



ons stad

Nr 93 2010



Freischaffender Künstler in einem kleinen Land?

Luxemburg ist ein solides Land. Was hier in der Regel geschaffen, nicht geschaffen wird, dient vor allem Handel und Wirtschaft, dem Häuserbau, dem Eigenheim, dem Auto, der Ferienreise. Hier ist man Europa- oder Staatsbeamter, Banker, Lehrer oder man arbeitet in der Privatwirtschaft.

Von der großen Masse wird Kunst als Hobby betrachtet, das man zum Beispiel alljährlich in der Sommerakademie erlernen kann. Zeitgenossen, die es sich leisten können, investieren in Kunstwerke wie in Aktienpakete und Immobilien. Dabei geht es vor allem um Geldanlage und Rendite.

Wo aber bleiben die Künstler, besonders die Freischaffenden, in Luxemburg?

Sicher, es gibt sie. Aber sie sind fast so rar wie weiße Wale. Lucien Wercollier hat von seinen Skulpturen leben können, aber seine Frau war eine gut verdienende Zahnärztin. Der geachtete Surrealist Foni Tissen musste sich bis zu seiner Pensionierung als Zeichenlehrer im Escher Knabenlyzeum abmühen.

Eine Generation später schien es bereits ein klein bisschen einfacher: Robert Brandy, Wil Lofy, Patricia Lippert, Moritz Ney, Charly Reinertz und ein gutes Dutzend Kolleginnen und Kollegen haben es geschafft, sich als Berufskünstler durchzuschlagen.

„Kunst“, hat Moritz Ney 1981 einmal gesagt, „hat für mich eigentlich wenig mit Talent zu tun. Vielleicht,



dass man gewisse Vorlieben hat, gewisse Sachen gerne macht, aber vor allem hat Kunst etwas mit Mut zu tun. Man muss den Mut haben, die Bilder und Landschaften, die man im Kopf hat, ausdrücken zu wollen. Das ist der erste, der wichtigste Schritt. Wenn du erst einmal versucht hast, das, was dir oben liegt, in ein Bild oder eine Skulptur zu verwandeln, dann merkst du natürlich, dass du dazu die Technik und das Handwerk brauchst. Und das kann man dann lernen.“

Aber diese Aussage ist dreißig Jahre alt. Für einheimische Künstler der jungen Generation ist die Lage heute viel schwieriger geworden. Es gibt immer weniger Galeristen, dafür aber Tempel der zeitgenössischen Kunst wie etwa das *Mudam* oder das *Casino Luxembourg*. Und die sind eher international orientiert oder sie rekrutieren für ihre Ausstellungen Künstler aus der Großregion.

Auch eine Einladung auf die Biennale von Venedig oder auf die Kasseler *documenta* ist für einen Luxemburger Kreativen längst kein Freifahrtschein mehr in eine selbständige Zukunft als Kunstschaffender.

Auch in dieser *ons stad*-Nummer, die der Kunstgeschichte in der Stadt Luxemburg gewidmet ist, gibt es mehr Fragen als Antworten.

r.cl.

4

Die Stadt im Bild und weitere An- und Aussichten

Statt einer lexikalischen Reihung einige persönliche Überlegungen zur Geschichte der Kunst in Luxemburg.

Von Paul Bertemes

11

Nikolaus Hein: Luxemburg Ahnung und Gegenwart

Eine bisher unveröffentlichte literarische Trouvaille, entdeckt von Professor Joseph Groben.

12

Vamos a la Villa

Das zweite Museum der Stadt Luxemburg, die Villa Vauban, wird im Mai seine Pforten öffnen. *ons stad* hat schon jetzt einen Blick hinter die Kulissen werfen können.

Eine Reportage von Christiane Walerich



16

La villa Vauban: Symbole de culture et d'identité historique

par Isabelle Yegles

20

Künstler auf der Schläifmillen

Henri Fischbach unterhielt sich mit einigen ziemlich unkonventionellen Zeitgenossen, die seit 1987 auf einem alten Industriekomplex, einer ehemaligen Tuchfabrik, ihre Kreativität ausleben.

25

Der Maler Pablo Picasso schreibt an seinen Kunsthändler Daniel-Henry Kahnweiler

von Robert Gernhardt



Wil Lofy (1979)

26

Musée National d'Histoire et d'Art: Das Allround-Museum

Michel Polfer, Direktor des Musée National d'Histoire et d'Art, über die Aufgaben eines Nationalmuseums und den Bezug zur zeitgenössischen Kunst.

Im Interview mit Christiane Walerich

31

Ein Foto und seine Geschichte Noch eine hohe Dame, die für Luxemburg reiste...

Eine Rubrik von Simone Beck

32

Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean Vom Pei-Musée zum Mudam

Eine Retrospektive von Vesna Andonovic

37

Casino Forum d'art contemporain Laboratorium der Gegenwartskunst

von Vesna Andonovic

41

Manet, Van Gogh, Cézanne, Renoir, Matisse, Picasso & Co

Guy May erinnert an eine wahrhaft historische Ausstellung im hauptstädtischen Cercle aus dem Jahr 1937.

44

Patricia Lippert über ihren Werdegang und den ihrer Generation

Ein Interview mit ihrem Alter-ego Treppil Cirtap

50

Hände weg von der Malerei!

Eine strenge feuilletonistische Warnung von Michel Raus

52

La photographie au Luxembourg Une scène artistique prolifique

par Paul Di Felice

56

E Vernissage wéi aus dem Billerbuch

Eng Lëtzebuerger Short-Story vum Josy Braun



ons stad N° 93

Recherche internet: onsstad.vdl.lu

Périodique édité par l'administration communale de la Ville de Luxembourg paraissant trois fois par an

Fondé en 1979 par Henri Beck †

Tirage: 54 000 exemplaires

Distribution gratuite

à tous les ménages

de la Ville de Luxembourg

La revue ne peut être vendue

57

Sie sind jung und brauchen das Geld...

Jung sein und Künstler spielen ist nicht gar nicht so einfach. Überlegungen von Luc Caregari

58

Kill your Idols

par Vincent Artuso

62

Gore war gestern Die Wandlung der Anne Lindner

von Claire Barthelemy

64

Charly Reinertz: Der stille Perfektionist

Ein Porträt von René Clesse

66

Bürger und ihre Stadt: Kunstschenkungen in Luxemburg

Eine historische Recherche von Stadtarchivarin Evamarie Bange

69

Was bedeuten die Straßennamen der Stadt?

Eine Serie von Fanny Beck

70

Cité-Bibliothek

74

Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg: Les années soixante... Souvenez-vous !

Une visite guidée par Georgette Bisdorff

78

Der Kulturpapst

Eine satirische Ballade von Jacques Drescher

avril 2010

Conception: Georges Fondeur

Coordination: René Clesse

Layout: Dieter Wagner

Illustrations: Pit Weyer

Photos: imedia, Guy Hoffmann,

Photothèque de la Ville de Luxembourg

Photocomposition:

Dynamo s.à.r.l., Luxembourg

Imprimé sur les presses de

l'Imprimerie St-Paul S.A., Luxembourg

Die Stadt im Bild *und* weitere An- und Aussichten

Statt einer lexikalischen Reihung
einige persönliche Überlegungen
zur Geschichte
der Kunst in Luxemburg

Feuilletonistisch soll der Beitrag sein, getragen von vielen Namen, keine bloße lexikalische Anordnung, dafür ein lockerer, möglichst konziser Überblick. Kurz: die Quadratur des Kreises ohne akademisch geometrische Abstraktionen. Journalistische Auftraggeber huldigen auch in der Post-Spaßgesellschaft wohl noch gern dem Spruch Karl Valentins: Kunstistschön, macht aber viel Arbeit. Es geht hier um Kunst und ihre Geschichte, um Künstler und ihr Schaffen in der Stadt, was im kleinen Luxemburg zwangsläufig auch außerhalb der Stadt meint. Gibraltar des Nordens wurde die Stadt genannt. Bastionen und Bollwerke auf schroffen, von Kasematten durchzogenen Sandsteinfelsen, die nicht vom Meer, sondern von dem kleinen Fluss Alzette und dem Bach Petrus umgeben sind. Melusina, die alte ewig junge Fischfrau wartet derweil im Schilf, die über tausendjährige traurige Konsequenz eines Blickes des neugierigen Gatten durch ein verbotenes Schlüsselloch. Erotische Verlockung. Die Festung prägt die Landschaft und den Geist, auch nach der Schleifung der militärischen Anlagen und trotz zunehmender kosmopolitischer Öffnung der neuen Stadt unter goldenen Sternen am blauen Europa-Himmel. Gräben bleiben zu überwinden, auch im Kopf. Versuchen wir es mit einigen persönlichen, eher subjektiven Betrachtungen und Überlegungen, ohne Anspruch auf Vollständigkeit und exemplarische Parität.

Greifen wir also beherzt in die Schatzkiste, in das Fach des 16. Jahrhunderts. Wir stoßen auf den Benediktinermönch und späteren Abt Johannes Bertels. Im Jahre 1561 kommt der 17-Jährige aus Löwen nach Luxemburg, um ins Kloster *Unserer Lieben Frau*, die Münsterabtei, einzutreten. Johannes Bertels macht eine schnelle Kloster-Karriere. 1566 wird er zum Verwalter der



© MNHA

Tobias Verhaeght, *Vue du château de Mansfeld*

Münsterabtei ernannt und 1574, im Alter von 30 Jahren, zum Abt gewählt. Später, 1595 dann, wird ihm die Leitung der Willibrordus-Abtei von Echternach übertragen. Der Name von Johannes Bertels ist eng mit der hiesigen Kunstgeschichte verbunden. Das hängt auch damit zusammen, dass damals wichtige illustrierte geographische Werke geschaffen wurden. Etwa die von Georg Braun und Franz Hogenberg in Köln herausgegebene Reihe *Civitatis Orbis Terrarum* (1572-1617), in deren fünftem Band (1598) ein Kupferstich der Stadt Luxemburg enthalten ist, dem Jahrhunderte hinweg Modellcharakter zukommt. Das Blatt zeigt zudem das Schloss *La Fontaine* des Gouverneurs Graf Peter Ernst von Mansfeld und die Igeler Säule. Johannes Bertels habe, so

schreibt der Historiker und ehemalige Direktor des Nationalarchivs Paul Spang in der Einleitung seines im Jahre 1984 bei RTL-Edition erschienenen Buchs *Bertels Abbas Delineavit 1544-1607. Die Zeichnungen von Abt Bertels*, wohl die Bekanntschaft des Zeichners gemacht. „Vielleicht wohnte dieser sogar in der Münster-Abtei... Johannes Bertels war der erste Nachbar des Gouverneurs (Mansfeld, d.Red.) und ging in dessen Clausener Palast, einem Wunderwerk der Architektur der Renaissance ohne Schwierigkeiten ein und aus. Der Gouverneur pflegte ihm diskrete Aufträge anzuvertrauen. So könnte er ihn auch gebeten haben, sich des fremden Zeichners anzunehmen...“. Was den Herausgeber des Buches, Nic Weber, zur Anmerkung



© MNHA

La Ville de Luxembourg, Nicolas Liez (1870)

verleitet: „Gerne möchte ich wissen, was sie verband und was sie sagten – der Geistliche und der Streiter – wenn sie unten am Fuß der Stadt, an den Ufern der Parkweiher spazieren gingen. Wandte der Benediktiner den Blick ab von den nackten Göttern und Göttinnen der unchristlichen Zeit, während draußen vor den Toren die Hexen gejagt wurden?“ Jedenfalls hat Johannes Bertels selbst Zeichnungen, dynamische ikonografische Dokumente über Ortschaften des damaligen Luxemburg und des täglichen Lebens gefertigt. Enthalten sind sie im von ihm eigenhändig verfassten Verzeichnis der Besitztümer und Einkünfte der Abtei. Darunter sind auch eine Ansicht der Stadt Luxemburg und eine der Abtei Altmünster. Gouverneur Mansfeld, so schreibt Jean Luc Mousset anlässlich der Ausstellung *Der Renaissancefürst Peter Ernst von Mansfeld (1517-1604)* im Musée national d'histoire

et d'art im Jahre 2007, „war ein bedeutender Kunstkennner und Sammler“. Seine politische Stellung habe es ihm erlaubt, als „principe architecto“ zu handeln: „Er verwirklichte mit dem prachtvollen Schlossbau *La Fontaine* sein Arkadien, Traum eines jeden Humanisten.“ *La Fontaine* ist demnach im 17. Jahrhundert ein wichtiger Bau der Renaissance in den alten Niederlanden. Die Kunstwerke, mit denen der Palast ausgestattet ist, sind bedeutend. Auch das hat die Ausstellung im Jahr 2007 gezeigt. Gemälde, die Mansfeld dem spanischen König Philipp III. vererbt hat, befinden sich heute in der Sammlung des Prado in Madrid. Selbst in Florida wird im Zuge der Vorbereitungen für die Ausstellung ein Bild aufgefunden, das von Mansfeld in Auftrag gegeben wurde und die Schlacht von Moncontour darstellt... Eine in brauner Tinte ausgeführte und mit Aquarell gehöhte *Sicht*

des Schlosses von Mansfeld, die Tobias Verhaeght zugeschrieben wird, zeigt die Schlossanlage in ihrer vollen Pracht. Doch der Glanz hält nicht lange. Das Ölbild *Das Schloss von Mansfeld*, das der Dominikanerpater Joachim Laukens 1665 malt, zeigt erste Verfallserscheinungen. Den Werken von Laukens und Verhaeght kommt neben dem Kunstwert auch dokumentarische Bedeutung zu. So wie zu jener Zeit auch anderen Abbildungen der Stadt Luxemburg – etwa von Adam-Frans Van Der Meulen, Alexandre Jean Noël oder dem zeichnenden Leutnant der Artillerie Christoph Wilhelm Selig.

Im Jahre 1777 wohnt der aus Saint-Hubert stammende Maler Pierre-Joseph Redouté in der Festung Luxemburg – ehe er in Paris eine große Künstler-Karriere macht. Ob das schon etwas mit Rosen zu tun hat?

Abtei Neumünster, Zeichnung von Antoine Stevens (1602)

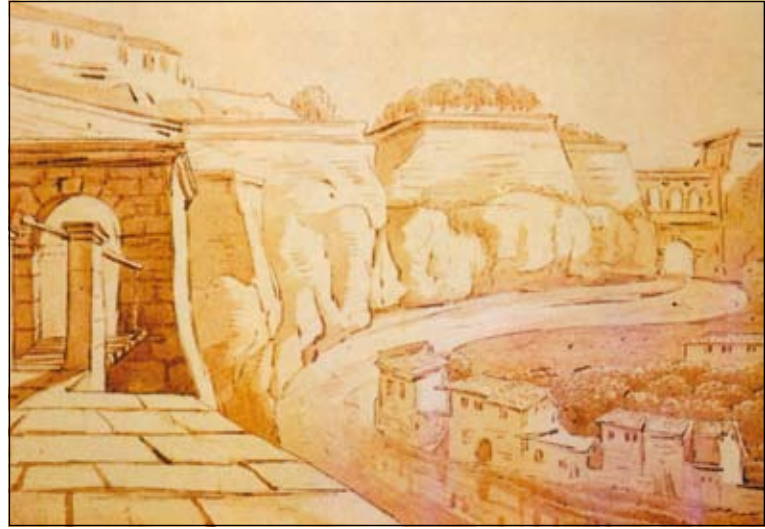


© Archives générales du Royaume, Bruxelles

Suchen wir weiter in der Künstler-Schatzkiste. Natürlich, wir stoßen auch auf Johann Wolfgang von Goethe, der im Jahr 1792, als er seinen Herzog Carl August von Sachsen-Weimar wohl eher widerwillig als Berichterstatter auf dessen Kampagne in Frankreich begleitet, in der Festung ist. Er hält fest: „Wer Luxemburg nicht gesehen hat, wird sich keine Vorstellung von diesen an- und übereinander gefügten Kriegsgebäuden machen...“. Eine lyrischere Anmerkung des Autors ist auf dem *Goethestein* festgehalten, den Luxemburg ihm zu Ehren mit Blick auf das Pfaffenthal, den Bockfelsen und Clausen aufgestellt hat. Wir lesen begeisterte Worte: „Hier findet sich soviel Größe mit Anmut, soviel Ernst mit Lieblichkeit verbunden, dass wohl



DIE STADT IM BILD



Handzeichnung Goethes: Das Tor zum „Breedewee“ (1792)

zu wünschen wäre, Poussin hätte sein herrliches Talent in solchen Räumen betätigt.“ Dabei hat Goethe selbst in lavierten Zeichnungen Stadt-Erinnerungen festgehalten, die sich heute im Goethemuseum in Weimar befinden: so der Blick auf den „Mansfeldfelsen“ und das „Tor zum Breitenweg in Stadtgrund“. Eine von vielen Künstlern bevorzugte Perspektive, ganz im Sinn des „schönsten Balkons Europas“ wie Batty Weber viel später die Corniche nennt.

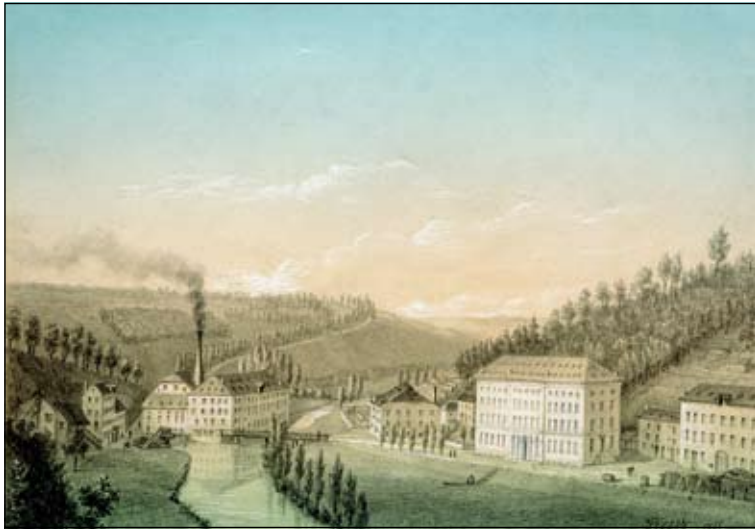
Gleich neben Goethe finden wir in der Schatzkiste den britischen Maler Joseph Mallord William Turner. Der ist zweimal in Luxemburg: im Sommer 1824 und im Sommer 1839. Er fertigt Skizzen, die er in Aquarelle überträgt – in seiner unverkennbar graphisch geprägten abstrahierenden Zeichensprache, die mit dem Licht zu malen scheint. Zwei Aquarelle, die sich im Besitz des *Musée national d'histoire et d'art* befinden, zeigen die Stadt aus verschiedenen Perspektiven. Der Bockfelsen steht im Zentrum der beiden Interpretationen, die in bläulich kalten Farbtönen gehalten sind.

Vue de Luxembourg depuis Fetschenhof, William Turner (1839)



Das zeigt – luxemburgische Kunstentwicklung hat immer mit ausländischen Einflüssen zu tun. Die Ansätze einer kulturellen Identität entwickeln sich ja im Spannungsgefüge von germanischen und romanischen Impulsen und Überlagerungen. Parallel zur Festigung des real existierenden Nationalstaates in seiner heutigen geopolitischen Form hat sich ebenfalls progressiv ein Kunstleben entwickelt. Ob sich dabei eine „richtige“ luxemburgische Kunst – gar eine luxemburgische Schule – herauskristallisiert, wage ich zu bezweifeln. Es gibt eher – und das bis heute – Kunstwerke von luxemburgischen und in Luxemburg lebenden nicht-luxemburgischen Künstlern, die in luxemburgischen Ateliers entstehen. Doch das schmälert keineswegs die Wertigkeit der so entstandenen Werke.

Zurück zum 19. Jahrhundert. Nehmen wir Jean-Baptiste Fresez, der 1800 in Longwy geboren ist, an der Akademie in Brüssel studiert, zuerst als Zeichner in der Porzellan-Manufaktur in Mettlach arbeitet, dann in Luxemburg unterrichtet. Er ist als detaillierter Porträt- und Landschaftsmaler bekannt. In seinem Beitrag *La Peinture de la Renaissance à la Première Guerre mondiale*, enthalten im Buch *L'art au Luxembourg - de la Renaissance au début du XXI^e siècle* (2006), schreibt Jean-Luc Koltz: „Jean-Baptiste Fresez a eu tant d'élèves qu'on est tenté de parler d'une école de Fresez. Parmi eux, nous retenons: Jean-Nicolas Bernard, Jean-Auguste Marc, Franz Heldenstein, Pierre Brandebourg qui devient photographe et Michel Sinner.“ Unter den Schülern ist auch der 1809 in Neufchâteau in den Vogesen geborene Nicolas Liez – „le disciple de Fresez probablement le plus doué“. Liez arbeitet als Lithograph, als Radierer, Architekt, Bildhauer, Dekorateur und Lehrer. Einige Bilder von Nicolas Liez – zum Beispiel das Ölgemälde *La Ville de Luxembourg* von 1870 – gehören zum Grundstock der luxemburgischen Stadtkonografie. Dabei schlägt Nicolas Liez für das damalige luxemburgische Kunstverständnis behutsam neue Wege ein. Im Katalog zur Retrospektive, die 1960 im damaligen Staatsmuseum stattfindet, schreibt Georges Schmitt: „Liez, transposant de sa manière 'sensible' nos paysages en lithographie et appliquant à d'humbles objets de la vie quotidienne des décorations tendres et subtiles, initia un large public à cette vue 'romantique' des choses qu'il fut le premier à avoir chez nous.“ Einer der letzten Schüler von Jean-Baptiste Fresez ist Michel Engels, der mit chirurgischer Präzision Landschaft- und Stadtansichten analysiert und bildlich umsetzt (*Vue de Luxembourg vers le Sud, depuis la tour de la cathédrale*).



© MNHA

Jean-Baptiste Fresez, *L'usine Godchaux à Schleifmühl*

Auch am Übergang zum 20. und selbst im 20. Jahrhundert bleibt die Stadt Thema. Im Fahrwasser der Impressionisten ziehen Künstler wie Franz Seimetz, Guido Oppenheim, Pierre Blanc, Eugène Mousset und Pierre Beckius zwar Naturlandschaften im Spiel von Farben und Licht vor, für einige Meister des Aquarells aber bleibt die Stadt ein wesentlicher Schwerpunkt ihrer Arbeit. In subtilen und qualitätvollen Annäherungen widmen sie sich der Stadt. Insbesondere Namen wie Sosthène Weis, Julien und Nina Lefèvre sind hier zu nennen. Den Wert ihrer Arbeit mindert auch nicht, dass bis in die 1970er und 1980er Jahre – und noch später – einige andere den Weg dieser Künstler mit unbeschwerter Fröhlichkeit für sich vereinnahmen und munter die eingefahrenen Gleise aushöhlen. Doch Epigonen bringen nie die Kraft der Künstler auf, die als Initiatoren – oder zumindest als Wegbereiter – einer Stilrichtung stehen und deren Werk einen persönlichen, kontinuierlichen, selbstkritischen und mitunter auch akzentsetzenden Verlauf nimmt. Das ist auch so eine Kunst-Konstante – nicht nur im hiesigen Schaffen.

Eine Kunstentwicklung, die diesen Namen verdient, muss sich entwickeln, beständig hinterfragt werden. Konfrontationen und offene Auseinandersetzungen bleiben da nicht aus, sie sind sogar notwendig. Außer man zieht es vor, im Schatten des Kirchturms einen ausgedehnten Sonntagsschlaf zu halten. Das zeigt sich ebenfalls beim Wühlen in der luxemburgischen Kunst-Schatzkiste. Künstlerische Arbeit ist das Gegenteil von Trägheit, Kunst ist intellektuelle, auch emotionale und rationale Bewegung. Mit bloßem Schönmalen ist es nicht getan. Im umfangreichen Katalog zum hundertjährigen Bestehen des Cercle Artistique (*Le Cercle Artistique de Luxembourg. 1893 – 1993, Luxembourg 1993*) schreibt die damalige „Ministre déléguée aux

Affaires culturelles“ Marie-Josée Jacobs: „Quand on pense aux bouleversements qui ont secoué le monde de l'art depuis 1893, on ne peut que s'émerveiller de la survie du Cercle artistique de Luxembourg... L'histoire du Cercle n'est pas un long fleuve tranquille. On y trouve des hauts et des bas, des péripéties dramatiques, des épisodes houleux, des désaccords retentissants, notamment ceux qui ont mené aux Sécessions de 1921 et de 1926, on y entend des cris d'anathème et des bruits de portes qui claquent. Comment en serait-il autrement dans une institution où se rencontrent et se confrontent des artistes, c'est-à-dire des personnalités fortes exigeantes, parfois volatiles?“ Auch das gehört zur Stadt im Bild. Joseph Kutter, Jean Noerdinger (er wandert 1925 in die USA aus), Harry Rabinger, Jean

Schaack, Nico Klopp... sie lassen grüßen. Sie besuchen in München die Akademie, verspüren dort frischen Kunstwind, lernen in Ausstellungen auch Werke französischer Künstler wie Cézanne kennen. Der Kopf ist entgrenzt. Und auch einige „traditionellere“ Künstler wie Claus Cito oder Auguste Trémont schließen sich ihnen an. Nach dem zweiten *Salon de la Sécession* im Jahr 1929 beruhigen sich die Wellen. Das luxemburgische Modell hat eine lange Tradition.

Joseph Kutter setzt sich in einigen Arbeiten mit dem Thema Stadt Luxemburg auseinander – insbesondere im Zusammenhang mit dem großformatigen Ölbild *La Ville de Luxembourg*. Wie Harry Rabinger ist er beauftragt, die künstlerische Gestaltung des luxemburgischen Pavillons bei der Weltausstellung 1937 in Paris auszuführen. Rabinger arbeitet in seinen Bildern Industriestandorte auf, Kutter macht die Stadt Luxemburg und Clervy zu seinem Thema in seinem ihm eigenen schwermütigen, faszinierenden expressionistischen Stil. Der junge Joseph Emile Müller, der Kunstkennner und Museumsmann, der sich wie kein zweiter um die Akzeptanz neuer Kunstströme im Land verdient gemacht hat, schreibt in den 1930er Jahren im Buch *Joseph Kutter* (Edition de l'union des intellectuels luxembourgeois): „Joseph Kutter ist der erste, der in Luxemburg große Malerei geschaffen hat. Er ist auch bis jetzt der einzige, er ist ebenfalls der erste, der eine gültige luxemburgische Malerei geschaffen hat, der dem Namen Luxemburg für die Kunstkennner in der Welt einen Sinn gegeben hat und ein würdiges Gesicht.“ Nachzulesen in Lambert Herrs *Anthologie des Arts au Luxembourg*.



Sosthène Weis (1931)



© MNHA



DIE STADT IM BILD



La Ville de Luxembourg, Joseph Kutter (1936/37)

Joseph Kutter hat dieses intellektuelle und künstlerische Querdenken bis zu seinem Tode im Jahre 1941 konsequent durchgehalten – und dabei grenzüberschreitende Kunst geschaffen. Doch es sind nicht nur die Expressionisten, die sich gegen Sklerose und verstaubten Akademismus auflehnen. Nach dem Zweiten Weltkrieg, in den 1950er Jahren, bilden die Künstler der Abstraktion um Michel Stoffel, Lucien Wercollier, Joseph Probst, François Gillen die Salons der *Iconomaques*. Der Kunstkritiker Lucien Kayser schreibt im Katalog zur Ausstellung *Michel Stoffel, peintures – Lucien Wercollier, sculptures*, die 1989 in der hauptstädtischen *Villa Vauban* stattfindet, der erste *Salon des Iconomaques* im Jahr 1954 „sonna définitivement l'heure de l'art moderne dans notre pays“. Doch, so sagen Edmond Thill und Séverinne Zimmer in ihrem Beitrag *L'oeuvre de Michel Stoffel* im Katalog zur Stoffel-Retrospektive, die das Nationalmuseum für Geschichte und Kunst im Dezember 2003 organisiert hat: „Triomphe de l'art moderne et contemporain, certes, mais triomphe accompagné de multiples réticences, de débats houleux...“.

Es sind diese Künstler, die den Boden bereiten für das weitere, heute sehr vielschichtige Kunstschaffen in Luxemburg. Wohl kommt dabei der nichtgegenständlichen, oft nach Paris und auf die „Ecole de Paris“ orientierten Kunst eine maßgebliche Bedeutung zu. Parallel jedoch zu dieser lyrischeren Sprache entwickelt sich auch die geometrische Abstraktion, mit Auswirkungen bis hin zur „konkreten kunst“, zu „op-art“ und „colorfield-painting“. Vermehrt zeigen sich später auch Einflüsse der neuen Aufbrüche im deutschen Kunstschaffen.

Wir scheinen jetzt weit entfernt vom Thema „Stadt im Bild“ und unsere Schatzkiste ist bald bis auf den Boden umgewühlt. Doch diese Künstler sind eng mit der Stadt verbunden. Viele von ihnen haben hier ihr Atelier – und die Stadt Luxemburg stellt selbst ja jungen Kunstschaftern einige Ateliers in der Schleifmüll zur Verfügung. Vor allem aber: in der Stadt befindet sich ein großer Teil der kulturellen Institutionen, Galerien, Kulturinstitute und Museen, die das künstlerische Schaffen begleiten, aufarbeiten sollen. Nicht Stadt im Bild, sondern Stadt fürs Bild also.

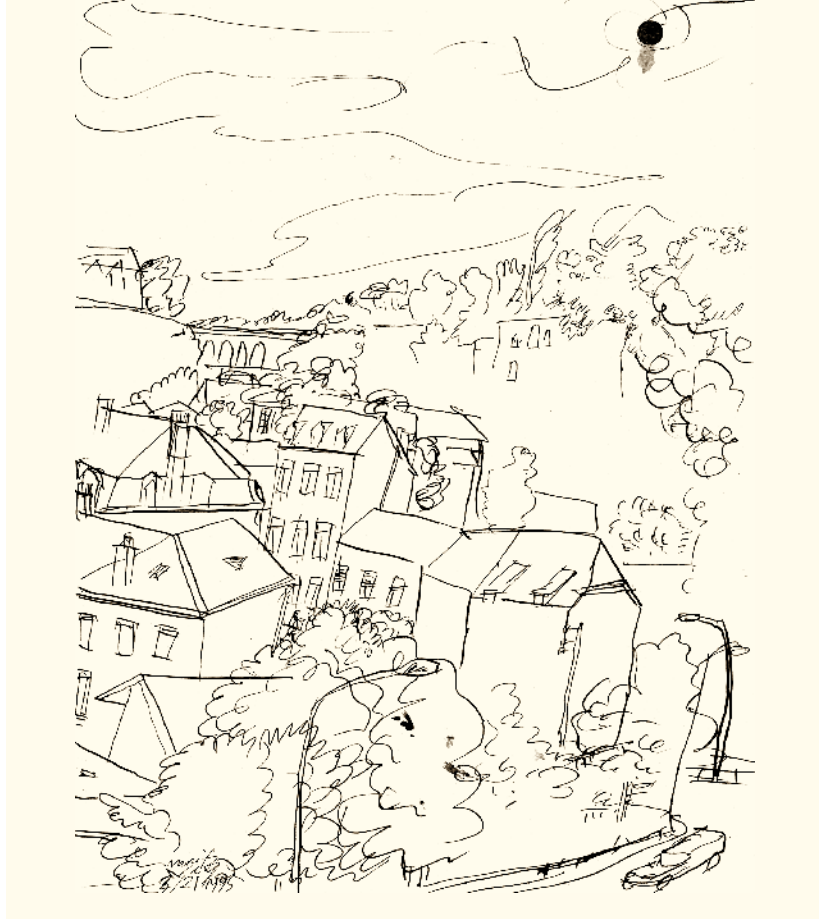
Joseph Probst, *Le Viaduc en Fleurs* (1976)



© Photothèque de la Ville de Luxembourg

In der Kulturpolitik Luxemburgs sind in den vergangenen Jahren – und dies insbesondere nach den beiden europäischen Kulturjahren 1995 und 2007 – erfreulich positive Aufbrüche zu verzeichnen. Längst überfällige Infrastrukturen wie etwa die Philharmonie, das MUDAM, das Kulturzentrum Abtei Neumünster... sind in einer stattlichen Anzahl errichtet worden, bestehende Kultur-Gebäude wie etwa das *Musée national d'histoire et d'art* sind aufwändig und architektonisch wertvoll in Stand gesetzt und ausgebaut worden. Auch die Stadt Luxemburg hat sich bewegt: das *Musée d'histoire de la Ville*, die museale Aufpolierung der *Villa Vauban*. Parallel dazu ist das kulturelle Angebot kräftig angewachsen und es hat eine bestimmte Internationalisierung stattgefunden. Die ist prinzipiell zu begrüßen, weil sie die Möglichkeit bietet, das eigene Kunstschaffen in einen breiteren Kontext zu stellen. Schließlich hat ja Luxemburg selbst in vielen Aspekten eine internationale Öffnung erfahren.

Für Selbstzufriedenheit besteht dennoch kein Anlass. Insbesondere, weil sich in einem Sektor des luxemburgischen Kulturlebens, auf dem Feld der darstellenden und plastischen Kunst, eine doch wichtige Parzelle Brachland mitten in der üppigen Kulturvegetation auftut. Die Erklärung ist schnell formuliert: Wo gibt es den zusammenhängenden, umfassenden, ständig zugänglichen, hinterfragend aufgearbeiteten und publizistisch dokumentierten Überblick über das Schaffen der Maler, Radierer, Bildhauer, Material- und Textilkünstler, Keramiker, Photographen, Konzept- und Installationskünstler, die in Luxemburg zum Beispiel in den vergangenen sechzig Jahren gearbeitet haben? Ein Ort also, an dem auch Künstlernachlässe aufgearbeitet und dem Publikum zugänglich gemacht werden könnten. Eine solche Institution, ob es sich nun um eine Stiftung aus privaten und/oder öffentlichen Mitteln oder um ein Museum handelt, besteht derzeit nicht, oder besser, noch nicht.



© Moritz Ney

Vue op d'Schlassbréck vum Bett aus, Moritz Ney (1995)

So ist ein Loch entstanden zwischen neu geschaffenen und altherwürdigen, aufpolierten Einrichtungen. Und so riskieren viele der Künstlerinnen und Künstler, die nicht in die Schablone passen, mit der derzeit der Begriff *contemporain* definiert wird, in ein Vakuum zu geraten. Die Erklärung: Die überwiegende Mehrzahl dieser Künstler finden weder Einlass ins internationale Avant-Garde-Verständnis des MUDAM noch in das Programm des *Casino Luxembourg-Forum d'art contemporain*, das sich konsequent, kompromisslos, aber sehr professionell und mit sichtlichem internationalen Erfolg – man denke nur an die Manifesta-Veranstaltungen – auf seinen *contemporain*-Auftrag konzentriert.

Man hat es bislang vorrangig den Galerien überlassen, diesen Anforderungen Genüge zu tun. Wobei man freilich auch die Namen einiger Bankinstitute hinzufügen könnte. Sie alle sind Förderer aus dem privaten Sektor, die eine gewichtige Arbeit in diesem Sinne leisten. Freilich gibt es ebenfalls öffentliche Institutionen, die sich der Verantwortung bewusst sind. Ich möchte ausdrücklich auf die Arbeit der Nationalbibliothek in Luxemburg verweisen, die ihrem Auftrag gemäß auf den

Sektoren der Druckgraphik, der Radierung, Lithografie, des Holzdrucks, daneben auch der Siebdrucke und Künstlerbücher von luxemburgischen und nicht-luxemburgischen Künstlern eine umfassende Sammlung des künstlerischen Schaffens zusammengestellt hat. Eine ähnlich hervorhebenswerte Rolle spielt das *Centre National de littérature* in Mersch im Bereich der Künstlerbücher und der Wechselwirkungen von aktueller Literatur und Kunst.



Es wurde wohl vergessen, eine ausreichende Verbindung zwischen dem internationalen Vorpreschen im Lande und der luxemburgischen kulturellen Verankerung herzustellen. Das hat nichts mit kulturellem Hurra-Patriotismus zu tun, sondern ist gerade darauf zurückzuführen, dass in Luxemburg keine repräsentative öffentliche Kollektion mit Werken von in Luxemburg arbeitenden Künstlern zu sehen ist.



© MNHA

Forteresse, Gast Michels (1984)



© Casino Luxembourg

Simone Decker, *Ghosts, vue de l'exposition Point of view, Casino Luxembourg (2004)*

Damit aber ist noch keine dauerhaft zugängliche, umfassende und aussagekräftige „Öffentliche Sammlung“ geschaffen. Und so riskieren neben Zeugnissen des aktuellen Kunstschaffens auch Künstlernachlässe, ganze Lebenswerke, vergessen zu werden. Mit jedem Tag der vergeht, gehen Wissen und Erinnerungen verloren. Wie viele kunstinteressierte Menschen in Luxemburg sind sich noch bewusst, welche Pionierrolle ab den 1930er Jahren ein Michel Stoffel für die Entwicklung der nicht-gegenständlichen Malerei in Luxemburg gespielt hat? Auch interessierten ausländischen Besuchern wird das nicht ersichtlich. Wie viele wissen, wer die *Iconomaques* waren? Und dass zu ihnen auch ein Hüttenarbeiter namens Emile Kirscht gehörte, der als Autodidakt zu einem der authentischsten Künstler in Luxemburg wurde? Es geht darum zu zeigen, welche Wege in der modernen Skulptur ein Lucien Wercollier (eine größere Auswahl seiner Werke ist zumindest im Kulturzentrum der Abtei Neumünster zu sehen), ein Charles Kohl oder Künstler wie Jean-Pierre Georg, Maggy Stein, Liliane Heidelberger, später Tom Flick... gehen. Es ist notwendig zu illustrieren, mit welcher Kraft der andere Hüttenarbeiter der Luxemburger Kunst, der Eisenplastiker Jeannot Bewing, aus Schrott Kunststücke formte. Und es wäre spannend zu wissen, wo und wie der Bildhauer Bertrand Ney an internationalen Skulpturen-Symposien teilgenommen hat. Oder wie Plastiker wie Jhemp Bastin und Patrick Ripp mit Geometrie in ihrer zeitgenössischen Kunstsprache umgehen. Oder wie es Pit Nicolas im Bereich der Keramik-Skulptur zu internationaler Anerkennung gebracht hat. Oder wie Textil-Künstler wie Françoise Maas-Meeûs und Iva Mrzokova mit Werkstoffen unserer Zeit arbeiten. Es wäre vor allem dringend angebracht zu untersuchen, wie die verschiedenen Malergenerationen von Frantz Kinnen, Théo Kerg (er hat eine ganze Serie von Stadtansichten gefertigt),

Mett Hoffman, Jean-Pierre Thilmany, Will Dahlem, Henri Dillenburg über Jean-Pierre Junius, Ben Heyart, Gust Graas, Roger Bertemes, Yola Reding, Marie-Thérèse Kolbach hin zu Raymond Weiland, Nico Thurm, Berthe Lutgen, Guy Michels, Jeannot Lunkes, François Schortgen, Marc-Henri Reckinger und später Renée Oberlinkels, Robert Brandy, Moritz Ney, Anna Recker, Gast Michels, Roland Schauls, Jean-Marie Biwer, Isabelle Lutz, Patricia Lippert, Marie-Paule Schroeder, Rafael Springer, Jean Fetz, The'd Johans (der mit neuen Bild-Technologien arbeitet) – um nur diese Namen zu nennen – im Spannungsgefüge zwischen Deutschland und Frankreich (und darüber hinaus) ihren persönlichen Weg gegangen sind und gehen. Es geht auch um die Arbeiten von „Außen-seitern“ wie Foni Tissen. Oder von Künstlern wie Ota Nalezinek oder Ger Maas, die sich beide mit dem Thema „Stadt Luxemburg“ beschäftigt haben. Es geht schlicht um ein Gesamtbewusstsein mit Rückblick und Ausblick.

Es kann dabei nicht so sein, dass eine Kunstrichtung gegen eine andere ausgespielt wird. Die globale Sicht ist gefordert. Auch Künstlernachlässe sind in dieses Spannungsfeld einzubinden. Damit bleibt die Stadt im Bild.

Bleibt am Ende noch ein besonderes Fundstück in der Schatzkiste: das Buch *Luxemburg tausend Jahre. Kulturgeschichtliche Entwicklung der Stadt von 963 bis 1963. (Luxemburg 1963)*. Das Werk ist zum tausendjährigen Bestehen Luxemburgs im Auftrag des Schöffenkollegiums der Stadt von Jean-Pierre Erpelding entworfen und ausgeführt worden. Illustriert ist der Band, der in großen Zügen „einen Überblick über die kulturgeschichtliche Entwicklung der Stadt während des verflo-

nen Jahrtausends“ bietet, mit figurativen Federzeichnungen von Roger Bertemes, Frantz Kinnen, Félix Mersch und Jang Thill. In Ruhe durchzublättern.

Ein Bild wird gemalt, nicht geredet, E pflegte mein Vater, der Maler Roger Bertemes, zu sagen. In einem Brief, den Le Corbusier an Camille Frieden, von 1972 bis 1992 Präsident des CAL, geschickt hat, heißt es: „Il faut que chacun fasse sa part et petit à petit les choses avancent“. Kunst ist schön, macht aber viel Arbeit. Die Stadt im Bild bleibt eine Herausforderung.

Paul Bertemes

Weiterführende Literatur

- | | |
|--|---|
| Paul Bertemes/
Jean Colling
mediArt | Abbaye Neumünster.
Le Centre Culturel de Rencontre,
Luxembourg 2004; |
| Id. | Visites d'atelier-Atelierbesuche.
4 Volumes.
Luxembourg, 2005-2008; |
| Stéphane Ceccaldi | Le Luxembourg vu par les peintres,
Paris 1998; |
| Cercle Artistique
de Luxembourg | Rétrospective.
Cent ans d'art luxembourgeois.
2 volumes, Luxembourg 1993; |
| J.P. Erpelding | Luxemburg tausend Jahre,
Luxembourg 1963; |
| Lambert Herr | Anthologie des Arts
au Luxembourg,
Luxembourg 1992; |
| Alex Langini
(sous la direction de) | L'art au Luxembourg.
De la Renaissance
au début du XXI ^e siècle.
Fonds Mercator, Bruxelles 2006; |
| Jean-Luc Mousset
(sous la direction de) | Pierre Ernest De Mansfeld
(1517-1604):
Un prince de la Renaissance.
Publications du Musée national
d'histoire et d'art,
Luxembourg 2007; |
| Michel Pauly | Luxemburg und Europa – bevor
es EU- Präsidenzen gab.
Forum, Ausgabe September 1997; |
| Paul Spang | Bertels Abbas Delineavit 1544-
1607. Les dessins de l'abbé Bertels.
Die Zeichnungen von Abt Bertels.
Préface Nic Weber.
RTL-Edition, Luxembourg 1984; |
| Edmond Zwank | Le Cercle Artistique du Luxembourg
1893-1993, Luxembourg 1993. |

Nikolaus Hein: LUXEMBURG AHNUNG UND GEGENWART

Beim Sichten der hinterlassenen Papiere von Nikolaus Hein (1889-1969) wurde ein handschriftlicher Entwurf „Luxemburg – Ahnung und Gegenwart“ aus frühen Jahren gefunden, der wahrscheinlich in der Zeit des Ersten Weltkriegs entstanden ist. Das letzterwähnte Ereignis der Stadtgeschichte ist mit September 1914 datiert. Trotz ihres fragmentarischen – und fast belehrenden – Charakters besitzt diese historisch-kulturelle Skizze des jungen Dichters eine poetische Dimension, die es rechtfertigt, dass sie nach fast 100 Jahren als literarische Kuriosität veröffentlicht wird.

Joseph Groben

(...)

Höre Melusinas Lied, der Wasserentstiegenen, die ihr Geheimnis hütend ins Urdunkel zurücksinkt, als die Zeit eintritt in die Helle der Geschichte. Sieh, wie im Stecknadelzauber am Krispinusfelsen die alten Geister noch tastend lange in das Gewebe des Schicksals eingreifen, da schon ringsum die neue Welt sieghaft sich durchsetzt.

Vorüber gezogen sind wie Schatten die Völker der Dämmerzeit, Ligurer und Kelten und in schon hellerem Licht der Römer eisenumblitzte Legionen. Sieh sodann, auf dem Kiem marschieren sie nach Trier und zur Rheingrenze. Bis von dort die Völkerflut hereinbricht und die fränkischen Eroberer bleibend hier siedeln.

Neue Staaten, neuer Glaube. Aus dem Felsenheiligtum der St. Greinskapelle weht dir die... frühmittelalterliche Gläubigkeit entgegen. Und sieh: schon hat auch Graf Siegfried auf dem Bock seine Burg errichtet (963), glanzvoller Jahrhunderte stolzer Beginn. Mit der Macht des Grafengeschlechts wächst auch die kleine Siedlung im Burgbereich, bürgerliches Leben entfaltet sich und sprengt bald die zu eng gewordenen Umwallungen.

Sieh, hier „Am Graben“ war seit 1050 die Stadtgrenze. Geh vom „Graben“ zur Philippsgasse und weiter zum Königsring und du erlebst das langsame Wachsen der Stadt durch die Jahrhunderte mit, bis die Schleifung der Festungswerke (1867) den drängenden Lebenskräften nach allen Seiten den Raum freigibt...

Jahrhunderte lang aber ging das Dasein Luxemburgs in den engen winkligen Gassen und den Unterstädten seinen bescheidenen Gang. Dir müssen die grossen Tage dieser Zeiten wie auch die Schicksalstage der späteren Jahrhunderte gegenwärtig sein, Leid und Freude der hingegangenen Geschlechter.

Sieh, wie die Glorie des Kaisertums über der Burg am Bockfelsen strahlt, dem Stammhaus der vier Kaiser aus luxemburgischem Hause. Höre den Jubel des Bürgertums über die Verleihung des Freiheitsbriefes durch Ermesinde (1244), über die Gründung der Schobermesse durch Johann den Blinden (1340), fühle das Selbstbewusstsein der trotz Krieg und Not und Pestzeiten aufstrebenden Stadtgemeinschaft, bis mit der Einnahme durch Philipp von Burgund (1444) Stadt und Land dem Ränkespiel fremder Herrschaften anheimfallen. Zwischen den Bürgerhäusern wachsen Kirchen und Klöster empor, in Clausen ersteht Graf Mansfelds prächtiges Schloss, Vaubans Ingenieure ziehen um die Stadt den grossartigen Festungsgürtel. Weder Fürstenhof noch Bischofssitz, bleibt Luxemburg die Stadt der Kasernen und Klöster, arm an künstlerischen Grossbauten, da der grosse Bauherr fehlte. Durch immer neue Wirren und Drangsale ringt sie sich durch, umworben, umstritten, von Kriegsdonner umbraust, immer wieder wechseln auf ihren Toren die Wappen der Landesherren, immer wehen unruhig die Fahnen auf ihren Türmen.

Höre die Eisenkugeln der französischen Belagerer prasselnd einschlagen in die Dächer der Stadt von 1683 und 1795, höre das Rollen der Pestkarren in den schauerstillen Gassen von 1636, höre der durchziehenden Heereskolonnen rasselnden Marschschritt und kriegerisches Lied, deutsche Landsknechtslieder und spanische Cancionen, die Marseillaise und die Lieder der deutschen Befreiung. Sieh dazwischen den Zug hoher Gäste, wie sie im Festgedränge einziehen oder still durch die Gassen gehen, Karl der Kühne, Maximilian, Ludwig XIV., Racine, Joseph II., Goethe, Napoleon.

Steh vor den alten Bauten still, es reden die Steine. Um die Kathedrale wogt das flutende Gedränge betender Wallfahrscharen, aus dem Athenäum dringt das Stimmengewirr wissensdurstiger Jugend aus drei Jahrhunderten; im Arbedgebäude wächst die aufstrebende wirtschaftliche

Macht. In Rathaus und Regierung werden seit Jahrzehnten die Geschehnisse des kleinen Staates geleitet. Halte vor jenem Schulgebäude bei der Post inne und wisse: hier im deutschen Hauptquartier fiel Anfang September 1914 die schicksalhafte Entscheidung, ging der Auftrag aus, der der Marne-schlacht die entscheidende Wendung gab. (...)

Ein „auf- und übereinander getürmtes Kriegsgebäude“ in einem labyrinthisch verschlungenen Talgewirr voll Anmut und Lieblichkeit – so sah Goethe 1792 die Stadt Luxemburg. Auch heute noch ist Luxemburg vor allem die Festungsstadt, mag auch das düstere Gesicht der kriegerischen Trutzbauten längst dahingeschmolzen sein in der Sonne langer Friedensjahre.

Denn nicht die behäbige Geruhlosigkeit der Villenstrassen im Westen, nicht der grossstädtisch aufgemachte Betrieb der Geschäftsviertel prägen das Gesicht der Stadt, sondern gegen Ost und Süd diese verwinkelten Flussschleifen mit den in engem Talraum zusammengedrängten Unterstädten, den zerschründeten und von alten Kriegsbauten starrenden Hügelflanken, wo auf Schritt und Tritt die Felspartien selber wie Bollwerke vorspringen, und mit den wehrhaft ragenden Umwallungstürmen hüben und drüben.

(...)

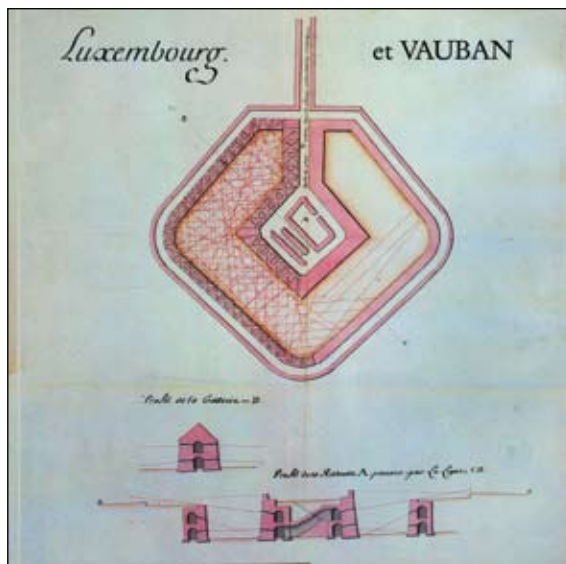
Luxemburg ist auch die Stadt der Kasmatten. Nach allen Seiten hin durchziehen die in den Felsen gesprengten Stollen den Boden, ein vielverzweigtes Netz von Gängen und Kammern mit einer Gesamtlänge von 23 km. Es sind gewiss keine Katakomben, und keine geistige Atmosphäre haucht einen hier an. Aber sie sind eine technische Sehenswürdigkeit und lebendig verknüpft mit dem Schicksal der Stadt.

Eindrucksvoll wirken vom Bock aus gesehen auch die andern Wahrzeichen Luxemburgs: die Viadukte. In weitem Schwung überqueren sie auf vielen Bögen die Talschluchten, und hoch über den Strassen und Häusern der Unterstädte wehen die weissen Rauchfahnen der in die Welt brausenden Züge. Ein Sinnbild dafür, wie aufgeschlossen und weltoffen und sehr lebendig diese zu einem Verkehrszentrum gewordene Stadt ist, die nicht friedlicher Erstarrung anheimfallen und in versponnener Winkelromantik verkümmern, sondern teilhaben will am Weltgeschehen.

Dabei bleibt sie die Stadt auf dem Lande. Spürbar, ja bis in den Stadtkern sichtbar schaffen des Landes Kräfte ringsum. Rosen blühen in allen Gärten, auf nahen Hügeln wogt der Weizen, sogar ein Weinberg birgt sich drunten am alten Münsterhang, in Talausschnitten ragen hohe Schlotte, und in diese Symphonie des Lebens klingt wie ferner Orgelton das Brausen der grünen Wälderuppen.

L'exposition Luxembourg et Vauban ne veut pas célébrer un fait de guerre – en assiégeant et en bombardant Luxembourg en temps de paix, les Français n'avaient, en effet, point fait preuve de courtoisie à l'égard de nos aïeux –, elle cherche plutôt à honorer Vauban, commissaire des fortifications, que Louis le Grand, après la réduction de Luxembourg, chargea de remanier la forteresse. Assurément de ce grand architecte et ingénieur militaire, notre ville porte la griffe!

Extrait de l'avant-propos de la brochure de l'exposition „Luxembourg et Vauban“, décembre 1984



VAMOS A LA VILLA



imedia

Das zweite Museum der Stadt Luxemburg, die Villa Vauban, wird im Mai seine Pforten öffnen. *ons stad* hat schon jetzt einen Blick hinter die Kulissen werfen können.

Mit dem Slogan „Where past meets present“ oder mit dem leicht lasziven Spruch „La Villa Vauban se dévoile“ versuchen die Verantwortlichen, das Interesse für einen neuen Kulturtempel in der Hauptstadt zu wecken: Ab Mai wird die Villa Vauban – nach fünfjährigen Renovierungs- und Erweiterungsarbeiten – endlich wieder dem Publikum zugänglich sein.

Rund 140 Jahre zählt die 1869-1873 erbaute Stadtvilla nun schon. Ihr Name geht auf keinen geringeren als Sébastien Le Prestre, Marquis de Vauban zurück, französischer Festungsbaumeister unter Ludwig XIV. Nicht dass der Marquis, der rund anderthalb Jahrhunderte vorher gelebt hat, irgendwie seine Hände beim Bau mit im Spiel gehabt hätte. Jedoch wurde das Haus auf den Überresten des von Vauban entworfenen Forts errichtet. Ein Teil der eindrucksvollen Außenmauer dieses Forts wurde im Rahmen der Sanierung konserviert und ist im Untergeschoss der Villa zu sehen.

Nun hat die Villa Vauban nicht nur äußerlich ein Facelifting bekommen. Auch was die konzeptuelle Ausrichtung der hier gezeigten Ausstellungen anbelangt, sollen neue Wege beschritten werden. Denn die Gemälde aus den Schenkungen, die die Stadt Luxemburg in der Vergangenheit vom Tabakhändler und Bankier Jean-Pierre

Pescatore, vom Bankier Leo Lippmann und von Eugénie Dutreux-Pescatore erhalten hatte und die ab 1959 in der im Jahre 1949 von der Stadt erworbenen Villa Vauban gezeigt wurden, waren gegen Ende nicht mehr wirklich ein Publikumsmagnet. Für die Sammlungen, im Wesentlichen bestehend aus niederländischer Malerei des 17. Jahrhunderts und französischen Landschafts- und Historienbildern des 19. Jahrhunderts, war die als Privathaus konzipierte Villa ein unzureichender Ausstellungsort: Die Gemälde konnten nur bruchstückhaft in der viel zu kleinen Villa gezeigt werden. Auch verlor das Publikum das Interesse an den alten Gemälden, die zudem in den 1980er und 90er Jahren von Sonderausstellungen mit Werken namhafter Künstler wie Dalí, Chagall oder August Macke wortwörtlich in den Hintergrund gedrängt wurden.

In Zukunft soll das alles anders werden, so die Absicht der Verantwortlichen. „Wir wollen die Villa Vauban für alle Arten von Besuchern zugänglich machen. Und die bestehenden Sammlungen sollen vorteilhafter ausgestellt werden“, meint Danièle Wagener, Direktorin der neuen Villa Vauban sowie des Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg. Die Bauzeit von 5 Jahren erscheint lang, doch waren den eigentlichen Ausbau- und Restaurierungsarbeiten noch



© Roger Wagner



Direktorin Danièle Wagener (links)
mit der neuen Kuratorin Eva Maringer

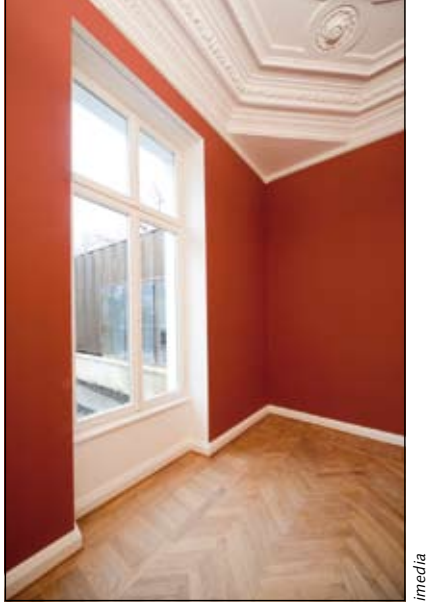
imedia

Bauuntersuchungen und eine Asbestsanierung vorausgegangen. Der ganze Um- und Ausbau der Villa, der insgesamt rund 14 Millionen Euro gekostet hat, sei aus vielerlei Gründen unumgänglich gewesen: So gab es beispielsweise vorher keine Rampen und keinen Fahrstuhl. „Die renovierte Villa ist dagegen gut für Menschen mit Behinderungen zugänglich“, erklärt Danièle Wagener. Auch sei ein Rundgang mittlerweile viel einfacher: Ursprünglich war die repräsentative Villa aus dem 19. Jahrhundert als Privathaus mit drei Geschossen konzipiert worden und nie auf ein größeres Publikum ausgerichtet gewesen. „Die Villa war recht klein. Wir konnten die Sammlungen aus über 300 Gemälden nie wirklich simultan mit Sonderausstellungen zeigen“, so Wagener. Zudem seien die Ausstellungsbedingungen, insbesondere Sicherheit, Klima und Beleuchtung, nicht optimal gewesen. Das sei nun anders.

Die Architektur des neuen Museums, renoviert und um einen Neubau des Luxemburger Architekturbüros *Diane Heirend + Philippe Schmit architectes* ergänzt, ist ein Ensemble aus Alt und Neu. Denkmalschützerische Kriterien sind in die Planung mit eingeflossen und wurden zum Teil berücksichtigt: Die Stuckdecken des 19. Jahrhunderts wurden restauriert und mit einem modernen Beleuchtungskonzept versehen.

Auch die alten Türrahmen wurden, wo möglich, erhalten. Die insgesamt siebzehn Ausstellungssäle mit Höhen von 4.50 bis 5.60 Meter, massivem Eichenholzboden, großzügigen Ausblicken auf den umgebenen Park, Sichtbeton und spitz zulaufenden Wandfluchten im Treppenhaus geben dem Altbau eine kühle Schlichtheit durch die klare und transparente Bauweise.

Rund 1000 m² Ausstellungsfläche auf drei Ebenen, pädagogische Räume und ein Auditorium für Vorträge sowie ein kleines Zwischenlager für die Aufbewahrung von Leihgaben bieten ganz neue Möglichkeiten. „Das Gebäude wurde ganz flexibel konzipiert, so dass einerseits eine Ausstellung im ganzen Gebäude geplant werden kann, andererseits aber auch kleinere Ausstellungen und Rundgänge möglich sind“, so Danièle Wagener. Ziel sei es, die bestehenden Sammlungen, bei denen es sich vor allem um europäische Malerei handelt, in den Kontexten verschiedener Wechselausstellungen zu zeigen. Vier Module bilden den Leitfaden der neuen Ausstellungskonzeption: „Das erste Modul besteht darin, zu bestimmten Themen ausländische Sammlungen ergänzend zu den bestehenden einzuladen“, so Eva Maringer, welche als Kuratorin und Kunsthistorikerin mit der Spezialisierung Europäische Malerei des 16. bis 19. Jahrhunderts zukünftig für die



imedia

VAMOS A LA VILLA

Sammlungen der Villa Vauban verantwortlich ist. Das zweite Modul ist den Sammlern und ihrer Motivation gewidmet. Im dritten Modul geht es darum, den Lebensweg eines Gemäldes nachzuzeichnen, von seiner Entstehung im Künstleratelier über den Verkauf bis hin zur Restaurierung. Auch die Rahmung soll hier ein Thema sein: So haben viele Bilder des 17. Jahrhunderts statt ihrer schlichten Rahmung aus ihrer Entstehungszeit nachträglich angefertigte Goldrahmen erhalten. Das letzte Modul besteht darin, ein einzelnes Bild in den Mittelpunkt zu stellen, um Thema und Stil eines Künstlers zu kommentieren.

Das Ganze wird darüber hinaus von einem pädagogischen und kulturellen Rahmenprogramm ergänzt. „Wir haben uns verschiedene Zielpublika vorgenommen, das sind einmal ältere Menschen, dann junge Berufstätige und schließlich Kinder, wobei wir das große Publikum nicht vergessen wollen“, verdeutlicht Mady Mailliet, zuständig für das Programm (Ech hun nie matt der Madame Mailliet geschwaat, sondern Maringer soot daat). Etwa arbeite man intern seit ein paar Monaten mit der Fachhochschule für Mode und Design in Trier zusammen. Studenten beschäftigen sich hier mit der Mode des 17. Jahrhunderts, und der Art und Weise, wie Mode gesellschaftliche Realitäten wiedergibt. Die aus diesen Überlegungen entwickelten zeitgenössischen Kreationen sollen im Juli in der Villa Vauban vorgeführt werden und ein Publikum von Designinteressierten begeistern. „Eine weitere Idee war es, einen Restaurator von Bilderrahmen einzuladen, der erklärt, wie die Rahmung sich durch die Jahrhunderte verändert hat“, so Mailliet. Die Überlegung hierbei sei, ein Publikum anzusprechen, welches sich für Holzarbeiten interessiere. Daneben sollen in der Villa aber auch Führungen stattfinden und Vorträge von Luxemburger Forschern oder Kooperationspartnern, wie z.B. Experten aus dem Amsterdamer

Rijksmuseum, gehalten sowie Workshops für (Schul-)Kinder angeboten werden.

„Mit den vorhandenen Gemälden vom 17. bis zum 19. Jahrhundert lässt sich ein guter Überblick über die europäische Kunstgeschichte gewinnen“, glaubt Eva Maringer. Ungewöhnlich sei an dem Bestand, dass es sich um drei große Privatsammlungen handelt, die der Stadt Luxemburg als Konvolut geschenkt wurden. „Somit lässt sich gut erkennen, wie Privatleute im 19. Jahrhundert gesammelt haben; nach welchen Kriterien ihre Kunstsammlungen zusammengestellt wurden und worin sich der persönliche oder zeitgenössische Geschmack ausdrückt“, meint Maringer. So habe sich der Bankier und Luxemburger Generalkonsul in Amsterdam, Leo Lippmann, in seinen Gemäldesammlungen auf die Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, aber auch auf die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts spezialisiert – eine Zusammenstellung, die recht typisch für seine Epoche und seine gesellschaftliche Stellung war. Darüber hinaus bieten die Sammlungen die Gelegenheit, historische Umstände zu klären, etwa der Frage nachzugehen, wie der Lebensweg des Tabakhändlers Jean-Pierre Pescatore aussah, der es in Paris als Bankier zu einem großen Vermögen

brachte und sich neben Schlössern und einer Orchideenzucht eine standesgemäße Kunstsammlung zulegte.

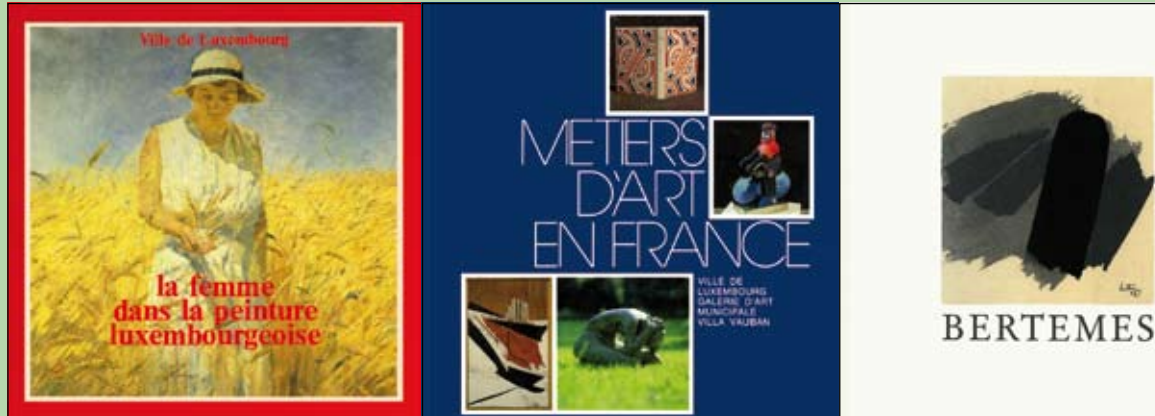
Der Sammlungsbestand soll also nicht nur ausgestellt, sondern auch wissenschaftlich aufgearbeitet und der Allgemeinheit in Publikationen zugänglich gemacht werden. „Jede Ausstellung, welche die Bilder in einen neuen Kontext stellt, ist auch ein Beitrag zur Forschung“, meint Boris Fuge, Pressesprecher der Museen der Stadt Luxemburg. So geht es in der Eröffnungsausstellung der Villa Vauban „The Golden Age Reloaded“ (2. Mai bis 31. Oktober 2010) um die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts und ihre Rezeption durch das Großbürgertum im Frankreich des 19. Jahrhunderts. Die Holländer haben im 17. Jahrhundert auch sakrale, mythologische oder an der Geschichte orientierte Sujets gemalt – aber bekannt waren sie vor allem für ihre Landschafts- und Genremalerei. „Diese Gemälde sind – obwohl sie im 19. Jahrhundert als Abbildung der Realität gesehen wurden – Bilder mit sehr hohem Symbolgehalt“, erklärt Fuge. Man sei schnell verführt, die Gemälde als einfache Wiedergabe einer historischen Wirklichkeit zu begreifen, da sie so detailreich sind und viele Alltagszenen zeigen. Dagegen will die Ausstellung

Adam Pynacker (ca. 1621-1673), Hirschjagd in einer hügeligen Landschaft,



© Villa Vauban – Musée d'Art de la Ville de Luxembourg

Die Villa Vauban fungierte in den achtziger Jahren als Galerie d'Art Municipale de la Ville de Luxembourg mit einem vielfältigen Ausstellungsprogramm



Govaert Flinck (1615-1660), Die Korporalschaft von Kapitän Albert Bas und Leutnant Lucas Conijn, 1645,



© Image department, Rijksmuseum Amsterdam

„The Golden Age Reloaded“ den wahren Bildgehalt offenlegen und gleichzeitig die Rezeptionsgeschichte erläutern. Neben den Werken aus der eigenen Sammlung werden im Mai auch Werke des *Rijksmuseums* Amsterdam gezeigt. Überhaupt will die Villa Vauban in Zukunft stärker mit anderen Museen kooperieren. Willkommen sind auch weiterhin Schenkungen. Es sollen jedoch immer die Zeitepochen des 17., 18. und 19. Jahrhunderts sein, die in der Villa im Mittelpunkt stehen. Somit vermeidet die Villa Vauban Überschneidungen etwa mit dem Nationalmuseum, welches sich vor allem auf die Epochen davor und danach konzentriert und ansonsten mit seinen Sammlungen komplementär ist.

Die Verantwortlichen sind um eine eigene Identität des Projektes bemüht und versuchen, auch mit der einzigartigen Lage der Villa Vauban inmitten des Stadtparks zu punkten. Nicht nur die Dach- und Fassadenverkleidung aus Rotmessing sticht ins Auge, sondern auch der Park, der die Villa Vauban umgibt: Vom bekannten französischen Landschaftsplaner Édouard François André im 19. Jahrhundert entworfen, soll die Grünanlage wieder in ihre ursprüngliche Form gebracht werden. Sie ist Teil des Restaurierungsprojektes. „Besucher sollen über die Geschichte des Parks informiert werden“, erläutert Wagener. Diese „grüne“ Topographie wiederholt sich in abstrakter Form auch im Logo der Villa Vauban, welches ein grünes Dreieck beinhaltet. „Die umgeklappte Ecke soll außerdem den Blick hinter die Gemälde, hinter die Kunst symbolisieren“, erklärt Fuge.

Ob es den Museen der Stadt tatsächlich gelingen wird, diese Neugierde zu wecken, wird man ab Mai wissen. Denn es ist zweifellos eine Herausforderung, das heutige Publikum für die Kunst des 17., 18. und 19. Jahrhunderts zu begeistern.

Christiane Walerich

LA VILLA VAUBAN



© Photothèque de la Ville de Luxembourg

Symbole de culture et d'identité historique

Le Musée d'Art de la Ville de Luxembourg que l'on approche par l'avenue Emile Reuter (anciennement citée comme la «percée de l'Arsenal») se compose d'un bâtiment néoclassique du XIX^e siècle et d'une nouvelle partie contemporaine plus basse encadrée par un écran d'arbustes et d'arbres parfois séculaires. Le site bénéficie de la proximité du centre animé de la ville haute, centre économique et politique de notre pays, mais également de celle des quartiers résidentiels périphériques, fort prisés pour leur qualité de vie. Au musée et à son contexte paysager exceptionnel reviennent une place de centralité, de transition et d'osmose.

La vocation culturelle de ce lieu revivifié est amenée à enrichir durablement notre ville, et faire naître un espace public avec sa propre dynamique sur la base du dénominateur commun des arts anciens.

Chaque lieu est porteur d'une richesse symbolique particulière qui définit son importance hiérarchique par rapport à d'autres lieux centraux, comme nous allons le découvrir au fil de cet article. La situation

en périphérie des deux musées les plus récents de la ville par rapport au vieux noyau historique génère pour le MUDAM, musée d'art moderne, et le Musée d'Art de la Villa Vauban, art non-moderne, l'image de portes symboliques. Ces deux nouveaux points d'attraction engendrent une nouvelle prise de conscience de l'espace urbain, notamment d'un tissu ancien aux valeurs patrimoniales qui demande à être préservé.

Quand on franchit le seuil du musée en question, on est très vite capté par la dualité du lieu, par sa combinaison judicieuse entre vestiges du passé et expression architecturale contemporaine. L'appellation du site par le nom prestigieux de Vauban (1633-1707), ingénieur militaire français au service du roi Louis XIV, renvoie à son riche passé. Le mur de fortification date des années 1730; la villa néoclassique des années 1870. D'autres marques de l'histoire de ce haut-lieu ne sont pas identifiables, du moins à première vue, telles que les galeries souterraines de la forteresse, et encore moins les différentes affectations au fil des décennies.



Le temps de la forteresse

Sous la pelouse et les parterres plantés se trouvent à ce jour les vestiges du fort Vauban, dénommé selon son constructeur, le déjà mentionné Sébastien Le Prestre Marquis de Vauban (1633-1707), qui a laissé ses marques à peu près sur tous les ouvrages fortifiés antérieurs au XVIII^e siècle à Luxembourg. Les dommages causés lors du siège par ce même Vauban en l'année 1684 ont exigé réparation, reconstruction et nouvelles constructions tant de bâtiments civils que militaires. Sur le terrain du musée, Vauban fit construire un réduit, à

l'image de la tour et de son fossé qu'on peut actuellement voir à côté du parking Monterey. L'ingénieur souhaita renforcer les remparts de la ville au niveau de sa deuxième ligne de défense extérieure, appelée aussi le front de la plaine. Cela explique pourquoi Vauban installa en alternance de nouvelles tours fortifiées (Lambert, Vauban, Royal) entre les tours existantes espagnoles (Peter, Louvigny, Marie, Berlaumont).

À la suite de la courte période de souveraineté française (1684-1697), la maison d'Autriche reprit le pouvoir après la guerre de succession (1715-1795) et engagea sous la direction de l'ingénieur militaire de Beaufe de très grands travaux. La zone fortifiée avec le réduit Vauban est aménagée en zigzags, formées de fossés et de levées de terres, maintenues par des murs inclinés. On parle d'enveloppes militaires qui entourent ou devancent les réduits. Tel est le cas pour le réduit Thüngen qui est doté d'une enveloppe sur laquelle se dresse aujourd'hui le MUDAM. Aussi le musée d'Art de la ville s'installe en partie à cheval sur une enveloppe militaire autrichienne et en partie dans son fossé. Les architectes démontrent une grande sensibilité pour la mise en valeur des vestiges du passé en l'associant à une construction contemporaine, capable de nouer un dialogue tout à fait passionnant avec les valeurs identitaires du passé.

Quelques images spectaculaires prises en 2007 illustrent le moment de la redécouverte de l'enveloppe autrichienne du XVIII^e siècle lors des travaux de terrassement du musée d'Art. Une pierre millésimée de 1739 forme avec son mur des témoins authentiques de cette prestigieuse demeure culturelle.

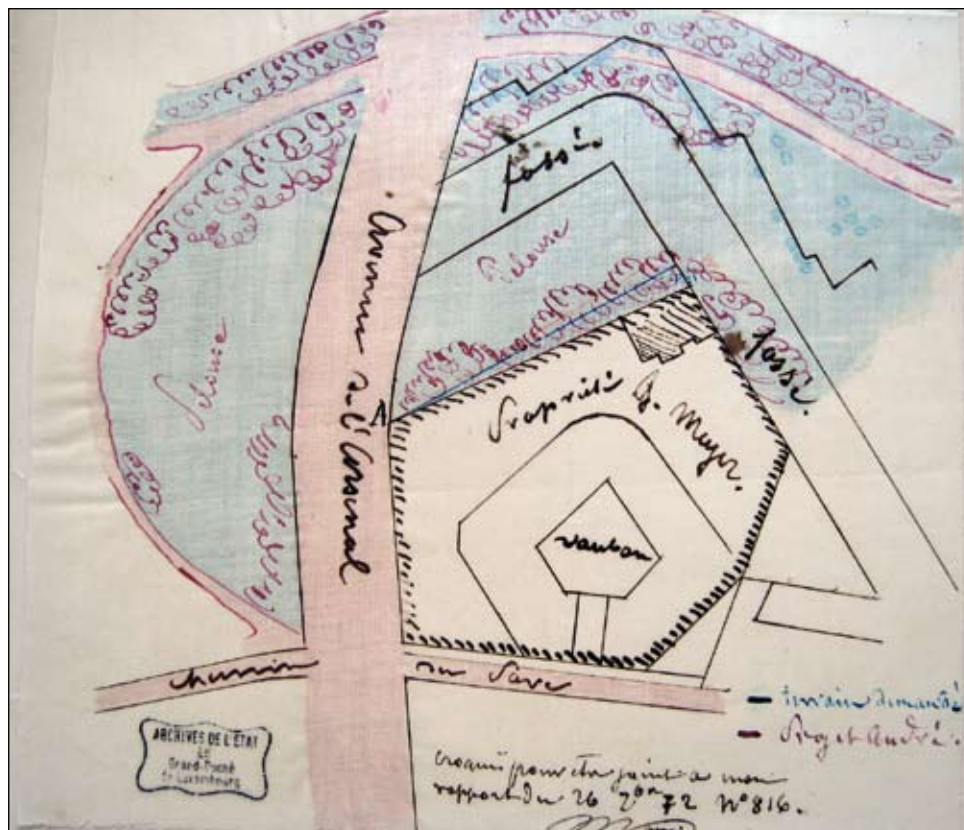


© I. Yegles

Les premières heures de la Villa Vauban

Après les heures de gloire de notre forteresse réputée imprenable, le Traité de Londres du 11 mai 1867 va marquer un tournant dans l'histoire du Grand-Duché. La garnison prussienne va quitter les lieux et les autorités locales vont démanteler la ville fortifiée pour la convertir en ville ouverte. Les premiers grands chantiers concernent «la percée de l'Arsenal» reliant la Grand-rue à la route d'Arlon (loi du 26 mai 1868). La même année, le 28.11.1868, le réduit Vauban est acquis par vente aux enchères par Gabriel Mayer, gantier, et son épouse Stéphanie Levy et les emplacements à construire dans la percée de l'Arsenal (bd Emile Reuter) et le réduit Louvigny sont vendus à d'autres particuliers. Dans la convention signée entre l'Etat et la ville de Luxembourg le 17.04.1875, «Le Gouvernement se réserve de disposer, dans l'intérêt de l'agrandissement de la Villa Vauban, de la parcelle de terrain comprise entre le mur de clôture latéral de cette propriété et le fossé extérieur adjacent, figuré au plan sous les lettres ABCD, d'une contenance approximative de 500 mètres» (5 ares). Les archives nationales en disent d'avantage. Le 8 novembre 1871 le sieur Mayer demande au directeur des Travaux publics de pouvoir agrandir sa parcelle afin de construire à côté de son pavillon une maison habita-

ble, qui pourrait s'étendre jusqu'au fossé de l'enveloppe. Ne faudrait-il pas entendre par là que la villa actuelle qu'on attribue à l'architecte Jean François Eydt ne fut pas construite alors? (*ons stad*, nr 58/1998, 9.14). L'autorisation d'agrandir la parcelle était peut-être liée au projet de construire une villa en dur, telle qu'elle figure sur les levés anciens et sur deux assiettes signées des frères Zens d'Echternach de 1883 (*ons stad* 38/1991 p. 31,32). Bien que les autorités locales y fussent favorables déjà en 1871, le paysagiste parisien André s'y opposa: «Réponse V.G, Monsieur André s'oppose de toutes ses forces à ce que l'on vende le terrain en question, je parlerais à monsieur Mayer» Or, les observations archéologiques réalisées en 2007, confirment ce différend. Le mur de forteresse longeant la propriété Mayer est resté indemne, tandis que le tronçon destiné au parc public est démantelé sur une certaine hauteur (photo et plan d'Edouard André de mai 1871 in *ons stad* nr 58/1998, p.3) Un an plus tard, en septembre 1872 l'expert-architecte belge Delaing se prononce en faveur de la demande du gantier Mayer pour agrandir son terrain de 5 mètres en largeur, donc jusqu'à la pointe de l'enveloppe délimitée par l'ancien fossé. Selon l'historiographie, l'année 1873 serait la date d'achèvement de la Villa Vauban. Dans une lettre datant de juillet 1873 adressée par l'ingénieur Worré à son



Croquis signé par l'ingénieur Worré en 1872 montrant l'emprise de la propriété Mayer avec à l'angle, la construction de son pavillon. Par un trait bleu est indiqué l'emprise du terrain supplémentaire que le propriétaire souhaite acquérir. (Anlux H- 379/2)

LA VILLA VAUBAN

Le 20 janvier 1949, la ville de Luxembourg acquiert l'ancienne propriété Le Gallais de Gargan au prix de 5 millions de francs avec le soutien financier de la famille Dutreux-Pescatore.

Travaux en été 2007: découverte de fortifications. L'ancien fossé de l'enveloppe est dégagé.



Le mur d'enveloppe de 1739 démantelé en partie au niveau de sa pointe (1868-1871). Le propriétaire privé du terrain de la Villa Vauban souhaitant agrandir son terrain, il est amené à reconstruire la partie démantelée, notamment la pointe, pour y faire reposer la clôture de la propriété (1875).

supérieur Vannérus, directeur général de la Justice, il est question de la qualité des travaux réalisés par M. Mayer confirmant en quelque sorte la construction de la villa: «il n'y a absolument aucun inconvénient à lui accorder l'objet de son désir, d'autant plus que Mr Mayer est le seul qui fait des sacrifices dans l'intérêt de l'embellissement du Parc par les travaux de luxe qu'il fait dans sa propriété Vauban.» La reconstruction du mur démantelé devait figurer aussi parmi ces travaux de luxe. Ces travaux sont réalisés avec le plus grand soin. La pointe de l'ouvrage est reconstruite de pierres angulaires et l'allure générale du plan incliné du mur est respectée.

Il s'agit donc ici d'un acte de restauration du mur de forteresse, qui n'est pas le seul sur les derniers 150 ans, mais peut être l'un des premiers.

Le baron Charles Joseph de Gargan (1831-1920), issu d'une illustre famille sidérurgique de Lorraine, fuyant la guerre franco-prussienne de 1870-71 et son épouse Emilie Pescatore (1840-1913), fille unique du premier mariage de Pierre-Antoine Pescatore, s'installèrent à Luxembourg. Ils acquièrent en 1874 la propriété du gantier Mayer. En 1912, la propriété passa à leur fille Anne-Marie de Gargan (1866-1946) qui épousa en octobre en secondes noces, Norbert Le Gallais (1860-1934), maître de forges et député libéral. Le couple est resté sans enfants et Anne-Marie est allée vivre dès 1934 dans le sud de la France. Le domaine de la Villa Vauban est par la suite confisqué par l'occupant nazi qui y installa le ministère de l'agriculture et dès juillet 1940 l'office des prix (LW 11.07.1940). Après la guerre, la villa est habitée durant trois ans par Henriette Pescatore (1914-1984) et son époux Pierre Werner (1913-2002), homme politique d'Etat. Les héritiers des familles Le Gallais-de Gargan procédèrent en 1948 et en 1949 à la vente aux enchères du mobilier et de l'immobilier.

La Villa Vauban revient au domaine public

Le 27 mai 1948 eut lieu la grande vente aux enchères du mobilier de la villa, comptant meubles de style, porcelaine de Meissen, service en argent, tableaux d'arts des XVI- XIX^e siècle etc. L'affluence lors des jours de visites aurait été très importante, eu égard au grand nombre de curieux.



La Villa Vauban en 1955

Théo Mey © Photothèque de la Ville de Luxembourg

En 1949 est annoncée la vente de la villa et de son terrain comme suit: «*Le jeudi. 20 janvier 1949, à 3 heures de l'après-midi, les héritiers de feu Madame LE GALLAIS-de GARGAN feront vendre publiquement la VILLA VAUBAN à Luxembourg-Ville, sise Avenue de l'Arsenal No. 18, avec aisances, dépendances et grand parc, d'une superficie de 62.12 ares. La Villa comprend: Au sous-sol: 2 cuisines, office et vastes caves. Au rez-de-chaussée: Terrasse, Grand Hall, 3 salons, salle à manger avec buffet et dres-soir, une chambre avec cabinet de toilette. Au premier étage: 5 chambres, salle de bains et grande terrasse. Au second étage: 7 chambres. Dans le parc de la propriété, entrée spéciale pour les casemates du ré-duit Vauban. Par sa situation unique, face au soleil, en plein centre de la ville, au mi-lieu du Parc municipal, longeant l'Avenue de l'Arsenal sur une étendue de 70 mètres, la Villa Vauban est une des plus belles pro-priétés de Luxembourg.*» (annonce du no-taire Georges FABER, LW 12.01.1949)

Le 20 janvier 1949, la ville de Luxem-bourg acquiert l'ancienne propriété Le Gallais de Gargan au prix de 5 millions de francs avec le soutien financier de la famille Dutreux-Pescatore. Le bourgmestre Emile Hamilius déclare explicitement devant le conseil communal que la ville serait main-tenant en mesure de tenir ses engagements signés en 1872 et désormais pourrait offrir un cadre adéquat à la collection Pescatore. Dans la confiance en la réussite de ce pro-jet, un legs de 50 œuvres du peintre Sei-metz alla enrichir la collection d'art de la ville en mars 1949. (Tageblatt 5.08.1949) Les alentours de la villa sont aménagés en

roseraie dès l'été 1950 et des travaux de rénovation suivaient de 1950 à 1952. (Ta-geblatt 10.08.1950). Toutefois l'exposition des collections d'art allait devoir patienter encore quelques années, dans cette période politiquement cruciale pour Luxembourg, qui était en train de jouer sa carte diploma-tique internationale dans la construction de la Communauté européenne du Charbon et d'Acier (CECA). La haute Autorité de la CECA allait avoir son siège dans le bâtiment de la Caisse d'Épargne et la Cour de Justice appelée à trancher les litiges de la CECA eut à sa disposition des bureaux dans la Villa Vauban entre les années 1952 et 1959. Au début les audiences se faisaient dans la villa dans des locaux trop étriqués. Par la suite, la ville transformait périodiquement le Cercle municipal en salle d'audience. (www.ena.lu) Un courrier daté de 1953 et signé par le président de la cour de justice Massimo Pilotti souligne le besoin d'une cinquantaine de bureaux et d'une grande salle d'audience. Il disait être prêt à démé-nager provisoirement à Mondorf-les-Bains, comme les conditions matérielles requises y étaient présentes. L'Etat chargea dès 1953 le bureau d'architecte Schmit-Noesen d'une étude pour la construction d'un bâtiment en extension de la Villa Vauban à Luxembourg au profit de la cour de justice de la CECA, un projet qui n'a jamais vu le jour. Alors au moment de la démolition de l'ancien casino militaire, côte d'Eich, et de la construction d'un bâtiment administratif, l'opportunité se présenta pour la cour de justice d'investir ces locaux en 1959, qui resteront les siens jusqu'en 1972, année d'achèvement du bâ-timent de la cour de justice au Kirchberg.

La ville a pu apporter sa pierre dans cette construction communautaire. A la Villa Vauban revient donc l'honneur, nous l'avons dit, d'avoir hébergé la cour de jus-tice CECA à ses débuts. Depuis 1959 la Villa allait recueillir définitivement les col-lections d'arts de la ville réunissant les legs des mécènes J.P. Pescatore, Léo Lippmann et Eugénie Dutreux-Pescatore. Cette riche collection d'art ancien est exposée en al-ternance avec des expositions temporaires, généralement accessibles durant les mois d'été. Entre 1991 et 1995, au moment de la restauration du Palais grand-ducal, le Grand-Duc Jean et son épouse Joséphine Charlotte y avaient trouvé leur lieu de rési-dence. Après le vote du conseil communal en 2006 d'agrandir et de restaurer les lo-caux du musée, la phase chantier pouvait démarrer en 2007.

Le site et la Villa Vauban ont traversé plus de 300 ans qui furent associés à des moments et à des événements forts de l'histoire: le fort Vauban avait la fonction de bouclier au temps de la forteresse puis se métamorphosa en luxueuse villa de la haute bourgeoisie au moment où la ville fut délivrée de son carcan fortifié. Nous avons raconté la genèse de la villa, son importan-ce pour les débuts de l'histoire européenne communautaire, relevé le fait de son héber-gement vicariant pendant les années 1990 de leurs Altesses, abstraction faite de son passé muséal de galerie d'art de la ville. Au fil de cette longue histoire, la villa, témoin d'événements importants, s'est chargée de symboles forts concernant notre mé-moire collective. Quelle belle occasion, au moment de l'ouverture du musée agrandi, de célébrer son destin retrouvé de musée d'art de la ville de Luxembourg, porteur de culture et d'identité pour les générations futures.

Isabelle Yegles-Becker

Références:

- Danièle Wagener, Galerie municipale de peinture, in *ons stad*, nr 38/1991, p.51-53;
- Antoine Wehenkel, Chronique de la famille Pescatore, A.L.G.H, Luxembourg, 2002;
- Linda Eischen, La collection de tableaux de Jean-Pierre Pescatore, Luxembourg, 2004;
- Mario Hirsch, La villa Vauban, victime de son succès, in *ons stad*, 9/1982, p. 14, 15
- *ons stad*, nr 58, 1998;
- Les demeures de la justice, Du Palais de justice à la cité judiciaire, SIP, 2009;
- Anlux, H- 379/2 et archives des bâtiments publics.

KÜNSTLER AUF DER SCHLÄIFMILLEN



Auf Initiative der damaligen Bürgermeisterin Lydie Polfer hat die Stadt Luxemburg 1987 der Asbl Schläifmillen, einer Vereinigung hauptstädtischer Künstler, die ehemalige Tuchfabrik in der Rue Godchaux zur Verfügung gestellt.





Rafael Springer (2010)

Das die Schleifmühle heutzutage als Künstlerstätte funktioniert, ist unter anderem Robert Mancini zu verdanken. Anfang der achtziger Jahre war der Journalist und Bildhauer auf der Suche nach einer geeigneten Werkstatt, als ein Freund ihm erzählte, er wolle auf der Schleifmühle wohnen. Allerdings war das besagte Gebäude zu jener Zeit noch eine regelrechte Bauruine, und die wenigen intakten Räumlichkeiten waren von verschiedenen Abteilungen der Stadt Luxemburg besetzt. „Es gab kein fließendes Wasser, keine sanitären Anlagen, die elektrischen Installationen waren defekt und die Fenster waren größtenteils aus den Rahmen gerissen“, so Mancini. „Es war demnach undenkbar, dass jemand in einem solchen Gebäude wohnen könnte. Uns als Künstler interessierte allerdings das Industriegebäude. In der Folge intervenierte ich bei der damaligen Bürgermeisterin der Stadt Luxemburg Lydie Polfer, die meinem Vorschlag, die „Schläifmillen“ hauptstädtischen Künstlern als Werkstatt zur Verfügung zu stellen, positiv gegenüber stand. 1983 richtete ich meine Werkstatt in dem alten Industriekomplex ein. Danach zogen Marie-Paule Schroeder und Patricia Lippert ein. 1983 erneuerte die Stadt Luxemburg

das Dach des Hauptgebäudes. Nach und nach wurden weitere Renovierungsarbeiten wie das Ersetzen einzelner Fenster und die Verankerung der Fensterrahmen, die Installation eines Wasseranschlusses mit zwei Waschbecken und einer Toilette und anderes mehr ausgeführt. Im Dezember 1987 gründeten wir, das heißt Patricia Lippert, Schorsch Mayer, Bertrand Ney, Marie-Paule Feiereisen, Jean-Marie Weber und ich selber schließlich eine Vereinigung ohne Gewinnzweck, die zum Ziel hatte, das Gebäude nach bestimmten Kriterien selber zu verwalten.“

In den Statuten der „Asbl Schläifmillen“ steht, dass nur Künstler hier arbeiten dürfen, die sich aus Geldmangel kein eigenes Atelier leisten können. Die Aufnahme neuer Mitglieder muss einstimmig erfolgen. Wer seine Werkstatt nur sehr selten benutzt, kann aus der „Asbl Schläifmillen“ ausgeschlossen werden. Da nicht genügend Raum für sämtliche Künstler, die auf dem Gebiet der Stadt Luxemburg leben, vorhanden ist, stellen manche Künstler ihre Werkstatt während einer längeren Abwesenheit jüngeren Kollegen und Kolleginnen zur Verfügung.



Robert Mancini

RAFAEL SPRINGER, seit 1982 im Kunstbereich aktiv, würde am liebsten auf der Schleifmühle wohnen. Er bezeichnet die Werkstätten, die die Stadtverwaltung den Künstlern zur Verfügung stellt, als einen einmaligen Glücksfall. Springer hat eine besondere Beziehung zur „Schläifmillen“, da sein Großvater als Müller arbeitete. „Man kann sowohl im Gebäude als auch draußen arbeiten. Große Kunstwerke beispielsweise können auf der grünen Wiese entstehen. Darüber hinaus ist die Schleifmühle ein Lebensraum, in dem die meisten von uns den größten Teil ihrer Zeit verbringen. Auch wenn vom ihrem Wesen her sehr verschiedene Leute hier arbeiten, ist das Klima eher gut. Wir besuchen uns gegenseitig in unseren Ateliers, und im Sommer wird auch mal gemeinsam draußen gegrillt. Besonders wichtig ist unsere „Porte ouverte“, die bereits zur Tradition geworden ist und die alljährlich zahlreiche Besucher ins Alzettel lockt.“

Rafael Springer



KÜNSTLER AUF DER SCHLÄIFMILLEN



DANI NEUMANN ist eine der wenigen einheimischen Künstlerinnen, die versucht, von ihrer Kunst zu leben. Sie geht zwar einer kleinen Beschäftigung nach, den Großteil ihres Einkommens macht allerdings der Verkauf ihrer Kunstwerke aus. „Man kann hier in Luxemburg sehr wohl von der Kunst leben, allerdings macht man damit keine großen Sprünge. Man muss eine gewisse Disziplin an den Tag legen, da man keine regelmäßigen Einkünfte hat und das Geld für das relativ teure Material ja auch vorstrecken muss.“

Dani Neumann benutzt verschiedene Techniken wie zum Beispiel die klassische Ölmalerei oder den Holzschnitt. Sie ist der Ansicht, dass seit dem Kulturjahr 1995 die Möglichkeiten im Großherzogtum, sich mit Kultur auseinanderzusetzen, enorm zugenommen haben.

LIANE RECKINGER teilt sich seit 1982 ihre Werkstatt mit ihrem Lebensgefährten Schorsch Mayer. Sie arbeitete früher als Zeichenlehrerin mit einer so genannten „mi-tâche“, zuerst im „Lycée Technique des Arts et Métiers“ und danach im „Lycée Technique du Centre“. Für Liane Reckinger ist die „Schläifmiller“ ein generöses Geschenk der Stadt Luxemburg. Sie arbeitet figurativ und fertigt hauptsächlich Portraits aus Terracotta oder Bronze.

SCHORSCH MAYER, 1940 in Stuttgart geboren, glaubt nicht, dass im Ausland in Sachen Kunst alles besser sei als in Luxemburg. Kunstprovinz gebe es überall, nicht nur im Großherzogtum. Dabei solle man nicht vergessen, dass die Konkurrenz unter Künstlern in Brüssel oder Paris viel größer sei als hier zu Lande.

Mayer begann seine künstlerische Laufbahn in der Zeit der Studentenbewegung. Seine Kunstwerke sind denn auch eher politische Botschaften und Emanzipationsbilder. Er ist Mitglied der Münchener Sezession. Seine Bilder sind figurativ und zeigen den Menschen in seinem alltäglichen Umfeld. Zum Beispiel den Hüttenarbeiter in der Minetterregion oder die Fließbandarbeit im Mercedes-Werk. In einer seiner letzten Produktionen setzt sich der Maler mit den Lebensbedingungen der Obdachlosen auseinander. Interessant war auch Mayers Beteiligung an den Kunstwochen in Florenz, wo Künstler aus aller Welt die schwierigen Bedingungen, unter denen Immigranten in Italien leben, verbildlichten und so auch das Immigrantenviertel in Florenz ästhetisch aufwerteten.



Guy Hoffmann

FRÄNZ DASBOURG sieht sich selber als jemanden, der Freude an der Kreativität besitzt. Seit seiner frühesten Kindheit greift er bereits zu Bleistift und Pinsel und versucht, seine Ideen künstlerisch umzusetzen. Während vor Jahren eher Holzsulpturen im Vordergrund standen, widmet sich Dasbourg in letzter Zeit vermehrt der Portraitmalerei.

DORIS SANDER hat seit 1991 eine Werkstatt auf der *Schläifmiller*. Nach ihrem Abitur studierte sie Kunst und Biologie in Köln. Seit einigen Jahren stellt sie eine Veränderung in der Luxemburger Kunstszene fest. Dies ist vor allem den Kunstmuseen und der Teilnahme luxemburgischer Künstler an Ausstellungen und Wettbewerben im Ausland zu verdanken.

Für Doris Sander ist die Zusammenarbeit mit anderen Künstlern sehr wichtig. So lädt die Artistin ab und zu Künstlerfreunde aus Portugal in ihre Werkstatt ein oder stellt auch mal in Portugal aus. Im Jahr 2000 hat sie sich einen langgehegten Wunsch erfüllt: die Schaffung der Künstlerinnengruppe „autour du bleu“. Fünf Frauen – Doris Sander, Gudrun Bechet, Pina Delvaux, Flora Mar und Karin Kraus. Die fünf Künstlerinnen haben vor einigen Jahren eine interessante Performance anlässlich der „porte ouverte“ auf der *Schläifmiller* gezeigt, die zum Ziel hatte, die historische Bedeutung des alten Industriekomplexes darzustellen und die schwierigen Bedingungen, unter denen Frauen im vorvergangenen Jahrhundert arbeiten mussten, zu visualisieren.



MENNI OLINGER ist seit 1991 als Bildhauer auf der *Schleifmühle* tätig. Er ist zudem der einzige Musiker der Künstlergemeinschaft. Zusammen mit Thierry Kinsch arbeitet er als Schlagzeuger an mehreren Musikprojekten.

RITA SAJEVA studierte Architektur an der Universität in Palermo, unterrichtete sieben Jahre lang Kunstgeschichte und Zeichnen an der Universität in Rom und wanderte schließlich mit ihrem Lebensgefährten nach Luxemburg aus.

Für die gebürtige Italienerin ist die *Schleifmühle* ein idealer Arbeitsplatz. „Ich mag meine Werkstatt, und es ist ein großes Privileg für uns alle, mitten in der Natur arbeiten zu dürfen.“



Dany Prum



„Dany peint des humains et des animaux. Alors qu'on a l'impression que l'artiste a découpé le corps de certains humains, comme le pape, les curés ou le flic, pour n'en montrer qu'une partie, les animaux sont toujours représentés dans leur intégralité voire, dans leur majesté.“

Als Kunstschmied und Bildhauer arbeitet er viel mit Künstlerkollegen zusammen: Denis Brassel, seit 1991 auf der Schläifmillen. Hier sieht man ihn zusammen mit dem Designer Claude Kalmes beim Aufbau einer Eisenskulptur.



Guy Hoffmann



Bildrestauratorin Linda Kinsch, Jahrgang 1954, hat ihr Atelier im Vorbau der Schläifmillen. Sie restauriert vor allem Gemälde, Skulpturen und Wandmalereien.

„Hommage à Matisse“: Eisenskulptur von Moritz Ney und Denis Brassel (2006)



Größere Arbeiten wurden 1990 auf der Schleifmühle vorgenommen, als der Vorbau komplett renoviert und Duschen sowie mehrere Toiletten im Hauptgebäude installiert wurden. Die Stadtverwaltung übernimmt die Nebenkosten wie Wasser und Strom. Für das Beheizen der einzelnen Werkstätten mittels Holzofen muss jeder selber sorgen.

Wer mehr über die Aktivitäten der Künstler auf der *Schläifmillen* wissen will, der sollte sich die Internetseite www.schlaifmillen.com ansehen oder Mitte Juli die „porte ouverte“ besuchen. Oder einfach mal an einem sonnigen Nachmittag ganz spontan an der Tür dieser oder jener Werkstatt anklopfen.

Henri Fischbach

Der Maler Pablo Picasso schreibt an seinen Kunsthändler Daniel-Henry Kahnweiler

Sehr geehrter Kunsthändler Kahnweiler,
Wir hatten einen Deal gemacht,
der hat bis jetzt nicht viel gebracht.
Erst hab ich blau in blau gemalt,
Sie haben äußerst mau gezahlt.
Dann hab ich's mit Rosé versucht,
doch nichts im Portmonnaie verbucht.
Nun also wären Kuben dran –
Sie schaffen nicht mal Tuben ran.
Wird ich nicht nach Tarif bezahlt,
wird ab sofort naïv gemalt.
Zwar beißt die Maus kein Faden ab,
dass ich davon den Schaden hab,
doch trudeln keine Mäuse ein,
stürzt langsam mein Gehäuse ein.
Mein Herr! Sie haben Braque bedacht,
und der hat nichts als Quack gebracht.
Sie haben Juan Gris bezahlt,
und der hat ziemlich mies gemalt.
Zwar stimmt es, dass die Pressewelt
vor meinem Werk die Fresse hält,
doch lässt mich unser Blätterwald
samt selbsternannter Retter kalt.
Den haben sie mit Dank bedacht –
die Nachwelt hat sich krankgelacht.

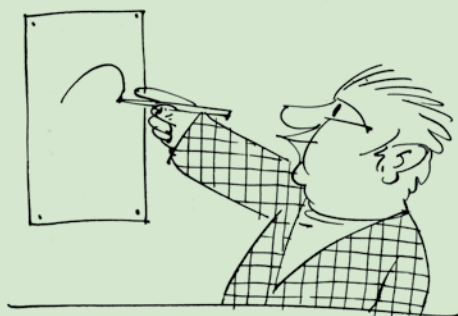
Den haben sie durch Spott versehrt –
heut wird der Mann als Gott verehrt.
Wie wenig ein Verriss bewegt,
hat eben erst Matisse belegt.
Zwar hat er einen Schreck gekriegt,
doch den hat rasch Ihr Scheck besiegt.
Solang Sie ihm die Bilder zahlen,
wird Henri wie ein Wilder maln,
da jeder, sofern Bares lacht,
gern Schönes, Gutes, Wahres macht.

Mit vorzüglicher Hochachtung
Pablo Picasso, Kunstmaler

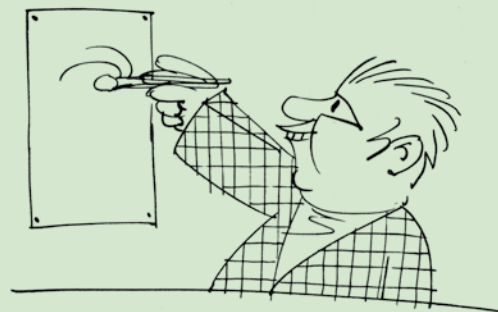
Postscriptum:

Ein Vorschlag zur Güte:
Zunächst wird kräftig angezahlt,
sodann wird wie Cézanne gemalt,
der Gegenstand wird kleingehackt
und so viel Schotter eingesackt,
dass jeder der Picasso kennt,
ihn nur noch Herrn Incasso nennt.

Robert Gernhardt



Verfolgt die Welt



mich auch mit Spott



ich zeichne wie



*ein jünger fott.
(Also wie ein drei- bis
vierjährige bestimmt!)*

MUSÉE NATIONAL D'HISTOIRE ET D'ART





DAS ALLROUND- MUSEUM

Michel Polfer, Direktor des Musée National d'Histoire et d'Art, über die Aufgaben eines Nationalmuseums und den Bezug zur zeitgenössischen Kunst.



ons stad: Mit der Eröffnung des Casinos, des Geschichts- und Naturmuseums sowie des Mudam hat das Nationalmuseum seine Monopolstellung in Luxemburg eingebüßt. Was ist Ihrer Meinung nach heute die Rolle eines Nationalmuseums?

Michel Polfer: Glücklicherweise gibt es die Monopolstellung des Nationalmuseums heute nicht mehr, denn das heißt ja, dass interessante neue Museen hinzugekommen sind. Ich glaube, wir haben heute eine doppelte Aufgabe. Einerseits die Mission, das nationale Kulturerbe in den Bereichen der Archäologie, der Geschichte bis hin zu den Schönen Künsten zu sammeln, wissenschaftlich zu erforschen und dem Publikum zugänglich zu machen – letzteres, sofern das vom Platz her überhaupt möglich ist. Andererseits wollen wir im Bereich der Bildenden Kunst dem Publikum die Möglichkeit bieten, sich mit der kunstgeschichtlichen Entwicklung vertraut zu machen. Es gibt keine andere öffentliche Sammlung in Luxemburg, die das leistet – außer der Villa Vauban, die ja demnächst ihre Türen wieder öffnet, wo das jedoch in einem zeitlich beschränkten Rahmen passiert. Was die Kunst des 21. Jahrhunderts anbelangt – hier stellen sich natürlich Fragen. Hier muss man sehen, wer in Zukunft – das Mudam, das Casino oder wir – Ausstellungen organisiert und vor allem auch Sammlungen aufbaut.

ons stad: Wie situieren Sie sich gegenüber der Villa Vauban?

Michel Polfer: Die Sammlungen der Villa Vauban sind mit unseren nur in kleinen Bereichen deckungsgleich, dies aufgrund der unterschiedlichen Geschichte des Zustandekommens der Sammlungen. Im Fall der Villa Vauban sind es Privatsammlungen, die der Stadt Luxemburg geschenkt wurden. Sie illustrieren den Geschmack einer gewissen Zeit und einer bestimmten Gesellschaftsschicht. Unsere Sammlung ist vom Entstehungsdatum der Werke her dagegen breiter angelegt. Auch handelte es sich von Beginn an um eine öffentliche Sammlung, die seit dem zweiten Weltkrieg mehr oder weniger systematisch aufgebaut wurde. Ich glaube daher nicht, dass es hier zu großen Überschneidungen kommt. Ich bin auch sicher, dass wir in Zukunft das eine oder andere thematische Projekt gemeinsam auf die Beine stellen werden.

ons stad: Und welche Rolle spielt moderne Kunst im Kontext des Nationalmuseums?

Michel Polfer: Die Kunst des 21. Jahrhunderts wird zurzeit ja vor allem vom Mudam und von uns gesammelt. Hier gibt es noch keine Absprachen. Dennoch stellt sich für mich die Frage, ob es auf Dauer sinnvoll ist, die internationale Kunst des 21. Jahr-

MUSÉE NATIONAL D'HISTOIRE ET D'ART



Kuratorin Malgorzata Nowara

hunderts in Luxemburg in zwei öffentlichen Sammlungen zu sammeln. Auch stellt sich die Frage, wo denn in Zukunft luxemburgische Kunst des 21. Jahrhunderts gesammelt werden soll. Dies isoliert vom internationalen Kontext zu tun, macht meiner Ansicht nach keinen Sinn und würde nur zu einer Gettoisierung führen, die ja niemand ernsthaft wünschen kann. Wir sammeln im Moment noch internationale wie luxemburgische zeitgenössische Kunst. Das letzte Bild, das wir erworben haben, ist ein Gemälde von Jean-Marie Biwer, das noch nicht geliefert wurde – zeitnaher geht es nicht. Es ist also nicht so, wie zum Teil in der Öffentlichkeit vermutet wird, dass wir überhaupt keine Luxemburger Kunst kaufen, nur haben wir hier im Haus leider nicht genug Platz, sie zu zeigen.

ons stad: Wie wollen Sie sich denn positionieren?

Michel Polfer: Das ist abhängig von einer ganzen Reihe von zusammenhängenden Faktoren. Das erste Problem ist der Platzfaktor. Wir haben im Moment schon für die vorhandenen Sammlungen an Luxemburger Kunst fast keinen Raum. Wir brauchen – und meine Vorgänger haben das schon gefordert – eine an das Nationalmuseum angegliederte Nationalgalerie, welche Lu-

xemburger Kunst zeigt, sowohl in ihrer historischen Entwicklung wie in ihrer aktuellen Produktion. Zu diesem Zweck bräuchte man zunächst einmal zusätzliches Personal. Denn wir haben im Moment im Bereich der Schönen Künste nur anderthalb Posten, welche sich um Ausstellungen, Sammlungen und wissenschaftliche Aufarbeitung kümmern. Neben dem Personal erfordert eine solche Nationalgalerie natürlich auch Ausstellungsflächen. Hier im Hause gibt es diese nicht. Dennoch wäre es – u.a. aus logistischen Gründen – sinnvoll, eine solche Nationalgalerie in der Nähe des Nationalmuseums anzusiedeln. Wir hatten gehofft, dass der Flügel des alten Justizpalastes in der Wiltheim-Straße dafür umgebaut werden könnte. Das wäre eine einfache Lösung gewesen. Nun kommt jedoch wie es aussieht das Außenministerium hierhin. Ob sich in dieser Frage in nächster Zeit etwas bewegen lässt, hängt also von den Mitteln ab, welche uns zur Verfügung gestellt werden. Ein weiterer Aspekt, der hinzu kommt und oft mit der eigentlichen Sammlungsstrategie der Museen selbst verwechselt wird, ist die staatliche Kunstförderung sowie der Ankauf von Kunst für den öffentlichen Raum und die Ausstattung staatlicher Bauten. Hier plädiere ich für eine zentrale „Commission d'achat“, in der auch Vertreter der Museen sitzen würden. Dies mit





dem Ziel, diese staatliche Ankaufspolitik mittel- und langfristig so auszurichten, dass sie auch im Hinblick auf den systematischen Auf- und Ausbaus der Museumssammlungen sinnvoll wäre. So könnten etwa Werke, die sich im Rückblick als wichtig erweisen, in die Museumssammlungen integriert und dauerhaft öffentlich zugänglich gemacht werden, statt dass Museen mit ihren ohnehin zu knappen Budgets noch einmal Bilder der gleichen Künstler ankaufen.

ons stad: Inwiefern sollen in Zukunft lebende Künstler im Nationalmuseum ausgestellt werden?

Michel Polfer: Im Nationalmuseum gab es immer die Regel, dass lebende Luxemburger Künstler in der Dauerausstellung nicht gezeigt wurden und werden – was übrigens in fast allen Nationalmuseen der Welt so gehandhabt wird. Aus mehreren Gründen. Einmal aus Konkurrenzgründen: Sie können sich ja vorstellen, dass dann alle Luxemburger Künstler hier vertreten sein wollen. Aber auch Qualitätsüberlegungen spielen hier eine Rolle: erst mit einem gewissen Abstand kann entschieden werden, welche Künstler einer Generation dauerhaft ausgestellt werden sollen. Das Kriterium zu erfüllen, Luxemburger zu sein oder in Luxemburg zu arbeiten, reicht hierzu ja wohl nicht aus. Auch deshalb glaube ich, dass es wichtig ist, neben dem Nationalmuseum eine Nationalgalerie zu haben, die auch die aktuelle Produktion zeigt und in ihrem Kontext thematisiert.

ons stad: Dennoch stellt sich die Frage, wo der Sammlungsauftrag des Nationalmuseums aufhört?

Michel Polfer: Insgesamt wurde Luxemburger Kunst bisher in unserer Dauerausstellung tatsächlich vielleicht nicht genügend berücksichtigt. Wir planen für den Herbst eine neue Hängung, mit der wir die bisherige Fläche der Dauerausstellung im Bereich Bildende Kunst praktisch verdoppeln können. Wo es möglich ist, werden wir im Herbst dann auch Werke einheimischer Maler in die internationale Hängung mit hinein nehmen – wohl gemerkt aber aus den genannten Gründen keine lebenden Luxemburger Künstler. Möglich wird dies dadurch, dass in den kommenden drei Jahren die zum Nationalmuseum gehörenden Häuser auf der gegenüberliegenden Seite der Wiltheim-Straße modernisiert werden, so dass dort dann eine ganze Etage für Wechselausstellungen zur Verfügung stehen wird.

ons stad: Wäre es denn nicht sinnvoll in Zukunft, um Platz zu schaffen, gewisse Fachbereiche auszulagern – etwa die Fotografie ins Centre National Audiovisuel zu geben?



In den kommenden drei Jahren werden die zum Nationalmuseum gehörenden Häuser auf der gegenüberliegenden Seite der Wiltheim-Straße modernisiert, so dass dort dann eine ganze Etage für Wechselausstellungen zur Verfügung steht.



MUSÉE NATIONAL D'HISTOIRE ET D'ART

Michel Polfer: Nein, das glaube ich nicht. Ausstellungsfläche gewinnen wir dadurch ohnehin nicht. Wir haben eine recht umfangreiche Fotosammlung, die aber vor allem historisch wertvolle Aufnahmen umfasst. Im Bereich der Kunstphotographie ist für uns vor allem die Edward Steichen-Sammlung sehr wichtig, die häufig im Ausland gezeigt wird. Diese Sammlung ist wichtig, um Beziehungen mit anderen Museen aufzubauen.

ons stad: Inwiefern ist ein Ausbau der Ausstellungsfläche für Dauerausstellungen überhaupt sinnvoll, wenn ohnehin ein großer Teil des Fundus nie gezeigt wird?

Michel Polfer: Das ist in den meisten Museen der Welt so, außer vielleicht in einigen amerikanischen Museen, die selbst keine großen Sammlungen haben, sondern eher Durchlauferhitze für Wechselausstellungen sind. Ich hoffe nicht, dass wir in Europa diesen Weg einschlagen. In jedem größeren europäischen Museum sind 9/10 der Werke dem Publikum nicht ständig zugänglich. Und das gilt nicht nur für Kunst. Vieles was wir sammeln, etwa historische oder archäologische Objekte, hat ja keine eigene ästhetische Qualität, sondern vor allem einen historischen Wert, der oft besser in Sonderausstellungen zur Geltung kommt. Und ohne den Fundus der Sammlungen wären ja Wechselausstellungen überhaupt nicht möglich.

ons stad: Wie oft organisieren Sie thematische Wechselausstellungen?

Michel Polfer: Wir haben im Durchschnitt vier, fünf Wechselausstellungen pro Jahr, sind also – auch im Vergleich – denke ich, nicht schlecht aufgestellt. Auch kommt es nur sehr selten vor, dass wir eine fertige Ausstellung aus dem Ausland übernehmen. Wir erarbeiten die meisten Ausstellungen selbst, so etwa auch die aktuelle James Ensor-Ausstellung. Wir haben die Sammlung über Kontakte in Belgien selbst aufgetan. Ich kann mir allerdings gut vorstellen, dass der Sammler diese Ausstellung anschließend noch woanders zeigen will und wird.

ons stad: Die Qualität eines Museums hängt viel vom Personal und der wissenschaftlichen Recherche ab.

Michel Polfer: Das Nationalmuseum hat im Moment 92 Mitarbeiter, wären es mehr, könnten wir natürlich noch mehr machen. Wir sind verantwortlich für die gesamte archäologische Bodendenkmalpflege und die archäologische Forschung in Luxemburg. Wir betreuen einen großen Teil des materiellen Kulturerbes – keine andere Sammlung in Luxemburg ist annähernd vergleichbar. Wir betreuen einen großen Teil des künstlerischen Erbes des Landes. Wir organisieren im Schnitt vier bis fünf Wechselausstellungen pro Jahr, geben vier Mal im Jahr das *Musée-Info* heraus und ein Mal im Jahr unser Jahrbuch *Empreintes*, darüber hinaus mehrere Ausstellungskataloge und wissenschaftliche Monographien usw. Wenn ich sehe, wie viel Personal andere Häuser zur Verfügung haben, die nur einzelne Bereiche abdecken, dann ist klar, dass wir nicht

immer und überall die gleiche Intensität liefern können. Ich will aber nicht falsch verstanden werden. Ich bin nicht eifersüchtig auf andere, ich würde mir nur wünschen, dass wir in einigen Bereichen durch neue Mitarbeiter unsere Arbeit verbessern könnten, so etwa im Bereich Kommunikation. Die wird im Nationalmuseum immer noch nebenher von den wissenschaftlichen Mitarbeitern und unserem museumspädagogischen Dienst erledigt, denn unser Haus verfügt nicht über eine einzige Person, die für Kommunikation zuständig ist. Allein im letzten Jahr haben wir drei neue Standorte übernommen: die Römervilla samt Museum in Echternach, Dalheim sowie das *Musée Draï Eechelen*. Für mich liegt auf der Hand, dass ohne Verstärkung im Bereich der Kommunikation nach außen das Nationalmuseum trotz seiner vielfältigen und immer zahlreicheren Aktivitäten an Visibilität gegenüber anderen Institutionen verlieren wird.

Interview: Christiane Walerich



Noch eine hohe Dame, die für Luxemburg reiste...

Nachdem die diplomatische Mission der „Gëlle Fra“ in allen Zeitungen, Blogs oder Biertischrunden ausgiebig kommentiert worden ist, schien es mir nicht sinnvoll, die Rubrik „Une photo et son histoire“ auch noch der Statue des Luxemburger Künstlers Claus Cito zu widmen. Vieles ist aus kompetenter Feder (z.B. von Lotty Braun-Breck) über Cito gesagt worden, und dieses ist nicht die Stelle, sich zu fragen, ob es sinnvoll ist, die „Gëlle Frau“ nach China zu schicken. Zumal wir ja noch nicht wissen, wodurch unser Land sich in Schanghai sonst noch präsentiert.

Ich würde daher gerne diese Rubrik einer Frau widmen, die auch in diplomatischer Mission für Luxemburg gereist ist (oder gereist sein soll): Prinzessin Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach, auf Luxemburgisch liebevoll-diminutiv „d'Ammeli“ mit Betonung auf der ersten Silbe.

Am 5. Februar 1850 ernennt der niederländische König-Großherzog Wilhelm III. seinen jüngeren Bruder Heinrich zum Statthalter in Luxemburg. Drei Jahre später, am 19. Mai 1853 heiratet Heinrich Prinzessin Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach, die jüngste Tochter des Herzogs Bernhard von Sachsen-Weimar-Eisenach. Am 14. August 1853 trifft das junge Paar in Walferdingen, seinem Residenzort in Luxemburg ein.

Relativ rasch wird Prinz Heinrich der Niederlande „de gudde Prënz Hari“, eine positive Einstellung, die sich auch auf seine elegante junge Ehefrau niederschlägt. Wenn 1875 der 25. Jahrestag seiner Statthaltertschaft gefeiert wird, werden er und seine (schon verstorbene) Gattin in Hymnen und Ansprachen als die Garanten der Luxemburger Unabhängigkeit geehrt. Die Verdienste des Prinzen um die ersten Eisenbahnlinien und den wirtschaftlichen Ausbau des Landes werden hervor gestrichen und der soziale Einsatz seiner Gattin immer wieder betont. So soll sie beispielsweise Kindergärten, die nach dem pädagogischen Modell von Friedrich Fröbel arbeiteten, in Luxemburg eingeführt haben.

1876, vier Jahre nach dem Tod der Prinzessin, wird im Stadtpark in Luxemburg ein Denkmal zu Ehren Amalias errichtet,

das bezeichnenderweise die Widmung „A la Princesse Henri des Pays-Bas“ trägt. Auf der Sitzbank, die das Denkmal umgibt, sind die Namen der 12 Kantone eingetragen, um zu zeigen, dass das ganze Luxemburger Land der Prinzessin in Ehrerbietung zugeht war.

Karitativer Einsatz und moderne Kindergartenkonzepte hätten aber wohl kaum als Begründung für ein Denkmal dieser Größenordnung gereicht, das durch eine nationale Ausschreibung wenigstens teilweise bezahlt werden konnte. Die mehr als 2 Meter hohe Statue ist ein Werk des Metzger Künstlers Charles Pêtre und gilt als das erste öffentliche Denkmal Luxemburgs. Womit hat Amalia sich diese Ehrung verdient?

1867 wird die europäische Diplomatie durch die so genannte „Luxemburgkrise“ erschüttert: der französische Kaiser Napoléon III war daran interessiert, sein Herrschaftsgebiet durch den Erwerb Luxemburgs und seiner mächtigen Festung zu erweitern, um die französische Position gegenüber Preußen zu stärken. Er hatte sich schon vorher die geheime Zustimmung Bismarcks gesichert: gegen das Versprechen Frankreichs, sich nicht in den deutschen Einigungsprozess einzumischen, hätte Bismarck nichts gegen den Kauf nicht deutscher Gebiete einzuwenden. Da der niederländische König Wilhelm III. und „Besitzer“ Luxemburgs in Geldnöten ist, willigt er ein, Luxemburg für 5 Millionen Florins an Frankreich zu verkaufen, macht aber den Verkauf von der Zustimmung Bismarcks abhängig. Auf Druck der deutschen Öffentlichkeit rät Bismarck Wilhelm III. schließlich von dem Verkauf ab.

In Luxemburg waren französische Agenten aktiv geworden, um für die Sache ihres Kaisers zu werben, aber die meisten Luxemburger wollten „bleiwe wat mer sinn“, ein Begehrt, das auch bei dem Statthalter der Niederlande in Luxemburg, dem „gudde Prënz Hari“ ein offenes Ohr fand. In diesem Zusammenhang soll Prinzessin Amalia nach Sankt-Petersburg gereist sein, um bei ihrem Verwandten, dem Zar Alexander II. gegen die Annexionsabsichten Frankreichs Unterstützung zu suchen. 1867



wird die Schleifung der Festung beschlossen und somit ein internationaler Zankapfel aus der Welt geschafft.

Am 1. Mai 1872 stirbt Amalia kinderlos in Walferdingen. Sie wird in der Nieuwe Kerk in Delft bestattet.

Wenn auch zahlreiche Namen, Plätze und Gebäude den Namen des Prinzen Heinrich und seiner Frau Amalia tragen, so macht sich seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine kritischere Analyse breit. War Amalia etwa gar nicht in St. Petersburg? War Prinz Heinrich wirklich nur „de gudde Prënz“?

Wie dem auch sei, Amalia auf ihrem Sockel im Park hat als Person und als Denkmal lange Zeit die Rolle der Landesmutter gespielt, bis sie die Fackel an Charlotte weiterreichte. Es ist schon interessant, wie abgehoben die (männlichen) Künstler die „Landesmütter“ sehen, ob sie reale Fürstinnen waren oder vergoldete Verkörperungen von Freiheit und Widerstand. Weitere Reisen im Interesse Luxemburgs haben Amalia, Charlotte und die „Gëlle Fra“ jedenfalls gemeinsam.

Simone Beck

Bibliographie:

- 150 Joer Gemeng Walfer 1851-2000. Ed. Administration communale de Walferdange 2000;
- Christiane Huberty, Prënz Hari an Amalia, in: Lieux de mémoire au Luxembourg. Ed. Sonja Kmeč, Benoît Majerus, Michel Margue, Pët Péporté Luxembourg 2007

Vom Pei-Musée zum Mudam

Musée d'Art Moderne
Grand-Duc Jean

Eigentlich ist es verwunderlich, dass sich nicht schon so mancher Wüschelrutengänger auf Kirchberg eingefunden hat, um herauszufinden, ob denn hier irgendetwas mit den unterirdischen Strömen nicht stimme. Vielleicht ließe sich ja durch besondere geologische Verwerfungen erklären, weshalb das Plateau für museale Institutionen ein nicht auf Anhieb fruchtbarer Boden zu sein scheint.

So schön die Aussicht und imposant der Standort des ehemaligen Fort Thüngen, irgendwie dürfte seine militärische Vergangenheit sich in einer gewissen „Unruhe“ auswirken, wie die beiden Fallbeispiele des Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, kurz Mudam, und das Festungsmuseum „Dräi Eechelen“ andeuten. Doch eine Geschichte wäre nicht wirklich schön, hätte sie nicht ein glückliches Ende, wenn auch ganze 16 Jahre Planung und Arbeit, aber auch Diskussionen, Gerichtsprozesse und Unterbrechungen dazwischen liegen...





Guy Hoffmann

Stein(e) des Anstoßes

Der „eigentliche Auslöser“ zum Bau eines „Centre d'art contemporain“, wie das heutige Museum damals genannt wurde, war laut Jacques Santer, Präsident des Verwaltungsrates der „Fondation Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean“, die Wahl Luxemburgs als europäische Kulturhauptstadt 1995: „Was die Infrastrukturen anbelangt, war die Kultur in den achtziger Jahren ein Stiefkind. Durch das Kulturjahr 1995 gab es einen neuen Impuls für das kulturelle Leben“, so der damalige Premierminister.

Bereits im November 1990 deponiert die Regierung ein entsprechendes Gesetzesprojekt und der 1917 in China geborene amerikanische Stararchitekt Ieoh Ming Pei, Absolvent des renommierten Bostoner MIT und der Harvard University, wurde mit dem Entwurf des Museums beauftragt. „Ein entscheidendes Element im Konzept war der Vorschlag, ein Gebäude zu schaffen, das – in Ermangelung einer eigenen Kollektion – von sich aus Sammler und Künstler anzieht. Konkret hieß das, für das Projekt musste ein großer Architekt gewonnen werden“, führt Jacques Santer weiter aus. „Wir wussten, wenn wir Pei für die Sache gewinnen können, wird das Museum ein

echtes Kunstwerk.“ Der 22. Januar 1999 markiert den offiziellen Baubeginn, doch vor der feierlichen Eröffnung am 1. Juli 2006 gilt es noch einige Hindernisse zu überwinden.

Manche Institutionen müssen einen steinigen Weg zurücklegen, bevor sie sich auf ihre eigentliche Mission konzentrieren können. Dass diese Redewendung durchaus nicht nur metaphorisch zu verstehen ist, sondern ganz konkrete Formen annehmen kann, verdeutlicht die Polemik um die hellen, burgundischen Kalksteine, auf denen der Architekt bestand. Doch nicht nur bei den 14500 Quadratmeter „Maugny doré – Qualité Louvre“, die mit 10,7 Millionen Euro zu Buche schlugen, lag der sprichwörtliche Stein des Anstoßes, der den bewegten Weg der Entstehungsgeschichte des Mudam pflasterte. Zahlreiche Abstriche mussten im weiteren Projektverlauf gemacht werden. Und so gab es nicht nur gleich drei Anpassungen der Entwürfe, sondern ebenfalls mehrere Baustopps und so manches Gerichtsverfahren. Letztlich wurde nicht nur die ursprünglich geplante Größe des Projekts halbiert, auch die Kosten wurden auf die Hälfte reduziert, so dass sie letzten Endes 88 Millionen Euro ausmachten. Im Vergleich: die zwei neben

der benachbarten Philharmonie (übrigens 123 Millionen) erbauten Türme kosteten 91 bzw. 85 Millionen. Wenngleich der Architekt vorab bemüht war, Altes – sprich das Fort Thüngen – mit Neuem, seinem Glas- und Beton-Entwurf und dem späteren Inhalt des Museums, zu verbinden, so wurde der Standort heftig diskutiert. Denkmalschützer wehrten sich gegen die Pläne, wenngleich Pei beteuerte, ein auf gegenseitigem Respekt basierendes „Wechselspiel zwischen Vergangenheit und Gegenwart, der Vergangenheit und der Zukunft“ verwirklichen zu wollen.

„Die Kunst, Massen, Körper und Flächen zu freien Räumen und zu großer Skulptur zu formen, sie aber zu bändigen und zu ordnen durch Geometrie... Es ist die Kunst, die Menschen durch Architektur für Kunst und Wissenschaft zu begeistern“, würdigte Florian Mausbach, Präsident des Bundesamtes für Bauwesen und Raumordnung, das Gesamtwerk des sino-amerikanischen Architektur-Visionärs Pei anlässlich der Verleihung des „Orient- und Okzident-Preises“ der Erwin-Wickert-Stiftung am 3. Juli 2006 in dem drei Tage zuvor feierlich und in Anwesenheit zahlreicher auch gekrönter Ehrengäste eröffneten Mudam.

Was hier eher technisch formuliert wird, erlebt der Besucher des Museums als lichtdurchflutete hohe Volumina, die das Gesamtbild des Museums prägen. Die Verwandtschaft zur gläsernen Pyramide des „Grand Louvre“ – die übrigens anfangs ebenso in Frage gestellt wurde, heute jedoch nicht mehr wegzudenkender Teil des äußeren Erscheinungsbildes von Paris' bekanntestem Museum darstellt – ist nicht zu übersehen. Wie ein wohlwollender „genius loci“ scheint die Persönlichkeit des zierlichen, stets freundlich blickenden Baumeisters beider Orte im Raum zu schweben. „Architektur ist Licht“, fasst der Luxemburger Architekt Georges Reuter, der mit Pei am Mudam arbeitete, das Credo seines illustren Kollegen zusammen.

43 Meter hoch ist die Glaskuppel im Eingangsbereich, und es scheint, als ob sie das Tageslicht bündele, um dem Raum eine majestätische und dennoch kontemplative Ruhe zu verleihen. „Ich habe nahezu alle Museumsbauten, die I. M. Pei entworfen hat, besichtigt, und das Gebäude hier in Luxemburg ist ein kleines Juwel. Ich bin vor allem fasziniert von seiner Art, mit dem Licht umzugehen“, erklärte schon Marie-Claude Beaud. Und in der Tat, die schier unendlichen Diskussionen um den Bau verstummten fast gänzlich nach dem Eröffnungswochenende des 1. Juli 2006: Peis Vision, die in Sichtbeton, Glas, Metall und Stein umgesetzt wurde, besticht durch eine natürliche, ausgewogene Harmonie. Dass sich dahinter eine ungeheure Präzision verbirgt, dürften die meisten nicht einmal annähernd ahnen. Dass dies der Fall ist, beweist unter anderem Peis Entscheidung,



Oregonkiefer zur Schalung des Betons zu benutzen, da die Maserung dieses Weichholzes hier besonders zur Geltung kommt.

„Wir verfügen über jeweils zwei große Räume im Unter-, Erd- und Obergeschoss, die perfekt auf Ausstellungsanforderungen zugeschnitten sind“, äußert sich der aktuelle Mudam-Direktor Enrico Lunghi. In den Übergangsbereichen zwischen letzteren sei es derweil die Architektur, die einen stärkeren Eindruck hinterlasse und somit vordergründig sei. „Natürlich heißt dies nicht, dass sie zu Ausstellungszwecken ungeeignet sind“, so der Museumsleiter. „Man muss nur eben ein gewisses Feingefühl beweisen und die passenden Werke für diese Standorte finden.“ Mit 70 000 Kubikmetern Volumen, wovon 50 000 unter der Erde liegen, und einer Gesamtfläche von 10 000 Quadratmetern, von denen 4 800 für Ausstellungszwecke gedacht sind, bietet das Museum nicht nur seinen aktuell 48 Mitarbeitern genug Platz.

Doch nicht nur das Innere des Kunsthauses, auch seine Umgebung soll eine wahre Oase der Beschaulichkeit sein: 2010 ist das erste Jahr, in dem der umliegende Park komplett fertiggestellt ist. Er soll Besucher nicht nur zum Besuch, sondern ebenfalls zum Verweilen einladen. Er habe „Kontinuität zwischen Vergangenem, der Gegenwart und – hoffentlich – auch der Zukunft“ schaffen wollen, so der Architekt. Hält man sich beim Schlendern durch das Museum und drum herum genau dies vor Augen, eröffnet sich hier ein fruchtbarer Dialog.

Enrico Lunghi



Vom Eldorado in eine Schöne Neue Welt

Dass Kunst im Allgemeinen, und zeitgenössische umso mehr oft als entbehrlicher Luxus angesehen wird, ist eine – in Krisenzeiten – verbreitete Meinung. Dabei könnte sich das Kirchberger Kulturhaus eines noch unverhohlenen erscheinenden Luxus brüsten, nämlich dem, gleich mehrere Namen zu besitzen. So tat sich das „Centre d'art contemporain“ lange schwer damit, den Diskussionsballast unter anderem um die Magny Doré-Steine, die ebenfalls am Erweiterungsbau des Deutschen Historischen Museums in Berlin Verwendung fanden, abzuwerfen, und wurde lange – eher abfällig – als „Pei-Musée“ betitelt. Selbst die Bezeichnung „Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean“ könnte zu so manchem Missverständnis führen, steht doch im Zentrum des Museums nicht die moderne, sondern die zeitgenössische Kunst – ein vielleicht kleiner, aber durchaus feiner Unterschied. „Es herrscht ein Missverständnis, was die Begriffserklärung der ‚Modernen Kunst‘ anbelangt“, hatte Marie-Claude Beaud erläutert. Für manche hört diese nämlich mit Picasso auf. „Glücklicherweise hat sich die ehemalige Direktorin den Namen ‚Mudam‘ einfallen lassen“, sinnt ihr Nachfolger. „Der Mudam widmet sich ganz klar dem zeitgenössischen Kunstschaffen. Müssten wir mit den uns zur Verfügung stehenden Mitteln Werke der Moderne kaufen, wären wir schnell am Ende. Mehr noch, wahrscheinlich würde ein Jahrzehnt unserer Finanzmittel nicht einmal dazu reichen, einen einzigen Pollock zu erstehen“, so Lunghi.

Für die ersten Einkäufe für das neue Museum zeichnet eine Expertenkommission mit u.a. Bernard Ceysson, damaliger Direktor des „Musée d'art contemporain“ in Saint-Etienne, verantwortlich. Über den Fonds culturel werden so 88 Werke angesammelt, woran die im Jahr 2000 ernannte erste Direktorin des Museums anknüpft. Neun Jahre lang, davon sechs ohne „festen Wohnsitz“ da das Museum noch eine Baustelle ist, steht die französische Kunstexpertin Marie-Claude Beaud ihm vor, ehe sie im Dezember 2009 ihre Segel gen Monaco setzt, um dort das neue Nationalmuseum aufzubauen – nach der Fondation Cartier

(1984-1994) und dem Mudam die dritte Institution, die sie aus der Taufe hebt. „Tomorrow Now“ war eine historische Ausstellung. Die Majerus-Retrospektive war ungeheuer wichtig. Und ich denke auch, dass es ebenso wichtig war, den Turner-Preisträger Grayson Perry hier zu haben wie Jeff Koons“, fasst sie ihre Zeit als Direktorin zusammen.

Die „importierte“ Kunsthistorikerin sorgte in der Luxemburger Kunstszene hinter vorgehaltener Hand für Kritik und Unmut. Dabei stellte Beaud ihre Fachkenntnisse unter Beweis, indem sie die Luxemburger Künstlerin Su-Mei Tse 2003 zur Kunstbiennale nach Venedig schickte, und diese prompt mit dem „Goldenen Löwen“ heimkehrte. Ihrem Nachfolger soll es nicht besser ergehen: Ihm wird vorgehalten, kein ausländischer Experte zu sein.

„Ein Museum muss Mittel und Wege finden, die Besucher zu verführen, sie in einen Traum mit hineinzuziehen, sie aber auch gleichzeitig zu dieser Auseinandersetzung zu ermutigen, indem man ihnen Dinge zeigt, die sie kennen, die sich vergleichen, bewerten, erkennen lassen“, erklärt Marie-Claude Beaud. „Es geht darum, den Besuchern zu versichern, dass sie schon etwas wissen, aber noch mehr erfahren können.“

Im Gegensatz zum „Casino Forum d'art contemporain“ besitzt der Mudam ein wirksames Lockmittel: eine eigene Sammlung, die mittlerweile 423 Werke von 295 internationalen Künstlern umfasst. „Es gibt keine spezielle Einkaufspolitik für Luxemburger Künstler“, so Lunghi, der von solch einer „Ghettoisierung“ nicht viel hält. „Wir kaufen Werke, die ihren schlüssigen Platz in der Sammlung haben und diese inhaltlich ergänzen – nicht weil sie dieser oder jener entworfen hat.“ Dass mit Jean-Marie Biwer, Simone Decker, Doris Drescher, Tina Gillen, Paul Kirps, Antoine Laval, M+M,



Michel Majerus, Isabelle Marmann, Antoine Prum, Pasha Rafiy, Eric Schockmel, Jean-Louis Schuller, Marc Scozzai, Bert Theis, Su-Mei Tse, Vera Weisgerber, Wenig & Daubach sowie Bruno Baltzer (der zwar französischer Nationalität ist, jedoch in Luxemburg lebt und arbeitet), dennoch immerhin ein ganzer Reigen Luxemburger in der Sammlung vertreten ist, sieht er als durchaus positives Zeichen: „Das ist überhaupt nicht schlecht für ein kleines Land!“, meint er anerkennend. Dass die große Michel-Majerus-Retrospektive unter der Herrschaft des „Blauen Hirschen“ ganze 41 546 Besucher anzog, zeugt indes vom regen Interesse der Bevölkerung an „ihren“ Künstlern.

Hatte Marie-Claude Beaud das Museum mit einem ersten Einblick in die hauseigene Sammlung eröffnet (Eldorado wurde von 59 393 Besuchern gesehen), so führt ihr Nachfolger diese Tradition weiter, indem er Besucher bis Ende Mai zu einer Reise in eine „Schöne Neue Welt“, frei nach dem gleichnamigen Titel von Aldous Huxleys Zukunftsroman, einlädt.

Dass bei 423 Objekten nicht alle zeitgleich ausgestellt werden können, ist einleuchtend: „Ein Teil wird im Keller bzw. einem externen Depot in Contern verwahrt“, erklärt Hausherr Lunghi. „Andere wiederum gehen auf Reise und werden in renommierten Kunstinstitutionen ausgestellt.“ Dass die Anfragen zahlreich sind, wertet der Direktor als klares Qualitätszeichen und indirekte, internationale Anerkennung des Mudam. Ist Thomas Hirschorns „World Airport / Flugplatz Welt“ aus dem Jahre 1999 das eine Mindestfläche von 400 Quadratmeter benötigt, das größte Kunstwerk, so ist der „Untitled (Puff)“ (2007) mit den Maßen 8 x 5 x 6 Zentimeter von Miguel Branco derzeit das kleinste Objekt der Sammlung. Neben Käufen beste-

*Chapelle
Wim Delvoy*





Su-Mei Tse,
en collaboration avec
Jean-Lou Majerus:
Many Spoken Words
(2009)



Guy Hoffmann

hender Werke hat das Museum sich auch zur Aufgabe gemacht, Auftragsarbeiten an verschiedene Künstler zu erteilen, um die Sammlung so gezielt zu bereichern.

Dass Werke wie beispielsweise Joe Scalans „Pay Dirt“ (2003), eine zur Mudam-Sammlung gehörende Erdinstallation, die anlässlich der Eröffnungsausstellung „Eldorado“ zu sehen war, vom Publikum nicht auf Anhieb verstanden werden können, ist für Enrico Lunghi durchaus nicht entmutigend: „Zeitgenössische Kunst ist stets ein Wagnis, und birgt folglich immer ein gewisses Risiko. Auch wir können uns nicht wirklich hundertprozentig sicher sein, ob sich die Wahl eines Werkes und sein Einkauf letztlich als richtig erweisen. Man muss jedoch Mut beweisen, um Akzente setzen zu können“, so der Direktor, der beteuert, dass man trotzdem stets hinter den eigenen Entscheidungen stehe. Schuld am Unverständnis ist ihm zufolge sicherlich die Tatsache, dass Zeitgenössisches auf den Schullehrplänen nicht vertreten ist, und zwar nicht nur was die Kunst anbelangt, sondern ebenfalls die Geschichte. „Deshalb fehlt es uns auf dem Gebiet des Zeitgenössischen an Referenzen, und das bringt mit sich, dass Vorurteile entstehen, auf die oftmals leider Ablehnung folgt“, sinniert er und wundert sich: „Weshalb tun wir uns so schwer, Künstler, die in unserer Zeit leben und sich mit den gleichen Fragen und Problemen auseinandersetzen wie wir selbst, zu verstehen?“ Auch dass manchmal nicht ein materielles Werk, sondern ein Konzept an sich die eigentliche „Kunst“ ist, erklärt Lunghi mit einem überraschenden Vergleich: „Musik ist ja eigentlich auch ein ‚Konzept‘, denn die Noten bedürfen der Interpretation, um das Werk entstehen zu lassen.“

Was nunmehr als wohl größte Mission nicht nur auf den Mudam als Institution, sondern ebenfalls auf Enrico Lunghi als ihren Leiter wartet, ist, den Besuchern die Tore zur Gegenwartskunst aufzustoßen, sie sanft über die Hemmschwellen zu tragen und ihnen die Schlüssel in die Hand zu legen, damit sie sich im Museum wirklich zu Hause fühlen können.

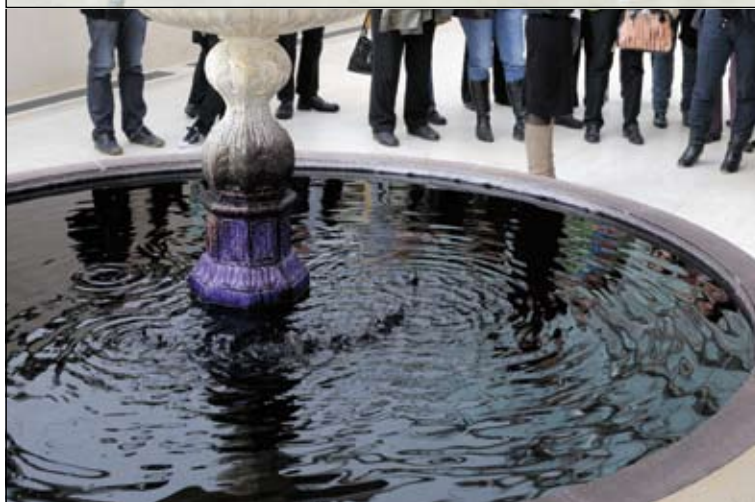
„Die moderne Kunst darf keine Geheimsprache einer arroganten, abgehobenen, privilegierten und elitären Minderheit sein“, hatte der Verwaltungsratsvorsitzen-

de des Museums, Jacques Santer, bei seiner Eröffnungsrede gesagt und hinzugefügt: „Dies soll ein offenes Haus sein, wo Menschen aus allen Schichten der Bevölkerung schon von jungen Jahren an Freude an der Kunst haben.“ Seit seiner Eröffnung am 1. Juli 2006 haben bis zum 8. März 2010 271 843 Besucher im Mudam vorbeigeschaut (im ersten Öffnungs(halb)jahr waren es deren 66 042). 5946 Besucher zählte bislang die am 30. Januar eröffnete „Schöne Neue Welt“-Schau. Nach beispielhaftester Milchmädchenrechnung-Manier dürfte hier ein jeder das von ihm erwartete und folglich seine Sicht des Musée d'art moderne Grand Duc-Jean bestätigende Resultat finden...

Vesna Andonovic

Quellen:

- Sonderbeilage des Luxemburger Wort zur Eröffnung des Mudam, 1. Juli 2006.
- Katalog der Eröffnungsausstellung „Eldorado“;
- Marie-Laure Rolland: „Je ne regrette rien!“ Luxemburger Wort, 18 Dezember 2009;
- Birgit Reichert: „Ein Haus der Künstler“, Trierischer Volksfreund, 3. Juli 2006.



CASINO FORUM D'ART CONTEMPORAIN

„Kulturinstitution in hervorragend zentraler Lage mit unschlagbar schöner Aussicht – jung genug, um noch voller Tatendrang zu sein, jedoch mit 15 Jahren eingessessen genug, um sich einer gewissen Erfahrung brüsten zu können sucht interessierte Kunstwerke zwecks angeregten Dialogs“, könnte die Kleinanzeige des Forum d'art contemporain lauten. Seit dem 13. Januar 1995 hat diese Kultureinrichtung nicht nur auf 41, rue Notre-Dame eine ständige Bleibe gefunden, sondern auch dem Großherzogtum Luxemburg ein kleines, aber beachtliches Fleckchen auf der internationalen Landkarte der zeitgenössischen Kunst verschafft.

Nichts währt länger als ein Provisorium, heißt es bekanntlich. Hierfür kann es grundsätzlich nur zwei Gründe geben: Entweder es bietet sich keine bessere Alternative an, oder was auf Zeit gedacht war, erweist sich als schlüssig und somit dauerhaft lebensfähig. Im Falle des Casino Forum d'art contemporain dürfte wohl letztere Option die richtige sein, konnte es sich doch auch nach der Eröffnung, am 1. Juli 2006, des Mudam auf Kirchberg – es war eigentlich bis zur dessen Fertigstellung gedacht – als schlüssige und notwendige Kulturinstitution behaupten.

Als wohl wichtigstes Überbleibsel des ersten Kulturhauptstadtjahres hat sich das Casino zwar nahtlos in das beste-

hende Stadtbild integriert, doch birgt das vermeintlich biedere Äußere so manche Überraschung, wie Maurizio Nannucci provokativ mit seinem „All Art Has Been Contemporary“-Neonschriftzug behauptet, der 2000 für die „Light Pieces“-Ausstellung angefertigt wurde, später vom Mudam erworben und nun als Dauerleihgabe den als „Aquarium“ bezeichneten Pavillon ziert.

Mondäne und musische Vergangenheit

Geschichtsträchtig ist das Gebäude in der rue Notre-Dame allemal, wurde dessen Errichtung doch 1882 von der am 1. September 1880 gegründeten und bis 1959 bestehenden „Société anonyme du Casino Bourgeois“, unter deren Gründungsmitgliedern sich unter anderem die Familien Metz oder Godchaux befinden, in Auftrag gegeben. Als Standort wird eine Parzelle zwischen der Rue Marie-Thérèse und dem Boulevard du Viaduc – heute Rue Notre-Dame und Boulevard Roosevelt – ausgewählt, die die Gesellschaft bereits im Juni 1880 zu stehen gedenkt. Die Architekten Pierre und Paul Funck werden mit dem Projekt des Zentrums für Kultur, Gastronomie und Freizeit beauftragt.

Erste Umgestaltungsarbeiten am mediterranean-barocken Bau werden bereits zehn Jahre nach der Fertigstellung in Angriff

genommen. 1931 folgen dann unter der Federführung des Architekten Joseph Nouble weitere Änderungen, vornehmlich im Inneren des Gebäudes. Dusterer geht es während des Zweiten Weltkrieges zu, als das Gebäude vom deutschen Besatzer zum „Haus Moselland“ umfunktioniert wird. Nach Plänen des luxemburger Architekten René Maillet und einer Idee von Jean Trouvé, einem der federführenden europäischen Baumeister, der in Luxemburg unter anderem den Eingang des Kinos „Mariusvau“ entwarf, wird 1958 an der Südseite das „Aquarium“ hinzugefügt.

Das Casino war seit seiner Gründung ebenfalls eine reiche musische Plattform. Daran erinnert heute nicht nur eine an der Fassade angebrachte Gedenktafel, die darauf verweist, dass Franz Liszt (anlässlich eines Besuchs bei seinem Freund Mihály Munkácsy in Colpach) hier am 19. Juli 1886 am Ende eines Wohltätigkeitskonzerts seinen letzten öffentlichen Auftritt hatte (die heutige Kulturinstitution wartet pünktlich zu jedem Jahrestag mit einem Liszt-Konzert auf). Klaviervirtuosen wie Vladimir Horowitz oder Arthur Rubinstein, aber auch die Comedian Harmonists oder das Orchester von Radio Luxemburg unter Henri Pensis machten gleich mehrmals Zwischenstation in der Rue Notre-Dame. Illustre Gäste wie Winston Churchill (am 15. Juli 1946) würden im Casino empfangen. Neben The-

LABORATORIUM DER GEGENWARTSKUNST





CASINO FORUM D'ART CONTEMPORAIN

umbenannte Gebäude in einen fünfjährigen Dornröschenschlaf, aus dem das erste Kulturhauptstadtjahr 1995 es wachküssen wird. Seit dem 13. Januar 1995, 11.30 Uhr, verfügt auch Luxemburg nun über sein eigenes Zentrum für zeitgenössische Kunst, das, wie internationale Kunsthallen, über keine eigene Sammlung verfügt.

Art's Corner

Urs Raussmüller, Direktor der Halle für Neue Kunst im Schweizer Schaffhausen, wird von Paul Reiles, dem damaligen Direktor des Nationalen Museums für Geschichte und Kunst, zu Rat gezogen, um das Projekt in Angriff zu nehmen. Indem er die seit den 60er Jahren gebrauchten „white cubes“, i.e. weis-neutrale Würfel, heute zwölf an der Zahl, in die vorhandenen Sälen integriert, vermag er 460 Quadratmeter Bodenfläche in 290 Quadratmeter Ausstellungsfläche

umzuwandeln und alte Bausubstanz mit neuer Bestimmung optimal zu verbinden. Die Ausstellung „Luxe, calme et volupté – Regards sur le post-impressionnisme“ läutet für das ehemals mondäne Zentrum eine neue Ära ein. Die weiteren Schauen „Swinging Sixties – Sparkling Nineties“, „Edward Steichen – photographe“, „Wege des Expressionismus“ und „Main Stations – Nouveaux départs“ ziehen, bis zum 3. März 1996, getragen von der 95er landesweiten Kultureuphorie, 102 744 Interessenten an.

Anlässlich der ersten Ausstellung nach dem Kulturhauptstadtjahr („Arrêts sur Images“) wird dem Casino ab dem 22. März 1996 ein „Forum d'art contemporain“ hinzugefügt. Dass das Luxemburger „Forum“ seinem antiken Vorbild des öffentlichen Platzes, wo Überzeugungen dargestellt, Standpunkte ausgetauscht, Fragen gestellt und Diskussionen geführt werden, gerecht wird, dürften auch die an zeitge-

ateraufführungen und Filmprojektionen, standen ebenfalls Ausstellungen wie beispielsweise der Salon des „Cercle Artistique Luxembourg“ auf der Tagesordnung.

1959 erwirbt der Staat das Casino das bis 1990 an den Kulturkreis der Europäischen Gemeinschaft vermietet wird. Danach verfällt das in „Foyer Européen“

Vier Fragen

an Jo Kox, administrativer Direktor des Casino

Wenn aus einem Provisorium ein Dauerzustand wird, werten Sie das als...

... einerseits, dass unser Projekt glückt ist und die Richtung, die wir damals eingeschlagen haben, die richtige war. Andererseits, dass die Qualität, die wir gezeigt haben, den gebührenden Anklang gefunden hat, und zwar nicht nur bei den Behörden, sondern vor allem beim Publikum und den Künstlern selbst. Hinzu kommt, dass der Zufall uns doch wohlwollend zugespielt hat und das Casino so die Möglichkeit erhielt, eine ständige Einrichtung zu werden. Wenn der Mudam schneller fertiggestellt worden wäre, hätten wir sicherlich dort Quartier bezogen. Doch die Verzögerung hatte letztlich zur Folge, dass Luxemburg heute wesentlich reicher ist: Neben einem Kunstmuseum haben wir nun auch eine Kunsthalle – eine Traumkonstellation für jede Stadt, die sich nach außen hin öffnen möchte.

Mudam und Casino: Konkurrenz, gezwungenes Miteinander oder Liebeshochzeit?

Ganz eindeutig letztere Option! Von Anfang an war klar, dass wir durch den Mudam und wegen des Mudam entstanden sind. Wir waren ihm stets verbunden, heute als große Schwester, früher als Kind. Ehedem konnten wir ihn als „Baby“ betrachten, das wir mit ausgetragen haben. Die Schwangerschaft hat so lange gedauert, dass wir genügend Zeit hatten, uns

ausgiebig über die bevorstehende Geburt zu freuen. Der Funken ist auch gleich übersprungen zwischen Marie-Claude Beaud und Enrico Lunghi. Folglich konnte überhaupt kein Konkurrenzkampf entstehen. Die Mudam-Direktorin hat nie versucht, das Casino zu unterdrücken und ihre Vormachtstellung auszuspielen. Selbst meine „Scheidung“ von Enrico hat sich absolut friedlich vollzogen. Wir sind demnach nicht nur total komplementär, sondern vermitteln uns sogar gegenseitig Besucher, Künstler oder ausländische Kritiker.

Wie weit können oder dürfen Sie sich als administrativer Leiter des Casino in seine künstlerische Ausrichtung einmischen? Stehen Sie hinter allem, was hier gezeigt wird?

Wenn ich mich einmischen würde, wäre ich hier fehl am Platz! Die Zeiten, als ich mit Enrico lange Diskussionen geführt habe, sind seit langem vorbei. Das heißt

natürlich nicht, dass ich keine eigene Meinung habe. Sie jedoch Einfluss nehmen zu lassen auf meine Arbeit und meinen Auftrag – der darin besteht, hinter den künstlerischen Projekten zu stehen und die Kuratoren und Künstler in ihrem Schaffen zu unterstützen –, wäre falsch.

Das Casino setzt verstärkt auf Kinder- und Jugendprogramme. Ist hier ein offeneres Publikum vorzufinden, und wenn ja weshalb?

Eigentlich müsste der Soziologe Fernand Fehlen einmal eine Studie darüber führen. Die Kinderprogramme in sämtlichen Luxemburger Kulturinstitutionen – vom Casino über den MNHA bis hin zur Philharmonie – sind sehr gut besucht, sogar komplett ausgebucht. Um es frech auszudrücken: Für manche ist es ein intelligentes Babysitting, wo den Kindern wenigstens etwas Wertvolles vermittelt wird. Deshalb ist es absolut notwendig, hierfür Gelder bereitzustellen! Kinder haben keine Vorurteile, sie sind weder von Geschmack noch Ideologie beeinflusst; die tauchen erst später auf. Erwachsenen fehlt da einfach das zum Verständnis notwendige Wissen auf dem Gebiet der zeitgenössischen Kunst. Das große Problem taucht beim Übergang zur Sekundarschule auf: Die Jugendprogramme sind überall ein Desaster. Einen einzelnen Jugendlichen zu mobilisieren scheint ein Ding der Unmöglichkeit. Aus ihrer Sicht ist es „uncool“, der zehnte Museums- oder Theaterbesuch ist eine Qual... Ein Jugendlicher lässt sich einfach nicht mehr von der Mutter samstagsnachts an der Museumspforte abliefern – das ist ein Phänomen, das pubertär erklärbar ist.



Vier Fragen

an Kevin Muhlen,
künstlerischer Leiter des Casino:

Sie haben nach dreizehn Jahren von Enrico Lunghi, nach dessen Umzug ins Mudam, das Zepter des künstlerischen Leiters übernommen. Welchen Schwerpunkt möchte der Neue an der Spitze des Casino seinem Forum geben?

Es ist in der Tat nicht so einfach, nach dreizehn Jahren ein Haus neu zu beleben. Vieles wurde erreicht in dieser Zeit. Doch ich denke, auch dies macht es spannend und gibt Mut zur Neufindung. Nun geht es darum, neue Einflüsse in das Casino einzubringen, ohne jedoch von der Spur abzukommen. Mir geht es hauptsächlich darum, eine neue Generation von Künstlern, aber auch Kuratoren und andere Personen, die in der zeitgenössischen Kunst aktiv sind, einzubeziehen, um so auch diese neue Ära zu prägen. Unser Publikum soll merken, dass das Casino immer noch nach vorne schaut und sich nicht auf seinen Lorbeeren ausruht, sei es in der Auswahl der Künstler oder in den Ausstellungskonzepten und den Rahmenprogrammen.

Eine international vernetzte Arbeitsweise ist für ein Kulturhaus wie das Casino einerseits notwendig. Muss man jedoch andererseits nicht befürchten, dass man sich in einer Komfort-Schiene festfährt, was ja für ein zeitgenössisches Haus fatal wäre?

Genau dies meinte ich vorhin. Wenn man zeitgenössisch sein möchte, muss man permanent nach neuen Künstlern Ausschau halten, neue Medien mit einbeziehen und



versuchen, immer auf dem letzten Stand der Entwicklungen zu sein. Eine Kunsthalle wie das Casino ist ja schließlich nicht nur da, um etablierte Künstler zu zeigen. Auch wenn dies berechtigt bleibt, wenn in einer Gruppenausstellung zum Beispiel ein Dialog mit jüngeren Standpunkten entsteht.

Für viele ist der Begriff „Zeitgenössische Kunst“ entweder mit Unverständnis oder gar Ablehnung gleichzustellen. Wie versuchen Sie dies zu ändern?

Falsch ist es zu denken, man müsse unbedingt die Kunst verstehen, um eine Ausstellung zu besuchen. Bei der Kunst, auch der zeitgenössischen, kann man sich gerne von den Werken verführen lassen, sei es auf ästhetischer Basis, weil eine Arbeit einem einfach nur gefällt, oder weil die Thematik einen anspricht. Die Interpretation kann als zweiter Schritt dazukommen. Diese kann man frei für sich selbst finden oder sich in der Arbeit vertiefen. Eigentlich gibt es keine Regeln. Man soll nur offen für neue Ideen sein. Wer schon mit vorgefertigten Ideen in

eine Ausstellung kommt, lässt sich nicht so leicht verführen.

In meinen Ausstellungen möchte ich den Besuchern zeigen, dass es nicht nur um Verständnis und Fachwissen geht, sondern auch um Gefallen und Freude.

Die Idee von „Konzept“ schreckt viele ab, doch dass es hier oft auch noch andere Anliegen gibt, wird vielfach vergessen.

Wie schwierig oder leicht ist es für einen künstlerischen Leiter, den persönlichen Geschmack außen vor zu lassen, oder muss er diesen im Gegenteil in seiner Arbeit pflegen?

Der persönliche Geschmack ist natürlich präsent und prägt auch die künstlerische Linie. Man soll ja auch selbst Freude und Gefallen an seinen eigenen Ausstellungen haben. Natürlich entwickelt dieser Geschmack sich mit der Zeit, was auch interessant zu beobachten ist.

Doch man muss die richtige Balance halten können. So ist es wichtig, in einer thematischen Ausstellung die Auswahl der Künstler und Arbeiten so breit wie möglich zu halten. Nur so können sich die Arbeiten entfalten und interessante Dialoge entstehen. Dies gilt auch für das Programm. Es wäre schade, wenn es eintönig, nur nach dem Geschmack des künstlerischen Leiters gestaltet wäre.

Das Einladen von Gastkuratoren ermöglicht es ja die Auswahl der Künstler breiter zu fächern, andere Ideen mit einzubeziehen und das Netzwerk der Kontakte auszudehnen.





nössischer Kunst Uninteressiertesten vorbehaltlos unterzeichnen können. Um auf einen aktuelleren Vergleich mit dem Londoner „Speaker's Corner“ zurückzugreifen, darf man das Haus auf Nummer 41 in der Rue Notre-Dame durchaus als „Art's Corner“ bezeichnen, da es Künstlern eine öffentliche Plattform bietet, um ihre kreative Vision anschaulich – sprich: in passender Umgebung – darzubieten.

Das Casino versteht sich vor allem als Laboratorium der Gegenwartskunst. Da es nicht unter Zwang steht, Besuchern eine eigene Sammlung zu präsentieren, ist es durchaus reaktiver – in Bezug auf aktuelle Entwicklungen der zeitgenössischen Kunst. 1998 war die Ausrichtung der zweiten, von Stadt zu Stadt ziehenden, europäischen Kunstbiennale „Manifesta“ ein Dreh- und Angelpunkt in der ansonsten reich gefüllten Ausstellungsagenda des Casino.

Doch nicht nur im geschichtsträchtigen Gebäude versucht die Casino-Mannschaft ihr Publikum zu erreichen: 2001 und 2005 wagt sie sich „extra muros“ vor und nimmt mit der Ausstellung „Sous les ponts, la rivièrè“ gleich das ganze Petrußtal in Beschlag, um vielleicht zufällige, aber umso verblüffendere Begegnungen mit der zeitgenössischen Kunst zu provozieren. Unter anderem Daniel Burens Projekt „D'un cercle à l'autre: le Paysage emprunté“ sprengt, indem es ihn hervorstreicht, den klassischen Postkartencharakter der Stadt und eröffnet dem Betrachter neue Perspektiven auf Alt-bekanntes.

Kollektive, thematisch ausgerichtete Ausstellungen, aber auch regelmäßige monographische Schauen internationaler Kunstschafter wie Jacques Charlier, Peter Friedl oder Wim Delvoye, sowie hiesiger Künstler wie Simone Decker, Bert Theis oder Su-Mei Tse bieten eine willkommene Vitrine für deren Werke.

Neben einer systematischen Veröffentlichungs- und Konferenzpolitik, die das Casino über die Jahre hinweg verfolgt, wird gleichfalls das musikalische Erbe gepflegt. Auch hier wird oft, ohne andere Genres wie Jazz oder Klassik zu vernachlässigen, Zeitgenössischem der Vortritt gelassen.

Skandale und Skandälchen

Dass Luxemburg eine Plattform für zeitgenössische Kunst braucht, lässt bereits das öffentliche Interesse an der niederländisch-luxemburgischen Ausstellung „Ren-dez-vous provoqué“ 1994 im Nationalen Museum für Kunst und Geschichte anklingen. Frei nach dem „Nomen est omen“-Prinzip und eigentlich eher ungewollt sorgen Enrico Lunghi und sein niederländischer Co-Kurator Wim Beeren, der die drei Luxemburger Künstler Simone Decker, Antoine Prüm und Bert Theis aussucht, für reichlich Gesprächsstoff: Die Installation „Genera Virola“ von Berend Strik, in der eine ausgestopfte Katze anzutreffen ist, trifft nicht jedermanns Geschmack und ruft Proteste unter anderem von Tierschützern hervor. Der Präzedenzfall für öffentlich ausgetragene Diskussionen über Sinn und Zweck zeitgenössischer Kunst ist geschaffen. „Ich war es nicht, der den Skandal verursacht hat, sondern die Künstler. Es handelte sich nicht um programmierte Skandale, weil man nie im Voraus weiß, was möglicherweise die Volksstimmung brüskieren kann“, verrät Lunghi.

Auch weiterhin ist der Weg des Casino mit mehr oder minder kleinen und großen Diskussionen, Polemiken, Skandalen und Skandälchen gepflastert: „Lady Rosa of Luxembourg“, die schwangere „Gëlle Fra“-Interpretation der kroatischen Künstlerin Sanja Ivekovic scheint einen sensiblen Punkt des Luxemburger Nationalgefühls zu berühren, während Wim Delvoyes „Cloaca“ – die immerhin im Kulturhauptstadtjahr 2007 genau 9404 Besucher anzieht, mehr als die zeitgleiche Pierre-Ernest-de-

Mansfeld-Schau des MNHA – auch nicht bei allen Besuchern auf Verständnis stößt. Beide geben sogar Anlass zu parlamentarischen Anfragen. „Man kann mit Skandalen leben, und sie können durchaus einen Mentalitätswandel herbeiführen“, so der aktuelle Mudam-Direktor der sich in 13 Jahren als künstlerischer Leiter des Casino seine Spuren auf dem Gebiet der zeitgenössischen Kunst verdiente, gelassen.

„Geburtstage sind nur dann von Wert, wenn sie Brücken in die Zukunft schlagen“ – diesen Satz des ehemaligen französischen Staatspräsidenten Jacques Chirac stellte die damalige Kultur-Staatssekretärin, und heutige Ministerin Octavie Modert ihrem Vorwort zum Katalog anlässlich des 10. Jubiläums des Casino voran. Betrachtet man das Schaffen der nationalen Kunstszene, die zu internationalen Kunstinstitutionen geknüpften Verbindungen und die spürbar geweckte Neugier für Zeitgenössisches, dürfte wohl erwiesen sein, dass das Casino seinen Auftrag als Gegenwartspodium und Ort mit richtungsweisendem Charakter mehr als nur erfüllt hat. Und bekanntlich ist ja das einzige, was einer Brücke gefährlich werden kann, der Marsch im Gleichschritt...

Vesna Andonovic

Quellen:
Katalog „Traces de parcours 1996-2006“;
Katalog „Ceci n'est pas un Casino“, mit u.a. Beiträgen von:
- Didier Damiani:
Du Casino Bourgeois au Forum d'art contemporain;
- Marc Jeck: Un Casino pas comme les autres:
L'histoire d'une institution au fil des temps;
- Paul Reiles: Le hasard et la nécessité:
L'origine du Casino Luxembourg;
„De Notre-Dame au Mudam“ von Sonia da Silva,
La Voix du Luxembourg, 24.11.2009.



Daniel Buren
„D'un cercle à l'autre:
le Paysage emprunté“

MANET VAN GOGH CEZANNE RENOIR MATISSE PICASSO & Co

Wenn auch keine 27 Stadtluxemburger wissen wo gegenwärtig das Pescatore-Dutreuxsche Vermächtnis an Gemälden eingesehen werden könnte und wir keinerlei Gemäldemuseum haben, so wird doch dank privater Initiative fast alle vierzehn Tage eine Gemäldeschau geboten, die uns Provinzlern ein klein wenig aus dem lebendigen Fluss der Kunstströmungen zu trinken gibt. Neben der großen Schau im Cercle-Gebäude, die zu versäumen geradezu Sünde wäre, gibt es bei Wierschem die romantisch wie Gral-Landschaften patinierten Bildzeichnungen von Sosthène Weis, die in eine Stube gehängt, eine heilige Stimmung verbreiten...

Diese Zeilen kann man in der Obermosel-Zeitung vom 24. April 1937 nachlesen. Zu dem erwähnten Vermächtnis die erfreuliche Nachricht, dass die lange "heimatlose" wertvolle Sammlung nun endgültig ein passendes Zuhause in der restaurierten und erweiterten Villa Vauban (an deren Anbau man sich aber erst noch gewöhnen muss) im Stadtpark gefunden hat. In Zukunft können dort Teile der Sammlung, eingebunden in dauernd wechselnden Ausstellungen, besichtigt werden. Auch die Kunstabteilung des Nationalen Museums für Kunst und Geschichte am Fischmarkt hat in den vergangenen Jahrzehnten eine sehenswerte Sammlung mit Werken von anerkannten einheimischen und ausländischen Artisten, durch Ankauf oder Schenkung, zusammenstellen können.

In dieser Nummer von *ons stad*, die anlässlich der feierlichen Eröffnung der Villa Vauban – Musée d'Art de la Ville de Luxembourg erscheint, wollen wir auf die grosse Schau, ein außergewöhnliches, aus Privatinitiative entstandenes und ausgeführtes Kulturereignis zurückblicken, das vor über 70 Jahren die Spalten der einheimischen Zeitungen füllte, einen bis dahin nicht gekannten Publikumserfolg aufweisen konnte und es somit absolut verdient,

in Rahmen dieser Veröffentlichung in Erinnerung gerufen zu werden. Eine gleichwertige Kunstaussstellung hat bis heute – trotz einiger Ansätze während zwei sogenannten Kulturjahren – in Luxemburg nicht mehr stattgefunden. Es ist die Ausstellung die unter dem Titel *La peinture française - de Manet à nos jours*, nach einer Idee von Robert Stumper (1895-1977), dem rührigen Präsidenten der Luxemburger Volksbildungsvereine, verwirklicht worden war und vom 10. bis 25. April 1937 im hauptstädtischen Palais Municipal (Cercle) zu besichtigen war.

R. Stumper und seinem Verband der Volksbildungsvereine war es gelungen, zusammen mit den *Amis du Musée*, der *Action Française d'Expansion Artistique à l'Etranger* sowie dem Cercle Artistique das Vertrauen der Regierung Bech zu gewinnen. Durch Vermittlung des Schwiegersohnes von Frau Emile Mayrisch-de Saint-Hubert, dem damaligen französischen Unterstaatssekretär am Quai d'Orsay Pierre Viénot-Mayrisch, hatte die französische Regierung ebenfalls ihre Unterstützung zugesagt. Da weder im Luxemburger Nationalarchiv

noch in den diplomatischen Archiven des Quai d'Orsay (Papiere der französischen Botschaft in Luxemburg) offizielle Dokumente zur Ausstellung erhalten sind kann man davon ausgehen, dass die praktische Umsetzung ohne besondere staatliche Hilfe erfolgte.

Zum Commissaire général der Ausstellung war der Pariser Autor und Kunstkritiker Claude Roger-Marx bestellt worden. Ehrenpräsidentin des *Comité d'organisation* war Frau Aline Mayrisch, als Präsident fungierte Robert Stumper; das *Comité technique* wurde vom Kunstmaler Joseph Kutter geleitet; Frantz Clément stand dem *Comité d'éducation artistique* vor und Zeitungsdirektor A. Schmitz führte das *Comité de presse* an.

Im Rauchzimmer von Joseph Kutter, berichtet Frantz Clément, hatten wir uns an einem Abend in knapp einer halben Stunde über die betreffenden Namen von Künstlern geeinigt, so sicher und einmütig waren wir jedenfalls über das, was wir wollten. Die selbe Einmütigkeit herrschte auch von Anfang an zwischen den hiesigen Organisatoren und dem Pariser Generalkommissar der Ausstellung. Demnach waren die Weichen ohne Probleme zügig gestellt worden und das Vorhaben konnte kaum noch scheitern.

Wegen der Weltausstellung in Paris, in der auch die Kunst eine Zentralrolle spielte, konnte von Anfang an, trotz *Bereitswilligkeit und Großmütigkeit der Pariser Regierung und der Generaldirektion der Künste (LZ)*, nicht mit Leihgaben aus französischen Museen gerechnet werden. Ob das die Arbeit der Kuratoren vereinfachte oder erschwerte ist im Nachhinein nicht zu beurteilen. Die im Cercle ausgestellten Werke kamen schlussendlich hauptsächlich aus französischen und luxemburgischen Privatsammlungen. Die Kunstsammlerin und Mäzenin Aline Mayrisch, die ausgezeichnete Beziehungen zu Künstler- und Sammlerkreisen im In- und Ausland hatte, unterstützte tatkräftig die Bemühungen der Kuratoren. Ebenso der Direktor der



Pierre Viénot-Mayrisch



Aline Mayrisch de Saint-Hubert



9) André Derain: *Nature morte*
 12) Pablo Picasso: *La cage d'oiseaux*
 5) Edouard Vuillard: *Portraits*
 11) Amedeo Modigliani (1884-1920): *Portrait*
 4) Paul Cézanne (1839-1906): *Nature morte*

Tuchfabrik Schleifmühle, der aus Deutschland emigrierte Erich Goeritz-Sternberger, der selbst u.a. einen kostbaren *Manet* und einen charakteristischen *Monet* zur Verfügung gestellt hatte, vermittelte aus seinem Freundeskreis ein halbes Dutzend seltener Bilder von *Cézanne*, *van Gogh* und *Gauguin*. Da die meisten ausgestellten Bilder in privaten Salons abgenommen werden mussten war die Dauer der Ausstellung aus Rücksicht auf die Leihgeber auf nur zwei Wochen begrenzt worden.

Nicht weniger als hundert Gemälde waren ausgewählt worden. Wir wollen dem interessierten Leser die Liste der 66 Artisten nicht vorenthalten und bringen sie in alphabetischer Reihenfolge. Wenn nicht anders vermerkt waren sie mit je 1 Werk vertreten. *Yves Alix*, *Maurice Asselin*, *Pierre Bonnard* (3), *Eugène Boudin*, *Jean-L. Boussingault*, *Georges Braque*, *Maurice Brianchon*, *Hughes C. Caillard*, *Edmond Ceria*, *Paul Cézanne* (4), *Auguste Chabaud*, *Marc Chagall*, *Henri-Edmond Cross*, *Edgar Degas* (2), *Maurice Denis*, *André Derain* (2), *Charles G. Dufresne* (2), *Raoul Dufy* (3), *André Dunoyer de Segonzac* (3), *Othon Friesz*, *Juan Gris*, *Marcel Gromaire* (2), *J.B. Guillaumin*, *Louise Hervieu*, *Adrien Holy*, *Edmond Kayser*, *M. Kisling*, *R. de la Fresnaye*, *A. de la Patellière*, *Pierre Laprade*, *Marie Laurencin*, *Fernand Leger*, *Raymond Legueult*, *André Lhote*, *Robert Lotiron*, *Maximilien Luce*, *Edouard Manet*, *Jean Marchand*, *Pierre A. Marquet*, *Henri Matisse* (3), *A. Modigliani*, *Claude Monet* (4), *Luc. Albert Moreau*, *Roland Oudot*, *Jules Pascin*, *André Planson*, *Pablo Picasso* (2), *Camille Pissaro* (2), *Odilon Redon*, *Auguste Renoir* (3), *Georges Rouault* (2), *K.-X. Roussel*, *Georges P. Seurat*, *Paul Signac* (2), *Alfred Sisley* (2) *H. Soutine*, *Henri de Toulouse-Lautrec*, *Maurice Utrillo* (3), *Suzanne Valadon*, *Kees van Dongen*, *Vincent van Gogh* (2), *Henri Vergé-Sarat*, *Maurice Vlaminck* (3), *Edouard Vuillard* (3) und *Henri de Waroquier*.

Im Vorfeld und während der Ausstellung hatten Kunstkritiker wie Joseph-Emile Muller (L), Paul Bruck (L), Claude-Roger Marx (F), Paul Fierens (B)... Vorträge über moderne französische Kunst in Luxemburg-Stadt und in Esch/Alzette gehalten. *Luxemburger Wort*, *Luxemburger Zeitung*, *Luxembourg*, *Escher Tageblatt*, *Volksblatt*, *Obermosel-Zeitung*... haben wissenschaftliche Beiträge oder Besprechungen von Frantz Clément, Théo Kerg, Paul Bruck u.a. veröffentlicht. Das Wort *Kultur* war damals noch Teil des geläufigen Wortschatzes bei *Radio Luxemburg* und so wurden über Wochen *Plaudereien* über moderne französische Malerei von Jean Bruck sowie französische Musik ausgestrahlt. Alle ausgestellten Werke waren in einem handlichen Katalog - jedoch ohne Angabe der Besitzer - aufgeführt worden.

Die feierliche Eröffnung der Ausstellung – die unter dem Protektorat der luxemburgischen und der französischen Regierung stand - fand am Nachmittag des 10. April 1937 in Anwesenheit von Prinz Felix und der französischen Staatssekretärin im Unterrichtsministerium, Mme Léon Brunschvicg – die mit allen Ehren im Fürstentpavillon am Bahnhof von Regierung und Stadtverwaltung empfangen worden war - sowie zahlreichen Diplomaten und Vertretern aus Politik, Wirtschaft, Kultur und Wissenschaft aus beiden Ländern statt. Auch viele einheimische Künstler hatten sich eingefunden. Frau Aline Mayrisch und Pierre Viénot-Mayrisch - ohne deren tatkräftigen Einsatz die außergewöhnliche Retrospektive nie zustande gekommen wäre – haben aus unbekannten Gründen der Eröffnungsfeier nicht beigewohnt.

Abgesehen von den unvermeidlichen Besserwissern, die es auch damals gegeben hat, waren die Reaktionen beim Publikum und in der Presse durchweg positiv. Frantz Clément kam in der *Luxemburger Zeitung* eventuellen Kritikern zuvor: *Wenn auch schon gleich bei der Eröffnung die Ausstellung die oft enthusiastische Anerkennung aller wirklichen Kenner einheimste – es gibt auch vermeintliche Kenner, die viel schlimmer sind als Ignoranten -, so wissen die Organisatoren am besten, dass ihr Werk nicht vollkommen ist.*

Joseph-Emile Muller und Frantz Clément führten täglich durch die Ausstellung.

Da die Veranstaltung zum Teil mit der *Ok-tave* zusammenfiel, bot sich Besuchern und Vereinen aus allen Teilen des Landes eine willkommene Gelegenheit, sich im *Cercle* umzusehen. Viele Schulklassen wurden durch die Ausstellung geführt; die Lehrervereinigung besuchte dieselbe geschlossen an einem schulfreien (!) Nachmittag. Wegen des nicht abreißenden Besucherandrangs konnte die Schau, im Einvernehmen mit den Leihgebern, um immerhin vier Tage – bis zum 29. April – verlängert werden.

Wir bezweifeln, dass es heute sowohl aus Sicherheits- als auch aus Kostengründen noch möglich wäre, eine solch reiche Sammlung an unschätzbaren Kunstwerken an einem Ort zusammenzubringen. Sicherlich hatten damals noch nicht alle Künstler den hohen Stellenwert den sie heute haben. Dass eine Privatinitiative zu solch einem Publikumserfolg geführt hat und dass durch diese Ausstellung den Leuten über Presse und Rundfunk das Interesse an der Kunst näher gebracht oder vertieft wurde, gereicht Robert Stumper und seinen rühri-gen Mitstreitern zur Ehre, bis heute.

Doch wir sind zuversichtlich, dass auch die jetzigen Verantwortlichen der *Villa Vauban - Musée d'Art de la Ville de Luxembourg* keine Mühe scheuen werden, in- und ausländischen Kunstbegeisterten fortan interessante und hochwertige Ausstellungen zu bieten, wenn auch nicht unbedingt mit Matisse und Co.

Guy May



© Staatsgalerie Stuttgart

Henri Matisse,
La coiffure, 1907



Patricia Lippert über ihren Werdegang und den ihrer Generation

Ein Interview mit ihrem Alter-ego Treppil Cirtap

Treppil Cirtap: Sie haben in den siebziger Jahren eine Ausbildung am *Lycée Technique des Arts et Métiers* absolviert, anschließend haben Sie Ihr Studium in Deutschland fortgesetzt und 1982 an der Hochschule für Gestaltung in Offenbach am Main abgeschlossen.

Welche Erinnerungen und Eindrücke haben Sie aus Ihrer Studienzeit?

Was hieß es damals, als freischaffende Künstlerin nach Luxemburg zurückzukommen?

Wie sah das kulturelle Umfeld aus, das Sie vorfanden?

Patricia Lippert: Nun, in den siebziger Jahren Schüler und Student gewesen zu sein hat in der Tat bleibende Eindrücke hinterlassen (grinst). Die Welt war damals noch viel größer, viel neuer als heute. Die Schüler waren überaus politisiert, es gab kein Internet, stattdessen gab es Bücher und einen unbeschreiblichen Hunger nach Abenteuer (nicht virtuellen) und nach Erkenntnis. An der Handwerkerschule waren wir nur eine Hand voll Schüler pro Klasse. Die Sparte *Beaux-Arts* wurde gerade erst ausgebaut. Unsere Lehrer waren jung und hatten gerade Ihre Ausbildung auf belgischen, deutschen oder französischen Akademien abgeschlossen. Man plagte



uns nicht mit deutscher oder französischer Grammatik, man unterrichtete uns in Philosophie und Literatur. (Der Inhalt war wichtiger als die Form!) Wir hatten kein Turnen, sondern Ballett. Auf unseren Taschen und Schachteln standen neben Versen von Bob Dylan und Jim Morrison Zitate von Baudelaire, Rimbaud, von Rilke und von Trakl, deren Gedichte wir verschlangen; von Marx, Nietzsche oder Freud, deren Ideen wir verstehen wollten. Die Schuldirektoren hatten Angst vor den Artikeln der Schülerzeitung *Rout Wullmaus*. Man installierte uns Aschenbecher in der Vorhalle der Schule, damit wir bei schlechtem Wetter nicht draußen rauchen mussten und kein Lehrer seine Zeit opfern musste, um uns beim Rauchen zu erwischen.

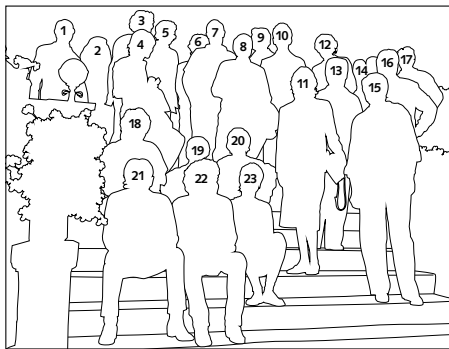
Jeden Morgen fuhr ich per Autostopp zur Schule - war einfach interessanter als Busfahren und schneller. In meinem Dorf, in Hesperingen kämpften wir für ein selbstverwaltetes Jugendzentrum, organisierten Partys und Ausstellungen. Nach dem Motto: Schön, dass hier „nichts los“ ist, dann können wir selber „was los“ machen. Verbote waren da, um sie zu umgehen.

Es war eine im besten Sinne verrückte Zeit. Und man hat sich seitdem viel Mühe gegeben, „die Kirche wieder ins Dorf zu bringen“, wie man so schön sagt. Aber so ist es ja auch in der Kunst, auf jede Bewegung folgt eine Gegenbewegung. Als ich nach Luxemburg zurückkehrte, hatten viele meiner Mitschüler aus dem *Arts et Métiers* zur gleichen Zeit Ihr Studium beendet und man hatte sich zu diversen Gruppenausstellungen wieder eingefunden (z.B. *Konschthaus beim Engel* / Fischmarkt). Ich erinnere mich besonders an eine im *Cercle Municipal* der Stadt Luxemburg, die ein Luxemburger Kommilitone aus Deutschland organisierte: Roby Flick. Bei dieser Ausstellung verkaufte ich mein erstes Bild (mit Teesäckchen) an Robert Brandy, den ich damals kennenlernte. Brandy – ein paar Jahre älter als ich – kam damals gerade aus der Provence nach Luxemburg zurück und

Villa Vauban 1982
„La Femme dans la
peinture luxembourgeoise“

Die ausstellenden Künstler:

- | | |
|------------------------|----------------------|
| 1) Unbekannt | 14) Unbekannt |
| 2) Schorsch Mayer | 15) Abbes Hever |
| 4) Steve Kaspar | 16) Moritz Ney |
| 5) Lucien Kayser | 17) Roger Bertemes |
| 6) Unbekannt | 18) Paul di Felice |
| 7) Raymond Weyland | 19) Marie-Paule |
| 8) François Schortgen | Schroeder |
| 9) Henri Kraus | 20) Dieter Wagner |
| 10) Jean-Pierre Junius | 21) Charly Reinertz |
| 11) Lydie Polfer | 22) Robert Brandy |
| 12) Pit Wagner | 23) Patricia Lippert |
| 13) Henri Reckinger | |



hatte sich als einer der ersten freischaffenden Maler seiner Generation schon einen Namen gemacht. Er war schon einen Schritt weiter, er hatte sogar eine „Galerie“, die ihn vertrat, damals ein absolutes *Must*, um anzufangen.

Der oder die Galerist(in) stellte nämlich nicht nur in regelmäßigen Abständen ihre Räumlichkeiten zur Verfügung. Der Galerist wurde zum Agenten des Künstlers, zu seinem Händler, umgekehrt verpasste die Galerie dem jeweiligen Künstler ihre „Marke“. Die Galeristen kamen ja nicht von irgendwo her. Fest verankert in der einheimischen Bourgeoisie verpflichteten sie sich mit Ihrem Namen und Ihrem Status für den Wert eines Künstlers. Die Künstler waren ja noch unbekannt. Ich bin sicher, dass die „Clientèle“ am Anfang nicht sagte, ich habe ein Bild von diesem oder jenem Künstler erworben, sondern: Ich habe bei Monsieur oder Madame X ein Bild gekauft. Umgekehrt verpassten gewisse berühmte Namen wiederum der Galerie ihre Marke. Es gab und gibt immer ein Legitimationspiel und eine subtile Hierarchie in dieser Kunst-Waren-Welt!

Als ich nach Deutschland ging, gab es nicht einmal eine Handvoll Galerien in Luxemburg. Als ich zurückkam, (fünf Jahre später), schossen sie wie Pilze aus dem Boden.

Die Generation vor mir hatte es viel schwerer gehabt, sich in Luxemburg als Freischaffende zu etablieren, ohne auf irgendeinen Job zurückgreifen zu müssen, ganz einfach weil es nur ein paar Galerien gab; oder diejenigen die da waren dem Geschmack ihres konservativem Publikums nachkamen (Ausnahmen gab es natürlich auch, es sei an die Galerie Horn erinnert oder an Jean Aulner mit seiner Galerie Brück).

Das Bildungsbürgertum hatte sich bis dahin sowieso meistens mit Kunst aus Paris oder Köln eingedeckt.

Das nationale Museum hatte sich eine Sammlung der „Ecole de Paris“ angeeignet und ihr Verfechter Joseph Emile Müller hatte es fertig gebracht, dass sich die Bourgeoisie auch „Ecole de Paris“ in ihren Villen aufhängten. Das änderte sich in den achtziger Jahren. Die neuen Galerien vertraten plötzlich andere Kunstrichtungen und sie zeigten nicht nur die Werke „großer Na-



Patricia Lippert über ihren Werdegang und den ihrer Generation

men“ aus dem Ausland, sondern auch junge Luxemburger Künstler fanden Einlass in ihren „Renn-“ bzw. „Malstall“.

Der Bildungsauftrag wurde also größtenteils von den Galerien übernommen. Wären sie nicht gewesen, hätte kein kunstinteressiertes Publikum entstehen und sich entwickeln können. Auch das *Centre Culturel Français* spielte damals in der Kulturlandschaft eine große Rolle. Es bot vielen jungen Künstlern die Gelegenheit für eine erste Einzelausstellung. Eine andere wichtige Instanz war damals die *Asbl Cercle artistique* unter den Fittichen von Jos Welter, der eigentlich noch zu Lebzeiten ein Denkmal verdient hätte, denn er vermochte es, obwohl Jahre lang im Schatten irgend eines repräsentativen Präsidenten stehend, die Fäden zu ziehen, um aus einem eher biedereren Verein, aus Professionellen, Autodidakten, Freischaffenden und Sontagsmalern bestehend, das *Ereignis* des Jahres, das den Auftakt zur *Saison* gab, zu inszenieren: den *Salon*, der alljährlich zur gleichen Zeit im Herbst stattfand. Dieses *Event* hatte eindeutig einen festiven Charakter und bot nicht nur manchen Neuankömmlingen in der Kunstszene die Gelegenheit, ihre ersten Werke zu zeigen, Preise zu gewinnen oder Kritiker zu überzeugen. Es war in erster Linie ein Fest für Publikum und Macher, Produzenten und Konsumenten, eingebunden in die Bestandsaufnahme der aktuellen lokalen Kunstproduktion.

Ähnliche Ausstellungen kenne ich aus Stuttgart oder Frankfurt von ansässigen Kunstvereinen. Es geht bei diesen Ausstellungen nicht darum, Leute auszugrenzen, sondern die Produzenten und das Publikum zu vereinen. Diese Feste und Vernissagen waren die heute sogenannten *Events* der Woche, und man bewegte sich oft in ganzen Scharen von einer Galerie zur anderen durch die Oberstadt. Die Galerien hatten sich die lokalen Künstler aufgeteilt, und jeder Künstler fand es normal, bei der Eröffnung der Ausstellung eines Kollegen dabei zu sein. Damals!

Die Kunstkritiker Joseph-Paul Schneider, Lucien Kayser, Rich Audry, Elisabeth Vermast, Françoise Pirovalli, um nur ein paar zu nennen, hatten bei einer solchen Vitalität der Kulturszene alle Mühe, ihre Artikel zu schreiben. Ihre Kritiken waren von unschätzbarem Wert für das Verständnis und die Unterstützung der lokalen Kulturproduktion. Auch das Publikum hatte sich verändert. Die Villen des Boulevard Royal hatten den Bankklötzen weichen müssen, und die Banken ließen neue Kunstsammlungen entstehen. Doch nicht nur die Banken in ihrer Eigenschaft als Mäzene spielten eine

Rolle, sondern vor allem die neue Schicht gutverdienender Angestellter. Der Bausektor blühte, es wurde gebaut und eingerichtet. Die Sammler waren oft jünger als die Galeristen. Die Regierung begann sich für eine neue nationale Identität zu interessieren. Während der sozial-liberalen Koalition mit Robert Krieps begann sich erstmals ein Kulturministerium für die nationale Kulturproduktion zu interessieren. Robert Krieps genehmigte Subsidien für die Einrichtung von Ateliers, gewährte Zuschüsse für den ersten Katalog, stellte in Aussicht, dass demnächst die Prozentklausel für Kunst am Bau angewandt würde usw.

Dreißig Jahre lang landeten die Anmeldeformulare für die Biennale von Venedig im Müllkorb. Als ich 1988 im Ministerium nachfragte, warum Luxemburg nicht daran teilnehmen, bekam ich zur Antwort: Wie? Willst du dahin gehen? Ein paar Monate später nahm ich mit Moritz Ney an der Biennale teil, im Pavillon bei den Drittweltländern. Immerhin...

In den frühen achtziger Jahren wurde unter Führung von Jean-Pierre Adam der Versuch unternommen, eine Kunstgewerkschaft zu gründen. Wir trafen uns ein paar

NOMMO
Participation
du Grand-Duché
de Luxembourg
à «l'Europe
des Créateurs»,
Paris, Grand Palais
(1989)



Designer
Jean-Marie Weber †
(1991)

Mal mit OGBL-Vertretern, mit Schauspielern, Tänzern und Schriftstellern. Aber leider waren die Anliegen und die Probleme von damals zu verschieden, um einen gemeinsamen Nenner zu finden.

Jean-Pierre Adam lernte ich als Präsident der Sommerakademie kennen. Unter seiner Anleitung entstand das Projekt „Konschthaus“. Wir (Moritz Ney, Charly Reinertz, Pépé Pax, Harald Schmit und Jean-Pierre Adam) mieteten eine Villa mitten in der hauptstädtischen Großgasse. (Heute befindet sich dort die Einkaufsgalerie Beaumont). Die Villa lag inmitten eines verwilderten Gartens, in dem so manches Konzert und nicht wenige Partys stattfanden.

Das Projekt war der Versuch, ein privates, autonomes Kulturzentrum mit Ateliers und Kunstkursen zu führen. Ein Versuch, der nach zwei Jahren mangels finanzieller Unterstützung (wir teilten die Kosten der Miete und gaben unsere Kurse umsonst!!, da die Einnahmen durch unsere Schüler ebenfalls in die Miete flossen) eingestellt werden musste. Es war 1985, als wir (5 Künstler) mit Lydie Polfer, der damaligen Bürgermeisterin, den Grund-

stein für die *Asbl Schläifmillen*, eine Ateliergemeinschaft, legten. Die Gemeinde Luxemburg stellte uns gratis die alte Färberei der Tuchfabrik in Hamm zur Verfügung, in der heute nach mehreren Vergrößerungen und Renovierungsarbeiten sechzehn Künstler gratis arbeiten können. Auch ich, ein Gründungsmitglied der *Asbl*, hatte dort ein Atelier bezogen und arbeitete zwischen 1985 und 1997 (einmal sechs und einmal zwei Jahre), bevor ich aufs Land zog.

T.C.: Haben Sie es nie bereut, dass Sie nach Ihrem Studium nach Luxemburg zurückgekehrt sind?

P.L.: Ich habe es zwar nie bereut. Aber ich habe mich natürlich öfters geärgert. Womöglich hätte ich mich woanders über etwas anderes geärgert. Wenn man Pionierarbeit leistet, stößt man immer auf Hindernisse, aber man hat auch Komplizen statt Konkurrenten.

T.C.: Könnten Sie das etwas ausführen?

P.L.: Nun ja, wenn man irgendwo mit etwas beginnt und andere beginnen unter den gleichen Konditionen, dann sind diese anderen keine Konkurrenten, sondern sie sind Mitstreiter, also Komplizen.

Jedesmal, wenn ich an einem größeren *Event* teilnehmen durfte (Biennalen, *Bicentenaire* in Paris usw.) schrieb ich ellenlange Briefe an den zuständigen Minister, was man beim nächsten Mal, wenn man jemand anders hinschickt, besser machen sollte – man muss einen Katalog haben, man sollte die Reise, das Hotel bezahlt bekommen und der Kommissar oder Kurator ebenfalls – man sollte von seiner Botschaft die Einladungen zur Eröffnung der Biennale bekommen anstatt bei der Eröffnung vor der Tür zu stehen!

Wenn man in einem Land ausstellt, in dem die belgische Botschaft auch für Luxemburg zuständig ist, sollte nicht nur für den belgischen Künstler eine Pressekonferenz mit Cocktail stattfinden, sondern auch für den Luxemburger Künstler, sonst steht man wie ein Depp daneben ... und ... und ... und.

Diese Missstände sind heute wahrscheinlich alle behoben, weil nämlich viel mehr Leute mit dem so genannten Kulturmanagement ihr Geld verdienen wie damals. Es würde mich zum Beispiel interessieren, wie viel Gelder für die Gehälter dieser Kulturbeauftragten ausgegeben



*Bijoux arboricoles, Jean Hilger
Peintures, Patricia Lippert
Oeuvre musicale, André Mergenthaler
Eléments sculpturaux, Gast Michels
Arbre pleureur, Jean Marie Weber
Installation du projet, Claude Kalmes*



*Jean Hilger †
(1993)*



Moritz Ney



Robert Brandy



Joseph-Paul Schneider
Kunstkritiker († 20 janvier 1998)

© René Clesse

© Jochen Herling



Denis Brassel: Vom Bauwagen
zum «petit musée» ►

werden und wie viel Geld zur Unterstützung nationaler Kulturproduktion bereit steht. Wahrscheinlich ist es auch gar kein Anliegen mehr, nationale Kulturproduktion zu unterstützen. Wir hatten mal eine *Agence culturelle*, die bemühte sich vor allem, Kulturgüter und teure Leihausstellungen einzuführen, anstatt nationale Kulturproduktion zu exportieren. Und das nicht nur für die bildende, sondern ebenfalls für die darstellende Kunst, für Musik und Theater. Luxemburger Produktionen werden etwa acht Mal aufgeführt, und damit basta.

Der typische luxemburgische Minderwertigkeitskomplex hat sich langsam aber sicher durch die Hintertür wieder hereingeschlichen. Sogar unsere Architekten sind anscheinend nicht gut genug, um Prunkgebäude zu entwerfen. Man kann mit ihren Namen international nicht genug angeben. Ja, sogar unsere Steine sind nicht gut genug (hihi)...

T.C.: Was war Ihr schönstes und was war das ärgerlichste Erlebnis aus Ihrem Berufsleben?

P.L.: Nun ja, es gab viele schöne Erlebnisse in diesen dreißig Jahren. Ich selbst habe mehrmals große Gruppenausstellungen organisiert oder mitorganisiert. Die Zusammenarbeit mit Kollegen war zwar oft aufreibend und arbeitsintensiv, aber im Nachhinein bleiben vor allem die positiven Aspekte in Erinnerung.

Um im Jahre 1989 die Souveränität unseres Landes mitzufeiern, organisierte ich eine Ausstellung mit neunzehn freischaffenden Künstlern im Cercle Municipal: *Viens sous ma tente, 150 Joer Fisematenten* mit plastischen Installationen.

Im gleichen Jahr organisierte ich *Nommo* im Grand-Palais in Paris im Rahmen der Feiern zum *Bicentenaire* der französischen Revolution. Ein Projekt mit Musiker André Mergenthaler, Designer Claude Calmes und Jean-Marie Weber, mit Schmuckdesigner Jean Hilger, Bildhauer Gast Michels. Sechs Jahre später, 1995 – Luxemburg war Kulturhauptstadt – standen wir mit unserem *Petit musée d'art contemporain* auf dem Plateau du St. Esprit – ein Bauwagen. Damals stellten zehn Künstler aus.

Einige Jahre später hatten wir die *Asbl New Fluxus* gegründet. Unter dem Titel *Or-ne-ment?* vereinnahmten fünfzig Künstler die Schaufenster der Geschäfte in der Stadt Luxemburg und verwandelten sie in Kunsträume.

Das ärgerlichste Erlebnis war zugleich auch ein positives Ereignis. 1987 wurde zum ersten Mal der Prix de Raville von der UCL-Bank vergeben. Das waren 500000 Franken. Die Jury befand, das sei sehr viel Geld und beschloss, den Preis zu teilen. Also erhielt ich den Preis zusammen mit Gast Michels. Aber die Ministeriumsbeamten, die das Geld verwalten sollten, befanden, dass die aufgeteilten 250000 Francs



immer noch zu viel für einen einheimischen Künstler seien, er könnte sie mit einem Mal ausgeben, sich ein Auto kaufen oder so, oder vielleicht 250 Pinsel? Dasselbe erlebte Jean-Marie Biwer zwei Jahre später bei seiner Preisverleihung. Er musste zwar nicht teilen, aber man überwies den „Preis“ in monatlichen Raten während 20 Monaten – ohne Zinsen, versteht sich – Künstler verstehen ja nichts von Geld!

T.C.: Ist es denn heute leichter, hier freischaffender Künstler zu sein?

P.L.: Vielleicht sind ein paar Dinge einfacher geworden. Es gibt ja jetzt dieses Statut des Künstlers, das man jede zwei Jahre neu anfragen muss. Das tut natürlich niemand, der wirklich davon lebt. Aber das kann einer tun, der anfängt, dann hat er während dieser zwei Jahre und immer wieder Recht auf so was wie Künstlerarbeitslosenhilfe. So was gab es vormals nicht. Allerdings ist es doch viel besser, wenn man auf diese Unterstützungsgelder verzichten kann, weil man von seiner Arbeit lebt. Dies ist nicht leichter geworden.

Erstens, weil fast die Hälfte der namhaften Galerien in der Stadt Luxemburg ihre Tätigkeit eingestellt haben (sei es aus ökonomischen oder aus Altersgründen).

Zweitens, weil die öffentlichen Aufträge allzu selten sind und die Architekten die Kunst-am-Bau-Projekte oft selbst realisieren.

Drittens, weil die Malerei bis vor kurzem wiedermal verpönt war und viele jun-

ge Künstler für ihre kostspieligen Projekte zuerst Sponsoren finden müssen. Und nicht zuletzt, weil die ehemaligen Sponsoren – die Banken – ihre eigenen kreativen Projekte haben, um das ihnen anvertraute Geld zu verspielen oder als Bonifikationen auszuteilen.

T.C.: Welchen Rat würden Sie den jungen angehenden Künstlern in Luxemburg geben?

P.L.: Sich nicht einschüchtern zu lassen. Nicht darauf zu warten, dass jemand sie entdeckt. Neue Strukturen erfinden. Selber „was los“ machen. Nicht nur wie Groupies auf Events rumhängen. An sich selber glauben. Neue Atelieregemeinschaften gründen (wie die *Schläifmillen*, vielleicht diesmal zur Abwechslung vom Staat ein Gebäude einfordern!). Die feste Überzeugung haben, dass es sich lohnt, ein Leben zu führen, das es erlaubt zu spielen, zu denken, in Frage zu stellen, zu kritisieren!... und sogar den Menschen mit ihren Produkten Freude zu bereiten! Keinem Diktat zu gehorchen.

Die Kreativität ist wie das Wasser: sie findet immer einen Weg, um sich zu manifestieren, um Strukturen aufzuweichen und um Autoritäten zu unterhöhlen, auch und vielleicht erst recht in einer systemischen Krise.

T.C.: Frau Lippert, ich danke Ihnen für dieses Gespräch.

P.L.: Nichts zu danken!



Patricia Lippert
Celtic ornaments, 2010

Hände weg



imedia

von der Malerei!

Ich hätte auf Freund René Clesse's Ansinnen, mich für *ons stad* zur Wiedereröffnung und Erweiterung der städtischen Kunstgalerie Villa Vauban möglichst in Feuilletonform auszulassen, nicht eingehen sollen.

Nach reiflicher Überlegung weiß ich aber, wie ich dem Angebot vielleicht doch halbwegs gerecht werde. Dafür muß ich allerdings weiter ausholen und heim in meine Kindheit und Jugend leuchten. Bei uns zu Hause hat nämlich, so weit ich denken kann, in der Salon genannten guten Stube eine von Nico Klopp gemalte Straßenszene gehangen, die, so wird erzählt, der chronisch klamme Künstler meinen Eltern zur Hochzeit geschenkt habe. Nicht nur aus Nostalgie oder Sentimentalität hab ich das Bild, das der handwerklich geschickte Maler selbst aus wohlfeiler Fichte gerahmt hatte, über zahlreiche Umzüge und Ortswechsel hinweg bis heute in Ehren gehalten. Die sogar bei Kennern heimischer Malerei kaum bekannte, impressionistisch fahlgrün und eigelb und blaßblau glimmende Platanenallee zeige, so Klopp selber, den ehemaligen Düsseldorfer Schulweg seiner Frau Elfriede. Als Kind hab ich mir freilich sehr früh eigene Reime auf diese nahezu menschenöde Malszene gemacht.

Jedenfalls ist seinerzeit nicht damit zu rechnen gewesen, Martin Gerges, unvergesslicher Herausgeber der „Publications Mosellanes“, werde mir eines Tages den Auftrag erteilen, für seine Serie über Moselmaler eine Monographie über Leben und Werk von Nico Klopp zu schreiben. Dem biographischen Essay „Das Licht der Schatten“ ist viel Respekt vor Ölmalerei als

solcher anzumerken; in der Tat verende ich – übrigens zum Leidwesen von Klopps Tochter Rosemarie, die zur Buchpremiere eigens aus Ägypten anreist – mehr liebevolle Sorgfalt auf den Menschen als auf den Maler Nico Klopp. Auch von der Auswahl der Motive, die im Vierfarbendruck die fertige Monographie bebildern sollen, halte ich mich in voller Absicht fern. Aber sogar Verleger Martin Gerges selbst ist enttäuscht über die zu diesem Zweck von Kunstpapst Joseph-Emile Muller ausgespähten Bildmuster. Ja, es hat den Anschein, dem nachweislich kloppophoben bzw. kutterophilen Kunstwart Muller sei es drum zu tun gewesen, qualitativ zweifelhafte, ungelenke Stillleben gegen charakteristische Moselszenen auszuspielen und Klopp vielleicht auf Umwegen als Maler zu diskreditieren.

Mullers mehr denn merkwürdige Auswahl bringt mich auf die Idee, einmal wenigstens einer Autorität auf den Zahn zu fühlen, die jahrzehntelang nahezu unumstritten über Luxemburgs Kunstszene herrscht. Ich ersuche dafür den Experten bei Gelegenheit höflich, mein Gemälde mit der Düsseldorfer Alleezene künstlerisch zu bewerten. In seinem Amtszimmer hochoben im alten Fischmarkter Kunstmuseum zieht sich der extrem kurzsichtige Joseph-Emile das Bild deslängeren dicht vor Augen, nimmt sogar die Lupe zu Hilfe, winkt dann jedoch plötzlich barsch ab und tut leise einen Schrei des Abscheus. Erst wenn er merkt, daß er mich damit gehörig verstört, meint er schließlich ziemlich mokant: „Ich muß Sie enttäuschen, junger Mann, das Werk taugt so gut wie gar nichts, denn, sehen Sie, es ist anno 1923 gemalt, da hat

Klopp noch überhaupt nicht malen können. Überhaupt, lassen Sie sich's gesagt sein, von diesem Klopp kann man höchstens das eine oder andere späte, kurz vor seinem frühen Tod gemalte und dazu unfertige Bild gelten lassen.“

Basta !

Ich leugne sie ja nicht, meine große Schwäche für das Werk des leider jung vollendeten Künstlers Nico Klopp; und ich gestehe auch liebend gern, diese von Kindsbeinen auf gehegte Schwäche ist stark lokalpatriotischer Natur: Hof Remich spielt, wenngleich zu ungleichen Zeiten, in unserer beider Leben eine starke Rolle. Doch erst viel später lerne ich ein bei Klopp besonders ausgeprägtes Talent kennen und schätzen, eine Kunstfertigkeit, die ihn zweifelsfrei vorteilhaft von den Malern seiner Generation, seinen Freunden und Mitstreitern bei der legendären Sezession, den Kutters, Rabingers, Schaacks etc. unterscheidet: Klopp ist der bedeutendste Holz- und Linolschneider der Luxemburger Kunstgeschichte, Klopp hat mit seinen grafischen Beiträgen angesehene Zeitschriften und markante Bücher zu bibliophilen Raritäten gemacht, Klopp ist der anerkannte Ahnherr und heimliche Lehrmeister mehrerer Generationen talentierter Luxemburger Kunstgrafiker.

Auf Nico Klopp, den fleißigen, originellen und innovativen Holz- und Linolschneider berufe ich mich denn auch gern und oft, wenn mich Fragen nach dem Eindruck und dem Wert eines Ölgemäldes in Verlegenheit bringen, wenn ich nicht bereit bin, offen und laut zu gestehen, daß ich mir schon deshalb kein fundiertes Urteil gestatte, weil

ich zu wenig über die jeweilige Maltechnik weiß. Ohnehin glaube ich, Ölmalerei ist leichter und griffiger mit sprachlichen Anleihen in der Musik zu fassen, Schreiben dagegen ist von sich her Grafik pur...

Doch schon ein paar Jahre bevor ich mich im biografischen Essay „Das Licht der Schatten“ mit Nico Klopp befasste, verleidet mir der eigne Cousin die Lust an der Ölmalerei so nachhaltig, daß ich mich eigentlich bis heute immer wieder hinter meiner Vorliebe für gute Grafik verschanze, wenn man von mir ein Urteil über ein Gemälde oder einen Maler erwartet.

Vom Hörensagen glaube ich zu wissen, „Land“-Leser unterscheiden in den sechziger und siebziger Jahren sorgfältig zwischen J.-P.R., dem Kunst- und M.R., dem Literaturkritiker. Einmal jedoch vermischt „Land“-Herausgeber Leo Kinsch aus redaktioneller Not – J.-P.R. ist unabkömmlich – die beiden persönlichen Spielwiesen. Flehentlich bittet er M.R., ihm doch um Himmelswillen einen Beitrag über eine Frantz-Gillen-Schau in der seinerzeit kleinen, feinen Galerie Horn am Boulevard Royal zu liefern. Leo Kinsch fühlt sich wegen des Entwurfs für ein Farbfenster in seinem Haus auf Biergerkreiz dem in Paris lebenden Frantz Gillen verbunden. Und so steckt M.R., weil er den Verlegerfreund nicht enttäuschen möchte, ganz hübsch in der Bredouille. Denn er weiß, trotz Horns liebenswürdig beflissener Beratung, mit den abstrakten, penibel geometrischen Ölbildern des angesehenen Malers Gillen nicht viel anzufangen. Nicht nur die Wissens- und Gewissensbisse, an denen M.R. während seiner Arbeit über die Gillen-Vernissage leidet, auch und vor



François Gillen: Feuilles mortes (1957)

© MNHA

allem seine fachliche Inkompetenz hat er in seinem „Land“-Beitrag nur notdürftig hinter Höflichkeiten für den Maler Gillen verstecken können. Und so kommt es denn wie es kommen muß:

Die Druckerschwärze unter der verunglückten Gillen-Rezension ist vermutlich noch nicht trocken, da meldet sich der hörbar verärgerte J.-P.R. beim Cousin und meint in seiner saloppen Ausdrucksweise:

„Also Junge, Du verstehst vermutlich mehr von Literatur als ich, ich aber rate dir ein für alle Male: „Hände weg von der Malerei!“ Basta!

Ein paar Jahre drauf bringt der Maler Frantz Gillen nicht nur mich noch einmal arg in Verlegenheit. Der um spinnerte, doch lukrative Einfälle selten verlegene Auto-Revue-Verleger François Mersch lädt mit Architekt Paul Retter zum Dîner in die „Bar des Empereurs“. Es gilt den bei Gillen bestellten Entwurf für den von Mersch jahrzehntelang hartnäckig verfolgten Plan eines Denkmals für die „Klëppelkrieger“ zu begutachten. Auf dem Restaurant-Tisch, doch bereits ausser Sicht geschoben, Gillens Entwurf: Eine leeres, nacktes Sperrholzbrett auf dem um die zwei Dutzend schlanke, vierkantige, längliche Hölzer – vermutlich tapfere Öslinger – Mikadostäben gleich mehr und weniger aufrecht stehen. François Mersch und Paul Retter sind hörbar bemüht, über Gillens peinlich mageren Entwurf hinweg der Konversation zu pflegen. An meiner Miene ist wohl abzulesen, daß ich mir ebenfalls ein angemessenes Urteil unbedingt zu verbeißen trachte. Und dabei hätte ich damals ausgerechnet dank des auf Luxemburgs Kunstszenen hoch gehandelten Meisters Frantz Gillen nicht mit meiner – inkompetenten – Meinung über Ölmalerei herausrücken müssen.

Nico Klopp: Norddeutsche Landschaft (undatiert)



LA PHOTOGRAPHIE AU LUXEMBOURG

Bruno Baltzer
Caroline, de la série After Midnight



Simone Decker
So weiß, weißer geht's nicht



D'abord marquée par la présence de photographes humanistes comme Norbert Ketter (1942 -1997) ou plus tard Yvon Lambert (toujours actif) puis par des photographes liés au groupe zone 6 comme Luc Ewen, Yvan Klein, Jean Luc König, Michel Medinger ou Roger Wagner, la photographie luxembourgeoise s'est depuis la fin des années 80 de plus en plus développée dans le domaine de la recherche photographique dite plasticienne.

Encouragés par la présence d'institutions comme le centre Nei Liicht et le CNA, mais aussi le Mudam et le Casino Luxembourg Forum d'art contemporain, de nombreux plasticiens se sont consacrés à la photographie en expérimentant les différentes facettes du médium.

Des artistes comme Simone Decker avec sa série *Chewing and folding in Venice*, présentée à la Biennale de Venise, en 1999, ont su explorer le «photographique» en jouant sur le point de vue et la temporalité de la photographie. D'un côté elle l'a fait en suggérant une monumentalité sculpturale à partir de petites formes de chewing gum

photographiées à différents endroits de Venise, de l'autre dans la série *So Weiß, weißer geht's nicht* elle s'est servie accessoirement de projecteurs de cinéma, de la surexposition et de la lenteur du temps de pose pour effacer les façades des maisons d'une agglomération sociale en Allemagne.

Cette approche plasticienne de la photographie qui privilégie la construction conceptuelle de l'image plutôt que *l'instant décisif* s'est déployée sous différents aspects au Luxembourg depuis les années 90. La photographie luxembourgeoise s'est vue ainsi explorer de nouvelles formes pour aborder les thèmes sociétaux contemporains. De la mise en scène narrative aux reconstructions du réel les photographes poussent le questionnement du médium jusqu'aux limites du virtuel.

Le jeu de l'échelle et de la perspective photographique accompagné d'une réflexion sur la présence et l'absence, sur le plein et le vide trouve dans la série *After Midnight* de Bruno Baltzer une expression dialectique qui se situe entre le réel et la fiction. Chaque image, montrant les lieux noc-

turnes abandonnés de la foire sous forme de reconstruction photographique, devient une projection décalée de spatialité et de temporalité où se mélange l'objectivité de la prise de vue avec la subjectivité de la perception. Plutôt que d'exprimer le mouvement de la foule dans une ambiance foraine diurne, l'artiste cherche la confrontation formelle en déconstruisant les représentations collectives «typiques» de la fête foraine.

Plus qu'une simple opération d'enregistrement, la photographie de Baltzer, comme on le constate aussi dans sa nouvelle série *La gloire de mon père*, est un questionnement permanent des propres représentations confrontées aux possibilités photographiques.

Pour Pasha Rakiy, photographe d'origine iranienne, vivant au Luxembourg, cette dimension critique de la représentativité du médium photographique se traduit dans sa série *NYC Ghost I-X* 2008 par ce que Christian Gattinoni et Yannick Vigouroux appellent «l'écriture d'une fiction documentaire» (dans *La photographie contemporaine*, éd. Scala 2009).

UNE SCÈNE ARTISTIQUE PROLIFIQUE



Elvire Bastendorff
D'après «La mer écrite» de Marguerite Duras
2007

La question actuelle des mutations du médium (du photographique à l'artistique et de l'analogique au numérique) est posée en terme purement photographique chez Geneviève Biwer dans sa série intitulée *Série Bleue* exposée dans le cadre du *Mois Européen de la Photographie* à la galerie Nosbaum&Reding en 2006. Comme des strates d'immatérialité ces paysages narratifs nous emportent dans le mouvement presque pictural des surfaces bleues qui absorbent l'image.

Issue de cette génération d'artistes pour laquelle les images photographiques sont avant tout construites, Carole Chaine de son côté excelle dans la mise en scène infographique de sujets qui illustrent aussi les mutations de la représentation. Photographe plasticienne ou «scanographe» comme récemment défini dans le dictionnaire de la photographie, elle fait tout pour brouiller les pistes et tromper nos perceptions, notamment dans ses séries *Fleurs du mal* et *I scream for ice-cream*.

Si les transmutations du réel ont généralement leur source dans l'image enregistrée, au contraire chez Elisabeth et Carine Krecké l'origine de l'image est fictive. Leur démarche est particulière dans la mesure où la photographie est le résultat d'une construction qui part d'une image mentale pour aboutir à une solution «photographique». En commençant par le dessin de mémoire elles font émerger par traitement numérique et tirage photographique l'image *glamour* des figures mythiques d'Hollywood sous forme de grandes photographies en noir et blanc.

La jonction entre réel et fiction est aussi à la base des œuvres de Laurent Friob. Dans la série *Réalisme abstrait*, il s'approprie les représentations de la grande peinture de l'expressionnisme abstrait en photographiant des pans de murs dans différentes villes européennes. A partir de la réalité urbaine, il crée des «all over» photographiques qui par la décontextualisation et le grand format deviennent elles-mêmes des œuvres abstraites.

On retrouve ce degré d'abstraction de la photographie dans les dialogues photographiques avec la nature dans les séries poétiques de Raymond Clement comme dans l'approche sculpturale de Gérard Claude explorant d'autres espaces et traces photographiques.

Du côté du rapport au corps dématérialisé, la photographie de Vera Weisgerber s'inscrit dans un processus de déconstruction et de reconstruction révélant des détails qui par leur force interactive créent des liens inattendus entre intérieur et extérieur, entre concept et affect. L'installation au centre Nei Licht dans le cadre de l'exposition *Faire la peau de l'inconscient* en 2009 a témoigné de cette force de mutations de l'image photographique.

Cette façon d'explorer une certaine quotidienneté en transformant le privé et le public en images déconstruites contemporaines présuppose une démarche conceptuelle qui se traduit différemment selon les sensibilités des artistes.

Carole Chaine
I scream for ice cream, 2004



Elisabeth & Carine Krecké
Untitled de la série *Photographies fictives*, 2006



LA PHOTOGRAPHIE AU LUXEMBOURG

Tom Lucas
Vue de l'installation du kiosque



Geneviève Biwer
Série Bleue

Mike Lamy, à travers sa verve graphique explore une certaine métaphysique du banal en isolant des objets dans des compositions très simplifiées tandis que pour Véronique Kolber le quotidien est lié à l'histoire personnelle. Chez elle la photographie participe à créer des fictions de la mémoire où autoportrait et images d'albums de famille fusionnent.

Les fictions chez Elvire Bastendorff s'inspirent souvent de ses lectures comme c'est le cas de la série de photographies d'après *La mer écrite* de Marguerite Duras. L'ambiance durassienne qu'on retrouve dans la plupart de ces images révèle cette caractéristique partagée d'une certaine sublimation ou transfiguration du banal.

A quelques exceptions près, comme en témoigne la série de Galbats présentée dans le cadre de *Great expectations. Contemporary photography looks at today's Bitter Years* au Casino Luxembourg, Forum d'art contemporain, en 2009, la photographie contemporaine à Luxembourg ne traite que peu les sujets sociaux décrivant les situations de précarité et de marginalisation.

En revanche on trouve chez les jeunes photographes luxembourgeois une certaine sensibilité esthétique par rapport aux questions existentielles surtout en confrontant différents genres d'images dans une même série comme le montrent les photographies de Thierry Frisch et de Christian Aschmann ainsi que plus récemment celles d'Armand Quetsch. Dans la série *Ephemera* ce dernier procède par correspondances formelles, chromatiques, structurelles par lesquelles il construit une trame narrative aléatoire comme trace d'une vie (celle de son grand-père) arrivée à son terme.

Souvent à travers l'allégorie la photographie contemporaine cherche une échappatoire à la réalité, ou pour le dire autrement, essaie de dépasser le caractère réducteur du statut de l'image en tant que simple enregistrement du réel.

C'est le cas pour Andrés Lejona, Espagnol vivant au Luxembourg, pour qui la photographie est synonyme de complicité ludique et théâtrale entre photographié et photographe. Le lieu de la rencontre est fortement lié à la mise en scène qui s'en suit.

Le lien avec son modèle, Jeanine Unsen le cherche aussi mais de façon plus distanciée. Interpellée par un personnage, inspirée par une situation, elle développe ses



Andrès Lejona
Béatrice

Qu'ils se définissent plasticiens ou photographes, les acteurs de la scène photographique au Luxembourg contribuent tous à forger un nouveau regard sur l'image contemporaine. Certes, les exemples d'œuvres d'artistes participant à ce changement de paradigme sont nombreux et notre choix, dans le cadre de cette petite présentation, ne prétend aucunement à l'exhaustivité.

Récemment la deuxième édition de la *Portfolio night* 2010 au CNA a révélé la diversité ainsi que la grande qualité des propositions photographiques luxembourgeoises. Cette initiative qui rencontre aussi un grand succès populaire encourage les échanges entre générations et approches différentes.

En profitant des réseaux comme le *Mois Européen de la Photographie* où le Luxembourg est partenaire de Paris, Berlin, Vienne, Rome, Bratislava et Moscou ainsi

que des participations à d'autres festivals internationaux comme les Rencontres d'Arles, la triennale Backlight à Tampere ou le festival photo de Pingyao en Chine, les photographes luxembourgeois sont amenés à confronter leurs recherches photographiques à l'exigence de la scène internationale.

De même, les galeries luxembourgeoises et les collections privées et publiques participent activement à cette diffusion de l'art photographique.

Ces échanges, plus que d'installer des regards croisés sur la création photographique constituent un terrain de recherche des plus prometteurs pour l'avenir de la photographie au Luxembourg.

Paul di Felice

tableaux photographiques en construisant des décors où interviennent les protagonistes sous sa régie. Chaque photographie est le résultat d'un minutieux travail de recherche iconographique en amont qui constitue la base d'un décor spécialement conçu pour chaque prise de vue.

Sa série *Odd, small and beautiful*, une commande du Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg dans le cadre du *Mois Européen de la Photographie* en 2009, déconstruit les représentations touristiques du Luxembourg à travers des situations artificielles imaginées dans son studio. Les quatre photographies de cette série contribuent chacune à relativiser le point de vue entre appropriation et distanciation.

L'installation *Time shift* de Tom Lucas au kiosque, à l'occasion de l'invitation de la critique d'art Romina Calò en hiver 2007-2008 dans le cadre de l'AICA, est un exemple pertinent de ce questionnement sur le point de vue photographique. On y voyait trois images géantes jouant sur la temporalité, montrant des moments figés des alentours du kiosque enregistrés quelques mois auparavant et destinés à être confrontés aux regards comparatifs des passants.

Là aussi on peut dire que l'enregistrement photographique du réel est d'abord déconstruit, puis reconstruit, voire décalé par l'intermédiaire du spectateur. Les vues photographiques construites dans un dispositif se mélangent aux vues optiques des passants créant ainsi un nouvel univers à partir de représentations quotidiennes.

Jeanine Unsen
Série *Odd, Small and beautiful*, 2009
(Commande du Musée d'histoire de la ville de Luxembourg)



E Vernissage wéi aus dem Billerbuch



Guy Hoffmann

An der Gemengegalerie „Le Chevalet“ an der Reenertstrooss ass et zéng vir fënnef. De Charel Baustert an seng Fra Virginie mengen hei nach eppes réckelen, do nach eppes ofstëbsen, e lescht Schampesglas kontrolléieren ze missen, an der Fra hir Suerg, et géing net duer mat den Afennëss, muss de Charel sech fir d'drëtt unhéieren. Gutt, datt se keng deier Schnittercher bestallt hunn, d'Géranthe vu der Galerie, d'Madame Tanton, hat och dervun ofgeroden.

Fir seng éischt Ausstellung huet de Charel ronn honnert Invitatiounskaarten an d'Landschaft geschéckt. Leider stoung net drop, datt d'Leit sech sollen umellen, a lo weess de Charel net, ob der achtzeg kommen oder nëmmen aacht. Vun hire Frënn hunn der e puer versprach ze kommen, dat wiere mol déi. D'Press ass och agelueden, mä vu Molerkollege weess de Charel, datt vun deene meeschtens keen opdaucht; héchstens deen décke Pier, dee fir dräi, véier Zeitung knipst an d'Billerzeile selwer schreift. Vun den zwéi bekannte Kritiker kënnst och keen, dofir sinn déi sech vill ze schued. 't ass och grad sou gutt, wie weess, wat déi sech géifen aus dem Bic suckelen. 't geet schonn duer, wann de Kulturschäfte kënnst, vläicht keeft d'Gemeng jo e Bild. Nëmmen de Schampes an d'Nëss stellen, dat mécht haut déi lescht kleng Gemeng iwwer Land, dacks souguer mat richtegen Amuse-bouchen derbäi, naja. „Virginie, fëll séier e puer Glieder, 't komme Leit!“

De Charel luusst op seng Auer an ass zefriden: 't ass der just fënnef, a lo sinn hirer well eng Dosen heibannen. D'Virginie ka kucken, datt et mam Schampes eens gëtt, hie muss sech lo ëm seng Gäscht këmmen. Hie kennt déi meescht, awer net all; deene leschte brauch en nëmme frëndlech d'Hand ze ginn, da stellen déi sech scho selwer vir. Aus der Aart a Weis, wéi se mam Schampesglas laanscht d'Biller trëppelen an an engems mateneen tuschelen, schléisst de Charel: Vun deene keeft keen e Bild. E Gespréich vun enger Koppel schnaapt hien op: „'t gesäit ee jo net, wat et ass!“ D'Äntwert ass och net z' iwwer héieren: „Dat do kéint ech och.“ Wien der Däiwel sinn déi?

Den Här Kulturschafften Corneille Alberti kënnst kuerz duerno. Eng eeler Dame, déi net ze wësse schéngt, wien deen Här am Armanis-Kostüm ass, freet hien, ob et hei keng Äschentellere géif. De Schafften dréit hir de Réck, steiert op de Charel lass, a mengt,

hie géif natierlech e puer Wuert soen, sech am Viraus awer entschëllegen, datt en duerno net laang kéint bleiwen. D'Harmonie krit ëm sechs vum Geschäftsverband eng déck Tromm, an do kéim hien net derlaanscht, fir en Acte de présence ze maachen. De Charel versteet dat a mengt, den Här Schäfte kéint seng Usprooch lo direkt halen, 't wiere jo eng drësseg Leit hei, do kéimen der doudsécher net méi ganz vill no.

Den Här Alberti kuckt kuerz ronderëm sech a freet, ob kee vun der Press kéim. De Charel kritt net z'äntweren, well an deem Moment käicht deen décke Pier duerch d'Dier an huet de Fanger schonn um Ausléiser vum Fotoapparat.

„Moien, Här Alberti, wou hu mer de Moler? Stellt lech mat deem virun dat dote Bild! A, Dir sidd de Kënschtler, Moment mol, richteg, 'Charel Baustert' hunn se mer hei opgeschriwwen. Da kommt, ech hunn net vill Zäit, d'Musek kritt ëm sechs eng Tromm.

Iwwerdeems de Charel säi Virginie fir mat op d'Foto fëscht, gëtt de Kulturschafften dem décke Pier e Blat. „Hei, eng Kopie vu menger Ried, du weess jo, wéi s de dat méchs.“

„Sou, da laacht eng Kéier!“, seet de Pier. „Ee Moment, nach eng.Voilà! Entschëllegt mech, wéi gesot, ech muss.“

De Vertrieder vun der Kultur hemmt eng Kéier, waart, bis nach véier Leit zur Dier ra sinn a leet da lass: Nees eng Kéier hätt e Matbirger bewisen, datt d'Konscht an der Gemeng groussgeschriwwen géif, wéi dat jo scho jorelaang um Chrëscht-Salon vum „Club des Artistes“ ze konstatéiere wier. Dem Här Charel Baustert, dee fir d'éischt géif ausstellen, hätt d'Gemeng natierlech a spontan d'Galerie „Le Chevalet“ zur Dispositioun gestallt, a géif him e groussen Erfolleg wënschen. Net fir näischt krit och d'Harmonie lo an e puer Minutten eng fonkelnei déck Tromm vum Geschäftsverband, an d'Leit

sollten sech haut schonnns dee schéine Concert vormierken, deen den Cäciliehouer e Sonndeg z'Owend an der Kierch zum Beschte géif. Madame Baustert, Här Baustert, prost op lech a vill Succès!“

Alles klappt, de Riedner drénkt aus, gëtt dem Virginie an dem Charel d'Hand, kléckt och nach zwéi Parteifrënn, a fort ass en, de Charel kritt mol net Zäit, fir him Merci ze soen.

Iwwerdeems nach véier Jonker rakommen, ginn anerer virun d'Dier eng fëmmen. De Charel mengt, och e puer Wuert missen ze soen, wëllt dat awer kuerz maachen, hie wier kee grouse Riedner:

„E Merci un lech all, datt Der komm sidd, an och en décke Merci un d'Gemeng weinst der Galerie an dem Schampes. Ech hoffen, datt meng Biller lech gefalen, an datt Der nach eng Grëtz an eiser Gesellschaft bleift. Prost!“

Him fält weider net vill an, well iwwerem Rieden huet e gemierkt, datt déi véier mat den ëmgedréite Baseballkapen sech vum Virginie scho fir d'zweet rausschëdde loosson an d'Kakuetten aus de Schësselcher an de Grappschëdden. Déi ware just fir d'Schnittercher hei, denkt de Charel, där et awer gottseidank keng gëtt. Déi véier laachen sech bal futti, wéi en eeleren Här, dee mat enger Lupp vu Bild zu Bild geet an d'Präisser studéiert, iwwer e Spot fält. Dat schéngt deen eenzeggen ze sinn, deen sech fir Konscht intresséiert. Déi aner Gäscht stinn a Gruppen, schnëssen an dréien de Biller de Réck.

Déi lescht gi kuerz no hallwer siwen. D'Virginie zitt de Carnet mat de roude Punkten aus engem Tirang a bekuckt se laang. De Charel fëllt him an sech eng Coupe aus där leschter, nach hallef voller Fläsch. De Bléck geet iwwer seng Wierker, an hie seet méi zu sech wéi zur Fra: „Iergendeppes hänkt hei schif.“

Josy Braun

Sie sind jung und brauchen das Geld...

Jung sein und Künstler spielen ist gar nicht so einfach. Zum einen stellt sich die Frage des Lebensstils, zum anderen die seiner Finanzierung.



Filip Markiewicz

Um diesen speziellen Status zu erklären, kann man einerseits an das typisch luxemburgische Stereotyp des Künstlers als „armen Poeten“ zurückgreifen – der Artist als Pariafigur und Bürgerschreck. Ein Klischee, dem die wenigsten entsprechen wollen, wenn man sich die heutigen Vernissagen und andere „Kulturevents“ anschaut. Der Künstler muss auch was „Ordentliches“ machen, wenn er in dieser Gesellschaft Akzeptanz sucht.

Auf der anderen Seite spielt natürlich auch die fehlende – oder falsch funktionierende – Infrastruktur eine Rolle. Sicherlich gibt es heutzutage eine viel breitere Unterstützung für Künstler als noch vor dreißig Jahren. Aber lediglich auf Subventionen, Konventionen und andere Förderprogramme zu zählen, bringt auch nichts.

Denn eigentlich sollte der Künstler doch unabhängig vom Staatsäckel agieren und nicht aus der Hand des Ministeriums oder der kommunalen Geldgeber leben. So sind die staatlichen Fördermittel immer auch ein zweischneidiges Schwert: Einerseits werden sehr wohl Talente gefördert, und nicht wenige profitieren davon. Andererseits gerät der Künstler, der auf solche Gelder vertraut, schnell in einen Sog der Abhängigkeit seinem Auftragsgeber gegenüber. Man sieht, dass das Künstlerdasein im Jahre 2010 immer noch eine Gratwanderung ist. Aber auch kein Ding der Unmöglichkeit, wie die nachfolgenden Porträts zweier Luxemburger Künstler zeigen.

Luc Caregari

Zugegeben, ein Dossier über junge Künstler in Luxemburg zusammenzustellen war keine einfache Sache. Wer ist jung oder nur jung geblieben? Wo hört der Hobbykünstler auf und wo fängt der Lebenskünstler an? Und – vor allem – wo sind diese jungen Menschen überhaupt zu finden?

Aber zuerst einmal muss die Frage gestellt werden: „Was ist überhaupt ein Künstler? Und zumal, was ist ein Künstler in Luxemburg?“

Das Großherzogtum ist nicht unbedingt bekannt für eine langjährige künstlerische Tradition. Und Luxemburg war und ist immer noch kein kulturelles Epizentrum wie das Paris der zwanziger Jahre. Eher das Gegenteil ist der Fall: Wer sich in den hiesigen Gefilden das Etikett „Künstler“ an die Brust heften will, sollte zumindest ein zweites Standbein haben. Denn von der Kunst alleine zu leben, das funktionierte in Luxemburg bisher nur in Einzelfällen. So kommt es auch, dass viele, die in der luxemburgischen Kunstszene aktiv sind, nebenbei als Professoren oder Lehrer arbeiten müssen. Sogar Altmeister wie Foni Tissen entkamen diesem Schicksal nicht. So unterrichtete der „luxemburgische Surrealist“ eher widerwillig jahrzehntelang in seinem „Brotberuf“ als Zeichenlehrer im Escher Jongelycée.





Longtemps il aura mûri à l'abri d'un personnage: Raftside. Après avoir brûlé ce qu'il avait adoré, Filip Markiewicz entame une phase de sa carrière plus profonde, plus austère et finalement plus personnelle. Si cet artiste aux multiples talents – plasticien, vidéaste, auteur-compositeur – reste fasciné par la société du spectacle, ce n'est plus tant par les désirs qu'elle nourrit que par les zones d'ombre qu'elle dissimule. Portrait d'un iconoclaste.

Vincent Artuso

«Bonjour, dit-il timidement: Filip Markiewicz». L'information est d'une élémentaire politesse. Elle n'est néanmoins pas superflue, tant le personnage qui la délivre diffère de celui que l'on pourrait s'attendre à rencontrer. Pour beaucoup, Filip Markiewicz c'est d'abord Raftside. Un auteur-compositeur à l'image de dandy underground soigneusement entretenue, qui dans ses clips autoproduits apparaît chemise mi-ouverte, la barbe insolente encadrant

une lippe blasée, les yeux éternellement enfumés par des verres censés les protéger d'une lumière du jour qu'ils n'entrevoient qu'exceptionnellement.

En cet après-midi de mars, quelques heures avant l'ouverture de sa dernière exposition, ce n'est toutefois pas le musicien mais le plasticien qui reçoit en la galerie beaumontpublic. L'endroit est d'une sophistication discrète, un quadrilatère de verre et de béton, situé à l'arrière d'une villa trapue du quartier de Bel-Air. Cette institution privée accueille régulièrement les œuvres d'artistes contemporains aussi incontournables que Jan Fabre et Wim Delvoye ou bien les productions dionysiaques de l'autrichien Hermann Nitsch.

Tâtonnements

Les parents de Filip Markiewicz sont originaires de Pologne. Ils se sont rencontrés durant leurs années d'études à Wrocław. Tous deux sont des opposants au régime communiste imposé après la Seconde Guerre mondiale par Staline, le «libérateur»,



et son Armée rouge. En 1973 ils doivent se résoudre à quitter le pays et s'installent finalement au Luxembourg, où Filip voit le jour en 1980. «Lorsque j'ai eu 12 ans, se souvient-il, mes parents ont obtenu la nationalité luxembourgeoise, qui m'a donc été donnée aussi, parce que j'étais mineur. Cela a été un moment crucial pour moi car j'ai été amené à réfléchir à mon identité. A un moment j'ai pu craindre d'en perdre une partie. Désormais je me dis aussi bien Luxembourgeois que Polonais, cette dualité fait partie de moi.»

La mère de Filip est artiste peintre et pédagogue en art. A la maison les jouets sont rares, on leur préfère le matériel de dessin. A voir Filip Markiewicz assis sous ses grands panneaux réalisés au crayon, mis en valeur par les rayons du soleil hivernal, l'on peut encore s'imaginer sans mal l'enfant calme remplissant feuille sur feuille. «Ma mère favorisait mes élans créatifs. Quant à mon père, il m'a appris l'importance de la rigueur. Il était celui qui me ramenait à la réalité. Cela m'a donné un équilibre. Pour moi l'art est bien sûr un jeu, c'est une surface d'expression. Mais il est aussi primordial que cette expression soit encadrée.» Très tôt va s'exprimer en lui ce besoin de toucher à plusieurs formes d'expression, tout en les domestiquant pour en tirer une œuvre.

L'école, en revanche, est vécue comme une contrainte. Filip suit sa scolarité au Luxembourg jusqu'en 4^e, au Lycée Michel Rodange de Luxembourg, puis ses parents décident de l'envoyer à Metz, au Lycée



Sainte-Chrétienne. Il s'agit certes d'un établissement catholique, mais il propose un bac littéraire avec option théâtre. Le lauréat va ensuite entamer des études de communication avant de s'inscrire aux Beaux Arts, à l'Université Marc Bloch de Strasbourg.

Après avoir consciencieusement assimilé les cours qui lui étaient prodigués, pendant près de deux semestres, Filip Markiewicz passe aux travaux pratiques – et il se choisit lui-même pour support.

«Raftside est né comme une sorte de blague, un jour je me suis dit: Je vais devenir le Bob Dylan luxembourgeois.» Il invente alors ce personnage tout droit sorti de la *Factory* de Warhol. «J'étais passionné par cette grande période de la fin des années 1960 et du début des années 1970, ses figures marquantes: Lou Reed, David Bowie, Iggy Pop. Ces rockstars qui ont explosé le cadre de la musique en mettant en scène leur propre corps, en devenant des icônes – ou bien des marques déposées.

Raftitude

Dès le début il y a une ambiguïté. Raftside est-il un rôle ou bien un double? Œuvre d'art totale ou exutoire? Si la mise en scène permet à Filip Markiewicz de s'épanouir dans l'expression de son art, en s'emparant des clichés de la pop-culture, il lui rend en effet un autre service. Il permet à cette nature sensible et introvertie de briser sa propre bulle, quitte à s'emmêler dans son propre dispositif.

En 2003 sort le premier album signé Raftside. Totalement autoproduit, il porte pour titre «Antistar». Filip fait ses premières apparitions en live. Il est d'emblée remarqué tant ses apparitions tranchent avec celles des autres représentants d'une scène musicale luxembourgeoise qui souffre d'un manque de confiance en soi chronique.

Deux ans plus tard, sort «The Desperate Life of Johnny Sunshine». Déjà un changement est perceptible et Josée Hansen, qui le suit attentivement depuis ses débuts, se demande, mais toujours avec bienveillance, dans un article du *Land* daté du 22 juillet 2005, s'il ne risque pas de tomber dans son propre piège: «En l'espace d'un an, depuis qu'il est soudain apparu comme par un tour de magie, Raftside est devenu l'un des musiciens les plus hype de la scène locale: bars, avant-parties de groupes à la Kulturfabrik, Fête de la musique, caves et autres lieux plus ou moins vraisemblables... Mais ce serait dommage – et absolument faux – de réduire Raftside à de la déconade.»

La parution d'«Opinion Lieder», en 2007, est une étape supplémentaire. Raftside, jusque-là projet solo, canular, devient un groupe. Sur scène, Filip s'entoure de musiciens. Le public suit. Le clip de «Flower for the Mood», premier extrait de l'album, atterrit à la première place du classement de Planet RTL: du jamais vu au Luxembourg, surtout pour une production artisanale. La blague vire au sérieux et peut-être commence-t-il à ce moment à se fondre avec son personnage.

Pour l'album suivant, il voit en tout cas les choses en grand et rompt avec le Lo-Fi dont il s'était fait une marque de fabrique. «Disco Guantanamo» est enregistré en studio, à Bruxelles, produit par Rudy Coclet. Ce dernier est connu pour avoir travaillé avec des artistes comme Arno, Sharko, Mudflow, Dominique A ou An Pierlé. Mais Markiewicz ne sort-on pas de l'ambiguïté à ses dépens? Le *Land*, quotidien qui l'avait sans cesse dorloté, réserve une critique acerbe au nouvel opus.

La critique fait mouche. «Face à cet article, j'avais deux possibilités, raisonne l'artiste à présent. Soit je me braquais, en me disant que le journaliste n'avait absolument rien compris, soit je commençais à me dire que je ne tenais plus le concept.» Ces paroles sont prononcées sans passion. «J'aime tourner les pages, enchaîne-t-il. Là j'ai l'impression que la musique est une parenthèse qui va se refermer.»

La performance qu'il a organisée fin 2008, à la Philharmonie de Luxembourg, avec le vidéaste Bruce Geduldig, avait d'ailleurs des airs de cérémonie sacrificielle.



Dans une débauche de sons saturés et de cris tranchants comme des lames de rasoirs, il s'appliqua à déconstruire l'œuvre du Velvet Underground, comme on met fin à une relation passionnelle. «Je ne pouvais pas indéfiniment rester l'enfant de Warhol! indique-t-il. A la Philharmonie, je lui ai rendu un hommage alors que, jusque-là, j'avais voulu être comme lui, c'était un fantasme, un désir.»

La route de Guantanamo

«Longtemps j'ai refusé d'exposer, avoue Filip Markiewicz, je ne me sentais pas prêt. La première manifestation à l'occasion de laquelle j'ai montré des œuvres s'appelait «Commercial Suicide», à la Kulturfabrik.» Il fait une moue gênée, puis enchaîne: «Je n'en ai pas vraiment honte, c'est juste qu'il y avait quelque chose d'inachevé.»

En 2006, René Kockelkorn l'invite, au nom de l'AICA (Association internationale des Critiques d'Art), à monter une installation dans le kiosque mpk. Celle-ci s'appellera «Zollzeit». L'idée: un trajet abstrait entre la Pologne des années 1970 et le Luxembourg des années 2000. «Ce fut un travail plus sérieux, plus autobiographique dans lequel j'ai abordé des sujets qui me sont chers: l'immigration, le post-communisme et une certaine *Ostalgie* – même si je n'aime pas cette expression qui ressemble un peu trop à une formule touristique.

L'année suivante, Filip Markiewicz est pour la première fois accueilli par la galerie beaumontpublic. Martine Schneider-Speller, la directrice, lui fait confiance et lui demande de livrer une contribution à l'exposition collective «Exposed for Destruction».

«A cette occasion, j'ai voulu parler de l'adolescence. Une catégorie extensible, si propre à notre société de consommation. Après tout, on ne parle pas d'adolescence en Afrique, où le passage de l'enfance à l'âge adulte a lieu de façon abrupte.

Sous le titre «Empire of Dirt», il introduit une bande de punks dans le cadre raffiné de la galerie. «Pourquoi ce titre? Tout simplement parce que c'était vraiment sale! J'avais donné comme consigne à ces mecs de se lâcher. Il y avait des canettes de bières un peu partout, ils criaient, maculaient les murs... Bref, ils ont fait tout ce que j'avais toujours rêvé de faire; ils sont devenus ma surface de projection. Je me contentais de superviser.»

Filip revient à plus de sobriété, à travers son installation «Disco Guantanamo», au Mudam, en 2008. Pour la première fois, il passe des couleurs vives au crayon. Et même si son personnage de Raftside est encore présent – le titre de l'exposition est aussi celui de son dernier album –, le changement est notable, tant sur le fond que sur la forme. «Disco Guantanamo», derrière son ironie encore criarde, est une critique de notre époque, de la violence arbitraire qu'elle cache sous ses dehors festifs et le halo de ses néons.





Alterviolence

Filip Markiewicz se lève. Pendant près d'une heure et demie il s'est livré à cet exercice un peu bizarre qui consiste à reconstituer différents morceaux de sa vie en essayant d'y déceler de la cohérence. «Ma confession», lâche-t-il à un moment en riant. Désormais, ce qu'il souhaite surtout, c'est en présenter l'aboutissement provisoire, cette exposition que le public découvrirra dans quelques heures et qui durera jusqu'au 24 avril. «Le concept d'«Alterviolence», qui donne son nom à l'installation, est à mi-chemin entre l'«ultraviolence» et l'«altermodernisme» défini par l'essayiste Nicolas Bourriaud.

Lorsqu'on entre dans la principale salle d'exposition, on fait d'abord face à un autel, sur lequel est déposée une guitare. Le tout est dominé par un grand tableau, représentant un Johnny Cash en croix avec ces mots «Your own personal Justice»: «C'est un clin d'œil à la chanson de Depeche Mode, reprise par Cash. Mais je fais aussi un parallèle avec George W. Bush et ses lois d'exception, qui ont mené à l'ouverture du camp de Guantanamo; sa façon de s'emparer d'une rhétorique de guerre des religions dans un dessein arbitraire.»

Le mur de gauche à partir de l'entrée est, quant à lui, occupé par cinq oriflammes noires. Leur rigoureux espacement parallèle évoque inmanquablement l'esthétique totalitaire. Sur chacune de ces bandes de tissu, un mot; tous ces mots mis bout à bout forment une phrase: «Hell is around the corner». Chaque oriflamme est également ponctuée par un tableau - dessins au crayon - dont celui du milieu représente Neda Agha-Soltan, cette étudiante iranienne tuée par les balles de la police au cours de l'une des manifestations de juin dernier, à Téhéran.

Le dernier mur est occupé par une grande fresque au crayon, galerie de figures extraites du maelström médiatique. Au centre, le pape Benoît XVI tient entre ses mains la tête de Michael Jackson, comme celle de Saint Jean présentée sur un plateau. Deux requins aux mâchoires largement ouvertes cernent le pontife: «On se demande qui ils vont dévorer ou s'ils comptent vraiment dévorer quelqu'un. Cette ambivalence est l'essence même de cette œuvre. Comme dans le personnage de Hans Landa (l'officier SS du dernier film de Tarantino, *Inglorious Bastards*), que l'on découvre sur la droite.

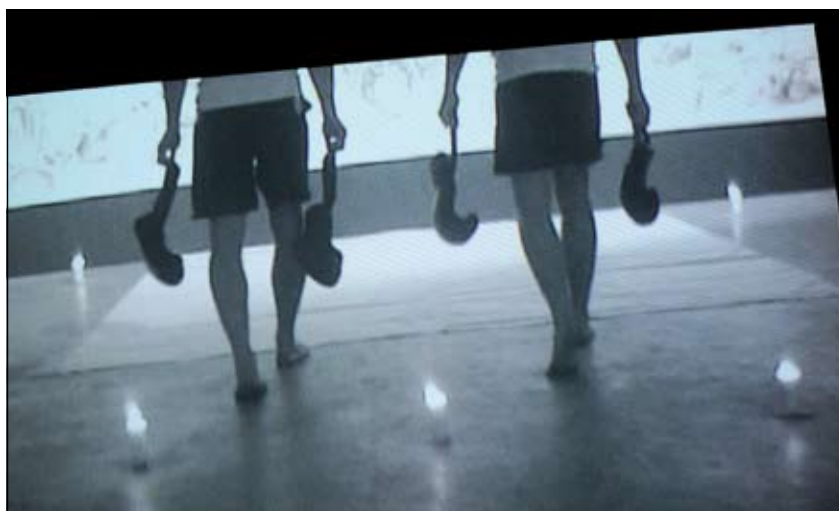
Au centre de la pièce, au milieu de ces icônes qui s'interpellent au-delà du bien et du mal, une baignoire est posée sur un bac peu élevé, rempli de terre. «Le début et la fin, indique Filip Markiewicz, tous deux

peuvent contenir un corps.» Tout à coup, l'on se rend compte que la nef d'église reproduite à travers ce dispositif n'est pas que symbolisme de circonstance, que l'«alterviolence» renvoie aux vanités de l'âge baroque, que dans leur juxtaposition les extrêmes ne s'annulent pas tout à fait, qu'au-delà des logos il y a le Logos. Après le déluge post-moderne, ce sont les codes du catholicisme qui réémergent dans l'œuvre de Filip Markiewicz.

Une autre clé nous est donnée au sous-sol, où est projetée une vidéo. Filip Markiewicz l'a tournée dans l'église Saint-Pierre-aux-Nonnains de Metz.

L'on y voit deux boxeurs s'affronter. «A bien y regarder, indique l'artiste, ces boxeurs ne sont qu'un seul et même personnage. Le combat qui est représenté est un combat contre soi.» On songe alors de nouveau à Raftside, l'alter ego, et l'on comprend désormais mieux ce cheminement qui a mené Filip Markiewicz du fétichisme pour les images scintillantes qui l'entouraient à une réflexion aux accents iconoclastes: «Les images sont pourries mais c'est tout ce qui nous reste.»

Vincent Artuso



Gore war gestern



Die Wandlung der Anne Lindner

Anne Lindner ist eine freischaffende Allround-Künstlerin, die Multimedia, Performance und Malerei miteinander verbindet. Ihre Sicht der Dinge hat sich kürzlich maßgebend verändert: wieso man sich erst jetzt Annes Bilder ins Wohnzimmer hängen kann, erklärt die 28-jährige im Interview.

„Es war damals alles negativ. Ich fand die ganze Welt kacke und wollte auch jedem zeigen wie kacke sie ist,“ lacht Anne Lindner. Dass dies mit einem konventionellen Job nicht möglich war, war ihr früh klar. Was sie allerdings studieren sollte, wusste sie anfangs nicht. Während ihrem ersten Studium - Kunstgeschichte und Englisch - fand sie nicht die erhoffte Erfüllung. „Ich habe drei Jahre lang rumstudiert und habe mir dann irgendwann gedacht 'nee, das ist es nicht'. Selbst Kunstgeschichte langweilte mich. Ich fühlte, dass ich etwas selber machen musste.“

So reiste Anne nach Leicester in Großbritannien um an der De Montfort University Kunst zu studieren, wo sie sich mit mehreren Medien experimentierte. „Ich war mir nicht sicher in welche Richtung ich gehen wollte, und habe so mehrere Sachen probiert. Meine Tutoren auf der Uni haben mir allerdings gesagt, ich solle nur Video und Fotografie machen, nichts anderes.“ Die Künstlerin ließ sich jedoch nicht in ihrer Experimentierfreudigkeit bremsen. „Ich mochte immer noch gerne malen und Skulpturen machen und eigentlich interessiere ich mich auch für alle anderen Sachen. Ich fand die Ansicht meiner Tutoren ziemlich bescheuert.“

Als großes Vorbild nennt Anne den niederländischen Maler Hieronymus Bosch. „Dessen Bilder hingen schon bei meinen Eltern den Wänden; ich bin also quasi mit seinen Werken aufgewachsen. Ich glaube die Tatsache, dass ich Bosch schon ewig kenne, ist einer der Gründe, wieso ich so gerne male.“ Die expliziten Bilder haben Anne allerdings erst nach einer Weile in ihren Bann gezogen. „Wenn du kleiner bist, kuckst du dir die Bilder an und bist interessiert. Später stellst du dann plötzlich fest wie atemberaubend dieser Maler eigentlich ist.“

Als absolutes Lieblingswerk nennt Anne sein bekannteste Werk, „Der Garten der Lüste“, ein Triptychon auf dem der Künstler seine Vision der Schöpfungsgeschichte, des Gartens der Lüste und der Unterwelt illustrierte. Themen wie die Todsünde, Wollust, Liebe und Folter sind detailliert und sehr explizit dargestellt. In Annes frühen Werken spiegeln sich ähnliche Themen wider, die durch die Natur des Projektes mehrere Sinne des Zuschauers beanspruchen: Performance Kunst, Installation, Malerei und Multimedia bilden ein Ganzes. „Für mein Projekt namens 'The Anarchy and Chaos Theory of Little Anne's Confused Brain' habe ich weisse Maleranzüge angezogen, Luftballons mit Farbe gefüllt und die dann aufgeschlitzt. Durch die tropfende Farbe entstand langsam ein Bild.“

Mit Anzügen und Ballons arbeitete sie auch bei ihrem nächsten Projekt: für „The Seven Deadly Sins“ füllte Maleranzüge mit Ballons, setzte ihnen Masken auf, malte sie rot an und platzierte sieben von ihnen nebeneinander. Jede Figur stand für eine der Todsünden, die Anne weiterhin in Fotografie und Kurzfilmen interpretierte: auf einem Foto küsst sie eine der Sünden und in einem Video befindet stopft sie in einem dunklen Raum die sieben Maleranzüge mit Ballons. Kontrovers und provokativ, so mochte Anne am Liebsten arbeiten.

„Während meinem Studium, da war ich an allem interessiert was gore war“, erklärt sie. Die Wut, die in ihrer Kunst zu spüren ist, weist Anne heute auf das Gefühl der Entwurzelung zurück, das sie in ihrer Jugend und während ihrem Studium spürte. Die gebürtige Kölnerin ist in jungen Jahren öfters umgezogen, und als sie im Alter von fünf Jahren mit ihren Eltern von Köln nach Mühlenbach zog, musste sie erfahren, dass sie eine Fremde war. „Hier war ich am Anfang halt immer der 'Preis' oder der 'Nazi'. Nachher hat sich das jedoch wieder gelegt.“ Ein paar Jahre später zog die Familie nach Beggen. Die Umzüge und ihre Zeit in Leicester trugen dazu bei, dass viele Freunde und Verwandte ihr verschiedene nationale Identitäten zuschrieben. So wurde sie in England als Luxemburgerin angesehen, in Luxemburg war sie ein „Preis“ und bei Verwandten in Deutschland war sie wiederum Luxemburgerin.

„Ich hatte überhaupt keine Ahnung wo ich eigentlich hingehörte und es ist mir auch heute egal was auf meinem Pass steht“ erklärt sie, und klingt dabei ein bisschen verbittert. Verständlich, denn damals hat diese ständige Kategorisierung ihr zu schaffen gemacht. So sehr, dass Künstlerin sich in ihrem Schaffen damit auseinandersetzte. „Ich hatte so ein altes Nazi Propagandabuch, in dem natürlich sämtliche retuschierte und inszenierte Fotos von Hitler zu sehen waren. Die habe ich dann mit Blitz fotografiert und jedes Mal entstand dann durch die Abspiegelung eine Art Heiligenschein auf Hitlers Kopf. So habe ich sozusagen eine doppelte Fälschung aus den Fotos gemacht. Die habe ich dann für eine Ausstellung benutzt.“ Die Installation bestand aus einer braunen Wäscheleine, auf der die Fotos hingen und deren Ende zu einem Strick verknotet war. An dem Strick hing die Erklärung des Werkes. Die Eindrücke der Besucher waren unterschiedlich. „In England waren die Leute zwar sehr interessiert, aber nicht sonderlich erschrocken.“ Dies war nicht der Fall in Luxemburg, wo die Installation auf dem Musikfestival „Out of the Crowd“ in Esch zu sehen war.

„Manche haben sich total aufgeregt und gefragt, was denn diese Nazi Scheisse auf einem Musikfestival zu suchen hätte. Es hat sich dann herausgestellt, dass genau diese Besucher den Text am Ende der Installation nicht gelesen hatten und gar nicht verstanden, um was es überhaupt ging.“ Das Provokative war natürlich ein wichtiger Aspekt des Stückes. „Ich wollte provozieren, weil ich ja damals auch immer provoziert wurde. Mit der Ausstellung wollte ich halt sagen, dass man mich einfach in Ruhe lassen soll und mir nicht eine Vergangenheit ins Gesicht reibt, mit der ich nichts zu tun habe“, erklärt sie.

Doch die Wut von damals scheint wieder vergangen, Anne fühlt sich heute ruhiger und entspannter. Sie erklärt, dass die Geburt ihrer Tochter letztes Jahr der Auslöser für diese Wandlung war. Die Schwangerschaft hat dazu beigetragen, dass „nicht mehr alles so düster und negativ ist“, und auch Anspielungen auf Themen, die sie in früheren Werken verarbeitet hat – wie Tod, Sünde, Verzweiflung – fallen ihr heute nicht mehr so leicht. „Ich kann keinen Tatort

oder Nachrichten mehr kucken, es ist mir zu brutal“ erzählt sie. „Seit der Schwangerschaft ist die Welt doppelt grausam und ich kann diese Sachen einfach nicht mehr kucken“. Diese neue Sicht der Dinge hat demnach grundlegende Veränderungen in ihrer Kunst mit sich geführt. „Ich würde sagen, dass ich jetzt eher schöne, ästhetische Kunst mache. Ich gehe gerade in eine Richtung, die definitiv nicht mehr so provokativ ist.“ Kurz: „Jetzt kann man meine Sachen ins Wohnzimmer hängen, vorher konnte man das nicht“, lacht sie. Und was bei Lindners an den Wänden hängt, soll vor allem den Nachwuchs nicht verstören. „Mit der Kleinen möchte ich nicht so düstere Sachen machen. Ich will sie ja nicht verkorksen mit meiner Kunst,“ so die Künstlerin.

Die Begeisterung für Polemik hat sie trotzdem nicht verloren. „Ich find kontroverse Sachen noch immer super, und in meiner Jugend dachte ich halt auch, dass ich als Künstlerin so sein muss. Aber das hat sich jetzt geändert. Vielleicht kommt das nach einer Zeit zurück und ich werde wieder die Sau rauslassen, aber im Moment eben nicht“, sagt sie.

Momentan tobt Anne sich eher mit Materialien aus. „Ich male sehr gerne mit Acrylfarben, Schellack und Sand. Jetzt habe ich entdeckt dass man mit Federn tolle Sachen machen kann. Eigentlich benutze ich gerade alles was mir unter die Finger kommt.“ Rezente Bilder der Künstlerin zeichnen sich durch ungegenständliche Kompositionen aus. In der „Abstract“ Serie, die Anne mit Acryl Farben und Schellack gemalt hat, stechen überwiegend warme Farben hervor. „Blue Sea“, eines der Bilder der gleichen Reihe, wirkt durch den Gebrauch von klarem Cyanblau auf den ersten Blick aufwühlend, erinnern dann plötzlich doch an einen Tag am Meer. In „Erinnerung I“, II und III bedecken grauen Flächen die wärmen Farben und wirken wie bedrohliche, unheilverkündende Wolken.

Die Autorin der Bilder wirkt allerdings alles andere als bedrückt oder beängstigt. „Ich weiss momentan was ich machen will, eben wegen meiner Tochter und auch beruflich. Ich will mein eigener Boss sein und nicht in irgendeinem Büro sitzen.“ Genau das hat Anne verwirklicht indem sie sich im Februar als freischaffende Künstlerin angemeldet hat. „Ich bin quasi ins kalte Wasser gesprungen“, sagt sie. „Vorher war ich in der Babypause, habe natürlich weiterhin Kunst gemacht, aber nicht so intensiv. Das Jahr 2009 war so mein Start für das was ich jetzt mache.“

Annes Neuanfang kündigt sich jedenfalls viel versprechend an; im Interview verrät sie, dass sie gerade wieder einen Auftrag erhalten hat. Sie besitzt zwar eine Internetseite, doch ihren Erfolg hat sie grösstenteils den Weiterempfehlungen ihrer Kunden zu verdanken. „Leute die mich kennen erzäh-

len ihren Freunden, dass sie da ein Mädel kennen das malt und die beauftragen mich dann halt wenn sie etwas brauchen. So läuft das momentan Alles sehr gut.“ Anne erstellt jedoch nicht nur Malerei auf Anfrage. Die Künstlerin schöpft aus ihrer Vielseitigkeit um ihren Kunden zum Beispiel ein Dienst namens „Forget-me-not“ anzubieten, eine Art persönliches Multimedia Dokument, bei dem die Künstlerin die Produktion übernimmt.

Ein anderes Projekt ist im künstlerischen Neustart entstanden. „Ich habe wieder angefangen zu zeichnen und denke dran, ein Kinderbuch zu verfassen“, so Anne. Die Idee kam Anne im Schlaf und die Geschichte handelt vom Träumen. „Es geht um ein Mädel, das Alpträume essen kann. Als sie sich eines Tages jedoch entscheidet, auch die guten Träume zu vernaschen, passiert ein Unglück“ erzählt Anne. Wie es weiter geht, kann man vielleicht bald nachlesen, denn Anne plant, das Werk zu veröffentlichen. Projekte sind für jeden Künstler wichtig, und so hat sich Anne zur Aufgabe gemacht, eine Galerie für die nötige Unterstützung zu finden. Ihr Ziel ist es, auf internationalen Festivals teilzunehmen.

„Ich würde halt gerne eine Galerie finden, die mich auf Kunstfestivals wie *Art Cologne* oder *Frieze Art Fair* in London unterstützt“, so Anne.

Die Idealvorstellung der Künstlerin ist allerdings, eine Ausstellung selbst zu gestalten. „Ich würde gerne einen Laden für ein oder zwei Wochen mieten und darin machen, was ich will,“ erklärt Anne und beschreibt somit das Konzept der „Pop-up“ Shops. Dies sind eine Art temporäre Kunstinstallation, die von Läden zu Läden reist und vor allem in Grossbritannien seit längerem sehr beliebt sind. Bis ein solches Konzept sich in Luxembourg durchgesetzt hat, wird wohl noch eine Weile vergehen. Bis dahin können immer noch spontanere Veranstaltungen geplant werden, wie zum Beispiel spontane Kunstveranstaltungen unter freiem Himmel: „Im Sommer gibt es ja die ganzen Kunstfestivals, da dachte ich mir ich könnte meinen Garten in eine Open Air Galerie umfunktionieren. Man könnte halt Flugblätter verteilen und schauen wer vorbeikommt“, so Anne.

Pläne und Ideen hat Anne demnach reichlich, und man ist gespannt auf die nächsten Entwicklungen der freischaffenden Künstlerin. Unabhängig von der Richtung, die sie in ihrer Kunst einschlagen wird, sind zwei Sachen für die freischaffende Künstlerin momentan wichtig: „Networking und Organisation“. Auf die Frage, welches denn ihr wichtigstes Projekt momentan sei, antwortet sie jedoch ohne zu zucken: „Baby, baby, baby, baby!“ und lacht.

Claire Barthelemy



CHARLY REINERTZ Der stille Perfektionist

Charly Reinertz, 1944 in Diekirch geboren, ist ein bescheidener und freundlicher Mensch. Seit 1986 lebt er in einer Schlagsiedlung ganz oben in der Rue de Reckenthal, die dort von der Hauptstadt in die Gemeinde Strassen übergeht. Fast jeden Tag begegnet man dem Künstler im *Bambesch*, wo er seine zwanzig oder dreißig Kilometer auf dem *Mountainbike* herunterkurbelt, um sich fit zu halten.

Wohl kaum ein Spaziergänger ahnt, dass dieser unscheinbare, aber gut durchtrainierte Freizeitsportler, inzwischen 65 Jahre alt, eine markante Luxemburger Künstlerpersönlichkeit ist. Denn im Gegensatz zu vielen anderen Kollegen seiner Generation macht er kein großes Aufhebens um seine Person.

Als wir ihn vor Wochen in seinem Haus besuchten, waren wir zuerst einmal erstaunt über die Innenarchitektur. *Pop-Art*, Andy Warhol, sechziger Jahre: das waren so die Klischees, die uns spontan einfielen, als wir die durchgestylten und farbenfrohen Wohnzimmermöbel erblickten. Charly hat sie zusammen mit einem bekannten Luxemburger Schreiner selbst entworfen und anfertigen lassen. Design pur, und an den Wänden von ihm kreierte Lichtbilder, die, einmal an die Steckdose angeschlossen, einen kühlen Charme ausstrahlen.

Sein Atelier ist im Obergeschoss, gleich unterm Dach. Alles sauber aufgeräumt, ein strenges, fast klösterliches Ambiente. Seine neuen Kreationen lehnen an der Wand und wirken auf den ersten Blick hyperrealistisch. Man denkt sofort an moderne Spritzkompressormethoden.

Aber nix da. Der Künstler erklärt sich: Alles minutiös mit dem Pinsel gemalt. Charly nennt es Lasurmischtechnik aus Öl und Acryl. Schichtenweise aufgetragen. Fast wie vor Hunderten von Jahren. Reinertz ist ein Gedulds Mensch, ein begnadeter Kunsthandwerker, ein stiller Perfektionist.



Diskrete Lehr- und Meisterjahre

Malen, aber vor allem Zeichnen, sei schon immer seine Leidenschaft gewesen, erzählt er uns. 1970 habe er die Limpertsberger *Ecole des Arts et Métiers* besucht, habe in den sechziger Jahren aber zuerst einmal einen ganz normalen Brotberuf ausgeübt. Zum Beispiel einige Jahre lang als Busfahrer. Später einige kleine Aufträge als PR-Grafiker für Luxemburger Firmen.

Frust.

Ende der sechziger Jahre dann schwappte der Pariser Mai auch nach Luxemburg über. Künstler und Literaten gründeten die *Consdorfer Scheune*. Es herrschte Aufbruchsstimmung.

Charly Reinertz schreibt sich 1971 auf der Freien Kunstschule in Stuttgart ein, ein Jahr später wechselt er – von 1972 bis 1976 – auf die Stuttgarter Staatliche Akademie für Bildende Kunst über. Nach einer Stagezeit im Atelier des charismatischen Wiener Künstlers Alfred Hrdlicka wird er schließlich selber Lehrbeauftragter (bis 1978) an der Stuttgarter Akademie. Viele seiner ehemaligen Schüler gedenken ihrem einstigen Lehrmeister noch heute mit Respekt in ihren Internet-Biographien.



Seine Figuren wirken clownesk, grotesk, surreal, um mit beiden Füßen in der Surrealität zu landen. Sehr oft sind gemeinsame Gesichtszüge mit dem Künstler selbst zu erkennen.



Zurück nach Luxemburg

Seine erste Einzelausstellung hat Charly 1976, also mit zweiunddreißig Jahren, in seiner Heimat Luxemburg. Ein damaliger Kritiker skizzierte den Künstler wie folgt: "Man erkennt seine Vorliebe für die Überspitzung, öfters schwimmen seine Figuren in übergroßen Hemden und Hosen, tragen zu kleine Hüte und Mützen, von Weinranken umhangene oder gekrönte Häupter. Die darin enthaltene Symbolik ist nicht zu übersehen. Seine Figuren wirken clownesk, grotesk, surreal, um mit beiden Füßen in der Surrealität zu landen. Sehr oft

sind gemeinsame Gesichtszüge mit dem Künstler selbst zu erkennen. Seine Bilder zeigen Verwandtschaften mit den Figuren von Fellini und Beckett. Ob sie vielleicht auf Godot warten?"

Bei Charly Reinertz fallen einem Namen wie Joseph Kutter und Foni Tissen ein. Auch diese Luxemburger Künstler waren einsame Sucher nach dem Ich, der Welt und dem Sinn des ganzen Zaubers. Und sie waren, genau wie Charly, Perfektionisten.

Ihr einziger Fehler: Sie fuhren nicht Mountainbike.

René Clesse



BÜRGER UND IHRE STADT

«Nature morte (Moulin à café, pots et oignons)», Denis Pierre Bergeret (Collection Elise Hack)

Christof Weber © Collections d'Art de la Ville de Luxembourg



KUNSTSCHENKUNGEN IN LUXEMBURG

Die kulturelle Entwicklung einer Stadt hängt oftmals vom Wohlwollen ihrer Bürger ab, die durch Schenkungen von Kunst- oder Geldwerten den Bau von Museen anregen bzw. die Allgemeinheit in den Genuss von Kunstwerken bringen. So auch geschehen in Luxemburg durch die Schenkung der Kunstsammlung des Jean-Pierre Pescatore (1856) und der Einsetzung eines Fonds zum Bau eines angemessenen Museumsgebäudes durch seine Schwester Elisabeth Pescatore und ihren Mann Antoine Dutreux (1886). Weitere Schenkungen von Kunstsammlungen folgten durch Léon Lippmann (1883) und Eugénie Pescatore-Dutreux (1902). Die Namen Pescatore, Lippmann und Dutreux sind demnach mit der Entwicklung der städtischen Kunstsammlungen eng verbunden und müssen als deren Ursprung betrachtet werden.

Doch auch in späteren Jahren hat die Stadt Luxemburg immer wieder Schenkungen erhalten. Dabei kann es sich um einzelne Kunstwerke, wie den Christus am Kreuz von Mihaly Munkácsy handeln, aber auch um ganze Sammlungen, von denen im Folgenden vier vorgestellt werden sollen.

Im Jahr 1905 nimmt Fräulein Elise Hack erstmals Kontakt mit dem damaligen Bürgermeister Alphonse Munchen auf und teilt ihm mit, dass sie ihre über zwanzig Jahre entstandene Kunstsammlung und Kunstbibliothek „comme un témoignage de ma pi-

été filiale“ der Stadt Luxemburg vermachen möchte¹. Endlich, im Jahr 1922, schenkt Elise Hack, geboren im Jahr 1886 in Echternach, verstorben 1933 in Paris, der Stadt Luxemburg ihre aus zehn Ölbildern, neun Aquarellen und elf Drucken, drei Zeichnungen sowie drei Terrakotta-Statuen bestehende Kunstsammlung, die von Paul Mersch, damaliger Konsul des Großherzogtums in Paris, folgendermaßen beschrieben wurde:

„La collection artistique de Mlle Hack se compose de peintures à l'huile, aquarelles, gravures et terres cuites provenant de la collection de Monsieur Henry Havard, ancien Directeur Général des Beaux-arts en France, décédé il y a quelques années et qui a fait don d'une partie de sa collection à la Ville de Dijon et l'autre à Mlle Elise Hack, qui l'offre de son côté au Musée de la Ville de Luxembourg. La collection comme ensemble a été constituée par un grand écrivain artistique et un homme de goût qui entretenait des relations amicales avec la plupart des artistes formant sa collection, et dont les tableaux portent presque tous une dédicace de l'auteur.“ Fräulein Hack stand in Paris in enger Beziehung zu dem 48 Jahre älteren Kunstkritiker Henry Havard, dessen Publikationen im 19. Jahrhundert Grundlagen der kunsthistorischen Ausbildung an bedeutenden Universitäten wie Princeton bildeten. Nach Havards Tod im Jahr 1921 ging die Sammlung von Elise Hack nach der

Räumung von Havards Wohnung endgültig an die Stadt Luxemburg über. Fräulein Elise Hack verstirbt im Jahr 1933 im Alter von 47 Jahren in Paris.

Eine Sammlung ganz anderer Art ist diejenige des luxemburgischen Malers Frantz Seimetz, der im Jahr 1899 in Grevenmacher geboren wurde und am 26. Oktober 1934 in der Rue François Boch im Rollingergrund verstarb. Seine Witwe, die aus Arlon stammende Mimi Bourger, schenkt der Stadt Luxemburg im Jahr 1949 eine bedeutende Sammlung des Luxemburger Künstlers bestehend aus über fünfzig Bildern sowie zwanzig weitere Kunstwerke als Dauerleihgabe. Es handelt sich dabei meist um Landschaftsmalereien, die er in der Heimat, aber auch während seiner Auslandsaufenthalte schuf, sowie zahlreiche Portraits. Mit dieser Sammlung besitzt die Stadt Luxemburg ein bedeutendes Zeugnis Luxemburger Kunst.²

Lambert Schaus, ehemaliger Schöffe der Stadt Luxemburg, Minister, Mitglied des Staatsrats und der europäischen Kommission, vermachte der Stadt Luxemburg im Jahr 1976 eine Sammlung bestehend aus Drucken und Lithographien von historischen Persönlichkeiten, Plänen und Ansichten der Stadt und des Landes Luxemburg. Die gesamte Sammlung umspannt den Zeitraum von 1581-1830 und ist eine unvergleichliche Quelle zur Illustration der urbanistischen Entwicklung der Stadt. ►

«Le Jeune Prosp. der Statt LÜTZEBURG», Mathaeus Merian (Collection Lambert Schaus)



Imedia © Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg



«Vue de Luxembourg, prise de la Porte de Trèves», Jean-Baptiste Fresez (Collection Lambert Schaus)



«Dilly Paysage (cour oriental)»
Georges Hippolyte
(Collection Elise Hack)

«Nu assis vue de dos», Frantz Seimetz



«Rochers d'Antibes», Frantz Seimetz



Christof Weber © Collections d'Art de la Ville de Luxembourg

KUNSTSCHENKUNGEN IN LUXEMBURG

Darunter befinden sich Ansichten von Luxemburg sowie den Luxemburger Schlössern und Burgen von Jean Baptiste Fresez und Jean de Cloet aus den Jahren 1823-1830, Drucke von Nyon nach Vorlagen von Antoine-François van der Meulen über die Belagerung Luxemburgs in den Jahren 1683/1684, sowie frühe Zeugnisse für die Stadtentwicklung ab dem 16. Jahrhundert von Braun & Hogenberg (1598) und Merian (1654). Hinzu kommen viele Karten, die die Entwicklung des Herzogtums Luxemburg skizzieren.³

Ein Kunstwerk der ganz besonderen Art ist der Parc Tony Neuman, der zusammen mit einem Wohnhaus an der Avenue de la Faïencerie testamentarisch im Jahr 1979 an das Rote Kreuz vermacht wurde, allerdings mit der Auflage, den Park mit den sich darin befindlichen Skulpturen von Henri Laurens, Alicia Penalba, dem Luxemburger Künstler Lucien Wercollier sowie Chaim Haber für neunzig Jahre an die Stadt Luxemburg zu verpachten, um ihn zusammen mit seinen Kunstwerken den Bewohnern zugänglich zu machen.

Tony Neuman, Vorstandsvorsitzender der ARBED und Präsident des Luxemburger Roten Kreuzes, hatte sein Anwesen in der Avenue de la Faïencerie im Jahre 1947 gekauft. Der zunächst von Henri Luja im symmetrischen Stil der französischen Schule angelegte Park wurde in seiner weiteren Entwicklung unter dem Gärtner Alphonse Hollmann mehr und mehr zu einem englischen Garten, dessen Stil der Natur in ihrer ursprünglichen zum Teil wilden Form eher

gerecht wird. Der Park Neuman umfasste bis zu 600 verschiedene Pflanzensorten und diente gleichzeitig als Ausstellungsort von Skulpturen bedeutender Luxemburger und ausländischer Künstler. In dem inzwischen dicht besiedelten oberen Limpertsberg bietet der Park mit seinen Skulpturen den Bewohnern einen Kunstgenuss der besonderen Art.⁴

Die hier beschriebenen Kunstwerke verschiedener Gattungen bereichern die Sammlungen der Stadt Luxemburg und sind ein beredtes Zeugnis ihrer Stifter für die Verbundenheit mit ihrer Heimat und deren Bewohnern.

Evamarie Bange

¹ LU 52.1-28 (Brief vom 26.9.1905);

² Zu Franz Seimetz gibt es zahlreiche Publikationen.

Akte zur Schenkung von 1949:

Archives de la Ville: LU 52.1-53;

³ Archives de la Ville: LU 52.1-58;

⁴ Archives de la Ville LU 11 IV/5-370

Bronze: Henri Laurens



Der Park Neuman umfasste bis zu 600 verschiedene Pflanzensorten und diente gleichzeitig als Ausstellungsort von Skulpturen bedeutender Luxemburger und ausländischer Künstler

Was bedeuten die Straßennamen der Stadt?

Verdun (Boulevard de)

Der Boulevard de Verdun verbindet im Stadtviertel Belair die Avenue Gaston Diderich mit der Avenue du X Septembre. Sein Name erinnert an die Festungsstadt Verdun, die im Ersten Weltkrieg Schauplatz einer der längsten und mörderischsten Schlachten der Kriegsgeschichte war.

Vom 21. Februar bis zum 19. Dezember 1916 standen sich hier deutsche und französische Truppen gegenüber, mit dem von deutscher Seite erklärten Ziel, die französische Armee auszubluten. Von französischer Seite war es zunächst Général Pétain, der die Operationen leitete, während später Général Nivelle das Verdienst zukam, die deutsche Offensive gestoppt zu haben. Auf beiden Seiten hatte dieses entsetzliche Morden zwischen 600 000 und 800 000 Tote, Verwundete und Vermisste gefordert, ohne dass es zu einer militärischen Entscheidung gekommen wäre. Auch der massive Einsatz von Kriegsmaterial wie Granaten, der Verdun zur ersten modernen Materialschlacht der Geschichte macht, konnten einen eindeutigen Sieg nicht herbeiführen. Doch der heldenhafte Widerstand der französischen Soldaten gilt noch heute als Symbol eines selbstlosen Mutes und einer bedingungslosen Hingabe.

Eine weitere Bedeutung Verduns für unsere Geschichte führt uns zurück in fernere Jahrhunderte, und zwar in die Mitte des 9. Jahrhunderts, als das Karolingerreich sich auflöste. Auf den Tod Ludwigs des Frommen, des Sohnes Karls des Großen im Jahre 840 folgten Jahre blutiger Wirren, bis seine Söhne sich das Erbe ihres Großvaters im Vertrag von Verdun (843) teilten. Karl der Kahle erhielt den westlichen Teil und Ludwig der Deutsche den östlichen Teil. Das Mittelreich, dessen gewaltige Gebiete sich von der Nordsee bis nach Italien an die Grenzen des Kirchenstaates erstreckten, fielen mit der Kaiserkrone an Lothar I. Nach seinem Tod wurde das Reich 855 in der Teilung von Prüm unter seine drei Söhne aufgeteilt. Unsere Gegend fiel an Lothar II., den Lothringen seinen Namen verdankt und der bis zu seinem Tod im Jahre 869 fränkischer König mit Residenz in Aachen war. Nach Lothars Tod teilten sich die Brüder seines Vaters sein Erbe. 870 erwarb Ludwig der Deutsche im Vertrag von Meersen die östliche Hälfte Lotharingiens, die er so an das Ostreich anbinden konnte, das ihm beim Vertrag von Verdun zugesprochen worden war. Der westliche Teil Lotharingiens fiel an das Westreich und Karl den Kahlen.

Verger (Rue du)

Diese Bonneweger Straße verbindet die rue de Bonnevoie mit dem boulevard de la Fraternité. Sie trägt ihren Namen seit dem 16. Mai 1925 und heißt auf luxemburgisch *Bongeschgewan*.



Emile Verhaeren

Verhaeren (Rue Emile)

Diese Straße, die nach dem flämischen Dichter französischer Sprache Emile Verhaeren benannt ist, befindet sich auf Belair. Zwischen der Kirche und der Rue des Aubépines zweigt sie rechts von der Avenue Gaston Diderich ab und mündet in dem hier neu erschlossenen Viertel in die Rue Charles IV.

Emile Verhaeren wurde 1855 in Saint-Armand-sur-Escaut geboren. Nach seinen Gymnasialstudien in Gent studierte er Rechtswissenschaften in Lüttich. Abgesehen von einer kurzen journalistischen Tätigkeit aber widmete er sich ausschließlich seinem

äußerst umfangreichen literarischen Schaffen, das außer seinem lyrischen Werk auch Theaterstücke, Erzählungen und Literaturkritiken umfasste.

Es ist nicht leicht, Verhaeren einer bestimmten literarischen Gattung zuzuordnen. Vom Naturalismus beeinflusst, widmete er seine ersten Werke mit einem etwas gröberen Vokabular den rauen Sitten seiner flämischen Heimat. Von einer schweren Krankheit heimgesucht, verfiel er in eine Krise tiefer Niedergeschlagenheit, deren mystische Folge sich auch in seinen Gedichten widerspiegelt. Er überwand jedoch diese Prüfung und fand die Kraft, sich der Welt und ihrer Schönheit zu öffnen, die er in stark gefühlsbetonten Versen besang: die tiefe Liebe zu seiner Heimat, die Schönheit ihrer Städte, das mächtige Streben der Menschen nach Glück und Gerechtigkeit. In den düsteren Kriegsjahren des Ersten Weltkrieges verfasste er tief empfundene patriotische Gedichte. Verhaeren starb 1916 auf tragische Weise bei einem Unfall im Bahnhof von Rouen, wo er von einem Zug erfasst wurde. Man hat ihn „*un grand barbare doux*“ genannt. Manche Kritiker beanstanden seinen manchmal etwas holperigen Stil, seine gröbere Wortwahl, was sie aber nicht daran hindert, in Emile Verhaeren einen großen Dichter zu sehen. Ein Kritiker nennt ihn gar „*un chanteur de l'énergie humaine*“. Jedenfalls drang sein literarischer Einfluss weiter über die Grenzen seines Landes hinaus.

Verte (Rue)

Durch Beschluss des Gemeinderates vom 4. Juli 1930 erhielt diese in Cessingen gelegene Straße ihren Namen. Ausgehend von der Cessinger Kirche zweigt sie in die Rue Kohlenberg, um mit ihr gemeinsam in die Route d'Esch zu münden.

Fanny Beck

Mémorial de Verdun



15 janvier 2010:
Ouverture officielle
de l'Auditorium du Cité
en présence
des autorités communales



Avec le nouvel ensemble Cercle-Cité, la Ville dispose d'une infrastructure en plein centre ville comprenant – outre la bibliothèque-médiathèque – des salles représentatives, un centre de conférences ainsi que des espaces d'exposition, sans oublier la petite cuisine d'un excellent sushi-restaurant.

Le Cercle-Cité remplit plusieurs missions dans le cadre de l'amélioration de l'image de marque de la Ville et de l'attrait et de la convivialité du centre ville. Le comité de gérance est présidé par Madame Lydie Polfer, échevin des affaires culturelles et est composé de quatre représentants de la Ville, de deux représentants de l'Agence Luxembourgeoise d'Action Culturelle et de deux personnes nommées par le LCTO en tant qu'observateurs.

Depuis l'ouverture officielle, l'auditorium du Cité (142 places) est disponible pour y tenir des conférences et des séminaires.





Dönschtes, den
04.05.2010
18.30 Auer
Liesung an der Cité-Bibliothék

**Erënnerungen un d'Schrëftstellerin
Ry Boissaux 1900-1986**

Virgestallt vun hirer Duechter
Fanny Haas-Michel
Mat der Participatioun
Vun dem **Mady Thomé**
an der **Rolande Wagener**
Réservatioun um Tel. 4796-2732
Email: bibliotheque@vdl.lu

Mardis littéraires
Programme 2010
A 18.30 heures
4. Mai Ry Boissaux
virgestallt vum Fanny Haas

1. Juni Luc Spada stellt säi neit Buch vir
"So sehr du mich auch willst, du wirst mich
immer mehr wollen": Rauschlitteratur:
gesammelte Buchstaben

6. Juli Dicksowend mam Henri Losch

5. Oktober Michel Hubert stellt säi neit Buch
vir. « Der Freudenweg : Auf dem Frankenweg
nach Assisi und Rom »

Samstag, den
05.06.2010
Lesung mit dem
bekannten
Kinderbuchautor
Martin Klein

von 10.30-11.30 Auer
im Cité-Auditorium 2. Stock

Anmeldung
T. : 4796-2732
bibliotheque@vdl.lu

Aktuelles aus der Cité-Bibliothek



PRUM, Dany
Editions Saint-Paul
160 p.

Ce grand ouvrage explique le parcours artistique de Dany Prum de 1986 à 2009.

Après la réalisation d'œuvres conceptuelles en collaboration avec Jerry Frantz, Dany revient, en 2004, à la peinture figurative.

Ses œuvres sont audacieuses et captivantes, on y voit des sujets réalistes, surpris et immobilisés par l'artiste.

Dany peint des humains et des animaux. Alors qu'on a l'impression que l'artiste a découpé le corps de certains humains, comme le pape, les curés ou le flic, pour n'en montrer qu'une partie, les animaux sont toujours représentés dans leur intégralité voire, dans leur majesté. Cette façon de peindre les animaux (surtout les chiens qui sont installés dans des fauteuils) est significative pour l'artiste car, pour elle, les animaux ne sont pas que des sujets, ce sont des amis. Avec sa façon de peindre les animaux Dany tient à souligner à quel point ils sont importants pour les hommes.



EISCHEN, Linda
La collection de tableaux de Jean-Pierre Pescatore: 1793-1855
Ed. Schortgen, 2004
ISBN: 2-87953-707-X

Il s'agit d'une monographie assortie d'un catalogue raisonné de la précieuse collection de peintures du 17^e, 18^e et 19^e siècle que Jean-Pierre Pescatore a légué à la Ville de Luxembourg et qui sont exposés à la Villa Vauban, galerie d'art de la Ville de Luxembourg qui vient d'ouvrir ses portes après de longs travaux de restauration et d'agrandissement. L'ouvrage de Linda Eischen publié en 2004, au moment où se sont concrétisés les nouveaux projets, contient également des renseignements précieux sur la vie du banquier qui s'est constitué en plus une importante bibliothèque, a cultivé des orchidées et est devenu producteur de vin en achetant le domaine viticole bordelais du château Giscours. Le livre richement illustré montre l'évolution de la collection d'art de ce mécène, depuis les premiers achats jusqu'au transfert spectaculaire des œuvres à l'Hôtel de Ville de Luxembourg.



WEITEN, Marco
Histoires naturelles
Editions Schortgen
159 p.

En se promenant à travers Paris les lions de pierre, tout comme les lions vivants du Jardin des plantes, ont fasciné le jeune Marco Weiten.

L'amour de l'artiste pour le monde animalier est né très tôt. Marco Weiten aime la couleur, il peint les animaux courant, sautant ou bondissant, leur fourrure au vent dans une profusion de couleurs.

Dans le monde magique de l'artiste, les animaux sauvages envahissent les espaces humains, ainsi les éléphants se promènent devant le bâtiment de la Caisse d'Épargne et un renard traverse en courant la place Guillaume II. Les peintures de Marco dégagent des sensations fortes: énergie, liberté, puissance et amour de la vie.

Les adultes, mais aussi les enfants ont accès au monde enchanteur de l'artiste grâce aux histoires pour enfants de Mireille Weiten-de Waha, magistralement illustrés par son époux, Marco.



STERNTAL, Barbara
Gustav Klimt
Random House Audio, 2006
2 CDs (ca. 140 min.)
Vorgetragen von
Peter Simonischek
ISBN: 978-3-86604-240-7

Der Maler Gustav Klimt ist der berühmteste Vertreter des Wiener Jugendstils, von dem entscheidende Impulse für die kulturelle Entwicklung des 20. Jahrhunderts ausgehen. Seine Visionen sind prall gefüllt mit Leben und zugleich immer dem Tod Verbunden. Vor allem aber ist er gefesselt von einem Thema: der Schönheit der Frauen. Klimt selbst hat eine lebenslange platonische Beziehung zu seiner Muse und Mäzenin Emilie Flöge. Zahlreiche uneheliche Kinder bezeugen aber Beziehungen zwischen dem Maler und seinen Modellen. Barbara Sternthäl beschreibt dieses bewegte, aber auch oft zurückgezogene Leben, und Peter Simonischek haucht dieser Biografie mit seiner eindrucksvollen Stimme Leben ein.

Autorenlesung mit der Stadtschreiberin Frauke Birtsch und Roland Harsch im Cité-Auditorium

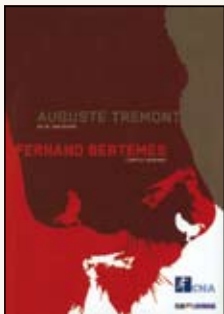
Am 13. April gab Frauke Birtsch als Stadtschreiberin vom Städtetz Quattropole (Trier, Saarbrücken, Metz und Luxemburg) ihre Abschlusslesung in der Cité-Bibliothek, zusammen mit dem Luxemburger Autor Roland Harsch. Zum ersten Mal hielt eine Stadtschreiberin sechs Monate lang ihre Beobachtungen und Eindrücke vom Alltag und den Besonderheiten der Menschen literarisch fest. Frauke Birtsch hielt während dieser Zeit Vorträge und Lesungen in den vier Städten von Quattropole ab.

Dieses neue Projekt wurde vom Städtetz Quattropole in enger Zusammenarbeit mit dem Verein Stadtschreiber Trier e.V. durchgeführt. Ihre Eindrücke, die sie in Prosatexten und Interviews weitergeben wird, sollen einen Beitrag zum Zusammenwachsen der Großregion leisten.

Im Rahmen der *Mardis littéraires* erlebten wir eine Lesung mit zwei Schriftstellern, deren Texte sich sehr voneinander unterscheiden. Roland Harsch mit seinen satirischen Texten und Frauke Birtsch ihren präzisen und originellen Beschreibungen.

Der Abend wurde von dem jungen Violonisten Constantin Ricardi aus dem hauptstädtischen Konservatorium musikalisch umrahmt.





BERTEMES, Fernand
Corps et graphies

Auguste Trémont: Sa vie, son œuvre

Documentaire

Réalisateurs:

Beryl Koltz, Georges Fautsch

Centre national de l'audiovisuel,
2006

Entre Luxembourg et Paris, sa vie en société et son amour pour les animaux, son statut d'artiste et sa profession de foi d'artisan, le peintre et sculpteur luxembourgeois Auguste Trémont (1892-1980) a laissé derrière lui une œuvre foisonnante et multiple empreinte d'un indéniable savoir-faire. Le documentaire, réalisé par la jeune réalisatrice luxembourgeoise Beryl Koltz, raconte les événements marquants de la vie de l'homme, retrace le parcours prolifique de l'artiste ne couvrant pas moins de soixante ans de création, et tente de s'interroger, plus de vingt-cinq ans après sa mort, sur la place qu'occupe l'œuvre d'Auguste Trémont aujourd'hui, à l'intérieur comme à l'extérieur de nos frontières.

Né dans le bassin minier luxembourgeois, Fernand Bertemes s'installe en France à l'âge de vingt ans. Peintre résolument figuratif et puissamment coloré, il explore dans son travail la combinaison de son amour pour l'art classique et de son tempérament expressif. En 2002, répondant à une commande du Centre de Recherche Public Henri Tudor, Fernand Bertemes entreprend un cycle de sept fresques sur le thème de la cohabitation du monde animalier et du monde technique. Ce film documentaire de Georges Fautsch retrace sur trois années la conception, la réalisation et le montage de ces peintures monumentales. Pour illustrer le constant feed back entre musique et peinture chez Fernand Bertemes, une bande son originale a été écrite par quatre musiciens de renom.

In memoriam Robert Angel †



Am Sonntag, den 4. April 2010 verstarb fünfundachtzigjährig der Arzt und sozialistische Politiker Robert Angel. Der Kardiologe, der sich 1994 von der politischen Bühne verabschiedet hatte, war zeitlebens ein unentwegter Streiter für linkes Gedankengut. Als konsequenter Rationalist bekämpfte er jede Art von Obskurantismus und Konservatismus.

Der junge Arzt bemühte sich in den sechziger Jahren für die Schaffung einer kommunalen Klinik, Ursprung des heutigen CHL und erste nichtreligiöse Einrichtung dieser Art in der Hauptstadt. Er förderte die Entwicklung dieses öffentlichen Spitzenkrankenhauses während Jahrzehnten als Mitglied des Verwaltungsrates. Zeit seines Lebens setzte er sich für die unentgeltliche Blutspende ein und war maßgeblich an der Entwicklung einer breiten Bewegung von freiwilligen Blutspendern beteiligt. 1965 war er einer der Gründungsmitglieder des „Planning familial“.

Im Interesse der öffentlichen Schule trat er für gemischte Schulklassen, für Laienmoral-kurse in der Primärschule und für die außerschulische Betreuung der Kinder ein. Die Merler und Belair verdanken seinem Einsatz die Schaffung des schönen Parks inmitten ihrer Ortschaft, den er gegen starke Partikularinteressen für die Allgemeinheit rettete.

Die Leichenverbrennung, der Bau des Krematoriums und von Urnenplätzen auf den Friedhöfen waren weitere Anliegen, für die er sich konsequent einsetzte.

Der volksnahe Politiker war von 1984 bis 1994 in der Abgeordneten-kammer in den Bereichen der Gesundheits-, Kultur- Außen- und Entwicklungspolitik tätig. Für den kleinen und armen afrikanischen Inselstaat Cap Vert war er lange Jahre Ehrenkonsul und als solcher im Dienste der vielen kapverdianischen Einwanderer in unserem Land.

Robert Angel, der neben seiner politischen Arbeit seinen Arztberuf ausübte, war ein kontaktfreudiger und volksnaher Mensch, der durch seine Humanität und seine Lebensfreude bestach.

Seiner Frau Edith, die ihn in den letzten Jahren mit viel Hingebung pflegte, sowie seinen drei Söhnen Frank, Tom und Marc, entbieten wir unser herzliches Beileid.

Cité-Bibliothèque

3, rue Génistre
L-1623 Luxembourg
Tél.: 47 96 27 32
e-mail: bibliotheque@vdl.lu

Heures d'ouverture:
du mardi au vendredi 10 à 19 h
samedi 10 à 18 h

Fermée le lundi

Les années

60

Vic Fischbach, décembre 1969



„Héich géierten Här Direkter,
Dir Hären Professerer,
Léiw Kollegen vun VII. VI. V. IV. an III.II.I...
Hommes et Dames vun den héijeren Häff,

Atheneum, ille nobile urbis, de Kolléisch, den Nuebel vun der Stad, sit de... decus Luxemburgi. Sou hun am Joer 1603 déi weiss Jesuiten, äis illuster Päpp, geduecht, an hun den Kolléisch gebaut. E klengen histe...ö..historeschen Iwerbléck géif äis weisen wéi, non solum an der grousser Lëtzebuerger Geschicht, etiam vero an der Universalgeschichte quasi wéi e Kenkischäin, hien seng Weisheet ausgestrahlt huet.

Vum Kolléisch iwer collège royal, école centrale, collège communal, Athénée royal, Athénée royal grand-ducal si mir zum Athénée Grand-ducal eropgesonk.

Mä haut si mer traureg. D'Schicksal selwer konnt nët anescht. An den Institut Pédagogique, section féminine, um Geesekneppchen mecht ons seng Diren op. Dat wat onsen Urgrousspäpp befurstoung, fällt elo hei erbarmungslos op äis erof. Mir hun déi déiw a schmerzenvoll Obligatioun, ons venerabel Bud verloossen därfe können ze missen;

Mat déiwem Erschrecken an entsetzter Konsternatioun, hu mir déi fatal Kommunikatioun vum Här Direkter entgéintgehol.

Alea iacta est. Mir mussen eraus. Eraus aus denen kulturbeleckten Maueren, eraus aus dëser plato-aristotelescher cicero-kartéiescher Idee-enwelt, eraus aus dëser kléischterlecher, idyllischer Gebuerengeheet.

Mir trauern nët eleng. Mat äis zu déifst getrafft kräisch d'Bléih vun onser weiblecher Jugend.

Wou ass hiren Stolz an hier moralesch Stëtz.

Wou bleiwt dat männlecht Element An hierer sophistescher Welt?

Et deet ons Leed, mir musse goen,
An egal wat d'Schwesteren soen,
Mir sin iech ëmmer trei
Wa mir och nët bleiwen hei.

D'Stonn vum Äddi huet geschloen,

mä mir wellen nët hei eraus ouni maxima cum gratia all deenen groussen Leit ze gedenken, déi hei eraus hätten können ervirgoen.

Souvenez-vous !



Vic Fischbach, 1967

*Sic perivit, sic transivit,
Athenéi Gloria,
In quo nos et professores,
Dormientes ac quientes
Dies nostros trivimus.
Intra te et intra muros
Crevit sapientia.
Relinquemus et dolemus
Sicut veram patriam.
Atheneum «tanto caro»
In memoria aeterna
Semper eris apud nos.
Eheu, eheu, eheu, omnes,
Nunc est tempus finiendi.
Collis Caprarum nunc expectat nos."*

(Ainsi passe, ainsi s'en va
La gloire de l'Athénée,
Où élèves et professeurs
En dormant paisiblement
Nous avons consommé nos jours.
Dans ton sein, dans ton enceinte
A grandi notre savoir.
En exil à grand regret
Nous partons, ô vraie patrie.
Ô Athénée tant chéri
Tu seras à tout jamais
Gravé dans notre mémoire.
Pleurons, pleurons, pleurons tous
C'est le moment des adieux.
La Butte des Chèvres nous attend.)

Telle fut l'oraison funèbre prononcée le 20 mars 1964 par Jean Bour, élève de première, lors de cette journée de deuil, où les élèves de l'ancien Athénée et des cours supérieurs ont à tout jamais quitté ce haut lieu d'études fondé en 1603 par les Pères Jésuites d'où étaient sortis les esprits les plus brillants de notre passé, afin d'emménager au «Geesseknäppchen» dans un nouveau bâtiment spécialement conçu pour accueillir un plus grand nombre d'élèves et bien mieux adapté aux exigences d'un enseignement moderne.

Le jour de l'enterrement officiel de l'Athénée, j'ai quitté la maison tout de noir vêtue, portant le manteau prêté par ma mère et le chapeau-melon de mon père. Je faisais partie des pleureuses qui devaient accompagner, en poussant de hauts cris de lamentation, le corbillard symbolisant l'Athénée lors du cortège funèbre à travers les rues de la ville, cortège précédé par des porteurs d'une banderole où était inscrit: Sic transit gloria Athenaei. C'est aux roulements d'un tambour que nous avons également déposé une gerbe au pied du tilleul séculaire qui se trouve d'ailleurs toujours dans la cour de l'ancien Athénée.

Un autre événement me vient à l'esprit quand je repense aux années soixante, c'est l'exposition du Millénaire organisée en 1963 dans les halls de l'ancienne foire au Limpertsberg pour célébrer dignement les mille ans de notre ville dont les origines remontent à 963. La commune avait recruté une quarantaine de guides et hôtesse parmi les élèves des classes terminales. C'était pour nous l'occasion de se faire un peu d'argent de poche, car à l'époque les jobs de vacances n'étaient pas encore à la mode. Mes parents voyaient d'ailleurs d'un mauvais œil ces après-midis de «travail» qui réunissaient garçons et filles et qui se terminaient inévitablement tard chaque soir à la Taverne Henri VII autour d'un pot et d'un croque-monsieur. Pour comprendre leurs réticences il faut souligner que dans les écoles la mixité n'existait pas encore et ne fut introduite que vers la fin des années soixante. L'apparition de la pilule contraceptive sur le marché européen fut d'ailleurs aussi très mal accueillie tout comme l'ouverture du Planning Familial. De même à l'époque toute jeune fille risquait le renvoi de l'école quand elle était vue en train de boire un café «chez Walther», le nouveau milk-bar.



Les années 60

MUSÉE D'HISTOIRE DE LA VILLE DE LUXEMBOURG

Si vous avez envie vous aussi de vous replonger dans l'atmosphère des années soixante, qui font partie de notre passé et de celui de notre ville, il suffit de vous rendre au Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg, qui y consacre au premier étage une petite exposition limitée à deux salles mais riche en objets évocateurs où les nostalgiques du passé trouveront certainement leur compte. Divisée en plusieurs sections groupant l'enfance, la jeunesse, la vie urbaine et les loisirs, l'exposition réunit en dehors des affiches de Pél Schlechter, des photos, des extraits de revues, des objets design, des appareils électroménagers, des caméras, des machines à écrire qui semblent dater de temps préhistoriques mais qui sont autant de témoins de la vie à l'époque des années soixante.

Parmi les objets exposés se trouve aussi un transistor. Cette radio portable à antenne qu'on pouvait emmener partout était devenue indispensable pour nous les jeunes d'alors. Le Père Noël m'en avait apporté un tout rouge. Il me permettait d'écouter dans ma chambre mes émissions préférées. Le transistor a envahi bien vite les parcs, les cours de récréation, où il fut bientôt défendu, les rues, les places publiques, les terrasses de café, les piscines, même si à tout déplacement il fallait le tourner dans toutes les directions et rechercher avec l'antenne la meilleure position pour capter au mieux les ondes. Les tourne-disques avec leurs microsillons en vinyle jouissaient également d'un grand succès tout comme les juke-box. Et ce fut aussi le temps où Luxembourg a remporté par deux fois le Grand Prix Eurovision de la Chanson avec Jean-Claude Pascal en 1961 et France Gall en 1965.

Dans mes souvenirs c'étaient des années calmes, même s'il faut y situer l'assassinat du président Kennedy et de Martin Luther King, la guerre du Vietnam, la crise de Cuba avec sa menace de guerre nucléaire. Mais nous avons également assisté au Printemps de Prague et aux premiers pas sur la Lune. Sans nous en rendre compte nous vivions une époque de transition

entre la période de croissance de l'après-guerre et le choc pétrolier de 1973, alors que déjà la société de consommation se dessinait à l'horizon. Tout le monde n'avait pas encore de voiture. En 1960 le Luxembourg comptait trente mille voitures, en 1970 il y en avait cinquante mille de plus. On roulait sans ceinture de sécurité ni airbag; on trouvait son chemin sans GPS et on pouvait se garer sur la Place Guillaume, dont la transformation en parking payant a fait couler beaucoup d'encre, de même que l'introduction progressive de la zone bleue. En 1962 Luxair avec son Fokker Friendship s'envolait pour la première fois vers Paris. D'un autre côté fumer une cigarette n'était pas mal vu, mais permettait de s'évader du quotidien et de goûter au «Duft der großen weiten Welt» comme l'annonçait une publicité de la marque Peter Stuyvesant. Quant aux enfants ils avaient encore le «Liichte-

bengelchen» traditionnel avec une mèche enrobée de cire et non pas des lampions à ampoule électrique.

Mais mine de rien un changement qui devait être radical s'annonçait déjà. Le développement économique permettait l'éclosion de la place financière et l'installation de nouvelles banques à Luxembourg. Le réseau routier est étendu, la Moselle canalisée. Après l'inauguration du Nouveau Théâtre la construction du Pont Grande-Duchesse Charlotte au-dessus de l'Alzette ouvrait la porte vers l'urbanisation du Plateau du Kirchberg où le bâtiment du Parlement Européen est achevé en 1966. Le premier supermarché Cactus ouvre ses portes à Béreldange en 1967. La même année une femme, Madeleine Frieden, devient secrétaire d'Etat puis ministre et Colette Flesch se retrouve en 1970 bourgmestre de la Ville de Luxembourg.



En 1960 le Luxembourg
comptait trente mille voitures,
en 1970 il y en avait
cinquante mille de plus



«The Smile» (de gauche à droite): Norry Thewes, Constant Wagner, Steve Schummer, Raymond Linden

Vic Fischbach, 1968

A part l'une ou l'autre petite manifestation, mai 68 s'est passé sans heurts. Pourtant un vent de liberté commençait à souffler tout doucement. Alors qu'Antoine chantait ses élucubrations, les femmes découvraient la minijupe et les hommes les cheveux longs. Jeune institutrice à l'Ecole Professionnelle et Ménagère du Verlorenkost je m'étais à ma façon révoltée contre les conventions en refusant par un jour de canicule de porter chapeau, gants et bas nylon pour la procession de clôture de l'Octave, tel que le dictait le règlement de l'école, semant ainsi le scandale parmi mes collègues, des religieuses de la Doctrine chrétienne, et m'attirant le regard désapprobateur du directeur de l'école, l'abbé Joseph Wagner.

Au point de vue artistique et culturel mai 68 n'avait pas non plus de grandes retombées sur la scène artistique luxem-

bourgeoise en dehors d'un petit mouvement de contestation dont les membres se réunissaient dans les granges de Consdorf devenues un foyer d'expérimentation et d'introduction de nouvelles idées artistiques influencées par les courants internationaux. Leur action la plus spectaculaire fut en 1969 «la Ligne brisée», où les artistes se sont proménés nus dans la Vallée de la Pétrusse. Mais ce mouvement est vite tombé dans l'oubli.

Si cette exposition paraît insolite c'est que non seulement elle s'étend sur deux ans, mais elle vous permet également d'y apporter votre contribution à tout moment en déposant au musée des objets intéressants, témoins de ces années-là, afin d'aider à documenter l'histoire du passé de notre ville et de notre pays, à témoigner des développements de la société luxembourgeoise, de la vie quotidienne et de l'histoire

locale. La vocation du Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg est aussi sociétaire. Il entend faire revivre et susciter en même temps un questionnement social, politique, éthique et religieux. Si les grandes expositions d'art sont organisées par d'autres institutions muséales, le Musée de la Ville de Luxembourg ne néglige pas pour autant l'aspect artistique avec parfois des expositions ciblées soulignant d'autres aspects, d'autres domaines de l'art, comme en témoigne la récente exposition sur l'art de la table avec les créations de Villeroy et Boch ou l'importance accordée en 2008 dans l'exposition «Greetings from Luxembourg» aux dessins de Fresez et aux affiches, où on pouvait retrouver les noms de nos meilleurs peintres comme Schaack, Rabinger, Gillen, Heyart, Gerson et bien d'autres.

Georgette Bisdorff

DER KULTURPÄPST



Papst Gregor der Große las einst in der Bibel,
Die Kunst sei verwerflich und also von Übel.
Die Büsten der Götzen der heidnischen Welt
Verscheuchten die Vögel im Gurkenfeld.

Zu mehr taugt sie nicht, die griechische Kunst,
Sie hat nur die Menschen verdummt und verhunzt.
Nur Toren beten vor Bildern und Steinen
Und warten vergeblich, dass Geister erscheinen.

Sie können nicht reden, auch muss man sie tragen,
– die Statuen –, nicht gehen, man soll nicht verzagen;
Sie sind nicht zur Hilfe bereit, noch imstand,
Auch schaden sie kaum, das ist doch bekannt.

Man liest in den Psalmen und hört von Propheten:
Erkühnt euch nur nicht und hört auf zu beten,
Vor leblosen Steinen und gütendem Tand.
Es ist doch so zwecklos wie Sprechen zur Wand.

Papst Gregor, gewiss, war auch kein Gerechter,
Betätigt sich gern mal als Menschenschlächter.
Die Folter, er wandte sie gegen die Heiden –
Er konnte die Langobarden nicht leiden.

Doch Rom, das einst in herrlicher Pracht
Als Weltmacht dastand, war zusammengekracht.
„Es ist wie ein Schiff mit uralten Planken“,
Denkt Gregor und macht sich so seine Gedanken.

„Von überall dringt schon das Wasser herein,
Ich steure das Schiff und bin doch zu klein.
Das Unwetter droht und mir ist so bang.
Ich fürchte endgültig den Untergang.“

„Einst hatte die Stadt an die tausend Paläste,
Heut sind es nur Trümmer, es bleiben noch Reste.
Sie zeugen von Blüte und griechischer Kunst,
Von Wohlstand und Größe, doch höllischer Brunst.“

„Es ist zwar die Schönheit antiker Skulpturen
Dem christlichen Glauben abhold, doch Figuren,
Die müssen nicht Ebenbild Gottes sein,
Es reicht schon das Abbild als Mahnung allein.“

„Wie soll die Barbaren ich ernstlich bekehren,
Wenn ich mich versteife, die Kunst zu verwehren.
Sie schnitzen und malen, sie schmieden ihr Gold,
Wenn ich es erlaube, sind der Kirche sie hold.“



„Sie können nicht lesen, es ist doch ein Witz“,
Sinnt Gregor, und ihm kommt ein Geistesblitz:
„Was den Reichen die Schrift, ist den Armen das Bild,
Es ist doch die Kunst, die die Kirchen füllt.“

„Nur so kann man ihnen Geschichten erzählen,
Aus der Bibel, und solche, die die Päpste wählen.
Kulant will ich sein, so auch bei den Riten,
Dann gewinne ich sogar die Gunst der Briten.“

Und also spricht Gregor, der oberste Christ:
„Ich benutze statt Folter auch einmal die List.
Das Volk der Angeln wird Weihwasser saufen,
Und König Ethelbert lässt sich taufen.“

„Und statt barbarische Laute zu lallen
Und zu Wöden, Erce und Horsa zu wallen,
Soll Britanniens Volk Hallelujah singen
Und damit auf ewig die Götzen bezwingen.“

„So ist mir die Kunst im Zweifel auch lieber“,
Sagt der gichtige Gregor im Endzeitfieber.
Doch später, als Gregor schon längst in der Gruft,
Verschafften die Künstler sich Freiheit und Luft.

Der Einsatz der Kunst, wie ihn Gregor betrieb,
Ist heute auch anderen Päpsten noch lieb.
Sie treten mit Füßen die Neunte im Staub,
Doch Beethoven stellt sich einfach taub.

Denn seine Musik ist wie die Kunst der Alten.
Man kann nach ihr greifen; sie ist nicht zu halten.
Der wirkliche Künstler, frisst er auch Kreide,
Bleibt im Grunde genommen immer ein Heide.

Jacques Drescher



layout : www.apart.lu / photo : André Legon - tableau : Janssen van Ceulen (attr.) (1593-1664), Portrait, © Villa Vauban



à la Villa les
œuvres vous
parlent

ouverture :
2 mai 2010