



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die *Plaza de los Fueros* in Vitoria-Gasteiz –
Denkmal und Identitätssymbol für die Basken?

Eine Zusammenarbeit von Eduardo Chillida und Luis Peña Ganchegui

Verfasserin

Mag. (FH) Martina Weiss

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Friedrich Teja Bach

Die damals „weggesperrte“ Stele auf der
Plaza de los Fueros in Vitoria-Gasteiz
hat mich beschäftigt, seit ich sie 2004
zum ersten Mal besuchte.

Weil es für mich beinahe unerträglich ist,
bei einer Skulptur Chillidas zu sein
und sie nicht berühren zu können.

Dass sich der Kreis, der 2004 in Euskadi
auf so wunderbare Weise begonnen hat,
nun mit dieser Diplomarbeit schließt,
erfüllt mich mit großer Freude.

Diesen Weg konnte ich nur durch eure / Ihre Unterstützung gehen.
Ein herzliches Danke dafür:

Friedrich Teja Bach
Audrey Hämmerle
Magdalena Messner
DANIEL NELL
Zsafia Pinter
Elke Pirkheim
Nausica Sanchez Torres & Museo Chillida Leku
Miriam Tiefengrabner
Franz Viohl
Magdalena Wagner
und meinen geliebten Eltern Christine & Karl Weiss

No ví el viento
ví moverse
las nubes

No ví el tiempo
ví caerse
las hojas.

(Eduardo Chillida)

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	1
1. Die Plaza de los Fueros und ihr theoretischer Rahmen	4
1.1 Kunst im öffentlichen Raum / site specificity	5
1.2 Denkmal	9
1.3 Kulturelles Gedächtnis und kollektive Identität	13
2. Chillidas Raumbegriff – Raum und Leere	16
2.1 Entwicklung des Raumbegriffs	16
2.2 „Geistesverwandtschaft“ mit Heidegger	24
2.3 Das Konzept der site specificity bei Chillida	28
2.4 Berührungspunkte mit Peña Ganchegui	33
3. Die Plaza de los Fueros und ihre Chronologie	38
3.1 Die Basken und ihre Geschichte	39
3.2 Auftrag und Erstentwurf	42
3.3 Zustand bei Fertigstellung 1982	48
3.4 „Übergangslösung“ 1985-1992	52
3.5 Erster Umbau von 1993	54
3.6 Zweiter Umbau und Wiedereröffnung 2011	57
4. Die Plaza de los Fueros als Denkmal	60
4.1 Benutzbarkeit des Platzes – Finalisierung	60
4.1.1 Sport und Identität	62
4.1.2 Die soziale und politische Dimension des Platzes	64
4.2 Chillidas Platz im Platz	68
4.2.1 Das „Haus des Vaters“	69
4.2.2 Granit – Der ewige Stein	73
4.2.3 Grafik als Skulptur	75
4.3 Die Stele – Essenz und Denkmal	79
4.3.1 Das Stelenmotiv bei Chillida	81
4.3.2 Das Eisen als Sinnbild baskischer Wesensart	83
Schlussbemerkung	85
Bibliographie	88
Abbildungen	96
Abbildungsnachweis	131
Anhang	134
Zusammenfassung	135
Lebenslauf	137

EINLEITUNG

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit der monumentalen Platzgestaltung *Plaza de los Fueros* (Platz zum Gedenken an die baskischen Sonderrechte), die zwischen 1976 und 1982 von Eduardo Chillida (1924-2002) und Luis Peña Ganchegui (1926-2009) in Vitoria-Gasteiz, der Hauptstadt der Autonomen Gemeinschaft Baskenland, realisiert wurde. Sie erstreckt sich auf einer Fläche von ca. 5.000 m² südöstlich der historischen Altstadt und wurde im Auftrag der Provinzregierung Arabas als Denkmal für die baskischen Sonderrechte geschaffen. Nach dem Tod Francisco Francos und dem Ende der Diktatur 1975 war der Kampf des Baskenlandes um seine Sonderrechte erneut von höchster Aktualität.

Die *Plaza de los Fueros* (1981) ist die zweite Zusammenarbeit des Bildhauers Chillida mit dem befreundeten Architekten Peña Ganchegui. Kurz vor dem Projekt für Gasteiz gestalteten die beiden Basken *El Peine del Viento / Windkamm* (1977), eine ebenso monumentale Platzgestaltung, für Chillidas Heimatstadt Donostia/San Sebastián. Die „Windkämme“ gelten als eines der Hauptwerke Chillidas und genießen sowohl in der wissenschaftlichen Beschäftigung als auch von Seiten der Bevölkerung allgemeine Anerkennung. Sie wurden zu einem nicht wegzudenkenden Bestandteil der Stadt und zu einem Identifikationssymbol der *Donostiarros*, ihrer Bewohner. Die Beobachtung, dass sich die Rezeption der *Plaza de los Fueros* in Gasteiz völlig anders gestaltet, war Ausgangspunkt für diese Arbeit. Die Entstehung der *Plaza de los Fueros* wurde von heftigen Polemiken begleitet, die gewichtigen Einfluss auf künstlerische Entscheidungen hatten. In der vorliegenden Besprechung des monumentalen Werkes wird daher den gesellschaftlichen und politischen Rahmenbedingungen zur Zeit seiner Entstehung besondere Aufmerksamkeit zuteil; ebenso wie den nachträglichen Änderungen, die es unter anderem in zwei großen Umbauten lange nach seiner Fertigstellung über sich ergehen lassen musste. Die letzte Umgestaltung liegt erst kurze Zeit zurück. Im Jänner 2011, nach dem Tod seiner beiden Urheber, wurde der Platz nach erneuten baulichen Eingriffen feierlich wiedereröffnet.

Die *Fueros* sind von außerordentlicher Wichtigkeit für das Selbstverständnis der Basken und verkörpern deren Geschichte und kulturelle Identität. Die Umsetzung dieser Bedeutung der *Fueros* für das baskische Volk in der künstlerischen Gestaltung des Platzes ist zentrales Thema der vorliegenden Arbeit. Vor dem Hintergrund der Diskussion um Kunst im öffentlichen Raum (*site specificity*) und der Denkmaldebatte der 1980er Jahre soll untersucht werden, ob und wie der Denkmalanspruch, der vom Auftraggeber formuliert wurde, eingelöst werden konnte und wie sich die zahlreichen Änderungen, denen der Platz in seiner mittlerweile dreißigjährigen Geschichte unterzogen wurde, zu diesem Anspruch verhalten.

Chillida und Peña Ganchegui arbeiten in der *Plaza de los Fueros* mit einem äußerst dichten Netz von Bezügen auf formaler und inhaltlicher Ebene und richten sie so auf den Ort, die Geschichte und die Eigenheiten des baskischen Volkes aus. Doch wird dieses kollektive Identifikationsangebot vom baskischen Volk angenommen? Was ist die *Plaza de los Fueros* hinsichtlich einer kollektiven Identitätsstiftung zu leisten imstande?

Chillida, der als bedeutendster baskischer Künstler des 20. Jahrhunderts gilt, betonte selbst immer wieder den kulturellen, spezifisch baskischen Hintergrund seines künstlerischen Schaffens. Er blieb Zeit seines Lebens tief mit seiner Heimat verwurzelt. Nach seinen künstlerischen Anfängen in Paris (1948-1951) verließ er Donostia nicht mehr und schuf dort den allergrößten Teil seines Werkes, das im Verlauf eines halben Jahrhunderts entstand. Schon früh drängten seine Werke in den Außenraum und mit Beginn der 70er Jahre wurde er zu einem Vorreiter der ortsspezifischen Kunst im öffentlichen Raum. Seine Monumentalskulpturen sind in vielen Ländern Europas und weltweit zu finden, jedoch ist die Verfasserin der Ansicht, dass seine Arbeiten im Kontext seiner Heimat am besten zur Geltung kommen. Die *Plaza de los Fueros* nimmt in Chillidas Œuvre aus zwei Gründen eine außerordentliche Stellung ein. Zum einen ist sie das einzige seiner Werke, dem ein praktischer Nutzen zu Grunde liegt und zum anderen formuliert der Künstler hier in ungewohnt deutlicher Sprache einen unmissverständlichen politischen Anspruch. Die *Plaza de los Fueros* ist jenes Werk mit dem ausdrücklichsten Bezug Chillidas zu seiner baskischen Heimat. Die vorliegende Arbeit analysiert die *Plaza de los Fueros* vor dem Hintergrund von Chillidas gesamtem künstlerischen Schaffen, dem stets die Auseinandersetzung mit dem Raum und seinen Variationen zu Grunde lag. Neben der Frage nach dem Denkmalcharakter des Werkes soll es dahingehend untersucht werden, wie Chillida darin seine Auffassung von Raum umsetzt. Auch wenn die Bezüge der Platzgestaltung auf Peña Gancheguis vorangehende Interventionen im öffentlichen Raum thematisiert werden, liegt der Schwerpunkt darin, nach dem Stellenwert der *Plaza de los Fueros* in Chillidas Œuvre zu fragen.

An dieser Stelle drängt sich eine kurze Bemerkung zum Gebrauch der Schreibweise auf, da im Baskenland das Baskische, Spanische und Französische nebeneinander existieren. Der Autorin erscheint – ohne sich in irgendeiner Weise hinsichtlich des baskischen Konflikts positionieren zu wollen – in einer Arbeit über ein Werk, das als Hommage an das baskische Volk zu verstehen ist, die Verwendung der baskischen Schreibweise von Orten und Namen angemessen. Nur bei der jeweils ersten Erwähnung soll die politisch korrekte Nennung beider Varianten erfolgen. (Hier ist anzumerken, dass bei baskischen Vor- und Nachnamen jene Schreibweise respektiert wird, die der jeweilige Träger für sich verwendet. Eduardo

Chillida und Luis Peña Ganchegui verwendeten für sich selbst stets die spanische Schreibweise, da die Namen spanischer Herkunft sind. Dennoch soll an dieser Stelle ein Mal die baskische Variante angeführt werden, da sie in pro-baskischen Texten, selbst wenn diese auf Spanisch verfasst sind, teilweise so aufscheinen: Eduardo Txillida und Luis Peña Gantxegi). Auch das Wort „Volk“ bedarf einer kurzen Bemerkung: Während es im deutschen Sprachgebrauch problembehaftet und rassistisch konnotiert ist, fehlt diese Komponente dem baskischen Wort *herri* vollständig. Es meint neben „Volk“ auch „Land“ und ist offen und integrativ gegenüber allen, die im Baskenland leben und arbeiten.¹ Zu den Übersetzungen der Verfasserin aus dem Spanischen ist anzumerken, dass hier weniger die philologische Genauigkeit als die präzise Wiedergabe des Inhalts im Vordergrund steht.

¹ Niebel 2009, S. 11-12.

1. DIE PLAZA DE LOS FUEROS UND IHR THEORETISCHER RAHMEN

Der Darlegung des theoretischen Rahmens der vorliegenden Diplomarbeit soll eine kurze Beschreibung der Platzgestaltung vorangestellt werden, um die Notwendigkeit gewisser Hintergrundinformationen nachvollziehbar zu machen. Eduardo Chillida und Luis Peña Ganchegui gestalteten auf der frei gewordenen Fläche des ehemaligen Marktplatzes im Zentrum von Gasteiz eine weitläufige Platzanlage aus Granit, die ihrem Besucher² gleichzeitig individuelle Abschnitte anbietet (Abb. 1a-f). Die verschiedenen Bereiche des Platzes umfassen einen *Frontón* (Spielfeld für den baskischen Nationalsport *Pilota*), eine Bahn für traditionelle Ochsenwettkämpfe oder zum Tauziehen, eine unterirdische *Bolatoki*-Bahn (Bowlingbahn), ein kleines „Amphitheater“ bestehend aus einfachen ansteigenden Steinstufenbänken für Theater- oder Musikaufführungen und jenen Platzteil im Westen der Anlage, den Chillida als verwinkelte Form vier Meter unter den Boden verlegt hat. Der Platz, der sich aus dem Dreieck ergibt, das die Straßen *Fueros*, *Postas* und *Independencia* formen, ist von zahlreichen Öffnungen und Zugängen her begehbar und wird von den umliegenden Häusern, die heterogen gestaltet und nicht durchgehend auf den Platz ausgerichtet sind, begrenzt.

Der von Chillida geschaffene Kernkomplex (Abb. 1b) zeichnet sich durch Stufen, Nischen und Niveauverschiebungen aus und ist nicht überdacht.³ Seine Umrissmauer ragt etwa sechzig Zentimeter über den Boden hinaus, wodurch die labyrinthhafte Formgebung des Raumes an der Oberfläche des Platzes sichtbar wird. Über Stufen auf der Südseite gelangt man nach unten in den „Platz im Platz“, in dem sich in einer der Nischen das symbolische Herzstück der gesamten Anlage befindet: Eine ca. 1,70 m hohe Stele aus CorTen-Stahl (*Monumento a los Fueros / Monument an die baskischen Sonderrechte*⁴), die trotz ihrer vorwiegend abstrakten Formensprache als Referenz an die heilige Baskische Eiche von Gernika, das Identifikations- und Freiheitssymbol der Basken, verstanden wird (Abb. 2a-c).

² Aus Gründen der einfacheren Lesbarkeit wird hier auf die geschlechtsspezifische Differenzierung, z.B. BesucherIn, verzichtet. Alle entsprechenden Begriffe gelten im Sinne der Gleichbehandlung grundsätzlich für beide Geschlechter.

³ Diese Beschreibung des Platzes bezieht sich auf dessen Zustand nach der Fertigstellung im Jahr 1982 (Einweihung 1981). Der Platz erfuhr während seiner Entstehungsgeschichte grundlegende konzeptionelle Änderungen, herbeigeführt durch heftige Polemiken und Proteste eines Teils der Bevölkerung von Gasteiz. Jedoch fanden diese auch nach der Fertigstellung kein Ende, weswegen es später – hauptsächlich einem Unfall geschuldet – zu tiefgreifenden baulichen Eingriffen in den von Chillida gestalteten Platzteil kam. Auf diese Umbauten und die damit einhergehenden Veränderungen in der Aussage und Wirkung des Platzes, die zum Teil gegen die Vorstellungen seiner Urheber stehen, wird in Kapitel 4 detailliert eingegangen.

⁴ Chillidas Stele für Gasteiz wird in manchen Quellen auch fälschlicherweise als *Homenaje a los Fueros / Hommage an die baskischen Sonderrechte* bezeichnet, z.B. bei Castañer López 2001, S. 117.

Durch die zahlreichen Nutzungsmöglichkeiten des Platzes und seine spezifische Ausrichtung auf die lebendig gebliebenen Volksbräuche der Basken weist er neben der inhaltlichen auch auf formaler Ebene eine enorme Vielfältigkeit auf. Er wird der Geschichte, den Symbolen und Eigenheiten des Landes gerecht und bietet unterschiedlichste Möglichkeiten der Annäherung an sein Thema. Auf diese Weise gelingt Chillida und Peña Ganchegui hier der Ortsbezug auf den verschiedenen Ebenen ebenso wie eine besondere Form der Integration des Besuchers, der zum Benutzer wird. Trotz deutlich unterscheidbarer Handschriften in den zwei großen Teilen der *Plaza de los Fueros* stimmen die beiden in ihrer Auffassung davon, was ein Platz sein und leisten kann, überein. Chillida hat in dieser Zusammenarbeit mit seinem Freund und Architekten den Skulpturenbegriff erneut erweitert und sein skulpturales Konzept auf einen gesamten Platz umgelegt. Die Verweise vom Platz auf andere Werke Chillidas – in Zeichnung, Grafik und Skulptur – sind vielfältig und manifestieren sich beispielsweise im Motiv des Labyrinthischen oder im Konzept des Negativraums. Chillidas Verständnis von Raum und Leere stimmt in weiten Teilen mit den diesbezüglichen Vorstellungen MARTIN HEIDEGGERS überein.⁵ Das „Wegnehmen von Materie“, um den geheimen, verborgenen Ort spürbar zu machen, der Chillida stets faszinierte, erfährt in der *Plaza de los Fueros* eine neue Dimension. Mit dem Werk – in Auftrag gegeben von der Provinzregierung Arabas – sollte den im Mittelalter festgelegten *Fueros* gedacht werden, welche die historische Legitimation der baskischen Nation symbolisieren.⁶ Der Platzgestaltung liegt demnach ein ausdrücklicher Denkmalanspruch zu Grunde, dessen Untersuchung und Hinterfragung das vorrangige Anliegen dieser Arbeit darstellt. Für den wissenschaftlichen Bezugsrahmen dieser Untersuchung gilt es im Folgenden die zentralen Begriffe zu bestimmen und den theoretischen Hintergrund zu umreißen.

1.1 Kunst im öffentlichen Raum / site specificity

Öffentlichkeit ist auf die Gesellschaft bezogen und so wie diese als ständig zu hinterfragender, sich in Transformation befindlicher Begriff zu verstehen. Öffentlich kann nur sein, was allgemein bekannt und verfügbar ist. Ein intensiver Diskurs um den öffentlichen Raum wurde 1962 durch die Arbeit *Strukturwandel der Öffentlichkeit* von JÜRGEN HABERMAS angeregt, der diesen als öffentliche Sphäre innerhalb einer bürgerlich-liberalen Gesellschaft und als einen allen zugänglichen Ort der freien Meinungsbildung und -äußerung sowie der

⁵ Dieser „Geistesverwandtschaft“ widmet sich Kapitel 3.2.

⁶ Die *Fueros* (in der vorliegenden Arbeit mit „baskische Sonderrechte“ übersetzt) basieren auf alten Stammesrechten, die den baskischen Volksvertretern (*Cortes*) seit dem Mittelalter Gewaltentrennung sowie juristische, verwaltungsrechtliche und ökonomische Sonderstellung gewährten. Die Könige waren an die Einhaltung dieser Gesetze durch den Eid unter der Baskischen Eiche von Gernika gebunden. Für detailliertere Ausführungen zu den *Fueros* siehe Kapitel 4.1.

Erörterung gesellschaftlicher Probleme versteht.⁷ Für GRASSKAMP ist der öffentliche Raum dann gegeben, wenn er nicht nur durch viele Menschen genutzt wird und jederzeit frei zugänglich ist, sondern wenn sich in ihm verschiedene Nutzungsmöglichkeiten überlagern und verdichten. Wie seine gesellschaftlichen, politischen und städtebaulichen Rahmenbedingungen ist auch der öffentliche Raum als „Zustand [...] der Verdichtung und Verschränkung von Funktionen“⁸ dem ständigen Wandel unterworfen. HERLEMANN und KADE definieren Öffentlichkeit als „jede Form der gesellschaftlichen, historischen und sozialen Zugänglichkeit bzw. Erreichbarkeit von Kunst.“⁹

CLAUDIA BÜTTNER, Autorin des Standardwerks *Art goes public* und Vertreterin eines integralen Ansatzes des Kunstbegriffs in Bezug auf Öffentlichkeit, zieht den Begriff des *nicht-institutionellen Raumes* vor, den sie folgendermaßen definiert: Der nicht-institutionelle Raum

„unterscheidet sich von Museen und Galerien nicht durch Öffentlichkeit an sich – sind doch diese Räume keineswegs nichtöffentlich. Der von den Projekten genutzte Stadtraum und die alltäglichen Lebensbereiche sind statt dessen dadurch gekennzeichnet, daß sie verschiedenen Ansprüchen und Inbesitznahmen offenstehen. Sie sind nicht für bestimmte Funktionen institutionalisiert.“¹⁰

BÜTTNER weist auf den Unterschied der Nutzerschichten von Institutionen wie Museen und dem nicht-institutionellen, öffentlichen Raum hin. Die Öffentlichkeit der Museumsbesucher bringt ein ohnehin gegebenes Interesse an Kunst mit und gestaltet sich diesbezüglich homogen, während die Öffentlichkeit auf der Straße oder auf öffentlichen Plätzen durch Heterogenität und großteils nicht vorhandene Kunstexpertise gekennzeichnet ist.¹¹ Hier wird von einer Vielzahl an partiellen Öffentlichkeiten gesprochen, die jeweils unterschiedliche Interessen und Vorbildung sowie verschiedene Auffassungen von Kunst und Erwartungshaltungen mitbringen.¹² So zeigt sich, dass jeder Ort zum Ort der Kunst und grundsätzlich jeder Passant zum Publikum werden kann. Die Aufgaben der Kunst im nicht-institutionellen Raum sind äußerst komplex und reichen von der Gestaltungsaufgabe und Belebung des Stadtbilds über die Schaffung von Kommunikationsräumen bis hin zur politischen Stellungnahme.

Was in dieser gestrafften Begriffsbestimmung von öffentlichem Raum nur erwähnt werden soll, ist die erst nach der Entstehung der in dieser Arbeit besprochenen Platzanlage einsetzende Entwicklung, dass sich der Begriff von Öffentlichkeit durch die Verbreitung der elektronischen Medien massiv verändert hat bzw. durch diese vielleicht sogar abgelöst

⁷ Habermas zit. nach Lewitzky 2005, S. 49.

⁸ Grasskamp 1997, S. 11.

⁹ Herlemann / Kade 1996, S. 11.

¹⁰ Büttner 1997, S. 10.

¹¹ Büttner 1997, S. 10.

¹² Herlemann / Kade 1996, S. 14.

wurde. Die Grenze zwischen öffentlichem und privatem Raum verschwimmt. Das Internet mit seinen virtuellen Plätzen ist heute der öffentlichste aller Räume und der von RICHARD SENNETT bereits Anfang der 70er Jahre proklamierte *Verfall des öffentlichen Lebens*¹³ ist spätestens heute Realität.

Kaum eine Diskussion ist in den letzten ca. 40 Jahren in der Kunstwissenschaft so kontrovers geführt worden wie jene um Kunst im öffentlichen Raum.¹⁴ In diesem Abschnitt soll das Verhältnis zwischen der Öffentlichkeit und der für sie bestimmten Kunst beleuchtet werden. Traditionell wurden Skulpturen stets für bestimmte Situationen geschaffen. Das ändert sich jedoch mit dem Autonomieanspruch der Moderne, als das Kunstwerk als autonom, heimatlos und nur vom Künstler zu legitimierend verstanden werden will, nicht zuletzt um seine Zirkulation am Kunstmarkt zu ermöglichen.¹⁵ Auch KRAUSS spricht von „einer Art Ort- oder Heimatlosigkeit“ der Skulptur dieser Zeit und sieht in der Minimal Art, die durch das explizite Thematisieren ihrer eigenen Wahrnehmungsbedingungen die Frage nach dem formalen Ortsbezug in die Diskussion der zeitgenössischen Kunst einführt, eine diesbezügliche Übergangsposition, der jedoch noch das „ortslose“ Paradigma anhaftet. Für KRAUSS beginnt die wirklich ortsspezifische Skulptur in dem Moment, als sie sich vom Sockel befreit und sich „im erweiterten Feld“ in Richtung der Landschaft oder Architektur ausdehnt, wie beispielsweise bei den nordamerikanischen Künstlern der *Land Art*.¹⁶

Die Forderung nach Ortsgebundenheit von Skulptur wurde laut GRASSKAMP Anfang der 80er Jahre deshalb laut, da der Autonomieanspruch von Kunst, der einen Ortsbezug oder eine öffentliche Funktion geradezu negiert, oftmals Konflikte mit der Öffentlichkeit zur Folge hatte. Jeder öffentliche Platz habe bereits eine Definition und werde sozial genutzt bevor der Künstler ankommt, daher müsse Kunst im öffentlichen Raum durch Ortsbezug und durch eine öffentliche Funktion legitimiert werden. GRASSKAMP spricht in diesem Zusammenhang von der Diskrepanz zwischen der künstlerischen und der kulturellen Raumdefinition.¹⁷ Diese Kritik, die im Laufe der 80er Jahre immer massiver wurde, bezog sich allen voran auf die sogenannten *drop sculptures*: willkürlich platzierte, meist abstrakte Plastiken aus Eisen, Bronze, Stahl oder Beton, die keine Beziehung zu ihrem Publikum oder dem Kontext ihres

¹³ Richard Sennett, *The Fall of Public Man*, New York 1974; ins Deutsche übersetzt von Reinhard Kaiser, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt/Main 1986.

¹⁴ Für diesen Terminus pflegt der amerikanische Sprachgebrauch die treffendere Bezeichnung *public art*.

¹⁵ Crimp 1996, S. 169.

¹⁶ Krauss 1978, S. 277-290. Wenn Krauss von diesem Übergang spricht, den sie ungefähr zwischen 1968 und 1970 ansiedelt, verwendet sie als eine der ersten den Begriff *Postmoderne*.

¹⁷ Podiumsgespräch 1988, S. 116. Grasskamps Äußerung ist einem Podiumsgespräch zum Thema *Skulptur und öffentlicher Raum* entnommen, das am 12. Mai 1988 im Rahmen des internationalen Symposiums *La Piazza* (11.-14. Mai 1988) in Stuttgart geführt wurde. Teilnehmer des Gesprächs waren u.a. Eduardo Chillida, Walter Grasskamp, Hans Hollein und Richard Serra. Für eine ausführliche Untersuchung der Frage nach der Legitimation der Kunst, den öffentlichen Raum zu besetzen, siehe Walter Grasskamp (Hg.), *Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum*, München 1989.

Aufstellungsortes suchten. Daher wurden sie von der Öffentlichkeit oft nur als Störfaktor empfunden und nicht selten wurden sie Ziel von Vandalismus (wobei Graffiti noch als harmloseste Erscheinungsform des Vandalismus verstanden wird). Als Maßnahme gegen diese Praxis des „Fallenlassens“ von austauschbaren Skulpturen fand das Konzept der *site specificity* Eingang in den Diskurs, das die Untrennbarkeit von Kunstwerk und Ort bezeichnet. So beziehen sich ortsspezifische Arbeiten auf die ästhetischen, sozialen und historischen Bedingungen ihres Aufstellungsortes und ermöglichen dadurch eine neue Wahrnehmung oder sogar Neudefinition desselben. Eine zentrale Position in der Diskussion um *site specificity* nimmt JEAN-CHRISTOPHE AMMANN 1984 mit seinem *Plädoyer für eine neue Kunst im öffentlichen Raum*¹⁸ ein. Darin vertritt er die Ansicht, dass Kunst unterhalb der Wahrnehmungsschwelle „Kunst“ auftreten müsse, um sich so in den Ort einzufügen:

*„Radikal gesehen müsste ein im öffentlichen Raum arbeitender Künstler den Punkt anstreben, an welchem sein Werk als solches gar nicht mehr in Erscheinung tritt, obwohl es in sich selbst existent ist. Der Künstler, der seine Persönlichkeit in Ausstellungsräumen zu Recht als das unverfälschte Eigene zum Ausdruck bringt, wird im öffentlichen Raum aufgefordert, zurückzutreten.“*¹⁹

AMMANN fordert, Künstler sollen durch ihre Werke der Stadt etwas zufügen, „das gebraucht werden kann und auch benötigt wird.“²⁰

Eine tiefgreifende Diskussion um die wirkliche Tragweite der *site specificity* wurde 1989 durch die Debatte um Richard Serras *Tilted Arc* losgetreten. Serra wehrte sich mit den Worten „to move the work is to destroy the work“ vehement gegen eine Umversetzung der Skulptur von der New Yorker Federal Plaza und brachte damit die Idee der Ortsspezifität auf den Punkt.²¹ Der Begriff *site specificity* erfuhr verschiedene Ausprägungen entlang der Entwicklung von Kunst im öffentlichen Raum.²² So entwickelte er sich von primär formalen Bezügen zum Aufstellungsort wie z.B. bei Richard Serra hin zur inhaltlichen Bezugnahme auf mögliche Zielgruppen und zur *sozialen Plastik*, bis schließlich statt der Produktion die raumbezogene Rezeption eines Kunstwerks im Vordergrund stand. Die heutige Auffassung von Ortsbezogenheit wird im Lexikoneintrag von BUTIN zur Kunst im öffentlichen Raum deutlich, in dem er diese hinsichtlich ihrer künstlerischen Auffassung von Ort in drei Gruppen aufteilt: der Ort als formales Gebilde, als sozialer oder funktionaler Raum.²³

¹⁸ Erstmals erschienen in: Parkett, Nr. 2 1984, S. 4-35. Hier zitiert als: Ammann 1987.

¹⁹ Ammann 1987, S. 9.

²⁰ Ammann 2000, S. 122.

²¹ Crimp 1996, S. 165. Zum „Fall *Tilted Arc*“ siehe auch Benjamin Buchloh, Vandalismus von oben. Richard Serras *Tilted Arc* in New York, in: Walter Grasskamp (Hg.), Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum, 3. Auflage (urspr. 1989), München 2000, S. 103-119.

²² Miwon Kwon formuliert 2002 eine allgemeingültige Strukturierungsmöglichkeit des Diskurses zum Thema Kunst im öffentlichen Raum und unterscheidet die drei Paradigmen *art-in-public-places*, *art-as-public-space* und *art-in-public-interest* (*new genre public art*). Kwon 2002, S. 60.

²³ Butin 2002, S. 154.

Was in dieser nur als Abriss zu verstehenden Darstellung des Themas von Kunst im öffentlichen Raum gezeigt werden sollte, ist dessen Vielschichtigkeit. Auf ein Kunstwerk im öffentlichen Raum – sowohl auf Entstehung als auch Rezeption – wirken die unterschiedlichsten (kultur-)politischen, gesellschaftlichen, ökonomischen und formalen Faktoren ein, die selbst wiederum einem ständigen Wandel unterliegen. Diese führten ab den 90er Jahren in vielen europäischen Ländern dazu, dass eine alte Ausprägung der Kunst im öffentlichen Raum wieder aufgegriffen wurde: jene der Denkmalskunst.

1.2 Denkmal

Das Denkmal als erste Form von nicht-architekturbezogener Skulptur im Außenraum unterliegt mit dem Eintritt der Skulptur in die Moderne ebenfalls einem grundlegenden Wandel. Nur wenige Begriffe sind so offen und heterogen wie jener des Denkmals. Das Wort „Denkmal“ ist seit dem 16. Jh. in der deutschen Sprache belegt, MARTIN LUTHER führte es mit seiner Übersetzung der Bibel ein. Es handelt sich dabei um die Lehnübertragung für das griechische „mnemosynon“, das so viel bedeutet wie „Gedächtnishilfe“. Als Übersetzung für das lateinische „monumentum“ (monēre = gemahnen, erinnern) meint es „Erinnerungszeichen“. Das im „Denkmal“ enthaltene „Mal“ im Sinn von „durch Verfärbung, Erhöhung oder Vertiefung sich abhebende Stelle, Zeichen, Markierung“ unterstreicht die schließlich gängige Bedeutung des Terminus.²⁴ Für SCHNETTLER ist an einem Denkmal zentral, dass dieses eine Sprache aufweisen sollte, die so lange wie möglich verständlich bleibt um die Inhalte optimal zu vermitteln. Ein Denkmal zeichne sich außerdem durch seine quantitative Größe und die Benutzung eines Materials aus, das möglichst hart, witterungs- und umweltresistent beschaffen ist, um dem Ewigkeitsanspruch Rechnung tragen zu können.²⁵

MITTIG liefert in seiner Begriffsbestimmung des Denkmals bereits dessen Bedeutung für den gesellschaftlichen Meinungsbildungsprozess durch die Weiterwirkung des Historischen auf das Kollektiv mit:

„Das Denkmal ist ein in der Öffentlichkeit errichtetes und für die Dauer bestimmtes Kunstwerk, das an Personen oder Ereignisse erinnern und aus dieser Erinnerung einen Anspruch seiner Urheber, eine Lehre oder einen Appell an die Gesellschaft ableiten und historisch begründen soll.“²⁶

²⁴ Duden Band 7 Etymologie, Mannheim / Wien / Zürich 2007, Stichwort „Denkmal“, S. 140. Die spanische Bezeichnung *monumento* für Denkmal ist dem lateinischen Ursprung des Wortes sehr nahe.

²⁵ Schnettler 1991, S. 43.

²⁶ Mittig 1987, S. 488.

Er unterscheidet damit zwischen dem „Denkmal im engeren Sinne“, dem schon bei seiner Entstehung die Funktion des Erinnerns zugedacht wird, und dem „Denkmal im weiteren Sinne“, das jeder kunst-, kultur- oder allgemeingeschichtlich bedeutsame Gegenstand sein kann wie ein Baudenkmal oder ein anderes Objekt der Denkmalpflege.²⁷ KLUXEN zieht in seiner Definition von Denkmal dem Gedenken, dem Andenken, der Erinnerung die Bezeichnung „Vergegenwärtigung“ vor, die in der Erinnerung eine dauernde Bedeutung ermöglicht. Für ihn ist öffentliche und dauerhafte Vergegenwärtigung der soziale Sinn des Denkmals. Er deutet Denkmäler als „durch Kunst (in weitem Sinne) gestaltete und auf Dauer im öffentlichen Raum errichtete Male – ‚gebaute‘ Körper –, durch die wir individuelle Momente unserer gemeinsamen Geschichte, die wir als gesellschaftsbestimmend festhalten wollen, symbolisch vergegenwärtigen.“²⁸ Auch für ASSMANN spielt der Bezug auf die Vergangenheit als Wegweiser für spätere Zeiten eine entscheidende Rolle. Sie definiert Denkmal als „performativen Text“²⁹: „[Denkmäler] sind zur Hälfte Erinnerung an etwas Vergangenes und zur anderen Hälfte Anspruch auf etwas Kommendes.“³⁰

HEINRICHS Definition, die er „Grundformel des Denkmals“ nennt, bezieht sich auf jenes Konzept von Denkmal, das dem gewandelten Denkmalverständnis ab den 80er Jahren des 20. Jh. Rechnung trägt und vor dem Hintergrund des Paradigmenwechsels in der Kunst im öffentlichen Raum zu verstehen ist:

*„Ort + Zeichen + Widmung = Denkmal“.*³¹

Jedoch war die Entwicklung vom Reiterstandbild, das lange für den Inbegriff eines Denkmals gehalten wurde, bis zum zeitgenössischen Denkmal eine langwierige, die allerdings nicht nur politischen Veränderungen geschuldet ist, sondern vor allem auch auf künstlerischer Ebene vorangetrieben wurde. Grundlegend für das Formenrepertoire des gesamten abendländischen Denkmals sind die aus der ägyptischen Kultur stammenden Formen wie Obelisk und Pyramide sowie die Formen von Mausoleum, Personen- und Reiterdenkmal, Triumphbogen und Ehrensäule, die aus der griechischen bzw. römischen Antike übernommen wurden.³² In früheren Jahrhunderten stand die ideologische Komponente des Denkmals im Vordergrund. Denkmäler dienten Herrschern zur eigenen Glorifizierung und waren Repräsentationsmedien sowohl kirchlicher als auch weltlicher Macht. Nicht selten

²⁷ Diese Differenzierung geht auf das Enzyklopädische Handbuch für gebildete Stände von 1816 zurück und wurde bis heute tradiert. Mittag 1987, S. 457. Zur Unterscheidung verschiedener Gruppen von Denkmälern siehe Albrecht Graf Egloffstein, Das Denkmal. Versuch einer Begriffsbestimmung, in: Ekkehard Mai (Hg.), Denkmal – Zeichen – Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute, München 1989, S. 38-41.

²⁸ Damit bezieht er sich eher auf Ereignis- als auf Personendenkmäler. Kluxen 1989, S. 30-31.

²⁹ Assmann A. 1993, S. 55.

³⁰ Assmann A. 1993, S. 57.

³¹ Heinrich leitet diese Grundformel im Einleitungsteil seiner Arbeit „Strategien des Erinnerns“ her. Heinrich 1993, S. 24.

³² Heinrich 1993, S. 13.

wurden sie dazu benutzt, dem „Publikum“ herrschaftskonforme Geschichtsinterpretation, wenn nicht gar Geschichtsfälschung vorzusetzen und Einigkeit zu suggerieren. Ein Denkmal gibt zu jeder Zeit Auskunft über das Geschichtsverständnis seiner Auftraggeber. Zudem ist zu berücksichtigen, dass die Auftragssituation, in die Denkmäler im Unterschied zu autonomen Kunstwerken eingebunden sind, das künstlerische Resultat beeinflussen.³³ Denkmäler sind also immer unter Berücksichtigung der politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen zu betrachten, die zu ihrer Entstehungszeit herrschten. Da diese einem ständigen Wandel unterliegen, haben sich auch Thema und Funktion des Denkmals im Lauf der Zeit ständig verändert.

Im 19. Jh. setzte mit dem demokratischen Denkmalverständnis eine regelrechte Denkmalwut ein, die in der Errichtung unzähliger Denkmäler für Dichter, Künstler, Wissenschaftler und andere Vertreter eines Bürgertums Ausdruck fand, für das Leistung höheren Wert hatte als durch Geburt erworbene Würden.³⁴ Dieses bürgerliche Denkmal trug entscheidend zu unserer heutigen Auffassung von Denkmal bei. Seit der Wende zum 20. Jh., spätestens mit den 20er Jahren, kam es zur Entwicklung des abstrakten Denkmals, wobei zwei verschiedene Vorgänge zu den neuen, ungegenständlichen Denkmalformen führten: Zum einen wurden Figurendenkmäler, Denkmalzeichen und Denkmalarchitektur abstrahierend abgewandelt und zum anderen wurden neu entwickelte Motive, teilweise aus der abstrakten Malerei und Plastik, in die Denkmalkunst eingeführt und zu Trägern entsprechender Bedeutungen gemacht. Vom ungegenständlichen Denkmal erwartete man sich Schlichtheit und zeitlose Wirkung.³⁵ Sein Wert war dennoch bis in die 70er Jahre umstritten, da man grundsätzlich daran zweifelte, dass die Ungegenständlichkeit der Aufgabe eines Denkmals überhaupt Rechnung tragen könne.³⁶

Das Mahnmal ist eine Sonderform des Denkmals, dessen Funktion durch seine Widmung näher bestimmt wird. „Mahnen“ meint dabei warnen und an einen Sachverhalt erinnern, dessen Wiederholung verhindert werden soll. Nach dem zweiten Weltkrieg wandelten sich die Ansprüche an das Denkmal und der Begriff „Mahnmal“ erhielt eine neue Bedeutung, wobei die Aufforderung, die Gewalt nicht zu vergessen, und die Verpflichtung, die Geschehnisse als Mahnung für die Gegenwart zu begreifen, an vorderste Stelle rückten. So

³³ Heinrich betont außerdem, dass das Denkmal in der Moderne die einzige Form von Kunst – abgesehen von Architektur – ist, die einen Auftraggeber voraussetzt, während dies bis weit ins 19. Jh. auf beinahe alle Kunstwerke zutrifft. Heinrich 1993, S. 8.

³⁴ Mittig 1987, S. 461.

³⁵ Mittig 1972, S. 469-470 und Mittig 1987, S. 481.

³⁶ Mittig konstatierte auf dem Kunsthistorikerkongress von Budapest 1969 dem abstrakten Denkmal ein schlechteres Abschneiden hinsichtlich Deutlichkeit und Verständlichkeit als seiner gegenständlichen Ausprägung. Es sei jedoch eben auf Grund der Tatsache, dass es kein voll geeignetes Zeichen für festgelegte Inhalte sei, ein Zeugnis einer Gesellschaft, die eine Vielheit von Meinungen toleriere. Nur in solch einem Umfeld habe sich das ungegenständliche Denkmal durchsetzen können. Mittig 1972, S. 473-474. Selbst 1987 betont Mittig noch die Gefahr des abstrakten Denkmals, die darin läge, dass es auf Grund der fehlenden Verbildlichung von Informationen über das Erinnerte Raum für beliebige Interpretationen und Mystifikationen ließe. Mittig 1987, S. 483.

versteht man unter einem Mahnmal heutzutage meist ein Denkmal, das an den Zweiten Weltkrieg und die Verbrechen der Nationalsozialisten erinnert. Der Begriff „Gedenkstätte“ wird oft synonym gebraucht. Dennoch gibt es sowohl im Sprachgebrauch wie in der wissenschaftlichen Beschäftigung keine deutliche Abgrenzung der Begriffe Denkmal, Mahnmal und Gedenkstätte.³⁷

Nach der Abwendung vom Denkmal, das in den 60er Jahren in den westlichen Demokratien zu beobachten war,³⁸ kam es seit der Mitte der 80er Jahre zu einem beinahe explodierenden Interesse für Denkmäler, von denen ein Großteil als eine Manifestation kollektiven Willens im öffentlichen Auftrag errichtet wurde. Die Vorstellungen darüber, was ein Denkmal zu leisten imstande ist und wie es wirken soll, vollzogen eine neuerliche Wandlung und waren nun heterogener denn je, sodass es *das* Denkmal nicht mehr gab.³⁹ HEINRICH erstellte anhand des Wettbewerbs für eine jüdische Gedenkstätte in Bonn eine Typologie von Wirkungsideen,⁴⁰ die sich um eine intensivere Auseinandersetzung mit der Geschichte bemühen anstatt nur Zeichen zu sein, das einen Erinnerungsprozess in Gang setzt oder Gefühle wie Ehrfurcht oder Andacht evoziert. Dieser Katalog der Wirkungsideen beinhaltet folgende Konzepte von Denkmal: Erlebnisraum, didaktischer Ort, Weihestätte, Ort der Überwältigung, Ort der Kontemplation, entleerter Ort, Ort der Kommunikation, Ort der Solidaritätsbekundung, Ort als Zeichenträger.

Somit entwickelte sich das Denkmal im 20. Jh. von seiner traditionellen Form mit einem politisch konservativen Funktionsbegriff hin zu seiner zeitgenössischen Auffassung, in der es dem Betrachter eine individuelle Erfahrung anbietet und somit persönliche „Denkmalarbeit“ ermöglicht. Das Denkmal definiert sich heute als „Impulsgeber zur kritischen Auseinandersetzung, eine Reibungsfläche der öffentlichen Diskussion“⁴¹. HEINRICH beschreibt diese Entwicklung in verdichteter Form mit dem Dreierschritt „Gedenken – Mahnen – Denken“.⁴² Die vermehrte Denkmalsetzung seit den 80er Jahren ist auf gesellschaftlicher Ebene einem breiten Interesse an der Geschichte des Nationalsozialismus und deren Aufarbeitung geschuldet. Ebenso bezieht sich ein großer Teil des Denkmaldiskurses der letzten drei Jahrzehnte auf Holocaust-Mahnmale. In den 90er Jahren, lange nach Entstehung der in dieser Diplomarbeit besprochenen *Plaza de los Fueros*, prägte

³⁷ Heinrich 1993, S. 15-17.

³⁸ Das Ende des Denkmals findet beispielsweise Ausdruck in den Persiflagen von Edward Kienholz (*Portable War-Memorial*, 1968) oder Claes Oldenburg (z.B. *Wäscheklammer*, 1974). Joseph Beuys' *Straßenbahnhaltestelle* aus 1976 ist ein Beispiel für die Auseinandersetzung des Bereichs Installation / Environment mit dem Denkmal. Heinrich 1993, S. 19-24.

³⁹ Heinrich 1993, S. 161-164.

⁴⁰ Unter Wirkungsidee versteht Heinrich die Vorstellungen, die sich Künstler und Architekten von der Funktionsweise eines Denkmals machen. Heinrich 1993, S. 47-82.

⁴¹ Heinrich 1993, S. 162.

⁴² Heinrich 1993, S. 8.

JAMES YOUNG in der Diskussion um ein weiterentwickeltes Denkmalkonzept den Begriff des *Counter-Monument*⁴³, das die Reduzierung des Betrachters zum passiven Zuschauer strikt ablehnt und den Ort der Erinnerung als den Raum zwischen Mahnmal und Betrachter, zwischen dem Betrachter und seiner Erinnerung auffasst.⁴⁴

1.3 Kulturelles Gedächtnis und kollektive Identität

Der Wandel in den Denkmälern der 80er Jahre ist dem Übergang vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis geschuldet, wie JAN ASSMANN in seiner Gedächtnistheorie⁴⁵ speziell im Bezug auf Holocaust-Mahnmale ausführt. Mit den Zeitzeugen beginnt vierzig Jahre nach einem historischen Ereignis auch die Erinnerung an authentische Erfahrungen auszusterben, wodurch die Gesellschaft immer mehr auf medial vermittelte Erfahrungen angewiesen ist. Diese konstituieren das kulturelle Gedächtnis, das nach etwa achtzig Jahren, mit dem Ableben des letzten Zeitzeugen, am Ende dieses Transformationsprozesses steht. Für das kulturelle Gedächtnis zählt nicht faktische, sondern nur erinnerte Geschichte.⁴⁶

ASSMANN stützt sich in seinen Ausführungen auf die Theorie des kollektiven Gedächtnisses⁴⁷, die zu Beginn des 20. Jh.⁴⁸ vom französischen Philosophen und Soziologen MAURICE HALBWACHS formuliert wurde. Diese beruht auf der Annahme, dass individuelles Gedächtnis sozial bedingt sei und begreift den Rückgriff auf einen sozialen Bezugsrahmen als unabdingbare Voraussetzung für jede individuelle Erinnerung.⁴⁹ Soziale Gruppen oder Kulturgemeinschaften seien durch Interaktion, Kommunikation, Medien und Institutionen zu einer gemeinsamen Gedächtnisleistung fähig, welche die Grundlage für ein gruppenspezifisches Verhalten bilde.⁵⁰

⁴³ Siehe z.B. James Young (Hg.), *The art of memory. Memorials in history*, München 1994.

⁴⁴ Young 2002, S. 140.

⁴⁵ Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992.

⁴⁶ Assmann 1992, S. 50-52.

⁴⁷ Maurice Halbwachs, *Das kollektive Gedächtnis*, Frankfurt/Main 1991 (das französische Original *La mémoire collective* erschien 1950).

⁴⁸ Einen zweiten Traditionsstrang der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem kollektiven Gedächtnis bildet Aby Warburgs kulturhistorische Beschäftigung mit einem europäischen Bildgedächtnis (Stichwort „Pathosformeln“), wobei dieser anders als Halbwachs keine allgemeine Theorie oder Systematik hinterlässt. Für sämtliches publikationsfähiges Material aus Warburgs Nachlass siehe: Horst Bredekamp u.a. (Hg.), *Aby Warburg. Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, Berlin 1998.

⁴⁹ Seine erste Studie zur sozialen Bedingtheit der Erinnerung veröffentlichte Halbwachs bereits 1925 (*Les cadres sociaux de la mémoire*) und stellte sich damit beispielsweise gegen die Ansichten Henri Bergsons und Sigmund Freuds, die Erinnerung als einen rein individuellen Vorgang auffassen.

⁵⁰ Eine zusammenfassende Einführung zum Thema kollektives Gedächtnis liefert das Handbuch: Astrid Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart / Weimar 2005.

Die Theorie des *kulturellen Gedächtnisses* von ALEIDA und JAN ASSMANN stellt ein umfassendes Konzept zum Thema Gedächtnis dar, das seit seiner Einführung Ende der 80er Jahre in besonderer Weise die Zusammenarbeit der unterschiedlichsten Disziplinen in Geistes-, Sozial- und Naturwissenschaften ermöglicht.

„Unter dem Begriff kulturelles Gedächtnis fassen wir den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern und -Riten zusammen, in deren Pflege sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewusstsein von Eigenheit und Eigenart stützt.“⁵¹

Das kulturelle Gedächtnis muss also stets durch spezielle Riten und Feste geformt werden, um die gemeinschaftlichen Erinnerungen lebendig zu halten. ALEIDA ASSMANN weist darauf hin, dass sich Erinnerungen sowohl in der kleinen Wir-Gruppe der Familie oder dem Freundeskreis als auch in der großen Wir-Gruppe der Nation durch ihren emotionalen Gehalt festigen:

„Emotionen sind die Aufmerksamkeitsverstärker, die auch zur Stabilisierung der Erinnerungen beitragen. Gemeinsam ist ihnen ebenfalls, dass die Erinnerungen, die ausgewählt werden, die Identität der Gruppe stärken, und die Identität der Gruppe die Erinnerungen befestigt; mit anderen Worten: das Verhältnis zwischen Erinnerung und Identität ist zirkulär.“⁵²

Eine zentrale Funktion des Vergangenheitsbezugs innerhalb von Wir-Gruppen ist Identitätsbildung⁵³. MÖRSCH schlägt folgende Begriffsbestimmung von Identität vor:

„[Identität] meint die Eigenschaft jeder Sache und Person, am unverwechselbarsten sich selbst ähnlich zu sein, mit nichts auf der Welt mehr übereinzustimmen als mit sich selbst oder, anders ausgedrückt, sich von allen anderen Sachen oder Personen erkennbar zu unterscheiden.“⁵⁴

JAN ASSMANN definiert Identität als „Sache des Bewusstseins, d.h. des Reflexivwerdens eines unbewussten Selbstbildes. Das gilt im individuellen wie im kollektiven Leben.“⁵⁵ Er versteht unter kollektiver oder Wir-Identität weiters

„das Bild, das eine Gruppe von sich aufbaut und mit dem sich deren Mitglieder identifizieren. Kollektive Identität ist eine Frage der Identifikation seitens der beteiligten Individuen. Es gibt sie nicht ‚an sich‘, sondern immer nur in dem Maße, wie sich bestimmte Individuen zu ihr bekennen. Sie ist so stark oder schwach, wie sie im Bewusstsein der Gruppenmitglieder lebendig ist und deren Denken und Handeln zu motivieren vermag.“⁵⁶

⁵¹ Assmann 1988, S. 15.

⁵² Assman A. (o.J.), S. 2.

⁵³ Für eine Einführung zum Thema Identität und dessen Erforschung in den unterschiedlichsten Disziplinen siehe Aleida Assmann / Heidrun Frieze (Hg.), *Identitäten*, Frankfurt/Main 1998.

⁵⁴ Mörsch 2005, S. 12.

⁵⁵ Assmann 1992, S. 130.

⁵⁶ Assmann 1992, S. 132.

Kollektive Identität ist also nichts von vornherein Gegebenes. JAN ASSMANN unterscheidet hier zwischen „Grundstrukturen“ und „Steigerungsformen“, wobei Grundstrukturen „irreduzible Grundbedingungen des Menschseins überhaupt“ sind, wie Kultur und Gesellschaft.⁵⁷ Die Tatsache, dass ein Individuum diesen zugehörig ist und dessen Ich-Bewusstsein von diesen Strukturen geprägt ist, hat jedoch nicht notwendigerweise ein Wir-Bewusstsein, also ein Gefühl der Zusammengehörigkeit, zur Folge. Die reine Zugehörigkeit bezeichnet ASSMANN als „eine Selbstverständlichkeit unterhalb der Schwelle eines bewussten und handlungsgeleiteten Selbstbildes.“⁵⁸ Um die Zugehörigkeit zur Zusammengehörigkeit zu steigern, gibt es laut ASSMANN zwei Möglichkeiten: einerseits die „Bewusstmachung“, beispielsweise in Form von Initiationsriten und andererseits die „Bewusstwerdung“, die etwa durch die Konfrontation mit anderen Gesellschaften oder Lebensformen herbeigeführt werden kann. Nach ASSMANN bezeichnet eine kollektive Identität demnach „eine reflexiv gewordene gesellschaftliche Zugehörigkeit.“ Kulturelle Identität wird entsprechend als „reflexiv gewordene Teilhabe an bzw. das Bekenntnis zu einer Kultur“ verstanden.⁵⁹

Eine Wir-Gruppe gründet wie oben erwähnt nicht auf faktischer Geschichte sondern auf dem gemeinsam Erinnerten. Weiters erfolgt Identifikation mit einer Wir-Gruppe nicht nur durch gemeinsam Erlebtes, sondern auch durch gemeinsame Vorstellungen oder auch Mythen, die durch öffentliche Sichtbarmachung gestärkt werden. ANDERSON bezeichnet eine solche Gemeinschaft als *imagined community*, da sich ihre Mitglieder nicht alle kennenlernen können und deren Zusammengehörigkeitsgefühl somit nicht auf alltäglicher Face-to-Face Interaktion aufbaut.⁶⁰ Einen wichtigen Beitrag zur Identität einer Wir-Gruppe leisten oftmals besonders traditionelle und für die Gruppe typische Sportarten. Für LINCOLN ALLISON, der eine Studie zu *Sport and Nationalism* vorgelegt hat, ist die Verbindung zwischen Sport und Nation nicht wegzudenken:

„...it is equally apparent that sport can act in an important catalytic way with respect to nationalism [...] There are many cases in which it would be more reasonable to infer that national sport had helped a nationalist cause than that it has hindered or made no difference.“⁶¹

Auf den Begriff der Nation und dessen Bedeutung im konkreten Fall des baskischen Volkes wird in Abschnitt 4.1 näher eingegangen.

⁵⁷ Assmann 1992, S. 133.

⁵⁸ Assmann 1992, S. 134.

⁵⁹ Assmann 1992, S. 134.

⁶⁰ Anderson 1991, o.S.

⁶¹ Allison 2002, S. 351.

2. CHILLIDAS RAUMBEGRIFF – RAUM UND LEERE

2.1 Entwicklung des Raumbegriffs

Chillidas gesamtes künstlerisches Schaffen kreist um die Beschäftigung mit dem Raum und seinen unterschiedlichen Ausdrucksformen. Immer wieder befragt Chillida den Raum mit Hilfe verschiedenster Fragestellungen, sein Raumbegriff durchläuft mehrere Phasen. Diese Entwicklung, die mit dem Einsatz unterschiedlichster Materialien, wechselnder Formensprache und Arbeitsweise einhergeht, wird im Folgenden dargestellt. Die Grundlagen dieses Überblicks bilden vor allem die erste eingehende Chillida-Monographie von PIERRE VOLBOUDT⁶² aus 1967, ein Katalogtext von THOMAS MESSER⁶³ zur Retrospektive in der Schirn Kunsthalle Frankfurt 1993 sowie die Betrachtungen des baskischen Kunsthistorikers KOSME DE BARAÑANO, dessen Beschäftigung mit dem Werk Chillidas in einer Reihe von Publikationen und Katalogbeiträgen⁶⁴ Niederschlag findet.

Chillida bricht 1947 nach vier Jahren sein Architekturstudium in Madrid ab und besucht die dortige Kunstakademie *Circulo de Bellas Artes*, um Bildhauer zu werden. 1948 zieht er nach Paris, wo erste figürliche Skulpturen in Gips und Stein entstehen, zu denen er in zahlreichen Besuchen im Louvre und in seiner Beschäftigung mit den dortigen antiken griechischen Skulpturen angeregt wird. Dementsprechend archaisch muten diese Arbeiten an, für die der männliche *Torso* von 1948 (Abb. 3) exemplarisch steht.⁶⁵ Chillida fertigt 1950 eine Steinfassung der selben Arbeit und schenkt der Stadt Donostia 1963 eine identische Bronzefassung, die – auf einem hüfthohen Granitsockel platziert – am Berg *Urgull* als Denkmal für Chillidas verstorbenen Freund Pedro Arana, einen ehemaligen Stadtpolitiker, aufgestellt wird. Diese *Homenaje a Pedro Arana* ist Chillidas einzige figurative Skulptur im öffentlichen Raum (Abb. 4).⁶⁶ Das statische, schlichte Fragment eines männlichen Körpers, das aus einem annähernd geometrischen Block heraus gearbeitet ist und doch bereits eine

⁶² Pierre Volboudt, *Chillida* (übersetzt aus dem Französischen von Wolfgang Pehnt), Stuttgart 1967.

⁶³ Thomas Messer, *Der baskische Bildhauer Eduardo Chillida*, in: Ders. (Hg.), *Eduardo Chillida. Eine Retrospektive*, Köln 1993, S. 11-16.

⁶⁴ An dieser Stelle soll nur eine Auswahl genannt werden: Kosme de Barañano, *La obra artística de Eduardo Chillida*, Bilbao 1988; K. de Barañano, *Chillida en San Sebastián*, San Sebastián 1992; K. de Barañano, *Über den Begriff des Raumes im Werk von Eduardo Chillida*, in: Thomas M. Messer (Hg.), *Eduardo Chillida. Eine Retrospektive*, Köln 1993, S. 17-25; K. de Barañano, *Die Räume Chillidas*, in: Ders. / Sylvia Weber (Hg.), *Spanische Kunst am Ende des Jahrhunderts*, Sigmaringen 1999, S. 67-69; K. de Barañano, *Elogio del fuego*, in: Ders. (Hg.), *Eduardo Chillida. Elogio del hierro*, Valencia 1998, S. 9-55; K. de Barañano, *Geometría y tacto: La escultura de Eduardo Chillida 1948-1998*, in: Ders. (Hg.), *Chillida 1948-1998*, Madrid 1999, S. 15-59.

⁶⁵ de Barañano widmet dem *Torso* in seiner ersten Chillida-Monographie ein ganzes Kapitel, wobei er sich im Titel auf die Steinfassung von 1950 bezieht: Kosme de Barañano, *Análisis del Torso de 1950*, in: Ders., *La obra artística de Eduardo Chillida*, Bilbao 1988, S. 37-42.

⁶⁶ de Ugalde 1975, S. 158. Maße von *Homenaje a Pedro Arana*: 63,5 x 32 x 20 cm, Sockel mit der Inschrift „Pedro Arana Aizpurua 1963“: 85 x 51 x 48 cm.

erste Abwendung vom Figurativen erkennen lässt, weist mit seinem hermetisch geschlossenen Volumen den ihn umgebenden Raum ab. Es bezieht seine geballte Kraft aus der Uniform, aus der es der Künstler erlöst hat.⁶⁷ Chillida äußert sich später über seine Werke dieser Zeit, „bei denen sich alles auf der Oberfläche abspielte“⁶⁸:

„Ich glaubte damals an das Volumen; von ihm, dachte ich, hinge alles ab. Das Volumen, das den Raum ausschloß, bedeutete mir viel.“⁶⁹

Bereits bei diesen frühen Arbeiten wird eines der Werkprinzipien Chillidas deutlich: Er lässt die Bearbeitungsspuren am Material sichtbar, die durch die Offenlegung des Arbeitsprozesses zur Aussage des Werkes beitragen. Dennoch tritt der Arbeitsprozess hinter dem Produkt zurück. Als Chillida 1951 aus Paris nach Donostia zurückkehrt⁷⁰, genauer in den kleinen Nachbarort Hernani, werden beim Transport die meisten seiner Werke zerstört. Gemeinsam mit der für ihn unbefriedigenden Entwicklung in Paris führt dies zu einem künstlerischen Neubeginn. Chillida sucht nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten und findet diese im schwarzen Eisen, in der traditionellen Schmiedekunst des Baskenlandes.⁷¹ Er erlernt dieses für ihn völlig neue Handwerk beim Dorfschmied Manuel Illarramendi in Hernani, der ihm vor und nach dessen Arbeitszeit die Werkstatt zur Verfügung stellt. In Anlehnung an die scheibenförmigen baskischen Grabstelen (Abb. 5) gestaltet Chillida seine erste abstrakte Skulptur, *Ilarik* (bask. für *Stele*, Abb. 6a-b). Auf einem hohen viereckigen Eisenpfeiler ruht ein kreuzartiges, zeichenhaftes Kopfstück, das durch seine fehlende Symmetrie unvertraut erscheint. Der senkrechte Balken ist oberhalb der „Kreuzung“ mit dem waagrechten Balken aus der Mittelachse an die Seite verrückt und greift von dort um ca. 90° gedreht in den Raum aus, um bald nach unten abzuknicken. Der horizontale Balken hingegen knickt auf der anderen Seite, der Breite des Sockelstückes angepasst, nach oben ab und endet dort angeschrägt. In dieser Arbeit wird trotz ihrer noch blockhaften Formensprache bereits ein zentrales Charakteristikum von Chillidas künstlerischem Ausdruck deutlich: das Ausgreifen des Werkes in den umliegenden Raum und die Einbeziehung desselben. Auch von diesem Werk fertigt Chillida später weitere Fassungen in anderen Materialien: *Ilarik II* aus Holz entsteht 1954 (Abb. 7) und die Granitfassung *Monumento a Fleming* wird 1990 an der *La Concha*-Promenade in Donostia als Widmung für

⁶⁷ Volboudt 1967, S. XIII.

⁶⁸ Volboudt 1967, S. X.

⁶⁹ ebd.

⁷⁰ Die Rückkehr in seine baskische Heimat hat auch familiäre Gründe: Chillida heiratet im Jahr davor Pilar Belzunce, mit der er seit seiner Jugend das ganze Leben verbringen sollte. Im April 1951 wird er zum ersten Mal Vater, sieben weitere Kinder sollten folgen. Für eine umfassende, bebilderte Biografie Chillidas siehe z.B. Kosme de Barañano, Biografie, in: Carla Schulz-Hoffmann (Hg.), Eduardo Chillida. Buscando la luz, Köln 2002, ab S. 108 oder Ann-Katrin Hahn, Biografie, in: Markus Müller (Hg.), Eduardo Chillida, München 2011, S. 202-215.

⁷¹ Kortadi Olano 1999, S. 93.

Alexander Fleming aufgestellt (Abb. 8a-b).⁷² Über die Wiederholung als wichtige Kategorie im Werk Chillidas und über den Aufstellungsort der Granitfassung wird im weiteren Verlauf der Arbeit noch zu sprechen sein.

Mit *Ilarik*, dieser ersten abstrakten Skulptur in Eisen, hat Chillida den Durchbruch hin zu seiner ganz eigenen Sprache geschafft.⁷³ Seine neue künstlerische Ausdrucksform des Einbeziehens von Raum als werkkonstituierendes Element geht mit der Verwendung jenes neuen Materials einher, das er in den folgenden Jahren ausschließlich und über sein ganzes Œuvre betrachtet am häufigsten verwenden sollte:

*„Ich entschloss mich, Eisen als Material zu nehmen, weil ich fühlte, daß seine relative Fügsamkeit mir helfen würde, meine vage Vorstellung zu verwirklichen. Der Stein ist kompakt. Der Block bleibt unzugänglich, er weist den Raum ab. Und um den Raum als das eigentliche Material ging es mir; das Eisen sollte nur als Hilfsmittel dienen, sollte die Saite und der Bogen sein, die ihm zur Resonanz verhelfen.“*⁷⁴

Mit der Entdeckung des Eisens als neuen Werkstoff, der eine freiere Bearbeitung zulässt als Gips und Stein, lässt Chillida gleichzeitig die gegenständliche Kunst hinter sich – mit einer einzigen Ausnahme: seine Zeichnungen von Händen (z.B. Abb. 9), die ihn in allen Jahrzehnten seines künstlerischen Schaffens immer wieder beschäftigen.⁷⁵ Er vertraut von nun an in die Sprache der Abstraktion, was durchaus hohe Ansprüche an den Betrachter stellt. MESSER bestimmt den Begriff der Abstraktion bei Chillida als die Vermeidung direkter Hinweise auf Objekte oder Figuren, wobei die Werke jedoch in enger Beziehung mit der visuellen Erfahrbarkeit unserer existenziellen Grundlagen stünden. MESSER weiter: „[Chillidas] Skulpturen sprechen von und über Materialien, Strukturen, Masse, Volumina sowie deren Grenzen bei ihrer Durchdringung des Raumes; aber sie sprechen auch von und über Raum und räumliche Leere, über das Spiel des Lichts und das Verhältnis einzelner Teile zum Ganzen sowie von den Rhythmen, durch welche sich dieses Verhältnis definiert.“⁷⁶

Diese Rückbesinnung auf seine baskischen Wurzeln war von enormer Wichtigkeit für Chillida, herrschte doch im Baskenland eine lange handwerkliche Tradition des

⁷² Die Maße der verschiedenen Versionen: *Ilarik* aus Eisen: 73 x 11 x 11 cm; *Ilarik II* aus Holz: 141 x 21,4 x 19,2 cm; Monumentalfassung *Monumento a Fleming* aus Granit: 211 x 57 x 57 cm (Pfeiler), 84 x 57 x 57 cm (Skulptur).

⁷³ Selz formuliert dies eindringlich: „It was the process of forging iron that first gave Eduardo Chillida full access to his powers as a sculptor.“ Selz 1986, S. 9.

⁷⁴ Volboudt 1967, S. XI.

⁷⁵ Chillida zeichnet nicht nur seine eigenen Hände, wie oft in der Literatur behauptet (z.B. bei Held 1975, S. 113), sondern immer wieder auch die Hände eines Freundes, des berühmten baskischen Harfenisten Nicanor Zabaleta. Lichtenstern 1997, S. 27.

⁷⁶ Messer 1993, S. 12.

Eisenschmiedens für Gebrauchsgegenstände.⁷⁷ Um 1911 hatten Pablo Gargallo (1881-1934) und Julio González (1876-1942) die Möglichkeiten dieses Materials für die abstrakte Skulptur und die Technik des Schmiedens als skulpturales Ausdrucksmittel entdeckt. Obgleich man Chillida in der Tradition von González vermuten würde, betont der baskische Künstler selbst, wie sehr sich die beiden in Sensibilität und Arbeitsweise unterscheiden.⁷⁸ Chillida sah sich selbst vielmehr von Constantin Brancusi (1876-1957) beeinflusst:

„Quien me influyó verdaderamente al principio fue Brancusi, tanto desde un aspecto conceptual como plástico.“⁷⁹

Tatsächlich ähneln die beiden einander in ihrer Geisteshaltung hinsichtlich ihres respektvollen Umgangs mit dem Material, ihres ungebrochenen Heimatbezugs sowie darin, dass die Natur anstelle der Technik als letzte Instanz hinter ihrem Werk steht, wie GIEDION-WELCKER herausstellt.⁸⁰ Obwohl sich Brancusi, der dem Prinzip der Einfachheit verschrieben war, anders als Chillida mit jenem Raum beschäftigt, der die Plastik umgibt, weisen seine Werke diesen nicht ab. Vielmehr beziehen sie ihn beispielsweise über ihre Oberflächen, an denen Licht und Material eins werden, oder ihren Maßstab ein. An dieser Aufhebung der Grenze zwischen Material und Raum knüpft Chillida an und entwickelt seinen Raumbegriff in Richtung des Konzepts des „inneren Raumes“ weiter.

Stellvertretend für weitere geistige Strömungen, die einen wichtigen Einfluss auf die Entwicklung von Chillidas Raumbegriff hatten⁸¹, soll im Abschnitt 3.2 die Bedeutung der Theorien MARTIN HEIDEGGERS für den Künstler dargelegt werden. In dieser Entwicklung ändert sich niemals die Problemstellung der Befragung des Raumes, sondern die Art der Fragen und die Lösungswege. PAZ markiert in ihr verschiedene Perioden wie jene der „Schärfe“, in der Chillidas Werke wie Zeichnungen im Raum erscheinen, in diesen vorstoßen und ihn aktivieren (z.B. *Elogio del Fuego / Lob des Feuers* 1955, Abb. 14). In der darauffolgenden Periode der „Schwere“ werden die Strukturen kompakter und weniger

⁷⁷ de Barañano / González de Durana / Juaristi 1987, S. 236. Das baskische Eisen war bereits bei den Römern bekannt und der Begriff *bilbo* in Shakespeares Othello aus 1604 meint soviel wie „Schwert aus Bilbao“.

⁷⁸ „No tuve influencias de Julio González, ya que es un tipo de escultor diferente en sensibilidad y modos a mí. Aunque González haya sido el primero en trabajar en hierro, ya buscaba en este material algo distinto.“ (Ich wurde nicht von Julio González beeinflusst, da er hinsichtlich der Sensibilität und der Arbeitsweise ein anderer Bildhauer ist als ich. Obwohl González der erste gewesen sein mag, der mit Eisen gearbeitet hat, habe ich in diesem Material etwas anderes gesucht. Übers. d. Verf.), Chillida zit. nach Martínez Aguinalde 1998, S. 97.

⁷⁹ „Wer mich anfangs wirklich beeinflusste war Brancusi, sowohl in konzeptueller als auch plastischer Hinsicht.“ (Übers. d. Verf.) Chillida zit. nach Martínez Aguinalde 1998, S. 97. Chillida lernte Brancusi in Paris persönlich kennen und widmete dem Meister der abstrakten Volumenplastik später die Skulptur *Saludo a Brancusi / Gruß an Brancusi* (Abb. 10), deren Form deutlich auf Brancusis *Le Commencement du Monde / Weltenanfang* (Abb. 11) verweist. Es finden sich weitere Verweise auf Brancusis Werk in Chillidas Œuvre wie z.B. in der Skulptur *Saludo a los pájaros / Gruß an die Vögel* (Abb. 12), die auf Brancusis *L'Oiseau dans l'espace / Vogel im Raum* (Abb. 13) anspielt. Im Gespräch mit de Ugalde bringt Chillida seine Wertschätzung für Brancusi ebenso deutlich zum Ausdruck. de Ugalde 1975, S. 51-56.

⁸⁰ Giedion-Welcker 1969, S. 428-429.

⁸¹ In diesem Zusammenhang wird in der Literatur neben Brancusi und Heidegger häufig der Konstruktivismus genannt, im Besonderen die beiden russischen Brüder Naum Gabo und Antoine Pevsner sowie die niederländische *De Stijl*-Gruppe.

aggressiv, bis sich die Formen nach innen ausrichten.⁸² Die Periode der „heterodoxen Architektur“, wie DE BARAÑANO sie nennt⁸³, folgt auf die erste große Phase der „Eisenzeit“ im Schaffen Chillidas und ermöglicht die „Wandlung“ des Künstlers vom Schmied zum Baumeister.⁸⁴

Neben dem skulpturalen Werk steht gleichberechtigt Chillidas ebenso umfangreiches grafisches Werk, das neben Zeichnung vor allem Radierungen, Lithografien und Collagen beinhaltet. Der Künstler überwindet die Gattungsgrenzen ab Ende der 70er Jahre beispielsweise mit den *Lurra*k, seinen Arbeiten in gebranntem Schamotte-Ton⁸⁵, deren virtuellen Raum er teilweise durch den Auftrag von Linien und Flächen bestätigt, oder später, Mitte der 80er Jahre, mit seinen Reliefstrukturen der *Gravitaciones*. Chillida arbeitet mit einem unverwechselbaren, originären Formenvokabular, das sich den Gesetzen der Geometrie oder Symmetrie entzieht, indem er sich nur auf sein Augenmaß verlässt und vom Einsatz technischer Hilfsmittel absieht.⁸⁶ Er versteht den Schaffensprozess eines Werkes wie das Werk selbst nicht als Feststellung, sondern als Frage. Die Basis dieser Fragestellungen erwächst aus Chillidas Beschäftigung mit diversen Schriften der Philosophie, der östlichen und westlichen Mystik oder der modernen französischen Poesie. Der Künstler wird von einer immensen Neugierde auf das Leben und das Universum angetrieben, er ist in besonderer Weise fasziniert vom Unbekannten und auch vom Unerklärbaren und weigert sich, existenziellen Fragestellungen auszuweichen. Dieser starke philosophische Ursprung schwingt deutlich mit, dennoch kann man sich trotz der intellektuellen Auseinandersetzung in Chillidas Werken diesen auch als Laie des jeweiligen Themenfeldes direkt und intuitiv nähern.⁸⁷

Es ist die „vage Vorstellung“ des Werkes, die am Anfang jedes solchen steht. Der Künstler benennt diese „vage, fast undefinierbare Andeutung, (...) Empfindung, die Gestalt annehmen soll“⁸⁸ als *Aroma*, das UGARTE mit „Präintuition“ umschreibt.⁸⁹ MENNEKES spricht vom „Geist einer Idee“. Dazu Chillida:

⁸² Paz 1979, S. 13.

⁸³ de Barañano 1998, S. 51-54.

⁸⁴ Esteban 1971, S. 159.

⁸⁵ *Lurra* (Einzahl zu *Lurra*k) = bask. für Erde. Unter Beigabe von Schamotte kann Tonerde massiv gebrannt werden, wohingegen nicht schamottierter Ton im Brand platzen würde. Zu dieser Werkgruppe siehe den Ausstellungskatalog: Eduardo Chillida, Skulpturen aus Ton, Zürich 1996.

⁸⁶ Held 1975, S. 112.

⁸⁷ Messer 1993, S. 13.

⁸⁸ Chillida 1991, S. 136. Im Katalog zur Ausstellung im Neuen Berliner Kunstverein 1991 sind auf elf einzelnen Seiten Texte des Künstlers in deutscher Übersetzung abgedruckt, jedoch sind weder Originaltexte noch die jeweiligen Quellen angegeben. Vgl. zu *Aroma* Kandinskys Konzept eines „geistigen Parfums“. Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, insbesondere in der Malerei, München 1912.

⁸⁹ Ugarte 1995, S. 58-59.

„Der Geist eines Werks steckt im Empfinden, das man bei Beginn einer Arbeit hat. Ich erkenne ihn, bevor ich um seine Form weiß.“⁹⁰

Chillida folgt diesem *Aroma* instinktiv im Dialog mit dem Material, aus dem sich schließlich die Form konkretisiert. Die direkte Auseinandersetzung mit dem Material ist Chillida wichtig; in ihr vereinen sich geistige und körperliche Arbeit, die einander wechselseitig bedingen. Deshalb verzichtet er auf Modelle oder Kompositionszeichnungen und pflegt eine Abneigung gegenüber der Vervielfältigung seiner Werke, die er als jeweils individuelle, unwiederholbare Formulierung auffasst.⁹¹

Chillida verwendet in den Jahrzehnten seines künstlerischen Schaffens vorrangig rohe Materie mit hoher irdischer Präsenz wie Eisen, Holz, Granit oder Alabaster und folgt stets dem Grundsatz der Materialgerechtigkeit. GIEDION-WELCKER beschreibt Chillidas Auseinandersetzung mit der Materie als „intensives Hinabhörchen in ihre spezifischen Eigenheiten, Expressionskräfte und Möglichkeiten“ und „einfühlende und formende Bändigung ihrer Widerstände und gleichzeitige Offenbarung der ihr innewohnenden, eigensten Intensität.“⁹² PAZ bezeichnet Chillidas Werke als „greifbare Manifestationen“ des Materials.⁹³ So zwingt Chillida dem verwendeten Material keine vorab erdachte Form auf, sondern findet diese im gemeinsamen Dialog.

„Ich spreche zwar Euskera nicht so gut wie ich es gerne möchte, doch meine Skulpturen, die sprechen Euskera.“⁹⁴

Durch die Verwendung des Eisens und die in der Region verwurzelten Arbeitsmethoden stellt Chillida sein Werk in die ästhetische Tradition seiner Heimat. Zusätzlich zieht er oft baskische Titel heran, um seine Arbeiten zu benennen, obwohl er selbst nur über lückenhafte Kenntnisse der baskischen Sprache in Wort und Schrift verfügt.⁹⁵ Die Positionierung seines Werkes im baskischen Kontext scheint ihm auch auf dieser Ebene von

⁹⁰ Mennekens 2001, S. 13.

⁹¹ Held 1975, S. 111.

⁹² Giedion-Welcker 1969, S. 427.

⁹³ „Mehr als Formen in Eisen oder Granit, sind sie das Eisen, der Granit selbst. Sie sind keine Darstellungen von Ideen, Gefühlen oder Empfindungen: Sie sind greifbare Manifestationen des Eisens oder des Granits.“ Paz 1979, S. 7.

⁹⁴ Messer 1993, S. 14.

⁹⁵ Im Gespräch mit dem Schriftsteller Martin de Ugalde bedauert Chillida, dass er des Baskischen nicht in vollem Ausmaß mächtig ist. Er spricht von einer „Entbehnung“, die ihn seit seiner Kindheit begleitet und erzählt, wie er in Diskussionen mit seinem Vater, der besser Baskisch sprach, und mit Hilfe eines Wörterbuchs die baskischen Titel für seine Arbeiten fand. de Ugalde 1975, S. 142-144. Gegenüber Luxio Ugarte bezeichnet er es gar als sein größtes Versagen („es mi mayor fallo“), dass er in Folge der franquistischen Unterdrückung trotz einiger Kurse schlecht Baskisch spricht („hablo fatal“). Ugarte 1995, S. 85.

großer Wichtigkeit zu sein⁹⁶; SCHMIDT versteht die Verwendung baskischer Titel als Hommage des Künstlers an die baskische Sprache.⁹⁷ Chillida gibt seinen Werken vielfach poetische und assoziative Titel und macht sich deren konnotative Aufladung zu Nutze. Im Fall des Baskischen ist er besonders fasziniert von seinen subtilen Konnotationen, welche die ethnische Identität offenbaren, sowie von der Bildhaftigkeit dieser Sprache. Durch die besondere lautmalersische Expressionskraft des Baskischen wirken die Titel oft als sprachliches Pendant zum „Klang“ seiner Werke.⁹⁸ MESSER betont das Zusammenspiel semantischer und bildhauerischer Inhalte durch die baskischen Titel und vergleicht die Position von Chillidas Werken „in der ‚sprachlosen‘ und zugleich völlig ausreichenden Sprache der Formen“ mit jener der unterdrückten Ursprache.⁹⁹

Chillida versteht sich selbst als weltoffener Mensch und Künstler mit starken Wurzeln in seiner baskischen Heimat:¹⁰⁰

„Yo aquí en mi País Vasco me siento en mi sitio, como un árbol que está adecuado a su territorio, en su terreno pero con los brazos abiertos a todo el mundo.“¹⁰¹

Als sich Chillida von der Kunst Griechenlands, mit der er sich in Paris beschäftigte, abwandte und zum schwarzen Licht seiner Heimat zurückkehrte, fand er zu diesem „baskischen“ Material des Eisens. Er sprach immer wieder davon, nicht dem weißen Licht Griechenlands anzugehören, sondern dem Land des schwarzen Lichts und dem dunklen Atlantik.¹⁰² Seiner Heimatstadt Donostia hielt Chillida bis zu seinem Tod 2002 die Treue.

Einen wegweisenden Schritt in Chillidas Entwicklung, der sich mit PAZ' oft zitierten Worten „Vom Eisen zum Licht“¹⁰³ überschreiben ließe, markiert 1965 die Hinwendung des Künstlers

⁹⁶ Chillida, der früh internationale Bekanntheit erlangte, sah in den baskischen Titeln seiner Werke eine Möglichkeit, die Sprache seines Volkes und deren Klang um die Welt wandern zu lassen. de Ugalde 1975, S. 141-142.

⁹⁷ Schmidt 2000, S. 271.

⁹⁸ Das Wort, das hier zur Verdeutlichung genannt werden soll, wurde zwar nicht als Werktitel verwendet, gibt aber klangliches Zeugnis von Chillidas Machtkampf mit dem Eisen: „...ein sehr schönes Wort, ein wildes Wort, das grollt und heult; es ist eine Art Ruf, ein Rezitativ, das die Hirten aus der Ferne einander zusingen (...) – *irrintzina*. Klingt das nicht wie Eisen auf dem Amboß?“ Volboudt 1967, S. XI-XII.

⁹⁹ Messer 1993, S. 14.

¹⁰⁰ Messer formuliert die Beobachtung, dass die international anerkanntesten Positionen und führenden Künstler der Kunstgeschichte Spaniens im 20. Jahrhundert (Gaudí, Miró, Dalí, González, und Tápies waren Katalanen und Picasso fühlte sich stets als Andalusier) nahezu ausnahmslos aus den nichtkastilischen Regionen des Landes stammten. Das führt er einerseits auf den politischen Widerstand gegen Madrid zurück und andererseits auf eine „Offenheit der Küstenregionen zum Meer und zur Welt, im Gegensatz zu der Abgeschottetheit des kastilischen Hochlands“. Messer 1993, S. 7.

¹⁰¹ „Ich fühle mich hier in meinem Baskenland an meinem Ort, wie ein Baum, der an sein Territorium angepasst ist, seinen spezifischen Platz hat, aber die Arme / Zweige zur ganzen Welt geöffnet hat.“ (Übers. d. Verf.) www.chillidaleku.com.

¹⁰² u.a. in Morón 1988, S. 8-9; Terés 1997, S. 75.

¹⁰³ Octavio Paz, Vom Eisen zum Licht, in: Ders., Chillida, Paris 1979.

zum Werkstoff Alabaster.¹⁰⁴ BÄRMANN sieht auch in diesem Material „baskische“ Züge, obwohl es nicht wie alle anderen Materialien, die Chillida seit der Rückkehr in seine baskische Heimat verwendet, in der baskischen Tradition verankert ist und es im Baskenland keine Alabastervorkommen gibt. Er vergleicht die verschleierte, düstere und in sich selbst schattige Lichtqualität des Alabasters, die sich durch Mineralablagerungen ergibt, und sein fließendes, feuchtes, nebliges Licht mit dem „schwarzen Licht“ des Baskenlandes.¹⁰⁵ Die Farbgebung des Alabasters kann von transluzidem Weiß, das durch Kristallbildung entsteht, über seine pure Beschaffenheit in opakem Weiß bis hin zu Grau-, Gelb-, Rosa- und Brauntönen variieren, je nach Fundort und Kontakt mit anderen Materialien.¹⁰⁶ Chillida setzt der Maserung und Eigenbewegung des Materials seine Einschnitte und Aushöhlungen entgegen und verwendet erstmals architektonische Strukturen. So entfernt er Material, um den inneren Raum für das Licht freizumachen. Am Beispiel von *Mendi Huts I / Leerer Berg I*, einer späteren Arbeit aus 1984 (Abb. 15), lässt sich die geheimnisvolle Aura verdeutlichen, die die Alabasterarbeiten (Chillida schuf knapp 100 von ihnen) umgibt. Hier wiederholt der Künstler die Idee, durch das Graben von Schächten Licht in einen inneren Raum eintreten zu lassen, die er bereits in seiner ersten Alabasterarbeit *Estudio homenaje a Kandinsky* aus 1965 (Abb. 16) umgesetzt hat. In *Mendi Huts I* geht es gezielt um Entmaterialisierung von Masse, um Raum zu schaffen. Damit formuliert Chillida erstmals seine Vision der skulpturalen Aushöhlung eines ganzen Berges, die er im Berg Tindaya auf Fuerteventura / Kanarische Inseln umsetzen wollte. Das Projekt konnte jedoch zu Lebzeiten Chillidas nicht verwirklicht werden.¹⁰⁷ Die Grundgeste des Aushöhlens von Realmaterie, um Raum für Licht zu schaffen, findet sich zuvor im Umbau von Chillidas Bauernhaus Zabala in Hernani, das ursprünglich aus 1592 stammt (Abb. 17a-b). Der Künstler führte den Umbau von 1984 bis 1998 gemeinsam mit dem Architekten Joaquín Montero selbst durch. Heute beherbergt das Gebäude als Herz des Skulpturenparks Chillida Leku weitere Werke des Künstlers.

¹⁰⁴ Alabaster ist ein Naturstein arabischer Herkunft, der anders als Marmor ein schlechter Wärmeleiter ist. Er ist nicht wetterfest und deutlich weicher als viele andere Gesteine, wodurch er für den Außenraum nicht geeignet ist. Dünn geschnitten ist er sehr lichtdurchlässig, so wurde er in trockenen Gegenden wie Zentralspanien beispielsweise für Kirchenfenster verwendet. Beim Abbau von Alabaster zu gewerblichen oder kunsthandwerklichen Zwecken findet man eiförmige Rohblöcke, deren Länge zwischen einem und drei Metern variiert. Der bekannteste Ort, an dem heute noch Alabaster gefördert und verarbeitet wird, ist Volterra in der Toskana. Für zwei ausführliche Katalogbeiträge zu Chillidas Alabasterarbeiten siehe Bärmann 1998, S. 75-95 und Schmidt K. 2003, S. 178-187.

¹⁰⁵ Bärmann 1998, S. 79.

¹⁰⁶ Schmidt K. 2003, S. 179.

¹⁰⁷ Chillida plante, im Inneren des sagenumwobenen und magischen Berges einen ca. 50 Kubikmeter großen Raum auszuhöhlen, der Öffnungen zum Himmel und zum Meer haben sollte. Kosme de Barañano, Eduardo Chillida. Montaña Tindaya, Fuerteventura 1996. Vgl. dazu Brancusis Idee des *Tempels der Erlösung*, den er im indischen Indore errichten wollte.

2.2 „Geistesverwandtschaft“ mit Heidegger

Wie bereits erwähnt war die Begegnung mit dem Werk des Philosophen MARTIN HEIDEGGER (1889-1976) und im Besonderen die Auseinandersetzung mit dessen Raumauffassung für Chillidas Werdegang von außerordentlicher Bedeutung. Im Folgenden werden die zwei Denkweisen zueinander in Beziehung gesetzt, um ihre Verwandtschaft aufzuzeigen. Als Grundlage für die Bearbeitung dieses Themas diente der Beitrag *Zur Bestimmung zeitgenössischer Plastik durch Chillida und Heidegger* von HELD aus 1975.¹⁰⁸

Aus der ersten Begegnung zwischen Chillida und HEIDEGGER 1968 in der Schweiz¹⁰⁹ wurde eine enge Freundschaft, die von einem intensiven Gedankenaustausch geprägt war und 1969 zur Zusammenarbeit an HEIDEGGERS Schrift *Die Kunst und der Raum* führte. Chillida illustrierte die bibliophile Ausgabe des Essays mit sieben Lithocollagen, die sich durch eine äußerst reduzierte Gestaltungsweise kennzeichnen. Chillida verwendete zugeschnittenes Papier, das er zuvor mit Lithographien bedruckt hatte. Diese dann auf die Buchseiten geklebten Elemente „wachsen“ ausgehend von den Seitenrändern des jeweiligen Blattes aufeinander zu, wobei sie die Mitte aussparen. Die Collagen bestehen aus deutlich mehr „Leere“ als Form, die nur wie in Ansätzen zur Darstellung gelangt (Abb. 19).

„Der Raum ist weder im Subjekt, noch ist die Welt im Raum. [...] Das [...] 'Subjekt', das Dasein ist räumlich.“¹¹⁰ HEIDEGGER denkt den Raum grundsätzlich vom Dasein, vom Menschen her. Anders als bei NEWTON, wo der Raum objektiv-reales, homogenes Kontinuum ist, das unabhängig von Mensch und Materie existiert, oder bei KANT, der den Raum als subjektives, das Bewusstsein konstituierendes Apriori versteht, ist der Raum bei HEIDEGGER zunächst Lebensraum des Menschen.¹¹¹ In *Die Kunst und der Raum* behandelt HEIDEGGER den künstlerischen Raum, in dem sich für ihn die Eigenart des Raumes am ehesten offenbart, und unterscheidet drei Erscheinungsformen, in denen sich dieser

¹⁰⁸ Held 1975.

¹⁰⁹ Hierzu gibt es unterschiedliche Angaben. Chillida selbst erzählt in einer Quelle davon, Heidegger erstmals 1968 in St. Gallen getroffen zu haben (de Ugalde 1975, S. 98) und in zwei anderen, dass er ihm zum ersten Mal in Zürich begegnete (Ugarte 1995, S. 36; Martínez Aguinalde 1998, S. 87). Auch bezüglich der Ausstellung, aufgrund welcher Heidegger ursprünglich auf Chillida aufmerksam wurde, gibt es in der Literatur divergierende Aussagen, jedoch muss es die Ausstellung Chillidas in der Kunsthalle Basel 1962 gewesen sein. Heidegger zog für die Illustration seiner Schrift verschiedene Bildhauer in Betracht, darunter auch Henry Moore und Alberto Giacometti. Schließlich entschied er sich für Chillida, der in Folge vorschlug, Heideggers Ausführungen handschriftlich zu veröffentlichen (Abb. 18).

¹¹⁰ Heidegger 1972, S. 111. Heidegger entwickelt seinen Raumbegriff, der den Ausgangspunkt in der Phänomenologie Edmund Husserls hat, in seinen Schriften *Sein und Zeit* (1927) und dem Vortrag *Bauen Wohnen Denken* (1951). Er bestimmt die räumliche Existenzweise von *Dasein* grundlegend als *Im-Raum-sein* oder *In-Der-Welt-sein*. Zu diesen Termini bei Heidegger siehe die Textausschnitte aus *Sein und Zeit* als: Martin Heidegger. Die Räumlichkeit des Daseins, in: Jörg Dünne / Stephan Günzel, Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt/Main 2006, S. 141-152.

¹¹¹ Held 1975, S. 118.

manifestiert: als Raum, innerhalb dessen ein plastisches Gebilde vorgefunden wird; als Volumen, das eine Figur umschließt; als Leere zwischen solchen Gegenständen.¹¹² Der Raum stellt nicht dar, sondern wird dargestellt.

Der Versuch, sich dem Charakteristischen des Raumes mit Hilfe der Sprache zu nähern (für den deutschen Philosophen ist die Sprache das „Haus des Seins“¹¹³), führt HEIDEGGER zum Verb „Räumen“, das er etymologisch auf „roden“ („die Wildnis freimachen“, also das Schaffen von Freiräumen und Gründen von Siedlungen inmitten chaotischer Natur) zurückführt: „Das Räumen erbringt das Freie, das Offene für ein Siedeln und Wohnen des Menschen“.¹¹⁴ HEIDEGGER erfasst das Räumen als Freigabe von Orten, in denen das Erscheinen eines Gottes und später das Wohnen für den Menschen bereitet wird. Das Wesen des Raumes entsteht somit aus Orten, die das Eingeräumte versammeln. Diese Orte wiederum öffnen eine „Gegend“, die durch die „freie Weite“ und durch das Offene angehalten ist, „jegliches Ding aufgehen zu lassen in sein Beruhen in ihm selbst. Das heißt aber zugleich: Verwahren, die Versammlung der Dinge in ihr Zueinandergehören.“¹¹⁵ Die Dinge gehören nicht nur an einen Ort, sie selbst sind die Orte. HEIDEGGER erschließt die Beziehung von Kunst und Raum über die Erfahrung von Ort und „Gegend“ und begreift das künstlerische Gebilde, die Plastik, als eine Verkörperung solcher Orte. Auch sie öffnet eine „Gegend“ und gewährt darin den Dingen ein Verweilen und dem Menschen ein Wohnen inmitten der Dinge oder künstlerischen Gegenstände.¹¹⁶ Die Plastik wird also nicht in einen vorgefundenen Raum gestellt und so zur Besitzergreifung des Raumes, sondern erhellt seinen eigentlichen Sinncharakter und macht ihn, den wahren Raum, und seine Eigentümlichkeiten erst erfahrbar. HEIDEGGER sieht in Chillidas raumdurchlässigen Werken diese Entfaltung des Raumes durch die Plastik eher realisiert als in traditionellen Volumenplastiken.¹¹⁷ Auch Chillida selbst versteht seine Kunst als ein solches Erschaffen und Entfaltenlassen von Räumen.

Im letzten Teil des Textes führt HEIDEGGER das Thema der „Leere“ an; ein Konzept, das auch Chillida Zeit seines Lebens beschäftigte. Der Künstler versteht die negativen Räume seiner Werke als bestimmend für die positiven Formen. Für ihn ist der „innere Raum“ Konsequenz, vor allem aber Ursprung des positiven äußeren Raumes. Hier stimmt er mit HEIDEGGER überein, der die „Leere“ als „kein Fehlen, sondern ein Hervorbringen“ deutet:

¹¹²Heidegger 1969, S. 5.

¹¹³Heidegger zit. nach Günzel 2006, S. 119.

¹¹⁴Heidegger 1969, S. 8-9.

¹¹⁵Heidegger 1969, S. 10.

¹¹⁶Heidegger 1969, S. 10-12.

¹¹⁷Held 1975, S. 118.

„Die Leere ist nicht nichts. Sie ist auch kein Mangel. In der plastischen Verkörperung spielt die Leere in der Weise des suchend-entwerfenden Stiftens von Orten.“¹¹⁸

In Chillidas Formensprache finden die Definitionen des Philosophen HEIDEGGER mehr als bei jedem anderen zeitgenössischen Bildhauer ihre exakte Bestätigung: „Die Geistigkeit, die gefesselte Kraft und die verhaltene Leidenschaft, die Beschäftigung mit der Leere, mit der Grenze und mit dem Wohnen, [...] die dynamische Auffassung des Kunstwerks als Ereignis und als Sich-ins-Werk-setzen der Wahrheit (HEIDEGGER) oder der Leere (Chillida), [...] – all dies haben der Philosoph und der Bildhauer gemeinsam.“¹¹⁹ Die Affinität zu archaischer Kultur drückt sich bei HEIDEGGER in der sprachlichen Annäherung an den Raum über das alttümliche Wort „roden“ in dessen Bedeutung als archaische Siedlungsform aus und zeigt sich bei Chillida in der Verwendung urtümlicher Materialien und deren in der baskischen Tradition verankerten Bearbeitungsverfahren, die technisch teilweise längst überholt sind.¹²⁰

Chillida sieht in seiner Kunst den Entwurf von Raum und hat sich die Erfahrbarmachung von Raum durch seine Werke zum Ziel gesetzt. Mit seiner Aussage „Die Skulptur ist eine Funktion des Raumes.“¹²¹ verdeutlicht er seine Auffassung von den sich gegenseitig bedingenden, gleichwertigen Komponenten seiner Werke, von positivem und negativem Raum, also Form und Raum, Material und Leere. Er fügt hinzu:

„Ich spreche nicht von dem Raum, der außerhalb der Form ist, der das Volumen umgibt und in dem die Formen leben, sondern ich spreche von dem Raum, den die Formen erschaffen, der in ihnen lebt und der umso wirksamer ist, je mehr er im verborgenen [sic] wirkt.“¹²²

Die Auffassung der Leere als hervorbringende Kraft ist die wohl bedeutendste Übereinstimmung zwischen HEIDEGGERS Raumdenken und Chillidas Werken.¹²³ Die nicht greifbare Körperlichkeit der Leere ist in ihrer Bedeutung für Chillidas Schöpfungen der

¹¹⁸Heidegger 1969, S. 12.

¹¹⁹Diaconu 1999, S. 157.

¹²⁰Held 1975, S. 120.

¹²¹Volboudt 1967, S. VII.

¹²²Volboudt 1967, S. VIII.

¹²³Zeitgleich mit Chillida setzt sich auch ein anderer baskischer Künstler von Weltrang, Jorge Oteiza (1908-2003), ebenso eingehend mit dem Konzept der Leere auseinander, sowohl in seinem bildhauerischen Werk als auch in theoretischen Schriften. In diesen bezeichnet er die Leere als „desocupación del espacio“ („Ent-Räumung von Raum“), wobei die Parallele zu Heideggers Zugang über die Sprache (das Räumen als Freigabe von Orten) auffällt. Auf Grund dieser Tatsache wäre die Frage zu stellen, ob das Konzept der Leere bzw. das Streben nach dem inneren Raum zentraler Aspekt einer „baskischen Kunst“ ist. Zu dieser Thematik und zur Gegenüberstellung der beiden Positionen siehe: Guadalimar. Revista mensual de las artes, Nr. 25 (Octubre 1977), Sonderausgabe: Especial País Vasco, Madrid 1977; Ana Maria Guasch, Arte e ideología en el País Vasco. 1940-1980, Madrid 1985; Kosme de Barañano / Javier González de Durana / Jon Juaristi, Arte en el País Vasco, Madrid 1987; Koldo Mitxelena Kulturunea (Hg.), Arte y artistas vascos en los años 60, San Sebastián 1995; Luxio Ugarte, La reconstrucción de la identidad cultural vasca, Madrid 1996; María Soledad Álvarez Martínez, Oteiza y Chillida. La escultura vasca entre el proyecto moderno y la impronta del pasado, in: Revista internacional de los estudios vascos, Vol. 42 Nr. 1, San Sebastián 1997, S. 13-26; Edorta Kortadi Olano, El espacio en la escultura de Oteiza y Chillida, in: Mundaiz, Nr. 58, San Sebastián 1999, S. 79-104.

realpräsenten Materie ebenbürtig; das Werk besteht gleichzeitig aus Materie *und* aus Raum. Zwischen Materie und Raum liegt die Grenze, an ihr kämpfen die beiden um die Form. Durch das Setzen oder Aufheben von Grenzen wird Raum geschaffen, die Grenzen halten verschiedene Räume – positive und negative – zusammen. Für Chillida charakterisiert die Grenze die Form und der Sinn des Raumes liegt im Spiel der Beziehungen von Grenzen zueinander („Die Grenze ist der wahre Protagonist des Raumes.“¹²⁴). HEIDEGGER stimmt bezüglich der Bedeutung der Grenze mit Chillida überein: „Das Gestalten geschieht im Ein- und Ausgrenzen.“¹²⁵ Die Leere, der „innere Raum“, den PAZ auch Gott, Geist, Logos oder Proportion nennt¹²⁶, ist bei Chillida lebendig und aufgeladen und bildet das geistige Zentrum, die verdichtete „Seele des Werkes“.¹²⁷ In der Leere spiegelt sich nicht nur der Lebensraum, ein dem Menschen gemäßer geistiger und seelischer Raum, sondern auch die Unendlichkeit des Umraumes, das All.¹²⁸ Hier zeigt sich die gedankliche Nähe des baskischen Künstlers zur Mystik. Auf die Parallelität zwischen dem Konzept der Leere in der Plastik und jenem der Stille in der Musik wurde vielfach hingewiesen; darauf kann im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht genauer eingegangen werden.¹²⁹

Im folgenden Kapitel wird eine weitere Phase in der Entwicklung von Chillidas Raumbegriff behandelt: jene des monumentalen Maßstabes und der damit einhergehende Schritt in den öffentlichen Raum. Viele von Chillidas Monumentalskulpturen ab den 70er Jahren schaffen im Sinne HEIDEGGERS tatsächlich bewohnbare Orte.¹³⁰ Ein Ort, dessen Werden sich erst mit dem Kunstwerk einstellt, ist auch das Hauptbeispiel dieser Arbeit, die *Plaza de los Fueros* in Gasteiz.

¹²⁴ „¿No es el límite el verdadero protagonista del espacio?“ Chillida zit. nach Bußmann 2003, S. 110.

¹²⁵ Heidegger 1969, S. 5.

¹²⁶ Paz 1979, S. 19.

¹²⁷ Volboudt 1967, S. XII.

¹²⁸ Held 1975, S. 116.

¹²⁹ Chillidas Beschäftigung mit der Musik und sein Bewusstsein dieser Parallelität findet in zahlreichen Werken Ausdruck, wie z.B. *Oyarak I / Echo I* 1954, *Música Callada / Schweigende Musik* 1955, in der Serie *Abesti Gogorra / Rauher Gesang* der 60er Jahre, der Serie *De Música / Über die Musik* 1988-1999 oder in den zahlreichen Huldigungen Johann Sebastian Bachs. Zum Verhältnis von Chillidas Kunst zur Musik siehe allen voran Christa Lichtenstern, *Chillida und die Musik. Baumeister von Zeit und Klang*, Köln 1997 und Zsafia Pinter, *Eduardo Chillidas De Música. Zeit und Ort einer skulpturalen Position*, Diplomarbeit Universität Wien 2011.

¹³⁰ Siehe hierzu auch Heideggers Brückengleichnis in *Bauen Wohnen Denken* (2000, S. 146-148), in dem erst die Brücke die zwei von ihr verbundenen Ufer zu solchen werden lässt, den Raum eröffnet und den Ort stiftet.

2.3 Das Konzept der site specificity bei Chillida

Spätestens mit Beginn der 70er Jahre ist in Chillidas Werk eine Tendenz zu großformatigen und in weiterer Folge monumentalen Skulpturen im öffentlichen Raum zu erkennen.¹³¹ In diesem Drängen in den Außenraum treffen die Nachfrage nach seinen Werken am Kunstmarkt und die dementsprechend vielen Aufträge auf das innere Bedürfnis des Künstlers, möglichst viele Menschen an seiner Kunst teilhaben zu lassen. Für Chillida, der seine Kunst immer am Menschen orientiert, ist diese soziale Dimension von großer Bedeutung und er ist der Auffassung, die Kunst im öffentlichen Raum solle allen gehören:

„Ich weiß, dass meine Arbeiten heute sehr teuer gehandelt werden, aber ich kann an diesem Wertesystem, in das ich hineingeraten bin, nur wenig ändern. Auch wenn ich eine Arbeit billiger verkaufen würde, gäbe es jemanden, der sie teurer weiterverkaufen würde. Also verschenke ich Skulpturen mit der Bedingung, dass sie öffentlich aufgestellt werden. [...] Grundsätzlich ist die Monumentalität meine persönliche künstlerische Antwort auf das von mir begründete Problem, dass das Kunstwerk allen zugänglich sei. Ich möchte die Besitzer eines Werkes multiplizieren, das selber einzigartig ist. Ich mache daher Arbeiten, die bereits aufgrund ihrer Größe notwendigerweise öffentlich sein müssen. [...] Das ist es, was mich zu einem großen Maßstab verpflichtet, und der Bedeutung entspricht, die einem Werk zukommt, das einer Öffentlichkeit gehört.“¹³²

Doch die Monumentalität seiner Arbeiten allein ist es nicht, die Chillida in den Außenraum treibt; vielmehr möchte er seine Kunst in den Kontext der Öffentlichkeit stellen. Die Beziehung zwischen seinen Werken und ihrem Aufstellungsort wird zu einer der zentralen Fragen seines künstlerischen Schaffens. BUSCH und BUßMANN beispielsweise stellen Chillida als Vorreiter und führenden Vertreter der *site-specific sculpture* heraus.¹³³

Die ersten großformatigen Skulpturen, die für den Außenraum entstehen, orientieren sich vorerst nur formal an ihrer Umgebung und berücksichtigen den örtlichen Kontext lediglich in ihrer Ausrichtung. In vielen Fällen wird ein Aufstellungsort für eine bereits bestehende Skulptur gesucht, an dem das Werk dann mit viel Einfühlungsvermögen formal „verortet“ wird. Doch immer mehr kommt auch die Auswahl des Ortes für Chillida einem künstlerischen Akt gleich und der Ort erhält werkkonstituierende Bedeutung. Bezeichnenderweise lässt sich diese Entwicklung im Werk Chillidas entlang der topografischen Anlage jenes Ortes nachvollziehen, zu dem der Künstler Zeit seines Lebens den innigsten Bezug hatte: seine Heimatstadt Donostia. Entlang ihrer Bucht *La Concha* spannt sich ein Bogen von Chillidas

¹³¹Dennoch arbeitet er parallel dazu stets auch an kleinformatischen Arbeiten und entwickelt sein grafisches Werk weiter.

¹³²Chillida zit. nach Schmidt 2000, S. 429.

¹³³Bußmann 1989, S. 11; „The work Chillida has developed in recent years [...] makes him the leading figure of *site-specific sculpture*.“ Busch 1998, S. 62.

figurativem Frühwerk (mit der bereits erwähnten Bronzefassung des *Torso*) über die Versinnbildlichung des Wendepunktes in seinem künstlerischen Schaffen (die ebenfalls erwähnte Stele *Ilarik* als Granitfassung Alexander Fleming gewidmet) bis hin zu seinem wohl bedeutendsten Werk mit ausdrücklichem Ortsbezug, *El Peine del Viento* am Fuße des *Monte Igueldo*.¹³⁴ (Abb. 22). Im Fall der *Homenaje a Pedro Arana / Hommage an Pedro Arana* (Abb. 4) und des *Monumento a Fleming / Monument für Fleming* (Abb. 8a-b) handelt es sich um zwei Arbeiten, die ursprünglich nicht für den Außenraum konzipiert wurden, dann jedoch in Neufassungen öffentlich aufgestellt wurden. Die *Homenaje a Pedro Arana* ist Chillidas einzige figurative Skulptur im öffentlichen Raum. Ihre Aufstellung 1964 am *Monte Urgull* kam durch den plötzlichen Unfalltod des befreundeten Stadtpolitikers zustande, der im Vorfeld seinen besonderen Gefallen an der ursprünglichen Fassung des *Torso* zum Ausdruck gebracht hatte. Arana setzte sich für eine Gestaltung des Areals am *Monte Urgull* als öffentlichen Park ein, wodurch sich im Nachhinein ein inhaltlicher Ortsbezug der Arbeit ergibt, die durch die Widmung am Granitsockel erst nachvollziehbar wird. Durch die außenraumtaugliche Neufassung in Bronze und die Widmung wird dieses Werk außerdem nachträglich zum ersten „Denkmal“ Chillidas. In seiner einfühlsamen Platzierung auf einer ruhig gelegenen, bepflanzten Aussichtsplattform mit Panoramablick auf das Meer klingt ein später sehr wichtiges Thema von Chillidas Kunst an: Der Mensch in seiner Auseinandersetzung mit der Natur und dem Horizont.¹³⁵ Das *Monumento a Fleming* wurde am Ende seiner wechselvollen Geschichte im Juli 1990 in seiner Neufassung am *Paseo de la Concha* eingeweiht. Ursprünglich realisierte Chillida 1955 eine Steinversion der Arbeit im Auftrag der Stadt Donostia als Denkmal für den Erfinder des Penicillins, Alexander Fleming. Damit dürfte das Werk die erste öffentlich platzierte abstrakte Skulptur in Spanien gewesen sein. Diese Arbeit wurde jedoch mehrfach versetzt und sollte Anfang der 70er Jahre auf Initiative des Künstlers, der mit dem aus Kostengründen minderwertigen Material der Skulptur, ihrem Maßstab und Aufstellungsort nicht zufrieden war, neu aus Stahl gefertigt werden. In Folge wurde die Arbeit an dem Projekt jedoch fallengelassen.¹³⁶ Die Geschichte des Werkes zeigt, dass die Arbeit ursprünglich nicht auf einen konkreten Ort hin konzipiert war, demonstriert jedoch gleichzeitig Chillidas wachsendes Bedürfnis nach einer adäquaten Platzierung seiner Skulpturen. Als das Projekt schließlich Ende der 80er Jahre im Rahmen einer Umgestaltungsphase der Strandpromenade wieder aufgenommen wird, besteht

¹³⁴Die Bucht von Donostia war für Chillida seit jeher ein wichtiger Orientierungspunkt. Er wurde an der *Plaza de Zaragoza* ganz nahe der *Concha* geboren und hatte sie ständig im Blickfeld. Von 1982 bis zu seinem Tod lebte er auf dem *Monte Igueldo* mit Blick über die gesamte Bucht (Abb. 20). Oftmals sprach er von seiner Liebe zu seiner Heimatstadt und zum Meer, der er in zahlreichen Werken Ausdruck verlieh („La mar ha sido mi amiga y maestra.“ – „Das Meer war meine Freundin und Lehrmeisterin“). Es ist naheliegend, dass die halbkreisförmigen oder C-artigen Rundungen in Chillidas Formensprache von der Form der Bucht angeregt wurden, siehe z.B. die Alabaster-Arbeit *Homenaje a la mar / Hommage an das Meer* (Abb. 21) Maraña 1992, S. 30.

¹³⁵Schmidt 2000, S. 68.

¹³⁶Für eine detaillierte Chronologie der Ereignisse siehe Schmidt 2000, S. 69-76.

Chillida auf eine Synthese von Werk und Ort und lässt vom Architekten Joaquin Montero Baqueseaux eine komplette Terrassenanlage neu gestalten, die dem *Monumento a Fleming* den passenden Rahmen gibt und dem Besucher eine völlig neue Intensität in der Erfahrung der Bucht ermöglicht. Pflasterung und Treppenanlage der Terrasse werden auf die mit dem Rücken zum Meer stehende Skulptur in hellem Granit abgestimmt, die in den zentralen Teil der Balustrade integriert wird und somit im Platz verwurzelt ist (Abb. 8a-b). Chillida gelingt hier wie auch im Fall der *Torso*-Neufassung am *Monte Urgull* die nachträgliche Verortung einer Skulptur, die ursprünglich autonomes Kunstwerk war und durch ihre Widmung und öffentliche Aufstellung die Funktion eines Denkmals übernimmt. Jedoch spielt hier eine direkte, assoziative Lesbarkeit der Werke hinsichtlich ihrer Widmung noch keine Rolle. Wie auch SCHMIDT bemerkt, ist die Granitskulptur in der Strandpromenade der Bucht von Donostia in ihrer abstrakten Formulierung, die stets an ihre ursprüngliche Version *Ilarik* aus 1951 (Abb. 6a-b) und somit den Wendepunkt im Werk Chillidas, an seine Rückkehr in die baskische Heimat und die erste Skulptur im für ihn so entscheidenden Werkstoff Eisen denken lässt und die ihre Gültigkeit für den Künstler nie verloren hat, längst auch stellvertretendes Monument für Chillidas vielfältiges Œuvre geworden und nach dem Tod des Künstlers in gewisser Weise auch Denkmal für ihn selbst.¹³⁷ In unserem Nachvollziehen der Entwicklung von Chillidas Konzept der Ortsbezogenheit gelangen wir schließlich an das äußerste Westende der Bucht, wo der Künstler 1977 *El Peine del Viento* (Abb. 23a) installierte; ein Skulpturenensemble, in dem er die von ihm erstrebte Synthese von Kunstwerk und Ort Wirklichkeit werden ließ. Drei Greifzangen aus geschmiedetem Stahl scheinen hier aus den Klippen vor der Küste herauszuwachsen und bändigen – während sie miteinander im Dialog stehen – den hereinstürmenden Wind.¹³⁸ In diesem Fall kann Chillida erstmals einen Ort selbst aussuchen und völlig eigenhändig gestalten. Auch hier ist ihm die „Vorbereitung“ und Hinführung des Betrachters auf die eigentliche Skulptur wichtig, weshalb er mit Luis Peña Ganchegui zusammenarbeitet, der eine weitläufige, dem Skulpturenensemble vorgelagerte Platzanlage fertigt (Abb. 23b). Auch *El Peine del Viento* kann in gewisser Weise als Denkmal gelesen werden, obgleich es weder einer Person noch einem Ereignis huldigt: das Werk lässt sich als denkmalhafte Preisung der Natur und des Horizonts verstehen. Da es aber keinem Auftraggeber unterliegt, kann Chillida sich in diesem autonomen Werk vollends seinen künstlerischen Fragestellungen und seinem Raumkonzept widmen. Er gestaltet hier einen ganzen Platz als Raumskulptur und stellt eine Verbindung zwischen dem Volk, dem Meer, dem Wind und den drei Teilen der Skulptur her. All diese

¹³⁷Schmidt 2000, S. 76.

¹³⁸Dieses zweifellos zentrale Werk im Schaffen Chillidas findet in der Literatur unzählige und ausführliche Erwähnungen. Eine der ersten Besprechungen, die nicht nur die drei Stahlskulpturen berücksichtigt, sondern auch die große Platzanlage und die Zusammenarbeit mit Peña Ganchegui miteinbezieht, ist jene von Selz 1986, S. 119-122.

Elemente sind auf den Menschen bezogen, wodurch der Platz im Kontext der Öffentlichkeit steht.¹³⁹ Chillida widmet dieses außergewöhnliche Werk seiner Heimatstadt und seinem Volk und sieht es auch als Symbol für die Basken und ihr Land, „das zwischen zwei Extremen liegt – dem Punkt, an dem die Pyrenäen enden und der Ozean beginnt.“¹⁴⁰ Oft wurde der Widerstand der „Windkämme“, die den Gezeiten und der Witterung trotzen, mit dem Mut der Basken verglichen, die sich im Kontext der iberischen Kultur und Zivilisation behaupten müssen.

In zahlreichen Interviews hat Chillida die Entscheidung für exakt diesen Ort für die Installation von *El Peine del Viento* beschrieben: „Fue el lugar el que me eligió a mi, no yo al lugar.“¹⁴¹ Nicht der Künstler habe den Ort, sondern dieser ihn auserwählt. Der Ort war Ursprung des Werkes, da er Chillida bereits als Kind und auch später, sein ganzes Leben lang, beschäftigte.¹⁴² Somit standen in diesem speziellen Fall nicht die funktionalen, historischen oder sozialen Aspekte des Ortes im Vordergrund, an die Chillida in seinen späteren Arbeiten oftmals anknüpfte. Der intensive Ortsbezug von *El Peine del Viento* entspringt einem „geistigen“, einem intuitiven Anliegen¹⁴³, ähnlich wie dem Künstler das *Aroma*, die Präkonzeption einer Idee (siehe Kapitel 3.1), den Weg zu jedem einzelnen Werk zeigt. Auf diese Intuition für das Erkennen besonderer Qualitäten eines Ortes verlässt sich Chillida auch in seinen nachfolgenden Projekten im Außenraum, wenn er den *genius loci* der Aufstellungsorte seiner Skulpturen aufgreift und diese dadurch zu bewohnbaren Orten im Sinne HEIDEGGERS macht. Oftmals bestätigt sich Chillidas Instinkt für „gehaltvolle“ Orte im Nachhinein, wenn er wie bei den Werken für Sevilla oder Gernika zufällig weitere, ihm zuvor unbekannte historische oder räumliche Bezüge entdeckt.¹⁴⁴

Diese Idee des *genius loci* als Ursprung einer Arbeit und der Verschmelzung von Kunstwerk und Aufstellungsort steht im deutlichen Gegensatz zur Auffassung einer *site specificity* wie sie allen voran Richard Serra vertritt, der den Begriff entscheidend mitgeprägt hat. Serra macht ausschließlich auf formaler Ebene von diesem Konzept Gebrauch. Er eignet sich mit seinen Werken den Ort an, jedoch indem sich seine Plastik einen eigenen Raum innerhalb ihres Aufstellungsraumes schafft, der im Widerspruch zu diesem steht.¹⁴⁵ Durch Serras Werke ergeben sich neue Beziehungen zwischen den Komponenten, die deren Umraum

¹³⁹Fath 1992, S. 33.

¹⁴⁰Chillida 2009, S. 18.

¹⁴¹„Der Ort hat mich ausgewählt, nicht ich den Ort.“ Chillida zit. nach Martínez Aguinalalde 1998, S. 59.

¹⁴²Siehe hierzu beispielsweise das Gespräch mit Andrew Dempsey in: Dempsey 1991, S. 33-34 oder das Gespräch mit Friedhelm Mennekes in Mennekes 2001, S. 26-30.

¹⁴³Schmidt 2000, S. 211.

¹⁴⁴Hierzu siehe Auszüge aus Nina Koidls Interview mit Chillida bei Schmidt 2000, S. 399-401 oder Chillida im Podiumsgespräch 1988, S. 124-125.

¹⁴⁵Kwon nennt Serras Vorgangsweise „discomposure between the art work and its site“. Kwon 2002, S. 75.

ausmachen, wodurch der Betrachter gezwungen wird, seine Wahrnehmungen und Erkenntnisse zu überdenken. Speziell an *El Piene del Viento* zeigt sich ein weiterer Unterschied zwischen den beiden Künstlern in ihrem jeweiligen Verständnis von Ortsspezifität dahingehend, wie Chillida das Werk mit der Natur verschmelzen lässt, während sich beispielsweise Serras *Pulitzer Piece*, *Stepped Elevation* nur scheinbar in die Landschaft einfügt.¹⁴⁶

Gemeinsam ist den beiden Künstlern, dass ihr jeweiliges Konzept der *site specificity* Anfang der 70er Jahre erstmals zu tragen kommt.¹⁴⁷ Chillidas erste explizit ortsbezogene Skulptur ist *Lugar de Encuentros III / Ort der Begegnungen III*, die er 1971 im Auftrag des neu gegründeten *Museo de Escultura al Aire Libre*, einem Freilicht-Skulpturenmuseum in Madrid geschaffen hat (Abb. 24). Es handelt sich dabei um eine neun Tonnen schwere, an Stahlseilen hängende Betonskulptur¹⁴⁸ – die wohl erste ihrer Art in der Geschichte der Plastik des 20. Jh. überhaupt –, die auf ihren „Aufhängungsort“ unter der *Castellana*-Brücke, der die Funktion einer Passage und eines Kreisverkehrs innehat, situativ und spezifisch Bezug nimmt. Die Skulptur symbolisiert unter anderem eine Umarmungsgeste, die in jenem Bereich, der bei einem Museumsbau dem Eingangsfoyer entsprechen würde, die Funktion einer Begrüßung übernimmt. Chillida musste allerdings sechs Jahre um die Aufhängung der Skulptur kämpfen.¹⁴⁹

Mit Chillidas Schritt in den Außenraum und der „Verortung“ seiner Skulpturen geht auch die Verwendung neuer Materialien wie CorTen-Stahl¹⁵⁰ und Beton einher. CARANDENTE erklärt

¹⁴⁶Gaehtgens 2002, S. 103.

¹⁴⁷Bei Serra ist die *site specificity* erstmals für das eben genannte Werk *Pulitzer Piece*, *Stepped Elevation* aus 1970-71 fundamental, in dem er drei Platten auf einem riesigen Landstück platziert, um auf die Unbestimmtheit der Landschaft hinzuweisen. Krauss 1986, S. 35.

¹⁴⁸Mit diesem Werk bringt Chillida erstmals eines der Leitthemen seines Schaffens zum Ausdruck: Sein „Kampf gegen Newton“, wie er selbst seine Thematisierung der Schwerkraft in der Masse nennt. Hierbei geht es ihm darum, die unterstützende Kraft der Leere aufzuzeigen; den immateriellen Raum, der zum stützenden Sockel für die Fülle und Masse wird. Zu Chillidas Rebellion gegen die Schwerkraft siehe Schmidt 2000, S. 172-190.

¹⁴⁹Dabei handelte es sich um einen der größten Kunstkandale der Franco-Zeit, dem weder eine technische noch eine ästhetische, sondern eine rein politische Diskussion um die Skulptur zu Grunde lag. Zum Skandal und dessen Hintergründen siehe Schmidt 2000, S. 146-151. Seit diesem Skandal und der Zeit, als die Skulptur monatelang sozusagen teilstalliert unter der Brücke ihrer Aufhängung harnte, ist sie den Madrilenern unter dem Namen *La Sirena varada / Die gestrandete Sirene* bekannt. An dieser Stelle soll auch erwähnt werden, dass es im Gegensatz zu nord- und westeuropäischen Ländern in Spanien sehr lange keine theoretische oder öffentliche Diskussion um Kunst im öffentlichen Raum oder Kunst am Bau gab. Nachgeholt wurde dies erst im Zuge der Olympischen Spiele in Barcelona, der Ernennung Madrids zur Kulturhauptstadt Europas und der EXPO (Weltausstellung) in Sevilla im Jahr 1992. Chillida wurde als baskischer Künstler in der Franco-Zeit sowohl durch Ausstellungen als auch in der Presse nur punktuell rezipiert und wurde größtenteils lediglich von privaten Initiativen um Projektbeiträge gebeten. Diese offizielle Haltung Spaniens Chillidas Kunst gegenüber stand damals im krassen Gegensatz zur hohen Anerkennung und Präsenz, die er auf internationaler Ebene bereits Ende der 50er Jahre erlangt hatte. So erhielt er z.B. 1958 den Großen Internationalen Preis für Skulptur auf der 29. Biennale von Venedig.

¹⁵⁰Zu den außenraumtauglichen Eigenschaften von CorTen-Stahl und den Möglichkeiten, die diese Chillida in seinen Überlegungen zu funktionalen und sozialen Aspekten der Skulptur im öffentlichen Raum eröffnen, siehe Kapitel 5.3.

die Hinwendung des Künstlers zum Werkstoff Beton, der ihm den Weg in die große Dimension eröffnete, die in Eisen technisch noch nicht möglich war, folgendermaßen: „As Le Corbusier had done in construction, Chillida began to exalt the characteristics of roughness and gray monotony, to join antithetical qualities such as raw, unrefined material and harmonious design, the mute impact of matter and the flowing lines of skilfully drawn outlines, the gravity of full forms and the magic, almost religious solemnity – as in Gernika – of voids.“¹⁵¹

2.4 Berührungspunkte mit Peña Ganchegui

Die vorliegende Arbeit legt den Schwerpunkt auf Chillidas Beitrag zur Platzgestaltung in Gasteiz. Sie will diese vor allem hinsichtlich der Frage nach ihrem Denkmalanspruch vor dem Hintergrund des gesamten künstlerischen Schaffens Chillidas beleuchten und in den Kontext der Skulptur im öffentlichen Raum der zweiten Hälfte des 20. Jh. einordnen. Dennoch kann auf eine Vorstellung der Arbeitsweise von Luis Peña Ganchegui nicht gänzlich verzichtet werden. Im Folgenden soll zumindest in Ansätzen die Entwicklung des Architekten bis zur Zusammenarbeit mit Chillida an der *Plaza de los Fueros* umrissen werden. Anhand seiner vorangehenden Projekte für den öffentlichen Raum lässt sich aufzeigen, dass die Platzgestaltung in Gasteiz auch im Fall von Peña Ganchegui eine konsequente Fortsetzung dessen bisheriger Arbeit darstellt.

Der baskische Architekt (geboren am 29. März 1926 in Oñate, Gipuzkoa) studierte von 1940-46 Architektur an der *Escuela Técnica Superior de Arquitectura* in Madrid. In dieser Zeit lernte er Chillida kennen.¹⁵² Von 1963-64 war er Architekt der Stadt Donostia und danach freitätig. Er wirkte vor allem im Baskenland und wurde in den 60er und 70er Jahren vorwiegend für seine Mehrfamilienhäuser geschätzt; ein in der Literatur oft genanntes Beispiel hierfür sind die Wohnhäuser von Mutriku, einem kleinen Ort in Gipuzkoa, die zwischen 1963 und 1969 entstanden sind. Peña Ganchegui zeichnet sich bereits früh dadurch aus, dass er internationale Strömungen mit der Kultur seiner baskischen Heimat zu verbinden weiß.¹⁵³ Der katalanische Architekt ESTEBAN BONELL identifiziert drei Grundcharakteristika der Werke Peña Gancheguis: ihre räumliche Qualität, ihren unerbittlichen Umgang mit dem Material und ihre Identifikation mit dem Ort. Besonders den letzten Aspekt hebt BONELL hervor und meint

¹⁵¹Carandente 1999, S. 11. Zu Chillidas herausragendsten Werken in Beton zählen *La Casa de Goethe / Ein Haus für Goethe* (Frankfurt 1986), *Gure Aitaren Etxea / Das Haus unseres Vaters* (Gernika 1988), *Elogio del Horizonte / Lob des Horizonts* (Gijón 1989) und *Homenaje a la Tolerancia / Hommage an die Toleranz* (Sevilla 1992). Zum Thema der Materialikonographie des Betons bei Chillida siehe Schmidt 2000, S. 394-398.

¹⁵²Mozas / Arregui 1990, S. 15.

¹⁵³Schmidt 2000, S. 193.

damit Peña Ganchegui Anknüpfen an den Aufstellungsort seiner Werke auf den verschiedensten Ebenen: sowohl die Einbeziehung der historischen und sozialen Realität eines Ortes als auch die Rücksichtnahme auf dessen räumliche Gegebenheiten und vor allem dessen topografische Situation.¹⁵⁴

„Un sitio no es un lugar.“¹⁵⁵, pflegte Peña Ganchegui zu sagen. Für ihn besteht die Mission der Architektur darin, eine Sache in eine andere zu transformieren, natürliche Räume zu humanen Räumen zu machen, jedoch ohne dabei Aggression oder Überheblichkeit an den Tag zu legen.¹⁵⁶ Diesen Grundsatz wendete er in seiner Neugestaltung der *Plaza de la Trinidad* an, mit der er Anfang der 60er Jahre von der Stadt Donostia beauftragt wurde. Dieser Platz liegt direkt am Fuße des *Monte Urgull*, am nördlichen Ende der verwinkelten Altstadt, begrenzt seitlich durch die beiden Kirchen *San Telmo* und *Santa María* sowie im Norden durch den Bergrücken des *Urgull*. (Abb. 25 a-b) Die Hauptfunktion des Platzes als Treffpunkt für sportliche Betätigung sollte erhalten und ausgebaut werden. Peña Ganchegui soll die Idee zur Umgestaltung des Platzes gehabt haben, als er in den Lagerhallen des Rathauses von Donostia große Mengen an Pflastersteinen fand, die keinen bestimmten Nutzen zu haben schienen. Dieses Arbeiten mit vorgefundenem Material ist auch umgelegt auf den zu bebauenden Ort ein Grundsatz, dem der Architekt in dieser Platzgestaltung folgt. Er gliedert das Neue behutsam in das bereits Bestehende ein und orientiert sich an den Elementen, die der Ort ihm bietet. Im Fall der *Plaza de la Trinidad* war das wichtigste Merkmal des Ortes das in ihm stattfindende Aufeinandertreffen von Stadtraum und Naturraum am Fuße des *Monte Urgull*. Peña Ganchegui richtet sich nach dem Maßstab, den die umgebende Architektur vorgibt und stattet den Platz mit einem *Frontón*, einer *Bolatoki*-Bahn und zahlreichen Stufenbereichen als Sitzgelegenheiten aus (Abb. 26a).¹⁵⁷ Die Stufentribünen, die in Richtung des Berges und dessen Anstieg angepasst zum Bereich der ehemaligen Stadtmauer überleiten, bilden auch eine optische Verbindung der den Platz umgebenden Bauwerke. Die Stufen kommen hier erstmals als wichtiges Gestaltungselement zum Einsatz, das in Folge für Peña Ganchegui typisch werden soll (Abb. 26b). In der Pflasterung des Platzes nimmt der Architekt die unregelmäßige Struktur der im Osten angrenzenden Kirche *San Telmo* auf (Abb. 26c). Peña Ganchegui machte aus einem heruntergekommenen Hinterhof einen der heute beliebtesten und belebtesten Plätze der Altstadt von Donostia, der neben seiner viel genützten Funktion als sportlicher Treffpunkt auch als Austragungsort vieler Musikveranstaltungen und kleinerer Versammlungen dient.

¹⁵⁴ Bonell 1990, S. 108.

¹⁵⁵ „Eine Stelle ist (noch) kein Ort.“ Wobei mit *sitio* die reine Ortsangabe gemeint ist und mit *lugar* das, was darüber hinausgeht, also Sinn und Bedeutung. (Übers. d. Verf.) Peña Ganchegui zit. nach El Correo 2009, o.S.

¹⁵⁶ El Correo 2009, o.S.

¹⁵⁷ Peña / Sangalli 1997, S. 152-158.

Chillida nennt die *Plaza de la Trinidad* ein „sehr intelligentes Projekt“ von Peña Ganchegui, in dem er einen urbanen Raum mit der Natur und mit den baskischen Sportarten verbunden hat.¹⁵⁸ Allerdings wurde der Platz in Folge immer wieder – ohne die Zustimmung Peña Gancheguis – Änderungen unterzogen, zuletzt als das *Museo San Telmo* im März 2011 nach einer Neugestaltung wiedereröffnet wurde. Ein neugebauter langgestreckter Gebäudeteil ragt von Osten zwar nur leicht in den Bereich des Platzes, aber gerade genug, um mit der hochgezogenen Stufentribüne das wichtigste Anschlusselement zwischen Platz und Berg, Stadtraum und Natur zu stören (Abb. 26d).

Die *Plaza de la Trinidad* steht am Beginn von Peña Gancheguis Werkserie für den öffentlichen Raum. Nach *El Peine del Viento* in Donostia (1977) und der *Plaza de los Fueros* in Gasteiz (1981) folgen mit der *Plaza de Sant Joan* in Lérida (1982) und mit dem *Parc de l'Espanya Industrial* in Barcelona (1983) weitere größere Platzgestaltungen in Spanien.

Die erste direkte Zusammenarbeit zwischen Eduardo Chillida und Luis Peña Ganchegui führt zu einer der wegweisendsten Platzgestaltungen im internationalen Kontext: Die Anlage *El Peine del Viento* (Abb. 23a), 1977 vollendet, ist – wie im vorigen Kapitel herausgestellt – der Inbegriff einer *site-specific sculpture*, mit der sich ihre beiden Urheber als europäische Pioniere dieser Richtung erweisen.¹⁵⁹ Peña Ganchegui macht hier das Material des Granits zu einem der Hauptprotagonisten des Platzes (Abb. 23b). Es handelt sich dabei um rosafarbenen porrinischen Granit aus Galizien, den Chillida bereits 1965/66 für die Houstoner Version von *Abesti gogorra V / Rauher Gesang V* (Abb. 27) verwendete und der auch bei der Platzgestaltung in Gasteiz zum Einsatz kommen wird. Abgestimmt auf die bereits vorhandenen Kaimauern der Bucht gestaltet Peña Ganchegui mehrere Flächenabschnitte auf unterschiedlichen Höhenniveaus, die durch abwechselnd ein- und zweischichtige Stufen zueinander übergeleitet werden. Hier versteht er wie später bei der *Plaza de los Fueros* vom Boden ausgehend den Horizont als werkkonstituierendes Element und richtet die gesamte Anlage nach der Augenhöhe des Betrachters aus. Wie ein Topograf zieht er im Abstand von jeweils 20 cm Höhenlinien, auf die er die darauf abgestimmten Granitquader (20 x 20 cm Seitenlänge und 50 bis 150 cm Tiefe) setzt.¹⁶⁰ Es gibt nur einen Zugang zum Platz, der sich aus der Weiterführung der Strandpromenade ergibt. Bei Betreten der Anlage ist diese in ihrer Gesamtheit nicht erfassbar, vielmehr verstellen mannshohe Mauern und Stufenbereiche den Blick. Ebenso wenig ist eine direkte Sicht auf das Skulpturenensemble gegeben (Abb. 23c). Peña Ganchegui versteht den von ihm gestalteten

¹⁵⁸ Chillida 1990, S. 109.

¹⁵⁹ Die Ausführungen in diesem Abschnitt stützen sich auf Schmidt 2000, S. 191-213.

¹⁶⁰ Muro 2001, S. 111.

„Vorplatz“ für die „Windkämme“ als „Vorbereitungsbereich“ für den Betrachter, der zu den drei Skulpturen schreitet. Durch die Anknüpfung des Platzes an die natürlichen Gegebenheiten des Ortes macht der Architekt den Umraum der drei Skulpturen mitsamt der Bucht als deren Bestandteil erfahrbar und ermöglicht eine Gesamtwahrnehmung des Ortes. Dazu unterliegt auch der Zugang zu den Skulpturen einer geschickten Inszenierung: Ausgehend von der Empfangszone kann sich der Besucher entweder über verschiedene Treppenaufgänge und die höher gelegene große Terrasse oder rechts ebenerdig entlang der geknickten Kaimauer den Stahlskulpturen nähern (Abb. 23d). Von einem niedrigeren Teil hinter der Terrasse führen erneut rhythmisch gestufte Erhöhungen in Richtung des Meeres und des Horizontes zum einzigen begehbaren der drei „Windkämme“. Die gesamte Ausrichtung des Platzes nimmt Zug auf die drei Greifzangen aus Stahl.

Peña Ganchegui schafft durch die Bezugnahme des Platzes auf die topografische Gegebenheit des Ortes mit seinen massiven, gefalteten Felsen zahlreiche, auch intime Platzeinheiten und Bereiche, die zum Verweilen und zur Naturbetrachtung einladen (Abb. 23e). Der behutsame Umgang des Architekten mit der Natur wird besonders deutlich in einer natürlichen Nische der Felsformation, in die er den Platz „hineinwachsen“ lässt, um dort in einer Estrade zu enden. Kleine Schnittstellenöffnungen füllt er mit Kieselsteinen aus (Abb. 23f). Er bleibt in dieser Arbeit seinem Gestaltungsgrundsatz der Ablehnung jeglichen Ornaments treu.¹⁶¹ Alles im Platz entspringt dem Bodenniveau, es sind weder Laternen oder andere Beleuchtungskörper noch Sitzbänke oder Geländer aufgestellt. Die Stufenanlagen dienen als Sitzflächen und als Markierungen unterschiedlicher „Aufenthaltsräume“ innerhalb des Platzes. Größere Granitblöcke bilden die Abgrenzung zum Meer hin, die sich ebenfalls als Sitzfläche eignet und dennoch hoch und breit genug ist, sodass für eine ausreichend gewährleistete Sicherheit der Besucher keine weitere Abspernung nötig ist (Abb. 23g).

In seinem Kriterienkatalog für das Projekt äußert sich der Architekt zur Funktion des Platzes:

„Der Platz ist wie ein aus mehreren Plattformen zusammengesetztes Krepidoma, das als räumlicher Kontext einen temenos konstituiert. Dieser ermöglicht den Genuß [sic] des umgebenden und wechselhaften Naturschauspiels, das auf die Skulpturen Eduardo Chillidas übergeht.“¹⁶²

Peña Ganchegui bezieht sich auf das Konzept des *temenos*, den heiligen Bezirk, der in griechischen Tempeln den Altar Gottes umgibt. DE BARAÑANO beschreibt *temenos* als „Raum, der einer Gottheit überlassen wird. Das Terrain wird sogar mit einer Reihe von Steinen abgesteckt. [...] Dieser Raum, *temenos*, setzt sich nicht durch, er setzt sich aus, wie

¹⁶¹ „Las obras más bellas son las realizadas con menos elementos.“ („Die schönsten Werke sind jene, die aus den wenigsten Elementen bestehen.“) Peña Ganchegui zit. nach Garay 1990, S. 111.

¹⁶² Peña Ganchegui zit. nach Schmidt 2000, S. 198.

eine beladene Stille.“¹⁶³ Der Architekt unterstützt also mit der behutsamen Inszenierung seines Platzes eine sinnliche und „spirituelle“ Wahrnehmung des Skulpturenensembles *El Peine del Viento*. Zahlreiche Gestaltungselemente und Werkprinzipien dieser Anlage finden sich auch im darauffolgenden Gemeinschaftsprojekt der befreundeten Basken, der *Plaza de los Fueros* in Gasteiz wieder, die in den folgenden beiden großen Kapiteln dieser Arbeit ausführlich besprochen wird.

¹⁶³de Barañano 1999, S. 20.

3. DIE PLAZA DE LOS FUEROS UND IHRE CHRONOLOGIE

Dieses Kapitel ist der Entstehung der *Plaza de los Fueros* und ihrer wechselvollen Geschichte gewidmet. Obwohl die Platzgestaltung international große Anerkennung fand, musste sie sich ihre Akzeptanz bei der lokalen Bevölkerung hart erkämpfen. Im Folgenden sollen die Polemiken und Schwierigkeiten, die in allen Phasen der Projektentwicklung und darüber hinaus auch weitreichenden Einfluss auf künstlerische Entscheidungen hatten, in die Beschreibung miteinbezogen werden. Die Rekonstruktion der Chronologie dieses Projektes gestaltete sich überaus schwierig, da sich in den unterschiedlichen Quellen jeweils nur vereinzelte Brocken finden bzw. die Angaben einander teilweise widersprechen. Eine vollständige und nachvollziehbare Darstellung der Geschichte des Platzes bis heute unter Einbeziehung der politischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen fehlt in der Literatur.¹⁶⁴ Nachfolgend sollen die Ereignisse um die *Plaza de los Fueros* von der ersten Kontaktaufnahme des Auftraggebers mit Eduardo Chillida im Jahr 1974 bis zu ihrem letzten Umbau und der Wiedereröffnung 2011 in folgende fünf Phasen gegliedert werden, die aus Gründen des Überblicks vorab angeführt werden:

4.2 Erstentwurf von 1976 (nicht realisiert)

4.3 Zustand bei Fertigstellung 1982 (Einweihung bereits 1981)

4.4 „Übergangslösung“ 1985-1992

4.5 Erster Umbau von 1993 – Zustand in Folge unverändert bis 2010

4.6 Zweiter Umbau und Wiedereröffnung 2011

Die folgenden Ausführungen über die Entstehungsgeschichte der *Plaza de los Fueros* stützen sich auf die Dissertation von SCHMIDT aus 2000¹⁶⁵, den Prüfbericht des städtischen Kulturamtes von 2008¹⁶⁶, den Projektbericht des Architekturbüros *Peña Ganchequi y Asociados* zum zweiten Umbau 2011¹⁶⁷ und verfügbare Zeitungsberichte aus der Zeit.

¹⁶⁴„Überhaupt existieren nur wenige Besprechungen der Platzanlage, sie wird meist innerhalb von Werksüberblicken in wenigen Sätzen erwähnt. Die einzige ausführliche Auseinandersetzung mit der *Plaza de los Fueros*, die auch die Entstehungszusammenhänge berücksichtigt, liefert Schmidt in ihrer Dissertation zu Chillidas Monumenten im öffentlichen Raum (Schmidt 2000). Selz beschäftigte sich als erster mit dem Platz (Selz 1985 & 1986) und Chillida selbst spricht darüber in einem Podiumsgespräch im Rahmen eines Symposiums 1988 (Podiumsgespräch 1988). 2001 folgt ein etwas ausführlicherer Text von Castañer López (Castañer López 2001).

¹⁶⁵Zitiert als Schmidt 2000, die für ihre Darstellung der Platzentstehung und der damit verbundenen Schwierigkeiten selbst zahlreiche Medienberichte jener Zeit heranzieht. Die hervorragend recherchierte Chronologie weist jedoch in Kleinigkeiten Ungenauigkeiten auf und endet mit der Erwähnung der Umbauten 1993, ohne auf deren Bedeutung hinsichtlich der Wirkkraft des Platzes einzugehen.

¹⁶⁶zit. als Ruiz de Gordo 2008.

¹⁶⁷zit. als Peña / Sangalli 2009.

3.1 Die Basken und ihre Geschichte

Zumindest ein kurzgefasster Blick auf die Vergangenheit und das Selbstverständnis des baskischen Volkes sowie einige Begriffsklärungen sind unerlässlich, um seine Situation in den späten 70er Jahren, vor deren Hintergrund die *Plaza de los Fueros* entstanden ist, zu verstehen.

Zur Klärung der Frage, worauf sich „Baskenland“ geografisch bezieht, muss man zwei Bezeichnungen unterscheiden, die oftmals durcheinander gebracht werden. Unter dem Baskenland, *Euskal Herria*, versteht man das Baskenland im kulturellen Sinn mit den sieben historischen Provinzen beiderseits der Pyrenäen, die sich heute auf Spanien (*Bizkaia / Vizcaya, Gipuzkoa / Guipúzcoa, Araba / Álava, Nafarroa / Navarra*) und Frankreich (*Lapurdi / Labourd, Behennafarroa / Basse-Navarre, Zuberoa / Soule*) aufteilen (Abb. 28).¹⁶⁸ *Euskadi* bezeichnet den Bereich der Autonomen Gemeinschaft Baskenland, die die drei Provinzen *Bizkaia, Gipuzkoa* und *Araba* umfasst und in dieser Form seit 1979 besteht, seit nach der Franco-Diktatur die spanische Verfassung in Kraft trat. Seit 1980 ist Vitoria-Gasteiz Hauptstadt dieser Autonomen Gemeinschaft.

Das Baskenland ist eine Kulturnation, die sich durch kulturelle Gemeinsamkeiten wie Sprache, Tradition, Sitten und Gebräuche konstituiert. Die Basken sind eine eigene Ethnie, ein eigenes Volk, jedoch ohne eigenen Staat. Die Nation ist einem Staat gedanklich vorgelagert, was bedeutet, dass sich die Zugehörigkeit zu ihr nicht „feststellen“ lässt, sondern nur jeweils subjektiv bewertet werden kann. Eine fundamentale Rolle in der Definition der baskischen Identität spielt die Sprache, das *Euskera*.¹⁶⁹ Ein Indiz dafür ist die Bedeutung von *Euskaldunak*, der Eigenbezeichnung der Basken, die mit „Baskischsprecher“

¹⁶⁸Die beiden Teile entwickelten sich im Hoch- und Spätmittelalter auseinander, beginnend mit 1152, als Aquitanien unter englische Herrschaft fiel. Im 15. Jh. wurde der Teil nördlich der Pyrenäen schließlich von den Franzosen besetzt.

¹⁶⁹Weltweit sprechen heute etwa 800.000 Menschen *Euskera*. Laut der letzten soziolinguistischen Erhebung aus 2006 (veröffentlicht 2008) leben in der Autonomen Gemeinschaft Baskenland 1.850.500 Personen, die 16 Jahre oder älter sind. Von ihnen sind 30,1% zweisprachig (sprechen also Baskisch und die jeweilige Nationalsprache ihres Landes), 18,3% sind passive Sprecher (können das Baskische bis zu einem gewissen Grad zwar verstehen, es aber nicht kompetent sprechen) und 51,5% sprechen kein Baskisch. Departamento de Cultura del Gobierno Vasco 2008, S. 17. Abweichende Daten – weil basierend auf alten Zählungen von 1991 – sind in der Online-Version des aktuellsten *Ethnologue* angeführt. www.ethnologue.com. Seit 1978 ist *Euskera* im spanischen Baskenland offizielle regionale Amtssprache. Die Provinz Gipuzkoa weist den mit Abstand höchsten Gebrauch der baskischen Sprache auf. Baskisch findet heute hauptsächlich in informellen Situationen innerhalb enger lokaler Strukturen Gebrauch, während es im professionellen Umfeld kaum zur Anwendung kommt. Eine umfassende Sprachpolitik und Programme zur Stärkung des Baskischen versuchen diesem Trend entgegenzuwirken. Aktuell studieren beispielsweise rund 35% der 45.000 Studierenden an der *Universidad del País Vasco* in baskischer Sprache (Zahlen von der Website der Universität, www.ehu.es). Zur aktuellen Situation des Baskischen und seiner Anwendung (auf Englisch) und als hervorragende Einführung in die sozialen und kulturellen Aspekte dieser Sprache vgl. Amorrtortu 2003, S. 64-72.

(Plural) zu übersetzen ist. Hinsichtlich des Ursprungs von *Euskera* tappen Sprachwissenschaftler im Dunkeln, was ihm eine ausgeprägte Sonderstellung innerhalb dieser Wissenschaft einbringt. Als einzige noch gesprochene isolierte Sprache Europas lässt sich ihr keine genetische Verwandtschaft zu irgendeiner anderen nahen oder fernen Sprache nachweisen, jeglicher Versuch in diese Richtung bleibt eine Vermutung.¹⁷⁰ Man weiß einzig, dass *Euskera* im Baskenland seit der Vorgeschichte gesprochen wird. Die größte Kapazität im Gebiet der baskischen Sprachforschung, KOLDO MITXELENA (1915-1987), schreibt 1964 in der Schrift *Sobre el pasado de la lengua vasca*:

*„Ungefähr seit 6000 v. Chr. ist die baskische Sprache für diesen Raum belegt. Sie ist nicht von irgendwoher gekommen, das heißt das Euskera repräsentiert ein isoliertes Überbleibsel aus einer Sprachfamilie, die viel weiter verbreitet gewesen sei muss. Die baskische Sprache hat durch Kontakt mit anderen europäischen Sprachen Einflüsse aufgenommen, aber es besteht keine Herkunftsverwandtschaft. Das Bezeichnende der Basken ist, daß es keinen Grund gibt zu sagen, daß sie von irgendwoher gekommen sind, sondern dass sie einfach immer da waren...“*¹⁷¹

Die Vermutung, dass diesen Ausführungen MITXELENAS eine pro-nationalistische Haltung zu Grunde liegt, erweist sich als richtig; dennoch geben sie Aufschluss über die Besonderheit der baskischen Sprache.

Die zweite „Säule“ der baskischen Identität neben der Sprache sind die *Fueros*, die baskischen Sonderrechte, in denen die baskische Nation die historische Legitimation für ihr Bestehen sieht. Sie basieren auf jenen Sitten und Gebräuchen, nach denen sich das Volk anfangs selbst verwaltete und die von den verschiedenen Regierungswesen respektiert werden mussten. Als es notwendig wurde, diese Sitten schriftlich zusammenzufassen, erschienen sie in allgemeinen Sammlungen von Gesetzen unter der Bezeichnung *Fueros*. Sie sind somit der Ausdruck der Souveränität eines Volkes, das sich selbst die Gesetze gibt. Sämtliche Entscheidungen über alle die Gemeinschaft betreffenden Angelegenheiten wurden nach einem baskischen Brauch in Versammlungen unter einem Baum, in der Regel unter einer Eiche, getroffen. Obwohl jeder Ort seinen eigenen Baum hatte, entwickelte sich jener in Gernika, das ca. 20 km nordöstlich von Bilbo (Bilbao) liegt, zu dem mit der größten Bedeutung in der Region. So wurden unter der Eiche in Versammlungen aller Gemeinden der Provinz (*Juntas Generales*) die Gesetze von Bizkaia beschlossen und ein Schwur auf sie abgelegt. Schließlich wurden die Versammlungen auf Gemeindevertreter aus allen baskischen Provinzen ausgeweitet, die einmal im Jahr unter der Eiche von Gernika zusammentraten. Als sich das kastilische Königreich zwischen 1197 und 1200 die

¹⁷⁰Für das wohl bedeutendste und umfassendste Werk zu Baskischer Linguistik in nicht-baskischer Sprache siehe Robert Trask, *The History of Basque*, London / New York 1997. Einen prägnanten, gut verständlichen Einblick in das baskische Sprachsystem auf Deutsch liefert Niebel 2009, S. 26-29.

¹⁷¹Mitxelena zit. nach Ortots 1979, S. 35.

autonomen baskischen Regionen unterordnete, schwürten seine Vertreter unter der Eiche von Gernika, die baskische Verfassung und die *Fueros* zu respektieren.¹⁷² Die Basken waren somit nicht abhängig von den kastilischen Königen, sondern unmittelbar von ihren *Juntas Generales*, die eine juristische, verwaltungsrechtliche und ökonomische Sonderstellung genossen.¹⁷³ Die Eiche wurde zum Symbol für Freiheit, Unabhängigkeit und Baskentum (Abb. 29) und Gernika zur heiligen Stadt des Volkes.¹⁷⁴ Dieser *Fueros*-Eid wurde in Folge während fast 700 Jahren von den Königen geleistet.

Während des 19. Jh. verloren die Basken nach und nach ihre Sonderstellung. Mit der Niederlage in den Karlistenkriegen erwirkte ein Gesetz am 21. Juli 1876 die Abschaffung der letzten noch verbliebenen Sonderrechte; die Basken konnten sich nun nicht mehr auf die *Fueros* berufen. Das Autonomiestatut von 1936, das den Basken schließlich die Bildung ihrer ersten Regierung ermöglichte – sie wählten deren Präsident sogleich unter der Eiche – fiel mit dem Ausbruch des Spanischen Bürgerkrieges zusammen. Bald darauf, am 26. April 1937, erfolgte der Bombenangriff auf Gernika, das Herz des Baskenlandes, dem eine jahrzehntelange Unterdrückung des zuvor stolzen und eigenständigen Volkes durch die Franco-Diktatur folgen sollte. Sie trachtete danach, das baskische Volk zu vernichten und peinigte es durch Inhaftierungen und Folterungen sowie ein Verbot jeglichen Ausdrucks des Baskentums wie von Sprache, Symbolen oder Bräuchen.

Die eigentliche Diktatur war mit dem Tod Francos am 20. November 1975 beendet. Dennoch zog sich der Demokratisierungsprozess im Land bis ins Jahr 1982. Mit der Verabschiedung der Verfassung von 1978 wurde Spanien zu einer konstitutionellen Monarchie und der Weg für eine Wiederherstellung der baskischen Autonomie geebnet. Das Autonomiestatut vom 25. Oktober 1979 wurde von der baskischen Bevölkerung zwar befürwortet (mit einer Mehrheit von 90 Prozent bei einer Wahlbeteiligung von 60 Prozent)¹⁷⁵, jedoch sind der Grad der Autonomie sowie die generelle Zugehörigkeit zum spanischen Staat umstritten. Außerdem will man sich mit den territorialen Grenzen der Autonomen Region in dieser Form nicht zufrieden geben.¹⁷⁶ So steht seit dem Ende der Transition und der

¹⁷² Im 15. Jh. wurden durch die Heirat von Königin Isabella I. von Kastilien und König Ferdinand II. von Aragon, bekannt als die katholischen Könige, das Königreich Kastilien und die Krone Aragon vereinigt (1469) und mit dem Antritt der Thronfolge durch Ferdinand II. im Jahr 1479 der spanische Nationalstaat begründet. Auch die *Reyes Católicos* legten den Eid auf die Einhaltung der *Fueros* unter der Heiligen Eiche von Gernika ab.

¹⁷³ Die Basken durften vom König nicht mit Steuern belastet werden und waren vom Militärdienst freigestellt. Da sie als „adelig“ angesehen wurden (*hidalgo*), blieben sie außerdem vor Folter verschont.

¹⁷⁴ Lüben 1993, S. 78-81.

¹⁷⁵ Es sieht vollständige finanzielle Autonomie für das *Euskadi* vor, das die Steuern auf seinem Gebiet selbst einzieht und lediglich eine festgelegte Summe an Madrid abführt.

¹⁷⁶ Mehrere baskische Parteien und die nationalistische Untergrundorganisation ETA verfolgen das Ziel der Unabhängigkeit eines vereinten Baskenlandes mit allen sieben historischen Provinzen.

Regierungsübernahme durch die Sozialdemokraten die Frage der Regionalisierung weiter im Raum. Die aktiven Unabhängigkeitsbestrebungen im Baskenland halten bis heute an.¹⁷⁷

3.2 Auftrag und Erstentwurf

Im Jahr 1974 trat die *Diputación Foral de Álava* (Provinzverwaltung von Araba) unter ihrem Präsidenten Cayetano Ezquerro mit der Bitte an Eduardo Chillida heran, anlässlich des 800jährigen Bestehens der Stadt¹⁷⁸ eine Skulptur zum Gedenken an die *Fueros* zu errichten.¹⁷⁹ Chillida, der zu diesem Zeitpunkt gerade gemeinsam mit Peña Ganchegui das Projekt *El Peinte del Viento* in Donostia realisierte, schlug jedoch – entgegen der ursprünglichen Vorstellung der Auftraggeber, die an eine Arbeit in hervorgehobener Position mitten auf dem Platz dachten – eine ganze Platzgestaltung vor und wollte dafür erneut mit seinem Freund Peña Ganchegui zusammenarbeiten. Dieser war von der technischen Seite her mit den Problemen der Stadt vertraut und brachte daher die besten Voraussetzungen für die Entwicklung eines solchen Projektes mit.¹⁸⁰

CASTAÑER LÓPEZ berichtet von drei möglichen Aufstellungsorten für das ursprünglich als Skulptur vorgesehene Denkmal, was sich jedoch in keiner anderen Quelle bestätigt.¹⁸¹ Chillida selbst spricht von einem „mehr oder weniger festgelegten Platz“, für den er die Skulptur entwerfen sollte: die ehemalige *Plaza de Abastos*, auf der die zentrale Markthalle stand (Abb. 30a-b).¹⁸² Die Straßen *Fueros*, *Postas* und *Independencia* begrenzen diesen ca. 5.000 m² großen Platz, der von zahlreichen Öffnungen und Zugängen her begehbar ist.¹⁸³ Die ihn umgebenden Gebäude und Fassaden waren ursprünglich nicht auf den Platz hin konzipiert und gestalten sich überaus heterogen.¹⁸⁴ Die Markthalle von Gasteiz, 1899

¹⁷⁷Für einen Überblick zu diesem Thema und die ETA-Problematik siehe Ingo Niebel, *Das Baskenland. Geschichte und Gegenwart eines politischen Konflikts*, Wien 2009.

¹⁷⁸Die Gründung von *Nueva Victoria* (neuer Sieg) erfolgte 1181 durch den navarrischen König Sancho VI. el Sabio.

¹⁷⁹Die ursprüngliche Idee zu einem „Denkmal an die Fueros“ entstand somit noch zur Zeit der franquistischen Diktatur.

¹⁸⁰Podiumsgespräch 1988, S. 110.

¹⁸¹Demnach waren die von Seiten der Stadt vorgeschlagenen möglichen Standorte die *Plaza de la Hispanidad*, eine Esplanade gegenüber des *Portalón* (ein Stützpunkt aus dem 15. Jahrhundert, der danach als Restaurant genutzt wurde) oder eben jener freigewordene Platz, an dem bis dahin die Markthalle stand. Castañer López 2001, S. 115.

¹⁸²Podiumsgespräch 1988, S. 110.

¹⁸³Diese Größenangabe resultiert aus eigenen Berechnungen auf Basis der Maßstabsangaben im Grundriss des Architekten Peña Ganchegui und wurde in Google Earth überprüft. Schmidt und andere Autoren stützen sich auf die fehlerhafte Angabe von 8.000 m² bei Selz. Selz 1985 o.S.

¹⁸⁴Schmidt 2000, S. 220. Peña Ganchegui ist bei diesem Projekt mit einer neuen Situation konfrontiert. In seinen bisherigen Platzgestaltungen hat er immer an den Randgebieten der Städte gearbeitet. Die *Plaza de la Trinidad* in Donostia wird abrupt vom *Monte Urgull* begrenzt und die „Windkämme“ befinden sich am äußersten Ende der Stadt, angrenzend an das Meer. In Gasteiz war der Architekt zum ersten Mal mit der Aufgabe

eröffnet und 1928 teilweise restauriert, war mit ihrer Stahlstruktur das einzige bürgerliche modernistische Gebäude der Stadt, das aus dem 19. Jh. erhalten blieb. Am 11. Jänner 1974 wurde die Markthalle geschlossen. Ihr Abbruch dauerte rund einen Monat und wurde von einer heftigen Polemik begleitet, welche die Bevölkerung von Gasteiz in zwei unversöhnliche Lager entzweite: Auf der einen Seite die Personen, die das zweistöckige Gebäude erhalten wollten und auf der anderen Seite jene Gruppierung, die für die Schaffung eines für alle nutzbaren öffentlichen Raumes plädierte.¹⁸⁵

Am 21. Juli 1976 beschloss die Provinzregierung von Araba in Anwesenheit der *Corporación Vitoriana* die Errichtung eines Gedenkmonuments für die baskischen Sonderrechte, aus Anlass des hundertjährigen Bestehens des Gesetzes vom 21. Juli 1876.¹⁸⁶ Somit stimmte sie der Umsetzung des Entwurfes von Chillida und Peña Ganchegui zu und erteilte den beiden offiziell den Auftrag zur Platzgestaltung.¹⁸⁷ Ziel war es, dem freigewordenen Raum eine völlig neue Bedeutung zu geben und einen Kontrapunkt zur totalen Verbauung zu setzen, welche dieser Ort mit der Errichtung der Markthalle im Zuge der Stadterweiterung im 19. Jh. erfuhr. Die städtischen Institutionen wollten durch die Errichtung eines öffentlichen Platzes und dessen Nobilitierung durch Kunst eine Genesung des gesamten Stadtteils herbeiführen. Auch eine völlige Verkehrsberuhigung um den Platz herum war geplant.¹⁸⁸ CASTAÑER LÓPEZ vergleicht den Zugang von Chillida und Peña Ganchegui mit jenem der Renaissance, als aus historischen Gründen keine neuen städtebaulichen Theorien entwickelt werden konnten, sondern die bereits bestehenden mittelalterlichen Strukturen mit einer eigenen Sprache umgestaltet wurden.¹⁸⁹

Die *Plaza de Abastos*, deren Verwandlung in die *Plaza de los Fueros* nun beschlossen war, liegt im Südosten des Stadtzentrums von Gasteiz (Abb. 31). Der mittelalterliche Stadtkern ist mandelförmig auf einem Hügel angelegt und am Südende befinden sich die zwei wichtigsten Plätze der Stadt: Die dreieckige *Plaza de la Virgen Blanca*, der Platz der Jungfrau Maria als Schutzpatronin der Stadt und die rechteckige *Plaza de España* mit ihrem Bogengang. Dieser

betrachtet, einen öffentlichen Raum zu gestalten, der von anderen Gebäuden umgeben ist. Es galt, eine neue Art von Grenzen einzuhalten.

¹⁸⁵ Ursprünglich war von Seiten des Kulturstadtes eine Platzgestaltung vorgeschlagen worden, in der die drei platzumgebenden Hauptalleen weiterhin für den Verkehr offen bleiben hätten sollen. Für den Innenbereich des Platzes waren Gärten und ein Springbrunnen auf vier Ebenen vorgesehen.

¹⁸⁶ Trotz der Abschaffung der *Fueros* wurde die finanzielle Autonomie in Form des *Concierto Económico* beibehalten.

¹⁸⁷ Zu diesem Zeitpunkt war das Projekt von Chillida und Peña mit knapp 45 Millionen Peseten veranschlagt (rund 270.000 Euro). Am Ende kostete die ganze Platzgestaltung 140 Millionen Peseten (ca. 850.000 Euro), eine Zeitung spricht sogar von 197 Millionen Peseten (ca. 1,2 Millionen Euro). Schmidt 2000, S. 226; Ruiz de Gordo 2008, S. 5.

¹⁸⁸ Castañer López 2001, S. 116.

¹⁸⁹ Dabei beruft sie sich auf Manfredo Tafuri, einen der bedeutendsten Architekturhistoriker der zweiten Hälfte des 20. Jh. Siehe: Manfredo Tafuri, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Turin 1992.

Platz mit dem Sitz des Rathauses wird auch *Plaza Nueva* (Neuer Platz) genannt, da er erst im 18. Jahrhundert nach dem Vorbild der *Plaza Mayor* in Madrid errichtet wurde. Durch die Lage des Stadtkerns auf dem Hügel ist das Zentrum von Gasteiz durch zahlreiche Stufen charakterisiert (Abb. 32). Die *Plaza de la Virgen Blanca* vermittelt zwischen der erhöhten Altstadt und den neueren, im Flachen gelegenen Bereichen südlich davon (Abb. 33). Am Nordende des Platzes befindet sich die *Iglesia de San Miguel* (Kirche des Erzengel Michael) aus dem späten 14. Jh., die für Chillidas und Peña Gancheguis Platzgestaltung von Bedeutung sein wird.

Im Projektvorschlag von Chillida und Peña Ganchegui sind trotz aufeinander bezogener Formen zwei deutlich unterscheidbare Platzteile auszumachen, die unterschiedliche Handschriften tragen und divergierende Gestaltungsauffassungen erkennen lassen (Abb. 34).¹⁹⁰ Chillida äußerte sich zu dieser Entscheidung für zwei getrennt konzipierte Teile, die jedoch durch das am ganzen Platz verwendete Granit vereinheitlicht wurden:

*„Luis Peña Ganchegui ist ein sehr guter Architekt, ein orthodoxer Architekt in gewisser Weise, und ich persönlich bin ein sehr unorthodoxer Architekt. Wir bekamen Probleme, weil ich keine rechten Winkel verwende, er dagegen immer. Er nahm einen Teil für sich und ich nahm einen Teil für mich in Anspruch, in dem ich meine Probleme unter Berücksichtigung des gesamten Platzes auf meine Weise löste.“*¹⁹¹

Peña Gancheguis Platzteil setzt sich aus mehreren Architektureinheiten zusammen, aus denen sich verschiedene Nutzungsmöglichkeiten ergeben.¹⁹² Am Südostende des Platzes formen zwei rechtwinkelig aufeinander bezogene Wände einen klassischen *Frontón* für die Ausübung des baskischen Nationalsports *Pilota*.¹⁹³ Anschließend erhebt sich ein kleines Amphitheater mit Blickrichtung auf einen großen freien Platz, der für diverse sportliche Aktivitäten und die Ausübung von Volksbräuchen vorgesehen ist. Dieser enthält auch eine Bahn, die als Wettkampffläche für Sportarten wie *Arrastre de Piedra* oder Tauziehen dient. Diese freie Fläche wird an der nördlichen Längsseite und am zu Chillidas Platzteil vermittelnden Plateau von Stufentribünen umgeben, die Zuschauern Platz bieten. Eine apsidiale Einbuchtung am Plateau unterbricht die Tribüne und nimmt in der Form jene Rundung auf, die die Umrissmauer von Chillidas Festung an dieser Stelle beschreibt. Parallel zur *Calle Independencia* wird der Platz im Entwurf von einem schmalen Wasserlauf begrenzt, der von Chillidas Festung bis zum südöstlichsten Eck der Anlage weit hinter den *Frontón* läuft und dort in einer „chillidaesken“ Form seinen Abschluss findet. Diese Form

¹⁹⁰Schmidt 1996, S. 75; Schmidt 2000, S. 220.

¹⁹¹Podiumsgespräch 1988, S. 113.

¹⁹²Dieses Konzept hat seinen Ursprung in Peña Gancheguis Gestaltung der *Plaza de la Trinidad* in Donostia, die 1961 als Raum für Sport und Spiel entworfen wurde (siehe Kapitel 3.4).

¹⁹³Eine detaillierte Beschreibung dieser Sportart und ihrer Bedeutung für die Basken folgt in Abschnitt 5.1.

stellt ein optisches Gegengewicht zur Form der Festung dar, in ihr bedient sich Chillida der gleichen Sprache.

SCHMIDT beschreibt Chillidas Beitrag zum Platz als „eine komplexe Konfiguration, die einen Platz im Platz umschließt, in dessen Mitte ein pfeilerartiges, architektonisches Element umrahmt wird.“¹⁹⁴ Dieser im Zentrum stehende Bauteil scheint aus dem gleichen Material zu bestehen wie die Außenmauern. Die komplexe Form, die als begehbare Architektur geplant war und eine Höhe von ca. fünf Meter erhalten sollte, zeichnet sich durch eine Vielzahl an Nischen, Stufen, Vorsprüngen und Niveauverschiebungen aus und verweist laut SCHMIDT wirksam auf zwei architektonische Archetypen: das Labyrinth und die Wehrbefestigung.¹⁹⁵ Dazu Chillida:

*„Representa los Fueros, algo que nosotros debemos defender con uñas y dientes si hace falta. No podemos consentir que esos derechos no sean nuestros y para nosotros (...) Para defender algo no se me ha ocurrido otra cosa que la representación de una fortaleza. Una fortaleza es un perfecto signo defensivo. Al mismo tiempo, he intentado crear un espacio propio y cerrado.“*¹⁹⁶

In der Fotografie einer Studie von Chillida, zu der allerdings kein Entstehungsdatum vorliegt (Abb. 35), ist ersichtlich, dass die Festung auch von Norden her hätte begehbar sein sollen. Zugangsstufen in der Wand an der Rückseite des Pfeiler-Elementes sollten einerseits auf die Umrissmauern hinaufführen und wohl auch den Eintritt in das Innere der Festung von der *Calle Postas* kommend ermöglichen. Während diese Einstiegsmöglichkeit die Festung als Schutzort verwundbarer macht, wird diese Konnotation durch den schmalen Wasserkanal, den Chillida in einer Weiterentwicklung des Entwurfes in einer grabenähnlichen Rinne um die verwinkelte Anlage laufen lässt, verstärkt – stellte ein Burggraben doch stets eine zusätzliche Schutzmaßnahme sowohl für die Burgbewohner als auch für deren Hab und Gut dar. Mit dieser „Burg“, die den im Inneren stehenden Pfeiler als Symbol für die *Fueros* in sich beherbergt und beschützt, hat Chillida eine wunderbare Metapher für das Schutzbedürfnis der baskischen Sonderrechte bzw. des Willens, diese zu verteidigen, erdacht.¹⁹⁷

¹⁹⁴Schmidt 2000, S. 221-222.

¹⁹⁵Schmidt merkt hier richtigerweise an, dass „Burgen und Wehranlagen, die sich oft windend und verzweigend an Berghängen anschmiegen oder gar wie Ávila eine ganze Stadt umfassen“ nichts Ungewöhnliches sind: „Das durch maurische Invasionen und [von] der Reconquista geprägte Land ist gespickt mit Wehranlagen, die zu einem Charakteristikum der spanischen Landschaft geworden sind.“ Schmidt 2000, S. 221.

¹⁹⁶„Die Arbeit repräsentiert die *Fueros*, die wir – wenn es darauf ankommt – mit allen Mitteln verteidigen müssen. Wir dürften es nicht dulden, wenn diese Rechte nicht mehr unsere wären oder nicht mehr für uns wären. Um etwas zu verteidigen fiel mir keine bessere Sache ein als die Darstellung einer Festung. Eine Festung ist ein perfektes Zeichen der Verteidigung. Gleichzeitig habe ich versucht, einen persönlichen, geschlossenen Raum zu schaffen.“ (Übers. d. Verf.) Chillida zit. nach Martínez Aguinalde 1998, S. 66.

¹⁹⁷Schmidt 2000, S. 222.

Bereits am 22. Juli 1976, einen Tag nach der Auftragsvergabe, gab die Provinzverwaltung einen Prospekt heraus, mit dem das Projekt den Bürgern aus erster Hand vorgestellt wurde.¹⁹⁸ Sofort gingen die Polemiken weiter, diesmal zwischen Befürwortern und Gegnern des Entwurfs von Chillida und Peña Ganchegui. Im Büro des Bürgermeisters gingen fünf schriftliche Einwände von verschiedenen hochrangigen Persönlichkeiten ein, die im Allgemeinen nicht mit der Verbindung von spielerischem Aspekt und dem Konzept der *Fueros* einverstanden waren. Weitere Kernpunkte waren die massive Kritik an den hohen Mauern des *Frontón* und eine allgemeine Ablehnung des vielen Gesteins in Verbindung mit der Forderung nach mehr Natur im Platz. Außerdem wurde mehrfach vorgeschlagen, das Projekt im Park *San Juan de Arriaga* nördlich des Stadtzentrums zu realisieren.

All diese Kritik, der Druck von Seiten der Kaufleute, der Bevölkerung und anderer Gruppierungen¹⁹⁹ sowie weitere künstlerische Überlegungen führten dazu, dass Chillida seinen Entwurf tiefgreifenden konzeptuellen Änderungen unterzog. Eine detaillierte Beschreibung des zweiten Konzepts, welches schließlich verwirklicht werden sollte, findet sich im nächsten Abschnitt.

Am 2. März 1977 hat das Kulturamt der Stadt Gasteiz das Gutachten approbiert (mit zwölf zu sechs Stimmen), die Lizenz wurde im Mai gewährt.²⁰⁰ Der Spatenstich für die Gestaltung der *Plaza de los Fueros* durch Chillida und Peña Ganchegui erfolgte am 13. Oktober des selben Jahres. Jedoch wurde diese bereits kurz nach Beginn bis April 1978 unterbrochen und in Folge ein zweites Mal im August 1980. Da die verwendeten Granitblöcke unterschiedlicher Länge mit den einheitlichen Seitenmaßen von 20 x 20 cm einzeln behauen werden mussten, verzögerten sich die Bauarbeiten zusätzlich.

¹⁹⁸ Der originale Projektbericht wurde von der *Diputación de Álava* (Depósito legal VI-605-1976) herausgegeben.

¹⁹⁹ Es kam zu einer regelrechten Kampagne gegen das Projekt von Chillida und Peña Ganchegui, die hauptsächlich den Regionalzeitungen, allen voran einer alavesischen, geschuldet war, wie bei Schmidt nachzulesen ist. So soll diese Zeitung zahlreiche Leserbriefe abgedruckt haben, welche die öffentliche Meinung über das Projekt entscheidend beeinflussten. Wo schon seinerzeit bezweifelt wurde, dass die Leserbriefe tatsächlich repräsentativ waren, wurde wenig später nachgewiesen, dass diese teils gefälscht waren, da Personalausweisnummern von Personen verwendet worden waren, die diese Briefe nie geschrieben hatten. Weitere treibende Kräfte gegen das Projekt waren Politiker und Geschäftsleute, die dem rechten Flügel zuzuordnen waren. Der damalige Bürgermeister der UCD (*Unión de Centro Democrático*) wurde ebenfalls diesem Flügel zugerechnet, obgleich er nie ausdrücklich gegen das Projekt Stellung bezogen hatte. Paradoxerweise kam es in Folge jedoch auch von demokratischen Gruppierungen zur grundsätzlichen Ablehnung des Vorhabens, einzig aufgrund der Tatsache, dass sie sich hinsichtlich der politischen Gesinnung nicht mit dem Bürgermeister identifizieren konnten. Außerdem war die Kostenkalkulation des Projekts (50 Millionen Peseten, ca. 300.000 Euro) angesichts der wirtschaftlichen Krise im Baskenland ein gewichtiges Argument auf Seiten seiner Gegner. Schmidt 2000, S. 224.

²⁰⁰ Der Kostenvoranschlag wurde zu diesem Zeitpunkt neu kalkuliert und ergab Projektkosten von 59 Millionen Peseten (ca. 350.000 Euro).

Auf Grund all dieses Widerstandes eilten Chillida und Peña Ganchegui am 21. November 1977 zu Cayetano Ezquerro, um ihm die Rücktrittserklärung vom Projekt zu überreichen. Im Dokument wird festgehalten:

„En la mañana de hoy han mantenido una entrevista el Presidente de la Diputación Foral de Álava, Don Cayetano Ezquerro, y los autores del proyecto de la Plaza de los Fueros, Sres. Chillida y Peña Ganchegui. – Estos últimos, después de la conversación de hoy, manifiestan con respeto al proyecto que, al parecer, no existe interés ni eco favorable en el pueblo de Vitoria para que se realice esta Plaza y que, en estas condiciones, no les parece correcto por su parte insistir en realizarla. – No obstante, quieren hacer constar – los autores del proyecto – que han puesto su mejor deseo e ilusión en el mismo y que si algún día el pueblo de Vitoria mostrara deseos de que se llevara a cabo esta Plaza de los Fueros, volverían sobre el tema con la misma ilusión que hasta el momento mantienen. – Vitoria, a 21 de noviembre de 1977 – Al pie, las firmas autógrafos de Chillida y Peña Ganchegui.“²⁰¹

Durch diese „Geste des Verzichts“ machten Chillida und Peña Ganchegui nur umso deutlicher, wie sehr ihnen die Gestaltung dieses Platzes für die Basken und ihre Bräuche und Traditionen am Herzen lag. Sie wollten sich dem Willen der Bevölkerung von Gasteiz jedoch nicht widersetzen und ihnen eine Art von Platz aufzwingen, die diese gar nicht wünschten oder brauchten.²⁰² Sehr paradox erscheint, dass ein Denkmal an die *Fueros*, dieses grundlegende Symbol der baskischen Freiheit, auch von demokratischen Gruppierungen abgelehnt wurde. Jedoch wurden gleichzeitig die Verfechter des Projektes wieder aktiv, die sich am 2. Dezember 1977 zur *Comisión Pro Plaza de los Fueros* vereinigten und dem Bürgermeister von Gasteiz schließlich am 3. Februar 1978 eine Liste mit 10.000 Unterschriften für die Realisierung der Platzgestaltung vorlegten.

Diese Sympathiebekundung und Unterstützung durch die Bevölkerung bewog Chillida und Peña Ganchegui dazu, die Arbeit am Projekt wieder aufzunehmen. In Folge wurde am 1. März 1978 im Rathaus über die Wiederaufnahme der Bauarbeiten abgestimmt.²⁰³ Das

²⁰¹ „[...] Nachdem es kein Interesse von Seiten der Bevölkerung Vitorias und auch kein positives Echo auf das Projekt gibt, erscheint es ihnen nicht korrekt, auf dessen Umsetzung zu beharren. – Natürlich möchten die beiden betonen, dass sie ihr Bestes für das Projekt gegeben haben und dass sie – falls eines Tages von Seiten der Bevölkerung von Vitoria der Wunsch kommen würde, das Projekt durchzuführen – mit der gleichen Begeisterung, Vorfreude und Hoffnung erneut an das Thema herangehen würden. [...]“ (Übers. d. Verf.), zit. nach Martínez Aguinalde 1998, S. 64.

²⁰² Für Schmidt ist diese „Geste des Verzichtes“ auch ein Beweis dafür, „dass im Kontext der extremen Politisierung jener Zeit eine ästhetische Debatte im Baskenland nahezu unmöglich war. Mit dem Tod Francos war bekanntermaßen der Franquismus noch nicht beendet.“ Schmidt 2000, S. 225.

²⁰³ Schmidt verwechselt diese Abstimmung zur Wiederaufnahme der Bauarbeiten am 1. März 1978 mit der Ratifizierung des Auftrags für die Platzgestaltung durch die Ratsversammlung (Schmidt 2000, S. 226). So geht aus ihren Ausführungen hervor, dass die Zustimmung zum Bau des Platzes und der Beginn der Bauarbeiten 1978 stattfand, was jedoch um ein Jahr zu spät datiert ist. Sie gibt zwar an, sich auf den Zeitungsbericht *Sí definitivo a la plaza-monumento a los Fueros* in Hoja de Lunes vom 6. März 1978 zu stützen, jedoch ist dort eindeutig vom Ja zur Fortsetzung der Bauarbeiten nach Chillidas und Peña Gancheguis zwischenzeitlichem Rückzug vom Projekt die Rede. Diese zeitliche Abfolge bestätigt sich auch im Prüfbericht des städtischen Kulturrates von 2008. Ruiz de Gordo 2008, S. 5-6.

geheime Votum brachte mit einem Ergebnis von neun zu fünf Stimmen ein klares Ja zur Fortsetzung des Projekts. Somit wurden die Arbeiten am Platz im April 1978 wieder aufgenommen – und wie bereits erwähnt im August 1980 erneut unterbrochen. Nach 58 Monaten endloser Bauarbeiten und heftiger Polemiken wurde der „überarbeitete“ Platz ab 1981 in Etappen eröffnet – die offizielle Einweihung fand am 15. September statt – und schließlich am 6. Mai 1982 dem Publikum vollständig zugänglich gemacht.

3.3 Zustand bei Fertigstellung 1982

Nachdem das Projekt starke konzeptuelle Änderungen erfahren hat, wurde Chillidas Platzteil, der das Straßenniveau ursprünglich um fünf Meter überragen sollte, nun beinahe zum gleichen Ausmaß in den Boden eingelassen (Abb. 1b). Die Umrissmauern des tiefergelegten Raumes ragen nun nur ca. 60 cm über den Boden hinaus und können als Sitzflächen verwendet werden. Zu dieser Entscheidung könnte die beiden Urheber der Beschluss der Stadtregierung veranlasst haben, den im Nordwesten an die Platzanlage grenzenden Vorplatz des Postamtes (*Plaza Correos*) zur Fußgängerzone zu machen. Durch die Tieferlegung des ursprünglich als Festung konzipierten Verbindungsteils zwischen diesem Bereich und der neuzugestaltenden Platzanlage wird das gesamte Areal geöffnet. Die optische Blockierung der Sichtachsen und der Kommunikation der auf den Platz zulaufenden Wege entfällt (Abb. 1d). Außerdem sind die Umrissmauern des zwischen Skulptur und Architektur changierenden Objekts durch ihre niedrige Höhe nun nicht mehr aus dem „Inneren“ des anderen Platzteils, des „Sportteils“ einsehbar.²⁰⁴ Chillida erklärt, dass die Veränderung im Konzept mit der Tieferlegung auch der Tatsache geschuldet sei, dass er die Lichtverhältnisse und die Größe der umstehenden Gebäude mit einbezogen hatte und die Arbeit so besser zur Geltung käme.²⁰⁵ SELZ spricht von einer eigenen, vom restlichen Platz deutlich unterscheidbaren Identität, die der Künstler seinem Platz im Platz dadurch gibt.²⁰⁶ Zur Mitte des Platzes hin läuft die Skulptur in einem Plateau aus, aus dem ein wiederum linear konturierter Gang ausgeschnitten ist (Abb. 1e). Dieser Gang führt die Formgebung des tiefergelegten Raumes fort, die SELZ mit winkelligen kufischen Arabesken vergleicht.²⁰⁷ Durch die kleine Abzweigung des Ganges erinnert diese grafisch anmutende Eingrabung in das Plateau an eine Greifzange – ein Motiv, mit dem auch die „*Windkämme*“ in Donostia immer wieder beschrieben wurden. Das Plateau vermittelt zum anderen Platzteil hin einerseits durch seine Flächigkeit, die sich im Platz wiederfindet und andererseits durch

²⁰⁴Schmidt 2000, S. 226; Castañer López 2001, S. 118.

²⁰⁵Podiumsgespräch 1988, S. 113.

²⁰⁶Selz 1985, o.S.

²⁰⁷Selz 1985, o.S.

die apsidial ausgelassene Form in Richtung der *Arrastre*-Bahn, deren Abrundung sie aufnimmt und so das Gegenstück zur Rundung des Amphitheaters darstellt. In der Apsis treffen sozusagen Chillidas Platzteil, der ansonsten keine einzige architektonische Rundung aufweist, und jener von Peña Ganchegui sanft aufeinander.

Als die Provinzverwaltung von Araba am 21. Juli 1976 der Umsetzung von Chillidas und Peña Gancheguis Erstentwurf zustimmte, bat sie Chillida allerdings gleichzeitig um ein „für ihn typisches“ Werk (una „pieza-escultura“), sozusagen zusätzlich zum Platz-Monument, um seine „Unterschrift“ zu haben und den künstlerischen Anspruch der Platzgestaltung zu unterstreichen.²⁰⁸ Diese Forderung unterstützte Chillidas künstlerische Entscheidung, das pfeilerartige, architektonische Element des Erstentwurfs durch eine ca. 1,70 m hohe Stele²⁰⁹ aus CorTen-Stahl zu ersetzen (Abb. 2a-c).²¹⁰ Diese wird als Skulptur innerhalb der Skulptur, die selbst einen Platz im Platz darstellt, zum verdichteten Zentrum der gesamten Anlage. An dieser Stelle soll angemerkt werden, dass Chillida seit jeher mit Vollmaterial arbeitet, er setzt Eisen, Stahl und CorTen-Stahl stets massiv ein, auch oder gerade bei seinen Konzeptionen für den Außenraum. Zwar wären Werke aus „Außenhäuten“ entscheidend leichter zu transportieren und dadurch für Museen und Ausstellungen einfacher handzuhaben, doch für Chillida verstärkt die Massivität des Materials im wörtlichen wie im übertragenen Sinn die Verortung seiner Werke. Die Stele ist durch einige Stufen erhöht in einer der Nischen des tiefergelegten Raumes platziert (Abb. 1f). Die vier Tonnen schwere Skulptur ist ein Block, aus dessen geschlossenem Rumpf Arme aufsteigen, von denen sich einer zu weiteren Armen vermehrt, die sich in Folge energisch in die unterschiedlichsten Richtungen des Umraumes erstrecken. Die symbolische Bedeutung der Stele ist jene als Herz und Zentrum der gesamten Anlage, als strahlenförmige Drehscheibe, gleichsam Mittelpunkt des Baskenlandes, der sich in den Fels der „Festung“ zurückzieht und sich hinter den dicken Wänden schützt. In der Literatur werden vielfach die darstellenden, fast schon gegenständlichen Züge genannt, die das Werk trotz seiner vorwiegend abstrakten Formensprache aufweisen soll. Durchwegs ist von einem direkten Verweis der Stele auf die Heilige Eiche von Gernika die Rede – eine Lesart, die von Chillida intendiert war.²¹¹

²⁰⁸ Chillida war damals längst international angesehen. Er erhielt beispielsweise bereits 1958 den Großen Internationalen Preis für Skulptur auf der 29. Biennale von Venedig, 1960 den Kandinsky-Preis und 1964 wurde ihm der Carnegie International Prize verliehen. 1966 erhielt er in Deutschland, wo sein Werk in besonderem Maße Anerkennung erfuhr, den in diesem Jahr erstmals vergebenen Wilhelm-Lehmbruck-Preis. Schon seit 1956 war Chillida bei der Pariser Galerie Maeght unter Vertrag.

²⁰⁹ Exakte Maße von *Monumento a los Fueros*: 169 x 98 x 106 cm.

²¹⁰ CorTen-Stahl ist wetterfest und bildet durch die Oxidierung von Kupfer und Kupferlegierungen in der Atmosphäre eine dichte Schutzschicht, die das Innere vor weiterem Rost bewahrt.

²¹¹ z.B. bei Selz 1986, S. 107; Castañer López 2001, S. 118-120.

Auch der von Peña Ganchegui konzipierte Teil des Platzes zeichnet sich durch verschiedene Ebenen und architektonische Bauteile aus. Er wurde zuerst bis zu einem Level abgetragen, das die Definition eines neuen Horizonts ermöglicht, um ihn von seiner unmittelbaren Umgebung abzugrenzen. Der gesamte Raum wurde von diesem Level aus organisiert, der Ausgangspunkt des Werkes ist der Boden. Durch den neuen Horizont wird der Blick des Besuchers begrenzt und determiniert.²¹² Wie im Erstentwurf bietet der *Frontón* am südöstlichen Ende der Anlage Gelegenheit für den baskischen Nationalsport *Pilota*. Im Anschluss an die längere der beiden im rechten Winkel zueinander stehenden *Frontón*-Wände, jedoch durch einen Zugangsschacht von dieser getrennt, befindet sich das „Amphitheater“, ein Bereich mit ansteigenden, einfachen Sitzstufen, in dem beispielsweise Versammlungen und Konzerte ausgetragen werden können. Die längliche Bahn, die mit grobem Kiesel gepflastert ist, ist für diverse sportliche Wettkämpfe wie den Ochsenwettkampf *Arrastre de Piedra* oder Tauziehen gedacht. Unterirdisch, entlang der *Calle Postas*, befindet sich eine Bahn für das baskische Kegelspiel *Bolatoki*²¹³, die durch einen Abgang im Nordost-Eck des Platzes zugänglich ist. All diese Elemente sind axial auf Chillidas Platzteil ausgerichtet und ergeben jeweils eigene Abschnitte für sich und gleichzeitig gemeinsam jenen großen Bereich, der zur aktiven Benützung einlädt (Abb. 37). Die einzelnen Bereiche ergeben sich aus ihrer Funktion und sind lediglich durch unterschiedliche Pflasterung markiert. Der große freie Hauptbereich, den die eingeschriebene, andersfarbige Wettkampfbahn unterbricht, folgt in seiner Pflasterung jenem Kreis, der dem Amphitheater vorgelagert ist. Das Spielfeld des *Frontón* weist ebenfalls eine eigene Pflasterung auf und ist – ebenso wie die Wand – von einer schmalen Metallleiste umgeben, die den im Spiel oder Wettkampf gültigen Bereich markiert. Ein sehr wichtiges Element des „Sportbereiches“ sind die Stufentribünen entlang der Wettkampfbahn und auf der gegenüberliegenden Seite parallel zum *Frontón*, die den Zuschauern Platz bieten und zur Kommunikation anregen. Die kesselartige Anlage des Platzes eignet sich hervorragend für Veranstaltungen aller Art. Seit Eröffnung des Platzes wurde er für Volksfeste, Konzerte, Sportveranstaltungen und verschiedenste Versammlungen genutzt.²¹⁴ Der Zugang zum Platz erfolgt ebenfalls über diese Stufen; in jedem Fall steigt man auch in Peña Gancheguis Bereich des Platzes in diesen „hinab“, wenn auch weniger tief als es bei Chillidas Platzteil

²¹² Chillidas Beschäftigung mit dem Konzept der Grenze, deren „höchste Form“ der Horizont als Grenze zwischen Kosmos und Erde ist, gipfelt 1990 in seinem ungewöhnlichsten und größten Werk *Elogio del Horizonte*, das an der Atlantikküste von Gijón den Blick auf den unendlichen Ozean freigibt und eine individuelle Erfahrung des Horizonts ermöglicht (Abb. 36).

²¹³ Selz übersetzt *Bolatoki* fälschlicherweise mit „ancient Basque oxen races“ bzw. verwechselt er die Sportarten und zählt die „bowling alley“ zusätzlich auf, was in der Folge von einigen Autoren falsch übernommen wird. Selz 1986, S. 100.

²¹⁴ Die Benützung des Platzes ist z.B. in einem Film von Boulting gut nachzuvollziehen (Laurence Boulting, Eduardo Chillida, neu aufgelegt als DVD 2011). Schmidt merkt hier richtigerweise an, dass der Platz darin zu einer Kulisse wird, in der die Volkssportarten auf mystifizierende und pathetische Weise überhöht vorgeführt werden. Schmidt 2000, S. 223.

der Fall ist. Die Zugänge nach unten in den Platz sind über die Stufen an jeder Stelle möglich, jedoch gibt es vier Stellen, an denen die Eingänge „markiert“ sind indem sie zusätzliche Stufen aufweisen, die das Stufensteigen erleichtern. Es gibt zwei solcher Zugänge entlang der Allee (wobei einer mit dem Haupteingang von der Kreuzung der Straßen *Álava*, *Fueros* und *Independencia* zusammenfällt), einen Abgang von der Nordostecke an der Kreuzung der Straßen *Postas* und *Fueros* und einen im Nordwesten neben der apsidialen Einbuchtung des Plateaus. Die einzige Möglichkeit, den Platz stufenfrei zu betreten, ist die schmale Zugangsrampe zwischen *Frontón* und Amphitheater (Abb. 38). Das Betreten des Platzes über die Rampe eröffnet eine gänzlich andere Erfahrung des Areals als sämtliche andere Zugänge. Zuerst wird der Blick durch die hohen Mauern begrenzt und es ist nur ein Ausschnitt des Platzes erfahrbar, bis sich am Ende der Rampe der Blick maximal öffnet und der gesamte Platz wahrgenommen werden kann. An allen anderen Eingängen zum Platz ist dieser sofort in seiner Weite erfassbar.

Eine grundlegende Weiterentwicklung zum ersten Projektentwurf ist die auf den Eingang zu Chillidas Platz im Platz hinführende Allee entlang der *Calle Independencia*, die den ursprünglich geplanten Wasserlauf ersetzt. Die ca. sieben Meter breite Allee wird von Platanen gebildet, die im Abstand von fünf Metern zueinander gepflanzt wurden (Abb. 39). Als optisches Gleichgewicht wurden auch im Bereich um den Abgang zur *Bolatoki*-Bahn fünf Platanen gesetzt. Durch sie wird auf besondere Weise Natur in den Platz geholt und sie stehen in direktem Dialog mit einem der wichtigsten Elemente des Platzes: der Eiche, die in der Apsis am Ende der *Arrastre*-Bahn aus dem Granitboden zu wachsen scheint (Abb. 40a). Für sie ist in der Pflasterung aus Kieselsteinen eine kreisrunde Erdöffnung ausgelassen. Die frisch gepflanzte Eiche ist wohl der wichtigste, deutlichste symbolische Hinweis auf die *Fueros* außerhalb von Chillidas Platzteil, nicht zuletzt deshalb, da sie ein direkter Ableger der Heiligen Eiche von Gernika ist.²¹⁵ Wie die Stele in Chillidas tiefergelegtem Raum steht sie geschützt in einer Nische und kommuniziert mit ihrem „Pendant“ auf der anderen Seite des vermittelnden Plateaus.

Die Platanenallee, die von Südosten zum Eingang der skulpturalen Architektur führt, ist in Richtung der eingangs in diesem Kapitel erwähnten *Iglesia de San Miguel* orientiert, die den südlichen Abschluss des mittelalterlichen Stadtkerns markiert (Abb. 41). Durch die erhöhte Lage der Kirche ist eine Sichtachse auf den Turm gegeben. Mit dieser Allee, die nach einem Knick am Platzen in Richtung Westen einreihig bis zum Ende der *Plaza Correos* weitergeführt wird, ist die *Plaza de los Fueros* an die Altstadt angebunden. Der Platz bleibt in

²¹⁵Die botanische Bezeichnung der Sorte lautet *Quercus Robur*.

seiner Struktur insgesamt offen. Verschiedene Funktionseinheiten formieren immer wieder kleine Plätze im Platz, die eine gewisse Intimität im Öffentlichen ermöglichen. Im Inneren der Anlage kann der Rezipient seine Standpunkte selbst festlegen, Nischen suchen, sich orientieren und den Platz, der gleichzeitig Innen- und Außenraum sein kann, bewohnen. Auf die vielen Interpretations- und Assoziationsebenen der *Plaza de los Fueros* wird in Kapitel 5 eingegangen.

3.4 „Übergangslösung“ 1985-1992

Noch vor Eröffnung des Platzes, am 1. März 1981²¹⁶, fiel während eines Festes ein fünfjähriger Junge von der Umrissmauer des verwinkelten Raumes in dessen Versenkung. Er verletzte sich so schwer, dass er fünf chirurgischen Eingriffen unterzogen werden musste.²¹⁷ Naturgemäß verstärkte dieser tragische Vorfall die ohnehin anhaltenden Proteste gegen das Projekt. Es war auch zu beklagen, dass sich Schmierereien mit Pro-ETA-Parolen am Platz häuften, die Eiche keine Wurzeln schlug²¹⁸ und Chillidas Platzteil – während der Sportbereich des Platzes hervorragend angenommen wurde – zum Pissoir verkam. Direkt nach dem Unfall begann man im Rathaus nach Lösungen für eine bessere Sicherheit am Platz zu suchen und diverse Vorschläge zu evaluieren. Dennoch vergingen unglaublicher Weise über vier Jahre, in denen die Stadtregierung zu keiner Lösung kam. Erst 1985, unmittelbar vor den *Fiestas de la Virgen Blanca*²¹⁹, entschied man sich schließlich für eine außerordentlich drastische Maßnahme: Die „Grube“ von Chillidas Platzteil wurde provisorisch mit einer Metallstruktur und darüber liegenden Holzplanken auf Höhe der Maueroberkante abgedeckt.²²⁰ Dieses hermetische Versperren des Herzstücks der Anlage raubte ihm jegliche Aussage und kam einer Zerstörung des Kunstwerks gleich. Die Stele wurde zu einer „gekidnappten“ Skulptur. Man gab der Sicherheit Vorrang vor der Ästhetik und den künstlerischen Anliegen der Autoren. Die Stadt musste sich dafür heftige Kritik von

²¹⁶ Auch in diesem Fall liefert Schmidt eine unrichtige Datumsangabe. Sie datiert den Unfall auf „eineinhalb Jahre nach Einweihung des Platzes“ und kann keine sichere Angabe zum Erscheinungsdatum jenes Zeitungsartikels geben, auf den sie sich dabei stützt. (Schmidt 2000, S. 229). Der Verfasserin liegt der Zeitungsartikel *La culpa no tiene la Plaza de los Fueros* aus der Gaceta del Norte vom 4. März 1981 vor, in dem – ohne einen konkreten Tag zu nennen – von dem kürzlichen tragischen Unfall des Jungen die Rede ist. Das stimmt mit den Angaben des Prüfberichts des städtischen Kulturamtes von 2008 überein, wo vom Unfall am 1. März 1981, also noch vor der offiziellen Eröffnung des Platzes am 15. September 1981, die Rede ist. Ruiz de Gordo 2008, S. 7.

²¹⁷ Als Entschädigung für die verursachten körperlichen und moralischen Schäden bezahlte die Stadt Gasteiz – 10 Jahre nach dem Unfall – ein Schmerzensgeld in Höhe von 10 Millionen Peseten (60.000 Euro).

²¹⁸ Die Autorin vermutet, dass die Eiche keine Wurzeln schlagen konnte, da das sich im Fall von Niederschlag stauende Wasser aufgrund des Mangels an natürlichem Untergrund nicht abfließen konnte.

²¹⁹ Die *Fiestas de la Virgen Blanca* ist die größte Feierlichkeit des Jahres in Gasteiz. Sie wird zu Ehren der Stadtpatronin, der Jungfrau Maria, abgehalten und da dafür die ganze Stadt auf den Beinen ist, hat dies großes Gedränge im gesamten Innenstadtbereich zur Folge.

²²⁰ Von diesem Zustand ist leider keine Abbildung verfügbar.

unterschiedlichsten Seiten gefallen lassen. Es war von der Stele als „Häftling von Vitoria“ und von Chillidas architektonischer Skulptur als „Holzgefängnis“ die Rede. Diese „Übergangslösung“ sollte neun lange Jahre erhalten bleiben, obwohl es in dieser Zeit immer wieder Versuche gab, die verhärteten Fronten zwischen der Stadtregierung auf der einen und den beiden Urhebern des Platzes auf der anderen Seite zu entschärfen. 1988 fand ein Treffen zwischen dem Bürgermeister und der Vizebürgermeisterin von Gasteiz und den beiden Künstlern in Donostia statt, in dem Chillida und Peña Ganchegui einen Wettbewerb für eine Abdeckung der „Grube“ vorschlugen. Diese Initiative wurde jedoch vom Kulturstadtrat der Stadt abgelehnt.

1990 kam das erste Mal der Vorschlag zur Sprache, die Umrissmauern von Chillidas tiefergelegtem Raum um 1,60 m auf insgesamt 2,20 m zu erhöhen. Ebenso wurde überlegt, die kleine um die Umrissmauern verlaufende Rille auszuweiten und – ähnlich dem ursprünglichen Konzeptentwurf Chillidas – mit Wasser zu befüllen. Man war auch schon so weit, daran zu denken, die Skulptur an einer anderen Stelle des Platzes zu installieren und die „Grube“ zu verschließen. Im September 1990 wollte Chillida seine unzugängliche Stele *Monumento a los Fueros* aus Gasteiz abziehen, um sie in London und im Anschluss in Berlin mit anderen seiner Arbeiten auszustellen. Nach vielen Diskussionen überlegte er es sich jedoch anders und verzichtete in den dortigen Ausstellungen auf dieses Werk.²²¹ Am 23. April 1990 wurde innerhalb der städtischen Kulturabteilung eine Kommission zur weiteren Verfolgung der *Plaza de los Fueros* (*Comisión para el Seguimiento de la Plaza de los Fueros*) gegründet. Die Kulturabteilung der baskischen Regierung wurde als Vermittler zwischengeschaltet.

Im Juli 1991 gab ein Brett der Holzabdeckung nach, was einen Jungen dazu verleitete, seine Beine dazwischen zu stecken – er verletzte sich. Dieser Vorfall führte dazu, dass die Holzabdeckung verstärkt und erneuert wurde. Dennoch sammelte man im August 1991 weitere Vorschläge: Die Abdeckung der „Grube“ mit unzerbrechlichen Glasplatten (Kosten: 35 Millionen Peseten = 210.000 Euro), die Erhöhung der Umrissmauer (ebenfalls 35 Millionen Peseten = 210.000 Euro), die Errichtung eines Wasserlaufs entlang der Umrissmauern (keine Angaben zu den Kosten), die Umversetzung der Skulptur an eine andere Stelle des Platzes (15 Millionen Peseten = 90.000 Euro) und die Anhebung des Bodens im Inneren wurden thematisiert.

²²¹ Auch hier widersprechen einander die Quellen. Während bei Schmidt davon die Rede ist, dass Chillida „seine mittlerweile aus Vitoria zurückgezogene Skulptur in der großen Londoner Ausstellung in der Hayward Gallery“ zeigte (Schmidt 2000, S. 230) und Dempsey zumindest angibt, dass sie befristet nach London ausgeliehen wurde (Dempsey 1991, S. 24), geht aus dem Rathausbericht hervor, dass der Künstler es sich noch einmal anders überlegt hatte (u.a. weil sich das Herausholen und Abbauen der Stele als viel zu aufwändig herausstellte) und die Stele in Gasteiz verblieb. Ruiz de Gordo 2008, S. 9.

3.5 Erster Umbau von 1993

Im Jänner 1992 entschied man sich offiziell für die Erhöhung der Mauern als effizienteste Maßnahme und einigte sich darauf, dass die baskische Regierung, die Provinzregierung von Araba und die Stadtregierung den Umbau zu jeweils einem Drittel finanzieren. In der Zwischenzeit gab es immer noch zahlreiche Stimmen in der Bevölkerung, die den Abriss der *Plaza de los Fueros* forderten und an deren Stelle einen kleinen Park errichtet haben wollten. Die Gegner sammelten 10.623 Unterschriften, jedoch wurden ihre Petitionen von der Regierung abgelehnt.

Am 12. Februar wurde schließlich der Umbau von Chillidas Platzteil beschlossen: die Erhöhung der Mauern und der Einbau einer vergitterten Sichtnische in Richtung der Stele (Abb. 42). Am 29. März begannen die entsprechenden Bauarbeiten, die Kosten in Höhe von 32 Millionen Peseten (192.000 Euro) verursachten. Ab 23. Juli war das *Monumento a los Fueros* nach beinahe acht Jahren „Gefangenschaft“ wieder einzusehen, wenn auch nur vom Sichtbalkon aus (Abb. 43). Die beiden Künstler waren – angesichts der mehr als vertrackten Ausgangslage – „zufrieden“. Doch auch scheinbare Lösungen waren in dieser Diskussion nicht definitiv. Ob der Gefahr, die nach Meinung des Rathauses vom Stiegenabgang ausging, außerdem wegen mangelnder Hygiene und nicht vorgesehener Arten der Benutzung der tiefliegenden Räumlichkeit installierte die Stadtregierung – ohne Absprache mit Chillida und Peña Ganchegui – ein massives Eisengitter am Eingang des Platzteils (Kostenpunkt: 2 Millionen Peseten = 12.000 Euro). Der Zugang zur Skulptur war somit unmöglich geworden.

Waren die Polemiken in der Projektentwicklungsphase heftig und veranlassten sie Chillida und Peña Ganchegui zum einen oder anderen schmerzhaften Kompromiss in ihrer künstlerischen Gestaltung des Platzes, wurde mit diesem Umbau 1993 weit nach der eigentlichen Fertigstellung des Werkes massiv in dessen ästhetische Aussage eingegriffen. Wobei zusätzlich bedacht werden muss, dass die Existenz von Chillidas Platzteil durch dessen Abdeckung zuvor während beinahe drei Viertel der bis dahin verstrichenen Zeit geleugnet wurde. Chillida hat mit seinem Beitrag zur *Plaza de los Fueros* ein Werk geschaffen, das durch die physische Erfahrbarkeit der ihm so wichtigen unterschiedlichen Raumqualitäten entscheidend zum Verständnis seiner allgemeinen künstlerischen Thematiken beiträgt – ohne diese Intention vor die Umsetzung des Denkmalanspruches zu stellen. Die Bürger von Gasteiz sowie alle Besucher der Stadt wurden mit dem Umbau der Möglichkeit beraubt, durch Begehen der Monumentalskulptur eine neue Raumerfahrung zu

machen und sich selbst zur Stele als Symbol für die *Fueros* in Verbindung zu setzen. Dem Rezipienten dadurch neue Erkenntnisse zu ermöglichen oder zumindest Denkanstöße zu geben, war Chillidas eigentliche Intention. Außerdem wurden viele von Chillidas Argumenten, die ihn einst veranlassten, seinen Erstentwurf zu überdenken, ignoriert. Die von ihm intendierte Offenheit des Platzes wird durch die nun 2,20 m hohen Mauern empfindlich gestört. Die Festung – eine Assoziation, die mit der Erhöhung der Mauern verstärkt wurde – stellt nun eine optische Blockierung für den Passanten dar, besonders vom Stadtzentrum aus kommend. Die Kommunikation der den Platz umgebenden Straßen zueinander wird entscheidend behindert. Dass dies erneut zu heftigen Polemiken führte, in denen die Geschäftsleute sehr ähnliche Argumente vorbrachten wie nach der Vorstellung des ursprünglichen Projektentwurfes 1976, ist wenig verwunderlich. So hat der Umbau von 1993 zwölf Jahre nach der Einweihung der Platzgestaltung nicht gerade zu einer Verbesserung ihrer Akzeptanz durch die Stadtbewohner beigetragen.

Durch die Erhöhung seiner Umrissmauern erhält der Raum im Inneren eine völlig andere Wirkung, die augenscheinlich ist obgleich er nur von außerhalb eingesehen werden kann. Das Verhältnis der Stele zu den sie umgebenden Mauern verliert seine Stimmigkeit: Das Stahlgebilde wirkt mickrig und erweckt den Anschein, den viel zu hohen Mauern nichts entgegensetzen zu können. Seine Kraft scheint nicht bis nach außen reichen zu können. So wandelt sich das ursprüngliche Beschütztsein der Stele in ein Eingesperrtsein – nicht nur aufgrund des Eisengitters. Durch einen einzigen möglichen Blickwinkel auf die Stele vom Sichtbalkon aus wird sie in ihrer Aussage zusätzlich eingeschränkt. Auch eine Ansicht von oben, die wiederum neue Interpretationsmöglichkeiten liefern könnte, ist nun nicht mehr möglich. Eine weitere Dimension, welcher Chillidas Platzteil durch seinen Umbau beraubt wurde, ist die Möglichkeit, seine Formgebung auch von außen zu erfassen. Die 60 cm hohen Mauern ermöglichten ein Umgehen der Monumentalskulptur auf deren Umrissen und dienten als Sitzfläche, was einen gänzlich anderen Zugang zu diesem tiefergelegten Raum, auch von außen, ermöglichte. Seit dem Umbau kann der Rezipient nun nicht mehr antizipieren, welche Erfahrung ihn im verwinkelten, geheimnisvollen Raum erwarten würde, da dessen Existenz von außen zwar eventuell zu erahnen, aber in seiner Qualität als tiefergelegter, in den Boden gegrabener Raum nicht mehr sichtbar ist.

Eine für die Verfasserin entscheidende Auswirkung des Umbaus ist die Zerstörung des Anschlusses von Chillidas verwinkelter Monumentalskulptur an den Rest des Platzes. So wurde durch den Umbau nicht nur ein Bruch in der Höhe zwischen der Umrissmauer und dem Plateau herbeigeführt, was durchaus eine annähernd vertretbare Möglichkeit gewesen wäre und von einem einfühlsameren Umgang mit der künstlerischen Intention gezeugt hätte.

Vielmehr wurde jener „Anschlusssteg“, der sich ursprünglich durch die Eingrabung des zangenförmigen Ganges ins Plateau ergab, zu einem Durchgang aufgebrochen (Abb. 42). Dabei wurden nicht nur im Bereich des Anschlusssteges die drei obersten Reihen der Granitquader entfernt, sondern auch in einem weiteren angrenzenden kleinen Stück des Plateaus, was eine Zerstörung der Form und Aussage des eingegrabenen Ganges zur Folge hat. Die Umrissmauer von Chillidas architektonischer Skulptur wurde an dieser Stelle spitz zulaufend neu geformt. Diese Abschrägung findet zwar in der Mauerunterbrechung für den Sichtbalkon ein Pendant, widersetzt sich jedoch der ursprünglichen Formensprache von Chillidas Platzteil. Die vermittelnde Funktion des Plateaus wird mit diesen Eingriff untergraben: Wo es auf der einen Seite in seiner Apsis die Rundung der *Arrastre*-Bahn aufnimmt und damit in Dialog mit der Halbkreisform des Amphitheaters tritt, findet sich nun keine formale Entsprechung mehr in Richtung des verwinkelten Platzteils von Chillida. Der Vermittlungsfluss wurde unterbrochen.

Ein weiterer Eingriff, der im Zuge des Umbaus 1993 vollzogen wurde, ist die Entfernung des Eichenbaums aus der Apsis des Plateaus. Vermutlich aufgrund der nicht funktionierenden Wasserversorgung (zu trocken bei fehlendem Niederschlag und kein Abfließen des Wassers im Fall von Regen) waren die Bedingungen für die Eiche wohl nicht ausreichend, um gedeihen zu können. Zusätzlich mangelte es wohl an Rücksichtnahme, wenn bei großen Konzerten die Menschenmengen in Richtung der am Plateau installierten Bühne drückten. In Abb. 40b ist ersichtlich, dass die kleine Erdöffnung für die Eiche schließlich zugestampft wurde. Somit wurden durch den Umbau der *Plaza de los Fueros* ihre zwei wichtigsten „Bäume“ der Lebendigkeit beraubt: Die Stele, die als Referenz auf die Eiche von Gernika verstanden werden soll und der direkte Ableger jener Eiche, die als Symbol für die Freiheit des baskischen Volkes gilt.

Chillida ließ am Ende des Jahres verlautbaren, dass er rechtliche Schritte gegen die Stadtregierung überlegte. Man suchte verzweifelt eine Lösung, die ein Gleichgewicht zwischen der notwendigen Sicherheit für die Bewohner und Besucher der Stadt und den künstlerischen Ansprüchen der Autoren ermöglicht. Es wurde nach Ersatz für das Eisengitter gesucht, der Vorschlag einer durchlaufenden Bank wurde abgelehnt. Die Ästhetik wurde somit endgültig zugunsten der Sicherheit geopfert.

Eine Ausstellung von Werken Chillidas (42 an der Zahl aus den vorangehenden zehn Jahren) im alten Wasserspeicher von Gasteiz mit insgesamt 15.000 Besuchern im Jahr 1995 stellte für den Künstler einen „Akt der Versöhnung mit der Stadt“ dar.²²² Am Eingang der

²²²Ruiz de Gordo 2008, S. 13.

Ausstellung wurde die Alabaster-Arbeit *Gasteiz* (Abb. 44a-b) gezeigt, die gewissermaßen den Ausgangspunkt zur Konzeption des Platzes markiert.

Chillida und Peña Ganchegui unterließen in Folge jeden weiteren Versuch, die ursprünglich intendierte ästhetische Aussage ihrer Platzgestaltung zu retten. Der Zustand seit dem Umbau 1993 war nach wie vor unverändert, als der Kulturberater der Stadtregierung, ENRIKE RUIZ DE GORDOA Y ALDA 2008 einen Bericht erstellte, in dem er einräumte, dass es „Sturheiten“ gab und der Stolz der Bevölkerung von Gasteiz auf den Platz zu Unrecht zu wünschen übrig lässt. Er schlug vor, dem entgegenzuwirken und die Wiederherstellung der symbolischen Aussage des Platzes voranzutreiben:

„A nadie se le escapa que la Plaza de los Fueros se ha integrado perfectamente en la ciudad. Cumple una extraordinaria función como Espacio Público Abierto pero hemos ido perdiendo como comunidad el sentido simbólico y patrimonial de este conjunto que necesita ser impulsado en todas sus vertientes.“²²³

Dank dieses Vorschlags kam es am 24. Februar 2009²²⁴ zur Unterzeichnung des Vertrags (*Acuerdo Marco para la Revalorización del Espacio Público „Plaza-Monumento a los Fueros“*) zwischen der Stadt Gasteiz und den Vertretern der Familien Chillida und Peña Ganchegui²²⁵, in dem die konkreten Maßnahmen zum Versuch einer Wiederherstellung der ursprünglich von den beiden Autoren intendierten Aussage und Wirkung des Platzes beschlossen wurden.

3.6 Zweiter Umbau und Wiedereröffnung 2011

Nach erneuten massiven baulichen Eingriffen in den Platz wurde dieser am 26. Jänner 2011 feierlich wiedereröffnet.²²⁶ Die Höhe der Umrissmauern von Chillidas Platzteil wurde mit 2,20 m beibehalten. Als Referenzpunkt der Überlegungen zum Umbau diente demnach

²²³ „Niemandem ist entgangen, dass sich die *Plaza de los Fueros* perfekt in die Stadt integriert hat. Sie erfüllt eine hervorragende Funktion als allgemein zugänglicher öffentlicher Platz. Jedoch ist uns als Gemeinschaft der symbolische Sinn dieses Komplexes verloren gegangen, der auf allen seinen Ebenen vorangetrieben werden muss.“ (Übers. d. Verf.), Ruiz de Gordo 2008, S. 14.

²²⁴ Hier gibt es ebenfalls Unklarheiten bzgl. des Datums in den unterschiedlichen Quellen. Die Angabe der Verfasserin stützt sich auf den Projektbericht des Architekturbüros Peña Ganchegui y Asociados, dem der Originalvertrag *Acuerdo Marco para la Revalorización del espacio Público „Plaza-Monumento a los Fueros“* beigelegt ist. Dieser ist mit 24. Februar 2009 datiert.

²²⁵ Chillida war bereits am 19. August 2002 verstorben und Peña Ganchegui starb am 2. April 2009. Da als Ursache für den Tod des Architekten eine schwere Krankheit angegeben wird, ist davon auszugehen, dass er der Vertragsunterzeichnung wenige Wochen vor seinem Tod nicht beiwohnen konnte. Jedoch konnten dazu keine gesicherten Angaben gefunden werden.

²²⁶ Der Akt wurde medienwirksam inszeniert. Auch wenn sich Chillida Zeit seines Lebens dagegen wehrte, von Gruppierungen jeglicher Art instrumentalisiert zu werden, waren Umbau und Wiedereröffnung der Platzgestaltung mitunter politisch motiviert. Der international hervorragenden Reputation Chillidas bediente man sich in Gasteiz nach seinem Tod zu Prestigezwecken und um das Stadtmarketing voranzutreiben.

offenbar nicht der Ursprungszustand von 1982, sondern die bereits „verfälschte“ Version nach dem Umbau von 1993. Die wichtigste Veränderung hinsichtlich der Wirkkraft des Platzes im Vergleich zur „vergitterten“ Phase der vorangehenden Jahre ist, dass das *Monumento a los Fueros* wieder zugänglich gemacht wurde. Das Eisengitter am Eingang zu Chillidas Platzteil wurde entfernt und um den – aus Sicht der Stadtregierung – gefährlichen Stiegenabgang zu entschärfen, wurden zwei Absätze eingebaut, die „durch den Wechsel in der Konfiguration der Stiege den Höhenunterschied deutlicher sichtbar machen sollen“²²⁷ (Abb. 45). Da er durch die wiederhergestellte Begehrbarkeit des tiefergelegten Raumes obsolet wurde – und natürlich, um zur ursprünglichen Konzeption Chillidas zurückzukehren – wurde der Sichtbalkon an der Nordwestseite der Monumentalskulptur entfernt und die ursprüngliche Mauerkonfiguration wieder hergestellt. Um das originale Verhältnis zwischen Stele bzw. Betrachter und Umrissmauern wiederzuerlangen, wurde der Boden des Innenraumes um 1,40 m angehoben. Die Höhe der Umrissmauern beträgt nun wieder die ursprünglichen 4,80 m, während sich der Boden des Innenraumes nur noch 2,60 m unter dem Niveau der angrenzenden *Calle Independencia* befindet.

Somit wurde die Wahrnehmung des inneren Raumes an den Ursprungszustand angepasst, wenngleich das Gefühl des „Untenseins“ wohl ein im Verhältnis deutlich abgeschwächtes sein muss. Der Akt des Hinabsteigens in Chillidas verdichteten Raum hat nach wie vor seine Wirkung, jedoch geht der Bezug zum umliegenden Raum weniger stark verloren (Abb. 46) als es wohl in der ursprünglichen Konzeption der Fall war (Abb. 1f).

Die *Plaza de los Fueros* wurde in ihrer Gesamtheit renoviert. Gebrochene Granitquader wurden ausgetauscht, Fehlstellen aufgefüllt sowie Risse und Verschmutzungen beseitigt. Die zahlreichen dilettantischen Ausbesserungen an Steinen oder Fugstellen, die sich über die Jahre angesammelt hatten, wurden überarbeitet, wodurch das einheitliche Erscheinungsbild des Platzes wieder gestärkt wurde. Dazu trägt auch bei, dass man sämtliche Mülleimer, Fahrradständer oder ähnliche „Fremdkörper“, die über die Jahre am Platz aufgestellt wurden, wieder entfernte. Chillidas Stele *Monumento a los Fueros* wurde restauriert und im Innenbereich der Festung wurde entlang der Mauern eine schmale Rille eingezogen, die zum einen das Abrinnen von Regenwasser ermöglicht und zum anderen zahlreiche kleine Spots zur Beleuchtung beherbergt. Generell wurde der Platz mit einem neuen Abflusssystem ausgestattet, das in Folge das erneute Pflanzen einer Eiche in der Apsis des Plateaus ermöglichte. Ebenso hat das Architekturbüro *Peña Ganchequi y Asociados* ein umfassendes Beleuchtungskonzept entwickelt, das die Sicherheit am Platz zu jeder Zeit erhöht und im Fall

²²⁷ Peña / Sangalli 2009, S. m.6.

von Veranstaltungen jeglichen Anforderungen gerecht wird. Die Stromversorgung für Konzerte und ähnliche Anlässe wurde auf den neuesten Stand der Technik gebracht. Die neueste Technik wurde auch dafür genutzt, im Innenbereich von Chillidas Festung eine diskrete Videoüberwachung zu installieren. Des weiteren wurden in der Allee die Abdeckungsgitter der Platanen erneuert und der marode Bereich oberhalb der *Bolatoki*-Bahn abgedichtet.²²⁸

Es wurde also viel Geld in die Hand genommen – die veranschlagten Kosten von 949.000 Euro wurden leicht überschritten – um einen „sauberen“ und modernisierten Platz zu erhalten. Jedoch machte man sich nicht in gleichem Maße Gedanken über die ästhetische Wirkung der Anlage bzw. wie man die verlorengegangenen Teile davon wieder hätte herstellen können. Beispielsweise war zu keinem Zeitpunkt von einer Wiederherstellung der ursprünglich vermittelnden Funktion des Plateaus die Rede. Die Verantwortlichen betonten stets die Annäherung an den allerersten Projektentwurf, als die Festung noch nicht in den Boden eingelassen werden sollte. Um verstärkt auf den symbolischen Charakter der *Plaza de los Fueros* aufmerksam zu machen, wurde am äußersten Nordwestende des Areals, am Übergang zur *Plaza Correos*, eine Maquette aus Aluminium installiert (Abb. 47a).²²⁹ Diese liefert einen Eindruck des gesamten Platzes aus der Vogelperspektive (Abb. 47b) und verlautbart folgenden Text in Baskisch, Spanisch und Englisch:

“Commissioned in 1976 as a ‘monument to commemorate ancient provincial rights’ (called fueros) and approved by the Álava Provincial Government 100 years after the Law passed on the 21st July 1876, the Plaza de los Fueros was built between 1979 and 1982.

By accommodating pieces taken from the deepest roots of our people, the place has become a symbol of ancient rights. Our wise ancestral laws, represented by the oak tree that protects them; the diligence of the stone-cutters, smiths and workers of the Basque Country, reflected in the sculptured space and the traditional games present in the practice area, pelota court and bowling alley are the cultural expression of a people that has its own identity.”

Mit dieser Widmung, die wie bei traditionellen Denkmälern der Form einen Inhalt und eine Botschaft zuordnet, hilft die Stadt Gasteiz von offizieller Seite dem Denkmalcharakter der *Plaza de los Fueros* nach. Dass die Platzgestaltung dies allerdings nicht nötig gehabt hätte, zumindest bestimmt nicht in ihrer ursprünglichen Ausführung, wird im nächsten Kapitel dargelegt.

²²⁸ Peña / Sangalli 2009, S. m.4-m.5.

²²⁹ Von Seiten des Kulturamtes stammt der ursprüngliche Vorschlag, die Maquette im Innenbereich von Chillidas Platzteil aufzustellen. Dieses Ansinnen bedarf keines weiteren Kommentars. Ruiz de Gordo 2008, S. 19.

4. DIE PLAZA DE LOS FUEROS ALS DENKMAL

4.1 Benutzbarkeit des Platzes – Finalisierung

In diesem letzten großen Kapitel der vorliegenden Arbeit sollen die drei Stränge analysiert werden, entlang derer sich nach Meinung der Verfasserin der Denkmalcharakter der Platzgestaltung herausstellen lässt. Die Mittel, mit denen Chillida und Peña Ganchegui die Einhaltung der intendierten Denkmalfunktion anstreben, entfalten auf den Ebenen der Benutzbarkeit, der Symbolik und des Materials ihre Wirkung. Der „Sportteil“, Chillidas Platz im Platz und die Stele sollen dahingehend befragt werden. Als erstes wird der Aspekt der Benutzbarkeit der Platzgestaltung beleuchtet, die über das gewöhnliche Maß an Benutzbarkeit von „begehbare“ – also im architektonischen Sinn benutzbarer – Kunst im öffentlichen Raum hinausgeht. Es wird danach gefragt, ob diese besondere Form der Integration des Rezipienten zum „Funktionieren“ des Denkmals und zur Identitätsstiftung beitragen kann.

Im Gegensatz zum Wirken Peña Gancheguis, der als Architekt per definitionem funktionale Werke schafft, ist diese Platzgestaltung in Chillidas Œuvre die einzige Arbeit, bei der von einem praktischen Nutzen gesprochen werden kann. Die *Plaza de los Fueros* nimmt somit hinsichtlich ihrer Finalisierung²³⁰ eine Sonderstellung in Chillidas Schaffen ein. Die im vorigen Kapitel genannte Zerteilung des Platzes in einen von Peña Ganchegui konzipierten und den anderen von Chillida gestalteten Teil ist auch hinsichtlich der Benützung durch den Rezipienten relevant. Peña Gancheguis „Sportteil“ des Platzes bildet den Schwerpunkt des praktischen Nutzens, während Chillidas architektonische Skulptur den Kristallisationspunkt der inhaltlichen Ebene des Platzes verkörpert. Jedoch sollen hier verschiedene Ausprägungen von „Benützung“ unterschieden werden. Zum einen muss die Unterscheidung zwischen einer (körperlich) passiven und aktiven Benützung des Platzes getroffen werden, zum anderen macht es einen Unterschied, ob diese alleine oder in der Gruppe erfolgt. Und drittens müssen „spontane“ und „geplante“ Nutzung des Platzes auseinandergehalten werden.

Die Benützung der *Plaza de los Fueros* wird bereits durch ihre Lage gefördert. In Zentrumsnähe an wichtigen Achsen zur historischen Altstadt gelegen, konfrontiert der Platz seine Rezipienten im Alltag mit seiner monumentalen Präsenz, der man sich allein durch

²³⁰ Dieser Begriff wurde laut Romain von Michael Lingner geprägt, der damit die Ausrichtung künstlerischer Produkte auf einen praktischen Nutzen meint. Romain 1989, S. 238.

seine Ausdehnung kaum entziehen kann. Selbst beim Passieren des Platzes wird der Betrachter von dessen Wirkung eingenommen und verliert seine Stellung als „Außenstehender“, da der gesamte unverbaute Platz in die Gestaltung einbezogen ist. Der Platz ist Aufenthaltsort und Treffpunkt für unterschiedlichste Gruppen, sein konsumfreier Charakter wird hierbei besonders geschätzt. Jugendliche treffen sich zum gemeinsamen Zeitvertreib am Platz genauso wie Pensionisten, die für ein Gespräch unter Bekannten zusammenkommen oder Eltern mit Kinderwägen bzw. herumtollenden Kindern. Je nach Jahreszeit und Witterung sieht man Berufstätige in der Mittagspause einen mitgebrachten Snack verzehren und Frischluft tanken oder Passanten, die am Platz eine kurze Pause einlegen. Am zahlreichsten sind jene, die den Platz für das *Pilota*-Spiel nützen – vorwiegend Männer treffen sich hier zum gemeinsamen Ballsport (Abb. 48).

Mit körperlich passiver Benützung des Platzes soll hier die nicht-sportliche Verwendung gemeint sein. Zahlreiche Stufen bieten sich als Sitzgelegenheit an und durch die verschiedenen Abschnitte ergeben sich mehrere Aufenthaltsbereiche, die zum Verweilen einladen (Abb. 49). So übernehmen die zahlreichen Stufen die sonst von Parkbänken erfüllte Funktion, von denen es auf der *Plaza de los Fueros* keine gibt, da im Gesamtkonzept jegliche „Fremdkörper“ vermieden wurden. In der ursprünglichen Version von 1981 dienten die Umrissmauern von Chillidas in den Boden eingelassenem Platzteil ebenfalls als Sitzbänke – eine Funktion, die seit ihrer Erhöhung 1993, die wiederum im Umbau von 2011 beibehalten wurde, nicht mehr gegeben ist. Der Platz verfügt an keiner Stelle (außer natürlich im unterirdischen „Bowling“-Bereich) über eine Überdachung, wodurch kein Schutz vor Niederschlag gegeben ist. Schattige Bereiche ergeben sich immer wieder, je nach Sonnenstand, in bestimmten Abschnitten des Platzes. Der „passiven“ weil nicht-sportlichen Benützung der *Plaza de los Fueros* soll auch die Beschäftigung mit Chillidas Platzteil zugerechnet werden. Die verwinkelte, tiefergelegte Räumlichkeit am Westende des Platzes bildet jenen Bereich innerhalb der Platzgestaltung, der am konzentriertesten auf eine Kontemplation des Rezipienten abzielt. Hier sind wie bei *El Peine del Viento* in Donostia zwar unterschiedlichste Arten der Nutzung, auch aktiver Art, möglich, jedoch nicht vom Künstler intendiert. Chillidas skulpturale Architektur ist auf keinen praktischen Nutzen ausgerichtet, sondern soll den Betrachter zu einer tiefergehenden Beschäftigung mit den behandelten Themen anregen und liefert hierzu auch den passenden, intimen Rahmen. Für die aktive bzw. sportliche Benützung des Platzes hat Peña Ganchegui, wie bereits an früherer Stelle besprochen, verschiedene Einheiten geschaffen: Einen *Frontón*, auf dem der baskische Nationalsport *Pilota* ausgetragen wird, eine Wettkampfbahn für traditionelle Ochsenwettkämpfe (*Arrastre de Piedra*) oder zum Tauziehen, eine unterirdische Bahn für

Bolatoki (baskisches Bowling) und ein „Amphitheater“ für Konzerte oder andere Versammlungen.

4.1.1 Sport und Identität

Der wichtigste Bestandteil der baskischen Sporttradition ist das Ballspiel *Pilota*.²³¹ In nahezu jedem Ort des Baskenlandes gibt es (mindestens) einen Pilotaplatz, dessen wesentlichstes Element die hohe Prallwand aus Stein ist. Dabei befindet er sich nicht am Ortsrand, sondern eingepasst zwischen den Häusern mitten im Ortskern.²³² Sehr oft, vor allem in den ländlichen Gebieten, grenzt er an die Dorfkirche oder die *Plaza Mayor*, den Hauptplatz, und manchmal ist er der Hauptplatz einer Ortschaft. Am *Frontón* werden Volksfeste abgehalten, die den Rahmen für Schaukämpfe, Volkstänze, Märkte und Landwirtschaftsmessen bilden. Der *Frontón* ist ein öffentlicher Raum par excellence, in dem sich die gesamte Gemeinschaft repräsentiert fühlt.²³³ Besser bekannt unter seinem spanischen Namen *Pelota Vasca* (baskischer Ball) handelt es sich bei dem baskischen Nationalsport um ein Rückschlagspiel ähnlich dem bei uns bekannten Squash, in dem zwei Spieler bzw. zwei Teams von zumeist zwei Personen abwechselnd einen Ball gegen eine Wand schlagen. Der Ball ist aus Leder, gefüllt mit einem Holzkern und mehreren Lagen Stoff oder Latex und wird bei der im Baskenland am weitest verbreiteten traditionellen Variante *Pelota a Mano* ohne Schläger mit der bloßen Hand geschlagen. Das Spielfeld (*Frontón*) besteht im Freien in der einfachsten Variante aus einer Wand von zehn bis elf Metern Breite am Ende eines befestigten Platzes (Abb. 50) und ist in der Wettkampfvariante (im Freien oder in der Halle) an der linken Längsseite um eine im rechten Winkel zur Breitseite stehende Wand mit einer Länge von 36 bis 54 m erweitert (Abb. 51-52).²³⁴

Sämtliche Sportarten, die auf der mit Kieselsteinen gepflasterten Wettkampfbahn ausgetragen werden, die üblicherweise zwischen 22 und 28 Meter lang ist (für ein Vergleichsbeispiel einer solchen Bahn siehe Abb. 53), sind archaische Kraftwettbewerbe mit Ursprung in der landwirtschaftlichen Arbeit.²³⁵ In *Arrastre de Piedra* ziehen Nutztiere, meist festlich geschmückte Ochsen, schwere Steinbrocken um die Wette, wobei sie ein Gewicht

²³¹ So schreibt z.B. der baskische Schriftsteller Pío Baroja 1940, dass *Pilota* die „Quintessenz des baskischen Sports“ sei, zit. nach Woodworth 2007, S. 65.

²³² Siehe hierzu die Positionierung des *Frontón* in Peña Gancheguis *Plaza de la Trinidad* in Donostia und dessen Eingliederung in den Stadtraum (Abb. 26e).

²³³ Woodworth 2007, S. 69.

²³⁴ Federación de Pelota Vasca de Euskadi 2012, o.S.

²³⁵ „Deporte rural“ auf der Website der Kulturabteilung der baskischen Regierung 2012, o.S.

von 1,5 bis vier Tonnen bewältigen können (Abb. 54).²³⁶ Die unregelmäßige Pflasterung des Bodens dient dazu, dass die Tiere unter dem enormen Gewicht nicht wegrutschen. *Aizkolari* ist die Bezeichnung für das traditionelle Baumstammwetthacken (Abb. 56a-b).²³⁷ Auch beim Tauziehen geht es um das Messen von Kräften, die in früheren Zeiten in der Bewirtschaftung der hügeligen baskischen Landschaft unerlässlich waren. Das Sich-Messen, das für die Basken von enormer Bedeutung ist, entspringt jener Zeit, als diese Tätigkeiten noch in der Land- und Forstwirtschaft, in Handwerk, Bergbau und Metallverarbeitung grundlegend waren. Gerade damals musste man wissen, wen man mit der anstrengendsten Arbeit betrauen konnte, daher gehen Wettbewerbe solcher Art teilweise auf eine Jahrhunderte alte Tradition zurück. Stets wurden sie öffentlich und unter großem Interesse von Seiten der Bevölkerung ausgetragen. Um dieser besonderen Rolle des Publikums gerecht zu werden, verfügt die *Plaza de los Fueros* über zahlreiche Stufentribünen, die als Steh- oder Sitzplätze Verwendung finden. Die Platzgestaltung bietet somit – bis auf den Rudersport, der auf Grund der Jahrhunderte alten Tradition der Seefahrt in den Küstenregionen tief verwurzelt ist und dessen Wettbewerbe nach wie vor Volksfeste enormen Ausmaßes darstellen – Raum für alle traditionellen baskischen Sportarten. Im nordöstlichen Bereich des Platzes befindet sich unterirdisch eine *Bolatoki*-Bahn, die Spielfläche für das baskische Kegelspiel *Bola Jokoa* (Abb. 57). Auch diese Sportart hat traditionell eine wichtige soziale Funktion, da sie – der Regeneration von der Arbeit und der Zerstreuung dienend – seit jeher ein wichtiger Ort für Kommunikation war. Meistens impliziert die sportliche Betätigung am Platz eine Gruppennützung, wobei speziell am *Frontón* oft auch Einzelpersonen zu beobachten sind, die alleine „trainieren“. In diesen Fällen dauert es jedoch meist nicht lange, bis sich Mitspieler dazu gesellen. Diese spontane Form der sportlichen Nutzung hat einen besonders hohen kommunikationsfördernden und gemeinschaftsstärkenden Faktor, da sich oft auch einander bisher unbekannte Personen zusammenfinden. Im Fall von Wettkämpfen in Verbindung mit Volksfesten und anderen Vorstellungen am Platz ist zweifellos von einer „geplanten“ Nutzung der *Plaza de los Fueros* zu sprechen. Nicht selten ist sie auch Austragungsort für Großveranstaltungen wie Rockkonzerte (Abb. 58), wofür mitunter Eingriffe in die künstlerische Wirkung des Platzes – beispielsweise durch das Aufstellen großer Bühnen – vorgenommen werden.

²³⁶ *Arrastre de piedra* wird auch mit Eseln, Maultieren, Pferden oder gar Menschen durchgeführt (Abb. 55). Die ursprünglichste Variante ist jedoch jene mit Ochsen, da diese Tiere traditionell in der Landwirtschaft und auch im Transport von abgebautem Material aus Steinbrüchen durch ihre hervorragende Anpassungsfähigkeit an orografische Gegebenheiten am häufigsten zum Einsatz kamen. In jüngerer Zeit greift man oft auf Steine geringeren Gewichts zurück, um den Wettkampf durch das erhöhte Tempo für die Zuschauer attraktiver zu gestalten. Wie in Abb. 52 ersichtlich, sind die Steinbrocken, die zwischen den Wettbewerben auf der Bahn liegenbleiben, oft Bestandteil des Ortsbildes, zumal sich die Wettkampfbahnen meist im Ortszentrum befinden.

²³⁷ Das Baumstammwetthacken hat seine Wurzeln in den Arbeiten für den Schiffbau und in der Kohleverbrennung, die später auch für die Metallverarbeitung grundlegend war und somit einen enormen Stellenwert im Baskenland hatte. Besonders im 18. Jh. wurden für die unzähligen baskischen Gießereien große Mengen an Kohle benötigt.

4.1.2 Die soziale und politische Dimension des Platzes

Durch die zahlreichen Nutzungsmöglichkeiten des Platzes sowie dessen Ausdehnung wird der Passant augenblicklich zum Benutzer, da man sich die *Plaza de los Fueros* nicht durch Betrachtung, sondern zuallererst durch Begehung und Benützung aneignet. Obgleich dies die Grundlage der Daseinsberechtigung des Platzes bildet, findet dadurch in gewisser Hinsicht eine „Entweihung“ des Kunstwerkes statt. Die Grenzen zwischen Kunstwerk und alltäglichem Gebrauchsgegenstand werden aufgehoben. Auf diese Weise kommt das Publikum leichter mit dem Kunstwerk in Kontakt. Der „Einstieg“ in das behandelte Thema findet wie nebenher, eben sportlich-spielerisch, statt und soll eine spätere weiterführende Beschäftigung ermöglichen, die auf dem Prinzip der Benutzung aufbaut.²³⁸ Chillida und Peña Ganchegui geben ihrer Platzanlage mit der Benutzbarkeit eine zusätzliche Ebene, die auch jenen Nutzerschichten einen Zugang zu ihrem grundlegenden Thema bietet, die ansonsten Probleme mit der Entschlüsselung ihrer abstrakten Sprache haben könnten. Sie halten die „Differenzschwelle“²³⁹, wie FENZ die Kluft zwischen Kunstwahrnehmung und Alltagsrealität nennt, bewusst niedrig. Die beiden Urheber des Platzes möchten die Bevölkerung von Gasteiz, für die sie dieses Werk geschaffen haben, zur Auseinandersetzung mit dem Thema der baskischen Autonomie ermutigen und jeden einzelnen dazu bewegen, sich seiner baskischen Herkunft zu besinnen, um im besten Fall in Folge eine öffentliche Diskussion anzuregen. Hier kommt die soziale Dimension der Platzgestaltung deutlich zum Ausdruck, die Rezipienten werden zu Interaktion und Partizipation in körperlich nachvollziehbarer Form angehalten. Der Begriff der Partizipation, der ursprünglich ein politischer ist und ganz allgemein als Beteiligung im Sinne von Teilnahme und Teilhabe verstanden wird, soll hier weiter gefasst werden und anstelle der Teilnahme an politischen Entscheidungsprozessen wie Wahlen eine unspezifische Teilnahme an sozialen Prozessen meinen, die weit vor dem eigentlichen Entscheidungsprozess angesiedelt sind.²⁴⁰

Die *Plaza de los Fueros* entstand in einer Zeit des politischen Umbruchs, nur kurz nachdem das baskische Volk von seiner jahrzehntelangen Unterdrückung befreit wurde. Sie ist eine deutliche Stellungnahme für die regionale Autonomie und für die Freiheit des baskischen

²³⁸Eine andere Möglichkeit der Vermittlung zwischen Platzgestaltung und Publikum im Sinne des Abbaus von Verständnisbarrieren hätten beispielsweise schriftliche Erläuterungen sein können. Chillida lehnt jedoch grundsätzlich jegliche Vorgabe einer Lesart seiner Werke ab. Bewusst sehen die beiden Basken in der Platzgestaltung vom Einsatz ihrer Sprache ab, die auf Grund ihres besonderen identitätsstiftenden Charakters für die Verwendung in diesem Kontext geradezu prädestiniert gewesen wäre. Auch auf das im Denkmal traditionell überaus entscheidende Element der Inschrift oder Widmung verzichten sie gänzlich. Dieser Grundsatz wird mit der Aufstellung der Maquette zur Wiedereröffnung im Jänner 2011 von den Verantwortlichen gebrochen.

²³⁹Fenz o.J. (Das unauffällige Kunstwerk). Vgl. hierzu das Konzept der „symbolischen Schwelle“ bei Bourdieu. Siehe Lewitzky 2005, S. 37 und 65.

²⁴⁰Roßteutscher 2009, S. 163.

Volkes. Indem die baskische Identität neben der Sprache in außerordentlichem Maße in den gemeinsamen Bräuchen und Gepflogenheiten fußt, zu denen auch die traditionellen Sportarten zählen, wird sie mit der Ausübung derselben jeweils auf's Neue bewusst gemacht und vergegenwärtigt. Über die persönliche Identifikation wird dem Rezipienten die Wichtigkeit des Themas vor Augen geführt. Die praktische Benutzerebene der Platzgestaltung eröffnet hier also jenen neuen Zugangs- und Wirkungsbereich, den AMMANN in seinem *Plädoyer für eine neue Kunst im öffentlichen Raum* fordert (siehe Abschnitt 2.3). Erst durch seine Finalisierung erlangt ein Kunstwerk neben seiner kunstimmanenten auch eine soziale Legitimation und damit seine Aufstellungsberechtigung im öffentlichen Raum.²⁴¹ An dieser Stelle soll betont werden, dass Chillida und Peña Ganchegui mit einer Finalisierung der Platzgestaltung diese in den 80er Jahren geforderte weitere Bedeutungsebene von Kunst im öffentlichen Raum bereits Jahre zuvor in ihr Werk integrierten – der erste Konzeptentwurf, dem bereits eine Ausrichtung des Platzes auf einen praktischen Nutzen zu Grunde lag, wurde 1976 vorgestellt. Sie beschäftigten sich mit neuen Ausdrucksmöglichkeiten der Gattungen Skulptur im öffentlichen Raum und Denkmal lange vor dem intensiven theoretischen Diskurs in diesem Feld und dem Bewusstseinswandel in Richtung einer Kunst, die gesellschaftliche Verantwortung übernehmen soll. Wie bereits aufgezeigt, nehmen die beiden Basken in ihrer Auffassung von *site specificity*, die in Gasteiz durch die Benutzbarkeit des Platzes und seine Anknüpfung an die lokalen Traditionen eine neue Dimension erfährt, eine Vorreiterrolle ein. In KWONS Unterscheidung der drei Entwicklungsphasen der Kunst im öffentlichen Raum aus 2002²⁴² würde sich die *Plaza de los Fueros* in der Kategorie *art-as-public-space*, jedoch mit einem starken Zug in Richtung der *art-in-public-interest* wiederfinden, da einige der hierfür genannten Merkmale in ihr zur Umsetzung gelangten.

In diesem Zusammenhang soll die Frage nach Chillidas öffentlichem politischen Engagement gestellt werden, das er in diesem Werk deutlich zum Ausdruck bringt.²⁴³ Jedoch handelt es sich hier um eine Ausnahme in seinem künstlerischen Schaffen, da sich diese Vorgangsweise und Chillidas politische Parteinahme ganz klar auf die Phase des spanischen Demokratisierungsprozesses (1975-1982) beschränkt, in der er eine politische Lesart seiner Werke zumindest nicht ablehnt.²⁴⁴ So muss hier klar zwischen der Person Chillidas und

²⁴¹Siehe hierzu Stephan Schmidt-Wulffen, Verstehen durch Gebrauchen, in: Volker Plagemann (Hg.), Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre, Köln 1989, S. 241-245. Schmidt-Wulffen führt ebenso wie zuvor Ammann die Werke von Siah Armajani (z.B. *Study Garden*, 1987) und Scott Burton (z.B. *Granite Chairs*, 1978-81) als Beispiele dieses künstlerischen Konzepts an.

²⁴²Kwon 2002, S. 60.

²⁴³Zu Chillidas öffentlichem und gesellschaftlichem Stellenwert siehe Schmidt 2000, S. 53-56.

²⁴⁴Aus dieser Zeit stammt auch Chillidas folgende Aussage hinsichtlich einer politischen Interpretationsmöglichkeit seiner „*Windkämme*“: „Just as the piece of land with its sculptures fights the waves

seinen Kunstwerken unterschieden werden. Chillida versteht sich nicht als politischer Künstler und lässt seine Werke in der Regel keine politische Sprache sprechen, tritt als Person des öffentlichen Lebens (als die er vielen Spaniern lange vor der anerkennenden Rezeption seiner Kunst ein Begriff ist) jedoch für ein Vorantreiben des Demokratisierungs- und Friedensprozesses im eigenen Land ein.²⁴⁵ Seine Haltung manifestiert sich in zahlreichen Logos, die zum Allgemeingut der Basken wurden: so z.B. jenes für die Amnestiebewegung und die Demonstrationen von 1976/77, Anfang der 70er Jahre das Signet für eine Gruppe von Atomkraftgegnern oder das für die Großdemonstration gegen den ETA-Terrorismus in Bilbo. Chillida engagierte sich außerdem auf kulturpolitischer Ebene und setzte sich mit Nachdruck für eine baskische Universität ein, deren Logo er ebenfalls entwarf (Abb. 59).²⁴⁶ Als essenziell für sein Volk erachtete er weiters den Erhalt der baskischen Sprache und die Erforschung der baskischen Kultur, die er ebenfalls unterstützte. Diese Parteinahme für Dinge, von denen er tief überzeugt war, sah Chillida stets als moralische Verpflichtung an. Dennoch trennte er klar zwischen Kunst und Politik:

„Ich bin nicht politisch. [...] Politik hat mich nie besonders interessiert. Nun gut, auf persönlicher Ebene schon. Aber nicht in direktem Bezug zur Kunst. Ich sehe keine Verbindung von Kunst und Politik, die Freiheit hingegen, die ist entscheidend für die Kunst. Ich verstehe, daß Politik für andere fundamental ist, aber für mich nicht. Das bedeutet nicht, daß auf einer unbewußten Weise nicht doch etwas von diesen Dingen mithineinspielt. Etwas, das man ist, das äußert sich auch. Aber nicht auf eine gelenkte Weise, nicht mit dem Ziel etwas Politisches machen zu müssen.“²⁴⁷

Bezüglich der Aussage der Platzgestaltung drängt sich die Frage auf, was sie dem nicht-baskischen Rezipienten zu bieten imstande ist bzw. ob sie von einem solchen überhaupt verstanden werden kann. Die Codes, die am Sportplatz zum Einsatz gelangen, und die Symbolik der Anlage, speziell in Chillidas Platzteil aber auch in der gepflanzten Eiche, sind in eindeutiger Weise nur für einen Basken zu „entschlüsseln“ bzw. für jemanden, der mit der Geschichte des Landes und dessen Eigenheiten vertraut ist. Auch wenn dem Nicht-Basken durch die Größe des Platzes und seine Beschaffenheit deutlich vermittelt wird, dass er ihn zu einer gewissen Teilnahme einlädt, versteht wohl nur der Baske das *Euskera*, das der Platz spricht und weiß wohl nur er um die konkrete Funktion der einzelnen Platzteile. Jeder Baske „liest“ zwei im rechten Winkel zueinander gestellte hohe Wände, die einen freien Platz umschließen, als *Frontón* und kennt die Bedeutung einer *Arrastre*-Bahn und assoziiert mit

and air to survive and attempts to communicate with the other two pieces nearby, the Basque People are struggling to survive as a distinct culture within Spain.“ Schwartz 1980, S. 71.

²⁴⁵ Ein derartiges Engagement ist beispielsweise auch bei den katalanischen Künstlern Miró und Tapiés zu finden.

²⁴⁶ Das Logo – entstanden 1982 – erinnert in seiner Formgebung an Chillidas Teil der *Plaza de los Fueros*. Gleichzeitig lässt es an drei Bäume denken, die aus drei verschiedenen Richtungen (den drei Standorten der Universität in den jeweiligen Hauptstädten der drei Provinzen, Bilbo, Donostia und Gasteiz) zu einem gemeinsamen Ganzen zusammenwachsen.

²⁴⁷ Chillida machte diese Äußerung 1981 im Rahmen eines Interviews, in der er zur *Plaza de los Fueros* Stellung nahm. Zit. nach Schmidt 2000, S. 54-56.

diesen „Spielfeldern“ augenblicklich die jeweilige Sportart und ihren Stellenwert für das baskische Volk. So kann die Aussage getroffen werden, dass es für eine Nutzung der einzelnen sportbezogenen Platzteile im Sinne ihrer Funktion, die auch außerhalb dieses konkreten Platzes Gültigkeit hat, des „Basken-Seins“ bedarf, während die ästhetische Aussage der *Plaza de los Fueros* allgemeinverständlich ist. Selbstverständlich ist jede andere Form der „aktiven“ Nutzung des Platzes, die der Kreativität des Publikums entspringt, ebenso möglich.²⁴⁸ Auch eine allgemeine, hier als passiv bezeichnete Nutzung des Platzes in Form von Verweilen oder Kontemplieren ist zweifellos unabhängig von Herkunft oder Vorwissen um baskische Traditionen. Chillida behält sich trotz des Denkmalanspruches und der Finalisierung der gesamten Anlage – ebenso wie Peña Ganchegui, der beispielsweise mit dem für Gasteiz in besonderem Maße treffenden Gestaltungselement der Stufen eine für ihn typische Sprache spricht – in seinem Platzteil einen hohen Grad an künstlerischer Autonomie vor. Er setzt seine ihm eigene Formensprache ein, um auch hier das seinem Werk stets zu Grunde liegende Bestreben zum Ausdruck zu bringen: die Befragung des Raumes. Er ermöglicht dem Rezipienten somit eine Erfahrung unterschiedlicher Raumqualitäten, die wie alle seine Werke eine universelle Sprache spricht und auch für Nicht-Basken von großer Relevanz ist. Die Ausführungen in den kommenden beiden Abschnitten gehen auf diesen Aspekt detailliert ein. Die mit den Umbauten der Platzgestaltung einhergehenden massiven Eingriffe in die ästhetische Wirkung von Chillidas Platzteil wirken sich zwar drastisch auf dessen Raumerfahrung durch den Rezipienten aus und führen dazu, dass die Umrissmauern nicht mehr als Sitzflächen dienen können, haben jedoch sonst keinen entscheidenden Einfluss auf die allgemeine Benützbarkeit der Platzanlage. Anknüpfend an die Kritik der 80er Jahre an der Kunst im öffentlichen Raum, die ihr oft eine Sprache vorwarf, die sich nur dem Fachmann oder ohnehin Kunstinteressierten erschließt, könnte man davon sprechen, dass hier der Basken hinsichtlich der Deutbarkeit der Platzanlage und auf der Ebene der Benützung zum Fachmann wird. Chillida und Peña Ganchegui knüpfen mit der *Plaza de los Fueros* nicht nur, aber auch niederschwellig an den Ort an und erleichtern durch die Benutzbarkeit das Verständnis der thematisierten Inhalte, was entscheidend zur Wirkkraft des Platzes in seiner Funktion als Denkmal beiträgt. Die *Plaza de los Fueros* steht somit auch für eine „neu gedachte“, erweiterte Möglichkeit, den Typus Denkmal aufzufassen.

²⁴⁸In diesem Zusammenhang sollen die nicht-intendierten bzw. absolut unerwünschten Ausformungen der „Benützung“ des Platzes nicht unerwähnt bleiben. Das Angebot des Platzes zur freien Benützung wurde – speziell in seiner Anfangsphase, als der Kampf um dessen Akzeptanz in vollem Gange war – mehrfach missbraucht. Wie in Abschnitt 4.2 beschrieben, wurde Chillidas Platzteil zeitweise als Pissoir missbraucht und von Obdachlosen eingenommen. Auch Vandalismus und die Beschmierung mit Graffiti, vor allem in Form von ETA-Parolen, waren ein häufiges Problem. Die Vorgangsweise, die die Stadtregierung mit der provisorischen Abdeckung von Chillidas Platzteil nach dem Unfall des Jungen an den Tag legte, soll hier auch als Form von Ikonoklasmos gewertet werden.

4.2 Chillidas Platz im Platz

Das zweite wichtige Element der *Plaza de los Fueros*, in dem sich deren Denkmalcharakter manifestiert, ist Chillidas verwinkelter, tiefliegender Raum im Westen der Anlage. Die architektonische Skulptur transportiert über ihre Form, Symbolik und Wirkung die denkmalhafte Aussage des Platzes. Als komprimiertes Gegenstück zum weitläufigen Platzbereich von Peña Ganchegui lässt es an der Stelle, an der sich der Platz trichterartig in Richtung des Stadtzentrums verengt (Abb.1c und 39), die Symbolhaftigkeit der ganzen Anlage in sich zusammenlaufen und verdichtet deren Aussage.²⁴⁹ Chillida hat diese aufgeladene Räumlichkeit vier Meter unter das Straßenniveau verlegt. Ihre Umrissmauern ragen etwa 60 cm über den Boden hinaus, wodurch sie die labyrinthhafte Formgebung des Raumes an der Oberfläche des Platzes sichtbar machen. Ihre Form kann vom Betrachter auch durch Beschreiten erschlossen werden. Auf jener Seite, die an die *Calle Independencia* grenzt, führen Stufen hinunter zu dem Raum, der zum Himmel geöffnet ist und sich durch seine Nischen und Niveauverschiebungen auszeichnet. Dieser Eingang zu Chillidas Platzteil, der auch in seiner Geschlossenheit eine Gegenposition zur offenen Weite des Platzes darstellt, ist aus der Achse des Platzes herausgerückt (Abb. 39). So muss der Rezipient, vom Stadtzentrum kommend, die Konfiguration zu einem Teil abschreiten und umrunden, um zu ihrem Eingang zu gelangen. Von Südosten kommend wiederum führt die Platanenallee direkt auf den Eingang zu. Ein Benutzer des Sportteiles muss diesen jedoch erst verlassen und über die Stufen zurück auf das Bodenniveau steigen, um anschließend über die einreihigen Stufen noch tiefer in Chillidas Platz im Platz hinunterzusteigen. „Unten“ angekommen ist der Betrachter mit einer völlig neuen Qualität und Dichte von Raum konfrontiert und wäre vorerst auf sich selbst zurückgeworfen, da die eigene Körpergröße innerhalb der 4,80 m hohen Mauern die einzige Referenz ist, die ihm bleibt (Abb. 60) – wäre da nicht das „Heiligtum“, das in diesem Innenraum verwahrt wird. Rasch orientiert man sich in Richtung der 1,70 m hohen Stele aus CorTen-Stahl²⁵⁰, die in einer der Nischen steht und einem durch ihre erhöhte Position den neuen, in diesem Innenraum gültigen Horizont vorgibt. Während der Blick im Sportteil des Platzes in die Weite schweifen kann, wird er hier begrenzt und in Richtung der Stele (*Homenaje a los Fuegos / Hommage an die baskischen Sonderrechte*, 1975) gelenkt. Allerdings ist diese so positioniert, dass man beim Hinabsteigen in die überdimensionale Skulptur nicht gleich auf sie zuläuft; auch ist sie von außen nicht sichtbar bzw. nur angeschnitten an einer Stelle des Eingangsbereiches (Abb. 45).

²⁴⁹„Dieser Raum ist der Ursprung des gesamten Platzes.“ Podiumsdiskussion 1988, S. 113.

²⁵⁰Genaue Maße: 169 x 98 x 106 cm.

In diesem Innenraum erfährt der Betrachter je nach Standpunkt, den er immer wieder ändern kann, erneut verschiedene Raumqualitäten. Auch wenn die Mauern sehr hoch sind und sie den Eindruck eines Gefängnisses assoziieren könnten, stellt sich beim Betrachter vielmehr das Gefühl von Beschütztsein und Geborgenheit ein.²⁵¹ Aus zwei der Nischen, jenen die nach Nordosten gerichtet sind, ist die Stele nicht einzusehen – dort kippt das Empfinden. Die beiden Nischen vermitteln ein Gefühl der Enge und symbolisieren durch ihre angedeuteten Gänge, deren Ende man jedoch schon beim Betreten der Nische vor sich hat, Ausweglosigkeit. Aus der dritten Nische, die durch zwei doppelreihige Stufen erhöht ist, kann der Raum mit all seinen Ausbuchtungen und Vorsprüngen erfasst werden (Abb. 62). Von hier hat man auch einen neuen Blickwinkel auf die Stele, zu der man ansonsten vom Boden des Raumes „aufschaut“. In beiden Fällen fallen die klar geschnittenen Stufen in ca. halber Höhe der Stele ins Auge, über die sie formal an die Platzanlage und die Topografie der Stadt anknüpft.

4.2.1 Das „Haus des Vaters“

Während die äußere Formgebung des skulpturalen Komplexes durch seine Tieferlegung im Unterschied zum Erstentwurf umgekehrt wird, Chillida sozusagen eine „invertierte Festung“ schafft, trifft diese Assoziation auf die Erfahrung des Betrachters im Inneren nach wie vor zu. Chillida selbst spricht von einer Festung, die in der Lage sein soll, die Fueros gegen alles ringsherum zu verteidigen.²⁵² Davon ausgehend soll hier der Interpretationsansatz des Hauses verfolgt werden. Auch ein Haus steht für Schutz und Geborgenheit, außerdem für Sesshaftigkeit und Heimat. Chillida schafft hier ein Haus – das gemeinsame Haus der Basken, das allen gehört –, das er jedoch von seiner primären Funktion als Behausung löst. Das Fehlen eines Daches mag zuerst Unsicherheit hervorrufen, doch symbolisiert die Öffnung nach oben einerseits die Offenheit des baskischen Volkes gegenüber der Welt und

²⁵¹Eine strukturell ähnliche Idee vom Changieren zwischen Gefangensein und Freiheit des eintretenden Rezipienten findet sich auch in Chillidas viel späterer Arbeit für den öffentlichen Raum, *Jaula de la libertad / Käfig der Freiheit* (Abb. 61a), die seit 1997 vor der Europäischen Rechtsakademie in Trier aufgestellt ist. Hier setzt der Künstler räumliche Entfaltung als Symbol für freiheitliche Entfaltung ein. Die einzelnen Öffnungen zwischen den gerüsthafte „Begrenzungen“ der Stahlskulptur sind so groß belassen, dass Passanten ungehindert hinein-, hinaus- und hindurchspazieren können und den Raum als gleichzeitig offen und geschlossen, als nicht klar trennbaren Innen- oder Außenraum erfahren. Die Arbeit wurde – da die Baumaßnahmen in Trier noch im Gange waren – vor ihrer dortigen Aufstellung im Rahmen der Skulpturprojekte Münster vor dem Westfälischen Landesmuseum gezeigt (Abb. 61b). Zu diesem Werk siehe die Publikation Martin van der Koelen u.a (Hg.), Eduardo Chillida. Kunst und Architektur. Ein Projekt in Trier, Mainz 1998.

²⁵²„Los Fueros sind die alten Gesetze des Baskenlandes. Es sind uralte Gesetze und ich als Baske denke, daß wir sie unbedingt bewahren müssen. Ich beschloß, so etwas wie eine Festung zu bauen, die in der Lage sein würde, diese Gesetze gegen alles ringsherum zu verteidigen.“ Podiumsdiskussion 1988, S. 113.

gleichzeitig dessen Mut angesichts einer ungewissen Zukunft.²⁵³ Das Haus funktioniert somit als Verortung der Geschichte des Baskenlandes²⁵⁴, die nicht im Heute aufhört oder sich ausschließlich in die Vergangenheit zurückzieht, sondern in die Zukunft blickt, in die man die *Fueros* tragen will. Die Tieferlegung des Hauses ist eine zusätzliche Metapher für die Verwurzelung des baskischen Volkes auf diesem Stück Erde.²⁵⁵ Chillidas architektonische Skulptur kann in enger Verbindung zum Gedicht *Nire Aitaren Etxea* von GABRIEL ARESTI gesehen werden, das zur Zeit der Platzentstehung – wie auch heute – zum baskischen Allgemeingut gehört und sich großer Beliebtheit erfreut (Gedicht mit englischer Übersetzung siehe Anhang); gleichsam verbildlicht es dessen Aussage in gebauter Form. Aresti, der das Gedicht in der Zeit der Franco-Diktatur verfasste, will darin das bedrohte „Haus des Vaters“ mit allen Mitteln verteidigt wissen. Dieses Verteidigen-Müssen ihrer Identität ist eine Idee, die bei den Basken außerordentlich stark ausgeprägt ist. Allerdings erscheint das wenig verwunderlich, wenn man bedenkt, dass während der jahrzehntelangen Unterdrückung durch Franco jegliche Form des Ausdrucks baskischer Identität verboten war. So durfte in der Öffentlichkeit kein Baskisch gesprochen werden und es war verboten, Kindern baskische Namen zu geben. Selbst baskische Nachnamen durften nur gemäß der spanischen Orthografie geschrieben werden (z.B. Goicoechea statt Goikoetxea) und jegliches Zur-Schau-Stellen baskischer Symbole wie der Flagge wurde strikt geahndet.²⁵⁶ Chillida selbst spricht davon, die *Fueros* mit „Zähnen und Klauen“, also mit allen Mitteln verteidigen zu müssen (siehe Zitat S. 46). Somit scheint eine Lesart von Chillidas Komplex als schützendes Haus oder abwehrende Festung nageliegend. Die zweiteilige Anlage aus architektonischer Skulptur und Stele lässt an den Dialog zwischen der *Casa de Juntas*²⁵⁷ und der Eiche in Gernika denken. Während die Eiche in der heiligen Stadt der Basken vor dem Haus steht, holt sie Chillida in seiner Anlage in Gasteiz symbolisch in das beschützende Haus hinein. Beinahe scheint das „Haus der Basken“ um die Eiche als Symbol für die *Fueros* und somit

²⁵³ „Der Grundgedanke ist jedoch, die zu bewahrenden Gesetze in Beziehung zu setzen mit allem, was sich außerhalb des Platzes befindet, und auf dem Platz das ganze Baskenland zu repräsentieren.“ Podiumsdiskussion 1988, S. 113.

²⁵⁴ Chillida beschäftigt sich auch im grafischen Werk immer wieder mit der symbolhaften Darstellung des Baskenlandes, so z.B. in der Radierung *Bat zazpi / Sieben in einem*, in der er sieben weiße Flächen, die für die sieben Provinzen des Baskenlandes stehen, durch den „Positivraum“ zu einer Einheit zusammenführt (Abb. 63).

²⁵⁵ Siehe hierzu Kirchhoffs Bestimmung des Hauses als Ausdruck dafür, dass der behaute Mensch nicht mehr „auf dem Weg“ ist: „Er wurde in einem Stück Boden eingewurzelt, das seine Heimat wurde. Solche Einwurzelung in einen bestimmten Teil des Landes, im Heimatboden (= dem Boden, ‚auf dem mein Haus steht‘), ist verbunden mit einer Eingrenzung. [...] Der Mensch kann nicht ‚in der ganzen Welt‘ daheim sein [...] Er ist dort ‚zu Hause‘, wo die ‚Seinen‘ sind; dort [...] wo er die Geschichte dieser Heimat kennt und aus ihr lebt.“ Kirchhoff 1988, S. 40.

²⁵⁶ Niebel 2009, S. 41.

²⁵⁷ Die *Casa de Juntas* ist das Parlamentsgebäude von Bizkaia und Treffpunkt für die Generalversammlungen der Region seit dem Mittelalter. Noch heute schwören die Präsidenten der baskischen Regierung bei Amtsantritt ihren Eid unter der Eiche von Gernika.

die baskische Freiheit herum gebaut zu sein, ihrer Funktion als Fundament und geistiges Herzstück der baskischen Nation Tribut zollend.

Chillida setzt das Motiv des baskischen Hauses sechs Jahre nach der Einweihung der Platzgestaltung in Vitoria-Gasteiz erneut als architektonische Skulptur um,²⁵⁸ in der Betonarbeit *Gure Aitaren Etxea*, die – zu Deutsch *Das Haus unseres Vaters* – die Assoziation auch im Titel trägt (Abb. 64a-b). Auch hier findet sich der zweiteilige Aufbau wieder. Das eine Element ist die Betonplastik, die aus zwei im spitzen Winkel aufeinander zulaufenden Seitenwänden besteht, die in einer Rundung miteinander verbunden werden. Ihr ist eine lebensgroße Stele aus Stahl gegenübergestellt. Das Kopfsteinpflaster des Bodens setzt die beiden Elemente zueinander in Beziehung. Auch hier bezieht sich Chillida, in noch konkreterer Weise, auf die Baskische Eiche, die sich nur 200 m entfernt befindet. Durch eine ellipsenförmige Öffnung, die die massive Betonwand im Bereich der Rundung durchbricht, wird der Blick auf die Umgebung freigegeben und eine direkte Sichtachse zur Heiligen Eiche hergestellt (Abb. 64c). Bei dieser Arbeit handelt es sich ebenfalls um ein Auftragswerk der baskischen Regierung; es sollte der Bombardierung der Stadt gedacht werden, die sich 1987, als das Denkmal eingeweiht wurde, zum fünfzigsten Mal jährte. Chillida entzieht sich in Gernika jedoch anders als in Gasteiz einer politischen Denkmalsintention, das Denkmal spricht nicht mehr von Veränderung, sondern von Verewigung. Nachdem das Baskenland 1983 – zwei Jahre nach der Einweihung der Platzgestaltung in Gasteiz – seine Autonomie wiedererlangte, symbolisiert das Haus in Gernika Heimat und Herkunft im Sinn einer baskischen Selbstvergewisserung.²⁵⁹ Gleichzeitig kann es auch als Metapher eines Schiffbuges gelesen werden, der für Aufbruch und Bewegung steht.²⁶⁰ Somit fasst Chillida in seiner Arbeit in Gernika das Bewusstsein seines Volkes hinsichtlich der eigenen Identität und die Forderung nach dessen Fortbestand zusammen und formuliert neben einer neuerlichen Hommage an sein Volk – wie es SCHMIDT ausdrückt – „eine Mahnung an Frieden und Toleranz als allgemeinverbindliche humanistische Werte, die Voraussetzung der Entfaltung von Kultur sind.“²⁶¹ Anders als in Gasteiz greift Chillida in Gernika auf kein denkmalgenuines Material zurück. Der Einsatz des Betons, dessen Materialikonographie

²⁵⁸In seiner Kleinplastik bearbeitet Chillida die Hausthematik sehr häufig und in den unterschiedlichsten Materialien. Beispiele dafür sind *Casa de luz / Haus des Lichts*, 1977 (Alabaster), *La Casa de Johann Sebastian Bach / Das Haus von Johann Sebastian Bach*, 1981 (Stahl) oder *La Casa del Poeta / Das Haus des Poeten*, 1995 (Schamotte). In ähnlicher Formensprache wie bei *Gure Aitaren Etxea* in Gernika „baute“ Chillida 1986 in der Taunusanlage in Frankfurt ein *Haus für Goethe*.

²⁵⁹Bußmann 2003, S. 17.

²⁶⁰„Dieses Haus unseres Vaters ist ebenso ein Schiff, das dazu berufen ist, voranzuschreiten, mit einem offenen Bug.“ Soweit Chillidas Erläuterung zur Intention des Denkmals bei der Pressekonferenz, zit. nach Schmidt 2000, S. 387.

²⁶¹Schmidt 2000, S. 391.

eher negativ konnotiert war, trägt neben der abstrakten Formensprache zusätzlich zur Formulierung eines veränderten Denkmalbegriffs durch Chillida bei.

In der Literatur wird Chillidas Platzteil oft als Labyrinth bezeichnet.²⁶² Die Verfasserin will dieser Deutung von Chillidas gebauter Form nicht zustimmen,²⁶³ erkennt in dem Werk jedoch sehr wohl – wie bereits SCHMIDT bemerkte – Anlehnungen an die Formstruktur des Labyrinthischen, die in Chillidas Grafiken und bereits in seinen frühen skulpturalen Arbeiten häufig zum Einsatz kommt.²⁶⁴ Hierbei meint „Labyrinth“ eben nicht streng die Figur selbst, sondern Merkmale wie Linearität, Grundrissfiguren, Kreisen um ein Zentrum oder Gangsysteme. FULLAONDO war der erste, der auf das „Labyrinthische“ im Werk Chillidas aufmerksam machte.²⁶⁵ Er überträgt auch die Metaphern des Labyrinth-Mythos und die Rolle des Theseus auf Chillida, der als Künstler stets neue Antworten auf seine Fragen sucht, sich nie auf dem ausruht, was er bereits weiß und ständig ins Unbekannte vorstößt.²⁶⁶ Wie KERN in seiner Definition von Labyrinth anmerkt, wird der Begriff häufig auch als Metapher für eine „schwierige, unübersichtliche, verwirrende Situation“ gebraucht. So liegt es nahe, dass diese Metapher oft zur Beschreibung des Baskenlandes und seiner historischen und politischen Situation herangezogen wird.²⁶⁷

²⁶² z.B. bei Schmidt 2000, S. 228 oder bei Castañer López 2001, S. 116. Möglicherweise lässt sich die häufige Bezeichnung dieses Platzteiles als Labyrinth auf die Formulierung von Selz zurückführen, der in der ersten ausführlichen Beschreibung der *Plaza de los Fueros* von Chillidas Platzteil als einer „labyrinthine area“ spricht und damit jedoch nicht die Form des Labyrinths, sondern dessen verwinkelten Charakter meint.

²⁶³ Ein Labyrinth zeichnet sich laut Kern durch Linearität und eine gewisse Unübersichtlichkeit aus und beschreibt den maximalen Umweg, den ein Innenraum ausfüllen kann. Zwar lässt sich die Bestimmung, dass die geometrische Form des Labyrinths nur Sinn macht, wenn man sie als architektonischen Grundriss von oben betrachtet, auf die Formgebung von Chillidas architektonischer Skulptur umlegen, jedoch findet innerhalb von Chillidas tiefergelegtem Raum keine vorgegebene Bewegung im Sinn eines Abschreitens statt. Ein weiteres entscheidendes Formprinzip des Labyrinths ist, dass es nur ein Zentrum besitzt, zu dem von einem einzigen Eingang ein einziger, unveränderlicher Weg führt; der selbe, der von dort auch wieder hinaus führt. Kern 1982, S. 13-14.

²⁶⁴ Auch das Yale Dictionary of Art charakterisiert Chillidas künstlerischen Ausdruck mit der Formulierung „also sometimes a sense of maze-like enclosure that is magnetic as well as disturbing.“ Langmuir / Lynton 2000, S. 142.

²⁶⁵ Juan Daniel Fullaondo, El laberinto en la obra de Eduardo Chillida, in: Nueva Forma, Nr. 22, Dez. 1967, Madrid, S. 45-62

²⁶⁶ Schmidt 2000, S. 232.

²⁶⁷ In der rezentesten deutschsprachigen Publikation über die politische Situation des Baskenlandes von Niebel überschreibt dieser sein Kapitel über die Suche der Basken nach Frieden und Identität mit dem Titel „Das Baskenland sucht einen Weg aus seinem Labyrinth“. Josef Lang beschreibt in seiner Studie mit dem Begriff des Labyrinths die Topografie der Region. Er bezeichnet den Bereich von den Abhängen der Westpyrenäen zwischen dem Pic d’Anie, den Flüssen Ebro und Adour bis zum stürmischen Golf von Vizcaya als „labyrinthisches Berg- und Tal-Relief“ und nennt dieses als Grund für die geografische Isolierung, die die soziale, kulturelle und politische Sonderentwicklung des baskischen Volkes erst ermöglichte. Lang 1983, S. 19.

4.2.2 Granit – Der ewige Stein

Das in Kapitel 3.1 angesprochene Werkprinzip der Materialgerechtigkeit bei Chillida kommt auch hier zum Einsatz, sowohl in der Auswahl des Materials als auch in dessen Bearbeitung. Dabei kommt ihm Peña Gancheguis Behandlung des Steines entgegen, der dieses Material bereits bei der *Plaza de la Trinidad* in Donostia sorgfältig in die Platzgestaltung einbettet und so verschiedene benutzbare Ebenen schafft; diese Vorgangsweise wendet er auch in seinen späteren Platzgestaltungen in Lérida und Barcelona an. Die ganze *Plaza de los Fueros* ist homogen aus leicht rosafarbenem, sogenanntem porrinischem Granit gefertigt, der sich durch eine besondere Kompaktheit und unregelmäßige Maserung auszeichnet. Chillida verwendet dieses Material bereits 1965/66 bei seiner ersten Auftragsarbeit für eine monumentale Außenraumskulptur, *Abesti Gogorra V / Rauher Gesang V*, die vor der Eingangszone des *Museum of Fine Arts* in Houston installiert ist (Abb. 27). Damals wählte er das Material mit größter Sorgfalt aus. Er suchte einen hellen Granit und fand ihn in einem ehemaligen Steinbruch in Budino, Galizien, nur ca. 25 km von Vigo entfernt nahe der portugiesischen Grenze. Chillida beschreibt in einem Brief an JAMES JOHNSON SWEENEY, den damaligen Konservator des *Museum of Fine Arts* in Houston²⁶⁸, enthusiastisch das eben gefundene Material:

*„The day following your confirmation cable I went to Galicia the north-west part of Spain richest in granite... after going round a whole week I found a quarry which was abandoned but which was of the best color and of the quality I was looking for. I came back to San Sebastián to find good stone cutters. The stone is rose granite and hard, but even if it is hard to work, it is very beautiful.“*²⁶⁹

Chillida arbeitete für die Houstoner Monumentalskulptur mehrere Monate direkt im Steinbruch in Galizien.²⁷⁰

In Folge verwenden Chillida und Peña Ganchegui den Porriño-Granit 1977 bei ihrer ersten Zusammenarbeit, *El Peine del Viento* in Donostia (Abb. 23a-g). Bereits dort wird ein weitläufiger Platz gestaltet, sozusagen als Vorplatz und „Hinleitung“ zu Chillidas stählernen „Windkämmen“. Der rosafarbene Granit, den SCHMIDT den „Protagonist des Platzes“ nennt, stellt eine Verbindung zur Umgebung her, indem er sich an die bereits bestehenden Granit-Mauerungen im Strandbereich annähert. Der Umgang mit dem Material erfolgt in einer sehr überlegten Weise. Die Höhe und Breite der einzelnen Steinquader ist mit 20 x 20 cm

²⁶⁸Sweeney war zuvor Direktor des Solomon R. Guggenheim Museum in New York und gehörte zu den frühen Bewunderern des baskischen Künstlers. Er spielte eine Schlüsselrolle für Chillidas Bekanntwerden in den USA. Schmidt 2000, S. 98-99.

²⁶⁹zit. nach Schmidt 2000, S. 100.

²⁷⁰Uriarte 2012, o.S.

vorgegeben, während die Länge zwischen 50 und 150 cm variiert, um verschiedene Graduierungen erreichen zu können.²⁷¹ So ergibt sich aus der Höhe der Granitblöcke die jeweilige Stufenhöhe, der Platz ist durch den Wechsel von ein- und zweischichtigen Stufen strukturiert.

Die selben Gestaltungsprinzipien und die ihnen zu Grunde liegenden Maße kommen in der *Plaza de los Fueros* zur Anwendung. Der flächendeckende Einsatz des leicht rosafarbenen Granits (Abb. 65) führt zu einer Homogenisierung des Platzes und einer ästhetischen Verbindung der doch sehr unterschiedlich konzipierten Platzteile. Die zurückhaltende Inszenierung geht mit dem Respekt der beiden Platzgestalter vor den Eigenheiten des außergewöhnlichen Steins Hand in Hand. Für die *Plaza de los Fueros* kam ein noch feinerer, qualitativ hochwertigerer Porriño-Granit zum Einsatz als in Donostia und die einzelnen Quader wurden außerdem von Hand behauen. Der Besucher von Chillidas Platzteil ist ringsum vom Granit umgeben, auch der Boden ist mit den Steinquadern ausgelegt. Der Granit unterstützt hier in seiner Materialikonographie den Denkmalcharakter der Anlage. Als druckfestes, säure- und witterungsbeständiges Material ist er prädestiniert für jegliche Gestaltung, die einen Anspruch auf Dauerhaftigkeit erhebt.²⁷² Ihm wird attestiert, Jahrtausende überdauern zu können, wie auch sein erstarrendes Hervortreten aus den Tiefen der Erde eine starke Zeitlichkeit vermittelt.²⁷³ „Das verbreitetste Eruptivgestein ist ein körniges Gemenge der drei leicht nebeneinander mit dem bloßen Auge zu unterscheidenden Mineralien Feldspat, Quarz und Glimmer“²⁷⁴, charakterisiert HERRMANN den Granit (von lat. granum, Korn). Die verschiedenfarbigen Partikel des Steins, die die innere Struktur erkennbar machen, verhalten sich jeweils unterschiedlich zum Licht, das sich in vielen kleinen Kristallen bricht. Diese durchaus malerische Qualität des Steins ist vergleichbar mit dem Rost, der in Chillidas Eisen- und Stahlarbeiten als Zeuge der Zeit fungiert. GOETHE bezeichnete den Granit 1784 als „die Grundveste unserer Erde“.²⁷⁵ Tatsächlich erfuhr das Material als „ewiger Stein“ gerade in Deutschland eine „Nationalisierung“, die in den 1930er Jahren kulminierte.²⁷⁶ Später machten sich Künstler wie Ulrich Rückriem das natürliche Bruchverhalten des Gesteins zu Nutze und setzten den Selbstausdruck des Materials als Gestaltungsmittel ein (Abb. 66). In der *Plaza de los Fueros* unterstreicht der Granit in seiner

²⁷¹Schmidt 2000, S. 196.

²⁷²Hackenschmidt / Rübel / Wagner 2002, S. 126-130.

²⁷³Chillida spricht vom Stein als beschränktes, langsames Material. Im Gegensatz dazu bezeichnet er den Raum als schnelle Materie; als „so lebendig, dass er leer zu sein scheint“. Chillida 2009, S. 11.

²⁷⁴Herrmann 1914, S. 6.

²⁷⁵Zu Goethes tiefgehender Beschäftigung mit diesem Material siehe den Abschnitt zu „Goethe und der Granit“ in Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München 1994, S. 110-125.

²⁷⁶Hackenschmidt / Rübel / Wagner 2002, S. 128.

Härte und Schwere, denen eine starke zeitliche Dimension innewohnt, das Selbstverständnis und den Anspruch der Basken, „seit Menschengedenken“ in ihrer Region verwurzelt zu sein.

4.2.3 Grafik als Skulptur

Chillidas verwinkelter Teil der Platzanlage kann – aus der Vogelperspektive gesehen²⁷⁷ – auch als „Kolossal-Relief“ verstanden werden, das der Künstler in das Stadtzentrum „eingegraben“ hat.²⁷⁸ Tatsächlich finden hier Formen und Fragestellungen aus dem grafischen Werk (z.B. Abb. 67) sehr unmittelbar ihre skulpturale bzw. architektonische Umsetzung.²⁷⁹ Wie in Kapitel 3.1 herausgestellt, ist das zweidimensionale Werk bei Chillida niemals nur Vorstufe zum dreidimensionalen, sondern ein völlig eigenständiger Werkkomplex. Die räumliche Vorstudie zum gebauten Komplex in Gasteiz (Abb. 68) stellt diesbezüglich eine seltene Ausnahme in Chillidas Schaffen dar. Chillida spricht von der Befragung des Raumes, einmal im Zweidimensionalen, dann im Dreidimensionalen.²⁸⁰ Viele der zentralen Aspekte von Chillidas Werk finden sich sowohl in grafischen als auch in skulpturalen Arbeiten; hierfür sollen beispielweise das Konzept der Monumentalität, die Idee des inneren Raumes und das Motiv des Labyrinthischen genannt werden. Anhand zweier Werke, die als Ausgangspunkte zur Platzgestaltung von Gasteiz verstanden werden können, soll dies aufgezeigt werden.

Bei der kleinformatischen Alabaster-Arbeit *Gasteiz / Vitoria* aus 1975 (33 x 28 cm, der Alabasterblock ist 9 cm stark) verläuft ein ins Material gegrabener Gang, ein Schacht, auf zwei Wegen zu einem Innenraum in der Mitte, der von vielen Nischen strukturiert ist und in seiner Form zu jener von Chillidas gebauter Version gespiegelt ist (Abb. 44a-b). Der Gang findet nicht aus dem Material hinaus, sondern bricht an beiden Enden wie eine Sackgasse ab. Es gibt keine Verbindung nach außen. Allerdings ist der Alabasterblock so an das Motiv angeglichen, dass der Betrachter eingeladen wird, den Gang weiterzudenken und ihn mit dem Raum außerhalb des Steins in Verbindung zu bringen. Es wird der Eindruck erweckt, als würde das herausragende Stück auf der rechten Seite von der inneren Kraft des Materials bzw. der Leere nach außen geschoben worden sein. In dieser Arbeit wird Chillidas Idee vom inneren Raum, von der Leere, besonders deutlich. Fast könnte man denken, das

²⁷⁷Die beiden Autoren des Platzes haben an keiner Stelle eine öffentlich zugängliche Möglichkeit geschaffen, die Platzgestaltung von oben betrachten zu können. Ebenso wenig finden sich in den Obergeschoßen der Häuser am Platz öffentliche Lokale oder Geschäfte. Somit ist der Blick aus der Vogelperspektive Anrainern des Platzes vorbehalten. Auch der Verfasserin ist der Blick von oben auf die *Plaza de los Fueros* nur aus Fotoaufnahmen bekannt.

²⁷⁸Bußmann 1989, S. 12.

²⁷⁹Schmidt 2000, S. 231.

²⁸⁰Dienst 1979, S. 11.

Werk wäre ein Teil eines auseinandergeschnittenen Alabaster-Steins, dessen inneres Geheimnis, eine Art Höhlenexkavation, offengelegt wurde: der innere verborgene Raum, der im Inneren der Materie wirkt.²⁸¹ Für Chillida ist die Leere, der innere Raum, sowohl Konsequenz als auch Ursprung des positiven äußeren Raumes. Der Künstler strebt danach, den inneren Raum erfahrbar zu machen, auch wenn dieser nicht real begehbar ist. Diese Idee wird anhand seiner Zeichnungen von Händen besonders deutlich (Abb. 9); die Innenräume sind zwar nicht sichtbar, aber lassen sich über die Einfühlung und mobilisierte Vorstellungskraft des Betrachters erahnen und rekonstruieren.

In einer zweiten Arbeit, die den Weg zur Platzgestaltung im Zweidimensionalen weist, behandelt Chillida das identische Motiv. Der Siebdruck *Placards* vermittelt wie all seine Grafiken keinerlei Räumlichkeit, lässt aber vermuten, dass der Künstler bei der Entstehung des Blattes bereits eine Vorstellung der gebauten Ausführung hatte bzw. von deren *Aroma* geleitet wurde (Abb. 69). *Placards* wirkt wie der Grundriss der umgesetzten Architektur, so wie viele der Grafiken des Künstlers mit ihren schwarzen Flächen, Linienverläufen und Positiv- und Negativformen an Grundrisse vergangener Städte oder Pläne von Gebäuden erinnern.²⁸² Chillida ergänzt das Blatt um drei handgeschriebene Aphorismen des französischen Dichters Edmond Jabès²⁸³, wobei der letzte überaus treffend ist sowohl für diese Grafik als auch für die Platzgestaltung von Gasteiz sowie für Chillidas gesamtes Œuvre: „Ce qui ne se laisse pas saisir est éternel.“ Dieser Satz ist die Verbildlichung dessen, was Chillida mit dieser Arbeit gelingt: In seiner skulpturalen Architektur in Gasteiz verbindet er seine Befragung an den Raum mit dem Anspruch eines Denkmals an die baskischen Sonderrechte und an die baskische Identität. Diese charakterisiert sich zu einem entscheidenden Teil dadurch, dass das Volk nicht weiß, woher es kommt, dass seine Wurzeln genauso wie jene seiner Sprache nicht erforscht werden können. Der Ursprung der Basken lässt sich nicht fassen, genauso wenig wie der ewige Raum. BUßMANN spricht von einem „Erinnerungsort“, an dem „das Zusammenwirken skulpturaler Gestaltung und

²⁸¹Schmidt 2000, S. 237.

²⁸²Auch die Lesart von Häfen findet sich häufig in der Literatur zu Chillidas Grafiken. Der Künstler nimmt in diesen Arbeiten Ortsbestimmungen und Flächengliederungen vor, ohne jedoch klar zu identifizieren. Er zeigt bereits im Zweidimensionalen, wie ein Platz in einer Stadt oder ein Platz am Land oder einer am Meer gestaltet sein könnte.

²⁸³In der deutschen Übersetzung: „Der Strich ist ein erfüllter Wunsch von einem Punkt zum anderen. Der kürzeste Weg.“ (Übers. der Verf.) Von den beiden anderen Aphorismen liegt eine Übersetzung des Jabès-Kenners und verdienten Übersetzers seiner Werke, Felix Philipp Ingold, vor: „Der erste Atem kommt aus der entferntesten Vergangenheit. Der zweite Atem hat ihm seine laue Wärme zu verdanken.“ und: „Was sich nicht fassen lässt, ist ewig.“ Website Ingold 2012, o.S. Die Verfasserin konnte nicht herausfinden, welchen Werken die Aphorismen entnommen wurden. Fest steht, dass Chillida und Jabès einander persönlich kannten. Jabès verfasste 1985 den Katalogbeitrag zu einer Ausstellung Chillidas im Musée d'Art Moderne in Brüssel und 1987 illustrierte Chillida ein Buch von Jabès: *La memoire et la main*, Montpellier 1987.

Sinnstiftung durch Ort und Auftrag zu einer in der Kunst des 20. Jahrhunderts einmaligen Symbiose geführt wurde“.²⁸⁴

Durch den Umbau von Chillidas Platzteil und die Erhöhung der Mauer im Jahr 1993 wurde ein Element der genannten Symbiose zerstört. Obgleich die Wirkkraft der gesamten Anlage als Denkmal nach wie vor gegeben ist, wurde die künstlerische Aussage Chillidas in ihrer Qualität entscheidend beeinträchtigt. Die Wirkung seines komprimierten Ortes der Leere auf den Betrachter ist seit der Erhöhung der Mauern sowohl in der Wahrnehmung von außen als auch im Inneren des „Hauses“ eine andere. Der Vergleich mit den Werken *Gasteiz* und *Placards* macht deutlich, was sich im Platz hinsichtlich der Auffassung von Raum verändert hat. Der Gang, der in *Gasteiz* in geometrisierter Weise parallel zu den Außenkonturen des Alabasterblocks verläuft, beschreibt in vereinfachter Ausführung in Umrissen jene Formen, die in der Platzgestaltung als zum Sportteil vermittelndes Plateau und als Mauerfortsätze in Richtung des Stadtzentrums umgesetzt sind.²⁸⁵ Der in den Stein gegrabene Innenraum bildet einen deutlichen Gegensatz zu seinem Umraum an der Oberfläche des Materials, der bis zur jeweiligen Begrenzung durch den Gang durchgehend auf einer Ebene verläuft. In der zweidimensionalen Ausführung dieser Formvorstellung beschreibt der Negativraum die exakt gleiche Form wie der Innenraum von Chillidas skulpturaler Architektur²⁸⁶, seine „Einfassung“ in Form des positiven Raumes wird jedoch über die seitlichen Blattränder hinaus weitergeführt und verweist auf den umliegenden Raum. Dadurch werden die räumlichen Bezugsmöglichkeiten vervielfältigt. Diese Raumqualität, ein Öffnen in Richtung des Umraumes, sollte wohl auch in der *Plaza de los Fueros* erzeugt werden, was mit den ursprünglich nur leicht überkragenden Umrissmauern der monumentalen Skulptur auch gelungen ist. Durch den direkten Übergang der Umrissmauer in das Plateau wird das Einbeziehen des gesamten Umraumes als Positivraum suggeriert. Auch die Mauerfortsätze in Richtung des Stadtzentrums übernehmen diese vermittelnde Funktion. Durch den tendenziellen Eindruck, dass der Umraum „eins“ ist, wird der ausgehöhlte Bereich innerhalb der Mauern in seiner andersartigen Raumqualität umso deutlicher hervorgehoben. Mit der Erhöhung der Mauern im Zuge des Umbaus 1993 wurde dieser Eindruck zunichte gemacht (Abb. 70). Chillidas Platzteil erhebt sich nun mit einer Mauerhöhe von 2,20 m als Umriss weit aus dem Boden heraus – wobei die Formgebung nicht mehr in ihrer Gesamtheit erfassbar ist. Der Rezipient ist mit überkopfhohen Mauern konfrontiert, die den Innenraum

²⁸⁴Bußmann 2003, S. 17.

²⁸⁵Die Darstellung in Alabaster ist im Vergleich mit der architektonischen Ausführung horizontal gespiegelt.

²⁸⁶Nitschkes Beobachtung, dass Chillida auch in seinen zweidimensionalen Arbeiten Plätze schafft, lässt sich in diesem Werkbeispiel gut nachvollziehen. Für Chillida sind Linien oder Flächen Bewegungsvorgänge, die nicht von einem Punkt zum anderen führen, sondern abbrechen und in den Bereich der Leere führen. Ein Platz entsteht dann, wenn ein Raum nicht von Linien oder Flächen ausgefüllt wird. Ein Platz wird von der Leere begründet. Nitschke 1988, S. 96-98.

„wegsperrten“ und von außen nicht mehr erfahrbar machen (Abb. 71). Selbst von der höchsten Stufe des Amphitheaters betrachtet ist der nun nur noch leicht tieferliegende Raum als solcher nicht erfahrbar (Abb. 72). Seine Ausprägung als negativer, in den Boden eingelassener Raum ist einerseits faktisch kaum mehr gegeben²⁸⁷ und hat andererseits durch den gekappten Dialog mit dem Umraum seine Bedeutung für den Rezipienten außerhalb der Mauern verloren.

Eine Deutung hinsichtlich der ästhetischen Aussage von Chillidas Platzteil soll somit ausschließlich anhand des ursprünglichen Zustandes von 1981 getroffen werden. In diesem ist Chillidas innerer Raum mit seiner verdichteten Leere als Essenz des Platzes, die wiederum der Essenz des baskischen Selbstverständnisses, den *Fueros*, Verortung und Schutz bietet, nicht nur beim Betreten erfahrbar, sondern auch von außerhalb zu erahnen. Chillida gelingt es, sein zuvor in unterschiedlichsten Medien und Techniken entwickeltes Raumkonzept ins Monumentale zu übertragen und es zu sublimieren. In Gasteiz wird der verdichtete innere Raum zu einem betretbaren Raum für das Nachdenken über die *Fueros*, die baskische Geschichte und Identität. Gleichzeitig bietet sich dem Rezipienten eine Raumerfahrung, die im Alltag nicht möglich ist und die zu einem Nachdenken über Universelles führt. Chillida ermöglicht dem Betrachter, über die Auseinandersetzung mit dem Raum Erkenntnisse über das Leben – den Menschen, die Natur und das Universum – zu erlangen. Er schafft einen Ort, der benutzt werden kann, in dem man sich bewegen kann und den man – im Sinne HEIDEGGERS – bewohnen kann. Die *Plaza de los Fueros* als Denkmal an die baskischen Sonderrechte ist im weiteren Sinne ein Monument für den Kampf um menschliche Würde und Freiheit. Chillida selbst äußerte sich über seine frühen Arbeiten im öffentlichen Raum:

*„Ich habe den Eindruck, meine vergangene Arbeit der letzten 25 Jahre ist die Vorbereitung dessen gewesen, was ich jetzt versuche. Ich möchte in die Öffentlichkeit gehen, meine Werke öffnen gegenüber Problemen, die mit den Menschen, der Gesellschaft und der Natur zusammenhängen. In irgendeiner Dimension ist man verpflichtet, denn man ist Menschen, dem Volk verbunden. Dafür braucht man jedoch ein gewisses Prestige. Niemand hat mich früher gefragt, einen Platz zu gestalten oder etwas Wichtiges in der Stadt oder in der Natur zu schaffen. Ich befinde mich in einem Augenblick, der für mein Land sehr bedeutend ist.“*²⁸⁸

²⁸⁷ Um die ursprüngliche Relation zwischen Rezipient und Mauerhöhe wieder herzustellen, wurde der Boden entsprechend der Mauererhöhung um 1,40 m angehoben.

²⁸⁸ Dienst 1979, S. 11.

4.3 Die Stele – Essenz und Denkmal

Mit der Stele stellt Chillida der architektonischen Skulptur ein zweites Element gegenüber, das per se eine genuine Eignung als Denkmal aufweist. Das *Monumento a los Fueros* steht geschützt in einer der Nischen von Chillidas Festung (Abb. 1f). Aus seinem blockhaften Rumpf steigen drei Stränge empor, von denen zwei bald abbrechen. Der dritte, jener vom Betrachterstandpunkt am Boden des Innenraumes gesehen hinterste, holt nach hinten oben aus, um wiederum drei Stränge hervorzubringen, die sich in verschiedene Richtungen in den Umraum erstrecken (Abb. 2a-c). CASTAÑER LOPEZ betont die Dynamik der Stele im oberen Teil, in der die Kraft des Materials zum Ausdruck kommt. Chillida transformiert den Grundkörper der Skulptur, einen Metallblock, vom ursprünglichen Ruhezustand in ein bewegtes formales Bild, indem er dem eigenen Impuls des Materials aus dessen Inneren folgt. Die Kraft, die dem Material innewohnt, wird zu Aktivität, zu Bewegung. Ruhe wird zu Getümmel, Statik zu Dynamik.²⁸⁹ An der Schnittstelle zwischen dem statischen Unterteil der Skulptur und dem oberen Teil, der den Kampf mit der Schwerkraft aufzunehmen scheint, formulieren klar geschnittene Stufen den formalen Anschluss der Stele an die übrige Platzgestaltung. Hier wird der Eindruck von rechten Winkeln erweckt, die Chillida im Allgemeinen ablehnt:

„Creo que el ángulo de 90° admite con dificultad el diálogo con otros ángulos, sólo dialoga con ángulos rectos. Por el contrario, los ángulos entre los 88° y 93° son más tolerantes, y su uso enriquece el diálogo espacial. ¿No son por otra parte los 90° una simplificación de algo muy serio y muy vivo, nuestra propia verticalidad?“²⁹⁰

Auch im Fall der Stele sollte die Formensprache den Betrachter, der mit der Geschichte des Baskenlandes vertraut ist, zu einer symbolischen Deutung führen können. Doch selbst wenn auf das vermittelte Thema rückgeschlossen werden kann – nicht zuletzt auf Grund des Titels von Skulptur und Platz –, entzieht sich *Monumento a los Fueros* einer eindeutigen Lesart. In der Literatur wird die Stele häufig als direktes Symbol für die Baskische Eiche verstanden. SELZ sieht in ihr zudem zum einen eine Faust, schlägt jedoch gleichzeitig ihre Deutung als Metapher für den „baskischen Unabhängigkeitswillen“ vor, der sich in einer unverändert kraftvollen Weise auf alle Gebiete des Baskenlandes erstreckt.²⁹¹ Dieser Interpretationsansatz soll hier weiter verfolgt werden. Die Verfasserin sieht in der Verbindung der Öffnung von Chillidas monumentaler Skulptur nach oben und dem Ausgreifen der

²⁸⁹ Castañer López 2001, S. 119.

²⁹⁰ „Ich denke, dass der Winkel von 90 Grad nur mit Mühe den Dialog mit anderen Winkeln erlaubt, er kommuniziert nur mit anderen rechten Winkeln. Demgegenüber sind die Winkel zwischen 88 und 93 Grad toleranter und ihr Gebrauch bereichert den räumlichen Dialog. Und sind die 90 Grad nicht auch eine Vereinfachung von etwas sehr Ernsthaftem und Lebendigem, unserer eigenen Vertikalität?“ (Übers. d. Verf.), Chillida zit. nach Martínez Aguinalde 1998, S. 20.

²⁹¹ Selz 1986, S. 107.

stählernen Arme der Stele in den Umraum eine Manifestation des „Nach-Vorne-Schauens“ des baskischen Volkes. Einerseits sind mit dem massiven Rumpf der Stele das Verwurzelt-Sein, die Besinnung auf Herkunft und Kultur sowie die *Fueros* als Fundament der baskischen Nation konnotiert; gleichzeitig soll diese Identität in die Zukunft getragen werden, die zu dem Zeitpunkt noch eine ungewisse ist – die Stele selbst ist 1975 entstanden, als die Franco-Diktatur noch nicht beendet war. Im Gespräch mit DE UGALDE bringt Chillida seine Hoffnungen in die baskische Kultur zum Ausdruck:

„La cultura vasca... la siento con el deseo de que sea más cultura universal cada día, pero desde nuestras raíces. Primero, cultura, para mí, es la forma personal que tiene un pueblo para enfrentarse a la realidad. [...] Debemos esforzarnos en tener conciencia del valor que tiene lo nuestro para nosotros.“²⁹²

Gleichzeitig macht Chillida das Motiv des Baumes als Symbol für sein Volk stark:

„Ich habe an dieser Idee festgehalten, weil mir der Baum geeignet erscheint, um ein Volk zu repräsentieren. Es ist ein Symbol des Lebens, eines Lebens allerdings, das seinen Platz nicht ändert. Es bedeutet, dass dieses Volk das Land, mit dem es sich identifiziert, gefunden hat.“²⁹³

Die Lesart der Stele als direkte Referenz auf die Baskische Eiche ist mit ihrer Formensprache nur unter Vorbehalt in Verbindung zu bringen. Im Vergleich zu deutlich als Bäume lesbaren Stelenvarianten dieser Zeit (z.B. Abb. 73) lässt die Arbeit in Gasteiz die natürliche Wuchsbewegung eines Baumes vermissen. Ein Interpretationsvorschlag dahingehend wäre jedoch, dass Chillida mit den drei aus dem Fundament wachsenden „Stämmen“, von denen nur einer weitere „Äste“ treibt, auf die drei Exemplare der Baskischen Eiche anspielt, die bis zum Zeitpunkt der Platzentstehung in Gernika standen.²⁹⁴ Zwar steht die Größe der „Stämme“ in der Skulptur in keinem Verhältnis zu den Zeitspannen, die die jeweiligen Exemplare der Eiche überdauert haben, doch könnte Chillidas Ausführung des oberen Teils der Stele ein Symbol dafür sein, dass die zum Zeitpunkt der Platzentstehung aktuelle Eiche die entscheidende ist; jene, die die Identität der Basken in die Zukunft trägt. Verglichen mit der Stele für Gernika zwölf Jahre später lässt sich ein deutlicher Unterschied in der Sprache feststellen (Abb. 74). 1987 führen die Arme, die in Gasteiz noch fragend aber

²⁹² „Die baskische Kultur... ich wünsche mir für sie, dass sie eine immer universellere Bedeutung erlangt, aber ausgehend von unseren Wurzeln. Kultur ist für mich die persönliche Möglichkeit eines Volkes, sich der Realität zu stellen. Wir müssen uns stärker jenes Wertes besinnen, den das Uns-Eigene für uns hat.“ (Übers. d. Verf.) de Ugalde 1975, S. 154.

²⁹³ Chillida 2009, S. 20.

²⁹⁴ Der ursprüngliche Baum, der im 14. Jh. gepflanzt wurde, überdauerte 450 Jahre. Seit seinem Dahinscheiden werden die Reste in einer offenen Tempelarchitektur verwahrt, die im 19. Jh. gemeinsam mit dem ganzen Komplex um die *Casa de Juntas* von Antonio Echevarría errichtet wurde. In ihrem Innenhof wurde 1811 der Nachfolger des ursprünglichen Baumes, der sogenannte „Alte Baum“ gepflanzt. Der dritte Baum, jener der später den Bombenangriff auf Gernika unbeschadet überstehen sollte, wurde im Jahr 1860 neu gesetzt. Weit nach Fertigstellung der *Plaza de los Fueros* starb er schließlich an Pilzbefall. Aktuell steht die vierte Eiche in der Erbfolge, die am 25. Februar 2005 gepflanzt wurde, am Platz ihrer Vorgängerin.

auch mutig in den Umraum ausgriffen, in Gernika wieder zurück zum eigenen Fundament; sie bleiben ganz bei sich.

4.3.1 Das Stelenmotiv bei Chillida

Chillida greift für die *Plaza de los Fueros* auf die Stelenform zurück, die eine bedeutende Stellung in seinem Œuvre einnimmt. Über die Jahrzehnte entwickelt er die Grundform der Stele weiter, modifiziert sie und greift sie in unzähligen Varianten immer wieder auf. Die erste Stele, *Ilarik* aus 1951 (Abb. 6a-b) war gleichzeitig seine erste Skulptur in Eisen. In ihr zeigt sich bereits die Grundformel eines rechteckigen, massiven Schafts mit einem skulpturalen Kopfstück. In *Estela I / Stele I* aus 1960 (Abb. 75) sind Schaft und „Kopfstück“ deutlicher miteinander verbunden, man kann von einer Skulptur sprechen, die aus dem geometrischen Block, ihrem massiven, rechteckigen Sockel, herauswächst. Hier wird bereits der Kontrast von Massivität und Schwere des Sockelstücks im unteren Bereich und dem oberen aufgebrochenen, gegen die Schwerkraft ankämpfenden Gefüge deutlich, der später die Stele von Gasteiz charakterisiert. SCHMIDT macht auf den „Kosmos unendlicher Bezugsmöglichkeiten von Skulptur und Sockel und deren mögliche Verschmelzungen“ aufmerksam, der sich in diesem frühen Werk andeutet.²⁹⁵

Die Stele ist als „unmittelbar auf dem Boden, häufiger jedoch auf einer Basis aufgestellte, meist längsrechteckige oder nach oben sich verjüngende Stein- (seltener Holz- oder Metall-) Platte; auch als freistehende Säule oder Pfeiler als Inschrift-, Ornament- oder Bildträger (Relief, Ritzzeichnung, Bemalung) bekannt.“²⁹⁶ Stelen sind in nahezu allen Kulturen von Bedeutung, stets als Träger oder Markierungen von Erinnerung. Im Baskenland ist die Stele vor allem in ihrer Funktion als Grabstele bis ins 19. Jh. weit verbreitet.²⁹⁷ In *Ilarik* beschäftigt sich Chillida erstmals explizit mit dieser Tradition. Der Künstler kennt die baskischen Grabstelen aus zahlreichen Rundgängen im *Museo San Telmo* in seiner Heimatstadt, das über eine umfangreiche Sammlung dieser Gedenksteine verfügt.²⁹⁸

„So machte ich meine erste abstrakte Plastik, angeregt von den scheibenförmigen baskischen Grabstelen. Niemand kennt ihren Ursprung, und die Rätsel, die sie aufgeben, beschäftigen immer noch die Historiker. [...] Ich entschloß mich, Eisen

²⁹⁵ Schmidt 2000, S. 254.

²⁹⁶ Lexikon der Kunst 1977, zit. nach Schmidt 2000, S. 252.

²⁹⁷ Stelen markierten Gräber, die um frühe Kirchenbauten angeordnet waren. Als immer mehr feste, von Mauern umgebene Friedhöfe entstehen, verliert der Brauch der Grabstele seine Bedeutung. Man geht dazu über, Grabstelen an Wegrändern aufzustellen, um jene Orte zu markieren, an denen Menschen gestorben waren. Viele Grabstelen lassen ornamentale oder abstrakte Motive wie Kreuze, Scheiben, Rosetten, den Mond oder vereinzelt Porträts von Verstorbenen erkennen. Schmidt 2000, S. 72-73.

²⁹⁸ Kortadi Olano 1999, S. 22.

*als Material zu nehmen, weil ich fühlte, daß seine relative Fügsamkeit mir helfen würde, meine vage Vorstellung zu verwirklichen. [...] Hier knüpfte ich wohl an ein uraltes Erbe an. Das Bedürfnis, Realität geometrisch zu behandeln, das an diesen Stelen auffällt, ist auch für die frühesten Denkmäler der baskischen Provinzen kennzeichnend.*²⁹⁹

SCHMIDT betont die strukturelle Ähnlichkeit der Grabstelen mit *Ilarik*, beide fassen Kopf- und Sockelstück als Einheit auf, sind vertikal ausgerichtet und bewahren eine anthropomorphe Form.³⁰⁰

Bereits mit seiner ersten abstrakten Skulptur, in der er das Thema der Grabstelen aufgreift und der er einen baskischen Titel gibt, betont Chillida seine Herkunft und die Verbundenheit mit seiner Heimat. Mit den 70er Jahren nehmen – analog zu Chillidas Drängen in den Außenraum – auch seine Stelenvarianten monumentale Ausmaße an. Schmiedet der Künstler seine Werke zuerst stets von Hand, muss er ab seiner ersten großformatigen Stahlstele, *Estela a Rafael Elosegui / Stele für Rafael Elosegui* (Abb. 76) aus 1970, auf industrielle Fertigung zurückgreifen.³⁰¹ Mit seiner ersten monumentalen Stele positioniert Chillida diesen Skulpturentypus sogleich im Gattungsbereich des Denkmals. Seinem verstorbenen Golfkollegen und Freund Rafael Elosegui gewidmet und am Golfplatz von Jaizkibel / Gipuzkoa aufgestellt, erinnert sie an eine Person, die allerdings für den Betrachter als Persönlichkeit anonym bleibt. Der Charakter des Individuums erschließt sich nicht über die abstrakte Form – eine konkrete Deutung gestaltet sich für den Außenstehenden schwierig. Mit seiner Erinnerung an grundlegende menschliche Befindlichkeiten erlangt das „Denkmal an eine Freundschaft“ dennoch allgemeingültige Bedeutung. Chillida stellt sich gerade mit seinen Stelen der 70er Jahre, die er häufig mit Widmungen belegt, in die Tradition des Personendenkmals – wenn auch in individueller und neu gedachter Sprache.³⁰²

Mit den Widmungen, die Chillida ab den 70er Jahren in den unterschiedlichsten Medien und Werkstoffen zum Ausdruck bringt, vollzieht er seine ersten „Denkmalsetzungen“ – allerdings ohne dass diesen ein Auftrag zu Grunde liegt. Er huldigt einerseits Naturkräften wie Feuer, Wind oder Luft und zollt andererseits diversen Persönlichkeiten Respekt, die von Familienangehörigen und Freunden über Persönlichkeiten der Kunstgeschichte und bewunderten Musikern oder Sportlern bis zu Autoritäten in Politik und Wissenschaft reichen. Um Bewunderung oder geistige Nähe auszudrücken, kommen Titel wie *Widmung an...*, *Hommage an...* oder *Gruß an...* zum Einsatz. Später huldigt Chillida allgemeinverbindlichen

²⁹⁹Volboudt 1967, S. XI.

³⁰⁰Schmidt 2000, S. 73.

³⁰¹Alle größeren Arbeiten werden von da an im Stahlunternehmen Patricio Echevarría in Legazpi / Gipuzkoa gefertigt.

³⁰²Schmidt 2000, S. 254-257.

humanistischen Werten wie Frieden, Freiheit oder Toleranz. Dieses Anliegen steht beispielsweise im Mittelpunkt seiner Denkmalsetzung an den Frieden in Gernika und gipfelt im monumentalen „Ideendenkmal“ *Homenaje a la Tolerancia / Hommage an die Toleranz* (Abb. 77), das am 31. Mai 1992, am 500. Jahrestag der Vertreibung der Juden aus Spanien, in Sevilla eingeweiht wurde.

In *Zuhaitz V / Baum V* (Abb. 73) verbindet Chillida 1989 das direkt formulierte Baummotiv als Sonderform der Stele mit einem Denkmalanspruch. Die gewaltige Skulptur aus CorTen-Stahl (324 x 189 x 189 cm, 18 Tonnen schwer) wurde im Auftrag der MRAP de l'Isère (*Mouvement contre le Racisme et pour l'Amitié entre les Peuples*) im Parc Albert Michallon in Grenoble als Denkmal gegen Rassismus aufgestellt. Die mächtige „monolithische“ Stele bringt vier ebenbürtige Elemente hervor, die einem organischen Wachstum zu entspringen scheinen. Chillida verwendet hier das Symbol des Baumes, um in Anlehnung an einen Stammbaum auf den gemeinsamen Ursprung aller menschlichen Rassen hinzuweisen. Trotz dieser deutlichen Sprache fügt der Künstler seiner Monumentalskulptur eine Inschrift hinzu, die er selbst in den Stamm eingraviert – ein für ihn überaus ungewöhnlicher Gestus. *Zuhaitz V* ist nach der *Plaza de los Fueros* ein weiteres Werk, das gleichberechtigt die beiden Intentionen der autonomen künstlerischen Setzung wie des Denkmals in sich vereint.³⁰³

4.3.2 Das Eisen als Sinnbild baskischer Wesensart

Eine weitere Ebene, auf der sich sowohl Chillidas Verwurzeltheit im Baskenland als auch der Denkmalcharakter der Platzgestaltung in Gasteiz manifestiert, ist das Material der Stele für die *Plaza de los Fueros*. Mit dem CorTen-Stahl³⁰⁴ wählt Chillida hier erneut jenen Werkstoff, der ihm auf unverfälschteste Weise die Umsetzung seiner plastischen Vorstellungen ermöglicht. Auch hier fechtet er den Kampf mit der ureigenen Kraft des Materials, die in den Wülsten der gebogenen Teile und den Unebenheiten der Oberfläche zum Ausdruck kommt. Chillida lässt erneut sämtliche Bearbeitungsspuren sichtbar. Gleichzeitig wohnt dem widerstandsfähigen Material eine Denkmalfähigkeit inne. Chillida äußert sich zu den Vorteilen von CorTen-Stahl im Rahmen der Vorbereitungen für ein Außenraumprojekt in der südschwedischen Stadt Lund:

³⁰³Schmidt 2000, S. 320-324.

³⁰⁴Der Name CorTen setzt sich zusammen aus *Corrosion Resistance* (Korrosionswiderstand) und *Tensile Strength* (Festigkeit). Es handelt sich dabei um einen niedrig legierten aber hochwertigen Stahl, dessen Besonderheit darin liegt, eine millimeterdünne, relativ homogene Rostschicht anzusetzen. Diese Schicht verhindert das Weitergreifen der Korrosion in das Innere, übernimmt also die Funktion eines „schützenden Oxidationsmantels“ des Stahlkerns. Durch seine Wetterfestigkeit und im Vergleich zu unlegiertem Stahl wesentlich höhere Widerstandsfähigkeit ist CorTen-Stahl für den Einsatz im Außenraum prädestiniert. Weber 2008, S. 83.

„The material will be Corten, a kind of steel anticorrosive which becomes [sic] better as time goes by, and takes a kind of patine [sic] very natural and beautiful.“³⁰⁵

Chillida macht sich die Rostschicht des Stahls zu Nutze, um ihn als lebendiges Material darzubieten, das seinen eigenen Energien folgt und in seiner Veränderung ein gewisses Maß an Unberechenbarkeit mitbringt. WEBER weist in diesem Zusammenhang auf die Umkodierung des Materials zum Naturstoff durch Chillida hin.³⁰⁶ In der Rezeption von Chillidas Werk ist häufig von „Materie“ die Rede – ein Ausdruck, der im Gegensatz zu „Material“ die Natürlichkeit des Werkstoffes hervorhebt. GIEDION-WELCKER spricht vom „Urstoff des Eisens“, von der „rohen Materie“, zu der Chillida greift:

„Die Auseinandersetzung mit der Materie bedeutet für ihn zunächst ein intensives Hinabhörchen in ihre spezifischen Eigenheiten, Expressionskräfte und Möglichkeiten. Sie liegt in der einführenden und formenden Bändigung ihrer Widerstände und gleichzeitig in der Offenbarung der ihr innewohnenden, eigenen Intensität.“³⁰⁷

Diese Ursprünglichkeit und der archaische Gesamteindruck, den Chillidas Eisen- und Stahlarbeiten vermitteln, stehen in engem Zusammenhang mit dem vorindustriellen Handwerk des Schmiedens, auf das sich Chillida beruft und mit dem natürlichen Vorkommen des Metalls in der Region. Das Schmiedehandwerk hat im Baskenland eine Jahrhunderte währende Tradition und das hohe Erzvorkommen – das Baskenland war Ende des 19. / Anfang des 20. Jh. der größte Eisenerzexporteur Europas – brachte großen Wohlstand in die Region und bildete den Grundstein für Spaniens Industrialisierung. PAZ bezeichnet Feuer und Eisen als „Sinnbild der baskischen Wesensart.“³⁰⁸

Chillida stellt mit der Stele für Gasteiz zusätzlich zu den vielfältigen symbolischen Verweisen auch auf der Ebene des Materials einen starken Ortsbezug her und unterstreicht damit die Denkmalhaftigkeit der Platzanlage. Das *Monumento a los Fueros* wird dank seiner außergewöhnlichen, aus der Achse gerückten Positionierung innerhalb von Chillidas Platzteil, durch seine Symbolik und sein Material zum Kristallisationspunkt der Denkmalhaftigkeit des ganzen Platzes.

³⁰⁵ zit. nach Schmidt 2000, S. 468.

³⁰⁶ Weber 2008, S. 127-132.

³⁰⁷ Giedion-Welcker 1969, S. 427.

³⁰⁸ Paz 1979, S. 10.

SCHLUSSBEMERKUNG

Die *Plaza de los Fueros* stellt eine Ausnahme im Schaffen Eduardo Chillidas dar. Ausgehend vom Auftrag für eine Stele als Denkmal an die baskischen Sonderrechte schafft er dafür gemeinsam mit dem Architekten Luis Peña Ganchegui an einem vorgegebenen Ort einen eigenen Raum, indem er durch Tieferlegung des Platzes einen neuen Horizont festlegt. Er verbindet seine Befragung des Raumes, seine autonome künstlerische Intention, die er mit Hilfe einer abstrakten Formensprache ausdrückt, mit einer Denkmalfunktion. Als Besonderheit ergänzt er dieses Werk außerdem um die Ausrichtung auf einen praktischen Nutzen. Chillida versteht es, das Interesse des Rezipienten auf verschiedenen Ebenen zu wecken und eröffnet der Bevölkerung von Gasteiz, an die das Werk in erster Linie gerichtet ist, durch dessen Benutzbarkeit eine zusätzliche Zugangsmöglichkeit. Mit dieser Finalisierung des Werkes findet gleichzeitig seine „Entsakralisierung“ statt, da die Grenze zwischen Kunst und Alltag verschwimmt.

Die beiden Platzgestalter knüpfen mit ihrem Werk in vielfältiger Weise an die Traditionen und Gepflogenheiten der Region an. Die *Plaza de los Fueros* geht eine besonders enge Bindung mit ihrem Aufstellungsort ein und stellt damit ein herausragendes Beispiel für ortsspezifische Kunst dar. Wie mit der Entwicklung von Chillidas Konzept der Ortsbezogenheit anhand dreier Arbeiten in seiner Heimatstadt gezeigt wurde, ist die *Plaza de los Fueros* auch dahingehend eine konsequente Fortsetzung seines Schaffens. Gleichzeitig gelingt es, Geschichte zu vergegenwärtigen – die Gattungsgrenzen zwischen autonomer künstlerischer Setzung und Denkmal verschwimmen.

In der Diplomarbeit wurde aufgezeigt, mit welchen Mitteln die beiden Autoren dem Denkmalsanspruch des Werkes gerecht werden. Neben der Benutzbarkeit spielen hier die Ebenen der Symbolik und des Materials eine entscheidende Rolle. Durch den Verzicht auf eindeutig lesbare Formen und vor allem durch die zusätzliche Ebene der Benutzbarkeit erweitern Chillida und Peña Ganchegui mit der *Plaza de los Fueros* den Denkmalsbegriff. Auch wenn sich die einzelnen Elemente des Platzes einer eindeutigen Interpretation entziehen, wurde der Versuch unternommen, Lesarten für Chillidas skulpturale Architektur und für die Stele vorzuschlagen. Dies führte in weiterer Folge zur Beobachtung, dass Chillida in Gasteiz mit einer Formensprache operiert, die in ihrem Changieren zwischen gegenständlicher und gegenstandsloser Bedeutung „Baskisch“ spricht. Die verweisende Bedeutungsebene und Symbolik der einzelnen Elemente ist in ihrer Gesamtheit nur jemandem zugänglich, der mit der Geschichte des Baskenlandes und seinen Besonderheiten vertraut ist. Dennoch sprechen Chillidas Werke – so auch jenes in Gasteiz –

durch ihr Funktionieren auf rein formal-skulpturaler Ebene gleichzeitig eine universelle Sprache.

Der Raumbegriff hat bei Chillida Prozesscharakter und wird als Fragestellung an den Raum verstanden. Die *Plaza de los Fueros* bringt Chillidas Auffassung von Raum – obwohl sie chronologisch etwa in der Mitte seines künstlerischen Schaffens entstanden ist – in sublimierter Weise zum Ausdruck. Der Basken versteht seine Kunst als Angebot an den Betrachter, Raumprobleme zu lesen und unterschiedliche Qualitäten von Raum zu erfahren. Er legt in Gasteiz sein skulpturales Konzept auf einen gesamten Platz um und erweitert den Skulpturenbegriff damit erneut. Durch die Übersetzung seiner Raumvorstellungen ins real Begehbare wird das Verständnis für seine künstlerische Intention unterstützt.

Als Denkmal für die Freiheit des baskischen Volkes, das erst kurz vor der Auftragsvergabe für das Projekt aus seiner jahrzehntelangen Unterdrückung befreit wurde, ist die *Plaza de los Fueros* Chillidas „baskischstes“ Werk und bringt seine tiefe Verbundenheit mit seiner Heimat und den Traditionen seines Volkes zum Ausdruck. Dass der Künstler dabei politische Stellung bezieht, ist als Ausnahme zu werten. In seinen nachfolgenden Denkmalsetzungen huldigt er allgemeinverbindlichen humanistischen Werten wie Frieden oder Toleranz. Chillidas und Peña Gancheguis Denkmalsetzung in Gasteiz gehört der Öffentlichkeit. Dennoch musste sie sich ihre Akzeptanz durch die Bevölkerung von Gasteiz hart erkämpfen; dieser Prozess kann auch noch keinesfalls als abgeschlossen betrachtet werden. Durch die verschiedenen Umbauten, zuletzt 2011, wurden immer wieder massive Eingriffe in die Wirkkraft des Platzes vorgenommen. Dennoch blieb er stets ein Ort der Kommunikation und ein Ort der Begegnung. Mit der *Plaza de los Fueros* schufen Chillida und Peña Ganchegui einen benutzbaren und – in HEIDEGGERS Worten – „bewohnbaren“ Ort.

Die Benutzbarkeit der Platzanlage leistet einen essenziellen Beitrag zum „Funktionieren“ des Denkmals. Durch die lebendige Vergegenwärtigung baskischer Traditionen und Gepflogenheiten übernimmt die *Plaza de los Fueros* bestimmt eine identitätsstiftende Funktion für einzelne Rezipienten bzw. für die Gemeinschaft, die sich auf ihr versammelt. Dennoch kann sie für sich als Platz den Status als kollektives Identitätssymbol der Basken (noch) nicht beanspruchen. Es ist jedoch abzuwarten, wie sich die Haltung der Bevölkerung von Gasteiz und des ganzen Baskenlandes innerhalb der nächsten Jahre entwickeln wird. Nach ASSMANNs Theorie des kulturellen Gedächtnisses stirbt die Erinnerung an authentische Erfahrungen ab vierzig Jahre nach einem historischen Ereignis aus, sodass die Gesellschaft von da an auf vermittelte Erfahrungen angewiesen ist – wie sie die Platzgestaltung von Chillida und Peña Ganchegui (auch) ermöglicht. Die Verfasserin möchte die Vermutung

formulieren, dass mit dem Sterben jener letzten Basken, die die Unterdrückung durch das Franco-Regime am eigenen Leib zu spüren bekommen haben, spätestens jedoch in den darauffolgenden Generationen eine Verschiebung in der Rezeption der Platzanlage zu beobachten sein wird. Chillida und Peña Ganchegui haben dem baskischen Volk ein Denkmal gesetzt, das dank seiner ästhetischen Qualität, seiner Symbolik und vor allem seiner Benutzbarkeit unabhängig von der politischen Entwicklung der Region von anhaltender Gültigkeit sein wird. Die *Plaza de los Fueros* wird stets an den Mut der Basken appellieren, nach vorne zu schauen – aber ohne jemals die *Fueros* als wichtigstes Fundament der eigenen Identität aus den Augen zu verlieren.

BIBLIOGRAPHIE

Allison 2002

Lincoln Allison, Sport and nationalism, in: Jay Coakley / Eric Dunning (Hg.), Handbook of Sports Studies, London u.a. 2002, S. 344-355.

Ammann 1987

Jean-Christophe Ammann, Plädoyer für eine neue Kunst im öffentlichen Raum, in: Neuer Berliner Kunstverein (Hg.), Skulpturenboulevard. Kurfürstendamm Tauentzien. Kunst im öffentlichen Raum, Berlin 1987, Bd. 2, S. 8-19. (Erstmals erschienen in: Parkett, Nr. 2 1984, S. 4-35.)

Ammann 2000

Jean-Christophe Ammann, Kunst im öffentlichen Raum. Thesen zu ihrer Brauchbarkeit, in: Walter Grasskamp (Hg.), Unerwünschte Momente. Moderne Kunst im Stadtraum, 3. Auflage (ursprünglich 1989), München 2000, S. 121-127.

Amorrortu 2003

Estibaliz Amorrortu, Basque sociolinguistics – Language, Society and Culture, Reno 2003.

Anderson 1991

Benedict Anderson, Imagined Communities, London / New York 1991.

Assmann 1988

Jan Assmann, Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: Jan Assmann / Tonio Hölscher (Hg.), Kultur und Gedächtnis, Frankfurt/Main 1988, S. 9-19.

Assmann 1992

Jan Assmann, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992.

Assmann A. 1993

Aleida Assmann, Arbeit am nationalen Gedächtnis. Eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsidee, Frankfurt/Main 1993.

de Barañano / González de Durana / Juaristi 1987

Kosme de Barañano / Javier González de Durana / Jon Juaristi, Arte en el País Vasco, Madrid 1987.

de Barañano 1998

Kosme de Barañano, Elogio del fuego, in: Eduardo Chillida. Elogio del hierro, Valencia 1998, S. 9 - 55.

de Barañano 1999

Kosme de Barañano, Spanien am Ende des Jahrhunderts, in: Ders. / C. Sylvia Weber, Spanische Kunst am Ende des Jahrhunderts, Sigmaringen 1999, S. 9-37.

Bärmann 1998

Matthias Bärmann, Cuando la transparencia se hace piedra. Sobre las esculturas de alabastro de Eduardo Chillida, in: Kosme de Barañano (Hg.), Chillida 1948-1998, Madrid 1998, S. 75-95.

Bonell 1990

Esteban Bonell, in: Breves notas acerca de la arquitectura de Luis Peña Ganchegui, in: Tecnología y arquitectura, No. 9 (Mayo 1990), Vitoria 1990, S. 104-111, S. 108.

Busch 1998

Ina Busch, Eduardo Chillida, arquitecto del vacío. Sobre la síntesis entre arquitectura y escultura, in: Kosme de Barañano (Hg.), Chillida 1948-1998, Madrid 1998, S. 61-73.

Bußmann 1989

Klaus Bußmann, Chillida. Zeichner, Bildhauer, Architekt, in: Städt. Kunstmuseum Bonn u. Westfäl. Landesmuseum Münster (Hg.), Eduardo Chillida. Zeichnung als Skulptur 1948-1989, Bonn 1989, S. 11-14.

Bußmann 2003

Klaus Bußmann, Eduardo Chillida, in: Klaus Bußmann (Hg.), Chillida. Hauptwerke, Mainz 2003, S. 15-19.

Butin 2002

Hubertus Butin, Kunst im öffentlichen Raum, in: Ders. (Hg.), DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 149-155.

Büttner 1997

Claudia Büttner, Art goes public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum, München 1997.

Carandente 1999

Giovanni Carandente, Chillida. Monumental Sculptures, in: Derselbe (Hg.), Chillida, Köln 1999, S. 6-27.

Castañer López 2001

Xesqui Castañer López, Chillida y los Fueros. Una interpretación moderna de un concepto ancestral, in: Javier Maderuelo u.a. (Hg.), Poéticas del lugar. Arte público en España, Tegui 2001, S. 115-121.

Chillida 1990

Eduardo Chillida, in: Breves notas acerca de la arquitectura de Luis Peña Ganchegui, in: Tecnología y arquitectura, No. 9 (Mayo 1990), Vitoria 1990, S. 104-111, S. 109.

Chillida 1991

Eduardo Chillida, einzelne Seiten mit Texten des Künstlers, in: Neuer Berliner Kunstverein (Hg.), Chillida, Stuttgart 1991, S. 68, 70, 84, 100, 101, 104, 118, 120, 136, 142, 146.

Chillida 2009

Eduardo Chillida, Schriften (herausgegeben anlässlich der Ausstellung Eduardo Chillida im Skulpturenpark Waldfrieden, Wuppertal), Düsseldorf 2009.

Crimp 1996

Douglas Crimp, Das Neudefinieren der Ortsspezifität, in: Ders., Über die Ruinen des Museums, Dresden/Basel 1996, S. 164-199. (im englischen Original als Serra's Public Sculpture: Redefining Site Specificity, in: Rosalind Krauss (Hg.), Richard Serra. Sculpture, New York 1986, S. 40-56.)

Dempsey 1991

Andrew Dempsey, Chillida im Gespräch mit Andrew Dempsey, in: Neuer Berliner Kunstverein (Hg.), Chillida, Stuttgart 1991, S. 23-34.

Departamento de Cultura del Gobierno Vasco 2008

Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, IV Encuesta Sociolingüística 2006, Vitoria 2008.

Diaconu 1999

Mădălina Diaconu, „Alrededor del vacío“. Einige Bemerkungen über die Nachbarschaft von Chillida und Heidegger, in: Helmuth Vetter (Hg.), Heidegger und das Mittelalter, Frankfurt am Main / Wien u.a. 1999, S. 133-158.

Dienst 1979

Rolf-Gunter Dienst, Interview mit Eduardo Chillida, in: Das Kunstwerk. Zeitschrift für Bildende Kunst, 1. Heft 1979, Stuttgart 1979, S. 3-11.

Duden 2007

Duden Band 7 Etymologie, Mannheim/Wien/Zürich 2007.

Esteban 1971

Claude Esteban, Chillida, Paris 1971.

Fath 1992

Manfred Fath, Martin Heidegger und Eduardo Chillida zum Problem des Raums in der Skulptur, in: Peter Weibel (Hg.), Kontinuität und Identität. Festschrift für Wilfried Skreiner, Wien 1992, S. 27-36.

Gaehtgens 2002

Thomas W. Gaehtgens, Chillidas humanistischer Kunstbegriff, in: Carla Schulz-Hoffmann (Hg.), Eduardo Chillida. Buscando la Luz, Köln 2002, S. 83-107.

Garay 1990

Miguel Garay, in: Breves notas acerca de la arquitectura de Luis Peña Ganchegui, in: Tecnología y arquitectura, No. 9 (Mayo 1990), Vitoria 1990, S. 104-111, S. 111.

Giedion-Welcker 1969

Carola Giedion-Welcker, Eduardo Chillida (1969), in: Carola Giedion-Welcker / Reinhold Hohl (Hg.), Schriften 1926 - 1971, Köln 1973, S. 427-432.

Grasskamp 1997

Walter Grasskamp, Kunst und Stadt, in: Klaus Bußmann / Kasper König / Florian Matzner (Hg.), Skulptur.Projekte in Münster 1997, Ostfildern 1997, S. 7-41.

Günzel 2006

Stephan Günzel, Einleitung zur Phänomenologie der Räumlichkeit, in: Jörg Dünne / Stephan Günzel, Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft, Frankfurt/Main 2006, S. 105-128.

Hackenschmidt / Rübel / Wagner 2002

Sebastian Hackenschmidt / Dietmar Rübel / Monika Wagner, Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der Modernen Kunst von Abfall bis Zinn, München 2002.

Heidegger 1969

Martin Heidegger, Die Kunst und der Raum, St. Gallen 1969.

Heidegger 1972

Martin Heidegger, Sein und Zeit, 12., unveränd. Auflage, Tübingen 1972.

Heidegger 2000

Martin Heidegger, Bauen Wohnen Denken, in: Derselbe (Hg.), Gesamtausgabe 7 Abt. 1, Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Vorträge und Aufsätze, Frankfurt/Main 2000, S. 145-164. (erstmalig erschienen in: Mensch und Raum. Darmstädter Gespräch II, Darmstadt 1952)

Heinrich 1993

Christoph Heinrich, Strategien des Erinnerns. Der veränderte Denkmalbegriff in der Kunst der achtziger Jahre, München 1993.

Held 1975

Jutta Held, Zur Bestimmung zeitgenössischer Plastik durch Chillida und Heidegger, in: Hamburger Kunsthalle / Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Hg.), Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 20, Hamburg 1975, S. 103-126.

Herlemann / Kade 1996

Falko Herlemann / Michael Kade, Kunst in der Öffentlichkeit. Ästhetisierung – Historisierung – Medialisierung (Einführung), in: Dies. (Hg.), Kunst in der Öffentlichkeit. Ästhetisierung – Historisierung – Medialisierung, Frankfurt/Main u.a. 1996, S. 11-14.

Herrmann 1914

Otto Herrmann, Gesteine für Architektur und Skulptur, Berlin 1914.

Honisch 1982

Dieter Honisch, Kunst wird Material, Berlin 1982.

Kern 1982

Hermann Kern, Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds, München 1982.

Kirchhoff 1988

Hermann Kirchhoff, Urbilder des Glaubens. Labyrinth – Höhle – Haus – Garten, München 1988.

Kluxen 1989

Wolfgang Kluxen, Denkmäler setzen – Identität stiften, in: Ekkehard Mai (Hg.), Denkmal – Zeichen – Monument: Skulptur und öffentlicher Raum heute, München 1989, S. 30-32.

Kortadi Olano 1999

Edorta Kortadi Olano, El espacio en la escultura de Oteiza y Chillida, in: Mundaiz, Nr. 58, San Sebastián 1999, S. 79-104.

Krauss 1978

Rosalind Krauss, Sculpture in the expanded field, in: Dies., The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths, Cambridge/London 1996, S. 277-290. (Erstmalig erschienen in: October, Vol. 8 (spring 1979), S. 30-44.)

Krauss 1986

Rosalind Krauss, Richard Serra. Sculpture, New York 1986.

Kwon 2002

Miwon Kwon, One place after another. Site-specific art and locational identity, Cambridge 2002.

Lang 1983

Josef Lang, Das baskische Labyrinth. Unterdrückung und Widerstand in Euskadi, Frankfurt/Main 1983.

Langmuir / Lynton 2000

Erika Langmuir / Norbert Lynton, The Yale Dictionary of Art and Artists, New Haven u.a. 2000.

Lewitzky 2005

Uwe Lewitzky, Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität, Bielefeld 2005.

Lichtenstern 1997

Christa Lichtenstern, Eduardo Chillida und die Musik. Baumeister von Zeit und Klang, in: Dies. (Hg.), Chillida und die Musik. Baumeister von Zeit und Klang, Köln 1997, S. 10-53.

Lüben 1993

Herbert Lüben, Die Basken und ihr Land Euskadi. Erfahrungen im Volk der ersten Europäer, Göttingen 1993.

Maraña 1992

Félix Maraña, La mar ha sido mi amiga y maestra (entrevista con Eduardo Chillida), in: Azul Marino, Revista de Trasmediterranea, Nr. 6 (Mayo-Agosto 1992), Madrid 1992, S. 30-33.

Martínez Aguinagalde 1998

Florencio Martínez Aguinagalde, Palabra de Chillida (Me interesa más el conocer que el conocimiento), Bilbao 1998.

Mennekes 2001

Friedhelm Mennekes, Eduardo Chillida. Kreuz und Raum, München 2001.

Messer 1993

Thomas Messer, Der baskische Bildhauer Eduardo Chillida, in: Ders. (Hg.), Eduardo Chillida. Eine Retrospektive, Köln 1993, S. 11-16.

Mittig 1972

Hans-Ernst Mittig, Die Entstehung des ungegenständlichen Denkmals, in: Tagungsband zum Internationalen Kongress der Kunstgeschichte 1969, 22, Band 2, Budapest 1972, S. 469-474.

Mittig 1987

Hans-Ernst Mittig, Das Denkmal, in: Werner Busch / Peter Schmoock (Hg.), Kunst – Die Geschichte ihrer Funktionen, Weinheim u.a. 1987, S. 457-489.

Morón 1988

Carlos Morón, Eduardo Chillida y la gravitación de los elementos. Entrevistado por el arquitecto Luis Peña Ganchegui, in: Imágen vasca, Nr. 2 (Enero 1988), Bilbao 1988, S. 6-9.

Mörsch 2005

Georg Mörsch, Kulturelle Identität und Denkmalpflege, in: Ders., Denkmalverständnis. Vorträge und Aufsätze 1990-2002, Zürich 2005, S. 11-18.

Mozas / Arregui 1990

Javier Mozas / Javier Arregui, Luis Peña. Arquitecto del lugar, in: Tecnología y arquitectura, No. 9 (Mayo 1990), Vitoria 1990, S. 8-17.

Muro 2001

Carles Muro, Luis Peña. Topógrafo, in: Javier Maderuelo u.a. (Hg.), Poéticas del lugar. Arte público en España, Tegui 2001, S. 111-114.

Niebel 2009

Ingo Niebel, Das Baskenland. Geschichte und Gegenwart eines politischen Konflikts, Wien 2009.

Nitschke 1988

August Nitschke, Die Plätze der Zeichner und Maler: Ein Weg in die Moderne. Das Beispiel Chillida, in: Gisela Febel / Gerhart Schröder (Hg.), La Piazza. Kunst und öffentlicher Raum. Geschichte – Realitäten – Visionen, Stuttgart 1992, S. 92-99.

Ortots 1979

Helene Ortots, Die Basken – Vergangenheit und Zukunft eines freien Volkes, München 1979.

Paz 1979

Octavio Paz, Vom Eisen zum Licht (aus dem Spanischen von Rudolf Wittkopf), in: Ders., Chillida, Paris 1979.

Peña / Sangalli 1997

Rocío Peña / Mario Sangalli, Luis Peña Ganchegui. Arquitecto, Vitoria 1997.

Peña / Sangalli 2009

Rocío Peña / Mario Sangalli, Proyecto de Ejecución. Rehabilitación de la Plaza de los Fueros, San Sebastián 2009.

Podiumsgespräch 1988

Podiumsgespräch zum Thema *Skulptur und öffentlicher Raum* am 12. Mai 1988 im Rahmen des internationalen Symposiums *La Piazza* (11.-14. Mai 1988) in Stuttgart, in: Gisela Febel / Gerhart Schröder (Hg.), La Piazza. Kunst und öffentlicher Raum. Geschichte – Realitäten – Visionen, Stuttgart 1992, S. 110-125.

Romain 1989

Lothar Romain, Die Herausforderung der Moderne im öffentlichen Raum, in: Volker Plagemann (Hg.), Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre, Köln 1989.

Roßteutscher 2009

Sigrid Roßteutscher, Soziale Partizipation und Soziales Kapital, in: Viktoria Kaina / Andrea Römmele (Hg.), Politische Soziologie. Ein Studienbuch, Wiesbaden 2009, S. 163-180.

Ruiz de Gordoia 2008

Enrike Ruiz de Gordoia y Alda, Informe de la Asesoría Cultural de la Alcaldía (17.12.2009). Plaza de los Fueros de Vitoria-Gasteiz, Vitoria 2008.

Schmidt K. 2003

Katharina Schmidt, Arquitectura por encima de todo, in: Victor Gómez Pin (Hg.), Chillida, Barcelona 2004, S. 178-187.

Schmidt 1996

Sabine Maria Schmidt, Mythische Orte. Die Denkmalsetzungen Eduardo Chillidas im Baskenland, in: Christoph Danelzik-Brüggemann u.a. (Hg.), kritische berichte, Heft 3, Jahrgang 24, Marburg 1996, S. 70-78.

Schmidt 2000

Sabine Maria Schmidt, Eduardo Chillida. Die Monumente im öffentlichen Raum, Mainz u.a. 2000.

Schnettler 1991

Rainer Schnettler, Ausstellungen von Skulptur im öffentlichen Raum, Frankfurt/Main 1991.

Schwartz 1980

Ellen Schwartz, I sculpt for the world, but my roots are in the Basque Country, in: Art News, March 1980.

Selz 1985

Peter Selz, Chillida. Two public spaces in the Basque Country, Vitoria 1985.

Selz 1986

Peter Selz, Chillida, New York 1986.

Terés 1997

Mario Terés, Über die Musik (Eduardo Chillida im Gespräch mit Mario Terés), in: Christa Lichtenstern (Hg.), Chillida und die Musik. Baumeister von Zeit und Klang, Köln 1997, S. 70-85.

de Ugalde 1975

Martin de Ugalde, Hablando con Chillida – Vida y Obra (Período 1924 - 1975), San Sebastián 1975.

Ugarte 1995

Luxio Ugarte, Chillida. Dudas y preguntas, San Sebastián 1995.

Uriarte 2012

Jesús Uriarte, Biographie, in: Galerie Boisserée (Hg.), Eduardo Chillida, Köln 2012, o.S.

Volboudt 1967

Pierre Volboudt, Chillida (aus dem Französischen von Wolfgang Pehnt), Stuttgart 1967.

Weber 2008

Jutta Weber, Rost in Kunst und Alltag des 20. Jahrhunderts, Berlin 2008.

Woodworth 2007

Paddy Woodworth, The Basque Country. A cultural history, Oxford 2007

Young 2002

James Edward Young, Nach-Bilder des Holocaust in zeitgenössischer Kunst und Architektur, Hamburg 2002.

INTERNETQUELLEN (letzter Aufruf):**Assmann A. (o.J.)**

Aleida Assman, Soziales und kollektives Gedächtnis, o.J. (PDF-Datei, 03.09.2012), URL: <http://www.bpb.de/files/0FW1JZ.pdf>

El Correo 2009

El arquitecto modernista en el suelo vasco (04.04.2009), in: El Correo Online (10.09.2012), URL: www.elcorreo.com/vizcaya/20090404/cultura/arquitecto-modernista-suelo-vasco-20090404.html

Ethnologue 2012

Basque, in: Ethnologue (03.09.2012), URL: http://www.ethnologue.com/show_language.asp?code=eus

Federación de Pelota Vasca de Euskadi 2012

Historia de Pelota Vasca, in: Federación de Pelota Vasca de Euskadi (03.09.2012), URL: www.euskalpilota.com

Fenz o.J.

Werner Fenz, Das unauffällige Kunstwerk, in: Offsite_Graz (10.09.2012), URL: <http://offsite.kulturserver-graz.at/texte/01-04>

Ingold 2012

Edmond Jabès. Kleine Reflexionen am Rand des Werks von Eduardo Chillida, in: Felix Philipp Ingold (03.09.2012), URL: <http://www.lyriktext.de/edmond-jabes/kleine-reflexionen-am-rand-des-werks-von-eduardo-chillida/>

Kulturabteilung der baskischen Regierung 2012

Deporte Rural, in: Departamento de Cultura del Gobierno Vasco (09.09.2012), URL: www.kultura.eigv.euskadi.net

Museo Chillida Leku 2012

Startseite, in: Museo Chillida Leku (10.09.2012), URL: www.chillidaleku.com

Universidad del País Vasco 2012

Política Lingüística, in: Universidad del País Vasco (03.09.2012), URL: www.ehu.es

ABBILDUNGEN



Abb. 1a: Eduardo Chillida & Luis Peña Ganchegui, *Plaza de los Fueros*,
Zustand bei Fertigstellung 1982



Abb. 1b: E.C. & L.P.G., *Plaza de los Fueros*, Blick nach Osten, Zustand 1982



Abb. 1c: E.C. & L.P.G., *Plaza de los Fueros*, Blick nach Nordwesten, Zustand 1982



Abb. 1d: E.C. & L.P.G., *Plaza de los Fueros*, Chillidas Platzteil, Blick nach Nordwesten, Zustand 1982

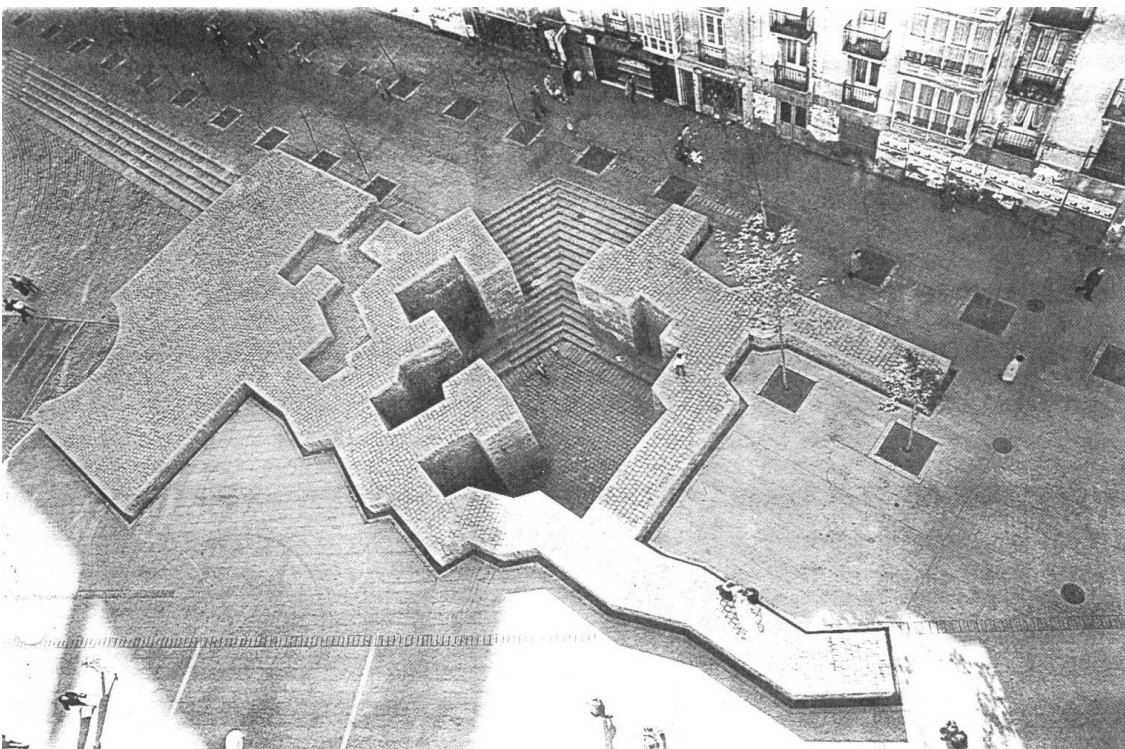


Abb. 1e: E.C. & L.P.G., *Plaza de los Fueros*, Chillidas Platzteil, Zustand 1982



Abb. 1f: E.C., *Plaza de los Fueros*, Chillidas Platzteil innen m. *Monumento a los Fueros*, Zustand 1982



Abb. 2a/b: E.C., *Monumento a los Fueros* / *Monument an die baskischen Sonderrechte*, 1975, CorTen-Stahl, 169 x 98 x 106 cm



Abb. 2c: E.C., *Monumento a los Fueros* (Detail), 1975, CorTen-Stahl, 169 x 98 x 106 cm



Abb. 3: E.C., *Torso*, 1948, Gips, 66 x 31 x 20 cm



Abb. 4: E.C., *Homenaje a Pedro Arana / Hommage an Pedro Arana*, 1964, Bronzefassung des *Torso* am Monte Urgull, 63,5 x 32 x 20 cm, Granitsockel: 85 x 51 x 48 cm



Abb. 5: baskische Grabstelen im *Museo San Telmo*



Abb. 6a/b: E.C., *Ilarik / Grabstele*, 1951, Eisen, 73 x 11 x 11 cm



Abb. 7: E.C., *Ilarik II / Grabstele II*, 1954, Holz, 141 x 21,4 x 19,2 cm



Abb. 8a/b: E.C., *Monumento a Fleming / Monument für Fleming*, 1990, Granit,
Pfeiler: 211 x 57 x 57 cm, Skulptur: 84 x 57 x 57 cm, Paseo de La Concha, Donostia



Abb. 9: E.C., *Ohne Titel*, 1976, Tinte auf Papier, 21,7 x 14,6 cm



Abb. 10 (links): E.C., *Saludo a Brancusi / Gruß an Brancusi*, 1993, Stahl, 11,5 x 22,5 x 14 cm

Abb. 11 (rechts): Constantin Brancusi, *Le Commencement du monde / Der Weltenanfang*, 1920, weißer Marmor auf Metallscheibe, 17 x 30,5 x 23 cm



Abb. 12 (links): E.C., *Saludo a los pájaros / Gruß an die Vögel*, 1994, Stahl, 91 x 107 x 24 cm

Abb. 13 (rechts): Constantin Brancusi, *L'Oiseau dans l'espace / Der Vogel im Raum*, 1940?-1941?, polierte Bronze, 193,6 cm hoch



Abb. 14: E.C., *Elogio del fuego / Lob des Feuers*, 1955, Eisen, 67 x 69 x 52 cm



Abb. 15 (links): E.C., *Mendi Huts I / Leerer Berg I*, 1984, Alabaster, 55 x 52 x 54,6 cm



Abb. 16 (rechts): E.C., *Estudio homenaje a Kandinsky / Studie Hommage an Kandinsky*, 1965, Alabaster, 35,5 x 35,5 x 25 cm



Abb. 17a/b: Caserío Zabalaga, Hernani

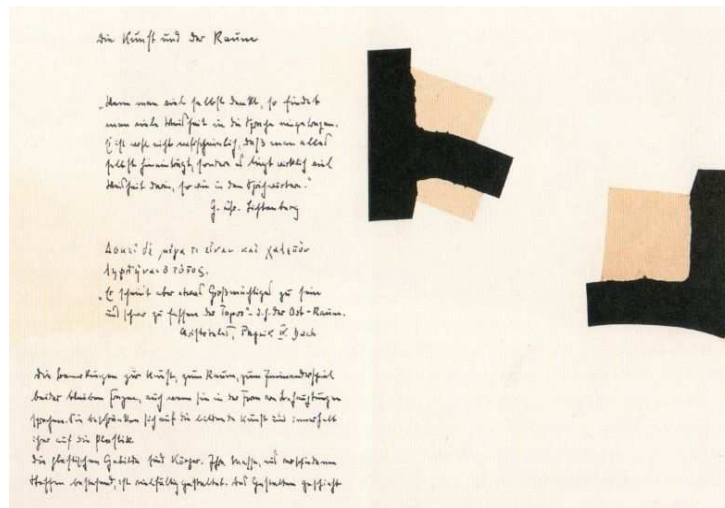
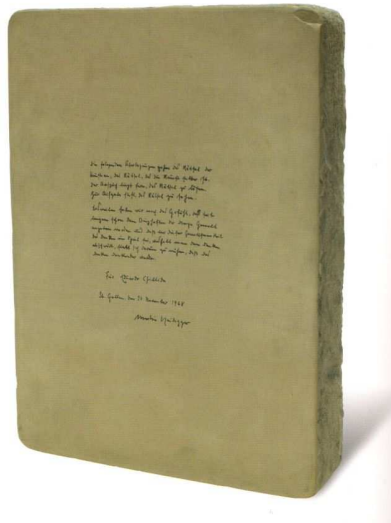


Abb. 18 (links): O.T. (Lithografiestein, beschrieben von Martin Heidegger), 1968, 43,5 x 32,5 x 7 cm

Abb. 19 (rechts): *Die Kunst und der Raum* (1. Doppelseite), 1969, mit Lithografiec Collagen von Eduardo Chillida, 22 x 16 cm



Abb. 20: Intz-Enea (Chillidas Haus am Monte Igueldo), 1998



Abb. 21: E.C., *Homenaje a la mar I / Hommage an das Meer I*, 1979, Alabaster, 27 x 113 x 64 cm



Abb. 22: Donostia, Luftbild aus Google Earth (© 2010 Google)
 A = *Homenaje a Pedro Arana*, 1963, B = *Monumento a Fleming*, 1990,
 C = *El Peine del Viento*, 1977



Abb. 23a/b: E.C. & L.P.G., *El Peine del Viento* / Windkamm, Donostia, 1977



Abb. 23c/d: E.C. & L.P.G., *El Peine del Viento*, Zugangsbereich



Abb. 23e/f: E.C. & L.P.G., *El Peine del Viento*, Granit und Felsnische



Abb. 23g: E.C. & L.P.G., *El Peine del Viento*, Skulpturenensemble



Abb. 24: E.C., *Lugar de encuentros III / Ort der Begegnungen III*, 1972, Beton, 200 x 507 x 175 cm



Abb. 25a/b: Luis Peña Ganchegui, *Plaza de la Trinidad*, Donostia, Luftbild (a) / Vogelperspektive (b) aus Bing Maps (© 2012 Microsoft Corporation)



Abb. 26a/b: L.P.G., *Plaza de la Trinidad*, Donostia, Blick nach Osten, 1961



Abb. 26c/d: L.P.G., *Plaza de la Trinidad*, Donostia, Blick nach Osten, 1961
d: nach Umbau des Museo San Telmo 2011



Abb. 26e: L.P.G., *Plaza de la Trinidad*, Donostia, Blick nach Westen, 1961



Abb. 27: E.C., *Abesti gogorra V / Rauher Gesang V*, 1966, Granit, 465 x 587 x 428 cm, Museum of Fine Arts, Houston



Abb. 28: Übersichtskarte Euskal Herria



Abb. 29: Eiche von Gernika



Abb. 30a: *Plaza de Abastos* mit Markthalle, 1900, Gasteiz



Abb. 30b: *Plaza de Abastos* nach Abriss der Markthalle, 1974



Abb. 31: Lage der *Plaza de los Fueros* in Gasteiz, Luftbild aus Bing Maps (© 2012 Microsoft Corporation)



Abb. 32: Stufen in der Innenstadt von Gasteiz



Abb. 33: Plaza de la Virgen Blanca mit Iglesia de San Miguel, Gasteiz

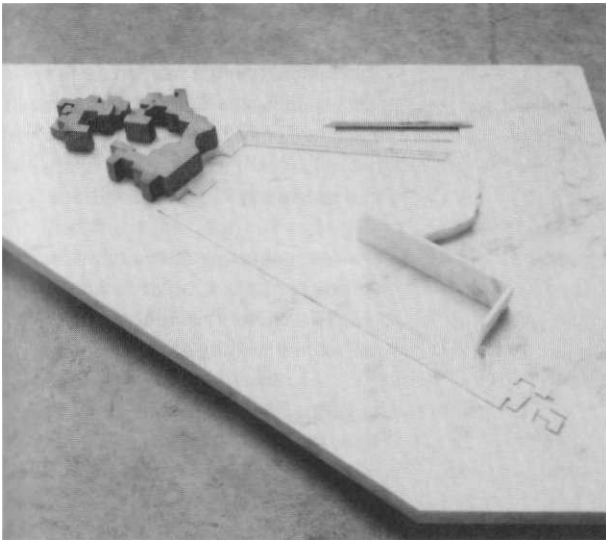


Abb. 34: E.C. & L.P.G., Projekt für die *Plaza de los Fueros*, Maquette, Holz und Alabaster, Maße unbekannt

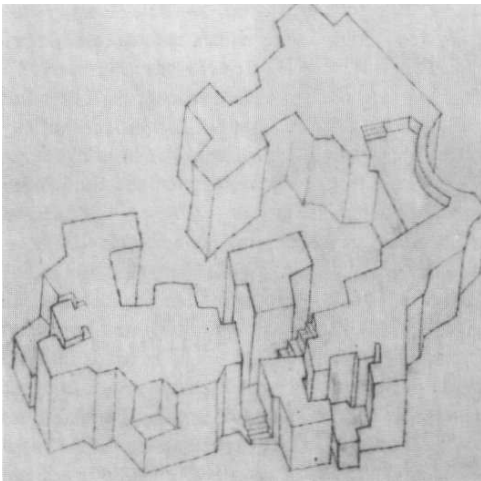


Abb. 35: Fotografie einer Studie von Chillida zur *Plaza de los Fueros*, ohne Angaben



Abb. 36: E.C., *Elogio del Horizonte / Lob des Horizonts*, 1990, Beton, 15 x 12 x 10 m, Gijón



Abb. 37: E.C. & L.P.G., *Plaza de los Fueros*, Blick nach Osten, mit renoviertem Eckhaus, 2012



Abb. 38: E.C. & L.P.G., *Plaza de los Fueros*, Zugangsrampe von Osten

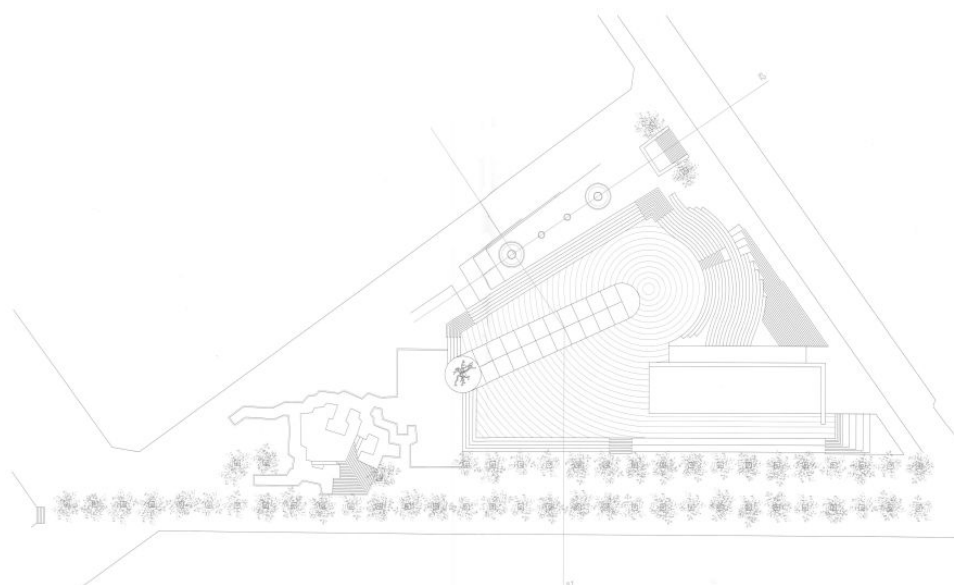


Abb. 39: E.C. & L.P.G., *Plaza de los Fueros*, Grundriss



Abb. 40a/b: E.C. & L.P.G., *Plaza de los Fueros*, „Apsis“ mit (2011) und ohne (1993) Eiche



Abb. 41: E.C. & L.P.G., *Plaza de los Fueros*, Orientierung der Allee in Richtung der *Iglesia de San Miguel* (gewestet), Vogelperspektive aus Bing Maps (© 2012 Microsoft Corporation)

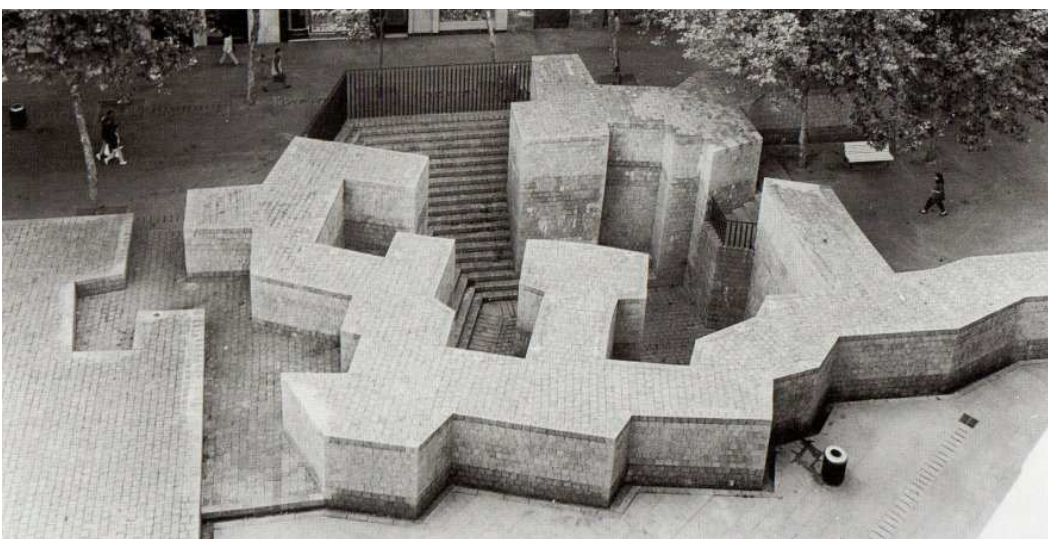


Abb. 42: E.C. & L.P.G., *Plaza de los Fueros*, Chillidas Platzteil, Zustand 1993

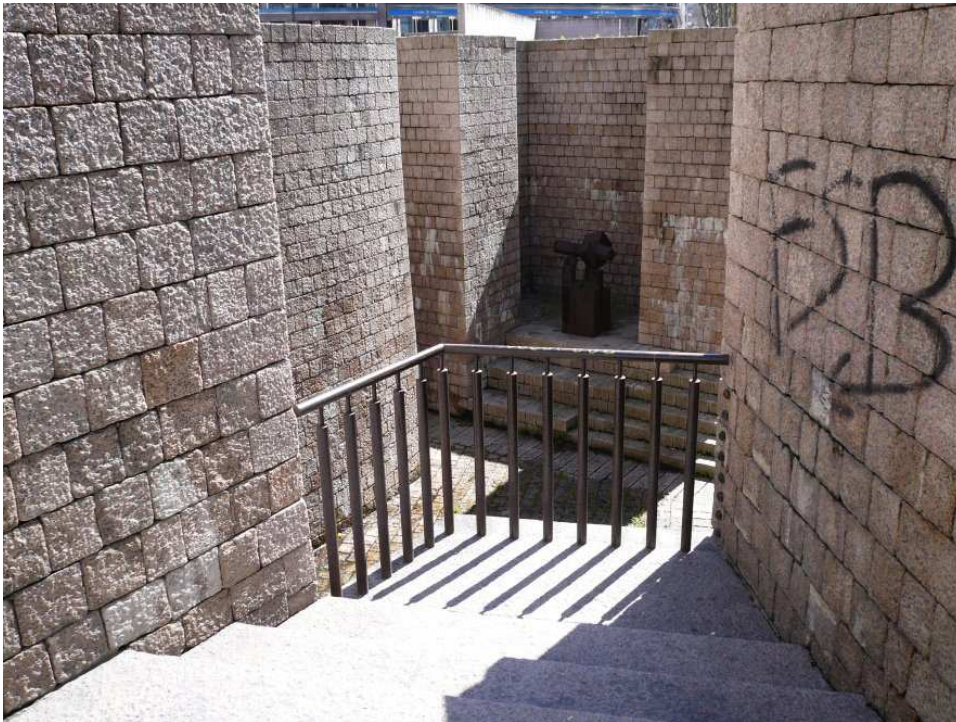


Abb. 43: E.C. & L.P.G., *Plaza de los Fueros*, Blick von der Sichtenische zur Stele, Zustand 1993

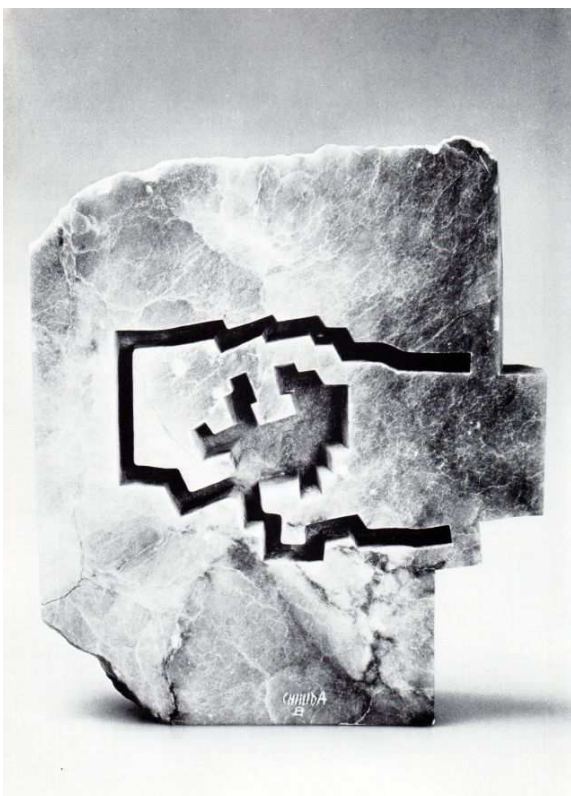


Abb. 44a/b: E.C., *Gasteiz*, 1975, Alabaster, 9,5 x 32 x 29 cm



Abb. 45: E.C. & L.P.G., *Plaza de los Fueros*, Eingang zu Chillidas Platzteil, Zustand 2011

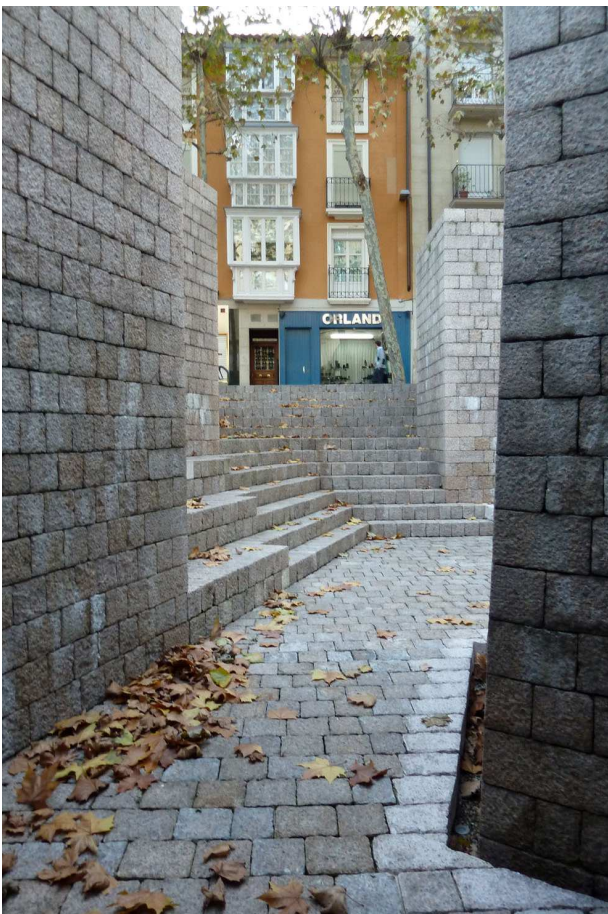


Abb. 46: E.C. & L.P.G., *Plaza de los Fueros*, Blick aus Chillidas Platzteil, Zustand 2011

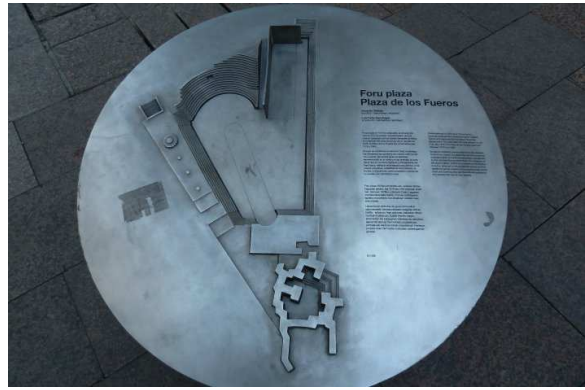


Abb. 47a/b: E.C. & L.P.G., *Plaza de los Fueros*, Maquette, Zustand 2011



Abb. 48: E.C. & L.P.G., *Plaza de los Fueros*, *Frontón*, Zustand 2011

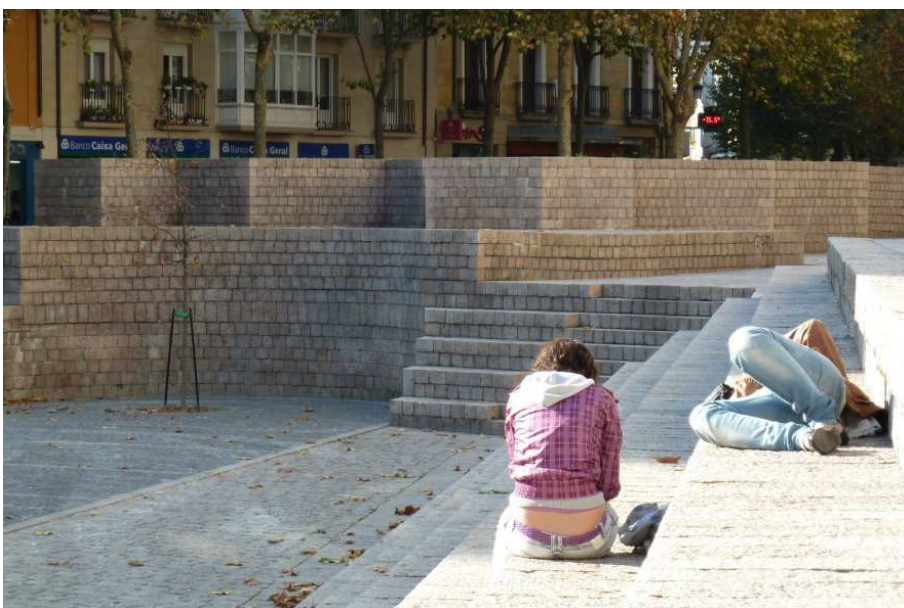


Abb. 49: E.C. & L.P.G., *Plaza de los Fueros*, Blick nach Westen, Zustand 2011



Abb. 50: *Frontón* in Baztan / Navarra

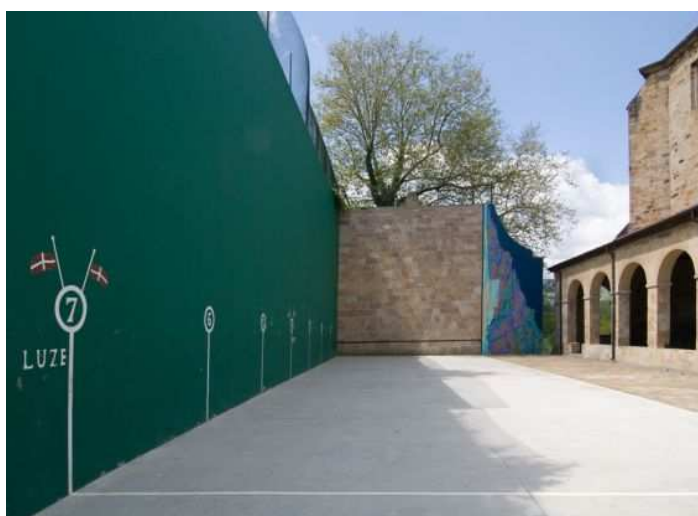


Abb. 51: *Frontón* in Segura / Gipuzkoa

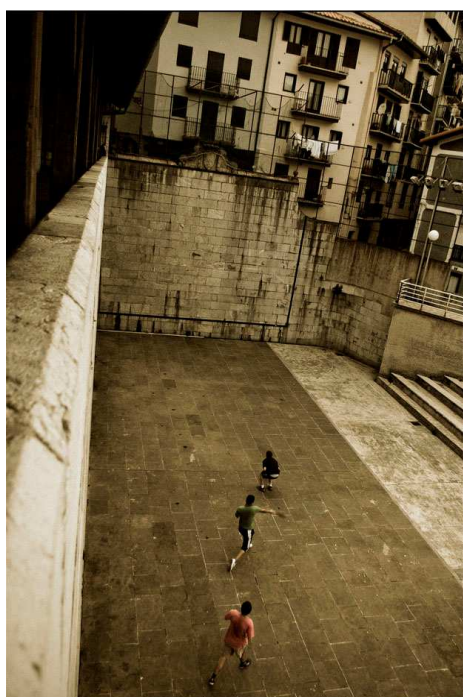


Abb. 52: *Frontón* in Ondarroa / Bizkaia



Abb. 53: Arrastre-Bahn in Astigarraga / Gipuzkoa



Abb. 54: Arrastre de Piedra in Oiartzun / Gipuzkoa



Abb. 55: Arrastre de Piedra mit Menschen



Abb. 56a: Aizkolariak auf der *Plaza de la Trinidad*, Donostia



Abb. 56b: Aizkolariak auf der *Plaza de los Fueros*, Gasteiz



Abb. 57: E.C. & L.P.G., *Plaza de los Fueros*, Einblick in die unterirdische *Bolatoki*-Bahn



Abb. 58: Rockkonzert auf der *Plaza de los Fueros*



Abb. 59: Logo der *Universidad del País Vasco*



Abb. 60: E.C. & L.P.G., *Plaza de los Fueros*, Einblick in Chillidas Platzteil, Zustand 2011

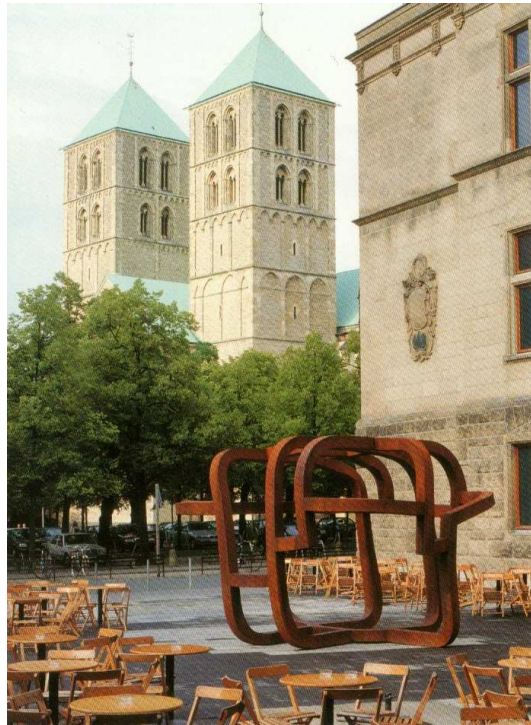


Abb. 61a/b: E.C., *Jaula de la libertad* / *Käfig der Freiheit*, 1997, Stahl, 336 x 428 x 428 cm
in Trier (a) und Münster (b)



Abb. 62: E.C. & L.P.G., *Plaza de los Fueros*, Chillidas Platzteil innen, Zustand 2011

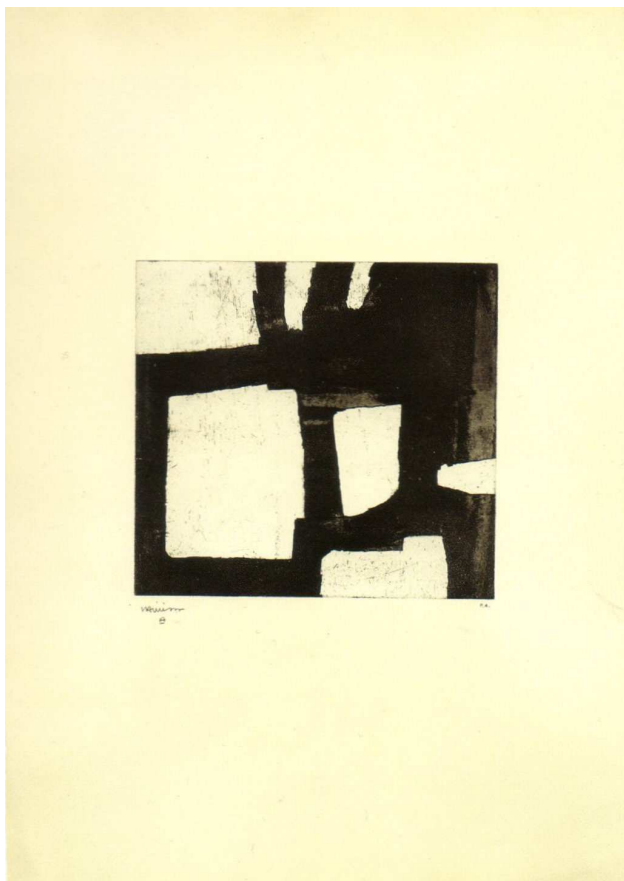


Abb. 63: E.C., *Bat zazpi / Sieben in eins*, 1970, Radierung, 105 x 75 cm



Abb. 64a: E.C., *Gure Aitaren Etxea / Das Haus unseres Vaters*, 1988, Beton, 7,8 x 18,2 x 16,4 m, Gernika



Abb. 64b: E.C., *Gure Aitaren Etxea / Das Haus unseres Vaters*, 1988, Beton, 7,8 x 18,2 x 16,4 m,
Stele *Estela de Gernika II*: Stahl, 170 x 105 x 45 cm, Gernika



Abb. 64c: E.C., *Gure Aitaren Etxea / Das Haus unseres Vaters*, Sichtachse zur Heiligen Eiche, 1988



Abb. 65: Porriño-Granit (Detail *Plaza de los Fueros*)



Abb. 66: Ulrich Rückriem, *Teilungen*, 1968-76, Granit gespalten, 274 x 76 x 86 cm



Abb. 67: E.C., *Bideak / Wege*, 1979, Aquatintaradierung, 14,4 x 20,7 cm

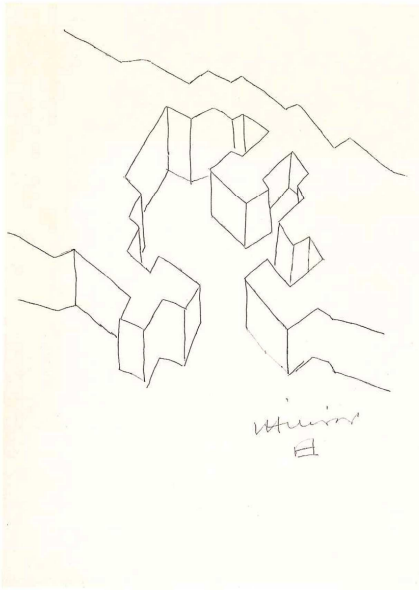


Abb. 68: E.C., *Ohne Titel*, 1978, Zeichnung (Plaza de los Fueros, Gasteiz), 28,7 x 21 cm

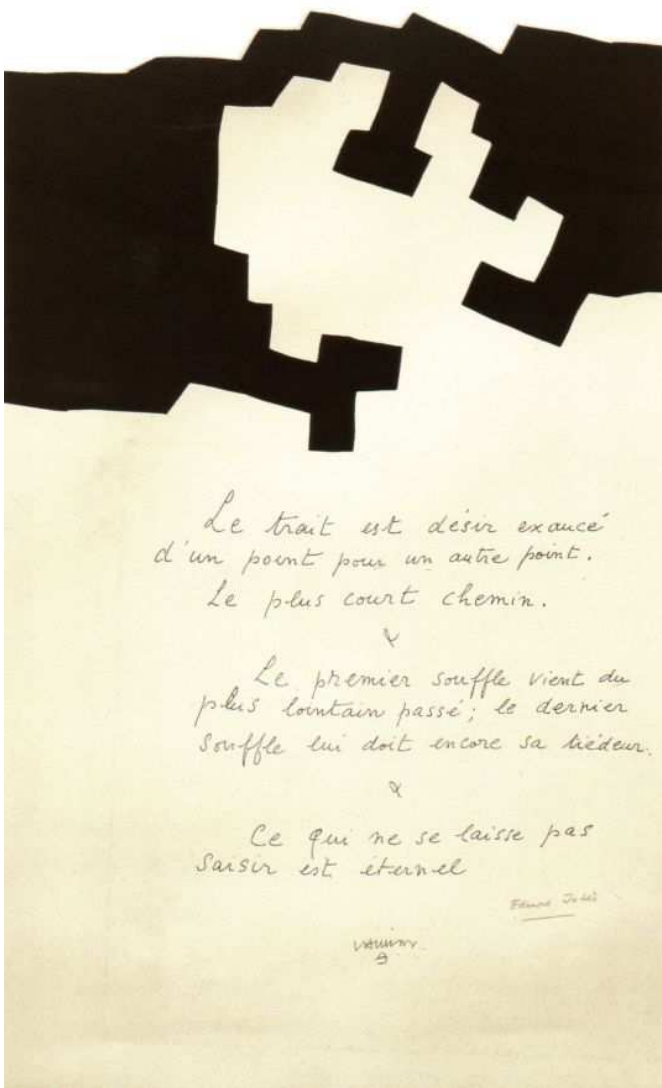


Abb. 69: *Placards / Plakate*, 1975, Siebdruck, 96,5 x 60,5 cm



Abb. 70: E.C. & L.P.G., *Plaza de los Fueros*, Zustand 2011

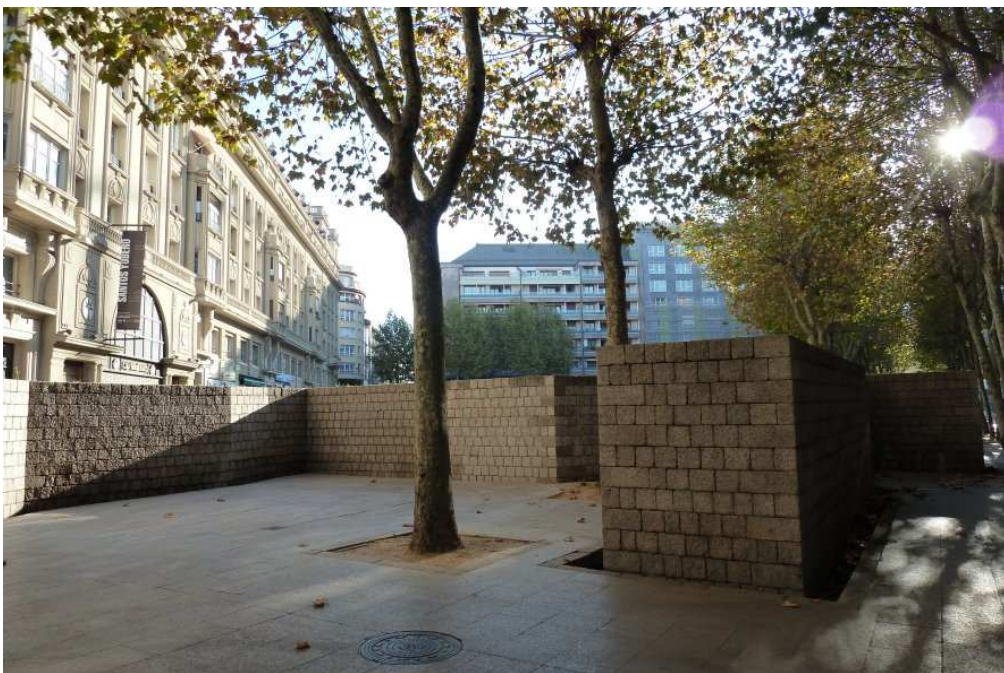


Abb. 71: E.C. & L.P.G., *Plaza de los Fueros*, Blick nach Osten, Zustand 2011



Abb. 72: E.C. & L.P.G., *Plaza de los Fueros*, Blick nach Westen, Zustand 2011



Abb. 73 (links): E.C., *Zuhaitz V / Baum V*, 1989, Stahl, 324 x 180 x 180 cm



Abb. 74 (rechts): E.C., *Estela de Gernika II / Stele von Gernika II*, 1987, CorTen-Stahl, 170 x 105 x 45 cm

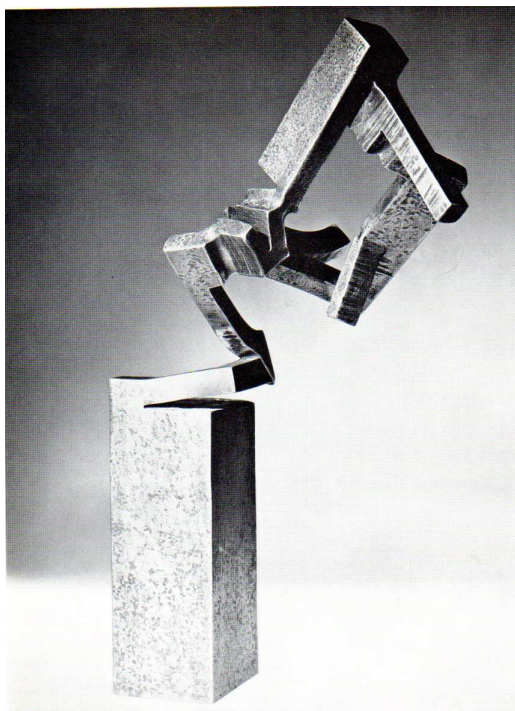


Abb. 75: E.C., *Estela I / Stele I*, 1960, Stahl, 36 x 25 x 17 cm

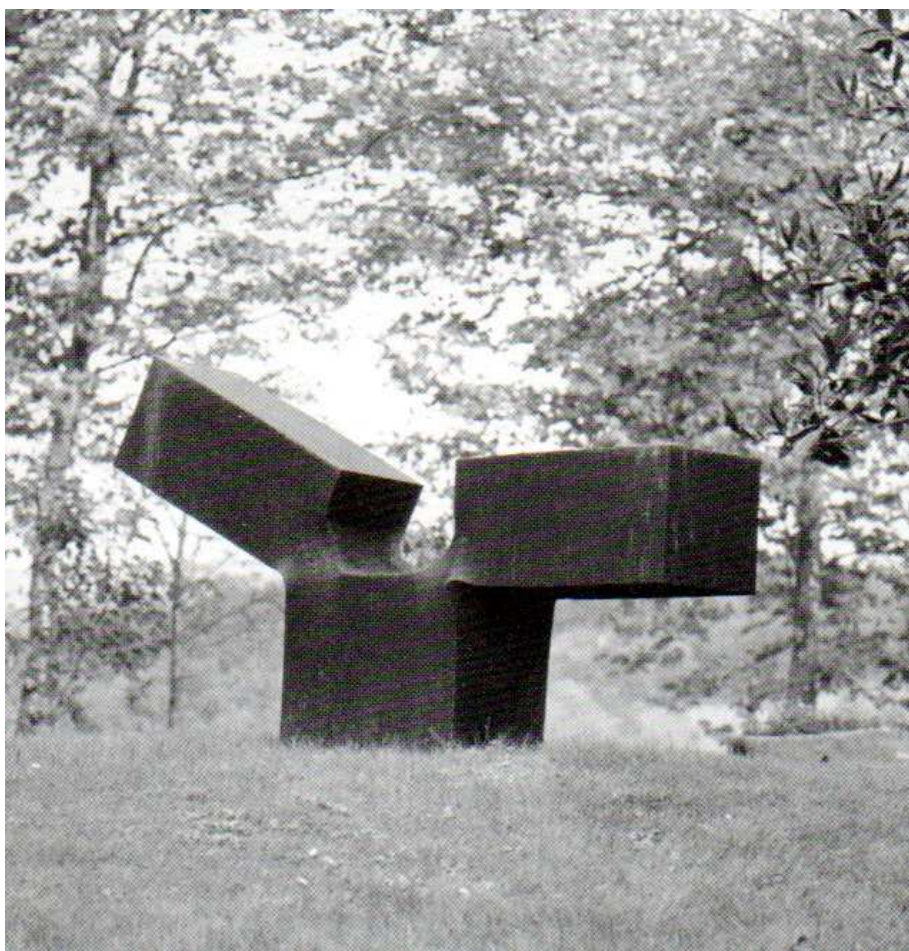


Abb. 76: E.C., *Estela a Rafael Elosegui / Stele für Rafael Elosegui*, 1970, CorTen-Stahl, 97,5 x 187,5 x 32,5 cm



Abb. 77: E.C., *Homenaje a la Tolerancia / Hommage an die Toleranz*, 1992, Beton,
5 x 12 x 8 m, 480 Tonnen, *Muelle de la Sal*, Sevilla

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1a: Rocío Peña / Mario Sangalli, Luis Peña Ganchegui. Arquitecto, Vitoria 1997, S. 192
- Abb. 1b: Peter Selz, Chillida, New York 1986, S. 99
- Abb. 1c: <http://etsamtallerjmsanz.blogspot.co.at/2012/02/referencias-referenciadas-plazassalas.html> (30.10.2012)
- Abb. 1d: Peter Selz, Chillida, New York 1986, S. 103 (gespiegelt abgebildet)
- Abb. 1e: Peter Selz, Chillida. Two public spaces in the Basque Country, Vitoria 1985, o.S.
- Abb. 1f: Peter Selz, Chillida, New York 1986, S. 100
- Abb. 2a: Fotografie der Verfasserin, November 2011
- Abb. 2b: Fotografie der Verfasserin, November 2011
- Abb. 2c: Fotografie der Verfasserin, November 2011
- Abb. 3: Kosme de Barañano (Hg.), Chillida 1948-1998, Madrid 1998, S. 125
- Abb. 4: http://www.santelmomuseoa.com/atlas/es/ver_escultura.php?ninv=EP-0024&m=centro (30.10.2012)
- Abb. 5: Fotografie der Verfasserin, April 2012
- Abb. 6a: Kosme de Barañano (Hg.), Eduardo Chillida. Elogio del hierro, Valencia 1998, S. 72
- Abb. 6b: Kosme de Barañano (Hg.), Eduardo Chillida. Elogio del hierro, Valencia 1998, S. 73
- Abb. 7: Markus Müller (Hg.), Eduardo Chillida, München 2011, S. 32
- Abb. 8a: Fotografie der Verfasserin, April 2012
- Abb. 8b: <http://www.euskonews.com/0519zbk/gaia51902es.html> (30.10.2012)
- Abb. 9: Kosme de Barañano (Hg.), Chillida 1948-1998, Madrid 1998, S. 256
- Abb. 10: Klaus Bußmann (Hg.), Chillida. Hauptwerke, Mainz 2003, S. 84
- Abb. 11: Pontus Hultén (Hg.), Brancusi, Stuttgart 1986, S. 80
- Abb. 12: Klaus Bußmann (Hg.), Chillida. Hauptwerke, Mainz 2003, S. 67
- Abb. 13: Pontus Hultén (Hg.), Brancusi, Stuttgart 1986, S. 236
- Abb. 14: Klaus Bußmann (Hg.), Chillida. Hauptwerke, Mainz 2003, S. 29
- Abb. 15: Kosme de Barañano (Hg.), Chillida 1948 - 1998, Madrid 1998, S. 165
- Abb. 16: Markus Müller (Hg.), Eduardo Chillida, München 2011, S. 114
- Abb. 17a: Fotografie der Verfasserin, Mai 2004
- Abb. 17b: Fotografie der Verfasserin, September 2010
- Abb. 18: Markus Müller (Hg.), Eduardo Chillida, München 2011, S. 152
- Abb. 19: Markus Müller (Hg.), Eduardo Chillida, München 2011, S. 154
- Abb. 20: Kosme de Barañano (Hg.), Chillida 1948-1998, Madrid 1998, S. 337
- Abb. 21: Klaus Bußmann (Hg.), Chillida. Hauptwerke, Mainz 2003, S. 125
- Abb. 22: Übersicht basierend auf einem Luftbild aus Google Earth (© 2010 Google)
- Abb. 23a: Fotografie der Verfasserin, September 2010
- Abb. 23b: Fotografie der Verfasserin, April 2012
- Abb. 23c: Fotografie der Verfasserin, April 2012
- Abb. 23d: Fotografie der Verfasserin, September 2010
- Abb. 23e: Fotografie der Verfasserin, September 2010
- Abb. 23f: Fotografie Karl Weiss, Mai 2004
- Abb. 23g: Fotografie der Verfasserin, September 2010
- Abb. 24: Xavier Triado Subirana, Genios del Arte. Chillida, Madrid 2007, S. 43
- Abb. 25a: Luftbild aus Bing Maps (© 2012 Microsoft Corporation)
- Abb. 25b: Vogelperspektive aus Bing Maps (© 2012 Microsoft Corporation)
- Abb. 26a: <http://www.ganchegui.com/munibe/obras/o-008/o-008.htm> (30.10.2012)
- Abb. 26b: <http://www.ganchegui.com/munibe/obras/o-008/o-008.htm> (30.10.2012)
- Abb. 26c: Rocío Peña / Mario Sangalli, Luis Peña Ganchegui. Arquitecto, Vitoria 1997, S. 159

- Abb. 26d: Fotografie der Verfasserin, April 2012
 Abb. 26e: Fotografie der Verfasserin, April 2012
 Abb. 27: Neuer Berliner Kunstverein (Hg.), Chillida, Stuttgart 1991, S. 81
 Abb. 28: Ingo Niebel, Das Baskenland. Geschichte und Gegenwart eines politischen Konflikts, Wien 2009, S. 256
 Abb. 29: <http://www.flickr.com/photos/aroberts/347095130/> (30.10.2012)
 Abb. 30a: <http://www.geolocation.ws/v/P/62383999/vitoria-1900-mercado/en> (30.10.2012)
 Abb. 30b: www.vitoria-gasteiz.org [Foto 152] (30.10.2012)
 Abb. 31: Luftbild aus Bing Maps (© 2012 Microsoft Corporation)
 Abb. 32: Fotografie der Verfasserin, April 2012
 Abb. 33: Fotografie der Verfasserin, April 2012
 Abb. 34: Sabine Maria Schmidt, Eduardo Chillida. Die Monumente im öffentlichen Raum, Mainz u.a. 2000, S. 221
 Abb. 35: Sabine Maria Schmidt, Eduardo Chillida. Die Monumente im öffentlichen Raum, Mainz u.a. 2000, S. 222
 Abb. 36: Fotografie der Verfasserin, September 2010
 Abb. 37: Fotografie der Verfasserin, April 2012
 Abb. 38: Fotografie der Verfasserin, November 2011
 Abb. 39: Rocío Peña / Mario Sangalli, Luis Peña Ganchegui. Arquitecto, Vitoria 1997, S. 200
 Abb. 40a: <http://www.panoramio.com/photo/52975306> (30.10.2012)
 Abb. 40b: Rocío Peña / Mario Sangalli, Proyecto de Ejecución. Rehabilitación de la Plaza de los Fueros, San Sebastián 2009, S. m.23
 Abb. 41: Vogelperspektive aus Bing Maps (© 2012 Microsoft Corporation)
 Abb. 42: David Finn / Giovanni Carandente / Dena Merriam (Hg.), Eduardo Chillida: Open-Air Sculptures, Barcelona 2003, S. 76
 Abb. 43: <http://www.flickr.com/photos/bitxi/3690002017/in/photostream/> (30.10.2012)
 Abb. 44a: Neuer Berliner Kunstverein (Hg.), Chillida, Stuttgart 1991, S. 93
 Abb. 44b: Online-Katalog des Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Abb. 45: Fotografie der Verfasserin, November 2011
 Abb. 46: Fotografie der Verfasserin, November 2011
 Abb. 47a: Fotografie der Verfasserin, November 2011
 Abb. 47b: Fotografie der Verfasserin, November 2011
 Abb. 48: Fotografie der Verfasserin, November 2011
 Abb. 49: Fotografie der Verfasserin, November 2011
 Abb. 50: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Pelota_N-Navarra.jpg&filetimestamp=20071121012054 (30.10.2012)
 Abb. 51: <http://www.flickr.com/photos/marigrish/3515378850/> (30.10.2012)
 Abb. 52: <http://www.flickr.com/photos/polemico79/4539350102/in/photostream/> (30.10.2012)
 Abb. 53: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Astigarraga_idi_dema_harriak.JPG (30.10.2012)
 Abb. 54: <http://www.flickr.com/photos/10504454@N05/1025451913> (30.10.2012)
 Abb. 55: <http://www.bakio.org/eu-ES/Argazkiak/Orrialdeak/imagenes2009.aspx?album=3429> (30.10.2012)
 Abb. 56a: <http://eu.wikipedia.org/wiki/Fitxategi:AizkolariakDonostia.jpg> (30.10.2012)
 Abb. 56b: <http://www.panoramio.com/photo/41274728> (30.10.2012)
 Abb. 57: Screenshot aus Youtube-Video: Inauguración Plaza de los Fueros 26-01-2011
 Abb. 58: <http://www.flickr.com/photos/buckyrocks/5358836763/in/photostream/> (30.10.2012)
 Abb. 59: <http://www.unibertsitate-hedakuntza.ehu.es> (30.10.2012)
 Abb. 60: Fotografie der Verfasserin, November 2011
 Abb. 61a: Klaus Bußmann (Hg.), Chillida. Hauptwerke, Mainz 2003, S. 82
 Abb. 61b: Klaus Bußmann (Hg.), Chillida. Hauptwerke, Mainz 2003, S. 177

- Abb. 62: Fotografie der Verfasserin, November 2011
Abb. 63: Klaus Bußmann (Hg.), Chillida. Hauptwerke, Mainz 2003, S. 82
Abb. 64a: Fotografie der Verfasserin, September 2010
Abb. 64b: Fotografie der Verfasserin, September 2010
Abb. 64c: Sabine Maria Schmidt, Eduardo Chillida. Die Monumente im öffentlichen Raum, Mainz u.a. 2000, S. 381
Abb. 65: Fotografie der Verfasserin, November 2011
Abb. 66: Dieter Honisch / Michael Pauseback / Britta Schmitz (Hg.), Kunst wird Material, Berlin 1982, S. 111
Abb. 67: Eduard Trier, Hommage à Eduardo Chillida, in: Beate Elsen-Schwedler (Hg.), Plätze und Platzzeichen, Künzelsau 1996, S. 76
Abb. 68: Carles Muro, Luis Peña. Topógrafo, in: Javier Maderuelo u.a. (Hg.), Poéticas del lugar – arte público en España, Tegui 2001, S. 114
Abb. 69: Klaus Bußmann (Hg.), Chillida. Hauptwerke, Mainz 2003, S. 189
Abb. 70: <http://www.vitoria-gasteiz.org> (30.10.2012)
Abb. 71: Fotografie der Verfasserin, November 2011
Abb. 72: Fotografie der Verfasserin, November 2011
Abb. 73: Klaus Bußmann (Hg.), Chillida. Hauptwerke, Mainz 2003, S. 73
Abb. 74: Klaus Bußmann (Hg.), Chillida. Hauptwerke, Mainz 2003, S. 106
Abb. 75: Pierre Volboudt, Chillida (aus dem Französischen von Wolfgang Pehnt), Stuttgart 1967, Abb. 15 (o.S.)
Abb. 76: Sabine Maria Schmidt, Eduardo Chillida. Die Monumente im öffentlichen Raum, Mainz u.a. 2000, S. 255
Abb. 77: <http://www.panoramio.com/photo/23516765> (30.10.2012)

ANHANG

Nire Aitaren Etxea

Nire aitaren etxea
defendituko dut,
Otsoen kontra,
sikatearen kontra,
lukurreriaren kontra,
justiziaren kontra,
defenditu
eginen dut
nire aitaren etxea.
Galduko ditut
aziendak,
soloak,
pinudiak;
galduko ditut
korrituak
errentak
interesak
baina nire aitaren etxea defendituko dut.
Harmak kenduko dizkidate,
eta eskuarekin defendituko dut
nire aitaren etxea;
eskuak ebakiko dizkidate
eta besoarekin defendituko dut
nire aitaren etxea;
besorik gabe
sorbaldik gabe,
bularrik gabe
utziko naute,
eta arimarekin defendituko dut
nire aitaren etxea.
Ni hilen naiz,
nire arima galduko da,
nire askazia galduko da,
baina nire aitaren etxeak
iraunen du
zutik.

I shall defend
the house of my father,
against wolves,
against draught,
against usury,
against the law,
I shall defend
the house of my father.
I shall lose
cattle,
orchards,
pine groves;
I shall lose
interest
income
dividends
but I shall defend the
house of my father.
They will take my weapons,
and with my hands I shall defend
the house of my father;
they will cut off my hands,
and with my arms I will defend
the house of my father;
They will leave me armless,
without shoulders,
without chest,
and with my soul I shall defend
the house of my father.
I shall die,
my soul will be lost,
my descendants will be lost;
but the house of my father
will remain
standing.

Gabriel Aresti, 1963

(zit. aus Mark Kulansky, The Basque History of the World, London 2001, S. 9.)

ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Diplomarbeit behandelt die *Plaza de los Fueros* (Platz zum Gedenken an die baskischen Sonderrechte) von Eduardo Chillida (1924-2002) und Luis Peña Ganchegui (1926-2009). Die beiden Basken gestalteten die ca. 5.000 m² große Platzanlage für Vitoria-Gasteiz, die Hauptstadt der Autonomen Gemeinschaft Baskenland, zwischen 1976 und 1982 im Auftrag der Provinzregierung als Denkmal für die baskischen Sonderrechte. Die zentrale Frage der Arbeit ist vor dem Hintergrund der Diskussion um Kunst im öffentlichen Raum (*site specificity*) und der Denkmaldebatte jener Zeit, mit welchen Mitteln das Werk diesem Denkmalanspruch gerecht wird und wie sich die zahlreichen Änderungen, denen der Platz in seiner mittlerweile dreißigjährigen Geschichte unterzogen wurde, dazu verhalten. Die Arbeit legt den Schwerpunkt auf Chillidas Beitrag zur Platzgestaltung und verortet das Werk in dessen Œuvre. Darin nimmt die *Plaza de los Fueros* eine außerordentliche Sonderstellung ein, da sie das einzige Werk Chillidas ist, dem die Ausrichtung auf einen praktischen Nutzen zu Grunde liegt. Außerdem formuliert Chillida hier in ungewohnt deutlicher Sprache eine unmissverständliche politische Aussage. Die beiden Platzgestalter knüpfen mit ihrem Werk in vielfältiger Weise an die Traditionen und Gepflogenheiten des Baskenlandes an und schaffen damit ein herausragendes Beispiel für ortsspezifische Kunst. Die *Plaza de los Fueros* bringt deutlicher als jedes andere Werk Chillidas die tiefe Verbundenheit des Künstlers mit seiner Heimat zum Ausdruck und kann somit als sein „baskischstes“ Werk bezeichnet werden.

Chillida gelingt es mit der *Plaza de los Fueros*, drei künstlerische Intentionen gleichberechtigt miteinander zu verbinden: Neben der Einlösung des Denkmalanspruches und dem Finalisierungscharakter des Werkes bringt er darin seine Befragung des Raumes und seine Auffassung von Raum in sublimierter Weise zum Ausdruck. Durch den Verzicht auf eindeutig lesbare Formen und die zusätzliche Anknüpfungsebene für den Betrachter durch die Benutzbarkeit erweitert Chillida in der *Plaza de los Fueros* gemeinsam mit Peña Ganchegui den Denkmalbegriff.

ABSTRACT

This thesis focuses on the *Plaza de los Fueros* (Square in remembrance of the Basque Charters) by Eduardo Chillida (1924-2002) and Luis Peña Ganchegui (1926-2009). The two Basques shaped the square of about 5,000 m² in Vitoria-Gasteiz, the capital of the Autonomous Community of the Basque Country, between 1976 and 1982, following a request from the Provincial Government to design a monument to the *Fueros*.

The central question of this thesis, taking into account the framework of discussion on public art (*site specificity*) and the discussion on monuments in those times, is how this piece of art qualifies for the demands of a monument, and how the numerous changes the square underwent in its thirty year long history relate to this question. The paper focuses on Chillida's contribution to the design of the square and locates it within his Œuvre. The *Plaza de los Fueros* has a special status within his works, being the only one that aims to achieve functionality for practical use. In addition, Chillida formulates, in an unusually clear language, a political statement that can't be misunderstood. The two artists relate in manifold ways to traditions and practices of the Basque Country and thus create an outstanding example of site-specific art. The *Plaza de los Fueros* expresses more than any other work by Chillida the artist's intense ties to his home country; it might even be called his "most Basque" piece of art.

With the *Plaza de los Fueros*, Chillida succeeds in connecting three different intentions on an equal basis: Apart from fulfilling the demands and characteristics of a monument as well as a finalizing character, he also expresses his questioning and interpretation of space in a sublime way. By abstaining from clearly readable forms and creating an additional point of contact for the viewer through the practical usability of the space, Chillida redefines with the *Plaza de los Fueros*, together with Peña Ganchegui, the idea of a monument.

LEBENS LAUF

Martina Weiss

geboren am 3. April 1984 in Bad Radkersburg

Ausbildung:

1990 – 1998	Volksschule und Hauptschule in Bad Radkersburg
1998 – 2002	BORG Bad Radkersburg (musikalischer Zweig)
09/2002 – 06/2006	IMC Fachhochschule Krems
	Tourismusmanagement und Freizeitwirtschaft - Mag. (FH)
09/2003 – 12/2003	Moscow International Higher Business School Mirbis
	Tourismusmanagement (Joint Study-Semester)
seit 10/2006	Universität Wien
	Diplomstudium Kunstgeschichte
10/2009 – 03/2010	Humboldt-Universität zu Berlin
	Kunst- und Bildgeschichte (Erasmus-Semester)

Berufliche Tätigkeiten (Auswahl):

02/2004 – 07/2004	Lacunza IH (Sprachschule), San Sebastián / Spanien
	Praktikum Marketing
10/2006 – 01/2007	Christine König Galerie, Wien
	Praktikum
02/2007 – 06/2008	Christine König Galerie, Wien
	Galerieassistentin
09/2009 – 10/2009	Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart, Berlin
	Praktikum kuratorische Abteilung
10/2010 – 11/2010	Festival MúsicaMallorca, Palma de Mallorca
	Künstlerisches Betriebsbüro
01/2011 – 11/2011	KosmosTheater, Wien
	Kommunikationsassistentin
07/2009, 07/2010	Kammermusikfest Lockenhaus, Burgenland
07/2011, 07/2012	Künstlerisches Betriebsbüro

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Ich versichere:

- dass ich die Diplomarbeit selbstständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe,
- dass ich dieses Diplomarbeitsthema bisher weder im In- noch im Ausland (einer Beurteilerin / einem Beurteiler zur Begutachtung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe und
- dass diese Arbeit mit der vom Begutachter beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Wien, am 20.12.2012