

# Die öffentliche Kunst: ohne Ende

Autor(en): **Ardenne, Paul**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

Band (Jahr): - **(2001)**

Heft 2: **Ende = Fin = Fine**

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-626712>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Paul Ardenne: Die öffentliche Kunst: ohne Ende

In «Die Kunst in ihrem politischen Umfeld», einem im Verlag «La Lettre volée» (Brüssel) erschienenen Werk, analysiert der französische Historiker und Kunstkritiker Paul Ardenne die verschiedenen, auf dem Gebiet der zeitgenössischen Kunst wirksamen Formen der Abhängigkeit. Eine davon ist das kulturelle Handeln des Staates, der durch den Mechanismus der Subvention, des öffentlichen Auftrags und die künstlerische Gestaltung der Städte tätig ist. Eine der offensichtlichsten Folgen dieses staatlichen Voluntarismus ist die Existenz der «öffentlichen» Kunst, einer Schöpfung, die seit sehr langer Zeit unsere Städte bekleidet, allen und jedem frontal ausgesetzt ist, einer Präsenz, die für die westlichen Städte «organisch» geworden ist. Eine Präsenz aber auch, deren andauernder, die Zeit herausfordernder Zustand zu einer unbestreitbaren Besetzung, einer Überfüllung des kollektiven Raums führt. Darum stellt sich aus der Sicht einer relevanten, erneuten Hinterfragung sofort die Frage nach der «Abbestellung»: Kann man sich kein Ende dieser – oft als Verunstaltung empfundenen – öffentlichen Kunst vorstellen, eine radikale Reform, die in Richtung ihrer ganz einfachen Abschaffung gehen würde?

*Paul Ardenne, glauben Sie, dass unsere westlichen Städte durch die Vielzahl von Werken der öffentlichen Kunst «verunstaltet» werden?*

Sie werden es. Zweifellos stellt die öffentliche Kunst, die dem Bürger keine andere Wahl lässt, als sie zu ertragen, sehr wohl ein Element der «Verunreinigung» dar, einer Eigenschaft, die auf ihre übermässige Präsenz, ihre Autorität und ihre häufige Arroganz bezüglich der Sichtbarkeit zurückzuführen ist. Dieser Begriff der «Verunreinigung» scheint mir genauso passend, wenn von «museifizierten» Städten wie Venedig, Florenz oder Nürnberg die Rede ist, wobei natürlich auch ein grosser Teil von Paris, Wien oder Prag dazugehört. Und was diesen Widersinn auf die Spitze treibt: Bei diesen Museumsstädten entsteht die «Verunreinigung» mindestens ebenso sehr durch das reichliche Vorhandensein von öffentlichen Kunstwerken, die Erbschaften der Vergangenheit sind (wie Statuen, kunstvoll gestaltete

Fassaden oder Brunnen), wie durch deren zwanghafte Zurschaustellung. Das schlecht und recht bewahrte öffentliche historische Kunstwerk wird falsch belebt, es erscheint weniger als ein bewahrtes Erbe der Vergangenheit denn als Bestandteil der Grammatik einer der Norm der Prachtentfaltung oder des Tourismus unterworfenen städtischen Gegenwart.

*Welche Beziehungen unterhält unsere westliche Gesellschaft zum Andenken bezüglich der öffentlichen Kunst? Welche andere Haltung sollte man einnehmen?*

Die frenetische Bewahrung von aus der Vergangenheit geerbten öffentlichen Kunstwerken durch die Kulturverwalter hat wenig mit der Pflicht zur Bewahrung von Andenken zu tun. Was die öffentliche Kunst anbetrifft, hat die westliche Gesellschaft in der Tat bloss eine entfernte Beziehung zum Andenken, und diese wird hauptsächlich durch den Geschmack am Dekorativen oder kurz gesagt am Vergnügen in den Hintergrund gedrängt.

Machen wir uns nichts vor. Empfindet der Tourist, der in Paris die Place Vendôme besucht, noch etwas von der Beleidigung oder vom Stolz, welche die Aufstellung der dekorativen Säule in deren Mitte ausdrückt, die von den Communards (Courbet usw.) niedergedrückt, aber von der III. Republik wieder aufgebaut wurde? Und wer weiss noch, warum die Place de la Concorde diesen Namen trägt, die vorher Place de la Révolution hiess, und wo zu viel durch den Schrecken vergossenes Blut eine Namensänderung veranlasst hat?

Durchwandert man den Friedhof Père Lachaise zur Ehrung der dort ruhenden Verstorbenen oder, weil er exotisch ist? Ich leugne nicht, dass es authentische Gedenkstätten gibt, die als solche besucht werden: Dachau, Auschwitz, die grossen Friedhöfe der Somme, das Holocaust-Denkmal in Jerusalem oder dasjenige für die Gefallenen von Vietnam in Washington. Es

scheint, dass die Erinnerung am Verblissen ist, und nur noch an gewissen Orten weiterlebt. Das ist eine Laune der Konjunktur, die in ausgewählten Zeitpunkten oder Gedenktagen wiederbelebt wird. Man besucht das Leninmausoleum in Moskau nicht wegen Lenin, sondern weil es aufregend ist, einer modernen Mumie gegenüber zu stehen. Oder weil



es zu den von den Tour Operators von Intourist schlüsselfertig verkauften Programmen gehört. Das Andenken ist bei dieser Gelegenheit ebenfalls ein Kommerzgegenstand.

Ich möchte an dieser Stelle auf einen zweiten Widerspruch hinweisen, den uns die Modernität hinterlässt. Entgegen jeder Erwartung schenken gerade die damals avantgardistischsten Künstler, die sich zum Vornherein weigerten, sich mit der Erinnerung zu belasten (der ihnen zufolge die Gefahr der Nekrose und der Hemmung der schöpferischen Kraft anhaftet), selbst den Kunstwerken der Vergangenheit die grösste

### Claire de Ribaupierre: Der Skulpturenfriedhof

Im Val d'Anniviers, oberhalb des Dorfes, entlang dem Fluss, befindet sich der Skulpturenfriedhof. Ein zufällig gestalteter, intimer Ort, dessen Existenz diskret bleibt und nur durch Hörensagen weitergegeben wird. Neugierig geworden, sinne ich auf der kurvenreichen Strasse nach Grimontz über die Bedeutung einer solchen Friedhofskunst nach. Einer Kunst, die nicht dem entspricht, was wir kennen, sondern eine von den Riten und den Fängen des Todes inspirierte Kunst ist. Handelt es sich um Skulpturen, die auf einem ehemaligen Friedhof aufgestellt worden waren?

Der Ort ist schwierig zu finden, ein Waldarbeiter zeigt mir den Weg. Am Rand eines Strässchen laden ein am Hag befestigtes Schild mit dem Hinweis «Vorsicht Vieh, wir lehnen jede Haftung ab» und ein paar Meter weiter oben ein zweites Schild mit «Bitte das Gatter schliessen (Vieh)» zum Eintreten ein. Wir befinden uns auf einem Privatgelände – wissen jedoch nicht, bei wem – in Gesellschaft einiger für den Augenblick unsichtbarer Kühe.

Am Eingang des Privatgeländes steht eine grosse zweiteilige Skulptur von Denis Schneider, eine seltsame Eisenmaschine, Die Libelle, über der ein Rieseninsekt ragt. Die für die Wiese zu grosse Skulptur sieht aus, als sei sie soeben von einem Helikopter in Eile abgesetzt worden.

In der Ferne erblickt man ein verlassenes Haus in einem grossen Park mit wild wachsenden Pinienbäumen, Haselnusssträuchern, Holunderbäumen und Heckenrosen. Die Kuhwege säumen wilde Pflaumen, Brombeeren und Walderdbeeren. Der Weg zum Haus führt durch ein Wäldchen mit Disteln und moosbewachsenen Steinen. Wie riesige, optisch mit dem Blattwerk

Aufmerksamkeit, und zwar wegen dem, was sie waren, und nicht wegen einem auf ihre Instrumentalisierung, zum Beispiel die kulturelle Belebung, abzielenden potenziellen Gebrauch. Denken wir an die Dadaisten, Anhänger der radikalen Tabula rasa und der Zerstörung der Museen. Ein Gipfelpunkt, wenn man daran denkt, dass diejenigen, die sich heute um die Werke der Vergangenheit kümmern, diese alle nur noch als Artefakte benutzen, die sich durch Protzigkeit, Honorigkeit und mondäne Anziehungskraft auszeichnen.

und der Rinde verschmelzende Holzpanzer hängen an den Baumstämmen die Greffes von Olivier Cortésy. Hinter dem Haus bilden sieben grosse Stahlblöcke, rostige Monolithen von Aloïs Dubach, ein über das Anwesen emporragendes Sanktuarium.

Am Hang eine Betonskulptur von Philippe Solmz. Der Weg ins Gebäude führt nach einem alten Steinportal durch eine auffallend kleine, viereckige Tür. Im Innern entdeckt man eine weite Öffnung auf die Landschaft: Das Haus hat kein Dach, nur vier Mauern und eine Fensteröffnung, die sich zur Decke öffnet.

Etwas weiter unten liegen drei grosse, weisse Schiffe von Olivier Estoppey, der Rumpf abgenutzt, als seien sie hier auf Grund gelaufen. Zwei sind in der Mitte auseinander gebrochen. Müdes Strandgut, das seine lange Reise in diesem Park beschliesst.

Jean Kittel und Jacques Widmer, beide Architekten, beschlossen, aus diesem Anwesen einen Friedhof für Kunstwerke zu machen, die Skulpturen zu retten, nachdem diese ausgestellt worden waren, und ihnen einen Ort für danach, eine Art zweites Leben oder einfach einen friedlichen Tod zu bieten. Doch bei den Künstlern findet diese Idee eines Friedhofs keine Zustimmung. Sie tun sich schwer mit dem Gedanken, ihr Werk sterben zu sehen, und sie lehnen die Vorstellung vom Tod des Werkes entschieden ab. Dessen ungeachtet wurde 1993 die erste Skulptur aufgestellt. Die Werke werden geholt, bleiben jedoch Eigentum der Künstler. Die Architekten wollen nicht, dass der Ort zu einer Art Freiluftmuseum wird: Der Raum soll zugänglich sein, aber ohne breite Bekanntmachung, damit sein intimer Charakter bewahrt wird.

Mich überkommen in diesem Garten ein Bedauern und