

WALK THE TALK

2025

**KUNST
IM ÖFFENTLICHEN
RAUM**



**DIE ENTZAUBERUNG
DER WELT**
*LE DÉSENCHANTEMENT
DU MONDE*

VÉRITÉS TROUBLANTES

La culture possède cette force singulière de refléter le monde dans lequel nous vivons, tout en nous confrontant à des vérités parfois dérangeantes. En exposant dans l'espace public des œuvres qui interrogent notre rapport à la société, à la nature et à nous-mêmes, on ouvre un espace de dialogue plus vaste, capable de toucher un public large et diversifié. Cette approche originale de la culture, accessible à toutes et à tous, permet de faire émerger une réflexion collective, que l'on soit habitant de Lorentzweiler, des communes avoisinantes ou simplement de passage.

Pour sa quatrième édition, la commune de Lorentzweiler a choisi le thème « le désenchantement du monde ». Cinq artistes professionnel/les y sont invité/es à porter un regard critique sur notre époque, en explorant les bouleversements technologiques et l'évolution de nos paysages, qu'ils soient naturels, sociaux, culturels ou politiques.

Chacun/e des artistes présenté/es cette année propose une approche singulière, à travers des techniques, des matériaux et des univers très variés. Leurs œuvres nous incitent à repenser notre rapport à la consommation, à la technologie, à la nature, mais aussi à notre quête de sens et de lien collectif.

En tant que ministre de la Culture, je tiens à saluer chaleureusement cette initiative d'exposition en plein air, qui rend l'art vivant et visible dans l'espace public, tout en renforçant les liens entre les artistes et les citoyen/nes.

Je souhaite à cette quatrième édition tout le succès qu'elle mérite !

Eric THILL
Ministre de la Culture

STÖRENDE WAHRHEITEN

Die Kultur besitzt die besondere Kraft, die Welt, in der wir leben, auf einzigartige Weise widerzuspiegeln und uns gleichzeitig mit unbequemen Wahrheiten zu konfrontieren. Durch die Präsentation von Kunstwerken im öffentlichen Raum, die unser Verhältnis zur Gesellschaft, zur Natur und zu uns selbst hinterfragen, entsteht ein weitreichender Dialograum, der ein breites und vielfältiges Publikum erreicht. Dieser originelle Zugang zur Kultur, der allen offensteht, fördert eine kollektive Reflexion – sei es bei den Bewohnerinnen und Bewohnern von Lorentzweiler, den umliegenden Gemeinden oder bei Durchgangsbesucherinnen und -besuchern.

Für ihre vierte Ausgabe hat die Gemeinde Lorentzweiler das Thema „Die Entzauberung der Welt“ gewählt. Fünf professionelle Künstlerinnen und Künstler sind eingeladen, einen kritischen Blick auf unsere Zeit zu werfen und dabei technologische Umbrüche und die Veränderung unserer natürlichen, sozialen, kulturellen und politischen Landschaften zu erforschen.

Jede der diesjährigen Künstlerinnen und Künstler bringt eine ganz eigene Herangehensweise mit – mit unterschiedlichen Materialien, Techniken und künstlerischen Welten. Ihre Werke fordern uns dazu auf, unser Verhältnis zu Konsum, Technologie, Natur und unserer Suche nach Sinn und Zugehörigkeit neu zu denken.

Als Kulturminister möchte ich diese Open-Air-Initiative ganz besonders würdigen. Sie bringt Kunst und Kultur in unsere Regionen und stärkt die Verbindung zwischen professionellen Kunschtchaffenden und der Bevölkerung.

Möge diese vierte Ausgabe den Erfolg finden, den sie verdient!

Eric THILL
Kulturminister

« RENFORCER LE SENS DU VIVRE-ENSEMBLE DANS LA COMMUNE »

À Lorentzweiler, la politique culturelle se veut depuis longtemps synonyme d'ouverture, de dynamisme et de diversité. Pour rendre ces valeurs visibles et tangibles, la commune mise avant tout sur une approche artistique dans l'espace public, en dehors des cadres institutionnels traditionnels. Notre objectif est de donner aux artistes participants la plus grande liberté possible, tout en les soutenant sur les plans financier et technique. Un exemple emblématique de cette démarche est le projet « Vérités troublantes », lancé en 2019 et reconduit tous les deux ans. Chaque édition s'articule autour d'un thème : celui de 2025 sera « Le désenchantement du monde ». Ce projet met à l'honneur l'art contemporain dans toute sa diversité de formes et de médias. Il s'inscrit dans une logique ouverte et non conventionnelle, qui accueille également des œuvres dites « indésirables » ou controversées. Car l'art contemporain a le droit – et même le devoir – de susciter le débat. C'est précisément cette pluralité, cette liberté d'expression, cette capacité à créer de la confrontation qui fondent sa dimension démocratique. Ici, il ne s'agit pas de produire de l'art pour l'art : le projet se veut socialement engagé, en misant sur la portée politique et sociale des images. Plus largement, notre politique culturelle, tout comme nos autres actions communales, vise à renforcer le sentiment d'appartenance et à faire rayonner Lorentzweiler, à l'intérieur comme à l'extérieur. Chaque habitant doit pouvoir se sentir concerné et inclus. Nous voulons que Lorentzweiler soit synonyme de solidarité, de cohésion et d'ouverture sur le monde. Cliché, certes, mais vrai : la réussite d'un projet repose sur un engagement collectif. Un grand merci à tous ceux qui ont rendu cette exposition possible, notamment les collaborateurs des services administratifs et techniques de la commune, la commission culturelle, le ministère de la Culture — et bien sûr les artistes, qui en sont les acteurs essentiels.

Marguy Kirsch-Hirtt, bourgmestre
Paul Bach, échevin
Frazer Alexander, échevin

„DEN SINN FÜR DIE POLIS STÄRKEN“

Kulturpolitik in Lorentzweiler bedeutet seit langem vor allem Eins: Offenheit, Dynamik und Vielfalt. Und um dies sichtbar zu machen setzt die Gemeinde vor allem auf Öffentlichkeit mittels künstlerischer Präsentationen im nicht-institutionalisierten Raum. Hierbei sind wir bemüht den teilnehmenden KünstlerInnen den grösstmöglichen Freiraum einzuräumen und finanziell, sowie technisch zu unterstützen. Ein Beispiel für diesen Ansatz ist das Projekt „Störende Wahrheiten“, welches 2019 begonnen hat und in einem zweijährigen Rhythmus organisiert wird. Jede Ausgabe steht unter einem Motto: für 2025 „Die Entzauberung der Welt“. Es ist ein Projekt der zeitgenössischen Kunst, welche sich durch eine grosse Varietät der Medien sowie künstlerischen Vorgehensweisen charakterisiert. Der offene, freie Ansatz beinhaltet auch sogenannte „unerwünschte Monumente“. Denn zeitgenössische Kunst darf kontrovers sein. Vielfalt, Offenheit, Freiraum und Kontroverse machen ihre demokratische Substanz aus. In diesem Projekt geht es nicht um Kunst um der Kunst willen. Das Projekt soll sozial engagiert wirken. Es geht um die soziale Wirkungsmacht der Bilder. Ganz allgemein wollen wir mit unserer Kulturpolitik, aber natürlich auch mit allen anderen kommunalen Aktivitäten für unsere Gemeinde werben, sowohl nach Aussen wie nach Innen. Alle EinwohnerInnen sollen sich angesprochen und eingebunden fühlen. Lorentzweiler soll ein Synonym für Solidarität und Gemeinschaft, aber auch für Weltoffenheit sein. Klischee aber wahr: Projekte bedingen viele helfende Hände und Köpfe! Deshalb unser Dank an alle die, die jetzige Ausstellung möglich gemacht haben. Zu erwähnen sind hier besonders die MitarbeiterInnen der Verwaltung und des technischen Dienstes der Gemeinde, die Kulturkommission und das Kulturministerium. Natürlich nicht zu vergessen die KünstlerInnen: sie leisten den entscheidenden Beitrag.

Marguy Kirsch-Hirtt, Bürgermeister
Paul Bach, échevin
Frazer Alexander, échevin

LA MAGIE DE L'INEXPLICABLE DANS UN MONDE DÉSENCHANTÉ

Mesdames, Messieurs,

En tant que président de la Commission de la culture de la commune de Lorentzweiler, j'ai le grand plaisir de vous présenter la quatrième édition du projet artistique « Vérités troublantes ».

Cette année, le projet s'articule autour d'un thème qui peut paraître surprenant à première vue, dans notre époque et société marquées par la rationalité : « Le désenchantement » – c'est à dire la perte de transcendance et de rationalité. Mais à y regarder de plus près, ce thème se révèle d'une grande actualité – même au Luxembourg. L'effervescence médiatique, l'enthousiasme, la joie, voire le dévouement suscités par la visite du pape l'année dernière sont encore bien présents dans les esprits. Les récents événements autour de la vive émotion mondiale provoquée par le décès de ce même pape, ainsi que l'élection et l'intronisation de son successeur, montrent un vif intérêt pour l'inexplicable et un besoin de « guide spirituel ».

Qu'est-ce qui constitue donc ce phénomène fascinant, aussi ancien que la modernité elle-même ? Le terme de « désenchantement » n'est-il qu'une illusion ? Les tentatives d'explication, les réponses, les réactions ont été et restent multiples. Une réponse unique est tout simplement impossible, comme en témoignent les approches très diverses des artistes invités à l'exposition.

Un projet de cette envergure ne serait possible sans l'engagement de nombreux participants. Nous avons intégré l'expertise académique à l'édition de cette année afin d'inscrire le sujet dans un contexte social et intellectuel plus large. Mes remerciements les plus sincères vont aux artistes, aux auteurs, au Ministère de la Culture, au Collège des bourgmestre et échevins, au Conseil communal, à la Commission culturelle, à l'administration communale ainsi qu'au service technique – sans leur soutien, cette exposition n'aurait pas pu voir le jour.

Je souhaite à tous les visiteurs et toutes les personnes intéressées une rencontre inspirante et stimulante avec les œuvres présentées cette année.

Paul Bach
Président de la commission culturelle

DIE MAGIE DES UNERKLÄRLICHEN IN EINER ENTZAUBERTEN WELT

Sehr geehrte Damen und Herren,

als Präsident der Kulturkommission der Gemeinde Lorentzweiler freue ich mich sehr, Ihnen die vierte Auflage des Kunstprojekts *Störende Wahrheiten* vorstellen zu dürfen.

In diesem Jahr firmiert das Projekt unter der für die heutigen, rationalen Zeit und Gesellschaft auf den ersten Blick, überraschenden Thematik *“Die Entzauberung“* – ein Begriff, der den Verlust von Transzendenz und Rationalität beschreibt. Auf den zweiten Blick offenbart sich aber die Aktualität - auch für Luxemburg. Äussert präsent ist noch immer der Medienhype, der Enthusiasmus und die Freude, ja Hingabe während des letztjährigen Papstbesuches in Luxemburg. Auch die jüngsten Ereignisse um die weltweite Anteilnahme um das Ableben eben jenes Papstes sowie die Neuwahl und die Inthronisation seines Nachfolgers offenbart reges Interesse an dem Unerklärlichen und ein Bedürfnis nach „spiritueller Führung“.

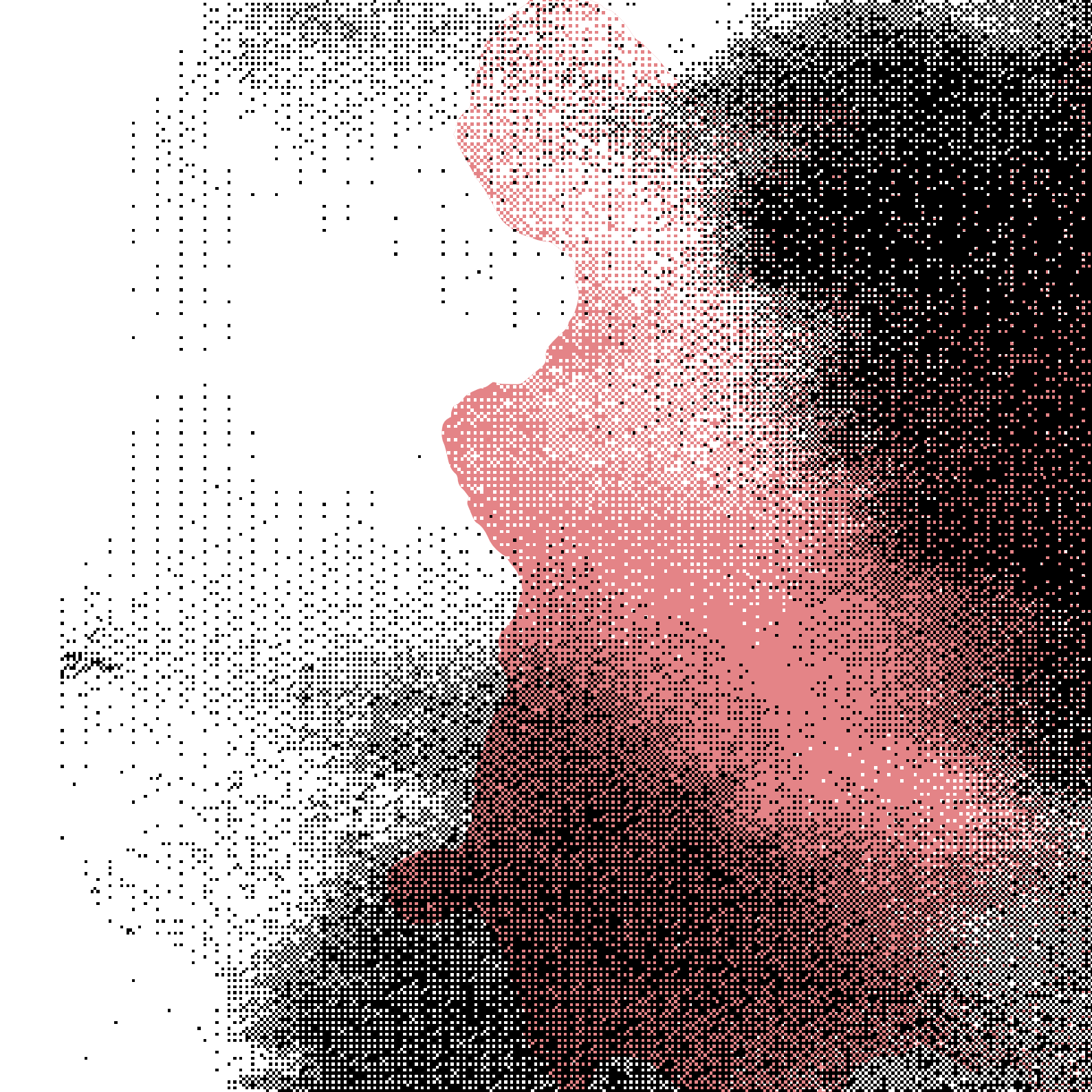
Was macht dieses Faszinosum, das so alt ist wie die Moderne selbst, aus? Ist die Begrifflichkeit der Entzauberung womöglich nur eine Täuschung? Die Erklärungsversuche und Antworten, die Reaktionen darauf, waren und sind vielfältig. Eine eindeutige Antwort ist schlicht unmöglich, wie man an den höchst verschiedenen Ansätzen und Herangehensweisen der zur Ausstellung eingeladenen Künstler und Künstlerinnen erkennen kann.

Ein Projekt dieser Größenordnung ist nur durch das Engagement vieler Beteiligter möglich. Wir haben bei der diesjährigen Ausgabe ebenfalls wissenschaftliche Expertise einbezogen, um das Thema in einen größeren gesellschaftlichen und intellektuellen Zusammenhang zu stellen.

Mein besonderer Dank gilt den fünf teilnehmenden Künstlern, allen Autoren, dem Kulturministerium, dem Schöffen- und Gemeinderat, der Kulturkommission, der Gemeindeverwaltung sowie dem technischen Dienst – ohne deren Unterstützung wäre diese Ausstellung nicht realisierbar gewesen.

Ich wünsche allen BesucherInnen und Interessierten eine inspirierende und anregende Begegnung mit den diesjährigen Exponaten.

Paul Bach
Präsident der Kulturkommission



***So, toward our
myth's oblivion,
Darkling, and
languid-lipped,
we creep and grope
Sadler than those
who wept in Babylon,
whose Zion was still
an abiding hope.***

***How sweet it was
in years far hied
To start the wheels of day
with trustful prayer,
To lie down liegely
at the eventide
And feel a blest assurance
he was there!***

***And who or what
shall fill his place?
Whither will wanderers
turn distracted eyes
For some fixed star
to stimulate their pace
Towards the goal
of their enterprise?***

The complete Poems of Thomas Hardy,
hg. von James Gibson, London:
Macmillan 1976, S. 327f.

Le regain d'intérêt pour les « pouvoirs du sacré » (Hans Jonas) – la magie, le fantastique – est certainement l'un des aspects les plus singuliers de nos sociétés postmodernes ou « occidentales ». Ce phénomène ne se manifeste pas seulement dans l'essor des cultes religieux établis, mais aussi dans l'art, la littérature, les films (science-fiction) et les jeux vidéo. En y regardant de plus près, la prolifération de grossières thèses conspirationnistes, dont les protagonistes se croient liés à une puissance ou à une connaissance supérieure, et le culte du moi (selfie)

comme une quête sans fin d'identité se rangent également sous ce dénominateur. Un monde dénué de sens, selon Habermas, semble gagner en importance.

Ce phénomène est généralement interprété comme étant l'expression d'un profond malaise dans la société, en réaction à la technique et à l'aliénation. Une vision dans laquelle la société actuelle est vue comme une évolution de ce que Max Weber, l'un des pères fondateurs de la sociologie, décrit en 1917 comme le « désenchantement du monde » dans sa célèbre conférence Le Métier et la Vocation de Savant, publiée en 1919 – en somme, une déploration de l'absence de sens métaphysique dans un monde marqué par la poussée de la rationalisation, de la bureaucratisation, des sciences naturelles et de la technique.

Un monde aussi dans lequel les anciens systèmes de repères – plus particulièrement la religion, synonyme de métaphysique et de transcendance, mais aussi de cohésion sociale et d'identité – perdent de leur importance depuis le siècle des Lumières, porteur de sécularisation, rationalisation et d'individualisation. Une évolution que Habermas décrit comme un processus d'aliénation « de toutes les orientations de valeur concrètes dont sont imprégnées [...] des formes de vie particulières » : l'homme perd son point d'ancrage dans l'ordre cosmique.

Ce sentiment de vacance de lieu demande à être substitué : on voit (ré)apparaître le monde des dieux antiques, la nature, l'histoire, l'idéalisme philosophique, le nationalisme (la nation et le peuple comme communauté de destin), l'ésotérisme, le marginalisme (e.a. Monte Verità) et tout particulièrement l'art. L'art se transforme en un véritable refuge de la vérité, de la beauté et de l'éternité. Dans ce contexte, il importe de mentionner également la philosophie de Friedrich Nietzsche et la philosophie de la religion d'Émile Durkheim.

Weber, avec le concept de « désenchantement du monde », se fait donc l'écho d'un malaise largement répandu à l'époque moderne. Après lui, les lamentations sur le « désenchantement » continuent et, avec elles, la recherche de nouveaux moyens d'y échapper. Heidegger, Bataille, Marcuse, Horkheimer et Adorno tentent différentes explications. À côté de la technique et de la science, le malheur est désormais perçu avant tout dans la production de marchandises, la consommation de masse et le développement des médias modernes. Puis, dans la postmodernité, c'est au tour du « simulacre » de Baudrillard : le monde est perçu comme une enveloppe vidée de son sens, comme une apparence vaine.

La recherche de sens se fait désormais dans le New Age, les idéologies politiques (e.a. le marxisme) et – de manière tout à fait surprenante – le culte de l'informatique et de la numérisation. Le scientifique néerlandais Stef Aupers parle même de « sacralization of the digital technology » ou sacralisation de la technologie numérique. Il s'agit d'un point de vue remarquable, car la notion de « désenchantement » est normalement attribuée à l'hostilité à la technique ou à la rationalisation. Une sacralisation à l'envers donc.

Au plus tard à ce stade, la question se pose de ce qu'il reste du désenchantement. Pourquoi les plaintes à ce sujet ne se sont-elles jamais tues ? La réponse est évidente : malgré toutes les connaissances scientifiques et les capacités techniques, nous ne sommes pas en mesure de répondre à la question décisive, celle concernant le sens de la vie. Sauf dans la négation.

René Kockelkorn

**So, toward our
myth's oblivion,
Darkling, and
languid-lipped,
we creep and grope
Sadler than those
who wept in Babylon,
whose Zion was still
an abiding hope.**

**How sweet it was
in years far hied
To start the wheels of day
with trustful prayer,
To lie down liegely
at the eventide
And feel a blest assurance
he was there!**

**And who or what
shall fill his place?
Whither will wanderers
turn distracted eyes
For some fixed star
to stimulate their pace
Towards the goal
of their enterprise?**

The complete Poems of Thomas Hardy,
hg. von James Gibson, London:
Macmillan 1976, S. 327f.

Zitiert aus Charles Taylor, Ein säkulares Zeitalter,
Suhrkamp 2009, S.987/8; dort in Fußnote 65 eine
Übersetzung des zitierten Gedichtes ins Deutsche.

Zu einer der eigentümlichsten Aspekte
heutiger postmodernen („westlichen“)
Gesellschaften zählt sicherlich das
wiedererstarkte Interesse für die „Macht
des Heiligen“ (Hans Jonas), das Magische,
das Phantastische. Ein Phänomen, das sich
nicht nur im Aufblühen etablierter Kulte
der Religionen, sondern auch in der Kunst,
der Literatur, in Filmen (Science-Fiction)
sowie in Computerspielen manifestiert. Bei
genauerem Hinsehen kann man sogar die
grassierende wüste Verschwörungstheorien,

deren Protagonisten sich mit einer
höheren Macht bzw. Erkenntnis verbunden
wähnen, und der Kult des Selbst (Selfie)
als eine endlose Suche nach Identität
unter diesem Nenner subsumieren. Die
„Vernunftthülse“ (Habermas) der modernen
Gesellschaftsentwicklung scheint zu
bröckeln.

Ganz allgemein wird dies interpretiert
als Ausdruck eines tiefen Unbehagens an
der eigenen Gesellschaft, als Reaktion
auf Technik und Verfremdung. Eine Sicht,
in der die heutige Gesellschaft gesehen
wird als eine Weiterentwicklung dessen,
was Max Weber, einer der Gründerväter
der Soziologie, 1917 in seinem berühmten
Vortrag Wissenschaft als Beruf (1919
publiziert) als „Entzauberung der
Welt“ skizziert hat. Eine Klage über die
Abwesenheit eines metaphysischen
Sinnes in einer von Rationalisierung,
Bürokratisierung, Naturwissenschaft und
Technik geprägten und getriebenen Welt.

Eine Welt auch, in der die alten
Bezugssysteme - und hier besonders
die Religion, traditionell zuständig
für die Metaphysik, die Transzendenz,
aber auch Klammer gesellschaftlichen
Zusammenhalts und Fixpunkt für
Identität - seit der Aufklärung durch
Säkularisierung, Rationalisierung und
Individualisierung an Bedeutung verlieren.
Eine Entwicklung, die Habermas als einen
Prozess der Entfremdung „von der Totalität
des sittlichen Lebenszusammenhangs“,
in dem der Mensch seinen Ankerpunkt in
der kosmischen Ordnung verloren geht,
umschreibt.

Dieses Empfinden der Ortlosigkeit
schrie geradezu nach Ersatz. Und man
wurde fündig: in der antiken Götterwelt,
in der Natur, in der Geschichte, im
philosophischen Idealismus, im
Nationalismus (Nation und Volk als
Schicksalsgemeinschaft), in der Esoterik,
im Aussteigertum (u.a. Monte Verità)
und ganz besonders in der Kunst. Kunst
verwandelte sich in einem veritablen Hort
des Wahren, des Schönen und des Ewigen.
Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang

auch die Philosophie Friedrich Nietzsches
sowie die Religionsphilosophie Emile
Durkheims.

Somit ist festzuhalten, dass Weber mit
dem Konzept „der Entzauberung der
Welt“ ein weit verbreitetes Unbehagen
an der modernen Zeit aufgriff. Aber damit
nicht genug. Auch nach Weber fand die
Jeremiade über die „Entzauberung“ und
die Suche nach neuen Wegen, um sie zu
entfliehen kein Ende. Es folgten Heidegger,
Bataille, Marcuse, Horkheimer und Adorno
mit veränderten Erklärungsansatz. Das
Unheil sah man jetzt neben Technik
und Wissenschaft vor allem in der
Warenproduktion, im Massenkonsum
und in der Entwicklung der modernen
Medien. In der Postmoderne ist es dann das
Simulacrum (Baudrillard): die Welt als Sinn
entleerte Hülle, als eitler Schein.

Sinn wird jetzt gesucht in New Age,
in politischen Ideologien (u.a. im
Marxismus) und - ganz überraschend - im
Computerkult und in der Digitalisierung.
Der niederländische Wissenschaftler Stef
Aupers spricht in diesem Zusammenhang
gar über eine „sacralization of the digital
technology“. Eine bemerkenswerte Sicht, da
doch die Begrifflichkeit der „Entzauberung“
normalerweise mit Technik- bzw.
Rationalisierungsfeindlichkeit gleichgesetzt
wird. Eine verkehrte Heiligsprechung.

Spätestens hier stellt sich die Frage: Was
bleibt von der Entzauberung? Warum ist
die Klage darüber nie verstummt? Die
Antwort liegt auf der Hand: trotz aller
naturwissenschaftlichen Erkenntnissen
und technischen Fähigkeiten sind wir nicht
in der Lage, die alles entscheidenden Frage,
nämlich nach dem Sinn des Lebens, zu
beantworten. Außer in der Negation.

René Kockelkorn

LE PROGRÈS SCIENTIFIQUE COMME DÉSENCHANTEMENT DU MONDE

Lorsqu'on se déplace à près de 30 km/s en orbite elliptique autour d'une boule de gaz enflammée à environ 150 millions de kilomètres et que l'on tombe dans un espace par ailleurs largement vide, il peut arriver que l'on soit saisi par un sentiment de « désenchantement du monde ». Le triomphe des sciences, la mesure du monde ont-ils fait disparaître la magie du monde ? Et si tel était le cas, quel est le sort des personnes qui vivent et devront vivre à l'avenir dans un tel monde désenchanté ? Y a-t-il même des raisons de se rallier aux voix appelant à un « réenchantement du monde » ? Ou alors fait-il mieux vivre dans un monde sans miracles, sans dieux et sans magie ?

Selon la perspective que l'on adopte, l'évolution historique depuis le début de l'ère moderne peut être décrite dans son ensemble comme l'histoire du progrès scientifique et technique. En réalité, l'idée est même largement répandue que le Moyen Âge – par lequel on entend généralement une période extrêmement longue et très hétérogène – a marqué le début d'une ère entièrement nouvelle dans l'évolution des idées et l'histoire des sciences et qui se poursuit encore aujourd'hui. On peut faire remarquer à juste titre que la représentation d'un Moyen Âge sombre et scientifiquement sous-développé revient tout au plus à simplifier cette époque de manière injustifiée et grossière, ou que l'histoire des sciences depuis le début de l'ère moderne est tout aussi hétérogène et

variée qu'au cours des siècles précédents. En règle générale, toutefois, c'est l'émancipation progressive des sciences de l'influence de l'Église qui est invoquée comme critère décisif de cette évolution. Il serait même plus correct d'invoquer d'abord l'émancipation progressive de la philosophie de l'influence de l'Église. En effet, Isaac Newton entendit sa recherche scientifique comme une recherche « philosophique » sur la nature. Il publie la loi universelle de la gravitation dans sa *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* (Principes Mathématiques de la Philosophie Naturelle) en 1687. Il importe toutefois aussi de mentionner que Newton lui-même n'a fait abstraction de Dieu ni dans sa vision du monde ni dans ses œuvres. Or, pour répondre à la question « pourquoi la Terre tourne-t-elle autour du soleil ? », il était désormais possible de faire appel à une loi plutôt que de se référer à la seule volonté de Dieu.

Du point de vue de l'histoire des sciences, la démarche de Newton est remarquable en ce qu'elle ne procède ni de manière purement conceptuelle et logique, ni de manière purement empirique, c'est-à-dire se basant uniquement sur l'expérience. Il utilise les observations empiriques, non pour simplement les reproduire, mais pour démontrer une loi de la nature et la formuler en termes mathématiques. Ainsi, Newton ne se contente pas de décrire les phénomènes naturels, mais prétend formuler les lois de la nature avec une « validité apodictique », c'est-à-dire irréfutable. Cela signifie tout simplement que cette loi est aussi certaine qu'une conclusion logique ou une équation mathématique : c'est ainsi que Newton utilise une forme mathématique pour formuler la loi de la pesanteur.

Il n'est donc guère surprenant que l'œuvre de Newton ait exercé une influence déterminante sur le siècle des Lumières. Au

plus tard avec l'avènement des Lumières, la philosophie et les sciences revendiquent définitivement de pouvoir fonder le savoir sans se référer à des croyances. Cette tendance s'est répercutée sur la perception que les différentes sciences naissantes avaient d'elles-mêmes et a conduit à des réflexions de grande envergure au sein des disciplines philosophiques.

D'une part, ces développements ont eu pour conséquence de faire appel à des systèmes fermés, auxquels sont attribuées une unité méthodologique et une structure formelle. D'autre part, ils ont aussi eu pour conséquence que l'empirisme a gagné en pertinence dans la recherche en sciences naturelles. Les expérimentations méthodiques deviennent ainsi un élément de base de la recherche en sciences naturelles pour permettre la vérification d'hypothèses formulées dans des conditions contrôlées. Les résultats sont étonnants : de cette manière, il est non seulement possible de formuler des systèmes logiques et cohérents, mais aussi de reproduire des résultats expérimentaux. Les formulations mathématiques permettent même de *calculer* les résultats, c'est-à-dire, en fin de compte, les phénomènes naturels.

Ces développements ont donné lieu à une conviction optimiste de la finalité des sciences, c'est-à-dire que tout peut être décrit et expliqué, sinon en pratique, du moins en théorie. L'idée de la formule universelle en est un exemple frappant. Elle signifie que tout, sans exception, peut être expliqué de manière rationnelle, calculé en termes mathématiques et, du moins potentiellement, contrôlé dans la pratique. Si l'on peut *calculer* la nature – c'est l'idée – on peut aussi la *maîtriser*.

Dans sa conférence intitulée *Le Métier et la Vocation de Savant*, publiée en 1919, Max Weber qualifie cette position d'in-

tellectualisation et de rationalisation de « désenchantement du monde ». Weber n'entend pas par-là l'idée que l'homme doit de fait avoir une connaissance de la manière dont chaque phénomène doit être expliqué, mais simplement la connaissance ou la croyance que chaque phénomène *peut* être expliqué. « L'intellectualisation et la rationalisation croissantes ne signifient donc *nullement* une connaissance générale croissante des conditions dans lesquelles nous vivons. Elles signifient bien plutôt que nous savons ou que nous croyons qu'à chaque instant nous *pourrions*, pourvu *seulement* que nous *le voulions*, nous prouver qu'il n'existe en principe aucune puissance mystérieuse et imprévisible qui interfère dans le cours de la vie ; bref que nous pouvons *maîtriser* toute chose par la prévision. Mais cela revient à désenchanter le monde.¹ »

Le désenchantement du monde réunit donc les deux caractéristiques mentionnées précédemment : d'une part, l'idée qu'il n'existe pas de forces mystérieuses et imprévisibles dans la nature et, de l'autre, que cette prévisibilité fondamentale rend la nature maîtrisable. Cela signifie aussi que cette rationalisation enlève toute perspective de supposer des processus obscurs, qu'ils soient dus à une intervention magique ou divine. Dans un monde prévisible, il n'y a ni magie ni miracle. Cela signifie-t-il que l'homme d'aujourd'hui, compte tenu du processus de rationalisation et du triomphe des sciences, vit dans un monde désenchanté ?

Dans son texte, Weber n'a pas cherché à dresser un simple état des lieux ni à prendre parti pour ou contre cette rationalisation du monde. Au lieu de cela, comme le titre de la conférence le suggère, il s'est intéressé à la profession du scientifique. Le fait qu'il ne présente pas l'idée de la prévision totale du monde comme un fait indubitable ressort déjà de

sa formulation prudente : Weber veille ici sciemment à parler du « fait de savoir » ou de « croire ». Au lieu de décider si la conviction qui est à la base du désenchantement du monde est une croyance ou un savoir, Weber pose la question du sens de ce processus de désenchantement.

« Le « progrès » comme tel a-t-il un sens discernable dépassant la technique, de telle sorte que se mettre à son service constituerait une vocation ayant un sens ? Il est indispensable de soulever cette question [...] : quelle est la *vocation de la science* dans l'ensemble de la vie humaine et quelle est sa valeur ?² »

Certes, l'idée d'une prévision générale de la nature a intégré la vision du monde de l'homme d'aujourd'hui, mais selon Weber, seul le scientifique se voit confronté aux conséquences existentielles de ce désenchantement. En se référant aux explications de Léon Tolstoï sur l'homme de culture, Weber esquisse cette conséquence de la manière suivante :

« [I]l ne peut jamais saisir qu'une infime partie de tout ce que la vie de l'esprit produit sans cesse de nouveau, il ne peut saisir que du provisoire et jamais du définitif. C'est pourquoi la mort est à ses yeux un événement qui n'a pas de sens. Et parce que la mort n'a pas de sens, la vie du civilisé comme telle n'en a pas non plus, puisque du fait de sa « progressivité » dénuée de signification elle fait également de la vie un événement sans signification.³ »

La question du sens du progrès inhérent à ce processus de rationalisation, qui dépasse la pure technique, relève donc d'une urgence existentielle : au temps où l'on supposait l'action de Dieu dans le cours de la nature ou que le chercheur espérait se rapprocher, grâce aux sciences, des idées éternelles de la vérité, de la beauté et du bien, l'homme pouvait encore orienter son

action vers ces besoins et finalités supérieurs. Il y avait pour l'homme une motivation à se tourner vers la science. Mais qu'en est-il aujourd'hui du scientifique ou de l'homme de culture ? Y a-t-il une autre raison que celle de perpétuer un progrès de manière aléatoire ? Et si ce n'est pas le cas, ne faudrait-il pas élever le réenchantement du monde au rang d'impératif existentiel ?

Weber attire à juste titre l'attention sur le fait que certains domaines sont apparemment exclus de ce désenchantement du monde, car les sciences ne donnent pas de réponse quant à leur finalité.

« Toutes les sciences de la nature nous donnent une réponse à la question : que devons-nous faire *si* nous voulons être *techniquement* maîtres de la vie ? Quant aux questions : cela a-t-il au fond et en fin de compte un sens ? devons-nous et voulons-nous être techniquement maîtres de la vie ? elles les laissent en suspens ou bien les présupposent en fonction de leur but.⁴ »

Il y a donc quelque chose sur quoi les sciences ne peuvent pas compter. La psychologie et la neurologie peuvent peut-être fournir ici des explications mathématiques formalisées. Mais il resterait toujours un résidu non prévisible. Le calcul n'interviendrait qu'après que l'homme ait eu la motivation, c'est-à-dire qu'il ait vu un sens à faire ce calcul. On pourrait donc se demander, à juste titre, si l'homme lui-même n'est pas le dernier phénomène naturel imprévisible. Cette hypothèse serait toutefois aussi présomptueuse que celle selon laquelle tout dans le monde est calculable, sans pour autant en avoir fourni la preuve.

En effet, tant qu'aucune preuve n'a été apportée et que la nature n'a pas été calculée de manière complète et irréfutable, celle-ci peut nous prouver que nous avons tort. Mais l'hypothèse elle-même – qu'elle

soit démontrable ou non – est une fiction utile, peut-être même nécessaire, à toute science. Une idée non prouvée, peut-être indémontrable, mais qui sert de repère à tout scientifique. Et comme les sciences ne peuvent en fin de compte que se prononcer sur ce qui est, et non sur ce qui *devrait* être, les questions morales n'en sont pas affectées. Toute action, et donc la recherche scientifique, est précédée par ce devoir-être et, avec lui, par une dimension morale. Or, selon Weber, cette dimension morale fait réapparaître les anciens dieux. Seul, l'homme n'a plus la prétendue certitude d'une finalité supérieure, mais doit lui-même choisir les dieux, sous forme de puissances impersonnelles, qu'il servira. Aussi cette dimension morale confronte-t-elle l'homme, cette fois en tant qu'acteur et non en tant que scientifique, à des hypothèses non prouvées, peut-être indémontrables, telles que la valeur de l'humanité, la notion de responsabilité dans l'action ou l'idée de liberté. Celles-ci peuvent être à leur tour des fictions utiles, voire nécessaires à l'action.

Qu'est-ce que cela signifie en termes de désenchantement du monde ? Les forces mystérieuses ont-elles fait leur entrée et la rationalisation du monde a-t-elle ainsi échoué ? Ou l'homme doit-il finalement renoncer à se considérer comme un sujet agissant ? Nous nous trouvons plutôt aujourd'hui devant des hypothèses toutes aussi nécessaires les unes que les autres, dont nous ne pouvons ni ne voulons en sacrifier aucune. Il se peut que ce choix ne soit pas nécessaire à partir du moment où l'on peut faire la distinction entre l'homme d'action et l'homme scientifique.

Cette distinction ne se limite pas au scientifique, mais s'applique également à d'autres domaines de la création humaine, comme l'art : l'artiste qui crée procède de la même manière que le scientifique qui sert sa cause. Selon Weber, « [s]eul l'être

qui se met purement et simplement *au service de sa cause* possède une « personnalité » dans le monde de la science. Et ce n'est pas seulement dans ce domaine qu'il en est ainsi. Je ne connais point de grand artiste qui ait jamais fait autre chose que de se mettre au service de la cause de l'art et d'elle seule.⁵ » L'artiste aussi sert ses dieux et l'art a ses propres fictions utiles, peut-être même nécessaires. Si l'artiste veut sérieusement poursuivre son art, il devra en servir la cause.

Il en va de même pour le scientifique : s'il veut servir sa cause et être objectif, il doit partir de cette fiction utile qu'est la prévisibilité parfaite. C'est pourquoi, s'il veut pratiquer sérieusement la science, il doit en bannir tous les dieux personnels : en tant qu'être humain, il a sa motivation pour poursuivre les sciences, et c'est précisément pour cette raison qu'en tant que scientifique, il doit faire des recherches dans un monde désenchanté. Une ingérence des idéologies dans la science risque de lui faire perdre son objectivité. En revanche, si l'homme tente de vivre avec la même rigueur dans le monde désenchanté dans lequel le scientifique fait ses recherches, il risque de s'aliéner le monde dans lequel il vit. Il contribue à sa perte en tant que sujet d'action et de volonté.

Si l'homme devait arriver à la conclusion que, précisément parce que le monde est globalement calculable, les sciences en ont déjà *théoriquement* fini avec le monde, il ne lui resterait plus qu'à faire l'inventaire de ce monde achevé. Cet homme serait moins un scientifique qu'un réviseur dont la position serait marquée par un dogmatisme fondamental. Or, si l'homme a sa propre raison d'être un scientifique et qu'il voit dans la science une finalité supérieure, il deviendra un chercheur passionné. « Par contre celui

qui met tout son cœur à l'ouvrage, et rien qu'à cela, s'élève à la hauteur et à la dignité de la cause qu'il veut servir.⁶ »

La question n'est donc pas de savoir si le monde est désenchanté, ni même s'il faut le réenchanter. Il s'agit plutôt de comprendre le moment à partir duquel il est crucial de s'engager dans un monde désenchanté et de partir des limites du processus de rationalisation. L'homme se trouve alors doublement confronté au monde et sa tâche consiste à décider à quel moment il s'approprie telle ou telle perspective. Ce n'est qu'ainsi que l'homme en tant que scientifique peut conserver son objectivité et le scientifique en tant qu'homme sa passion. Dès les débuts de la science, on savait cette passion nécessaire : tout commencement de la philosophie et de la science est le θαυμάζειν (thaumazein), c'est-à-dire que même un monde désenchanté est précédé par l'émerveillement.

Dr. Erik Eschmann,

Le Dr Erik Eschmann est philosophe à l'Université Johannes Gutenberg de Mayence. Ses recherches portent sur la philosophie moderne, la philosophie naturelle, l'épistémologie et le perspectivisme. Il est également l'actuel directeur général de la Société Schopenhauer.

1

Weber, Max, *Le Métier et la Vocation de Savant, Wissenschaft als Beruf*, 1919, traduction, Université du Québec à Montréal, PDF, non daté, p.62.

2

op.cit., p. 63/64.

3

op. cit., p. 63/64.

4

op. cit., p.69.

5

op. cit., p. 59.

6

op. cit., p. 60.

WISSEN- SCHAFTLICHER Fortschritt ALS ENTZAU- BERUNG DER WELT

Manchmal, während man mit knapp 30 km/s in elliptischer Bahn um einen durchschnittlich rund 150 Millionen Kilometer entfernten brennenden Gasball durch den sonst weitestgehend leeren Raum fällt, überkommt einen vielleicht das Gefühl einer *Entzauberung der Welt*. Ist mit dem Siegeszug der Wissenschaften, durch die Vermessung der Welt, der Zauber aus der Welt verschwunden? Und falls dem so sein sollte, was bedeutet das für diejenigen Menschen, die in einer solchen entzauberten Welt noch leben und zukünftig werden leben müssen? Gibt es womöglich sogar Anlass dazu, in die Forderungen nach einer *Wiederverzauberung der Welt* einzustimmen? Oder lebt es sich besser in einer Welt ohne Wunder, Götter und Zauber?

Man kann, nimmt man nur die entsprechende Perspektive ein, die geschichtliche Entwicklung seit Beginn der Neuzeit insgesamt als Geschichte des wissenschaftlichen und technischen Fortschritts beschreiben. Tatsächlich ist sogar die Vorstellung weitverbreitet, dass mit dem Mittelalter – worunter meist eine äußerst lange und sehr heterogene Zeitspanne verstanden wird – ein gänzlich neues Zeitalter ideen- und wissenschaftsgeschichtlicher Entwicklung begonnen hat, welches noch bis heute anhält. Man mag nun ganz zu Recht anmerken, dass das Bild eines rohen und wissenschaftlich unterentwickelten Mittelalters bestenfalls eine ungerechtfertigte und grobe Vereinfachung ist, oder dass die Wissenschaftsgeschichte seit

Beginn der Neuzeit ebenso heterogen und facettenreich ist wie in den Jahrhunderten davor.

Doch in der Regel wird dann die zunehmende Emanzipation der Wissenschaften vom Einfluss der Kirche als ein entscheidendes Kriterium für die gemeinte Entwicklung herangezogen. Wobei es in diesem Fall korrekter wäre, zunächst von der zunehmenden Emanzipation der Philosophie vom Einfluss der Kirche zu sprechen: Schließlich hatte noch Isaac Newton seine wissenschaftliche Forschung als eine *natur-philosophische* verstanden. Das Gesetz der Schwerkraft leitet er zumindest in seiner 1687 veröffentlichten *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* (Die mathematischen Grundlagen der Naturphilosophie) ab. Allerdings sei der Vollständigkeit wegen auch erwähnt, dass Newton selbst Gott weder aus seinem Weltbild noch aus seinen Werken verbannt hat. Es war nun aber möglich, zur Beantwortung der Frage: „Warum dreht sich die Erde um die Sonne?“, ein Gesetz heranzuziehen, statt sich auf Gottes Willen allein berufen zu müssen.

Bemerkenswert an Newtons Vorgehen – von einem wissenschaftsgeschichtlichen Standpunkt aus – ist, dass er weder rein begrifflich-logisch noch rein empirisch, d.h. rein erfahrungsbasiert, vorgeht. Statt lediglich empirische Beobachtungen anzustellen und wiederzugeben, nutzt er sie, um ein Naturgesetz nachzuweisen und mathematisch zu formulieren. Damit geht Newton darüber hinaus, die Naturphänomene lediglich zu beschreiben, er erhebt vielmehr einen Anspruch darauf, Gesetzmäßigkeiten der Natur mit *apodiktischer* – d.h. unumstößlicher – *Gültigkeit* zu formulieren. Das meint nichts anderes, als dass dieses Gesetz so gewiss ist, wie ein logischer Schluss oder eine mathematische Gleichung: Nicht umsonst nutzt Newton zur Formulierung des Gesetzes der Schwerkraft eine

mathematische Form.

Es ist daher kaum verwunderlich, dass Newtons Werk damit einen maßgeblichen Einfluss auf die Aufklärung hatte. Spätestens mit dem Aufkommen der Aufklärung erheben Philosophie und Wissenschaften nun endgültig den Anspruch, Wissen ganz ohne Rückbezug auf Glaubenssätze begründen zu können. Dies erstreckte sich auf das Selbstverständnis der entstehenden Einzelwissenschaften und führte zu weitreichenden Überlegungen innerhalb der philosophischen Disziplinen.

Zum einen hat dies die Forderung nach geschlossenen Systemen zur Folge, denen eine methodologische Einheitlichkeit und formale Struktur zukommt. Zum anderen führt es dazu, dass Empirie zu einem immer relevanteren Kriterium wird, naturwissenschaftliche Forschung zu betreiben. Methodische Experimente werden zu einem Grundbestandteil naturwissenschaftlicher Forschung, um unter kontrollierten Bedingungen formulierte Hypothesen zu überprüfen. Die Ergebnisse sind erstaunlich: Auf diese Weise lassen sich nicht allein logisch-schlüssige Systeme formulieren, darüber hinaus ist es möglich, experimentelle Ergebnisse zu reproduzieren. Mithilfe mathematischer Formulierungen lassen sich sogar Ergebnisse, d.h. letztlich Naturereignisse, entsprechend *berechnen*.

Damit einher ging auch die optimistische Überzeugung der Finalität der Wissenschaften, d.h. dass – wenn nicht praktisch, zumindest doch theoretisch – alles irgend beschrieben und erklärt werden kann. Ein prominentes Beispiel hierfür ist die Idee der sogenannten Weltformel. Dem zugrunde liegt der Gedanke, dass ausnahmslos alles rational erklärbar, mathematisch berechenbar und zumindest potenziell praktisch kontrollierbar ist. Kann man die Natur *berechnen* – so der Gedanke – kann man sie auch in letzter Konsequenz *beherrschen*.

In seinem 1919 veröffentlichten Vortrag *Wissenschaft als Beruf* bezeichnet Max Weber diese Position einer Intellektualisierung und Rationalisierung als „Entzauberung der Welt“. Damit meint Weber nicht die Vorstellung, dass der Mensch de facto ein Wissen davon haben muss, wie jedes Phänomen zu erklären ist, sondern bloß das Wissen um oder den Glauben an die *Erklärbarkeit* jedes Phänomens. „Die zunehmende Intellektualisierung und Rationalisierung bedeutet also *nicht* eine zunehmende allgemeine Kenntnis der Lebensbedingungen, unter denen man steht. Sondern sie bedeutet etwas anderes: das Wissen davon oder den Glauben daran: daß man, wenn man *nur wollte*, es jederzeit erfahren *könnte*, daß es also prinzipiell keine geheimnisvollen unberechenbaren Mächte gebe, die da hineinspielen, daß man vielmehr alle Dinge – im Prinzip – durch *Berechnen* beherrschen könne. Das aber bedeutet: die Entzauberung der Welt.“¹

Die Entzauberung der Welt vereint also die beiden zuvor genannten Merkmale: Zum einen die Vorstellung, dass es keine geheimnisvollen und unberechenbaren Mächte in der Natur gibt und zum anderen, dass durch diese grundsätzliche Berechenbarkeit die Natur auch beherrschbar ist. Das bedeutet auch, dass es aus Perspektive dieser Rationalisierung keinen Grund für die Annahme obskurer Prozesse gibt, sei es aus magischer oder göttlicher Intervention. In einer berechenbaren Welt gibt es weder Zauber noch Wunder. Heißt das nun, dass der heutige Mensch, in Anbetracht des Rationalisierungsprozesses und des Siegeszuges der Wissenschaften, in einer entzauberten Welt lebt?

In seinem Text ging es Weber weder um eine einfache Bestandsaufnahme noch darum, Partei zu ergreifen für oder wider jene Rationalisierung der Welt. Stattdessen ging es ihm – wie der Titel des Vortrages bereits vermuten lässt – um den Beruf des

Wissenschaftlers. Dass die Idee der vollständigen Berechenbarkeit der Welt von ihm nicht als unzweifelhafte Tatsache präsentiert wird, lässt sich bereits aus seiner vorsichtigen Formulierung entnehmen: Weber achtet hier bewusst darauf, von einem „Wissen davon“ oder „einem Glauben daran“ zu sprechen. Statt darüber zu entscheiden, ob jene Überzeugung, die der Entzauberung der Welt zugrunde liegt, ein Glaube sei oder ein Wissen, fragt Weber aber danach, ob dieser Entzauberungsprozess einen Sinn habe:

„Hat der ‚Fortschritt‘ als solcher einen erkennbaren, über das Technische hinausreichenden Sinn, so daß dadurch der Dienst an ihm ein sinnvoller Beruf würde? Die Frage muß aufgeworfen werden[...]: Welches ist der *Beruf* der *Wissenschaft* innerhalb des Gesamtlebens der Menschheit? und welches ihr Wert?“²

Zwar mag die Vorstellung einer generellen Berechenbarkeit der Natur in das Weltbild des heutigen Menschen eingegangen sein, aber lediglich der Wissenschaftler sieht sich nach Weber mit den existenziellen Konsequenzen dieser Entzauberung konfrontiert. Mit Bezug auf Leo Tolstoj's Ausführungen zum Kulturmenschen skizziert Weber diese Konsequenz wie folgt:

„[E]r erhascht von dem, was das Leben des Geistes stets neu gebiert, ja nur den winzigsten Teil, und immer nur etwas Vorläufiges, nichts Endgültiges, und deshalb ist der Tod für ihn eine sinnlose Begebenheit. Und weil der Tod sinnlos ist, ist es auch das Kulturleben als solches, welches ja eben durch seine sinnlose ‚Fortschrittlichkeit‘ den Tod zur Sinnlosigkeit stempelt.“³

Die Frage also, ob der Fortschritt des Rationalisierungsprozesses einen Sinn hat, der über das rein Technische hinausgeht, ist damit von existenzieller Dringlichkeit: Als hinter dem Gang der Natur noch das Wirken Gottes angenommen wurde oder der Forscher

die Hoffnung hatte, sich durch die Wissenschaften den ewigen Ideen des Wahren, Schönen und Guten zu nähern, konnte sich der Mensch in seinem Handeln an diesen höheren Zielen und Zwecken orientieren. Es gab für den Menschen eine Motivation, sich der Wissenschaft zuzuwenden. Doch wie steht es heute um den Wissenschaftler oder den Kulturmenschen? Gibt es noch einen anderen Grund, außer dem, einen ziellosen Fortschritt zu perpetuieren? Und falls nicht: Müsste dann nicht die Wiederverzauberung der Welt zu einem existenziellen Imperativ erhoben werden?

Weber macht zurecht darauf aufmerksam, dass scheinbar bestimmte Bereiche von dieser Entzauberung der Welt ausgenommen sind, denn die Wissenschaften geben keine Antwort darauf, worin ihr Zweck liegt: „Alle Naturwissenschaften geben uns Antwort auf die Frage: Was sollen wir tun, *wenn* wir das Leben *technisch* beherrschen wollen? *Ob* wir es aber technisch beherrschen sollen und wollen, und ob das letztlich eigentlich Sinn hat: – das lassen sie ganz dahingestellt oder setzen es für ihre Zwecke voraus.“⁴

Es gibt also etwas, womit die Wissenschaften nicht rechnen. Vielleicht können Psychologie oder Neurologie auch hier mathematisch-formalisierte Erklärungen liefern. Doch etwas an diesen Rechnungen würde nicht ganz aufgehen, es bliebe stets ein Rest: Die Rechnung käme immer erst, nachdem der Mensch die Motivation hatte, d.h. bereits einen Sinn darin sieht, diese Rechnung anzustellen. Man könnte sich also ganz zu Recht wundern, ob damit der Mensch selbst das letzte unberechenbare Naturphänomen ist. Doch diese Annahme wäre vermutlich ebenso vermessen wie diejenige, dass alles in der Welt berechenbar *ist*, ohne den Nachweis dafür erbracht zu haben.

Solange nämlich kein Beweis erbracht und die Natur noch nicht vollständig und unumstößlich berechnet wurde,

besteht immer die Möglichkeit dafür, dass sie uns eines Besseren belehrt. Die Annahme selbst aber – ob sie nun je nachweisbar sei oder nicht – ist eine nützliche, vielleicht sogar notwendige Fiktion aller Wissenschaft. Ein unbewiesener, vielleicht unbeweisbarer Gedanke, der allerdings jedem Wissenschaftler als Orientierung dient. Und da die Wissenschaften letztlich nur Aussagen darüber treffen können, was der Fall ist, nicht aber was sein *soll*, bleiben moralische Fragen davon unberührt. Allem Handeln und mithin dem wissenschaftlichen Forschen geht dieses Sollen und mit ihm eine moralische Dimension voraus. In dieser moralischen Dimension aber treten die alten Götter, so Weber, wieder zutage. Allein hat der Mensch nun nicht mehr die vermeintliche Gewissheit eines höheren Zwecks, sondern muss sich selbst die Götter, in Form unpersönlicher Mächte, wählen, denen er dient. Auch in dieser moralischen Dimension wird der Mensch, diesmal als Handelnder und nicht als Wissenschaftler, mit unbewiesenen, vielleicht unbeweisbaren Annahmen konfrontiert, wie den Wert der Menschheit, die Vorstellung der Verantwortlichkeit im Handeln oder die Idee der Freiheit. Dies mögen ihrerseits nützliche, vielleicht sogar notwendige Fiktionen für das Handeln sein.

Doch was heißt das nun in Bezug auf die Entzauberung der Welt? Haben die geheimnisvollen Mächte nun doch Einzug erhalten und ist damit die Rationalisierung der Welt gescheitert? Oder muss sich der Mensch nun schließlich davon verabschieden, sich selbst als handelndes Subjekt zu sehen? Vielmehr stehen wir heute zwischen gleich-notwendigen Annahmen, von denen man keine opfern kann oder will. Doch möglicherweise ist das auch nicht nötig, wenn man nur unterscheiden kann, wann man handelnder Mensch und wann forschender Wissenschaftler ist.

Dies ist nicht allein auf den Wissenschaftler beschränkt, sondern

gilt auch für andere Bereiche des menschlichen Schaffens, wie etwa für die Kunst: So wie der Wissenschaftler seiner Sache dient, so verfährt – nach Weber – auch der schaffende Künstler: „„Persönlichkeit‘ auf wissenschaftlichem Gebiet hat nur der, der *rein der Sache* dient. Und nicht nur auf wissenschaftlichem Gebiet ist es so. Wir kennen keinen großen Künstler, der je etwas anderes getan hätte, als seiner Sache und nur ihr zu dienen.“⁵ Auch der Künstler dient seinen Göttern und die Kunst hat ihre eigenen nützlichen, vielleicht sogar notwendigen Fiktionen. Will der Künstler ernsthaft Künstler sein, so wird er seiner Sache dienen müssen.

So auch der Wissenschaftler: Will er aber seiner Sache dienen und sachlich sein, so muss er von jener nützlichen Fiktion einer vollkommenen Berechenbarkeit ausgehen. Darum muss er auch, wenn er ernsthaft Wissenschaft betreiben möchte, alle persönlichen Götter aus ihr verbannen: Als Mensch hat er seine Motive, Wissenschaftler zu sein, und eben darum muss er als Wissenschaftler in einer entzauberten Welt forschen. Erhalten Ideologien Einzug in die Wissenschaft, so läuft sie Gefahr, ihre Sachlichkeit zu verlieren. Versucht der Mensch allerdings mit gleicher Rigorosität in jener entzauberten Welt zu leben, in der der Wissenschaftler forscht, so läuft er Gefahr, sich von seiner Lebenswelt zu entfremden. Er verliert sich selbst als handelndes und wollendes Subjekt.

Sollte der Mensch etwa zu dem Schluss gelangen, dass, gerade weil die Welt insgesamt berechenbar *ist*, die Wissenschaften bereits *theoretisch* mit der Welt fertig sind, so bliebe ihm nur noch die Inventur dieser abgeschlossenen Welt übrig. Dieser Mensch wäre weniger ein Wissenschaftler als vielmehr ein Revisor. Eine solche Position wäre geprägt von einem grundlegenden Dogmatismus. Hat ein Mensch aber seinen eigenen Grund, Wissenschaftler zu sein, und sieht in der Wissenschaft

einen höheren Zweck, so wird er auch leidenschaftlich forschen: „Denn nichts ist für den Menschen als Menschen etwas wert, was er nicht mit Leidenschaft tun kann.“⁶

Die Frage lautet also nicht, ob die Welt entzaubert ist und ob man die Welt gar wieder verzaubern sollte. Stattdessen stellt sich die Frage, wann es entscheidend ist, von einer entzauberten Welt auszugehen und wo man von den Grenzen des Rationalisierungsprozesses ausgehen sollte. Dann steht der Mensch der Welt doppelt gegenüber und seine Aufgabe ist es, zu entscheiden, wann er welche Perspektive für angemessen hält. Nur so kann der Mensch als Wissenschaftler seine Sachlichkeit und der Wissenschaftler als Mensch seine Leidenschaft bewahren. Dass aber diese Leidenschaft der Wissenschaft notwendig ist, wusste man schon in ihren Anfängen: Denn bekanntlich ist aller Anfang von Philosophie und Wissenschaft das θαυμάζειν (thaumazein), d.h. auch einer entzauberten Welt geht das *Wundern* voraus.

Dr.Erik Eschmann,

Philosoph an der Johannes Gutenberg Universität in Mainz mit Forschungsschwerpunkt die Philosophie der Neuzeit, Naturphilosophie, Erkenntnistheorie und Perspektivismus. Dr. Eschmann ist zudem amtierender Geschäftsführer der Schopenhauer- Gesellschaft.

1	Weber, Max: Wissenschaft als Beruf / Politik als Beruf. Jubiläumsausgabe. Herausgegeben von Wolfgang J. Mommsen und Wolfgang Schluchter in Zusammenarbeit mit Birgitt Morgenbrod. Tübingen, 2020. S. 86 f.
2	Ebd., S. 88.
3	Ebd.
4	Ebd., S. 94.
5	Ebd., S. 84.
6	Ebd., S. 81

AURÉLIE D'INCAU

DOHEEM

Marie-Anne Lorgé

« Faire communauté », c'est un acte de résistance, un mode de récupération de sens, tel est l'engagement artistique d'Aurélié d'Incau, une fondue de rituels, de toutes ces formes de célébration du cycle de vie collective et du cycle naturel que notre société individualiste et amnésique tente de dissoudre et pourtant essentielles à une tentative de « réenchantement du monde ».

Avec Aurélié, l'art est social, dans la mesure où il met en œuvre une participation et interaction avec des publics, et c'est un art de « réenchantement » dans la mesure où il implique ou suscite l'empathie, cette communion physique et spirituelle avec l'Autre qui tant fait défaut mais qui, par la manifeste joie qui l'infuse, est une source d'émerveillement contagieux. Or, l'émerveillement, c'est une mamelle de la beauté, cela qui transfigure le monde en un espace vivant.

Et tout l'art d'Aurélié, c'est de mettre en place des pratiques, en l'occurrence performatives et installatoires, susceptibles de connecter, de faire lien, avec comme levier privilégié, le jeu, grand stimulateur d'empathie, de simulacres aussi, masques inclus, ceux-là, vivaces dans les traditions, souvent fabriqués à base de matériaux simples, qui dissimulent pour mieux révéler.

Partant de là, Aurélié d'Incau nous raconte une histoire. Celle qu'elle propose à Lorentzweiler explore le « Chez soi » (*Doheem*), une notion dont le manque fait écho à l'actualité migratoire et à la précarité, mais qui, *a contrario*, résonne comme un espace qui unit, sans *a priori*. Au « Chez soi » répond un autre axiome, le foyer, lequel désigne à la fois le logis, le noyau, la sécurité et la chaleur symbolisée par la cheminée. Toujours est-il qu'il y a un dehors – un toit – et un dedans – eux, nous –, et ces deux réalités résultent d'une construction collective. Chacun y projette son imaginaire, ses désirs.

Avant d'en arriver là, conformément au processus participatif qui lui est cher, l'artiste fait appel aux habitants de Lorentzweiler. Leur demandant, via un formulaire distribué dans les boîtes aux lettres, ou en privilégiant le dialogue lors de contacts directs dans la rue, lors d'événements ou encore dans les écoles,

»Gemeinschaft zu stiften« ist ein Akt des Widerstands, eine Methode, sich Sinn zurückzuholen – und darin liegt das künstlerische Engagement von Aurélié d'Incau: einen Schmelztiegel aus Ritualen zu schaffen, aus allen Formen von Festen im Zyklus des gemeinschaftlichen Lebens und der Natur, die unsere individualisierte, an Gedächtnisschwund leidende Gesellschaft abzuschaffen versucht – dabei sind sie unverzichtbar, wenn man darauf aus ist, die Welt »neu zu verzaubern«.

Bei Aurélié ist Kunst gesellschaftlich in dem Sinn, dass sie zu Partizipation und Interaktion mit dem Publikum anstößt; und sie ist »Wiederverzauberung«, indem sie Empathie voraussetzt oder weckt, also körperliche und spirituelle Gemeinschaft mit dem Anderen: ein seltenes Gut, das aber durch die offensichtliche Freude, die es bereitet, zum ansteckenden Quell des Staunens wird. Staunen aber ist eine der Nährquellen der Schönheit und verwandelt die Welt in einen Raum des Lebens.

Auréliés Kunst besteht nun darin, durch Performance und Installation Handlungen zu initiieren, die zusammenführen, verbinden können; ihr wichtigster Hebel dafür ist das Spiel, das so viel Empathie hervorbringt, aber auch so viel Schein und Trug; Masken zum Beispiel mit ihrer lebendigen Tradition: sie werden häufig aus ganz einfachen Materialien erschaffen und verbergen, um desto besser offenzulegen.

Aus dieser Ausgangslage heraus erzählt uns Aurélié d'Incau eine Geschichte. In der, die sie in Lorentzweiler vorlegt, geht es um die »Heimat« (*Doheem*), ein Begriff, bei dem die aktuelle Migrationssituation anklingt und die Prekarität, der aber andererseits einen Raum zum Klingen bringt, der vorbehaltlos allen gemein ist. Der »Heimat« antwortet ein anderes Grundprinzip, das »Zuhause«, das Obdach, Lebensmittelpunkt, Sicherheit und Wärme meint, ein Begriffsbündel, für das symbolhaft das Herdfeuer (frz. *foyer*) steht. Allerdings gibt es dabei ein Draußen – ein Dach – und ein Drinnen – eine Abgrenzung zwischen »sie« und »wir« –, und diese beiden Wirklichkeiten fußen auf einem kollektiven Konstrukt, in das jeder seine Vorstellungen und seine Wünsche projiziert.

de réaliser un dessin de leur chez soi, de ce que chacun.e entend par chez soi et comment il/elle le voit. La créativité est ainsi activée.

Tous les dessins collectés sont ensuite fusionnés par un générateur d'images IA, et la représentation qui en résulte est alors transposée en trois dimensions, en un modèle architectural hybride, si possible habité par la magie ou le surréalisme, ce qui n'empêche pas les archétypes, dont le standard «quatre façades» – la maison-type des lotissements résidentiels – et la voiture, deux sources de controverse écologique et d'aliénation mais symboles tenaces de prestige social, d'autonomie et de liberté.

Le modèle final va grosso modo correspondre à la taille d'un van, en tout cas à un module installé sur un châssis – en l'occurrence hérité du projet *Capsule* (2024) de Nora Wagner – et équipé de roues, mais en rien enraciné, sans non plus être nomade. En fait, cet ersatz de maison sera déplacé en trois ou quatre endroits de la commune, par analogie au vagabond qui se perd, se cherche et s'installe là où trouver des amis. Le provisoire prévaut, tout comme la récupération fonde le processus de réalisation. En clair, la «maison» sera fabriquée à partir de matériaux récupérés et biodégradables, le tout aggloméré grâce à un mélange de farine et monté sur du grillage à poules. Un «fait main» garanti coloré.

Au bout du jeu, et du recyclage, la «maison» reviendra à ceux qui l'ont conçue, les habitants de Lorentzweiler. A eux d'animer ce «bien» devenu commun, sinon de l'abandonner ou d'en faire l'objet d'un nouveau rituel, créateur de liens et de liesse, à l'exemple du traditionnel Buergbrennen, ces bûchers géants dressés pour chasser l'hiver, un immense feu de joie populaire et une façon métaphorique de mettre «le feu au foyer».

Doch bevor wir so weit sind, wendet sich die Künstlerin in einem von ihr gerne genutzten partizipativen Prozess an die Einwohner von Lorentzweiler: Über einen Flyer, der an alle Haushalte verteilt wird, oder über den direkten Dialog bei Begegnungen auf der Straße, bei Veranstaltungen oder in den Schulen werden sie aufgefordert, ihr eigenes Zuhause zu malen: das, was jede:r unter dem eigenen Zuhause versteht und wie er oder sie es sieht. Das stimuliert zur Kreativität.

Alle diese Zeichnungen werden dann von einem KI-Bildgenerator miteinander verschmolzen, und das daraus entstandene Bild wird anschließend dreidimensional in ein hybrides architektonisches Modell überführt, in dem nach Möglichkeit Zauber oder Surrealismus wohnen, auch wenn es Archetypen nicht ausschließt, etwa den Standard »vier Fassaden« – das typische Einfamilienhaus in einer Siedlung – oder das Auto. Beide Elemente sind höchst umstritten, wenn über Ökologie und Verfremdung debattiert wird, halten sich aber hartnäckig als Symbole für gesellschaftlichen Status, Autonomie und Freiheit.

Das endgültige Modell wird etwa so groß sein wie ein Auto und jedenfalls ein Modul auf einem Fahrgestell – ein Erbe von Nora Wagners Projekt *Capsule* (2024); mit Rädern also, das heißt keinesfalls verwurzelt, aber wirklich nomadenhaft auch nicht. Dieser »Hausersatz« wird nacheinander an drei oder vier Stellen in der Gemeinde aufgestellt: eine Analogie zum Vagabunden, der sich verirrt, sich sucht und sich niederlässt, wo er Freunde findet. Es handelt sich vor allem um ein Provisorium, und Grundlage für den Schaffensprozess ist die Wiederverwertung. Das »Haus« wird nämlich aus gebrauchten, biologisch abbaubaren Materialien bestehen, die mit Mehlkleister verklebt und auf Kaninchendraht montiert werden. Handgemachtes mit Bunt-Garantie.

Am Ende des Spiels – und des Recyclings – wird das »Haus« seinen Designern zurückerstattet: den Einwohnern von Lorentzweiler. Sie sollen dann dieses zum »Gemeingut« gewordene Objekt mit Leben füllen, falls sie es nicht verfallen lassen oder es zum Gegenstand eines neuen Rituals machen, das Verbindung und Freude schafft wie das traditionelle Buergbrennen: Auch da werden ja riesige Scheiterhaufen errichtet, um den Winter zu vertreiben, ein großes populäres Freudenfeuer und eine Metapher dafür, »sein Haus in Brand zu setzen«.





Année : 2025

Technique : Sculpture interactive

Matériel : Bois, métaux divers, papier,
tissus, plexi, farine, colle

Dimension : 350cm x 185cm x 215cm

Lieu : Lorentzweiler, Luxembourg



TRANSPORT EXCEPTION









SERGE ECKER

EN ROUTE POUR LA BELLE ETOILE

Marie-Anne Lorgé

L'art de Serge Ecker, c'est un aller-retour entre matérialité et dématérialisation, entre la technologie et un au-delà du voile numérique, à savoir, le palpable, cette dimension sensible, physique, souvent sculpturale ou installatoire, qui induit des savoir-faire et qui est un lieu de narration, de récits cachés où prévalent des préoccupations sociétales et écologiques.

A Lorentzweiler, le récit de Serge Ecker affronte notre mode de vie axé sur la consommation, cette religion de l'achat censée combler nos frustrations et autres besoins créés de toutes pièces, un leurre de réenchantement assorti d'un rituel compulsif qui consiste à prendre la route vers un centre commercial dans une sorte d'esprit de dévotion, comme en pèlerinage, sachant que la destination, «La Belle Etoile» du titre, premier grand supermarché du Luxembourg, est une dénomination ambivalente, qui brouille le symbole de l'étoile, faisant se confondre pseudo quête métaphysique et obsessionnelle quête matérielle.

Pour mener à bien sa critique de la glorification du consumérisme, totalement absurde dans un monde sacrifié sur l'autel des crises et des urgences, ce que Serge Ecker privilégie dans sa boîte à outils créatifs, c'est le mode ludique. Concrètement, tout part d'un objet, du détournement de cet objet, et tout procède d'un processus de transformation du banal en objet d'art – cet art, florilège unique de pratiques et de regards, qui, par le surgissement d'un signifiant nouveau, a un pouvoir transfigurant, édifiant, comme toute réenchanteur.

Die Kunst von Serge Ecker ist ein Hin und Her zwischen Materialität und Entmaterialisierung, zwischen Technik und dem, was jenseits des digitalen Schleiers liegt, dem Greifbaren nämlich, dem Spürbaren, Körperlichen; häufig in Form der Skulptur oder Installation verweist es auf althergebrachtes Können und dient als Ort der Erzählung, der verborgenen Geschichten, in denen vor allem gesellschaftliche und ökologische Fragen behandelt werden.

In Lorentzweiler nimmt sich Serge Ecker unsere gänzlich am Konsum ausgerichtete Lebensweise vor: die Religion des Kaufens, die unseren Frust lindern und andere künstlich geweckte Bedürfnisse befriedigen soll, eine Illusion der Wiederverzauberung, gepaart mit dem impulshaften Ritual, sich in gleichsam frommer Ergebenheit auf den Weg zum Einkaufszentrum zu machen wie auf eine Pilgerreise. Man beachte dabei die Ambivalenz im Namen des ältesten Shoppingcenters in Luxemburg, »La Belle Etoile«, denn er trübt das Symbol des Sterns und lässt die metaphysische Pseudo-Sinnsuche mit dem triebhaften Streben nach dem Materiellen verschwimmen.

In seiner Kritik an der Glorifizierung des Konsums, dieser Absurdität in einer Welt, die auf dem Altar der Krisen und Notstände zum Opfer wird, stellt Serge Ecker beim Griff in seinen kreativen Werkzeugkasten besonders das Spiel in den Vordergrund. Konkret bildet den Ausgangspunkt ein Gegenstand, es folgt die Zweckentfremdung dieses Gegenstands, und der Transformationsprozess vom Banalen zum Kunstwerk – denn die Kunst als

Toujours est-il que le banal, ici, renvoie au jeu et au fait-main, en clair, à la maquette.

Le modélisme existe depuis la grande Antiquité. Et la fabrication de modèles réduits, éternels jouets ou virtuoses ouvrages de maquettistes chevronnés, n'en finit toujours pas de passionner. Sauf que l'objet en question n'est pas un train, ni un avion ni même tout autre véhicule, pour autant, c'est un objet familier omniprésent, en l'occurrence emblématique de notre fièvre acheteuse, soit, un chariot de supermarché, non pas d'échelle réduite mais grandeur nature, précisément déconstruit à la manière d'un modèle Airfix, exposé prêt à être assemblé.

Ainsi, en pastichant cette passion de la reproduction 3D d'objets, Serge Ecker pose un regard ironique sur le culte du Do It Yourself, amplifié sur les réseaux sociaux comme un antidote personnalisé à la marchandisation. Surtout, en s'appropriant le caddie, archétype de notre consommation de masse et marqueur culturel, en le transformant en une structure de 3 mètres de haut, c'est avant tout une sculpture que l'artiste réalise, et qu'il installe comme un monument au centre d'un rond-point, le carrefour à sens giratoire du bout de la localité, comme une balise sur la route de l'absurdité de la vie moderne, qui trompe la finitude par l'éphémère.

En route pour la Belle Etoile est donc un projet tangible, foncièrement sculptural, dont l'esthétique emprunte au modèle Airfix, mais impliquant un «savoir fer», un procédé d'assemblage soudeur - avec contour, cadres intermédiaires et embouts soudés, le tout boulonné sur un socle en béton. Ainsi décontextualisé, le caddie utilitaire promu œuvre d'art est une invitation à repenser nos rituels quotidiens, à réfléchir sur les contradictions de notre société.

Au final, pour critique qu'elle soit, *En route pour la Belle Etoile* est avant tout une joyeuse célébration de l'incontestable pouvoir de l'art de, sans crier gare, remettre en question nos comportements et nos errements.

einzigartiges Florilegium von Tun und Blick wird durch das Entstehen eines neuen Signifikanten zur Kraft der Verwandlung, der Erbauung, ja der Wiederverzauberung.

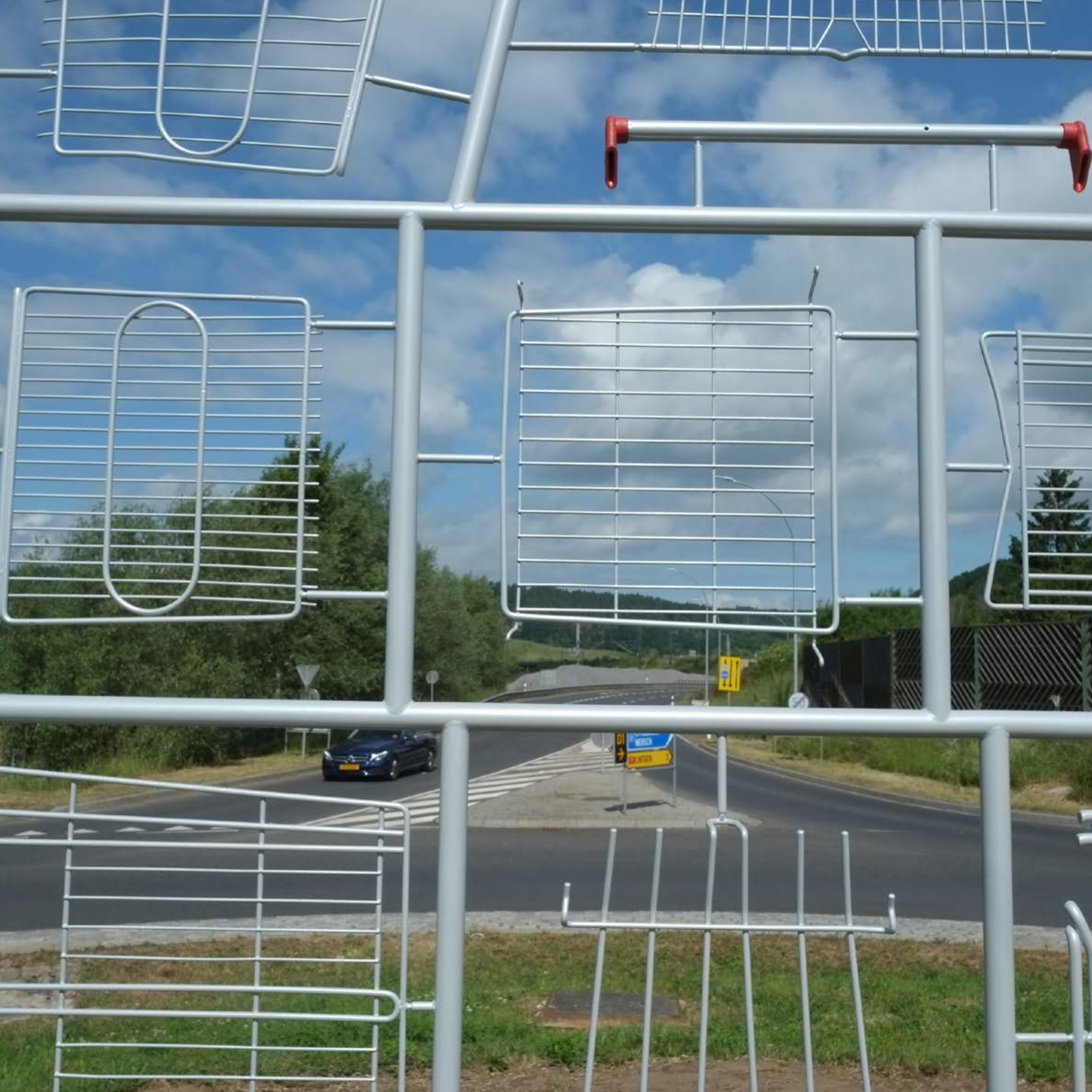
Hier also bezieht sich das Banale aufs Spiel und aufs Basteln – im Klartext, den Modellbau.

Bereits seit der Antike werden Modelle gebaut. Und die Herstellung verkleinerter Modelle, ewiges Spielzeug oder virtuoses Werk kunstfertiger Modellbauer, weckt gestern wie heute große Leidenschaften. Allerdings ist der Gegenstand hier keine Eisenbahn, kein Flugzeug und überhaupt kein Fahrzeug; und doch handelt es sich um einen vertrauten, allgegenwärtigen Gegenstand, der obendrein als Emblem unseres Kaufmanns gelten kann: nämlich einen Einkaufswagen, nicht einmal in verkleinertem Maßstab, sondern in Originalgröße, ordentlich zerlegt wie ein Airfix-Modellsatz und fertig zum Zusammenbau.

Mit seinem Pastiche dieses Hobbys, Gegenstände in 3D zu reproduzieren, legt Serge Ecker einen ironischen Blick auf unseren »Do It Yourself«-Kult, den die Sozialen Netzwerke noch verstärken als persönliches Gegenmittel zu der Tendenz, alles zur Ware zu machen. Mit dieser Aneignung des Einkaufswagens, Archetyp unseres Massenkonsums und kultureller Marker, und mit seiner Umwandlung in eine 3 Meter hohe Struktur erschafft der Künstler in erster Linie eine Skulptur; diese erhebt sich wie ein Denkmal in der Mitte eines Kreisverkehrs, der großen Kreuzung am Ortsende – ein Meilenstein auf dem Weg der Absurdität im modernen Leben, die mit dem Vergänglichen über die Endlichkeit hinwegtäuscht.

En route pour la Belle Etoile ist also ein Projekt zum Anfasen und durch und durch skulptural; seine Ästhetik ist an den Airfix-Modellbaukasten angelehnt, wobei hier auch solide Schlosserkünste gefragt sind: Rahmen, Zwischenstreben und verschweißte Aufsätze, das Ganze auf einem Betonsockel verschraubt. Mit dieser Dekontextualisierung ist der zum Kunstwerk avancierte Gebrauchsgegenstand Einkaufswagen eine Einladung, unsere alltäglichen Rituale zu hinterfragen und über die Widersprüche in unserer Gesellschaft nachzudenken.

Bei aller Kritik aber feiert *En route pour la Belle Etoile* in erster Linie die unbestrittene Macht der Kunst, ohne Vorwarnung unser Verhalten und unsere Irrtümer in Frage zu stellen.





Année : 2025

Technique : Installation, performance

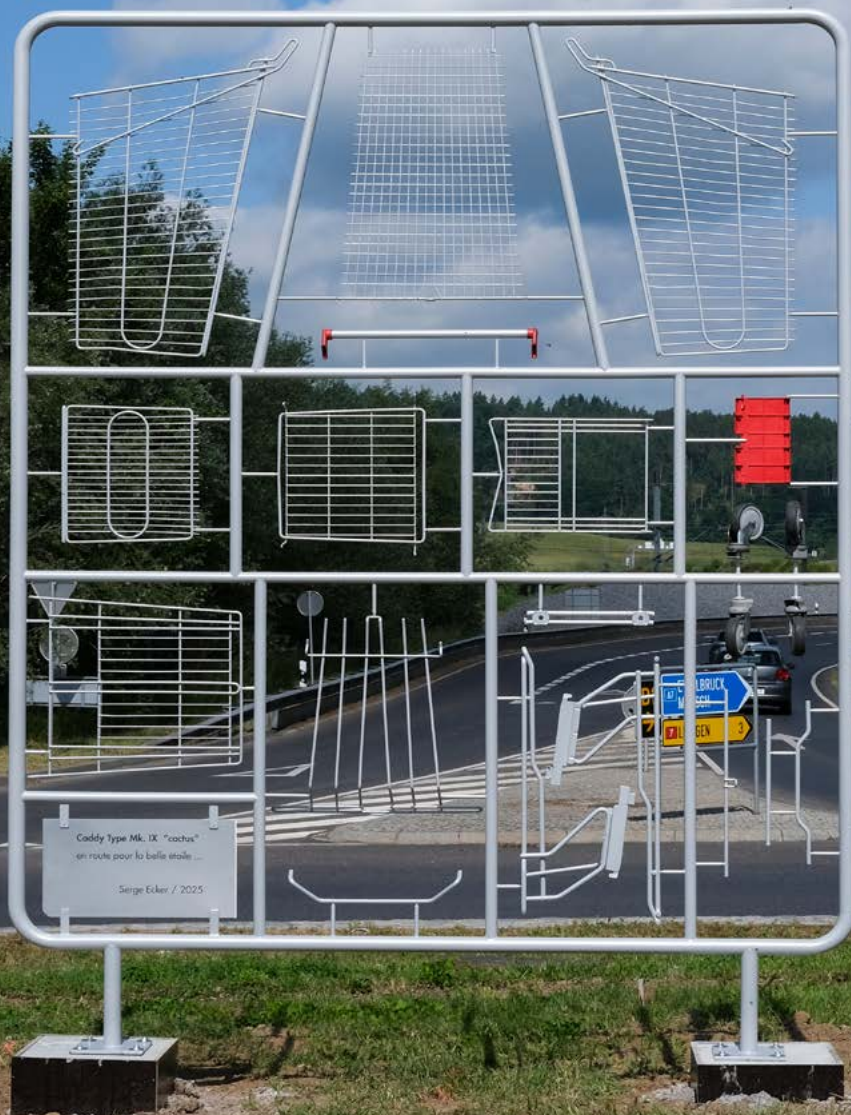
Matériel : Bac en plastique, socle en bois, peinture blanche, pierres, coussins, pompe

Dimension : Installation : base de pierres 450 cm de diamètre, socle 150 x 150 x 60 cm, bac 150 cm de diamètre, hauteur 60 cm

Lieu : Lorentzweiler, Luxembourg









FABIENNE MARGUE

“ECH SI WAT’S DU WEESS WAT ECH SINN”

Marie-Anne Lorgé

Image repoussoir, représentation misogyne héritée des procès et des bûchers des grandes chasses de la Renaissance, la sorcière peut pourtant servir pour les femmes d’aujourd’hui de figure d’une puissance positive et affranchie, c’est la thèse défendue par l’essayiste franco-suisse Mona Chollet dans un livre remarqué de 2018 (éditions Zones). Et Fabienne Margue enfourche le même balai.

C’est donc la figure de la sorcière qui nourrit la démarche artistique de Fabienne Margue dans le contexte des *Vérités dérangeantes* thématiques à Lorentzweiler. Très précisément, c’est la figure de la sorcière en ce qu’elle induit une reconnexion avec la nature – traditionnellement, elle incarne la clandestinité dans la forêt –, aussi en ce qu’elle est associée au soin – source de tous les maux et de tous les mauvais sorts, la sorcière a d’abord un pouvoir guérisseur magique. Or, la magie, au même titre que tous les rituels dont la société a besoin pour résoudre, espérer, comprendre, surtout en temps de crises, religion incluse, commerce aussi, à coups de pierres précieuses et autres potions miracles, la magie, donc, est un ressort de réenchantement, et l’art en est le catalyseur.

Alors, si Fabienne Margue vient surtout de la sculpture, elle est aussi danseuse, et la performance est son univers, en tout cas, le rapport au corps se révèle dans sa pratique et dans ses thèmes qui tous ont un lien avec la femme, avec le féminisme où, en l’occurrence, l’image de la sorcière est utilisée dans un narratif associé à l’énergie, donc un narratif autre que celui, stéréotypé, véhiculé dans une société patriarcale, de surcroît polluée par le religieux.

Il faut dire aussi que, passionnée depuis l’enfance par les récits nés dans les grimoires, sans doute aussi influencée par son père, médiéviste renommé, Fabienne a toujours inventé des histoires. Et donc, à Lorentzweiler, c’est à la croisée de ces chemins-là, que l’artiste féministe se pose la question de

*Die Hexe als abstoßende Vogelscheuche, als Verkörperung frauenfeindlicher Begriffe, ist ein Erbe der Prozesse und Verbrennungen bei den großen Hexenverfolgungen der Renaissance; und doch kann sie auch den Frauen von heute als Leitbild einer positiven Ermächtigung und Selbstbefreiung dienen. Diese These vertritt die franko-schweizerische Publizistin Mona Chollet in ihrem viel beachteten Buch *Sorcières* (Zones 2018, dt. *Hexen*, Nautilus 2020). Und Fabienne Margue bestiegt denselben Besen.*

Fabienne Margues künstlerischer Ansatz im Kontext der *Störenden Wahrheiten* in Lorentzweiler schöpft also aus der Gestalt der Hexe. Genau genommen ist es die Gestalt der Hexe in ihrer wiedergefundenen Verbundenheit mit der Natur – steht sie doch traditionell für das Untertauchen und den Rückzug in den Wald – sowie in ihrer Assoziation mit der Heilkunst – zwar ist die Hexe schuld an allen Übeln und jedem Fluch, aber sie verfügt eben auch über magische Heilkräfte. Magie aber, Zauberei ist nur eines der Rituale, auf die die Gesellschaft gerade in Krisenzeiten zurückgreift, um zu Lösungen zu finden, zur Hoffnung, zur Erkenntnis (weitere Rituale sind Religion und Kommerz, Heilsteine oder Zaubersprüche): Magie ist also eine Triebfeder, um sich neu verzaubern zu lassen, und als Katalysator dafür dient die Kunst.

Fabienne Margue kommt zwar in erster Linie von der Plastik, aber sie ist auch Tänzerin, und die Performance ist ihre Welt. Jedenfalls zeigt sich der Bezug aufs Körperliche in ihrer Arbeit und in ihren Themen, die immer einen Bezug zur Frau haben, zum Feminismus; der aber verknüpft das Bild der Hexe mit Energie – ein ganz anderes Narrativ als das Stereotyp, das in der patriarchalischen und obendrein vom Religiösen durchtränkten Gesellschaft tradiert wird.

Seit Kindertagen begeistert sich Fabienne zudem für Grimoires, diese Zauberbücher voller magischem Wissen, und viel-

savoir ce qu'est l'image de la sorcière pour elle et comment elle l'intègre dans son projet. D'autant que travailler avec l'espace, surtout travailler sur un thème dans l'espace public, lui convient parfaitement.

Et donc, concrètement, près de la mairie, entre panneaux et drapeaux, pend un tissu en feutre, long de 4 mètres, qui évoque le rouleau manuscrit typique des contes ou des hérauts du Moyen Âge, un feutre blanc comme du papier, où se livre une écriture brodée en noir : il s'agit d'un texte habité par toutes les malédictions, par toutes les réparations aussi, imputées hier comme aujourd'hui à ce que l'on nomme sorcière, à la fois victime et bouc émissaire ; c'est un texte écrit (à la première personne) par l'artiste qui aime jouer avec les mots, tout comme elle aime créer des images, autour de la dialectique du « déconstruire et reconstruire » qui caractérise son processus créatif.

Et justement, image il y a. A la faveur d'une vidéo. Que l'artiste installe en utilisant le matériel présent, sur place, à savoir, l'écran d'affichage des informations de la commune, emplacement officiel qui se trouve ainsi transformé en support artistique.

Dans cette vidéo, on voit l'artiste réciter son texte tout en montant une colline, appelée «Thoull» (Echternach), lieu réputé de rassemblement des sorcières avec *le diable pour faire la fête*. Quoi qu'il en soit, en haut de la colline, l'artiste récitante danse avec une autre femme, puis redescend en terminant son texte sous la pluie.

La vidéo, projetée en boucle, est donc le film de cette performance, réalisée selon une dramaturgie qui emprunte à l'esthétique médiévale : l'artiste est ainsi costumée, en robe blanche, un narratif qu'elle construit petit à petit en ajoutant un balai imaginaire, accessoire immémorial.

Au final, le costume sera exposé aux côtés du feutre. Et bien sûr, tout le processus a pour vocation de susciter des questions, de faire réfléchir : *je ne dis pas que je suis la sorcière, mais son image est présente dans les mots, reste à savoir ce qu'elle représente aujourd'hui et pour qui ?*

leicht liegt es auch am Einfluss ihres Vaters, einem namhaften Mediävisten, dass sie sich schon immer gerne Geschichten ausgedacht hat. In Lorentzweiler steht die feministische Künstlerin also an der Kreuzung all dieser Wege und fragt, was das Bild der Hexe für sie bedeutet und wie es sich in ihr Projekt einfügt. Zumal die Arbeit mit dem Raum, die Arbeit zu einem Thema im öffentlichen Raum ihr geradezu vollkommen liegt.

Konkret hängt also nahe dem Rathaus zwischen Schildern und Fahnen eine 5 Meter lange Filzbahn, die anspielt an die Schriftrollen, auf denen in Handschrift die Märchen und Heldensagen des Mittelalters verzeichnet waren. Weißer Filz, wie Papier, über das sich ein schwarz verschlungener, gestickter Schriftzug zieht: ein Text, in dem alle Verfluchungen wohnen und alle Bußen, die gestern wie heute der sogenannten Hexe auferlegt werden, denn sie ist zugleich Opfer und Sündenbock; ein Text der Künstlerin (in der Ich-Form). Sie liebt das Spiel mit den Worten, und genauso gerne schafft sie Bilder rund um die Dialektik des »Dekonstruierens und Rekonstruierens«, die ihren Schaffensprozess charakterisiert.

Und ja, auch das Bild ist da, in Form eines Videos. Die Künstlerin installiert es mit Rückgriff auf das vor Ort vorhandene Material, nämlich den Bildschirm der kommunalen Anzeigetafel, ein amtliches Medium also, das hier zum künstlerischen Darstellungsmittel wird.

In diesem Video sieht man, wie die Künstlerin ihren Text rezipiert, während sie den »Thoull« besteigt, einen Hügel in Echternach, auf dem sich angeblich einst die Hexen mit dem Teufel zum Feiern trafen. Jedenfalls tanzt die rezipierende Künstlerin oben auf dem Hügel mit einer zweiten Frau, bevor sie absteigt und im Regen ihren Text zu Ende bringt.

Das 10minütige Video, das im Loop abgespielt wird, ist also der Film dieser Performance, deren Dramaturgie einer mittelalterlichen Ästhetik folgt: Als Kostüm trägt die Künstlerin ein weißes Kleid, und nach und nach konstruiert sie ein Narrativ, zu dem auch das uralte Attribut des Besens hinzutritt.

Am Ende werden Kostüm und Besen neben der Filzbahn ausgestellt. Und natürlich soll dieser ganze Prozess Fragen wecken, zum Nachdenken anregen: *Ich sage nicht, dass ich die Hexe bin, aber ihr Bild steckt in den Worten – nur wofür steht sie eigentlich heute, und für wen?*

wëlls

méiglecht méiglecht

iglecht maachen



Am Mienem
Duerch d'Stad
Drénner, driwuer
An dengem déifsten Ennersten
Gesäts du mech

Ech si wat 's du weess wat ech gemaach hunn
Ech si vergaang
Verdrhwae verbannt verbrannt

Ech si wat 's du
Ech si wat 's du
Ech si wat 's du
Ech si wat 's du
Ech si wat 's du

Ech liewen an denger Erzielung

Du gleeßs

Ech sinn erëm do

Ech si verbonnen

Ech si Wuerzel

Année : 2025

Technique : installation, performance vidéo

Matériel : feutre, fil à coudre / robe, feutre, fil à broder / vidéo

Dimension : feutre: 4 x 0,70 m / robe: 1,24 m de longueur / vidéo: 6,53 min

Lieu : installation: Lorentzweiler, Luxembourg

vidéo : Thoull Echternach, Luxembourg

Ech sinn eleng
 Ech si iodel
 Ech sinn ellen
 Ech si sensibel
 Ech këmmere mech
 Ech haunn d'äi Kund ob d'Well hruet
 Ech weess wäi ech well
 Ech si krank
 Ech si verreckt
 Ech sinn hysteresch
 Ech maachen dech gesond
 Ech maachen dech krank
 Bin wann 's du mech upecks da göff wech

Ech stinn an denger Schoff
 Ech si Schoff
 Um Deud vun denger Kou
 Denger kranker Duschter
 Dem schlechte Wieder
 Dem Siau
 Tange Scholden
 Am heiße Kaffeisprais
 Der Peschl
 Der Dröchent
 Dem fiach an denger Box
 Denger heißer Telefonsrachtung
 Ech hunn de Schlüssel deens du verluere huues
 Ech sinn eng einfach Lösung

Ech si waal 's du weess waal ech gemacht hunn
 Ech si vergaang
 Verdrilwe verbrannt verbrannt
 Gschäler, muer, a grad sinn ech amgaang
 Du waars och do
 Ech hunn doch din ze gesinn
 Ech sinn deim hoesch, däl Mann - (flüster)
 dän Fra, dän hoesch Ballschent

... zum falschen Moment ob nur falscher Moment
... man Dänisch spricht
... Spannen an den Knäuel
... falschen Augen

...sinn deng ganze gesinn
deng Fra, deng Nopesch, däi Mann, deng Schwöster
Et brennt
An wann's de no mer sichs wäerts de mech ...

Ech sinn nü do

Ech war zum falsche Moment ob'r falscher Platz
Ich kennen hei all Weeër

Ech hu mam Däiwe! gedantz

Ech hu Spannen an däi Kuch gemacht

Ech sinn däi lëschten Auswee

Ech hunn Angscht

Ech si wakresch
Ech sinn opgestan
Ech sinn dän Alldram
Ech sinn onerkklärlech
Ech faszinéieren, gouf manipuléiert
Ech sinn erëm do

Ech sinn eleng
Ech si weis
Ech sinn ellen
Ech si sensibel
Ech këmmere mech
Ech hunn dän Kand ob d'Welt bruecht
Ech weess wat ech well
Ech si krank
Ech si verréckt
Ech sinn hysteresch
Ech maachen dech gesond
Ech maachen dech krank
An wann's du mech upécks da geit ue

Ech weess
Ech si Revanche
Ech sinn eng Versuchung
Ech si Verbonnenheet, verbo
Ech sinn am Bklang
Ech si Wëssen

Ech gesi wat's du net ges
Ech weess wat's du net
Ech sinn driwwer, dri
doduerch maachen
kann ech dat Mä

Ech stinn an d
Ech si Schol
Um Doud n



MAX MERTENS

BROKEN ARM

Marie-Anne Lorgé

Un « bras cassé » est une expression qui colle au stéréotype du paresseux appuyé sur le manche de son outil de travail, la pelle, et sans doute qu'il y a une dose de cette ironie-là dans l'installation de Max Mertens, précisément intitulée *Broken Arm*, sachant toutefois que l'allusion la plus probable, c'est celle de la pelle à neige (oeuvre de 1915) de Marcel Duchamp, signifiant que, sans pelle pour déneiger, on risque de tomber et de se casser le bras. En même temps, si l'humour perfuse la création de Max Mertens, ce qui la caractérise davantage, c'est un raccord à l'enfance et à la poésie.

En fait, le plasticien Max Mertens qui s'inscrit dans une démarche d'appropriation de tout objet usuel – le fameux ready-made initié par le même Marcel Duchamp –, est un conteur et un réenchanteur.

Un conteur dans la mesure où en détournant les objets (cfr le marteau dans *Sollbruchstelle* en 2020), l'artiste leur prête des identités nouvelles, toutes porteuses d'un sens autre, donc, d'histoires autres, qui se lisent au travers d'une structure ou sculpture. Et un réenchanteur dans la mesure où pour l'artiste, la philosophie est un remède au « désenchantement du monde ». En l'occurrence, l'œuvre proposée à Lorenzweiler joue avec l'idée du simulacre, concept exploré par Derrida. Ce dont il s'agit, c'est de l'apparence, de ce qui remplace la réalité par sa représentation, par l'image, or l'art est un faiseur d'images.

Et quelle est l'image que questionne *Broken Arm*, sculpture narrative ? Celle de la nature. Même dans l'exemple de la « réserve naturelle », censée être un sanctuaire, la naturalité, cela qui renvoie au caractère sauvage, n'est qu'un leurre, l'espace restant géré par l'Homme, qui formate, et ce faisant, le purge de l'aura mystique propre à ce qui est authentique, originel. Partout, le simulacre de la nature a déjà remplacé la vraie nature.

Alors, dans *Broken Arm*, il y a une branche massive, simulacre de nature, qui livre un bras de fer avec la technologie,

Der französische Ausdruck »bras cassé« (gebrochener Arm) benennt das Stereotyp des Faulenzers, der sich auf den Stiel seines Werkzeugs, etwa seiner Schaufel stützt, und wahrscheinlich spielt Max Mertens mit seiner Installation *Broken Arm* ein Stück weit mit eben dieser Ironie; noch präsenter aber ist Marcel Duchamps Schneeschaukel (*In Advance of the Broken Arm*, 1915), die darauf hindeutet, dass man ohne Schneeschaukel Gefahr läuft, zu stürzen und sich den Arm zu brechen. Und wenn in Max Mertens' Kreation auch einiger Humor steckt: charakteristischer ist dennoch der Bezug, den sie zur Kindheit und zur Poesie herstellt.

Eigentlich nämlich ist der Plastiker Max Mertens mit seinem Ansatz, sich alle möglichen Gebrauchsgegenstände anzueignen – das berühmte *ready-made*, das besagter Marcel Duchamp einst initiierte –, ein Geschichtenerzähler und ein Wiederverzauberer.

Geschichtenerzähler, weil der Künstler den Gegenständen, die er zweckentfremdet (etwa den Hammer in *Sollbruchstelle*, 2020), eine neue Identität gibt, die stets einen anderen Sinn vermittelt, sodass sich aus einer Struktur oder einer Skulptur andere Geschichten herauslesen lassen. Und Wiederverzauberer ist Max Mertens, weil die Philosophie für den Künstler ein Heilmittel gegen die »Entzauberung der Welt« ist. Das in Lorenzweiler vorgestellte Werk spielt mit dem Begriff *Simulacrum*, wie ihn Derrida untersucht hat. Es handelt sich hier um den äußeren Schein, um das Ersetzen der Wirklichkeit durch ihre Darstellung, durch das Bild – und die Kunst schafft nun einmal Bilder.

Welches Bild aber hinterfragt die narrative Skulptur *Broken Arm*? Das Bild der Natur. Sogar in einem »Naturreservat«, das ein Refugium sein sollte, ist das Natürliche, das auf die Wildnis verweist, nur Illusion, denn auch dieser Raum wird vom Menschen gestaltet, der ihn formatiert und ihm damit die mystische Aura austreibt, die allem Authentischen, Ursprünglichen anhaftet. Das Trugbild der Natur hat die wahre Natur längst überall ersetzt.

symbolisée par la pelle. Une tension funambule afin – magie ou mirage de l'art – d'éprouver l'équilibre entre l'organique et l'intervention humaine.

Concrètement, *Broken Arm* est une pièce de bois de cinq mètres de long, avec, à une extrémité, une bûche suspendue, et à l'autre, plusieurs pelles aussi suspendues, moyennant des sangles. En clair, c'est une bascule, une structure minimaliste – un axiome dans la démarche de Max – mais requérant de savants calculs, lois physiques obligent. Et donc, une bascule conçue comme une sculpture, aérienne, graphique, qui bouge, de haut en bas et de biais, sous l'effet du vent ou de l'action du public.

Interagissant avec le public, tout comme avec les intempéries, la sculpture va évoluer, peut-être s'endommager, voire se détruire. Son contexte va changer. Un processus qui prend appui sur un précepte de Jean Tinguely inspiré de ses sculptures mobiles et cinétiques, à savoir: la réinvention par la destruction, ou l'idée de *décomposer ce qui existe, pour élargir le présent et le ré-imaginer*.

En tout cas, dans sa pratique, Max Mertens s'emploie souvent à donner du mouvement aux objets, à la faveur de vibreur, de moteur électrique, aussi de ventilateur, comme dans *Air Gap* (2012), où, propulsés par l'air brassé, de gros ballons divaguent en un sublime ballet multicolore.

Toujours est-il que *Broken Arm*, sculpture cinétique, fait immanquablement allusion aux jeux de bascule des jardins publics, réveillant du même coup un souvenir d'enfance. Et l'enfance, pour Max Mertens, c'est un point cardinal, à l'exemple des 450 balançoires bigarrées de son installation *Swings* (2016), une oeuvre d'art ludique tendue dans les airs, au-dessus de la piétonne rue Philippe II, proposant aux quidams *une nouvelle expérience de l'espace* tout en interpellant leur imaginaire.

Au final, *Broken Arm* convoque tout le florilège des outils créatifs «mertensiens», sans jamais sacrifier l'esthétique, même dans le processus de l'usure. Et nous invite à réfléchir sur notre aliénation à la nature.

In *Broken Arm* sehen wir also einen massiven Ast als Trugbild der Natur, der sich ein Tauziehen mit der Technik liefert, die durch die Schaufel symbolisiert wird. Eine seiltänzerische Spannung, um – dank des Zaubers oder der Illusionen der Kunst – das Gleichgewicht zwischen dem Organischen und dem menschlichen Eingriff zu empfinden.

Konkret besteht *Broken Arm* aus einem fünf Meter langen Kantholz, an dessen einem Ende mit Spanngurten ein Holzseil und am anderen mehrere Schaufeln befestigt sind. Im Grunde genommen ist es eine Wippe oder Waage, eine minimalistische Struktur – grundlegend für Max' künstlerischen Ansatz –, die aber genaue Berechnungen erfordert, um den physikalischen Gesetzen zu genügen. Eine Wippe also als Skulptur, die luftig daherkommt und grafisch, die in Bewegung ist, aufwärts und abwärts und schräg, wie der Wind oder der Eingriff des Publikums es will.

In der Interaktion mit dem Publikum und mit dem Wetter wird die Skulptur sich weiterentwickeln, vielleicht beschädigt oder gar zerstört werden. Ihr Kontext wird sich verändern. Dieser Prozess stützt sich auf einen Grundsatz von Jean Tinguely und seine mobilen, kinetischen Skulpturen: *Neuerfindung durch Zerstörung oder der Gedanke, das Existierende zu zerlegen, um die Gegenwart zu erweitern und neu zu erdenken*.

In seiner Praxis legt Max Mertens es jedenfalls häufig darauf an, Gegenstände in Bewegung zu setzen, mithilfe von Schwingungserzeugern, Elektromotoren oder auch einem Ventilator wie in *Air Gap* (2012), wo große Ballons, getrieben vom Luftzug, ein großartiges buntes Ballett aufführen.

Gleichzeitig ist die kinetische Skulptur *Broken Arm* zwangsläufig auch eine Anspielung auf die Wippen auf dem Kinderspielplatz und weckt damit zugleich eine Kindheitserinnerung. Die Kindheit aber ist für Max Mertens ein fester Bezugspunkt; wie bei den 450 bunten Schaukeln seiner Installation *Swings* (2016), ein spielerisches Kunstwerk hoch in der Luft über der Fußgängerstraße in der Luxemburger Rue Philippe II, das den Passanten eine neue Raumerfahrung anbot und gleichzeitig ihre Phantasie in Gang setzte.

Und schließlich ruft *Broken Arm* das gesamte Spektrum von Mertens' kreativem Instrumentarium auf, ohne je die Ästhetik zu opfern – das gilt selbst für den Abnutzungsprozess. Nicht zuletzt werden wir aufgefordert, unsere Entfremdung von der Natur zu reflektieren.





Année : 2025

Technique : Sculpture

Matériel : poutres en bois, éléments métalliques, sangles, branche d'arbre taillée, pelles usagées

Dimension : diamètre 600 cm, hauteur 250 cm

Lieu : Lorentzweiler, Luxembourg









SALI MULLER

LA VILLA CARBON DIOXIDE

Marie-Anne Lorgé

Dans sa pratique, Sali Muller nous invite à « nous regarder dans le miroir », ce qui, aux antipodes du narcissisme ou d'une question de domination/ surveillance (dixit le « miroir de sorcière »), signifie « être en accord avec soi-même », en ce sens, le miroir implique un questionnement sur notre identité et, par extension, sur notre *perception de notre place dans le monde*, changeant par nature.

En fait, le miroir, avec sa puissance de fascination et de séduction, c'est une expérience universelle qui se prête à des manipulations paradoxales, liées au reflet, donc à l'illusion, à la surface des choses en même temps qu'à une translucidité, une sorte d'accès (au) spirituel, à la vérité par exemple, comme dans *Blanche-Neige* – les contes recourent souvent aux miroirs – ou comme porte vers un autre monde «au-dessus ou au-delà du miroir».

Le miroir est donc une alliance étrange entre un matériau et des symboles ou métaphores, entre une surface et de l'immatériel, avec, comme agent catalyseur, irradiant ou projeté ou diffracté, la lumière.

Nous y voilà. Sali travaille donc avec *tout ce qui miroite et réfléchit*. Aux sens propre et figuré, tangible et métaphysique. Et le miroir de Sali, bien autre chose qu'un *simple spectacle visuel*, est une affaire hautement sensible où incube la fragilité de notre existence.

Et dans l'histoire que l'artiste nous raconte au cœur des *Vérités dérangeantes* exposées à Lorenzweiler, la fragilité humaine est redevable de la fragilité environnementale, intensifiée à coups de déforestation, de processus industriels tributaires de combustibles fossiles générant des flux thermiques, donc, un réchauffement du climat planétaire qui affecte les écosystèmes, le niveau des mers, la calotte glaciaire et qui, par ricochet,

In ihrem Werk lädt Sali Muller uns ein, »in den Spiegel zu sehen« – das bedeutet, im Gegensatz zum Narzissmus oder einer Frage von Dominanz und Überwachung (vgl. den »Hexenspiegel«), »mit sich selbst in Einklang zu sein«. In diesem Sinn impliziert der Spiegel eine Infragestellung unserer Identität und im weiteren Sinne dessen, *wie wir unseren Platz in der Welt wahrnehmen* – denn die unterliegt von Natur aus ständigem Wandel.

Tatsächlich ist der Spiegel mit seiner Faszinations- und Verführungskraft eine universelle Erfahrung, die sich für paradoxe Manipulierungen eignet. Ausgangspunkt dafür ist das Widerspiegeln, das heißt die Illusion, die Oberfläche der Dinge und zugleich eine Durchsichtigkeit, eine Art spiritueller Zugang zum Übersinnlichen, zur Wahrheit etwa wie bei *Schneewittchen* (im Märchen sind Spiegel häufig), oder als Tor in eine andere Welt »über oder hinter dem Spiegel«.

Damit ist der Spiegel eine eigentümliche Verbindung zwischen dem Materiellen und Symbolen oder Metaphern, zwischen einer Oberfläche und dem Immateriellen; als Katalysator dient dabei strahlendes oder projiziertes oder gebrochenes Licht.

Da also wären wir. Sali arbeitet mit *allem, was schimmert und spiegelt*. Im Wortsinn und im übertragenen Sinn, greifbar und metaphysisch. Und Salis Spiegel ist nicht etwa ein *einfacher visueller Anblick*, sondern eine äußerst sensible Angelegenheit, in dem die Verletzlichkeit unserer Existenz liegt.

In der Geschichte, die die Künstlerin uns bei den in Lorenzweiler ausgestellten *Störenden Wahrheiten* erzählt, ist die Zerbrechlichkeit des Menschen schuld an der Zerbrechlichkeit der Umwelt, die sie verstärkt mit der Entwaldung, mit industriellen Prozessen, die auf fossile Energie angewiesen sind und

impacte tous les habitats du vivant, nous contraignant à les repenser. Et justement, c'est ce que nous propose Sali Muller.

Pour faire front au désenchantement généralisé, un mélange de désillusion induite par l'inertie des décideurs politiques et d'alarmisme inéluctable, ce que Sali imagine, ce n'est pas une résilience mais une survivance... dans un futur qui se situe au-delà de la catastrophe, dans une réalité post-apocalyptique, et possiblement sur une autre planète.

Dans sa vision artistique, selon un glissement sémantique, de « effet de serre » à « serre de jardin », la solution tient à un habitat comparable à un abri clos en verre, une structure translucide, vide d'humain et de faune & flore, mais comblée par une matière particulière, la cellophane, film transparent, fragile – vulnérable comme l'est le vivant – et perméable aux jeux du soleil. De l'interaction de la lumière – variant selon les heures du jour et les conditions météorologiques – avec la matière, les couches de cellophane froissées, naissent ainsi des effets iridescents, un immatériel de toute beauté, or la beauté, c'est un antidote au désenchantement.

Au final, essentiellement habitée par la lumière, l'oeuvre a une allure de minimaliste vaisseau cosmique, en même temps, la lumière, source d'énergie, c'est aussi la métaphore désignant la vie, sans elle, le monde ne serait que ténèbres et chaos. Autrement dit, avec sa façon de transfigurer un objet familier dévolu à la production/plantation, dans sa façon de le sublimer, de le sacraliser, *La Villa Carbon Dioxide* confirme l'équation entre l'art et la spiritualité. D'autant que, formellement, elle évoque une petite chapelle – idéalement juchée sur une colline –, qui plus est, de style orientalisant, et l'Orient, c'est un ailleurs... biblique et conteur.

Wärmeflüsse verursachen, also eine Erwärmung des Weltklimas, die sich auf die Ökosysteme auswirkt, den Meeresspiegel, das Polareis, was wiederum alle Lebensräume betrifft und uns zwingt, sie neu zu denken. Und genau das schlägt uns Sali Muller vor.

Um der allgemeinen Entzauberung zu trotzen, einer Mischung aus von der Trägheit der politischen Entscheider bedingter Desillusion und unvermeidlichem Alarmismus, erdenkt Sali etwas, was nicht Resilienz ist, sondern ein Überleben ... in einer Zukunft jenseits der Katastrophe, in einer post-apokalyptischen Wirklichkeit, womöglich auf einem anderen Planeten.

In ihrer künstlerischen Vision vollzieht sie eine semantische Verschiebung vom »Treibhauseffekt« zum »Gartentreibhaus«; die Lösung wäre damit ein Lebensraum wie ein geschlossenes Glashaus, eine durchsichtige Struktur ohne Mensch, ohne Fauna und Flora, sondern ausgefüllt mit einem ganz bestimmten Material, Zellophan nämlich, durchsichtiger Folie, die fragil ist – verletzlich wie die Lebewesen – und durchlässig für das Spiel der Sonne. Aus der Interaktion des Lichts – das je nach Tageszeit und Wetter wechselt – mit der Materie, den zerknüllten Zellophanschichten, ergeben sich so Prismen-Effekte, substanzlose, aber reine Schönheit: und Schönheit ist ein Gegenmittel gegen die Entzauberung.

Letztlich wirkt das Werk, das hauptsächlich vom Licht bewohnt ist, wie ein minimalistisches Raumschiff; gleichzeitig ist das Licht als Energiequelle auch Metapher für das Leben, denn ohne Licht wäre die Welt nur Dunkelheit und Chaos. In anderen Worten: Mit der Transfiguration eines Alltagsgegenstands aus der Welt der Nahrungsmittelproduktion, mit seiner Sublimierung und Sakralisierung bestätigt *La Villa Carbon Dioxide* die Gleichung zwischen Kunst und Spiritualität. Obendrein evokiert sie mit ihrer Form eine kleine Kapelle, idyllisch auf einem Hügel gelegen, und birgt in ihrem Stil noch eine orientalisierende Note – und als Anderswo ist der Orient ein Ort der Bibel und des Märchens.





Année : 2025

Technique : Villa Carbon Dioxide

Matériel : Greenhouse, Aluminium, Safety glass, Cellophane

Dimension : 257×202×231cm

Lieu : Lorentzweiler, Luxembourg









BIOGRAPHIES

L'artiste visuelle luxembourgeoise **Aurélie d'Incau** (*1990) est active à Luxembourg et à Lisbonne. Son travail se situe à l'intersection de l'art et du jeu et encourage l'engagement et la participation du public. D'Incau s'inspire de la pédagogie, de la psychologie et des neurosciences et utilise pour ses œuvres la performance, le design de costumes et de jeux, la narration et l'installation. Des projets très remarqués ont été Dobausseministär (2020, LU) en collaboration avec Antropical et l'administration luxembourgeoise de la nature ANF, Ech gesinn eppes wat's du net gesäis à la Triennale Jeune Creation 2021 (LU), le projet d'art social Planet Future - les 11 créatures dans le service de psychiatrie juvénile du CHNP en collaboration avec Tania Soubry et Julie Schroell (2023, LU) ainsi que son projet de recherche participative Ministry of Strange Affairs (LU, PT, DE 2022-x). Actuellement, elle explore des thèmes dans les systèmes de soins individuels et collectifs, comme dans le projet autoethnographique intergénérationnel intitulé Liewen, en collaboration avec sa mère.

Serge Ecker (*1982) est un artiste basé au Luxembourg. Son travail explore la production artisanale, les notions de mémoire et d'improvisation ainsi que la vanité liée aux nouvelles technologies. Ses œuvres ont fait l'objet d'expositions au Pavillon luxembourgeois d'architecture à la 15ème Biennale internationale d'architecture de Venise, au Centre des Arts Pluriels (Ettelbruck), au Kunstmuseum Liechtenstein, au Kunstraum (Vienne), au Technopolis (Athènes), à l'Abbaye de Neumünster (Luxembourg), au Centre d'Art Dominique Lang (Dudelange) et au Casino Luxembourg.

Fabienne Margue (*1997) est une artiste de performance transdisciplinaire qui vit entre Cologne et Luxembourg. Avec une approche exploratoire, elle développe des stratégies artistiques pour aborder les émotions personnelles et collectives, ainsi que les conflits intérieurs et extérieurs. Elle utilise la performance, la sculpture et les installations pour explorer les espaces publics et privés ainsi que le corps émotionnel et physique par rapport à ceux-ci. Elle a mis cela en pratique dans différents projets dans le cadre de ses études de master en art public et nouvelles stratégies artistiques à l'université Bauhaus de Weimar, mais aussi dans des expositions telles que le Leer_Zeit Begehungen Festival Chemnitz 2021. En partant du corps, elle se concentre sur les thèmes liés au care ; elle examine pourquoi les pratiques qui y sont liées sont marginalisées dans la société au lieu d'être valorisées. Sa pratique artistique s'étend également à son activité de collaboratrice artistique dans le cadre de la filière Art-Pédagogie-Thérapie à la Alanus Hochschule für Kunst und Gesellschaft et en tant que médiatrice artistique au Kunstmuseum de Bonn.

BIOGRAFIEN

Die luxemburgische visuelle Künstlerin **Aurélie d'Incau** (*1990) ist in Luxemburg und Lissabon aktiv. Ihre Arbeit situiert sich an der Schnittstelle von Kunst und Spiel und fördert Engagement und Teilnahme des Publikums. D'Incau findet Inspiration in Pädagogik, Psychologie und Neurowissenschaften und nutzt für ihre Werke Performance, Kostüm- und Spieledesign, Erzählung und Installation. Viel beachete Projekte waren Dobausseministär (2020, LU) in Zusammenarbeit mit Antropical und der Luxemburger Naturverwaltung ANF, Ech gesinn eppes wat's du net gesäis bei der Triennale Jeune Creation 2021 (LU), das soziale Kunstprojekt Planet Future – die 11 Kreaturen in der Jugendpsychiatrie des CHNP in Zusammenarbeit mit Tania Soubry und Julie Schroell (2023, LU) sowie ihr partizipatives Forschungsprojekt Ministry of Strange Affairs (LU, PT, DE 2022-x). Derzeit untersucht sie Themen in individuellen und kollektiven Care-Systemen, wie etwa bei dem intergenerationellen autoethnographischen Projekt unter dem Titel Liewen in Zusammenarbeit mit ihrer Mutter.

Serge Ecker (*1982) lebt als Künstler in Luxemburg. Seine Arbeit untersucht die künstlerische Produktion, die Begriffe von Gedächtnis und Improvisation sowie die Vanitas der neuen Technologien. Ausgestellt wurden seine Werke im Luxemburger Pavillon bei der 15. Internationalen Architektur-Biennale in Venedig, im Centre des Arts Pluriels (Ettelbrück), im Kunstmuseum Liechtenstein, im Kunstraum (Wien), im Technopolis (Athen), in der Abtei Neumünster (Luxemburg), im Centre d'Art Dominique Lang (Düdelingen) und im Casino Luxembourg.

Fabienne Margue (*1997) ist transdisziplinäre Performance-Künstlerin die zwischen Köln und Luxemburg lebt. Mit einem forschenden Ansatz entwickelt sie künstlerische Strategien zur Auseinandersetzung mit persönlichen und kollektiven Emotionen, sowie inneren und äußeren Konflikten. Sie nutzt Performance, Skulptur und Installationen, um sowohl öffentliche, als auch private Räume und den emotionalen und physischen Körper im Verhältnis dazu zu untersuchen. Dies hat sie in verschiedenen Projekten im Rahmen ihres Masterstudiums Public Art und New Artistic Strategies an der Bauhaus-Universität Weimar umgesetzt, aber auch darüber hinaus in Ausstellungen wie dem Leer_Zeit Begehungen Festival Chemnitz 2021. Ausgehend vom Körper, liegt ihr Fokus auf Themen rund um care; sie untersucht, warum damit verbundene Praktiken an den Rand der Gesellschaft gedrängt werden anstatt Wertschätzung zu erfahren. Dem widmete sie unter anderem ihre Einzelausstellung im Kulturhaus Niedaranven 2023. Ihre künstlerische Praxis erstreckt sich auch auf ihre Tätigkeit als künstlerische Mitarbeiterin im Studiengang Kunst-Pädagogik-Therapie an der Alanus Hochschule für Kunst und Gesellschaft und als Kunstvermittlerin im Kunstmuseum Bonn.

Max Mertens né en 1982 au Luxembourg, a suivi des études d'art et de pratique communicative à l'Université des arts appliqués de Vienne dans la classe d'Erwin Wurm. Depuis 2003, ses travaux sont régulièrement exposés en Autriche, en Allemagne et au Luxembourg. En 2007, il a été nommé pour le prix d'art Robert Schuman.

Dans son travail, Mertens remet en question la notion contemporaine de sculpture en créant des œuvres qui se transforment souvent au fil du temps ou qui agissent sur leur espace. En sortant des objets du quotidien de leur contexte d'origine et en les transformant, il crée de nouvelles identités et structures narratives. Mertens intègre des éléments participatifs qui impliquent activement le spectateur dans le processus créatif. Ses installations, à la croisée de l'art et de la technologie, favorisent l'interaction et créent des liens émotionnels.

Max Mertens vit et travaille à Luxembourg.

Sali Muller (*1981) a étudié et obtenu un master en arts visuels à l'Université Marc Bloch de Strasbourg. Elle a été sélectionnée pour participer à des expositions de groupe telles que la Regionale au Kunsthau Baselland à Bâle ainsi qu'à l'Ostrale Biennale à Dresde. Le travail de Sali est exposé dans des galeries en Allemagne, en Belgique, au Luxembourg, en Italie et aux États-Unis. Sa première exposition muséale a eu lieu à l'IKOB Museum of Contemporary Art à Eupen, en Belgique, suivie par le Kallmann Museum à Munich, le MAC Museo d'Arte Contemporanea de Lissone, en Italie, le Kunstmuseum Gelsenkirchen, le Times Art Museum à Beijing, en Chine, l'Art Quarter Budapest en Hongrie et le Centre d'art Les Eglises à Chelles, en France, le MiK Museum im Kulturspeicher à Würzburg et le Trapholt Museum au Danemark.

Max Mertens 1982 in Luxemburg geboren, absolvierte das Studium der Kunst und kommunikativen Praxis an der Universität für angewandte Kunst in Wien in der Klasse von Erwin Wurm. Seit 2003 werden seine Arbeiten regelmäßig in Österreich, Deutschland und Luxemburg ausgestellt. 2007 wurde er für den Robert Schuman Kunstpreis nominiert.

In seinen Arbeiten hinterfragt Mertens den zeitgenössischen Skulpturenbegriff, indem er Werke schafft, die sich oft im Laufe der Zeit verändern oder auf ihren Raum einwirken. Durch das Herauslösen von Alltagsgegenständen aus ihrem ursprünglichen Kontext und deren Transformation entstehen neue Identitäten und narrative Strukturen. Mertens integriert partizipative Elemente, die den Betrachter aktiv in den kreativen Prozess einbeziehen. Seine Installationen, an der Schnittstelle von Kunst und Technologie, fördern Interaktion und schaffen emotionale Verbindungen.

Max Mertens lebt und arbeitet in Luxemburg.

Sali Muller (*1981) studierte und absolvierte ihren Master in Visual Arts an der Straßburger Universität Marc Bloch. Sie wurde für die Teilnahme an Gruppenausstellungen wie die Regionale im Kunsthau Baselland in Basel sowie an der Ostrale Biennale in Dresden ausgewählt. Salis Arbeiten werden in Galerien in Deutschland, Belgien, Luxemburg, Italien und den USA gezeigt. Ihre erste Museumsausstellung hatte sie im IKOB Museum of Contemporary Art in Eupen, Belgien, gefolgt vom Kallmann-Museum in München, dem MAC Museo d'Arte Contemporanea die Lissone, Italien, dem Kunstmuseum Gelsenkirchen, dem Times Art Museum in Beijing, China, dem Art Quarter Budapest in Ungarn und dem Centre d'art Les Eglises in Chelles, Frankreich, dem MiK Museum im Kulturspeicher in Würzburg sowie dem Trapholt Museum in Dänemark.

COLOPHON

EXPOSITION AUSSTELLUNG

LE DESENCHANTEMENT DU MONDE
dans le cadre de l'exposition „Vérités troublantes“
DIE ENTZAUBERUNG DER WELT
im Rahmen der Ausstellung „Störende Wahrheiten“
14.06.2025 - 28.09.2025

Aurelie D'Incau
Serge Ecker
Fabienne Margue
Max Mertens
Sali Muller

COMMISSAIRE KURATOR
René Kockelkorn, Lorentzweiler

COORDINATEURS KOORDINATOREN
Paul Bach et la commission culturelle de Lorentzweiler
Paul Bach und die Kulturkommission Lorentzweiler

COORDINATION ADMINISTRATIVE VERWALTUNGSKOORDINIERUNG
Joe Turmes

COORDINATION TECHNIQUE TECHNISCHE KOORDINIERUNG
Jeff Bonn

ORGANISATEUR ORGANISATOR
L'Administration Communale de Lorentzweiler en collaboration
avec la commission culturelle / *Die Gemeindeverwaltung Lorentzweiler
in Zusammenarbeit mit der Kulturkommission*

sous le patronage du Ministère de la Culture
unter der Schirmherrschaft des Kulturministeriums

RESEAUX SOCIAUX SOZIALE MEDIEN
Myriam Binz, Alice Steyer-Fonck

SITE INTERNET / INTERNETSEITE
Jan McKenzie, Paulo Tomas

COMMUNICATION / KOMMUNIKATION
Joe Turmes

PUBLICATION PUBLIKATION

EDITEUR HERAUSGEBER
Administration Communale de Lorentzweiler en collaboration
avec la commission culturelle / *Gemeindeverwaltung Lorentzweiler
in Zusammenarbeit mit der Kulturkommission*

AUTEURS AUTOREN
Erik Eschmann, Marie Anne Lorgé, René Kockelkorn

PHOTOS FOTOS
Joseph Tomassini

VIDEO STILLS
Joshua Seckerdieck

RELECTURE LEKTORAT
Simone Wagener - Habaru, Paule Kremer, Marguy Kirsch-Hirtt, Paul Bach

TRADUCTION ÜBERSETZUNG
Elsbeth Ranke (F/D) texte Marie Anne Lorgé
Martine Peters (D/F) texte/ Text Erik Eschmann, René Kockelkorn
Paule Kremer, (D/ENGL) Texte, Text Erik Eschmann, biographies des artistes,
Künstlerbiographien,
Statements, préfaces/ *Vorworte* Eric Thill, collègue échevinal, Paul Bach

CONCEPTION GRAPHIQUE GRAFIKDESIGN
Paulo Tomas

IMPRESSION DRUCK
Imprimerie Ossa, Niederaanven, Luxembourg

REMERCIEMENTS DES ARTISTES DANKSAGUNG DER KÜNSTLER

Le collègue échevinal et le conseil communal

Schöffen-und Gemeinderat :

Marguy Kirsch-Hirtt, Paul Bach, Frazer Alexander, Arno Mersch, Billy Kremer, Diana Calvario, Léon Wietor, Lucien Weyerich, Carole Ney, Armand Kremer, Joëlle Schmit

La commission culturelle *Kulturkommission :*

Paul Bach, Fernand Boever, Fränk Bonn, Ken Brandenburger, Diana Calvario, Martine Eischen, Isabelle Junck, René Kockelkorn, Joël Rollinger, Joëlle Schmit, Jasmine Walisch

L'Administration communale de Lorentzweiler

der Gemeindeverwaltung Lorentzweiler:

Patty Antony, Myriam Binz, Jeff Bonn, Sara Cardoso, Frank Flener, Bob Frisch, Daniel Lopes, Sheryll Muller, Patrick Neuhengen, Christophe Schmit, Jerry Simon, Joe Turmes

Le Service technique *technischer Dienst:*

Gelson Alves Mendonca, Steve Batista, Remy Brasseur, Annette Breuskin-Feyerstein, Pit Buijs, Fahrudin Cikotic, Benedetta Comparetto, João F. Carvalho Pais, Luis Fernandes, Olema Fernandes, Daniel Garcia, Mario Goncalves, Martin Haber, Désirée Hartmann, Yannick Hoffmann, Max Kirfel, Claudine Kleis, Nadine Klepper, Gregor Kreten, Laurent Lemmer, Luc Mandres, Fernando Pereira Barbosa, Jean Petin, Chris Reisch, Annette Rind-Vaessen, Michael Rodrigues Leiros, Alex Staar

Remerciements particuliers *spezielle Danksagung*

Tania Conte (Printing OSSA), Daniela Del Fabbro, Cédric Ernoult, Erik Eschmann, Claire Faber, Erhard Giesen, Sven Hoscheit, Thérèse & Jean d'Incau, Thomas Kellendonk (Euroline S.à r.l.), Sonja Kmec, Paule Kremer, Hervé Laterza (Profil Inox), Marie Anne Lorgé, Maïté Margue, Mafalda Matos, Jan McKenzie, Sophia Niederkofler, Zoë Nowraty, Martine Peters, Elsbeth Ranke, Jeff Schaul, Laurent Schmitz (Printing OSSA), Joshua Seckerdieck (Video), Lihi Shmuel, Chan Sperle, Alice Steyer-Fonck, Galdric Subirana, Paulo Tomas, Lucie Treinen, Jill Wengler, Simone Wagener-Habaru, Nora Wagner, Rebecca Wolf (Rebeccas Creativ Studio, Broderie), Françoise Zimmer

Un grand merci à tous les habitants de la Commune de Lorentzweiler ayant participé au projet.

© L'Administration communale de Lorentzweiler / *Gemeindeverwaltung Lorentzweiler, les artistes et les auteurs/ Künstler und Autoren,*

Juni 2025 / September 2025

ISBN 978-99987-999-8-1



Avec le soutien financier
du ministère de la Culture du
Grand-Duché de Luxembourg



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