

11 Robert Smithson: Untitled (SF Landscape), 1966, Negativ, 21,6 x 30,5 cm, Nachlaß Robert Smithson, John Weber Gallery

„Many architectural concepts found in science-fiction have nothing to do with science or fiction, instead they suggest a new kind of monumentality.“¹ Zu diesem abschätzigen Urteil kommt der amerikanische Künstler Robert Smithson in seinem Artikel „Entropy and the New Monuments“. Der 1966 erschienene Aufsatz enthält bereits Argumente, die sich wie eine Architekturkritik aus der Perspektive der Postmoderne lesen. Der Künstler polemisiert gegen den Formalismus in der modernen Architektur und der derzeit aktuellen Minimal Art. Architekten wie Künstler unterlägen einer großen Illusion, wenn sie die sich in Chrom, Glas oder Neon abbildende Welt der Moderne als die „City of the Future“² bezeichnen.

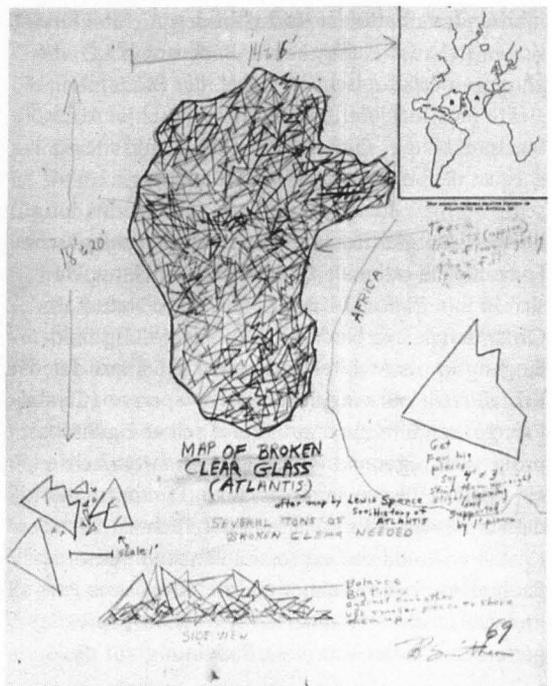
Der Künstler kannte Richard Buckminster Fullers Architekturvisionen. In den sechziger Jahren hatte Buckminster Fuller neben geo-äthischen Kugeln im All auch künstliche Inseln in den Gewässern von San Francisco oder anderen Industriemetropolen zur Erschließung neuer Siedlungsräume geplant.³ Dafür entwarf er geometrische Module⁴ einer Pro-To-City, die sich beliebig zu monumentalen Gebilden ausbauen ließen. Das Gitterwerk auf Smithsons Untitled [SF⁵ Landscape](1966; Abb. 1) könnte sich auf Buckminster Fullers Seeprojekte, auf die Modulbauweise seiner Tetrahedral City, bezogen haben. In Form eines rhombischen Diagramms ist das Gitterwerk an einem Modell, das die geometrische Progression eines Kristalls darstellt, orientiert. Zu Beginn des letzten Jahrhunderts wurde dieses Kristallmodell von dem französischen Abbé René Just Haüy entwickelt. Es demonstriert die für den Kristall bezeichnende natürliche Struktur: das Anwachsen der geometrischen Formen. Vorher hatte man die Transparenz und nicht die natürliche Struktur als die wesensmäßige Eigenschaft des Kristalls angesehen.⁶ Das Gitterwerk⁷ ist bei Smithson Teil einer Hafenanlage, in der Menschen ein Schiff eindocken. Im Vergleich zu dem monumentalen Schiff sind die Menschen winzig klein, kaum dazu fähig, es an Land zu

ziehen. Der Negativabzug verwandelt den Ort in einen fiktiven Raum, läßt Schiffe wie Menschen immateriell wirken. Die Menschen erscheinen daher als Räderwerk einer mißglückten Technikmission. Smithson zeigt gewissermaßen Buckminster Fullers technisch-urbane Fiktionen „in reverse“, in Umkehrung oder als Negativ – so gesehen ein Bild, das man wie folgt betiteln könnte: Das gestrandete Schiff, nie angekommen auf seiner Reise nach Atlantis.

Smithson war nicht der einzige Künstler, der Ende der sechziger Jahre solche technikkritischen Negativutopien formulierte. Mit der Land-art, zu deren bekanntesten Vertretern Smithson zählt, entstanden „Fiktionen“, in denen sich eine Technikkritik abzeichnete – zu einem Zeitpunkt übrigens, als die USA mit der Raumfahrt ihre größten technologischen Erfolge verbuchen konnte. Die Beschäftigung der Künstler mit der Zukunft der Erde schien anachronistisch zu sein, da sie sich der technischen Rationalität entgegenstellte. Sie lenkte aber die Aufmerksamkeit auf Probleme wie Umweltbelastung und nukleare Katastrophen, weniger im Sinne der sich gleichzeitig formierenden ökologischen Bewegung als vielmehr als Ausdruck einer negativen Kulturauffassung. Smithson entwarf eine fiktionale Kosmologie, die in die Vorstellung vom Untergang der Erde einmündete. „Kristallisation“, „Entropie“ und die „Ruine“ bzw. die „Wüste“ sind seine Metaphern dafür.

Der Künstler demonstrierte seine Kritik an den profillos gewordenen Vorstädten der amerikanischen Metropolen. Er kritisierte die aus Wohncon-

21 Robert Smithson: Map of Broken Glass (Atlantis), 1969, 42,5 x 35,5 cm, Bleistift auf Papier, Nachlaß Robert Smithson, John Weber Gallery



tainern bestehenden Vororte der Metropolen als Fehlentwicklung und übersetzte deren Struktur in die des Kristallinen. Die eindimensionale, nach funktionalen Kriterien ausgerichtete Architektur und die Kreuze der Hochstraßen durch die Städte würden sich, so der Künstler, wie ein geologisches Netzwerk aus Beton über das Land ausbreiten. Dadurch erhalte die Landschaft die Präsenz eines Minerals. Sie selbst sei zu einem Crystal Land⁸ geworden.

Das Kristallinwerden der Landschaft ist eine Vorstellung, wie sie in dem Roman *The Crystal World* von James Graham Ballard⁹ vorkommt. Der Science-fiction-Autor vertritt nicht mehr den ungebrochenen Optimismus seiner Vorgängergeneration, die sich in ihren Fiktionen den technischen Errungenschaften des Roboter- und Raumfahrtzeitalters verschrieben hatte. Er gehörte zu einer neuen Gruppe von Autoren, die sich in diesem Genre stärker mit den negativen Technikfolgen befaßten und auf die menschliche Psyche bezogen.¹⁰ Ballard beschreibt in seinem Roman die Verwandlung von Fauna und Flora eines afrikanischen Dschungels zu Kristallen, ausgelöst durch den Einfluß eines „over-active technicolor process“.¹¹ Smithson übersetzte in seiner Collage *Map of Broken Glas (Atlantis)* (1969; Abb. 2) diese Kristall-Metamorphose in einen hypothetischen Kontinent. In Abwandlung dieser Fiktion plante er eine *Island of Broken Glass* (1969) als Land-art Projekt. Er projektierte, eine der kleinen Miami-Inseln mit getönten Glasscherben vollständig zu bedecken. Die konzentrierte Sonneneinwirkung hätte den Effekt gehabt, daß die Fauna unterhalb des Glases absterben und die Erdoberfläche sich in eine Wüste verwandeln würde. Dieses Projekt wurde wegen heftiger Proteste von Ökologen nicht realisiert.¹²

Bei Smithson ist der Kristall mit Erstarrung und Verwüstung der Natur verknüpft und wird so zum Symbol einer negativen Utopie. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte der Kristall in den Architekturvisionen genau die umgekehrte Bedeutung.¹³ Er verkörperte den utopischen „Geist“ der Moderne und stellte eine Idealisierung des künstlerischen Abstraktionsprozesses dar. Obwohl der Kristall etwas Natürliches ist, ließ er sich wegen der Bildung geometrischer Formen durchaus mit Technik in Verbindung bringen. Seit der Romantik war er eine symbolische Form für die rationale Ordnung in der Natur, da sich in ihm Rational-Konstruktives und Naturhaft-Ornamentales verbinden. Diese Vorstellung fand Eingang in die Architekturtheorien. Dort war der Kristall nicht nur wegen seiner Transparenz (*Crystal Palace*), sondern auch auf Grund seiner Eigenschaft, progressiv in geometrischen Formen anzuwachsen, ein Symbol für den Ingenieurbau. Er repräsentierte die Formenvielfalt in Hilfe neuer Technik. War der Kristall während der expressionistischen Phase des Bauhauses noch Ausdruck für die unendliche Formenvielfalt einer visionierten Architektur, so verlagerte sich zunehmend diese Bedeutung auf die

mehr konstruktiven Eigenschaften des Kristalls, auf die Vervielfältigung einer gleichbleibenden Form. Das Kristalline wurde zur Metapher der äußeren Form und verkörperte den Serienbau. Diese Bedeutung hat er auch bei Smithson.

Kristallisation deutet wegen seines Wachstums noch auf eine weitere Metapher, auf Entropie.¹⁴ Nach dem 2. Hauptsatz der Thermodynamik bezeichnet Entropie einen irreversiblen Prozeß: Wenn zwei unterschiedliche Energiezustände aufeinandertreffen, findet ein Wärmeausgleich statt. Im Endstadium hat sich der Energieaustausch verbraucht und ist zum Stillstand gelangt. Der Begriff „Entropie“ wurde Ende des letzten Jahrhunderts entwickelt und ist unmittelbar nach seiner Entstehung in kulturpessimistische Zivilisationstheorien eingegangen. Dieser hypothetische Satz der Entropie wird darin zum Modell für das Ende der Geschichte.¹⁵ So bezeichnet etwa 1963 Arnold Gehlen in seiner Studie „Über kulturelle Kristallisation“ (1963) die Posthistoire als eine Epoche der Kristallisation, in der Fortschritt und Geschichte zum Stillstand gekommen seien.

Ähnlich sieht der französische Anthropologe Claude Lévi-Strauss das Entropiestreben als einen vorherrschenden Mechanismus in heutigen Industriegesellschaften. Er begründet eine neue Wissenschaftsdisziplin, die er „Entropologie“ nennt. Im Gegensatz zu den von ihm so genannten primitiven „kalten“ Gesellschaften mit deren eindeutigen Ordnungssystemen entstehe in zivilisierten „warmen“ Gesellschaften mit deren komplexen Strukturen ein Überfluß an Entropie. Je weiter eine Gesellschaft entwickelt sei, um so mehr wirkt sie desintegrierend und gerät in Unordnung. Gesellschaften seien mit Maschinen vergleichbar. Eine Industrienation wie die USA mit ihren „thermodynamischen Maschinen“ verbräuche immer mehr Energie. Sie würden daher ein Maximum von Entropie produzieren.¹⁶

Smithson folgt dieser Theorie und versteht sie genauso prinzipiell wie Lévi-Strauss. Er schlägt vor, daß Künstler und Kritiker eine vergleichbare Wissenschaft entwickeln sollten.¹⁷ Auch ihm scheint der Industriegesellschaft eine Tendenz zur Entropie eigen zu sein. Was ihm in der Architektur und der Minimal Art als „Entropy“ vorkommt, nennt er mit Dan Flavin „inactive history“. In deren Werken würde sich eher die Eiszeit als das Goldene Zeitalter vergegenständlichen.¹⁸

Entropie registriert Smithson in der Außenwelt nicht nur an den uniform gewordenen Vorstädten, sondern auch an den verfallenen Industrieanlagen, dem dort angesammelten Schutt und Produktionsmüll. Gerade solche Industrieanlagen haben ein hohes Potential an Entropie. Durch Rohstoffabbau haben sich stoffliche Verschiebungen in der Natur ergeben: Während einerseits die Energiequellen durch Erzeugung von wertvollem Rohstoff immer mehr versiegen, häufen sich andererseits immer größere Halden von industriellem Schutt an, die den

Landstrich verwüsten. Die anwachsenden Halden zeigen das fragile System industrieller Produktion, das unbewohnbare Stätten hinterläßt, die nur unter enormem Energieaufwand wiederaufbereitet¹⁹ werden können.

Auf seinem 1967 unternommenen Ausflug nach Passaic, New Jersey, einem Industrievorort von New York, fand der Künstler Industriebrachen vor, auf denen er die unheimliche Stille einer Wüste wahrnahm. Die noch aus der Phase der prosperierenden Industrie der Nachkriegszeit stammenden Maschinen seien, so der Künstler, nachdem sie im Schlamm und Schutt eingesunken sind, zu Monumenten geworden. Smithsons Bericht über „A Tour of Monuments of Passaic“ (1967)²⁰ liest sich wie die Parodie eines Rom-Reiseberichts. Angesichts der Industrieruinen fragt er sich: „Has Passaic replaced Rome as The Eternal City?“²¹ Er nennt die Relikte der Industrieanlagen, die er mit einer primitiven Instamatic Kamera aufgenommen hatte, Monumente. Durch das Kameraauge gesehen, erhalten diese alltäglichen Dinge eine neue Kodierung. Sie werden zu ansichtswürdigen Denkmälern und vergegenständlichen wie die Romruinen die vergangene Größe der Antike die vergangene Größe der Industriegesellschaft. Entsprechend betitelt er sie: the Bridge Monument Showing Wooden Sidewalks, the Great Pipes Monument, the Fountain Monument, the Sand-Box Monument.

Passaic stellt aber das Gegenteil einer antiken Stadt dar. Die Ironie, mit der Smithson der Tristesse dieser Vororts-Landschaft begegnet, fließt in eine Fiktion ein. Angesichts dessen entwickelt er die Phantasie von der Leere des Universums. Beim letzten Monument, einem banalen Sandkasten, hat er die Vision vom Wärmetod der Erde. Er greift damit die apokalyptische, in Zusammenhang mit der Entropie entwickelte Vorstellung auf, daß sich der Globus durch den nicht mehr stattfindenden Wärmeaustausch in eine allumfassende Uniformität ver-

wandeln werde. The Sand Box Monument (also called The Desert; Abb. 3) dokumentiert diese Haluzination: „Under the dead light of the Passaic afternoon the desert became a map of infinite disintegration and forgetfulness. This monument of minute particles blazed under a bleakly glowing sun, and suggested the sullen dissolution of entire continents, the drying up of oceans – no longer were there green forests ... all that existed were millions of grains of sand ... This sand box somehow doubled as an open grave – a grave that children cheerful play in it.“²³ Hinter der fiktiven Beschreibung des Weltunterganges tritt Smithsons Sarkasmus gegenüber dem Fortschrittsanspruch der Industriegesellschaft und den selbstangerichteten Schäden an der Natur zutage. Die Menschen erkennen nicht die Gefahr, mit der sie wie Kinder unbewußt am Prozeß der Entropie teilhaben. Der Sandkasten steht als Synonym für die langsame Versteppung der Erde, ist selbst ein Mikrokosmos im System der sukzessiven Selbstersetzung der Erde infolge des sich verbrauchenden Energieaustausches.

Ein weiteres Symbol für Entropie ist bei Smithson die Spirale. An einer nördlichen Landzunge des großen Salzsees von Utah legte Smithson 1970 sein *Earthwork Spiral Jetty*, eine 400 m lange, entgegen dem Uhrzeigersinn gedrehte Spiralmole, in das seichte Wasser. Der Ort ist selbst ein archäologischer Ort, voller Erinnerungen sowohl an die Erdgeschichte als auch an die vom Scheitern geprägte Technikgeschichte. Der Salzsee ist ein kleiner Überrest eines Urmeeres, des Lake Bonneville, der sich während des Pleistozäns über eine Fläche von mehr als zwanzigtausend Quadratmeilen erstreckte und später austrocknete. Seit der Jahrhundertwende wurde an diesem Ort mehrmals der Versuch der Ölförderung unternommen, bis er in den fünfziger Jahren endgültig aufgegeben wurde. Über diesen Ort hat sich von den ersten Siedlern der Mythos überliefert, daß sich in der Mitte des Salzsees ein für die Schifffahrt gefährlicher Strudel befindet. Darauf nimmt die Spirale symbolisch Bezug. Außerdem ist sie ein altes Symbol für ein kosmisches Prinzip, für die Entwicklung des Universums, linksdrehend immer negativ besetzt in der Bedeutung von Tod.

In einem Film zu *Spiral Jetty* werden Prähistorisches, ferne Zukunft und Gegenwart miteinander verspannt, Bilder von Dinosauriern und hypothetischen Kontinenten und Solarexplosionen mit den Aufnahmen von der Herstellung des Werkes kombiniert.²⁴ Dazwischen werden geologische Aussagen über die Entstehung von Kontinenten eingependelt. Ein Geigerzähler deutet auf den Verfall der Halbwertszeiten von radioaktiver Materie – auch ein Verweis auf Entropie. Die explodierende Sonne zu Beginn des Filmes bindet die einzelnen Episoden, die als Reise durch verschiedene Zeiten und Räume angelegt sind, in ein kosmisches Geschehen ein.



31 Robert Smithson: Sand-Box Monument, Foto

Partially Buried Wood Shed-Kent State
 Earth deposited onto roof until
 central beam cracks-January 1970
 R. Smithson



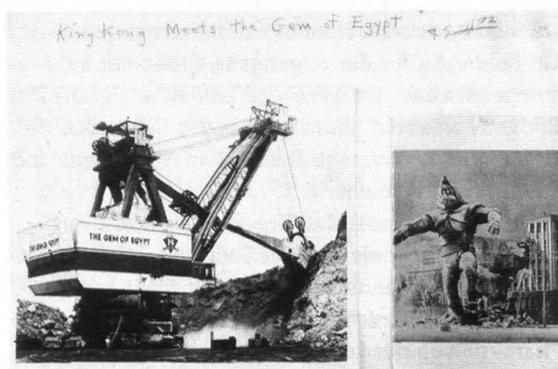
41 Robert Smithson: Partially Buried Woodshed, 1970, Foto, 25,4 x 20,3 cm, Nachlaß Robert Smithson, John Weber Gallery

Smithson durchkreuzt aber die narrative Struktur des Science-Fiction-Films, wie er etwa in dem Kultfilm *Space Odyssey 2001* (1968) von Stanley Kubrick als Entwicklungsgeschichte des Menschen von den Uranfängen bis zur fiktiven Zukunft vorgestellt wird. Der Film zu *Spiral Jetty* beschreibt zwar auch eine fiktionale Kosmologie, zeigt Bilder von der Entstehung der Welt durch Solarexplosion bis hin zur Verödung der Welt, nachdem der Mensch auf ihr nicht mehr existiert, unterläuft aber in seiner ästhetischen Bildstruktur die Ordnung des Narrativen im Science Fiction und löst sie auf – ein Verfahren, das mit Smithson als entropisch zu bezeichnen ist. In der Montage von Bildzitate aus Wissenschaft, Literatur und Kunst spannt sich das Netz einer kaum zu entschlüsselnden Sprache, die Kombination von extremen Distanzen raum-zeitlicher Ebenen zerstört die Kontinuität des herkömmlichen Genrefilms. Der Film allgemein ist für Smithson wie kein anderes visuelles Medium das geeignete Mittel, durch die Wahrnehmung eines omnipotenten Auges den Zuschauer aus seiner Realität zu lösen und in andere Regionen und Zeitabläufe hineinzuspulen.²⁵ Wie Eva Schmidt zeigt, hatte der Film für Smithson „eine halluzinatorische Kraft“, denn mittels Montage ließen sich Realität und Traum, Erinnerung und utopischer Entwurf miteinander verknüpfen, unterschiedliche Räume und Zeiten in ein Kontinuum bringen.²⁶

Der Film war auch ein mediales Vermittlungsglied zu seiner Land-art, die außerhalb des Museums oder der Galerie angesiedelt ist. Smithson versuchte mit dem Film, ein breiteres Publikum anzusprechen und die Land-art auf diese Weise

bekannt zu machen. An-dererseits beeinflusste der Science-Fiction-Film auch seine Außenprojekte. Mit *Partially Buried Woodshed* (1970; Abb. 4) nimmt er auf den trivialen Science-Fiction des Nachkriegskinos Bezug. Während einer Aktion auf dem Gelände der Kent State University wurden Erdmassen mit einem Bagger auf einen Holzschober geschoben, bis dieser in sich zusammenbrach. In einem Interview, veröffentlicht unter dem Titel *Entropy made Visible* (1973)²⁷, vergleicht Smithson diesen Prozeß mit einem Vulkanausbruch und der Verschüttung ganzer Landstriche. In einer Reihe von Zeichnungen und in seiner in der Nähe von Rom durchgeführten Aktion *Asphalt Rundown* (1970) reflektiert er über solche Materialstürze, die eine unaufhaltsame Kraft keines natürlichen, sondern eines durch Technik ausgelösten Naturprozesses symbolisieren.

Anregung für diese Aktionen könnte beispielsweise *The Blob* (1958) gewesen sein, ein Film über eine formlos wälzende, gallertähnliche Masse, die eine amerikanische Kleinstadt einebnet. Ein entspre-

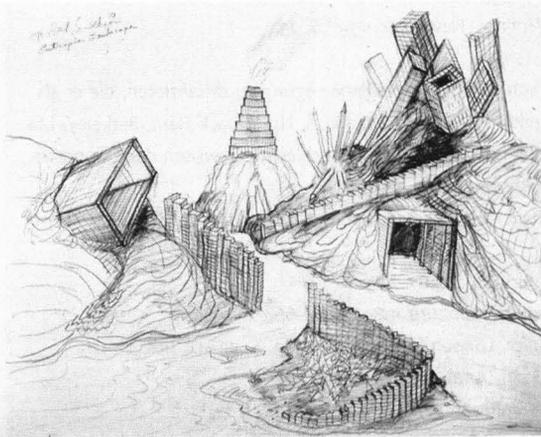


51 Robert Smithson: King Kong Meets the Gem of Egypt, 1972, Fotocollage auf Papier, 26,5 x 44 cm

chendes Bild der Gegenüberstellung von Naturbedrohung und Technik findet sich auch in der Collage *King Kong meets the Gem of Egypt* (1972; Abb. 5). Die „Gem of Egypt“, ein riesiger Schaufelbagger zum Rohstoffabbau, rammt seine Greifer in die Erde, während King Kong eine Großstadt zerstampft. Die „Gem of Egypt“, eine Anspielung auf Archäologie und Schatzsuche, ist eine äußerst euphemistische Bezeichnung für ein solch gigantisches Werkzeug der Naturausbeutung. Nicht zufällig greift Smithson ein Instrument auf, in dessen Namen sich eine bizarre Vertauschung zwischen Instrument und den Bodenschätzen, die es ausgräbt, artikuliert. Die Fotocollage reflektiert den Mechanismus, daß die technisch beherrschte Natur zur Bedrohung werden kann. Der Bagger attackiert die Natur, während bei King Kong sich die Natur in Gestalt eines riesigen Gorillas gegen die Zivilisation richtet. Das Ungeheuer wird wie die Naturkatastrophe zum Bild für die Wiederkehr der verdrängten, zum Rohstoff degradierten Natur. Dabei greift Smithson auf ein Medium der Massenkultur zurück,

das seine Faszination durch die Inszenierung der permanenten Katastrophen und deren Beherrschung gewinnt. Im Unterschied zum trivialen Science-Fiction, in dem die Katastrophe durch Technik oder die Intelligenz des männlichen Protagonisten bewältigt wird, unterwirft sich Smithson diesem Schema nicht. Er zeigt statt dessen den schmalen Grat zwischen Technikherrschaft und Naturbedrohung, die in einem dialektischen Verhältnis vorgestellt werden.

Seine Orientierung am Science-Fiction-Film hat noch andere Gründe. Für Smithson ist das Genre ein Medium, in dem kosmologische Modelle phantasiert werden können. Die Fiktion ist ein experimentelles Instrument, über das er seine Technik- und Zivilisationskritik formuliert.²⁸ Zugleich versteht er sie als Kunstform in Abgrenzung zum Formalismus der Moderne, in der er sein Interesse an Naturwissenschaft sowie Mythologie und Kultur in deren archaischen und populärkulturellen Ausprägung formulieren und in eine Fiktion transformieren kann. Er destruiert das narrative Verfahren des Science-fiction und unterlegt seiner Filmästhetik eine als entropisch zu bezeichnende Struktur. Dies beschreibt ein ästhetisches Verfahren, in dem er seine Negativ-Utopie oder sein „Entropia“ ausdrückt.



61 Robert Smithson: Entropic Landscape, 1970, Bleistift auf Papier, 48,2 x 61 cm, Sammlung Richard Serra

Entropic Landscape (1970; Abb. 6) in der Machart trivialer Printmedien illustriert seine Fiktion von Verwüstung und Verfall der Industrielandschaft. Auf der Zeichnung erscheinen zwischen all dem Schutt die Signa der Moderne als Zeichen von Verfall und Tod: der Kristall als Scherbenhaufen und der Turm zu Babel als Krematorium der Industrie. Das Blatt erinnert an Giovanni Battista Piranesi's Ruinendarstellungen vom antiken Rom. In den ins Phantastische übersteigerten Ruinenmonumenten artikuliert sich der zur Ewigkeit strebende titanische Bauwille, doch ist ihnen die Vergänglichkeit als Zeichen der

Naturgeschichte eingeschrieben. Aus den Steinwerken mit ihrem teils vegetabilen Ornament bricht eine 'zweite Natur' hervor, die allerdings Wurzeln zur Erneuerung und wiederkehrenden Blüte in sich birgt.

Smithsons Fiktion von der postindustriellen Ruinenlandschaft hat eine andere Ornamentik, die der Entropie. Zeichnen sich bei Piranesi die Ruinen dadurch aus, daß sie durch Verwitterung und Überwachsen vegetabile Formen annehmen, so tendiert die Natur in Smithsons Ruinenlandschaften zum Anorganischen. Seine Darstellung der postindustriellen Schutthalde entzieht sich idealisierender Sinnzuschreibungen einer vergangenen Kultur. Auch zeigt Natur sich in ihr wenig versöhnlich, statt dessen deutet sich der entropische Prozeß als unwiderruffliches *finis* an. Die Zeichnung illustriert die Fiktion einer „entropischen“ Endzeit, in der das Leben anorganisch wird, was sich in den Metaphern der Verwüstung andeutet. Hannes Böhringer versteht die Entropie als Prozeß, wodurch alles zur Wüste wird. Die Wüste und das Kristalline seien die adäquaten Zeichen für die Posthistoire, die Epoche nach der Geschichte oder präziser nach der Moderne.²⁹ Das Kristalline steht für Starrheit, die auch Kälte und Zeitlosigkeit des ewigen Eises mit einschließt; die Wüste repräsentiert mit ihrer Einebnung des Organischen die Endgültigkeit, Sinnverlassenheit und Tod.

Die an der Massenkultur geschulten künstlerischen Fiktionen Smithsons lassen keinen Sinnanspruch an Kunst und Wissenschaften mehr zu. Der Künstler verabschiedet sich von einem Konzept der Moderne, das eine bessere Welt durch den technischen Fortschritt verspricht. Angesichts der von Technik und Industrie erzeugten Verwüstungen können sie diesen keine positiven Lösungen mehr abgewinnen. Der Künstler reflektiert dies über ein hypothetisches naturwissenschaftliches Modell, den 2. Hauptsatz der Thermodynamik. An ihm zeigt er, daß technischer Fortschritt von zwei Seiten in Frage gestellt wird. Zum einen: Wenn sich das Rationalitätsmodell einmal realisiert hat, sind keine Innovationen mehr möglich, und alles geht in den Zustand der Erstarrung über. Das drückt sich im Bild des Kristallinen aus. Und zum anderen: Es gibt keine Geschichte mehr, wenn alles zu amorphem Schutt zerfallen und zur Wüste geworden ist. In dieser Haltung³⁰ gegenüber der Moderne läßt sich der Pessimismus der Posthistoire erkennen. Insofern gibt Smithson sich mit seinen Fiktionen als ein Piranesi der Moderne, nicht als Vertreter der Postmoderne³¹ zu erkennen.

Verfasserin:

Dr. phil. Anne Hoormann
Bauhaus-Universität Weimar

Anmerkungen:

- 1 Robert Smithson: "Entropy and the New Monuments" [1966], in: The Writings of Robert Smithson. Essays with Illustrations. Hg. v. Nancy Holt, New York 1979, S. 9.
- 2 Ebenda, S. 12
- 3 Siehe Richard Buckminster Fuller: Bedienungsanleitung für das Raumschiff Erde und andere Schriften, Reinbek bei Hamburg 1973, S. 174–176.
- 4 Siehe Martin Pawley: Buckminster Fuller, New York 1990, S. 159f.
Smithson erwähnt Buckminster Fullers Module einer vektorialen Geometrie in dem oben erwähnten Aufsatz. Er kritisiert sie vom Standpunkt der Linguistik. Was Buckminster Fuller innerhalb seines vektorialen Systems als vierte Dimension bezeichnet, ließe sich auf der Sprachebene mit dem Lachen übersetzen. Lachen selbst sei eine Art entropischer Verbalisation. Smithson verweist weiterhin auf Lewis Carrolls Roman *Alice im Wunderland*, in dem mit dem Jaberwocky eine Geheimsprache der Zukunft kreiert wird. Dieses Non-sense sei verwandt mit dem Lachen. Wie können Künstler dies visualisieren? Dazu der Künstler: "The order and disorder of the fourth dimension could be set between laughter and crystalstructures, as a device for unlimited speculations." Smithson: "Entropy and the New Monuments" [1966], in: Smithson 1979, S. 17.
In seinem Aufsatz "Towards the Developement of an Air Terminal Site" [1967] verweist der Künstler auf einen Vorläufer von Buckminster Fuller, den Erfinder des Telefons, Alexander Graham Bell. Bell hatte entsprechende Module als tetragonale Gitterwerke konstruiert. Schon bei Bell, so Smithson, findet man Sprache in linguistische Objekte transformiert. Seine Telefonsprache habe eine physische Struktur aus Punkt, Linien etc. Smithson 1979, S. 43f.
- 5 SF = Science fiction.
- 6 Siehe auch Robert Hobbs: Robert Smithson. Sculpture, Ithaca/New York 1981, S. 72.
- 7 Der Künstler selbst hatte für den Kunstraum eine Minimal-Skulptur (Plunge, 1966) konzipiert, die eine ähnliche Struktur wie das Gitterwerk hat. Er bezieht sich unter anderem auf Werke von Sol LeWitt, der innerhalb eines mathematisch definierten Prinzips alle Möglichkeiten der Progression auslotete. Smithson dagegen kritisiert mit seiner Minimal-Skulptur diese Form von Rationalität und sieht in ihr eine Form der Unterordnung, da die Strukturen visuell nicht mehr zu erfassen sind.
- 8 Robert Smithson: "The Crystal Land" [1966], in: Smithson 1979, S. 19–20.
- 9 J. G. Ballard: The Crystal World, London [1966] 1985.
- 10 Eugenie Tsai: Robert Smithson. Unearthed. Drawings, Collages, Writings, New York, 1991, S. 29.
- 11 Ballard 1985, S. 68 (Anm. 8).
- 12 Diese ökologische Kontroverse veranlaßte Smithson später dazu, sich von der Ökologiebewegung zu distanzieren, die er als eine Art Religion ansah. Siehe: "Can Man Survive?" In: Robert Smithson. Collected Writings. Hg. v. Jack Flam, Berkeley, Los Angeles, London 1996, S. 367 f. Weiterhin bezeichnete der Künstler die Ökologie als das schlechte Gewissen der Ökonomie. Siehe Robert Smithson: Untitled, in: Archives of American Art, Smithson papers: 3835–1064.
- 13 Regine Prange: Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee: Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne, Hildesheim/New York 1991.
- 14 Hannes Böhringer: "Die Ruine in der Posthistoire", in: Merkur 406, 1982, S. 367–379.
- 15 Lutz Niethammer: Posthistoire. Ist die Geschichte zu Ende? Reinbek b. Hamburg 1989, S. 49–66.
- 16 Conversations with Claude Lévi-Strauss. Hg. v. Georges Charbonnier, London [franz. 1961] 1969, S. 23–42, bes. S. 32f.
- 17 Robert Smithson: "Art Through the Camera's Eye", in: Tai 1991, S. 91 (Anm. 10).
- 18 Robert Smithson: "Entropy and the New Monuments" [1966], in: Smithson 1979, S. 9 (Anm. 1).
- 19 Unter dem Motto "Art as Land-Reclamation" entwickelte Smithson ein frühes Programm für die Regenerierung der von Tagebau verseuchten und zerstörten Gebiete durch Kunst. Siehe Anne Hoormann: Land art. Zwischen Landschaft und öffentlichem Raum, Berlin 1996, S. 92f.
- 20 Smithson [1967] 1979, S. 52–57.
- 21 Ebenda, S. 56.
- 22 Ebenda, S. 56.
- 23 Dieses Bild ist eine Anspielung auf Physiklehrbücher. Dort wird Sand als Beispiel für die Erklärung des 2. Hauptsatzes der Thermodynamik herangezogen: Wenn weißer und schwarzer Sand zusammengeschüttet werden, ist dieser Akt irreversibel – ebenso wie der Prozeß der Entropie.
- 24 Zum Film siehe Eva Schmidt: "Et in Utah ego: Robert Smithsons 'entropologisches Kino'". In: Ausst.-Katalog: Robert Smithson. Zeichnungen aus dem Nachlaß. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Greven 1989, S. 42–65.
- 25 Robert Smithson: "A Cineatic Atopia", in: Smithson 1979, S. 105.
- 26 Schmidt 1989, S. 50.
- 27 "Entropy made Visible. Interview mit Alision Sky" [1973], in: Smithson 1979, S. 189–195.
- 28 "Im Science-Fiction-Film wird die Orientierung auf die Zukunft mit dem zeitlos Mythischen verknüpft. Für Smithson ein Grund, seine Arbeit fortan als Fiktion zu bezeichnen. Die Fiktion – im Gegensatz zum Mythos – orientiert sich auf das Probieren, ihre Form ist eine Übergangsform." Eva Schmidt: Zwischen Kino, Landschaft und Museum. Erfahrung und Fiktion im Werk von Robert Smithson (1938–1973), Frankfurt a.M. u.a. 1995, S. 18. Insofern läßt sich mit Roland Barthes sagen, daß Smithson sich dem Mechanismus des Mythos widersetzt, weil dieser festschreibt und somit zur ideologischen Rede gehört.
- 29 Böhringer 1982, S. 373.

- 30 Katastrophenfaszination und Todessehnsucht schließen sich bei Smithson zusammen. Er nimmt die Haltung eines Melancholikers an. In seinem Aufsatz zu Spiral Jetty (1971) bezieht er sich mit seinem Satz "Et in Utah ego" über Poussins "Et in Arcadia Ego" explizit auf die Tradition der Melancholie.
- 31 Smithson wird wegen seiner Theoriebildung (Craig Owen) und seinen gattungsüberschreitenden Arbeiten (Rosalind Krauss) als einer der ersten Vertreter der Postmoderne angesehen, zuletzt bei Gary Shapiro: *Earthwards. Robert Smithson and Art after Babel*, Berkeley/Los Angeles/London 1995.