

d'Lëtzebuurger **Land**

ROLAND

Unabhängige Wochenzeitung für Politik,
Wirtschaft und Kultur

#20 64. Jahrgang 19. Mai 2017



5 453000 174663



3,50€

No more excuses

Der Staat fördert Frauen in Führungspositionen. Trotz qualifizierter Frauen und Förderprogrammen: Unternehmen zieren sich und tun sich mit Diversität schwer

De Kralowetz à Roland Jost

Il y a dix ans, la Confédération de commerce appelait la presse belge et les syndicats luxembourgeois à « ranger enfin l'affaire Kralowetz qui appartient au passé »

Musées et globalisation

Avec cette édition : un supplément de vingt pages sur les Musées, leurs collections et leur positionnement face aux populismes

Photo : Trash Picture Company / Erwin Wurm

63 Jahre d'Lëtzeburger Land mit einem Mausklick

Ein lebendiges Archiv der Zeitgeschichte

Romain Hilgert

Nächsten Monat weiht die Universität ihr Luxembourg Centre for contemporary and digital history ein, das sich auf Wunsch der Regierung mit „der Analyse sowie in der Verbreitung der luxemburgischen und europäischen Zeitgeschichte“ beschäftigen soll. Diese Woche nahm das *Lëtzeburger Land* seine völlig überarbeitete Internetseite www.land.lu in Betrieb. Sie bietet neben vielen anderen Funktionen ein Archiv der Wochenzeitung seit ihrer Gründung 1954 und damit ein einmaliges Archiv zur Luxemburger Zeitgeschichte von der Mitte des 20. Jahrhunderts bis heute, das Woche für Woche fortgesetzt wird.

Das ist die Zeit des Aufschwungs nach dem Zweiten Weltkrieg, des autoritären CSV-Staats und des Kalten Kriegs, der liberalen Rebellion der Jugend und der gesellschaftlichen Öffnung. Es ist die Zeit der Einwanderung ausländischer Arbeiter, der Grenzpendler, der Stahlkrise und des Finanzplatzes, aber auch des Streits um die Armeepolitik und den Atomreaktor, der Affären Frieden, *Bommeleëer* und der Jahrhundert-affäre. Nachzulesen sind das Aufkommen der neuen Frauenbewegung und der Tripartite, die Regierungskrisen, die Bildungsreformen und die Gründung der Universität. Zum Luxemburg, wie wir es heute kennen, gehören sozialliberale Reformkoalitionen, die Verbreitung des Umweltschutzes, der Aufbruch in der Literatur, die heimische Filmproduktion und das Museum für zeitgenössische Kunst.

All diese Entwicklungen in der Gesellschaft, der Politik, der Wirtschaft und Kultur lassen sich mit ein paar Mausklicks nachsuchen in den ausführlichen, analytischen oder kommentierenden Beiträgen des *Lëtzeburger Land*, und ihre aktuelle und künftige Entwicklung lässt sich in der Wochenzeitung weiterverfolgen. Seit das *Land* 1954 als Alternative zur Parteipresse gegründet wurde und bis zum heutigen Freitag sind 3 292 Ausgaben erschienen mit insgesamt 61 092 Sei-



d'Lëtzebuher Land vom 19. Dezember 1958 und vom 12. Mai 2017

ten und fast 400 000 Text- und Bildbeiträgen, die nun mit einer zeitlichen Verzögerung zugänglich gemacht und durchsucht werden können.

Das Abenteuer begann vor zehn Jahren mit einer Email vom 8. Mai 2007, in der sich der Geschäftsführer des *Land* bei der Direktorin der National-

bibliothek erkundigte, ob sie interessiert sei, im Rahmen einer Zusammenarbeit die ersten 50 Jahrgänge der Zeitung von 1954 bis 2004 zu digitalisieren und ins Internet zu stellen. Da es die erste digitalisierte Zeitung aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hierzulande wäre, könnte sie ein wichtiges Instrument zum Studium der Zeite-

schichte darstellen. Wenige Tage später nahm Direktorin Monique Kieffer das Angebot freudig an.

Während das *Lëtzeburger Land* auf seine Urheberrechte verzichtete, übernahm die Nationalbibliothek die Digitalisierung. Diese bewusste Entscheidung des *Land*, seine früheren Ausgaben



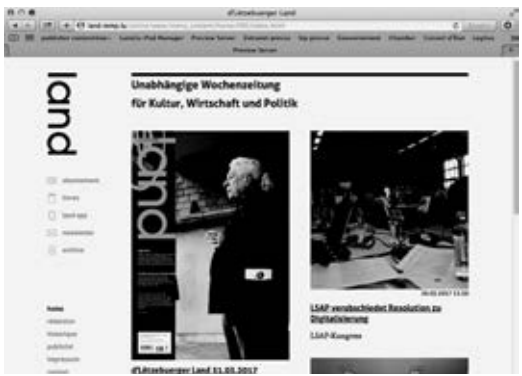
Von 1954 bis heute erschienen 3 292 Ausgaben des *Land* mit 61 092 Seiten und fast 400 000 Text- und Bildbeiträgen

gemeinsam mit einer staatlichen Einrichtung als öffentliche Dienstleistung kostenlos der Allgemeinheit im In- und Ausland zur Verfügung zu stellen, stieß auch auf Kritik, etwa von Verlagen, die eigene Artikel oder Bilder retrodigitalisieren und verkaufen wollen. Für das *Land* ging es dagegen darum, die gleichen Jahrgänge, die kostenlos in einer Bibliothek ausgeliehen werden können, auch kostenlos digital zur Verfügung zu stellen.

Die Nationalbibliothek machte zuerst eine Inventur aller Ausgaben und ließ sie dann von einer nach einer öffentlichen Ausschreibung ausgewählten Firma Seite für Seite digitalisieren. Da die Zeitung lange im Bleisatz und danach im Fotosatz gedruckt wurde, bestanden keine computerlesbare Texte. Deshalb mussten die Seiten mit Hilfe von Computerprogrammen zur *Optical character recognition* (OCR) gelesen und in Text umgewandelt werden. Wobei die Titel, Über- und Untertitel, Zwischentitel, Bildlegenden, Signaturen, Fotos, Karikaturen, Anzeigen und die oft über mehrere Seiten fortgesetzten Artikel einer Nummer oft von Hand überprüft, hierarchisiert und zusammengeführt werden mussten.

Bei durchschnittlich 6,5 Text- und Bildelementen pro Seite machte das immerhin rund 370 000 Elemente aus. Der in den ersten Jahrzehnten sehr verschachtelte Seitenaufbau und die schwungvollen Fantasieschriften überstiegen oft die Fähigkeiten der Computerprogramme und verlangten

Digitale Ergänzung zur Zeitung



Die seit dieser Woche neue Web-Seite des *Lëtzeburger Land* bietet zahlreiche Gelegenheiten zur Begegnung zwischen den Lesern und ihrer Zeitung. Über den Erscheinungsrhythmus der Wochenzeitung hinaus liefert www.land.lu nun aktuelle Nachrichten, kritische Kommentare und Nachträge zu den gedruckten Beiträgen des *Land*. Das Internet soll die Zeitung nicht ersetzen, sondern sie ergänzen.

Das *Lëtzeburger Land* sucht jedoch nicht die digitale Konkurrenz zu den fast rund um die Uhr mehr oder weniger akkurat aktualisierten Nachrichtenseiten anderer Titel, wie sie nunmehr staatlich gefördert werden. Denn es will auch im Internet dem atemlosen Journalismus die Zeit

Über den Erscheinungsrhythmus der Wochenzeitung hinaus liefert www.land.lu Nachrichten, Kommentare und Nachträge zu den gedruckten Beiträgen der Zeitung

zum Nachdenken als ultimativen Luxus für Journalisten und Leser entgegensetzen.

Diese Haltung unterstreicht die von der Firma Cross Media gestaltete, bewusst unhysterische Aufmachung. So wie das gedruckte *Land* großen Wert auf seine Fotos und sein Layout legt, so verwendet es nun im Internet mehr Illustrationen, ohne aber von der Eleganz und Dezenz der zu seinem unverkennbaren Erscheinungsbild gehörenden Schwarzweiß-Illustrationen abzurücken.

Die von der Firma Magic Moving Pixel entwickelte Web-Seite passt sich allen Bildschirmformaten, vom Handy bis zum Tisch-Computer an und ist zweisprachig: Sie wird, je nach Computer der Be-

nutzer, automatisch auf Deutsch oder Französisch angezeigt; die Sprachwahl kann aber auch mit einem Mausklick geändert werden.

Neben aktuellen Nachrichten und dem Inhaltsverzeichnis der aktuellen Ausgabe bleibt das in diesem Umfang einzigartige Archiv einer der Schwerpunkte von www.land.lu. Es ist, wie oben beschrieben, nunmehr bequem integriert, vielfältig zu durchsuchen und schnell abrufbar.

Zum Kontakt mit den Lesern gehört aber auch, dass die Zeitung mit einem wesentlich vereinfachten und übersichtlicheren Angebot über Internet bestellt, abonniert oder verschenkt werden kann. Die Bestellung kann gleich mittels Kreditkarte

oder Paypal elektronisch bezahlt werden. Neu ist, dass daneben auch die Bücher der Éditions d'Lëtzeburger Land über Internet bestellt und bezahlt werden können.

Als Ergänzung zur gedruckten Ausgabe hält das *Land* im Internet stets alle Informationen über sich selbst bereit. So werden die Mitglieder der Redaktion vorgestellt und wird die Geschichte der mehr als 60-jährigen Wochenzeitung erzählt. Ein Kontaktformular und ein Stadtplan vereinfachen die spam-freie Kontaktaufnahme mit der Redaktion und Verwaltung. Anzeigenkunden erhalten Informationen, um im *Land* Werbung zu treiben, das Impressum fasst alle Angaben zu Adressen, Telefonnummern und Bankverbindungen zusammen.

d'Lëtzeburger Land nahm diese Woche seine völlig neu gestaltete Web-Seite www.land.lu in Betrieb



Albert Borschette, Pierre Werner, Christian Calmes; Myriam Muller, Marja-Leena Junker; Gewerkschaftskundgebung; Claude Meisch, Etienne Schneider, Félix Braz, Xavier Bettel

eine Nachbesserung von Hand. Nicht minder aufwändig war ein anderer Teil der Digitalisierung: Die Nationalbibliothek und das *Lëtzebuurger Land* versuchten, sämtliche Autoren, die seit 1954 hundert Mal, Dutzende Mal oder bloß einmal Texte oder Bilder im *Land* veröffentlichten, ausfindig zu machen, anzuschreiben und um ihre Erlaubnis zu fragen, dass ihre Beiträge nicht nur in der Bibliothek, sondern auch im Internet kostenlos eingesehen werden können. Bei rund 9 000 angestellten und freien Autoren, von denen viele mit Initialen, Pseudonymen oder Homonymen zeichneten, oft verzogen, andere verstorben waren, verlangte dies eine gewaltige Detektivarbeit.

Aber das Ergebnis belohnte den einmaligen Aufwand: Ebenso wie der Verlag d'*Lëtzebuurger Land* waren auch die Autoren unisono bereit, auf einen Teil ihrer Urheberrechte zu verzichten, damit ihre Beiträge kostenlos im Internet eingesehen werden können. Als das *Land* im Dezember 2013 seinen 60. Geburtstag feierte, konnte die Nationalbibliothek das vollständige *Lëtzebuurger Land* von Januar 1954 bis Dezember 2007 auf ihre Internet-

Die *Land*-Jahrgänge von 1954 bis 2007 der Nationalbibliothek und rund 10 000 Artikel des *Land*-Archivs seit 1999 sind nun mit einer einzigen Suchfunktion zugänglich

Seite www.eluxemburgensia.lu stellen und auch von www.land.lu aus zugänglich machen.

Doch das Archiv hört keineswegs im Jahr 2007 auf. Seit 1999 betreibt das *Lëtzebuurger Land* seine Internet-Seite www.land.lu, auf der es einen Großteil

seiner Beiträge veröffentlicht. Zur Eigenart dieses Archivs gehört, dass die Beiträge auch thematisch in „Dossiers“ geordnet sind. In der Regel werden die meisten Beiträge zuerst auszugsweise und dann mit einer zeitlichen Verzögerung von zwei Wochen vollständig ins Internet gestellt.

Die zeitliche Verzögerung ist nötig, weil die Beiträge der Zeitung nicht bei ihrem Erscheinen verschenkt werden können: Eine Wochenzeitung muss an Abonnenten und Kioskkunden verkauft werden, um Gehälter, Honorare, Druck, Versand, Mieten, Büromaterial, Steuern und sonstige Unkosten zu zahlen. Unabhängigen, professionellen Journalismus, der recherchiert, analysiert und redigiert, kostet Geld. Ihn kann es, im Gegensatz zur Werbepresse und zu privaten Meinungen in sozialen Medien, nicht umsonst geben.

So kommt zu den digitalisierten Ausgaben das Internet-Archiv des *Lëtzebuurger Land* mit noch einmal fast 10 000 Artikeln aus den Jahren 1999 bis heute und wird Woche für Woche aktualisiert. Die nun neu gestaltete Internet-Seite erlaubt dem Leser einen einheitlichen Zugriff auf die digitalen *Land*-Bestände der Nationalbibliothek von 1954 bis 2007 und auf das *Land*-Archiv von 1999 bis heute und in Zukunft.

Die neue Suchmaske erlaubt eine einzige, nahtlose Volltextrecherche in beiden Archiven und zeigt alle Suchergebnisse von 1954 bis heute an. Die Ergebnisse aus den Beständen der Nationalbibliothek sind an deren Logo zu erkennen. Um die Übersichtlichkeit der Ergebnisse zu verbessern – eine Suche mit dem Stichwort „Jean-Claude Juncker“ bringt über 3 400 Ergebnisse –, können diese in der Suchmaske eingegrenzt werden, etwa mit dem Autorennamen oder der Sprache des Beitrags. Auch kann die Suche auf eine bestimmte Zeitspanne beschränkt werden. Die Recherche kann daneben nach Themengebieten oder nach dem in Quellenangaben oft zitierten Datum einer Ausgabe erfolgen. Schließlich lässt sich auswählen, ob die Suchergebnisse chronologisch oder nach Relevanz angezeigt werden. Beiträge ab 1999 werden zusammen mit einer Liste anderer Artikel zum gleichen Thema dargestellt.

Analog und digital

D'*Lëtzebuurger Land* auf Ipad

Das *Land* ist eine Zeitung und stolz darauf. Daneben ist es nicht nur auf der Web-Seite www.land.lu zugänglich, sondern auch auf Facebook, Twitter und Instagram präsent. Seit mehreren Jahren können *Land*-Abonnenten ihre Zeitung aber auch auf Ipad lesen. Die entsprechende *Land*-App wurde vor kurzem von Entwickler Tom Kremer modernisiert, sie vereinfacht die Anmeldeprozedur und die Offline-Lektüre.

Das Prinzip ist denkbar einfach: Die Leser abonnieren den Inhalt, nicht den Träger der Zeitung. Wer das *Lëtzebuurger Land* abonniert, hat Anrecht sowohl auf die Papier- als auch auf die Ipad-Ausgabe der Zeitung. Die Leser können ohne Aufpreis selbst entscheiden, wie sie das *Land* lesen wollen. Die meisten Leser entscheiden sich für beides: das Original-*Land* im Büro oder auf der Terrasse, das Ipad-*Land* im Bett oder auf Reisen.

Land-Newsletter

Wer schon vor Drucklegung den Inhalt des nächsten *Lëtzebuurger Land* kennen möchte, kann sich auf www.land.lu einschreiben und bekommt dann jede Woche kostenlos das Inhaltsverzeichnis der neusten Ausgabe gemailt.



Die Direktorin der Nationalbibliothek, Monique Kieffer, bei der Vorstellung des Digitalisierungsprojekts im Dezember 2013

Leitartikel

Feuerwerksmusik

Romain Hilgert

Vor einigen Tagen beschwerte sich die Fédération luxembourgeoise des auteurs et compositeurs (Flac) in einem offenen Brief an Kulturminister Xavier Bettel (DP) darüber, dass er für das Feuerwerk am Nationalfeiertag eine Begleitmusik von einer „im Innern eines Computers nistenden „künstlichen Intelligenz“ bestellt habe. Dies sei ein „Affront“ für alle heimischen Komponisten und eine „schallende Ohrfeige“ für die Kunschtchaffenden aller Bereiche, da die öffentlichen Aufträge selten und die Möglichkeiten der Förderung noch seltener seien.

Einige Tage später bestätigte der Kulturminister, dass die Regierung neben einem Auftrag an zwei Musiker aus Fleisch und Flut tatsächlich ein für das Vorprogramm am Nationalfeiertag gedachtes Musikstück bei einer „Luxemburger Start-up“ namens Artificial intelligence virtual artist (Aiva) bestellt habe. Mit dieser Darbietung solle gezeigt werden, dass Luxemburg „innovativ“ und eine „weltweite Referenz im Bereich neuer Technologien“ sei.

Ein halbes Jahrhundert nach Philip K. Dicks Roman *Do Androids Dream of Electric Sheep?* wirft dieser Vorfall nicht nur die Frage auf, wieso die von der Flac kritisierte

künstliche Intelligenz im Zeitalter der Geolokalisation nicht zu denselben patriotischen Gefühlen fähig sein soll wie richtige Komponisten. Er wirft auch ein neues Licht auf Arbeit und Kunst.

Schließlich hört man so gut wie nie davon, dass Arbeiter oder Angestellte öffentlich gegen die Umstände zu protestieren wagen, unter denen sie wegrationalisiert und von Montagerobotern, automatischen Kaufhauskassen oder Investitionsalgorithmen ersetzt werden. Und noch viel seltener hört man, dass ein Minister in der Öffentlichkeit dazu verständnisvoll Stellung nähme. Vielmehr hat die Regierung gerade bei dem US-amerikanischen Zukunftsforscher Jeremy Rifkin eine Studie gekauft, die erklärt, dass der technische Fortschritt eine blinde Naturgewalt sei, so dass seine Opfer, denen nichts mehr bleibt, dies in einer „sharing economy“ teilen sollen. Auch die Komponisten zweifeln nicht daran und beginnen ihren offenen Brief mit der Beteuerung, wie aufgeschlossen sie gegenüber neuen Technologien und Start-ups seien.

Doch in der Logik der Rifkin-Studie, deren Kurzfassung die liberale Koalition zu ihren wirtschafts- und sozialpolitischen Richtlinien erklärt hat, scheint die den un-

barmherzigen Gesetzen des Marktes folgende Regierung zur Einsicht gekommen zu sein, dass in der dritten Industriellen Revolution Roboter die Arbeit auch jener Beamten und Selbstständigen besser und billiger erledigen, die Thomas Bernard „katholische Staatskünstler“ nannte. Wo sie bisher bei dem um die Neue Brücke versammelten Staatsvolk für die enge Heimat, den etwas miefigen Thron und Altar warben, soll bald ein vielleicht Händel 2.0 getaufter Computer in den gleichen Tönen weltweit für die Zukunftsgewandtheit und technische Überlegenheit des Investitionsstandorts, seiner Tier-4-Data-Center und flinken Glasfasernetze werben.

Auch wenn die aufgebrauchten Komponisten künftig auf den einen oder anderen staatlichen Auftrag verzichten müssten, könnte die vom liberalen Kulturminister auf einen neuen Höhepunkt zugetriebene Entkünstung der Kunst neue Perspektiven eröffnen. Statt eines dekorativen und unterhaltenden Kunsthandwerks, dessen Industrialisierung nach Ansicht der Regierung erfolgreicher von Robotern übernommen wird, könnten sie sich einer Kunst widmen, die eine Autonomie als „Kraft zur Reflexion, zur Selbstbestimmung, zum Nicht-Mitmachen“ anstrebt, von dem der Montagearbeiter, die Kassiererin und der Investitionsberater kaum zu träumen wagen.

Während ihrer Vollversammlung am Mittwoch gab die Saliariatskammer ein deutlich negatives Gutachten zum Gesetzentwurf über die Reform des garantierten Mindesteinkommens (RMG) ab. Denn das neue Prinzip der „Aktivierung“ und Immunisierung von Einkommensteilen führe zu neuen Ungerechtigkeiten. Die Berufskammer rechnet beispielsweise vor, dass nach den geplanten Regeln eine alleinziehende Mindestlohnbezieherin am Monatsende keinen Euro mehr hat, wenn sie von Teilzeit- zu Vollzeitarbeit wechselt. Ein alleinstehender Mindestlohnbezieher, der teilzeit arbeitet, verlöre durch den neuen Revis sogar 170 Euro im Monat. rh.

Patrick Galbats

blog

Personalien

Personalien

Politik

Bildung

Gesellschaft

Gesellschaft

Xavier Bettel,

Premierminister (DP), läuft Gefahr, mit der von ihm durchgesetzten Gründung eines Comité de la mémoire de la deuxième guerre mondiale Schiffbruch zu erleiden. Das Komitee wurde vor einem halben Jahr zusammen mit dem Luxembourg Centre for Contemporary and Digital History gegründet und wird politisch etwas einseitig von einem Verwaltungsratsmitglied und zwei ehemaligen Journalisten des *Luxemburger Wort* geleitet. Nach einer stürmischen Debatte, ob das Komitee nicht bloß Opfer, sondern auch Täter vereinige und ob die Zwangsrekrutiertenföderation auch freiwillige Wehrmachtsoldaten vertrete, wirft das Consistoire israélite Zwangsrekrutiertenpräsident Erny Lamborelle in einer Erklärung vor, „die jüdische Gemeinschaft angegriffen und verleumdet“ zu haben. rh.

Romain Adam,

LSAP-Bürgermeister von Kopstal, kündigte in einem Rundschreiben an alle Haushalte der Gemeinde an, dass er zwar an den Gemeindevahlen im Oktober teilnehmen werde, aber weder Bürgermeister, noch Schöffe werden wolle. In Kopstal, wo seit 2005 nach dem Verhältniswahlrecht gewählt wird, kandidieren die LSAP-Mitglieder schamhaft unter dem Namen „Är Equipe“, was die CSV seither zu der Behauptung veranlasst, sie sei die einzige Partei, die landesweit in allen Proporzgemeinden Listen aufstelle. rh.

Pierre Gramegna,

Finanzminister (DP), berichtete dem parlamentarischen Haushaltsausschuss davon, dass die Staatsfinanzen sich auch im ersten Trimester 2017 besser entwickelten, als vorhergesehen. Gegenüber der Vergleichsperiode des Vorjahrs seien die Einnahmen aus dem elektronischen Handel um 68 Prozent gefallen, während die Abonnementtaxe 2,8 Prozent mehr einbrachte. Die Funktionskosten seien um 2,9 Prozent gesunken und die Investitionsausgaben unverändert geblieben. rh.

Sam Tanson,

Stadtschöffin und Staatsrätin, ist zusammen mit Gemeinderat François Benoy Spitzenkandidatin der Grünen bei den Gemeindevahlen in der Hauptstadt. Schöffin Viviane Loschetter, die inzwischen die grüne Fraktionsvorsitzende im Parlament ist, kandidiert, wie angekündigt, nicht mehr. Zu den Kandidaten gehört die ehemalige Bürgermeisterin von Weiler-zum-Turm, Tilly Metz, die für die CSV/LSAP-Regierung eine wenig erfolgreiche *Cellule indépendante fusions communales* geleitet hatte. rh.

Das Wort der Bürgermeisterin



Nach einem außerordentlichen Parteitag am Samstag in Differdingen, bei dem sich die Grünen in *Pep talk* für die Gemeindevahlen übten, hält die Demokratische Partei am Sonntag auf dem Limpertsberg ihren ordentlichen Kongress ab. Auf der Tagesordnung stehen neben einer Ansprache von Premier Xavier Bettel und vor allem der hauptstädtischen Bürgermeisterin Lydie Polfer die Rechenschaftsberichte der DP-Unterorganisationen und Neuwahlen jener Mitglieder des *Comité directeur*, die nicht zur Parteispitze gehören. rh.

Niedrige Wahlbeteiligung

Unangetastet nennt die FGFC ihren Einfluss bei den am Freitag erfolgten Betriebsratswahlen in 36 Gemeinden und Syndikaten, weil sie 83 von 96 Sitze erhalten hat. In der Stadt Luxemburg verloren FNCTTFEL und LCGB je einen Sitz, in Esch-Alzette änderte das Verhältnis nicht. Beim Bussyndikat Tice verlor die FGFC einen Sitz und ist nun so stark wie der Landesverband. Die vielerorts drastisch gefallene Wahlbeteiligung hatte die FGFC schon im Vorfeld darauf zurückgeführt, dass die Wahlzettel per Einschreiben zugestellt werden. rh.

Kam, sprach, siegte nicht

Nicht nur, dass Erziehungsminister Claude Meisch (DP) zur *Journée des langues* der Sekundarschule in Walferdingen am Dienstag zu spät kam, wo er ausführlich über seine Pläne zur Sprachförderung sprach – er überzog zudem. Allerdings redete Meisch nicht über den Teil, der die anwesenden Sekundarschullehrer am meisten interessierte und über den bisher wenig bekannt ist, den Sprachenunterricht auf der Sekundarstufe. Dafür um so länger über Änderungen, die *Précoce, Préscolaire* und Grundschule betreffen, die aber weitgehend bekannt sind (*d’Land* vom 17.3.2017). ik

Junglehrer am Limit

Dass angehende Grundschullehrer künftig nur einmal pro Woche zum Weiterbildungszentrum Ifen für ihren dreijährigen *Stage* fahren müssen, Kurse an freien Nachmittagen abgehalten und Samstage die Ausnahme bleiben sollen, begrüßt die Lehrergewerkschaft SNE. Die Änderungen hatte Minister Claude Meisch angekündigt, nachdem *Stagiaires* über Überlastung durch den neuen *Stage* geklagt hatten. Auch sollen Kurse öfters und auch schon vor der *Rentrée* starten, was der SNE aber skeptisch bewertet. Besonders zu schaffen macht den Junglehrern die Tatsache, dass sie nach vierjährigem Studium theoretisch an den Prüfungen im *Stage* scheitern könnten. Die Erfolgsquote bei den 182 Anwärtern dieses Jahr liegt laut Ministerium bei 90 Prozent. Die kleinere Gewerkschaft SEW hatte im März gefordert, die Kurse zu stoppen und den *Stage* grundsätzlich neu auszurichten. ik

Aus Petra wird Peter

Die Transsexuellenvereinigung Intersex & Transgender Luxembourg asbl begrüßt den Gesetzentwurf, den der grüne Justizminister Félix Braz mit einiger Verspätung am Mittwoch vorstellte. Er sieht vor, dass trans- und intersexuelle Menschen künftig ihr Geschlecht und ihren Namen mit einem Antrag beim Justizministerium ändern können. Dort werde dann lediglich die Identität des Antragstellers überprüft. Die von Betroffenen und von Menschenrechtlern viel kritisierte Pflicht, die Geschlechtsänderung psychologisch oder gar medizinisch vor Gericht nachweisen zu müssen, wie das in der Vergangenheit wegen fehlender Rechtsgrundlage der Fall war und das de facto zum Zwang führte, sich einer Geschlechtsoperation unterziehen zu müssen, würde somit entfallen. Die CSV hatte einen eigenen, allerdings weniger weitreichenden Gesetzesvorschlag vorgelegt (*d’Land*, 21.4.). ik

Plauderstunde

Enttäuscht kehrt der Cercle de coopération des associations laïques von den dreistündigen Versammlungen zurück, mit denen die Lehrer auf die für Herbst geplanten Kurse „vie et société“ in den Grundschulen vorbereitet werden. Der Ersatz für den Religionsunterricht drohe nämlich ohne Referenzdisziplin zu einem „Sammelsurium“ und zu improvisiertem „Geplauder“ zu werden. rh.

Kriegsschauplatz



Der Erste Weltkrieg ist noch nicht vorüber: Zu den ersten mutigen Sparschritten von DP, LSAP und Grünen gehörte 2014 die Annullierung durch die glücklose Kulturministerin Maggy Nagel (DP) einer geplanten Ausstellung über den *Véierzengter Krich*. Nun schießt der ehemalige CSV-Präsident Michel Wolter zurück und lädt am Mittwoch als Bürgermeister von Käerjeng in die Hall 76 zur Eröffnung der Ausstellung *Lëtzebuerg an den Eischte Weltkrich*. Was die Regierung nicht kann, kann er schon lange. rh.

Nachträge

2016 regelte die Abgeordnetenversammlung durch Änderung von Verfassungsartikel 32(3) die reglementarischen Zuständigkeiten (*d’Land*, 12.5.), nicht aber den Ausnahmezustand, der in den kommenden Wochen in Artikel 32(4) geklärt werden soll. – Wegen der technischen Probleme rund um die Übertragung der Rede zur Lage der Nation wurde die Parlamentssitzung zum Gesetzentwurf über die *Maison de l’orientation* kurzfristig abgesagt (*d’Land*, 28.4.). Die Positionen der CSV hatte das *Land* in einem Vorabgespräch erfragt.



Frauen beim mittlerweile neunten Treffen des Female Board Pool in Luxemburg (links im Bild: Koordinatorin Rita Knott). Ziel: Expertise sammeln, sich (noch) besser vernetzen, um die gläserne Decke endlich zu durchbrechen

Der Staat fördert Frauen in Führungspositionen. Trotz hochqualifizierter Frauen und Förderprogrammen: Unternehmen zieren sich und tun sich mit Diversität weiterhin schwer

Ines Kurschat

Rund 40 Frauen und eine Hand voll Männer hatten sich am vorvergangenen Montagnachmittag im Hotel Parc Alvisse in Luxemburg-Dommeldingen eingefunden. Über zwei Tage sollte sich das Treffen der Mitglieder der Initiative Female Board Pool erstrecken. Thema des mittlerweile neunten Treffens der 2011 gegründeten Initiative, die den Frauenanteil in den Verwaltungsräten von Unternehmen fördern will: Wie kann frau Unternehmen auf sich und ihre Stärken aufmerksam machen? Wie sich vernetzen, um zu wissen, dass eine interessante Stelle frei wird?

„Viele Frauen sind so sozialisiert, dass sie Hemmungen haben, ihre Leistungen und Vorzüge anzupreisen. Sie finden das unmoralisch, obwohl sie hochqualifiziert sind und exzellente Lebensläufe vorweisen“, versucht Rita Knott eine Erklärung für die Hürden, von der Frauen auf der Tagung berichteten. Die ehemalige Bankerin koordiniert den Female Board Pool; das Konzept hat sie aus der Schweiz mitgebracht, wo die Idee 2005 in Zusammenarbeit mit der Universität Sankt Gallen ihren Anfang nahm. Mittlerweile gibt es Ableger in Luxemburg, Deutschland und Belgien.

Erklärtes Ziel: Mit Schulungen und Experten-Workshops sowie einer Datenbank die Kompetenzen von Frauen zu fördern, um sie auf die künftige Rolle als Mitglied eines Verwaltungsrats vorzubereiten und so die Diversität in den Unternehmen zu erhöhen. In der Luxemburger Privatwirtschaft waren laut einer vom Chancengleichheitsministerium angeforderten Studie des Luxembourg Institute of Socio-Economic Research in Esch-Belval, 2015 nur 23 Prozent der Mitglieder von Verwaltungsräten Frauen, obwohl ihr Anteil in den Unternehmen insgesamt bei 39 Prozent liegt.

Was mit rund 100 Frauen in Luxemburg startete, ist inzwischen auf 540 Mitglieder angewachsen. „Wir bieten eine Bandbreite von Profilen, die aus unterschiedlichsten Bereichen der Wirtschaft kommen“, sagt Rita Knott, die die Datenbank leitet. Darunter Versicherungen, Fonds und Banken, aber auch Anwaltskanzleien, Wissenschaftseinrichtungen, staatliche Organisationen. Unternehmen, die Kandidatinnen für ihre Verwaltungsräte suchen, können kostenlos mit ihr Kontakt aufnehmen und bekommen dann Beratung und Unterstützung bei der Kandidatinnensuche. Matching heißt das Verfahren, in dem die Bedürfnisse des Unternehmens mit den Profilen der Datenbank abgeglichen werden. Das klappt in der Regel sehr gut – würde es nur mehr nachgefragt. Denn obwohl über 100 Profile verschickt wurden, Anfragen von Firmenseite gab es bisher nur 16.

Damit steht fünf Jahre nach dem offiziellen Startschuss der Datenbank fest: Das Argument, qualifizierte und gewillte Frauen seien nicht zu finden,

In der Regierung ist die verpflichtende Frauenquote für Privatunternehmen inzwischen kein prinzipielles Tabu mehr, auch nicht beim blauen Koalitionär

zieht nicht (mehr). Obschon Frauen Männer bei den Bildungsabschlüssen überholt haben (rund 65 Prozent der Uni-Absolventen in Luxemburg sind weiblich) und immer mehr Frauen auf langjährige Berufserfahrung schauen können und gezielt Karriereplanung betreiben, bleiben sie auf Entscheidungsebene deutlich unterrepräsentiert. Sogar wenn die Unternehmen gratis Hilfe angeboten bekommen – irgendwie will der Funke nicht recht überspringen.

Das mag auch daran liegen, dass das Female Board Pool bisher kaum Werbung nach außen betreibt. Rita Knotts Arbeit besteht vor allem darin, hinter den Kulissen Kontakte mit Unternehmensverbänden, Berufskammern, Ministerien und anderen Entscheidungsträgern zu knüpfen. Auch die Mitglieder tragen in Multiplikator-Manier dazu bei, die Initiative weiterzutragen.

Michel Wurth, Präsident der Handelskammer und der Unternehmervereinigung UEL, hat auf *Land-Nachfrage* vom Frauen-Pool noch nichts gehört, begrüßt ihn aber. Robert Dennewald, über zehn Jahre Vizepräsident der Handelskammer und bis 2015 Präsident der Industriellenföderation Fédil, lobt das Netzwerk mit der Datenbank als „formidable Initiative“, die „noch Zeit braucht, um sich herumzusprechen und zum Tragen zu kommen“. Gefragt, ob er selbst – Dennewald ist Chef von Eurobeton und sitzt überdies in mehreren Aufsichtsräten – vom Angebot des Female Board Pool Gebrauch gemacht habe, verneint der Unternehmer, der auch als Mentor tätig ist: Diversität sei oft „nur ein Kriterium neben anderen“. Auch seien insbesondere Familienbetriebe bei der Besetzung freier Posten im Verwaltungsräten erfahrungsgemäß „ganz vorsichtig“. Eine Politikerin, die ihren Namen nicht in der Zeitung lesen will und in der Vergangenheit wiederholt Frauen für Verwaltungsräte vorgeschlagen hat, sieht das Problem teils auf Frauenseite: Auf ein

Mandat angesprochen, hätte manch Frau zögerlich reagiert und bezweifelt, sie sei ausreichend qualifiziert. „Das würde ein Mann so nie sagen“, ist die Politikerin überzeugt, „die sind meistens sicher, dass sie es können. Egal, ob das stimmt oder nicht.“

Nachvollziehbare Gründe für die Zurückhaltung der Unternehmen zu finden (die nicht nur in Luxemburg zu beobachten ist), fällt schwer. Unternehmerverbände sperren sich unter Verweis auf die Unternehmerfreiheit gegen gesetzliche Quoten und beharren auf freiwilligem Engagement. Wenn aber wirklich Qualifikation und Eignung im Fokus der Postenvergabe stehen, ist kaum zu erklären, warum der Aufstieg von Frauen so langsam vorangeht. In der Schweiz versuchen Martin Hilb und Doris Aebi, die ebenfalls zum Leitungsteam des dortigen Female Board Pool zählt und zudem eine eigene, geschlechterneutrale Rekrutierungsagentur leitet, seit Januar einen neuen Weg zu gehen: Sie legen bei Unternehmeranfragen Kandidaturen aus beiden Pools, also männliche und weibliche vor, in der Hoffnung, so den Bewerberkreis und das Blickfeld der Unternehmen zu erweitern. Der Schweizerische Arbeitgeberverband veröffentlichte 2015 eine Broschüre mit 400 Frauenporträts: alles hochkarätige Profile, darunter solche, die bereits in mehreren Verwaltungsräten ihre Frau stehen.

Doch 16 Anfragen hierzulande bleiben eine bemerkenswert niedrige Zahl, weil schon die öffentlichen Unternehmen 865 Mandate auf sich vereinen: bei 518 von ihnen kann der Staat selbst über die Besetzung bestimmen. So dass sich die Frage aufdrängt, ob der Staat, der die Pool-Initiative per Konvention unterstützt, und die Ministerien überhaupt das Angebot nutzen. Schließlich ist die Förderung von Frauen in Verwaltungsräten in Unternehmen, in denen staatliche Vertreter sitzen, erklärtes Ziel der DP-LSAP-Grüne-Regierung. Bis 2019 solle der Frauenanteil auf 40 Prozent steigen, hatte Wirtschaftsminister Etienne Schneider auf einer gemeinsamen Pressekonferenz mit Chancengleichheitsministerin Lydia Mutsch (beide LSAP) im April 2015 versprochen.

Laut einer Zwischenbilanz im September 2016 war der Frauenanteil zwischen Januar 2015 und Juni 2016 von 21,75 auf 25,66 Prozent gestiegen. Inzwischen liegt der Anteil von Frauen in Verwaltungsräten, in denen der Staat vertreten ist, bei rund 33 Prozent, das ist, verglichen mit vor 2,5 Jahren, ein Zuwachs von fünf Prozent. „Wir werden die 40 Prozent vielleicht nicht punktgenau erreichen“, räumt Lydia Mutsch im *Land-Gespräch* ein. Trotzdem ist die Chancengleichheitsministerin optimistisch, dass die Regierung ihre Hausaufgaben macht. Zum einen sei der Anteil von Frauen in Führungspositionen „in jedem Regierungsrat, wo eine Stellenbesetzung ansteht, Thema“. Und zwar nicht als Punkt Divers unter ferner liefen,

sondern als ordentlicher Punkt der Tagesordnung, der systematisch geprüft und dokumentiert werde: Minister, in deren Ressort Stellen in Verwaltungsräten oder andere Entscheidungsstellen zu vergeben sind, sind angehalten, zu analysieren, wie es um den Frauenanteil im besagten Gremium steht und welche Schritte unternommen werden, um ihn gegebenenfalls zu verbessern. Im Januar veröffentlichten Finanz- und Wirtschaftsministerium gemeinsam eine Übersicht über alle staatlichen Beteiligungen und schlüsselten zudem die Besetzung der Verwaltungsräte auf, darunter die *Spuerkees*, Luxair, der nationale Forschungsfonds oder öffentliche Kultureinrichtungen wie die Rockhal. Premierminister Xavier Bettel (DP) und seinem Vize Etienne Schneider sei, das beteuern Regierungsmitglieder aller drei Parteien, die Förderung von Frauen ein echtes Anliegen.

Zudem werden die internen Prozeduren für die Stellenbesetzungen überdacht: Um im Vorfeld besser nach geeigneten Profilen suchen zu können, sollen künftig frei werdende Stellen, frühzeitig gemeldet werden. Um das Monitoring kümmert sich das Wirtschaftsministerium. Außerdem sind Ministerien angehalten, systematisch Gemeinden, Arbeitnehmervertreter, Berufskammern, Aktionäre anzuschreiben, wenn es um Postenbesetzungen geht. Dazu wurde ein Standardbrief entwickelt, in dem die Regierung ihren Willen bekräftigt, sich für mehr Frauen in Führungspositionen einzusetzen und ihre Partner bittet, doch mitzumachen.

Dass es dennoch oft hakt, dafür gibt es gewichtige strukturelle Gründe: Verantwortlich für die staatlichen Vertreter/innen (und ihre Performance), die er oder sie in die Gremien sendet, ist der/die jeweils zuständige Minister/in. Da es in Verwaltungsräten neben der Aufsicht um strategische Entscheidungen geht, ist Loyalität zentral. Dazu braucht es gewachsenes Vertrauen, weshalb unabhängige Kandidatinnen, wie sie vom Female Board Pool vermittelt werden können, tendenziell eher schlechtere Karten haben. Zudem gelten lukrative oder prestigiose Posten als Anerkennung für Geleistetes. In vielen Verwaltungen sitzen Männer an der Spitze, was die oft beobachtete Häufung von Verwaltungsratsposten zumindest teilweise erklärt. Vor dem sogenannten „Ämter-Kumul“ sind auch nachrückende Frauen nicht gefeit: Solange nicht im gleichen Maße kompetente Frauen nachkommen, ist die Auswahl begrenzt. Da unterscheiden sich staatlich geführte Einrichtungen nicht von Privatunternehmen.

Doch selbst dort, bei den schwerer zu erreichenden Privatunternehmen, sieht Lydia Mutsch langsam einen Mentalitätswechsel: Auch wenn die blau-rot-grüne Regierung keine Quoten auf den Weg gebracht hat (die DP war dagegen), die Diskussion um

Frauen in Führungspositionen sei nicht zu stoppen, so Mutsch. Allmählich spreche sich herum, dass Unternehmen, die sich für Diversität einsetzen, dabei gewinnen. Die bessere Performanz von Firmen mit mehr Diversität und familienfreundlichen Arbeitszeiten war zentrales Argument der ehemaligen EU-Kommissarin Viviane Reding gewesen, um laut über eine verpflichtende Quote von 40 Prozent für börsennotierte Unternehmen nachzudenken. EU-Kommissionspräsident Jean-Claude Juncker scheint das aber weniger ein Anliegen zu sein, oder, wie Mutsch es ausdrückt: Sie könnte sich „mehr vorstellen“. Die Chancengleichheitsministerin sucht derzeit gemeinsam mit Wirtschafts-Staatssekretärin Francine Closener, und Professor Martin Hilb von der Uni Sankt Gallen, nach Möglichkeiten, diesen Zusammenhang mit konkreten Beispielen zu belegen. Unter Closener wurde zudem die Netzwerk-Plattform *Équilibre* ins Leben gerufen, die Klein- und Mittelunternehmen für die Thematik familienfreundlicher Arbeitszeiten und Frauenförderung gewinnen will. „Die Wettbewerbsfähigkeit von Unternehmen, ihre Fähigkeit, hochqualifiziertes Personal zu gewinnen und zu halten, hängt auch davon ab, wie sie die Arbeitszeiten gestalten und wie gut sie die Bedürfnisse ihrer Mitarbeiter kennen und berücksichtigen“, so die Staatssekretärin.

Wenn es aber mit dem Zuckerstück nicht gelingt, bleibt am Ende nur die Peitsche. Obschon in Luxemburg nicht viele Unternehmen von einer gesetzlichen Quote, wie Reding sie sich vorgestellt hatte, betroffen wären, weil nur wenige börsennotiert sind: In der Regierung ist die verpflichtende Frauenquote für Privatunternehmen inzwischen kein prinzipielles Tabu mehr, auch nicht beim blauen Koalitionär. „Wir können keine 100 Jahre warten. Als Übergangsinstrument hat die Quote ihre Berechtigung“, sagt Lydia Mutsch, die sich selbst noch keine abschließende Meinung dazu gebildet haben will. Rita Knott, früher dezidiert gegen eine Quote, sieht das Thema heute ebenfalls differenzierter und zitiert Viviane Reding: „Ich mag die Quote nicht, aber ich mag die Wirkung, die die Quote erzielt.“

Noch ist die Schonfrist für die Privatwirtschaft nicht abgelaufen, um selbst doch noch den Beweis zu erbringen, dass die gläserne Decke der Vergangenheit angehört und es keine Quoten braucht. An einer kleinen Stellschraube hat die Regierung dennoch gedreht, um den Druck auf die Unternehmen zu erhöhen: Nach dem Lohnungleichheitsgesetz, dessen Entwurf seit Oktober im Parlament liegt, wä- ren Firmen, die von staatlichen Subventionen im Rahmen der sogenannten *actions positives* profitieren wollen, künftig verpflichtet, Rechenschaft auch über die Repräsentanz von Frauen in ihren Chefetagen abzulegen. Die Teilnahme ist allerdings freiwillig.

No more excuses

Deutschland

Quot erat demonstrandum

Martin Theobald, Berlin

An einem launigen Montagmorgen kursiert ein Foto in der deutschen Hauptstadt. Es zeigt einen flüchtigen Blick in das Innere des Dienstwagens von Hannelore Kraft, der scheidenden Ministerpräsidentin von Nordrhein-Westfalen. Dort hängen über der Kopfstütze Schals verschiedener Fußballvereine aus NRW, die Kraft je nach Einsatzort, Publikum und Farbkombination der übrigen Kleidung tragen konnte. So baumeln im Wagen der Ministerpräsidentin

die Fan-Accessoires der erbitterten Konkurrenten Borussia Mönchengladbach und 1. FC Köln in seltener Eintracht. Ein treffenderes Symbolbild für Austauschbarkeit und Inhaltslosigkeit gibt es kaum. Je nachdem, welcher Verein spielt, dessen Schal flattert im Wind. Aus Kalkül. Nicht mit Herzblut.

Chronistenpflicht: Die bisher regierenden Sozialdemokraten und Grünen haben die Landtagswahlen in



Sah sich als volksnäher, als sie ist: Hannelore Kraft, SPD, bei den Landtagswahlen in Nordrhein-Westfalen als Ministerpräsidentin abgewählt

Größer wiegt die Veränderung, dass das Links-Rechts-Schema-Denken überwunden ist. Weniger seitens der Wähler, mehr durch Parteien und Politiker

eine Meinungsäußerung sein mag. Der Wähler kann sich nicht einmal enthalten, er kann der Wahl nur fernbleiben. Ein Wahlergebnis ist nicht richtig oder falsch, sondern es ist das Ergebnis, wenn man den Souverän in einem Gemeinwesen bittet abzustimmen. Wenn das Ergebnis einer Wahl nicht den Wünschen und Vorstellungen von selbst ernannten Demokratiebewahrern entspricht, dann ist dies kein Versagen des Wahlvolks. Und auf der anderen Seite auch kein Versagen der Politik an sich.

Dies rührt aus einem großen Missverständnis: Parteien geben Wählern im Kampf um Amt und Posten stets Maximalversprechen, wohlwissend, dass diese in den Verhandlungen zur Machtbildung weich geschliffen, wenn nicht sogar über Bord geworfen werden. Wahlversprechen sind Verhandlungsmasse in der Regierungsbildung, eine kurzlebige Ware, mit denen die politische Klasse handelt. Sonst nichts. Wähler hingegen gehen davon aus, dass sie eine Partei wählen, damit Versprechen umgesetzt und politische wie gesellschaftliche Ziele erreicht werden.

Es ist ein Missverständnis der Demokratie westlicher Prägung, die zum Status der Postdemokratie führte, wie der Brite Colin Crouch es beschrieb. Das ist „ein Gemeinwesen, in dem zwar nach wie vor Wahlen abgehalten werden“, beschrieb der Soziologe vor mehr als zehn Jahren, „in dem allerdings konkurrierende Teams professioneller PR-Experten die öffentliche Debatte während der Wahlkämpfe so stark kontrollieren, dass sie zu einem reinen Spektakel verkommt, bei dem man nur über eine Reihe von Problemen diskutiert, die die Experten zuvor ausgewählt haben“.

Im letzten Punkt jedoch irrt Crouch. Es ist sehr wohl die persönliche, individuelle Lebenslage, die das Wählerverhalten beeinflusst. Diese wird nicht durch Themen bestimmt, die von Marketingexperten zuvor festgelegt werden, sondern durch Ängste und durch Bedrohungen des eigenen Lebensstils (egal, ob begründet oder nicht), sei es durch Verlust des sozialen Status, der ökonomischen Lebensbasis oder dem Wunsch nach absoluter Sicherheit. Dies mag das Zeichen einer Post-Postdemokratie sein, in der nicht Themen die Agenda bestimmen, sondern Ängste geschürt werden durch vermeintliche Fakten, dupliziert durch die Medien, potenziert durch die sozialen Netzwerke. Ein weiteres Wesen der Post-Postdemokratie ist es, dass sich Parteien überflüssig machen, wenn es einem Menschen gelingt, ganz ohne Apparat Regierungschef oder Staatspräsident zu werden, in dem er sich nach jeweiligen Thema Mehrheiten zusammensucht und zusammenstellt. Dies mag mühsamer zu sein, käme aber dem ursprünglichen Begriff der Demokratie wieder sehr viel näher.

Après les Présidentielles en France

Ruptures en trompe l’oeil

Emmanuel Defouloy, Paris

« Pour que tout reste comme avant, il faut que tout change ». Cette célébrisime morale du *Guépard*, l’unique roman de l’aristocrate italien Giuseppe Tomasi de Lampedusa, paru en 1958, pourrait bien trouver une nouvelle confirmation dans les tous premiers jours d’Emmanuel Macron à la tête de la République française.

Dans un geste de rupture au moins apparente, le président venu d’un gouvernement socialiste a nommé comme Premier ministre un homme de droite. Edouard Philippe, 46 ans, aussi longiligne et aujourd’hui barbu qu’il est méconnu du grand public, n’a certes pas un profil de droite classique, avec un grand-père et un arrière-grand-père dockers, deux années passées au PS chez les rocardiens et une aversion pour le « sectarisme partisan ». Mais il n’en est pas moins de droite : maire du Havre depuis 2010 et député depuis 2012, il a bien été élu dans la grande ville portuaire sous les couleurs du parti Les Républicains, l’ex-UMP. En témoigne un rafraîchissant documentaire que lui a consacré un ami de longue date, ancré lui à gauche, et intitulé *Mon pote de droite*. Or jamais un président issu de la gauche n’avait nommé à Matignon, sous la V^e République, un homme de droite.

Le nouveau locataire de l’Elysée, qui s’était dit « ni de droite ni de gauche » pendant la campagne, a clairement en tête de scinder Les Républicains

Il faut dire que le nouveau locataire de l’Elysée, qui s’était dit « ni de droite ni de gauche » pendant la campagne, a clairement en tête de scinder Les Républicains, après avoir pratiquement réussi avec le PS, dans l’optique des élections législatives des 11 et 18 juin. Déjà, une vingtaine d’élus de la droite et du centre ont appelé leurs formations à « répondre à la main tendue » par l’Elysée et plusieurs personnalités de droite ont été nommées dans le gouvernement d’Edouard Philippe, à côté de socialistes et de centristes. À ce dépassement du clivage droite-gauche vient s’ajouter une forte volonté de renouvellement de la part de La République en marche, le mouvement d’Emmanuel Macron : sur les 428 premiers candidats désignés pour les législatives, 95 pour cent ne sont pas des élus sortants et la moitié vient de la « société civile ».

Mais si donc ce grand chamboule-tout s’affichait comme tel pour qu’en réalité rien ne change ? Car au-delà des têtes, les premiers gestes du juvénile président ont été d’une confondante continuité. Au premier jour, la passation des pouvoirs avec François Hollande ? La monarchie républicaine dans tout son classicisme. Au deuxième jour, le voyage à Berlin pour rencontrer Angela Merkel (qui en est, au passage, à son quatrième président français) ? C’était déjà le premier voyage de ses prédécesseurs Nicolas Sarkozy puis François Hollande. Le CV d’Edouard Philippe ? Un concentré de grandes écoles (Sciences Po, l’ENA) et de grandes entreprises françaises (le groupe nucléaire Areva, de 2007 à 2010). Quant au paysage social, là non plus rien ou presque n’a changé : cinq jours à peine après l’élection d’Emmanuel Macron, des ouvriers du sous-traitant automobile GM&S, dans La Creuse, au centre du pays, ont manifesté leur détresse en détruisant certains outils de travail et en menaçant de faire sauter des bâtiments de leur usine avec des bonbonnes de gaz, pour tenter d’éviter une liquidation qui semble imminente.

Car dans la réalité, l’événement politique de 2017 qu’est l’élection d’Emmanuel Macron n’a pas transcendé les clivages sociaux, comme ce dernier le revendique, elle les accentués. Elle va accoucher d’une recomposition qui avait été annoncée par plusieurs observateurs comme le politologue Jérôme Sainte-Marie ou le géographe Christophe Guilluy : d’un côté un « bloc élitaire » qui va du PS à la droite modérée, l’alliance des bourgeoisies de gauche et de droite ; de l’autre un « souverainisme populaire » qui se partage entre l’abstention, le Front national et La France insoumise. Le FN a eu beau jeu de dénoncer de longue date « l’UMPS », il est désormais quasiment réalité. Ce n’est plus le clivage politique classique qui l’emporte, c’est au contraire un clivage social (diplômes, revenus, professions, géographie de l’habitat) qui désormais prime.

Et cette fracture béante est potentiellement dangereuse, car la volonté macroniste de poursuivre la casse du droit du travail et des protections contre les licenciements n’aboutira, selon l’ex-ministre grec des Finances Yanis Varoufakis, qu’à « redistribuer la misère entre les travailleurs français ». Or, dans un pays de tradition égalitaire comme la France, paupérisation et précarisation accrues vont vraisemblablement s’accompagner de tensions croissantes.

NRW und eine Woche zuvor in Schleswig-Holstein verloren. Und zwar krachend. Gründe für die Wahlniederlage sind einerseits in Düsseldorf wie Kiel hausgemacht, andererseits hat auch das bundespolitische Personal beider Parteien dazu beigetragen. Martin Schulz, Kanzlerkandidat der SPD und einst als Mister-100-Prozent gefeiert, war schlichtweg unsichtbar – sowohl persönlich als auch thematisch. Er glaubte doch tatsächlich mit der Zauberformel „Gerechtigkeit“ die Wähler beeindrucken zu können, ohne erklären zu müssen oder zu können, was er mit dieser Gerechtigkeit meint, wo genau es Gerechtigkeitslücken gibt und wie diese auszufüllen sind. Ein Schlagwort allein reichte eben nicht. Es fehlten ein Programm und die dazu gehörende gesellschaftliche Vision. Vor allen Dingen fehlte die Erklärung, warum es in den letzten vier Jahren, in denen die SPD in Berlin, in Kiel wie auch in Düsseldorf die Regierung stellte, zu so viel Ungerechtigkeit kommen konnte.

Es ist eine Vollbremsung für die deutsche Sozialdemokratie. Oder: Wer hoch klettert, kann tief fallen. Die Partei erlebt, wie schnell Abneigung und Zuneigung wechseln können. „Es ist ein Kennzeichen der webgestützten Moderne, dass Wähler magnetisch angezogen werden“, so die *Süddeutsche Zeitung* am Tag nach der Wahl, „dass Wähler magnetisch angezogen werden vom Spektakel, das um Personen und Parteien gemacht wird; die Wähler sind aber auch schnell wieder gelangweilt.“ Aber das ist nur eine Facette des modernen Wähler-Daseins. Weit aus größer wiegt die Veränderung, dass das Links-Rechts-Schema-Denken überwunden ist. Weniger seitens der Wähler, mehr durch Parteien und Politiker. So überholte etwa in Deutschland während der Flüchtlingskrise Politikerinnen der Partei Die Linke die rechtspopulistische AfD in Forderungen nach Abschottung und Abschiebung. Vor allem aber: Eine konservative Kanzlerin macht links-liberale Politik und vereinbart das grund-grüne Thema der Energiepolitik für sich. Es kommt zu einem Bric-à-Brac der Politikstile und Themen, aus denen sich Parteien und Politiker nach Belieben bedienen, um an die Macht zu kommen oder an der Macht zu bleiben.

Eine Zuordnung zu Werten im politischen Links-Rechts-Schema fällt schwer und wirkt ungläubhaft,

wenn die Kundgebung dem eigenen Lebensstil entgegensteht. So schwang sich vor zwei Wochen Alice Weidel zur Spitzenkandidatin der nationalistisch-konservativen Alternative für Deutschland (AfD) auf und brachte ihr Privatleben offen in die Presse: Sie lebe mit einer Partnerin in der Schweiz zusammen und habe zwei Söhne – ein Lebensentwurf, der von ihrer eigenen Partei vehement bekämpft wird. Damit gibt Weidel – bewusst oder unbewusst – das Abziehbild einer politischen Karrieristin, die ihre eigene Identität leugnet, um in Amt und Würden zu kommen. Sie macht sich damit dem Establishment absolut gemein – angeblich ein rotes Tuch für die AfD.

Politik wird längst nicht mehr von Menschen aus dem Volk gemacht. Das ist gut so, meinen viele und verweisen auf den derzeitigen US-Präsidenten Donald Trump. Denn Politik braucht Erfahrung, Wissen um Abläufe und Mehrheitsbildung angehört. Er gilt vielen als Prototyp des Parteibonzentums, das Politik machen muss, um das eigene – auch ökonomische – Leben abzusichern. Eine Kostprobe der Arroganz eben jenes Bonzentums gaben am vergangenen Sonntag Wolfgang Kubicki von der FDP und Jürgen Trittin von den Grünen in der ARD-Talkshow Anne Will. Sie lieferten sich einen großkotzigen Diskurs über mögliche Koalitionen in Schleswig-Holstein und Nordrhein-Westfalen. Dabei ging es nicht um den Wählerwillen, sondern was der gewählte Volksvertreter aus dieser Willensbekundung macht: eine im Hinterzimmer – oder einer Fernsehsendung – ausgekugelte Regierung, die dem persönlichen Machterhalt dient. Der Wähler verkommt zum Stimmvieh, dem man alle vier Jahre eine besondere Show bietet oder in die Pflicht nimmt, um ihm anschließend die Schuld zuzuschieben, wenn es nicht so läuft, wie die Politik sich das gewünscht hat. Dann heißt es, der Wähler habe falsch gewählt.

Doch man kann nicht richtig oder falsch wählen. Man kann „nur“ wählen, sein Kreuz bei A, B oder C machen und damit eine gültige Stimme abgeben, oder man gibt eine ungültige Stimme ab, was auch



Plus de recul

Découvrez le nouveau Lëtzebuurger Land en vous abonnant gratuitement durant un mois.

land@land.lu
www.land.lu
téléphone 485757-1

.....

34,3

ticker

.....

c'est, exprimé en pourcentage, la hausse de l'excédent brut d'exploitation réalisé par Arcelor-Mittal au premier trimestre 2017 (janvier à mars 2017). L'Ebitda du groupe sidérurgique est ainsi passé de 1,7 milliard, fin 2016, à 2,23 milliards de dollars, début 2017. Pendant cette période, le bénéfice net est passé de 0,4 milliard à 1 milliard de dollars. bt

.....

Im Trüben fischen



Ein wenig ironisch ist es schon: Obwohl Luxemburg der internationalen Öffentlichkeit immer noch als Steuerparadies gilt, das nicht flugs genug mit anderen gegen Steuerhinterziehung und Steueroptimierung zusammenarbeite, befand der Gerichtshof der Europäischen Union diese Woche, Luxemburg sei bei der internationalen Steuerkooperation übereifrig. Es geht um die Zusammenarbeit der Steuerbehörden und den Austausch von Informationen. Als die Diskussion um den Austausch von Informationen 2009 und dann 2011 (nachdem Luxemburg auf dunkelgrauen Liste der OECD auftauchte) losging, wehrte sich der damalige Finanzminister Luc Frieden (CSV) immer gegen sogenannte „Fishing expeditions“, bei denen ausländische Steuerbehörden auf gut Glück nachfragen könnten, was dieser oder jener in Luxemburg an Steuern bezahle, ohne dass es konkrete Verdachtsmomente gebe. Doch als die Luxemburger Gesetze im November 2014 post-Luxleaks an den Europäischen Gesetzesrahmen angepasst wurden, wurde darin nicht vorgesehen, dass jemand in Luxemburg prüft, ob die in den eingehenden Anfragen verlangten Informationen „voraussichtlich erheblich“ für die Steuerprüfung der antragstellenden Behörde sind. Das geht so nicht, meinten am Dienstag die Richter in Kirchberg im Fall Berlioz Investment Fund/Directeur de l'Administration des Contributions directes. Die französische Steuerverwaltung hatte im Rahmen einer Prüfung der französischen Firma Cofima 2014 in Luxemburg Informationen über deren Muttergesellschaft, den Fonds Berlioz, beantragt. Der lieferte alle Infos, bis auf die Angaben über die jeweilige Beteiligungsquote der einzelnen Gesellschaften, weil das Management fand, dies sei für die von Franzosen durchgeführte Nachprüfung irrelevant. Daraufhin verhängte die Steuerverwaltung, wie im Gesetz im

Falle einer Informationsverweigerung vorgesehen, ein Bußgeld von 250 000 Euro. Berlioz zog vor das Verwaltungsgericht. Das senkte das Bußgeld auf 150 000 Euro, fand aber im Gesetz keine Grundlage, die es ihm erlaubt hätte zu prüfen, ob die strittigen Information relevant oder irrelevant waren. Deshalb legte Berlioz beim Verwaltungsgerichtshof Berufung ein, mit der Begründung, diese Rechtslage verstoße gegen die Europäische Grundrechte-Charta. Draufhin fragten die Luxemburger Verwaltungsrichter erst einmal die europäischen Kollegen um Rat. Diese fanden nun, im Luxemburger Gesetz fehle die in der EU-Richtlinie vorgesehene Bestimmung, nach der eine Anordnung zur Herausgabe von Informationen „nur rechtmäßig sein [kann], wenn die erbeteten Informationen für die Bedürfnisse der Steuerprüfung im ersuchenden Mitgliedstaat ‚voraussichtlich erheblich‘ sind. Die Pflicht der Steuerbehörden eines Mitgliedstaats, mit den Steuerbehörden eines anderen Mitgliedstaats zusammenzuarbeiten, erstreckt sich nach dem Wortlaut der Richtlinie nur auf die Mitteilung ‚voraussichtlich erheblicher‘ Informationen. Daher ist es den Mitgliedstaaten nicht gestattet, sich an Beweisausforschungen („fishing expeditions“) zu beteiligen...“, heißt es in der Pressemitteilung des Gerichtshofs. Und weiter: „Die Behörden des ersuchten Mitgliedstaats (hier die luxemburgischen Steuerbehörden) dürfen sich nicht auf eine summarische und formelle Prüfung der Ordnungsmäßigkeit des Informationsersuchens beschränken, sondern müssen sich auch vergewissern, dass den erbetenen Informationen angesichts der Identität des von der Ermittlung betroffenen Steuerpflichtigen und deren Zweck die voraussichtliche Erheblichkeit nicht völlig fehlt. Desgleichen muss das Gericht des ersuchten Mitgliedstaat (hier das luxemburgische Gericht) die Rechtmäßigkeit des Ersuchens kontrollieren dürfen.“ Klare Worte, nach denen eine Gesetzesänderung unumgänglich scheint. Laut Jahresbericht für 2016 hat die Steuerverwaltung vergangenes Jahr 965 Informationsanfragen bearbeitet, 14,2 Prozent mehr als 2015. ms

Arcelor Mittal

Ce sont les *usual suspects* : Foster & Partners, Rem Koolhaas OMA et

Wilmotte & associés. Arcelor Mittal et le Fonds Kirchberg ont annoncé cette semaine les noms des trois finalistes du concours pour la construction du nouveau siège du groupe sidérurgique. Ce bâtiment devra avoir une surface construite brute de 55 000 mètres carrés (c'est-à-dire plus que les deux tours et demie de RTL-City) sur une parcelle de 7 273 mètres carrés cédée de gré à gré par le Fonds Kirchberg. Le jury est présidé par Aditya Mittal, fils de Lakshmi, et réunit des responsables d'Arcelor-Mittal, du Fonds Kirchberg, de l'Administration des bâtiments publics et de la Ville de Luxembourg ainsi que deux architectes indépendants. Le nouveau siège est supposé souligner « les avantages apportés par l'utilisation des aciers de construction proposés par Arcelor-Mittal par rapport aux matériaux de construction conventionnels », précise le communiqué bourré de termes comme « emblématique », « rayonnement » ou « bâtiment de référence ». Les critères de présélection du concours, définis par Arcelor-Mittal, étaient restrictifs : le bureau d'architectes devait ainsi employer au moins 80 architectes diplômés. Ils excluaient d'office les architectes luxembourgeois qui ont peu l'expérience de chantiers d'une telle ampleur. (Mais les bureaux internationaux font systématiquement appel aux services de leurs collègues locaux qui restent ainsi impliqués dans le projet.) bt

Mein kleiner grüner Cactus



Die Supermarktkette Cactus hat am Mittwoch einen Etappensieg vor dem Europäischen Gerichtshof erzielt. Dort kämpft Cactus um den europaweiten Schutz seines Firmennamens, da Isabel Del Rio Rodriguez 2009 die Marken „Cactus of peace/Cactus de la paz“ für Blumen, Pflanzen und Saatgut eintragen ließ. Die Luxemburger Supermarktkette hatte sich dagegen beim Europäischen Markenamt gewehrt, weil sie den Namen Cactus schon vorher

eingetragen hatte. Das Markenamt wusste offensichtlich nichts von der äußerst erfolgreichen Cactus-Marketing-Aktion, Blumen- und Gemüsesamen an die Kunden zu verteilen, denn es befand, Cactus habe keine seriöse Nutzung seiner Marke in Bereich Blumen, Pflanzen, Samen nachgewiesen. Das Gericht erster Instanz, wo Cactus gegen die spanischen Friedenskakteen vorging, gab den Luxemburger Lebensmittelhändlern Recht; damit wollte sich das Europäische Markenamt aber nicht zufrieden geben und ging vor dem Gerichtshof in Berufung. In den am Mittwoch verlesenen Schlussanträgen schlägt der Generalanwalt vor, das Urteil aus erster Instanz zu Gunsten von Cactus zu bestätigen. ms

Wim Piot



Quand l'optimisateur fiscal en chef de PWC plaide pour une hausse des impôts, on est en droit de se poser des questions. Ce mercredi, dans un entretien paru dans le *Tageblatt*, Wim Piot, *head of tax* de PWC, plaide pour la taxation des immeubles vides et des terrains constructibles non utilisés. Pour le budget de l'État, ces entrées de l'immobilier auraient l'avantage d'être solides et prévisibles, explique le fiscaliste. Son intervention participe à une offensive de charme lancée par PWC après le désastre « Luxleaks ». Elle témoigne également de l'exacerbation de l'industrie financière qui, au vu des embouteillages matinaux et des loyers, peine à recruter les milliers de juniors dont elle a besoin pour faire tourner la machine. Elle démontre enfin que les intérêts de la place financière et ceux de l'élite locale, pour laquelle l'immobilier est un des principaux vecteurs de redistribution de la rente offshore, ne sont pas toujours concordants. bt

Oho!

Gutachten 2/15 des Gerichtshof der Europäischen Union hat es in sich und

dürfte weitreichende Folgen für den Verlauf weitere Verhandlungen über Freihandelsabkommen zwischen der EU und Drittstaaten haben. Demnach kann die EU-Kommission Freihandelsabkommen, wie sie eines mit Singapur verhandelt hat, nicht ohne Beteiligung der Mitgliedstaaten abschließen, weil sie keine alleinige Zuständigkeit hat. Konkret sind es zwar nur zwei Bereiche, in denen die europäischen Richter eine Beteiligung der Mitgliedstaaten für unabdinglich halten, darunter die „Beilegung von Streitigkeiten zwischen Investoren und Staaten“, wie die im Rahmen von Ceta und T-tipp viel kritisierten privaten Schiedsgerichte in der Pressemitteilung verniedlichend genannt werden. „Eine solche Regelung, die den Streitigkeiten der gerichtlichen Zuständigkeiten der Mitgliedstaaten entzieht, kann nämlich nicht ohne deren Einverständnis eingeführt werden.“ Es bleibt also abzuwarten, ob die Mitgliedstaaten in Zukunft der Entmachtung ihrer Gerichte zustimmen werden oder nicht. ms

Nichts Neues

Die Angestellten des seit Mitte März geschlossenen Hotel Alfa gegenüber dem hauptstädtischen Bahnhof protestierten am Mittwoch dagegen, dass sie ihre ausstehenden Löhne bisher nicht vollständig erhalten haben. Dabei scheint auch die Wut auf den geschassten Betreiber Rolphe Reding zu wachsen, der seinerseits den Besitzern bislang vorwarf, nicht ausreichend Rücksicht auf das Hotelpersonal zu nehmen. Dem Vertreter der Besitzer zufolge, sollte bis Ende April ein neuer Betreiber ausgewählt sein, bisher hat es dazu aber keine weiteren Angaben gegeben. ms

David Arendt

C'est un choix professionnel classique : L'ex-directeur du Freeport (ainsi que ex-avocat, ex-banquier et ex-CFO de Cargolux) David Arendt se reconvertit en tant qu'administrateur indépendant. Il vient de rejoindre The Director's Office (TDO), qui regroupe 17 administrateurs – tous des anciens des Big Four et des banques et, à une exception près, tous des hommes. Comme Martin Vogel, CEO de TDO, l'expliquait au *Land* en 2015, les associés travaillent

Pavillon routier

De Karl Kralowetz à Roland Jost

Bernard Thomas

Retour à Weiswampach Le jeudi, 4 mai, le Premier ministre Xavier Bettel (DP) visitait Weiswampach pour y appuyer son camarade de parti, Henri Rinnen. Maire depuis 1995, Rinnen a fait de sa commune un des principaux points de chute pour le capital belge grâce à une approche laxiste dans l'attribution de permis de construire (*d'Land* du 3 mars 2017). Lors d'une réunion avec une soixantaine d'investisseurs, il plaidait auprès du Premier ministre pour une zone d'activité dont auraient besoin les « real hei schaffend Firmen ». Ne pouvant faire de promesses, Xavier Bettel postait des photos de sa visite sur son compte Twitter avec le commentaire : « La commune de Weiswampach est un bon exemple pour un développement dynamique de l'espace rural où les gens peuvent travailler là où ils vivent. »

Le lundi, 8 mai 2017, à l'aube, les locaux d'un des principaux employeurs de la commune furent perquisitionnés. Jost Group occupe 137 employés et camionneurs, pour la plupart des frontaliers belges, à Weiswampach. (Ils avaient été 350 en 2012.) Il s'agissait d'une opération internationale visant une quinzaine d'implantations européennes et préparée depuis deux ans par les autorités judiciaires belges (assistées par les parquets roumain et slovaque ainsi que celui de Diekirch). Les chefs d'inculpations pèsent lourd : « organisation criminelle », « traite d'êtres humains », « blanchiment », « faux et usage de faux social »... Le groupe de transport belge est accusé d'avoir employé, via des sociétés boîtes aux lettres, un millier de camionneurs des pays de l'Est en Belgique aux conditions sociales de leur pays d'origine, et en les payant au kilomètre. Les chauffeurs auraient vécu des semaines durant dans leur camion, dormant sur les aires d'autoroute.

Il y a dix ans, la CLC appelait la presse belge et les syndicats luxembourgeois à « ranger enfin l'affaire Kralowetz, qui appartient au passé »



Roland Jost, le patron du groupe, et trois de ses managers furent inculpés et mis en détention provisoire. (Via communiqué, Jost Group a réagi en soulignant être « parfaitement en ordre à tous les niveaux ».) Ce mercredi, après dix jours de prison, Roland Jost et son secrétaire général ont regagné leur domicile pour y préparer leur défense. (Ils devront porter un bracelet de surveillance électronique.) Au lendemain de la perquisition, *L'Essentiel* avait délégué un journaliste devant les locaux de Jost à Weiswampach. Un seul employé osa faire un commentaire : « Nous sommes tombés des nues en découvrant cela. Ici les employés respectent les règles. » Alors que, depuis 2004, Weiswampach jouait le rôle de centre administratif et de dispatching pour toutes les sociétés du groupe, l'argument peine à convaincre.

Jost a établi son QG sur la Gruuss-Strooss, le nom que prend la nationale 7 sur son tronçon *Wälder*. C'est un peu l'équivalent ardennais de l'avenue Kennedy, stations-service en plus. Weiswampach totalise plus de cinquante sociétés de transport internationales, dont certaines sont très hautement capitalisées. Même en comparaison avec d'autres communes frontalières, cela fait beaucoup : Martelange en compte une douzaine, Steinfort et Troisvierges chacune une demi-douzaine. Weiswampach se retrouve donc périodiquement dans la presse luxembourgeoise et belge : en 2003, avec DH Logistics (qui avait opéré sans autorisation de commerce ni licence) ; en 2004, avec Interliner AG (qui fut fermé par la justice car ne disposant pas d'un siège effectif) ; en 2013, avec Karo Line (qui n'avait pas payé ses camionneurs durant plusieurs mois). Pourtant, les communes frontalières tentent



Cette semaine sur l'aire de Berchem

depuis des années de se défaire de leur réputation de « Bréifkëschte-Gemengen » et de biotopes de la petite magouille. On en retrouve encore les traces. Ainsi, à quelques kilomètres de la frontière, sur la route principale du village de Vielsalm, on aperçoit un grand panneau publicitaire pour un « bureau de comptabilité » à Troisvierges. On peut y lire : « On gagne plus avec une société au Grand-Duché ». Tout un programme.

Maire-manager En 1970, Henri Rinnen avait créé une société de transport. Durant quinze ans, il roulera sur les autoroutes européennes entre Weiswampach, Vienne, Stockholm, Bordeaux et Glasgow. Agé aujourd'hui de 69 ans, le maire garde des intérêts financiers dans plusieurs petites sociétés de transport. Il est actionnaire minoritaire chez RHT (spécialisé dans le transport de vin, de cidre, de chocolat et de lait), chez Luxmetall (un transporteur généraliste), chez Messagerie Express Weiswampach (qui opère deux camions pour le compte de deux clients) et chez Vincent Logistics (spécialisé dans le transport de voitures et de machines agricoles). Rinnen est également gérant de Transports Rossi (spécialisé dans la livraison de poissons) et consultant chez Hermanns & Kreutz (transporteur de lait). Toutes ces firmes ont leur siège à Weiswampach. Dans le registre de commerce, certaines indiquent comme « établissement principal » l'adresse personnelle du maire de la commune. Henri Rinnen explique qu'il pourrait ainsi assurer la réception de chaque lettre recommandée. Les firmes disposeraient toutes de bureaux appropriés ailleurs dans la commune où elles seraient « reell gefestigt » : « Tout est en règle dans ces entreprises, j'en mettrai ma main au feu. En quarante ans, sur neuf ou dix procès en justice, je n'en ai perdu aucun ! » Il regrette que toute une profession se retrouve dans le collimateur.

Rumeurs Depuis 1994, Rinnen est vice-président du Groupement Transport, une sous-organisation de la Confédération luxembourgeoise de commerce (CLC) qui regroupe 214 membres, dont Jost Group. Dans un communiqué envoyé au lendemain des perquisitions, le Groupement Transport « se distancie et dénonce toute forme de non-respect des règlements et lois en vigueur au Luxembourg et dans les pays voisins ». Un désaveu à peine voilé d'un de ses affiliés. Pourtant, Jost Group était bien intégré dans les réseaux patronaux luxembourgeois. En novembre 2013, la firme participait ainsi à une mission économique en Turquie à l'issue de laquelle le ministre des Finances, Pierre Gramegna (DP), put annoncer à la presse que Jost Group venait de trouver un partenaire commercial turc. Or, dans le milieu routier, on commençait à se raconter que Jost poussait la logique du dumping social à son paroxysme. « On s'est rendu compte que pleins de chauffeurs avec dix ans d'ancienneté se cassaient, se rappelle Daniel Maratta, permanent à l'Union belge du transport. Ils nous disaient : 'Ce sont les Roumains qui font le boulot.' Bizarrement, la direction, elle, ne semblait pas particulièrement inquiète de ces départs. » Les prix au rabais pratiqués par Jost Group ne passaient pas non plus inaperçus parmi les membres du Groupement Transport, même s'ils se gardaient bien d'en parler

lors de leurs réunions (pour ne pas contrevenir au droit de la concurrence).

Déjà en 2001, le Groupement Transport s'était trouvé dans une situation délicate : un certain Karl Kralowetz avait posé sa candidature pour entrer dans son comité. Faute de candidats, le gérant technique de United Cargo Lux fut automatiquement coopté. Or, des rumeurs sur des pratiques professionnelles douteuses circulaient déjà dans le milieu et, lors d'une entrevue discrète, la CLC pria l'Autrichien de se retirer. (Kralowetz accepta sans protester.) Quelques mois plus tard, en janvier 2002, « l'affaire Kralowetz » secoua le secteur et révéla les excroissances d'une politique de niche développée par les gouvernements successifs depuis le milieu des années 1980. Karl Kralowetz fut arrêté et condamné à six mois de prison au Luxembourg, puis à trois ans et huit mois en Allemagne, puis encore à seize mois en Autriche.

Mani pulite En juin 2002, le Parlement lança une enquête parlementaire (la dix-septième en deux siècles) pour analyser les dessous de l'affaire et étudier les modalités peu transparentes selon lesquelles les licences avaient été distribuées par le ministère des Transports. Alors que le gouvernement menait la bataille en Europe pour garder les critères de substance économique à un strict minimum pour les sociétés financières (holdings, Soparfis), il fixa, contre l'avis du Conseil d'État, une définition rigoureuse pour les sièges effectifs des sociétés commerciales. Pour décrocher une autorisation de commerce, les compagnies de transport doivent ainsi fournir les preuves de l'honorabilité professionnelle de leurs dirigeants. Leurs bureaux doivent être dotés d'une « installation matérielle appropriée » ainsi que contenir la paperasse de la comptabilité et de la gestion du personnel. « L'exercice effectif et permanent de la direction des activités » requiert également « la présence régulière d'un dirigeant ». Légalement, une boîte aux lettres ne faisait donc plus l'affaire ; le Parquet et la Douane tentant, tant bien que mal, d'assécher le marais. Dès 2007, la CLC appelle la presse belge et les syndicats luxembourgeois à « ranger enfin l'affaire Kralowetz qui appartient au passé ».

Pavillon routier D'après le dernier rapport d'activité du Département des transports, intégré au ministère du Développement durable et des Infrastructures (MDDI), le Luxembourg compte actuellement 347 sociétés de transport international. (Un chiffre en déclin sur les dernières années : en 2008, le Luxembourg en comptait encore 412.) De son côté, la Société nationale de circulation automobile indique que 10 110 camions sont actuellement immatriculés au Luxembourg, dont environ 7 000 rouleraient à l'international, selon les estimations du secteur. Les firmes de transport allemandes, belges et françaises sont venues pour réaliser des économies sur les charges sociales. Celles-ci font plus que compenser les salaires luxembourgeois. Ainsi, pour atteindre un salaire net de 3 000 euros, une entreprise doit payer un salaire brut de 4 241 euros en France contre 3 473 euros au Luxembourg. Sur le court terme, ces cotisations permettent de faire tourner le système social luxembourgeois, même si, tôt ou tard, les affiliés feront valoir leurs droits, notamment de pension.

Jost Group est accusé d'« escroquerie en droit pénal social » une infraction que ne connaît pas le Code pénal luxembourgeois. Selon le Parquet fédéral belge, « des travailleurs [de Jost] résidant en Belgique auraient été déclarés frauduleusement à la sécurité sociale luxembourgeoise ». Entre le Luxembourg et ses voisins, la question de l'affiliation constitue une éternelle pomme de discorde. Ainsi, un frontalier belge passant plus de 25 pour cent de son temps de travail dans son pays de résidence, risquera d'être désaffilié du Centre commun de la sécurité sociale luxembourgeoise (CCSS). (Pour éviter les embrouilles, les grandes firmes font donc rouler les camionneurs français en Belgique et les camionneurs belges en France.) Romain Daubenfeld, le fonctionnaire syndical responsable du secteur routier à l'OGBL, craint que la règle des 25 pour cent ne conduise à l'exode de nombreuses firmes. Elle met les patrons et les salariés dans une situation d'insécurité juridique. En octobre 2016, le *Wort* révélait ainsi que, sur demande des autorités françaises, 90 camionneurs avaient été désaffiliés de la CCSS, avant de finir par y être re-affiliés.

Tigres de papier Depuis 2002, le Département des transports peut solliciter des contrôles ciblés auprès des douaniers afin de détecter des irrégularités. Depuis 2011, la douane contrôle également toutes les nouvelles firmes de transport au cours de leur première année d'activité. Elle vérifie entre autres si les camions immatriculés au Luxembourg sont bien conduits par des chauffeurs enregistrés au Grand-Duché. Mais sa supervision pour le compte du MDDI et du ministère de l'Économie ne s'étend pas aux camions et chauffeurs roulant sous une licence autre que luxembourgeoise. Les retraits de licence sont rares. Dans son rapport d'activité, le Département des transports note pudiquement avoir interpellé « un certain nombre d'entreprises ».

Le 15 juin 2012, l'OGBL organisait un piquet sur l'aire de Capellen. Les syndicalistes luxembourgeois et belges y distribuaient des tracts, traduits en douze langues et appelant à la fin du dumping social. Romain Daubenfeld se souvient d'un accueil peu chaleureux : « Un chauffeur a failli m'écraser le pied en démarrant en trombe ! Les routiers roumains, polonais ou slovaques nous voyaient surtout comme ceux qui voulaient leur enlever leur travail. Pourtant on expliquait qu'on était heureux qu'ils viennent travailler ici, mais qu'ils ne devaient pas se laisser exploiter. »

Entre janvier 2016 et mai 2017, pour le seul secteur routier, l'Inspection du travail et des mines (ITM) a reçu plus de 1 600 plaintes. Comme le détaille le directeur de l'ITM, Marco Boly, 153 dossiers ont donné lieu à un contrôle, dont une soixante sont toujours en cours et 93 sont « clôturés », c'est-à-dire que le patron a soit remédié à la situation soit payé une amende. À moins que le dossier n'ait été transmis au Parquet. En 2016, le LCGB (qui dispose de deux délégués du personnel chez Jost, contre trois pour l'OGBL) avait déposé une plainte auprès de l'ITM pour faux décomptes de salaires.

Après les perquisitions, le LCGB mit violemment en cause l'ITM qui aurait « à nouveau cruellement fait défaut quant aux contrôles ». Le ministre du Travail, Nicolas Schmit (LSAP), était peu amusé. Face au *Land*, il décrit la démarche du LCGG d'« inqualifiable » : « D'ailleurs je le leur ai dit d'une manière relativement corsée. » Après tout, explique-t-il, l'ITM avait bien fait le suivi du dossier jusqu'à déposer plainte au Parquet (où l'enquête « a été tenue en suspens afin de ne pas entraver les perquisitions de grande envergure », comme l'écrit le Parquet de Diekirch dans un communiqué). Même son de cloche chez Marco Boly : « Mes gens ont fait d'immenses efforts. Cette critique, ils l'ont ressentie comme un coup de massue. » Cela fait deux ans, que Boly restreint au bulldozer une ITM dysfonctionnelle (*d'Land* du 16 septembre 2016). L'administration dispose d'un seul inspecteur du travail spécialisé dans les transports routiers. Proche de la retraite, il doit surveiller 360 entreprises aux enchevêtrements internationaux. Selon les critères du Bureau international du travail, l'ITM devrait disposer d'au moins cinquante inspecteurs du travail ; elle n'en dispose que d'une petite vingtaine. Une carence qui, selon le rapport annuel de 2016, serait due à une politique de recrutement « déplorable » et « désastreuse » des précédentes directions. Elle ne se résorbera pas de sitôt. Le ministre du Travail explique ainsi que la majorité des stagiaires recrutés viennent d'échouer aux examens d'entrée à la fonction publique.

Vertrauensdienste



Das Luxtrust-Token, das zwecks Authentifizierung einen Code generiert, der 30 Sekunden lang gültig bleibt, müssen seit 2014 alle Luxemburger Bankkunden für ihre Online-Transaktionen nutzen. Seither steigen die Kundenzahlen und stimmen die Bilanzen

Michèle Sinner

Das klang super, was die Firma Luxtrust vergangene Woche meldete: „LuxTrust annonce d'excellents résultats financiers pour 2016 et confirme sa position de leader européen avec plus d'un demi-million d'abonnés, soit une croissance annuelle de vingt pour cent.“

Erstmals in der Firmengeschichte seien die Einnahmen über zehn Millionen Euro angestiegen, ein Zuwachs von neun Prozent im Vergleich zum Vorjahr. Diese Entwicklung, so Luxtrust, sei der stabilen Zahl an treuer Kundschaft zu verdanken, die nun bei über 525 000 liege. Dies entspreche einer Wachstumsrate von 20 Prozent und die Gewinnmarge liege bei 8,6 Prozent. Da die Firma ebenfalls mitteilte, 2016 sei ein „Schlüsseljahr in der Umsetzung [ihrer] Strategie zur internationalen Entwicklung“ gewesen, und Luxtrust sei bereits einer der größten Anbieter von sogenannten Vertrauensdiensten in der EU, konnte der Eindruck entstehen, dass sich in den Nachbarländern die Kunden um eines der Luxtrust-Token reißen.

Ganz so wunderbar, wie vergangene Woche beschrieben, ist die Situation allerdings nicht. Denn der Erfolg von Luxtrust ist nicht etwa dem Umstand geschuldet, dass sich Privatkunden aus freien Stücken dafür entscheiden würden, ein Luxtrust-Token zu erwerben. Sondern vielmehr der Tatsache, dass die auf dem luxemburgischen Markt aktiven Banken erstens ihre Kunden mit immer höheren Gebühren für Schaltertransaktionen anhalten, aufs Internetbanking umzusteigen, und sie zweitens dabei zwingen, Luxtrust-Produkte und Dienstleistungen zu nutzen. Seit vergangenes Jahr auch ING, Banque de Luxembourg und die sich an die portugiesische Kundschaft richtende BCP Luxtrust zur digitalen Identifizierung ihrer Kunden eingeführt haben – dadurch erklärt sich auch der spektakuläre Kundenzuwachs –, ist die Monopol-Stellung des öffentlich-privaten Unternehmens perfekt und der Heimatmarkt fast vollständig abgedeckt. Die nicht-gebietsansässigen Kunden, räumt Pascal Rogiest, CEO von Luxtrust, ein, haben dennoch ein Konto bei einer Luxemburger Bank.

Zu den Marktführern in Europa kann sich Luxtrust mit seiner halben Million individueller Kunden eigentlich nur zählen, weil der Markt sehr fragmentiert ist und eine rezente EU-Verordnung neue Kriterien geschaffen hat

Dabei ließ auch dieser Erfolg lange genug auf sich warten. Gegründet wurde Luxtrust bereits 2005. Zur feierlichen Unterzeichnung der Gründungsakte luden damals noch Wirtschaftsminister Jeannot Krecké (LSAP) und Infrastrukturminister Claude Wiseler (CSV) ein, und sie kündigten damals einen „wichtigen Schritt in Sachen e-government“ an. Im folgenden Jahr wurde das Konsortium U-Trust von Cetrel, Clearstream, Hitec und EBRC ausgewählt, um die notwendige Technologie zu liefern, damit in Zukunft nicht nur Bankgeschäfte, sondern auch Behördengänge elektronisch ausgeführt werden könnten. Danach wurde immer wieder von allerlei sicheren Zertifikaten, Signaturen und Stempeln geredet, von denen Luxtrust-Verantwortliche und Minister versprochen, sie würden das Leben einfacher machen, die aber mit Namen wie „Secure Socket Layer/Transport Layer Security“ nicht nur furchterregend klangen, sondern auch den Eindruck erweckten, es sei wahrscheinlich doch einfacher, mit einem ganz normalen Kugelschreiber seine Unterschrift auf ein Blatt Papier zu setzen. 2008 luden Krecké und Wiseler erneut zu einer Pressekonferenz in die Handelskammer. Dieses Mal, um anzukündigen, dass (einzelne) staatliche

Behörden nun so weit seien, elektronische Unterlagen entgegen zu nehmen; fortan sollte es für Unternehmen möglich sein, eine Luxtrust-zertifizierte digitale Mehrwertsteuer- und Zollerklärung einzureichen. Für Privatpersonen wurde die Einführung des wohlbekannten Tokens angekündigt, das zur Authentifizierung einen 30 Sekunden lang gültigen Code generiert. Ein Jahr später musste auch der medienscheue Direktor der Steuerverwaltung, Guy Heintz, mit Wiseler vor die Kamera, um anzukündigen, dass fortan die Steuererklärung ohne Papier, aber mit Luxtrust eingereicht werden könnte. „Déjà 20 000 certificats“ meldete die *Voix de Luxembourg* 2009 über die Nutzerzahlen von Luxtrust. Das war übertrieben optimistisch. Denn immerhin liefen damals schon die Web-Banking-Anwendungen von BCEE, BGL, Dexia und der Post mit Luxtrust, deren kombinierter Kundenstamm ohnehin fast den gesamten Markt abdeckt. Darüber hinaus nutzen gebietsansässige Firmen für den Zugang zum Zahlungssystem Multiline die Luxtrust-Karten. In Anbetracht dieser Umstände waren 20 000 Nutzer eher bescheiden.

Zwei Jahre später kam die elektronische Bilanzzentrale, und alle in Luxemburg registrierten Unternehmen wurden – zwecks Vereinfachung der Behördengänge – forciert, ihre Bilanzen, mit Luxtrust-Zertifikat ausgestattet, elektronisch einzureichen. 2014 hatten sich die Nutzerzahlen immerhin verzehnfacht. Dennoch lud diesmal Wirtschaftsminister Etienne Schneider zur Pressekonferenz, um anzukündigen, dass es ab 2015 keine Internet-Bankgeschäfte mehr ohne Luxtrust-Produkt geben werde. Zwar waren damals bereits 150 000 der Token im Umlauf, doch für die Aktionäre von Luxtrust, darunter der Staat, gab es gute Gründe, den Kundenstamm per Dekret auszubauen.

Bei der Gründung war Luxtrust mit großzügigen 4,5 Millionen Euro Kapital ausgerüstet wurden. Doch weil die Fortschritte bei der Kommerzialisierung ausblieben, häufte die Firma bis 2011 8,5 Millionen Euro Verluste an. Eine Kapitalerhöhung von 9,5 Millionen Euro wurde notwendig und ein Strategiewechsel. Denn mit einem Gestehtungspreis von 87 Euro für einen Signing Stick oder immer

noch 37 Euro für ein Token, einer Vielzahl von auszufüllenden Formularen, Aktivierungsprozeduren und Fristen, nach denen die Aktivierung unmöglich wurde und die ganzen Prozeduren von Neuem gestartet werden mussten, sowie mitunter inkompatibler Software, war es für die Kunden immer noch günstiger und stressfreier, einen Kugelschreiber zur Hand zu nehmen.

Weil der Kundschaft die Vorzüge von Luxtrust nicht spontan einleuchten wollten, wurden sich der Staat und die Banken, gleichzeitig Aktionäre und Kunden von Luxtrust, mit der Firma einig, erstens bis 2015 kein Webbanking ohne Luxtrust-Zertifikat mehr zu akzeptieren und zweitens den Kunden das Token „gratis“ anzubieten, um die anfallenden Kosten dann über die Kontogebühren weiterzureichen. Denn die Einnahmen von zehn Millionen Euro, die Luxtrust für das vergangene Geschäftsjahr meldet, stammen, wie Pascal Rogiest bestätigt, aus den Abonnements, welche die Banken pro Kunden bezahlen. Seit die Umsetzung dieses Vorhabens 2013 begann, erzielt Luxtrust jährlich Gewinne in einer Spannbreite von 868 000 Euro (2016) und 1,7 Millionen Euro (2014). Dass die Banken ihren Kunden diese Ausgaben nicht in Rechnung stellen würden, ist eher unwahrscheinlich – und das wirft ein etwas anderes Licht auf die in den vergangenen Wochen und Monaten öffentlich geführte Diskussion über die Bankgebühren. Seit die Post und Sparkasse ihre Gebühren für Schaltertransaktionen drastisch angehoben haben mit dem Argument, Online-Überweisungen seien gratis, führt der Luxemburger Konsumentenschutz eine Kampagne gegen diese Entwicklung und hat Petitionen und Proteste gestartet. Dass auch das Webbanking nicht gänzlich umsonst ist, wurde in dieser Auseinandersetzung noch gar nicht berücksichtigt.

Als Regierung und Banken 2014 den Übergang auf Luxtrust forcierten, versprochen sie erstens das erste Token umsonst sowie ein drei Jahre lang gültiges Zertifikat. Dass nun, drei Jahre später, ein großer Wechsel ansteht, sei nicht zu befürchten, sagt Pascal Rogiest, da die Token sechs bis sieben Jahre lang funktionsfähig seien und die Kunden ihr Zertifikat selbst bei Luxtrust erneuern könnten.

Ob das Zeitalter der Token danach ohnehin bald vorbei ist? Denn schon jetzt bietet Luxtrust eine neue Anwendung an für Privatkunden an, die das gute Stück überflüssig macht. Manche Banken generieren zwecks Identifizierung in ihrem Webbanking einen der quadratischen QR-Codes, den die Kunden dann mit dem Smartphone scannen. Andere werden dieser Entwicklung bald folgen. Der Vorteil davon wäre, dass dem Kunden seine digitale Identität nicht vollkommen flöten geht, wenn er das Token verliert. Aber es ganz abzuschaffen, das sei nicht geplant sagt Rogiest, weil schätzungsweise ein Fünftel der Kundschaft kein Smartphone habe.

Mit dieser neuen Anwendung und aufgrund der vergangenen Jahr in Kraft getretenen Verordnung über die europäischen Vertrauensdienste hofft Luxtrust, nun auch in den Nachbarländern einfacher Marktanteile zu gewinnen; sie müsste nun keine Token mehr verteilen, was die Kosten senkt und die Prozedur vereinfacht. Bisher ist die EU-Kommission Luxtrusts einziger nicht-Luxemburgischer Kunde, der Luxtrust-Dienst zur Zeitstempelung von Unterlagen nutzt.

Dass Luxtrust damit angeben kann, Marktführer in Europa zu sein, obwohl die Kundschaft sich auf eine halbe Million Kunden der Luxemburger Banken beschränkt, ist auf die Definition der Vertrauensdienstleister in dieser Verordnung zurückzuführen, in der eine Liste anerkannter Anbieter für die elektronische Unterschrift anhängt. Weil die Authentifizierung und Signatur zweierlei Dinge sind, die Bürger und Konsumenten in Europa bisher vor allem Authentifizierungsdienste gebraucht haben und viele Firmen sowie Banken ihre eigenen Anwendungen entwickelt dazu haben, ist Luxtrust, gemessen an der Mitarbeiter- und der Zertifikatanzahl, einer der „Großen“ in Europa. Pascal Rogiest ist optimistisch, dass man bald zusätzliche europäische Kunden bekanntgeben kann. Es dauere in ihrem Geschäft lange, bis zu zwei Jahren, bis ein neuer Vertrag abgeschlossen werden könne, weil es beispielsweise für Banken und Verwaltungen wichtige Entscheidungen mit langfristigen Folgen sind, wenn sie ihre Kunden auf ein Produkt umschalten. Demnächst soll es so weit sein.

Luxtrust brüstet sich mit guten Ergebnissen. Dabei ist der derzeitige Erfolg auf die Monopolstellung zurückzuführen

Quand le business s’accommode des manquements à la démocratie

Des entreprises peu regardantes



En 2013, sur la Place Taksim à Istanbul

Georges Canto

Tourné en 1969, le célèbre film de Luchino Visconti *Les damnés* raconte comment, en 1933, une famille d’industriels allemands se rallie au régime nazi, synonyme pour elle de rempart contre le communisme et du retour à l’ordre, favorable à ses affaires après quinze années de chaos. La même année, Thomas Watson, le fondateur d’IBM, déclarait lors de son élection à la tête de la Chambre de commerce internationale que la paix dans le monde serait assurée par le commerce mondial (« world peace through world trade »). De fait, la stabilité appréciée du patronat allemand séduisit aussi plusieurs grandes sociétés américaines qui bénéficièrent de juteux contrats avec l’armée, avant la guerre mais même pendant le conflit par le truchement de leurs filiales de droit local. Si les dirigeants d’ITT, de General Motors, d’IBM, de Kodak ou d’Esso étaient principalement motivés par les opportunités du marché allemand, certains comme Henry Ford étaient idéologiquement très proches du régime.

Après la victoire ni les personnes morales ni les personnes physiques ne furent spécialement inquiétées et obtinrent même fréquemment des indemnisations ! A partir de la fin des années 1940, les États-Unis, qui avaient déjà une longue tradition d’ingérence en Amérique du Sud, ont apporté leur soutien direct ou indirect à des régimes dictatoriaux civils ou militaires sur ce continent, pour le plus grand profit des grandes sociétés américaines qui se sont montrées, pendant des décennies, peu regardantes sur les conditions de vie et de travail des populations.

Mais pendant la Guerre froide, leurs homologues européennes ne furent pas en reste, comme le montre l’exemple de l’industrie automobile. Son développement dans les pays communistes doit beaucoup à Fiat, qui commença à fabriquer des voitures sous licence de voitures en Yougoslavie en 1953 (marque Zastava) puis en Pologne (Polski, à partir de 1965) et surtout en Union Soviétique : issues d’un partenariat signé en 1966 les

premières Lada sortirent en 1970 de l’énorme usine AvtoVaz de Togliattigrad, réplique du site turinois de Mirafiori. Renault de son côté construisit des voitures en Roumanie sous la marque Dacia à partir de 1966, et conclut la même année un accord avec Moskvitch en URSS. Mais le groupe italien et son concurrent français travaillèrent aussi avec l’Espagne franquiste : après la guerre civile, Fiat relança l’industrie automobile de ce pays grâce à sa participation dans Seat dès 1950 et pour plus de trente ans, tandis que Renault inaugura son usine de Valladolid en 1953.

L’histoire récente montre que peu de choses ont changé. Les grandes entreprises internationales, réputées pour ne pas avoir de convictions, mais seulement des intérêts, apprécient de commercer ou d’investir dans des pays aux régimes autoritaires souvent synonymes de stabilité, et offrant des « conditions-cadres » favorables au business notamment en termes de droit du travail. À l’opposé, comme le notait récemment le magazine britannique *The Economist*, les démocraties, qui fonctionnent sur la base de consensus par essence changeants, mènent parfois des politiques qui ne sont pas favorables aux marchés, avec des électeurs qui peuvent soutenir la hausse des droits de douane, les nationalisations ou l’augmentation des taxes sur les entreprises et les hauts revenus.

Rien de tel dans les pays non démocratiques qui, souvent soucieux de rattraper leur retard dans certains domaines, accueillent avec une grande bienveillance les investisseurs étrangers d’où qu’ils viennent. Avec la levée progressive de l’embargo, et surtout depuis la visite de Barack Obama sur l’île en mars 2016, les sociétés américaines ont retrouvé le chemin de Cuba bien que la nature autoritaire du régime castriste n’ait guère évolué. Elles y ont été précédées par les entreprises européennes, surtout espagnoles et françaises comme le groupe hôtelier Accor. Les investissements étrangers s’élèvent désormais à douze pour cent du PIB cubain et l’objectif est d’atteindre rapidement le seuil des vingt pour cent.

À l’issue du référendum tenu en Turquie le 16 avril, la bourse d’Istanbul a fortement progressé et la monnaie locale s’est raffermie par rapport au dollar. Les marchés auraient-ils des affinités avec les régimes autoritaires ?

Les investisseurs internationaux se réjouissent parfois ouvertement d’évolutions qui marquent un recul de la démocratie et des libertés. Ainsi à l’issue du référendum tenu en Turquie le 16 avril dernier, que le pouvoir en place a gagné avec une courte marge au prix de fraudes massives et du vote des Turcs de l’étranger (qui par définition n’ont pas à supporter sa fêrue), la bourse d’Istanbul a fortement progressé et la monnaie locale s’est raffermie par rapport au dollar. Certains projets commerciaux, industriels et d’infrastructures financés par des capitaux étrangers sont relancés.

L’Afrique offre également un cas d’étude intéressant. Malgré les régimes militaires, les parodies de démocraties et la corruption endémique, les multinationales s’y pressent pour investir. Et pour cause : promue au rang de « continent du futur », elle offre aujourd’hui le taux de profit le plus élevé au monde, particulièrement au sud du Sahara.

Dans un article intitulé « Afrique : régimes autoritaires, un investissement sûr » paru en mars 2016 dans la revue *Projet*, on apprend en effet que le rendement moyen des investissements directs étrangers est bien plus élevé en Afrique subsaharienne que dans les autres régions du monde. Il s’établit, sur la période 2007-2011, à 15,7 pour cent (et même à 25,2 pour cent hors Afrique du Sud), deux fois plus qu’en Amérique latine et dans les Caraïbes (7,6 pour cent). La première place revient de loin à l’Angola, suivi par le Swaziland. En se limitant aux seuls flux licites et à la trentaine de pays pour lesquels les informations sont disponibles, plus de 47 milliards de dollars ont quitté chaque année entre 2010 et 2012 les pays d’Afrique subsaharienne pour rémunérer le capital investi, cinq fois plus qu’au début des années 2000. Un montant équivalant au total de l’aide publique reçue chaque année !

Au total, écrit la revue *Projet*, « entre 2000 et 2012, les multinationales installées au sud du Sahara ont rapatrié plus de 350 milliards de dollars de bénéfices, auxquels s’ajoutent bien sûr les flux financiers illicites ». Ces derniers, largement initiés par les entreprises elles-mêmes (manipulation des prix de transfert, sous-déclaration des volumes et de la qualité des produits exportés) sont évalués pour l’ensemble de l’Afrique à plus de cinquante milliards de dollars par an. L’auteur de l’article Benoît Orval regrette que « ces investissements, loin de favoriser la démocratie, contribuent à entériner non seulement le statu quo politique, mais aussi et surtout un partage injuste des richesses tirées des ressources naturelles du continent ». « En participant, directement ou indirectement, à la pérennisation de ces régimes, les multinationales prolongent en fait les conditions de production qui leur sont les plus favorables », conclut-il.

The Economist » remarquait que si les économies avancées sont souvent des démocraties, la Chine a démontré qu’il était possible de générer une croissance rapide même en l’absence de régime démocratique. Malgré une baisse sensible, les investissements étrangers y ont encore atteint 113 milliards de dollars en 2016 (soit à peine 1 pour cent du PIB) alors que le pays a été classé au 84e rang par la Banque mondiale pour le climat des affaires, derrière l’Arabie saoudite et l’Ukraine. En raison de la taille gigantesque du marché les entreprises étrangères, notamment celles qui sont implantées en Chine, ont tendance à fermer les yeux, non seulement sur les tracasseries dont elles sont victimes, mais aussi sur les manquements permanents aux valeurs, règles et principes qui prévalent dans leurs pays d’origine.

Chronique Internet

D’Oslo à Ramallah, la blockchain séduit les banques centrales

Jean Lasar

Désarçonnées par le succès de Bitcoin, les grandes banques centrales s’étaient dans un premier temps cru obligées de mettre en garde l’opinion publique contre les risques supposés des cryptodevises. Elles leur ont reproché d’être des phénomènes de mode, des supports rêvés du blanchiment et de la criminalité, des auxiliaires à l’évasion fiscale ou encore des leviers de sabotage des politiques monétaires des États. Ce dernier point révélait sans doute la motivation de leurs premières réactions : la crainte que ces actifs, nés de la combinaison astucieuse des ressources de la cryptographie et des réseaux d’ordinateurs, ne viennent battre en brèche leur monopole. Car les cryptodevises, dont la nature et le statut restent à ce jour mal définis, se sont révélées volatiles certes, mais opérationnelles et séduisantes en diable.

En 2017, c’est une tout autre musique qui émane des banques centrales. La banque de Norvège

La création d’une cryptodevise est l’option privilégiée par l’Autorité monétaire palestinienne

a commencé à étudier l’émission d’une devise digitale, évoquant sa résilience. Devant l’Académie norvégienne des sciences et des lettres le 25 avril dernier, le vice-gouverneur de Norges Bank, Jon Nicolaisen, a déclaré que « des devises digitales privées octroyant l’anonymat sont déjà sur le marché. Ces devises peuvent également être utilisées même si les systèmes bancaires cessent de fonctionner – pour peu

qu’Internet fonctionne encore ». Une option envisagée par Norges Bank serait d’autoriser les consommateurs à détenir un compte directement auprès de la banque centrale. Une autre piste consisterait à lancer une app qui permettrait des paiements anonymes assimilables à du cash. La Banque de Suède a des projets similaires. La Banque d’Angleterre et la Banque de Chine poursuivent également, sous les appellations *RsCoin* et *RmbCoin*, des projets de cryptodevises qui semblent surtout viser la préservation du contrôle qu’elles exercent sur la masse monétaire. Les grandes banques commerciales ne sont pas en reste, agissant seules comme Citibank, qui a évoqué en 2015 la création d’un *citicoïn*, ou de concert comme UBS, Deutsche Bank, Santander et Bank of New York Mellon qui ont annoncé en 2016 vouloir lancer lancer un *utility-settlement-coin*. Goldman Sachs a indiqué en 2014 travailler sur un *SETLcoin* voué à la compensation de titres. Un point commun

se dégage de ces initiatives : les grandes banques centrales et commerciales ne veulent pas rater le coche des cryptodevises et de la blockchain.

Pour l’Autorité palestinienne, la question se pose en des termes bien différents. À ce jour, les Palestiniens n’ont pas de devise à eux. L’euro, le dollar, le shekel israélien et le dinar jordanien font tourner leur économie. Créer une devise palestinienne physique supposerait l’impression de billets de banque et, de facto, l’assentiment des autorités israéliennes qui surveillent les entrées et sorties de marchandises des territoires. Or, un accord signé en 1994 à Paris prévoit la création d’une Autorité monétaire palestinienne (PMA) mais la prive de la capacité d’émettre une devise et recommande l’utilisation du shekel.

En marge d’une récente réunion de la Banque européenne de reconstruction et de développement

à Chypre, le directeur de la PMA, Azzam Shawwa, a indiqué à Reuters que la création d’une cryptodevise est l’option privilégiée par l’Autorité palestinienne. Elle s’appellera la livre palestinienne et pourrait voir le jour d’ici cinq ans, a-t-il précisé. Il a reconnu que la mise en place d’un tel système suppose aussi des infrastructures et des réserves (or ou autres), mais a assuré que ceci « fait partie du business plan ». Dans une telle perspective, la PMA se prépare à prendre possession à Ramallah d’un immeuble conçu pour être une banque centrale, équipé notamment d’une solide salle des coffres, a ajouté Azzam Shawwa.

L’écart entre les approches de la Norges Bank, qui veut rester dans la course, et la PMA, qui veut y entrer, est énorme. Mais que des instituts aux statuts aussi différents se tournent en même temps vers la blockchain et les cryptodevises en dit long sur l’attrait que ces technologies exercent désormais sur les grands argentiers.

Zur Reform des Universitätsgesetzes

Eine Universität wird abgewickelt

Georges Steffgen

Am Dienstag, den 9. Mai wurde das neue Universitätsgesetz der Öffentlichkeit und damit auch den Mitgliedern der Universität zugänglich gemacht. Dieser Gesetzesentwurf soll der Universität eine neue Grundlage geben und strukturelle Probleme der Universität beheben. Die Regierung hat sich dabei nicht darauf beschränkt, nur einige Veränderungen an dem bestehenden Gesetz vorzunehmen, sondern hat ein umfassendes neues Universitätsgesetz erarbeitet. Entschieden wurde dabei, das angelsächsische Modell einer wettbewerbsorientierten Dienstleistungsuniversität in ein „luxemburgisches“ Modell zu überführen. In diesem Beitrag wird auf einige Probleme der in der neuen Gesetzgebung gewählten Organisationsstruktur eingegangen.

Die Universität wird weiterhin als eine öffentlich-rechtliche Institution wirken, jedoch werden entscheidende Veränderungen an ihrer Organisationsstruktur vorgenommen. So werden etwa die Fakultätsräte und der beratende Forschungsbeirat aufgelöst und damit die zum Teil noch in der alten Gesetzgebung vorhandenen rudimentären Anleihen an eine traditionelle Universität humboldtscher Prägung entfernt. Ein Mindestrecht auf Selbstverwaltung sowie die für eine Universität erforderliche akademische Freiheit werden weitestgehend eingeschränkt beziehungsweise aufgegeben, und die ökonomische Orientierung der Universität stringent weiter ausgebaut (siehe Beitrag von Steffgen im *Land* vom 07.04.2017).

Was sind nun die zentralen organisationsstrukturellen Vorgaben des neuen Gesetzes?

Alle Macht dem Hochschulministerium Die zentrale Stellung des Hochschulministeriums wird unter anderem dadurch verdeutlicht, dass es a) die Mitglieder sowie den Präsidenten des Aufsichtsrats auswählt und beruft, b) die Mitglieder des Aufsichtsrats zu jedem Zeitpunkt ihres Amtes entheben kann, und c) der Vertreter des Hochschulministeriums nicht nur eine beratende Funktion im Aufsichtsrat der Universität einnimmt, sondern auch ein Recht auf Information und Kontrolle der Aktivitäten der Universität hat.

Der Aufsichtsrat als Ausführungsgehilfe des Hochschulministeriums Der Aufsichtsrat, der sich aus Nicht-Universitätsangehörigen zusammensetzt, trifft dann unter den zuvor aufgeführten Bedingungen alle wesentlichen universitätsrelevanten Entscheidungen. Sie reichen von der Festlegung der Forschungsstrategie und der internen Universitätsordnung bis hin zur Ernennung und Absetzung des Rektors, der Vize-Rektoren, der Dekane und der Direktoren der Interdisziplinären Forschungszentren (IZ).

Der machtlose Rektor und der Universitätsrat, sein Gegenspieler

Der Rektor hat nur noch die Entscheidungen des Aufsichtsrats umzusetzen und darüber Rechenschaft abzulegen. Im Auftrag des Aufsichtsrates hat er unterschiedliche Aufgaben zu erfüllen, die dann vom Aufsichtsrat kontrolliert und gutzuheißen sind. Daneben wirkt ein Universitätsrat in einer rein beratenden Funktion, der kurzfristig zu fast allen Aufgaben des Rektors Stellungnahmen abgeben soll. Dadurch ergibt sich zwangsläufig eine Arbeitsbeziehung mit dem Rektor, die großes Konfliktpotenzial besitzt, wird der Universitätsrat aufgrund seiner Zusammensetzung doch zum Teil andere Positionen vertreten als der Rektor.

Die geschwächten Alibi-Fakultäten Die eigentlichen Herzstücke einer traditionellen Universität, die Fakultäten, verfügen an der Universität Luxemburg nach neuer Gesetzeslage in Zukunft über keinen Fakultätsrat mehr. Die Bachelor-Studiengänge sollen in ein gesondertes Zentrum ausgelagert werden, das Promotionsrecht wird auch den IZ zugebilligt und die Zahl der IZ wird weiter auf Kosten der Fakultäten ausgebaut. Auch kann eine Fakultät nach dem Gesetzentwurf ohne weiteres aufgelöst werden.

Der *fakultäre Föderalismus* wurde dabei bereits in dem ersten Universitätsgesetz nicht als angemessenes Organisationsmodell angesehen. Vielmehr wurde in Luxemburg von Anfang an auf einen *präsidialen Feudalismus* gesetzt, der jetzt weiter ausgebaut und verankert wird.

Es ist insbesondere der vom Hochschulministerium als geeignet betrachtete und bestimmte Präsident des Aufsichtsrats, der die Verfügungsrechte



Die Bachelor-Studiengänge von Uni.lu sollen in ein gesondertes Zentrum ausgelagert werden

des Ministeriums erhält und dann in dessen Auftrag und Abhängigkeit handelt. In diesem direktiv gesteuerten luxemburgischen Universitätsmodell liegt alle „geliehene“ Macht in den Händen des Präsidenten des Aufsichtsrats, unterstützt von den weiteren Mitgliedern des Aufsichtsrats.

Die Universität ist demnach in einem sehr weitreichenden Umfang staatlich reguliert, der Staat delegiert nur die Detailsteuerung an den Aufsichtsrat. Dessen Präsident entscheidet dann mit Hilfe des von ihm geführten Aufsichtsrats unter anderem über strategische Forschungsschwerpunkte, Berufungen und Kündigungen von Professoren, Personalfragen, aufzunehmende Forschungszentren und abzuschaufende Fakultäten.

Weder der Rektor noch der Universitätsrat verfügen – wie aufgezeigt – über einen korrektiven Einfluss. In diesem präsidialen Feudalismus hat das Hochschulministerium seinen Einfluss durch die von ihm vorgegebenen internen *Governance*-Strukturen fest etabliert. Durch Evaluationen,

(zentrale) Mittelzuweisungen und Positionsbesetzungen übt es seine Macht aus. Rektor, Dekane und Professoren sind in diesem luxemburgischen Modell fast wirkungs- und chancenlos, insbesondere da die zentrale Planwirtschaft beständig ausgebaut wird (siehe Scholz & Stein¹).

Die weitere Verbetriebswirtschaftlichung der Universität wird zwangsläufig Probleme hervorrufen. So haben bereits alle bisher durchgeführten Evaluationen der Universität aufgezeigt, dass ihr aktuelles Managementmodell sich als problematisch erweist. Unter anderem hat dieses Modell – mit Beihilfe des Aufsichtsrats – die Universität schlussendlich in eine Managementkrise abgleiten lassen. Es ist daher erstaunlich, dass das Scheitern dieses ersten Managementmodells nicht dazu führt, es grundsätzlich in Frage zu stellen. Stattdessen werden die Stellschrauben in dem gewählten System noch enger gezogen und als Folge ein direkterer, autoritärer Aufsichtsrat etabliert, der seinen Nutzen aus der inhärenten Spannung zwischen Rektor und Universitätsrat ziehen wird.

Sicherlich muss auch das Modell der akademischen Selbstverwaltung beziehungsweise das humboldtsche Bildungsideal einer Universität kritisch hinterfragt werden. Aber dessen bereits jetzt nur rudimentär zu erkennende Anteile durch das neue Gesetz gänzlich zu Grabe zu tragen, erscheint wenig überzeugend. Insbesondere eine Professorenschaft, die durch einen partizipativen und kooperativen Ansatz im humboldtschen Sinne geprägt ist, wird sich kaum mit dem vorgeschlagenen Hochschulsteuerungsmodell identifizieren können.

Bei dem Ringen um eine wettbewerbsfähige und autonome Universität ist auch das rein staatlich geleitete unternehmerische Organisationsmodell kritisch zu beurteilen. Die Übertragung von Managementtechniken von privaten, gewinnorientierten Unternehmen auf eine öffentliche, wissensintensive Organisation ohne Gewinnauftrag erweist sich als bedenklich, insbesondere da die Voraussetzungen eines funktionierenden Marktwettbewerbs zwischen Universitäten in Luxem-

Bereits im ersten Universitätsgesetz wurde auf einen präsidialen Feudalismus gesetzt, der jetzt weiter ausgebaut und verankert wird

burg kaum gegeben sind (siehe Hartwig, Stumpf-Wollersheim & Welpé²).

Wie kann gewährleistet werden, dass die Uni Luxemburg nicht zwangsläufig in die nächste finanzielle und wissenschaftliche Managementkrise gesteuert wird? Dies ist nur durch ein kollegial und partizipativ ausgerichtetes Management möglich, das sich durch Transparenz und offene Kommunikation auszeichnet. Zu überlegen ist, ob in Luxemburg nicht das Modell eines *universitären Korporatismus* etabliert werden sollte. Nach dem dort umgesetzten Subsidiaritätsprinzip werden mittels einer wissenschaftsgeleiteten korporativen Leitungsstruktur fachliche Entscheidungen möglichst dezentral getroffen. Die inhärente gemeinsame Selbstverpflichtung, auf höchstem Niveau interdisziplinär zu forschen und zu lehren, würde erlauben, dass die Universität sich im internationalen Kontext mehr als behaupten könnte.

Georges Steffgen ist Professor für Psychologie und Mitglied des Universitätsrats der Uni Luxemburg.

¹ Scholz, C.; Stein, V. (2010). „Bilder von Universitäten – Ein transaktionsanalytischer agenturtheoretischer Ansatz“. *Betriebswirtschaftliche Forschung und Praxis*, 62(2), 129-149

² Hartwig, L.; Stumpf-Wollersheim, J.; Welpé, I.M. (2017). Editorial. *Beiträge zur Hochschulforschung*, 39(1), 4-6

Undifferenziertes Denken

„Internationales Recht und Auschwitzformat“

Bernard Gottlieb

Unter diesem reißerischen Titel publizierte das *Tageblatt* am 25. April 2017 einen Artikel von Claude Grégoire. In seinem offenen Brief an die Herren Mosar und Kartheiser regt sich Claude Grégoire über die beiden Politiker auf, weil sie sich in einer rezenten Diskussion in unserem Parlament gegen die Anerkennung eines Staates Palästina ausgesprochen haben. Dies ist sein gutes Recht, genauso wie es das gute Recht der Herren Mosar und Kartheiser ist, eine Position zu vertreten, die Herrn Grégoire nicht genehm ist. Dazu möchte ich auch hier nicht Stellung beziehen, genauso wenig zu verschiedenen Behauptungen Herrn Grégoires, einem ehemaligen

Positiver wäre, wenn Claude Grégoire zur Aufklärung der Begriffe Juden und Israelis beitragen würde

Vorsitzenden des CPJPO, auch wenn ich nicht unbedingt mit diesem Herrn einverstanden bin. Dies ist eine gekürzte Version meiner an das *Tageblatt* geschickten Stellungnahme, weil die *Tageblatt*-Direktion entschieden hat, den Artikel nicht in ihren Kolonnen zu publizieren.

Lassen Sie uns über undifferenziertes Denken im Zusammenhang mit Antisemitismus reden. Grégoire behauptet, der ADR-Sprecher mache ganz bewusst keinen Unterschied zwischen Juden und Israelis, zwischen einer Religion, einer Nationalität und einer Regierungspolitik. Für diese Vermengung unterschiedlicher Sachverhalte riskiere er, vor einem Luxemburger Gericht wegen Antisemitismus verklagt zu werden. Lieber Herr Grégoire, wenn man alle Luxemburger, die das „Amalgam“ zwischen Israelis und Juden machen, des Antisemitismus anklagen würde, dann wären unsere Richter und Anwälte extrem überlastet. Eine solche Anklage wäre sowieso sinnlos, weil ein Amalgam zwar unglücklich, aber kein Antisemitismus ist! Haben Sie sich schon mal die Definition des Antisemitismus laut IHRA und insbesondere die darin enthaltenen Beispiele angeschaut? Positiver wäre, wenn Sie zu

der Aufklärung dieser Begriffe beitragen würden, anstatt zusätzliche Verwirrung zu stiften.

Herr Grégoire beruft sich offensichtlich auf den leidigen „Biermann-Prozess“, den die in der Fußnote beschriebene Reaktion des damaligen Präsidenten des Consistoire ausgelöst habe. Eigentlich müsste er wissen, dass der Auslöser in erster Linie die namentliche Erwähnung einiger bekannter Luxemburger Juden war und die ultimative Aufforderung, Stellung zum Nahost-Konflikt zu beziehen. Dabei handelt es sich eben gerade um die unhaltbare Vermengung der Begriffe „Jude“ und „Israel“. Grégoire müsste auch zu verstehen imstande sein, dass Luxemburger Juden nicht gerne auf solchen und ähnlichen Listen als Juden angeprangert werden – es gibt ja wohl ausreichend bekannte historische Gründe dafür.

Übrigens, weshalb ist die Behauptung von Herrn Grégoire so störend? Wenn das „Amalgam“ Jude – Israel antisemitisch ist, dann ist quasi alles antisemitisch. Wenn alles antisemitisch ist, dann ist *a contrario* nichts antisemitisch. Der Begriff wird seiner Substanz beraubt, was natürlich besonders extrem antizionistisch eingestellten Aktivisten helfen würde,

denn die modernste Form des Antisemitismus ist die gegen den Staat Israel gerichtete. Mehr zum Thema „Antisemitismus“ unter <http://rabbisacks.org/mutating-virus-understanding-antisemitism/>.

Zum Schluss noch ein paar Worte an die Person, die den reißerischen Titel geliefert hat. Muss in dem Titel zu einem Artikel über die Anerkennung – oder Nichtanerkennung – eines palästinensischen Staates der Name „Auschwitz“ stehen, zudem in der Form „Auschwitzformat“, was wohl den wenigsten ein Begriff ist? Geantwortet hat mir das *Tageblatt* darauf nicht, als ich per E-Mail diesbezüglich einige Fragen stellte. Wird das *Tageblatt* von „Auschwitzsuppe“ schreiben, wenn das Essen in einem Restaurant nicht behagt? Von „Auschwitzkleidung“, wenn jemand mit schäbiger, gestreifter Kleidung ankommt? Über ein „Auschwitzformat“, wenn ein abgemagertes Modell bei einer Modenschau auftritt? Ist sich der Redakteur bewusst, was eine solche Banalisierung des Namens „Auschwitz“ und damit des unikalen Charakters der Shoa für Konsequenzen haben kann? Ich möchte nun wirklich dem *Tageblatt* keine bösen Absichten unterstellen. Es bleibt allerdings zu hoffen, dass sich in Zukunft so etwas nicht wiederholt.

L'adoption d'une nouvelle Constitution (2^e partie)

Les institutions

Paul Schmit

Le Chef de l'État, monarque constitutionnel Le premier des chapitres dédiés aux institutions étatiques est réservé au Grand-Duc. Dans son avis du 12 juin 2012, le Conseil d'État avait déjà pris soin de souligner les compétences du Chef de l'État « non comme des prérogatives, mais comme des attributions relevant des devoirs constitutionnels du Grand-Duc »¹. La façon de structurer le chapitre en question et sa division dans une section relative à la fonction du Chef de l'État et dans une autre traitant de la monarchie constitutionnelle reflète cette finalité. *Les attributions du Grand-Duc* sont axées autour de trois fonctions, une fonction symbolique et représentative, une fonction de médiation en cas de crise politique (traitée plutôt discrètement dans les futurs articles constitutionnels) et la fonction d'agir comme « notaire de la Nation » en vue d'authentifier par sa signature les dispositions prises plus particulièrement par la Chambre des députés et le Gouvernement ainsi que les propositions de nomination de magistrats formulées par le Conseil national (ou « suprême ») de la Justice.

La future Constitution est censée reprendre le principe de l'inviolabilité de la personne du Grand-Duc, le contreseing de ses actes par les membres du Gouvernement qui en assument la responsabilité devant la Chambre des députés, et ses droits régaliens (droit de grâce, droit de conférer des promotions dans les ordres nationaux, droit de conférer des titres de noblesse, désormais limité aux membres de la famille grand-ducale²), à l'exception du droit de battre monnaie (de toute façon limité à la prérogative de voir apparaître son effigie sur la monnaie émise selon les règles légales, et valant depuis l'introduction de l'euro seulement encore pour les pièces métalliques que les autorités luxembourgeoises sont en droit d'émettre). La section relative à la fonction du Chef de l'État servira finalement encore de cadre pour organiser plus clairement le pouvoir réglementaire (avec la nécessité d'aligner le texte aux révisions ponctuelles évoquées plus haut en relation avec l'article 32 de la Constitution actuelle) ainsi que pour confirmer le *Treaty making power* qui restent formellement attribués au Grand-Duc.

Contrairement aux autres fonctions institutionnelles d'un régime démocratique, la *fonction monarchique* est en raison de son caractère héréditaire la seule à ne pas répondre aux exigences d'électivité ou de nomination par un organe élu. Les règles de succession à la fonction grand-ducale doivent dès lors être fixées avec précision dans la Constitution même, et non, comme prévu dans la Constitution actuelle, par le renvoi à un pacte de la famille régnante, qui apparaît à la lumière de la conception du droit actuel comme un acte de droit privé.

Dorénavant la *succession à la fonction monarchique* et les conséquences d'une abdication volontaire ou forcée du Grand-Duc seront réglées dans la Constitution. La succession se fera par ordre de primogéniture sans distinguer selon le sexe des enfants³. Or, il reste que le droit de succession est limité aux seuls enfants nés d'un mariage du titulaire de la fonction grand-ducale, et l'on peut se demander si cette formule est compatible avec les principes de droit international dans l'éventualité où il y aurait un jour des enfants adoptifs. Cette même question vaut aussi pour les règles de la *dévolution fidéicommissaire au profit du seul successeur à la fonction monarchique*⁴, comme le Conseil d'État le relève à bon escient dans son avis du 14 mars 2017.

Hormis sa proposition de préserver au serment du Grand-Duc une formule plus solennelle que prévue dans les amendements parlementaires, l'avis complémentaire du Conseil d'État discute les conséquences juridiques, selon que le Grand-Duc se fait représenter (comme en droit civil) par un Lieutenant-Représentant ou qu'il délègue à celui-ci (comme en droit public) une partie de ses compétences. Par ailleurs, la question de la renonciation à la fonction monarchique devrait selon lui valoir non seulement pour l'auteur de

la renonciation mais s'appliquer aussi à ses descendants pour éviter que, en cas de succession par voie collatérale, il y ait des difficultés au sujet de « la priorité des lignes de succession ».

Un autre problème soulevé concerne la volonté de *remplacer la liste civile* traditionnellement accordée au Grand-Duc pour toute la durée de son mandat par une dotation annuelle à charge de la loi budgétaire. Cette approche avait déjà été ana-

lysée plus amplement dans l'avis du Conseil d'État du 12 juin 2012⁵, et elle est reprise dans son avis complémentaire du 14 mars 2017. En effet, si le Grand-Duc doit, en sa qualité de Chef de l'État, être considéré comme une institution de l'État, au même titre que les autres organes constitutionnels, il semble logique d'appliquer également à son égard les règles usuellement valables en matière de finances publiques. Il est d'ailleurs prévu que l'ancien Chef de l'État, le Grand-Duc

héritier, le Lieutenant-Représentant et le Régent toucheront eux aussi une telle dotation annuelle. Il appartiendra évidemment au législateur d'en fixer le montant et d'en régler les modalités et les mécanismes de contrôle. À notre avis, ces dotations auront encore l'avantage de dédramatiser la discussion autour de la question du fidéicommis dont l'insertion dans le futur texte constitutionnel est préconisée par le Gouvernement et jouit du soutien de la commission parlementaire.

Accorder au Grand-Duc une dotation annuelle, en remplaçant la liste civile, aura l'avantage de dédramatiser la discussion autour du fideicommis



Dorénavant, la succession à la fonction monarchique et les conséquences d'une abdication du Grand-Duc seront réglées dans la Constitution

La Chambre des députés, représentant de la Nation et législateur

La Chambre des députés est le seul organe de l'État dont la composition et le renouvellement reposent sur la sélection de ses membres grâce à un suffrage universel. Elle puise donc sa légitimité dans sa désignation directe par le corps électoral, représentant de la Nation entière.

Les compétences de la Chambre des députés portent sur quatre aspects, la fonction constituante que nous avons déjà évoquée dans la première partie de notre analyse, la fonction législative qui s'avère la mission principale du moins par le volume des dossiers traités, la fonction de contrôle de l'exécutif qui a certainement évolué dans un régime de partis (où la majorité parlementaire a un rôle de support bien plus que de contrôle du Gouvernement, celui-ci étant surtout assumé par l'opposition et l'opinion publique), et enfin une fonction de coopération au processus législatif et politique de l'Union européenne⁶.

La section 1^{ère} « De la représentation du pays » évoque le rôle de la Chambre et la manière dont elle est composée et renouvelée. Les articles relatifs au droit électoral actif et passif pourraient aussi figurer dans le chapitre dédié aux droits fondamentaux et aux libertés individuelles, mais selon la tradition constitutionnelle ils continuent à être inscrits au chapitre relatif à la Chambre des députés.

La disposition voulant que la Chambre représente le pays ou la Nation fait écho au principe constitutionnel conférant au régime politique luxembourgeois la forme d'une démocratie représentative ou démocratie parlementaire.

D'après le droit constitutionnel moderne, le *mandat parlementaire* n'a pas de caractère impératif, car les députés sont tenus de « [voter] sans en référer à leurs commettants, [en ne pouvant] avoir en vue que l'intérêt général ». Les commentateurs se sont interrogés sur l'intention des constituants en ce qui concerne le choix du mot « commettants », notion de droit civil, qui s'écarte de la terminologie du droit public⁷.

Dans le sillage de l'innovation rédactionnelle introduite en 1919, le Conseil d'État avait préconisé en 2012 d'harmoniser le libellé constitutionnel en remplaçant de façon générale la *référence au « pays »* par celle à la « Nation ». La commission parlementaire préfère s'en tenir au terme original « pays », en guise de compromis entre les tenants de la souveraineté nationale et ceux de la souveraineté populaire. En France, où il a eu ses origines, le clivage entre les deux concepts semble surmonté non seulement par la doctrine mais aussi et surtout par le constituant lui-même⁸. Il est d'ailleurs étonnant de voir la discussion resurgir au Luxembourg à un moment où, depuis la modification de l'article 34 de la Constitution en 2009 et la suppression de la

sanction grand-ducale des lois, le pouvoir législatif n'est plus partagé entre une assemblée d'élus et le monarque, et où la distinction entre nation et peuple a dès lors perdu son acuité⁹. D'ailleurs, la commission parlementaire n'a pas remis en cause le texte du chapitre 1^{er} de son texte coordonné, où le terme « Nation » et son adjectif « national » sont employés au moins trois fois.

Une distinction entre les conditions à remplir par les titulaires du droit électoral actif et passif et les exigences à observer pour participer concrètement à des élections est probablement difficile à établir, même si en principe les premières sont déterminées dans la Constitution et les secondes dans la loi électorale. Par voie de conséquence, le Conseil d'État avait en 2012 suggéré d'adopter la loi électorale et les changements à y apporter à la majorité qualifiée, comme en matière constitutionnelle. Or, la commission parlementaire entend garder la « flexibilité » actuelle pour modifier la loi électorale dans les conditions usuellement prévues pour l'adoption des lois ordinaires. Au regard de la sensibilité que revêt la question pour l'organisation démocratique du scrutin, la suggestion du Conseil d'État ferait du sens, ne serait-ce que pour éviter que la loi électorale soit utilisée par une majorité parlementaire simple pour altérer les principes constitutionnels adoptés à la majorité qualifiée de l'article 114 de la Constitution.

Un autre point de discorde entre le Conseil d'État et la commission parlementaire concerne la manière d'évoquer les incompatibilités avec le mandat de député d'autres fonctions publiques, voire d'autres activités professionnelles. Sans entrer dans la discussion technique de savoir si une mention explicite du mandat de membre du Parlement européen parmi les incompatibilités ne requiert pas l'évocation parallèle de l'exercice de fonctions dans d'autres institutions de l'Union européenne (Commission, Cour de justice, Cour des comptes, ...), il nous semble surtout indiqué d'étendre les incompatibilités, inhérentes à l'exercice d'« emplois et fonctions publics », à d'autres activités susceptibles de générer des conflits entre l'intérêt privé ou personnel lié à une telle activité et l'intérêt général à la réalisation exclusive duquel le député est tenu. Le conflit d'intérêts auquel s'exposerait un député, professionnellement engagé dans le lobbying économique ou à la tête d'une entreprise faisant une grande partie de son chiffre d'affaires grâce à des commandes publiques, ne serait-il pas plus grave que par exemple l'exercice d'une fonction dans l'enseignement fondamental ou encore un travail subalterne dans une administration ?

Il est de tradition que la Chambre des députés « vérifie les pouvoirs de ses membres et juge les contestations qui s'élèvent à ce sujet »¹⁰. Le Conseil d'État se plaît de rappeler à ce sujet le refus de la Chambre des députés de l'époque de valider l'élection du premier député communiste lors du scrutin de 1934 et note les réticences du Conseil de l'Europe de placer la responsabilité de validation des mandats parlementaires entre les seules mains d'un parlement. Il y a accord entre la Haute corporation et la commission parlementaire pour maintenir la compétence de cette validation en première instance auprès de la Chambre, mais de prévoir désormais un recours juridictionnel contre les décisions prises. L'idée du Conseil d'État de renvoyer à une loi, adoptée à la majorité qualifiée, pour régler ce recours est en tout cas préférable à l'idée de la commission parlementaire octroyant à la Cour administrative la compétence pour connaître de ce recours. En effet, traditionnellement, « les contestations qui ont pour objet des droits politiques sont du ressort des juridictions de l'ordre judiciaire »¹¹ et l'attribution d'une telle compétence à une instance juridictionnelle d'appel prive les intéressés d'un degré de juridiction.

L'innovation selon laquelle le mandat de député ne prend pas fin au jour des nouvelles élections, mais seulement au jour de la prise de fonction de la nouvelle Chambre (obligatoirement dans les trente jours suivant la date du scrutin) s'inscrit dans un souci de continuité du travail parlementaire, préoccupation que l'on retrouve aussi dans plusieurs textes constitutionnels étrangers. Ce point qui fait l'unanimité nous semble approprié.

Par contre, l'idée que la Chambre gardera la plénitude de ses attributions au-delà du jour des élections, et ce jusqu'au jour où l'assemblée qui lui succédera aura eu sa séance constitutive, pourra poser problème. En effet, il est prévu que dans le délai entre les élections et cette réunion constitutive l'ancienne Chambre devra se réunir à la demande motivée du Gouvernement ou d'un tiers de ses membres¹². Le caractère motivé d'une telle demande ne comporte-t-il pas un risque de contentieux inutile ? Qui appréciera la suffisance des motifs ? La demande pourrait-elle être refusée, si les motifs étaient jugés inadéquats ? Une simple demande de réunir la Chambre, appuyée par la majorité des députés, ne suffirait-elle pas ?



Selon le projet, le mandat de député ne prend pas fin au jour des nouvelles élections, mais seulement au jour de la prise de fonction de la nouvelle Chambre. L'innovation s'inscrit dans un souci de continuité du travail parlementaire

La façon de provoquer des élections anticipées prévue par la nouvelle Constitution se distinguera de la prérogative actuelle du Grand-Duc de dissoudre la Chambre des députés. L'article 75 du texte coordonné du 24 novembre 2016 évoque les élections anticipées sous deux angles de vue. D'une part, d'après la première phrase de son alinéa premier, le Grand-Duc ne pourra fixer des élections anticipées que dans les deux hypothèses où la Chambre aura rejeté une motion de confiance ou adopté une motion de censure à l'égard du Gouvernement. D'autre part, aux termes du même alinéa, le Grand-Duc «[fixera] des élections anticipées» en cas de démission du Gouvernement, après avoir reçu l'assentiment de la Chambre pour ce faire.

Il convient d'abord de noter que l'adoption des dites motions ne se fera pas d'après le mode de votation usuel, mais requerra l'appui de la majorité des membres de la Chambre des députés. Cette manière dérogatoire pour déterminer la majorité requise s'impose-t-elle vraiment, puisque le vote par procuration restera possible pour se prononcer ?

En visant la première des deux évocations des élections anticipées de l'article 75, le Conseil d'État estime que, dans pareil cas, la Chambre devrait convaincre le Chef de l'État de la nécessité de telles élections. Nous ne partageons pas cette lecture de la disposition en question, et nous croyons en outre qu'elle est en fin de compte superfétatoire.

En effet, l'article 75 doit être lu avec l'article 91 du chapitre relatif au Gouvernement¹³. En vertu de cet article 91, le Gouvernement est tenu de démissionner, lorsqu'un texte (programme gouvernemental présenté en début de législature ou tout projet de loi et toute déclaration gouvernementale sur laquelle le Gouvernement a engagé sa responsabilité en cours de législature), sur lequel il a dû ou voulu engager sa responsabilité, ne recueille pas un appui majoritaire au sein de la Chambre. La démission s'impose aussi si la Chambre retire sa confiance au Gouvernement en adoptant une motion de censure. Enfin, l'on peut encore imaginer d'autres raisons, indépendantes de la Chambre des députés, qui pousseraient un gouvernement à la démission.

Dans chacune des hypothèses précitées, le Premier ministre est tenu de formaliser la démission en la soumettant au Grand-Duc¹⁴ qui chargera le Gouvernement démissionnaire de la gestion des affaires courantes, c'est-à-dire le Gouvernement « [sera chargé de continuer] à conduire provisoirement la politique générale ». Voilà pour les dispositions de l'article 91.

Les suites qui se dégagent de la démission d'un gouvernement sont réglées à l'article 75 qui dispose qu'« en cas de démission du Gouvernement, le Chef de l'État, après avoir reçu l'assentiment de la Chambre (...) fixe des élections anticipées ». L'hypothèse pour activer la disposition précitée est donc celle de la démission du Gouvernement, sans précision des causes qui y ont mené. Dans ces conditions, il appartient en premier lieu à la Chambre de se prononcer. Renouvellera-t-elle sa confiance au Gouvernement démissionnaire, le cas échéant autrement composé, ou trouvera-t-elle en son sein une autre majorité prête à

appuyer un autre gouvernement ou, à défaut, s'accorde-t-elle, du moins majoritairement, sur des élections anticipées ? Dans ce dernier cas, elle informera le Grand-Duc de son choix, et celui-ci sera tenu de fixer de nouvelles élections sans pouvoir en apprécier l'opportunité. Sa compétence apparaît donc comme une compétence purement liée, lui donnant tout au plus la liberté de déterminer la date effective des élections qui devront, selon les exigences constitutionnelles, se tenir dans les trois mois.

Il n'est donc pas besoin de convaincre le Grand-Duc de l'utilité des élections anticipées pour lesquelles s'est prononcée la Chambre des députés, tout comme la première phrase de l'alinéa premier de l'article 75 n'aura pas de valeur ajoutée, puisqu'elle ne constitue finalement qu'une redite des dispositions sur la manière d'activer la question de la confiance parlementaire à l'égard du Gouvernement. Enfin, des élections anticipées ne seraient pas possibles dans l'année qui suit une autre élection (sous-entendu, « parlementaire »). Qu'en serait-il au cas où il s'avère impossible de constituer au sein de la Chambre nouvellement élue une majorité gouvernementale ou au cas où un gouvernement nouveau, tenu d'engager sa responsabilité sur son programme, se voit refuser

Zu Gast

Françoise Folmer, Christian Kmiotek

Die Welt ist nicht nur schwarz oder weiß, und es gibt keine einfachen Lösungen für komplexe Probleme. Demnach sind nachhaltige Lösungen eher komplizierter Art, denn sie zielen darauf ab, alle Aspekte einer Problematik zu berücksichtigen. Nachhaltigkeit bezieht sich auf mehrere Ebenen, wie Ökonomie, Ökologie und Gesellschaft, und berücksichtigt mögliche Auswirkungen in anderen (Welt-)Regionen und in der Zukunft.

Doch die Berücksichtigung aller Folgen und Langzeitwirkungen von politischen Entscheidungen oder Vorschlägen ist positiv, da das große Ganze im Blick bleibt. So greifen die verschiedenen Politikbereiche ineinander und stärken sich gegenseitig. Auch eine zukunftsorientierte Gemeindepolitik, jenseits von Populismus und ausgetretenen Pfaden, muss nachhaltig sein, um auf intelligente Weise Schäden zu verhindern und Vorteile zu schaffen.

Françoise Folmer und Christian Kmiotek sind die Ko-Präsidenten von Déi Gréng

La façon de provoquer des élections anticipées prévue par la nouvelle Constitution se distinguera de la prérogative actuelle du Grand-Duc de dissoudre la Chambre des députés

Eine Stadt, die konsequent die sanfte Mobilität fördert, reduziert Abgase und Lärm, entschleunigt das Leben der Bewohner und regt sie zu mehr körperlicher Aktivität an. Damit verbessert sie die Lebensqualität aller. Darüber hinaus bietet sie den Kindern einen sicheren Schulweg und erschließt den Jugendlichen mehr Autonomie.

Angesichts der angespannten Lage des Wohnungsmarkts mit stetig steigenden Preisen muss jede Gemeinde aktiv werden, um das Menschenrecht auf Wohnen zu erhalten. Die politisch Verantwortlichen müssen den Mut aufbringen, die Vielzahl an bestehenden gesetzlichen Instrumenten und Förderungen kommunal anzuwenden. Die Mobilisierung von leerstehenden Wohnungen und Baulücken birgt die Chance, bei weniger Landverbrauch außerorts die Funktionen Wohnen, Arbeiten, Besorgungen, Freizeit und Mobilität wieder näher zusammenzuführen. Kommunalen Wohnungsbau ist übrigens auch ein Instrument der Sozialpolitik, und er erhält lebendige Dörfer und Stadtkerne.

Wer in Schulkantinen und Maisons-Relais Bio-Produkte aus der Region verarbeiten lässt, sorgt sich um die Gesundheit der Kinder. Aber er schützt auch die Natur, unterstützt die nationale Lebensmittelproduktion und die regionale Wirtschaft.

la confiance de la Chambre ? Ces hypothèses ne sont hélas pas seulement théoriques comme documenté récemment en Belgique ou en Espagne. Est-il raisonnable de prolonger inutilement une crise politique ? À défaut d'une majorité parlementaire, disposée à soutenir un gouvernement dans la première hypothèse, ou de trouver une majorité gouvernementale autrement composée dans la seconde, le Gouvernement en place avant les élections ou celui qui n'a pas trouvé de majorité parlementaire prête à le supporter, devront-ils continuer à assumer la responsabilité des affaires politiques pendant un an avant qu'il ne devienne possible de procéder à de nouvelles élections ?

En vertu du projet de nouvelle Constitution, il est prévu d'étendre l'initiative législative, actuellement partagée par le Grand-Duc (en fait le Gouvernement) et la Chambre (en fait chaque député pris individuellement). Désormais un groupe d'électeurs pourra également exercer cette prérogative. Dès 2012, le Conseil d'État s'était déclaré d'accord avec le principe, mais il avait souligné la nécessité de veiller au maintien de l'attribution exclusive du pouvoir législatif à la Chambre. Celle-ci devra en effet rester seule juge du suivi à réserver aux initiatives législatives peu importe que l'auteur en soit le pouvoir exécutif, un député ou un groupe d'électeurs. Est-il pourtant judicieux, comme semble l'envisager la commission parlementaire, de réduire l'initiative populaire à une « pétition de qualité supérieure » (puisqu'elle comportera obligatoirement un projet de texte légal et un exposé des motifs susceptibles de servir de support à une discussion parlementaire) qui serait d'abord entérinée par la Chambre des députés et pour ainsi dire mutée en proposition parlementaire, avant que son examen par la Chambre puisse débiter ?

Selon l'article 70 de la Constitution actuelle, « la Chambre détermine par son règlement le mode suivant lequel elle exerce ses attributions », et l'article 51(2) dispose parallèlement que « l'organisation de la Chambre est réglée par la loi ». Le règlement de la Chambre est considéré comme équipollent à la loi, même si sa conformité à la Loi fondamentale échappe au contrôle de constitutionnalité. Selon le Conseil d'État¹⁵, la double façon de régler l'organisation parlementaire repose sur la distinction voulue par les auteurs de la Constitution de 1868 entre les règles de fonctionnement purement interne, réservées au règlement, et les questions impliquant des relations externes qui doivent faire l'objet d'une loi (enquêtes parlementaires, sécurité sociale des députés et anciens députés, engagement et statut du personnel, ...). Dans cette logique, il est difficile de comprendre la proposition de la commission parlementaire entendant confier au règlement de la Chambre le soin « [de déterminer] les mesures d'exécution des lois qui concernent son organisation ». La Chambre entend-elle renoncer à l'équipollence de son règlement aux lois ? Est-elle consciente de l'obligation

(Suite en p.14)

Positive Nebenwirkungen

Wenn eine Gemeinde Naturschutz betreibt, betreibt sie vor allem Menschenschutz. Unter anderem, weil sie unser Grundnahrungsmittel Wasser schont und Naherholungsgebiete als Wohlfühl- und Gesundheitsfaktor erhält. Naturschutz kann sogar als touristischer Trumpf ausgespielt werden und somit wiederum regionale Arbeitsplätze sichern.

Sogar der eher als abstrakt verschriene Klimaschutz führt zu äußerst stimulierenden und sichtbaren Ergebnissen vor Ort. Eine Gemeinde mit ambitionierten Klimazielen wird die energetische Sanierung ihrer Gebäude vorantreiben. Die Einspareffekte haben mittel- und langfristig positive Auswirkungen auf die Gemeindefinanzen. Und die Gemeinde unterstützt abermals die lokale Wirtschaft und den regionalen Arbeitsmarkt. Wenn dann zum Beispiel die Gemeinde noch selbst, beziehungsweise in Kooperation mit ihren Bürgerinnen, Bürgern und Betrieben, Heizenergie und Strom nachhaltig lokal produziert, dann werden die gemeinschaftlichen Gewinne gleich sichtbar, für die Prosumer wie für den Planeten.

Gerade in unserer kleinsten territorialen Einheit, der Gemeinde, können innovative Projekte dank engagierter Mandatsträger schnell umgesetzt werden. Besonders positiv ist, wenn diese Initiativen durch eine intelligente Kombination in gleich mehreren Bereichen wirken.

(Suite de la p.13)

de repenser dans ces conditions l'ordonnement des textes en vigueur qui la concernent ? En effet, dans l'optique énoncée, la loi déterminerait les principes essentiels d'organisation interne de la Chambre, et il appartiendrait au règlement de préciser les conditions d'application à partir des principes légaux, pour autant que la question ne relève pas des matières que la Constitution a réservées à la loi formelle. Le règlement s'en trouverait abaissé au niveau d'un acte de pure exécution de la loi organique de la Chambre des députés.

Le Gouvernement, « puissance organisatrice de la vie sociale »¹⁶ et le Conseil d'État, « gardien de la Constitution »

Dans son avis de 2012, le Conseil d'État notait que le dispositif relativement sommaire actuellement en vigueur a permis au Gouvernement de s'affranchir de son rôle d'exécutant de la volonté du Grand-Duc que lui assignaient les textes du XIX^e siècle, mais que le texte constitutionnel actuel n'avait pas évolué au même rythme que la pratique institutionnelle. En effet, le Gouverne-

Le Gouvernement s'est depuis longtemps émancipé de son rôle d'exécutant, et il partage le pouvoir exécutif avec le Chef de l'État dont le rôle se limite de plus en plus à des interventions formelles

ment s'est depuis longtemps émancipé de son rôle d'exécutant, et il partage le pouvoir exécutif avec le Chef de l'État dont le rôle se limite de plus en plus à des interventions formelles.

Le nouveau texte constitutionnel en projet ne modifiera pas foncièrement cette approche, mais se bornera à préciser ponctuellement la fonction gouvernementale par certaines dispositions consacrant la pratique institutionnelle courante. *Le rôle du Gouvernement* consiste à diriger la politique générale de l'État. La composition du Gouvernement, dont les membres continueront à être nommés par le Grand-Duc, est précisée tout comme le rôle du Premier ministre, « primus inter pares » dont la fonction se borne à coordonner l'action gouvernementale et à en maintenir l'unité. La dualité des attributions des membres du Gouvernement est soulignée, exercice individuel des affaires dont ils ont la charge, responsabilité collective pour les affaires concernant la fonction gouvernementale dans son ensemble. Le contreseing des dispositions grand-ducales par les membres du Gouvernement et la responsabilité ministérielle devant la Chambre des députés sont réaffirmés, tout comme leurs responsabilités civile et pénale sont clarifiées. La façon d'engager

la responsabilité politique devant la Chambre des députés reçoit une empreinte constitutionnelle formelle¹⁷, alors que jusqu'ici la façon d'engager cette responsabilité et les conséquences qui en découlaient avaient tout au plus la portée d'une pratique para-constitutionnelle.

Le Conseil d'État gardera son rôle d'organe consultatif valant pour les modifications de la Constitution, l'adoption des lois et, sauf procédure d'urgence, pour la finalisation des règlements grand-ducaux. Son obligation de se prononcer sur la dispense du second vote en relation avec les lois adoptées en première lecture par la Chambre lui conserve en outre son droit de veto suspensif actuel.

La commission parlementaire a, à son tour, été d'accord pour reprendre de façon quasiment littérale la version de texte proposée en 2012 par le Conseil d'État concernant sa propre évocation dans le futur texte constitutionnel. Tant les amendements parlementaires que l'avis complémentaire du Conseil d'État se passent dès lors de propositions et d'observations nouvelles.

(À suivre)



Le rôle du Premier ministre, « primus inter pares », se borne à coordonner l'action gouvernementale et à en maintenir l'unité

Paul Schmit est juriste et vice-président honoraire du Conseil d'État. Il continuera son analyse de la nouvelle Constitution dans une des prochaines éditions du *Lëtzebuurger Land*. La première partie est parue dans le *Land* du 12 mai 2017.

¹ Doc. parl. n° 6030^o, p. 8

² La notion de « famille grand-ducale » n'est pas définie dans une norme de droit public, mais la définition figure dans le décret grand-ducal du 18 juin 2012 portant coordination du Statut de famille du 5 mai 1907 qui distingue entre la « Lignée Grand-Ducale », la « Famille Grand-Ducale » et la « Maison Grand-Ducale » et qui définit la famille grand-ducale comme suit sous le point II, § 2: « Die Großherzogliche Familie (la Famille Grand-Ducale) besteht aus allen direkten ehelichen Nachkommen der Großherzogin Charlotte. Die Ehepartner und Verwitweten der Mitglieder der Großherzoglichen Familie gehören dieser ebenfalls an. »

³ À cet égard, la future Constitution s'aligne sur le décret grand-ducal du 16 septembre 2010 introduisant l'égalité entre hommes et femmes en matière de succession au trône (cf. Mém. B n° 55 du 23 juin 2011 (p. 720).

⁴ Le fidéicommiss est une disposition testamentaire (voire dans le Pacte de famille de Nassau de 1783 une stipulation liant les membres de cette famille) par laquelle le disposant transmet un ou plusieurs biens, sinon une partie ou l'ensemble de son patrimoine à un bénéficiaire apparent, tout en chargeant celui-ci de retransmettre cet héritage à une tierce personne. Le titulaire de la fonction monarchique se voit attribuer aux termes du pacte de 1783 la partie du patrimoine familial affectée à cette fonction avec l'obligation de gérer celle-ci dans l'intérêt de cette finalité et de la transmettre, en cas de décès ou d'abdication, à son successeur. Les autres héritiers du monarque n'ont par contre

aucun droit sur cette partie de l'héritage.

⁵ Cf. doc. parl. n° 6030^o, p. 55 et 56

⁶ Cf. art. 12 du Traité de l'Union européenne et protocole n° 1 sur le rôle des parlements nationaux dans l'Union européenne, annexé au Traité de Lisbonne, signé le 13 décembre 2007 et entré en vigueur le 1^{er} janvier 2009.

⁷ Ni les constitutions françaises de l'époque révolutionnaire (Constitution de 1791, Titre III, chapitre 1^{er}, section 3, article VII ; Constitution de l'an I – 1793 –, article 29 ; Constitution de l'an III – 1795 –, article 52) ni la Constitution hollandaise de 1815 (article 83) ou la Constitution belge de 1831 (article 32) n'emploient cette notion, lorsqu'elles évoquent l'interdiction du mandat impératif ; cf. Alex Bonn, « La prohibition du mandat impératif » in : *La Constitution oubliée*, 1968, p. 20

⁸ La synthèse obtenue par conjonction de la nation et du peuple est illustrée à l'alinéa premier de l'article 3 de la Constitution française du 4 octobre 1958 qui dispose que « La souveraineté nationale appartient au peuple qui l'exerce par ses représentants ou par voie de référendum ».

⁹ Michel Troper, *Terminer la Révolution, la Constitution de 1795*, Fayard, 2006 (p.116) et Olivier Gohin, *Droit constitutionnel* (3^e édition), LexisNexis, 2016 (p. 233-241)

¹⁰ Cf. article 57(1) de la Constitution actuelle.

¹¹ Cf. article 85 de la Constitution actuelle.

¹² Cf. art. 74 du texte coordonné joint aux amendements du 24 novembre 2011 : « Art. 74. La Chambre des députés se réunit en séance publique à la demande motivée du Gouvernement ou d'un tiers des députés. »

¹³ Cf. art. 75, alinéa premier du texte coordonné joint aux amendements parlementaires du 24 novembre 2016: « Le Chef de l'État ne peut fixer des élections anticipées que si la Chambre (...) soit rejette une motion de confiance au Gouvernement, soit adopte une motion de censure à l'égard du Gouvernement. En cas de démission du Gouvernement, le Chef de l'État après avoir reçu l'assentiment de la Chambre (...) fixe des élections anticipées », et art. 91 : « (1) Le Premier ministre engage la responsabilité du nouveau Gouvernement à l'occasion de la présentation du programme gouvernemental devant la Chambre des députés. / (2) Le Premier ministre peut, après délibération du Gouvernement en conseil, engager la responsabilité du Gouvernement devant la Chambre des députés à l'occasion du vote d'un projet de loi ou d'une déclaration gouvernementale. / (3) La Chambre des députés peut engager la responsabilité du Gouvernement par une motion de censure. / (4) Lorsque la Chambre des députés refuse la confiance au Gouvernement, le Premier ministre présente la démission du Gouvernement au Chef de l'État. / (5) Le Gouvernement démissionnaire continue provisoirement à conduire la politique générale. »

¹⁴ Cf. voir note en bas de p. 27, texte de l'article article 91(4) du texte coordonné joint aux amendements parlementaires du 23 novembre 2016

¹⁵ Cf. avis précité du 6 juin 2012 (p. 69 et 70)

¹⁶ La qualification est empruntée à Charles-Léon Hammes, « Le Gouvernement du Grand-Duché, essai sur son évolution ». In: *Le Conseil d'État, Livre jubilaire publié à l'occasion du centième anniversaire de sa création*, 1957 (p. 472)

¹⁷ Pour le texte proposé, voir note en bas de page n° 27.

Die kleine Zeitzeugin

Rose Komponisten

Michèle Thoma

Welch eine Schlagzeile bei RTL! Rose, Komponisten, warum nicht *_innen*, gibt bestimmt *_innen*? Und welche Rosen? Aah ja Luxemburgisch, *rosen*? *Rose Komponisten*? Gar nicht kryptisch, imponierend eindeutig. Wenn man bedenkt, wie langweilig differenziert man sich im Deutschen wahrscheinlich ausdrücken würde, die Palette zwischen aufgebracht, wütend, zornig, erregt, rasend, wahrscheinlich würde etwas viel Nuancierteres, Abgeschwächeres dabei herauskommen, etwas Fades und beinahe Neutrales schlussendlich. *Rose Komponisten*. Das hat Charakter, das ist eine Aussage. *Schweiiwell* stünde noch zur Verfügung. Aber es blieb bei *rosen*.

Warum, Sorge ich mich, sind die luxemburgischen Komponisten, von *_innen* ist mal nicht die Rede, denn so rasend? Auch Autor_innen sind extrem wütend. Warum, was ist geschehen, das Kulturschaffende so auf die Palme bringt?

Die meisten Kulturschaffenden sind ja ziemlich abgehärtet. Sie sind meist nicht auf Rosen gebettet und regen sich nicht von morgens bis abends darüber auf, dass wieder eine Straße nicht nach ihnen benannt wurde oder sie wieder nicht mit dem Preis für ihr Klebenswerk ausgezeichnet wurden. Sie freuen sich, wenn sie mal drei Leuten was vorlesen dürfen oder einen Partikel veröffentlichen, gegen ein Hohn-o-rar, das nicht den Mindeststandards entspricht, die der Luxemburger Schriftsteller_innenverband in heroischen Zeiten mal aufgestellt hat. Wenn sie Werke komponieren, die nicht

so klingen wie eh und je und sowieso, wenn sie gar zeitgenössisch genannt werden und also ihre Zeitgenossen in Panik versetzen, sind ihre Erwartungen an Ruhm und Resonanz sicher gedämpft.

Es muss etwas Gravierendes geschehen sein.

Was? OMG, puh, uff, hm, WTF? Boah. Da verstummt man und sitzt da, dumm, so ist das. So ist das also. So wird das also sein. Puh, ja dann. In der Tat. So ist das also. Und so etwas geschieht nicht nur den Profanen, den Normalen, die man früher mal Massenmenschen nannte? So etwas geschieht nicht nur Kassierern oder Automo-



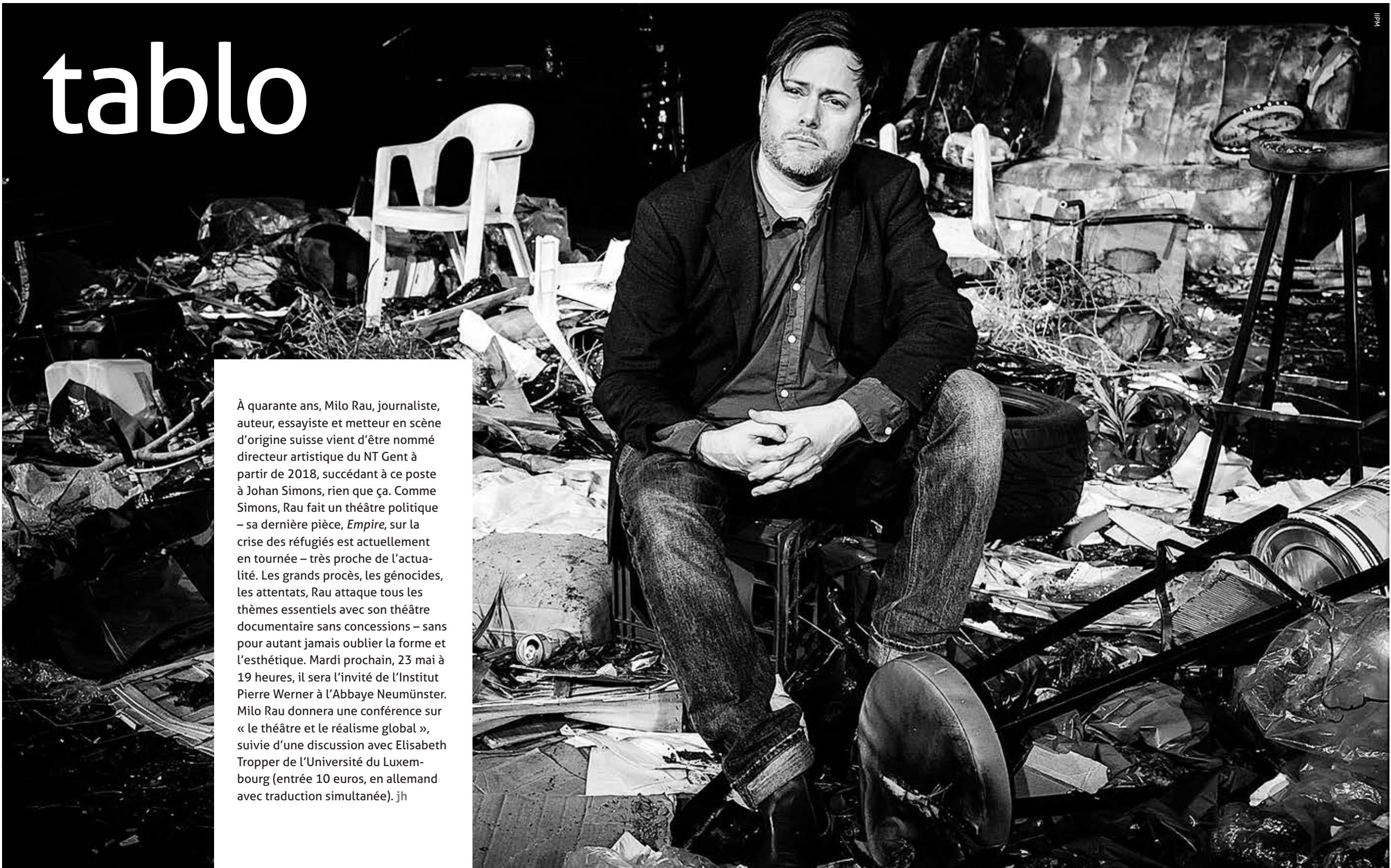
Neue Technologien und künstlerisches Schaffen schließen einander nicht aus, hat Kulturminister Xavier Bettel den Komponisten entgegnet

bilindustriesklaven oder Chirurginen, sondern den Kreativen? Da kann Mensch Noten aneinander reihen, anmutiger als Schwalben auf einem Telegrafendraht, und dem Universum Töne entlocken, unerhörte, oder sich selber, und dann das! Da kann Mensch dichten, was das Zeug hält, und dann so was. An so was prallt er ab. Was soll er da sagen, klagen? Da kann er nur rasen, der schöpferische Mensch. Oder gar nichts mehr sagen, was soll man da noch sagen? Man kann sich nicht über Günstler_innen aufregen, oder eine Jury, die immer aus den gleichen Dummköpfen besteht, oder über die Blöðheit der Menschheit generell oder im Besonderen. Es gibt keine Namen und niemand, den man konsequent und intensiv hassen kann. Es gibt keinen zünftigen Feind. Gegen den sich sogar hochgradige Individualist_innen mal kurz verbünden können.

Der Gegner, heißt es, ist – schluck! – intelligent. Künstlich auch noch, wie Befruchtungen oder Knie. Es handelt sich bei ihm um die künstliche Intelligenz, von der seit geraumer Zeit gemunkelt wird. Ja, na und, toll, dass es sie gibt, besser als künstliche Dummheit, denkt die natürliche Intelligenz großzügig. So lange wir humanen Aborigenees diese Alien_as dirigieren können, ist die künstliche Intelligenz ja weiter nichts als eine automatisierte natürliche Intelligenz! Nichts besonders furchterregendes, aber auch nichts besonders Respekt Erregendes, scheint ihr. Nichts Erregendes also. Keine Kunst also. Denn was ist Kunst, wenn sie nicht erregend ist?, doziert sie sich was vor. Als könnte so eine Künstliche es mit der Kunst von Nora Wagener aufnehmen, zum Beispiel.

Am Nationbrandingfeiertag soll also etwas Seelenloses, aber furchtbar Innovatives abgespult werden oder sich abspulen, das alle beeindruckt wird, die halbe Million Seelen im Land und die Restwelt sowieso. Ein Werbesound, so innovativ wie das Land, das ja das Mekka des digitalen Universums sein wird und eine Weltraumbase, und *last but not least* das Labor der vierten Industriellen Revolution.

Und der wievielten Dimension? Der natürlichen Intelligenzbestie schwindelt es ein bisschen, sie stößt gerade an ihre natürlichen Grenzen.



À quarante ans, Milo Rau, journaliste, auteur, essayiste et metteur en scène d'origine suisse vient d'être nommé directeur artistique du NT Gent à partir de 2018, succédant à ce poste à Johan Simons, rien que ça. Comme Simons, Rau fait un théâtre politique – sa dernière pièce, *Empire*, sur la crise des réfugiés est actuellement en tournée – très proche de l'actualité. Les grands procès, les génocides, les attentats, Rau attaque tous les thèmes essentiels avec son théâtre documentaire sans concessions – sans pour autant jamais oublier la forme et l'esthétique. Mardi prochain, 23 mai à 19 heures, il sera l'invité de l'Institut Pierre Werner à l'Abbaye Neumünster. Milo Rau donnera une conférence sur « le théâtre et le réalisme global », suivie d'une discussion avec Elisabeth Tropper de l'Université du Luxembourg (entrée 10 euros, en allemand avec traduction simultanée). jh

Luxemburgensia

Scènes

Luxemburgensia

Art contemporain

Arts plastiques



Une patte

Au printemps, il pleut des récompenses littéraires. Une semaine après l'annonce que Georges Hausemer recevait le Prix Batty Weber, voici le jury du Prix Servais qui annonce remettre son prix à Nora Wagener (photo : pg) pour son recueil *Larven*, paru chez Hydre Éditions. Le Prix Servais est le plus pertinent des prix littéraires grand-ducaux, puisqu'il récompense le meilleur livre publié durant l'année écoulée. De *Larven*, le jury, présidé par Jeanne E. Glesener de l'Université du Luxembourg, a apprécié la variation stylistique, la qualité littéraire et les portraits d'une génération perdue dans un quotidien complexe. Anita Gretscha aka Claire Leydenbach reçoit un prix d'encouragement pour son roman non-publié *L'Œil grand fermé*. Les prix seront remis le 4 juillet au Centre national de littérature. jh

Son bras

Lors de sa création, il y a quelques semaines, ce petit bijou du théâtre indépendant est passé quasi inaperçu. Voilà pourquoi ce rappel : il faut aller voir *Mein Arm* de Tim Crouch, mis en scène par Linda Bonvini, les 30 et 31 mai au Kulturhaus Niederaanven. Parce que le texte est poétique et plein d'humour, parce que les idées de Linda Bonvini sont originales et parce que, surtout, l'acteur Thomas Halle est spectaculaire (*khn.lu*). jh



Wuttke interprète Ibsen

Voir Martin Wuttke sur scène est à chaque fois une révélation. Ici (photo : Reinhard Werner/Burgtheater), il interprète John Gabriel Borkman dans la pièce éponyme de Henrik Ibsen, mise en scène par Simon Stone pour le Burgtheater de Vienne. La production, qui a reçu trois récompenses en Autriche, sera au Grand Théâtre mardi 23 et mercredi 24 mai. Bien que vieille de 120 ans, la pièce est d'une grande actualité, puisqu'elle raconte la chute d'un banquier et son impossible rédemption (*theatres.lu*). jh



Lefred Thouron...

...signe les dessins qui accompagnent les petits aphorismes que Serge Basso de March vient de publier en recueil sous le titre *Les concombres n'ont jamais lu Nietzsche* (Cactus Inébranlable éditions, Belgique). Lefred Thouron est un ancien de la presse de gauche française, de *Libé* à *Charlie Hebdo*. Il dessine toujours pour le *Canard Enchaîné*. Dans ses courts mots d'esprit, deux lignes au plus, Basso épingle le diable et le bon dieu, les impôts et les animaux. Il faut acheter son livre, interpelle-t-il son lecteur en dernière de couverture, car « j'ai besoin de mes droits d'auteur pour aller au bistrot ». jh

Débattons, enfin !

Le deuxième numéro des *Cahiers luxembourgeois*, nouvelle série, vient de paraître (n°1/2017). Au programme, des textes de création littéraire – voir surtout le texte en luxembourgeois de Samuel Hamen, *Bal –*, mais aussi des essais. Où Ben Fayot répond à Guy Helmingier et à son texte sur l'Europe (paru dans le premier numéro), auquel Fayot reproche d'être germano-centriste. jh

Portraits croisés

« Figure de style qui consiste en un croisement d'éléments », dit le dictionnaire... L'artiste sud-africain Mustafa Maluka est à lui tout seul l'illustration du titre de la présente exposition *Chiasmus* à la galerie Zidoun&Bossuyt. Né en 1976 dans un quartier pauvre de Cape Town, il a étudié aux Pays-Bas, vécu à New-York et Berlin pour finalement se fixer en Finlande. En plus d'être artiste, il est analyste culturel, apprend-on à la galerie. Traduisons par *sociologue* pour regarder les pièces qu'il présente dans sa deuxième exposition à la galerie Zidoun&Bossuyt : toutes présentent des visages, dans une pose qui rappelle celle des photos d'identité, mais sur fond à motifs. Pas façon papier peint, mais plutôt sur le mode néons qui flashent, ce qui donne une dynamique à la mise en scène. Étant donné les origines et la connaissance du monde globalisé de Mustafa Maluka, on peut aussi dire, de manière plus simple, qu'ils se rapprochent des motifs de tissus ethniques (Afrique) ou du *street art* (Occident). Ces fonds rayés, zébrés, dans les tons pastels – Mustafa Maluka travaille à l'huile et acrylique –, sans qu'ils soient mièvres, font ressortir la texture couleur chair des visages. Une couleur rosée, ambre ou ocre, que l'artiste sait habilement travailler, en vrai peintre qu'il est, ce qui donne à ces carnations un côté très réaliste, alors que ses modèles sont composés de toutes pièces, à partir d'éléments piqués sur Internet. On en voudra pour preuve les têtes de jeunes gens surtout, qui ont quelque chose de figé des photos de magazine. Les filles sont traitées de manière plus douce, avec pour la plupart, un foulard autour du cou. Les cheveux sont lâchés, coiffés en chignon ou cachés. Elles ressemblent moins à des stéréotypes, y compris dans ce qu'on aperçoit de leurs vêtements, alors que les garçons font un peu pop star, et des stéréotypes, héros de science-fiction et de BD... Les lèvres sont cosmétiques : bleues, très rouges, orangées. Parfois, un modèle est présenté de trois-quarts, mais tous les regards interpellent le visiteur. Mustafa Maluka montre l'humanité de demain qu'il imagine évidemment mixte (jusqu'au 24 mai à la galerie Zidoun&Bossuyt ; *zidoun-bossuyt.com*). mb



Gutai

une avant-garde qui nous fait remonter et emmène au loin, les années 50 à 70 et le Japon, présente avec une quinzaine d'artistes jusqu'à la fin du mois à la galerie F. Hessler à Luxembourg (21, rue Astrid). Et l'occasion de retrouver avec Key Sato et le souvenir d'Ernest Horn. Deux tableaux de Key Sato, dans l'exposition, exemplaires de son matérialisme, sont là comme encadrant, au second plan, *Sahukin*, de Toshio Yoshida, huile et papier mâché sur toile, de 1959, pièce vibrante, avec les plus belles irisations bleuâtres, l'eau d'une chute dans les rais du soleil. Ailleurs, c'est le geste qui l'emporte, avec Shigeru Onishi, où l'on va carrément vers le pop et la bande dessinée. Le plus innovateur a été, reste toujours, présent à Venise, Takesada Matsutani, avec ses bulles de colle dont certaines éclatées, dans la plus subtile monochromie (voir photo) ou l'éclat coloré. Ik

Cinémasteak

Infiniment recyclable

En 1986, Quentin Tarantino est salarié d'un vidéo-club en Californie. Des étagères remplies de cassettes l'attendent. Il y en a pour tous les goûts, tous les publics. Les films d'auteur les plus ennuyeux y côtoient les séries B les plus ringardes... Cet éclectisme sera à l'origine d'une esthétique post-moderne basée sur le recyclage parodique de citations, issues indifféremment du cinéma, de la télévision ainsi que des *pulp magazines* (auxquels se réfère le titre de *Pulp fiction*). Les productions de la culture de masse américaine constituent la matière première du cinéaste.

Les années 1990 voient l'irrésistible ascension de Tarantino. Il rédige le scénario de *True romance* (1993), qui sera porté à l'écran par Tony Scott, puis réalise trois films qui révèlent sa maîtrise du récit non-linéaire – *Reservoir dogs* (1992), *Pulp fiction* (1994), *Jackie Brown* (1997). Tarantino a 31 ans quand il accède avec *Pulp fiction* à une renommée internationale. La *Palme d'or* lui est décerné lors du Festival de Cannes présidé par Clint Eastwood. Depuis, le moindre adolescent boutonneux est capable de citer de tête des répliques entières de ce film.

Le succès de *Pulp fiction* fut critique et commercial. Il repose sur une mise en scène efficace et stylisée, continuellement rythmée par une partition musicale qui va du rock à la soul, de la pop aux ballades folk, à la façon d'un *juke-box*. Les répliques qui provoquaient autrefois l'hilarité suscitent aujourd'hui quelques ricanements, sans plus. Surtout les dialogues nous surprennent par leur incroyable longueur – donnant l'impression d'assister à une succession de monologues artificiellement imposés par le scénario. Le choix des acteurs, en revanche, est toujours aussi séduisant. La fidélité du cinéaste à leur égard ne s'est pas démenti. Alors que Harvey Keitel et Tim Roth jouaient déjà dans *Reservoir dogs*, on retrouvera Uma Thurman (Mia Wallace) dans les deux volumes de *Kill Bill* (2003-2004). Grâce au soutien de Tarantino, John Travolta (Vincent Vega) sort enfin des limbes pour retrouver, à la faveur d'une scène de danse, la splendeur lointaine de *Saturday night fever* (1977). Quant à Bruce Willis (Butch Coolidge), il élargit son répertoire pour composer un rôle plein de contrastes aux côtés de la ravissante actrice portugaise Maria de Medeiros (Fabienne).

Sur un mode circulaire, le cinéma de Tarantino tourne le dos à la réalité pour mieux se nourrir de ses propres références cinéphiliques. Si le constat d'un épuisement des formes du cinéma classique est prétexte à un renouvellement créatif, *Pulp fiction* constitue aussi le reflet symptomatique d'une époque qui, dominée par le fétichisme de la marchandise, sombre gaiement dans le nihilisme. Telle est l'ambivalence qui entoure la réussite éclatante de ce film. Loïc Millot

Pulp fiction de Quentin Tarantino (1994, USA), sera projeté jeudi prochain, 25 mai à 19 heures à la Cinémathèque de la Ville du Luxembourg, place du Théâtre.

Festival de Cannes

Tout autour le monde et nous au milieu, aveugles

Thierry Besseling

La retouche numérique des jambes et des hanches de Claudia Cardinale sur l'affiche du 70^e festival de Cannes, qui s'est ouvert ce mercredi et dure jusqu'au 28 mai, a certes enflammé la toile le jour de sa sortie, mais elle aura des effets moins perturbateurs pour le cinéma que la sélection de deux films produits par la plateforme de vidéo à la demande Netflix en compétition officielle, à savoir *Okja* de Bong Joon-Ho et *The Meyerowitz stories* de Noah Baumbach.

Les festivaliers cannois européens seront en effet les seuls à découvrir ces deux œuvres sur grand écran. Le diffuseur numérique américain, entretemps doté d'une puissance de financement impressionnante, a refusé de vendre les films en question aux distributeurs français, qui ne pourront par conséquent pas les louer aux exploitants de salle. Ceci a amené les organisateurs du festival de Cannes à changer leur règlement pour la prochaine édition, en obligeant l'ensemble des films sélectionnés à une sortie en salle afin de protéger la santé du cinéma français, en partie financé par les redevances sur les billets d'entrée.

Après *Snowpiercer* (2013), et *Mother* (2009) le cinéaste sud-coréen signe avec *Okja* un retour au film de monstre dans la lignée de *The Host* (2006), et pourrait plaire au membre du jury et confrère sud-coréen Park Chan Wook (*The Handmaiden*, *Oldboy*). Mais l'histoire douce de la jeune Mija, qui se lance dans une mission de sauvetage de son énorme animal au grand cœur duquel elle s'est occupée pendant dix années idylliques, avant que ce dernier ne soit tombé entre les mains d'une directrice narcissique et égocentrique d'une multinationale familiale newyorkaise, saura peut-être conquérir le cœur d'autres jurés, que ce soit celui de l'actrice française Agnès Jaoui ou celui du réalisateur italien Paolo Sorrentino (*The young pope*). Ce dernier sera sûrement aussi très enclin à donner son bulletin de vote à *The square*, réalisé par le cinéaste suédois Ruben



Happy end de Michael Haneke

Östlund, qui revient à la Croisette trois ans après que son film *Force majeure* fût sélectionné dans la sélection parallèle *Un certain regard*. Sa nouvelle œuvre se rapproche sur le papier de *La grande belleza* de Sorrentino, puisqu'elle suit le parcours d'un conservateur apprécié d'un musée d'art contemporain en pleine crise existentielle, dû à un désaccord total avec la valeur altruiste qu'il prône dans sa nouvelle œuvre d'art.

L'actrice chinoise Binbing Fan, que les cinéphiles luxembourgeois ont pu apercevoir dans *I am not Madame Bovary* lors de la dernière édition du Luxembourg City Film Festival, et l'actrice américaine Jessica Chastain, qui vient tout juste de terminer le tournage du dernier film de Xavier Dolan, et que le compositeur libanais et juré Gabriel Yared va sûrement accompagner en musique, s'aligneront éventuellement sur le récit intergénérationnel de Noah Baumbach autour d'une fratrie en conflit,

Cinéma

L'Histoire. Avec une grande hache

Marylène Andrin-Grotz

Paraphrasons d'abord Georges Perec pour donner un titre à cet article. Dans la partie autobiographique de son ouvrage *W*, l'auteur français utilisa ces mots pour décrire son enfance dans les années 40. Cette histoire-là ne lui avait pas laissé le loisir d'avoir des souvenirs. Elle avait coupé, massacré, tenté de se réécrire. Si elle n'est pas aussi mondiale et collective, la guerre de James Baldwin, contemporain d'outre Atlantique, est tout aussi dévastatrice.

L'auteur écrivit à New York, puis Paris et Saint Paul de Vence. Il lègue une bibliographie modeste mais toujours militante, dépositaire et traducteur d'une culture Noire qu'il a vécu dans sa chair. Ségrégation. Violence. Accusations. Le réalisateur haïtien Raoul Peck, ancien ministre de la Culture en son pays, ancien professeur de la Tisch School de New York, président de la Femis depuis 2010 et surtout documentariste insatiablement curieux (du Congo libre à l'affaire Grégory), fervent lecteur de Baldwin depuis l'adolescence, a choisi le texte inachevé *Remember this house* comme point de départ pour son film *I am not your negro*. Routard des festivals (y compris le dernier *Luxembourg City Film Festival*), le documentaire, coproduit par de nombreux pays dont la Belgique, fut également sélectionné à l'Oscar. On aurait pu y voir un bel exercice de *storytelling* sur un sujet nécessaire et très étudié ces temps-ci, or, il faudrait plutôt compter sur deux écritures singulières.

Celle évidemment de Baldwin, récoltée, retricotée, forte d'un verbe acéré par nécessité et d'une réflexion basée sur des confrontations édifiantes. L'écrivain propose une histoire de l'Amérique, des terreaux du racisme sur lesquels le pays est né, colonisateur de peuples par définition. Il revisite les classiques du cinéma, John Wayne et consorts, en dénonce la violence banalisée, du triomphe sans peine de l'homme blanc, ce héros à qui l'on peut tout pardonner. Tente des explications dépassionnées sur sa relation à l'homme

Pourquoi, en premier lieu, avoir besoin d'un nègre ? Raoul Peck adapte James Baldwin

Noir, celui qu'on pense inférieur par défaut, interroge la nécessaire opposition. Baldwin balaye le déterminisme social, rend hommage à ses amis Martin Luther King Jr, Malcom X et Medgar Evers, assassinés sauvagement, images parmi les images. Juste pour ne pas oublier, jamais, comme Rodney qui aura survécu, comme Trayvon qui n'aura pas eu cette chance. Des histoires découpées. À la fin, cette question lancinante, pour tuer dans l'œuf les attaques de racisme anti-blanc, cette question qui reste en suspens : pourquoi, en premier lieu, avoir besoin d'un nègre ? Encore une fois, dans une nonchalance qu'il sait contradictoire, Baldwin resserre l'étau et le présentateur, jeune col blanc qui s'imagine moderne, n'en mène pas large.

Et pour faire entendre cette parole, il fallait bien Samuel L. Jackson en VO, Joey Starr en VF. Plus qu'une caution, c'est tout le vécu de ces acteurs et leur intimité particulière avec le spectateur que Peck sollicite. Reconnaisant envers les légataires du patrimoine de Baldwin, le cinéaste arti-



James Baldwin par Marlene Dumas

cule sa voie autour des idées de l'écrivain. Mais au-delà de la révérence, c'est bien lui qui tisse le plan, choisi de développer certains aspects plutôt que d'autres. Les allers-retours entre la politique, les médias et le ressenti sont nombreux, nécessaires, parfois une simple citation en voix off fait entendre la résonance douloureuse entre leur époque et la nôtre. Les images d'archives, précieuses, d'une Amérique galvanisée aux slogans nauséabonds mais aussi nourrie d'initiatives individuelles altruistes, guidées par les mots de Baldwin et par une musique omniprésente forment le langage particulier de Raoul Peck, militant rompu aux pièges du docu à charge ou complaisant. La narration, guidée par des chapitres, se fait de plus en plus précise, de plus en plus implacable et la question raciale devient alors l'essence de l'humanité, une humanité qui en 2017, est à feu et à sang de n'avoir rien compris. Le documentaire, sorti quelques jours après la prise de pouvoir de Trump, n'en finit pas de dire toute l'urgence à repenser le rapport à l'autre et la subordination ordinaire.

Si la sélection officielle regorge d'auteurs abonnés à Cannes, la perle rare nous proviendra cette année peut-être des nouveaux venus

attentat à la bombe. Les frères Safdie, deux jeunes auteurs newyorkais, proposent à leur tour avec *Good time* l'histoire d'un braquage qui tourne mal. L'autre contribution américaine provenant de Sofia Coppola, qui adapte avec *The beguiled* un roman de Thomas P. Cullinan, et effectue par le même biais un *remake* du film éponyme de Don Siegel datant de 1971.

Sur des chemins beaucoup plus solitaires et peut-être plus authentiques sont engagés le cinéaste ukrainien Sergei Loznitsa avec sa contribution *Krotkaya (Une femme douce)*, et le réalisateur russe Andrey Zvyagintsev, qui signe avec *Nelyubov (Faute d'amour)*, les répercussions d'un divorce sur un gamin de douze ans. À la différence de son confrère Bong Joon-Ho, le réalisateur sud-coréen Hong Sangsoo n'a pas besoin de monstres à l'écran pour évoquer notre monstruosité dans Le Jour d'après, dans lequel une femme va devoir payer le prix fort causé par le souvenir d'une autre femme avec laquelle elle est confondue. Une histoire d'amour spectrale qui est déclinée d'une autre manière dans les fantômes d'Ismaël d'Arnaud Desplechin, qui ouvre le bal de cette 70^e édition du rendez-vous incontournable du septième art.

Le titre de cet article est emprunté au communiqué de presse du film *Happy end* de Michael Haneke.

European month of photography

Im Umkreis

Boris Loder

Auf den Bildern des Fotografen Raoul Ries sind im Vordergrund Alltagsszenen zu sehen, im Hintergrund thront monumental der Fuji. Der Luxemburger zeigt derzeit seine Serie *Thirty-six views of Mount Fuji* im Espace 1 der Galerie Clairefontaine. Inspiration gaben Ries die Bilder von Hokusai, der in den 1830ern eine gleichnamige Serie an Fuji-Farbholschnitten erstellte. Typisch für Hokusais Bilder sind der heilige Berg im Hintergrund, eine jahreszeitlich geprägte Landschaft im Mittelgrund sowie zivilisatorische Elemente, die sich in den Vordergrund schieben. Ries übersetzt Hokusais Stil ins Fotografische, indem er denselben Aufbau und auch dasselbe Bildformat wählt.

Während zweier Reisen tourte der Fotograf mit dem Fahrrad um den Fuji und fotografierte dabei – Hokusais Motive im Hinterkopf – den Vulkan. Es sind

Theater

Eine deutsche (Universitäts-)Karriere

Anina Valle Thiele

Das Foyer des TNL ist umgebaut zum Hörsaal, dem Auditorium Maximum in Konstanz. Hier hielt Hans Robert Jauf, ein renommierter Literaturwissenschaftler, im Jahr 1966 seine Antrittsvorlesung. Zeit seines Lebens hat Jauf, der die Konstanzzer Rezeptionsästhetik mitprägte, der Universität seine Zugehörigkeit zur Waffen-SS verschwiegen und seine Biographie gefälscht. Erst Ende der 70er Jahre kamen Fragen auf, die seine Rolle im NS betrafen.

Gerhard Zahners *Die Liste der Unerwünschten* ist ein Monolog, der Jauf's Karriere nachzeichnet und hinterfragt. „Die eskalierende Antrittsvorlesung eines Gelehrten, dessen verschwiegene Täterbiographie, ihre Brüche und Kontinuitäten“ heißt es in der begleitenden Broschüre des TNL. Luc Feit verkörpert in der einstündigen Inszenierung Didi Danquarts den zwielichtigen Jauf, einen deutschen Akademiker, Prototyp eines ehrwürdigen Gelehrten mit brauner Vergangenheit.

„Meine Jugendünden haben doch keinen wissenschaftlichen Wert“, versucht er sich gegen moralische Vorhaltungen zu wehren. Zu dissonanten Tönen, Zischen und Rauschen tritt Feit/Jauß, vor 20 Jahren entlassen als Obersturmführer der Waffen-SS, sichtlich empört vor Mikrofon des Hörsaals. Pathetisch wirft er einen Stapel Blätter in die Luft. Sein langes Trugbild erklärt er so: „Ich redete in den letzten Jahren vor allem mit mir selbst und wusste nicht, ob das eine andere Form des Schweigens ist.“

Jaß windet sich, weiß im Innern um seinen Erklärungsnotstand und versucht, seine Verantwortung im Allgemeinen aufzulösen: „Ist denn ein SS-Mann denkbar, der nicht an Säuberungsaktionen in Russland teilnahm?“ Der Entschuldigungsmonolog nimmt dank der starken Interpretation von Luc Feit Fahrt auf. Die Inszenierung ist dennoch recht monoton: Feit hält einen Teil seines Monologs, zieht sich kurz zurück und nimmt kernzergerade sitzend Platz auf einem Stuhl, um wieder aufzustehen, ans Mikrophon zu treten und fortzufahren.

Es ist die quälende und peinliche Rechtfertigungslitanei, wie sie zahlreiche Uni-Wissenschaftler und (vermeintlich) moralische deutsche Instanzen, etwa Günter Grass, irgendwann vorführten. Sie wurden nach 1945 rehabilitiert oder gar nicht befragt, stolperten irgendwann einmal über ihre braune Ver-



Luc Feit

Einen Rückgriff auf bestehende Referenzrahmen bieten zwei aktuelle Ausstellungen im Rahmen des Emop

die Dreiteilung im Aufbau, grafische Elemente, Dreiecks- und Kreisformen, die Drucke und Fotografien einen. Die feinen Zickzacklinien, die sich in Ries' Fotografie im Wellblech eines Industriegebäudes und im Fußpfad des schneebedeckten Gipfels finden, sind eine Referenz auf die feinen Linien Hokusais. Wie

Inspiration durch klassische japanische Malerei einerseits, eine Anlehnung an griechische Mythologie andererseits: Raoul Ries (links) und Sven Johnen

Ries erklärt, war ihm auch der symbolische Gehalt der Bilder wichtig, etwa der Kranich, Symbol für das Reisen, der in der Serie sowohl in natura als auch als Logo eines Busunternehmens in Erscheinung tritt.

Es gehe in seiner Arbeit um den Lauf der Zeit, sagt Ries, um den Lauf des Lebens ebenso wie den Verlauf der Jahreszeiten, der sich in den Fotos wiederfindet. So ist zweimal dieselbe Ansicht eines Flussufers zu sehen, einmal schneebedeckt, einmal von Spaziergängern bevölkert. Der zirkuläre Aspekt zeigt sich in der Konzeption der Ausstellung als Rundgang und kommt symbolisch im Bild einer Rennstreckenkurve zur Geltung. Der Lauf der Zeit verlangsamt sich in Ries' Bildern in der Tiefe: Im Vordergrund der Alltagsablauf, dahinter die Jahreszeit und hinter all dem zeitlos erhabenen der Fuji.

Es sind gerade die aus dem Leben gegriffenen Motive im Vordergrund, die Ries' augenscheinlich bukolischer Arbeit eine stark sozialdokumentarische Komponente verleihen. Die Menschen wirken oft einsam und deplatziert, ein Eindruck, den Ries auch bei seinem Aufenthalt gewann. So steht in einer Fotografie ein weißgrau gekleideter Herr verloren vor einem 7-Eleven-Supermarkt, in dem es, so Ries, regelweise *Convenience-Food* in Single-Portionen zu kaufen gebe. Insofern gelingt Ries mit *Thirty-six views of*

Mount Fuji eine zeitgenössische Interpretation der Motivik Hokusais, mit dokumentarischem Potenzial und von poetischer Ästhetik.

Eine ähnliche Verschränkung dokumentarischer und landschaftsfotografischer Arbeit präsentiert der deutsche Künstler Sven Johne mit seinem Griechenland-Zyklus aus dem Jahr 2013 in der Villa Vauban. Dort reihen sich schwarzblau die Ansichten von Sternenhimmeln über Delphi, Olympia und anderen Orten der griechischen Mythologie aneinander.

Wie Logbucheinträge stehen unter den Bildern kurze, mit Zeit- und Ortsangaben versehene Texte. Die Erwartung des Betrachters, es mit einer reinen Fotoausstellung zu tun zu haben, wird in dieser Alternation von Bild und Text gebrochen. Statt einfacher Bildbeschreibungen liest man von den Eindrücken des reisenden Künstlers, in denen auch die Einheimischen zu Wort kommen und etwa verlautbaren: „Friends, in this country only the stupid pay taxes.“ Obwohl sie als Zitate ausgewiesen werden, handelt es sich nicht um authentische Aufzeichnungen.

Johne vermischt Fakten und Fiktion in dieser konzeptionellen Verbindung von Dokumentation und Kunst und kreiert so neue, alternative Mythen aus dem Zeitalter der Eurokrise. Dem Betrachter bleibt

geschlossen, inwieweit die dokumentierten Erlebnisse der Realität entsprechen.

Johnhe versucht mit seinem *Griechenland-Zyklus* gesellschaftliche Phänomene und subjektive Eindrücke zu verknüpfen, indem er die einzelnen Gesichten visuell unter demselben Firmament vereint. Diese Überblendung von Kunst und Dokumentarismus mag konzeptuell interessant sein, aus fotografischer Sicht bietet sie jedoch wenig Abwechslung, da die genannten Orte auf den Himmel Fotografien an Ecken und Rändern allenfalls zu erahnen sind.

Vergleicht man die beiden zyklisch angelegten Arbeiten, überzeugt vor allem Ries' Projekt im Hinblick auf die Zugänglichkeit und das große inhaltliche Spektrum. *Thirty-six views of Mount Fuji* erscheint, gefördert durch die *Bourse des CNA* in Düdelingen, im großen deutschen Kunstbuchverlag Hatje Cantz – eine verdiente Würdigung.

Raoul Ries: *Thirty-six views of Mount Fuji*. Bis 27.5. in der Galerie Clairefontaine, Espace1. Di.-Fr. 10-18.30, Sa. 10-17 Uhr. Bildband erhältlich in der Galerie (ISBN 978-3-7757-4308-2); galerie-clairefontaine.lu/
Sven John: *Griechenland-Zyklus*. Bis 10.9. in der Villa Vauban. Tägl. 10-18 Uhr, Fr. bis 21 Uhr; Dienstags geschlossen; villavauban.lu.



**LIKE A
JAZZ
MACHINE** 6TH EDITION
**INTERNATIONAL JAZZ
FESTIVAL DUDELANGE**

25-28 MAY 2017

KLEIN. — ARTIST IN RESIDENCE
BOJAN Z. — ARTIST IN RESIDENCE
EXTENDED HANOI DUO — NGUYỄN LÊ
& NGO HONG QUANG FEAT. PAOLO FRESU, MIEKO MIYAZAKI ...
THE COMET IS COMING — SHABAKA HUTCHINGS
AKI RISSANEN TRIO
CARLA BLEY TRIO
POL BELARDI'S FORCE
THOMAS DE POURQUERY & SUPERSONIC
DOCK IN ABSOLUTE
JOACHIM KÜHN NEW TRIO FEAT. ENRICO RAVA
NIK BÄRTSCH'S MOBILE EXTENDED
ERIK TRUFFAZ QUARTET
MICHEL REIS JAPAN QUARTET
TILT — JOCE MIENWIEL
IVAN PADUART & QUENTIN DUJARDIN
FEAT. BERT JORIS, THEO DE JONG, MANU KATCHE

WWW.JAZZMACHINE.LU

opdenschmelz
DUDELANGE

DIDDELENG
VILLE DE DUDELANGE

LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture

sacem
luxembourg

music:LX
LUXEMBOURG EXPORT OFFICE

emile weber
LUXEMBOURG

© 2017 by Marc Lazzarini, Ville de Dudelange, Festival de Dudelange, Bureau Presse

Museen auf Zeit

Hunden ist der Zutritt verboten

Martin Theobald

Am Anfang steht eine Tüte. Plastik. Durchsichtig. Da muss hinein, was sich das Leben nennt. Das soziale Leben, die drahtlose Verbindung zum Rest der Welt. „Smartphone da rein“, sagt ein junger Mann in knappem Befehlston, „sonst kein Eintritt.“ Murren in der Warteschlange, schnell noch ein Selfie mit der Bordsteinkante, dann aber doch der Ansage Folge leisten. Smartphones sind am Eingang einzutüten. „Hierbei geht es auf der einen Seite um den Respekt gegenüber den Kunstwerken und den Künstlern“, erklärt eine herbei eilende beschwichtigende Dame. Auf der anderen Seite möchte man alle Besucher dazu bewegen, sich Zeit für die Kunstwerke zu nehmen und nicht für den perfekten Social-Media-Shot. Willkommen in *The Haus*, kurzlebige Definitionszentrale der Street Art.

The Haus ist ein Museum, das flüchtig ist, dessen Kunst der Vergänglichkeit huldigt und damit bekanntes Terrain betritt: Ein altes, zum Abriss bestimmtes Bankgebäude – unweit des Berliner Kurfürstendamms – wird zur temporären Ausstellungshalle. Konzepte wie dieses gab und gibt es viele. Etwas das *Hotel Beethoven* in Bonn, in dem renommierte und weniger bekannte Künstler vor zehn Jahren jeweils einen Raum bespielten. Oder auch der *Palast der Republik*, das ehemalige Gebäude der Volkskammer der DDR, das sich vor seiner Tilgung aus dem geschichtlichen und architektonischen Gewissen der Republik noch der Kunst widmen durfte.

Es mag reizvoll sein, die hohe Kunst in ein Abrisshaus einziehen zu lassen, doch ist das Konzept auch überstrapaziert. So sehr, dass sich die

The Haus ist ein Museum, das flüchtig ist, dessen Kunst der Vergänglichkeit huldigt und damit bekanntes Terrain betritt

Macher von *The Haus* in Berlin synonym für diese Stadt als Hipster inszenieren, unvermeidlich und unübersehbar: „Überkrasse, brillante, *freshe* und skurrile Kunstkonzepte unterschiedlichster Künstler“, heißt es da, und man wagt durch die Auslassung eines „C“ innovativ durch die hohle Gasse des Kulturmarketings zu kommen. Dazu kommt noch Verknappung: Maximal 199 Besucher dürfen sich gleichzeitig durch *The Haus* bewegen, schieben, drängen, folgen einer *Guided Tour*, um über 100 lokale, nationale und internationale Künstler sämtlicher Stilrichtungen zu beobachten, wie sie aus einem Ort, an dem einst alltägliche Geldvermehrungseinöde herrschte, in eine Parallelwelt zu verwandeln. „Es gibt ausschließlich einen Rahmen und ein Ziel. Der Rahmen ist der Raum, und das Ziel ist, etwas zu erschaffen, das seine Betrachter so sehr *flasht*, dass sie jedem davon erzählen werden.“ Das ist Hybris. Street Art in einem Abrisshaus „flasht“ so recht niemanden in Berlin, denn das Angebot ist einfach übergroß.

Verantwortlich für das Projekt zeichnet die Kunststrategen-Crew Die Dixons aus Berlins. Das wichtigste Alleinstellungsmerkmal der Gruppe: „Sie setzen Botschaften gekonnt in Szene.“ Und deshalb hat *The Haus* auch eine Message: Es „ist ein Ort für jeden, der Interesse an urbaner Kunst hat. Bekanntheit, Statussymbole und *Namedropping* sind fehl am Platz. Stattdessen gilt: ‚realness before fame‘: Es geht um die Kunst, das Erlebnis und den Moment, nicht um den Betrachter oder seinen Namen“. Das ist es also, was die Gegenwartskunst braucht und wonach sie verlangt, wenn sie sich einen Ort, einen Raum und einen Rahmen sucht, wenn sie eigene

Ansprüche formuliert. Es klingt wie die verzweifelte Formulierung eines Manifestes, das sich doch gegen die Vergänglichkeit stemmen mag und auf ewig und unendlich in Stein meißeilt. Die Künstlerinnen und Künstler sehnen sich nach Aufmerksamkeit und dass mehr bleiben möge als nur das Temporäre. Deshalb gibt es zur Ausstellung auch *The Buch*, einen 256 Seiten starken Katalog, für dreißig Euro nur vor Ort zu kaufen. Ganz klar auch: in einer limitierten Auflage.

Die gezeigte Kunst ist allerlei. Irgendwie scheint ein Konzept in der Luft und in den Fluren des Abbruchhauses zu liegen, doch ertrinkt es in Monotonie, wenn sich 165 Künstlerinnen und Künstler aus 14 Nationen auf 108 Räumen und Flächen künstlerisch austoben. Manche können es. Andere versuchen es. Wieder andere erliegen der Versuchung des Nichtkönnens. Denn Street Art ist Street Art – und der Name sagt es, sie braucht die Straße, den unbeschränkten Zugang, die zufällige und bewusste Auseinandersetzung der Passanten mit Werken, die sich gegen marktschreiende Werbung und lauten Verkehr im Alltag behaupten müssen. Street Art lässt sich kaum in Zimmer mit 2,80 Metern Deckenhöhe verfrachten, denn in dieser Enge und Begrenztheit angekommen, entzaubert sich die Street Art selbst und tritt als Farbtupfer auf – mehr oder weniger – weißer Wand vor die Betrachter. Auch wenn Videoinstallationen, Skulpturen, Leere, virtuelle Realitäten sich zueinander zu einem hohen Fest gesellen, bleiben sie in vielen Räumen einfach nur erschreckend banal und nichtssagend.

Wenn auch um Worte nicht verlegen: Das Kollektiv von Freigeistern, „das dem leerstehenden

Gebäude als Endgegner entgegentritt, um ein Statement zu setzen: Egal wer du bist, egal wie du heißt und was du machst, nimm' dir Zeit, um Dinge zu schaffen und Geschaffenes wirklich zu erleben, bevor es zu spät ist.“ Kommenden Monat wird *The Haus* verschwinden, abgerissen. Anschließend entstehen an Ort und Stelle 75 Eigentumswohnungen und zwei Gewerbeeinheiten. Zu gehobenen Preisen, schließlich ist man unweit des Kudamms. Dem Investor ist damit ein herrliches „Artwashing“ gelungen. Der fortschreitenden Gentrifizierung der Innenstadt setzt er ein bewusst kalkuliertes, marketingtaugliches Event entgegen, das sich als ein Elfenbeinturmmuseum für Street-Artisten generiert. Und später weggewischt werden kann. Es bleibt ein Buch, das sich in jedem Regal gut macht, und das gute Gewissen für den Investor, dass er sich doch um junge Künstler verdient gemacht hat. Das anachronistische *The Buch* unterm Arm als Erinnerung an eine temporäre Galerie für all diejenigen, „die Interesse an Kunst und einschneidenden Erlebnissen haben“. Für sie gilt: „Wer kommt, der kommt. Wer nicht kommt, hat Pech gehabt.“ Wer aber kommt, „der kann den Spirit dieses Paralleluniversums erleben“ – als Realitätsflucht in jene Kunst, die sich einst auf die Fahnen schrieb, es mit der Realität, dem Jetzt, dem Hier aufzunehmen, entgegenzutreten, Position zu beziehen. Draußen. Drinnen nur Könnchen.

The Haus. Noch bis 2. Juni 2017. Nürnberger Straße 78/79. Berlin. Täglich – außer montags – von 10 Uhr bis 20 Uhr. Führungen durch die Künstler nur auf Anmeldung vor Ort. Eintritt frei. Beim Verlassen des Hauses wird um eine Spende gebeten. Hunden ist der Zutritt verboten.



Avis de marché

Procédure : européenne ouverte
Type de marché : Travaux

Modalités d'ouverture des offres :
Date : 13.07.2017
Heure : 10.00 heures

Lieu :
Le Fonds Belval
1, avenue du Rock'n'Roll
L-4361 Esch-sur-Alzette
Tél. : +352 26840 1
E-mail : soumission@fonds-belval.lu

Section II : Objet du marché

Description succincte du marché :

Soumission relative aux travaux de construction d'un laboratoire d'essais de béton pour le compte de l'Université de Luxembourg dans l'intérêt de la Halle d'essais Ingénieurs à Belval.

Section IV : Procédure

Conditions d'obtention du cahier des charges :
À télécharger sur le Portail des marchés publics (www.pmp.lu)

Section VI : Renseignements complémentaires

Autres informations :
Réception des offres :
Les offres portant l'inscription « Soumission pour... » sont à remettre à l'adresse prévue pour l'ouverture de la soumission conformément à la législation et à la réglementation sur

les marchés publics avant les date et heure fixées pour l'ouverture. La remise électronique des offres est autorisée pour cette soumission.

Date d'envoi de l'avis au Journal officiel de l'U.E. :
18.05.2017

La version intégrale de l'avis n° 1700777 peut être consultée sur www.marches-publics.lu

Société Nationale des Habitations à Bon Marché s.a.

Avis de marché

Procédure : ouverte
Type de marché : Travaux

Ouverture le 16.06.2017 à 10.00 heures

Lieu d'ouverture :
SNHBM
2B, rue Kalchesbruck
L-1852 Luxembourg

Description :
L'exécution des travaux d'étanchéité de deux immeubles résidentiels à Luxembourg pour la SNHBM.

Conditions d'obtention du dossier de soumission :
Le bordereau de soumission est téléchargeable sur le portail des marchés publics.

Réception des offres :
Le jour de l'ouverture avant 10.00 heures

Date de publication de l'avis 1700771 sur www.marches-publics.lu :
17.05.2017

Fonds pour le Développement du Logement et de l'Habitat

Avis de marché

Procédure : européenne ouverte

Type de marché : Travaux

Modalités d'ouverture des offres :
Date : 17.07.2017
Heure : 10.00 heures

Section II : Objet du marché

Intitulé attribué au marché :
Soumission pour les travaux de démolition pour le projet 2423 – « Wunnen mat der Woolz' Wiltz Phase II

Section IV : Procédure

Conditions d'obtention du cahier des charges :
Le dossier de soumission peut être réservé par fax ou par e-mail, en y indiquant l'adresse d'expédition en précisant l'intitulé complet du marché : « Soumission pour les travaux de démolition pour le projet 2423 – 'Wunnen mat der Woolz' Wiltz Phase II. Le dossier sera envoyé au soumissionnaire par DHL dans un délai de 6 jours au plus tard après réception de la demande de dossier. Le dossier de soumission peut être téléchargé sur : www.pmp.lu.

Réception des offres :
Les offres portant l'inscription « Soumission pour... » sont à remettre à l'adresse prévue pour l'ouverture de la soumission conformément à la législation et à la réglementation sur les marchés publics avant la date et heure fixées pour l'ouverture.

La version intégrale de l'avis n° 1700773 peut être consultée sur www.marches-publics.lu



Appel d'offres

En vue de la conclusion de deux contrats de bail commercial

Le Fonds Belval lance un appel d'offres en vue de la conclusion de deux contrats de bail pour l'exploitation de locaux commerciaux à Belval. Les locaux à exploiter sont :
– Un local « café - bistrot » situé dans les fondations du Hauts Fourneaux B, sises 3 avenue des Hauts Fourneaux à L-4362 Esch-sur-Alzette. Le local commercial a une surface total d'environ 246 m² qui comprend la salle de débit de boisson, les surfaces sanitaires et deux surfaces de stockages. Le local commercial est doté en plus d'une surface de terrasse d'environ 150 m².
– Un local « pâtisserie - salon de consommation » situé dans la Maison de l'Innovation, sise 5 avenue des Hauts Fourneaux à L-4362 Esch-sur-Alzette. Le local commercial a une surface total d'environ 222 m² qui comprend la salle consommation, les surfaces sanitaires, une surface de stockage et une surface pour stockage poubelles. Le local commercial est doté en plus d'une surface de terrasse d'environ 141 m².

Le futur exploitant aura à charge l'aménagement intérieur des locaux.

Les dossiers d'appel d'offres seront transmis par voie électronique sur demande. Les demandes sont à introduire jusqu'au 22 mai 2017 inclus par email au service des soumissions du Fonds Belval (soumission@fonds-belval.lu). Pour tous renseignements téléphoniques, veuillez contacter le service des soumissions au 26 840 217.

Une visite obligatoire des locaux sera organisée à partir du 24 mai 2017, les dates seront communiquées par email aux candidats. Les offres seront à transmettre par courrier recommandé ou à déposer auprès de la réception du Fonds Belval 1, avenue du Rock'n'Roll à L-4361 Esch-sur-Alzette au plus tard le 04 juillet 2017 à 10.00 heures

Les candidats remettront une offre de loyer ainsi qu'un descriptif détaillé du projet d'exploitation et les certificats administratifs tels que requis. Les conclusions des contrats de location résulteront des évaluations des offres sur base des critères de pondération spécifiés au dossier d'appel d'offres.

d'LëtzebuengerLand

Fondé en 1954 par Carlo Hemmer, édité par Leo Kinsch de 1958 à 1983

Hebdomadaire politique, économique et culturel indépendant paraissant le vendredi. Publié par les Éditions d'Letzeburger Land s.à r.l., R.C. B 19029, N° TVA LU 12 12 40 22. La reproduction des articles et illustrations est interdite sans l'accord écrit de l'éditeur. **Gérant, rédacteur en chef** Romain Hilgert (48 57 57-22; rhilgert@land.lu), **Rédaction** Peter Feist (48 57 57-24; pfeist@land.lu), Josée Hansen (48 57 57-26; jhansen@land.lu), Ines Kurschat (48 57 57-28; ikurschat@land.lu), Michèle Sinner (48 57 57-20; msinner@land.lu), Bernard Thomas (48 57 57-30; bthomas@land.lu) **Photos** Sven Becker (sbecker@land.lu) **Administration** Zoubida Belgacem (48 57 57-32; zbelgacem@land.lu) **Mise-en-page** Pierre Greiveldinger **Édition et rédaction** 59, rue Glesener L-1631 Luxembourg **Courrier** boîte postale 2083, L-1020 Luxembourg **Téléphone** 48 57 57-1 **Fax** 49 63 09 **E-mail** land@land.lu **Internet** www.land.lu **Publicité** Maison Moderne Media Sales 10, rue des Gaulois Luxembourg; boîte postale 728, L-2017 Luxembourg (27 17 27 27-32 ; francis.gasparotto@maisonmoderne.lu) ; **Impression offset** Imprimerie Saint-Paul **Prix par numéro** 3,50 € **Abonnement annuel** 120,00 € **Abonnement étudiant/e** 65,00 € **Comptes en banque** CCPLLULL : IBAN LU59 1111 0000 5656 0000, BILLULL : IBAN LU29 0027 1003 6990 0000, BGLULL : IBAN LU32 0030 0431 7039 0000, BCEELLULL : IBAN LU30 0019 1000 2939 1000, CELLULL : IBAN LU71 0141 7162 5000 0000, BLUXLULL : IBAN LU59 0080 0484 9600 1003

Musique classique

Dream team

José Voss

La vie de musicien est un sacerdoce et le quatuor à cordes est son Église. Il met en lumière le squelette de la musique. Il en est le genre le plus abstrait, propose le moins d'artifices sonores. C'est un genre sérieux, noble, profond, une grande école de rigueur avec seulement huit oreilles, seize cordes, quatre idées et quatre instruments. Il requiert des moines-soldats, qui, respirant en une même vibration, ont fait le sacrifice de leur ego, de leur vie personnelle et matérielle. Né en 1999, le Quatuor Ébène, qui rassemble la fine fleur des musiciens chambristes français, est l'une des divisions de ce Vatican sonore.

Programme remarquable, avec deux échappées classiques et une troisième impressionniste, que le *dream team* de perfectionnistes (capables, en répétition, de passer six heures sur une mesure s'il le faut !) réunis autour de Pierre Colombet a proposé, le 9 mai, au public philharmonique. La musique est avant tout affaire d'émotions et les musiciens ne sont pas « de bois » comme on dit. Eux si. Mais du plus rare et du plus précieux :

Mozart, Ravel et Beethoven par le Quatuor Ébène

Photographie

Agitp(r)op

Ronald Dofing

Bien qu'elle ait tout l'air d'une rétrospective de par son envergure, l'exposition du photographe Wolfgang Tillmanns à la Tate Modern tient plutôt de la visite d'atelier ex post. L'artiste y déploie non seulement la palette de ses interventions, mais présente son travail sur une trentaine d'années en y englobant tous les stades de fabrication. À côté des travaux récents de facture expérimentale sur les pigments et le hasard mécanique en photographie, on retrouve certaines images iconiques, mais dans un accrochage qui prend volontairement le contrepied d'une présentation muséale. C'est une œuvre ouverte, où la part du collectif – qui a inspiré Tillmanns, ou participé à l'élaboration de projets – est aussi importante que celle de l'artiste.

Un collectif qu'il s'agit de recomposer face aux menaces populistes, qui font apparaître le Londres hédoniste du début des années 1990, creuset de la

l'ébène, que les luthiers utilisent pour former les touches des instruments à cordes.

Il faut observer nos quatre compères bretteurs, quatre faux frères mais vrais amis, s'investir assidûment dans leur « quadrilogue » : Pierre Colombet, primus inter pares, assis très en avant de sa chaise, presque par la pointe des pieds, le buste tendu, comme prêt à bondir ; Gabriel Le Magadure, second violon, tapi légèrement en retrait ; Mathieu Herzog, alto, enfoncé profond dans sa chaise ; Raphaël Merlin, violoncelle, la colonne vertébrale bien droite.

« Mozart est la preuve tangible de l'existence d'un Dieu. L'immanence : Dieu en toute chose ; chez Mozart, en toute note. » Qui parle ainsi ? Emmanuel Krivine ! Le K 421 qui ouvre la soirée lui donne raison. Quelle musique ! Quelle inspiration ! Quelle limpidité d'écriture ! Quelle science supraterrrestre de la composition ! Et, n'en déplaise à l'empereur Joseph II, il n'y a décidément aucune note de trop. Certes, le *Wunderkind* ne révolutionne pas le genre, comme le fera Beethoven ; et il tient l'auditeur à une juste distance, là où le « Grand Moghul » n'hésite pas sinon à le violer, du moins à le terrasser. Enfin, il a le bon goût de cacher sa science sous les dehors du naturel et d'une élégance allurée. Comme le jeu des Ébène.

Les quatuors de Beethoven sont un Himalaya que tous les chambristes se doivent de franchir un jour ou l'autre. Et l'op. 95, intitulé *Quartetto serioso*, n'est pas le plus accessible de son auteur. Et alors ? La grande vélocité, la vigueur des attaques et les contrastes dynamiques appuyés sont ici coulés dans une forme souverainement dominée, à la

polyphonie exaltée, au contrepoint rigoureusement articulé et à une variété infinie de couleurs, nuances, éclairages qui en facilitent grandement l'accès. De la belle ouvrage !

Le quatuor est réputé l'apanage des compositeurs germaniques. Réputation fâcheuse, fausse, même si, dans les catalogues d'un Debussy, Fauré ou Ravel, on ne trouve qu'un seul échantillon de cette forme musicale. C'est avec celui de l'auteur du *Boléro*, la première grande œuvre du « géomètre du mystère qui sait doser les impondérables de la substance sonore » comme le décrit son biographe et ami Alexis Roland-Manuel, que les Ébène ont clôturé leur récital. Se sachant attendus dans ce répertoire « généalogique », nos intrépides mousquetaires non seulement ne déçoivent notre attente, mais en rajoutent une couche, en termes de vertige, de frisson, de clair-obscur, bref, de tout ce qui caractérisait déjà l'exécution des deux joyaux précédents. Les quatre complices y font preuve d'instinct d'accents unanimes, d'épanchements parallèles, d'élans solidaires, en même temps que d'audace, de raffinement et de mystère. C'est le bonheur du partage.

Tout sauf passifs et monochromes dans l'*Allegro* initial, les Ébène, dans les autres mouvements, nous gratifient en plus de belles envolées lyriques. Vivacité du ton (*Scherzo*) ; chant d'alto inspiré, aux effets fantomatiques et aux fragrances capiteuses, qui lévite, qui flotte dans le temps et dans l'air, entre ciel et terre, et qui vous arrache des larmes (*Andante*) ; grande sensualité, enfin, dans le triomphal *Finale*, qui a du nerf, de la personnalité, de l'âme, qui en font un moment d'intense exaltation. Ébène : incontestablement l'un des quatuors sur lesquels il faut dorénavant compter.

Wolfgang Tillmanns à la Tate Modern tient plutôt de la visite d'atelier ex post

pour ce qui peut encore aujourd'hui mener vers une avant-garde non dupe et responsable. Pour qui connaît l'individu, cela correspond à sa jovialité et l'absence d'attitude, doublées d'une sensibilité aigüe pour les atteintes aux droits de l'homme. Cela est évident dans ses prises de position lors de la crise des *subprimes* (« What's wrong with redistribution ? », 2007) ou récemment, et avec un engagement personnel évident, contre les partisans du Brexit, avec une véritable campagne d'affichage en faveur du « Remain » (« No man is an island – no country by itself »). Tillmanns est préoccupé par les revirements de l'histoire et la mémoire courte de sa génération – la génération *clubbing* et Berghain – face à la résurgence possible du fascisme, ou de retours en arrière pour des libertés chèrement acquises (« 1969 was 24 years away from 1945 / 24 years back from now is 1992 »). En ouvrant ainsi des perspectives temporelles autour de moments charnières de l'histoire récente de l'Europe – la fin de la Deuxième Guerre mondiale, la chute du mur de Berlin, l'Europe de Maastricht –, reliées à des moments du vécu personnel, l'histoire des rencontres, des amants, de la famille qu'on compose soi-même, Tillmanns réclame une contemporanéité absolue. Sobrement intitulée *2017*, l'exposition de la Tate Modern n'est pas une somme de travaux passés, mais un manifeste pour une société ouverte. Avec les mots de Wolfgang Tillmanns, cela donne : « Wer Liebe wagt, lebt morgen. ».

Wolfgang Tillmanns : 2017, Tate Modern, Bankside, Londres SE1 9TG, jusqu'au 11 juin ; www.tate.org.uk.



Wolfgang Tillmanns : Juan Pablo & Karl, Chingaza, 2012

Dear diary

My day out



When we got to that Mudam place, the first person stepping forward to greet me was David Cameron...

Dear diary: At last! I can lie back in my seat and watch the clouds go by. It's been such a stressful day. My teeth are still aching from smiling. They said Luxembourg was a slow, quiet place; but wherever I went, all those people turned up. At times it felt more like a rugby scrum or a rush hour squeeze on the Tube. And then the endless rows of bikes. What was the symbolism of that? Bikes that didn't move – as if you were stuck in an outdoor gym. And the huge tower of a cake. They must have thought my name was Marie-Antoinette.

Anyway, when we got to that Mudam place, the first person stepping forward to greet me was David Cameron. Thought he had gone and retired to the posh shepherd's hut at the back of his Cotswold garden. In the end, it turned out to be the Luxembourg PM. Very different from their most famous export, that cantankerous old man Juncker, who's currently the butt of many a comedy programme on the BBC. Mr Bettel (funny name, wonder how you pronounce it) kept cracking jokes in a flirty way. Doesn't look like a man in a hurry. Fortunately, our Theresa is made of sterner stuff. Her gravitas is bound to click into place once the gloves come off during negotiations with the EU 27.

But then all of this might be strategy. I must tell Mrs May that everyone I met looked like a banker. darkish suit, white shirt, discreet tie. These must be the money-making people that are fighting to get hold of any spoils from the Brexit disaster. Rumour has it that they're plotting behind the scenes to lure some of the big City players to their shores. But then Frankfurt, Paris, Dublin, and others are on the ball, too. Speaking of a united Europe! Good luck to them all.

Boris says that by the time we actually leave the EU, we will have become best friends with the Donald and with the rest of the world. Let's hope so! But then his battle bus promised to spend all those millions on the NHS, and now he simply keeps stumm.

My one moment of respite was meeting the Grand-Ducal family at their tiny palace in the midst of town, not far from the bike tents. Nothing to knock you out. They can't have too many visitors and seemed really pleased to have me. We've all met before, of course. They're German, like Will's family, but most of their men have been to Sandhurst, so they should know what they're doing.

Then it was back into the crowds for me. All those ministers were so happy to shake hands. Don't they have a country to run? They did make me feel like a Hollywood superstar. If only they knew! The one thing I am currently worrying about is what to wear on May 20. It's Pippa's wedding, so should I try and upstage her the way she did me at Westminster Abbey in her tightly corseted dress? Let's make it happen, funny Mr Bettel would probably advise.

And, by the way, only Mrs Thatcher ever thought of incorporating the colours of the national flag of the country she was visiting when she picked an outfit. I know my every stitch gets scrutinised, so I'm wearing this understated light-blue coat-dress because I want to look classier than anyone else. The secrets of power dressing. Nothing to do with you, little Luxembourg! Janine Goedert

STIL

Pionierin und Jubilarin



Susy Ciacchini am Mittwoch in ihrer Galerie

Michèle Sinner

Susy Ciacchini hat gerade Stress. Sie bereitet ihre Jubiläumsausstellung vor, die am heutigen Freitag Vernissage feiert. Vor 25 Jahren hat sie die Galerie Orfeo in der Rue des Capucins eröffnet. Mit ihrem Konzept war sie Vorreiterin: Sie stellt neben bildenden Künstlern – hauptsächlich Skulptur, Malerei und Keramik – zeitgenössischen Schmuck aus, den sie ebenfalls wie Kunstwerke präsentiert. Eine Mischung, auf die sie hält, weil sie ein breiteres Publikum in die Galerie locke.

Sonst organisiert sie Vernissagen für einen Künstler, diesmal sind es um die 30. Sie rätselt, wie sie die vielen Objekte in ihrer Galerie, die so groß ist wie ein Taschentuch, anordnen soll, damit jedes davon zur Geltung kommt. In schwarzen Turnschuhen, Jeans und schlichtem Pulli wirkt sie wesentlich jünger als 65. Während ihr Mann gut gelaunt Bilder der letzten Ausstellung in Blisterfolie verpackt, organisiert sie am Telefon und Computer das Abholen der Bilder, die sie für Freitag braucht. Zeit zum Reden hat sie nicht wirklich, um über sich selbst zu reden schon gar nicht. „Ich habe gerade so viel zu tun, dass ich gar nicht mehr weiß, wer ich selber bin“, sagt sie und lacht, ein Hinweis, dass sie sich selbst nicht allzu ernst nimmt. Susy Ciacchini lacht offen und mit Leichtigkeit und vor allem oft.

Dass sie zur Galeristin für zeitgenössischem Schmuck wurde, verdankt sie dem Zufall und dem 1995 verstorbenen Schmuckkünstler Jean Hilger, der sie, die zuvor für Architektenbüros gearbeitet hatte, rekrutierte, um seine Galerie zu führen. Davon verstand sie damals nichts, wie sie betont. Dennoch nahm sie die Herausforderung an. Hilger, sagt sie, warf sie ins kalte Wasser, sie musste schnell lernen. „Wenn ich etwas mache, dann will ich es auch gut machen“, so Susy Ciacchini mit entschlossenem Lächeln, „dann arbeite ich mich ein.“ Als Hilger seine Galerie aufgab,

beschließt sie, in einer ehemaligen Kurzwarenhandlung, nicht weit entfernt, ihre eigene einzurichten. Zusammen mit einem befreundeten Architekten renoviert sie mit kleinem Budget die Räume, legt Stuck und Eisenträger frei, erhält die alten Holzböden und –treppen, lässt einzelne alte Wandfliesen in polierten Betonfußboden gießen. Ein Deckenkran kann die Glasschaukästen mit den schmalen schwarzen Metallrahmen anheben, alles wirkt auch 2017 noch frisch und zeitgemäß.

Ihr Kundenstamm setzt sich aus einer treuen lokalen Gefolgschaft und internationalen Sammlern zusammen, die auch aus Übersee anreisen, um spezifische Stücke zu kaufen. Der lokalen Kundschaft bescheinigt sie die notwendige Offenheit, außergewöhnlichen Schmuck zu tragen, eine Offenheit, die sie beispielsweise in Frankreich oder Italien vermisste, obwohl es dort hervorragende Künstler gebe.

Guten Schmuck definiert sie zuallererst per Ausschlussverfahren: „nicht klassisch!“ Weder in Form – „kein Reif“ – , noch in Material – „nicht nur Brillanten“, noch in der Technik. Dann fällt ihr Blick auf eine Arbeit von Claude Schmitz, neben Michelle Kraemer, dem einzigen Luxemburger Künstler, den sie vertritt, und sie korrigiert sich. Er nutze manchmal klassische Formen, „aber er übertreibt sie und zieht sie ins Extreme“. Sie zeigt eine Brosche eines vietnamesischen Künstlers, eine organische Form, die bei genauerem Hinsehen aus Unmengen winziger Perlen besteht, die in filigranster Handarbeit, in die Struktur eingefädelt sind. Susy Ciacchini beschreibt das Material und die einzelnen Arbeitsprozesse im Detail, mimt mit ihren Händen aktiv die einzelnen Schritte nach. Sogar die Frustration des Künstlers, wenn dabei etwas schiefliegt und es neu gemacht werden muss, spiegelt sich in ihrem Gesicht. Zu wissen und zu verstehen, wie die Künstler arbeiten,

ist ihr wichtig, sagt sie, damit sie ihrerseits den Kunden die Stücke erklären kann. Sie selbst trägt zum Arbeiten in der Galerie Ohringe und einen Ring. Wenn sie nicht gerade den Haushalt erledigt, trage sie immer Schmuck, sagt sie. Ciacchini ist eine Verfechterin des „Statement piece“, wie es auf Englisch heißt. „Weniger ist mehr“ rate sie auch ihren Kunden, damit zwischen Ohren, Ketten, Armreifen und Ohringen nicht alles untergehe.

Als sie vor 25 Jahren anfang, übernahm Ciacchini einen Teil der Künstler, die sie schon bei Jean Hilger betreut hatte, in ihrer neuen Galerie; pflegt mit ihnen langjährige Beziehungen. Sie spricht bewusst von Künstlern, nicht von Kunsthandwerkern. „Die meisten von ihnen bestehen selbst darauf“, sagt sie neutral. Das soll nicht falsch verstanden werden – sie ist sehr stolz auf die Künstler, die sie vertritt. Sie kommen aus der ganzen Welt, ihre Arbeiten sind preisgekrönt und in den Kollektionen großer Museen vertreten. Susy Ciacchini sitzt ein bisschen aufrechter und strahlt etwas mehr, wenn sie davon erzählt. Die Künstler, die sie vertritt, seien hoch ausgebildet, versucht sie, eine Grenze zwischen ihrer Galerie und der immer allgegenwärtigeren Hobbykunst zu ziehen. Es ist ihr sichtlich unangenehm, etwas Abwertendes über andere zu sagen, doch dass „Kunst banalisiert wird“, weil heute gleich ausstellen könne, wer einen Malkurs belegt habe, bereitet ihr Kummer. „Über die Jahre“, sagt sie, „habe ich gelernt, dass diejenigen, die richtig gut sind, oft diejenigen sind, die sehr viel arbeiten, dazu meistens noch sehr bescheiden sind und nicht groß auftreten“, bemerkt sie. „Aber wenn man schon alles weiß, was kann man denn dann noch hinzulernen?“

25 ans Galerie Orfeo feiert am heutigen Freitag, dem 19. Mai, ab 18 Uhr Vernissage. 28, Rue des Capucins, Luxembourg

L'endroit



Il y a des bars qui ne se plient pas aux lois de la mode et on les aime pour ça. Chaleureux, sans sophistication, ils se refusent d'être dans l'air du temps et brassent une clientèle hétéroclite, de 17 à 77 ans, qui se passe de modes et de tendances. L'O-Bar à la place du théâtre a toujours été de ces refuges pour ceux qui évitent la branchitude. Il est presque certain qu'en le reprenant, Amandine Breton, ex-employée de banque, a fait son choix pour les mêmes raisons. Elle se fonde elle aussi dans la masse de façon affable, propose du pinard simple et des planches de fromage-charcuterie, ainsi que quelques salades et un plat du jour à midi. En soirée, on peut venir calmer son appétit jusqu'à des heures tardives, ce qui est sympa pour la petite faim après le spectacle. La présentation des assiettes pourrait, certes, être un brin plus soignée, le vin au verre un peu mieux choisi. En ce qui concerne la déco la nouvelle patronne s'est lâchée en brassant les genres. Des fausses briques d'un côté, d'autres en bois derrière le bar, des jeux de cartes sur le mur d'en face, et des fausses plantes enrobant la tuyauterie du plafond, ça en fait des tonnes (photo : GD). Et ça crée surtout de faux accords. Mais si l'Adéquat, tel est son nouveau nom, continuera de faire salle comble comme son prédécesseur, ces imperfections sauteront moins à l'œil. GD

Sur la toile



Jan Nielsen est danois, gagne sa vie au Grand-Duché dans le secteur IT, et adore surtout sillonner le pays, voir le monde entier avec sa charmante compagne, à la découverte de ses richesses mais surtout de ses temples gastronomiques. Son autre passion étant la photo, il a commencé un blog il y a quelques années déjà, qui fait la fête aux endroits adorés. Richement illustré, vous trouverez péle-mêle sur what2how2.com, d'excellentes adresses allant de la Distillerie au Sud, en passant par le Saporì, La Cristallerie etc. À part un descriptif surtout illustré mais aussi bien commenté des lieux et des plats, le plus intéressant du site est la rubrique finale « Lessons learned » (oui, tout est rédigé dans le langage de Shakespeare ; photo : site web), où Jan donne en bref, et de façon télégraphiée, les plus et les moins du lieu. Parfois le tout étant ponctué de l'une ou de l'autre recommandation. Et comme ce Monsieur a la passion du voyage, on

trouvera les adresses du Luxembourg entrecoupées par d'autres au Portugal, à Hong-Kong, à Leucate, à Berlin, à Copenhague ou au Mexique. Tout ça se suit selon le rythme des visites et n'a donc pas de chronologie. Pour faire sa sélection locale, il suffit de cliquer sur « Map » et de faire son choix géographique sur une carte mondiale. GD

Das Ereignis

Morgen, Samstag, den 20. Mai, bietet Rayayoga, aka Helder da Graça, ab 9 Uhr einen Yoga-Kurs unter dem Titel „3 heures pour mon dos“ in seinen Räumlichkeiten im Atelier 48bis am Boulevard de la Pétrusse in Luxemburg-Stadt an. Yoga-Novizen, die gerne etwas für ihre Wehwehchen machen wollen, sollten sich nicht von der Aussicht auf einen dreistündigen Kurs abschrecken lassen, da es viel anstrengender klingt, als es ist. Helder da Graça Rückenurse verlangen keine besonderen Vorkenntnisse, akrobatische Finesse oder Muskelpakete. Es geht vor allem darum, drei Stunden aus dem Hamsterrad des Alltags auszusteigen, sich auf den eigenen Körper, genauer auf den geschundenen Rücken, zu konzentrieren und ihn sanft zu strecken und dehnen, bis er sich entspannter anfühlt. Einlass ab 8.45 Uhr, Teilnahmepreis: 30 Euro. Anmeldung und Infos unter: 661 771 203 oder helder.yoga@gmail.com. ms

L'objet

Ils sont garantis sans colorants, sans ajout d'arôme ni de conservateurs, huile de palme ou matière grasse hydrogénée. Autant de raisons de promouvoir les **Seabiscuits** fabriqués au Luxembourg et qui se vendent avec le slogan « le biscuit luxembourgeois, le goût du 'fait maison' ». Leur nom a été emprunté à un cheval de course américain qui a défrayé la chronique dans les années trente. Le concept principal : faire participer les handicapés dans la production pour mieux les intégrer. Huit goûts sont proposés dans un packaging semi-transparent et plaisant : noisettes caramélisées, tout chocolat, pépites de chocolat, rhum-raïsans, pépites chocolat et zestes d'orange, zestes de citron, noix de coco et cannelle. Il y en a donc pour tous les goûts et pour accompagner aussi bien son thé ou café de l'après-midi que la glace de chez Bargello (parce que ça reste tout simplement la meilleure). Aucun problème pour s'approvisionner, les points de vente étant nombreux, et surtout situés dans les grandes surfaces : Alima, Match, Auchan, Pall Center, mais aussi Vinoteca, Librairie ABC à Esch/Alzette et Boutique 100% Luxembourg à Grevenmacher. www.seabiscuit.lu GD



land musées

LA BIENNALE DU REPLI

QUESTIONS D'IMAGE(S)

NATIONAL, NATIONALISTISCH

ACCEPTER L'OBSOLESCENCE

AUFTRÄGE

FREIHEIT

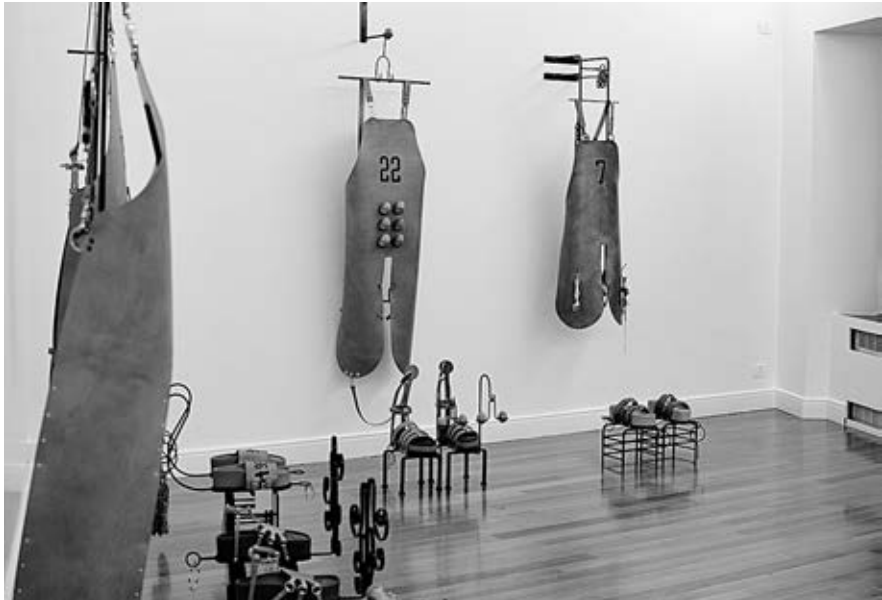
STORYTELLING

SÉLISMOGRAPH

LA NATURE DANS TOUS SES ÉTATS

CHASSÉ AUX TRÉSORS

KUTTER DIGITAL



Et moi, et moi, et moi ?

josée hansen

Le 8 juillet 2016, l'artiste luxembourgeoise Doris Drescher écrivait une lettre au Premier ministre et ministre de la Culture Xavier Bettel (DP), dans laquelle elle regrettait l'annonce de la création d'une Galerie d'art luxembourgeois et affirmait qu'il suffisait d'assurer une meilleure représentation des artistes autochtones dans les musées existants. Le texte, avec copie à toute la presse, resta quasi sans écho durant tout l'été, jusqu'à ce que *RTL Télé Lëtzebuerg* s'en empare, à la rentrée d'automne. La suite est connue, le différend devenu une affaire Drescher/Lunghi, puis Lunghi/Schram, puis Bettel/Lunghi et ensuite Bettel/Berwick a fait de nombreuses victimes : Enrico Lunghi a quitté la direction du Mudam (qui reste, cinq mois plus tard, toujours sans tête), la journaliste n'a plus de travail, l'émission *De Nol op de Kapp* a été remplacée par *Den Dossier*, Alain Berwick quittera RTL cet été et la réputation de Xavier Bettel à la culture en a pris un coup.

Mais le fond de la question de Doris Drescher n'a pas encore été discuté. Car il s'est avéré que le débat qu'elle voulait, au moins à la télévision, devait porter sur *sa* place à *elle* – pas celle de ses pairs en général. La question de fond pourtant serait : Est-ce qu'il faut une telle galerie d'art luxembourgeois ou est-ce que les musées existants doivent mieux intégrer les artistes autochtones dans leurs programmes et collections ? Est-ce que les institutions muséales et le médias luxembourgeois doivent consacrer plus d'attention aux artistes grand-ducaux, les mettre sous perfusion en quelque sorte, parce que personne d'autre ne le fait, ou, au contraire, doivent-ils appliquer le mêmes critères de qualité et leur ligne esthétique à tous, Luxembourgeois ou étrangers ? Si elle n'est pas discutée en public, la question traverse toutefois tous les débats sur les musées et l'art en général en ce moment.

Nous avons, bien sûr, essayé d'en savoir plus sur les projets du ministère de la Culture pour cette Galerie d'art luxembourgeois, surtout sur son contenu. Sans succès. Personne n'en dit davantage encore, y compris le secrétaire d'État Guy Arendt (DP), qui n'a pas voulu se prononcer sur le sujet. Si l'avant-projet de loi sur l'aménagement de l'actuelle Bibliothèque nationale en future galerie d'art (après le déménagement de la première vers son nouveau bâtiment au Kirchberg, prévisiblement en 2018) circule dans les couloirs du pouvoir, il ne s'agit que d'un projet architectural, pas d'un concept pour le contenu.

Alors nous avons tenté de cerner le sujet autrement : Quelle place faut-il réserver aux artistes, et, plus généralement, aux contenus luxembourgeois dans les institutions muséales ? Quel est le rôle des musées en ces temps de populismes et de repli identitaire ? Faut-il donner suite aux revendications de protectionnisme, ou, au contraire, plaider pour l'ouverture et l'inscription courageuse dans un monde globalisé ? Le sujet occupe les musées du monde entier, comme le rapportent Florence Thurmes (page 36) et Ronald Dofing (page 37). Si, au Luxembourg, plusieurs musées achèvent (Lëtzebuerg City Museum, Naturmuseum) ou entament (Musée national de la Résistance) une restauration, ils s'interrogent aussi sur le public auquel ils s'adressent. Nous avons fait le tour des musées pour les accompagner dans leurs réflexions. Et le *Land* a enquêté sur les collections publiques d'art national, qui restent encore assez peu connues (page 25), interrogé les responsables sur leur politique d'achat et découvert que, en fait, ces discussions sur la place des Luxembourgeois dans les musées sont récurrentes depuis au moins un siècle (page 27).



Détails de *Thank you so much for the flowers*, le pavillon luxembourgeois de Mike Bourscheid à la biennale de Venise, lors du vernissage le 11 mai



Index

23

Séismographe

Comment collectionne l'État ?

josée hansen

24

tablo

Nouvelles brèves du monde de l'art et des musées

25

Allers / Retours

Qu'apportent les résidences d'artistes ?

Marianne Brausch

26

Oralité, médiation et matérialité

Un entretien avec Régis Moes, conservateur au MNHA

Bernard Thomas

Bitte, in welchem Museum steht der Sterbestuhl?

Marx, gefesselt in der Trierer Wertschöpfungskette

Romain Hilgert

27

« Der Künstler braucht nicht so sehr Freiheit, als vielmehr Aufträge »

L'artiste et les pouvoirs publics – histoire d'une relation mouvementée

Edmond Thill

28

Être cohérent(e) et précis(e)

Nouvelles têtes : Stilbé Schroeder

josée hansen

29

Kutter, digital

Die Kulturhäuser sollen ihre Kollektionen elektronisch erfassen

Michèle Sinner

30

La biennale du repli

Le monde est en ruines, tricotons un peu! Un tour à Venise

josée hansen

31

Oppositions et rapprochements

Quand les musées se transforment en salles de spectacle

Lucien Kayser

32

La Nature dans tous ses états

Le Naturmuseum s'apprête à rouvrir en juin

Loïc Millot

33

„Die große Geschichte der Stadt besteht aus vielen Geschichten“

Ein Interview mit Direktorin Danièle Wagener über das Lëtzebuerg City Museum

Anina Valle Thiele

34

La passeuse

Nouvelles têtes : Sandra Schwender

josée hansen

Chasse aux trésors

L'exposition *Trésors luxembourgeois* aura lieu en 2018

Romina Calò

35

Storytelling

La rénovation du Musée national de la résistance commencera en 2018

josée hansen

36

International, national, nationalistisch

Museen und ihre Sammlungen in Zeiten des Populismus

Florence Thurmes

37

Questions d'image(s)

Les musées et leur architecture à l'ère de la mondialisation

Ronald Dofing

38

In aller Munde

Es gibt viele Projekte für Sprachmuseen

Martin Ebner

Contre le musée

Le *street art* est-il toujours libre ?

Morgan Meyer

39

Kunst für alle

Zum Gratiseintritt in Museen

Ines Kurschat

Des Bitter years à Ad Reinhardt

Histoire de l'art

Christian Mosar

40

Accepter l'obsolescence

Le développement des arts numériques au Luxembourg

Kévin Kroczeck

Numéro gagnant : le 11 !

Up to eleven au Mudam

Fabien Rodrigues

Coordination : josée hansen

Photos : Sven Becker

Séismographe

josée hansen

« Il ne faut pas confondre nos deux collections, qui ont chacune un but spécifique », lance, en exergue, Claudine Hemmer, chargée de mission et cheffe de service du département arts visuels du ministère de la Culture, avant que ne débute notre conversation. Nous nous trouvons dans une des salles de réunion du Musée national d'histoire et d'art pour un entretien à trois sur les collections publiques d'art contemporain luxembourgeois. Malgorzata (que tout le monde appelle Gosia) Nowara nous reçoit « chez elle » : elle est conservatrice de la section des beaux-arts du MNHA, ayant pris la succession des mythiques Jean Luc Koltz et Joseph-Emile Muller. Le point de départ de notre enquête : Si le ministre de la Culture Xavier Bettel (DP) promet l'installation d'une galerie d'art luxembourgeois dans le bâtiment de la Bibliothèque nationale, quelles seraient les œuvres qui pourraient y être exposées ? Dans quels stocks les responsables de cette galerie pourraient-ils puiser pour montrer cette « richesse de l'art luxembourgeois » pour laquelle s'enthousiasme tant le chef du gouvernement ? Les collections publiques sont-elles représentatives ? Sont-elles seulement connues ? Qui achète et selon quels critères ? Et : la légende noire selon laquelle des fonctionnaires emportaient régulièrement les œuvres accrochées dans leur bureau à la maison lorsqu'ils partaient à la retraite est-elle vraie ?

Première approche du sujet : en trois dates. En 1958 est instaurée une commission d'achat qui enrichit les collections du « Musée d'État », dont les origines remontent au XIX^e siècle et aux collections de l'Institut grand-ducal. Au début des années 1980, Roger Manderscheid, alors responsable du ministère de la Culture, achète les premiers tableaux pour la collection d'État, donc du gouvernement. Et en 2013, la ministre de la Culture Octavie Modert (CSV) commence à professionnaliser la gestion de cette collection en fixant clairement les conditions d'emprunt des œuvres dans une circulaire aux administrations. Ce n'est qu'à partir de cette date-là que le MNHA est officiellement chargé de l'inventaire et du suivi des œuvres de cette collection méconnue. Et une fois qu'elles sont entre les mains du musée national, elles sont traitées avec le même soin professionnel de conservation et de stockage que les œuvres de la collection du musée.

Le visiteur du ministère de la Culture, désormais installé dans le magnifique Hôtel des Teres Rouges, est accueilli par des œuvres d'art contemporain : tableaux, photos, parfois installations. Le ministère expose une centaine d'œuvres, souvent les plus récentes, dans ses hall d'accueil, salles de réunion ou bureaux. Il n'est pas rare d'y croiser des Tina Gillen ou des Su-Mei Tse ; depuis quelque temps, des cartels permettent même de les identifier. À côté de la collection publique, il y a les œuvres de la collection privée du ministre Xavier Bettel, grand amateur d'art amateur, achetées souvent sur le mode du coup de cœur ou de la sympathie pour l'artiste et son engagement social. Depuis la circulaire de 2013, seuls les ministres, leurs espaces d'entrée ou salles représentatives et les ambassades luxembourgeoises à l'étranger ont encore le droit d'orner leurs murs avec des œuvres de la collection publique. Les fonctionnaires lambda et les secrétaires ont dû rendre leurs pièces.

Depuis les premières acquisitions en 1980, la collection d'État a été régulièrement enrichie pour compter aujourd'hui quelque 300 œuvres – c'est la moitié, en nombre absolu, de celle du Mudam. Cette année, le budget de l'État prévoit 76 000 euros pour « l'acquisition d'œuvres d'art ». Il n'y a pas de commission d'achat formalisée, mais Claudine Hemmer se concerta de manière informelle avec Gosia Nowara et Kevin Muhlen, le directeur du Casino, pour s'échanger sur les artistes à suivre et les œuvres intéressantes qu'ils ont vues. Les propositions d'acquisition sont soumises au ministre, à lui la charge d'engager ou non l'achat. « La collection d'État est clairement un dispositif de promotion des artistes et de l'art luxembourgeois », explique Claudine Hemmer, qui affirme acheter, à parts à peu près égales, auprès de galeries commerciales, auprès du Cercle artistique et autres initiatives non-commerciales ou encore directement chez les artistes eux-mêmes. Il n'y a aucune procédure officielle et pas vraiment de critères d'achat, tout se passe encore un peu selon le système D. « Mais, concède la responsable du ministère, nous venons d'entamer un travail de réflexion sur cela justement. Beaucoup de choses ont changé en quarante ans, la scène s'est professionnalisée. Il nous faudra introduire des procédures plus claires. »

Dans nos pays voisins, les choses sont autrement plus structurées (il est vrai que la masse critique y est



Une sculpture de Martine Feipel et Jean Bechameil (à gauche) et un tableau d'Aline Bouvy dans l'exposition des acquisitions récentes du MNHA

beaucoup plus élevée aussi). En France par exemple, le Centre national pour les arts plastiques (Cnap), fondé en 1982, a pour mission d'assurer la gestion du patrimoine contemporain national, veiller à sa présentation publique et encourager et soutenir la création dans ses différentes formes d'expression » selon sa propre description. Sur son site internet, le Cnap s'enorgueillit d'être l'héritier de la politique de « collectionneur public » instauré par l'État français dès... 1791 ! La collection contemporaine de l'État français s'appelle Fnac (Fonds national d'art contemporain) et comporte désormais quelque 100 000 œuvres ; elles sont acquises par des comités d'experts et diffusées, faute de murs, par le biais de prêts et de dépôts. En Allemagne, l'État (*der Bund*) collectionne de l'art contemporain depuis 1971 et dispose de 400 000 euros annuels dépensés par une commission d'acquisition, qui a ainsi réuni 1 500 œuvres d'artistes représentatifs de leur génération – où le Luxembourgeois Michel Majerus côtoie des stars du marché comme Gerhard Richter ou Albert Oehlen. Eux aussi les prêtent aux ministères et musées.

La collection d'État luxembourgeoise par contre, pour modeste qu'elle soit, est encore complètement inconnue du grand public. Les nouvelles acquisitions ne sont pas publiées, même pas dans le rapport annuel du ministère, et il est impossible de consulter un inventaire et de juger de l'esthétique ou de l'idéologie qui la précèdent. Ce travail serait en cours. Claudine Hemmer affirme qu'elle essaie de suivre les artistes importants de la scène locale – et uniquement ceux-là, le ministère n'achète pas d'artistes internationaux – et d'acheter, pour les soutenir, mais aussi pour suivre leur évolution, au début de leur carrière et peut-être encore une fois plus tard. Mais on sait que la peinture y est largement dominante, et que parmi les peintres, plusieurs noms reviennent plus souvent que d'autres. On sait aussi que certains artistes crève-la-faim qui font le pied de grue devant le ministère se voient par exemple acquérir une toile en guise de soutien social. Or, une collection génère surtout des frais énormes, comme souligne un professionnel d'un musée, que ce soit de stockage, de suivi ou d'entretien. Donc il se peut que des œuvres de qualité moindre encombrant les stocks parce qu'un/e fonctionnaire ou un/e ministre avait bon cœur. Une fois que les œuvres d'art sont dans les stocks du MNHA, elles font partie du patrimoine national et sont inaliénables. Les frais qu'elles génèrent peuvent alors tout à fait dépasser leur valeur de marché.

La mission du MNHA est beaucoup plus clairement définie. Acquérir des œuvres pour enrichir ses collections est parmi ses missions énoncées dans la loi sur les instituts culturels de 2004 – sans qu'il y soit précisé qu'il doit acheter des œuvres d'artistes luxembourgeois. « J'ai à gérer une collection qui s'étend du XII^e au XXI^e siècle, explique Gosia Nowara, donc de l'art ancien au contemporain ». Néanmoins, elle sait l'importance du patrimoine local et la valeur que lui attachent les Luxembourgeois et soigne donc ce volet de la collection autant que l'art ancien par exemple. Mais si un chef d'œuvre classique est en vente, comme récemment cette *Vue sur le château de Larochette* de Koekkoek (1848), son prix peut facilement faire exploser les quelque 200 000 euros de budget d'acquisition dont dispose le musée pour les beaux-arts – malgré la campagne de *crowdfunding*. « L'histoire de l'art fera son tri, affirme la conservatrice, nous

Gosia Nowara a pu acquérir récemment. Et qu'elle voulait absolument dans la collection parce qu'il s'agit d'un artiste essentiel pour l'art non seulement luxembourgeois mais aussi européen. Comme Claudine Hemmer, Gosia Nowara achète dans les galeries, dans les centres d'art et dans les ateliers – plus lors de ventes aux enchères pour des œuvres plus anciennes. Les dons et legs sont consciencieusement analysés avant de les accepter, parce qu'elle a conscience du faire-valoir que représente une présence dans une collection dans le plus important musée du pays pour la carrière d'un artiste vivant. Et parce que le stockage, c'est des frais,

Un troisième acteur important pour la constitution de collections publiques est la Ville de Luxembourg, qui achète sur impulsion de son responsable politique pour la culture, qui est actuellement la bourgmestre Lydie Polfer (DP) elle-même, et de la directrice des musées de la Ville, Danièle Wagener. « Nous sommes, promet cette dernière, dans un dialogue permanent pour les achats. » Ainsi, la Ville achète pour ses bureaux et autres bâtiments officiels – par exemple, commande avait été passée à Tina Gillen pour décorer les murs de l'escalier somptueux de la mairie –, et ces œuvres sont scrupuleusement inventoriées. Mais elle achète aussi pour les collections de ses musées, « et là, il faut que les acquisitions fassent sens, affirme la directrice, que ce soit par rapport aux autres œuvres que nous possédons ou par rapport au contexte national ». Ces dernières années, surtout depuis la réouverture de la Villa Vauban, ces œuvres d'artistes autochtones dignes d'intérêt sont souvent montrées en dialogue avec, par exemple, l'art ancien, ou des collections invitées.

Les collections publiques d'art autochtone représentent un patrimoine national peu connu. Elles pourraient servir de base à la future galerie d'art luxembourgeois

Le Mudam, lui, bien qu'étant une fondation de droit privé, collectionne avec le budget que l'État lui attribue. Ses directeurs successifs – Bernard Ceysson, Marie-Claude Beaud et Enrico Lunghi –, avaient le plus conscience de la nécessité de critères de qualité et de la valeur que constitue une présence dans une collection publique de niveau international (surtout à un moment où le budget d'acquisition a été dramatiquement amputé). Parmi les quelque 600 œuvres que compte cette collection, il y a une trentaine d'artistes luxembourgeois. Ce qui faisait toujours dire à Enrico Lunghi, dans un sourire, que le Mudam était le musée au monde avec le plus d'artistes grand-ducaux.

¹ L'exposition *Vingt ans d'acquisitions d'art luxembourgeois, nouvel accrochage permanent* dure encore jusqu'au 13 août 2017 au Musée national d'histoire et d'art ; www.mnha.lu.

MUDAM LUXEMBOURG
17.06.2017 – 10.09.2017

DOUBLE CODING COLLECTION MUDAM

CARLOS AMORALES
MEL CHIN
ANDREA MASTROVITO
SVÄTOPLUK MIKYTA
CIPRIAN MURESAN
LUCIA NIMCOVÁ
WAEEL SHAWKY
MITRA TABRIZIAN
DANH VO

Andrea Mastrovito
Non c'è resta che piangere [There's nothing left to do but cry], 2009
Collection Mudam-Luxembourg
© Photo: détail - Museum of Arts and Design New York

Mudam Luxembourg
Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean

3, Park Dräi Eechelen
L-1499 Luxembourg

info@mudam.lu
www.mudam.lu

MUDAM
LUXEMBOURG



Le voici, le futur pavillon luxembourgeois aux biennales de Venise. Là où l'artiste Zai Kuning occupe actuellement la *sale d'armi* de l'Arsenal avec son bateau pour Singapour, le Luca (Luxembourg centre for architecture) prendra possession des lieux dès 2018. Dans le cadre de son déplacement à Venise pour inaugurer le pavillon de Mike Bourscheid, le secrétaire d'État Guy Arendt (DP) a finalisé vendredi dernier, 12 mai, l'accord avec l'organe directeur de la biennale. Le grand-duc et la grande-duchesse héritiers ont visité l'espace dès le lendemain et se sont montrés enthousiastes. Tous les artistes toutefois ne le furent pas forcément : lors du venissage très couru à la Ca' del Duca la veille, certains artistes se sont émus que le Luxembourg abandonne un lieu qui commence à avoir une certaine renommée pour se cacher dans l'anonymat d'un premier étage. Reste à voir si le budget de production de l'État augmentera aussi en proportion de l'espace. jh

Venise

Rhizomes

En une vingtaine d'années d'engagement des acteurs privés et institutionnels de l'art contemporain, le Luxembourg se forge une place récurrente dans les événements internationaux comme la biennale de Venise. Il ne s'agit pas uniquement de la présence d'un pavillon national en marge de la biennale, mais aussi de la programmation, dans l'exposition centrale, d'artistes déjà défendus au grand-ducé. Ainsi, la commissaire générale de *Viva Arte Viva* Christine Macel, a convié l'artiste allemand Franz Erhard Walther (78 ans) à l'Arsenal. Il y montre deux *Wall formations*, exposée en 2015 au Mudam. Il fut récompensé à Venise par un lion d'or. Le galeriste Alex Reding a, lui, eu le plaisir d'accompagner l'artiste philippin Manuel Ocampo dans son pavillon national à Venise, également à l'Arsenal. Il le montre depuis 2004 dans sa galerie et lui dédie une nouvelle exposition personnelle à partir du 15 juin. jh

Recrutée par Facebook

La Luxembourgeoise Aïda Schweitzer était également à la biennale de Venise, participant à la performance de l'artiste nigérian Jelili Atiku, samedi 12 mai (photo : TPC). Elle fut une de quelque 70 femmes d'un cortège accompagnant l'artiste et recrutées par Facebook. jh

Venise



Ëmmer weider

Ce n'est pas parce qu'il n'est plus directeur du Mudam ou du Casino qu'Enrico Lunghi (à droite sur la photo du bas, TPC) n'est plus bien connecté. Samedi dernier, 13 mai, il présentait dans le cadre d'un brunch convivial, avec son collègue et néanmoins ami, Friedemann Malsch, le directeur du Kunstmuseum Liechtenstein, le colloque *Art museum practice in times of micro-narratives*, qui aura lieu le 26 novembre à Venise (dernier jour de la biennale). Lunghi et Malsch en seront les commissaires (en collaboration avec le curateur Zoran Eric de Belgrade) et ont en outre invité Hélène Guenin, Alistair Hudson et Jarosław Suchan. L'événement est organisé par le Kunstmuseum Liechtenstein au Palazzo Trevisan degli Ulivi, où ce même musée avait déjà lancé une première ébauche d'un pavillon national à Venise en 2015, avec l'exposition *The silver lining*, à laquelle avaient participé Karolina Markiewicz et Pascal Piron avec leur film *Mos Stellarium* (www.kunstmuseum.li). jh

Venise

Casser la croûte ensemble

Une des caractéristiques marquantes de l'exposition centrale de la biennale de Venise 2017, *Viva Arte Viva*, est que la commissaire Christine Macel veut encourager la rencontre naturelle des artistes avec leur public, les faire descendre de leur piédestal et ainsi faciliter l'accès à leur travail. Et quel meilleur moyen pour se rencontrer qu'un repas commun ? Le concept s'appelle *Tavola aperta* (table ouverte) : deux fois par semaine, un autre artiste convie les visiteurs à manger ensemble. Jeudi prochain, 25 mai, jour de l'ascension, ce sera au tour du Luxembourgeois Mike Bourscheid de partager un repas. À 13 heures dans le pavillon central des Giardini. Pour ceux qui ne peuvent pas y aller spontanément, il y aura un *livestream* sur le site de la biennale (www.labiennale.org/en/art/exhibition/open-table ; inscription obligatoire ; photo : dans le pavillon de Mike Bourscheid, TPC). jh



Musées

Trois heures de photos

Dans le foisonnement des expositions organisées à travers le pays dans le cadre du *Mois européen de la photographie* (Emop), le week-end de *L'invitation aux musées* offre une bonne occasion de s'y retrouver en suivant simplement le guide. Un des rendez-vous essentiels du week-end est une visite guidée ce dimanche, 21 mai, dans les principales expositions de *Looking for the clouds*, à savoir le Casino, le Cercle-Cité (photo : TPC), le MNHA et la Villa Vauban. Ou : se laisser porter par l'enthousiasme de curateurs (inscription obligatoire, compter trois heures, rendez-vous à 14 heures au Casino). jh



Butterfahrt

Pour être attractifs dans la surabondance de l'offre des musées ce week-end, les musées du Miselerland organisent chaque année une visite en bus des sept musées de la région, de celui de l'aviation à Mondorf à celui de l'imprimerie à Grevenmacher. Nouveaux cette année : le Biodiversum et la Fondation Valentiny (inscription obligatoire, rendez-vous dimanche à 10h30 à Mondorf). jh

Musées



Patrimoine industriel au Sud

Ils ne se sont pas encore fédérés, mais il y a de plus en plus de musées et lieux de mémoire du patrimoine industriel dans le sud anciennement ouvrier. Après la désindustrialisation, il ne reste plus que le souvenir. Pour le week-end de *L'invitation aux musées*, ce samedi et dimanche, tous les sites, qu'ils soient plus ou moins professionnels, y participent, invitant quasiment à un parcours dédié. On peut par exemple commencer par une visite guidée extraordinaire à pied à travers les parcours spectaculaires du Musée national des mines de fer luxembourgeoises à Rumelange (photo : TPC), qui est dans un état impeccable et dont les visites sont passionnantes (mnm.lu). On peut ensuite aller à Lasauvage, où le Musée Eugène Pesch propose une collection de minéraux et d'outils de mineurs et la reconstitution d'une galerie minière (minettpark.lu). Puis enchaîner avec une visite du Fond-de-Gras à Niederkorn, de son Train 1900 et participer, dimanche, à une ballade guidée dans la nature alentour, une nature qui reprend ses droits un peu partout sur les anciens sites miniers. À Esch-sur-Alzette se trouve un Musée de la sidérurgie intitulé *De Schmelzaarbechter* (site d'Esch-Schifflange) qui propose un retour sur l'histoire industrielle. Et le Fonds Belval propose samedi et dimanche une chasse au trésor permettant aux familles de découvrir les hauts-fourneaux de manière ludique.

Face à autant d'initiatives privées sur le même thème, on rappellera que le Fonds Belval justement avait développé tout un concept pour la mise en place d'un Centre national de la culture industrielle, qui devait être installé sous les hauts-fourneaux et assurer un travail professionnel de la mémoire industrielle. Or, il fit les frais de la crise économique post-2008. Alors que de magnifiques bâtiments industriels comme le Hadir Tower ou la Centrale thermique sur la lentille Terres Rouges disparaissent l'un après l'autre, il serait peut-être temps de ressortir le projet des tiroirs du ministère de la Culture. jh

Résidences d'artistes

Allers / Retours

Marianne Brausch

Les résidences d'artistes sont un sujet qui passionne aussi bien les acteurs culturels institutionnels que les artistes qui peuvent en bénéficier. Aussi les entretiens menés au cours de la préparation de cet article ont ouvert beaucoup de pistes, à explorer, impossibles à résumer ici. Pour souligner l'importance qu'ont prises ces échanges internationaux, on citera par exemple les résidences d'artistes du CNA – dont le bénéficiaire actuel est Ezo D'Agostino, de nationalité italienne, qui a été précédé par l'Irlandais Paul Gaffney – ou encore la résidence du Steichen Award à New York – dont la dernière bénéficiaire a été Sophie Jung, une des jeunes artistes montantes luxembourgeoises. Christine Walentiny, qui accompagne depuis cinq ans les artistes en résidence du Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain, semble indiquer que son rôle peut aller jusqu'à « nounou » et interprète dans le cas de non maîtrise d'une des langues parlées au grand-duché... mais insiste plus sérieusement sur l'indispensable part d'accompagnement, de facilitatrice d'échanges, de suivi et de soutien.

Une tâche de « tutorat humain » aux facettes multiples confirmée par Jo Kox à la tête du Fonds culturel national (Focuna), soulignant l'esprit professionnel des acteurs institutionnels et qui espère voir le soutien financier accru dans le futur et mis en place de telle manière à « libérer » l'esprit des artistes de la gestion matérielle. Guy Arendt (DP), secrétaire d'État à la Culture, insiste sur les aspects diversifiés des demandes (proposer une candidature spontanée ou dans le cadre précis d'un appel à candidatures, voire sans limite d'âge), le large panel des résidences toutes disciplines artistiques confondues, l'esprit collégial des jurys (Valérie Quilez, Danielle Igniti et Carine Krecké ont choisi Marco Godinho dans le cadre de l'appel à projets du ministère pour la Cité des arts à Paris).

Quid des résultats visibles d'une résidence ? Une résidence d'artiste peut déboucher sur une production « réelle », mais la production d'une œuvre concrète n'est pas obligatoire – dans le cadre d'un projet de recherche – sachant que les artistes rendent compte de leur résidence dans un rapport à l'institution qui leur a accordé la résidence.

Claudia Passeri revient d'un séjour à la Fonderie Darling à Montréal et Marco Godinho séjournera à la fin de l'année à la Cité des arts à Paris. Pour les deux artistes interrogés, l'essentiel est dans l'énergie que leur a donné ou promettent les liens tissés, les nouvelles rencontres, un réseau d'échanges élargi tant au plan humain avec d'autres artistes et responsables institutionnels que la mise à disposition de lieux adéquats pour leurs recherches.

Claudia Passeri : récit canadien

d'Land : *Comment avez-vous formulé votre demande et dans quel but ?*

Claudia Passeri : J'ai formulé ma demande avec une idée de recherche assez large, liée entre autres

aux migrations et au monde du travail, dimensions récurrentes de mon travail. Lors de mon séjour à Montréal, je me suis donc intéressée à la migration italienne, au quartier de la Petite Italie et son église Madonna della Difesa. Le chœur de cette église, érigée par la communauté italienne de Montréal, comporte une fresque de Guido Nincheri représentant Benito Mussolini à cheval (1933). Cette fresque est toujours visible et a été récemment restaurée malgré son caractère controversé... Mais étant donné que c'est une résidence de recherche et de création sans obligation de production, j'ai aussi pu travailler à différents projets, notamment à une exposition à Florence (qui vient de se terminer). D'autres projets exigent encore de plus amples recherches, d'autres enfin ne demandent qu'à être réalisés...

Quel est votre bilan de ce séjour à Montréal ?

Cette résidence permet la diffusion et la visibilité du travail de ses résidents. J'ai pu présenter mon travail en cours à de nombreuses reprises à plusieurs curateurs indépendants et curateurs d'institutions. Une soirée portes-ouvertes a été organisée à la Fonderie Darling. L'évènement *La Fonderie Darling dessus-dessous* avait pour objet d'ouvrir l'espace d'exposition et les ateliers aux riverains. À cette occasion, j'ai organisé deux visites de groupes dans mon atelier et présenté mon travail et mes recherches en cours. Une soirée de présentation des recherches des résidents internationaux s'est déroulée en fin de résidence. Stéphanie Lagarde (France), Sashikant Thavudoz (Inde) et moi-même avons présenté dans l'espace commun de la résidence nos recherches et travaux récents. Ces présentations ont été suivies d'une séance conviviale et prolongée de questions-réponses. Nous avons par après accueilli le public dans nos ateliers respectifs, où l'échange a pu être approfondi.

Quels sont les enseignements que vous retirez de cette expérience à l'étranger ?

Cette expérience m'a permis de travailler dans des conditions idéales, elle m'a permis de montrer mon travail et de me confronter avec un nouveau public, de tisser des liens avec des artistes et curateurs. Elle m'a aussi permis de découvrir la scène artistique de Montréal et comment elle fonctionne – dont des centres d'art autogérés passionnants.

Jugez-vous que vous avez eu de bons moyens de travail ? Que c'est un soutien efficient de la part du Luxembourg ?

Le Focuna et la Fonderie Darling m'ont donné des conditions de travail idéales. D'un côté, les ateliers-logements sont spacieux et lumineux et la visibilité et l'encadrement sont exemplaires : dès avant mon départ, le Focuna m'a introduite auprès de nombreuses personnes à Montréal, des artistes et des curateurs. Par ailleurs, la Fonderie Darling est organisée de telle façon que j'ai pu très vite entrer en

contact avec le monde de l'art à Montréal : j'ai fait des visites d'ateliers, assisté à des présentations de travaux, des portes ouvertes, j'ai visité et été introduite dans de nombreux centres d'art.

Marco Godinho : attentes parisiennes

d'Land : *Vous avez plusieurs expositions en France cette année – MacVal, Biennale de Lyon (en septembre), à Bêthune - pourquoi vouloir aller en plus à Paris ?*

Marco Godinho : Une résidence à Paris, me permettra de continuer les discussions avec des artistes/commissaires/institutions avec qui j'entretiens des liens depuis des années ou plus récents – et de faire de nouvelles rencontres. Une résidence d'artiste est faite pour ça. La résidence d'artiste à Paris cette année est essentielle pour moi dans le cadre d'une exposition à concevoir à la Progress Gallery, qui durera deux mois, d'octobre à novembre prochain. L'idée est de réaliser une intervention *in situ* qui prolonge mes recherches liées à la déambulation, au voyage et plus particulièrement à la relation espace-temps, tout en ouvrant à des questions environnementales et sociales. La résidence à la Cité internationale des arts sera essentielle pour moi à ce moment-là pour pouvoir travailler avec les différents collaborateurs et dynamiser sur place tous les événements tout au long de l'exposition en collaboration avec d'autres artistes, curateurs, musiciens, acteurs, un programme de lectures performées...

Auprès de quel organisme avez-vous postulé ?



L'atelier de la résidence à la Fonderie Darling

Le ministère de la Culture.

Qu'attendiez-vous au plan institutionnel ?

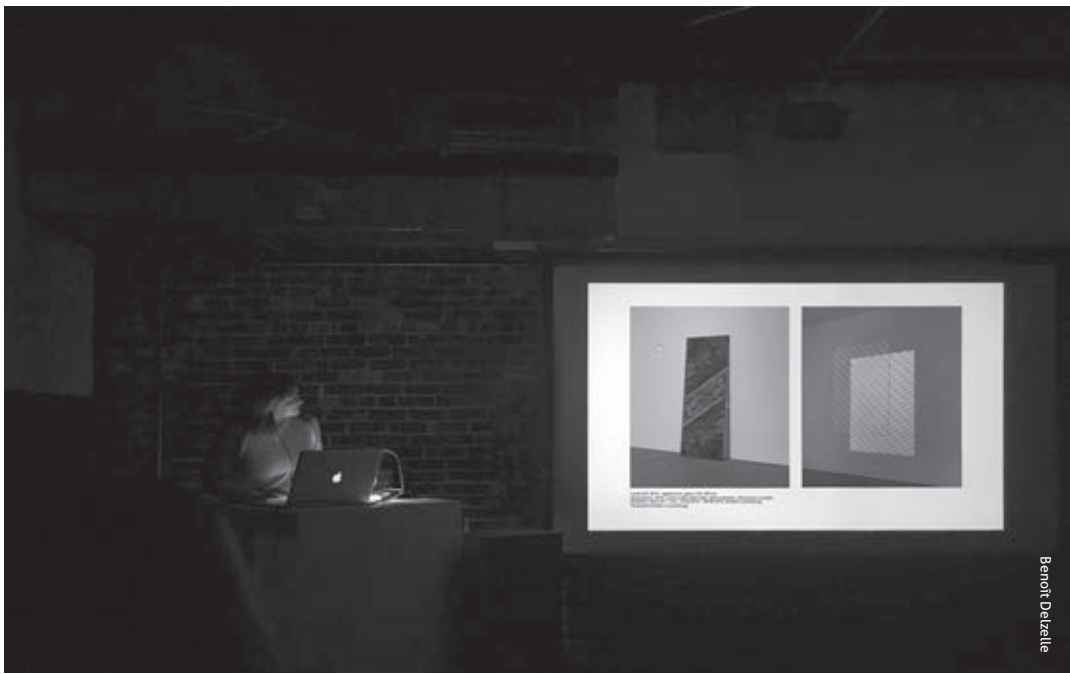
La prise en charge des frais d'atelier-logement et de bénéficier d'une allocation de séjour forfaitaire. C'est une véritable aide pour que l'artiste puisse développer ses projets.

La résidence vous impose-t-elle aussi des obligations ?

Aucune. Mais j'ai l'intention d'organiser des rencontres et des événements ponctuels pendant ma résidence à la Cité des arts.

Informations sur les appels à projets sur les différents sites des Institutions culturelles : ministère de la Culture : www.culture.lu ; Focuna : www.focuna.lu ; Casino Luxembourg : www.casino-luxembourg.lu ; Centre national de l'audiovisuel : www.cna.public.lu ; Steichen Award : www.edward-steichen-award.lu.

Professionnalisme, confiance réciproque et énergie : des aspects indispensables qu'évoquent les institutionnels et des artistes ayant profité de résidences



Soirée de présentation du travail de Claudia Passeri à la Fonderie Darling

NEI

DAUERAUSSTELLUNG

The Luxembourg Story

MÉI WÉI 1000 JOER

STADGESCHICHT

<LÉTZEBUERG

CITY MUSEUM>

14, RUE DU SAINT-ESPRIT

L-2090 LUXEMBOURG

MA - DI 10H - 18H

JE 10H - 20H

FERMÉ LE LUNDI

WWW.CITYMUSEUM.LU

multiplicity

LUXEMBOURG

Marx, gefesselt in der Trierer Wertschöpfungskette

Bitte, in welchem Museum steht der Sterbestuhl?

Romain Hilgert

Im Interesse des Fremdenverkehrs hat die Stadt Trier Ausstellungsspektakel entdeckt. Den Anfang machte sie vor zehn Jahren mit einer über drei Museen verteilten Ausstellung über den frommen Kaiser Konstantin. Um den Erfolg zu wiederholen, setzte sie vergangenes Jahr auf den schlechten Ruf von Kaiser Nero. Für nächstes Jahr hat sie jemand mit einem noch schlechteren Ruf gesucht und zeigt vom 5. Mai bis 21. Oktober im Rheinischen Landesmuseum und im Stadtmuseum Simeonstift *Karl Marx 1818-1883, Leben, Werk, Zeit*.

Die Veranstaltungen um den dann vor 200 Jahren Geborenen sind nicht frei von Ironie. Denn Generationen von Trierern hätten es lieber gesehen, wenn der einzige weltweit bekannte Ökonom und Philosoph der Großregion in einer Nachbarstadt geboren wäre. Bis heute gibt es kein Marx-Denkmal in Trier. Die gleichen Kreise, die sich so lange dagegen wehrten, Hitler die Ehrenbürgerschaft abzuerkennen, haben bis heute verhindert, dass die Trierer Universität nach Karl Marx benannt wird.

Derzeit beanstanden CDU-Politiker, dass die geplanten Ausstellungen mit 5,6 Millionen Euro zu teuer werden, während der Oberbürgermeister auf die „regionale Wertschöpfungskette“ verweist. Stadtverwaltung, Opposition und Leserbriefschreiber feilschen um den Standort und um jeden Zentimeter eines Denkmals, das der chinesische Bildhauer Wu Weishan im nächsten Jahr errichten soll. Die Stadt ließ sich nur auf das chinesische Geschenk ein, um keine Touristen aus China zu verlieren. Die SPD, die in Marx' Geburtshaus ein Museum betreibt, hat nach dem Ende des Kalten Kriegs das angegliederte Forschungszentrum geschlossen, die wissenschaftliche Schriftenreihe eingestellt und die Bibliothek ausgeräumt. (*d'Land*, 2.9.1983, 25.3.2010, 17.5.2013).

Der Betroffene hat viel Kluges und Lustiges darüber geschrieben, dass Stadt und Land einmal in seinem Namen eine „Karl Marx 2018 Ausstellungsgesellschaft mbH“ gründen würden, dass die Berliner *Corporate-Design*-Firma Polyform das Logo entwerfen und dass dem 22-köpfigen Beirat der Dompropst, der Präsident der Trierer Handwerkskammer und die an der regionalen Wertschöpfungskette interessierte Luxemburger Großregionsministerin angehören würden. Von der wissenschaftlichen Leitung oder gar der Marx-Forschung geht kaum die Rede. Für sie ist Beatrix Bouvier, die ehemalige Direktorin des Karl-Marx-Hauses, verantwortlich, deren Posten mit ihrer Pensionierung abgewickelt wurde.

Im Stadtmuseum Simeonstift soll mit rund 100 Exponaten auf 600 Quadratmetern das Leben der von einem Asyl ins andere getriebenen Familie Marx dokumentiert werden, von Trier über Bonn, Berlin, Köln bis nach Paris, Brüssel und schließlich London. Das Simeonstift hatte bereits 2013 eine kleine Ausstellung *Ikone Karl Marx* mit 500 Marx-Gartenzwergen gezeigt, von denen heute einer im Büro von Premierminister Xavier Bettel steht. Gegenüber dem Simeonstift befindet sich zufällig der „Euroshop Alles 1€“, das – anders als das Geburtshaus – völlig unbeachtete Wohnhaus von Karl Marx.

Das Rheinische Landesmuseum soll auf mehr als 1 000 Quadratmetern die Zeitumstände und das Werk von Karl Marx illustrieren. Zu den 400 Exponaten rund um das *Manifest*, die *Kritik der politischen Ökonomie* und das *Kapital* gehören Originalausgaben, Claude Monets Gemälde *Gare Saint-Lazare* aus dem Musée d'Orsay, eine *fake* Barrikade aus der Revolution von 1848 und selbstverständlich jede Menge *Touch Screens*.

Als Begleitveranstaltung im Museum am Dom bietet das Bistum Trier eine Ausstellung *Lebenswert Arbeit* über die *Rerum-novarum*-konforme Darstellung von Arbeitswelt und Menschenwürde in der zeitgenössischen Kunst. Nur zum Beiprogramm gehört auch die Wiedereröffnung der Dauerausstellung im Karl-Marx-Haus, die nun nicht mehr im Sieg von Willy Brandt über die DDR gipfelt, sondern von der Bonner Tourismusagentur Projekt 2508 in „Kontaktpunkte“, „Installationen“ und „Blickpunkte“ eingeteilt wurde. Als neue Höhepunkte werden eine Marx-Büste in Form eines Globus und der „Sterbestuhl“ gepriesen, der rezent den Ururenkeln abgekaufte Lehnstuhl, in dem der schwerkranke, vom Tod seiner Ehefrau und seiner Tochter zerstörte Mann am 14. März 1883 starb.

Während alle Trierer Politiker und Werbeagenturen, die nun an Marx verdienen, sich ihn gleichzeitig mit dem Epitheton „umstritten“ vom Hals halten wollen, hatte der Staatenlose eine unverkrampfte Beziehung zu seiner Heimatstadt: Er erinnerte später daran, dass die Not der Moselwinzer ihm als jungen Journalisten die Augen öffnete, um von der Philosophie abzukehren und die politische Ökonomie zu entdecken. Er regte sich ein paar Mal über die *Trier'sche Zeitung* auf und pflegte Kontakte zur antipreußischen Opposition in Trier. Aber ansonsten war ihm Trier zeitlebens herzlich gleichgültig.



Lieblingstochter Jenny Marx (1844-1883) und Vater Karl Marx (1818-1883)

Gegenüber dem Simeonstift befindet sich zufällig der „Euroshop Alles 1€“, das – anders als das Geburtshaus – völlig unbeachtete Trierer Wohnhaus von Karl Marx

Entretien avec Régis Moes, historien et conservateur au MNHA

Oralität, médiation et matérialité

Interview : Bernard Thomas

Né en 1986, Régis Moes a étudié l'histoire à l'Université libre de Bruxelles, à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et à l'École normale supérieure. En 2010, son travail de Master 2 sur les Luxembourgeois au Congo belge décroche le « prix du meilleur mémoire de master » de la Fondation Robert Krieps, et sera publié aux Éditions d'Étzebuurger Land sous le titre *Cette colonie qui nous appartient un peu*. En 2014, il interrompt son doctorat à l'Uni.lu pour devenir conservateur au Musée national d'histoire et d'art (MNHA), où il est chargé d'« histoire contemporaine luxembourgeoise » et des « arts décoratifs et populaires ». L'exposition *La Guerre froide au Luxembourg* (d'octobre 2016 à janvier 2017) fut sa première exposition.

d'Land : Pour monter une exposition, votre approche en tant que curateur varie-t-elle de celle que vous auriez eu en tant que chercheur universitaire ?

Régis Moes : Au départ, non. On commence par se lancer dans la bibliographie et par analyser qui a écrit quoi sur le sujet. Après, on part éventuellement à la recherche de sources dans les archives. Mais la différence principale, c'est qu'un article scientifique, on l'écrit quasiment pour soi-même ; à la limite, on est heureux si une vingtaine de spécialistes le liront... D'ailleurs c'était une des choses qui me déplaçaient le plus pendant mes études ; je n'ai jamais aimé faire des recherches tout seul dans mon coin. Une exposition par contre, on la monte pour attirer les gens.

C'est donc principalement un exercice en vulgarisation ?

La recherche purement scientifique s'occupe trop peu de la médiation. Ici, on a conçu une exposition pour le grand public. Il ne faut jamais perdre de vue que les gens viennent dans leur temps libre. La visite ne doit donc pas s'apparenter à une corvée. On ne fait pas un livre qu'on accroche ensuite au mur. En tant que curateur, tu es sans cesse confronté à un dilemme : soit faire des longs textes explicatifs, au risque de transformer l'expo en « Textwüste » ; soit travailler avec des textes plus courts, quitte à perdre quelques nuances. Ensuite, on doit toujours se poser la question : Comment pourrais-je représenter ceci ou cela ? Il faut une matérialité : des objets visuels ou multimédias, capables de conférer une ambiance. Il y a des contraintes auxquelles, en tant que néophyte, on ne s'attend même pas : Lorsque tu fais une visite avec d'autres professionnels de musée, ils vont d'abord regarder le plafond et l'éclairage. Quant aux chapitres de l'expo, ils sont dictés en partie par la configuration des lieux. Le MNHA est situé en pleine vieille Ville. Cela a son charme, mais nous pose aussi devant des problèmes

logistiques : pour certaines pièces, les ouvertures sont petites. On ne peut y faire rentrer des objets trop volumineux, comme des jeeps ou des tanks.

Pourquoi avez-vous choisi la Guerre froide comme sujet pour votre première exposition ?

Ce choix est le fruit de discussions avec les collègues et avec notre directeur, Michel Polfer. Le sujet nous semblait intéressant parce qu'il va à l'encontre du « master narrative » qui veut qu'après la Seconde Guerre mondiale, le Luxembourg était une nation unie. Ensuite, il nous semblait que la Guerre froide était de plus en plus mise en arrière-plan. On voulait au contraire montrer les tensions qui existaient au sein de la société luxembourgeoise de l'après-guerre. Enfin, on était frappé par le fait que de nombreuses publications traitant des années 1945-1990 faisaient abstraction du cadre international. Comme si c'était tellement évident qu'il ne fallait plus s'y arrêter. Or, sans inclure le contexte de la Guerre froide, on ne comprend pas certaines positions du gouvernement luxembourgeois. Pour nous, l'exposition était donc également une manière de relancer la thématique. D'ailleurs, cette année, plusieurs masters sont en préparation à l'Université du Luxembourg sur le sujet. Mon espoir est que si, dans cinq ans, quelqu'un d'autre refaisait une exposition sur le même sujet, celle de 2016/2017 sera dépassée.

Vous êtes également passé d'une recherche basée principalement sur les documents d'archives à l'oralité et aux différentes formes que prend la mémoire. Je trouvais que les témoignages dans la dernière salle de l'exposition étaient un des points forts de la visite.

On voulait faire sentir le climat de peur. C'est pourquoi nous avons eu recours à de nombreuses interviews. On avait lancé un appel à témoins. Dans l'espace de 18 mois, j'ai dû parler à une centaine de personnes ; cela allait de l'anecdote recueillie au hasard, par exemple entre deux toasts lors d'un vernissage, jusqu'à des entretiens semi-dirigés, dont huit ont été filmés. Je voulais représenter tout le spectre politique, de l'ancien directeur des Services de renseignements aux militants communistes. Il s'agissait de montrer que, en fonction du côté duquel on se situait, les vécus ont pu être très différents. Pour les entretiens, il faut être aussi diplomate, nuancé et scientifique que possible. Il faut également être honnête avec les témoins : leur expliquer le contexte de l'exposition, les prévenir qu'on parlera avec d'autres personnes. Ainsi je les ai également rendus attentifs au fait que j'ai un engagement politique [comme conseiller communal LSAP à Niederaanven, *ndlr.*]. Mais je ne suis pas quelqu'un qui aime « stéppelen », d'ailleurs on aurait pu s'imaginer une exposition beaucoup plus provocatrice...

Vous avez assuré personnellement de nombreuses visites guidées...

« Il ne faut jamais perdre de vue que les gens viennent dans leur temps libre. La visite ne doit donc pas s'apparenter à une corvée. » Régis Moes

...une bonne cinquantaine. J'aime bien ce contact direct avec les visiteurs. Je voulais avoir des retours directs, étant donnée que c'était ma première exposition et qu'au Luxembourg, il est rare de lire des critiques vraiment critiques. (Mais je ne voulais pas non plus assurer trop de visites guidées, car les guides freelances en vivent.) Une chose que j'en ai retirée est le contraste entre les mémoires des uns et des autres. Pour la crise de Cuba, par exemple, certains visiteurs se rappelaient que leurs parents stockaient des conserves, alors que d'autres disaient : « Mir kruten näischt dovunner mat ».

Vous êtes également chargé de la collection d'objets liés à l'histoire luxembourgeoise contemporaine – quelles priorités vous êtes-vous donné ?

À vrai dire, je n'ai pas encore défini un concept pour la collection : je veux d'abord accumuler plus d'expériences. Jusqu'ici, c'est l'occasion qui fait le larron. Le plus souvent, une famille appelle le MNHA en cas de décès du grand-père ou de la grand-mère. On tente alors de déterminer depuis quand la maison est dans la famille, puisque, à chaque déménagement, des objets sont jetés. Les visites des lieux sont très imprévisibles : il y a un an, on nous avait appelés pour des bibelots religieux que contiendraient une maison en Ville. On en est reparti avec une camionnette bourrée de vêtements, de journaux, de gadgets publicitaires d'anciens magasins, d'affiches et de tracts et même d'un drapeau américain cousu à la main avant l'arrivée des troupes alliées. Ce n'est qu'après que le gros du travail commence. Il faut également faire la paperasse actant le transfert de propriété à l'État, nettoyer les objets, en restaurer certains, les inventorier. Des fiches doivent être créées contenant le maximum de données, notamment sur la provenance. Jusqu'ici, la loi sur le patrimoine est floue concernant le mobilier. J'espère que la loi sur l'archivage va accélérer une prise de conscience.



Régis Moes

L'artiste et les pouvoirs publics – histoire d'une relation mouvementée

« Der Künstler braucht nicht so sehr Freiheit, als vielmehr Aufträge »



Celle par qui le scandale arriva : Doris Drescher avait exposé dans le cadre de *Atelier Luxembourg* au Mudam, en 2012

Edmond Thill

La récente affaire du Mudam qui a décidé le directeur sortant à démissionner de son poste a relancé l'épineux débat sur les relations souvent houleuses que l'artiste plasticien entretient avec les musées ou galeries d'art publiques par l'intermédiaire desquelles l'État ou les autorités communales exercent une influence et un pouvoir déterminants dans le domaine de leur politique culturelle. De tels contentieux existent pourtant depuis que nos peintres et sculpteurs se sont organisés en 1893 au sein du Cercle artistique de Luxembourg. L'un des objectifs de leur association consistait à permettre à ses membres de montrer leurs œuvres, tous courants confondus, jusque-là privées de visibilité, à un public largement dépourvu d'éducation artistique.

Depuis cette époque, il y a eu une prise de conscience de la part des autorités qui voient de plus en plus dans les arts plastiques une composante essentielle de l'identité nationale d'un pays et sont conscients de ses retombées économiques par le biais du tourisme culturel. Mais jusqu'où l'État peut et doit-il s'engager en accordant aux artistes son soutien matériel ou en les aidant à s'imposer sur la scène artistique internationale ?

Ces questions sont au cœur des discussions qui animent notre scène artistique depuis plus d'un siècle. Il faut reconnaître que les mécontentements n'ont pas toujours eu les mêmes causes, et que les revendications changent en fonction des contextes et des époques. Elles ne se résument pas non plus au seul souhait des artistes de voir leurs œuvres figurer sur les cimaises d'un musée public.

L'un des tout premiers exemples d'une critique à l'égard de la politique culturelle des pouvoirs publics remonte à la fin de l'année 1905, quand la ville de Luxembourg allait entrer en jouissance de la succession Victor Wolff, un ingénieur luxembourgeois expatrié à Bruxelles qui avait légué toute sa fortune à la capitale de son pays d'origine, avec comme condition « que les intérêts ou revenus [produits suite à des placements] servent à l'achat de tableaux et sculptures qui deviendront ainsi la propriété de la Ville de Luxembourg ». Les artistes du Grand-Duché, par la voie de leur porte-parole, le comité exécutif du Cercle artistique représenté notamment par Antoine Hirsch (président), Pierre Blanc et André Thyès, rappellent aussitôt dans une lettre au Conseil communal le manque de soutien dont ils souffrent depuis des années : « Bei dieser Gelegenheit hält es die gesamte Luxemburger Künstlerschaft für ihre Pflicht, darauf hinzuweisen, wie wenig bisher namentlich für die sogenannten „Bildenden Künste“, die Malerei und die Plastik, inklusive Kunstgewerbe, bei uns zu Lande geschehen ist. [...] Und doch gab und gibt es Luxemburger Maler, Bildhauer und Kunstgewerber, welche auf ausländischen Akademien und Kunstschulen zu den besten und tüchtigsten Schülern zählen und auf internationalen Ausstellungen schöne Preise davongetragen haben. Nach ihrer Heimat zurückgekehrt, fehlt es ihnen jedoch in der Regel an Anregung und Aufträgen, so dass auch die vielversprechendsten Talente in ihrem Schöpfungsdrang und ihrer Schöpfungskraft nachlassen müssen; ihre Kunst erlahmt und wenn sie nicht in's Handwerk flüchten oder kärglich besoldete Lehrerstellen annehmen, finden unsere Künstler nicht einmal das tägliche Brot. » La lettre sera également publiée dans la presse¹. Suite à une contestation du testament de la part de la famille proche du défunt, le Conseil communal décide finalement de renoncer au legs qui est alors affecté aux hospices civils de la ville, selon la volonté explicite du testateur².

Jusqu'où l'État peut et doit-il s'engager en accordant aux artistes son soutien matériel ou en les aidant à s'imposer sur la scène artistique internationale ?

Quand, au début du siècle, l'artiste en appelle au soutien de l'État, son premier souci est avant tout d'ordre matériel : la vente d'une de ses œuvres l'aidera à faire face à une situation financière précaire et incitera, le cas échéant, les amateurs d'art à imiter le geste du gouvernement. Le plus souvent, c'est l'artiste lui-même qui informe le directeur général³ en charge des Beaux-Arts, par voie de courrier, de la tenue d'une exposition personnelle ou de sa participation à une exposition de groupe, et lui propose d'acquiescer une œuvre sur le budget de l'État prévu à cet effet. Les Archives nationales ont conservé un certain nombre de ces lettres, parmi lesquelles il s'en trouve une de Félix Glatz qui va droit au but.

d'une galerie d'art nationale au sein du futur musée. Cela n'empêchera pas le jeune peintre Joseph Probst de déplorer, à la fin des années 1930, le désengagement de l'État en matière de commandes publiques, mais aussi le profond désintérêt des élites et des autorités religieuses pour l'art contemporain de leur pays. Dans un article publié en juillet 1936 dans la revue *Academia*⁵, il écrit : « Es ist Tatsache, dass in unserm Lande [...] die Behörden sich keine Rechenschaft geben von der Bedeutung, die dem Kulturfaktor „Kunst“ im Leben eines Volkes zukommt. » Selon l'artiste, elles assument à peine leur rôle de mécènes, en raison notamment de leur manque d'éducation artistique : « Diese lachhafte, aber traurige Begriffsverwirrung ist teilweise durch den vollständigen Mangel an Kunsterziehung zu erklären, aber beileibe nicht zu entschuldigen ! Von Kunsterziehung redet man nicht : Das ist bekanntlich in unsern Gegenden ein Luxus-Zeitvertreib, der sich nur in entlegenen Töchterschulen als Kuriosum erhalten hat und dort bescheidene Salonblüten treibt. » Pour Probst, cette situation est « schändlich und wenig ermutigend »⁶.

Après la création au gouvernement Dupong-Krier d'un département des Arts et Sciences en novembre 1937, Probst continue pourtant de fustiger les carences de la politique culturelle de l'État. Il plaide



Génération contestataire des institutions publiques sclérosées : Lionel Vinche, Jeannot Bewing, Nico Thurm et Anne Weyer à Consdorf, en 1969

Le 3 juin 1926, à l'occasion de son exposition à la Galerie Bradtké, Félix Glatz, maître de dessin à l'École industrielle et artiste peintre, s'adresse à Étienne Schmit, Directeur général des Finances et de l'Instruction publique, en ces termes : « Mon traitement de 580 frs par mois ne me permet guère de vivre ; je me trouve donc dans la nécessité de gagner de l'argent avec ma peinture. En faisant l'acquisition d'une de ces toiles pour le compte de l'État vous me rendriez un très grand service, Monsieur le Directeur Général, et j'aurais plus de chances pour la vente des autres toiles. Je vous recommanderais surtout le grand paysage : *Soleil d'automne*. » Le tableau en question coûte 820 francs, c'est le plus cher de l'exposition. Bien que le conseiller de gouvernement dépêché sur place recommande l'achat d'une autre toile, *Sortie d'usine*, qu'il juge plus accomplie et dont le prix ne s'élève qu'à 552 francs, et bien que le ministre approuve dans un premier temps le choix de son fonctionnaire, le gouvernement finira par céder – sans doute suite à une nouvelle intervention de l'artiste – et acquiert finalement l'œuvre proposée par celui-ci⁴.

Avant la guerre, le gouvernement achète ainsi de nombreuses œuvres d'art en vue de l'instauration

pour le développement d'un art national fondé sur une solide formation artisanale de l'artiste. L'État et les communes doivent passer commande d'œuvres d'art pour la décoration de leurs bâtiments officiels à hauteur de dix pour cent du budget total des édifices. Probst – pourtant peu suspect de sympathies pour les régimes fascistes – cite comme exemple à suivre la politique de pays autoritaires comme l'Allemagne et l'Italie ; à la remarque que l'artiste y est limité dans sa liberté de création, il réplique que des contraintes ont existé de tous temps et cite une phrase de Paul Fierens : « Der Künstler braucht nicht so sehr Freiheit, als vielmehr Aufträge »⁷.

Notons au passage que Joseph Kutter – le seul de nos peintres d'avant-guerre qui a exposé régulièrement de son vivant dans des Salons à l'étranger – se plaint fréquemment à son ami, le poète et critique d'art néerlandais Jan Greshoff, d'avoir du mal à trouver un acquéreur pour ses grandes toiles, mais ses doléances concernent la morosité du marché de l'art privé plutôt que les déficiences de la politique d'acquisition des pouvoirs publics.

(Suite page 28)

jusqu'au 10.06.2017 Nosbaum Reding Gallery Jean-Luc Moerman Nosbaum Reding Projects Stick TOUCHE DU BOIS	du 15.06.2017 au 05.08.2017 Nosbaum Reding Gallery Manuel Ocampo Vernissage, jeudi 15 juin à 18h	du 13.05.2017 au 26.11.2017 57^e Biennale d'Art de Venise Manuel Ocampo: <i>The Spectre of Comparison</i> / Philippine Pavilion Mike Bourscheid: <i>Thank you so much for the flowers</i> / Luxembourg Pavilion
2 + 4, rue Wiltheim L-2733 Luxembourg T (+352) 28 11 25 1 reding@nosbaumreding.lu www.nosbaumreding.lu du mardi au samedi de 11.00 à 18.00 Nosbaum Reding Gallery Projects		

(Suite de la page 27)

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et jusqu'au milieu des années 1970, l'éducation artistique du public luxembourgeois et la promotion des artistes luxembourgeois à l'étranger – Biennales de São Paulo et de Venise, Exposition internationale de dessins et gravures de Lugano, Biennale de Paris, pour ne citer que les manifestations internationales les plus connues – font partie des principales attributions de Joseph-Émile Muller, alors chef du Service d'éducation esthétique aux Musées de l'État, qui viennent d'ouvrir leurs portes au public. Cette nouvelle orientation voulue par les pouvoirs publics ne s'accompagne toutefois pas d'une politique d'acquisition de grande envergure ni d'une mise à disposition des cimaises du musée aux peintres et sculpteurs vivants du pays. Contrairement aux artistes français, dont plusieurs rétrospectives individuelles seront présentées au cours des années 1960 et 1970, les œuvres des artistes luxembourgeois ne peuvent être montrées dans l'espace muséal que dans des expositions collectives organisées à des intervalles plus ou moins réguliers. Ces derniers, quand ils ne sont pas déjà membres du Cercle artistique, sont obligés de se regrouper en fonction de leurs affinités ou de leurs orientations esthétiques pour pouvoir y exposer leurs travaux – il en résulte la fondation de la Nouvelle Équipe (1948) et de la Société des Beaux-Arts (1950), puis des Iconomaques (1954).

Bien que beaucoup d'artistes de la période d'après-guerre disposent de sources de revenus en dehors de la vente (hypothétique) de leurs œuvres, l'exaspération vis-à-vis des autorités gouvernementales atteint son paroxysme quand Pierre Frieden, alors ministre de l'Éducation nationale et des Arts et Sciences, se voit contraint de faire une mise au point en 1949, dans laquelle il tente de justifier la politique culturelle de l'État : « On peut incriminer le public, son incompréhension et son indifférence, on peut incriminer même les pouvoirs mais qu'on n'oublie pas d'en appeler aussi et en dernière instance à l'artiste. [...] N'est pas artiste qui se proclame tel. L'œuvre juge et fait le maître. N'y a-t-il pas trop de toiles qui voient le jour, qui s'affichent et s'affirment avant la maturité, essais morts-nés ; n'y a-t-il pas trop d'apprentis qui se décrètent leur diplôme de maîtrise ? L'art perd son crédit par le galvaudage des faux chefs-d'œuvre... »⁸

Parallèlement, en 1952, sous l'impulsion de Michel Stoffel, les artistes plasticiens, écrivains et compositeurs s'organisent au sein de la Chambre Syndicale des Arts et des Lettres. Parmi les principales revendications de ce premier syndicat d'artistes dans notre pays figurent l'attribution prioritaire des commandes publiques aux artistes luxembourgeois, l'évincement des amateurs des commissions et jurys officiels, l'exonération fiscale du revenu provenant

d'une activité littéraire ou artistique pour une part maximum fixe, ou encore l'introduction d'une sécurité sociale généralisée pour les artistes indépendants. Les discours et la correspondance de Michel Stoffel, mais aussi les textes publiés de 1955 à 1970 dans le Courrier de la Chambre Syndicale des Arts et des Lettres témoignent de l'engagement et de l'esprit combatif de ses membres⁹.

Tandis que les Iconomaques arrivent peu à peu à imposer l'idée que l'abstraction représente désormais la forme d'expression la plus accomplie du modernisme en art, une génération de jeunes artistes émerge vers le début des années 1960, qui peine à se reconnaître dans ce nouvel académisme tout en trouvant portes closes aux Musées de l'État, à l'époque la seule institution muséale du pays. Elle aura comme premier porte-parole Frantz Kinnen, un artiste aux multiples facettes brouillé avec le Cercle artistique, au sein duquel il avait auparavant exercé les fonctions de secrétaire général de 1947 à 1957. Son tempérament impétueux et sa grande franchise lui font rarement mâcher ses mots et lui valent bien des inimitiés. Kinnen fonde en 1961 la *Biennale de la peinture et de la sculpture des jeunes* dans le but d'offrir une meilleure visibilité aux artistes de la nouvelle génération et surtout de les aider financièrement. « Ah ! cette belle découverte qui assure tout appui moral et qui oublie l'aide matérielle ! » note-t-il dans la préface du catalogue. Il rappelle aussi que si « les éloges sont du vent dans les voiles pour les artistes, [...] un mécénat plus substantiel et bien compris est nécessaire », les jeunes ayant besoin « de compréhension et d'appui »¹⁰.



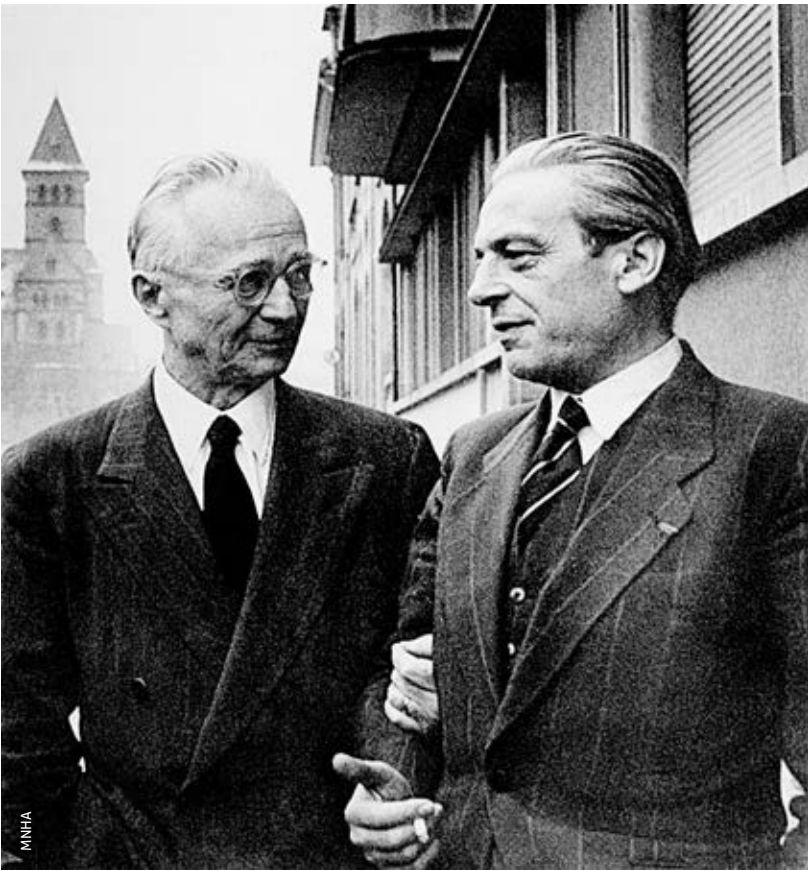
Marc Henri Reckinger dans son atelier, en 2014

« N'y a-t-il pas trop de toiles qui voient le jour, qui s'affichent et s'affirment avant la maturité, essais morts-nés ; n'y a-t-il pas trop d'apprentis qui se décrètent leur diplôme de maîtrise ? » Pierre Frieden

La situation s'envenime avec la contestation de la fin des années 1960 née dans le sillage de la révolte de mai 68. Henri Dillenburg, un peintre de la génération des Iconomaques, expose des toiles dont le message à l'égard des décideurs culturels est sans ambivalence : non seulement ils imposent leur point de vue sectaire, mais celui-ci guide aussi la politique d'achat du musée et celle des quelques rares collectionneurs privés du pays. Quant aux jeunes artistes qui exposent à Consdorf, dont la plupart exercent le métier d'enseignant et qui ne vivent donc pas de la vente de leurs œuvres, ils entendent faire table rase de la culture et de l'art bourgeois et remettent en cause la politique menée par les pouvoirs publics, jugée réactionnaire dans la mesure où elle reflète le système capitaliste qui est la cible de leur révolte.

Pour la génération née après la Seconde Guerre mondiale, qui prend le relais à partir du milieu des années 1970 et s'impose pendant la décennie suivante, cette attitude de subversion et d'idéologie révolutionnaire ne sera plus de mise. Et pour cause : le nombre de galeries d'art privées augmente au fil des années et le marché de l'art est en pleine floraison. Désormais les revendications ne sont plus tant d'ordre matériel, mais portent avant tout sur l'absence de promotion officielle des artistes luxembourgeois à l'étranger, depuis que le ministère de la Culture et les responsables du musée ont délaissé la participation du Grand-Duché aux manifestations internationales auxquelles le pays continue pourtant à être invité. En même temps, le souhait que soit mise en place une nouvelle structure sous forme d'un musée d'art moderne revient d'une manière de plus en plus insistante chez la plupart des artistes et amateurs d'art contemporain.

La présence régulière du Grand-Duché à la Biennale de Venise à partir de 1988 – le pays y dispose en outre de son propre pavillon depuis 1999 –, l'ouverture du Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain en 1996 et du Musée d'art moderne



Michel Stoffel (à droite) avec Edward Steichen

Grand-Duc Jean en 2006 ont entre-temps créé des conditions propices à une meilleure visibilité des artistes plasticiens luxembourgeois sur le plan national et international. Or, à une époque où les moyens financiers des musées pour l'acquisition d'œuvres d'art subissent d'importantes coupures budgétaires et où se tissent des liens privilégiés entre une poignée d'artistes de renommée mondiale et quelques grands collectionneurs privés, les ministères de la Culture, tout comme les musées et centres d'art contemporain, doivent faire le constat de leur influence réduite à pouvoir imposer un artiste dans un monde de plus en plus régi par les lois du marché de l'art international.

Au niveau local, le regroupement des artistes luxembourgeois au sein de l'Association des artistes plasticiens, créée en février 2013, dont le but est la défense des intérêts matériels et moraux ainsi que les droits sociaux de ses membres, a permis d'améliorer les échanges entre les pouvoirs publics et les artistes indépendants. C'est ainsi que la reconnaissance professionnelle de ces derniers est enfin entérinée et qu'ils sont de plus en plus représentés dans des instances décisionnaires et consultatives, comme par exemple les jurys des futures Biennales de Venise et ceux du pourcentage artistique au sein de la Commission des bâtiments publics¹¹. Or, celui qui dit jury dit aussi sélection et exclusion. Voilà pourquoi, et en dépit de toutes les réformes et de

tous les efforts entrepris depuis des décennies, il faudra se résoudre à accepter qu'on ne parviendra sans doute jamais à contenter tout le monde.

⁸ « Ein Gesuch der luxemburger Künstler », in : *Luxemburger Wort*, 27 novembre 1905, p. 3.

⁹ Archives de la Ville de Luxembourg, LU 11-IV/2 : 1837.

¹⁰ Le titre de « directeur général » sera remplacé en 1936 par celui de « ministre ».

¹¹ Archives nationales, Luxembourg, I.P. 1859, n° 5677.

¹² La revue *Academia* est éditée par l'Association catholique des étudiants luxembourgeois.

¹³ Joseph Probst, « Kunstförderung als nationale Aufgabe », in : *Academia*, juillet 1936, p. 68.

¹⁴ Joseph Probst, « Aufgaben », in : *Academia*, Pâques 1938, p. 38-41.

¹⁵ Pierre Frieden, « Lettre à un artiste », in : Salon du Cercle artistique de Luxembourg, catalogue d'exposition, 1949, p. 5.

¹⁶ La documentation dactylographiée (discours, correspondance, etc.) de la Chambre syndicale des arts et des lettres est conservée par la famille de Michel Stoffel.

¹⁷ Frantz Kinnen, « Préface » du catalogue de la première *Biennale de la peinture et de la sculpture des jeunes*, 1961.

¹⁸ Rapport d'activité 2013-2015 de l'Association des artistes plasticiens.

Nouvelles têtes

Être cohérent(e) et précis(e)

josée hansen

Son truc, c'est les montages. Être derrière les coulisses, mettre la main à la pâte s'il le faut, planter un clou, passer un coup de peinture, aider à brancher des fils. « Avoir de tels moments privilégiés avec les artistes est extrêmement important pour moi. » Stilbé Schroeder a de grands yeux bleu clair derrière des lunettes surdimensionnées à monture foncée ; cheveux bruns raides avec une frange coupée à ras-le-front. C'est une personne toute fine qui accompagne les hommes, comme le responsable technique du Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain, Patrick Scholtes, et son assistant Nuerdin Ismajli, début mars à Venise, pour rejoindre l'artiste Mike Bourscheid et faire le montage de son pavillon *Thank you so much for the flowers* (voir page 30), dans la Ca' del Duca, dans le cadre de la biennale d'art. « Avec Patrick, nous fonctionnons très bien ensemble », affirme Stilbé Schroeder. Engagée comme responsable de la coordination des expositions au Casino, elle est aussi l'assistante du curateur du pavillon luxembourgeois Kevin Muhlen et a suivi le projet de Mike Bourscheid dès sa sélection. De l'artiste, elle dit qu'il est « à fleur de peau » et très à l'écoute de son entourage et de ses collaborateurs. Lui se réjouissait de savoir la coordination de son pavillon entre de bonnes mains chez Stilbé – même si ce fut un casse-tête de toujours jongler entre plusieurs pays et continents (Luxembourg, Italie, Canada...) Jeudi dernier, lors du vernissage,



Stilbé Schroeder au Casino

elle surveillait tout et tout le monde, en poste durant trois heures à l'entrée du pavillon, accompagnait les visiteurs et captait leurs réactions. Globalement très positives.

Stilbé. « Oui, le nom... Tout le monde me pose des questions dessus. Normalement, c'est même la première chose que les gens me demandent quand je me présente : c'est quoi, ce nom ? », elle esquisse un sourire, mais ne s'agace pas de toujours se voir interpellée sur ce détail. Elle le doit à son père, fan de mythologie grecque : c'est une des naïades ou nymphes aquatiques, un nom très peu commun. A-t-elle quelque chose d'une nymphe ? Plutôt pas. Quand elle parle, Stilbé vous regarde droit dans les yeux, redresse parfois ses lunettes avec les pointes de ses doigts, mais elle a de la confiance en soi – sans arrogance toutefois. Juste ce qu'il faut de rigueur pour revendiquer que les gens (et les institutions d'ailleurs) essaient, comme elle, d'avoir une certaine cohérence entre ce qu'ils disent et ce qu'ils font. Ou de trouver qu'il serait « important de revenir vers un peu plus de précision et d'exactitude ». Car, trouve-t-elle, « nous, les gens de la culture, avons une responsabilité afin de redresser les choses, parce que tout est déréglé dans le monde ». Elle ne dit pas exactement où ces dérèglements commencent, mais elle sait qu'ils se terminent en guerres actuellement. Ces constats, elle les énonce avec force conviction, « je suis très intuitive et peut-être un peu naïve, mais dans un sens positif ».

Donc, Stilbé, son parcours : section E comme artistique au Lycée classique d'Echternach, « cursus durant lequel nous ne sommes pas allés une seule fois voir une exposition avec nos enseignants », regrette-t-elle. Parce qu'on se dit qu'à 31 ans aujourd'hui, elle devait avoir la dizaine quand le Casino a ouvert et qu'elle pourrait être de la « génération Casino ». Que nenni. « Mais je ne me suis jamais posée une seule question sur ce que j'allais faire », se souvient-elle aujourd'hui. Études en arts plastiques et histoire de l'art à Strasbourg, première expérience dans le montage d'expositions grâce à la curatrice indépendante Isabelle Henrion, qui la branche sur un job d'étudiant au Casino. Elle monte *Colophon*, la grande rencontre d'éditeurs de magazines de Mike Koedinger au Casino, enchaîne avec un stage chez Maison Moderne. Puis change pour le design graphique à Bruxelles, où elle reste deux ans, avant de retourner à Strasbourg. Durant toute sa période d'études, elle a fait des jobs à côté, pour se faire un peu d'argent (notamment au café Vis-à-vis) ou pour l'expérience dans des domaines qui l'intéressent : *concept stores*, design graphique, assistance dans des galeries ou des festivals de musique comme *Musica* ou *Ososphère* à Strasbourg. Mais c'est en assurant la coordination des expositions à La Chambre, un lieu dédié à la photographie à Strasbourg « que j'ai trouvé mon profil », de cela, Stilbé est certaine. « Tirer les ficelles en coulisses et être en contact avec les artistes » est ce qui la branche. Parce que, une fois en lien avec les artistes, on a une toute autre vue

« Tirer les ficelles en coulisses et être en contact avec les artistes », c'est ce qui branche Stilbé Schroeder, responsable de la coordination des expositions au Casino

sur leur travail, raconte-elle, cette proximité permet de saisir aussi leur personnalité, qui ouvre d'autres lectures de leur création.

C'est ainsi qu'elle n'a pas hésité une seconde lorsque, en janvier 2015, lors du double vernissage de *Resolute design changes* et de *7 Tage* de M+M, où elle traîne parce qu'elle aime bien les mondanités, elle apprend qu'il y a une place qui se libère au Casino, un CDD de remplacement d'un congé de maternité. Elle postule et passe toutes les étapes haut la main, décroche le poste. Suit la fermeture du centre d'art pour transformations. Mais Stilbé a du boulot : elle est alors l'assistante de l'artiste espagnole Lara Almarcegui qui fait l'exposition de réouverture. Et avec quel projet : *Gypsum* ne comportait pas seulement *Le plâtre*, ces tas de plâtre blanc qui accueillait les visiteurs à l'étage, fait des parois broyées des anciens *white cubes*, mais aussi des œuvres (encore) plus conceptuelles comme *Droits miniers*, pour laquelle il a fallu négocier avec l'Administration de la gestion des eaux pour avoir l'autorisation de faire un repérage d'exploitation potentielle du gisement de gypse qui se trouve à 130 mètres sous le Casino. « Ce sont des challenges, se souvient Stilbé, mais j'aime convaincre les gens, j'aime défendre des projets et des idées et je crois que j'ai un certain don pour comprendre mon vis-à-vis et savoir comment lui parler ». Ainsi, expliquer l'art conceptuel à des fonctionnaires d'un domaine spécialisé ne lui fait pas peur du tout. « J'aime parler, j'aime le dialogue et j'adore rencontrer des gens que je ne connaissais pas », affirme-t-elle.

Or, malgré cette aisance, malgré une évidente confiance acquise durant ses dix années à l'étranger, Stilbé ne veut pas être une experte en tout (contrairement à tant de gens au Luxembourg). Curatrice ? Elle hésite longuement avant de répondre que si elle aime le travail d'un artiste et qu'elle trouve important qu'il soit connu, elle le ferait, elle lui monterait une expo. Mais certainement pas uniquement dans le but de pouvoir arborer le titre de *curatrice*. « En complicité avec... » était le terme utilisé par une amie artiste pour désigner leur collaboration. Elle l'aimait bien, ce qualificatif. Les voilà encore, cette cohérence, cette précision et cette modestie qu'elle revendique.



Im Atelier des MNHA

Die Kulturhäuser sollen ihre Kollektionen elektronisch erfassen

Kutter, digital

Michèle Sinner

Die digitale Strategie der Regierung beschränkt sich nicht auf den Bau von Datenzentren und die Förderung von Fintech-Start-ups. Sie macht, wenn es nach Plan läuft, sogar vor Bauernschranken, aus vergangenen Jahrhunderten und den Haushaltswaren der alten Römer nicht Halt. Wie genau der Plan, der alle Kultureinrichtungen umfassen soll, aussehen wird, kann die Koordinatorin für die digitale Strategie im Kulturministerium, Marianne Backes, derzeit noch nicht sagen. Doch im Hintergrund laufen die Arbeiten bereits an.

Beispielsweise im Nationalen Geschichts- und Kunstmuseum (MNHA) am Fischmarkt. Direktor Michel Polfer hat die Gunst der Stunde und den Wunsch des Kulturministers Xavier Bettel (DP), mit der Eröffnung einer Nationalgalerie für die nationale Kunstproduktion in die Annalen einzugehen, genutzt, und will in den kommenden zwei Jahren die Luxemburger Kunst- sowie die Luxemburger Numismatiksammlung des Museums vollständig digital erfassen und aufarbeiten lassen. „Wenn man ein Projekt wie die Nationalgalerie plant, wäre es gut zu wissen, was man hat“, sagt Polfer pragmatisch. Warum dafür auch die Numismatiksammlung erfasst werden muss, erklärt der MNHA-Direktor: „Viele der Luxemburger Scheine, Münzen und Medaillen sind von Luxemburger Künstlern gestaltet. Wir verfügen nicht nur über die fertigen Stücke, sondern haben auch Skizzen in der Sammlung oder beispielsweise Druckplatten.“ Der Luxemburger Bestand von etwa 3 000 Objekten entspricht nur einem Bruchteil der gesamten numismatischen Kollektion von insgesamt 250 000 Stücken. An Werken Luxemburger Künstler besitzt das MNHA zwischen 4 000 und 5 000, schätzt der Direktor. Um sie zu erfassen und digital weiterzuverarbeiten, hat das Museum beim Ministerium zwei Vollzeitpositionen über zwei Jahre hinweg beantragt, ob sie gestattet werden, wird spätestens Anfang Oktober bei der Vorstellung des Haushalts fürs kommende Jahr klar. Polfer ist optimistisch, dass die Mittel bewilligt werden, ob im Museumshaushalt oder in einem zentralen Haushaltsposten beim Ministerium, das die Digi-

talisierungsbemühungen der verschiedenen Kultureinrichtungen koordiniert. Auch weil das Centre informatique de l'État jetzt schon logistische Unterstützung leistet, sein Knowhow bei der Auswahl der Software anbietet, um sicherzustellen, dass es keine technischen Inkompatibilitäten zwischen den verschiedenen Akteuren gibt.

Ohne zusätzliches Personal, unterstreicht Polfer, sei die Aufgabe nicht zu schaffen. Derart umfangreiche Arbeiten könnten die Mitarbeiter des Museums nicht neben ihren normalen Aufgaben erledigen. Weil dem so ist, sei die digitale Aufarbeitung der verschiedenen Kollektionen des Museums bisher unterschiedlich weit fortgeschritten. Denn erste Bemühungen, das Museumsinventar, die Kataloge, elektronisch zu erfassen, begannen bereits unter seinem Vorgänger, erzählt der Direktor. Seither haben sich die technischen Mittel weiterentwickelt und die Zielsetzung hat sich verändert. „Vor 20 Jahren ging es vor allem darum, elektronische Datenbanken für den Eigenbedarf im Museumsbetrieb anzulegen. Dass das Material dem Publikum integral zugänglich gemacht würde, war damals überhaupt kein Thema“, so der Direktor. „Zwischen diesen beiden Ebenen liegen Welten“, sagt Polfer, und welche Ebene man als Museum am Besten anvisiert, ist eine Frage, die auch im internationalen Museumsbetrieb nicht eindeutig beantwortet ist. Wem soll davon profitieren, wenn ganze Sammlungen sozusagen online besucht werden können? Die Museen? Das Publikum? Die Forschung?

Den Museen selbst dürfte es weiterhin eher darum gehen, Publikum in ihre Ausstellungen zu locken. Das, findet Polfer, lasse sich besser dadurch erreichen, dass man den Besuchern im Netz eine kleine Auswahl an wichtigen Objekten biete, statt sie mit Daten zu überschütten. „Das Publikum will, dass jemand eine Auswahl trifft“, ist er überzeugt, „der einzelne Nutzer weiß ja gar nicht, wonach er sonst suchen soll. Sonst könnten wir die Leute ja auch einfach in unsere Lager schicken.“ Als nächste Etappe in der neuen Digitalisierungsstrategie des MNHA will das Museum deshalb das Buch, in dem bis Ende des

Jahres die 100 wichtigsten Exponate zusammengefasst werden, auch online herausbringen.

Vor allem kleineren Museen, meint Polfer, biete die digitale Ausstellung ihrer Sammlungen aber enorme Chancen. „Ihre Werke kommen dadurch im wahren Sinne des Wortes überhaupt erst auf den Bildschirm.“ Ein Werk, das einmal in einer Ausstellung gezeigt wurde, habe große Chancen, später von anderen Kuratoren und Kommissaren ausgewählt zu werden. Doch wenn niemand wisse, welche Werke es in kleineren Kollektionen gibt, könnten sie nicht

gezeigt werden. So könnten frei zugängliche Datenbanken helfen, unbekannte Schätze zu entdecken.

Zumindest theoretisch biete die Digitalisierung der Museumskollektionen auch der Wissenschaft große Chancen, sagt der Historiker. Wenn alle Bestände von überall her frei zugänglich und abrufbar seien, wäre das der Idealzustand für die Forscher, die ihre Recherchen vom Schreibtisch aus erledigen könnten. Bedingung dafür, dass die Museumsbestände tatsächlich abrufbar werden, sei aber eine Erfassung und Beschreibung nach einheitlichen Kriterien. Der Teufel, so Polfer, stecke in den Metadaten. Er zeigt auf den Schrank in seinem Büro am Fischmarkt. Wenn ein Museum ihn als Bauernschrank aus dem 18. Jahrhundert einstufe, ein anderes ihn als Schrank aus der Barockzeit und ein weiteres ihn auf die Jahrhundertwende datiere, könne das die Datenbankfilter stark beeinflussen und die Ergebnisse verfälschen. „So kann ein völlig falsches Bild der Situation der Bestände entstehen“, warnt Polfer. Er bezweifelt, dass die notwendige Datenbankqualität auf europäischer Ebene erreicht werden kann, um, wie das EU-Projekt

Europeana es anstrebt, den gesamten europäischen Kulturbestand digital so zu erfassen, dass eine Suche die richtigen Ergebnisse bringt.

Bei der Digitalisierung der Luxemburger Kunstsammlung stellen die Nutzungsrechte am geistigen Eigentum das MNHA – wie andere Museen und Einrichtungen auch – vor große Herausforderungen. Obwohl alle Werke, die erfasst werden, dem Museum gehören, bleiben die Nutzungsrechte bei der Veröffentlichung von Fotos 70 Jahre nach dem Tod des Künstlers oder der Künstlerin bei den Nachkommen oder speziell eingerichteten Stiftungen. Die wenigsten Luxemburger Künstler, berichtet Polfer, seien bei einer Verwertungsgesellschaft angemeldet. Ein wirkliches Pendant zur Sacem, die sich um die Verwertung der Musikrechte kümmert, gebe es für die bildende Kunst in Luxemburg nicht, so dass ein Ansprechpartner fehlt. „Das ist ein Problem, das zentral gelöst werden muss“, sagt Polfer. Wie die Lösung aussehen soll, weiß er nicht; er erhofft sich Vorschläge in der digitalen Strategie des Kulturministeriums.

„Wenn man ein Projekt wie die Nationalgalerie plant, wäre es gut zu wissen, was man hat“, sagt Michel Polfer pragmatisch



Die digitale Abbildung allein reicht nicht aus. Damit die Datenbanken funktionieren, müssen die Metadaten stimmen

ALLES ^{FIR} D' KAZ.

NATUR- UND KULTURGESCHICHTE DER GROSSEN UND KLEINEN KATZEN | HISTOIRE NATURELLE ET CULTURELLE DES GRANDS ET PETITS FÉLINS

www.mnhn.lu

19|05 2017

7|01 2018

natur musée

25, RUE MÜNSTER 2160 - LUXEMBOURG

in Zusammenarbeit mit | en collaboration avec :

LWL-Museum für Naturkunde Westfälisches Landesmuseum mit Planetarium **LWL**

Dienstag | mardi : 10 h 00 - 20 h 00 Mittwoch-Sonntag | mercredi-dimanche : 10 h 00 - 18 h 00

La Nature dans tous ses états

Loïc Millot



Le Grund n'est pas le moins plaisant des quartiers que compte la ville de Luxembourg. Il fut le repère privilégié des artisans jusqu'au milieu du XX^e siècle, abritant, aux côtés des édifices religieux, tanneurs, ganteries, teinturiers. Aujourd'hui, un peu de souffle et de temps suffisent aux badauds pour s'y rendre spontanément, dès la première éclaircie. Le long du cours paisible de l'Alzette repose le Musée national d'histoire naturelle, logé depuis 1986 dans un hospice médiéval. Si la structure en bois dont il hérite peut être une contrainte pour des pièces de grandes dimensions, elle lui confère aussi ce cadre intimiste et chaleureux que l'on sait, pour le plus grand plaisir des visiteurs, petits et grands. Chacun peut en effet venir découvrir ces milliers d'objets qui permettent de mieux connaître notre environnement, depuis la terre jusqu'aux étoiles. Si l'environnement nous entoure, il nous constitue aussi bien : le mot « homme », comme l'indique son étymologie latine (*homo*), ne signifie-t-il pas précisément « terrestre » ? Renouons donc avec ce que nous sommes – des hommes de terre !



En 1920, l'État du Luxembourg acquiert la collection constituée depuis 1850 par la Société des sciences naturelles. Celle-ci comprend à présent plus d'un million de pièces, toutes catégories confondues (fossiles, insectes, animaux empaillés...). Cinq pour cent de ce fonds est exposé au public, partiellement renouvelé chaque année. Le reste est mis en dépôt, conservé et étudié minutieusement par les huit laboratoires intégrés au Centre de recherche scientifique du Naturmusée (Botanique, Écologie, Géologie et minéralogie, Paléontologie, Géophysique et astrophysique, Zoologie des vertébrés, Zoologie des invertébrés, Biologie des populations). La recherche constitue ainsi l'autre facette de cette institution. Les pièces ne sont pas exposées pour leurs seuls attraits esthétique et spectaculaire, mais aussi pour l'intérêt scientifique qu'elles représentent. Cette dimension est inséparable du volet pédagogique pour lequel le Naturmusée fait figure de précurseur, puisqu'il dispose, depuis quarante ans maintenant, d'un service éducatif. Régulièrement, des expositions itinérantes sont ainsi mises à disposition des enseignants et des élèves. Aujourd'hui il n'est d'institution muséale qui ne propose de partenariats aux établissements scolaires. Au total, ce sont 93 salariés qui permettent au Musée d'histoire naturelle de remplir ces missions scientifique et pédagogique en direction des publics. Pour cela, le ministère de la Culture lui assure une dotation annuelle de 1,75 million d'euros.

Après deux années d'interruption, les portes du musée s'apprêtent à rouvrir. L'heureux événement – la présentation de la collection permanente – est prévu pour le lundi 26 juin 2017. Les derniers travaux qui s'y déroulent rythment la vie du quartier. Dans le tourbillon des va-et-vient et des derniers préparatifs, un hibou grand-duc, ailes déployées, patiente en vitrine dans le hall d'accueil. Car le musée a fait « peau neuve » : 1,92 million d'euros ont été investis pour la nouvelle scénographie et 3,7 millions pour la mise en conformité et le réaménagement du bâtiment. Il a fallu pour cela procéder à la modernisation technique de ses équipements – réseau informatique, climatisation, mise aux normes de sécurité – ainsi qu'au déménagement de ses collections, on ne peut plus délicat, compte tenu de la fragilité, du poids et du nombre d'objets à déplacer.

Surtout, le public se trouve à présent au cœur de la nouvelle scénographie signée par l'Atelier für Gestaltung – Wieland Schmid. Pour le bonheur des yeux, les couleurs envahissent les cimaises du musée. Conçues par Jochen Sturhman, également illustrateur pour le magazine *Geo*, des reproductions de haute qualité accompagnent le spectateur tout au long de son parcours. On appréciera également les outils multimédias mis au service du public dans le but de favoriser une approche ludique et interactive des connaissances scientifiques. Aussi, chacune des salles d'exposition possède sa propre thématique, avec un code couleur qui lui correspond. Un effort important de médiation a été produit en vue de rendre intelligible le travail de l'équipe scientifique et de faciliter l'identification des thématiques et des objets à l'aide d'une signalisation appropriée. Ce principe guide la mise en espace et l'aménagement des salles de la collection permanente, dont le parcours s'étend sur dix salles, du rez-de-chaussée au premier étage. Le second étage, sous les combles, est quant à lui réservé aux expositions temporaires. Nous y reviendrons.

Une fois passé l'accueil, un ensemble de pièces disparates – diamant et graphite, météorite et minette luxembourgeoise, bison d'Amérique et émeu australien, dik-diks et autruches africains – nous introduit à la biodiversité. Des couleurs chaudes nous conduisent ensuite à la formation de la terre. Au centre de la salle s'élève un globe terrestre assorti d'un mur vidéo. On suit ensuite le processus évolutif conduisant à la formation des minéraux et des fonds marins. Par parois interposées s'affrontent volcans et océans, le magma et les eaux. Dans cette danse de la vie, tout est en mouvement : les continents dérivent et, à l'origine des séismes, la tectonique des plaques.

En conformité avec sa thématique (« Qu'est-ce que la vie ? »), une petite chambre bleue est ponctuée de molécules ADN. De petites cellules reliées entre elles abritent des algues, des étoiles de mer et des fossiles marins, avant d'interroger la constitution des êtres humains. Cette chambre assure la transition avec la salle suivante, qui traite de la paléontologie et de la stratification géologique du Luxembourg. Les fossiles que l'on y a exhumés y sont déchiffrés : que nous disent-ils et peuvent-ils nous apprendre sur l'histoire de notre environnement ? Telles sont les questions que soulève et auxquelles répond la nouvelle muséographie. Non loin de là, on distingue l'imposant squelette d'un ichtyosaure en parfait état. Avec son museau pointu, ses dents et ses puissantes nageoires, ce reptile marin, qui vécut il y a plus de 250 millions d'années et dont l'existence est antérieure à l'apparition des dinosaures, peut être considéré comme l'ancêtre du dauphin.

Une autre salle se propose de retracer l'histoire de la vie. Les changements climatiques y sont abordés, de même que l'émergence des plantes et des premiers vertébrés, de la formation du gaz et des conifères à l'ère du carbone, sans oublier l'apparition des dinosaures – dont l'archéoptéryx, arborant tout à la fois plumes et dents acérées – jusqu'à leur extinction de masse à la fin de l'âge du Crétacé, il y a 65 millions d'années.

À l'étage supérieur sont présentés la flore et la faune du Luxembourg – cigognes noires, castors, truites fario... Si le pays est composé à

34 pour cent de forêt, la biodiversité est plus importante en ville que dans les villages. Un hommage est rendu ensuite à Charles Darwin (1809-1882), auteur de l'ouvrage *De l'origine des espèces* (1859), et au naturaliste et explorateur Alfred Russel Wallace (1823-1913), auxquels on doit les théories de l'évolution par sélection naturelle. Avant d'être acceptées et reconnues pour leur valeur scientifique, ces conceptions passaient autrefois pour hérétiques. Dieu seul détenait alors le monopole de la création.

À travers la gradation de couleurs chaudes et froides déclinant l'ensemble des climats, du désertique au polaire, la scénographie rend compte avec beaucoup de pédagogie de l'adaptation des espèces en fonction de leurs milieux respectifs. À chaque extrémité de la salle, on découvrira tantôt un fourmilier ou un ours polaire, tantôt un fennec ou un harfang des neiges... Les amateurs de préhistoire seront émerveillés devant la reconstitution d'un mammouth, ou encore face au plus ancien squelette humain découvert à ce jour au Luxembourg. Les plus belles pièces de la collection permanente sont dévoilées dans l'avant-dernière salle, dans une présentation qui renoue avec l'époque et l'esprit des cabinets de curiosité. À travers les cerfs, les lions et autres variétés de vautours est célébrée la biodiversité locale et mondiale. Il ne reste plus qu'à pénétrer les arcanes du ciel en entrant dans la dernière salle, où sont étudiés à l'aide de cartes interactives le système solaire, les météorites, les roches lunaires, depuis le *bing-bang* il y a 13,7 milliards d'années à la formation de l'univers. Là encore, pour parvenir à un tel degré de connaissance, il aura fallu aux scientifiques franchir les interdits que lui assignait autrefois l'Église. Si cette conquête put se réaliser, ce fut le plus souvent au prix du sang – la mise au bucher de Giordano Bruno (1548-1600) par exemple – ou sous l'effet d'une censure inquisitrice – le système héliocentriste défendu par Galilée (1564-1642) confiné au silence...

En attendant la présentation de la collection permanente, on patientera avec l'exposition temporaire consacrée aux félins, *Alles fir d'Kaz*, dont l'ouverture aux publics est programmée pour le vendredi 19 mai 2017. Sous le commissariat d'Edmée Engel et de Jean-Michel Guinet, l'itinéraire débute avec la domestication et la vénération des chats dans l'Égypte ancienne. On aborde la fonction sociale que l'animal revêt auprès des navigateurs pour éradiquer la prolifération des rats, ainsi que la persécution superstitieuse dont il était l'objet au Moyen-Âge. L'exposition traite également du dressage et du langage des chats, de leurs griffes et de leur système d'équilibre, sans oublier les espèces sauvages et celles qui sont aujourd'hui menacées à travers le monde. On apprend par exemple qu'entre 1960 et 1980 plus de 200 000 créatures ont été abattues pour leur pelage, utilisé par l'industrie pour toutes sortes d'ornements vestimentaires... L'exposition s'élargit en passant en revue les différents représentants de l'aristocratie des félins – lynx, tigre et léopard... Pour un instant de répit, le jardin du musée est mis à disposition du public. Là, il pourra admirer une faune s'animant sur et sous les eaux de l'Alzette.

Musée national d'histoire naturelle – Naturmusée, 25, rue Munster à Luxembourg-Grund. L'exposition temporaire *Alles fir d'Kaz* dure jusqu'au 7 janvier 2018 ; www.mnhn.lu.

Le public se trouve à présent au cœur de la nouvelle scénographie signée par Wieland Schmid. Pour le bonheur des yeux, les couleurs envahissent les cimaises du musée

Après deux années d'interruption pour travaux, les portes du Naturmusée s'apprêtent à rouvrir en juin

Derniers montages avant réouverture

Interview mit Direktorin Danièle Wagener zur Neu-Konzeption des Historischen Museums der Stadt Luxemburg

Interview: Anina Valle Thiele

d'Land: Das Geschichtsmuseum präsentiert sich mit (s)einer veränderten Dauerausstellung The Luxembourg Story im neuen Gewand. Mit der Neukonzeption erfolgt auch eine Umbenennung in „Lëtzebuerg City Museum“. Sind diese Anglizismen im Kontext des Nation branding zu sehen oder tragen sie lediglich der neuen gesellschaftlichen Durchmischung der Hauptstadt Rechnung?

Danièle Wagener: Der Name „Lëtzebuerg City Museum“ ist ja nicht ausschließlich englisch, er weist auch darauf hin, dass wir ein Museum in Luxemburg und über die Stadt Luxemburg sind. Der Begriff „City Museum“ ist europaweit in der Museumslandschaft verbreitet. Er weist auf Stadtgeschichte hin, aber auch auf Aktualität, und er drückt das Selbstverständnis eines Stadtmuseums aus, das für seine Bürger ebenso da ist wie für Besucher von außen. Wir haben in den letzten 20 Jahren festgestellt, dass unter unseren Besuchern viele entweder anglophon sind oder aus Nord- oder Osteuropa, wo Englisch die häufigste Fremdsprache ist. Wir wollten uns mit der neuen Dauerausstellung aber auch im Hinblick auf die veränderte Bevölkerungszusammensetzung hier in der Hauptstadt positionieren – es leben rund 70 Prozent Ausländer in der Stadt. Der andere Aspekt ist, dass wir mit dem Wort „Story“, was ein Teil von „History“ ist, auch auf eine erzählte Geschichte anspielen. Die große Geschichte der Stadt besteht aus vielen Geschichten.

Die Bezeichnung „Geschichtsmusée“ hatte sich unter Luxemburgern schon etabliert ... Glauben Sie nicht, dass sich gerade die einheimischen Städter schwertun werden mit der Umbenennung?

Bisher haben wir ausschließlich positive Reaktionen bekommen. Es wurden zwar immer wieder Fragen gestellt, aber wenn wir erklärt haben, waren die Leute positiv überrascht. Auf der anderen Seite haben wir den Namen ja auch geändert, weil unser Haus sehr oft mit dem Nationalmuseum für Kunst und Geschichte verwechselt wurde. Wir trugen offiziell die französische Bezeichnung „Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg“, und dann wurde „Geschichtsmusée“ gesagt und man wusste nicht, welches gemeint ist.

Die Texte sind nun durchgehend dreisprachig, Französisch – Englisch – Deutsch. Warum nicht Portugiesisch und Luxemburgisch?

Führungen wird es natürlich auf Luxemburgisch und auch auf Portugiesisch geben. Das ist geplant. Wir hätten nicht noch mehr Texte an den Wände anbringen können, sonst wäre es zu textlastig geworden. Der Ausbau des Angebots findet dann in einer nächsten Etappe statt, mit digitalen Applikationen für Smartphones und Tablets, die es den Besuchern erlauben, zu speziellen thematischen Stationen Zugang anhand von multimedialem Material zu erhalten. Da kann man sich gut vorstellen, dass man das in noch anderen Sprachen anbietet. Ein Museum kann immer nur ein Basisangebot bieten, welches durch das Rahmenprogramm ergänzt wird.

„Der Londoner Vertrag vom 11. Mai 1867, in dem die europäischen Großmächte die Neutralität Luxemburgs sowie die Schleifung der Festung beschlossen, erlaubte es der Stadt, sich weiterzuentwickeln.“ Danièle Wagener

Welche Rolle spielen multimediale Elemente? Können sich Kinder die Stadtgeschichte auch spielerisch erschließen? Welche Zielgruppen stehen Ihnen noch vor Augen?

Wir haben ein Programm von Führungen und Ateliers auf die Beine gestellt, sowie ein pädagogisches Begleitheft für Familien mit Kindern ab vier Jahren. Wir sehen auch – vor allem in der Villa Vauban –, dass Museumspädagogik für Familien mit Kindern Erfolg hat. Und dann gibt es natürlich das Publikum, das traditionell schwer in Museen zu locken ist, vor allem Jugendliche. Für diese haben wir im Rahmen des Programms für Schulen Hefte mit Rätseln entworfen, über die man sich auf spielerische Art und Weise Geschichte erschließen kann.

Wie viele Objekte sind insgesamt in der Ausstellung zu sehen?

Zwischen 500 und 600. Ergänzend werden wir ab 2018 Ausstellungen zu Themen oder Objektsensibles aus unseren Sammlungen anbieten.

Vor zehn Jahren wurde die Ausstellung ja bereits neukonzipiert. Was ist geblieben? Und was ist das wirklich Neue an der Dauerausstellung? Hat sich die Hängung verändert?

Geblieben ist natürlich die Geschichte der Stadt. Sie ist das zentrale Thema des Museums. Was sich verändert hat? Wir haben beschlossen, wieder einen chronologischen Gang durch das Museum anzubieten – von den Anfängen bis heute. Ein Parcours, der zu verschiedenen Etappen Einblicke bietet, entweder in die urbanistische oder die architektonische Entwicklung oder in das Leben der Menschen in der Stadt. Das ist neu. Thematische Vertiefungen an einem chronologischen Strang, wenn man so will. Neu ist auch, dass wir die Geschichte bis heute erzählen, mit dem großen Modell im Maßstab 1:2 500 der heutigen Stadt direkt hinter dem Empfang. Selbstverständlich sind auch verschiedene neue Exponate hinzugekommen.

Zwei weitere Aspekte haben wir verändert, zum einen die Gestaltung: Wir hatten in den zwei letzten Dauerausstellungen eine Museumsarchitektur, die ganz flexibel, aber aufgrund der durchgehenden Holzpaneele etwas monoton war. Jetzt zeigen wir – indem wir farbige Tafeln hineingebracht haben – eine viel diversifiziertere Museographie. Es entstehen so ganz unterschiedliche Atmosphären in den jeweiligen Räumen, auch durch große Hintergrund-

illustrationen. Themen werden auf eine atmosphärische Art und Weise dargestellt. Und zweitens die Aufwertung unserer Stadtmodelle durch Multimedia-Applikationen. Zum Beispiel die für das Jahr 1683/84, welche die Belagerung Luxemburgs durch die Truppen Ludwigs XIV. zeigt. Man hört dort zusätzlich Zeitzeugenberichte, während man auf die Projektion blickt. Zuvor waren die Modelle hauptsächlich ästhetisch ansprechende Objekte, die aber nicht so gut erschließbar waren.

Welcher Geschichtsschreibung folgt die Ausstellung?

Unsere Kuratoren Guy Thewes und Gaby Sonnabend haben die Geschichte der Stadt für die Ausstellung aufgearbeitet und die Schwerpunkte gesetzt. Natürlich haben sie sich dabei an der jüngeren Luxemburger Historiographie orientiert. Und es ist klar, dass die Ausstellung bestimmte Schlüsseldaten wie das Jahr 1867 hervorheben muss, weil es sich um Wendepunkte handelt, die etwas losgetreten haben in der Geschichte, was danach noch langfristige Entwicklungen zur Folge hatte. Das ist es, was wir zeigen wollen.

Die Schleifung der Festung Luxemburgs nach 1867 wird in der Ausstellung als wichtiger Wendepunkt der Stadtgeschichte begriffen. Wieso kommt ihr retrospektiv eine solche Bedeutung zu? Und wie macht sich das in der Ausstellung bemerkbar?

Man erkennt anhand der Stadtmodelle, dass der Platz, den die Menschen zum Leben zur Verfügung hatten, vom 15. bis ins 19. Jahrhundert gleichgeblieben ist. Im gleichen Zeitraum hat sich die Bevölkerung jedoch vergrößert, was sich auch auf die Architektur des Stadtkerns auswirkte: viele hohe Häuser mit Wendeltreppen. In dieser Hinsicht hatte die Festung großen Einfluss auf die Lebensart. Das Zusammenleben mit der Garnison war nicht immer einfach. Der Londoner Vertrag vom 11. Mai 1867, in dem die europäischen Großmächte die Neutralität Luxemburgs sowie die Schleifung der Festung beschlossen, erlaubte es der Stadt, sich weiterzuentwickeln. Der Wandel erfolgte Ende des 19. Jahrhunderts schneller als in anderen Städten, weil das Verschwinden der Festungsmauern neue Perspektiven eröffnete: Die neuen Viertel, zum Beispiel rund um den neu entstandenen Stadtpark sowie auf dem Plateau Bourbon, konnten auf eine homogene Art und Weise entwickelt werden. Das erkennt man auch heute noch im Stadtbild, beispielsweise in der Avenue de la Liberté oder zwischen Park und Glacis.

Eine weitere Zäsur markiert der Erste Weltkrieg. Wie manifestiert sich diese Periode, der ja bereits



Danièle Wagener im Gespräch mit Kurator Guy Thewes

angesichts knapper Budgets und trotz des Gedenkens an 100 Jahre Kriegausbruch in Luxemburg wenig Raum gegeben wurde, in der neuen Ausstellung?

Wir zeigen den Ersten Weltkrieg nicht nur als zeitlich begrenztes Ereignis, sondern auch in seiner Langzeitwirkung auf die luxemburgische Gesellschaft der 1920er und 1930er Jahre. Deshalb trägt diese Abteilung den Titel „Stadt in der Krise“ und gibt einen Überblick über die vielfältigen Spannungen und Veränderungen zwischen 1914 und 1939. Der Besucher erfährt das in Form von Reproduktionen historischer Zeitungsartikel, die er an Kaffeehaustischen lesen kann.

Der Übergang zum Zweiten Weltkrieg erfolgt in der Ausstellung relativ abrupt ... Zeithistorische Dokumente und Hörstationen vermitteln akustisch Eindrücke der Zeit der Besatzung. Inwiefern haben zeithistorische Debatten wie der Artuso-Bericht Eingang in die Ausstellung gefunden?

Zunächst sieht man als Hauptobjekt eine Fotostrecke von der 100-Jahrfeier der Unabhängigkeit, 1939, die ja nicht umsonst so pompös und patriotisch ausgefallen ist, ein Jahr vor dem Überfall. Das ist das Bindeglied zwischen den Räumen zu den Weltkriegen. Wir hatten schon 2002, lange vor der Artuso-Debatte, eine Ausstellung unter dem Titel *Et wor alles net esou einfach... 10 Fragen zur Geschichte Luxemburgs im Zweiten Weltkrieg*. Wir haben schon damals ausgestellt, inwiefern viele freiwillig in den Krieg gezogen sind und dass es in Luxemburg nicht nur Widerstand gab, sondern auch Kollaboration. Der damals entstandenen Diskussion stellten wir uns. In der neuen Ausstellung kommen Zeitzeugen zu Wort, die in Form ihrer persönlichen Erlebnisse die Komplexität der Zeit unter der Besatzung verdeutlichen.

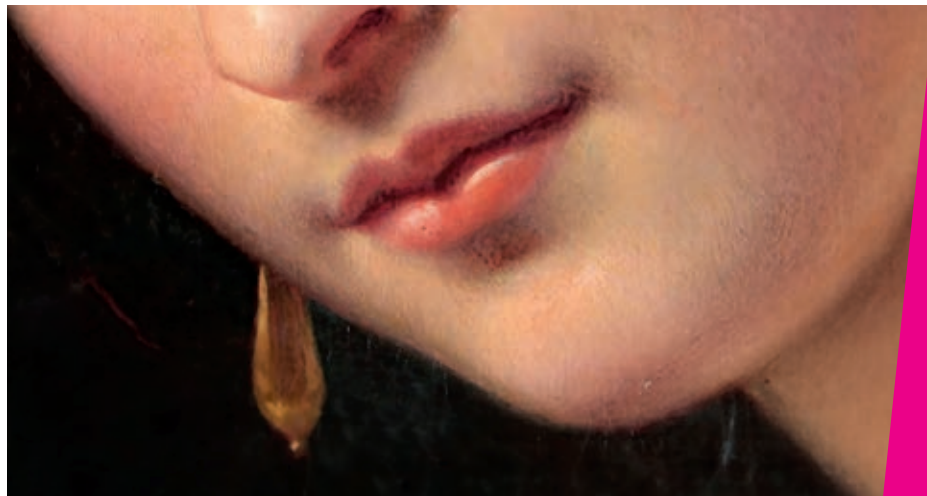
Was ist denn aus Ihrer Sicht die wichtigste Etappe, das bedeutendste Ausstellungsstück oder das größte Highlight der neuen Dauerausstellung?

Mir persönlich gefällt der Raum über das Leben in der Festung. Dort ist eine Ansicht der Stadt im 19. Jahrhundert von Michel Engels ausgestellt, die fast wie eine Theaterkulisse die Figuren zur Geltung bringt, welche die Soldaten der sukzessiven Garnisonen repräsentieren, die zwischen dem 17. und dem 19. Jahrhundert in der Stadt stationiert waren. Ein anderer Raum, der sehr ergreifend ist, ist der über das Alltagsleben im 19. Jahrhundert – wo wir auf der einen Seite das Leben der Bourgeoisie haben und auf der anderen Seite das Leben der einfacheren, armen Leute. Das ist eine sehr eindrucksvolle Gegenüberstellung.

Ist das „Lëtzebuerg City Museum“ maßgeblich ein Ort für Touristen oder für Luxemburger?

Was die Besucherzahl betrifft, kommen von September bis April hauptsächlich Leute, die in Luxemburg wohnen; während der Sommermonate steigt der Anteil der Touristen. Die Ausstellung ist sehr vielschichtig. Das heißt, ein Tourist oder Neuankömmling, der nicht viel von der Stadt oder dem Land kennt, kann einen guten Überblick gewinnen über die Geschichte der Stadt, auch im Rahmen der internationalen Geschichte. Und als Einwohner der Stadt – ob Luxemburger oder Nicht-Luxemburger – kann man verschiedene Aspekte vertiefen: durch die vielen interaktiven Applikationen, durch multimediale Angebote bei unseren Stadtmodellen, durch Texte und Objektbeschreibungen. Ich wünsche mir, dass möglichst viele unterschiedliche Besucher in die Ausstellung kommen werden und dass das Feedback groß ist.

„Die große Geschichte der Stadt besteht aus vielen Geschichten“



MUSEUMSMILE

www.museumsmile.lu

1 mile 7 museums

Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain
Lëtzebuerg City Museum
Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean
Musée Dräi Eechelen – Forteresse, Histoire, Identités
Musée national d'histoire et d'art
Musée national d'histoire naturelle – 'natur musée'
Villa Vauban – Musée d'Art de la Ville de Luxembourg

Rubio Luigi (ca. 1808-1882), *Jeune femme à l'éventail* (détail), 1839, huile sur toile.
Collection du Musée national d'histoire et d'art. © Photo: Tom Lucas / MNHA

Nouvelles têtes

La passeuse

josée hansen

Sandra Schwender arrive au rendez-vous toute pimpante. Printanière avec son haut fleuri, ses cheveux foncés retenus dans un chignon parfaitement rond fixé en haut de sa tête, une frange raide ouvrant sur des yeux clairs riants. Nous nous rencontrons au Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain, l'endroit où elle travaille depuis un an en tant que responsable du département médiation. Les médiateurs, ce sont ces passeurs d'art contemporain que Marie-Claude Beaud avait jadis introduits au Mudam, des accompagnateurs du public en quelque sorte, qui sont une présence bienveillante, à tout moment disponibles pour accompagner le public dans sa visite d'une exposition. Au Casino, Sandra Schwender travaille avec les autres membres de l'équipe, comme le directeur Kevin Muhlen, les responsables des expositions et ceux des publics à l'élaboration d'une programmation culturelle attractive, qui complète les expositions. Ainsi, elle participa à la table-ronde avec les chercheuses Agnès Prüm et Sonia Kmec sur le rôle social et culturel des stations-service au Luxembourg, dans le cadre de l'exposition du duo Fort, ou a fait intervenir le photographe, réalisateur (*Foreign Affairs*) et directeur artistique du quotidien autrichien *Die Presse*, Pasha Rafiy, dans l'actuelle exposition du Casino *Looking for the clouds*, pour parler du photojournalisme et des images de presse.

Si elle pétille d'idées, c'est que Sandra Schwender est revenue au Luxembourg il y a un an, avec un curriculum bien fourni d'expériences collectées durant une douzaine d'années à Vienne. Une ville choisie au hasard et sans la connaître après son bac au Lycée technique des arts et métiers, parce qu'elle voulait étudier les arts plastiques dans une ville germanophone. « Je n'avais jamais l'ombre d'un doute sur le fait que je voulais faire quelque chose dans le domaine de l'art », se souvient-elle. À Vienne, elle suit donc une formation universitaire en histoire de l'art, avec spécialisation en art contemporain et la pratique muséale et d'exposition. Des études qu'elle complète par des stages, chaque été, au Luxembourg (Galerie Clairefontaine, Musée national d'histoire et d'art, Casino Luxembourg, déjà) et à Vienne (Kunsthalle). Ces stages lui permettent de voir toutes les facettes des métiers possibles – et d'affiner son profil. Elle passe huit mois au département presse du Mumok à Vienne, puis devient assistante de l'artiste d'origine suisse qui vit et travaille à Vienne Nives Widauer. « Là, j'ai vu le métier du côté de l'artiste », dit-elle. Et de très près : elle aide l'artiste à monter son archive, à la mettre en ligne, assure sa comptabilité et l'assiste dans ses relations avec les curateurs, historiens de l'art ou autres artistes.

C'est ainsi que, peu à peu, Sandra Schwender allie le côté administratif et le côté créatif du professionnel des musées. Et, par un enchaînement de hasards et d'opportunités, devient d'abord curatrice, puis responsable artistique ad interim du Kunstverein Das

Sandra Schwender est de cette jeune génération de professionnelles de l'art qui ont fait leur formation à l'étranger et reviennent avec des idées plein la tête et de l'énergie à revendre

weisse Haus à Vienne. Créé sur initiative privée de Alexandra Grausam et Elsy Lahner il y dix ans maintenant, en 2017, soutenu (modestement : la maison a un budget annuel de l'ordre de 150 000 euros) par la main publique, Das weisse Haus occupe des bâtiments désaffectés avant leur destruction pour y réaliser des projets de jeunes artistes contemporains. Sandra Schwender y soutient aussi les artistes luxembourgeois, en montant par exemple *Une affaire luxembourgeoise* en 2013, avec Fabienne Feltus Esther Koenig, Sandra Lieners, Max Mertens, Pasha Rafiy et Sté Ternes – tous ses compatriotes qui ont fait leurs études ou vivent et travaillent à Vienne. Jo Kox, alors directeur administratif du Casino, se trouve par hasard à Vienne le jour du vernissage et invite spontanément Sandra Schwender à participer à une des « visites curateurs » qu'organise le forum d'art afin d'encourager l'échange entre artistes autochtones et la scène internationale. Schwender est de la partie en 2015, avec le Français Paul Ardenne, alors commissaire du pavillon de Filip Markiewicz à la biennale de Venise, le curateur belge Alberto Garcia del Castillo (Nosbaum Reding), la curatrice finlandaise Kati Kivinen et le Polonais Daniel Muzyczuk. Visites d'ateliers, présentation de portfolios, échanges et discussions avec des artistes luxembourgeois permettent aux professionnels internationaux de découvrir des artistes autochtones – et, dans l'idéal, de les intégrer dans leurs futures programmations. « Je connais beaucoup d'artistes », estime Sandra Schwender, qui continue à travailler comme curatrice indépendante. Ainsi, elle vient de monter, en début d'année et en collaboration avec Günther Oberhollzener, une exposition de groupe sur le collage en art contemporain, intitulée *Stratified. Fragmentierte Welt(en)*, au Weisses Haus à Vienne, après qu'a eu lieu *Spurenelemente*, une monographie de l'artiste luxembourgeois Max Mertens au même endroit. « Le plus chouette avec le métier de curatrice, c'est le contact avec les artistes, aller dans leur atelier, voir comment ils travaillent... », explique Sandra Schwender.



Sandra Schwender au Casino

Sandra Schwender, 32 ans, est de cette jeune génération de professionnelles de l'art, presque toutes des femmes qui, comme Stålbé Schroeder (voir page 28), ont grandi avec la nouvelle scène artistique au Luxembourg, pour lesquelles le Casino était toujours là, aussi loin qu'elles se souviennent, qui ont fait leur formation à l'étranger et reviennent avec des idées plein la tête et de l'énergie à revendre. Elles pourraient être le fondement de ce renouveau dont la scène institutionnelle a si cruellement besoin en ce moment. « En dix ans, constate Sandra Schwender, il s'est beaucoup passé au Luxembourg », les expositions autogérées, les initiatives éphémères... Mais pour elle, vu de loin, le Casino restait de toute façon toujours la maison la plus attractive au grand-duché, celle aussi avec la meilleure renommée internationale. Elle sait qu'il y a du pain sur la planche à la médiation, qu'au-delà des quelque 15 000 visiteurs par an, il y a tout un potentiel à développer. Sur tout du côté des autochtones, plus timides à franchir le pas rue Notre-Dame que les touristes. Une présence souriante comme celle de Sandra Schwender, ou de ses collègues, l'artiste Sandra Lieners ou Isabelle Weis (responsable de l'accueil), peut aider les visiteurs à surmonter leur appréhension, leur peur de l'art contemporain qu'ils craignent toujours de ne pas comprendre. Alors qu'il suffit, souvent, de regarder, écouter, se laisser entraîner.

Exposition *Trésors luxembourgeois*

Chasse au trésor

Romina Calò

Tout a commencé par une question, récurrente, et pas seulement venant d'un grand public peu intéressé mais aussi de décideurs politiques : que faites-vous dans nos institutions culturelles à part les expositions ? Euh... répondait-on la bouche béante d'incrédulité et les bras tombés devant tant d'ignorance.

Puis ce fut au tour du ministre de la Culture Xavier Bettel (DP) de s'extasier devant les richesses cachées des collections des instituts culturels de l'État qu'on lui présentait en visite privée : « Il faut les montrer ! » a-t-il dit. Voilà l'origine de l'ambitieux projet autour d'éventuels « Trésors luxembourgeois ». « Ce n'est pas définitif », tempère Patrick Michaely, chef du service communication et relations publiques du MNHN / Naturmusée et commissaire désigné de la future exposition. « C'est pour l'heure un titre de travail, mais il n'est pas encore arrêté. Il va falloir expliciter le terme « trésor ». Si on l'utilise, la communication autour de l'exposition sera plus difficile aussi, on va créer un phénomène d'attente, une curiosité dans les esprits qu'il sera difficile d'assouvir. »

C'est que voilà, le trésor des uns ne ferait pas le bonheur des autres à première vue. Difficile de s'extasier devant une planche d'herbier de pissenlit... Et pourtant, et pourtant Patrick Michaely se met soudain à en parler avec ferveur, ses yeux pétillent. « Voilà cinquante ans qu'elle est dans nos collections au MNHN. Il s'agit d'une sous-espèce trouvée au Luxembourg par un botaniste luxembourgeois. C'était la première fois qu'un scientifique la décrivait et elle a reçu la dénomination de type ! C'est désormais une référence mondiale ! Pour peu qu'un chercheur au fin fond de la Chine décide de faire un travail exhaustif sur le pissenlit, il devra mentionner le Luxembourg grâce à cette planche ! ».

Des instituts culturels de l'État, il y en a sept depuis la réorganisation stipulée par l'article 1^{er} de la loi du 25 juin 2004. Il y a les Archives nationales, la Bibliothèque nationale, le Centre national de l'audiovisuel, le Centre national de littérature, le Musée national d'histoire et d'art (et son Centre national de recherche archéologique adjoint depuis 2011), le Musée d'histoire naturelle et le Service des sites et

monuments nationaux. Chaque institut a désigné un responsable pour l'exposition future qui travaille en interne à constituer un corpus d'œuvres. Au vu du nombre de départements au sein d'une même institution, c'est déjà tout un programme. L'exposition est prévue pour l'année prochaine, de mars à août 2018, dans le cadre de l'année du patrimoine culturel européen, dans les locaux du Musée national d'histoire naturelle. Selon Patrick Michaely, le lieu s'est imposé par sa taille (près de 600 mètres carrés de surface au premier étage du bâtiment dévolu aux expositions temporaires) et par sa disponibilité à moyenne échéance.

Restera ensuite, et c'est tout le travail à venir du commissaire, à procéder à une ultime sélection à partir des listes d'œuvres ainsi obtenues, en fonction de la place disponible et toujours avec le souci de représenter équitablement chaque institution autour d'un concept encore à préciser. Beaucoup

de travail en perspective, qui ne semble pourtant pas effrayer outre mesure Patrick Michaely.

« C'est un challenge ! » se réjouit-il. « Pour nous tous ! Ce sujet est très vaste et permet beaucoup de diversité. Les discussions avec les collègues sont tellement riches. Ce que nous souhaitons montrer, c'est ce que nous, professionnels des musées, estimons être des trésors. Et aussi par ce biais, notre manière de fonctionner en interne. Mais attention, il ne s'agit pas d'une simple promotion orchestrée de chacun des instituts. Ce n'est pas du tout l'objectif. Bien sûr, on expliciterait les activités de chaque institution, et tout le travail scientifique en amont qu'on ne voit jamais. Mais c'est surtout l'occasion de sortir des collections et des réserves des objets qui parlent vraiment bien du Luxembourg à travers les âges ».

Primus inter pares ? Le commissaire désigné parle toujours de lui comme faisant partie d'une équipe et

explique très sobrement sa nomination : « On me l'a proposé, j'ai accepté. C'est plus facile d'organiser ce type de manifestation quand on sait le fonctionnement interne. Depuis le temps, on se connaît tous et ça facilite le travail. En outre, je connais les spécificités du lieu, ce qui fera gagner beaucoup de temps. »

Et puis il y a la passion du métier. Patrick Michaely en est convaincu, l'avenir est dans l'interdisciplinarité des institutions culturelles et il faudra absolument transformer l'essai de cette exposition inédite. L'enrichissement du propos muséal se fera en croisant les spécialités, à l'instar de la préhistoire qui est entre l'histoire naturelle et l'anthropologie. Ce type de lien existe entre toutes les institutions et Patrick Michaely se plaît à énumérer les exemples.

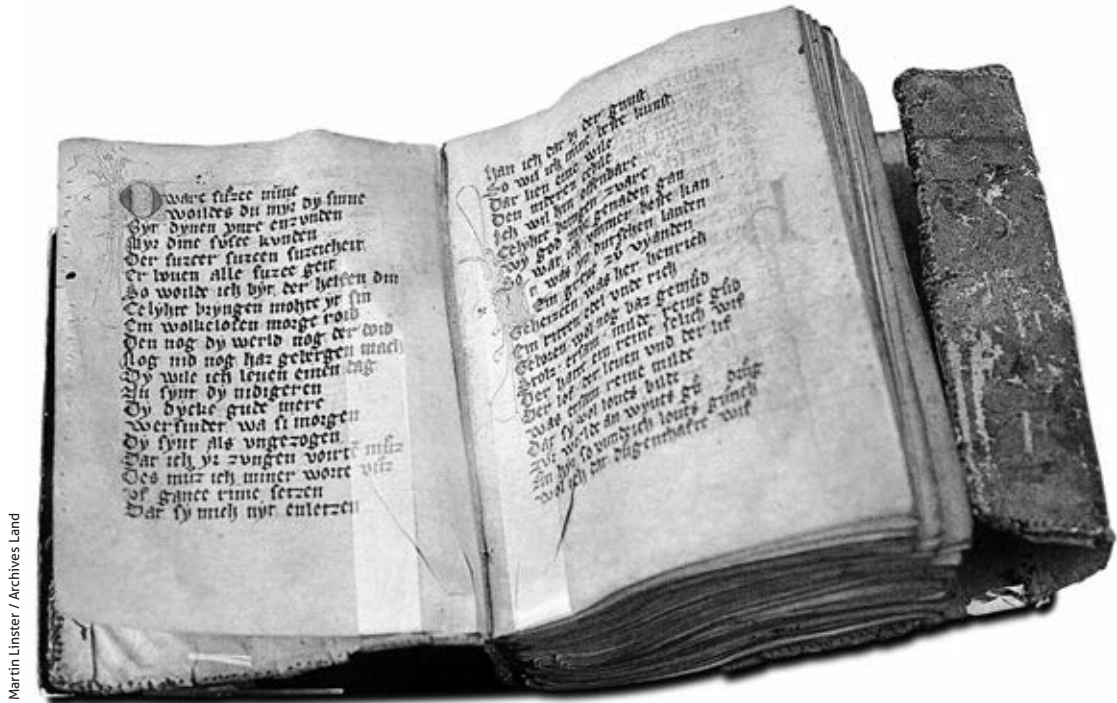
« À la Bibliothèque nationale par exemple, » – son regard s'illumine comme pour les pissenlits, « ils viennent d'acquérir une collection très rare de

La représentativité, la rareté, l'importance pour l'histoire, la préciosité, l'esthétique et l'émotionnel détermineront le choix final des objets

livres sur les orchidées, la fameuse *Lindenia* du botaniste du XIX^e siècle Jean Linden. Or ce qu'on sait moins c'est qu'il est Luxembourgeois de naissance. Encore un lien entre les institutions culturelles qui explique notre histoire ! Nous sommes un petit pays, nous avons forcément moins qu'eux, mais il y a pas mal de choses. C'est cela qu'il va être important de montrer au public. »

Pas d'or et de dorures alors ? Patrick Michaely n'est pas si catégorique. Les critères pour sélectionner les œuvres sont divers mais n'excluent pas la richesse et le spectaculaire. Il promet de beaux spécimens uniques de la réserve précieuse de la Bibliothèque par exemple. La représentativité, la rareté, l'importance pour l'histoire, la préciosité, l'esthétique et l'émotionnel détermineront le choix final des objets. Les contraintes techniques aussi bien sûr. Impossible de déplacer la mosaïque de Vichten du MNHA, de montrer l'autel de Dalheim ou de ramener au MNHN la *Family of men* de Steichen... L'exposition devra aussi trouver le moyen de raviver la curiosité des visiteurs et les renvoyer vers ces incontournables « trésors » luxembourgeois in situ.

On est prévenu, l'étonnant et l'incongru seront au rendez-vous de cette exposition prévue comme une mise en exergue du patrimoine luxembourgeois, du plus petit fragment d'os de dromadaire de l'époque romaine trouvé dans un puits à Mamer jusqu'au manuscrit le plus rare.



Le Codex Mariendalensis, remontant au XIV^e siècle et acquis par l'État luxembourgeois en 2008

Après vingt ans de discussions, la rénovation du Musée national de la Résistance devrait enfin pouvoir être lancée au début de 2018

Storytelling

josée hansen

« Regardez ces poignées de porte, cette fresque de Foni Tissen... tout ici est resté 'dans son jus', c'est génial ! » s'enthousiasme Nathalie Jacoby, architecte d'intérieur et muséographe, en montrant les photos. Nous sommes dans les bureaux de sa société Njoy à Belair, dont les murs sont décorés de plans et d'af-fiches d'information sur le Musée national de la Ré-sistance. Finalement, le fait que la commune d'Esch-sur-Alzette, propriétaire du bâtiment majestueux de la Brillplaz, en face du Théâtre municipal, n'ait jamais eu les moyens de le rénover est une chance. Il pourra être gardé tel quel et restauré avec respect. C'est un des axes forts du concept muséographique de Natha-lie Jacoby pour la rénovation, celui qui lui a proba-blement valu de remporter le concours lancé par la commune d'Esch. Elle traite l'immeuble conçu par Nicolas Schmit-Noesen and Laurent Schmit et inau-guré en 1956 tel qu'il fut pensé il y a soixante ans : comme un monument en soi. « Il a une certaine ma-jesté, il y a une ambiance unique ici », affirme-t-elle.

Adapté une première fois en 1984, le musée a ur-gement besoin d'une restauration, voire d'une réorien-tation. Si l'isolation, le chauffage ou la sécurité sont à peu près bricolés, c'est surtout le concept muséolo-gique qui devra être repensé de fond en comble, de cela, personne ne doute. « Nous ne pouvons presque rien garder de ce qui a été fait il y a trente ans, juge ainsi le directeur Frank Schroeder. Tous les textes sont dépassés. À l'époque, on ne pensait pas assez au contexte international. Or, ce qui s'est passé au Luxembourg durant la guerre était forcément très connecté avec ce qui se passait à l'étranger... »

L'architecte Jim Cledes sait de quoi il parle : cela fait bien une vingtaine d'années qu'il travaille sur ce dos-sier. Il avait été contacté à l'époque par l'architecte de la Ville d'Esch Jean Goedert, avec la mission d'y « faire quelque chose ». Mais le projet a trainé en lon-gueur, une grande exposition préparatoire prévue il y a huit ans à Dudelange afin de présenter les nouvelles réflexions autour de l'histoire de la Deuxième Guerre mondiale a même été annulée au dernier moment. C'est que politiquement, cette histoire reste très controversée. Aussi longtemps que les derniers survi-vants tentent de fixer leurs visions respectives quant aux rôles des uns et des autres, résistants, maquisards, déportés, victimes de l'épuration, enrôlés de force ou collaborateurs, ces oppositions semblent insurmon-tables, une approche rationnelle et dépassionnée des faits impossible. ...*t wor alles net esou einfach* était déjà le titre de l'exposition du Musée d'histoire de la Ville de Luxembourg sur le sujet, en 2002.

Or, ce ne furent pas que les frictions entre les dif-férentes communautés de témoins ou de leurs descendants qui freinèrent le projet de rénovation (voir *d'Land* 20/14), mais aussi les désaccords, ou disons la mésentente entre la Ville d'Esch-la-rouge et les différents ministères de la Culture CSV qui firent que les négociations sporadiques pour trou-



Ruptures et béton pour le nouveau bâtiment, rue de l'Alzette, par Jim Cledes

« Nous allons opter pour une approche clairement subjective et non chronologique, une juxtaposition des destins, des coupables et des victimes, et de toutes les complexités qu'il y eut entre les deux. » Nathalie Jacoby

ver notamment un accord sur le financement du projet durent toujours et encore être reportées. Or, Esch, propriétaire des bâtiments, voulait une aide financière de l'État pour la rénovation de ce musée élevé au rang de « national » par Robert Krieps en 1984 – il n'y a pas de raison de ne pas en recevoir. Chaque ministre de la Culture négocia avec la com-mune, constatant l'impossibilité d'un consensus au

bout de quelques réunions. Depuis 2008 toutefois, l'État participe aux frais de fonctionnement du musée en payant d'abord le salaire d'un professeur détaché à la direction (Frank Schroeder), puis en plus d'un historien-chercheur, Georges Büchler. Actuellement, le MNR emploie quatre personnes pour trois postes et demi.

Peut-être que ce fut alors la disponibilité de l'Œuvre nationale de secours Grande-Duchesse Charlotte de cofinancer de projet, la promesse du gouvernement Bettel/Schneider/Braz de « prendr[e] sa responsa-bilité envers le Musée national de la Résistance » comme il l'annonce dans son accord de coalition de 2013, ou la volonté de la ministre de la Culture de l'époque, Maggy Nagel (DP), de faire avancer ce dos-sier (« c'est Maggy Nagel qui a débouqué les choses », de cela Frank Schroeder est certain). En tout cas, en 2013, les trois parties, Ville, État et Œuvre trouvent un accord sur le financement : La Ville, propriétaire du bâtiment central, plus d'un immeuble nouvel-lement acquis, au 136 rue de l'Alzette et qui pourra être ajouté au musée, verse ses immeubles, dont la valeur est estimée à trois millions d'euros, plus 1,5 million en liquide. L'État verse l'équivalent, soit 4,5 millions d'euros. Le conseil de gouvernement a définitivement adopté cet investissement lors de sa réunion du 22 mars de cette année, la Ville d'Esch le 10 mars. Et l'Œuvre apporte, elle, 2,5 millions d'euros. En tout, les travaux de rénovation et d'agrandis-sement coûteront 8,6 millions d'euros.

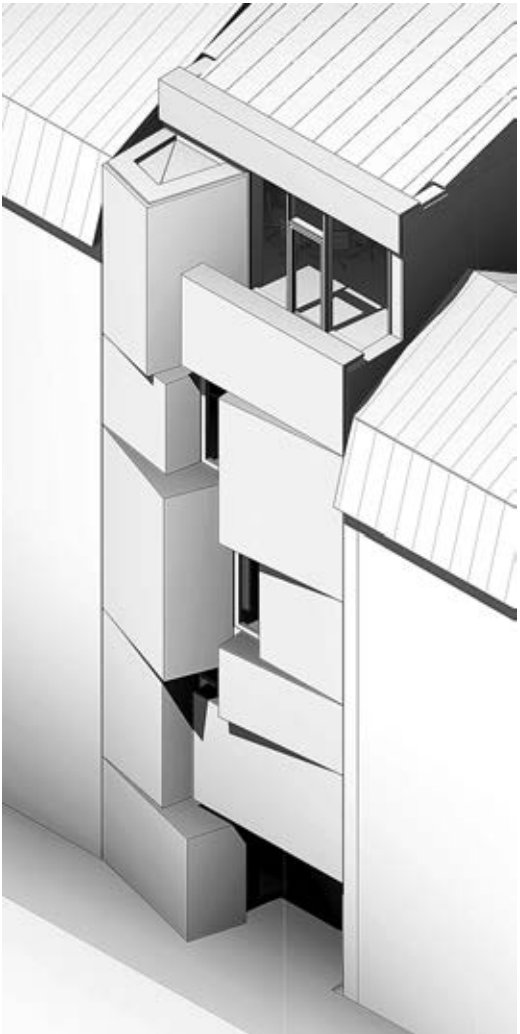
Après cet accord de principe fut donc lancé un concours restreint de muséographes, qui avaient entière liberté pour concevoir un nouveau par-cours, y compris des modifications dans la structure du bâtiment. Nathalie Jacoby pourtant ne voulait rien savoir d'une transformation du bâtiment. Car ses colonnades, sa cour intérieure dans laquelle ont lieu les cérémonies de souvenir pour les victimes de la guerre, son architecture très marquée par son époque sont autant d'éléments qui constituent juste-ment son identité. Au lieu de détruire, elle veut même rétablir certains éléments, comme ces écrans à claustura qui flanquèrent le bâtiment central et le relièrent aux deux ailes latérales. C'est là, du côté gauche, qu'elle installera l'entrée.

Puis le visiteur arrivera dans le grand hall central, ac-tuellement souvent encombré de cimaises et vitrines, car il s'agit du seul grand espace d'exposition dispo-nible. Nathalie Jacoby veut en garder le volume, le dé-sencombrer, y installer des bancs et permettre au visi-teur d'entrer dans le sujet qui l'attend dans le musée.

Il le fera à travers des citations projetées sur les murs et des témoignages audio, puis pourra s'approcher vers des niches comportant des objets originaux et ouvrant chacun vers une histoire personnelle liée à la guerre. « Nous allons opter pour une approche claire-ment subjective et non chronologique, explique-t-elle, une juxtaposition de destins, de coupables et de victimes, et de toutes les complexités entre les deux. » Les *Biographies luxembourgeoises* complexes que publie l'historien Henri Wehenkel dans le *Land* et qui énoncent les choix difficiles, les nuances et les sorts tragiques de Luxembourgeois durant la guerre furent une inspiration pour cette approche de la scé-nographe. « En entrant dans cette salle principale, ex-plique Nathalie Jacoby, chacun pourra se demander 'qu'aurais-je fait dans cette situation ? ' » Sachant que chaque acte, chaque décision avait des conséquences irrémédiables, non seulement sur sa propre vie, mais aussi sur celle de ses proches.

À partir de là, son concept – élaboré en collabora-tion avec un comité scientifique¹ mis en place par le musée – rejoint le concept architectural de Jim Cledes. Lui construira la nouvelle aile, qui sera ins-tallée rue de l'Alzette, à l'endroit où se trouve en-core une maison unifamiliale. Sans grande valeur architecturale, elle sera détruite et remplacée par un nouveau bâtiment avec une très forte identité : sa façade oblique sera constituée de plusieurs blocs en béton posés l'un sur l'autre, de manière à ce qu'il s'y ouvre une fente géométrique zigzaguant de haut en bas. Cette ouverture symbolisera la violence des multiples ruptures qui traversèrent la société durant et dans l'immédiat après-guerre. Des ruptures, de cela Jim Cledes est certain, qui déchirèrent chaque famille, chaque communauté. En voyant les projec-tions de cette façade à l'identité puissante, on pense forcément au Jüdisches Museum de Daniel Libes-kind à Berlin. (D'ailleurs, le sort de la communauté juive durant la Deuxième Guerre mondiale au Luxembourg ne fera plus l'objet d'un chapitre indi-viduel, mais sera intégré dans chacune des étapes).

Le nouveau bâtiment sera celui de l'entrée des groupes de visiteurs, notamment des scolaires, qui pourront y laisser leurs affaires et être introduits au sujet par leurs guides. Puis ce nouveau bâtiment abritera, aux deuxième, troisième et quatrième étages, l'admini-stration – le concept prévoit aussi l'embauche de cinq personnes supplémentaires –, et la technique au sous-sol. Au rez-de-chaussée et au premier étage, il rejoindra le musée central, et ouvrira de nouvelles possibilités d'expositions, notamment permanente. Si, actuellement, le musée dispose de 265 mètres car-



rés en tout, il passera à 540 mètres carrés de surface pour l'exposition permanente, plus 110 mètres carrés pour les expositions temporaires, si chères au direc-teur Frank Schroeder, qui cherche toujours à relier l'histoire aux thèmes d'actualité.

Après la salle centrale et ses sorts individuels, le visiteur passera donc aux étages et dans le nouveau bâtiment, où seront expliqués les faits, l'organisa-tion nazie et ses pratiques ou encore les camps de concentration au travers d'objets de la collection – une collection qui s'agrandit sans cesse grâce aux dons de descendants. Une des pièces centrales sera une baraque du camp de concentration de Hin-zert, qu'un Luxembourgeois avait récupérée après un appel des responsables du site et dont l'histoir du rapatriement est une épopée rocambolesque en elle-même. L'équipe du comité scientifique sera res-ponsable de la conception des différents chapitres de l'exposition. Le parcours se terminera avec une ouverture sur aujourd'hui, notamment la question des droits de l'homme.

Les travaux de démolition de l'ancienne maison rue de l'Alzette puis de construction du nouveau pourront commencer d'ici début 2018. Durant cette période, le MNR prendra quartier dans son bâtiment voisin, libéré par la Justice de paix. Les travaux, dont la Ville d'Esch est le maître d'ouvrage, dureront prévisible-ment deux ans. Durant ce temps sera mis en place la structure juridique du futur exploitant du musée professionnalisé : ce sera une Fondation composée de représentants de la Ville, de l'État, de l'Œuvre, du Comité pour la mémoire et de deux représentants de la société civile. Les statuts sont actuellement au ministère de la Justice afin d'obtenir le statut d'utili-té publique. Le financement du fonctionnement du musée sera alors assuré paritairement à hauteur de 225 000 euros chacun par la Ville et par l'État. Cette fois semble être la bonne, le projet est lancé.

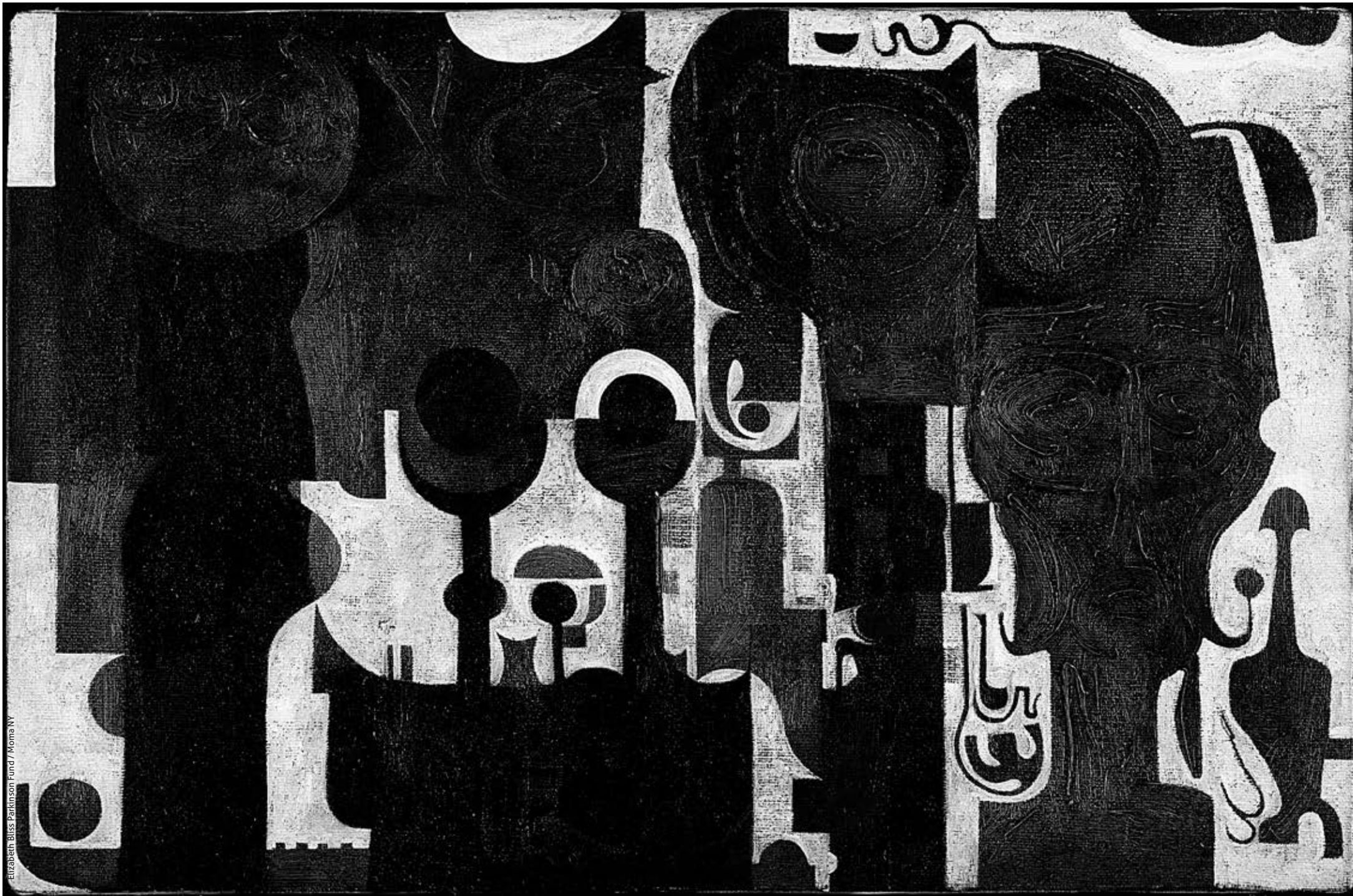
¹ Ce comité scientifique se compose de Vincent Artuso et de Sonja Kmeč de l'Université du Luxembourg, Paul Dostert, ancien directeur de feu le Centre de documentation et de recherche sur la Résistance / Villa Pauly, Régis Moes du Musée national d'histoire et d'art, Viviane Thill pour le Centre national de l'audiovisuel, Thomas Grotum de l'Université de Trèves, Josiane Weber du Centre national de littérature et les dirigeants du MNR.

Le projet de rénovation sera présenté au public ce samedi, 20 mai à 14h30 et 17 heures et dimanche, 21 mai à 14h40, 16 heures et 17h30 sur place, au Musée national de la Résistance à Esch-sur-Alzette, dans le cadre de *L'invitation aux musées* ; entrée gratuite sans réservation.



Perspective de la salle centrale rénovée avec la muséographie imaginée par Nathalie Jacoby

International, national, nationalistisch



Gleich nach Donald Trumps Dekret zum Einreiseverbot vom 27. Januar 2017 hat das MoMA in New York seine Sammlung in der fünften Etage neugehängt. Neu dabei auch *The Mosque* (1964) des Sudanese Ibrahim el Salahi

Florence Thurmes

Welche Rolle sollen oder vielmehr müssen Museen und kulturelle Institutionen im Allgemeinen in einer Welt spielen, wo Nationalismus verstärkt auflodert und sich wuchernd ausbreitet? Welchen Herausforderungen müssen sie sich stellen, welche Inhalte vermitteln? Globale Themen wie demografischer Wandel, Abwanderung aus den Dörfern und Migrationsbewegungen scheinen die Gesellschaft tief zu bewegen, sie gar zu überfordern. Auch die weltweite digitale Vernetzung trägt zu einem komplexeren Weltbild bei und beschwört Ängste gegen alles, was auf den ersten Blick fremd erscheint. Jüngste Ereignisse wie der Brexit, der Ausgang der US-amerikanischen Wahl oder auch die hohe Bereitschaft, in den Niederlanden oder Frankreich, rechtspopulistische Parteien als Volksvertreter zu wählen, zeugen von einer weltweit größer werdenden Polarisierung der Gesellschaft. Sie erzwingen nicht nur ein Überdenken der neoliberalen Werte und der aktuellen Regierungssysteme, sondern lassen auch öffentliche Kulturinstitutionen ihre Programme und den Umgang mit Begriffen wie „nationale“ oder „außereuropäische“ Kunst kritisch überprüfen.

Vor dem Hintergrund einer ernsthafte Konkurrenz haben Museen in Europa und den USA vor ein paar Jahren begonnen, ihre Bestände und Sammlungsgeschichte einer kritischen Selbstreflexion zu unterziehen, und gehen der Frage nach, wie global sie sind. Einerseits wollen sie ihre Sammlungen global gestalten und sich somit international positionieren. Projekte, wie die „UBS Map Global Art Initiative“ vom New Yorker Guggenheim, die über großzügige Mittel verfügen, um Kunstwerke aus Regionen wie Lateinamerika oder Nordafrika zu erwerben, werden immer wieder kritisiert und als neokoloniale Gesten abgetan. Auf der anderen Seite sehen sich Museen mit einem sich verändernden und diverser werdenden Publikum konfrontiert, dem die klassischen Programme nicht mehr gerecht werden können. Auch Institutionen, deren Sammlungen nicht explizit auf den westlichen Kunstkanon ausgerichtet sind, stellen sich im Zuge der Hyperglobalisierung der Frage nach Multiperspektivität und wollen Geschichten erzählen, die die eurozentrische Kunstgeschichtsschreibung bislang erfolgreich ausgeklammert hat. Kulturinstitutionen geraten zudem zunehmend unter Druck, transparenter zu kommunizieren, unter welchen Umständen Werke und Objekte in ihre Sammlungen gelangten und welche Verpflichtungen sich heute

hieran knüpfen. Große Projekte wie das Humboldt Forum in Berlin werden dafür angegriffen, dass die Frage nach den *human remains* noch immer nicht final geklärt ist, die Skelette nicht mehr ausgestellt werden dürfen, im Depot verbleiben und nicht an die Ursprungsländer restituiert werden.

Festzustellen ist, dass viele Programme, die auf eine globale Kunstgeschichte ausgerichtet sind und die permanente Wechselwirkung zwischen lokal und global sichtbar machen, nicht langfristig gedacht werden. Oft erscheinen sie abgehoben und führen dazu, dass das klassische Publikum sich vom Museum distanziert. Viele Institutionen setzen daher immer mehr auf Bildung und Vermittlung und hinterfragen das seit dem 19. Jahrhundert geltende *l'art pour l'art*-Konzept und den *White Cube*. Ein ausgewogenes und diverses Programm zu konzipieren stellt die Museen auch vor die Aufgabe zu fragen, wie inklusiv sie eigentlich sind und ob sie tatsächlich jeden mit ihren Programmen erreichen können. Denn je mehr internationale Künstler gesammelt oder ausgestellt werden, umso weniger Ressourcen können für nationale und regionale Künstler ausgegeben werden. Dabei versuchen Museen immer noch die bereits gestellte Frauenquote unter den ausgestellten und in der Sammlung vertretenen Künstler einzuhalten. Wichtig in der Debatte ist auch, dass nationale Künstler nicht nur ausgestellt werden, sondern dass man ihnen auch bei ihrer Entfaltung auf internationalem Niveau Unterstützung bietet. Kann aber ein Museum dies alles wirklich leisten?

Während in Nachbarländern wie Deutschland oder Frankreich transkulturelle und globale Programme nicht nur auf Regierungsebene großzügig unterstützt, sondern auch von der Presse gut aufgenommen werden, debattieren die Medien und Expertenkreisen in Luxemburg über das Thema nationale Kunst und fordern eine größere Sichtbarkeit von nationalen Künstlern. Ob diese Debatte auch für die Bevölkerung tatsächlich relevant ist, bleibt abzuwarten; denn Luxemburg ist seit langem kosmopolit und sollte die Fragestellung nach dem Ausgleich zwischen lokal und international längst verinnerlicht haben. Interessante Ansätze, in wie weit man das Publikum und seine Meinung in die Inhalte und die Gestaltung des Museums einbeziehen kann, lassen sich im Mima (Middlesbrough Institute of Modern Art) finden. Der Direktor Alistair Hudson hat das Institut zu einer Plattform des Austausches und der Kommunika-

tion umgestaltet und will den Menschen, insbesondere der lokalen Bevölkerung nicht etwas vorgeben, sondern Projekte gemeinsam mit ihnen erarbeiten. Für ein Ausstellungsprojekt lud er die Stadtbewohner ein, Werke und Objekte mitzubringen und sie im Museum zu zeigen. Die Ausstellung richtet sich nicht mehr nach dem elitären, fast veralteten Prinzip der Qualität, sondern nach dem der Demokratie, wo jeder Einzelne mitbestimmen kann.

Nationale Kunst wird dann am wichtigsten, wenn ein Land seine Identität zu stärken versucht. Dies war zum Beispiel der Fall in Indien Anfang des 20. Jahrhunderts, als sich die Bevölkerung gegen die britische Besatzung erhob. Auch indische Künstler widersetzten sich, indem sie die Öltechnik, die an den British Art Schools gelehrt wurde, verworfen und die alten Traditionen wie das Kalighat Painting wieder aufleben ließen. Dass die Identität eines Landes über seine Kunst und Kultur mit definiert und gesteuert wird kann man auch an der massiven Zerstörung von Kulturgut in Kriegsgebieten erkennen. In Syrien wird seit mehr als drei Jahren gezielt Zerstörung von kulturellem Erbe betrieben und somit sowohl die kulturelle Vergangenheit als auch die Zukunft eines gesamten Landes zerstört. Auch zunehmende Angriffe auf Museen, wie das Louvre im Februar, das Bardo National Museum in Tunis in 2015 oder das Jüdische Museum in Brüssel in 2014, verdeutlichen die eigene Sprengkraft der Kunst und ihre gesellschaftliche sowie symbolische Relevanz.

Die Beförderung und Bevorzugung von nationaler Kunst kann allerdings sehr schnell ins Negative kippen. So geraten parallel zu dem rechtspopulistischen Aufschwung kritische Künstler zunehmend ins Visier; die kulturelle Zensur ist in den letzten beiden Jahren weltweit massiv angestiegen. Der junge syrisch-deutsche Künstler Manaf Halbouni wurde beispielsweise im Februar bei der Eröffnung seiner Installation *Monument* vor der Frauenkirche in Dresden von Pegida-Anhängern als „Terrorist“ beschimpft. Der sofortige Abbau der Installation wurde gefordert und auch Morddrohungen gegen den Künstler und den Bürgermeister ausgesprochen. In Ländern wie Frankreich, Österreich, Dänemark und den Niederlanden gewinnen nationalistische und diskriminierende Positionen Zuspund; in Polen, Ungarn, Russland oder der Türkei sind längst Parteien an der Macht, die sich wenig mit Weltoffenheit, Toleranz und Gleichberechtigung verbinden lassen.

Während Grenzen für den globalen wirtschaftlichen Handel und Profit gelockert oder abgeschafft wurden, bauen nationalistische und lokalpatriotische Regierungen und Politiker sie nun wieder auf, seien sie physischer oder symbolischer Natur. Durch diese Abschottungspolitik wird auch der internationale künstlerische Austausch zunehmend gestört, da Künstler öfters kein Aus- oder Einreisevisum erhalten und auch die Prozedere für internationale Leihgaben unnötig erschwert werden.

In Ländern wie Polen werden den Museen und Künstlern, aber auch Theatern und Musikern Themen der nationalen Identität vorgeschrieben und vorrangig gefördert. Sammlungspräsentationen werden nach nationalen Kriterien umhängt, Werke von kritischen Künstlern, wie Katarzyna Kozyna, werden in die Depots verbannt und reaktives Kulturpersonal entlassen, wie jüngst der Direktor des Museums des Zweiten Weltkriegs in Danzig oder der Direktor des öffentlichen Fernsehens. In Ungarn wird eine ähnliche Kulturpolitik verfolgt. Die Auftragskunst – insbesondere Skulpturen von nationalen Persönlichkeiten wie dem umstrittenen Schriftsteller Albert Wass – erlebt einen Aufschwung. Auch die ungarische Kunstakademie, der die Kunsthalle in Budapest untergeordnet ist, steht seit 2012 unter politischer Regie. Künstler, die der ungarischen Nation nicht zugewandt sind, werden in den Programmen ausgegrenzt.

Nationalistische Politiker versuchen, die Kunst- und Kulturszene zu beeinflussen, und gefährden somit die künstlerische Freiheit, aber auch das freie Denken allgemein. Dadurch dass der Fokus auf nationale Inhalte und Themen gelegt wird und querdenkende Positionen diskriminiert werden, erschaffen die Regierungen eine gewisse Ideologie, die nicht selten an jene der Nationalsozialisten in den 1930er und Anfangs der 1940er Jahre erinnert. Weltweit sind Künstler zunehmend auf internationale Unterstützung angewiesen. Initiativen wie *Artists at risk*, von den beiden Finnen Marita Muukkonen und Ivor Stodolsky initiiert, ermöglichen politisch verfolgten Künstler aus Ägypten, Syrien, Malaysia oder auch der Türkei über einen gewissen Zeitraum in Künstlerresidenzen in Helsinki zu leben und sich international zu vernetzen.

Dass lokalpatriotische Säuberungsaktionen die sonst so selbstgefällige und sich selbstfeierende inter-

Kulturinstitutionen geraten zunehmend unter Druck, transparenter zu kommunizieren, unter welchen Umständen Werke und Objekte in ihre Sammlungen gelangten und welche Verpflichtungen sich heute hieran knüpfen

nationale Kunst- und Kulturszene aufrütteln bleibt nicht aus. So vereinten sich Anfang des Jahres 200 Künstler, Musiker und Vertreter der Kulturszene unter dem Namen *Hands off our revolution*, um Ausstellungen und Aktionen als Mittel gegen die wachsende Rhetorik des rechten Populismus zu planen und Kunst der verstärkt aufkommenden Intoleranz und Xenophobie entgegenzusetzen. In Frankreich haben sich vor ein paar Wochen 60 Assoziationen und Organisationen aus dem Kulturbereich gegen die Wahl von Le Pen ausgesprochen und eingesetzt. Der Künstler Kader Attia ließ so in seinem Ausstellungsraum La Colonie in Paris 100 antirassistische Gedichte vorlesen. Für ihn sind rechtspopulistische Politiker wie Le Pen mit radikalisierten Gruppierungen vergleichbar: „I believe that Marine Le Pen and culture is like radical Islamists and culture: hatred of freedom and difference“.

Auch gegen Trump – der oft als surrealer als die Surrealisten selbst beschrieben wird – setzt sich die US-amerikanische Kunstszene seit Monaten ein. Gleich nach dem Dekret zum Einreiseverbot vom 27. Januar 2017 gegen muslimische Nationen wie Syrien, Irak oder Iran, hat das Museum of Modern Art in New York beispielsweise seine Sammlung in der fünften Etage neugehängt. Werke von Zaha Hadid (Irak), Charles Hossein Zenderoudi (Iran) oder Ibrahim el Salahi (Sudan) wurden anstelle von Gemälden von Henri Matisse, Pablo Picasso oder Francis Picabia, die den westlichen Kanon definieren, platziert. Durch die Beschriftung der Werke wird der Besucher darauf aufmerksam gemacht, dass die Künstler aus einem der sieben Länder stammen, deren Bürgern ein Reiseverbot auferlegt wurde. Mit dieser Aktion wollte das MoMA nicht nur die Bevölkerung wachrütteln, sondern auch die Kunstgeschichte als ein Ganzes und nicht als einen abgetrennten Teil betrachten. Natürlich kann sie in der internationalen Debatte um die Kunstgeschichtsschreibung und die Rolle der Museen auch kritisiert und als zu spät beschrieben werden. Okwui Enwezor, der Direktor vom Haus der Kunst in München, äußert sich so in dem Interview mit *Monopol*: „Muss man einem Museum, das diese Werke zwar angekauft hat, bislang aber offenbar nie den Mut oder das Interesse hatte, sie auszustellen, dafür applaudieren, dass es sie jetzt einmal aus dem Depot geholt hat? Vielleicht sorgt die Aktion für eine Diskussion darüber, wie das Haus mit seiner eigenen Sammlung umgeht.“

Gerade in politisch komplexen Zeiten müssen auch Kulturinstitutionen Position ergreifen und ihre eigene Haltung und Verantwortung gegenüber der Gesellschaft reflektieren. Sie müssen einen Diskurs über transkulturelle Verflechtungsprozesse und interkulturelle Wechselwirkungen anstoßen und aufzeigen, wie verschränkt die einzelnen Nationen und Kulturkreise sind und eigentlich schon immer waren. Wegen seiner speziellen Geschichte, seiner Multilingualität und der zentralen Position in der Europäischen Union könnte Luxemburg in diesem Diskurs eine vorbildliche Rolle einnehmen und als kultureller Vermittler und Netzwerker fungieren. Darüber hinaus ist es essentiell, dass die Kunst- und Kulturinstitute unabhängig von der Politik agieren können. Dies ist jedoch nur dann zu gewerkstelligen, wenn sie auf diverse finanzielle Ressourcen zugreifen können, das heißt, nicht nur von der Regierung oder einem großen privaten Förderer finanziell abhängig sind. Sie müssen sich unabhängige Netzwerke schaffen und hierüber auch den Künstlern – nationalen wie internationalen – einen Austausch ermöglichen.

Les musées à l'ère de la mondialisation

Question d'image(s)

Ronald Dofing

Le 31 janvier 1977, une foule compacte se pressait aux portillons du tout nouveau Centre Beaubourg, captée par la caméra curieuse de Roberto Rossellini, dont cela devait d'ailleurs être le dernier film. C'est ce documentaire qui fait, quarante ans après l'évènement, lui-même l'objet d'une attention muséologique, puisque ce sont le MACBA de Barcelone et actuellement La Ferme du Buisson en Île de France qui ont sorti l'œuvre de l'oubli et interrogent son message à distance.

L'exposition de lancement de l'usine de l'art moderne et contemporain que Beaubourg se proposait d'être était un hommage au père des avant-gardes, Marcel Duchamp, dont l'institution parisienne a fêté, en début d'année, le centenaire de ce geste inaugural pour la sérialisation de l'œuvre d'art que fut l'urinoir.

1977-2017 : entre ces deux dates, les variations de l'air du temps permettent de constater l'écart qui s'est creusé entre les ambitions d'alors et les pratiques muséales de la globalisation, dont le Centre Pompidou donnait alors, à son insu, le coup d'envoi. Dans son essai *1977, année électrique*, le sociologue Jean-Marie Durand y voit la consécration ultime des avant-gardes historiques à l'instant même où « le symptôme d'un nouveau système de l'art » se manifestait. Cette nouvelle logique, qui va bousculer les hiérarchies traditionnelles dans la conception

catégories (Guggenheim Bilbao, Biomuseo Panama, la future Fondation Luma d'Arles,...), Zaha Hadid (Maxxi Rome, Fondation Vitra Bâle), Jean Nouvel (Louvre Abu Dhabi), Daniel Libeskind, Herzog et de Meuron,... Ces mêmes architectes que l'on retrouve, incidemment, dans la conception des nouveaux quartiers des métropoles de la finance. Quant à Renzo Piano, le courageux architecte d'un Centre Pompidou révolutionnaire pour son époque (et fort conspué à ce titre), il vient de signer le nouveau musée Whitney à New York, dont la modernité toute en retenue (et l'adéquation parfaite aux collections exposées) semble presque un contre-manifeste au bling bling tape-à-l'œil de certains de ses confrères.

Car deux tendances continuent à coexister : l'une, décomplexée, au service de la société du spectacle ; l'autre, forcément moins visible, dans une continuité avec l'architecture rationaliste soucieuse d'un équilibre entre les différentes composantes. On ne facilite pas la tâche à cette dernière : l'annulation de la commande du musée d'art moderne de Varsovie, dont le concours avait été remporté par un projet très sobre, parfaitement adapté au contexte urbain compliqué, du Suisse Christian Kerez, en constitue un exemple parlant. Le motif invoqué : pas assez spectaculaire, on veut du Gehry. Coïncidence : l'harmonie architecturale de la Place des Défilés, où l'aiguille du Palais de la Culture stalinien était jusqu'il y a peu l'unique

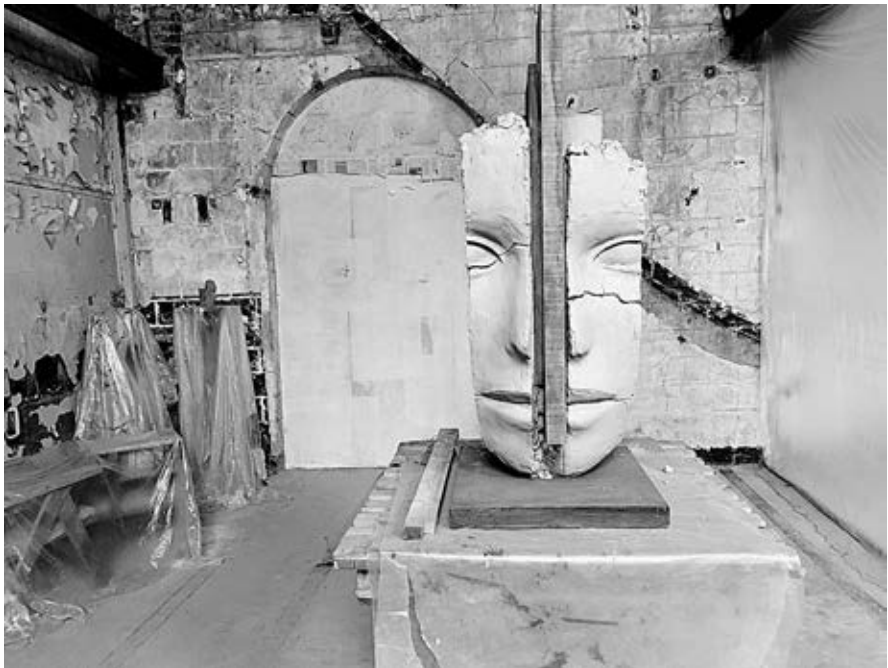
inaugurale de Bilbao (qui, il faut le reconnaître, a été un succès incontestable, propulsant au-devant de l'attention mondiale une ville industrielle en déclin peu connue) est visé à chaque nouveau projet, avec des fortunes diverses. Car se pose en fin de compte la gestion à plus long terme de ces grands gestes architecturaux spectaculaires, qui, si on n'y prend garde, peuvent se révéler vides de signification (comme, parfois, de contenu). Le risque d'un attrait purement éphémère transparait dans l'obsession de ces vaisseaux amiraux pour les expositions autour de la mode, consacrée désormais à l'égal des arts traditionnels (alors que, il y peu encore, on la rangeait plutôt du côté des arts appliqués – des musées qui sont d'ailleurs en situation de précarité financière chronique, si non en voie de disparition pure et simple). On ne compte plus la mise à disposition des espaces muséaux les plus recherchés – dont de nombreuses « vieilles gloires » gagnées à la cause de l'instantané – à des rétrospectives de créateurs de mode : Armani à Bilbao, Alexander McQueen au V&A à Londres, Givenchy actuellement au Gemeentemuseum de La Haye, Rei Kawakubo au Met,... On peut y déceler un certain effet causal : ce sont finalement ces expositions évanescences qui harmonisent le plus avec des espaces exhibitionnistes et surproportionnés. Des robes exhibées comme des trésors de guerre, une archéologie inavouée du passé le plus proche, une foire aux vanités grimée en accomplissement culturel

de sas entre les visiteurs et les objets exposés, bien plus que les anciens guichets du Louvre : « la mise en avant de l'entrée est un miroir aux alouettes posé pour capturer le plus grand nombre de touristes, avec l'idée que ces derniers, non contents de venir voir les merveilles exposées à l'intérieur, ont avant tout besoin d'une coque extérieure, comme s'il s'agissait d'un Luna Park. Ainsi a-t-on créé cette situation paradoxale où l'emballage est plus important que le contenu, quand bien même il n'y a aucun lien esthétique entre eux. » Les illustrations de cette nouvelle pratique sont légion : dernière en date, l'extension en travaux du musée Pergamon à Berlin, où « l'aile Chipperfield » devra faire fonction de hall d'accueil. La « griffe » d'un architecte réputée devrait servir à rehausser l'attractivité d'une collection pourtant universellement reconnue, en donnant un gage à une plus-value douteuse du moment présent (il faut un « plus », un gadget architectural griffé comme une marque commerciale). Et c'est par ce gadget d'apparence purement utilitaire (et qui apparaît souvent comme superflu) que l'essence profonde de ce type de projets se révèle, la vacuité inhérente à toute opération de marketing dissociée d'un objet autre que spéculatif. L'accessoire devient central, le superflu essentiel. Enlevez ce cache-sexe, et le roi Midas est nu.

Les frontons antiques des musées traditionnels ne semblent plus faire l'affaire. À ce titre , la Pyramide

le renforcement du balisage à l'intérieur du parcours muséal, revu dans un but d'optimisation des ressources et du temps. Le traditionnel but éducatif du musée se trouve décliné dans une option « light », pré-établie, voire ludique (en témoignent le réagencement récent plus « lisible » du Rijksmuseum d'Amsterdam, où le visiteur est tout de suite amené aux points forts, bien mis en valeur pour qu'on ne puisse pas les rater ; ou encore les invitations des musées britanniques à passer une journée en famille chez eux, dans un environnement qui se veut distrayant). Un fléchage souvent aseptisé, qui élimine la part d'ambiguïté inhérent à toute expérience esthétique, et qui empêche d'emblée toute portée subversive de l'art. Cette efficacité se fait au détriment du sentiment de découverte individuel, des zones d'ombre et de poussière qui distinguaient les temples du souvenir à l'ancienne, propices à la « contemplation de la Mémoire » chère à Peregalli. On ne musarde plus dans les musées, on les consomme.

Dans un tel contexte, les œuvres perdent une partie de leur aura. Le but du marketing des nouveaux musées est d'en créer une factice en misant sur l'événementiel. L'importance de l'élément participatif est un lointain écho du projet collectif à la base de « l'usine Pompidou ». De cette usine créatrice initiale, les avatars globalisés retiennent les signes extérieurs de modernité, comme autant de signes



À mille lieues du gigantisme bling-bling : *Silent studio*, 2016-17, de Mark Manders, dans l'exposition *The absent museum*, actuellement au Wiels à Bruxelles (ici : dans une des annexes non encore restaurées)

et l'usage des musées, s'impose au moment qu'un « tournant s'opère en 1977 dans la manière de penser et d'organiser la marche des sociétés, fondée sur un nouveau logiciel politique et économique, à la fois néoconservateur et néolibéral. » L'utopie sociale et libertaire qui a présidé à la conception de Beaubourg – la pluridisciplinarité, la démocratisation de l'accès à la culture, l'abolition des frontières entre élitisme et pratique des arts au quotidien – s'en trouve remodelée en profondeur. En témoignent ces cathédrales du néolibéralisme que sont devenus les « musées new look » dessinés par des « starchitectes » et obéissant désormais à la loi des séries et du *franchising*.

Cet air du catalogue, adaptation perverse du dictat warholien de la reproductibilité à l'infini des œuvres d'art aux bâtiments eux-mêmes censés abriter ces déclinaisons sérielles, se vérifie dans les avatars des nombreuses « franchises » Guggenheim de par le monde, phénomène auquel succombent des institutions aussi prestigieuses que le Louvre (Louvre-Lens, Louvre-Abu Dhabi, dont l'ouverture se fera cette année) ou le Centre Pompidou lui-même (avec sa dépendance messine). Les lois du marketing et du merchandising président désormais au lancement de ces antennes, qui non seulement bénéficient du prestige de leur maison-mère, mais autour desquelles gravite une galaxie d'architectes (un nombre finalement assez réduit de noms porteurs), de curateurs et de mécènes, tous promus au statut d'« étoiles » grand public.

Effet de reconnaissance oblige, on retrouve souvent les mêmes signatures : Frank Gehry, champion toutes

Y transparait le paradoxe le plus cruel d'une course effrénée à la reconnaissance du clinquant, qui, refusant d'être le seul reflet de son époque, se rêve en gardien d'une mémoire contemporaine fuyante

accroche visuelle, vient d'être irrémédiablement compromise par une tour d'habitation surdimensionnée d'un autre « starchitecte », Daniel Libeskind.

Le gigantisme et la culture du point d'exclamation visuel dans lesquels se complaisent les concepteurs de ces nouveaux musées est un reflet des intérêts en jeu. La rentabilité commerciale et touristique doivent être assurées, tout comme la plus-value en termes de « city » et « nation branding ». Le bilan de l'expérience

durable : y transparait le paradoxe le plus cruel d'une course effrénée à la reconnaissance du clinquant, qui, refusant d'être le seul reflet de son époque, se rêve en gardien d'une mémoire contemporaine fuyante. La culture virtuelle reste à inventer.

Le mécénat privé, qui joue depuis toujours un rôle important dans la (sur)vie des musées, a aussi pris une nouvelle dimension. Valeur anecdotique mise à part, la compétition entre des capitaines de l'industrie du luxe comme François Pinault et Bernard Arnault, dont les fondations à Venise et Paris rivalisent pour présenter le gratin des artistes globalisés (Koons, Kapoor, Hirst,...), et leur poids incontournable dans les réseaux événementiels et de communication (que ce soit lors des grandes messes de l'art comme les Biennales, les foires également mondialisées et sérialisées, où la constitution des fonds des musées), révèle l'emprise du privé sur le collectif et le public, avec toutes les conséquences sociales d'un tel choix. Ah ! Les monuments de Venise emballés non pas par Christo, mais par des fabricants de chaussures et de sacs à main : non seulement le patrimoine se trouve-t-il recouvert par les panneaux géants des sponsors qui financent les rénovations nécessaires, en l'absence de fonds publics suffisants (le gouvernement Berlusconi en Italie était à deux doigts de céder la gestion de sites entiers à des structures privées), la « griffe » des marques se trouve, de façon bien plus sournoise, intégrée à la conception des musées publics eux-mêmes.

Là aussi, un bâtiment parisien fait figure de pionnier : la pyramide du Louvre. Comme le remarque le philosophe et architecte Roberto Peregalli, elle fait figure

du Louvre est doublement révélatrice : l'auvent aux accents pharaoniques ne fait pas seulement office de hall d'entrée, il donne accès à une partie souterraine aux allures de galerie marchande. Cette face cachée de l'entreprise en dévoilerait-elle les ressorts intimes, et le véritable but des fossoyeurs de la mémoire que les nouveaux muséologues sont devenus ? Peregalli s'étonne : « Les visiteurs sont contraints de descendre au sous-sol, comme dans le métro ou les cryptes des cimetières, d'entreprendre un long parcours puis de remonter à la surface voir les œuvres. C'est un sous-sol aveuglant, revêtu de marbre funéraire, où l'aspect austère et humain de l'édifice d'origine a laissé place à un invraisemblable *shopping center* ». Comme dans un aéroport *low-cost*, où on vous fait passer par les boutiques avant d'arriver à la porte d'embarquement. Les entrailles du Louvre dénoncent ainsi le but mercantile de « l'emballage ».

Alors que dans le réaménagement du secteur des anciennes Halles, la séparation spatiale et fonctionnelle entre le Centre Pompidou et le Forum - le réseau commercial déjà souterrain étant venu combler le « trou des Halles » – restait nette, les deux fonctions se sont rejointes une dizaine d'années plus tard dans la Pyramide. Comme l'avait prévu Jean Baudrillard dès 1977 en comparant Beaubourg à un hypermarché (hypothèse corroborée par la vision des *rushes* de Rossellini, où le Centre Pompidou est pris d'assaut comme lors d'un jour de braderie), un « opérateur circulaire parfait, la démonstration de n'importe quoi (la marchandise, la culture, la foule, l'air comprimé) par sa propre circulation accélérée. ». Ce qui compte, c'est la gestion des flux. D'où

extérieurs de richesse. L'« effet de culture » est souligné, alors que le mouvement global des marchés financiers, intéressés par de possibles dividendes de l'art, amène vers une spéculation et une titrisation des œuvres de plus en plus poussée. Dans ce sens, les musées – sculptures font eux aussi office de produits dérivés du marché global de l'art.

Cependant, l'identité de ces phares culturels du néolibéralisme se construit sur le paradoxe d'une double méprise : pour être intéressants, ils doivent être uniques, dominer le paysage dans une isolation splendide, en rompant les amarres avec ce qui les précède et les entoure (le projet privé Luma à Arles, confié à Frank Gehry, consiste en une gigantesque tour-miroir sur l'ancien site des ateliers du rail autrefois mis à disposition des Rencontres annuelles de la photographie, et désormais entièrement assaini et méconnaissable. L'architecte visionnaire parle, lui, de « mettre les maquettes en mouvement comme un ballet »). En même temps, l'unicité (qui pallie à l'aura disparue et vaut rareté, donc exclusivité) est contredite par l'effet miroir qu'elle induit, en préluant à la série de copies plus ou moins conformes à venir (et que le marché réclame, insatiatement). En proclamant le musée lui-même œuvre d'art, en retournant dehors et dedans, on risque de déprécier les collections qu'il abrite : une question d'image qui met les images en question.

Jean-Marie Durand : *1977, année électrique*, Robert Laffont, 2017, ISBN 978-2-221-19358-7
Roberto Peregalli : *Les lieux et la poussière*, Arléa, 2017, ISBN 978-2-633-08128-5

Street art

Contre le musée

Pour voir de l'art, on n'a pas nécessairement besoin d'aller au musée ou dans une galerie. L'art peut être au prochain coin de rue. Sur un mur. À Bristol, Berlin, Paris, Barcelone, Melbourne, ... Même au Luxembourg, les œuvres et les artistes de la rue se multiplient.

Les icônes Impossible de nos jours d'écrire un article sur le *street art* sans mentionner quelques-unes des icônes du mouvement. Comme Banksy, célébrité artistique anonyme qui a peint, entre autres, sur le « mur de la honte » à Jérusalem et qui a été exposé dans l'expo *Banksy versus Bristol Museum*. Ou comme Shepard Fairey, auteur des affiches « Obey » et de l'affiche « Hope » de Obama (récemment détournée en tant que « Nope » pour protester contre Trump ou en tant que « Martin » Schultz).

Si au Luxembourg le *street art* est moins présent que dans d'autres pays, force est de constater que la liste des artistes et/ou œuvres est grandissante avec The Plug, Eric Mangen, Sumo, Stick, Sanctobin, Jaek, ou encore Mint. Mentionnons aussi Mantra, auteur de la grande fresque à l'entrée de la Kulturfabrik et Paolo Cirio, auteur des récents *Street Ghosts*. Les autocollants provocants du collectif Richtung 22 pourraient aussi être comptés comme du *street art*. Rappelons aussi que certains endroits, juste avant d'être démolis (Aldringen, Monopol), ont été des vraies galeries éphémères où l'on pouvait voir de nombreuses créations d'artistes urbains.

Le merchandising autour des icônes du street art bat de plein cœur. Est-il toujours libre ?

Art, rue, musée : une relation ambiguë Entre le *street art* et le musée, il y a une relation doublement intéressante. D'un côté, le musée peut être un lieu de reconnaissance, de mise en contexte et d'analyse du mouvement. Le monde muséal a quasiment une obligation morale de montrer cette forme d'art. L'histoire du mouvement (de ses débuts dans les années 1960, jusqu'à sa récente montée en popularité), ses différentes techniques (bombes aérosol, pochoirs, affiches, autocollants, etc.), ses influences et les thèmes traités sont d'autant de dimensions qu'il faut examiner et discuter. Même dans le milieu académique, le *street art* est devenu un sujet de recherche légitime depuis une dizaine d'années, notamment en géographie.

De l'autre côté, il y a un vrai paradoxe : le *street art* est fait dans la rue, pour la rue, pour tous. Avec sa muséification, il y a donc un vrai risque de voir son accessibilité se réduire, son côté subversif et critique se diluer, et sa nature non-marchande se pervertir. Le merchandising autour des icônes du *street art* bat de plein cœur et la vente de T-shirts, tasses, livres, posters, autocollants, etc. sont devenus un vrai marché.

Comment, donc, aborder le *street art* ? Il faut l'exposer, le prendre au sérieux, le reconnaître. Que ce soit au travers d'expositions, de sites web, de visites, de documentations, de recherches : il faut le rendre visible... et, en même temps, analyser cette mise en visibilité. Toutefois, il faut se rendre compte – et ce message est particulièrement difficile à entendre de la part des institutions politiques et même muséales – que le *street art* est une expression artistique qui n'est pas gouvernable, qui est post-muséale. Pour les pouvoirs publics la question est difficile : faut-il l'interdire et le criminaliser, l'accepter et le soutenir dans des endroits bien définis, avoir une politique du « laisser faire » ?

Entre le milieu urbain et l'art, la coexistence peut être compliquée. En se promenant à travers l'espace urbain luxembourgeois, par exemple, on voit de nombreuses enseignes et espaces publicitaires, des espaces publics de plus en plus privatisés et uniformisés. Le visage de la ville de Luxembourg et du Kirchberg est marqué par des traits – des « rides », aurait-on envie de dire – profondément financiers et commerciaux. Dans un tel contexte urbain, comment faire vivre une forme d'art qui, historiquement, détourne, questionne, transgresse et provoque ? La ville d'Esch-sur-Alzette semble un peu moins conservatrice et plus alternative que la capitale dans le domaine.

Le street art est-il devenu apolitique ? Rappelons que l'histoire du *street art* est liée à des vrais problèmes de société. Le mur, dans ce sens, a été le *notebook* des pauvres. Le mur a été la place pour ceux sans voix, pour pouvoir s'exprimer et raconter leurs histoires sur leurs maladies, souffrances, injustices et pour thématiser les drogues, la pollution, la domination, la violence, le racisme. De nos jours, le *street art* ne joue que très peu ce rôle.

Pour résumer l'évolution du *street art*, on peut dire que c'est un art qui s'est à la fois politisé et dépolitisé. Depuis quelques années, on a pu observer une multiplication d'initiatives publiques qui visent à donner une place à l'art urbain. Le *street art* a été officiellement reconnu comme pratique créative et légitime. Les expositions, budgets et mètres carrés qui lui sont dédiés en sont la preuve. La vision autrefois dominante – le graffiti est sale, illégal, criminel – a été abandonnée. En même temps, on peut se demander si le *street art* est devenu moins subversif et moins politique au fil des années. Car, tout en se voulant subversif par rapport aux canaux traditionnels du marketing et de communication, le *street art* joue aussi sur une certaine forme de *self-branding*. Et en regardant de nombreuses œuvres, on se demande parfois : quel est leur message politique ? Est-ce qu'un *street artiste* qui travaille « sur commande » a la même force de frappe que quelqu'un qui travaille de façon anonyme pendant la nuit ? Est-ce que le *street art* est toujours libre ? Morgan Meyer

Sprachmuseen

In aller Munde



Welche Sprache für welche Inhalte? Im Nationalmuseum in Luxemburg

Martin Ebner

„Wo das Wort ist, da tappe nach“, forderte der Reformator Martin Luther schon anno 1526. Ausstellungsmacher aber haben die bunte Vielfalt der Idiome lange vernachlässigt, klagt der britische Linguist David Crystal: „Wenn ich mich für Naturkunde, Flugzeuge oder Kinderpuppen interessiere, finde ich in vielen Städten ein Gebäude, wo ich Entdeckungen machen, einen glücklichen Tag unter Gleichgesinnten verbringen und von der Expertise von Kuratoren profitieren kann. Ausgerechnet für das Thema, das den Menschen am meisten bestimmt, gilt das aber nicht: für Sprache.“

„Vielleicht ist eine solche Idee früher angesichts der Abstraktheit nicht realisiert worden“, vermutet Leo Fellinger, der für Salzburg ein „Haus der Sprache“ konzipiert hat. „Heute aber ist vieles durch digitale Techniken sehr gut darstell- und vermittelbar.“ Anstöße gab möglicherweise das „Europäische Jahr der Sprachen 2001“ oder auch die Warnung der Unesco, die meisten der rund 7 000 Sprachen seien vom Aussterben bedroht. Eine andere Inspiration war vielleicht die große Ausstellung *Der Turmbau zu Babel*, die 2003 das Kunsthistorische Museum Wien mit Leihgaben aus aller Welt in der EU-Kulturstadt Graz zeigte. Jedenfalls sprießen nun vielerorts Projekte für Sprachmuseen.

Ottar Grepstad vom Zentrum für Norwegische Sprache hat 2015 rund um die Erde 59 derartige Initiativen gezählt, die meisten davon jünger als 20 Jahre. Allerdings sind in dieser Liste auch Museen für Schrift und Buchdruck verzeichnet, dazu Postmuseen, die sich in Deutschland und der Schweiz in „Museen für Kommunikation“ umbenannt haben. Viele sind jeweils nur einer einzigen Sprache gewidmet, etwa das Portugiesisch-Museum in Sao Paulo, oder würdigen einzelne Persönlichkeiten, wie zum Beispiel „Dr. Johnson's House“ in London.

Eine ganze Reihe Initiativen hat zwar schon Ausstellungen organisiert, findet aber nicht genügend Geld für ein permanentes Museum. Die Pläne für eine „Casa de las Llenguas“ in Barcelona ruhen ebenso in der Schublade wie für „SprachLust“ in Salzburg, das „Museum der Sprachen der Welt“ in Berlin und das „World Language Center“ in Reykjavik. „Die Ära großer Museumsprojekte ist lange vorbei“, meint gar das „Taalmuseum“ in Leiden, das sich von vornherein mit Veranstaltungen und Internetseiten begnügt.

Häuser, wie sie David Crystal vorschweben, gibt es bislang erst eine Handvoll. Ein Spezialfall ist dabei das bereits vor 90 Jahren gegründete „Esperanto-

Museum“ in Wien: Lange nur eine etwas verstaubte Abteilung der Österreichischen Nationalbibliothek, bezog es 2005 moderne Räume im Palais Mollard, wo es nun allgemein zu Plansprachen informiert.

Das Museum „Mundolingua“, 2013 von dem neuseeländischen Linguisten Mark Oremland in einem Pariser Wohnhaus nahe des Jardin du Luxembourg eröffnet, bringt auf zwei Stockwerken und in einem Mini-Kino Besuchern Erkenntnisse der Sprachwissenschaft spielerisch nahe, und zwar in den sechs Arbeitssprachen der Uno und auf Esperanto. Kinder können an Bildschirmen herumdrücken; stolz ist das Museum unter anderem auf eine Enigma-Verschlüsselungsmaschine und eine Kopie des Steins von Rosetta.

Gut zehn Mal größer ist das „Wortreich“ in Bad Hersfeld. Die hessische Kur- und Festspiel-Stadt war einst Heimat des Wörterbuch-Verfassers Konrad Duden wie auch des Computer-Pioniers Konrad Zuse. Von dem Bremer Unternehmen Erlebniskontor hat sie sich für 6 Millionen Euro in ehemaligen Fabrikhallen auf 1 200 Quadratmetern eine „Themenwelt“ zu Sprache und Kommunikation einrichten lassen. Die unterhaltsame Dauerausstellung wurde 2011 eröffnet. Mehr als 90 interaktive Stationen verführen darin zum Mitmachen. Selbst wer nicht überall Halt macht, etwa auf Karaoke-Singen, Stille-Post-Spielen oder Experimente zum Schreiben mit den Augen verzichtet, braucht für den Besuch rund zwei bis drei Stunden.

Die Hersfelder Schau spricht alle Sinne an. Da eines ihrer elf Kapitel die Verständigung im Tierreich behandelt, können sich Besucher sogar an Duftproben versuchen. Lustig ist auch eine Simultankabine, in der man Reden zur EU-Gurkenverordnung dolmetschen kann. Alle Texte sind auf Deutsch und Englisch, können auch angehört oder in Braille-Schrift ertastet werden. Wissenschaftliche Erläuterungen sind nur knapp. Dafür wird anschaulich für den Erhalt der Sprachvielfalt geworben. Wäre es nicht schade um Shona? Das afrikanische Idiom hat 200 Wörter allein für „gehen“ (zum Beispiel *mbwemb-wur* = „gehen und dabei mit dem Po wackeln“). Den praktischen Frustrativ des brasilianischen Awetí kennen nur noch an die 150 Sprecher (etwa „Ich habe geschlafen, bin aber immer noch müde“).

Das 30 000-Einwohner-Städtchen Bad Hersfeld liegt etwas abgelegen im ehemaligen DDR-Zonenrandgebiet. Statt der ursprünglich projektierten 120 000 Besucher pro Jahr fand bislang bestenfalls

Es gibt viele Projekte für Sprachmuseen. Bisher bleiben die meisten jedoch virtuell

die Hälfte den Weg ins „Wortreich“. Die Geschäftsführerin Karina Gutzeit hat deshalb die Ausrichtung etwas verändert: Schulkinder sind weiter die Hauptzielgruppe, das Haus wurde aber auch für das Tagungsgeschäft geöffnet. Mit Seminaren und Kommunikationstraining für Firmen konnte immerhin das jährliche Defizit von einer halben Million auf zuletzt 169 000 Euro gesenkt werden.

Derartige Schwierigkeiten schrecken vielleicht die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung ab, ein eigenes Museum zu eröffnen. Dass es nicht an fehlenden Inhalten liegt, veranschaulicht die Ausstellung *Sprache. Welt der Worte, Zeichen, Gesten*, die von der Akademie mit dem Deutschen Hygienemuseum gestaltet wurde. Sie wird jetzt nur knapp ein Jahr lang in Dresden gezeigt und soll danach nicht weitergeführt werden. Zum Begleitprogramm gehörte bislang unter anderem das Literaturfest „Wir müssen reden!“.

Die 800 Quadratmeter große Ausstellung ist in vier Abschnitte gegliedert. In „Wie wir Menschen zur Sprache kommen“ werden vor allem anatomische und neuro-physiologische Grundlagen behandelt. In der Abteilung „Denkbewegungen“ geht es zum Beispiel um Schrift und Literatur, Grammatik und Sprichwörter – und den enormen Zettelkasten des Systemtheoretikers Niklas Luhmann. Propaganda ist ein Hauptthema von „Macht und Magie der Sprache“. Hier ist beispielsweise ein Nazi-Plakat von 1940 zu sehen, das die Luxemburger vom „verniggerten“ Französisch abbringen sollte. Zum Schluss reißt „Sprachheimat(en)“ Themen an wie Migration, Mehrsprachigkeit, Unterdrückung von Minderheiten, aber auch Sprachstörungen wie Stottern.

Ein besonderes Steckenpferd der Ausstellung ist Gebärdensprache, die in Deutschland erst seit 2002 amtlich anerkannt ist. Ansonsten sind alle Begleittexte auf Deutsch und Englisch, zum Teil in vereinfachter Sprache. Zahlreiche Bildschirme und Audio-Stationen ermöglichen überraschende Entdeckungen, etwa Dialekt-Beispiele, Kurt Schwitters *Ursunate* von 1925, die deutsche Nationalhymne auf Türkisch oder auch einen Gehörlosen-Chor. Historische Exponate, wissenschaftliche Experimente und Sprach-Spiele wechseln sich ab mit zeitgenössischen Kunstwerken; an einer Toiletten-Wand können sich die Besucher mit Graffiti verewigen.

Lehrerinnen, die gehofft hatten, in der Bandbreite von Goethes Handschriften bis zu Berliner Kiez-Rap sei nun wirklich für jeden etwas dabei, werden in Dresden allerdings bitter enttäuscht: Demonstrativ gelangweilt lümmeln sich Jugendliche in die Sitzkissen der Lese-Ecken, ziehen ihre Mützen tief in die Stirn und beifern Smartphones. Immerhin ist damit bewiesen: Nicht kommunizieren geht gar nicht.

Zu bestehenden und geplanten Sprachmuseen informiert das E-Buch *A world of languages and written culture* von Ottar Grepstad, das hier gratis zu haben ist: www.aasentunet.no/filestore/PDF/814Language museums20150209rev.pdf

Hessische Erlebniswelt für Sprache: www.wortreich-badhersfeld.de

Pariser Sprachmuseum: www.mundolingua.org

In Dresden ist die Ausstellung *Sprache* noch bis 20. August 2017 zu sehen: www.dhmd.de Ein Lesebuch dazu hat Colleen M. Schmitz im Göttinger Wallstein-Verlag herausgegeben.



„Luxemburger, spreche Teutsch!“ – im deutschen Hygienemuseum in Dresden

Kulturpolitik

Kunst für alle

Ines Kurschat

„Free Admission“ klebt an einer der Säulen im Erdgeschoss des Casino Luxemburg – Forum d'art contemporain. Was da auf einem Din-A4-Blatt geschrieben steht, ist ein Anliegen, das der Verwaltungsdirektorin des Casino, Nancy Braun, „von Anfang an am Herzen lag“: das hauptstädtische Casino durch freien Eintritt zum echten Forum für Kunstinteressierte zu machen. „Wir wollen den Zugang zu zeitgenössischer Kunst erleichtern“, sagt Nancy Braun.

Präsentiert hatte sie die Idee schon im Vorstellungsgespräch vor zwei Jahren, wo sie direkt Unterstützung im Verwaltungsrat fand. Im Januar fiel der Startschuss zur neuen Eintrittspolitik, die sich an Initiativen in den Metropolen London und Paris inspiriert, wo öffentliche Kunstsammlungen jeden ersten Sonntag im Monat ihre Türen gratis öffnen; in der Tate Modern und in anderen Londoner Dauerausstellungen ist der Zugang ebenfalls frei, nach dem Motto: Warum von den Bürgern ein Eintrittsgeld verlangen, wenn die öffentliche Hand eh für viele der Kunstwerke bereits bezahlt hat?

Auch den Machern des Luxemburger Kunstzentrums geht es weniger um den finanziellen Aspekt. Denn die Auswirkungen auf den Haushalt des subventionierten Casinos sind nicht groß, räumt Braun offen ein. Zwischen 90 und 93 Prozent der rund 15 000 Besucher, die das Casino im Jahr 2016 zählte, bezahlten keinen regulären Eintritt: Sei es, weil sie als Schüler, Studenten, Arbeitslose gratis ins Casino

können oder weil sie über eine Museumskarte ihr eigen nennen. Ein ganz kleiner Prozentsatz zahlt einen reduzierten Eintrittspreis, und die verbleibenden fünf Prozent, die doch den vollen Preis bezahlten, machen in der Bilanz wenige Tausende aus. „Wenn man ausrechnet, dass mit den Eintrittspreisen ein gewisser Verwaltungsaufwand verbunden ist, ist das finanzielle Argument zu vernachlässigen“, so Braun, die unterstreicht, in der Verwaltung zu sparen, sei aber nicht das Anliegen gewesen.

Vielmehr der erklärte Wille, sich für neue Publikumsgruppen zu öffnen. Den Großteil der Besucher des Casinos machen seit Jahren Stammkunden aus Luxemburg aus. Sie kommen zu Vernissagen – gratis –, verbunden mit der Möglichkeit, den oder die Künstlerin selbst kennenzulernen, während Besucher von fern oder Touristinnen, die im Casino Station machen, den vollen Eintrittspreis bezahlen. „Das ist ja auch nicht ganz fair“, findet Braun.

Die Eintrittspolitik soll sich einbetten in ein noch zu entwickelndes Gesamtkonzept, das sich in der neuen Raumaufteilung andeutet. Die Black Box, die Besucher-Bibliothek, der Pavillon für Workshops, das Restaurant Cafésino im renovierten ehemaligen Salon Saint-Hubert im Erdgeschoss sind seit März 2016 frei zugänglich, mit den zwei Eingängen am Boulevard Franklin D. Roosevelt und zur Rue Notre Dame sollen Besucher besser „durch das Gebäude zirkulieren können“, wie es Braun nennt. Gleichzeitig solle aber



„Wir wollen den Zugang zu zeitgenössischer Kunst erleichtern“, sagt Nancy Braun (rechts: bei der Wiedereröffnung des Casino, 2016)

nicht der Eindruck entstehen, es gebe zwei Ebenen mit unterschiedlicher künstlerischer Bedeutung: mit Black Box, Bibliothek und Café auf der einen Ebene und der eigentlichen Ausstellung im ersten Stock.

Das neue Casino will ein Ganzes sein: mit Ausstellungen zu zeitgenössischer Kunst, kunstpädagogischen Workshops und Veranstaltungen, die sich an ein kunstinteressiertes Publikum richten, dabei aber nicht nur den Bildungsbürger im Blick haben. Den Spagat, das kunstinteressierte Stammpublikum bei der Stange zu halten und dennoch neue, vielleicht auch skeptischere Besucher zu erreichen, ist für Nancy Braun kein Widerspruch: „Wir wollen nicht alles erklären und vorkauen, aber eine gewisse Übersetzungsarbeit zu leisten, um Menschen den Zugang zu zeitgenössischer Kunst zu erleichtern, muss doch möglich sein.“ Braun spielt auf das elitäre Flair an, mit dem sich Vertreter und Anhänger zeitgenössischer Kunst teils ummanteln: Jeder, der solche Ausstellungen besucht hat, ist schon über den ein oder anderen blasierten Kuratoren-Text gestolpert, der hochkomplex klingt, am Ende aber nicht viel aussagt. Auch Diskussionen wollen die Macher des Casinos nicht nur für Insider organisieren. Schon heute können Besucher mit Mediatoren das Gespräch über Kunstwerke suchen oder sich in Rundgängen den einen oder anderen Künstler erklären lassen.

Wie genau das neue Programm aussehen wird, kann Braun allerdings nicht sagen. Man sei mitten im Brainstorming. Als Starttermin angepeilt wird



nächstes Jahr. So lange werde es brauchen, „bis alles steht“, so die Verwaltungsdirektorin, schließlich habe das Casino einige Posten neu besetzt, darunter die Verantwortliche für das künstlerische Programm, Véronique Kessler, die zuvor Erfahrungen als Pressebeauftragte in den Rotondes und als freie Mitarbeiterin des Mudam gesammelt hat.

Auch wenn der Beweis noch erbracht werden muss, dass das neue Konzept am Ende wirklich mehr Besucher lockt, haben die Verantwortlichen des Casinos mit dem *Free Admission* einen Anstoß für eine Debatte über den Zugang zu Kunst und Kultur geliefert: Die hauptstädtische Sektion von Déi Lénk forderte Anfang Mai, die Preis-„Barriere zur Kultur für alle“ aufzuheben und lässt finanzielle Gegenargumente nicht gelten: Ein freier Eintritt zu allen hauptstädtischen Kunsteinrichtungen würden im Haushalt mit rund 160 000 Euro zu Buche schlagen, heißt es in einer Pressemitteilung. Das müsse bei einem Haushaltsüberschuss von mehr als 800 Millionen Euro doch zu stemmen sein.

Nachahmer gibt es auch: Der Eintritt zu den permanenten Ausstellungen im Musée national d'histoire et d'art (MHNA) ist ebenfalls neuerdings frei, der Eintrittspreis für die temporären Ausstellungen wurde indes von fünf auf sieben Euro angehoben. Es sei „ein Erfolg auf ganzer Linie“, sagte MNHA-Direktor Michel Polfer auf *Land*-Nachfrage: „Wir haben deutlich mehr Besucher.“ Durch den freien Eintritt in die permanenten Ausstellungen sei die Schwelle gesun-



ken, auch etwas mehr für die laufende Ausstellung zu bezahlen. Auch würden die Besucher mehr Geld im Museums-Shop lassen.

Ähnliche Effekte wurden in ausländischen Studien zur Preispolitik öffentlicher Museen nachgewiesen: Oft fallen die Einnahmen durch Eintrittsgelder in den Haushalten öffentlicher Kunsteinrichtungen weniger ins Gewicht; bei der Frage des Publikumszugangs spielt die Höhe des Eintrittspreises aber sehr wohl eine Rolle: In Einrichtungen, die eher ein Familienpublikum anziehen, wie beispielsweise naturkundliche Museen, werden selbst kleinere Preisanstiege häufig nicht gut akzeptiert, Besucher von Themenausstellungen zu zeitgenössischer Kunst, die häufig mehr Einzelbesucher anziehen, sind dagegen eher bereit – und finanziell auch in der Lage –, für den Kunstgenuss mehr zu bezahlen. Besucher aus dem Ort des Museums oder dem näheren Umland weisen im Vergleich zu auswärtigen Besuchern oft eine geringere Preiskzeptanz auf.

Die Vertreter der kleine Regionalmuseen in Luxemburg wollten die Eintrittspolitik lieber nicht kommentieren: Bei kleineren Häusern über Land, oft von engagierten Vereinen von Kunstliebhabern geführt, spielen die Eintrittsgelder bei der Finanzierung durchaus eine bedeutende Rolle. Selbst im Ministerium wurde das Thema Gratisseintritt nach der Casino-Initiative diskutiert. Eine Entscheidung ist laut Kultur-Staatssekretär Guy Arendt (DP) aber noch nicht gefallen.

Das Casino liefert mit seinem Gratisseintritt den Anstoß für eine neue Debatte über den Zugang zu Kunst und Kultur

Histoire de l'art

Des *Bitter years* à Ad Reinhardt

Christian Mosar

L'exposition *The bitter years*, composée par Edward Steichen l'année de son départ du Moma, où il officiait comme directeur du département de la photographie, est conçue comme un rappel poignant de l'époque de la grande dépression aux États-Unis. Mais en 1962, le public new-yorkais ne voulait plus vraiment se confronter à ces images d'une époque qui semblait révolue pour les habitants de Manhattan. La même année, le peintre new-yorkais Ad Reinhardt venait de terminer son *Abstract painting Nr.5*, une toile carrée, qui dans sa radicalité fait partie de ces œuvres minimalistes qui ont refusé toute narration, mais aussi une approche émotionnelle de l'image. Cette coexistence d'une image documentaire, devenue symbolique et d'une peinture nouvelle revendiquant l'objectivité absolue, est un des moments essentiels de l'histoire de l'art aux États-Unis.

L'exposition de Steichen propose des images datant de la période de 1935 jusqu'à 1941. Or ces années sont non seulement celles du grand projet photographique de la Farm Security Administration (FSA), dont Steichen avait tiré son choix d'images, mais elles sont l'époque d'une querelle essentielle entre les modernes et les réactionnaires dans l'art américain. Alors que des photographes comme Dorothea Lange ou Walker Evans parcouraient les États décimés par la *Dust Bowl* du début des années trente, se constituait un mouvement profondément antimoderne et nationaliste dans le domaine de la peinture figurative américaine.

Ainsi, le tableau *American gothic* que Grant Wood avait exécuté dans sa technique picturale appliquée, est depuis longtemps un élément fondamental de l'*Americana* contemporain. Hormis les nombreux pastiches de cette image représentant un couple de WASP (*White anglo-saxon protestant*) devant leur ferme du Middle-West, la peinture de Wood concentrait en elle tous les caractères de ce que des peintres comme Thomas Hart Benton et John Stewart Curry voulaient imposer comme un art typiquement américain. Le critique d'art Thomas Craven, pourfendeur de l'art européen et admirateur de Walt Disney, guidait cette tendance vers un nouvel isolationnisme. La période de la grande dépression, et donc celle des *Bitter years* était marquée, non seulement vers un retour en arrière, mais surtout par un retournement sur soi, sur un intérieur des terres américaines, loin des influences, jugées décadentes, de l'art français, par exemple.

Paradoxalement ces réactions régionalistes sont survenues alors que les États Unis étaient devenus la terre d'accueil pour toute une population d'intellectuels et d'artistes allemands qui fuyaient le régime national-socialiste en Allemagne. Le cas de Josef Albers, professeur et théoricien de la couleur au Bauhaus est exemplaire de cette diaspora, qui a contribué à accélérer l'évolution de l'art moderne aux USA et à faire de New York la nouvelle capitale de l'art actuel.

Deux textes sont essentiels pour comprendre cette situation conflictuelle pour l'art moderne aux USA. En 1936, deux années avant que Edward Steichen ne découvre les grandes qualités des photographies de la FSA, Meyer Schapiro avait publié « Race, nation and art » dans le pages du magazine *Art Front*. L'historien de l'art y révélait le fait que les régionalistes ne faisaient que produire des distractions faciles (*entertainment*) censées détourner l'attention de la réalité oppressante à laquelle faisaient face les millions d'Américains menacés par la grande dépression. Et en 1942, Barnett Newman dénonçait la « renaissance



Ad Reinhardt voulait mener l'expression picturale vers une nouvelle indépendance ; ici *Untitled*, 1943

américaine » du régionalisme comme une esthétique inepte basée sur une politique réactionnaire. Newman allait porter le coup de grâce en lançant : « Isolationism is Hitlerism ».

Sur son diagramme *How to look at art in America*¹, Ad Reinhardt (1913-1967), dont le Mudam est en train de préparer une rétrospective², avait représenté les régionalistes américains comme un poids qui était en train de faire craquer toute une branche de l'art américain. Dans son travail pictural Ad Reinhardt (1913-1967) défendait la thèse que la biographie de l'artiste et au-delà, son identité, était secondaire par rapport à l'intégrité de sa peinture. Avec d'autres minimalistes comme Sol Lewitt et Donald Judd, il préfigurait ainsi les thèses que Roland Barthes allait formuler dans son essai sur la mort de l'auteur. Ad Reinhardt voulait mener l'expression picturale vers une nouvelle indépendance, celle du sujet et de son auteur, pour ne finalement faire appel qu'au spectateur, seul capable de percevoir l'œuvre en situation d'exposition.

En amont de cette nouvelle tendance vers des formes réduites, Robert Rauschenberg s'était promis de démontrer le côté baroque, voire rococo, de l'expressionnisme abstrait américain. Résidant au Black Mountain College, en Caroline du Nord, alors qu'à New York les tableaux de Jackson Pollock attiraient toutes les attentions, Rauschenberg a appliqué le principe de l'économie maximale à une œuvre dont la réduction esthétique prolongeait le carré noir sur fond blanc (1915) de Kasimir Malevitch. Déclinées en plusieurs variations, les *White paintings* de 1951 n'étaient rien d'autre que des surfaces

La coexistence d'une image documentaire, devenue symbolique et d'une peinture nouvelle revendiquant l'objectivité absolue, est un des moments essentiels de l'histoire de l'art aux USA

blanches pures et unies. Réalisées en assemblages modulaires de un à sept panneaux, ces ensembles contredisaient toute la peinture nord-américaine de la période de la première moitié du XX^e siècle. Elles n'ont été exposées à New York que deux années après leur exécution, mais leur réputation les avait déjà précédées.

Cette nouvelle radicalité, allait trouver son écho dans les 4'33" de silence de John Cage. Le compositeur minimaliste voyait dans les panneaux blancs de Rauschenberg, des « pistes d'atterrissage » réalisées sous l'influence d'une esthétique associée au bouddhisme zen. Robert Rauschenberg et John Cage, pratiquaient donc cette recherche de l'absolu, dans, ce même Black Mountain College où l'immigré Josef Albers était venu enseigner sa théorie des couleurs. À ces figures exceptionnelles, retranchées loin des centres des métropoles, se joignait Buckminster Fuller dont le « Doing more with less » proposait une alternative au « Less is more » de Mies van der Rohe.

Les précurseurs du Black Mountain College et leurs esthétiques radicales ont véritablement préparé le terrain aux formes réduites dans l'art contemporain des années soixante. L'exposition au Mudam permettra de se faire un idée de la complexité et des jeux de pouvoir qui constituaient une scène artistique américaine allant de l'immédiate après-guerre jusqu'au début de la guerre du Vietnam. De plus en plus engluée dans une société consumériste, manipulant l'excentricité comme substitut de liberté, réduisant la diffusion de l'expressionnisme abstrait par les canaux secrets de la CIA, le monde de l'art new-yorkais s'était divisé en clans dont les esthétiques et les positions artistiques étaient plus qu'opposées.

Le fait que le Mudam choisisse de montrer, entre autres, les caricatures de Ad Reinhardt illustre l'importance de cet artiste qui connaissait bien le petit monde de la modernité d'après-guerre aux USA, et qui savaient placer ses phrases ironiques là où ça faisait mal : « Je suppose (qu'en peinture) il y a toujours un acte ou alors une action. Mais il faut essayer de les minimiser. Il n'y a pas lieu d'exécuter des pas de gymnastique et des danses. Nul besoin de faire dégouliner de la peinture ou d'éclabousser la toile. » On est loin de l'*action-painting* de Jackson Pollock.

¹ « How to look at modern art in America » ; *Artnews* in 1961. La première version du dessin datant de 1946 a été publiée dans le journal *P.M.*, puis republiée dans *Artnews* en 1961, dans une version adaptée.

² *Hard to Picture – A tribute to Ad Reinhardt*, du 17 juin 2017 au 21 janvier 2018 ; *mudam.lu*

Ce texte est la synthèse d'une conférence tenue par l'auteur dans le cycle de la *Mudamakademie* au Mudam.

Le développement des arts numériques au Luxembourg

Accepter l’obsolescence

Kévin KroczeK

Définir ce qu’est l’art numérique est assurément tout aussi ardu que de définir l’art tout court. En développant depuis des décennies, les arts numériques sont, pour simplifier, des démarches artistiques en cohésion avec les avancées technologiques. Ils sont pluridisciplinaires, car de fait les arts numériques présentent cet aspect interactif qui allie le visuel au sonore. Dans un monde où l’immatériel a pris l’ascendant sur le matériel, d’aucuns diront que la destruction du support résulte d’un bien triste processus. Mais après tout, qu’est-ce qui différencie le peintre qui vous présente un tableau sur son chevalet, d’un designer qui vous tend son travail contenu dans une

clé USB ? Assurément, la démarche est la même et n’en déplaie à ceux qui crient déjà à l’hérésie. En adéquation avec leur temps, les arts numériques se développent doucement au grand-duché, et ce, comme souvent, avec plus ou moins de succès.

En février dernier le festival *Multiplika* organisé aux Rotondes proposait une sélection d’œuvres et de spectacles, notamment *Rise of the machines* de l’artiste autochtone Steve Gerges, une installation de lumières chorégraphiées. 2 000 personnes avaient répondu à l’appel malgré l’intérêt encore limité du public Luxembourgeois. Yves Conrardy, responsable

Up to eleven au Mudam

Numéro gagnant : le 11 !

Fabien Rodrigues

Depuis plus de dix ans, le Musée d’art moderne Grand-Duc Jean de Luxembourg – ou Mudam – ne cesse de réinventer les formes de culture qu’il souhaite offrir non seulement au public de la capitale luxembourgeoise, mais également aux nombreux touristes qui viennent découvrir ce lieu devenu emblématique. Ainsi, depuis le début de cette saison 2016/2017, c’est sur le mercredi soir que souffle un vent de nouveauté avec une vraie nocturne nommée *Up to eleven* et qui conjugue habilement visites, conférences et performances...

L’idée d’un *afterwork* culturel au Mudam n’est pas nouvelle : en effet, depuis son ouverture, le musée proposait une ouverture jusqu’à 20 heures le mercredi lors des *Wednesdays at Mudam*, avec entrée gratuite et programmation musicale live ou en *playlists*. Mais l’ouverture plus tardive proposée par la suite également le jeudi et le vendredi semble alors déconcerter le public : « L’offre était diluée et le mercredi avait perdu son identité de soirée spéciale », confie Anna Loporcaro, programmatrice des événements culturels et artistiques.

L’équipe communication, encore articulée autour d’Enrico Lunghi, planche alors sur un nouveau concept encore plus fort pour le mercredi, notamment avec une vraie nocturne jusqu’à 23 heures qui mettrait à la fois les expositions et le café en avant. Ce projet se concrétise dès la rentrée 2016 avec *Up to eleven*... Ainsi, en plus d’une ouverture gratuite et tardive, il est possible pour les visiteurs de profiter de visites en anglais chaque semaine à 19 heures, de conférences occasionnelles organisées par Design Friends ou encore de performances de danse et de théâtre privilégiant tantôt une approche légère et

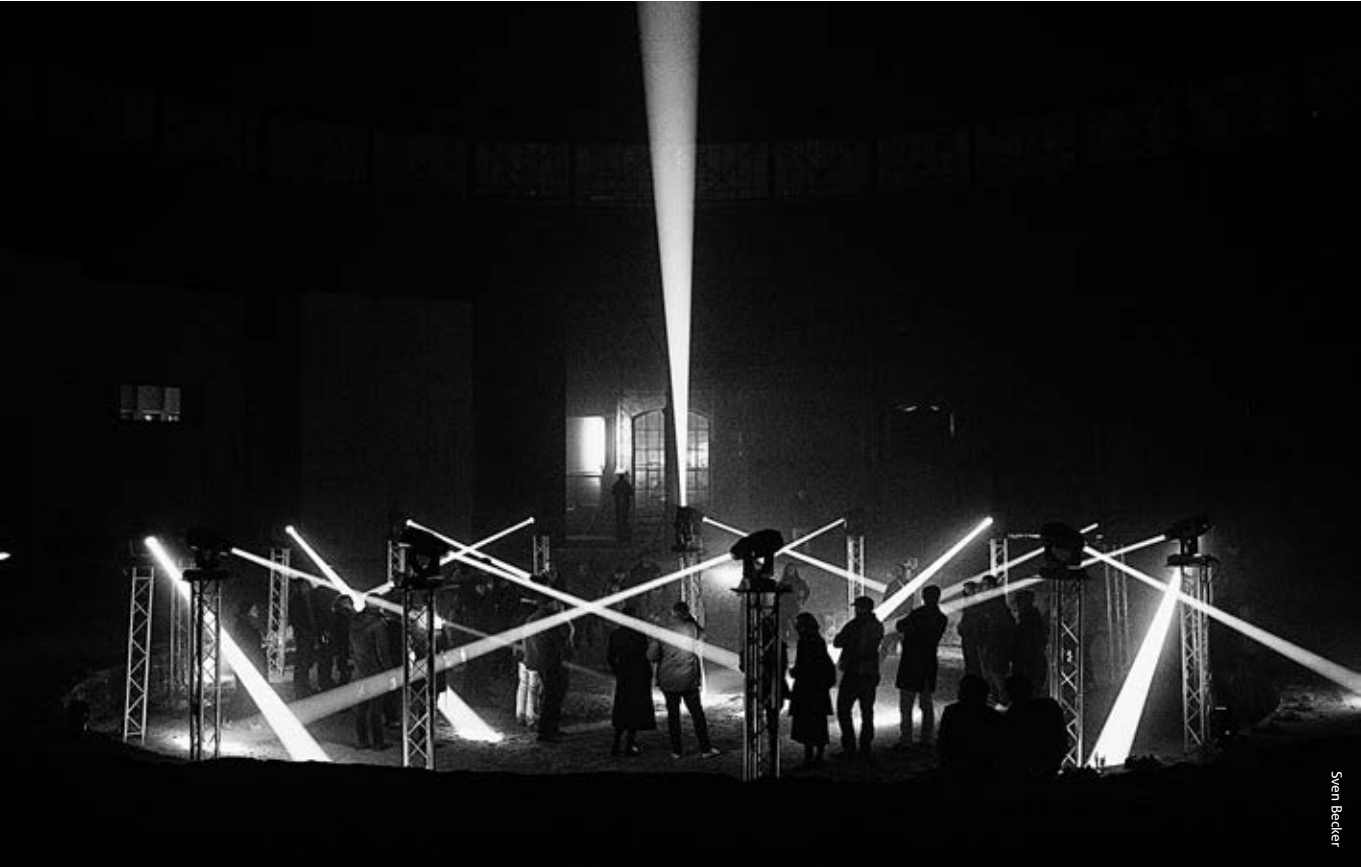
Up to eleven n’est pas une excuse pour faire du Mudam un endroit de fête alternative

« entertaining », tantôt la mise en contexte de réalisations fortes plus sérieuses telles *On the road to paradise*, mis en scène par Carole Lorang et reprenant les interrogations sur le vivre-ensemble de migrants accueillis au Grand-Duché dans une volonté d’évoquer la vie avant la guerre et la persécution, les racines et les périples de chacun et d’autrui.

La musique n’est pas en reste avec une programmation *live* plus fréquente et pointue que jamais, mettant à l’honneur des artistes de la Grande Région tels que DJ Lowic, Christophe Hanesse ou encore Ralitt, qui développent au point pour l’occasion des sets exclusifs. La musique est également en partie à l’origine du nom de l’événement hebdomadaire car ce dernier s’inspire du faux documentaire / comédie musicale *This is spinal tap*, qui retraçait en 1984 les aventures grotesques d’un groupe de *heavy metal* fictif. Alors que les amplificateurs des musiciens de cette œuvre malheureusement trop peu connue peuvent monter jusqu’à un niveau dix, l’un d’entre eux se targue de pouvoir aller jusqu’à onze – « Up to eleven » – expression depuis passée dans le langage anglais courant et signifiant le dépassement de ses propres limites...

Mais que l’on ne s’y trompe pas : même si l’événement semble se trouver doucement mais sûrement un public d’habitues et de novices et que l’atmosphère – souvent taxée à juste titre de légèrement guidée jusque-là – se détend joyeusement peu à peu, *Up to eleven* n’est pas une excuse pour faire du Mudam un endroit de fête alternative comme peut l’être par exemple Bozar à Bruxelles. Il est avant tout une nocturne qui veut proposer une vraie valeur ajoutée culturelle comme le souligne avec amusement Anna Loporcaro : « On laisse la fête à ceux qui savent faire, et ils sont nombreux à Luxembourg ! Ce qui est important pour nous c’est de proposer des choses uniques que les gens ne verront pas ailleurs, qu’ils repartent avec en tête une expérience qui les a touchés ». Hors de question cependant de reléguer le bar à un rôle secondaire : il s’agit bien d’un espace crucial au Mudam, synonyme d’échange et de vie sociale. Géré en interne par Pascal Aubert, le Mudam Café propose en permanence snacks et boissons en mettant l’accent sur le bio et le local. Pour le mercredi soir, on regrette pour le moment l’absence d’Enzo, qui concoctait chaque fois un cocktail du jour très apprécié, absence comblée très bientôt par l’arrivée d’un nouveau barman, Christophe, qui « va donner un petit coup de frais » à l’apéritif. D’ailleurs, toujours dans cet objectif de ne rien laisser au hasard et de promouvoir la création locale, le Mudam s’est associé au créateur luxembourgeois Ezri Kahn pour dessiner les nouveaux tabliers du bar. Cette volonté de ne jamais être un « geste gratuit », *Up to eleven* la promet donc autant qu’il la réalise très souvent avec son programme éclectique, changeant et toujours surprenant... Et ce n’est que le début !

À ne pas louer prochainement : la Fête de la musique, qui a la bonne idée de tomber un mercredi, avec DJ Lowic puis Fatnotronic, duo de DJs brésiliens très en vue et adoubé par des références mondiales telles que Diplo ou FatboySlim. Le 21 juin de 19 à 23 heures ; *mudam.lu*.



L’installation *Rise of the machines* de Steve Gerges, lors de la première édition du festival *Multiplika* aux Rotondes

« Pour mes projections sur la Cité judiciaire, je me suis fait bombarder de messages, mon téléphone n’arrêtait pas de vibrer. Même des inconnus m’ont abordé, ils voulaient vraiment comprendre ». Steve Gerges

ou encore Steve Gerges. Ce dernier a été étonné par les réactions qui ont afflué. « Pour mes projections sur la Cité judiciaire, je me suis fait bombarder de messages, mon téléphone n’arrêtait pas de vibrer. Même des inconnus m’ont abordé, ils voulaient vraiment comprendre ». Steve Gerges reconnaît que ce mouvement n’a pas encore atteint sa vitesse de croisière dans le pays, les raisons sont nombreuses, les contraintes se multiplient.

L’art numérique coûte cher, mais outre l’aspect financier de la chose, les facteurs sont nombreux pour expliquer la réticence qu’ont encore les institutions à proposer de l’art numérique. Des contraintes techniques déjà. La présence sur place de techniciens est souvent requise. Tout le problème du support, des droits d’auteurs, mais aussi celui de la conservation des œuvres. Jo Kox, président du Focuna (Fonds culturel national) en a pleine conscience. « Aujourd’hui pour une exposition Picasso par exemple, on va présenter une de ses œuvres, et pour le reste, des croquis, des tickets de caisse... Toutes les étapes de création ont été sauvegardées. Aujourd’hui les procédés sont perdus ». Imaginez une animation dans une

ancienne version d’un logiciel d’infographie, illisible. « Pour certaines œuvres nous n’avons même plus les appareils pour les lire. C’est aussi le CNA qui aura pour mission de conserver et de convertir les œuvres. Mais cela coûte une fortune ». Cette année, le Focuna a tout de même proposé une résidence d’artiste en arts numériques au Bamhaus à Dommeldange, ainsi qu’une bourse en partenariat avec la BIL et la fondation Indépendance.

Yves Hoffmann, chargé de la communication de la BIL, explique l’origine du projet. « À la galerie L’Indépendance (au siège de la BIL), on expose de la peinture en général. Là nous voulions lier le volet art au volet innovation ». Reconnaisant l’intérêt qu’ont les banques pour l’art numérique, il n’est pas sûr qu’elles soient pourtant prêtes à faire entrer des œuvres numériques dans leurs collections, à l’exception de la vidéo peut-être. Le problème de la vente des œuvres, et donc du support, est le même pour les particuliers. En novembre dernier, lors de la Luxembourg Art Week où Eric Schockmel présentait *Macrostructure*, des films d’animations sur deux écrans de télévision, nombreux ont été ceux qui ont demandé si les postes étaient inclus dans le prix.

En attendant, la bourse Indépendance a été accordée à l’unanimité à Laura Mannelli pour son projet *The Promises of monsters*. La lauréate, artiste/architecte luxembourgeoise est elle aussi consciente des problématiques. « Il faut accepter l’éphémère, accepter l’obsolescence. Mes travaux sur la réalité virtuelle en 2011 sont déjà obsolètes », reconnaît-elle. En compagnie de toute une équipe, tous co-auteurs, elle présentera un important corpus de travail lors de la prochaine Triennale Jeune Création, qui aura lieu aux Rotondes et au Cercle Cité du 30 juin au 27 août. *Near Dante experience*, œuvre immersive inspirée de la *Divine comédie* de Dante. La bourse lui permettra donc de développer davantage ses projets. Selon Jo Kox, l’appréhension du public pour les prochaines expositions sera forcément particulière. Mais après tout, les gens « acceptent la numérisation de leurs comptes en banque, le *download* des musiques et des films », alors pourquoi pas la numérisation de l’art ?



Plus de profondeur

Découvrez le nouveau Lëtzebuurger Land en vous abonnant gratuitement durant un mois.

land@land.lu
www.land.lu
téléphone 485757-1

L’événement semble se trouver doucement mais sûrement un public d’habitues et de novices, et l’atmosphère se détend joyeusement