

Zeitschrift: Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich

Herausgeber: Departement Architektur der ETH Zürich

Band: - (1997)

Heft: 1

Artikel: "Heute ist es überall schön" : Kunst im öffentlichen Raum von Chiarenza & Hauser & Croptier

Autor: Ursprung, Philip

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-918647>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

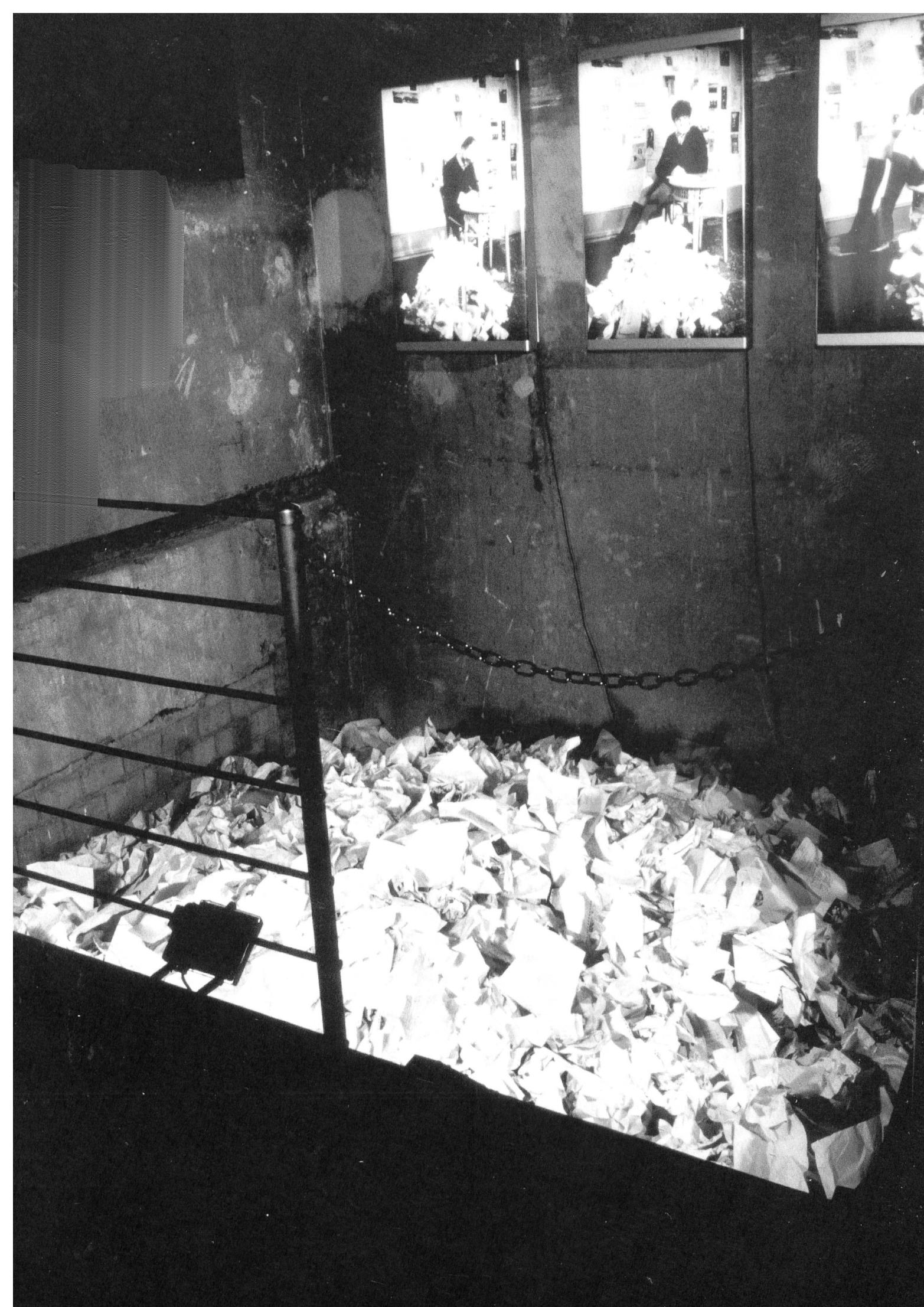
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 20.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>





„Heute ist es überall schön“

Philip Ursprung

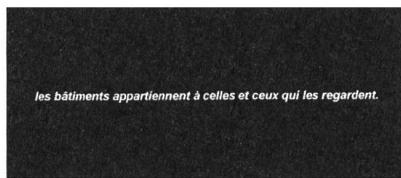
Kunst im öffentlichen Raum von Chiarenza & Hauser & Croptier

Am Schnittpunkt der Ebenen von Stadt, Architektur und Kunst steht das Monument. Die Diskussion um Kunst im öffentlichen Raum ist deshalb immer auch eine Diskussion um das Funktionieren der Stadt. Monamente befinden sich zwangsläufig in jenem Grenzbereich, wo verschiedene Interessen aufeinanderprallen. Von der Kunst werden Formulierungen erwartet, die diese Konflikte artikulieren oder gar „lösen“ sollen. Sie stösst dabei rasch an ihre Grenzen, insbesondere dann, wenn sie sich die Funktionsweisen von Architektur aneignet. Zu den Figuren, die derzeit diese Problematik aufgreifen und zukunftsweisende Alternativen zu objekthafter Kunst am Bau entwickeln, gehören die Bieler Künstler Marie-Antoinette Chiarenza, Daniel Hauser und Daniel Croptier. Der vorliegende Text basiert auf dem Einführungsvortrag zu ihrer Ausstellung „Heute ist es überall schön“ im Kaskadenkondensator Basel 1997.

„Kunst am Bau ist wie Lippenstift auf einem Gorilla“

Sir Norman Foster

Wie die Schützenvereine, das Kirchengeläute oder die Goldreserven gehört die Kunst am Bau zu denjenigen mysteriösen Einrichtungen, deren Funktion im Lauf unseres Jahrhunderts zunehmend schleierhaft geworden ist, deren Existenz aber so etwas wie öffentlichen Reichtum suggeriert und deren Weiterleben auch im kommenden Jahrhundert voraussehbar ist. Die Flut an Wettbewerben für künstlerische Architektur- und Platzgestaltung einerseits, an Ausstellungen im Freien andererseits hält seit den 1950er Jahren an. Da sich die Sphäre der Kultur inzwischen derart ausgeweitet hat, dass sie fast alle Bereiche des Lebens überzieht und auch in die entlegensten Ritzen dringt, wird der öffentliche Raum im nächsten Jahrzehnt zweifellos noch stärker ästhetisiert werden.¹ Diesen öffentlichen, das heißt städtischen Raum dürfen wir uns als eine knapper werdende Ressource vorstellen, als ein komplexes Gewirr unterschiedlicher Funktionen, eine Art Dschungel, um die sich verschiedene Parteien streiten. Je dichter dieser Dschungel wird, desto grösser scheint der Drang unserer Gesellschaften zu werden, ihn zu kultivieren und mit Kunst zu besetzen.



¹ Fredric Jameson argumentiert in seiner sehr brauchbaren Theorie der Postmoderne, dass der derzeitige Verlust an Autonomie der Kultur gegenüber früheren Phasen ihrer Geschichte nicht ihr Aussterben bedeute, sondern im Gegenteil mit einer Explosion, einer unerhörten Ausweitung vergleichbar werden könnte, die alle Lebensbereiche zu etwas Kulturellem mache. Vgl. Fredric Jameson, *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991, S. 48; vgl. zur Geschichte der Kunst am Bau den Aufsatz von Beate Milsch, „Die historischen Hintergründe der 'Kunst-am-Bau'-Regelung“, in: Klaus Honnef (Hrsg.), *Kunst im öffentlichen Raum. Anstösse der 80er Jahre*, Köln: DuMont, 1989, S. 21-44.

² Robert Musil, „Denkmale“, aus Nachlass zu Lebzeiten (1936) in: Robert Musil, *Gesammelte Werke*, Hg. von Adolf Frisé, Reinbek: Rowohlt, 1979, Bd. 7, S. 506-509.

³ Das Zitat von Norman Foster vom „lipstick on a gorilla“ habe ich gefunden bei Angela Rosenthal, „Kunst ist der Weg und nicht das Ziel“, in: Marie-Antoinette Chiarenza & Daniel Hauser, *es muss frühling sein, es wird wieder laut, Ausstellungskatalog Saarbrücken, Stadtgalerie, 1995, o.s.*

⁴ Vgl. Benjamin H.D. Buchloh, „Vandalismus von oben. Richard Serras Tilted Arc in New York“, in: Walter Grasskamp (Hrsg.), *Unerwünschte Monamente. Moderne Kunst im Stadtraum*, München: Silke Schreiber, 1989, S. 103-119.

⁵ Fredric Jameson, *op. cit.*, S. 17.

⁶ Mit dem Etikett „Kontext Kunst“ wurde Anfang der 1990er Jahre im deutschen Sprachraum ein Begriff geprägt, der künstlerische Ansätze bezeichnet, die die Bedingungen der künstlerischen Produktion im weitesten Sinne zum Thema machen. Vgl. den Katalog *Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre*, Hg. von Peter Weibel, Köln: DuMont, 1993.

⁷ Eine 275\$ Parkbusse, die Chiarenza & Hauser 1994 in San Francisco erhielten, wurde zu einem der Themen ihrer dortigen Ausstellung. Vgl. Chiarenza & Hauser, allein denken ist kriminell, *Ausstellungskatalog Kunstmuseum Thurgau und Kunsthaus Glarus, Sulgen: Niggli*, 1995, S. 37.

Dieser Drang trägt durchaus Züge eines kollektiven *horror vacui*. Fast scheint es, als würde sich Robert Musils Beobachtung, dass Denkmäler im Grunde dem Vergessen dienten, wiederholen: Die Kunst im öffentlichen Raum besiegt dessen Verschwinden.²

Von allen Beteiligten verteidigt die Architektur ihr altes Monopol am eifersüchtigsten und trommelt sich aufgeregt die Brust, sobald die Kunst in ihr Revier dringt. Und in der Tat gehen viele Künstler und Kuratoren (wörtlich: „Pfleger“) reichlich naiv zu Werk, wenn sie sich heranpirschen, um mit „ortsspezifischen“ und „situationsbezogenen“ Eingriffen den Gorilla Architektur³ zum „Dialog“ zu bewegen. Der öffentliche Beifall und die Fördermittel sind ihnen sicher, aber sie übersehen dabei eines, nämlich dass man mit einem Gorilla nicht reden kann. So erstaunt es denn nicht, dass die meisten Begegnungen kläglich enden und die Parteien einander schliesslich schmollend gegenüber sitzen. Interessant wird es eigentlich nur, wenn der Konflikt ausgetragen und einer der Kontrahenten am Ende vom Kampfplatz geschleift wird, sei es die Skulptur im Fall von Richard Serras 1989 abgebrochenem „Tilted Arc“⁴ in New York oder die Architektur im Fall von Gordon Matta-Clarks „Window Blow-Out“ (1976), als der Künstler mit einem Luftgewehr die Scheiben der Galerie zerschoss. Der Versuch der Kunst am Bau, dem Gorilla Architektur sein ureigenstes Revier, nämlich den physisch, psychisch und visuell erlebbaren Raum streitig zu machen, ist von vornherein zum Scheitern verurteilt. Stattdessen empfiehlt es sich für die Kunst, wenn sie unbedingt das eigene Territorium erweitern möchte, die Bestie mit ihr weniger vertrauten Mitteln zu überlisten und vielleicht nicht *mit* ihr, sondern *über* sie zu reden.

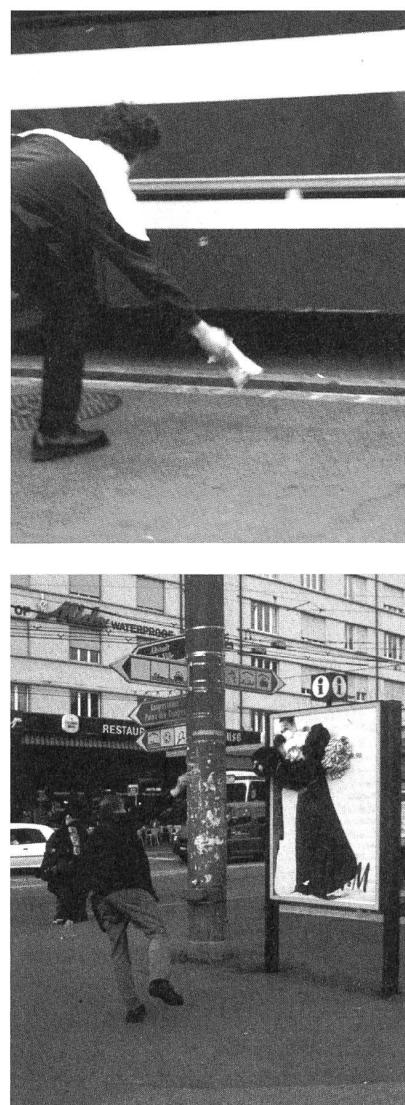
Folgt man Fredric Jamesons Theorie der Postmoderne, dann ist das zeitliche Nacheinander von Stilen in der Moderne ersetzt durch ein räumliches Nebeneinander von Codes in der Postmoderne.⁵ Eine eigentliche Theorie dieses neuen Raumes existiert nach Jameson noch nicht. Man kann aber eine ganze Reihe von künstlerischen Ansätzen in den letzten Jahren als Formulierungen des Problems sehen, diesen neuen Raum sichtbar zu machen.⁶ Die in Biel lebenden, alleine, zu zweit oder zu dritt arbeitenden Künstler Marie-Antoinette Chiarenza, Daniel Hauser und Daniel Croptier – Croptier, der dritte im Bunde, ist von Hause aus Urbanist – gehören in diesen Zusammenhang. Ihre Vorstellung von Raum unterscheidet sich grundsätzlich von dem physisch erfahrbaren Raum spätmoderner Künstler wie Donald Judd oder Richard Serra, dem psychologisch erlebbaren Raum eines Bruce Nauman und auch dem mystischen Raum eines Marcel Duchamp, der etwa mit dem Begriff des „Inframince“ jenen unfassbaren Moment beschreibt, in dem man sich von einem Stuhl erhebt, nicht mehr sitzt aber auch noch nicht steht. Sie interessieren sich für jene Art von Raum, die man beispielsweise dann schlagartig erfährt, wenn man in einem fremden Land eine saftige Parkbusse erhalten hat.⁷ Ein solcher Raum besteht aus einer hybriden Mischung von Ärger, Scham, Erkenntnis über spezifische Formen von Besitzssphären, Hadern über Glück und Unglück und wirft natürlich erhebliche Probleme der Darstellbarkeit auf. Er funktioniert allegorisch, als Feld, auf dem sich politische, ökonomische, soziale und phantastische Elemente treffen. Chiarenza & Hauser & Croptiers Resultate sind entsprechend modellhaft und durchaus didaktisch.

Dass „didaktisch“ derzeit ein Schimpfwort in der Kunstkritik ist, nehmen sie bewusst in Kauf. Immerhin hat das Didaktische einst zu den ehrenwertesten Aufgaben einer aufklärerischen Kunst gehört – warum also nicht wieder? Sie operieren ohnehin mit Vorliebe in Bereichen, in denen die Kunstaftigkeit ihrer Arbeit fast verschwindet und die Betrachter zögern, erleichtert auszurufen: „Aha, das ist ja Kunst!“ So erklärt sich die Realisierung von desillusionierenden Räumen wie jene

spektakuläre Grube in ihrer jüngsten Ausstellung, in welcher die Abfälle, verworfene Projekte und Fehlentscheide eben dieser Ausstellung als riesiger Müllhaufen aufgetürmt waren.

Die Konjunktur von Wettbewerben zur Kunst am Bau kommt Chiarenza & Hauser & Croptier natürlich gelegen. Aber wer von ihnen „Installationen“ erwartet, wird enttäuscht. Vielmehr ist ihr Anliegen, den Mythos des öffentlichen Raums als ästhetisches Kontinuum zu dekonstruieren. Für den offenen Wettbewerb um die Uni Dufour in Genf schlugen sie beispielsweise einen riesigen Spiegel vor, in dessen Oberfläche der Satz „Die Bauten gehören denen, die sie anschauen“ eingeschnitten war. Durch die ausgesparten Lettern hindurch war die Fassade des dahinterliegenden Gebäudes als Fragment zu sehen. Der Satz kann natürlich verstanden werden als Kritik am Ausverkauf des öffentlichen Raums, beispielsweise durch die Vermietung als Werbefläche. Er kann aber auch gesehen werden als satirische Spitze gegen eine modernistische Kunstideologie, die den Akt des Betrachtens im Rahmen der „Partizipationsästhetik“ quasi als Modell eines demokratischen Funktionierens der Kunst deklariert. Eine solche Ideologie versucht dem Publikum weiszumachen, dass die Betrachter durch ihr blosses Hinschauen Anteil an der Kunst (oder der Architektur) hätten und dass eine solche Kunst deshalb als Machtinstrument „unvereinnahmbar“ bleibe. Eine derartige Ideologie, welche die „Aktivierung“ der Betrachter feiert, verdeckt die Tatsache, dass das Auswählen und Plazieren der Objekte ja gerade der Kompetenz der Betrachter entzogen bleibt.

In ihrer jüngsten Ausstellung haben Chiarenza & Hauser & Croptier eine Reihe von „Inszenierten Aktionen im öffentlichen Raum“ vorgestellt. So werden beispielsweise Kleidungsstücke „als Vergleich“ vor Werbeplakate gehalten. Ein anderes Projekt handelt von einer SBB-Lokomotive, auf welcher die aus der Werbung bekannte schwarzwäiss gefleckte Milchkuh prangt, die mit Ein-Liter-Milchbeuteln beworfen wird. Setzt man Milch als Metapher für das Fluidum Kultur, kann die Aktion gelesen werden als eine Allegorie für die unlösaren Scheingefechte um Kunst und Öffentlichkeit, in die wir uns verstrickt haben und bei denen allenfalls der Spass an platzenden Beuteln übrigbleibt. Die Benutzer des öffentlichen Raums geben die passive Rolle als Betrachter auf und werden zu Ikonoklasten. Sie sind empört nicht nur über die Fiktionalisierung (und Substituierung) von Natur in Form der stilisierten Milchkuh, sondern auch darüber, dass diese Fiktion getragen wird von einem Medium öffentlichen Reichtums, nämlich der staatlichen Bahn, personifiziert durch die Lokomotive, dieses archaische Relikt aus der Zeit der industriellen Revolution, die ja ihrerseits längst zur Natur geworden ist für eine alles überziehende Kultur. Diese zweifache Ausbeutung von NATUREN, diese demütigende Prostituierung im Dienste einer (auch noch defizitären) Milchwirtschaft kann nicht hingenommen werden. Allerdings bleibt als Reaktion angesichts der Mehrfachfiktion nichts übrig als ein ebenso fiktiver Ikonoklasmus, denn die Empörten sind ja selbst in den Kreislauf von Kultur eingebunden, als Produzenten und Konsumenten, ohne Möglichkeit der Distanzierung. Das Milchkuhprojekt ist noch nicht realisiert, aber es weist in eine vielversprechende Richtung. Und wenn so die Kunst am Bau des frühen 21. Jahrhunderts aussehen wird, brauchen wir uns um deren Zukunft keine Sorgen zu machen.



Abbildungen

Bild Seite 84: chiarenza & hauser & croptier, Teil-Ansicht der Installation „heute ist es überall schön“, Kaskadenkondensator Basel, Mai 1997,
copyright: Guy Perrenoud

Bild Seite 86: Entwurfsskizzen zum Projekt Neugestaltung der Universität Dufour, Genève.
Spiegelfläche mit der Aufschrift „Les bâtiments appartiennent à celles et ceux qui les regardent“. *Bilder Seite 87:* Milchbeutel unter Bus
Der Kleiderwurf
copyright: chiarenza & hauser & croptier, 1997