei der Betrachtung seiner Kunst und der zeitgenössischen Kunst im allgemeinen vor.

³³⁸ Crone, Rainer: Symmetrie und Ordnung: Die formale Logik in Donald Judds Skulpturen, in: Donald Judd, Eindhoven 1987, S. 61 f.

³³⁹ Rudolf Carnap (1891 bis 1970) lehrte nach einem Studium der Physik, Mathematik und Philosophie als Professor für Naturphilosophie an der Universität Prag. Ab 1936 emigrierte er in die USA und war dort als Professor für Philosophie an den Universitäten in Chicago, Princeton, Los Angeles und New York tätig. Er verfasste Arbeiten zur mathematischen Logik, die er methodisch für die Philosophie fruchtbar zu machen versuchte. Bereits 1922 erschien seine Abhandlung "Der Raum", in welcher er eine philosophische Raumtheorie formulierte.

³⁴⁰ "<Frontier>, mit <Grenze> nur unzulänglich übersetzt, meint im Amerikanischen insbesondere auch das Grenzgebiet zum 'Wilden Westen'." Vgl. Werner, Patrick 1992, op. cit., S. 19.

³⁴¹ Judd selbst hielt sich mit Äußerungen zu seinem Studium der Philosophie stets zurück. Im Ausstellungskatalog der Moderne Galerie Bottrop, 1977, heißt es auf S. 8: "*Philosophie ist zu meiner Privatangelegenheit geworden. Ich denke, die Kunst ist öffentlich und ein ausreichender Beitrag für das allgemeine Wohl. Ich habe die Neigung, nicht über philosophische Aspekte zu sprechen, was natürlich nicht immer die richtige Einstellung ist. Aber ich glaube auch, dass ich die Dinge auf einer recht*

transzendentes Modell Akzeptanz findet. Nur durch eine primär wissenschaftliche Charakterisierung der Natur kann sich eine geometrische Idealisierung konstituieren. Auf die kantianische Definition des Naturerhabenen übertragen, bedeutet dies, dass sich das Nicht-Domestizierbare, das Potential der "negativen Lust" einzig durch geometrisierende, intellektuelle Operationen substituieren lässt. Diese Substitution darf nicht mit einer absoluten Beherrschung von Naturerscheinungen verwechselt werden. Vielmehr wird durch einen introspektiven, intellektuellen Akt die Naturerscheinung selbst stückweise an das Subjekt angebunden. Der Begriff 'stückweise' ist hierbei nicht zufällig gewählt, vollzieht sich doch Judds Gesamtwerk tatsächlich durch das Erstellen serieller, halbserieller und autonomer Stücke, die er selbst im Rahmen seines Marfa-Programmes zu einer Gesamtordnung zusammenfügte.

Crone begründet seine Verbindung von Judds Arbeiten mit Rudolf Carnaps Raumtheorie mit der Darstellung von Carnaps 1922 entstandenem Raumkonzept.³⁴² Dieses Konzept zerlegt den Raum in drei Kategorien räumlicher Erscheinung. R 1 bezeichnet den formalen Raum, R 2 den wahrzunehmenden Raum und R 3 den physikalischen Raum. R 1 verweist grundlegend für alle drei Kategorien auf das euklidische Prinzip von Punkt, Linie und Fläche. Wie Carnap konstatiert, gibt es für diese Grundgebilde keine Begriffsbestimmungen, sondern es werden nur bestimmte Beziehungen zwischen den Grundgebilden durch die Grundsätze festgelegt, wie etwa das Liegen eines Punktes auf einer Geraden oder einer Ebene. Genau an dieser Einteilung setzt Crone an, indem er selbige auf frühe Skulpturen Judds überträgt. Es handelt sich um eine etwa einen halben Meter hohe Bodenarbeit aus Holz, die cadmiumrot übermalt ist. Zwei Drittel der Querseite des Kastens weisen eine halbzyklindrische Öffnung auf. Auf der Oberfläche des Kastens zieht sich diese Öffnung über die gesamte Länge der Skulptur, so dass man in das Innere des Kastens sehen kann. Der Innenraum des Kastens ist durch Querwände parallel zur Querseite unterteilt.

guten, funktionierenden Basis erarbeitet habe, ohne aber Ideen und Grundeinstellungen spontan parat zu haben."

Diese Querwände sind regelmäßig und in progressiv sich verkleinernde Abstände aufgeteilt. Die Öffnung erlaubt einen unerwarteten Blick in das Innere des geometrischen Körpers. Die Form dieser halbzylindrischen Öffnung ergibt sich aus der Form eines Objektes, welches Judd bei anderen Skulpturen in eben einer solchen Öffnung platziert hatte. Wie Judd beschreibt, hatte er Eisenröhren, die er auf dem Müll gefunden hatte, als ästhetisches Objekt und als Materialexperiment in seine Holzskulpturen eingefügt. Das Objekt der Eisenröhre stand für Judd hier als Objekt, welches die elementaren geometrischen Formen eines raumumfassenden und definierenden Gegenstandes beschreibt: Kreis, Linie und Ebene. Die Skulptur wurde so zum Exempel für Judds Versuche mit eingegrenztem Raum und umgebenden Raum und wegweisend für die weitere skulpturale Entwicklung des Künstlers. Crone schreibt zum paradigmatischen Charakter der Skulptur, dass *"sich alle integralen Hauptelemente seiner Skulpturen, die er bis heute entwickelt hat, deutlich als bildnerische Formprinzipien, als Bildgesetze darstellen, die schon immer infolge ihrer grundsätzlichen Ausrichtung auf räumliche Probleme besonderes Interesse unter Architekten erweckten."*³⁴³

Nach Carnap kann für jede seiner Raumkategorien immer nur eine Fläche existieren, deren Beschreibung innerhalb der Verknüpfung von Punkt und Linie zum Ausdruck kommt und somit als Grundstruktur das gesamte Bedeutungsspektrum der drei Kategorien bestimmt. Ausgangspunkt wäre somit nicht eine übergreifende Gesamtinterpretation der räumlichen Triade, sondern das stückweise Analysieren der einzelnen Raumfaktoren: Form, Perzeption und Physis. Mit dieser Konzeption und ihrer Anwendung auf die Juddschen Skulpturen verteidigt Crone zugleich auch die Arbeiten Judds gegen den Vorwurf einer Eindimensionalität und deren Reduktion auf Oberflächenstruktur. Diese formallogischen Grundlagen stehen in einem deutlichen Kontrast zu überkommenen europäischen Kunstprinzipien des Illusionismus und der anthropomorphen Formen. Judd sagt sich von diesen europäischen Traditionen deutlich los: *"That gets rid of the problem of*

³⁴²Carnap, Rudolf: Der Raum. Ein Beitrag zur Wissenschaftslehre, Berlin 1922. Publiziert im Rahmen der Kat Studien, Hg. von H. Vaihinger und M. Frischeisen-Köhler, Nr. 56.

illusionism and of literal space, space in and around marks and colors - which is riddance of one of the salient and most objectionable relics of European art...Actual space is intrinsically more powerful and specific than paint on a flat surface."³⁴⁴

Crone nimmt durch seine Lesart Carnaps den von Judd häufig vorgenommenen Bezug auf die Realität seiner dreidimensionalen Umgebung ernst und macht deutlich, dass Judd auf der realen Auseinandersetzung mit Welt im Gegensatz zu einer Unterstellung a priori gegebener Realitätsprinzipien insistiert. Judd selbst hat sich immer eingehend dagegen gewehrt, als Rationalist bezeichnet zu werden.³⁴⁵ Auch die Kategorisierung primär empirisch-logischer Dreidimensionalität scheint ein Relikt des europäischen Logozentrismus' zu sein. Wirft man zum Beispiel einen Blick auf die deutsche Naturphilosophie und Physik ist deutlich ein Zug zur hermetischen, vorgegebenen Rationalisierung von Naturphänomenen zu erkennen, der auf seine Weise die europäische Verarbeitungsweise von Naturerscheinungen, die jenseits einer Konsumierbarkeit stehen, dokumentiert. Rosalind Krauss nimmt deshalb für Judd einen autoreferentiellen, der Grundlagenphysik verpflichteten Mechanismus an, der aus der Reihung identischer Kästen eine Analogie zur trägen Masse anstrebt.³⁴⁶ So bedeutsam hingegen die fundamentale Körperlichkeit dieser Visualisierung des Prinzips der trägen Masse ist, würden Krauss' Darstellungen einer entsubjektivierten Objekt-Körperwelt bei Judd in letzter Konsequenz doch wieder eine a priori gegebene Grundlage voraussetzen.

³⁴³ Crone, Rainer: Symmetrie und Ordnung: Die formale Logik in Donald Judds Skulpturen, in: Donald Judd, Eindhoven 1987, S. 63.

³⁴⁴ Complete Writings II, op. cit., S. 121. Der Aufsatz der 'Specific Objects' war ursprünglich in Gregory Battocks kritischer Anthologie zur Minimal Art enthalten, die erstmals 1968 erschien. Ebenso sagt Judd: "*Ich interessiere mich überhaupt nicht für die europäische Kunst, ich denke, das ist vorbei.*" Eine Äußerung, die in ihrer Vehemenz zurückhaltend beurteilt werden sollte. Der Bezug in seinen Schriften auf europäische Künstler und Architekten ist immer wieder zu konstatieren.

³⁴⁵ Donald Judd in einem Gespräch mit Bruce Glaser und Frank Stella, in: Stemmrich, Gregor (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 39/40. Ebenso: "*My work is apart from rationalism. All that European art is based on systems built beforehand, a priori systems; they express a certain type of thinking and logic that is pretty much discredited now as a way of finding out what's the world like, discredited by both scientists and philosophers.*" Donald Judd in: Crone, Rainer: Symmetrie und Ordnung: Die formale Logik in Donald Judds Skulpturen, in: Donald Judd, Eindhoven 1987, S. 67.

Martin Seel schreibt in seiner Abhandlung "Eine Ästhetik der Natur" zu den Skulpturen Judds: *"Ihr Ziel ist eine künstlerische Anschauung der Anschauung, eine sinnliche Phänomenologie der Wahrnehmung. Judds Arbeiten sind mathematische Objekte im erlebten und zugleich erlebte Gegenstände im mathematischen Raum. In ihrer berechneten Einfachheit entzünden sie eine unauflösliche Spannung zwischen wahrnehmendem Leib und plastischem Objekt."*³⁴⁷ Judds Persönlichkeit, sein ausgesprochener Egozentrismus, scheint gerade jener treibende Faktor zu sein, der seinen Skulpturen ihren kommunikativen Wert verleiht - hier bezogen auf eine direkt angestrebte Kommunikation zwischen der Präsentation der Skulpturen und des sie umgebenden Raumes und nicht auf die Kommunikation mit dem Betrachter.³⁴⁸ Judd äußert sich selbst zum Impetus seiner Arbeiten, indem er eine bisher nicht beachtete Kategorie setzt, die er adjektivisch mit 'true' bezeichnet.

*"What you want to express is a much bigger thing than how you may go at it...I am making it - the work of art - for a quality that I think is interesting and more or less true."*³⁴⁹ Somit erscheint ein wichtiger Motivationsfaktor Judds selbst gesetzte Interpretation von dem, "was wahr ist" zu sein. Die Konsequenz dieser subjektiven Kategorie liegt in ihrer Referenz an eine spezifisch amerikanische Tradition der Selbstbestimmung. Der 'Frontier-Mythos' bezeichnet den Brennpunkt einer äußersten Verdichtung und Dynamisierung dieser Selbstbestimmung, indem er Grenzbestimmungen nicht mehr jenseits des Subjektes zieht. Deshalb verbleibt alles, was sich primär einer subjektiven Okkupation entzieht, nicht einfach anderen Regeln unterworfen, sondern formuliert sich überhaupt erst durch den Akt der Konfrontation. Damit wird ein Konzept von Welt konstituiert, das nicht mit dualistischen Gleichungen wie 'möglich - unmöglich', 'nah - fern' etc. operiert, sondern eine utopische Ganzheit beschreibt, die trotz einer zunehmenden

³⁴⁶ Rosalind Krauss: Allusion und Illusion bei Donald Judd, in: Stemmrich, Gregor (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 229/230.

³⁴⁷ Seel, Martin: Eine Ästhetik der Natur, Frankfurt am Main 1996, S. 151 f.

³⁴⁸ So heißt es bei Seel weiter: *"Mit vielen modernen Künstlern teilt Judd die Idee einer strikt performativen Kunst, die alles, worum es ihr geht, in der Situation der Wahrnehmung gegeben sein lässt, die es darauf anlegt, den Betrachter am Werk mit der Situation seiner Wahrnehmung des Werkes begegnen zu lassen."* Seel, Martin 1996, op. cit. S. 152.

Mythisierung des Frontier-Gedankens weiterhin ein für europäische Verhältnisse völlig anderes Denken demonstriert. Carnap selbst hat in seiner Schrift "Der logische Aufbau der Welt" dargelegt, dass die Objekte der Welt als ein Sprachmodus verstanden werden können, der mit Sinndaten der Phänomene hantiert. Dadurch besteht für ihn bei der Formulierung der externen Welt kein epistemologisches Problem. Diese sehr physische, wenig auf die Priorität intellektueller Kondensationsmechanismen basierende Vereinheitlichung formuliert Judd nach, wenn er über sein Studium bei Carnap spricht.³⁵⁰ Crone schreibt über Judds Verhältnis zu Carnaps Theorien: "*His major efforts were concentrated on the study and application of philosophy, particularly the close correlation between linguistic phenomena and cognitive finding derived from philosophy.*"³⁵¹

Das Phänomen der Sprache findet hier nicht so sehr eine figurative, allegorisierende Funktion, sondern versteht sich als physikalische Struktur, mit welcher Dinge zu benennen, nicht jedoch zu konstituieren sind. Von diesem Punkt ausgehend, formuliert Crone in Analogie zu den Juddschen Konzeptionen eine Vorstellung von der Einheit der Welt, die sich durch Körper und Sprache vollzieht und die eine klare Entscheidung zwischen *res cogitans* und *res extensa* nicht mehr möglich macht.

³⁴⁹ Donald Judd in: Crone, Rainer: Symmetrie und Ordnung: Die formale Logik in Donald Judds Skulpturen, in: Donald Judd, Eindhoven 1987, S. 67.

³⁵⁰ Vgl. Kellein, Thomas. Der ganze Raum. Das frühe Werk von Donald Judd, in: Kellein, Thomas 2002, 14 ff.

³⁵¹ Donald Judd in: Crone, Rainer: Symmetrie und Ordnung: Die formale Logik in Donald Judds Skulpturen, in: Donald Judd, Eindhoven 1987, S. 67.

X. Annäherungen an die Juddsche Architekturauffassung

Analysiert man die Schriften Judds und sein Urteil über zeitgenössische Formen der Architektur, so finden allein Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe, Le Corbusier und Louis Kahn seine Gnade. Durch die Möbel von Alvar Aalto, Rudolph Schindler und Gerrit Rietveld, die an vielen Orten in Marfa, Texas und auch in Eichholzeren in die Juddschen Räume eingebunden wurden, kommen zu diesem Kreis weitere Architekten hinzu und ergänzen Judds architektonischen Pantheon.

*"Gebäude müssen nur eines haben: Raum. Zu konstruieren sind sie leicht."*³⁵²

Diese Aussage Judds ist leicht in Verbindung zu bringen mit Traditionslinien, wie sie von Architekten der Moderne vorgegeben worden sind. Der funktionsspezifische Raum Frank Lloyd Wrights, seine Landschaftsbezogenheit und die Materialsorgfalt müssen ebenso wie Mies van der Rohes multifunktionale Raumkonzeption, die architektonischen Primärformen Le Corbusiers und das lichtorientierte Raumgefüge Louis Kahns als Parameter gelten, die für Judds Entwicklung von Architektur aus seinem skulpturalen Denken heraus von Wichtigkeit waren.³⁵³

In einem Artikel, der etwa 6 Monate nach seinem Tod im ARTFORUM-Magazin erschien und der den Titel trug *'Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular'*, beginnt Judd mit einer Diskussion des Raumbegriffes: *"Space is made by an artist or architect; it is not found and packaged. It is made by thought. Therefore most buildings have no space. Most people are not aware of this absence...Space is also unknown...that a discussion of it would have to begin with a rock."*³⁵⁴

³⁵² Complete Writings II, op. cit., S. 138.

³⁵³ Vgl. Ackerman, James: Sculpture in the context of Architecture, in: Art and Architecture, Marfa 2000, S. 20-21: *"I do not recall in the work of any of these admirable architects (Frank Lloyd Wright, Louis Kahn, Anm. d. Verf.) a readiness to collaborate with or even to accept sculptors as equal partners"*. Ackerman führt damit einen nicht zu vernachlässigenden Unterschied zwischen Judd selbst und den von ihm geschätzten Architekten an. Keiner der vorgenannten fertigte selbst Skulpturen. Die Gebäude selbst waren es, die von derart hohem künstlerischen und ästhetischen Wert waren, dass sie skulpturale Qualitäten erhielten.

³⁵⁴ Donald Judd zitiert nach Schiff, Richard: Panel Discussion, in: Art in the Landscape, op. cit., S. 115.

Tatsächlich lassen sich, obwohl Judd immer wieder direkte Vorbilder für seine eigenen Arbeiten negierte, eine Reihe von inhaltlichen Parallelen und Verwandtschaften aufzeigen.

X.1. Frank Lloyd Wright

Donald Judd verbindet mit Frank Lloyd Wright insbesondere dessen Landschaftsauffassung und so wird ein uramerikanisches Thema in Judds Architekturauffassung offenbar. Von Frank Lloyd Wright ist beispielsweise die Äußerung überliefert "*The real American spirit [...] lies in the West and the Middle West.*"³⁵⁵ Vor dem Hintergrund dieses Zitates sollen im folgenden ausgewählte Werke Wrights mit Projekten von Donald Judd verglichen werden. In Abwandlung des Diktums Wrights existiert von Judd die Äußerung: "*Mein Aphorismus lautet nicht: Form folgt Funktion, sondern: Form verstößt nicht gegen Funktion - auch nicht gegen den normalen Menschenverstand.*"³⁵⁶ Weiter erlaubt Judds Verbindung zu Wright und die Wertschätzung seiner Arbeiten, eine weitere genealogische Linie zu Louis Sullivan³⁵⁷ und der Arts and Crafts Bewegung³⁵⁸ im Chicago des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu ziehen.³⁵⁹ Die Idee des Gesamtkunstwerkes, die Handwerkskunst, Materialtreue sowie menschliches Maß und ortstypischer Baustil sind Grundwerte beider Architekturphilosophien.

Wright näherte sich mit einer ganzheitlichen Vorstellung von Design seinen Entwürfen an. Integral waren dabei für ihn der spezifische Ortsbezug des Gebäudes, die Integrität und Klarheit des Materials, der Struktur und des Grundrisses sowie die vollkommene Integration der Möbel und Ornamentik in

³⁵⁵ Frank Lloyd Wright: Introduction", Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright, Berlin 1910, wieder abgedruckt in Pfeiffer, Bruce Brooks (Hg.), Frank Lloyd Wright: Collected Writings, vol. 1, New York 1992, S. 108.

³⁵⁶ Donald Judd: Kunst und Architektur, in: Stemmrich, Gregor (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden; Basel 1995, S. 91.

³⁵⁷ Frank Lloyd Wright arbeitete bis 1893 für das Büro Adler & Sullivan und empfing dort zahlreiche Anregungen für die weitere Entwicklung seiner architektonischen Formsprache.

³⁵⁸ Schindlers Mentor in Wien Adolf Loos hatte der durch Muthesius und Hoffmann in den deutschsprachigen Raum eingeführten Arts-and-Crafts-Bewegung eine neue, zeitgemäßere Richtung gegeben.

³⁵⁹ Vgl. hier: Hitchcock, Henry-Russel: In The Nature of Materials: The Buildings of Frank Lloyd Wright 1887-1941, New York 1942 (überarbeitete Wiederauflage New York 1969), S. 7 ff.

das architektonische Gesamtensemble. Tatsächlich hat Judd dieses Ideal für seine Architekturen übernommen und dies trotz seiner Skepsis dem diktatorischen Formwillen der zeitgenössischen Architekten gegenüber. Wright war ein von der allgemeinen Entwicklung im Architektursektor eher isolierter Vertreter seiner Zunft, der seiner Zeit weit voraus war. Seine Rolle erhält jedoch noch eine weitere Bedeutungskomponente, wenn man ihn und sein Werk in Beziehung zu seinen Zeitgenossen, der sogenannten *Prairie School* setzt, die mit ihm zusammen eine neue und spezifisch amerikanische Architektur kreierten.

Ein bemerkenswerter Aspekt der architektonischen Konzeption dieser Gruppe ist ihr Optimismus, ihre Einschätzung der Aufgabe der Architektur und ihre zutiefst moralische und auch sozialutopische Einstellung. Die Werke sollten sowohl '*einfach*' als auch '*ehrlich*' sein.³⁶⁰ Die von H. Allan Brooks in seinem Essay benutzte Terminologie zur Beschreibung der architektonischen Ideale der Prairie School knüpfen so an die von Judd benutzte Begrifflichkeit an. '*Einfach*' als Idealtypus sowie das von Judd favorisierte '*true*' stehen bei ihm erneut für einen zutiefst moralischen Ansatz in der Architektur.

Wrights Ansicht, dass Architektur, Kultur und Landschaft in einer engen Wechselbeziehung standen und stehen, ist nicht als singulär anzusehen. Jedoch ist in Wrights Arbeiten die Beziehung zwischen Architektur, Kultur und Landschaft sehr komplex, ganz besonders weil er die universellen Tugenden des Klassizismus ablehnte³⁶¹ und die Tugendhaftigkeit des Alltagslebens für sich entdeckte. Der enge Landschaftsbezug Wrights ist teilweise biographischen Ursprungs.³⁶² Seine Jugend verbrachte er - wie zur damaligen Zeit etwa 80 % der Gesamtbevölkerung der Vereinigten Staaten - auf dem Land. Obwohl das Farmleben für Entbehrungen stand, so war es doch gleichzeitig Inbegriff für ein von zutiefst tugendhafter Aktivität geprägtes Leben. Obwohl der Mittlere Westen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mehr und mehr industrialisiert wurde, sich eine Faszination an

³⁶⁰ Brooks, H. Allan: Frank Lloyd Wright and the Prairie School, S. 7.

³⁶¹ Wright zufolge trennte sich in der klassischen Architektur das Schöne vom Nützlichen. Vgl. Riley, Terence: The Landscapes of Frank Lloyd Wright: A Pattern of Work, in: Frank Lloyd Wright. Architect, New York 1994, S. 98.

der Automatisierung von Arbeitsprozessen und an Maschinen einstellte, so behielt die Agrikultur doch ihren moralischen Vorsprung gegenüber der Industrie durch ihre Nähe zur Natur und den Einsatz körperlicher Arbeit.

Die Prairie Houses entstehen ab 1901, wenngleich sich auch bereits im Vorjahr schon einzelne Häuser unter dieser Bezeichnung klassifizieren ließen. Die Prairie Houses, von welchen kein einziges wirklich in der Prairie steht, reflektieren Wrights Ansicht, dass ein Haus in der Gestaltung seinen Standort berücksichtigen solle. Auffällig bei den Entwürfen für diesen Häusertypus ist die extreme Horizontalität und der Umstand, dass Wright die Linien des Hauses durch auskragende Traufkanten sowie Terrassen, und Pergolen in die Landschaft hinein verlängerte. Alle Prairie Houses befinden sich in einer suburbanen Gegend, die meisten in den Aussenbezirken von Chicago, an Orten, die niemals 'Prairie' waren. Dies ist jedoch vollkommen ohne Belang, da 'Prairie' für Wright keinen Ort bezeichnete, sondern von ihm vielmehr metaphorisch benutzt wurde. Der Begriff steht einerseits für die Verbindung von Architektur und Landschaft, andererseits für eine nostalgische Sicht der Frontier-Vergangenheit.³⁶³

Man könnte die Prairie Houses in unterschiedliche Gruppen einteilen, und dabei ihren Grundriss, ihre Größe und Kosten, ihren Errichtungsort, ihre Baumaterialien oder gar ihre Dachform als Klassifizierungsmerkmal heranziehen, was allerdings nicht den für uns relevanten Aufschluss geben kann. Grundlegend in der Haltung Wrights und damit auch die Verbindung zum architektonischen Ethos Donald Judds ist der moralische Anspruch, den Wright für die Architektur erhebt. (**Abb. 140**)

Ein Beispiel für Wrights Vision eines Lebens näher an diesem moralischen Ideal ist die Como Orchards Summer Colony aus den Jahren 1909-10.³⁶⁴ (**Abb. 141**) Die Ferienkolonie vereinigte Wohnhäuser und Obstgärten und war für eine akademische Elite aus urbanem Kontext bestimmt. Die Nähe zur Natur sollte zudem durch den Aspekt der Landarbeit bereichert werden.

³⁶² Vgl. hier: Hitchcock, Henry-Russel: In The Nature of Materials: The Buildings of Frank Lloyd Wright 1887-1942, New York 1942 (überarbeitete Wiederauflage New York 1969), S. 5.

³⁶³ Hughes, Robert: American Visions, London 1997, S. 396.

Jedes Mitglied der Kolonie war somit für einen Teil der Obstgärten, für Pflege und Ernte verantwortlich. Der gesamte Charakter der Siedlung ist von der Idee geprägt, dass physische Aktivität in ruralem Kontext spirituell und physisch heilend wirken kann. Die Natur wird hier auratisiert, ihre Kraft als übersinnliches Mittel eingesetzt, welches den etwas degenerierten Städtern die Rückkehr zu ihren Ursprüngen ermöglicht. Erholung durch physische Arbeit wird hier dezidiert als Gegenpol zu den mondänen Bädern des späten 19. und des frühen 20. Jahrhunderts aufgefasst.³⁶⁵

Wrights frühe Auftragsarbeiten führten ihn zumeist in Gegenden, die der Natur bereits entfremdet worden waren: die Gartenvorstädte Chicagos. Obwohl Wright immer wieder zur Illustrierung seines Naturbildes auf Emerson und Thoreau verweist, so hatte er eigentlich ausschließlich hochstilisierte Natur kennengelernt. Die durch die landwirtschaftlichen Arbeiten geprägte und rhythmisierte Landschaft des Mittleren Westens, die Gartenvorstädte Chicagos oder die Landschaften Japans, das er 1905 besucht hatte. Auch wenn er den Begriff 'organisch' in Zusammenhang mit architektonischen Hilfsmitteln und Methoden benutzte, so bevorzugte er dennoch die 'produktive' Landschaft im Gegensatz zu einer idealisierten Vision von Natur. Die Regularität der suburbanen Landschaft konnte ihm zufolge zu ihrer Tugend werden. In manchen seiner Entwürfe plädierte er gar für eine Ausweitung der Regularität, indem er das typische Durcheinander einer Vorstadtsiedlung mit einer Reihe von Wohnhäusern kontrastierte, die einen identischen Grundriss, jedoch eine immerhin alternierende Traufkante haben sollten.³⁶⁶

Der Bau von Taliesin III markierte einen Wendepunkt in Wrights Formulierung des Beziehungsgeflechtes zwischen Architektur und Landschaft und ihrer Rolle in der amerikanischen Kultur, ganz besonders im Hinblick auf die Maschinisierung und auf das Gleichgewicht von individuellen und kollektiven Werten. (**Abb. 142, 143**) Tatsächlich unterscheidet sich

³⁶⁴ Como Orchards Summer Colony in Darby Montana. Pläne zu diesem Siedlungsprojekt finden sich in Frank Lloyd Wright: Architect, New York 1994, S. 326-328.

³⁶⁵ Riley, Terence: The Landscapes of Frank Lloyd Wright: A Pattern of Work, in: Frank Lloyd Wright Architect, New York 1994, S. 97.

³⁶⁶ Es handelt sich um die Zeichnung: Quadruple Block Plan für C.E. Roberts, Oak Park. Project ca. 1900-03. Plan; Tinte, Bleistift und Buntstift auf Leinen. The Frank Lloyd Wright Foundation.

Taliesin III von Wrights vorangegangenen Projekten, indem es weniger auf die maschinenartig rhythmisierten Kontexte und Bauformen, sondern stärker auf die natürlichen Aspekte der Landschaft eingeht. Auf sehr subtile Weise platziert, wurde die Baumasse des Hauses in kleine Elemente aufgebrochen, die in ihren Traufhöhen oszillieren und dem Abhang folgen. Der eigentliche Gipfel des Hügels wurde unversehrt belassen, das Haus etwas unterhalb errichtet. Der Hof ist bei der Gestaltung des Hauses ein ganz zentrales Element, wohnen ihm doch nicht nur schützende Aspekte inne, sondern vor allem auch die Einbindung der umgebenden Landschaft durch die Öffnung des Hofes und die Freilegung von Sichtachsen. Hatte Wright zuvor die Landschaft noch einem gewissen Rastermuster anzupassen versucht, so ging er bei Taliesin sehr viel behutsamer vor und respektierte das bereits von der Natur vorgegebene Muster. Terence Riley vermutet, dass ein kurz vor der Planungsphase verbrachter Italienaufenthalt und die damit in Verbindung stehenden architektonischen Studien zu diesem Wechsel wohl beigetragen haben.³⁶⁷ Wright hatte ein Jahr in Florenz und in Fiesole verbracht und viel Gelegenheit zur Erforschung der Umgebung gehabt. Besonderen Eindruck hatte auf ihn wohl gemacht, dass die umfassende und einheitliche Verwendung von *pietra serena* den Städten und Dörfern ein einheitliches Erscheinungsbild verlieh. "*The stucco took its coloration from the sand and other locally available earth pigments, resulting in entire villages that appeared as if they had grown out of the surrounding fields.*"³⁶⁸ Die förmlich physische Verbindung von Gebäuden und Landschaft in der Toskana muss Wright so fasziniert haben, dass er auch für Taliesin auf Baumaterialien zurückgriff, die der Region entstammten.³⁶⁹ Neben diesem schier romantischen Rückgriff auf überkommene europäische Bautradition mag wohl auch ein ökonomischer Aspekt für Wright von Bedeutung gewesen sein, da vor Ort abgebautes oder hergestelltes Baumaterial in der Anschaffung günstiger war, als von weither bezogenes Material.

³⁶⁷ Riley, Terence: *The Landscapes of Frank Lloyd Wright: A Pattern of Work*, in: *Frank Lloyd Wright Architect*, New York 1994, S. 99.

³⁶⁸ Riley, Terence 1994, op. cit., S. 100.

³⁶⁹ Auch bei weiteren Projekten hat Wright auf dieses Prinzip zurückgegriffen. So bei Taliesin West in Arizona, bei dem Paul Rose House (1938-41) ebenda, bei dem Arch Oboler House, einem Projekt für Malibu (1940-41) und dem Meteor Crater Inn in Arizona (1947-48). Vgl. Riley, Terence 1994, op. cit., S. 100.

Die Errichtung von Taliesin III in Spring Green, Wisconsin, war überdies von dramatischen Veränderungen im Leben des Architekten begleitet: er hatte sich von seiner Frau getrennt und plante Taliesin III für sich und seine neue Lebensgefährtin, die Ehefrau eines Kunden. Taliesin III war als Farm konzipiert, von welcher Wright gar annahm, sie könne sich selbst unterhalten, was wohl jedoch eher aus einem persönlich Affekt heraus, denn aus rationalen Überlegungen geäußert worden war und sicherlich kein universelles Ideal im 20. Jahrhundert darstellen sollte. Taliesin III schloss das Bild der Farm auf mehr romantische, denn pragmatische Weise ein. Diese Auffassung Wrights findet sich in der Folge bei jenen Projekten, die er in Kalifornien realisierte und bei welchen er ebenfalls emphatisch auf die innere Verbindung der Landschaft, der Architektur und der Individualität Wert legte. Auch wenn er, wie beispielsweise bei den Häusern für Charles E. Ennis und Samuel Freeman, Beton als Baumaterial wählte, so ließ er auch hier dem Beton Erde der betreffenden Bauplätze beimischen. War bei Taliesin III noch evident, dass es sich auch bei der noch so romantischen Landschaftsauffassung um kultivierte Landschaft handelte, wurde seine Sicht bei den kalifornischen Projekten noch freier. Dies wird insbesondere beim Millard House deutlich, welches von tropischem Pflanzenbewuchs fast vollkommen verborgen wird und so an die Tempelanlagen der Mayas gemahnt, die Wright von Fotografien her bekannt waren.

Einen nächsten Entwicklungsschritt in der Architektur Wrights und in seinem Verhältnis zur Landschaft kann man nach seinen ausgiebigen Wüstenaufenthalten konstatieren, denn die Kargheit des Landes legte eine neue Vision des architektonischen Ausdrucks nahe. Im Gegensatz zu den sehr symmetrischen, auf dem amerikanischen "grid", dem Raster, beruhenden Entwürfen, erhält die Diagonale nun eine große Bedeutung: "*Out here in the great spaces obvious symmetry claims too much, I find, wearies the eye too soon and stultifies the imagination. Obvious symmetry usually closes the episode before it begins. So for me there could be no obvious symmetry in any building in this great desert.*"³⁷⁰ Wie der Mittlere Westen, der für Wright und seine Prairie Houses so prägend war, hatte auch die Wüste auf ihn deutlich erkennbaren formalen Einfluss. Nachdem Wright während

³⁷⁰ Frank Lloyd Wright, *An Autobiography*, 2nd edition, New York 1943, S. 48.

der Realisierungsphase des Resorts San Marcos- in-the-Desert (Ocotillo Desert Camp)³⁷¹, an der Peripherie der Stadt Chandler in Arizona, länger in der Wüste gelebt hatte, ist es schließlich Taliesin West, wo seine ausführliche Auseinandersetzung mit der Wüste ihren prominenten Ausdruck findet. (**Abb. 144 bis 146**) Taliesin West wurde im Winter 1937/38 errichtet und erinnert in seiner freien diagonalen Komposition, in Grund- und Aufriss sowie im direkten Bezug der Gebäude auf die Umgebung an vorgenanntes Resort. Für Wrights Landschaftsrezeption wesentlich sind die großen Öffnungen der Gebäude und der gesamten Anlage zur Landschaft hin. Ebenso die Art, wie der Komplex von Taliesin West in die Landschaft eingebettet ist. Obgleich der Komplex nicht allzu weit von Phoenix entfernt liegt, so ist der Eindruck der unbevölkerten Wüstenlandschaft, die nur von einem Highway durchmessen wird, von beeindruckender, ja von spiritueller Kraft. Die Übereinstimmung der Gebäude mit der Landschaft erreichte Wright durch das Sammeln von Steinen in der Umgebung des Baugrundes, um diese dann in das Mauerwerk zu integrieren. Durch diese Maßnahme erreichte er eine chromatische Übereinstimmung, aber auch einen inhaltlichen Bezug zum Bauort. Auf das Pioniertum des Südwestens der Vereinigten Staaten spielen die Leinwandpläne an, die Wright als Bauelement eingesetzt hatte. Der Komplex erhält so eine ephemere, an ein Siedlercamp erinnernde Komponente.³⁷² An Taliesin West manifestiert sich aufs Neue die individualistische Lebensauffassung des Architekten, seine romantische Auffassung von einem Leben in Abgeschiedenheit. Die Wüste evoziert hier wiederum biblische Assoziationen.

X.2. Ludwig Mies van der Rohe

In Judds Schriften finden sich, wie schon mehrfach betont, wiederholt Angriffe auf die zeitgenössische Architektur, jedoch wird auch immer wieder emphatisch Wertschätzung³⁷³ für einige wenige Architekten und Gebäude

³⁷¹ Vgl. Riley, Terence 1994, op. cit., S. 102.

³⁷² Ebd., S. 102.

³⁷³ *The Kimbell is civilization in the wasteland of Fort Worth and Dallas. The Seagram building is that in New York. These few good buildings are and represent*

geäußert. Eines der Beispiele, die Judd als vorbildlich ansah, ist das Seagram Building Mies van der Rohes, welches an der Park Avenue in New York in den Jahren 1954 bis 1958 entstand. (**Abb. 147**) Das in der Anmerkung wiedergegebene Zitat, welches sich primär auf das Kimbell Art Museum in Fort Worth von Louis Kahn bezieht, stellt das Seagram Building auf die gleiche Stufe. In der Tat war Mies van der Rohe mit dem Bürogebäude Bahnbrechendes gelungen. Die Park Avenue begann sich in dieser Zeit von einer Wohnstraße zu einer Bürostraße zu wandeln. Die städtebauliche Bedeutung des reinen Bürogebäudes war daher einer der Standortfaktoren und van der Rohe erdachte eine radikal neue Lösung für das Rastersystem New Yorks. Durch einen Granitsockel leicht über das Straßenniveau gehoben und von der Straße um eine Gebäudetiefe zurückgesetzt, bietet das Seagram Building über eine Plaza, die zu beiden Seiten von Bassins begrenzt wird, einen "höchst feierlichen"³⁷⁴ Zugang zur Lobby. Das Gebäude selbst nimmt etwa zwei Drittel der zur Verfügung stehenden Grundstücksfläche ein. Obgleich der Bauherr dadurch gleichsam verwendbarer Gebäudefläche beraubt wurde, so wurde die städtebauliche Signifikanz des Gebäudes durch seine vertikale und horizontale Ausrichtung immens gesteigert.

Was Judd an den Bauten Mies van der Rohes fasziniert haben mag, ist wohl einerseits die geometrische Einheit der Baukörper und ihre konstruktive Ehrlichkeit, ebenso jedoch auch die damit verbundene sozialutopische Vision eines Bauens, welches Identität, Privatsphäre, Frischluft, Sonnenlicht und nutzbaren Außenraum gleichermaßen berücksichtigte.

Bei der Betrachtung der Werke Mies van der Rohes fällt auf, dass er sich bei seinen Wohnhausentwürfen sehr für Höfe interessiert hat und zwischen 1931 und 1938 eine Reihe von Vorschlägen für sogenannte "Hofhäuser" entstanden sind, die in der Literatur oft als zentrales Paradigma für Mies' Werke der dreißiger Jahre gehalten werden. (**Abb. 148**) In ihrer Funktionalität oszillieren die Höfe der Häuser zwischen "Hof" und "Garten" und bieten oft das Surrogat eines Ausblicks in die Landschaft. Auch Mies

enlightenment in as simple a way as any survey tells you the first buildings of the renaissance did. Auf dieses Zitat wird nochmals ausführlich im Abschnitt über den Architekten Louis Kahn eingegangen.

erweiterte seine Hofhausentwürfe zu ganzen Häusergruppen, so dass auch hierin ein städtebaulicher Vorschlag, ja gar eine Vision für die künftige Stadtentwicklung zu sehen ist.³⁷⁵

X.3. Rudolph M. Schindler

Donald Judd hatte eine Affinität zur Architektur Rudolph M. Schindlers entdeckt, lange bevor dem 1953 gestorbenen Architekten in der Rezeption seines Werkes wieder Wertschätzung erfuhr.³⁷⁶ Judd erwarb eine Reihe von Möbeln für Marfa und benannte gar eines seiner umgewandelten Häuser wegen der verwendeten Ausstattung nach dem österreichischen Architekten. Der vom Ende des ersten Jahrzehnts bis in die frühen fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts tätige Schindler nimmt als Erneuerer in der Architekturgeschichte des vergangenen Jahrhunderts eine besondere Stellung ein. Durch seine Tätigkeit für Frank Lloyd Wright³⁷⁷ schließt sich der Kreis der formalen Bezüge und es wird klar, dass Judd bei seiner persönlichen Architekturrezeption einer bestimmten Richtung folgte. Sowohl bei Wright als auch bei Schindler handelt es sich um eher isolierte Architekturauffassungen im Gesamtkontext der architekturgeschichtlichen Entwicklung, um Sonderwege der Moderne. Schindler, der 1887 in Wien geboren, auch dort an der Technischen Hochschule und an der Akademie der Bildenden Künste eine Ausbildung in Kunst und Ingenieurwesen absolvierte, studierte am letztgenannten Institut von 1910 bis 1913 bei Otto Wagner, dessen Lehre einen immensen Einfluss auf Schindler ausübte. Wagners Interesse am technischen Fortschritt in Verbindung mit seinem

³⁷⁴Cohen, Jean-Louis: Ludwig Mies van der Rohe, Basel; Berlin; Boston 1995, S. 111.

³⁷⁵Riley, Terence: Vom Bauhaus zum Hofhaus, in: Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907-1938, München; London; New York 2001, 330 ff.

³⁷⁶Das Museum of Contemporary Art in Los Angeles widmete dem Architekten im Jahr 2001 eine umfassende Werkschau. Die Ausstellung wird von einem Katalog begleitet, der die Gebäude und Projekte Schindlers gründlich aufarbeitet. R.M. Schindler: Bauten und Projekte, Hg. von Elizabeth A.T. Smith und Michael Darling, Ostfildern bei Stuttgart, 2001. Die Ausstellung wurde ebenso im National Building Museum in Washington und im Museum für Angewandte Kunst in Wien gezeigt.

³⁷⁷In Schindlers Schaffen lassen sich drei große Abschnitte erkennen: seine Studienjahre und frühe berufliche Ausbildung in Wien und später in Chicago, seine Zeit bei Frank Lloyd Wright in Taliesin, Chicago und Los Angeles und seinen

Ideal eines Zusammenwirkens jenes technischen Fortschritts mit künstlerischer Kreativität und daraus generierten neuen Lösungsansätzen für die Architektur, haben auch zur Bildung des Schindlerschen Architekturkonzeptes beigetragen. Über Wagner ergab sich überdies eine Verbindung zu Adolf Loos und dessen Theorie vom Raumplan und der volumetrischen Darstellung des Raumes in Abhängigkeit zu seiner Funktion.

Im Jahr 1913 verfasste Schindler eine architekturtheoretische Schrift mit dem Titel "*Moderne Architektur: ein Programm*", welche manifestartigen Charakter trug und eine Reihe von Leitlinien zur Architektur festhielt, die zur Grundlage seiner späteren Arbeit werden sollten. Wesentlich auch für den Bezug zu Judd mag seine Erklärung sein, dass "*der Architekt schließlich und endlich das Medium seiner Kunst entdeckt hat: den RAUM.*"³⁷⁸

Ermutigt durch seine Lehrer entschloss sich Schindler im Jahre 1914 zur Emigration in die Vereinigten Staaten und nahm eine Stellung in einem Chicagoer Architekturbüro an. Obwohl Schindler zunächst nicht durch direkten beruflichen Kontakt mit dem Büro Frank Lloyd Wrights in Berührung kam, so waren doch dessen Architektur und die von ihr ausgehenden Impulse in Chicago spürbar. Bei Elizabeth T. Smith heißt es im kürzlich erschienenen Katalog zu Schindlers Beziehung zu Wright:

"Seine Arbeiten lassen in zunehmendem Maße den Einfluss Frank Lloyd Wrights erkennen, dessen Bauten in und um Chicago er besuchte und fotografierte. In Schindlers Augen spiegelten Wrights Theorien und gebaute Werke die von ihm bereits in Wien verinnerlichte Ideen im Hinblick auf das Primat der Kunst in der Architektur, die Verpflichtung zur geometrischen Abstraktion und Stilisierung sowie das anzustrebende Gesamtbauwerk [...]"³⁷⁹, und weiter: "Schindlers zunehmende Beschäftigung mit dem Kontext -

formenden und gereiften Jahre unabhängiger Tätigkeit, nachdem er in seinem Haus an der Kings Road in Los Angeles ein eigenes Büro eröffnet hatte.

³⁷⁸ Das Manifest Schindlers wurde mehrfach publiziert, so in Sarnitz, August J.: R.M. Schindler, Architekt: 1887-1953. Ein Wagner-Schüler zwischen Internationalem Stil und Raumarchitektur, Wien 1986, S. 42.

³⁷⁹ Elizabeth T. Smith: R.M. Schindler: Eine Architektur der Fantasie und Intuition, in: R.M. Schindler: Bauten und Projekte, hg. von Elizabeth T. Smith und Michael Darling, Ostfildern bei Stuttgart 2001, S. 20.

*mit der Rolle der Landschaft und des Baugeländes hinsichtlich der Form und des Charakters der Architektur - kann auch als Folge seines Kontakts mit Werk und Ideen von Wright verstanden werden.*³⁸⁰

Neben dem Einfluss seiner Lehrer und auch Frank Lloyd Wrights wurde für Schindler auch eine Reise durch die Vereinigten Staaten von großer Bedeutung, die er zum Verständnis der amerikanischen Architektur im Jahr 1915 unternahm. Schindler besuchte auf dieser Reise Kalifornien, Denver, Salt Lake City, Taos in New Mexico und den Grand Canyon. Nach seiner Rückkehr nach Chicago hatte Schindler die Absicht, für einen Auftraggeber in Taos ein 'Landhaus in Adobebauweise' zu entwerfen und so wird an diesem Vorhaben offenbar, wie stark ihn die einheimische Lehmziegelbauweise Neu Mexikos beeindruckt hatte. **(Abb. 149)** In einem Brief, den Schindlers Frau an die zuhause gebliebene Familie sandte, ist zu lesen, ihr Mann hielt die Pueblos für "*die einzigen Bauten [in Amerika], die Zeugnis ablegen vom tiefen Empfinden für den Boden, auf dem sie stehen.*"³⁸¹ Schindler wollte die Wurzeln der amerikanischen Kompositkultur verstehen und ging als Europäer auf die Suche nach originär amerikanischen Bauformen.³⁸² **(Abb. 150)** Im Schindlerschen Nachlass finden sich zahlreiche Fotografien und Zeichnungen, die während seiner Reise durch den Südwesten der USA entstanden sind. Immer wieder hat er sich mit den Gebäudeformen der Pueblos und Einzelgebäuden befasst. Charakteristisch für die Puebloarchitektur ist beispielsweise der ebenerdig installierte

³⁸⁰ ebd.

³⁸¹ Zitiert nach: Elizabeth T. Smith: R.M. Schindler: Eine Architektur der Fantasie und Intuition, in: R.M. Schindler: Bauten und Projekte, Hg. von Elizabeth T. Smith und Michael Darling, Ostfildern bei Stuttgart 2001, S. 22.

³⁸² So schreibt Schindler zu Anfang der fünfziger Jahre: "*Ich kam nach Kalifornien, um hier zu leben und zu arbeiten. Ich kampierte unter freiem Himmel, in den Sequoiawäldern, am Strand, in den Hügeln und in der Wüste. Ich erprobte seinen Adobe, seinen Granit und seinen Himmel. Und aufgrund der wohl überlegten Vorstellung, wie der Mensch in dieser einzigartigen, herrlichen Erde Wurzeln schlagen könnte, baute ich mein Haus. Und falls ich nicht versagt habe, sollte es so kalifornisch sein wie der Parthenon griechisch und das Forum römisch.*", Rudolph Schindler an Esther McCoy in der Rudolph M. Schindler Collection, Architecture and Design Collection, University Art Museum, University of California, Santa Barbara.

Eckkamin, den Schindler in seine eigenen Architekturen übertrug.³⁸³ Die getrepte Anordnung der Traufhöhen, die er in der Puebloarchitektur beobachtet hatte, kehrte in den verputzten Häusern der dreißiger Jahre wieder, wie die Wohnhäuser für Robert F. Elliot (1930), Hans N. von Koerber (1931/32) und John J. Buck (1934) zeigen. (**Abb. 151, 152**) Hierzu heißt es bei Darling: *"Und doch bedeutet Schindlers modernisierte Spielart eines solch' emotionsgeladenen, archaischen und begrifflichen Architekturtypus eine Offenbarung. Schindlers Entwurf für ein Log House (1916-1918) (**Abb. 150**) lotet fortschrittliche Gedanken des modularen Bauens aus, die seinen Mentor [Adolf Loos, Anm. d. Verf.] interessiert hätten, und bewahrt gleichzeitig eine unverkennbare Verbindung zu landestypischen Vorbildern, ob auf amerikanischem Boden oder andernorts."*³⁸⁴

Bei den Wohngebäuden, die in den folgenden Jahren entstehen und bei welchen auch alternative Formen gemeinsamen Wohnens erprobt wurden, wird auch Schindlers radikale Vision von der Einbeziehung der Natur in die Umgrenzungen einer häuslichen Szenerie immer deutlicher.³⁸⁵

Bei einem Blick in die Räumlichkeiten des Kings Road House (**Abb. 151**), welches Schindler in den Jahren 1921/22 für sich und seine Frau in Los Angeles errichtet hat, fällt auf, wie sehr Judd die Raumausstattung im Whyte-Gebäude in Marfa dem Vorbild nachempfunden hat. Offenbar hatte er in der Schindlerschen Raumgestaltung tatsächlich so etwas wie ein Ideal gefunden, welches ihn nicht nur zu eigenen Arbeiten inspirierte, sondern ihn auch bewog, in Marfa gewissermaßen einen musealen Gedenkraum für das Werk Schindlers einzurichten. Judd selbst hätte sich wohl entschieden gegen diese Einschätzung verwahrt, wollte er doch in seinen Raumensembles einen musealen und mausoleumsartigen Eindruck vermeiden. Die Strenge, mit der das Whyte-Building eingerichtet ist, lässt jedoch den Eindruck entstehen, der Raum sei als Würdigung in den Gesamtkontext der Gebäude in Marfa eingebunden worden.

³⁸³ Vgl. Michael Darling: Die 'empfängliche' Architektur des R.M. Schindler, in: R.M. Schindler: Bauten und Projekte, hg. von Elizabeth T. Smith und Michael Darling, Ostfildern bei Stuttgart 2001, S. 182 .

³⁸⁴ Ebd., S. 189.

³⁸⁵ Vgl. sein erstes Wohnhaus in der Kings Road in Los Angeles war als 'Cooperative Dwelling for Two Young Couples geplant' geplant, die die Küche gemeinsam nutzen sollten, deren übrige Wohnbereiche jedoch voneinander getrennt waren. Bauten und Projekte 2001, op. cit., S. 29.

Überdies vollzieht sich in diesen Jahren der Planung und Realisierung des Kings Road House eine immer stärkere Individualisierung des Schindlerschen Stils und eine deutlicher werdende Absetzung vom strengen Funktionalismus der Klassischen Moderne. So sagt sein Landsmann Richard Neutra, mit welchem Schindler auch eine enge Freundschaft verband:

"Das Werk Schindlers ergibt sich aus einer revolutionären Lebensvorstellung, die sich stark von der gegenwärtigen mechanistischen Lebenssicht unterscheidet, der der neue Funktionalismus, vielleicht jämmerlich, dient [...] Schindler begreift die architektonische Form als umschlossenen Raum und nicht als die flachen Oberflächen der Wände, die sie umgeben. Die Stimmung solchermaßen konzipierter Räume unterscheidet sich radikal vom Gegenteil und hat eine völlig andere Raumerfahrung zur Folge. Die Wohnhäuser Schindlers sind mit der Erde innig verbunden. Gedacht für ein Leben, das natürlich vom Haus ins Freie hinausströmt, das jedoch gleichwohl eine ausgeprägte Privatheit bewahrt, sie sind mit ihren Gärten verwoben, und die Gärten selbst werden zu Zimmern."³⁸⁶

Bei der Betrachtung der Schindlerschen Architekturen wird seine Abgrenzung zu seinen Zeitgenossen auch daran deutlich, dass er von der Ausstellung des Museum of Modern Art in New York zur Architektur des International Style im Jahr 1932 (International Exposition of Modern Architecture), die von dem Architekten Philip Johnson und dem Architekturkritiker Henry-Russel Hitchcock organisiert worden war, ausgeschlossen blieb, da man die Formensprache als zu unkonformistisch und zu weit entfernt von dem Regelkanon des International Style empfand. Zeitgenossen und auch die spätere Architekturkritik bezeichnete Schindlers Architektur als 'empfänglich' und gebrauchte dieses Wort im pejorativen Sinne, indem es mit 'eklektisch' gleichgesetzt wurde.³⁸⁷ In der neueren

³⁸⁶ Pauline Gibling: Modern California Architects, in: Creative Arts, 10, Nr. 2, Februar 1932, S. 113.

³⁸⁷ Vgl. Michael Darling: Die 'empfängliche' Architektur des R.M. Schindler, in: Bauten und Projekte 2001, op. cit., S. 175 ff.

Beurteilung der Schindlerschen Architektur wurde die Betrachtung differenzierter und man versuchte, mit dem Begriff des Kontextualismus den Individualismus eines jeden Entwurfes besser zu fassen. Auch Judd arbeitet bei seinen Raummetamorphosen kontextualistisch, indem er den Ort, die Geschichte des Bauwerks, die dem Gebäude zugeordnete Funktion und die lokalen Gegebenheiten mit in die Realisierung einbezieht.

X.4. Alvar Aalto

Die Affinität zu Alvar Aalto belegen die zahlreichen Möbel, die Judd in seinen unterschiedlichen Wohnstätten aufgestellt hat. Sessel, Hocker und Tische des finnischen Architekten tauchen sowohl in New York als auch in Marfa immer wieder in den Gesamtensembles der Wohn- und Arbeitshäuser auf und zeugen von dem Respekt, den der Künstler dem Architekten zollte. Ein von Aalto überliefertes Zitat ließe sich in seinem absoluten Anspruch ebenso auf die Arbeitsweise Judds übertragen:

"In every case one must achieve a simultaneous solution of opposites...Nearly every design task involves tens, often hundreds, sometimes thousands of different contradictory elements, which are forced into a functional harmony only by man's will. This harmony cannot be achieved by any other means than those of art." Architektur, das heißt Formfindung, ist ein allmählicher Prozess, ebenso wie das Einrichten der gebauten Form.

Unmittelbar an die Idee der Harmonie schließt sich bei Aalto das Konzept des Gesamtkunstwerkes an. Bei einem seiner ersten großen Aufträge, dem Paimo Tuberkulose Sanatorium, welches 1929 bis 1933 entstand, zeichnete Aalto mit großer Radikalität nicht nur für die architektonische Formgebung mit all ihren funktionalen Anforderungen verantwortlich, sondern auch für das Mobiliar des Hospitals.³⁸⁸ (Abb. 153) Pallasmaa geht gar so weit, das umfassende Konzept Aaltos und seine Umsetzung als 'heroisch' zu bezeichnen. Im Ansatz lassen sich also durchaus ideologische Verwandtschaften zur Auffassung Donald Judds herstellen. In den Häusern Judds stehen beispielsweise die Plywood Chairs, die von Aalto für das

Sanatorium in den Jahren 1931-1932 entworfen worden waren. Ebenso der berühmte Aalto-Hocker, der vom Architekten für die Viipuri Stadtbibliothek konzipiert worden war und der in der Folge vielfach plagiiert worden ist,³⁸⁹ ist von Judd in sein Möbelvokabular aufgenommen worden.

Ähnlich wie Rudolph Schindler, so nimmt auch Alvar Aalto eine Sonderstellung in der Architektur der Moderne ein, da er vehement für eine synthetische Lösung der technischen und psychologischen Parameter der Gestaltung plädierte. Es scheint, als habe Judd stets zu jenen Architekten eine besondere Beziehung entwickelt, deren Werke und Konzepte nicht eindeutig in den Kanon der Klassischen Moderne und des International Style passten. Sowohl für Schindler als auch Aalto beinhaltet die postulierte Sonderposition einen größeren Individualismus, als es das Dogma der Klassischen Moderne zugelassen hätte.³⁹⁰ Ein Aspekt, der sowohl bei Wright und auch bei Schindler schon eine bedeutsame Rolle spielte, ist der Umstand, dass sich auch Aalto ab 1935 von der universalistischen und gleichermaßen abstrakten Utopie des Modernismus abwandte. Bei Pallasmaa heisst es hierzu: "[Aalto] *began to develop a multilayered, regionalist architecture that sought harmony with the Finnish geographical and cultural context, and reflected the subtle morphologies of its Finnish landscape of forests and lakes. Combining details and images of indigenous tradition with the modernist idiom became the overriding characteristic of Aalto's post-functionalist work.*"³⁹¹ Doch nicht nur ideelle Verbundenheit von Judd zu den Architekten wird evident, sondern auch die Architekten untereinander lassen ein vielfältiges Beziehungsgeflecht erkennen, wengleich auch Aalto die Konzeption eines einheitlichen, umfassenden Designs, welches alle Bereiche des Lebens gleichermaßen berücksichtigen

³⁸⁸ Vgl. Pallasmaa, Juhani: Alvar Aalto: Toward a Synthetic Functionalism, in: Alvar Aalto: Between Humanism and Materialism, New York 1998, S. 29.

³⁸⁹ Alvar Aalto: Between Humanism and Materialism, New York 1998, S.165 und 180.

³⁹⁰ Göran Schildt sagte von Aalto zu dieser Problematik, er sei ein "*secret opponent within the Modern Movement*", zitiert nach: Nerdinger, Winfried: Alvar Aalto's Human Modernism, in: Nerdinger, Winfried (Hg.): Toward a Human Modernism, München/London/New York, S. 9.

³⁹¹ Vgl. Pallasmaa, Juhani: Alvar Aalto: Toward a Synthetic Functionalism, in: Alvar Aalto: Between Humanism and Materialism, New York 1998, S. 31.

sollte, so wie es vom Jugendstil, dem Deutschen Werkbund und dem Bauhaus dogmatisch vertreten wurden, fremd waren.

Im Falle Aaltos lassen sich auf der Grundlage des Gesamtentwurfes für die Villa Mairea für Maire und Harry Gullichsen, die von 1938 bis 1939 realisiert wurde, Parallelen zu Frank Lloyd Wrights berühmten Falling Water für Edgar J. Kaufmann in Mills Run in Pennsylvania ziehen.³⁹² (Abb. 143) Der Baukörper weist in den Entwurfszeichnungen in der Tat Ähnlichkeiten zum Wrightschen Werk auf und belegt, dass Aalto durchaus einen synthetischen Modernismus propagierte und auch das Werk von Zeitgenossen genau betrachtete und ideosynkretistisch in seine Werkkonzeption integrierte.

Offenbar hatte auch eine längere Reise nach Italien, die Aalto mit seiner Frau im Herbst 1924 unternahm, beim Architekten zur Bildung seines Formenkanons beigetragen.³⁹³ Insbesondere auch der jeweilige urbane Kontext der Gebäude, die er besuchte, hat zweifellos seine Spuren in den weiteren Planungen hinterlassen. Die Literatur führt hier vor allem die Muurame Kirche in Muurame, Finnland, an,³⁹⁴ die in den Jahren 1926 bis 1929 realisiert wurde und bei welcher sich Aalto allem Anschein nach auf Leon Battista Albertis S. Andrea in Mantua bezieht, einem Bauwerk aus dem Jahr 1470, welches auch Judd beeinflusst hat. Bei Marc Treib findet sich ein Analyseansatz zur Architektur Aaltos, der auch auf die Juddsche Architekturkonzeption seine Anwendung finden könnte:

"Perhaps we might cautiously position Aalto's work in landscape as picturesque and, at times, even sublime. His are neither spaces nor forms that can be sensed by the static body; on the contrary, they require dynamic perception: one must move through the spaces, move around the forms, in

³⁹² Göran Schildt hat hierauf mehrfach verwiesen. So in Schildt, Göran: Alvar Aalto: The decisive Years, übersetzt von Timothy Ninham, New York 1986, S. 131. Hier zitiert nach Weston, Richard: Between Nature and Culture: Reflections on the Villa Mairea, in: Nerdinger, Winfried (Hg.): Alvar Aalto: Toward a Human Modernism, München/London/New York 1999, S. 64.

³⁹³ "In my mind there is always a journey to Italy: it may be a past journey that still lives on in my memory; it may be a journey I am making or perhaps a journey I am planning. Be this as it may, such a journey is a *conditio sine qua non* for my architectural work.", zitiert nach: Treib, Marc: Aalto's Nature, in: Alvar Aalto: Between Humanism and Materialism, New York 1998, S. 62.

³⁹⁴ Vgl. Treib, Marc: Aalto's Nature, in: Alvar Aalto: Between Humanism and Materialism, New York 1998, S. 51.

order to truly discern them. Most important, in light and in the changing of the seasons, the architectural reading escapes codification."³⁹⁵

Die multiplen Bezüge zur Landschaft bei Aalto haben auch zweifellos bei Judd zur Wertschätzung des Architekten beigetragen. Aalto befasste sich intensiv mit dem Ort, für welchen ein Gebäude vorgesehen war und mit dem landschaftlichen Umfeld. Er bezog die Landschaft in seine Planungen mit ein, griff Formen für das Gebäude auf und ließ gar die Landschaft sich im Gebäude weiterentwickeln. *"Nature, sagte Aalto, is, of course, freedom's symbol. Sometimes it is even nature that creates and maintains the concept of freedom."*³⁹⁶ Die unbebaute oder wieder verlassene Natur/Landschaft war auch für Judd metaphorischer Bedeutungsträger und eng mit dem Freiheitsgedanken verknüpft.

Für Aalto hatte hierbei besondere Relevanz, und wohl für die finnische Architekturtradition im allgemeinen, der Wald, der weite Flächen des Landes bedeckt und gleichermaßen ökonomisch wie kulturell das Land geprägt hat. War bei Aalto der Wald das Sinnbild der Natur so hat sich dieses Bild bei Judd in der texanischen Wüste naturgemäß gewandelt. Beide sahen jedoch in der Weite der weitgehend unbebauten und von der Zivilisation nicht modifizierten Landschaft ein Idealbild, in welches sich die Architektur einfügen muss.

Ein architektonisches Element, welches von Aalto und Judd gleichermaßen in einem Wohnkomplex von Bedeutung war, ist der Innenhof. Finden sich bei Judd Reminiszenzen an die Puebloarchitektur und mexikanische Bauformen, so sind es bei Aalto Motive, die sich in der europäischen Bautradition von der minoischen Zeit herleiten lassen.³⁹⁷ Eines der signifikantesten Beispiele in Aaltos Werk ist das sogenannte Experimental House, welches er von 1952-53 auf der Insel Muuratsalo realisierte. Die Bauform Atrium, welches ihn auf seiner Italienreise so beeindruckt hatte, ist in diesem Entwurf zu einem

³⁹⁵ Vgl. Treib, Marc: Aalto's Nature, in: Alvar Aalto: Between Humanism and Materialism, New York 1998, S. 63.

³⁹⁶ Alvar Aalto: Valtakunnansuunnittelu ja kulttuurimme tavoitteet, (National Planning and Cultural Goals), Suomalainen Suomi (1949): wiederabgedruckt in: Schildt, Göran (Hg.): Sketches: Alvar Aalto, übersetzt von Stuart Wrede (Cambridge, Mass, and London 1978, S. 102)

³⁹⁷ *"For Aalto, the courtyard symbolized and fostered the social instinct in its embrace of space, and he acknowledged its primal significance since Minoan*

Innenhof geworden, der einerseits den Hof als Wohnraum definiert und ihn schützend umgibt, andererseits jedoch durch inszenierte Öffnungen die umgebende Natur mit in die Gesamterfahrung des Raumes einbindet.

X.5. Louis I. Kahn

Die harsche Kritik, die Judd häufig an den Museen übte, ist eine Konstante in den Schriften des Künstlers. Diese Kritik des Künstlers bezog sich nicht nur auf den mangelhaften und in seinen Augen gar stümperhaften Umgang mit der Kunst und die unausgewogene oder schlichtweg falsche Präsentation der Werke, sondern auch auf die Architektur der Häuser. Als entschiedener Gegner der postmodernen Architektur waren ihm Gebäude, die wie "*vergrößerte Kommoden*" anmuteten, ein Gräuel.³⁹⁸ Bei der Betrachtung des Kimbell Art Museums in Fort Worth spielte der Standort eine auch nicht zu vernachlässigende Rolle. In Texas, in unmittelbarer Nachbarschaft zu Dallas gelegen, gilt Fort Worth noch heute als Frontier-Stadt und kokettiert mit diesem nostalgischen Image. In einem mühsam wiederbelebten Downtowngebiet finden die Touristen ihren imaginierten Wilden Westen. Um den Innenstadtkern herum zerschneiden die Highways die Vorstädte und negieren alles Urbane. Judd bezeichnet Dallas und Fort Worth als '*wasteland*'³⁹⁹, als Einöde, Niemandsland. Diese Einschätzung des Künstlers bringt die Urbanismus- und Architekturkritik in aller Vehemenz vor. Einzig das Kimbell Art Museum vermag aus dem mediokren urbanen Einerlei hervorzustechen und so spart Judd in seinen Schriften auch nicht mit dramatischen und hoch emotional aufgeladenen Bildern.

civilization." Reed, Peter: Alvar Aalto and the New Humanism of the Postwar Era, in: Alvar Aalto: Between Humanism and Materialism, New York 1998, S. 104.

³⁹⁸ "*As Lincoln Center is the example of degradation for the other arts, the New National Gallery (in Washington, Anm. d. Verf.) is the example for the visual arts. It is a museum modeled on a hotel, a grand lobby surrounded by boutiques. This architecture and its function are fascist; fascist architecture comes from power, as does some good architecture, but even more it comes from expressive generality, to point of meaninglessness, from the use of forms that mean little or nothing to the users. Very little art and architecture mean anything now and that amount is being squashed by use and ignorant interference or is being neglected, as was the work of the nobility I've mentioned.*" Donald Judd in: Complete Writings II, op. cit., S. 18.

³⁹⁹ Complete Writings II, op. cit., S. 34.

„A good building, such as the Kimbell Museum, looks the way a Greek temple in a new colony must have looked among the huts. It looks the Roman temple, now a church, looks among the ordinary medieval buildings of Assisi. The temple looks like civilization. The Kimbell is civilization in the wasteland of Fort Worth and Dallas. The Seagram building is that in New York. These few good buildings are and represent enlightenment in as simple a way as any survey tells you the first buildings of the renaissance did.“⁴⁰⁰(Donald Judd)

Das Museum als Tempel inmitten von Hütten, als Hort der Zivilisation. Emphatischer kann man den Bau und seine Lage wohl kaum beschreiben.⁴⁰¹ Das Kahnsche Gebäude (**Abb. 155 bis 158**) ist für Judd seinen Ausführungen zufolge nicht nur als Bauwerk von exemplarischem Charakter, da es Judds ästhetischen Idealen gebauter Form entspricht, sondern auch weil die Funktion des Gebäudes, die Präsentation und Aufbewahrung von Kunst dem Architekten von essentieller Wichtigkeit war. Seine Bemerkung, das Museum wirke wie in der Antike griechische oder römische Tempel in ihrer Umgebung gewirkt haben mögen, lassen Rückschlüsse auf seine architektonischen Ideale von Harmonie und Proportion zu, die im folgenden Kapitel näher erläutert und mittels weiterer Beispiele untermauert werden. Wesentlich ist auch sein Verweis auf die Architektur der Renaissance, die für Judd einer Wiederentdeckung der wahren, reinen Prinzipien der Baukunst gleichkommt. Wesentlich sind hierbei Betrachtungen zur Proportion, die Judd angestellt hat. Ihm war klar: *„Ich möchte nur noch sagen, dass man die Wichtigkeit der Proportion nicht zu hoch ansetzen kann. Sie könnte fast die Definition von Kunst und Architektur sein. Anfangs habe ich das Thema der Proportion ignoriert, obwohl ich wusste, dass gute Kunst intuitiv gut proportioniert ist, denn das Thema war mit der Renaissance assoziiert und*

⁴⁰⁰ Complete Writings II, op. cit., S. 34, vgl. auch Masheck, Joseph: Building-Art: Modern Architecture Under Cultural Construction, Cambridge 1993, S. 138.

⁴⁰¹ *„Templum ist eben ein Bezirk, erst in zweiter, späterer Linie der Bau, der Tempel. Gerade im templum wird exemplarisch deutlich, dass Gebäude der Niederschlag eines Raumes sind, der als gelebte Zeit in die Ortlosigkeit hinein gebildet und auf die Ordnungen zu bestimmt wird.“* Lippe, Rudolf zur: Das Heilige und der Raum, in: Das Heilige. Seine Spur in der Moderne, Kamper, Dietmar; Wulf, Christoph (Hg.), Frankfurt am Main 1987, S. 415.

mit der Idee, dass Proportion eine Eigenschaft Gottes und der Natur ist, dass sie eine Realität ist, die der Mensch deduktiv oder intuitiv erkennen muss."⁴⁰²

Klaus-Peter Gast sieht in seiner Untersuchung Parallelen zwischen dem additiven Verfahren der sogenannten Minimal Art und der Architekturkonzeption Kahns. Bei ihm heißt es: " *Die von Kahn bei dem Entwurf des Kimbell Art Museum gewählte Sprache additiv gefügter, quasi-autonomer Elementfiguren könnte durch eine zeitgleiche Erscheinung innerhalb der Kunstwelt mit beeinflusst worden sein, was jedoch nicht unmittelbar belegbar ist. Es handelt sich dabei um die zu Beginn der sechziger Jahre auftretende Richtung des Minimalismus ("minimal art"), ein Begriff, der von den betroffenen Künstlern zumeist allerdings nicht akzeptiert wurde. Zu den herausragendsten Vertretern dieser Richtung gehört der Amerikaner Donald Judd, zu dessen "Vätern" wiederum der in Yale lehrende deutsche Bauhauskünstler Joseph Albers zählte, der auch Kahn inspirierte.*"⁴⁰³

In der Tat scheint es so, dass das Kimbell Art Museum Judd die Anregung zu seinen Concrete Buildings in Marfa gab, da das wesentliche architektonische Merkmal, das Betonschalen-Tonnengewölbe, mit den Juddschen Entwürfen übereinstimmt. Auch Joseph Masheck setzt die Architektur Kahns in Beziehung zur zeitgenössischen Kunst der 60er Jahre: " *It also says something about Kahn's situation that the 1960's produced in art a style of sculpture offering itself as styleless, minimalism, where the very insistence on regular geometric forms as blank, neutral, cool, and antiformal finds precedent in the more extreme formal elementalism of Enlightenment neoclassicism[...].*"⁴⁰⁴ Masheck steht jedoch sowohl dem Minimalismus der Kunst und der propagierten Referenzlosigkeit kritisch gegenüber, als auch dem Architekten Kahn, den er als 'ängstlichen Klassizisten' bezeichnet.⁴⁰⁵

⁴⁰² Donald Judd: Kunst und Architektur, in: Stemmrich, Gregor (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden; Basel 1995, S. 87.

⁴⁰³ Gast, Klaus-Peter: Louis I Kahn: Die Ordnung der Ideen, Basel, Berlin, Boston 2001, S. 92.

⁴⁰⁴ Masheck 1993, op. cit., S. 125. Masheck wirft Judd vor allem vor er habe ein unvollkommenes Bild vor der Geschichte, da er sowohl dem Hellenismus und auch der frühchristlichen Kunst 'ignorance and decline' attestiere.

⁴⁰⁵ Der Titel des Aufsatzes lautet "Kahn: The Anxious Classicist", in: Masheck, Joseph: Building-Art: Modern Architecture Under Cultural Construction, Cambridge 1993, S. 122 ff.

Kahn, der 1966 den Auftrag für das Museumsgebäude erhalten hatte, war baulicherseits an diverse Vorgaben gebunden, deren wichtigste wohl die Höhenvorgabe war, die eine maximale Gebäudehöhe von 13 m vorschrieb und damit auch die horizontale Ausrichtung des Gebäudes determinierte. Die additiv aneinandergfügten Baukörper des Museums erinnern an frühere Projekte des Architekten, wie beispielsweise das Trenton Bathhouse in New Jersey (1955) oder die David Goddard Laboratories in Philadelphia (1957-1964), bei welchen Kahn ebenfalls die Gebäude aus einzelnen geometrischen Bauelementen konstituierte. Gast bezeichnet diese Formgebung als "*Form gleich Konstruktion*"⁴⁰⁶ und verweist so auf eine der Ingenieurbaukunst verwandte Art der Formentwicklung. Diese konstruktive Betonung und die Kongruenz von Form und Konstruktion haben zweifellos bei Judd dessen Affinität zum Gebäude und zum Architekten unterstrichen.

Bei dem Kimbell Art Museum hat Kahn den Baukörper auf einem symmetrischen, u-förmigen Grundriss errichtet. Zentral zwischen den beiden Seitenflügeln liegt der Eingangshof und im Innern das Foyer, eine symmetrische Treppenanlage für die Verbindung in das Untergeschoss und dahinter Räumlichkeiten für die Verwaltung, versehen mit einem Treppenaufgang in die Bibliothek. In den beiden Seitenflügeln befinden sich die Ausstellungsflächen, ein Café und ein Auditorium. Weitere Verwaltungsräume und die Andienung zur Anlieferung von Kunstwerken und Warentransporten befinden sich im Untergeschoss mit direkter Anbindung an die tiefer gelegene Parkzone.

Nicht nur die durch die wellenförmige Bewegung der Dachzone und die sechs additiven nebeneinandergestellten Bögen der Seitenflügel wird die Horizontalität des Gebäudes in geradezu dramatischer Weise betont.⁴⁰⁷ Die Seitenansicht bietet dem Betrachter zudem eine schier bausteinhafte Geschlossenheit der einzelnen Elemente. Lediglich der zur Eingangsseite hin gewandte Bogen, der jeweils zu einer Loggia bzw. einem Peristyl geöffnet wurde, vermittelt in Verbindung mit Park und Wasserbecken eine antikisch inspirierte Idee städtischer Öffentlichkeit, die historisch ihre Fortsetzung in der Renaissance Italiens fand. Die Assoziation antiker Bauformen, die schon

⁴⁰⁶ Vgl. Gast, Klaus-Peter 2001, op. cit., S. 89.

im Zitat Judds eine Rolle spielten, erhalten durch die angedeuteten Basen, Schäfte und Kapitelle der Pfeiler eine stilistische Grundlage. Die Portiken sind als offene Architektur durch den Park hin sichtbar. Auch über die Distanz wird den durch den Park herannahenden Besuchern ihr Gang zum Museum inszeniert. Gelangt man schließlich zum Museum, so befindet man sich in einer von Kahn postulierten 'transition zone', einem Bereich, der schon dem Gebäude zugeordnet, aber noch nicht Innenraum ist. Im Falle des Museums sind dies der Skulpturengarten, Wasserbassins mit Springbrunnen, die durch ihr Plätschern einen akustischen Reiz schaffen, und die fest installierten Steinbänke, die ausdrücklich von Kahn nicht als Möbel, sondern fester Bestandteil der Architektur klassifiziert werden. Kahn spricht hinsichtlich des Gesamtensembles von einer zu erreichenden '*Ganzheit*' von entwurfsprägenden Teilen.⁴⁰⁸ Ein Anspruch, den auch Donald Judd für seine architektonischen Projekte, insbesondere auf dem Gelände der Chinati Foundation als gültig erachtete nahm. Masheck verweist in seinem Aufsatz auf die Affinität des Architekten Louis Kahn zu Andrea Palladio und er bezeichnet diesen Stil als 'abstrakten Palladianismus'.⁴⁰⁹ Die aneinandergereihten Bögen setzt Masheck gleich mit einem seriellen Triumphbogen, der wiederum das Palladiomotiv zitiert. **(Abb. 158)**

Wesentlicher gestalterischer Faktor der Fassaden sind die unterschiedlichen Materialien, die eingesetzt wurden. Für alle konstruktiven Elemente wurde Beton, für die Wandfüllungen Travertin eingesetzt. Die Materialien und Flächen werden durch Schattenfugen begrenzt und gleichzeitig strukturiert, so dass ein skulpturaler Gesamteindruck der Gebäudeeinheit entsteht, der durch die harmonischen Proportionen noch akzentuiert wird.

Den architektonischen Modulen des Äußeren gehorcht auch das Innere. Wesentlicher Faktor ist hierbei die formgebende Grundstruktur der Betonschalen der Tonnengewölbe und die Belichtungsformen, die von Kahn für das Gebäude gewählt worden sind. **(Abb. 159, 160)** "*Alle wesentlichen*

⁴⁰⁷ Vgl. Gast, Klaus-Peter 2001, op. cit. S. 89.

⁴⁰⁸ Vgl. Gast, Klaus-Peter 2001, op. cit., S. 90.

⁴⁰⁹ Masheck 1993, op. cit., S. 137: "*Most pertinent to Kahn's deeper historical aspect is the question of abstract Palladianism in the flush travertine infilling of the Kimball's long blindwall. This consists of wide suppressed-arched tympana under the roof vaults, seperated by narrow, flat-topped units, which together, though blind and defined only by vertical strips, inevitably recall the ultra-neo-Palladianism of the so-called Palladian motif.*"

den Innenraum bestimmenden Teilfiguren resultieren aus der Dimension der vorgegebenen Elementstruktur. In den Symmetrieachsen der beiden seitlichen Raumbereiche werden Lichthöfe angeordnet, die Quadratformen bilden und die Kontur der Struktur aufnehmen."⁴¹⁰ Am Scheitelpunkt einer jeden Tonne (mit Ausnahme der Portiken) fällt Zenitlicht in den Innenraum, welches über Schalen diffus an die Decke reflektiert wird und so eine indirekte, von künstlichem Licht unterstützte, Beleuchtung der Innenräume gewährleistet. Es entsteht eine Dramaturgie des Lichts, die das Raumverständnis neu formuliert und den architektonischen Körper archaisiert.

Befasst man sich mit den Prinzipien des Entwerfens bei Kahn und bei Judd, so fällt auf, dass beide in starkem Maße in ihrer analytischen Rationalität Vitruvsche Grundsätze für ihre eigene Arbeit adaptiert haben.⁴¹¹ Neben *firmitas*, der Festigkeit, die man heute eher mit Konstruktion gleichsetzen würde, der *utilitas*, Nützlichkeit, die heute eher mit Funktion umschrieben würde, spielt die *venustas*, das Venushafte, etwa das Äquivalent zu Gestaltung, eine integrale Rolle.⁴¹² Der eigentlich mit 'das Anmutige, Schöne' zu übersetzende Begriff erfährt bei Vitruv nur eine rudimentäre Definition. Er spricht von der Eurhythmie, der Symmetrie⁴¹³ und dem decor⁴¹⁴. Erst in der Wiederbearbeitung der 'Zehn Bücher über die Architektur' von Leon Battista Alberti⁴¹⁵ und dessen Rezeption der Schriften Platons gelangt man zu einer weiteren Annäherung an den Begriff, der *venustas*. "An den Anfang seiner Kriterien setzt er die Zahl (numerus), nennt weiter die Beziehung (finitio) - die

⁴¹⁰ Vgl. Gast, Klaus-Peter 2001, op. cit., S. 96.

⁴¹¹ Vitruv (auch: Marcus Vitruvius Pollio oder L. Vitruvius Marmurra, der Name ist mithin nicht eindeutig belegbar) lebte etwa von 84-10 v. Chr.

⁴¹² Vitruv: *De architectura libri decem*, "Zehn Bücher über die Architektur", Übersetzung von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964, hier 4. Auflage 1987.

⁴¹³ "Symmetrie...ist der sich aus den Gliedern des Bauwerks selbst ergebende Einklang und die auf einem berechneten Teil (modulus) beruhende Wechselbeziehung der einzelnen Teile für sich gesondert zur Gestalt des Bauwerks als Ganzem." Vitruv 1/2, 4 (1964,39)

⁴¹⁴ "Dekor ist das fehlerfreie Aussehen eines Bauwerks, das aus anerkannten Teilen mit Geschmack geformt ist." Vitruv 1/2, 5, zitiert nach Germann: Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie, Darmstadt 1980 (2. Auflage 1987). Hier offenbart sich jene Problemstellung, die sich beim Studium von Quellentexten und deren unterschiedlichen Übersetzungen ergibt.

⁴¹⁵ Leon Battista Alberti (1404-1472), "De re aedificatoria", "Zehn Bücher über die Baukunst", Übersetzung von Max Theuer, Darmstadt 1991, unveränderte Originalausgabe der 1. Auflage, Wien 1912.

für Alberti geradezu 'heilige' Proportion enthaltend - und schließlich die Anordnung (*collocatio*) mit einem an der Spiegelbildlichkeit natürlicher Formen orientierten Verständnis von Symmetrie. Alberti unterstellt allen Begriffen eine mathematische, einer natürlichen Weltordnung verpflichtete Rationalität, die sich in dem Begriff Ebenmaß (*concinnitas*)⁴¹⁶ ausdrückt und steht im festen Glauben an die "Ideen" in der Tradition der Denkweise Platons."⁴¹⁷

Auch für Kahn und Judd lässt sich der Idealbegriff der "Ordnung" als grundlegend für Fragen der Gestaltung annehmen. Beiden ist das enge Verhältnis zur Geometrie von großer Wichtigkeit. Sie verkörpert als mathematisches Produkt präzise formulierte Größen-, Maß- und Raumverhältnisse und wird so zum Sinnbild für Schönheit und Harmonie. Sowohl bei Kahn als auch bei Judd beginnen Entwürfe mit der zentrierten Figur des Quadrates als Symbol der Mitte, der Eben- und der Gleichmäßigkeit. Harmonie und Ordnung können daher ebenso als Grundbegriffe beider Auffassungen gelten.⁴¹⁸ Die Pythagoräer fassten den Harmoniebegriff als mathematische Regelmäßigkeit und verstanden sie als Ordnung von Zahlen und Proportionen. Wesentlich bei diesen Betrachtungen war auch die Entdeckung, dass sich Töne und Zahlen wechselseitig entsprechen. Daraus ergab sich eine Verwandtschaft der Musik mit der kosmischen Ordnung und so wurde aus dem Harmoniebegriff eine Kollektivbezeichnung für ausgewogene Verhältnisse. Der Bezug zur Musik ergibt sich auch noch durch einen weiteren Begriff, der auch für die Architektur Anwendung fand, jenen der "Eurhythmie".⁴¹⁹ So heißt es:"

⁴¹⁶ *Concinnitas* bezeichnet bei Cicero (Orator S.149, S. 164 ff und Brutus 287, 325) beispielsweise) den wohlklingenden Rhythmus bei der Wortwahl. Zur Verwendung des Begriffes in der Antike und zu seiner Übernahme durch Alberti sind eine Reihe von etymologischen Untersuchungen erschienen. Vgl. Naredi-Rainer 1999, op. cit., S. 24, Anmerkung 102.

⁴¹⁷ Gast, Klaus-Peter 2001, op. cit., S. 186.

⁴¹⁸ "Das Wort *harmonia* hat seinen Ursprung im Griechischen und bedeutet so viel wie Anpassung, Verbindung, Verknüpfung, Vereinigung von verschiedenartigen oder entgegengesetzten Dingen zu einer geordneten Ganzheit." Vgl. Naredi-Rainer, Paul von 1999, op. cit., S. 11. Siehe hierzu auch auf der gleichen Seite Anmerkung 1 zur etymologischen Komponente des Wortes.

⁴¹⁹ Das Wort 'Eurhythmie' entstand im 5. Jh. v. Chr. und leitet sich vom *Rhythmos* her, was soviel wie geregelte Bewegung, Tanz, Tanztakt bedeutet. In vorhellenistischer Zeit wurde dieser Begriff auf die bildende Kunst überhaupt nicht

Eurhythmia ist das anmutige Aussehen und der in der Zusammensetzung der Glieder symmetrische Anblick. Sie wird erzielt, wenn die Glieder des Bauwerks in zusammenstimmendem Verhältnis von Höhe zur Breite und von Breite zur Länge stehen, überhaupt alle Teile der ihnen zukommenden Symmetrie entsprechen."⁴²⁰ Mit der Definition der Eurhythmie werden rein formale Gesichtspunkte bei der Beurteilung eines Gebäudes durch ästhetische Werte ergänzt.⁴²¹ Bei Vitruv finden sich demnach zwei Leitmotive der antiken Ästhetik: Zum einen der pythagoräisch-platonische Gedanke einer auf Zahlen und Proportionen beruhenden, also rationalen Schönheit und der hellenistische Gedanke, dass die Rezeption und Perzeption von Schönheit durchaus vom persönlichen Geschmack und der Bildung abhängig seien.

In der mittelalterlichen Ästhetik ist es dann der Begriff der *ordo*, der das philosophische Denken des abendländischen Mittelalters beherrscht. Aurelius Augustinus (354-430) ist hier als die zentrale Figur zu nennen, dessen Schriften noch Jahrhunderte später Thomas von Aquin (1224/25-1274) und Bonaventura (1217/18-1274) beeinflusst haben. *Ordo* ist in dieser Zeitspanne vor allem, wenn nicht ausschließlich, die göttliche Ordnung. Der alttestamentliche Bibelspruch "*Omnia in mensura et numero et pondere dispuisti,*" *Alles hast Du nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet*"⁴²² aus dem Buch der Weisheit spielt in der mittelalterlichen Philosophie eine entscheidende Rolle, da diese Begriffe nicht auf ihre physikalische Komponente reduziert verwendet werden, sondern vielmehr eine metaphysische Komponente erhalten und mit den Prinzipien des Seins als Ursprung, Form und Vollendung gleichgesetzt werden.⁴²³ In *pondus*, Gewicht, liegt implizit das Ideal des Gleichgewichtes, der Vollendung verborgen, so dass auch hier abermals eine Variation des Harmoniebegriffes verschlüsselt ist. Augustinus selbst ersetzt in seinen Schriften zuweilen den Begriff der Zahl durch jenen der Schönheit. Schönheit könne nicht ohne Zahl entstehen und so verwundert es nicht, dass Augustinus die

angewandt. Erst später entsteht ein Zusammenhang zwischen der Vorstellung einer geregelten Bewegung und einer anmutigen Erscheinung.

⁴²⁰ Vitruv, op. cit., I/2, 3 (1964, 39).

⁴²¹ Vgl. Naredi-Rainer, Paul von 1999, op. cit., S. 17.

⁴²² Liber Sapientiae 11,21.

Architektur neben der Musik als die höchstwertige Kunst einschätzt. Der Neoplatonismus Augustinus' ist auch in den folgenden Jahrhunderten in zahlreichen Schriften zu belegen, bei den Platonikern der Kathedralschule von Chartres schließlich wird Gott selbst als Baumeister gesehen⁴²⁴, der die Welt im wesentlichen nach mathematischen Gesetzen geschaffen habe.

Auf den concinnitas-Gedanken Albertis ist bereits verwiesen worden. Er sucht nach einem Gesetz, *das die Bestimmung und Aufgabe hat, Teile, welche sonst von Natur aus untereinander verschieden sind, nach einem gewissen durchdachten Plane so anzuordnen, dass sie durch ihre Wechselwirkung einen schönen Anblick gewähren.*"⁴²⁵

Für Alberti besteht die Schönheit in der concinnitas in der gesetzmäßigen Übereinstimmung aller Teile und im Zusammenklang von Zahl, Proportion und Ordnung. Indem Alberti den Begriff aus der antiken Rhetorik auf die Architekturtheorie anwendet, stellt er die Baukunst als eine der erhabensten Künste dar und unterstreicht die Bedeutung der antiken Bauformen für die Gegenwart. Andrea Palladio (1508-1580) führt diesen Gedanken in seinen Architekturtraktaten weiter und unterscheidet nicht mehr von der ästhetischen Wahrnehmung eines Gebäudes und der praktischen Lehre der Baukunst. Ihm zu eigen ist ebenso die Überzeugung, dass die Harmonie letztlich auf kosmischen Gesetzmäßigkeiten beruhe. Die in den folgenden Jahrzehnten entstehenden Proportionslehren konzentrieren sich auf die antiken Säulen-Ordnungen, die sie zum Ordnungsprinzip schlechthin der Architektur erheben. Erst wieder im 17. Jahrhundert durch Claude Perrault (1613-1688) und dessen Abhandlung zu Säulenordnungen vertritt dieser die Ansicht, dass Schönheit allein durch unwandelbare, ideale Zahlenverhältnisse generiert werden könne. Die Wirkung bestimmter Proportionsverhältnisse beruhe nach Perrault einzig und allein auf anerzogenen Sehgewohnheiten, ja auf einer Art Wahrnehmungsdoktrin, die durch Jahrhunderte hinweg ihre Gültigkeit habe. Durch seine Schrift begründet Perrault in der Architekturtheorie einen ästhetischen Relativismus,

⁴²³ Krings, Hermann: Ordo. Philosophisch-historische Grundlegung einer abendländischen Idee, Halle 1941, S. 88.

⁴²⁴ Simson, Otto von: Die gotische Kathedrale, 3. Auflage, Darmstadt 1979, S. 50.

⁴²⁵ L.B. Alberti: De re aedificatoria libri decem IX/5 (1912, S. 492; 1966, S. 815): "*Atqui est quidem concinnitatis munus et paratio partes, quae alioquin inter se*

der maßgebend für das kunsttheoretische Denken im 18. Jahrhundert werden sollte. Zum Kanon der kunstgeschichtlichen Schlüsselbegriffe kommen 'Geschmack', 'Gefühl' oder 'Empfindung' hinzu. Immanuel Kant (1724-1804) schließlich bemerkt, dass der Geschmack darüber urteile, ob etwas schön sei oder nicht, dass jedes Verdikt über Architektur Geschmacks- und nicht Erkenntnisurteil sei. Architektur ist für Kant *"die Kunst, Begriffe von Dingen, die nur durch Kunst möglich sind, und deren Form nicht die Natur, sondern einen willkürlichen Zweck zum Bestimmungsgrunde hat, doch zugleich auch ästhetisch-zweckmäßig darzustellen."*⁴²⁶ Die von Kant postulierte 'Zweckmäßigkeit' ist das alleinige Prinzip der Urteilskraft und auf den ordnenden Verstand eines jeden Menschen zurückzuführen. Er unterscheidet zwischen einer *pulchritudo vaga* und einer *pulchritudo adhaerens*, zu welcher er auch die Architektur zählt. Er aberkennt der Architektur ihre 'innere Zielstrebigkeit', nennt die architektonische Schönheit deshalb anhängend (adhaerens) und qualifiziert sie als solche damit ab. Im 19. Jahrhundert ist es Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), der darlegt, dass nur *"eine fleißige Übung auf dem Grunde klassischer Kunst Harmonie in die gesamte Bildung eines Menschen bringt, der einer späteren Zeit angehört."* Schinkel bezieht Kantsche Überlegungen in die seinen mit ein, wenn er darlegt, dass *"das Ideal in der Baukunst nur dann völlig erreicht ist, wenn ein Gebäude seinem Zweck in allen Teilen und im Ganzen in geistiger und physischer Rücksicht vollkommen entspricht."*⁴²⁷ Im Historismus schließlich bewirkt der Stilpluralismus auch eine Verwässerung der Maßstäbe, die insbesondere von den Architekten der Moderne beklagt wurde. Le Corbusier (1887-1965) publizierte 1941 die Charta von Athen, die die Grundsätze enthielt, die bereits 1933 auf dem Congrès Internationaux d'Architecture Moderne aufgestellt wurden, die die Zustände der zeitgenössischen Architektur anprangerte und neue Gestaltungsmaßstäbe anbot. Mit seinem Modulor formulierte Le Corbusier das wohl bedeutsamste Maßgesetz des 20. Jahrhunderts. In 'Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts' erklärt er: *"Der Architekt verwirklicht durch seine Handhabung*

natura distinctae sunt, perfecta quadam ratione constituere, ita ut mutuo ad speciem respondeant."

⁴²⁶ Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, Frankfurt am Main 1996 (10. Auflage), §51.

⁴²⁷ Naredi Rainer, Paul von 1999, op. cit., S. 30.

der Formen eine Ordnung, die reine Schöpfung seines Geistes ist: mittels der Formen rührt er intensiv an unsere Sinne und erweckt unser Gefühl für die Gestaltung; die Zusammenhänge, die er herstellt, rufen in uns tiefen Widerhall hervor, er zeigt uns den Maßstab für eine Ordnung, die man als im Einklang mit der Weltordnung empfindet, er bestimmt mannigfache Bewegungen unseres Geistes und unseres Herzens: so wird die Schönheit uns Erlebnis."⁴²⁸

Unter dem Titel "Order is" veröffentlichte Kahn im Jahre 1955 erstmals einen Aufsatz, der in gedichthafter Form Kahns platonisches Weltbild darlegte, und welcher die kosmische Ordnung als präexistent und als Inspirationsquelle für den Künstler darstellt. Schönheit der architektonischen Form ist allein durch präzise formuliertes Ebenmaß zu erreichen. Die verwendeten geometrischen Formen drücken für Kahn Ordnung unmittelbar aus. Quadrat und Kreis gehören daher zu den Grundmodulen seines Formenkanons. Judd hat sich immer wieder gegen die Einschätzung der Kunstkritik verwahrt, die Geometrie sei für ihn zum dogmatischen Regelkanon geworden. Er unterstrich:

" Gewiss, aber ich fühle mich ihr nicht sehr verpflichtet. Wenn Palladio Gefallen daran fand, tiefgründige Berechnungen anzustellen, ist das in Ordnung und das Ergebnis ist auch in Ordnung. Ich glaube jedoch nicht, dass Proportionen sehr schwierig sind, denn allzu komplizierte Proportionen kann man gar nicht wahrnehmen: Man weiß, dieser Raum hier ist nicht ganz quadratisch, das ist alles, was man wissen kann. Mathematik als ein Fundament des Universums anzunehmen, ist ein völliger Irrtum."⁴²⁹

⁴²⁸ Vgl. Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, hg. von Ulrich Conrads, Berlin/Frankfurt/Wien 1964, (Bauwelt Fundamente 1).

⁴²⁹ Donald Judd in: Janhsen-Vukicevic: Gespräche mit Künstlern, in: Das Kunstwerk. Zeitschrift für moderne Kunst, 1XLIV 1991, März, Stuttgart, Berlin, Köln 1991, S. 5.

XI. Architektur als Regulativ

Judds Urbanismuskritik

Wann immer Judd in seinen Schriften auf Bauten, Städte und Urbanismusmodelle in den Vereinigten Staaten Bezug nahm, äußerte er vehemente Kritik und vertrat die Ansicht, dass die amerikanische Haltung zu Städten im wesentlichen antiurban sei, dass "die Stadt" letztlich nie als funktionierende Einheit sich hat etablieren können und insbesondere im 20. Jahrhundert eine weitere Zerstörung städtischer Strukturen mit der Verstärkung des Individualverkehrs einherging. Nach seiner Einschätzung kam die Zerstörung der historisch gewachsenen Städte einer Zerstörung von Geschichte gleich und dies stellt für ihn eine spezifisch amerikanische Fehlentwicklung dar.

„The Americans invented the strip city after World War II thus destroying the civitas and the whole visible history of American towns. This is unique to this country and is one of the great changes and tragedies of the century.“⁴³⁰

Die Mobilität der Bevölkerung, die sich nach dem II. Weltkrieg noch intensiverte, sah Judd als Hauptgrund der Zersiedlung und der Zerstörung der Städte an. Er ging in seiner Analyse sogar noch weiter und machte die Zerstörung nicht nur am Stadtbild fest, sondern konstatierte, dass auch die "civitas", das Gemeinwesen als solches, verloren gegangen sei. Die Architektur hätte beim Erhalt und bei der Ausbildung eines neuen Gemeinwesens hilfreich sein können. Sie hätte so beschaffen sein müssen, das Gemeinwesen stärker zu fördern und im urbanen Kontext funktionierende Einheiten, die miteinander verwoben sind, zu schaffen.

*There is no architecture in El Paso.*⁴³¹ Diese apodyktische Feststellung aus den Complete Writings macht an der Stadt El Paso fest, was laut Judd für viele der nordamerikanischen Städte Geltung hatte. Die Stadt ist zu einer wuchernden Agglomeration degeneriert, die weder über ein Zentrum noch

⁴³⁰ Complete Writings II, op. cit, S. 63.

⁴³¹ Donald Judd zitiert nach Smith, Roberta: A World According to Judd, in: The New York Times, February 26, 1995, section 2, S. 30-31.

über urbanes Leben verfügt. El Paso ist nach Judd paradigmatisch für die Fehlentwicklung der Städte und ihre Ausrichtung nach rein kommerziellen Gesichtspunkten und gleichzeitig für die Fehlentwicklung der Architektursprache. Eine Stadt, die diese Bezeichnung nicht verdiene, da sie die Grundprinzipien eines städtischen Systems negiere.

Nun schien Judd selbst das Misstrauen der 'Stadt' gegenüber in sich zu tragen, löste er sich doch vom städtischen Organismus, um sich in ländlichem Gebiet niederzulassen. Er stellte sich damit in eine amerikanischen Tradition von Ablehnung, die sich vor allem an Thomas L. Jefferson und an Henry David Thoreau festmachen ließe. War es Jefferson, der dem Landleben eindeutig den Vorzug gab und von der Stadt nichts Gutes erwartete, so vollzog auch Thoreau - wenn auch nur vorübergehend - eine Flucht aus dem städtischen Lebensumfeld. Jefferson machte seine Stadtaversion vor allem an dem Umstand fest, dass die Stadt ein unmoralischer Ort⁴³² sei, das Landleben hingegen und die Arbeit mit dem Land zur moralischen und spirituellen Integrität der Menschen beitrage.⁴³³

Es ist bereits hervorgehoben worden, dass auch Donald Judd in seinen Schriften und auch in den architektonischen Entwürfen, die er erarbeitet hat, immer wieder auf das Leben in einem ländlichen Umfeld Bezug nahm und es schließlich selbst für sich auswählte. Die amerikanische Landschafts- und Stadtwahrnehmung ist daher auch seinem Schaffen und seiner Ideologie inhärent. Immer wieder begnügte er sich bei seinen Überlegungen nicht mit der Konzeption von Einzelgebäuden, sondern dachte und plante in Ensembles, in Modulen, die auch als Planungsgrundlage für Städte hätten dienen können. Paradigmatisch ist in diesem Zusammenhang der Verweis auf seine Umfriedungen und auf seine Entwürfe von 'Hofhäusern', auf welche bereits hingewiesen worden ist. Brigitte Huck hat sich mit dieser Planungs idee Judds ausführlicher befasst.

⁴³² "The country produces more virtuous citizens", Thomas Jefferson zitiert nach Brinckerhoff Jackson, John: Landscape in Sight. Looking At America, New Haven (London 1997, S. 176.

⁴³³ Brinckerhoff Jackson, John: Landscape in Sight. Looking At America, New Haven (London 1997, S. 175 ff.

Judd hat sich intensiv - vor allem auch in seinen theoretischen Überlegungen - mit dem Phänomen des Hofes auseinandergesetzt. Eine seiner wesentlichsten Forderungen, nämlich die, dass Gebäude offenen Raum umschließen müssen, im Gegensatz zum Prinzip des freistehenden Gebäudes, das nichts anderes ist als ein großes Objekt, wie zum Beispiel der Wolkenkratzer, sieht er nicht zuletzt von einem der wenigen Architekten bestätigt, deren Baugesinnung er respektiert.: Louis Kahn.

[...]

Die zahlreichen Entwürfe Donald Judds, die sich mit Abwicklungen offener und geschlossener Wohnkomplexe auseinandersetzen, gehen von der Konstante eines freibleibenden Zentrums aus, um das sich Häuser, Mauern, konzentrische Mauern gruppieren. Die eingefriedeten Häuserblocks können verdoppelt, vervierfacht und multipliziert werden und sich zu Städten erweitern.⁴³⁴

Erstmals am Ensemble der Mansana de Chinati hatte Judd durch die Einfriedung des Komplexes nicht nur eine an seinen individuellen Bedürfnissen orientierte Baumaßnahme vollzogen, sondern er griff auch gleichzeitig in die städtische Struktur Marfas ein. Der Akt des Einfriedens, der von den Einheimischen als negativ bewertet wurde, stellte jedoch letztlich eine Rückbesinnung auf Bauweisen dar, wie sie noch vor der Besiedlung des nordamerikanischen Kontinents durch die Europäer vorherrschend waren. Judd entwickelte aus der Bauform des Hofes heraus ein Modell für städtische Planungen. Es ist evident, dass der Hof auch in seiner Adaption für den städtischen Lebensraum das Ländlich-Agrarische in sich trägt. In jedem Falle ist er jedoch als Rückwendung zu einheimischen Bauformen und als Manifest gegen ortsfremde Architektur- und Gartengestaltungsdogmen anglo-amerikanischer Prägung zu sehen.

Judd hatte sich während seiner Reisen durch Europa auch immer wieder mit den urbanistischen Gegebenheiten von Städten befasst, insbesondere mit

europäischen Stadtanlagen des 18. Jahrhunderts, wie sie in Turin, Neapel oder St. Petersburg zu finden sind. Der Gesamtplan der Städte, der prominente Einzelgebäude wie Kirchen und Paläste hervorhob, aber dennoch harmonisch in das Gesamtensemble integrierte, erschienen ihm intelligenter als Stadtplanungen des 20. Jahrhunderts, die sich nach seinem Dafürhalten nur durch insuffiziente, ja monströse Konzepte disqualifizierten. Als Beispiel dafür gibt Judd hier immer das Downtown-Gebiet im Süden Manhattans an, welches nur aus autistischen Hochhäusern bestehe, was sich insbesondere an den "Grabsteinen des World Trade Centers" manifestiere.⁴³⁵

*Alle Häuser und Städte sollten angenehm und bewohnbar sein. Von denen, die in den letzten 30 Jahren gebaut wurden, sind das fast keine. Der Grund dafür ist, dass man nicht gut zu leben versteht. Das trifft offensichtlich am meisten auf die zu, die Geld und Macht haben.*⁴³⁶

Die Architekturkritik Judds ist also auch immer wieder politisches Statement und Kapitalismuskritik und so verbindet er seine ästhetischen Vorstellungen immer wieder mit seiner Vision einer Verbindung des Lebens mit der Kunst und hängt so Idealen nach, wie sie von Künstlergemeinschaften in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelt worden sind, wie William Agee kurz nach dem Tod des Künstlers resümiert.

*It is part of his conception, which increasingly occupied him in the last 10 years of his life, of a total integration of the arts that represented an unprecedented fulfillment of the visions of William Morris, Art Nouveau, Mondrian and the de Stijl artists, the Bauhaus, and the Russian Constructivists.*⁴³⁷

⁴³⁴ Huck, Brigitte: Donald Judd: Architekt, in: Donald Judd: Architektur, Stuttgart 1991.

⁴³⁵ Complete Writings II, op. cit., S. 111.

⁴³⁶ Donald Judd: Kunst und Architektur, 1987, in: Donald Judd: Architektur, Münster 1989, op. cit., S. 170.

⁴³⁷ Agee, William: Donald Judd in Retrospect: An Appreciation, in: Donald Judd, Sculpture, New York 1994, S. 7. Judds Ausspruch findet sich im Original in den

Zu recht verweist Agee auf die Parallelen der Juddschen Kunst- und Architekturauffassung zu den Vision der Arts & Crafts-Bewegung, des Bauhaus, aber auch auf die niederländischen und sowjetischen Reformbewegungen in der Kunst. Auch die Verbundenheit der einzelnen Bewegungen untereinander darf hierbei nicht vergessen werden. Fand das Bauhaus seine Wurzeln auch in der englischen Arts & Crafts-Bewegung, im Werkbundgedanken und in anderen reformerischen Strömungen, so ist in diesem Zusammenhang auch der Titel der Bauhaus-Ausstellung 1923 von Wichtigkeit, denn dieser propagierte "Kunst und Technik - eine neue Einheit", der die spätere Überzeugung Judds vorwegnimmt.

In seiner Essaysammlung *Building Art: Modern Architecture Under Cultural Construction*⁴³⁸ setzt sich der Kunstkritiker Joseph Masheck mit Themen und Problemstellungen der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts auseinander und setzt diese in Beziehung zu bildenden Künstlern. Die Essays versuchen sich überdies an einer Unterscheidung zwischen 'Hoher' und 'Niederer' Architektur, dem einfachen 'Bauen' sowie der Analyse von Ingenieurbaukunst und Architektur. Einen synthetischen Ansatz bei der Analyse von Ingenieurbaukunst und Architektur und dem Verhältnis beider zueinander verfolgt Judd indem er zur Ausstellung "Technik des 20. Jahrhunderts" des Museum of Modern Art in New York bemerkt:

*It is well known that Buckminster Fuller's domes cannot be architecture. His lenticular Union Tank Car Rebuilding Plant (1959) in Baton Rouge is an interesting building, and that's architecture.*⁴³⁹

Complete Writings II, op. cit., S. 28. "The *El Paso telephone directory* has a list of architects and yet there is no architecture in *El Paso*."

⁴³⁸ Masheck, Joseph: *Building-Art: Modern Architecture Under Cultural Construction*, Cambridge 1993.

⁴³⁹ *Architektur* 1989, op. cit., S. 174, deutsch S. 141: "Es ist allgemein bekannt, dass Buckminster Fullers Kuppeln keine Architektur sein können. Seine linsenförmige Werkstattanlage für die Union Tank Car Company (1959) in Baton Rouge ist ein interessanter Bau, und das ist Architektur."

Judd schätzte an der Ingenieurbaukunst deren formale und funktionale Integrität.⁴⁴⁰ Wie bereits zuvor erwähnt, stammten die Gebäude des ersten von ihm bewohnten Häuserblocks in Marfa aus einem industriellen Kontext. Das Wohngebäude war als einfache Heimstatt für den Lagerverwalter errichtet worden, die zu beiden Seiten des Innenhofes gelegenen Hangars hatten sich ursprünglich an ganz anderer Stelle befunden, konnten jedoch aufgrund ihrer pragmatischen Konstruktionsform problemlos abgebaut und an anderen Orten wieder errichtet werden. Judd faszinierte an den Bauten der Ingenieure die Einfachheit, die aus einem Gebäude, welches ohne ästhetische Ambitionen zu rein funktionalen Zwecken errichtet worden war, "Architektur" werden ließen. Die Ausstellung "Twentieth Century Engineering", die im Jahr 1964 im Museum of Modern Art in New York stattfand, hatte Judd, der über die Ausstellung als Kunstkritiker berichtete, stark beeindruckt⁴⁴¹ und er schreibt in seiner Rezension: "*Dams, roads, bridges, tunnels, storage buildings and various other useful structures comprise the bulk of the best visible things made in this century.*"⁴⁴²

Judd lobt Brücken, Fabriken, Tunnel und Lagerhäuser und plädiert für eine Anerkennung dieser Ingenieurleistungen und stellt fest, dass "*das Ingenieurwesen eine ziemlich anonyme Kunst sei.*"⁴⁴³ Die Goldzackwerke von Danzeisen & Voser in Gossau, Schweiz, (**Abb. 163**) verkörpern für Judd eine gelungene Übereinstimmung von Form und Funktion. Das Gebäude birgt für ihn eine skulpturale Kraft, deren hoher ästhetischer Werk hinter der Funktionalität und dem Pragmatismus ihrer Errichtung zurücktritt. Das Werk und seine sich ineinander schiebenden Bogen mögen Auslöser gewesen sein, auf Grundlage der geometrischen Form des industriell gefertigten Schuppens, den er im Nachbarort Valentine gesehen hatte, an der Form des Tonnengewölbes zu arbeiten. Joseph Masheck erweitert diese Betrachtungen und zieht in seiner Abhandlung zu recht eine Parallele zwischen der Auffassung Donald Judds und jener von Bernd und Hilla

⁴⁴⁰ Auch Robert Fones verweist auf das Interesse Judds an 'nützlichen' Objekten, d.h. an Gebrauchsgegenständen.

⁴⁴¹ Complete Writings I, op. cit., S. 136: "Month in Review", Arts Magazine, Oktober 1964. In dem Katalog Architektur 1989 wurde ein Teil der Rezension, die Judd damals geschrieben hatte, als Auszug mit dem Titel "Technik des 20. Jahrhunderts" veröffentlicht. Architektur 1989, op. cit., S. 138-141.

⁴⁴² Ebd., S. 137.

⁴⁴³ Architektur 1989, op. cit., S. 139.

Becher, die am Ende der fünfziger Jahre begannen, in ihrer Heimatregion Industriedenkmäler seriell zu fotografieren. Die Bechers gaben der ersten entstandenen Fotoserie einen bezeichnenden Untertitel: Anonyme Skulpturen. Jene Qualität, die die Bechers bei ihrer Arbeit in den Gebäuden und Industriebauten fanden, mag Judd in ähnlicher Weise in den von ihm transformierten Gebäude entdeckt haben: eine architektonische und skulpturale Komponente, die lediglich befreit werden musste.

Eine Periode der zeitgenössischen Architektur sah Judd geradezu als Verrat all jener Erkenntnisse und Errungenschaften an, die im 20. Jahrhundert von den Architekten erlangt worden waren: die sogenannte Postmoderne.⁴⁴⁴ Judd verachtete die Architektur der Postmoderne, da er die modische Attitüde dieses Stiles ablehnte und ihrer Formensprache nicht nur misstraute, sondern sie als "armselig" einstufte, da sie aus einer Vielzahl von Stilen ein 'unterhaltsames' Konglomerat mache und sich nicht für Proportion, Material und Ortsbezogenheit interessiere. Überdies lauere in dem Begriff der 'Postmoderne' eine Abqualifikation der 'Moderne' und ihrer Ideale, da man den International Style und die Architektur seiner Vertreter mit 'kalt' und 'monoton' gleichsetze. Mit sicherem Auge spürte Judd an allen Orten, an welchen er sich aufhielt, architektonische Sünden auf und klagte groteske Formen der Stadtplanung rückhaltlos an. Eine Platzgestaltung des amerikanischen Architekten Charles Moore⁴⁴⁵ mit dem Namen Piazza d'Italia (**Abb. 161**) sollte durch ihre antikische Formgebung die Architektur der Alten Welt, insbesondere jener Italiens evozieren, ohne jedoch allzu großen Wert auf Authentizität zu legen. Es handelt sich im wesentlichen um eine Agglomeration unterschiedlicher Architekturelemente, die mit den Formen

⁴⁴⁴ "Heute wird viel aus dem Schlagwort 'post-modern' gemacht, das von Tag zu Tag mehr umfasst. Dieser Begriff ist entstanden, indem man die Bedeutung des Wortes 'modern' von 'jetzt', was immer seine einzige Bedeutung war, zur Bezeichnung eines Stils gemacht hat, was das Wort garnicht sein kann, weil kein Stil eine derartige Vielfalt umfassen kann." Donald Judd: Eine lange Diskussion nicht über Meisterwerke, sondern weil es so wenige davon gibt, Teil I, in: Complete Writings II, op. cit., S. 153.

⁴⁴⁵ Charles Moore, geb. am 31.10.1925, hat mit der Piazza d'Italia eines der Hauptwerke der Postmoderne geschaffen, dessen Abbildung in fast keiner Abhandlung dieser Stilrichtung fehlt. Moore, ein Schüler von Louis Kahn, hat die Piazza sicherlich als ironisches Zitat aufgefasst, welches zur Auseinandersetzung mit Geschichte und Form anregen sollte. Die Juddsche Kritik erscheint heute unangemessen hart.

klassischer griechischer oder römischer Architektur spielen und in ihrer Gesamtheit an ein Ruinenfeld für ein Bühnenbild gemahnen. Judd beschrieb die Piazza d'Italia wie folgt:

"Im Winter war ich in New Orleans, und man zeigte mir mitten zwischen den Wolkenkratzern, was sie Piazza d'Italia nannten und was Charles Moore unter Beihilfe von Ronald C. Filson ausgeheckt hatte. Man kann nicht sagen, dass da eine Piazza wäre, aber dieses Lichtung, so wie sie da ist, liegt vor einem Haufen von Ruinen, ausgeschnittener und hochgeklappter Klassizismus, eine Bühnen Kulisse mit Säulen aus künstlichen Materialien."⁴⁴⁶

Judd nahm vor allem an der Sinnlosigkeit des Bauvorhabens und an der eklektisch-kitschigen Formgebung Anstoß. Den Äußerungen der Architekten zufolge, sollte die Piazza d'Italia *"dazu beitragen, dass sich die Anglo-Amerikaner wie zuhause fühlen"*⁴⁴⁷ und, dass nicht genutzter öffentlicher Raum wiederbelebt werden sollte. Das Europäische - so diffus der Ansatz Moores auch gewesen sein mag - , welches der Platz erzeugen sollte, vermittelt sich nicht. Es ist kein Ort des Gemeinwesens, des Handels oder der Kommunikation entstanden, lediglich eine bunte Kulisse, die über ihre Farbe und ihre Materialität nur Künstlichkeit vermittelt und eher an einen Baukasten denn an zu benutzende Architektur gemahnt.

Auch die anderen Äußerungen der Postmoderne betrachtet Judd mit Kritik und Ablehnung:

Das sind die Wolkenkratzer, die von routinierten Architekten gebaut wurden, ungeachtet der Existenz von Sullivan, Wright, Mies van der Rohe oder anderen des Kalibers. Diese minderwertigen Bauten sind heute die Vorbilder für noch minderwertigere Wolkenkratzer. Und jetzt wird der gesamte

⁴⁴⁶ Complete Writings II, op. cit., S. 152.

⁴⁴⁷ ebd.

*Umriss des Gebäudes aalglatt geometrisiert. Und neuerdings werden die Symbole der Vergangenheit einfach angepappt.*⁴⁴⁸

*Johnson pappte einen Giebel, der bereits zwei Jahrhunderte zuvor missbraucht worden war, oben auf den AT&T-Wolkenkratzer. Dieser indifferente Kasten ähnelt einem Standard-Appartmenthaus aus den dreißiger Jahren und hat genausowenig wie jenes irgendeine Proportion. Der Büroturm sitzt auf dem schematisierten Innenraum einer Kathedrale, der rundherum zur Straße hin offen ist.*⁴⁴⁹

Das AT&T-Gebäude vereint in Judds Augen all jene verabscheuungswürdigen Elemente der Postmoderne, die er schon bei der Piazza d'Italia konstatiert hatte. Er klassifiziert die Formgebung als "Firlefanz"⁴⁵⁰, zumal auch hier wieder eklektisch und ohne Form- und Proportionsverständnis, einem Baukasten gleich, Elemente zueinandergefügt seien, die sich nicht aufeinander beziehen und für Judd eine eklatante Missachtung der Geschichte versinnbildlichen. (**Abb. 162**)

⁴⁴⁸ Complete Writings II, op. cit., S. 148.

⁴⁴⁹ Complete Writings II, op. cit., S. 150 und weiter S. 156: "Das AT&T-Gebäude folgt lediglich den Vorschriften der New Yorker Baubehörde. Philip Johnson sagt sogar, dass die Konstruktion und die Form standardisiert waren und es nur darum ging, eine Spitze auszusuchen. Das Gebäude hat keinen Stil; es ist wie das Appartmenthaus eines Spekulanten, in dem Plastikwalnusstäfelungen im modernen, spanischen oder Kolonialstil in den Wohnungen für abwechslungsreiche Gestaltung sorgen. Die Spitze ist natürlich Chippendale; das Unterteil ist romanisch, gotisch, Renaissance, Klassik der dreißiger Jahre und 'modern'. Das Joslyn Memorial [in Omaha, Nebraska, Anm. d. Verf.] ist ein Versatzstück der Zivilisation; das AT&T-Gebäude ist Barbarei.

⁴⁵⁰ Complete Writings II, op. cit., S. 200, im englischen Original heisst es "except for five and dime trinkets", in: Complete Writings II, op. cit., S. 207.

XI. Die Chinati Foundation als alternatives Museumsmodell

Zweifellos gehört die Chinati Foundation in Texas zu den bemerkenswertesten Museumsprojekten, die in den letzten 30 Jahren realisiert worden sind. Ein Künstler setzte seine Vision von der Präsentation von Kunstwerken in die Tat um und richtete sich somit gegen jene Institutionen, die sich normalerweise eines Monopols zur Kunstpräsentation erfreuen, die Museen, und gleichzeitig gegen jene Orte, die boutiquehaft die Kunstwerke als kommerzielle Waren anbieten, die Galerien.⁴⁵¹ Doch nicht nur die Institution 'Museum' wird von Judd aus einer kritischen Haltung heraus betrachtet, es sind vor allem die Architekten, die - ohne die Belange der Künstler zu respektieren - Gehäuse für die Kunstpräsentation realisieren, die selbst den Anspruch erheben, kunstvolle Hülle zu sein.⁴⁵² Judd hatte zu diesem Umstand seine eigene, dezidierte Haltung und es scheint, als müsse man ihm, was den Großteil der seit den späten siebziger Jahren entstandenen Museumsbauten anbetrifft, recht geben.

"Formen um ihrer selbst willen, die die Funktion ignorieren, sind lächerlich. Ein Grund, warum Kunstmuseen bei Architekten so beliebt sind, ist, dass die Architekten offensichtlich glauben, sie hätten keine Funktion, und ihre Auftraggeber denken genauso, denn für sie hat Kunst keine Bedeutung. Museen sind zu einem übertriebenen, verzerrten und leeren Ausdruck ihrer Architekten geworden, von denen die meisten zum "Ausdruck" unfähig sind."⁴⁵³

⁴⁵¹ Judds Manifest in Form eines "Statements for the Chinati Foundation/La Fundación Chinati" findet sich im zweiten Band seiner Complete Writings auf Seite 110. Exemplarisch werden im folgenden einige Passagen daraus zitiert und untersucht.

⁴⁵² Wolf Prix von der Wiener Architektengruppe CoopHimmelb(l)au hat dies 1991 in einem Vortrag unumwunden dargestellt: "Wenn Architektur, insbesondere ein Gebäude, Kunst ist, ist es sein eigenes Museum und benötigt demnach keine Kunst." Zitiert nach Köb, Edelbert: Die Stimme der Künstler, in: Museumsarchitektur. Texte und Projekte von Künstlern, Köln 2000, S. 9.

⁴⁵³ Architektur 1989, op. cit. S. 42.

In den letzten zwanzig Jahren traten in der Diskussion um die seit den achtziger Jahren entstandenen Museen und Ausstellungsräume für moderne und zeitgenössische Kunst immer wieder tiefgreifende Meinungsunterschiede zwischen Architekten und Künstlern zutage. Diese Diskussion wird überdies fast ausschließlich aus der Sicht der Architektur geführt und von den Interessen der Architekten bestimmt. Die Bedürfnisse der Kunst werden weitgehend vernachlässigt, die Stimmen der Künstler nicht gehört.⁴⁵⁴

Die Chinati Foundation basiert in ihrer Ideologie auf den Ideen ihres Gründers, dessen spezifische Absicht es war, großformatige Werke vor Ort zu erschaffen und sie dort als permanente Installation zu erhalten oder Werke befreundeter Künstler zur dauerhaften Präsentation in Auftrag zu geben oder bereits existierende Werke in Marfa zu installieren. *"Die verschiedenen Hallen mit teilweise großen Werkgruppen in Marfa steuern den Betrachter über Achsen durch überwiegend rechteckige, von Tageslicht beschienene große Räume, in denen bestimmte, meist wiederum rechteckige Plastiken stehen. So können Wahrnehmungserlebnisse nicht nur in abgeschiedener Umgebung erfolgen. Die Vorstellung von Raum und Zeit fällt mit der Art und Ordnung der Kunstgegenstände zusammen."*⁴⁵⁵ Judd zufolge kann man korrekte Bedingungen für die Rezeption von Kunst schaffen. Allerdings sei dies nach seinem Dafürhalten nur höchst selten der Fall. Die einzigen guten Museen, die er kenne, seien jene von Louis I. Kahn.⁴⁵⁶

Die 'korrekte' Wahrnehmung eines Kunstwerks verlang nach Raum, nach ausreichenden räumlichen Verhältnissen, die es dem Betrachter ermöglichen unterschiedliche Standpunkte einzunehmen, seinen Abstand zum Werk zu verändern und bei günstigen Lichtverhältnissen seinen idealen Blickwinkel für die individuelle Rezeption zu finden. Dem Umraum des Kunstwerkes

⁴⁵⁴ Die von Herzog & De Meuron in München von 1989 bis 1992 errichtete Sammlung Goetz gehört zu den wenigen Museumsbauten, bei welchen die Architekten in einen kreativen Dialog mit einem Künstler getreten sind. Im Falle der Sammlung Goetz handelt es sich den Maler Helmut Federle, der die Architekten in puncto Raumproportionen, Wandtextur und Lichtführung beriet.

⁴⁵⁵ Kellein, Thomas 2002, op. cit., S. 26.

⁴⁵⁶ *"Die einzigen anständigen Museen, die ich gesehen habe, sind die von Louis Kahn."* Donald Judd: Kunst und Architektur, in: Museumsarchitektur. Texte und Projekte von Künstlern, Köln 2000, S. 51.

kommt daher auch eine vermittelnde, edukative Rolle zu. Anders als noch bei Duchamp kommt es Judd nicht auf die Kontemplation des Kunstobjektes an, sondern auf raumkontemplative Vorgänge.⁴⁵⁷

Nach den ersten Erwerbungen und Umbauten, die mit Hilfe der DIA Art Foundation im Jahre 1979⁴⁵⁸ begonnen worden waren, konnte die Chinati Foundation im Jahr 1986 für die Öffentlichkeit geöffnet werden. Sie fungiert heute als unabhängige, gemeinnützige Institution. Ursprünglich war , wie bereits erwähnt, die Chinati Foundation tatsächlich konzipiert worden, um ausschließlich das Werk Donald Judds, John Chamberlains und Dan Flavins auszustellen. Man erweiterte das Konzept später, um auch die Präsentation von Arbeiten anderer Künstler zu ermöglichen.

„The installation of my work and of others is contemporary with its creation. The work is not disembodied spatially, socially, temporally, as in most museums. The space surrounding my work is crucial to it: as much thought has gone into the installation as into the piece itself. The installations in New York and Marfa are standard for the installation of my work elsewhere.“

Dieses Zitat von Judd belegt aufs Neue seine Enttäuschung⁴⁵⁹ hinsichtlich zeitgenössischer Präsentationspraktiken in Museen und Galerien und unterstreicht, wie eng das Entstehen, die Erschaffung des Kunstwerks mit seinem Ort und der späteren Präsentation verbunden sein sollte. Idealerweise wollte er bei der Kreation seiner Werke deren spätere

⁴⁵⁷ Vgl.: Seel, Martin: Eine Ästhetik der Natur, Frankfurt am Main 1996, S. 250.

⁴⁵⁸ "Wir hörten immer wieder Gerüchte von Donald Judds Projekt und seinem Traum, eine Art "Kunst-Kolonie" in dem trockenen, südwestlichen Winkel von Texas zu gründen. Fuchs, Rudi: Das Ideale Museum. Eine Kunst-Siedlung in der texanischen Wüste, in: Donald Judd: Architektur, Stuttgart 1991, S. 66.

⁴⁵⁹ Judds Frustration über Strukturen, Handlungsweisen und Praktiken war seit den späten sechziger Jahren auf einem Tiefpunkt angelangt. Nichteinmal befreundete Kuratoren konnten dem etwas entgegensetzen: "Ich persönlich hatte im Jahr 1978 zum ersten mal von diesem Projekt [Marfa, Anm. d. Verf.] gehört, als ich mit Judd sehr ausführlich über die Möglichkeit einer Ausstellung seiner Werke im Van Abbe Museum in Eindhoven sprach. Gegenüber diesem Vorschlag zeigte er allerdings äußerstes Misstrauen, wenn nicht sogar Aversion, womit ich nicht gerechnet hatte." Fuchs Rudi: Das Ideale Museum. Eine Kunst-Siedlung in der texanischen Wüste, in: Donald Judd: Architektur, Stuttgart 1991, S. 66.

Installation gleich mitdenken. Jene Experimente, die er mit dem Ausstellen seiner Kunst zunächst in New York und später in Marfa durchgeführt hat, sollen als Standard für alle anderen Installationen seiner Werke gelten.

Betrachtet man die Liste der Ausstellungen, die in der Chinati Foundation seit 1987 neben den Dauerpräsentationen gezeigt worden sind, so fällt auf, dass Judd immer wieder daran lag, jene Künstler zu präsentieren, die ihn während seines Studiums oder während seiner Zeit als Kunstkritiker nachhaltig beschäftigt hatten. Hier wären Josef Albers⁴⁶⁰ zu nennen, Barnett Newman, Richard Paul Lohse, Piet Mondrian⁴⁶¹ und El Lissitzky. Von den Zeitgenossen seiner Generation fallen besonders John Chamberlain, Agnes Martin und Dan Flavin auf. Es muss jedoch auch konstatiert werden, dass die Ausstellungstätigkeit nicht immer mit gleicher Stringenz verfolgt wurde. So ist zum Beispiel der Umstand, dass Rudi Fuchs, heute Direktor des Stedelijk Museums in Amsterdam, früher Leiter des Gemeentemuseums in Den Haag, als Präsident der Chinati Foundation auch immer wieder Ausstellungsprojekte nach Marfa vermittelt hat. Auch mögen zuweilen zufällige Begegnungen mit Künstlern für eine spätere Ausstellung in Marfa den Ausschlag gegeben haben, obwohl diese heute im Gesamtkontext eher befremden.

Judd agierte bei der Ergänzung der Sammlung weitestgehend nach den Prinzipien der "Werkgruppe", das heißt, dass es im Widerspruch zum traditionellen Auftrag des Museums nicht darum ging, enzyklopädisch besondere Entwicklungen in der Kunst aufzuzeigen und dass die didaktisch-pädagogische Idee, Kunst im Vergleich darzustellen und verständlich zu machen, zugunsten der unmittelbaren Raum- und Werkerfahrung zurücktritt. Die Werkgruppen bzw. Installationen der Künstler werden in der Chinati

⁴⁶⁰ *"Nicht viel in meiner Arbeit hat mit Albers zu tun. Ich habe seine Bilder immer bewundert. Es gab Wahlverwandtschaften zu Ideen wie die von Albers oder Ad Reinhardt, die ich aber nie so konsequent verfolgt habe."* Donald Judd in: Interview: Kasper König und Donald Judd, in: Donald Judd, Bottrop 1977, S.4.

⁴⁶¹ *Ja. Ursprünglich war ich sehr an Mondrians Arbeit und derer, die sich ihm verwandt fühlen, interessiert, aber ich empfand auch, dass die Wahl der Farbe als reine Qualität mir sehr fremd war. Dies gilt nicht für Albers. Ich habe ihn nie dazugezählt. Seine Arbeit ist geometrisch und das ist alles, seine Farben sind nicht*

Foundation stets monographisch behandelt. Den Dialog, den die Werke eingehen, führen sie mit dem Umraum, nicht mit anderen Werken. Evolution und Anliegen eines Künstlers stehen so im Mittelpunkt der Werkerfahrung. In den seltensten Fällen gibt sich Judd mit einem Einzelwerk zufrieden (Rabinowitsch und Long), sondern er bemühte sich in der Regel darum, Ensembles für die Sammlung der Foundation zu gewinnen, oder ein solches konzipieren zu lassen. Die Kunst und wie sie einen ihr gemäßen Ort findet, stand im Mittelpunkt von Judds Interesse:

*"My work and that of my contemporaries that I acquired was not made to be property. It's simply art.."*⁴⁶²

*"I want the work I have to remain that way. It's not on the market, not for sale, not subject to the ignorance of the public, not open to perversion."*⁴⁶³

Marfa und die Chinati Foundation stehen neben dem Wunsch nach Dauer und Nachhaltigkeit auch für eine Verweigerungshaltung. Judd wandte sich gegen die Stadt, gegen die Kommerzialisierung von Kunst und die von Museen verfolgte Ausstellungspraxis. Judds Schriften negieren, sie sind polemisch, apodyktisch und streng.⁴⁶⁴ Über den Begriff der 'property', des Besitzes, thematisiert er die Strategien des Kunstmarktes, der die Kunst entwertet und Kunstwerke als beliebige Objekte der Konsumwelt einstuft.⁴⁶⁵ Er wollte, dass die in der Foundation installierten Werke so, wie er dies verfügt hat, verbleiben. Ausdrücklich unterstreicht er in dem Zitat, dass diese Werke nicht auf dem Markt seien, dass sie so der Ignoranz der Öffentlichkeit

puristisch wie die Mondrians." In Donald Judd in: Interview: Kasper König und Donald Judd, in: Donald Judd, Bottrop 1977, S.4.

⁴⁶² Complete Writings II, op. cit., S. 9.

⁴⁶³ Ebd.

⁴⁶⁴ Lynne Cooke schreibt in ihrem Artikel "Re-Ordering Order" in dem Katalog der Waddington Galleries, London 1989, S. 5: "*This ideal [...] has also led him into polemical and often strident attacks on the current state of the artworld, and on what he perceives as ubiquitous, critical, administrative and market malpractice.*"

⁴⁶⁵ "*Die Galerie ist einigermaßen zu kontrollieren, der öffentliche Raum, so begrenzt er ist, bis zu einem gewissen Grad, der gläserne Bungalow des Sammlers überhaupt nicht. Viele Besitzer von Kunstwerken installieren diese sehr schlecht; da kann man nur wenig erwarten.*" Donald Judd: Über Installationen, in: Architektur 1989, op. cit., S. 142.

entzogen bleiben sollten und sie für Perversionen nicht verfügbar seien. In dieser vehementen Äußerung findet sich ein hohes Maß an Institutions- und Zivilisationskritik und auch ein klares Rückzugsmotiv. Hier erhält die Präsentation der Kunstwerke in Marfa eine eindeutig private Komponente. Ohnehin handelt es sich bei Marfa um einen sehr schwer erreichbaren, ja gar exklusiven Ort und es scheint, als wolle Judd so regulieren, wenn nicht gar kontrollieren, wer zu ihm in die texanische Wüste kam. Dies mutet umso befremdlicher an, als Judd der Rezipient als raumkonstituierender Faktor seiner Arbeiten von substantieller Wichtigkeit ist und er eine korrespondierende Inszenierung seiner Arbeiten erreichen wollte.⁴⁶⁶

Judd strebte bei seinem Museumsprojekt nach Konzentration. Kein bürgerliches, an die Stadt gebundenes Ritual sollte den Menschen an diesen Ort bringen, sondern der Wunsch nach Erkenntnis, das Bedürfnis nach einer unmittelbaren Auseinandersetzung mit den Kunstwerken.⁴⁶⁷

In Marfa, Judd virtually rebuilt the world according to his own vision, creating a unique amalgam of art, architecture and furniture.[...]

*Woven meticulously into the landscape and among the indigenous buildings of Marfa, Judd's legacy will also form an unlikely hybrid of international modernism and the Old West, a highly appropriate contradiction.*⁴⁶⁸

Roberta Smith analysiert Marfa zu Recht als ein hybrides Gesamtprojekt, welches am Ort eigentlich als etwas Fremdes entsteht, es vermag jedoch sich in den Gesamtkontext von Landschaft, existierenden Gebäuden zu integrieren. Das Resultat ist tatsächlich als einzigartig einzustufen. Keine anderes Künstlermuseum wurde umgesetzt, welches vom betreibenden Künstler nicht nur mit Werken bestückt, sondern auch räumlich gestaltet

⁴⁶⁶ Seel, Martin: Eine Ästhetik der Natur, Frankfurt am Main 1996, S. 250.

⁴⁶⁷ "Der ganze Raum war eine Dauerinstallation, die eine ernüchternde Überraschung bot. Der Betrachter sollte ohne Großstadt und ohne humanistische Museumstradition, anders auch als in der Kantischen Vernunftskritik, in der Dreidimensionalität eine psychophysische Wahrnehmungsgrundlage finden, die individuell und unmittelbar wirkte.", in: Kellein, Thomas 2002, op. cit. S. 27.

⁴⁶⁸ Smith, Roberta: A World According to Judd, in: The New York Times, February 26, 1995, section 2, S. 30-31.

wurde. Judd glaubte nicht, dass die Institution Museum reformierungsfähig sei. Zu sehr hätten sich Rituale, akademisches Gebaren, aber auch eine Dienstleistungshaltung der Häuser etabliert, die sie zu hermetischen Betrieben werden ließen. Judd plädiert für eine Autonomie der Kunst und des Künstlers. Er versucht, einen praktischen und theoretischen Diskurs der Künstler über Räume und Bauten für Kunst anzuregen und in diesem Diskurs den Raum als konstituierenden Bestandteil des Kunstwerkes festzuschreiben. Als Künstler solle man selbst die Initiative ergreifen, gegen die Entmündigung durch Galerien und Museen kämpfen und Alternativen aufzeigen.⁴⁶⁹ Judd duldet keinerlei Kompromisse, weder in seiner Arbeit, noch in seinem Leben. Die Einheit von Kunst und Leben sollte in Marfa entstehen und erhalten, ja gar geschützt werden. Der Prozess der Kunstvermittlung hat bei Judd schon meditative Züge angenommen. Wenn die Werke nicht für einen spezifischen Raum entworfen worden sind, so machte er sich die Entscheidung, welches Werk wo seinen Platz finden soll, nicht leicht, probierte mögliche Konstellationen, verwarf Lösungen und entschied sich schließlich für eine "vorsichtig" ausgesuchte Installationsform.

*It takes a great deal of time and thought to install work carefully. This should not always be thrown away. Most art is fragile and some should be placed and never moved again. Some work is too large, complex and expensive to move. Somewhere a portion of contemporary art has to exist as an example of what the art and its context were meant to be. Somewhere, just as the platinum-iridium meter guarantees the tape measure, a strict measure must exist for the art of this time and place. Otherwise art is only show and monkey business.*⁴⁷⁰

"Ein striktes Maß für Kunst dieser Zeit und diesen Ortes müsse existieren, gleich so wie der Platin-Urmetreter in Paris", so manifestiert Judd seine Vision und impliziert damit gleichzeitig, dass er diesen Ort für die Gegenwartskunst in Marfa, Texas, bereits geschaffen habe. Das Einzigartige der Foundation

⁴⁶⁹ Vgl. Fuchs, Rudi: Das Ideale Museum. Eine Kunst-Siedlung in der texanischen Wüste, in: Donald Judd: Architektur, Stuttgart 1991, S. 68

⁴⁷⁰ Complete Writings II, op. cit., S. 111.

hatte Judd schon auf der Einladung zur Eröffnung im Jahre 1986 selbstbewusst zu Ausdruck gebracht. *"Das Einzigartige dieser Installation liegt weder im Maßstab noch in der Größenordnung des ganzen, sondern in der Tatsache begründet, dass man hier der Kunst im Kontext ihrer architektonischen und natürlichen Umgebung begegnet - und nicht isoliert wie sonst in einer museologischen Anthologie."*⁴⁷¹

*As I said, the main purpose of the place in Marfa is the serious and permanent installation of art. I insist on this because nothing existing now, despite the growth of activity in museums and so-called 'public art', is sufficiently close to the interests of the best art. Museums are at best anthologies and 'public art' is always adventitious. But I also insist because the idea of permanent installations is in turn becoming debased. If it is, it's the end of a serious effort beyond the making of paintings and objects in my lifetime.*⁴⁷²

Wie dies auch Rudi Fuchs anmerkt, ist Marfa ein Ort der Sehnsucht.⁴⁷³

⁴⁷¹ Zitiert nach: Fuchs, Rudi: Das Ideale Museum. Eine Kunst-Siedlung in der texanischen Wüste, in: Donald Judd: Architektur, Stuttgart, S. 69.

⁴⁷¹ Complete Writings II, op. cit., S. 111.

⁴⁷² Complete Writings II, op. cit., S. 101.

⁴⁷³ Zitiert nach: Fuchs, Rudi: Das Ideale Museum. Eine Kunst-Siedlung in der texanischen Wüste, in: Donald Judd: Architektur, Stuttgart, S. 69.

XIII. Zusammenfassung

Für mich ist die von De Stijl, Bauhaus und Konstruktivismus angestrebte Kohärenz, die mehr Breite als Kohärenz ist, lebendig und nicht bedrückend.⁴⁷⁴

Die Architekturen Donald Judds ermöglichen es, die visionäre Gesamthaltung des Künstlers zu betrachten und seine Arbeiten in einen komplexen kultur- und kunsthistorischen Kontext zu stellen. Wie bei kaum einem anderen Künstler lässt sich seine generationsspezifische Evolution von dem durch das Dogma des akademischen Abstrakten Expressionismus beeinflussten Maler bis hin zum Bildhauer und Architekten verfolgen. Durch die zahlreichen Schriften des Künstlers entsteht das Bild eines kompromisslosen Verfechters künstlerischer Autonomie und Integrität. Wurde er in den sechziger Jahren dem Klassifizierungswahn der Kunstkritiker unterworfen und der Minimal Art zugeordnet, so zeigt sein späteres Werk deutlich eine Emanzipation von diesem Begriff. Seine Kunst, seine Architekturen und die Projekte für den öffentlichen Raum exemplifizieren seine formalen Grundsätze und führen auch das Label der Minimal Art ad absurdum.

Bei der Analyse seines Werkes sind auch verschiedene biographische Komponenten nicht zu vernachlässigen. Sowohl seine Jugend im Mittleren Westen der Vereinigten Staaten, die spärlich erfolgende künstlerische Inspiration der Jugendjahre, Weltwirtschaftskrise und nicht zuletzt der Zweite Weltkrieg haben maßgeblich zur Prägung seiner spezifischen Ästhetik beigetragen. In den späten vierziger Jahren und den fünfziger Jahren war seine Ausbildung von dem Wunsche des 'Nachholens' geprägt. Nicht nur in Sachen Kunst, sondern vor allem in der Literatur und der Philosophie empfand Judd Nachholbedarf. Die Künstler und Strömungen, die er in dieser Zeit durch die Literatur oder im Original im Museum entdeckte, haben auch für seine weitere Laufbahn nachhaltigen Einfluss ausgeübt. Insbesondere die Idee des 'Gesamtkunstwerkes' hatte es ihm angetan und er verfolgte fortan

⁴⁷⁴ Architektur 1989, op. cit.,

Prinzipien eines Ganzheitskonzeptes, welches die unselige Trennung von Kunst und Leben aufheben sollte. In seinen architektonischen Projekten sollte die Kunst ein integraler Bestandteil des Lebens, das heißt des alltäglichen Wohnens und Arbeitens sein. Diese Haltung beschränkte sich nicht auf sein eigenes Werk, sondern auch auf jenes befreundeter Künstler, mit welchen er eine Art Seelenverwandtschaft zu spüren schien.

Mit seinem ersten architektonischen Projekt hatte Judd explizit auch politische Ziele verfolgt. Nicht nur setzte er sich mit dem Kauf und der Umwandlung des Gebäudes in der Spring Street in New York City für den Erhalt eines historischen Gebäudes ein, was zum Ende der sechziger Jahre durchaus unüblich war in einer Stadt, in der alle Handlungen von Profitdenken geprägt sind. Ebenso ist der Kauf eine Stellungnahme zu den urbanistischen Plänen, die die Stadtverwaltung New Yorks für das Downtown-Gebiet entwickelt hatte und welche die Zerstörung ganzer Viertel nach sich gezogen hätten.

Der Stadt und dem dortigen Judds Meinung nach korrupten Kunstbetrieb den Rücken zu kehren, war eine sich aus seiner Haltung heraus ableitende Konsequenz, die vor dem Hintergrund des Vietnam-Krieges eine weitere Bedeutungsebene erhält.

Dem Feld der Architektur näherte sich Judd auf behutsame Weise, da er der Ansicht war, es existiere eigentlich schon ausreichend umbauter Raum. Demzufolge sind seine Projekte - von einer Ausnahme abgesehen - Umwandlungen, Metamorphosen des Vorgefundenen. Man könnte bei seinen architektonischen Eingriffen auch von Befreiungen sprechen, da er aus unscheinbaren Profanbauten erst deren formalen und ästhetischen Qualitäten herausschält und das Gebäude somit erst zur Architektur wird. Judd gibt an, eine "nicht-referentielle" Kunst zu machen und dennoch konstituiert sich bei der Analyse seiner Werke ein Spektrum von Künstlern, die ihn in seiner Arbeit beeinflusst haben und deren Werk notgedrungen auch bei der Rezeption und wissenschaftlichen Betrachtung der Juddschen Arbeiten eine Rolle spielen müssen. Auch Judds Verweigerung des städtischen Lebens und sein Rückzug nach Texas sind somit in eine amerikanische Tradition der Landflucht einzugliedern. Durch seinen Umzug rekreiert Judd unbewusst amerikanische Mythen des Vordringens in wildes

unbesiedeltes Land, die in Zusammenhang mit der Besiedlung des nordamerikanischen Kontinents stehen, sowie eine Hinwendung zur Natur, dem Naturschönen und agrarischen Lebensformen. Orientierte sich sein Vorhaben in Marfa, Texas, zunächst daran, Lebensraum für sich und seine Kinder zu schaffen, so erweitert sich die Idee immer mehr zu einem Gesamtkonzept hin, welches auch die Komponenten "Arbeiten" und "Ausstellen" gleichermaßen berücksichtigte. Judds Rückzug war nicht resignativer Ausrichtung, sondern vielmehr von äußerst visionärer Kraft.

In Marfa selbst sah Judd die Möglichkeit, fernab von den den Kunstbetrieb determinierenden Faktoren Kunst zu schaffen und mit dieser Kunst zu leben. Als er überdies durch die finanzielle Unterstützung der DIA Art Foundation in die Lage versetzt wurde, mit dem Fort D. A Russell einen größeren Komplex nach seinem Willen umzugestalten, wurde Marfa zu dem wesentlichen Projekt seines Lebens. Seine Vision von einer adäquaten und integren Form der Kunstpräsentation konnte hier in die Tat umgesetzt werden. Die Übersiedlung und das Leben im Südwesten der Vereinigten Staaten bewogen Judd zu einer weitergehenden Auseinandersetzung mit dem Ort und seiner Geschichte. So ist für seine Architekturentwürfe in Texas das Wiederbeleben der Lehmziegelbauweise ein kulturhistorischer Akt, der nicht originäre Bauformen der Region thematisiert, sondern auch einen mediokren und letztendlich kolonialistischen Baustil anklagt.

Die Ausstattung der umgewandelten Gebäude in Marfa kommt einem ikonographischen Programm gleich. Judd hat hier nicht nur einen Ausstellungsort seiner eigenen Kunst geschaffen, deren Hybris einer exklusiven Präsentation nicht in seinem Sinne lag, sondern vielmehr seine Wahlverwandten um sich geschart. Auch die Objekte, die er für seine Lebens- und Arbeitsräume ausgewählt hat, konstituieren ein Gesamtbild seiner Ideale in Form und Gestaltung. Ob nun Biedermeiermöbel, Bauhausklassiker oder indianisches Kunsthandwerk, all diese Objekte hat Judd nach Kriterien ausgesucht, die sich mit dem Material, der Form, der Funktion und auch mit dem Kontext befassen, in welchem diese Objekte entstanden sind. Über die Möbel entsteht auch eine Verbindung zu Architekten wie Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe oder Alvar Aalto, so dass man sich als Betrachter von Judds Architekturen auch über die Bauten und Entwürfe der zitierten

Architekten an Judds Ideale der Formgebung annähern kann. Allen von ihm geschätzten Architekten wie auch Judd selbst, war die Kontextualisierung der Architektur, das heißt das Bezug nehmen auf die Umgebung durch den Architekten und sein Projekt von epochaler Wichtigkeit. Judd rückt in die Nähe einiger Land Art-Künstler wenn er propagiert: "*Alle diese Ideen, die simpel und einfach sind, sind für die Leute schwer zu verstehen. Eine der schwierigsten ist die, das Land in Ruhe zu lassen: es in Ruhe zu lassen oder wieder in seinen natürlichen Zustand zu versetzen. Die natürliche Welt scheint für fast niemanden mehr zu existieren.*"⁴⁷⁵ In dieser und in weiteren Äußerungen artikuliert Judd seine Vorbehalte der industriellen Landgewinnung gegenüber und er plädiert für einen respektvollen Umgang mit der Natur und er knüpft daran eine fundamentale Kritik an der amerikanischen Gesellschaft, die all ihr Bemühen kommerziellen Überlegungen anpasste. Judds ökologische Überlegungen finden ihr Äquivalent in seiner Urbanismuskritik. Er beklagt, ahistorische Verhaltensweisen, mangelnde Verantwortung im Umgang mit dem städtischen Raum sowie fehlende Visionen im Umgang mit dem Organismus 'Stadt', der in seinen Augen nach dem Zweiten Weltkrieg in den U.S.A. durch die steigende Mobilität der Menschen und die Zersiedlung der Städte vollends sein Potential eingebüsst hätte.

Befasst man sich also mit den Architekturen und architektonischen Projekten Donald Judds, so wird man sich schnell der Tatsache gewahr, dass dies keine nicht ausschließlich eine Auseinandersetzung mit der gebauten Form bedeutet. Die Untersuchung der Juddschen Architekturen ermöglicht es vielmehr, die Entwürfe des Künstlers aus seinen Überlegungen zur Skulptur herzuleiten und sein Werk in einen spezifisch amerikanischen Kontext einzubetten und dessen Kompositästhetik wenigstens in Ansätzen aus der Architektur- und Baugeschichte herzuleiten. Judds Architekturrezeption war eine primär europäische und auch in der bildenden Kunst lassen sich nicht zuletzt über Lehrer wie Josef Albers mehr oder minder ausführliche Bezüge zum Bauhaus und anderen künstlerischen Bewegungen in Europa herleiten. Die reduktionistisch - 'minimal' anmutenden Skulpturen Judds sind also nur ein Teil, wenn auch ein wesentlicher - seiner künstlerischen

⁴⁷⁵ Judd, Donald: Kunst und Architektur, in: Museumsarchitektur. Texte und Projekte

Ausdrucksformen. Es bleibt jedoch zu unterstreichen, dass die minimale Erscheinungsform seiner skulpturalen Arbeiten häufig zu einer Fehleinschätzung seiner Gesamtwerkes, das eher 'maximal' als 'minimal' ausgelegt ist, geführt hat. Die Architektur und die eng damit verbundenen Möbelentwürfe müssen bei einer Neubetrachtung seines Werkes eine fundamentale Rolle spielen. Seine Eingriffe in bestehende Ensembles, seine Bereinigung baulicher Situationen, seine Verwendung einfacher Raumvolumina und perfekter Proportionen bei gleichzeitiger Beachtung des funktionalen Aspektes begrenzen den bereits vorhandenen Raum und schaffen ihn so gleichsam neu.

XIV. Biographische Notiz zu Donald Judd

- 1928 Donald Judd wurde am 3. Juni in Excelsior Springs (Missouri) geboren, Sohn von Effie (geb. Cowset) und Roy Clarence Judd. Verbringt seine Jugend im Mittleren Westen, in Philadelphia und New Jersey.
- 1946-47 Militärdienst in Korea
- 1948 Besucht die Art Students League in New York
- 1949-53 Studium an der Columbia University in New York, schließt mit dem Bachelor of Science Degree in Philosophie seine Studien ab. Seit 1953 lebt Judd in New York.
- 1957-62 Studium an der Columbia University in New York in Kunstgeschichte, Abschluss mit dem Degree eines Master of Arts
- 1959-65 Kunstkritiker in New York für die Zeitschriften Art News und Arts Magazine
- 1962-64 Lehrer am Brooklyn Institute of Arts and Sciences
- 1964 Heirat am 14. März mit Margaret Hughan (Julie) Finch
- 1965 Reise nach Stockholm und Paris
- 1967 Seminar für Bildhauerei an der Yale University in New Haven
- 1968 Retrospektive im Whitney Museum of American Art in New York. Ausstellungskuratorin: Barbara Haskell
27. Januar: Geburt seines Sohnes Flavin Starbuck
- 1969 Bezieht in New York das Haus Spring Street 101
- 1970 Retrospektive im Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven; Kunstverein Hannover; Whitechapel Art Gallery, London.
11. August: Geburt seiner Tochter Rainer Yingling
- 1971 Retrospektive im Pasadena Art Museum, Pasadena (Kalifornien)
Übersiedlung nach Marfa, Texas
- 1975 Retrospektive an der National Gallery of Canada, Ottawa.
Erarbeitung eines Catalogue Raisonné
- 1994 stirbt am 12. Februar in New York

- 1999 Ausstellung über Judds Verhältnis zur Farbe im Sprengel
Museum Hannover
- 2000 Einweihung der Installation Dan Flavins in der Chinati
Foundation, Marfa, Texas

XV. Ausstellungshistorie der Chinati Foundation

1987

Josef Albers, Prints
Barnett Newman, Notes, 1968
Robert Tiemann, Drawings

1988

Richard Paul Lohse, Gemälde der Richard Paul Lohse Stiftung

1989

Piet Mondrian, Drawing from the Sketchbook
Jan Schoonhoven, Drawings
John Wesley, Paintings

1990

El Lissitzky, Prints from Proun (1923) und Victory over the Sun (1923)
Günther Förg, Prints
Bonnie Lynch, Keramik

1991

Josef Albers, Drawings, Paintings, Photographs and Prints der Josef und
Anni Albers Foundation, Orange, Connecticut
John Chamberlain, Paintings on Paper
Agnes Martin, On A Clear Day
Barnett Newman, Notes (1968)
Claes Oldenburg, Anthology of Posters
Giovanni Battista Piranesi, Etchings
Art of Guatemala, Textiles, Masks, Paintings, Looms

1992

John Baldessari, Working Materials
Lynne Cohen, Six Photographs
Hendrik Goltzius, Engravings from The Haags Gemeentemuseum
Texas Quilts
Mexican Toys

1993

Barnett Newman, The Complete Prints

1994

Hyong-Keun Yun, Paintings

1995

Donald Judd, Untitled Horizontal Wall Works from the Permanent Collection

Ron Martin, Paintings and Sculptures

1996

Barnett Newman, Notes (1968)

1997

Dan Flavin, Drawings (1962-1975)

Barnett Newman, Notes (1968)

Rupert Deese, Stoneware

1998

John Wesley, Paintings and Gouaches, 1963-1993

Hamish Fulton, Drawings

Donald Judd, Drawings from the Permanent Collection

1999

Donald Judd, 16 Untitled Plywood Wall Works, 1976

Barnett Newman, Notes (1968)

Ilya Kabakov, Six Small Albums, 1972-1973

Rackstraw Downes, The Chinati Paintings, 1998-1999

2000

Donald Judd, 16 Untitled Plywood Wall Works, 1976

Barnett Newman, Notes (1968)

2001

Fred Sandback, Sculpture

XVI. Abbildungsverzeichnis:

Abb. 1

Donald Judd: Ohne Titel (BW 2122), Öl auf Leinwand, 77 x 61 cm, ca. 1950, aus: Donald Judd: Das Frühwerk 1955-1968, Bielefeld 2002, S. 54.

Foto: Nic Tenwiggenhorn

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 2

Donald Judd: Ohne Titel (B.W. 2111), Öl auf Leinwand, 127,5 x 117,7 cm, 1958, aus: Donald Judd: Das Frühwerk 1955-1968, Bielefeld 2002, S. 66.

Foto: Nic Tenwiggenhorn

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 3

Donald Judd: Ohne Titel (DSS 24), Öl auf Leinwand, 170 x 169,2 cm, 1961, aus: Donald Judd: Das Frühwerk 1955-1968, Bielefeld 2002, S. 80.

Foto: Nic Tenwiggenhorn

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 4

Donald Judd: Ohne Titel (DSS 23), schwarze Ölfarbe mit Aluminiumbackform auf Hartfaser auf Holz, 122,2 x 91,8 x 10,2 cm, 1961, aus: Donald Judd: Das Frühwerk 1955-1968, Bielefeld 2002, S. 79.

Foto: Nic Tenwiggenhorn

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 5

Donald Judd: Ohne Titel (DSS 65), galvanisiertes Eisen, sieben Teile, je 23 x 101,6 x 76,2 cm, Abstände je 23 cm, 1965, aus: Donald Judd: Das Frühwerk 1955-1968, Bielefeld 2002, S. 128.

Foto: Nic Tenwiggenhorn

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 6

101 Spring Street, New York, Aussenansicht, aus: Donald Judd: Architektur, Ostfildern bei Stuttgart 1989, S. 12.

Abb. 7

101 Spring Street, New York, Erdgeschoss, aus: Donald Judd: Architektur, Ostfildern bei Stuttgart 1989, S. 14.

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 8

101 Spring Street, New York, 1. Obergeschoss

aus: Donald Judd: Retrospective Furniture, Rotterdam 1993, S. 110.

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 9

101 Spring Street, New York, 1. Obergeschoss, Essraum mit einem Gemälde von Ad Reinhardt, einen Ausschnitt eines Wandgemäldes von David Novros und Tisch und Stühlen von Donald Judd, aus: Donald Judd: Architektur, Ostfildern bei Stuttgart 1989, S. 14.

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 10

101 Spring Street, New York, 2. Obergeschoss, Studio mit Werken von Donald Judd und Stühlen von Alvar Aalto, aus: Donald Judd: Architektur, Ostfildern bei Stuttgart 1989, S. 15.

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 11

101 Spring Street, New York, 3. Obergeschoss, Esszimmer mit einem Tisch von Donald Judd, Stühlen von Gerrit Rietveld und Arbeiten von Dan Flavin und Frank Stella, aus: Donald Judd: Retrospective Furniture, Rotterdam 1993, S. 112

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 12

101 Spring Street, New York, 4. Obergeschoss, Schlafräum mit Werken von John Chamberlain, Dan Flavin, Donald Judd und Lucas Samaras, Bett von Donald Judd, aus: Donald Judd: Retrospective Furniture, Rotterdam 1993, S. 23

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 13

Texas, Landkarte.

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 14

Marfa, Stadtplan, Visitor's Office

Abb. 15

Marfa, Texas, Main Street, aus: Kunst + Design. Donald Judd. Preisträger der Stankowski-Stiftung 1993, Ostfildern bei Stuttgart 1993, S. 39.

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 16

Marfa, Texas, Plan der Stadt, aus: Kunst + Design. Donald Judd. Preisträger der Stankowski-Stiftung 1993, Ostfildern bei Stuttgart 1993, S. 37.

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 17

Marfa, Texas, The Block (Mansana de Chinati), zweigeschossiges Wohngebäude (Aussenansicht), Innenhof, Brunnen und angrenzende östliche Halle, aus: Donald Judd: Architektur, Ostfildern bei Stuttgart 1989, S. 45.

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 18

Marfa, Texas, The Block (Mansana de Chinati), Östliches Gebäude und zweigeschossiges Haus, nach Westen, aus: Donald Judd: Architektur, Ostfildern bei Stuttgart 1989, S. 43.

Foto d. Verf.

Abb. 19

Dreieckiges Haus in Arroyo Grande, aus: Donald Judd: Architektur, Ostfildern bei Stuttgart 1989, S. 24.

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 20

Marfa, Texas, The Block (Mansana de Chinati), Östliches Gebäude, Dauerinstallation mit Werken von Donald Judd

Foto d. Verf.

Abb. 21

Marfa, Texas, The Block (Mansana de Chinati), Östliches Gebäude, Schlafzimmer mit indianischem Kunsthandwerk und deutschen Biedermeiermöbeln, aus: Donald Judd, New York/London 1988, S. 127.

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 22

Marfa, Texas, The Block (Mansana de Chinati), Westliches Gebäude, Dauerinstallation mit Werken von Donald Judd, aus: Donald Judd: Das Frühwerk 1955-1968, Bielefeld 2002, S.

Foto: Nic Tenwiggenhorn

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 23

Marfa, Texas, The Block (Mansana de Chinati), Westliches Gebäude, Bibliothek mit Möbeln von Donald Judd, aus: Donald Judd, New York/London 1988, S. 125.

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 24

Marfa, Texas, The Block (Mansana de Chinati), dreiseitige Lehmziegelmauer, aus: Donald Judd, New York/London 1988, fig. 87, S. 127.

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 25

Marfa, Texas, The Block (Mansana de Chinati), Badehaus zwischen dem zweigeschossigen Wohngebäude und dem östlichen Hallengebäude, Foto d. Verf.

Abb. 26

Marfa, Texas, The Block (Mansana de Chinati), Pergola von Donald Judd, Foto d. Verf.

Abb. 27

Marfa, Texas, The Block (Mansana de Chinati), Pool von Donald Judd, Foto d. Verf.

Abb. 28

Marfa, Texas, The Block (Mansana de Chinati), Entwurf für den Gesamtkomplex mit weiteren Gebäuden, aus: Donald Judd: Architektur, Ostfildern bei Stuttgart 1989, S. 49.

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 29

Marfa, Texas, The Bank (Architecture Studio), Aussenansicht, aus: Kunst + Design. Donald Judd. Preisträger der Stankowski-Stiftung 1993, Ostfildern bei Stuttgart 1993, S. 58.

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 30

Marfa, Texas, The Bank (Architecture Studio), Erdgeschoss, Tische und Stühle von Donald Judd, Tisch amerikan. Provenienz aus dem 19. Jahrhundert, an die Wand gelehnt: Fenster von Frank Lloyd Wright, aus: Kunst + Design. Donald Judd. Preisträger der Stankowski-Stiftung 1993, Ostfildern bei Stuttgart 1993, S. 59.

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 31

Marfa, Texas, The Bank (Architecture Studio), Erdgeschoss, Zustand vor der Renovierung, Reproduktion des Verfassers

Abb. 32

Marfa, Texas, The Bank (Architecture Studio), Erdgeschoss, Tische und Stühle sowie Gemälde von Donald Judd, aus: Kunst + Design. Donald Judd. Preisträger der Stankowski-Stiftung 1993, Ostfildern bei Stuttgart 1993, S. 60.

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 33

Marfa, Texas, The Bank (Architecture Studio), Erdgeschoss, Wandgemälde an der Stirnwand der ehemaligen Schaltherhalle, Foto d. Verf.

Abb. 34

Marfa, Texas, The Bank (Architecture Studio), Erdgeschoss, Fenster von Frank Lloyd Wright, Foto d. Verf.

Abb. 35

Marfa, Texas, The Bank (Architecture Studio), Obergeschoss, Metallmöbel von Donald Judd

Foto d. Verf.

Abb. 36

Marfa, Texas, The Bank (Architecture Studio), Obergeschoss, Zeichentisch von Donald Judd, Stuhl von Gerrit Rietveld, Foto d. Verf.

Abb. 37

Marfa, Texas, The Bank (Architecture Studio), Obergeschoss, Schreibtisch von Donald Judd, Stuhl von Gerrit Rietveld, Stuhl von Mies van der Rohe, Foto d. Verf.

Abb. 38

Marfa, Texas, The Bank (Architecture Studio), Möbel von Alvar Aalto, Gemälde von John Chamberlain, im Hintergrund Stuhl von Donald Judd, Foto d. Verf.

Abb. 39

Marfa, Texas, The Bank (Architecture Studio), Schrank von Donald Judd, Stuhl von Gerrit Rietveld, Foto d. Verf.

Abb. 40

Marfa, Texas, The Bank (Architecture Studio), Obergeschoss, Schlafzimmer, Bett von Donald Judd, Foto d. Verf.

Abb. 41

Marfa, Texas, The Cobb House, Gemälde von Donald Judd, aus: Donald Judd: Das Frühwerk 1955-1968, Bielefeld 2002, S.

Foto: Nic Tenwiggenhorn

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 42

Marfa, Texas, Whyte Building, Innenansicht mit Gemälden von Donald Judd und Möbeln von Rudolf Schindler, Foto d. Verf.

Abb. 43

Marfa, Texas, Art Studio, Innenansicht mit Arbeiten und Tischen von Donald Judd, aus: Donald Judd: Retrospective Furniture, Rotterdam 2002, S. 88.

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 44

Marfa, Texas, The Chinati Foundation, Grundriss

Abb. 45

Marfa, Texas, The Chinati Foundation, Verteilung der Kunstwerke

Abb. 46

Marfa, Texas, The Chinati Foundation. The Artillery Sheds, Zustand während der Umbauarbeiten, Foto: Archiv der Chinati Foundation, Marfa, Texas

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 47

Marfa, Texas, The Chinati Foundation. The Artillery Sheds, Aussenansicht, Foto d. Verf.

Abb. 48

Marfa, Texas, The Chinati Foundation. The Artillery Sheds, Aussenansicht (Stirnseite), Foto d. Verf.

Abb. 49

Marfa, Texas, The Chinati Foundation. The Artillery Sheds, Seitenansicht, Foto d. Verf.

Abb. 50

Marfa, Texas, The Chinati Foundation. The Artillery Sheds, Innenansicht, Foto: Florian Holzherr

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 51

Marfa, Texas, The Chinati Foundation. The Artillery Sheds, Innenansicht, Foto: Florian Holzherr

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 52

Marfa, Texas, The Chinati Foundation. The Artillery Sheds, Innenansicht, Foto d. Verf.

Abb. 53

Marfa, Texas, The Chinati Foundation. The Artillery Sheds, Innenansicht, Foto d. Verf.

Abb. 54

Marfa, Texas, The Chinati Foundation. The Artillery Sheds, Innenansicht, Foto d. Verf.

Abb. 55

Marfa, Texas, The Chinati Foundation, Dauerinstallation von Betonarbeiten von Donald Judd, aus: Donald Judd, New York/London 1988, Frontispiece A, Foto: Paul Hester

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 56

Marfa, Texas, The Chinati Foundation, Dauerinstallation von Betonarbeiten von Donald Judd

Foto: Florian Holzherr

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 57

Marfa, Texas, The Chinati Foundation, Dauerinstallation von Betonarbeiten von Donald Judd, Foto d. Verf.

Abb. 58

Marfa, Texas, The Chinati Foundation, Dauerinstallation von Betonarbeiten von Donald Judd, Foto d. Verf.

Abb. 59

Marfa, Texas, The Chinati Foundation, Dauerinstallation von Betonarbeiten von Donald Judd, Foto d. Verf.

Abb. 60

Marfa, Texas, The Chinati Foundation, Arena, Aussenaufnahme, Foto des Verf.

Abb. 61

Marfa, Texas, The Chinati Foundation, Arena, Aussenaufnahme, Seitenansicht, Foto d. Verf.

Abb. 62

Marfa, Texas, The Chinati Foundation, Arena, Aussenaufnahme mit Innenhofmauer, Foto d. Verf.

Abb. 63

Marfa, Texas, The Chinati Foundation, Arena, Innenaufnahme nach Norden, Foto d. Verf.

Abb. 64

Marfa, Texas, The Chinati Foundation, Arena, Innenaufnahme nach Süden, Foto d. Verf.

Abb. 65

Marfa, Texas, The Chinati Foundation, Arena, Innenaufnahme nach Norden vom ersten Obergeschoss aus fotografiert

Foto: Florian Holzherr

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 66

Marfa, Texas, The Chinati Foundation, Arena, Erdgeschoss, Küche, Foto d. Verf.

Abb. 67

Marfa, Texas, The Chinati Foundation, Arena, Aussenaufnahme des Pools in der Umfriedung, Foto d. Verf.

Abb. 68

Marfa, Texas, The Chinati Foundation, Arena, Aussenaufnahme des Poolbereiches und der Einfriedung, Blick auf die Baracken des Forts, Foto d. Verf.

Abb. 69

Marfa, Texas, The Chinati Foundation, Arena, Detailaufnahme: Einstieg in das Poolbecken, Foto d. Verf.

Abb. 70

Marfa, Texas, The Chinati Foundation, Arena, Sitzgruppe in der Umfriedung, Foto d. Verf.

Abb. 71

Marfa, Texas, The Chinati Foundation, Arena, Weg aus Ziegelsteinen durch die Umfriedung, Foto d. Verf.

Abb. 72

Marfa, Texas, The Chinati Foundation, Arena, Aussenaufnahme, Blick durch die Pforte der Umfriedung auf das Arena-Gebäude, Foto d. Verf.

Abb. 73

Marfa, Texas, The Chinati Foundation, Arena, Aussenbereich, Werk 'Sea Lava Circles' (1988) von Richard Long, Foto d. Verf.

Abb. 74

Marfa, Texas, The Chinati Foundation, Arena, Innenraum, Skulptur von David Rabinowitch, Foto d. Verf.

Abb. 75

Marfa, Texas, The Chinati Foundation, Claes Oldenburg und Coosje van Bruggen: Monument to the Last Horse (1991), Foto d. Verf.

Abb. 76

Marfa, Texas, The Chinati Foundation, Ilya Kabakov: School No. 6 (1993), Aussenansicht des Gebäudes, Foto d. Verf.

Abb. 77

Marfa, Texas, The Chinati Foundation, Ilya Kabakov: School No. 6 (1993), Innenansicht, Foto: Florian Holzherr

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 78

Marfa, Texas, The Chinati Foundation, Ilya Kabakov: School No. 6 (1993), Innenansicht, Foto: Florian Holzherr

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 79

Marfa, Texas, The Chinati Foundation, Ilya Kabakov: School No. 6 (1993), Innenansicht, Foto d. Verf.

Abb. 80

Marfa, Texas, The Chinati Foundation, Dan Flavin: Untitled, Marfa project (1996), Foto: Florian Holzherr

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 81

Marfa, Texas, The Chinati Foundation, Carl Andre: Poems (1958-1972), Foto d. Verf.

Abb. 82

Marfa, Texas, The Chinati Foundation, Roni Horn: Things That Happen Again (1986), Foto: Florian Holzherr

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 83

Marfa, Texas, The Chinati Foundation, Richard Paul Lohse: Gemälde der Richard Paul Lohse Stiftung in Zürich, Ausstellung im Jahr 1988. Foto d. Verf.

Abb. 84

Marfa, Texas, The Chinati Foundation, Donald Judd: Untitled horizontal works from the permanent collection, Ausstellung im Jahr 1995

Abb. 85

Marfa, Texas, The Chinati Foundation, Chamberlain Building, Seitenansicht, aus: Kunst + Design. Donald Judd. Preisträger der Stankowski-Stiftung 1993, Ostfildern bei Stuttgart 1993, S. 88.

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 86

Marfa, Texas, The Chinati Foundation, Chamberlain Building, Innenansicht, Foto: Florian Holzherr

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 87

Marfa, Texas, The Chinati Foundation, Chamberlain Building, Innenansicht, Türdetail, aus: Kunst + Design. Donald Judd. Preisträger der Stankowski-Stiftung 1993, Ostfildern bei Stuttgart 1993, S. 87.

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 88

Marfa, Texas, The Chinati Foundation, Chamberlain Building, Verteilung der Skulpturen

Abb. 89

Marfa, Texas, The Chinati Foundation, Die Betongebäude, aus: Donald Judd: Architektur, Ostfildern bei Stuttgart 1989, S. 86.

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 90

Marfa, Texas, The Chinati Foundation, Die Betongebäude, Grundriss des Areals, aus: Donald Judd: Architektur, Ostfildern bei Stuttgart 1989, S. 87.

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 91

Marfa, Texas, The Chinati Foundation, Die Betongebäude, aus: Donald Judd: Architektur, Ostfildern bei Stuttgart 1989, S. 87.

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 92

Eichholteren, Küssnacht am Rigi, Luftaufnahme, Foto: Franziska Bodmer Mancia, Bruno Mancia, FBM Studio AG, Zürich

Abb. 93

Eichholteren, Küssnacht am Rigi, Aussenaufnahme vom See aus, Foto d. Verf.

Abb. 94

Eichholteren, Küssnacht am Rigi, Frontalansicht von der Seeseite, Foto: Franziska Bodmer Mancia, Bruno Mancia, FBM Studio AG, Zürich

Abb. 95

Eichholteren, Küssnacht am Rigi, Entwurfszeichnung von Donald Judd, aus: Donald Judd: Architektur, Stuttgart 1991, S. 30.

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 96

Eichholteren, Küssnacht am Rigi, die ursprünglichen Pläne des Hotels mit den Korrekturen Donald Judds, Reproduktion: Judd Foundation, Marfa, Texas

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 97

Eichholteren, Küssnacht am Rigi, Längsschnitt und Querschnitt, aus: Donald Judd: Eichholteren, Stuttgart 1994, S. 29.

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 98

Eichholteren, Küssnacht am Rigi, Grundriss Erdgeschoss, aus: Donald Judd: Eichholteren, Stuttgart 1994, S. 25.

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 99

Eichholteren, Küssnacht am Rigi, Grundriss 1. Obergeschoss, aus: Donald Judd: Eichholteren, Stuttgart 1994, S. 26.

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 100

Eichholteren, Küssnacht am Rigi, Grundriss 2. Obergeschoss, aus: Donald Judd: Eichholteren, Stuttgart 1994, S. 27.

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 101

Eichholteren, Küssnacht am Rigi, Ursprungszustand des Thekenbereiches, Foto: Franziska Bodmer Mancia, Bruno Mancia, FBM Studio AG, Zürich

Abb. 102

Eichholteren, Küssnacht am Rigi, Ursprungszustand des Gastraumes, Foto: Franziska Bodmer Mancia, Bruno Mancia, FBM Studio AG, Zürich

Abb. 103

Eichholteren, Küssnacht am Rigi, Erdgeschoss, Innenraumgestaltung und Möbel von Donald Judd, aus: Donald Judd: Eichholteren, Stuttgart 1994, S. 35.

Foto: Franziska Bodmer Mancía, Bruno Mancía, FBM Studio AG, Zürich

Abb. 104

Eichholteren, Küssnacht am Rigi, Erdgeschoss, Innenraumgestaltung und Bett von Donald Judd, aus: Donald Judd: Eichholteren, Stuttgart 1994, S. 37.

Foto: Franziska Bodmer Mancía, Bruno Mancía, FBM Studio AG, Zürich.

Abb. 105

Eichholteren, Küssnacht am Rigi, 1. Obergeschoss, Innenraumgestaltung und Arbeit von Donald Judd, Bett von Andreas Christen, Stühle von Alvar Aalto, aus: Donald Judd: Eichholteren, Stuttgart 1994, S. 41.

Foto: Franziska Bodmer Mancía, Bruno Mancía, FBM Studio AG, Zürich.

Abb. 106

Eichholteren, Küssnacht am Rigi, 1. Obergeschoss, Innenraumgestaltung und Möbel von Donald Judd, aus: Donald Judd: Eichholteren, Stuttgart 1994, S. 44.

Foto: Franziska Bodmer Mancía, Bruno Mancía, FBM Studio AG, Zürich.

Abb. 107

Eichholteren, Küssnacht am Rigi, 1. Obergeschoss, Innenraumgestaltung von Donald Judd, aus: Donald Judd: Eichholteren, Stuttgart 1993, S. 45.

Foto: Franziska Bodmer Mancía, Bruno Mancía, FBM Studio AG, Zürich.

Abb. 108

Eichholteren, Küssnacht am Rigi, Bootshaus, Innenraumgestaltung von Donald Judd, Bett von Andreas Christen, aus: Donald Judd: Eichholteren, Stuttgart 1994, S. 60.

Foto: Franziska Bodmer Mancía, Bruno Mancía, FBM Studio AG, Zürich.

Abb. 109

Donald Judd: Tisch, Kiefer, 1975, aus: Donald Judd: Retrospective Furniture, Rotterdam 1993, S. 25.

Abb. 110

Donald Judd: Doppelbett, Kiefer, 1982, aus: Donald Judd: Retrospective Furniture, Rotterdam 1993, S. 41.

Abb. 111

Donald Judd: Bank, Lackiertes Aluminium, 1984, aus: Donald Judd: Retrospective Furniture, Rotterdam 1993, S. 57.

Abb. 112

Donald Judd: Stühle, Sperrholz 1991, aus: Donald Judd: Retrospective Furniture, Rotterdam 1993, S. 77.

Abb. 113

Anonymer Schaukelstuhl mit Armlehnen, ca. 1850 bis 1860, Hancock Shaker Village, Pittsfield, Massachusetts, aus: Hughes, Robert: American Visions. The Epic History of Art in America, London 1997, S. 47.

Abb. 114

Frank Lloyd Wright: Stuhlpaar aus dem Atelier Wrights in Oak Park, Illinois, Eiche, Pinie, Leder (ersetzt), 1898-1902, aus: American Arts & Crafts: Virtue in Design, Los Angeles 1990, S. 93.

Abb. 115

Gerrit Rietveld: Red-Blue Chair, bemaltes Holz, 1918, aus: American Arts & Crafts: Virtue in Design, Los Angeles 1990, S. 93.

Abb. 116

Ayala de Chinati, Las Casas, Aussenaufnahme, Wasserspeicher und Rundmauern, aus: Kunst + Design. Donald Judd. Preisträger der Stankowski-Stiftung 1993, Ostfildern bei Stuttgart 1993, S. 123.

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 117

Donald Judd: Ohne Titel (1977), "Skulptur" Ausstellung in Münster 1977, Foto d. Verf.

Abb. 118

Donald Judd: Vorschlag für Providence, aus: Donald Judd: Architektur, Ostfildern bei Stuttgart 1989, S. 103.

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 119

Donald Judd: Projekt für den Kreisverkehr außerhalb von Belley, aus: Donald Judd: Architektur, Ostfildern bei Stuttgart 1989, S. 123.

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 120

Donald Judd: Brunnenanlage in Winterthur, Schweiz, Entwurfszeichnung, Foto d. Verf.

Abb. 121

Donald Judd: Brunnenanlage Winterthur, Schweiz, Foto: Stadtverwaltung Winterthur

Abb. 122

Donald Judd: Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Ausstellungsraum für Barockmöbel, Foto: MAK, Wien

Abb. 123

Donald Judd: Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Stage Set, (1991) Wiener Stadtpark, Foto: MAK, Wien

Abb. 124

Donald Judd: Fußboden im Paleis Lange Voorhout, Den Haag, Foto: Paleis Lange Voorhout

Abb. 125

Bahnhof Ost, Basel: Architekturbüro Zwimpfer & Partner, Entwurfszeichnung von Donald Judd, aus: Kunst + Design. Donald Judd. Preisträger der Stankowski-Stiftung 1993, Ostfildern bei Stuttgart 1993, S. 149.

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 126

Bahnhof Ost, Basel: Architekturbüro Zwimpfer & Partner, Foto: Monika Spiluttini

Abb. 127

Donald Judd: Kunsthaus Bregenz, Verwaltungsbau, Entwurfszeichnung, aus: Kunst + Design. Donald Judd. Preisträger der Stankowski-Stiftung 1993, Ostfildern bei Stuttgart 1993, S. 148.

© Kunsthaus Bregenz

Abb. 128

Donald Judd: Kunsthaus Bregenz, Verwaltungsbau, Architekturmodell, Foto: Kunsthaus Bregenz

Abb. 129

Robert Smithson: Spiral Jetty, aus Steinen aufgeschüttete Spiralform im Großen Salzsee von Utah, 1970

Abb. 130

Walter de Maria: Lightning Field, bei Quemado, New Mexico, 1977

Abb. 131

James Turrell: Roden Crater, San Francisco Peaks, nördlich von Flagstaff, Arizona

Abb. 132

Hortus Conclusus, Holzschnitt aus dem Jahr 1487, aus: Aben, Rob; Witt, Saskia d: The Enclosed Garden, Rotterdam 1999, S. 37

Abb. 133

Häuser innerhalb einer umlaufenden Mauer oder ausserhalb oder zwischen zwei Mauern, aus: Donald Judd: Architektur, Ostfildern bei Stuttgart 1989, S. 35.

© Judd Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 134

Mies van der Rohe: Barcelona Pavillon, Foto d. Verf.

Abb. 135

Mies van der Rohe: Barcelona Pavillon, Foto d. Verf.

Abb. 136

Le Corbusier: Villa Savoie, Poissy, 1928-1930, aus: Aben, Rob; Wit, Saskia d: The Enclosed Garden, Rotterdam 1999, S. 105.

Abb. 137

Asher B. Durand: Kindered Spirits (1849), The New York Public Library

Abb. 138

Thomas Cole: Blick vom Mount Holyoke, Northhampton, Massachusetts, nach einem Gewitter (The Oxbow) (1836), The Metropolitan Museum of Art, New York

Abb. 139

Asher B. Durand: Fortschritt (1853), The Warner Collection of Gulf States Paper Corporation, Tuscaloosa, AL

Abb. 140

Frank Lloyd Wright: Project "A Home in a Prairie Town", 1900, in: Brooks, H. Allen: Frank Lloyd Wright and the Prairie School, New York 1984, S. 49.

Abb. 141

Frank Lloyd Wright: Como Orchards Summer Colony (1909-10), University Heights, Darby, Montana, Vogelperspektive, in: Frank Lloyd Wright: Architect, New York 1994, S. 328.

Abb. 142

Frank Lloyd Wright: Taliesin III, in: in: Frank Lloyd Wright: Architect, New York 1994, S. 175.

Abb. 143

Frank Lloyd Wright, Fallingwater, Mill Run, Pennsylvania, 1934-1937, aus: Frank Lloyd Wright: Architect, New York 1994, S. 234.

Abb. 144

Frank Lloyd Wright: Taliesin West, Scottsdale, Arizona, 1937-1938, Lage in der Wüste, aus: Frank Lloyd Wright: Architect, New York 1994S. 105.

Abb. 145

Frank Lloyd Wright: Taliesin West, Scottsdale, Arizona, 1937-1938, Foto d. Verf.

Abb. 146

Frank Lloyd Wright: Taliesin West, Scottsdale, Arizona, 1937-1938, Foto d. Verf.

Abb. 147

Mies van der Rohe: Seagram Building, New York (1954-58), aus: Cohen, Jean-Louis: Ludwig Mies van der Rohe, Basel/Berlin/Boston 1995, S. 77.

Abb. 148

Mies van der Rohe: Hofhäuser: Innenperspektive, Gruppe aus drei Hofhäusern (1938), Haus mit Innenhof und Garage (1934), Haus Ulrich Lange, Krefeld (1935). Alle Entwürfe blieben unrealisiert, aus: Cohen, Jean-Louis: Ludwig Mies van der Rohe, Basel/Berlin/Boston 1995, S. 77.

Abb. 149

Adobegebäude, Taos, New Mexico, 1915, Foto: R.M. Schindler, aus: R.M. Schindler: Bauten und Projekte, Ostfildern bei Stuttgart 2001, S. 182.

Abb. 150

Rudolph M. Schindler: Log House (1916-1918)

Abb. 151

Rudolph M. Schindler: Haus für Rudolph M. Schindler und Clyde Chace auch 'Kings Road Haus' (1921/22) genannt. Blick in Schindlers Atelier, aus: R.M. Schindler: Bauten und Projekte, Ostfildern bei Stuttgart 2001, S. 30.

Abb. 152

Rudolph M. Schindler: Wohnhaus für John J. Buck (1934), aus: R.M. Schindler: Bauten und Projekte, Ostfildern bei Stuttgart 2001, S. 183.

Abb. 153

Alvar Aalto: Paimio Tuberkulose Sanatorium, Paimio, Finnland (1929-33), aus Alvar Aalto: Between Humanism and Materialism, New York 1998, S. 160.

Abb. 154

Alvar Aalto: Villa Mairea, Wohnhaus für Maire und Harry Gullichsen, Noormarkku, Finnland (1938-39), aus Alvar Aalto: *Between Humanism and Materialism*, New York 1998, S. 202.

Abb. 155

Louis I. Kahn: Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas, Aussenansicht, Foto d. Verf.

Abb. 156

Louis I. Kahn: Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas, Aussenansicht, Foto d. Verf.

Abb. 157

Louis I. Kahn: Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas. Aussenansicht mit Park, Foto d. Verf.

Abb. 158

Louis I. Kahn: Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas, Detail des Portikus, Foto d. Verf.

Abb. 159

Louis I. Kahn: Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas, Innenansicht

Abb. 160

Louis I. Kahn: Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas, Detail der Belichtung

Abb. 161

Charles Moore: Piazza D' Italia, New Orleans, Foto d. Verf.

Abb. 162

Philipp Johnson: At & T Building, New York, aus: Donald Judd: *Architektur*, Münster 1989, S. 149.

Abb. 163

Danzeisen & Voser: Goldzackwerke, aus: Donald Judd: *Architektur*, Münster 1989, S. 175.175.

XVII. Literaturverzeichnis:

XVII.1. Schriften des Künstlers:

Die Schriften des Künstlers, die bis zum Jahr 1986 entstanden sind, liegen in 2 Bänden vor:

Complete Writings 1975-1986, Van Abbemuseum Eindhoven 1987
(Complete Writings I)

Complete Writings 1959-1975; Gallery Reviews, Book Reviews, Articles, Letters to the Editor, Reports, Statements, Complaints, New York (Complete Writings II)

Weiter existieren Auszüge bereits publizierter Partien oder auch unveröffentlichtes Material:

Bilderstreit, in: Art & Design, Juli/August 1989, S. 51-52

Una Stanza per Panza, Part I, in: Kunst Intern, Nr. 4, Mai/Juni 1990, S. 13-21

Una Stanza per Panza, Part II, in: Kunst Intern, Nr. 5, Juli/August 1990, S. 72-77

Una Stanza per Panza, Part III, in: Kunst Intern, Nr. 6, September/Oktober 1990, S. 89-95

Una Stanza per Panza, Part IV, in: Kunst Intern, Nr. 7, November/Dezember 1990, S. 93-99

Nie wieder Krieg, in: Donald Judd. Architektur, Stuttgart 1991, S. 10-16

Josef Albers, in: Josef Albers, The Chinati Foundation, Marfa 1991, S. 7-25

21 February 93, in: Donald Judd: Large Scale Works, New York 1993, S. 9-13

It's hard to find a good lamp, in: Donald Judd: Furniture Retrospective, Rotterdam 1993, S. 7-21

Eichholteren, Switzerland, in: Donald Judd: Furniture Retrospective, Rotterdam 1993, S. 99

Marfa, Texas - Concrete Buildings, in: Donald Judd: Furniture Retrospective, Rotterdam 1993, S. 103

101 Spring Street, New York City, in: Donald Judd: Furniture Retrospective, Rotterdam 1993, S. 109-113

Some aspects of color in general and red and black in particular, Amsterdam 1993

XVII.2. Ausstellungskataloge:

Donald Judd, Whitney Museum of American Art, New York 1968

Donald Judd, Kunstverein Hannover, Hannover 1970

Donald Judd, Pasadena Art Museum, Pasadena 1971

Donald Judd, Catalogue Raisonné of Paintings, Objects and Wood-Blocks 1960-1974, National Gallery of Canada, Ottawa 1975

Donald Judd, Skulpturen, Kunsthalle Bern, Bern 1976

Donald Judd, Zeichnungen/Drawings 1956-1976, Kunstmuseum Basel, Basel 1976

Donald Judd, Moderne Galerie Bottrop, Bottrop 1977

"Skulptur".Ausstellung in Münster 1977, Münster 1977

Donald Judd, Möbel/Furniture, Zürich 1986

The Chinati Foundation - La Fundación Chinati, Marfa 1987

Donald Judd, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven/Kunsthalle Düsseldorf/ARC Paris/Fundación Miró, Barcelona, 1987/88

Donald Judd, Whitney Museum of American Art, New York; Dallas Museum of Art, New York 1988/89

Donald Judd: Architektur, Münster 1989 (Architektur 1989)

Donald Judd, Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1989

Donald Judd, Architektur, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien, Stuttgart 1991

Donald Judd, Large-Scale Works, The Pace Gallery, New York 1993

Donald Judd, Furniture Retrospective, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam/Villa Stuck, München, Rotterdam 1993 (Donald Judd: Furniture 1993)

Donald Judd: Prints and Works in Editions, Köln/New York 1993

Kunst & Design: Donald Judd, Preisträger der Stankowski-Stiftung 1993, Ostfildern bei Stuttgart 1993 (Kunst & Design 1993)

Donald Judd, Sculpture, The Pace Gallery, New York 1994

Donald Judd: The Moscow Installation, Galerie Gmrzynska, Köln 1994

Donald Judd: Colorist, Ostfildern 2000

Donald Judd: Das Frühwerk 1955-1968, Bielefeld 2002

XVII.3. Sekundärliteratur:

Aben, Rob; De Wit, Saskia: The Enclosed Garden, History and Development of the Hortus Conclusus and its Reintroduction into the Present-day Urban Landscape, Rotterdam 1999. (The Enclosed Garden 1999)

Achleitner, Friedrich (Hg.): Die Ware Landschaft. Eine kritische Analyse des Landschaftsbegriffes, Salzburg 1977.

Ackerman, James: Sculpture in the Context of Architecture, in: Art and Architecture, Marfa 2000, S. 13-30.

Adams, Willi Paul: Die Ausbildung amerikanischen Nationalbewusstseins und amerikanischer Kultur im 18. und 19. Jahrhundert, in: Bilder aus der Neuen Welt. Amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts, München, 1988, S. 31-35.

Agee, William C.: Don Judd, in: Donald Judd (Kat.), Whitney Museum of American Art, New York, 1968, unpaginiert.

Agee, William C. : Unit, Series, Site: A Judd Lexicon, in: Art in America, Mai/Juni 1975, S. 40-49.

Agee, William C.: The Language of Space, in: Architectural Digest, August 1986, pp. 40-46.

Agee, William C.: Donald Judd in Retrospect: An Appreciation, in: Donald Judd. Sculpture (Kat.), The Pace Gallery, New York 1994, S. 5-17.

Alberti, Leon Battista: De re aedificatoria, Zehn Bücher über die Baukunst, Übersetzung von Max Theuer, Darmstadt 1991, unveränderte Originalausgabe der 1. Auflage, Wien 1912.

Alloway, Lawrence: Topics in American Art since 1945, New York 1975.

American Landscape, in: Art in America, Bd. 64, January-February 1976.

American Paradise. The World of the Hudson River School, Kat. New York, The Metropolitan Museum of Art 1987

American Sculpture, in Artforum, special issue, Bd. 5, Nr. 10, June 1967

American Sublime: Landscape Painting in the United States 1820-1880, London 2002

Anscombe, Isabelle; Gere, Charlotte: Arts & Crafts in Britain and America, New York 1978.

Arcadia Revisited. The Place of Landscape, 1997

Art and Architecture, A Symposium Hosted by The Chinati Foundation, Marfa, Texas, on April 25 and 26, 1998, Marfa 2000.

Art in the Landscape, A Symposium hosted by The Chinati Foundation, Marfa, Texas, on September 30 and October 1, 1995, Marfa 2000

Art Minimal II: De la surface au plan, Bordeaux, 1986.

Art of the Sixties and Seventies. The Panza di Biumo Collection, New York 1988.

Art Outdoors, Sondernummer von Studio International, Nr. 193, März/April 1977.

Artificial Nature, Kat. Athens, Deste Foundation for Contemporary Art, 1990

Baker, Elizabeth: Judd the Obscure, in: Art News 47, April 1968, p. 45.

Baker, Elizabeth: Artworks on the Land, in: Art in America, January-February 1976.

Baker, Kenneth: Donald Judd: Past Theory, in: Artforum, Sommer 1977, S. 46/47.

Baker, Kenneth: Dia: The Gusher Dries, in: Art & Antiques, Juni 1984, S. 13-14.

Baker, Kenneth: Minimalism, New York 1988.

Batchelor, David: A Small Kind of Order: Donald Judd, in: Artscribe International, November/Dezember 1989, S. 62-67.

Battock, Gregory: Minimal Art. A Critical Anthology, Berkeley/Los Angeles/London 1995 (1968).

Baumüller, Barbara; Kuder, Ulrich; Zoglauer, Thomas (Hg.): Inszenierte Natur. Landschaftskunst im 19. und 20. Jahrhundert, Stuttgart 1997.

Beal, Daphne: The Chinati Foundation: A Museum in Process, in: Art in America, October 2000, S. 116 ff.

Beardsley, John: Earthworks and Beyond. Contemporary Art in the Landscape, New York 1989.

Beck, Hubert: Die Ikonographie der Stadt: Das Zögern vor der Stadt-Thematik, in: Bilder aus der Neuen Welt. Amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts, München, 1988, S. 114-120.

The Beckoning Land: Nature and the American Artist. A Selection of Nineteenth Century Painting, Atlanta 1971.

Belting, Hans: Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren, München 2002.

Benedikt, Michael: Sculptures as Architecture, New York letter, 1966-67, in: Battock, Gregor (Hrsg.) Minimal Art, New York, 1974.

Benedikt, Michael: Untitled (Five Themes), in: Art and Architecture, Marfa 2000, S. 109-125.

Bennett, Lee: Presidio County and its Eras, in: San Angelo Standard-Times, 4. Juli 1976, S. 14-15.

Berger, Sibylle: Zeichen in der Natur. Umgangsweisen zeitgenössischer Künstler mit gewachsenen Materialien und natürlichen Prozessen: Die Dimension Landschaft, Hamburg 1989.

Beveridge, Karl; Burn, Ian: Don Judd (1975), in: Stemmrich, Gregor (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden; Basel 1995, S. 498.

Bianchi, Paolo: Künstlergärtner. Vom spektakulären Ort der Land Art zum gewöhnlichen Ort der Plant Art, in: Kunstforum international, Bd. 145, Mai-Juni 1999.

Bois, Yves-Alain: The Inflection, in: Donald Judd. *New Sculpture* (Kat.), The Pace Gallery, New York 1991, unpaginiert.

Boller, Paul F.: American Transcendentalism 1830-1860, New York 1974.

Borchard, Rolf/Burckhard, Lucius: Elysische Felder. Landschaftsgärten und ihre Bauten, Berlin 1987.

Boris, Ellen: Art and Labor: Ruskin, Morris, and the Craftsman Ideal in America, Philadelphia 1986.

Bowman Greene, Leslie: American Arts & Crafts: Virtue in Design, Los Angeles 1990.

Brenson, Michael: An Unwavering Vision: Donald Judd at Whitney, The New York Times, 21. Oktober 1988.

Brenson, Michael: Art View, in: New York Times, 13.11.1988.

Brownlee, David B.; De Long, David G.: Louis I. Kahn, In the Realm of Architecture, London 1997.

Bruggen, Coosje van; Oldenburg, Claes: Why Run Into Buildings When You Can Walk Between Them?, in: *Art and Architecture*, Marfa 2000, S. 126-158.

Brumm, Ursula: Protestantismus, Puritanismus, Transzendentalismus, in: *Bilder aus der Neuen Welt. Amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts*, München, 1988, S. 43-48. (Brumm, Ursula 1988)

Bush, Clive: Gilded Backgrounds. Reflections on the perception of space and landscape in America, Cambridge 1989.

Cantor, Jay E.: The New England Landscape of Change, in: *Art in America*, January-February 1976, S. 51-54

Carlson, Prudence: Donald Judd's Equivocal Objects, in: *Art in America*, January 1984, S. 114 ff.

Celant, Germano: Donald Judd, in: Artstudio, Herbst 1987, S. 68-83.

Chadwick, Susan: Marfa Project Gives Judd's Art a Permanent Home, in: The Houston Post, 18. Oktober 1987.

Charlesworth, Michael: The English Garden: Literary Sources and Documents, London 1993.

Chave, Anna C.: Minimalismus und die Rhetorik der Macht (1990), in: Stemmrich, Gregor (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden; Basel 1995, S. 647.

Christadler, Martin: Heilsgeschichte und Offenbarung, Sinnzuschreibung an Landschaft in der Malerei der amerikanischen Romantik, in: Smuda, Manfred: Landschaft, Frankfurt am Main 1986.

Clark, Kenneth: Landschaft wird Kunst, Köln 1962.

Clarke, David: Der Blick und das Schauen: Konkurrierende Auffassungen von Visualität in der Theorie und Praxis der spätmodernen Kunst (1992), in: Stemmrich, Gregor (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden; Basel 1995, S. 678.

Cohen, Jean-Louis: Ludwig Mies van der Rohe, Basel, Berlin, Boston 1995.

Colacello, Bob: Remains of the Dia, in: Vanity Fair, September 1996, S. 173 ff.

Thomas Cole: Landscape into History, New Haven 1994.

Colpitt, Frances: Minimal Art. The Critical Perspective, Seattle 1990.

Concept Art, Minimal Art, Arte Povera, Land Art, Sammlung Marzona, Kat. Kunsthalle Bielefeld 1990.

Connolly, Lawrence: Carrying on Judd's Work, in: Texas Architect, Volume 44, #3, May-June 1994, S. 52f.

Cooke, Lynne: Minimalism reviewed, in: The Burlington Magazine, September 1989, S. 641-645.

Cooke, Lynne: Donald Judd: Re-ordering Order, in: Donald Judd (Kat.) Waddington Galleries, London 1989, S. 5-10.

Conrads, Ulrich (Hg.): Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Berlin, Frankfurt am Main, Wien 1964.

Coplans, John: An Interview with Donald Judd, in: Artforum, Juni 1971, S. 45-47.

Crone, Rainer: Symmetrie und Ordnung. Die formale Logik in Donald Judds Skulpturen, in: Donald Judd (Kat.), Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven 1987, S. 61-75.

Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, 1965 (5. Auflage). (Curtius, Ernst-Robert 1965)

Cutts, Simon, et al.: The Unpainted Landscape, London 1987.

Darling, Michael: Die 'empfängliche' Architektur des R.M. Schindler, in: R.M. Schindler: Bauten und Projekte, hg. von Elizabeth T. Smith und Michael Darling, Ostfildern bei Stuttgart 2001, S. 174-213.

De Fusco, Renato: Architektur als Massenmedium, Anmerkungen zu einer Semiotik der Formen, Gütersloh 1972.

Develing, Enno: Skulptur als Ort (1970), in: Stemmerich, Gregor (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden; Basel 1995, S. 245.

Donald Judd Eichholzeren, Archiv Kunst Architektur, Werkdokumente, Stuttgart 1994.

Eberle, Matthias: Individuum und Landschaft, Gießen 1980.

Eberle, Todd: Donald Judd. The Interview, in: Interview Magazine, April 1994, S. 90-99.

Ennis, Michael: The Marfa Art War, in: Texas Monthly, August 1984, pp. 138-142, 186-192.

Fechner, Renate: Natur als Landschaft. Zur Entstehung der ästhetischen Landschaft, Frankfurt am Main, Bern, New York 1986. (Fechner, Renate 1986)

Fones, Robert: Amazing Space. Donald Judd's Works in Marfa, Texas, in: C, International Contemporary Art, issue #50, S. 28-39.

Foster, Hal: Die Crux des Minimalismus (1986), in: Stemmrich, Gregor (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden; Basel 1995, S. 589.

Foster-Hahn, Françoise: Binghams Trapper und Bootsleute: Bilder vom Mythos der amerikanischen 'Frontier', in: Bilder aus der Neuen Welt. Amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts, München, 1988, S. 87-92.

Frankenstein, Alfred: The Great Trans-Mississippi Railroad Survey, in: Art in America, January-February 1976, S. 55-58.

Fried, Michael: Kunst und Objekthaftigkeit (1967), in: Stemmrich, Gregor (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden; Basel 1995, S. 334.

Friedländer, Max: Über die Malerei, München 1963.

Friedmann, Martin: Die Theoretiker: Judd und Morris, in: Don Judd, Hannover 1970.

Fuchs, Rudi: Das ideale Museum. Eine Kunst-Siedlung in der texanischen Wüste, in: Donald Judd. Architektur, Stuttgart 1991, S. 66-70.

Fuchs, Rudi: Master Judd, in: Donald Judd: Prints and Works in Editions, Köln/New York 1993, S. 7-9 (engl.) und 13-15 (deutsch).

Fuchs, Rudi: Anstand und Schönheit, in: Kunst + Design. Donald Judd. Preisträger der Stankowski-Stiftung 1993 (Kat.), Museum Wiesbaden, 1993, S. 81/82.

Fuchs, Rudi: Decent Beauty, in: Donald Judd. Large-Scale Works (Kat.), The Pace Gallery, New York 1993, S. 5-7.

Fuchs, Rudi: Meister der Farbe, in: Donald Judd. The Moscow Installation (Kat.) Galerie Gmurzynska, Köln 1994, S. 8/9.

Gaethgens, Thomas W.: Die amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts aus der Sicht Europas, in: Bilder aus der Neuen Welt. Amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts, München, 1988, S. 13-30.

Gast, Klaus-Peter: Louis I. Kahn: Die Ordnung der Ideen, Basel, Berlin, Boston 2001. (Gast, Klaus-Peter 2001)

Gibling, Pauline: Modern California Architects, in: Creative Arts, Nr. 2, Februar 1932, S. 113.

Gibson, Eric: War Minimal Art eine politische Bewegung (1987), in: Stemmrich, Gregor (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden; Basel 1995, S. 634.

Gidley, Mick; Lawson-Peebles, Robert: Views of American Landscapes, Cambridge (MA) 1989.

Giurgola, Romaldo; Mehta, Jaimini : Louis I. Kahn, Zürich/München/London 1992.

Glaser, Bruce: Questions to Stella and Judd, in: Artnews, Sept. 1966, S. 55-61.

Glaser, Bruce: Fragen an Stella und Judd (1964), in: Stemmrich, Gregor (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden; Basel 1995, S. 35 ff.

Gold, Barbara: Artist Seeks Validity In Boxes, in: The Sunday Sun, 3. März 1968, pp. 1-3.

Greenberg, Clement: Neuerdings die Skulptur (1967), in: Stemmrich, Gregor (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden; Basel 1995, S. 324.

Griffith, John: Donald Judd, in: Art & Design, Juli/August 1989, S. 47-49.

Haskell, Barbara: Donald Judd: Beyond Formalism, in: Donald Judd (Kat.), Whitney Museum of American Art, New York 1988, S. 117-124, 151.

Held, Jutta: Minimal Art - eine amerikanische Ideologie (1972), in: Stemmrich, Gregor (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden; Basel 1995, S. 444 ff.

Helfrich, Kurt G.F.: "Raumarchitektur im Kontext": Was das Schindler Archiv offenbart, in: R.M. Schindler: Bauten und Projekte, hg. von Elizabeth T. Smith und Michael Darling, Ostfildern bei Stuttgart 2001, S. 144-173.

Hetzer, Theodor: Italienische Architektur, Stuttgart 1990.

Hine, Robert V.: The American West: An Interpretive History, 2. Auflage, Boston, Toronto 1984.

Hitchcock, Henry-Russel: In The Nature of Materials: The Buildings of Frank Lloyd Wright 1887-1941, New York 1942.

Hofmann, Werner: Turner und die Landschaft seiner Zeit, Hamburg 1974.

Hofmann, Werner: Die Grundlagen der modernen Kunst, Stuttgart 1987.

Honnef, Klaus: Concept Art, Köln 1971.

Hoopes, Donelson F.: The Beckoning Land. Nature and the American Artist: a Selection of Nineteenth Century Paintings, Atlanta 1971.

Hoormann, Anne: Land Art - Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichem Raum, Berlin 1996.

Huck, Brigitte: Donald Judd: Architekt, in: Donald Judd. Architektur, Stuttgart 1991, S. 17-21.

Huck, Brigitte: The Furniture, in: Donald Judd. Furniture Retrospective (Kat.), Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1993, S. 89-97.

Huck, Brigitte: Donald Judds Vermächtnis, in: Neue Bildende Kunst, Mai 1994. (Huck, Brigitte 1994)

Hughes, Robert: Bilder von Amerika. Die amerikanische Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 1997. (Hughes, Robert 1997)

Hunt, John Dixon (Hg.): The Pastoral Landscape, Hanover/London 1992.

Ickstadt, Heinz: Westward - Der amerikanische Westen als Realität und Mythos, in: Bilder aus der Neuen Welt. Amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts, München, 1988, S. 80-86.

Jahnsen, Angeli u.a.: Gespräch mit Donald Judd, in: Donald Judd, St. Gallen, S. 39-47.

Jitta, Mariette Josephus: On Series, in: Donald Judd: Prints and Works in Editions. A Catalogue Raisonné, München/New York 1996, S. 24-29.

Johnen, Kurt: Die Künstlichkeit des Lebens und die doppelte Künstlichkeit der Kunst, in: Skulptur-Ausstellung in Münster 1977, Münster 1977.

Jolles, Adrian: Eichholteren, in: Donald Judd Eichholteren, Ostfildern-Ruit 1997, S. 7-10.

Jackson, John Brinckerhoff: A Sense of Place a Sense of Time, Binghampton 1994.

Kamper, Dietmar; Wulf, Christoph (Hg.): Das Heilige und sein Spur in der Moderne, Frankfurt am Main 1987.

Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, Werkausgabe Bd. 8, Hg. W. Weischedel, Frankfurt am Main 1974.

Karmel, Pepe: Recalling The Critic Who Was A Sculptor, in: The New York Times, 10. Februar, 1995.

Kellein, Thomas: The Whole Space/Der ganze Raum, in: Donald Judd: Das Frühwerk 1955-1968, Bielefeld 2002, S. 13-49.

Kerber, Bernhard: Bemerkungen zu einigen Großprojekten der Ausstellung, in: Skulptur-Ausstellung in Münster 1977, Münster 1977, unpaginiert.

Koepplin, Dieter: Vorwort, in: Donald Judd. Zeichnungen/Drawings 1956-1976, Basel, 1976, S. 3-7.

Krauss, Rosalind: Sense and Sensibility. Reflections on Post 60's Sculpture, in: Artforum, November 1973, S. 43-52.

Krauss, Rosalind: Allusion and Illusion in Donald Judd, in: Artforum, May 1966, S.24 ff.

Krauss, Rosalind: Allusion und Illusion bei Donald Judd, in: Stemmrich, Gregor (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden; Basel 1995, S. 228.

Krauss, Rosalind: The Material Uncanny, in: Donald Judd. Early Fabricated Work, New York 1998, S. 7-13.

Krings, Hermann: Ordo. Philosophisch-historische Grundlegung einer abendländischen Idee, Halle 1941

Kuspit, Donald B.: Red Desert & Arctic Dreams, in: Art in America, March 1989, pp. 120-125.

Lahti, Markku: Alvar Aalto and the Beauty of the House, in: Alvar Aalto. Toward a Human Modernism, München, London , New York 1999, S. 48-60.

Landschaft. Die Spur des Sublimen, Bielefeld 1998.

Lampugnani, Vittorio M. (Hg.): Encyclopaedia of 20th-century Architecture, London 1986

Lawson-Peebles, Robert: Views of American Landscapes, Cambridge 1989.

Lebensztejn, Jean-Claude: Eight Statements. Donald Judd, in: Art in America, Juli/August 1975, S. 71/72.

Lebrero Stals, José: Interview with Donald Judd, in: Lapiz, Nr. 44, S. 16.

Leider, Philip: Literalism and Abstraction, Hannover 1970, S. 34-35.

Lippard, Lucy: Land Art in the Rearview Mirror, in: Art in the Landscape, Marfa 2000, S. 11-31.

Lippe, Rudolf zur: Das Heilige und der Raum, in: Kamper, Dietmar; Wulf, Christoph: Das Heilige. Seine Spur in der Moderne, Frankfurt am Main 1987.

Loewer, Peter: Thoreau's Garden, Native Plants for the American Landscape, Mechanicsburg 1996.

Louw, Roelof: Judd and After, in: Studio International, November 1972, S. 171-175.

MAK-Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien: Führer durch die Sammlungen, München 1995.

March, Lionel/Sheine, Judith: R. M. Schindler - Composition and Construction, London 1995.

Marx, Leo: The Machine in The Garden, New York 1964.

Masheck, Joseph: Building Art, Modern Architecture Under Cultural Construction, Cambridge 1993

Meyer, Adrian: Metamorphose, in: Donald Judd Eichholteren, Ostfildern-Ruit 1997, S. 11-14.

Meyer, Franz: "Specific Objects", Minimal Art und Don Judd, in: Donald Judd (Kat.), Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1989, S. 33-50.

Meyer, Franz: Marfa, in: Kunst + Design. Donald Judd. Preisträger der Stankowski-Stiftung 1993 (Kat.), Museum Wiesbaden, 1993, S. 24-30.

Meyer, James: Minimalism. Art and Polemics in the Sixties, New Haven/London 2001.

Meyer-Hermann, Eva: Orte und Möglichkeiten, in: Meyer-Hermann (Hg.): Carl Andre, Sculptor 1996, Stuttgart 1996, S. 12-25.

Michelson, Annette: Drei Anmerkungen zu einer Ausstellung als ein Kunstwerk (1970), in: Stemmrich, Gregor (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden; Basel 1995, S. 239.

Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907-1938, München, London, New York 2001.

Miller, L.B.: Patrons and Patriotism. The Encouragement of the Fine Arts in the United States, 1790-1860, Chicago, London 1966.

Millet, Catherine: La petite logique de Donald Judd, in: Art Press, November 1987, S. 4-10.

Millet, Catherine: Ce n'est qu'un début, l'art continue, in: Art Press

Minimal Art, Akademie der Künste, Berlin 1969.

Minimal Art: Minimal Art aus den Sammlungen FER, Froehlich und Siegfried Weishaupt, Ostfildern-Ruit 2001.

Mitchell, W.J.T.: Landscape and Power, Chicago 1994.

Morgan, Robert C.: Eccentric Abstraction and Postminimalism. From biomorphic Sensualism to Hard-Edge Concreteness, in: Flash Art, No. 144, January/February 1989, 73-79.

Museumsarchitektur: Texte und Projekte von Künstlern, Köln 2000.

Naredi-Rainer, Paul von: Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst, Köln 1999. Naredi-Rainer, Paul von 1999)

Nauman, Francis: From origin to Influence and Beyond: Brancusi's "Column Without End", in: Arts, May 1985, S. 112-118.

Naylor, G.: The Arts and Crafts Movement, London 1971.

Nerdinger, Winfried: Alvar Aalto's Human Modernism, in: Alvar Aalto. Toward a Human Modernism, München, London , New York 1999, S. 9-27.

Nikula, Riitta: Alvar Aalto and the City, in: Alvar Aalto. Toward a Human Modernism, München, London , New York 1999, S. 37-47.

Novak, Barbara: Nature and Culture, American Landscape Painting 1825-1875, New York 1981.

Osaki, Sachiko: Where Should a Work of Art Belong? - On the Installations by Donald Judd, in: Donald Judd. Selected Works 1960-1991 (Kat.), The Museum of Modern Art, Saitama 1999, S. 93-96.

Pallasmaa, Juhani: Alvar Aalto: Toward a Synthetic Functionalism, in: Alvar Aalto: Between Humanism and Materialism, New York 1998, S. 20-44.

Pauen, Michael: Die Ästhetik der Reduktion, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. XLIII/2, 1998, S. 153 f.

Perl, Jed: The Vertical Landscape: "In the Redwood Forest Dense", in: Art in America, January-February 1976, S. 59-63.

Petzinger, Renate: Spezifische Elemente der Architektur von Donald Judd, in: Kunst + Design. Donald Judd. Preisträger der Stankowski-Stiftung 1993 (Kat.), Museum Wiesbaden, 1993, S. 128-131.

Perpetual Mirage. Photographic Narratives of the Desert West, New York 1996

Peyne, Kathleen: Amerikas Verständnis der eigenen nationalen Kunst, in: Bilder aus der Neuen Welt. Amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts, München, 1988, S. 121-125.

Pfeiffer, Bruce Brooks (Hg.): Frank Lloyd Wright: Collected Writings, Vol. 1, New York 1992.

Pochat, Götz: Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance, Berlin, New York.

Poetter, Jochen: Zurück zur Klarheit. Gespräch mit Donald Judd, in: Donald Judd, Baden-Baden 1989, S. 65-86.

Puvogel, Renate: Dan Flavin und Donald Judd in der Kunsthalle Baden-Baden, in: Parkett, Nr. 22, 1989, S. 14-17.

Puvogel, Renate: An bestmöglichem Ort in idealem Verhältnis, in: Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 1993

Rattemeyer, Volker: Donald Judd - Preisträger der Stankowski-Stiftung 1993, in: Kunst + Design. Donald Judd. Preisträger der Stankowski-Stiftung 1993 (Kat.), Museum Wiesbaden, 1993, S. 8-10.

Reed, Peter (Hg.): Alvar Aalto: Between Humanism and Materialism, New York 1998.

Reeve, Charles: Cold Metal: Judd's Hidden Historicity, in: Art History, Dezember 1992, S. 486-504.

Reise, Barbara: "Ohne Titel, 1969": Eine Anmerkung über Kunst und minimalistischen Stil (1969), Stemmrich, Gregor (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden; Basel 1995, S. 375.

Riese, Hans-Peter: Texanischer Gral der Minimal Art. Donald Judds "Chinati Foundation" lebt auf, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 5. Mai 2001, Nummer 104, S. VI.

Riley, Terence: The Landscapes of Frank Lloyd Wright: A Pattern of Work, in: Frank Lloyd Wright. Architect, New York 1994, S. 96-107. (Riley, Terence 1994)

Ritter, Joachim: Subjektivität, Frankfurt am Main 1974.

Rorimer, Anne: New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality, London 2001.

Rose, Barbara: Donald Judd, in: Artforum, Juni 1965, S. 30-32.

Rose, Barbara: ABC Art, in: Art in America, Oktober/November 1965, S. 57-69.

Roters, Eberhard: Jenseits von Arkadien. Die romantische Landschaft, Köln 1995.

Rudberg, Eva: Alvar Aalto and Sweden, in: Alvar Aalto. Toward a Human Modernism, München, London , New York 1999, S. 91-104.

Sarnitz, August J.: R.M. Schindler, Architekt: 1887-1953. Ein Wagner-Schüler zwischen Internationalem Stil und Raumarchitektur, Wien 1986.

Schildt, Göran: Sketches: Alvar Aalto, übersetzt von Stuart Wrede, Cambridge, London 1978.

Schildt, Göran: The Many Faces of Alvar Aalto, in: Alvar Aalto. Toward a Human Modernism, München, London , New York 1999, S. 28-36.

Schjeldahl, Peter: Minimalismus (1984), in: Stemmrich, Gregor (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden; Basel 1995, S. 556.

Schiller, Friedrich: Über naive sentimentalische Dichtung (1795/96),

Die Schwerkraft der Alpen, Krems 1997.

Seel, Martin: Eine Ästhetik der Natur, Frankfurt am Main 1996. (Seel, Martin 1996)

Serra, Richard: Donald Judd, 1928-1994, in: Parkett, Nr. 40/41, 1994, S. 178/179.

Shiff, Richard: Donald Judd: Fast Thinking, in: Donald Judd: Late Work, New York 2000, S. 4-23.

Simson, Otto von: Die gotische Kathedrale, 3. Auflage, Darmstadt 1979.

Simson, Otto von: Amerikanische Landschaftsmalerei, in: Bilder aus der Neuen Welt. Amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts, München, 1988, S. 49-56.

Smith, Brydon E.: Ohne Titel, in: Donald Judd (Kat.), Paula Cooper Gallery, New York 1995, unpaginiert.

Smith, Elizabeth T.: Eine Architektur der Fantasie und Intuition, in: R.M. Schindler: Bauten und Projekte, hg. von Elizabeth T. Smith und Michael Darling, Ostfildern bei Stuttgart 2001, S. 13-85. (Bauten und Projekte 2001)

Smith, Henry Nash: Virgin Land: The American West as Symbol and Myth, Harvard 1978 (1. Auflage 1950)

Smith, Roberta: Donald Judd, in: Donald Judd (Catalogue Raisonné), National Gallery of Canada, Ottawa 1975, S. 3-33.

Smith, Roberta: Multiple Returns, in: Art in America, März 1982, S. 112-114.

Smith, Roberta: A World According to Judd, in: The New York Times, 26. Februar 1995.

Smithson, Robert: Donald Judd, in: 7 Sculptors (Kat.), Institute of Contemporary Art, Philadelphia, 1965, S. 21-23.

Smithson, Robert: The Crystal Land, in: Harper's Bazaar, Mai 1966, S. 72/73.

Smithson, Robert: Donald Judd, in: Stemmrich, Gregor (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden, Basel 1995, S. 202-207.

Smuda, Manfred (Hg.): Landschaft, Frankfurt am Main 1986.

Spector, Buzz: Objekte und Logos: Bezüge zwischen Minimal Art und Corporate Design (1980), in: Stemmrich, Gregor (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden; Basel 1995, S. 541.

Spengemann, William C.; Roberts, Jessica (Hg.): Nineteenth-Century American Poetry, New York 1996.

Standertskjöld, Elina: Alvar Aalto and the United States, in: Alvar Aalto. Toward a Human Modernism, München, London , New York 1999, S. 77-90.

Stangos, Nikos: Concepts of Modern Art, London 1991.

Stein, Karen: Remaking Marfa, in: Architectural Record, Januar 1993, S. 82-91.

Stemmrich, Gregor: Minimal Art, Eine Kritische Retrospektive, Dresden/Basel 1995.

Stern, William F.: Donald Judd, The Project at Marfa, in: Cite, The Architecture and Design Review of Houston, Spring-Summer 1988, S. 9-12.

Stern, William F.: Introduction, in: Art and Architecture, Marfa 2000, S. 7-11.

Stockebrand, Marianne (Hg.): Donald Judd Architektur, Ostfildern bei Stuttgart, 1992 (3. Auflage).

Stockebrand, Marianne: Ohne Titel, in: Dan Flavin/Donald Judd. Aspects of Color, The Menil Collection, Houston 1998, unpaginiert.

Stockebrand, Marianne: The Chinati Foundation- A Museum Created by Donald Judd, in: Donald Judd. Selected Works 1960-1991 (Kat.), The Museum of Modern Art, Saitama 1999, S. 132-139.

Stockebrand, Marianne: Introduction, in: Art in the Landscape, Marfa 2000, S. 7-9.

Strickland, Edward: Minimalism: Origins, Bloomington 1993.

Strube, Werner: Einleitung zu Burkes "Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful", Hamburg 1989.

Sweeny, Robert: Realität in der Kings Road, 1920-1940, in: R.M. Schindler: Bauten und Projekte, hg. von Elizabeth T. Smith und Michael Darling, Ostfildern bei Stuttgart 2001, S. 86-116.

Taylor, Paul: Interview with Donald Judd, in: Flash Art, Mai 1987, S. 35-37.

Texas. A Guide to the Lone Star State, New York 1969.

Tiberghien, Gilles: Land Art, Paris 1993.

Thacker, Christopher: The Wildness Pleases: the Origins of Romanticism, London 1983.

Thompson, Cecilia: History of Marfa and Presidio County, Texas. 1535-1946, Austin 1985.

Treib, Marc: Aalto's Nature, in: Reed, Peter: Alvar Aalto: Between Humanism and Materialism, New York 1998, S. 46-67.

Tschachler, Heinz: Ökologie und Arkadien: Natur und nordamerikanische Kultur der siebziger Jahre, Frankfurt am Main 1990.

Tuchman, Phyllis: Minimalism and Critical Response, in: Artforum, Mai 1977, S. 26-31.

Turner, Frederick: Spirit of Place, The Making of an American Literary Landscape, San Francisco 1989.

Turrell, James: On Roden Crater, in: Art in the Landscape, Marfa 2000, S. 75-92.

Umezū, Gen: The Purification of Experiences - On the Art of Donald Judd, in: Selected Works 1960-1991 (Kat.), The Museum of Modern Art, Saitama 1999, S. 82-87.

Viladas, Pilar: Sense of Proportion, in: Progressive Architecture, 4/85, p. 102.

Vitruv: De architectura libri decem, Zehn Bücher über die Architektur, Übersetzung von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964, hier 4. Auflage 1987.

Walker, Peter; Simo, Melanie: Invisible Garden. The Search for Modernism in the American Landscape, Cambridge (Mass.) 1994.

Wasserman, Emily: Donald Judd in der Castelli-Gallery, 1969, in: Don Judd, Hannover 1970, S. 30-33.

Weinberg, Adam D.: From the Missouri West, in: Perpetual Mirage. Photographic Narratives of the Desert West, New York 1996.

Werkner, Patrick: Land Art USA, München 1992. (Werkner, Patrick 1992)

Weston, Richard: Between Nature and Culture: Reflections on the Villa Mairea, in: Alvar Aalto. Toward a Human Modernism, München, London , New York 1999, S. 61-76.

Whitehead, Alfred N.: Der Begriff der Natur, Weinheim, 1990.

Wilson, Richard Guy: Die Metaphysik von Rudolph Schindler: Raum, Maschine und Moderne, in: R.M. Schindler: Bauten und Projekte, hg. von Elizabeth T. Smith und Michael Darling, Ostfildern bei Stuttgart 2001, S. 116-144.

Wright, Frank Lloyd: An Autobiography, 2nd edition, New York 1943.

Zube, Ervin H. und Margaret J. (Hg.): Changing Rural Landscapes, Amherst 1972.

Zwimpfer, Hans (Hg.): Projekt zur Fassadengestaltung am Bahnhof Ost Basel, Dokumentation der Zusammenarbeit zwischen der Projektgruppe Bahnhof Ost Basel und Donald Judd, Baden (Schweiz) 1998. (Zwimpfer 1998)

Tabellarischer Lebenslauf:

8.1.1966	geboren in Frankfurt am Main
72-76	Ernst-Reuter-Schule (Grundschulzweig) in Bad Vilbel
76-85	Gymnasium Musterschule in Frankfurt am Main
1985	Erlangung des Abiturs in Englisch, Deutsch, Gemeinschaftskunde und Biologie
11/85-6/87	Zivildienst im Universitätsklinikum Frankfurt am Main
6/87-10/87	Sprachaufenthalt in Frankreich
11/87	Immatrikulation an der Technischen Hochschule in Darmstadt, Fachbereich Architektur
3/88	Exmatrikulation an der Technischen Hochschule Darmstadt, Immatrikulation an der Johann Wolfgang Goethe Universität in Romanistik, Klassischer Archäologie und Europäischer Ethnologie
WS 88/89	Änderung der Fächerkombination in HF: Kunstgeschichte, 1.NF: Klassische Archäologie und 2. NF: Romanistik
7/88-8/89	Sprachaufenthalt in Frankreich
7/89-8/89	Sprachaufenthalt in Spanien
seit 8/89	Studentisches Volontariat im Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main (bis 6/98)
9/90-10/90	Tätigkeit am Deutschen Archäologischen Institut in Rom
6/91	Tätigkeit für den Museumspädagogischen Dienst des Museums für Moderne Kunst Frankfurt am Main

- 4/93-7/93 Tutorium an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, Fachbereich Kunstgeschichte
- 10/93-3/94 Tutorium an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main
- 06/94 Ablegen der Magisterprüfung an der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main. Thema der Magisterarbeit, die bei Prof. Dr. Wolfram Prinz entstand war: Das Großherzogliche Museum zu Weimar: Von der Fürstensammlung zum Bürgermuseum. Untersuchungen zu Sammlung, Architektur und Konzeption
- 94-98 wissenschaftlicher Mitarbeiter im Bereich Film & Video sowie Museumspädagogik am Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main
- 10/95-12/95 Stipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes im Rahmen des Dissertationsvorhabens 'Donald Judd: Architekturen und Projekte 1968 bis 1994 in New York und in Marfa, Texas
- 1/96-11/96 Curator in Residence am Whitney Museum of American Art, New York, im Rahmen des Ausstellungsprojektes 'Views From Abroad: European Perspectives on American Art'
- 11/96-10/97 Leiter des Programmes '100 Tage - 100 Gäste' der documenta X in Kassel
- seit 6/98 Leiter Kommunikation & Visuelle Bildung am Kunstmuseum Wolfsburg

Ich versichere, dass vorliegende Arbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt sowie die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, durch Angabe der Quellen kenntlich gemacht wurden.

Thomas Köhler