

Drei Skulpturen für Basel

Autor(en): Martin Schwander

Quelle: Basler Stadtbuch

Jahr: 1985

<https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/0f891316-2ef8-4deb-8575-5a10622a23fb>

Nutzungsbedingungen

Die Online-Plattform www.baslerstadtbuch.ch ist ein Angebot der Christoph Merian Stiftung. Die auf dieser Plattform veröffentlichten Dokumente stehen für nichtkommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung gratis zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrücke 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 schriftlicher Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des vorherigen schriftlichen Einverständnisses der Christoph Merian Stiftung.

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.

Die Online-Plattform [baslerstadtbuch.ch](http://www.baslerstadtbuch.ch) ist ein Service public der Christoph Merian Stiftung.

<http://www.cms-basel.ch>

<https://www.baslerstadtbuch.ch>

Drei Skulpturen für Basel

Zu den wichtigsten Vorgaben der Ausstellungen «Skulptur im 20. Jahrhundert» von 1980 im Riehener Wenkenpark und 1984 im Botanischen Garten in Brüglingen gehörte der Entscheid, eine Anzahl bedeutender Gegenwartskünstler mit der Schaffung eines neuen Werks zu beauftragen. Mit der Einladung verband sich die Hoffnung, dass Werke entstehen würden, die auf den Aufstellungsort Bezug nehmen. Es sollte damit der vielerorts anzutreffenden Beliebigkeit der inhaltlichen und formalen Beziehung der Skulptur zu ihrem Standort entgegengewirkt werden.

Ebenso wichtig wie das Ausstellen ist das Bewahren von Werken der Gegenwartskunst, die unseren Erfahrungs- und Erkenntnishorizont erweitern. In dieser Perspektive ist es hoch erfreulich, dass dank der Initiative zweier privater Stiftungen gleich drei Werke, die zu den wichtigsten Zeugnissen der Ausstellungen von 1980 und 1984 gehören, im letzten Jahr für Basel gesichert werden konnten. Die Emanuel Hoffmann-Stiftung erwarb je eine Arbeit von Enzo Cucchi und von Richard Serra; die Christoph Merian Stiftung entschied sich für eine Skulptur von Luciano Fabro.

Unterschiede in der Generationslage (Fabro ist 1936, Serra 1939, Cucchi hingegen 1950 geboren) und in der kulturellen Herkunft (Fabro und Cucchi sind Italiener, Serra ist Amerikaner) trennen die Künstler. Einziger gemeinsamer Nenner sind die räumlichen Voraussetzungen, die Park-Natur, in und mit der die drei Künstler zu arbeiten hatten. Die Unterschiedlichkeit der Positionen, die die

Künstler dabei einnehmen, ist ein Spiegel der teilweise unversöhnlichen Gegensätze, die die ästhetische Diskussion heute bestimmen.

Luciano Fabro

Luciano Fabros vier Meter hohe Skulptur «Esprit de géométrie, esprit de finesse (La colonna)» (Sinn für Geometrie, Sinn für Feinheit [Die Säule]) von 1984 bezieht sich auf die griechische Säule, die im Landschaftsgarten des 18. Jahrhunderts als künstlerische Zutat einen neuen Verwendungszweck fand. Der griechischen Säule liegt eine komplexe geometrische Konstruktion zu Grunde. Diese rationale Vorarbeit ist die Voraussetzung, damit die zwanzig Kanneluren einer Säule in gleicher Breite und gleichen Abständen aus vier farblich neutralen Steintrommeln herausgemeißelt werden können. Fabro hingegen entschied sich für eine ungebräuchliche, von dunklen Adern durchzogene Marmorsorte. Dadurch kommen die Säulengräte in Konflikt mit den im Marmor vorgefundenen Adern. Es stellte sich damit für Fabro die Aufgabe, ein vom Menschen entworfenes System (die geometrische Konstruktion der Säule) mit einer durch die Natur vorgegebenen Ordnung zu vermitteln. Das Resultat ist ein «Prototyp»¹ für ein dialektisches, auf die Versöhnung von Gegensätzen bedachtes Verhalten des Menschen gegenüber der Natur. Es wäre aber ein Trugschluss, die «Colonna» im Vergleich zur griechischen Säule für «natürlicher», oder gar von der Natur abgeleitet, zu halten. Es entspricht im Gegenteil einem besonders raffinierten

Kunstverständnis, in der «rohen Natur» selbst bereits ästhetische Qualitäten zu sehen und diese für ein Kunstwerk nutzbar zu machen. Fabros Säule verhält sich zur griechischen wie der Landschaftsgarten (hinter der Villa Merian, wo die Säule steht) zum Französischen Garten des 17. Jahrhunderts: Griechische Säule und Französischer Garten unterwerfen den Rohstoff Natur einem rigoros in die Wirklichkeit umgesetzten Plan; Fabros Säule und der Landschaftsgarten hingegen sehen ihre Aufgabe darin, die in der Natur angelegten Eigenarten und Schönheiten zur Anschauung zu bringen. Die letzte Finesse besteht beim Landschaftsgarten im Vertuschen der Autorschaft des Menschen, so dass der Betrachter das Kunst-Produkt für etwas Natur-Gegebenes hält. Damit hat sich Fabros Definition des Natur-Kunst-Verhältnisses erfüllt: «Wenn wir von Natur sprechen, sprechen wir immer von einer Natur, die von der Kunst entworfen worden ist: die Natur ist die von Künstlern.»²

Enzo Cucchi

Als der 34jährige Enzo Cucchi im Januar 1984 erstmals den Botanischen Garten in Brüglingen aufsuchte, sprach er davon, überlebensgrosse, totemhafte Wesen ins Dickicht der Bäume zu stellen. Die Ausstellungseinladung war an Cucchi ergangen, obwohl er noch nie eine plastische Arbeit geschaffen hatte. In Anbetracht seiner neueren Bilder und Zeichnungen hatte sich jedoch die Vermutung eingestellt, dass das dreidimensionale Schaffen seinen künstlerischen Anliegen entgegenkommen könnte. Das Vertrauen in Cucchis (Entwicklungs-)Möglichkeiten wurde nicht enttäuscht: seine nahezu zwölf Meter hohe Bronzeplastik, die mit grosser Selbstverständlichkeit das Feld vor der Villa Merian beherrscht, wurde zu einem der Wahrzeichen der Ausstellung.



Luciano Fabro: «La Colonna», 1984, Brüglingen.

«... die Erde kommt ans Licht, die Skulptur findet hier ihren Ursprung.»³ – Cucchis Verständnis von Skulptur als einer Archäologie der Erd-Geschichte bestätigt das Werk, das er für Basel geschaffen hat: Aus einer kleinen Senke stossen gewaltige Erdkräfte in den Himmel. Die Form, die sie dabei annehmen, erinnert an zwei (verkohlte) Baumstämme, an riesige Pilze oder an die Bedrohlichkeit von Kanonenrohren. Mit etwas aus der Erfahrungswirklichkeit Bekanntem lassen sie sich letztlich aber nicht zusammenbringen. Die Plastik schafft sich ihre eigene Landschaft und setzt damit den für sie gültigen Massstab fest. Auf der Bodenwanne, aus der die beiden «Stämme» aufschiessen, sind Spielzeugtiere, zwei Kamele und ein Rhinoceros, in eine menschenfeindliche Wüstenlandschaft eingelassen. Wechselt der Betrachter, der sich auf den durch diese Tiere vorgegebenen Massstab eingestellt hat, den Blick von der Horizontalen in die Vertikale, erfährt er sich als unendlich klein und gleichzeitig die beiden himmelwärtsstrebenden «Stämme» als die Grenzen menschlichen Vorstellungsvermögens sprengend. In diesem erhabenen Augenblick kehrt die Erde ihre Allgewaltigkeit nach aussen: Wie ein Walfisch speit sie aus dem aufgerissenen rechten «Stamm» einst in sich aufgenommene Zivilisationsreste. Totenköpfe kommen ans Licht. Cucchi hat einer Natur Gestalt verliehen, die das radikale Gegenteil der domestizierten Park-Natur ist. Die Erfahrung einer Natur, die in blinder Inhumanität voranschreitend sich dem vernunftmässigen Zugriff des Menschen entzieht, ist für Cucchi im mythischen Afrika aufgehoben: «Vom Gesichtspunkt der Skulptur aus ist Europa die aufgewühlteste Erde... Alle «jungen» Berge stossen aus Afrikas Süden her... Unser nächtlicher und dunkler Traum.»⁴ An Afrika gemahnt an der Basler Skulptur die Wüstenlandschaft mit den



Enzo Cucchi: «Skulptur», 1984, Brügglingen.

Tieren, aber ebenso sehr das stumpfe Schwarz, in das die ganze Plastik getaucht ist.

Zu fragen bleibt, wie in einer Zeit, in der die instrumentelle Vernunft dem Menschen jede Unmittelbarkeit in der Naturerfahrung genommen hat, ein derartiges Naturverständnis, wie es in dieser Plastik zum Vorschein kommt, möglich und zu verstehen ist. Ist Cucchis «archaisches» Naturverständnis nicht im Gegenteil radikal modern, indem es nur denkbar ist vor dem Hintergrund der Erfahrung einer technologischen Zivilisation, die heute, stärker denn je, die Naturprozesse in ihren Grundlagen zerstört und diese damit für den Menschen bedrohlich werden lässt? Oder ist Cucchis Werk Trauerarbeit angesichts des apokalyptischen «Untergangs des Abendlandes», nach dem die Erde wieder an ihrem Anfang sein wird? Die rätselhafte, visionär-poetische Plastik von Enzo Cucchi ist ein Seismograph für die Krise der Vernunft in der Moderne.

Richard Serra

Der amerikanische Bildhauer Richard Serra arbeitet seit den frühen 1970er Jahren parallel zu den teilweise monumentalen Strukturen, die er im städtischen Raum errichtet, auch an Projekten, die er in der Landschaft verwirklicht. 1979/80 hat er mit «Open Field Vertical/Horizontal Elevations» (Senkrechte und waagrechte Höhenmarken in offenem Gelände) im Wenkenpark in Riehen seine zweite Landschaftsarbeit in Europa (nach «Spin Out», 1972/73 für das Rijksmuseum Kröller-Müller in Otterloo NL) geschaffen. Im Frühjahr 1985 ist die Arbeit von der Emanuel Hoffmann-Stiftung erworben und im Beisein des Künstlers in ihrer ursprünglichen Anordnung im Wenkenpark wiederaufgebaut worden. Wie bei Luciano Fabro ist es Serras erstes öffentlich zugängliches Werk in der Schweiz.

Ausser dieser sammlungsgeschichtlichen Tatsache gibt es jedoch keine Beziehungen zwischen der Arbeit von Serra und denen von Fabro und Cucchi. Das Werk von Serra ist in seinem Verzicht auf jede Darstellung von Elementen aus der Erfahrungswirklichkeit radikal abstrakt. Darüber hinaus setzt es mehrere grundlegende Vorstellungen und Erwartungen, die sich mit dreidimensionalem Schaffen verbinden, ausser Kraft: Es ist keine beschreibbare, auf einen Entwurfsplan zurückführbare Form (Gestalt) auszumachen; das Verhältnis der Teile zueinander wird durch kein kompositionelles Prinzip geregelt (die Arbeit kennt daher keine Mitte, keinen Anfangs- und keinen Endpunkt); ein Betrachterstandort, von dem aus ein sinnstiftendes Ganzes entsteht, ist nicht zu bezeichnen.

Das Werk besteht aus zehn geschmiedeten Stahlquadern (74 × 71 × 56 cm), deren Platzierung durch die Topographie des hügeligen Geländes bestimmt ist. Serra hat an einem von Bäumen gesäumten Hang von ca. 9500 m² mit den massiven Quadern, von denen jeder 2,4 Tonnen wiegt, zehn Stellen markiert, die sich durch ihre Neigung oder ihre Flachheit auszeichnen. An den steilen Stellen sind die Stahlquader hochkant, an den ebenen breitkant – ohne Fundament – auf den Rasen gelegt. Sie geben in Verbindung mit ihrer massigen Unverrückbarkeit Auskunft über die topographische Beschaffenheit ihrer Standorte. Diese hat Serra weder auf Grund einer topographischen Karte noch, wie viele seiner amerikanischen Generationsgenossen, nach den Vorgaben eines a priori Konzeptes eruiert. Innerhalb eines längeren Zeitraums hat Serra mehrmals den Park aufgesucht. Durch Abschreiten des von ihm ausgewählten Hanges hat er sich für den Raum sensibilisiert. Mit Holzmodellen, die sich leicht bewegen lassen, traf er die Wahl der Standorte, wobei sich im



Richard Serra: «Open Field Vertical/Horizontal Elevations», 1979/80, Wenkenpark Riehen.

Laufe des Arbeitsprozesses deren Anzahl von achtzehn auf zehn reduzierte.

Das Werk erschliesst sich dem Betrachter in der gleichen Weise, wie es entstanden ist: durch Abschreiten. Der «Betrachter» erlebt dabei, wie sein eingeübtes Verständnis von Raum und den Dingen im Raum aufbricht. Er wird beim Abschreiten des mit den Stahlquadern besetzten Geländes in einen Prozess hineingezogen, der prinzipiell endlos ist: Er macht die Entdeckung, dass die Wahrnehmung des Raumes und der Dinge im Raum letztlich mit ihm, mit der Bewegung seines

Körpers, die seine Perspektive verändert, zusammenhängt. Er erfährt, dass weder Wahrgenommenes noch Wahrnehmender in sich selbst begründet sind, sondern dass sich beide im Prozess ihrer unauflösbaren Beziehung immer von neuem konstituieren. Damit leistet das Werk von Richard Serra eine Grundlegung des primären Verhältnisses des Menschen zum Raum.

Anmerkungen

1 In: Martin Schwander und Theodora Vischer, Skulpturen für einen Park, Basler Magazin, Weekend-Beilage der Basler Zeitung, Nr. 36, 8.9.1984, S. 4.

2 Wie Anm. 1.

3 Wie Anm. 1.

4 Wie Anm. 1.