Das „museum in progress" und DER STANDARD veranstalten ein über mehrere Folgen laufendes „Symposion in der Tageszeitung": Führende Philosophen, Essayisten und Künstler sprechen über Kunst, Medien und die gesellschaftliche Wirklichkeit der neunziger Jahre. Anläßlich der Expertenkonferenz „Kunst und Bau – Kunst im öffentlichen Raum" im Wiener Ringturm (20. bis 22. September) nimmt in dieser Folge James Wines, Gründer der Architekturgruppe SITE und einer der führenden Theoretiker einer prononierten Rolle der Architektur im Umweltschutz, zu Kunst im öffentlichen Raum und dem veränderten Denkmalbegriff am Ende des 20. Jahrhunderts Stellung. Mel Chin, amerikanischer Bildhauer und Installationskünstler chinesischer Abstammung, spricht über seine persönliche Erfahrung als Künstler einer ethnischen Minderheit und den Versuch eines Denkmals für ökologische Fragen.

KUNST IN SCHNELLER UMWELT

Plädoyer für einen neuen Umgang mit dem urbanen Lebensraum

James Wines

Die Architektur findet heute aus wirtschaftlichen und politischen Gründen einen zunehmend eingeschränkten Wirkungsbereich vor. Über alle Avantgardebewegungen der Architektur hinweg setzt sich die Standardisierung der baulichen Erscheinungsformen unaufhaltsam durch. Unserer Sachverhalt hat vielleicht einen einzigen guten Aspekt: Für die bildende Kunst wird es immer zutiefst unwahrscheinlicher, die Architektur ihrer Zeit zu dekorieren oder zu verschönern. Es ist auch zweifelhaft, ob die bildende Kunst überhaupt noch imstande ist, den schlimmen Zustand der Architektur zu verbessern.

Auch von seiten der Bildhauer und Maler aber ist das traditionelle Verhältnis der bildenden Kunst zur Architektur heute weitgehend obsolet. Der Kunst im öffentlichen Raum stellen sich heute ganz andere Aufgaben.

Zahlreichen bildenden Künstlern geht es um unmittelbare Aktionen, die eine neue Form der Architekturkritik und des künstlerischen Kommentars zur gegenwärtigen Architektur darstellen. Denken wir nur an Vito Acconcis Installationskunst, die 1978 und 1993 auch in Wien zu sehen war. Andere bildende Künstler nützen die Möglichkeit, Projekte im öffentlichen Raum durchzuführen, um unmittelbar in gesellschaftliche und psychologische Gehalte des Wesens „Stadt" einzugreifen – ohne den Umweg über Architektur, wie in Mike Ukeles' „Flow City", New York 1983.

Mit dem Umbruch zu einer neuen Gattung des Zusammenlebens, der postindustriellen Zivilisation, stellt sich auch die Forderung, neue Formen urbaner Kommunikation zu entwickeln. Daran nehmen heute unkonventionelle Kunstwerke dieser Art teil. In Zeiten wie der Romanik, der Gotik, der Renaissance und auch im 18. Jahrhundert ergaben die klassische Skulptur und das Denkmal eine für jeden Zeitgenossen selbstständliche Bedeutung. Das Verhältnis von Architekt und bildendem Künstler war über einen verbindlichen Formenkanon, der ländlicher und urbaner Zeichen abgesteckt und gegreift, ebenso wie beider Verhältnis zur Öffentlichkeit.

Unsere Zivilisation dagegen ist von fast vollständigen Fehlen einer universellen Formensprache gekennzeichnet. Die Künstler sind daher aufgefordert, im öffentlichen Raum selbständig zu handeln und im anderes verbindendes Element anzusprechen, das „kollektive Unbewußte".

Die traditionellen heroischen und symbolischen Formen des Denkmals wirken im heutigen öffentlichen Raum oft tot und abgestorben. Neuaufgestellte „Denkmäler" der klassischen Statuenform vermitteln in der neu Bewegung und Kommunikation bestimmten Stadt der Postmoderne anachronistisch, wenn nicht unsinnig. Unsere Gesellschaft besitzt ganz einfach nicht mehr die verbindlichen Ideale, die die klassischen Denkmälern ihren Sinn verliehen.

Allzu oft aber handelt es sich selbst bei „avancierter" Kunst im öffentlichen Raum um vergrößerte Ausgaben privater oder museumsfähiger Kunst. Dabei besteht ein grundsätzlicher Unterschied zwischen Kunst, die für den Privatraum, das Heim oder das Museum geschaffen wird, und der Betrachter ist in Wien konkretplatz eingeladen, und einer Kunst für das Medium der Öffentlichkeit. Das ausgeprägte Bewußtsein für diesen Sachverhalt hat uns in den letzten Jahrzehnten eine Reihe von Großskulpturen vor Firmenzentren wie auch an wichtigen Plätzen eingebracht, die in zweifacher Hinsicht scheitern: Sie sind zu groß für ein Museum, in das sie ihrer ästhetischen Konzeption nach eigentlich gehören, und sie sind zugleich zu „klein" und zu nebensächlich für die tatsächlichen Vorgänge in einer heutigen Stadt. Beide Gründe liegen in hier ein grundlegendes Umdenken gefordert: Es kann nicht länger darum gehen, Kunst für den öffentlichen Raum aufzustellen. Die Stadt des späten 20. Jahrhunderts bedarf einer Auffassung von Kunst im öffentlichem Raum und zugleich der Kunst als einem Forum des Nachdenkens über diesen öffentlichen Raum.

Wenn der Ausdruck „Umweltkunst" irgendeinen Sinn haben soll, dann eben in Gespür von Künstlern und Architekten für umfassende Zusammenhänge und ihre gesellschaftlichen, psychischen und ökologischen Wurzeln. Ein solches „umweltbezogenes" Kunstwerk wie Mel Chins Revival Field (1989) kann noch als isoliertes Objekt betrachtet werden. Es stellt ein Bindeglied zwischen Mensch und Pflanze, die Verständnis des Betrachters für eine umfassende Umweltsituation erhöhen. Solche Kunst dient der Verschönerung und Dekoration als der Ausbildung eines Dialogs im Bewußtsein der Betrachter. Es geht um eine Erfahrung dafür, wo wir eigentlich stehen.

James Wines, geb. 1932 in Oak Park, Illinois, lebt in New York. Von 1956 bis 1967 lehrte er als Bildhauer mit internationalen Ausstellungs-beteiligungen in Rom und gelangte über Großaufträge für Skulpturen im öffentlichen Raum zum Nachdenken über das Verhältnis von Kunst, Umwelt und Stadtraum. 1970 gründete er in New York die Architektur- und Umweltkunst-gruppe SITE (Sculpture In The Environment), die seitdem an den führenden Expertengruppen eines neuen Verhältnisses von urbaner Gestalt und Umwelt zählt (Saudi-Arabischer Pavillon an der Weltausstellung Sevilla 1992, Projekte zur Fusion von Architektur und Landschaft, Fragen des Wasserhaushalts und der Bedeutung von Schlamm durch Atomwaffen und -energie). Von 1984 bis 1990 war Wines Institutsleiter für Umweltdesign an der Parsons School of Design in New York. Seit 1991 ist er Professor für Architektur an der New School of Social Research. Wichtigste Bücher: „Architecture as Art", 1980, „De-Architecture", 1987. Demnächst erscheint im Kölner Verlag Taschen ein Buch über Architektur im ökologischen Zeitalter. *Foto: Helen Nagge*

„Öffentliche Kunst" sollte noch von einem mit sechzig oder neunzig Kundenkommentaren versehenen Auto aus gesehen eine starke visuelle Bedeutung vermitteln. Wenn ein Kunstwerk diesen „öffentlichen Publikum" nicht standhält, so heißt das für gewöhnlich, daß das Werk aus dem Gesichtskreis der Kunstausstellungsgesandtes konzipiert wurde und damit die Konventionen der privaten Betrachtung fortführt, anstatt die instabilen Bildes, das man aus einem vorbeifahrenden Auto wahrzunehmen glaubt, als die neue Grundlage urbaner Kommunikation zu erkennen.

Die flüchtigen und fragmentarischen Momente der urbanen Existenz bilden heute die vitalsten Elemente des Lebens in der Großstadt. So scheint es nur logisch, wenn eine neue Formensprache der Architektur, der öffentlichen Kunst und auch der urbanischen Stadtplanung gerade aus diesen Qualitäten von Vielfalt und Unordnung hervorgeht. Kunst im öffentlichen Raum kann es sich auf dieser Grundlage in den neunziger Jahren erlauben, wenigstens ansatzweise, „Kunst" im traditionellen Sinn aufzutreten. Die Dynamik der modernen Kunst wurde zu Beginn des Jahrhunderts vom Industriezeitalter und dem aufkommenden technologischen Zukunftsraum getragen. Heute aber sind wir tief ins Zeitalter der Information und der Ökologie vorstoßt.

So scheint es als einzig Richtige und Denkbare für Künstler und Architekten, sich anstelle der alten Ideen der Moderne nach neuen Ideen aus diesen gewandelten Bezugsquellen umzusehen. Das aber fordert die Entwicklung einer völlig neuen bildnerischen Sprache, die offener für die „Umweltsensibilität" weltweiter Kommunikation ist, wie auch die Schaffung einer Formensprache, die auf dem ökologischen Modell integrierter Kreisläufen beruht – sowie auf einer Maschine, auf die sich alles rückbezieht, nämlich die Erde. □

ALCHIMIE AUF VERSEUCHTEM GRUND

Wie gestaltete Räume psychologische Prozesse in Gang setzen

Marcia Tanner: Sie haben mit Ihrer Installation Gallery 1992 ein klaustrophobisches Universum der Bedrohungsgleichheit in Nordamerika geschaffen. Kann Kunst direkt in gesellschaftliche Debatten eingreifen?

Mel Chin: Ich dachte dabei an die lange Geschichte von Angriffen gegen Asiaten. Anfalls war der Mord an Vincent Chin. Dann stellte das Gericht keine Verletzung der Bürgerrechte auf seiten der Täter fest und ließ sie weiterhin frei. Mir schien es, das würde jeden betreffen.

Tanner: Gab es dafür aktuelle Ereignisse als Auslöser oder nur einfach die schmerzvolle persönliche Erfahrung?

Chin: Als ich aktuelle Dinge sah, fiel mir ein, wie sehr ich in meiner Kindheit und Jugend rassistischen Angriffen, Schimpf und körperlichen Übergriffen ausgesetzt war. Mein Freunde in der Schule sich kollektiv aus rassischen Gründen über einen lustig machen und einem „Spitznamen" geben, sobald sie sicher sich sich in solchen Situationen erkennt man das Scheitern der Sprache bei der Aufgabe, sich gegen solche Dinge zu wehren. Daraus gewinnt man seit frühen Jahren die Überzeugung, daß entweder die Sprache so weit entwickelt werden muß, um damit fertigzuwerden, oder daß einem die Sprache fortwährend in den Rücken fällt.

Tanner: Was ließ Sie plötzlich reagieren?

Chin: Ich sah im Fernsehen Leute, die ein japanisches Auto zertrümmerten. Mich erster Gedanke war, der nächste könnte ich sein. Die Leute sagen ja nicht, bevor sie zuschlagen: „Du ist ein Japaner" – und nicht ein Chinese. Ich hatte mich auch zuvor dafür interessiert, was in den schwarzen und koreanischen Beziehen von New York vorgeht. Davon ausgehend versuche ich, psychologische Räume zu schaffen, wie ich sie nenne. Es geht mir um Skulpturen, die nicht als formale Zeichtpunkte einen bestimmten Sachverhalts oder Ereignisses fabbar sind, sondern um die physische Beschreibung eines Sachverhalts der mit Bedrohung gelesen ist. Ich suche keineswegs einen Nachvollzug des Betrachters gegenüber solchen Ereignissen zu erreichen. Das ist gar nicht möglich. Bevor sie nicht tatsächlich bei den Opfern zählen, können Sie sich das gar nicht vorstellen.

Tanner: Die Installation Gallery bestand aus Räumen, die ineinander übergingen, deren Türen aber „Amerikaner", „Asiaten" usw. ausgewiesen und vom Besucher unterschiedlich ver-ren. Ich persönlich verstand so erst, wie Unterdrückung abläuft und wie Minderheiten die Verhältnisse und Unterdrückern einer anderen Gruppe werden.

Chin: Ich kann als Künstler keine Kritik formulieren, ohne zuvor die Kräfte erforscht zu haben, die es auch in mir gibt und die es auszumachen, daß sich eine solche Sache wirklich eingelegen kann. Der Grundgedanke der Arbeit war, daß ich mich in zwei verschiedene Wesen aufzuspalten hatte: in den Amerika-

M. C. wurde 1951 in Houston, Texas, als Kind von Eltern chinesischer Abstammung geboren und lebt in New York und Athens, Georgia. Seit Mitte der siebziger Jahre gilt er durch Skulpturen und Kunstwerke im öffentlichen Raum, Performances und multimediale Installationen als einer der führenden Künstler im politischen und ökologischen Bereich. Er hatte Einzelausstellungen in renommierten Museen wie dem Hirshhorn Museum in Washington, dem Walker Art Center in Minneapolis und der Menil Collection in Houston. 1989 erzielten die politisch-interventionen Forget Tiananmen in Washington und Conditions for Memory (Bedingungen der Erinnerung) im New Yorker Central Park Aufmerksamkeit weit über das Kunstpublikum hinaus. In den letzten Jahren thematisierte er zunehmend den Rassenhaß gegen asiatische Bürger in den USA (Gallery, eine im Mai 1992 gleichzeitig in San Francisco und Pittsburgh gezeigte Installation) und ökologische Fragen (Revival Field und The State of Heaven). Im öffentlich-rechtlichen Fernsehen New Yorks läuft derzeit seine Videoclip-Serie Rage/Rap. *Foto: Thomas Gray*

Tanner: Revival Field dagegen ist ein ökologisches Denkmal für die Aufforaus, das seit 1991 in einem Feld in Minnesota steht und in mehreren Ausstellungen weiterhin aufwuchs.

Chin: Es besteht aus einem kreisförmig eingezäunten, mit Cadmium – jedem chinesischen Kind von Batterien – verseuchten Feld, in dem sternförmig sechs besonders Cadmium-anfällige Pflanzen gezüchtet werden. Nach den guten Ergebnissen der ersten Jahre übertrug man sie auf Nachkommen, neuen neuen Pflanzenarten an andere, besonders versuchte Orte.

Tanner: Neben der direkten Bezugnahme auf Politik und Ökologie spielt Alchimie für Ihre „ökologischen Denkmäler" eine große Rolle.

Chin: Es geht mir zunächst um poetische Situationen. Bestimmte materiales Material mit Begriffen und Vorstellungen aufgeladen sein, die erhellender wirken als Sprache. Auch durchquerte bestimmt Formen die ganze Geschichte der Kunst und Kultur.

Das alles hat mit Alchimie zu tun – mit chinesischer Alchimie übrigens weit stärker als mit der europäischen. Sowie man sich der Bedeutung von Erde in Gold, die ja aus der chinesischen Alchemie über arabische Einflüsse nach Europa gekommen ist, und der Bedeutung von Blei und Quecksilber auf Fragen der Umweltzerstörung abhält und wie Minderheiten Ausdrücken einer anderen Gruppe werden.

Chin: Ich kann als Künstler keine Kritik formulieren, ohne zuvor die Kräfte erforscht zu haben, die es auch in mir gibt und die es auszumachen, daß sich eine solche Sache wirklich eingelegen kann. Der Grundgedanke der Arbeit war, daß ich mich in zwei verschiedene Wesen aufzuspalten hatte: in den Amerika-

I M P R E S S U M

Gespräche 1994/95 – Symposion über Kunst, Gesellschaft und Medien.
Moderation: Robert Fleck.
Eine Serie im Rahmen des Kuratoreprogramms von *Stella Rollig*, beauftragt vom *Bundesminister für Wissenschaft, Forschung und Kunst.*
Ein Projekt des *museum in progress* in Kooperation mit dem STANDARD.