

Anch'io sono scultore!

Autor(en): **Corboz, André**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **85 (1998)**

Heft 3: **Umbauen = Transformer = Transforming**

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-64197>

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.

Anch'io sono scultore!

C'est le regardeur qui fait le tableau

Duchamp

1. In New York stellte sich in den sechziger Jahren ein Künstler an eine belebte Strassenkreuzung. Ab und zu hielt er einen Passanten an und signierte das Revers von dessen Veston mit der Auflage, er habe sich im MOMA als eines seiner Werke zu melden. Das Unterfangen erschien so absurd, dass es beinahe zum Skandal kam. Dabei hatte dieser Künstler (es würde sich lohnen, seinen Namen herauszufinden) nichts anderes getan, als die Grenzen einer Haltung aufgezeigt, die auch der Konzeptuellen Kunst, der Arte Povera, der Pop-Art und der Minimal Art zugrunde liegt (man denke zum Beispiel an *Scattered Pieces* von Carl André, 1967, die Installation *Ohne Titel* von Jannis Kounellis, 1969, die aus zehn lebenden Pferden bestand, und vor allem an *Le Vide*, eine Ausstellung von Yves Klein, 1958, in einer vollständig leeren Galerie).

2. Die Leute, die im 19. Jahrhundert den Südwesten Amerikas erforschten und kartografisch festhielten – Frémont, Powell, King, Wheeler –, waren zweifellos beeindruckt von der gewaltigen Ausdehnung der durchwanderten Gebiete, von der Mächtigkeit und Vielfalt der Felsmassen, von den Abgründen der Canyons mit ihren unzähligen Gesteinsbrücken, aber sie sahen sie bestenfalls mit den Augen von Romantikern, die eine enge Beziehung zur «Natur» haben, und nicht als autonome formale Erscheinungen.

Da die Kunst jener Epoche plastische Werte noch nicht unabhängig von einem realistischen Zugang erprobt hatte, konnten ihre Zeitgenossen eine Felsformation schwerlich als Skulptur «rezipieren», weil ihnen der passende Code nicht zur Verfügung stand. Dennoch ist anzunehmen, dass die Abenteurer, die, als erste seit den spanischen Expeditionen des 16. und 17. Jahrhunderts, zum Beispiel in der Gegend des heutigen *Joshua Tree National Monument* herumzogen, an einen gigantischen Park aus den Werkstätten von Patinir, Bosch, Brueghel & Co. dachten (falls ihr kultureller Hintergrund dies erlaubte). Dagegen fielen ihnen eindeutig die zahlreichen Felsen und Wände auf, in denen man Tiere oder menschliche Figuren erkennen kann, denn sie identifizierten sie mühelos, vor allem wenn die Sonne diese Erscheinungen aus einem günstigen Winkel beleuchtete (Abb. 1 und 2).

3. Der heutige Reisende, der über eine gewisse Kultur des Sehens verfügt, staunt über die selbstverständlich wirkende Allgegenwart moderner und zeitgenössischer «Quasi»-Skulpturen, die er nicht eingeplant hat bei der Wahl seiner Route. Einige sind bekannt, wie etwa die *Three Sisters* im *Goblin Park* (Abb. 3), die man mit gewissen Experimenten von Max Ernst in Verbindung bringt, oder die *Gossips* in Ar-



1 Tierkopf, ca. 80 cm, Anticline Overlook, Utah

ches, eine kolossale, ungefähr hundert Meter hohe Komposition, die an Henry Moore denken lässt (Abb. 4). Aber die Mehrzahl solcher Objekte gilt es noch zu entdecken. So gibt es, gleichfalls im *Goblin Park*, einen Haufen aus glattem, weissem Stein (während der Rest der Landschaft gänzlich aus brauner Molasse besteht), der ebenfalls aus Moores Atelier zu stammen scheint (Abb. 5), oder wiederum in *Arches* einen riesigen Monolithen, der aussieht wie ein *Popsicle* von Claes Oldenburg (Abb. 6). Man könnte hier noch viele anführen, etwa den grossartigen *kubistischen Kopf* ungefähr acht Kilometer von *Capitol Reef* entfernt, *L'Aigle* von Magritte im selben Park, in der Nähe seiner *Domaine d'Arnheim*, oder *L'Oiseau* von Braque zuoberst auf einer Steilwand in *Dead Horse Point*.

Zuweilen ist die Referenz weniger eindeutig, wie die beiden Felsen in *Needles* (Abb. 7) bezeugen, eine kolossale Replik des Denkmals für die Genfer Reformatoren am Eingang zu *Canyonlands* (über einen Kilometer lang), oder eine kleinere Version davon im *Colorado National Monument* (Abb. 8). Zwischen dem *Monument Valley* und Oljeto, wo kein Tourist je hinkommt, erhebt sich auf einer Länge von einer halben Meile eine braune Felsmasse, die den von Christo verhüllten Reichstag vorwegnimmt. Und dieser lange nackte Felsrücken östlich von Kayenta, sieht er nicht aus, wie ein gewisser Präsident auf seinem Totenbett (Abb. 9)?

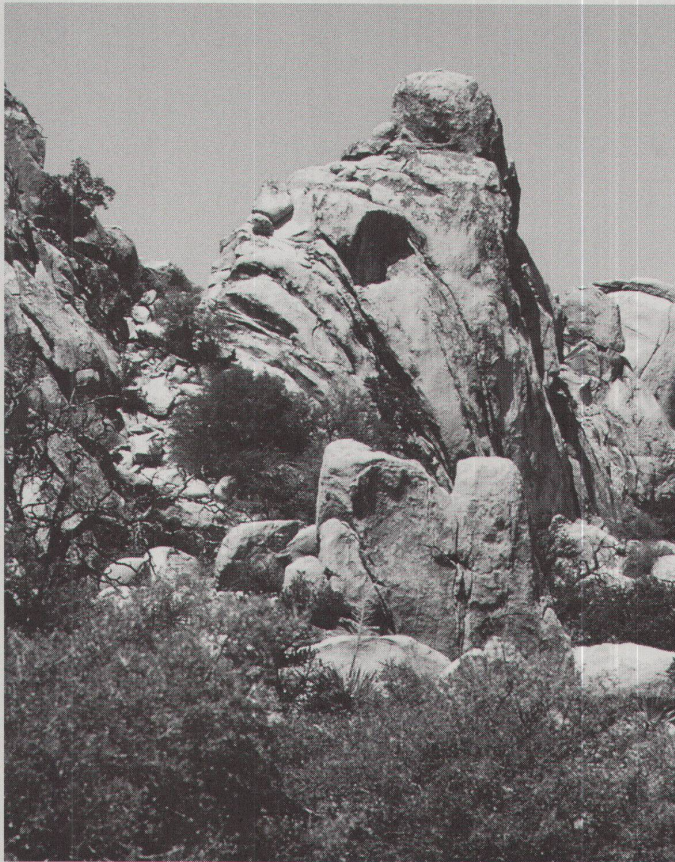
4. Wenn ich in der zufälligen Anordnung von durch die Erosion bearbeiteten Felsblöcken ein Werk von Moore oder Arp erkenne, begeben mich sozusagen in ein Kommunikationssystem hinein, in dem auf der einen Seite ein Sender (Künstler) und auf der anderen eine Botschaft (Werk) steht, die aufgrund eines Codes formuliert ist. Da es aber weder einen Künstler noch eine Botschaft gibt, wird die Wirkung vom Empfänger (im vorliegenden Fall dem Reisenden) induziert, der den passenden Code besitzt. Dieser Code, der im Gefühl des Schauenden vorhanden ist, reagiert spontan, wenn er aktiviert wird. Das heisst, wir haben es mit einem Phänomen falscher Wiedererkennung zu tun: Es findet eine «Rezeption ohne Kunstwerk» statt. Und trotzdem existiert das Objekt ohne jeden Zweifel, vor meinen Augen, ja sogar unter meinen Händen. Es ist meine Projektion, die es stiftet und somit die «Realität» verändert. Da kann ich mir lange einreden, dass ich einem gewöhnlichen

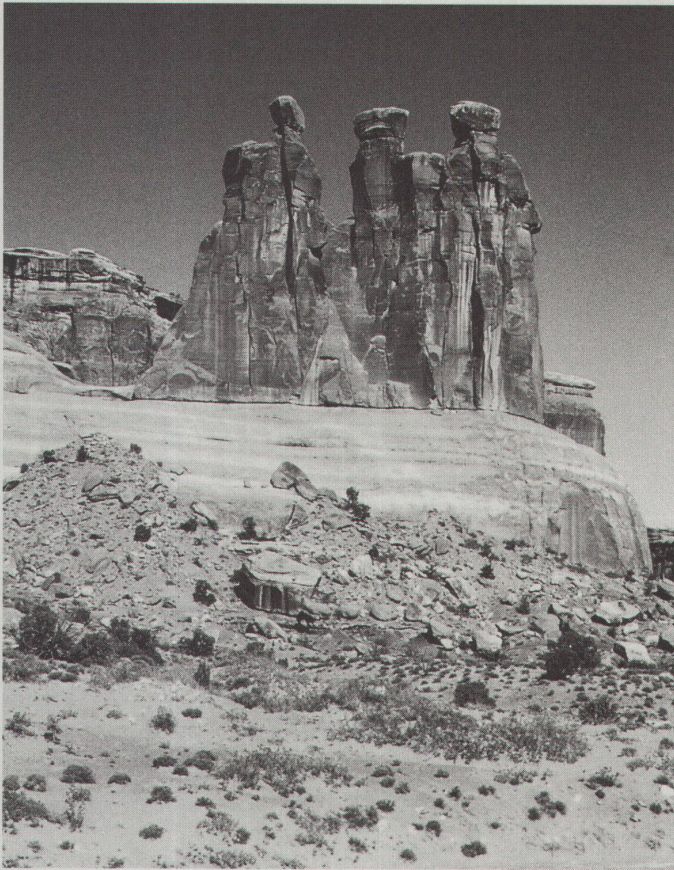
Felsblock gegenüberstehe, er verliert deshalb nicht seine Evidenz als vermeintliches Kunstwerk. Das Phänomen ist dem Trompe-l'œil vergleichbar, das, selbst nachdem man es entlarvt hat, weiterbesteht.

Je öfter sich diese Erfahrung wiederholt, um so reicher wird die Beziehung zur Landschaft und ihren Elementen, sogar zum blossen Erdboden. Was zuerst wie eine formlose Ansammlung von unregelmässigen Felsblöcken aussah, wandelt sich zu einer Reihe von abwechslungsreichen, gekonnt verteilten und nach plastischen Gesichtspunkten gestalteten Gruppierungen. Nicht ein malerischer Steinhaufen, sondern eine gigantische, vielschichtige, durchaus praktikable Skulptur bietet sich einem dar; eine von der jeder Künstler träumt. Man wähnt sich einer *Poetik der Akkumulation* gegenüber. Liegende Platten, parallel zueinander, im wesentlichen abgerundet und doch mit einigen Kanten, vertikale, gefaltete Flächen, stehende Felsmassen mit Einschnitten, regelmässig aufeinandergeschichtete Teile, schräg stehende Elemente neben solchen in Gegenschräglage, Reihen von parallel verlaufenden Rissen, Brüche, die auf virtuos zusammenhängende Abschnitte folgen, bruske Richtungswechsel, Unterbrechungen, jähe Vorsprünge, von regellosen Abfolgen eingefasste Symmetrien. Manchmal sind diese Bühnenausstattungen, die Appia vor Neid hätten erleichen lassen, so gebaut, dass man ohne Schwierigkeiten den steilsten Abhängen entlang klettern und die dargebotenen «Kunstwerke» während Stunden «begehen» kann. In diesem Fall müsste man von einer *Poetik der Assemblage* (dreidimensionaler Gegenstand, der aus einer Kombination verschiedener Objekte entstanden ist, Red.) sprechen. Und oft verläuft der Untergrund, auf dem diese gewaltigen Schöpfungen lagern, über weite Strecken zugleich flach und in Wellen, so dass man den Eindruck gewinnen könnte, sie seien das Resultat einer *Poetik des Glättens* in einem landübergreifenden Massstab...

2 Kopf mit phrygischer Mütze, ca. 10 m,
Joshua Tree N.M., Kalifornien

3 Die drei Schwestern, ca. 15 m,
Goblin S.P., Utah





4 The Gossips, ca. 100m (inkl. «Sockel»),
Arches N.M., Utah



5 Liegende Figur, Höhe ca. 2,5m,
Goblin S.P., Utah

Und trotzdem müssen wir uns erneut in Erinnerung rufen, dass das, was wir sehen, das Produkt eines absoluten Determinismus ist; er rührt von der geologischen Beschaffenheit des Bodens her (zusammengesetzt aus Sedimentär-, Eruptiv- und Intrusivgestein), der von der Erosion durch Gletscher, Wind und Regen modelliert wurde.

5. Bleiben wir dabei: Ein geübter Betrachter kann unzählige «Kunstwerke» – Ensembles von riesigen Ausmassen oder kleinste Fragmente – ausmachen. Wie die Wissenschaft schon längst erkannt hat, sieht man nicht mit den Augen, sondern mit dem Gehirn – genauer gesagt: mit der Kultur seines jeweiligen Eigentümers. Wenn man sich in einem Boot der *Rainbow Bridge* nähert oder zu Fuss diesen oder jenen Abschnitt des *Paria Canyon* erkundet, bewegt man sich in einer Landschaft aus Ton, die noch die Fingerabdrücke des Töpfers trägt. Oder wenn man in das sagenhafte gleichsam zerlegte Getriebe des *Antelope Canyon* eindringt, das auch *Corkscrew* (Korkenzieher) genannt wird, sieht man sich an eines von Frederick Kieslers informellen Projekten oder eine bewohnbare Skulptur («demeure-mémoire») von Etienne-Martin erinnert.

Am anderen Ende der Leiter gibt Andy Goldsworthy simplen Kieselsteinen eine Bestimmung, indem er sie ästhetisch zur Geltung bringt,¹ Pierre Tréand sammelt seine «pierres-figures», auf denen er prähistorische Schriftzeichen ausmacht.² Schon lange davor hatte Hans Hartung Steinblöcke fotografiert und mit Namen bezeichnet, in denen er die Sehweise eines Brancusi oder Gonzalez zu erkennen glaubte. Edward Weston entdeckte ein zeitgenössisches figuratives Kunstwerk in *Sandstone Concretion*, 1937 aufgenommen, oder 1930 eine abstrakte Skulptur in *Eroded Rock*. Lyonel Feininger spielte mit der Wirkung von Massstabsverschiebungen, indem er Geröll ins Monumentale vergrösserte und fiktive Luftaufnahmen anfertigte, usw.³

- 1 Andy Goldsworthy, *Stones*, Moffat 1994
 2 Alain Maillard, «Les Pierres folles d'un Genevois en Provence», in: *L'Hebdo* 7. Juli 1994, S. 46 f
 3 *Un monde ignoré vu par Hans Hartung*, Genf 1974; *Edward Weston in Los Angeles*, Ausstellungskatalog, Pasadena 1986, S. 43, und: Beaumont Newhall, *Supreme Instants: the Photography of Edward Weston*, New York 1986, S. 91; Andreas Feininger, *Nature Close Up, A fantastic Journey into Reality*, New York 1977
 4 François und Jean Robert, *Face to Face*, Baden 1995
 5 Vgl. Jacqueline Beaujeu-Garnier, *Les surprises de la nature*, Paris 1967
 6 Vgl. Jurgis Baltrusaitis, *Aberrations, La légende des formes*, Paris 1957, Kap. «Pierres imagées», und: Roger Caillois, *L'écriture des pierres*, Genf 1970

Wollte man beweisen, dass sich diese projektive Haltung nicht auf geologische Zufälle beschränkt, sondern auch ausserhalb der Naturphänomene funktioniert, genügten allein schon die vielen zu Köpfen und Gesichtern gewordenen technischen Objekte, welche die Gebrüder Robert neulich veröffentlicht haben.⁴

Im Extremfall müsste die Ästhetik der Rezeption ohne Kunstwerk also einer Theorie weichen, die den Empfänger durch einen Operateur ersetzt. Trotz des Eindrucks eines offenen Kunstwerkes, der sich im Betrachter festsetzen könnte (da die Evidenz, mit der es sich produziert – «man traut seinen Augen nicht» – manchmal mit der Kraft eines Tatbestandes wirkt), muss man diese Vorstellung umkehren: Im Gegensatz zu dem, was der Begriff der Rezeption nahelegt, ist der Betrachter keinesfalls passiv, auch wenn er es nicht weiss. Ein anderer Betrachter, mit einem anderen kulturellen Hintergrund, würde etwas anderes oder gar nichts sehen. Der «Schöpfer» des «Kunstwerkes» ist also wirklich er. Die Evidenz eines Objektes ergibt sich aus einem seherischen Akt, der jedoch nicht dem Willen unterworfen ist.

6. Es geschieht sicher nicht zum erstenmal, dass eine Zivilisation Gesteinsbrocken unter figurativen und ästhetischen Gesichtspunkten wahrnimmt. Im Wald von Fontainebleau gibt es eine schon vor langer Zeit geortete, berühmte *Schildkröte*, bei Nemours *Zwei Freunde*, einen *Bären* in Sardinien, ein *Kriegerhaupt* in Israel.⁵

Ab 1588 hat das *Opificio delle pietre dure* in Florenz seine «pierres-aux-masures» produziert; es handelt sich dabei um Marmorplatten, auf denen man Landschaften zu sehen vermeint.⁶ Sie wurden häufig durch Malereien ergänzt, in denen sie den Hintergrund für mythologische, epische, danteske und religiöse Szenen abgaben, und fanden reissenden Absatz. Diese *pietre paesine* (Landschaftssteine) wurden auch andernorts abgebaut und bearbeitet. Einige von ihnen vermitteln uns heute



6 Popsicle, ca. 15m, Arches N.P., Utah

7 Abstrakte Skulptur, ca. 2,5m, Needles Overlook, Utah



sogar eine zur Zeit ihrer Gewinnung nicht erkennbare Evidenz: Ist jene Stadtansicht auf einem «Marmor aus Ferrara», den man 1705 in Amsterdam ausgestellt hat, nicht eine phantastische Vorwegnahme von Manhattan? (Abb. 10⁷). Was man damals einem «*lusus naturae*» (Spiel der Natur, die man einer ästhetischen Intention für fähig hielt) zuschrieb, kommt uns heute als ein statistisch gesehen unwahrscheinlicher Zufall vor. Leonardo, der Hügel, Flüsse und Bäume, Schlachten, Gesichter und Kostüme *sah*, wenn er eine Mauer anschaute, hatte bereits begriffen, dass es sich dabei um eine Projektion handelte.⁸

⁸ Denkmal der Reformatoren, Höhe ca. 30 m, Colorado N.M., Colorado

7. Die grossen Parks der Vereinigten Staaten stellen ihre Werbung – ob schon die Wirklichkeit unendlich vielfältiger ist – auf ganz wenige typische Klischees ab, damit der potentielle Kunde sie auch totsicher erkennt. *Grand Canyon* (South & North Rim), *Monument Valley* und *Bryce Canyon* werden jedes Jahr von Millionen von Touristen besucht, die dann daselbst nur das sehen, was sie wiedererkennen. Dabei, wenn Sie den Blick einmal nach oben richten, statt immer nur da hinzuschauen, wo Sie den Fuss aufsetzen (oder statt sich gegenseitig im Gegenlicht vor dem Panorama zu fotografieren), entdecken Sie die unglaublichsten Kompositionen, die allein durch Erosion entstanden sind (Abb. 11). Sie sind allerdings auf keiner der in den *Visitors Centers* zum Verkauf stehenden Postkarten und Dias abgebildet und auch nicht in den Fotobüchern dieser Gegenden zu finden.

Schlimmer noch, die Touristenrundgänge an diesen Orten sind oft auf zwei Stunden beschränkt, wo sie doch mindestens zwei Tage dauern müssten, und lassen all die Stationen unberücksichtigt, die bei weitem so aussergewöhnlich sind wie jene, die da oberflächlich gestreift werden: *Arches National Park* vor allem, zweifellos der abwechslungsreichste dieser Parks, aber auch *Canyonlands*, das grossartige *Colorado*



9 Präsident auf dem Totenbett, zwischen Kayenta und Baby Rock, Arizona

National Monument oder *Joshua Tree*. Dann sind da die State Parks, die von den zuständigen Reisebüros noch weit mehr vernachlässigt, wenn nicht gar gänzlich übergangen werden (es gibt keinen Führer, der sie auflistet, im Gegensatz zu den vielen Nationalpark-Katalogen); sie sind meist kleiner, aber, von dem uns hier interessierenden Standpunkt aus gesehen, von mindestens so grosser Intensität wie die andern: Neben den bereits angeführten *Goblin Valley* und *Dead Horse Point*, das beeindruckende *Valley of Fire* oder der unvergleichliche *Point Lobos*.

Wenn man sich nicht mit den unbeabsichtigten Skulpturen, die der ausgedehnte Südwesten zu bieten hat, begnügen will und noch irgendein berühmtes Werk der Land Art besichtigen möchte, hat man nicht selten grösste Mühe, es aufzufinden, weil es irgendwo in der Wüste ist, abseits aller Strassen oder nur über Naturwege, in schlechtem Zustand und ohne Wegweiser, erreichbar; auf der Karte ist es schon gar nicht eingezeichnet. *Double Negative* von Michael Heizer, *Las Vegas Piece* von Walter de Maria oder *Sun Tunnels* von Nancy Holt zum Beispiel⁹ findet man nur mit grösstem Durchhaltevermögen. Und ist man erst einmal angekommen, muss man feststellen, dass sich, verglichen mit der sich ständig erneuernden Kraft der Parks, die Interventionen der Künstler – was immer auch ihre Absicht war – im Verhältnis zu ihrem Umfeld wie ein Graffiti am Sockel der Sixtina ausnehmen... (Hier wäre wohl als einzige Ausnahme der *Running Fence* von Christo zu nennen, eine Installation auf Zeit, deren Dimensionen aber eine Lektüre der Landschaft vermittelten, die sie in die Nähe der Chinesischen Mauer rückte.)

Um eine Vorstellung von der immensen Grösse dieser Gebiete zu bekommen, müsste man sie, im selben Massstab, auf einen Stadtplan von Paris (zum Beispiel) übertragen, oder sogar eine Fotomontage erstellen, auf der die amerikanischen

7 Baltrusaitis a.a.O. Abb. 37

8 Vgl. *Les Carnets de Léonard de Vinci, II*, Paris 1942, S. 207

9 Vgl. vor allem John Beardsley, *Probing the Earth, Contemporary Land Projects*, Washington DC 1977; und: *Earthworks and Beyond, Contemporary Art in the Landscape*, erweiterte Ausgabe, New York 1989; Patrick Werkner, *Land Art USA*, Paris 1993; zudem: André Corboz, «Die Landschaft als Kunstwerk», in: *Werk*, Februar 1968; und: «Géologie extrapolée», de Viollet-le-Duc à Bruno Taut», in: *Science et Imaginaire*, Grenoble 1985

Felsmassen zwischen den Dächern und Türmen der französischen Hauptstadt erscheinen: Wenn man vor sich sähe, dass sich *Monument Valley* von der Défense bis nach Vincennes erstreckt, könnte man sich endlich eine richtige Vorstellung machen von diesem Park.

8. An diesem Punkt müsste man die gewohnte Beziehung zwischen der Topografie und dem Reisenden sogar umkehren, da es ja eben die von der Kultur bestimmte Wahrnehmung ist, welche diese Werke stiftet: Der geformte Blick verwandelt mehr oder weniger den gesamten Südwesten in eine Manifestation der Land Art. Wenn, worauf heute alles hindeutet, Kunst ist, was der Künstler zur solchen bestimmt, wer ist dann Künstler, wenn nicht derjenige, der eben diese Fähigkeit hat zu bestimmen? *Anch'io sono scultore!* (auch ich bin Bildhauer!), denn ich erhebe in den Rang eines Kunstwerks, was vorher nichts weiter als eine Unebenheit des Bodens war. Diese Gestaltungskraft werde ich natürlich auch anderswo einsetzen. Ich stelle zum Beispiel fest, dass die Mauern, die über viele Kilometer die Passstrasse des Col du Marchairuz säumen, oder die weissen Verbauungen, die zwischen Oberiberg und dem Sihlsee im Zickzack über die Hänge laufen, durchaus aussergewöhnliche Werke einer Land Art sind, die nichts von sich weiss. Wenn also ein solcher Blick die Landschaft verändert, die normalerweise als blosser Gegebenheit hingenommen wird,¹⁰ haben wir es dann nicht mit einer immensen Bereicherung der «Realität» zu tun? Kurz, um ein einstmals berühmtes Wort von Edmond Rostand zu paraphrasieren: «O Kultur, ohne dich wäre die Natur nur das, was sie ist!»

(Übersetzung aus dem Französischen: Christa Zeller)

¹⁰ Vgl. Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris 1997; zudem: Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris 1948; Barbara M. Stafford, *Voyage into Substance, Art, Science, Nature, and the Illustrated Travel Account, 1760–1840*, Cambridge MA 1984; Renzo Dubbini, *Geografie dello sguardo*, Turin 1994



¹⁰ Stadtansicht auf einem «Marmor aus Ferrara», Amsterdam, 1705



¹¹ Hinduistischer Tempel, Bryce Canyon N.M., Utah