Ein weites Feld: Chillida und die Kunst im Öffentlichen Raum
Sabine Maria Schmidt: *Eduardo Chillida. Die Monumente im öffentlichen Raum*

rezensiert von Sylvaine Hänsel / Berlin

Die künstlerische Arbeit im öffentlichen Raum gehört zu den zentralen Anliegen des Bildhauers Eduardo Chillida. Kaum ein Künstler hat so kontinuierlich wie er Projekte für Skulpturen entworfen, die auf die unterschiedlichsten Orte von Helsinki bis zu den Bergen von Matsuda bei Tokio Bezug nehmen. Die Plazierung seiner Werke ist für den Künstler nie zweitrangig oder gar beliebig, sondern Ergebnis einer sorgsamen Recherche. Der Ort bestimmt vielfach die Gestaltung und wird oft selbst Teil des künstlerischen Prozesses. Bei der Fülle der von Chillida geschaffenen Plastiken versteht es sich allerdings von selbst, dass nicht jede Arbeit in gleicher Weise auf den Kontext eingeht. Hinzu kommt, dass die Werke ganz unterschiedliche Überzeugungskraft besitzen. Neben etwas hilflos "herumstehenden" Objekten wie dem *Lugar de encuentros* in Toledo oder der harmlos dekorativen Gartenmöblierung der *Puerta de música* in Santiago finden sich Projekte von großer Intensität, wie die *Peines del viento* in San Sebastián oder der verblüffend einfache und doch beziehungsreiche *Diálogo-Tolerancia* in Münster. Die Frage also, wie Chillida mit Ort und Anlaß seiner öffentlichen Aufträge umgeht, wie *genius loci* und Situierung im künstlerischen Werkzusammenhang die Ergebnisse prägen, gehört zu den Aspekten, die spontan Interesse wecken.

In Deutschland hat Chillida mehrfach für den öffentlichen Raum gearbeitet. Sein erster Auftraggeber war hier, durchaus nicht zufällig, die Thyssen-AG, die vor ihrem Firmensitz in Düsseldorf 1971 eine Skulptur aus Corten-Stahl aufstellen ließ, deren Anfertigung auch technisch der Hattinger Henrichshütte Höchstleistungen abforderte. Dann allerdings dauerte es 15 Jahre, bis in Frankfurt das *Haus für Goethe* seinen Platz fand. Seitdem mehren sich die Projekte. Aus Anlass des 1200-jährigen Stadtjubiläums und zum Gedenken an den Westfälischen Frieden wurde 1993 in Münster die Arbeit *Diálogo-Tolerancia* im Rathausinnenhof aufgestellt. Es folgten *Besarkada (Umarmung) X* in Bad Homburg (1996/97) sowie *La jaula de la libertad* 1997 vor dem Gebäudekomplex der Europäischen Rechtsakademie und der Landeszentralbank in Trier. Den prominentesten Auftrag wird aber sicherlich die geplante Skulptur für das Kanzleramt in Berlin bilden, die in den Feuilletons eine Polemik darüber entfachte, ob es sich bei der Arbeit um die Visualisierung von letztlich vordergründigem und banalem Symbolismus handele, mit anderen Worten: Politkitsch, oder ob hier einer der wenigen Künstler, die sich heutzutage überhaupt noch mit der Aufgabe Denkmal befassen, eine höchst vielschichtige Arbeit geschaffen habe, die mit der Thematisierung bildhauerischer Probleme wie Masse, Volumen, Raum die unterschiedlichsten aktualisierenden Assoziationen anrege und zulasse.

Um so dankbarer begrüßt man die soeben im Chorus Verlag erschienene Untersuchung von Sabine Maria Schmidt *Eduardo Chillida. Die Monumente im Öffentlichen Raum*, die einen Überblick von Chillidas Türen für die Basilika von Aránzazu von 1954 bis zu dem *Käfig der Freiheit* von 1997 gibt. Die Vorstellung der Arbeiten erfolgt nicht einfach chronologisch, sondern auch nach formalen und thematischen Schwerpunkten zusammengefasst, um Entwicklungslinien im Werk des Künstlers deutlicher hervortreten zu

lassen. Ortsbezug und Denkmalintention bilden, so die Absicht der Autorin, die Leitmotive der Einzelanalysen. "Es wird gefragt, inwieweit sich in der Entwicklung der Außenraum-Skulpturen Chillidas Verlagerung einer Positionsbestimmung vollzogen haben, etwa von einer autonomen zu einer standortbezogenen Skulptur und welche bestimmenden Konstanten Chillida von Positionen anderer Künstler unterscheiden." (S.16)

Als Leser freundlich ist es der Autorin anzurechnen, dass sie der eigentlichen Untersuchung ein Kapitel zur spanischen Kunst der Nachkriegszeit voranstellt, die außerhalb Spaniens sicherlich nicht als allgemein geläufig gelten darf. Nicht ganz folgen kann man allerdings der Behauptung, die Literaturlage zur aktuellen und zeitgenössischen spanischen Kunst sei "desolat". Sieht man von dem entsprechenden Kapitel in Band 2 von *Spanische Kunst. Eine Einführung* (Berlin 1991) ab, liegt immerhin mit Francisco Calvo Serraller *Medio Siglo de arte de vanguardia 1939-1985*, Madrid 1985, eine nicht immer zuverlässige, aber doch imposante Materialsammlung zu dem Thema vor. Außerdem hat es in den letzten Jahren eine Reihe von Ausstellungen gegeben, die Künstler oder Aspekte der spanischen Nachkriegskunst zum Thema hatten. Nicht zuletzt den Untersuchungen zur baskischen Kunst von Kosme de Barañano verdankt auch die Arbeit von Schmidt erklärtermaßen einige Anregungen.

Das Kapitel "Chillida und der spanische Kontext" schließt mit einer Gegenüberstellung von Chillida und Jorge Oteiza und der Frage, inwieweit Chillida als "baskischer" Künstler zu betrachten sei. Oteiza, der in den fünfziger Jahren mit seinen *cajas vacías* und *cajas metafísicas* nach grundlegenden Formulierungen zum Thema Raum und Leere gesucht, dann aber die künstlerische Arbeit zugunsten seiner politischen, theoretischen und pädagogischen Aktivitäten aufgegeben hatte, ist in den letzten Jahren "wiederentdeckt" worden. Die Bedeutung seiner Überlegungen für die jüngeren baskischen Künstler - man denke an Txomin Badiola oder Pello Irazu - ist unübersehbar. Zu Chillida verhält sich Oteiza gewissermaßen als Antipode, sowohl künstlerisch als auch in seinem Engagement für eine genuin baskische Kunst. Chillida hat sich, das belegt Schmidt überzeugend, hier immer zurückgehalten; baskisch ist für ihn der Kontext, in dem seine Arbeiten entstehen, nicht aber die Tradition seiner künstlerischen Aufgabenstellung und Formensprache. Damit stellt sich aber die Frage, was die durchaus interessanten Ausführungen Schmidts zum eigentlichen Thema ihres Buches beitragen. Die Antwort heißt: nicht viel, zumal im Folgenden kaum noch auf die hier angesprochenen Probleme eingegangen wird. Der Stringenz der Argumentation hätte es gut getan, diesen Teil einfach wegzulassen.

Eine gewisse Weitschweifigkeit kennzeichnet auch die folgenden Überlegungen zum Frühwerk, die eher allgemein Chillidas Lösung von der menschlichen Figur und sein Bemühen um eine abstrakte Formensprache behandeln. Die Werke werden zwar mit sorgfältig aus den Quellen recherchierten Daten zur Entstehungsgeschichte vorgestellt, nahezu unbekannte, wie das zerstörte Relief für das Fußballfeld von Atocha, San Sebastián, ebenso wie sehr berühmte, wie die Türen für die Kirche von Aránzazu. Doch fehlt den einzelnen Abschnitten jede verbindende Reflexion, etwa in wieweit die besprochenen Arbeiten überhaupt zu Chillidas Vorstellung von Kunst im öffentlichen Raum beitragen. Die *Hommage an Pedro Arana* ist die Bronzefassung einer frühen, noch figürlichen Skulptur, die nie für einen spezifischen Ort konzipiert war. Chillida ließ sie 1964 in Erinnerung an den verunglückten Freund auf dem Monte Urgell in San Sebastián aufstellen.

Auch das Denkmal für Flemming, den Erfinder des Penizillins, greift auf eine autonome Skulptur - Chillidas erste Arbeit in Eisen - zurück, ohne sich erkennbar mit dem Standort auseinanderzusetzen. Erst für die Neufassung, die 1990 nach wechselvollem Schicksal (Umplazierung, Planung einer Neufassung, Verlust, Wiederauffindung, Neufassung) zustande kam, sucht Chillida bewußt einen Platz am Paseo de la Concha in San Sebastián und modifiziert ihn für seine Bedürfnisse.

Beide Arbeiten markieren zwar im Œuvre Chillidas entscheidende Punkte. Im Kontext der Entwicklung eines Konzeptes für Kunst im öffentlichen Raum sind sie jedoch eher marginal. So lassen sich aus den frühen Jahren nur die Türen der Kirche in Aránzazu im engeren Sinn als Kunstwerke für einen bestimmten Ort ansprechen, den man mit einigem guten Willen als "öffentlichen Raum" ansprechen könnte, doch bilden die Flachreliefs aus Abfall-Eisenteilen nicht nur das (lange Zeit) einzige Werk für eine Kirche, sondern stellen auch formal eine Ausnahme dar.

Auch bei der Granitskulptur für das Museum of Fine Arts in Houston muss man fragen, ob eine Skulptur im Museumsgarten wirklich in den Themenzusammenhang "Kunst im öffentlichen Raum" gehört. Bevor auf die Houstoner Arbeit eingegangen wird, stellt Schmidt zunächst den Werkzusammenhang der Gruppe *Abesti Gogora (Rauher Gesang)* vor - so weitläufig, dass man fast den Kern der Ausführungen, das Houstoner Monument, aus den Augen verliert. Ganz offensichtlich wird, dass Chillida vor allem an formale Lösungen bestimmter bildhauerischer Probleme dachte, als er die Skulptur schuf, als an einen bestimmten Ortsbezug.

Skulptur im öffentlichen Raum im eigentlichen Sinn findet man also zunächst bei dem Projekt für Lund, das auf Grund vieler widriger Umstände nicht zur Zufriedenheit des Künstlers ausgeführt wird. Zu Recht unterstreicht Schmidt, dass Chillidas Skulpturen sich seit den Auseinandersetzungen um Größe und Plazierung der Arbeit für Lund "sich nun komplexer in die urbanistische Gestaltung einbringen". (S. 119) Interessant vor dem Hintergrund der Auseinandersetzungen um die geplante Berliner Skulptur scheint auch, dass die Skulptur in Lund von Chillida selbst symbolhaft interpretiert wurde. Als *Campo Espacio de Paz* verstand er sie als Keimzelle des Weltfriedens, das heißt als ein utopisches Denkmal, dessen Zweck nicht vom Auftraggeber, sondern vom Künstler selbst festgelegt wurde. Die Skepsis, die sich angesichts solch inhaltsschwerer Deutungen aufdrängt, verstärkt sich, wenn Schmidt die formalen Entsprechungen dieser "Symbolik" zu benennen sucht, doch liest man um so gespannter die Ausführungen zu der Düsseldorfer Skulptur (1970/ 71), deren Titel *Rumor de límites* belegt, dass Chillida selbst jeden platten Symbolismus vermeidet, sondern nach einer Steigerung der Ausdrucksmöglichkeiten sucht, die sich aus dem Material und seiner Bearbeitung durch Schneiden und Biegen ergeben. Obwohl der Künstler selbst den Aufstellungsort und dessen Gestaltung bestimmte, zeigte es sich in der Folge, dass, bedingt vor allem durch den Verkehr, eine optimale Rezeption der Skulptur nicht möglich war, so dass Chillida ihre Versetzung vor die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen vorschlug. Chillidas Skulptur bleibt letztlich autonom. Die Eingriffe in die Platzgestaltung dienen der Anpassung des Ortes an die Skulptur, ohne wirklich Teil derselben zu sein.

Schmidts Beobachtung, Chillida bevorzuge "mittelalterliche und historisch determinierte Plätze" erscheint (sieht man von der Kuriosität der Formulierung, die übrigens keinen Einzelfall darstellt, einmal ab) einleuchtend. Eine wirkliche Einheit von Ort und Kunstwerk gelingt jedoch nur in wenigen Fällen und zwar interessanterweise dort, wo der öffentliche Raum als Landschaft oder Natur zugleich einen Freiraum bietet. Das berühmteste Beispiel bilden sicherlich die *Peines del viento* am Ende der Strandpromenade von San Sebastián (1975-1977), in denen Eisenskulpturen, Meer und Wind zu einem grandiosen Schauspiel verschmelzen. Nicht weniger eindrucksvoll steht die Skulptur *Elógio del horizonte* auf den zu einem Park umgewandelten Resten einer Bastion und fasst die Unendlichkeit des Horizontes zugleich als Bild und als Umarmung. Die Dramatik der Inszenierung ist hier einer Klarheit gewichen, die das Pathos der Geste noch steigert.

Nicht zufällig kommt Schmidt hier auf Bezüge zur *land-art* zu sprechen, die vor allem bei dem Projekt für den Monte Tindaya auf Fuerteventura wirksam werden. Zu wenig deutlich wird allerdings herausgearbeitet, dass Natur eben kein öffentlicher Raum ist und sich Chillidas Arbeiten grundlegend von denen eines Michael Heizer oder Walter de Maria unterscheiden, bei denen Ort und Skulptur gewissermaßen *per definitionem* in eins fallen. Chillidas Skulpturen behalten den Charakter einer autonomen Skulptur auch dort, wo sie fern von aller Zivilisation in der Natur stehen. Ein gutes Beispiel hierfür gibt die *Hommage a Hokusai*, die sich schon vom Titel als Denkmal zu erkennen gibt. Chillida bereiste 1990 Japan, um einen geeigneten Standort zu finden. Für den gewählten Ort im Gebirge bei Matsuda entwarf er eine von geschwungenen stählernen Wände umgebene Platzanlage, die zugleich isolierend und vermittelnd zwischen Skulptur und Landschaft tritt.

Zu wenig arbeitet Schmidt auch heraus, dass Kunst und öffentlicher Raum nicht immer eine harmonische Verbindung eingehen, sondern ein enormes Konfliktpotential bieten. Das gilt vor allem auch für die *Plaza de los Fueros*, die als Denkmal für die alten Sonderrechte der Basken und die neu konstituierte Autonomie der Region sicher die "politischste" Arbeit Chillidas im öffentlichen Raum darstellt. Die Frage, ob und inwieweit gerade die öffentliche Nutzung des Platzes das Funktionieren des künstlerischen Entwurfes beeinträchtigte, hier also "Kunst als öffentlicher Raum" verstanden geradezu zu einem Widerspruch in sich geraten musste, hätte zu einem der spannendsten Kapitel des Bandes werden können. Doch wird besonders hier das Fehlen einer klaren Vorstellung was "Kunst im öffentlichen Raum" eigentlich ausmachen könnte, bemerkbar.

Hinzu kommt, dass sich auch die Zusammenfassung der Skulpturen zu thematisch und formal zusammengehörenden Gruppen als nur mäßig überzeugend erweist. So behandelt Kapitel 3 *Die Betonskulpturen I* die hängende Skulptur *Lugar de encuentros* (1971/ 72) für das Freilichtmuseum (!) für Skulptur am Paseo de Castellana in Madrid, weitere Versionen des Themas in Bilbao und Toledo (erstere im Museo de Bellas Artes), sowie in Madrid und Mallorca, wobei die drei letztgenannten "stehende" Skulpturen sind. Es folgen allgemeine Überlegungen zu hängenden Stahlskulpturen - das Oberthema Beton scheint vergessen -, von denen allerdings nur das Projekt für Beaulieu (1991) für den öffentlichen Raum gedacht war. Immerhin schließt das Kapitel mit einer Betonskulptur, dem grandiosen *Elogio del agua*, leider ohne deren durchaus spannungsvolles Verhältnis zur Nutzung des Platzes als Freibad zu thematisieren.

Weitere Beispiele für assoziativ-konfuse Gruppierungen ließen sich finden, ebenso wie Belege dafür, dass gerade die Frage nach Ortsbezug und Denkmalintention häufig entweder ganz aus dem Blick geraten oder ohne jedes Problembewußtsein, das auch etwa Banalität oder Mißlingen einer Arbeit als Ergebnis der Analyse zulassen würde, abgehandelt werden. Ärgerlich sind auch die Bildunterschriften, deren Angaben nicht nur uneinheitlich, sondern auch unzulänglich sind. So erfährt man keineswegs immer den Standort bzw. den Besitzer der Arbeiten, auch die Maße oder das Material werden nicht bei allen Werken genannt. Diese Angaben kann man immerhin im Verzeichnis der Skulpturen im Anhang nachschlagen, das leider in der Tat wenig mehr als ein solches ist. Wünschenswert wäre ein knapper Katalog gewesen, der konzise über Entstehungsgeschichte, Pläne, Modelle und Literatur informierte und damit auch dem nur punktuell interessierten Leser von Nutzen sein könnte.

Trotzdem liest man den Band mit Gewinn. In der Fülle der Literatur zu Chillida gibt er Einblick in einen ganz zentralen Bereich seines Schaffens. In den meisten Fällen zeugen die Einzelanalysen, sofern sie sich auf eine konkrete Arbeit beziehen, von Sensibilität und Gespür für das künstlerische Anliegen. Die zusammengetragenen Quellen, sowohl Akten als auch Zeitungsartikel, machen den Band unverzichtbar für jede Beschäftigung mit Chillidas Großskulpturen. Das Thema *Chillidas Monumente im öffentlichen Raum* bleibt allerdings offen: ein weites Feld für künftige Untersuchungen.

Sabine Maria Schmidt: *Eduardo Chillida. Die Monumente im öffentlichen Raum*. Chorus Verlag, Mainz/ München 2000