

wird sich an der Verteufelung des Gegners auch in Zukunft nichts ändern.

Ist er nun eine Person oder ein Symbol? Für den Katholischen Erwachsenen-Katechismus existiert der Teufel, der »Vater der Lüge«, und für die Evangelikalen vor allem jenseits des Ozeans auch. Viele evangelische und katholische Theologen sehen in ihm inzwischen aber nur noch ein Sinnbild der Erfahrung lebensfeindlicher Gedanken und Mächte.

Warum Gott das Böse zugelassen hat, von alltäglichen Vergehen bis zu Aussch-

witz, darüber können wir rätseln. Der Hinweis auf den Teufel taugt nicht als Entlastung. Für die gottgewollte Freiheit der Entscheidung zwischen Gut und Böse bedürfen wir nicht des Satans. »Die Hölle, das sind die anderen«, sagte Sartre. Nein. Teuflich können wir selber sein.



Günther Specovius (*1932)
Freier Autor und Publizist,
lebt in Hamburg.

Judith Klein

Kunst im öffentlichen Raum

Fontaine Stravinsky und Holocaust-Mahnmal

»Unsere Meisterwerke bleiben außerhalb und oberhalb, in ihrem goldenen Ghetto, unfähig, ›hinabzusteigen‹ und in unsere kollektive Psyche einzudringen«, schrieb der Schriftsteller Romain Gary 1978 im Vorwort zur amerikanischen Ausgabe seines Romans *Europa*. Er beklagte, Kunst sei in Europa keine lebendige ethische Kraft, die die Beziehungen zwischen den Menschen, ihr Denken und ihre Praxis bestimme. Inzwischen sind viele Werke ›hinabgestiegen‹ in die Öffentlichkeit und in den öffentlichen Raum. Sind sie auch in die kollektive Psyche gedrungen?

Die Glitzerwelt des westdeutschen Wirtschaftswunders nahm Kunstwerke als »Kunst am Bau« auf: als verbogene Riesen-Heftklammern an Bürogebäuden, als metallische Passanten in Fußgängerzonen, als Marktfrauen auf Marktbrunnen. Die »Kunst am Bau« zitierte die Wirklichkeit, verklärend oder ironisch, und produzierte, so sagten manche Kritiker, nicht Kunst, sondern Kitsch und Belangloses. Zwei Dekaden später emanzipierte sie sich zur »Kunst im öffentlichen Raum«,

die sich der Abstraktion öffnete und Distanz zum Alltag pflegte. Es dauerte nicht lange, und sie wurde zum Dorn im Auge vieler Künstler und Kulturmanager; sie erschien ihnen zu abgehoben vom Leben, den »eentlichen« Aufgaben fremd. Kurz vor der Jahrtausendwende machte die »Kunst im öffentlichen Raum« der »künstlerischen Intervention im Stadtraum« Platz, bei der sich Kunst und Publikum begegnen und aufeinander wirken sollten – zumindest einen Augenblick lang.

So interessant die »Kunstintervention« sein mochte, so bedauerlich war, dass sich das Mehr an Freiheit, das sie bedingte, mit einem Mehr an Ideologie und Nutzenkalkül verband, als ob der freie Zugang zur Kunst mit unmittelbarer Aufklärung und gesellschaftspolitischem Handeln beglichen werden müsste. »Kunst als Werkzeug« sollte helfen, die Abkopplung der Stadtbewohner von ihrem urbanen Umfeld und ihre Entfremdung vom öffentlichen Raum aufzuheben.

Manch ein Kunstwerk ist wie ein Baum, der da ist und Sauerstoff gibt. Man

muss keine Eintrittskarten kaufen, nicht stundenlang Schlange stehen, kein Tor aufstoßen und keine erhabene Schwelle überschreiten, um in seinen Genuss zu gelangen. Die Pariser Fontaine Stravinsky ist solch ein Kunstwerk. Sie lässt die Passanten aufatmen und lachen. Das Wasserbassin mit den Skulpturen der Künstler Jean Tinguely (1925-1991) und Niki de Saint-Phalle (1930-2002) liegt auf der Place Igor Stravinsky zwischen der von blauen und weißen Rohren begrenzten Südseite des Centre Pompidou und der Nordseite der gotischen Kirche Saint-Merri, die auch »Notre-Dame, die Kleine« genannt wird – eine zweifache Bestimmung, die das Kunstwerk selbst aufgreift und in einem Wirbel aus Formen und Farben, aus Materialien, Elementen und Bewegungen vervielfältigt. Die um 1980 geschaffenen Skulpturen, inspiriert von Kompositionen des russischen Musikers Igor Stravinsky, bilden ein Gesamtkunstwerk, an dem Malerei, Skulptur, Ton, Mechanik, Wasserspiel, Licht und Schatten beteiligt sind. Sie sind nicht bloßes Ornament, Zusatz zum Brunnen: Sie sind der Brunnen. Ebenso wenig ist das Wasser, auf dem sie sich bewegen – und manchmal stillstehen – bloßes Wasserspiel. Es ist das Element, auf dem alles ruht, die Energie, die die Figuren antreibt.

Jean Tinguely hat mechanisch sich bewegende Maschinenplastiken aus Eisen und Stahl, Niki de Saint-Phalle bunte sich drehende Fabelwesen aus Polyester entwickelt. Es sei, so schrieben zahlreiche Beobachter, der Gegensatz weiblich-männlich, der so zum Ausdruck komme. Doch die Gegensätze werden vereint, einige metallische Strukturen verbinden sich mit den bunten Gestalten. Gemeinsam veranstalten sie ein kleines Tropf-, Sprüh-, Quietsch-Konzert – »eine Laut-Konstellation«, keineswegs Musik. Die Maschinen sind das Gegenteil dessen, was man gewöhnlich unter Maschine versteht: ungenau, fehlerhaft, ächzend. Sie irren sich

und zittern, sie laufen nicht wie geschmiert, und vor allem produzieren sie nichts. Sie spielen vielmehr auf die Absurdität des unablässigen Produzierens und Machens an. Und sie verkörpern eine Erkenntnis Tinguelys: »Alles, was stabil ist, geht kaputt, alles, was Bewegung ist, bleibt. Die Bewegung meiner Skulpturen ist eine Bewegung für Stabilität. Die größte Stabilität ist die Instabilität.«

Dem Leben Raum geben, die Macht des Todes brechen, den Tod nutzen und benutzen, wie die Lebensprozesse selbst es vormachen, statt ihm bloß zu widerstehen, darum bemühte sich der Künstler: »Der Tod erschreckt mich. (...) Um ihn zu neutralisieren, pfeife ich auf ihn und bringe ihn dazu, auf die Menschen zu pfeifen. (...) Aus seinen Drohungen habe ich ein Fest gemacht, einen burlesken Dialog.«

Niki de Saint-Phalles Skulptur eines Totenkopfes erhebt sich auf einem verzwickten schwarzen Gerüst, das die gewohnte Erscheinung des Knochenmanns lächerlich macht. Er steht – wenn auch etwas am Rande – neben Feuervogel, Nachtigall, Schlange, Sirene, Elefant, Herz, Mund, die mit ihm jenen burlesken Dialog führen. Der Mund nickt und sprüht zugleich, wenn auch nicht an allen Tagen, manchmal tut er nur das eine, oder sabbert nur, statt Wasser zu speien. Das Herz dreht sich, sprüht an manchen Tagen, steht an anderen still, unberührt – ein kaltes Herz. Das eigene vielleicht? Jedenfalls sehr anfällig für die ätzenden Wirkungen der Umwelt und ihrer Gifte, die gelegentlich die Wasseroberfläche der Fontaine in eine Brühe verwandeln – Zeichen der Unversöhntheit von Kunst und Welt ...

Was auf der Fläche des Wassers abläuft, findet ein Echo auf der mit Steinplatten belegten Fläche des Platzes. Zwei, drei, ja vier Bewegungsströme greifen ineinander: die der Menschen, die um das Becken laufen, sich setzen, wieder aufstehen, wieder kreisen; die der sich drehenden Figuren auf dem Wasser; die der

vielen Fontänen, die Wasser sprühen; die der Wasseroberfläche, die sich in der Brise und unter den vielen Wirbeln kräuselt.

Kunst reiße »eine von Abwesenheit vergiftete Wunde in der Flanke der Realität« auf, schrieb Romain Gary und benannte so das Leiden, das mit der Lust an ihrem Anderssein einhergeht. Sie ist anders als das bloße Dasein (der Selbsterhaltung, der Produktion und Reproduktion). Kunst hat durch den Bezug auf ein abwesendes Glück, das sie ahnen lässt, ohne es vorzutauschen, ein doppeltes Gesicht. Sie weckt Unzufriedenheit mit dem Gegenwärtigen, Sehnsucht nach einem anderen, dessen Noch-Nicht sich vielleicht als Niemals erweisen wird.

Welch abwesendes Glück scheint in der Fontaine Stravinsky auf? Wie widersteht sie dem bloßen Dasein (wenn nicht bloß *a priori*, vor aller Konkretion)? Vielleicht dadurch, dass sie dem Spiel, der Phantasie, dem Traum und dem Gefühl Ober-

hand gibt; dass sie die Erwartung ausdrückt, der Mensch möge an ihrer Heiterkeit teilnehmen, als Tanzender, Fühlender, Beobachtender, Nachdenkender ...

Die Gehalte der Fontaine mögen partikular erscheinen, gebunden an die Erfahrung, die Phantasie, die Arbeitsweise der beiden Künstler Niki de Saint-Phalle und Jean Tinguely, doch sie sind universell. Sie lassen sich an anderen Orten, an anderen Kunstwerken in öffentlichen Räumen wiederfinden.

Ich fand sie in Berlin wieder, beim Besuch des Holocaust-Mahnmals. Von Dingen wie Straße, Bürgersteig, Zaun, Haus, Regierungsgebäude ist das Stelenfeld des Denkmals für die ermordeten Juden Europas dadurch getrennt, dass es nicht ist wie sie – getrennt durch Anderssein wie durch ein Wasser.

Der Besucher kann – wie an der Pariser Fontaine – seinen Blickwinkel wählen: Blick von außen oder von innen, aus

der Ferne oder von oben. Dieser Blick kann Außen und Innen verbinden, indem er die umliegenden Häuser oder die Bäume, die an den Ausläufern zum Tiergarten hin stehen, mit umfasst. Die Bäume mildern die Härte der Betonkanten, ohne die das repräsentative kollektive Gedenken zu Kitsch geraten könnte.

Der Künstler und Architekt Peter Eisenmann lehnte »jede Deutung seines Bauwerks ab«. Er habe nichts symbolisieren wollen, »keinen Friedhof, kein Kornfeld.« Er habe einen Ort gestalten wollen, der »wie kein anderer« auf der Welt sei. Das Merkmal der Einzigartigkeit solle überhaupt das einzig Gegenständliche seines Bauwerks sein. Was wird aus einem Ort, der wie kein anderer auf der Welt ist, wenn Menschen ihn betreten? Gewöhnen sie sich an ihn, erinnert er sie an anderes oder bleibt er ewig »wie kein anderer«?

Wenn das Stelenfeld nichts symbolisiert, auch keinen Friedhof, so kann es doch an einen Friedhof erinnern. An den alten jüdischen Friedhof in Prag. Dieser liegt neben der Altneuschul; der Name ist Sprache dafür, dass das Neue alt, das Alte neu werden kann. Auch der Prager Friedhof symbolisiert keinen Friedhof. Er *ist* Friedhof. Der Besucher sieht Wellen von Grabsteinen: Irgendwann wurde der Friedhof zu eng, vielleicht war er immer schon zu eng. Man schüttete Erde auf die alten Gräber und bereitete darauf Gräber für neue Tote. Die Grabsteine der verschütteten Gräber wurden auf das Niveau der neuen gehoben. Viele Grabsteine sanken mit der Zeit wieder tiefer ein, wurden kleiner. Ein Auf und Ab großer und kleiner Steine entstand, Wellentäler und Wellenberge. Die Grabsteine drängen sich dicht aneinander, als müssten sie sich gegenseitig stützen.

Die Stelen des Denkmals sind zahlreich, stehen einzeln, hart voneinander abgegrenzt, und sind doch Teil eines sanften welligen Feldes, ohne das sie nicht

wären, was sie sind. Die Ähnlichkeit des Berliner Stelenfeldes mit dem Prager Friedhof macht es zu einem Ding, das der Erinnerung an die Vernichtung der europäischen Juden etwas anderes zur Seite stellt: die Erinnerung an eine unvergessene Kultur – die der Prager Juden. Im Miteinander von Härte und gewellter Form, im Miteinander der beiden Erinnerungen, sind die unversöhnten Widersprüche der Realität erfahrbar, die in der Form des Kunstwerks vereint erscheinen.

Eine weitere Formbestimmung hat das Mahnmal mit der Fontaine Stravinsky gemein: Diese ist ein »modèle réduit« (C. Lévi-Strauss), ein verkleinertes Modell von Größerem, Gewaltigerem: von existentiellen Ereignissen wie Leben, Tod, Liebe, die sie mit bescheidenen Mitteln – Formen, Farben, Materialien, Lauten – veranschaulicht oder bezeichnet. Auch das Mahnmal kann nicht anders, als ein »modèle réduit« der Realität zu sein. So viele Stelen auch aufgestellt wurden, so hart und kantig sie auch sein mögen, sie sind nur bescheidene Andeutung, Spur. Zwischen den begangenen Verbrechen und der Beschränktheit ihrer Darstellung klafft eine Kluft, die sich mit den stärksten Mitteln (und allen denkbaren Zusätzen) nicht überbrücken und allenfalls durch die Bereitschaft der Besucher, sie wahrzunehmen, mildern lässt.

Wie die Fontaine hält das Mahnmal Gaben bereit, die ergreifender sind als auferlegte Aufgaben: ästhetisches Empfinden, Erfahrung der sinnlichen Einheit mit dem Werk, Ahnung von etwas anderem, Abwesendem. Sind diese Gaben nicht die Wegbereiter der lebendigen ethischen Kraft, die Romain Gary beschwor?



Judith Klein
ist Publizistin und Übersetzerin in
Osnabrück und Paris.