

Der Umgang mit Olaf Metzels „13.04.1981“ aus historischer und kuratorischer Perspektive. Symposium Bergkamen, Statement

„Ein Magazin für Kunst aus dem öffentlichen Raum“

Einleitung

Thema meines Vortrags ist die Auseinandersetzung mit der Rezeptionsgeschichte des Werks „13.04.81“ von Olaf Metzel, und zwar aus historischer und kuratorischer Perspektive. Zum einen war ich von 1985 - 1988 im Auftrag des Berliner Kultursenats und des Neuen Berliner Kunstvereins Kuratorin des Projekts „Skulpturenboulevard“ für die 750-Jahrfeier Berlins, zum anderen sind seit der Konzeption des Werks 1986 fast 25 Jahre vergangen, Grund genug, nach den Besonderheiten seiner Rezeptionsgeschichte zu fragen. Denn es handelt sich aus meiner - und nicht nur meiner - Perspektive, wie zahlreiche Veröffentlichungen belegen – durchaus um ein Werk, das mittlerweile Kunstgeschichte geschrieben hat. Und nicht zuletzt wurde mit der Installation „13.04.1981“ damals, am Berliner Kurfürstendamm, auch ein neues Kapitel der Wirkungsgeschichte von Kunst im öffentlichen Raum aufgeschlagen.

Die durchaus provokant anmutende Fragestellung der heutigen Tagung, ob funktionslose oder deplazierte Werke öffentlich aufgestellter Kunst in einer Art Endlager ihre „letzte Ruhestätte“ finden sollten, erinnert mich zunächst einmal an den Umgang mit den historisch überholten Lenin- und Stalin-Denkmalern nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion. Entsorgung oder Bewahrung? Derart unliebsame Zeugen der Geschichte wurden früher eingeschmolzen oder zerstört. Ihre Trümmer landeten auf dem Schuttbladeplatz der Geschichte. Und wie ist es mit der Kunstgeschichte? Hat Kunst im öffentlichen Raum inzwischen eine derart verkürzte Halbwertszeit, dass sie nach wenigen Jahren abgeräumt werden muss? Ist ihre Qualität, ihre Aussage so wenig nachhaltig? Wozu muss sie dann bewahrt werden? Für welches Publikum? Wird mit dieser Musealisierung nicht die Funktion der public art konterkariert? Nämlich Öffentlichkeiten jenseits des Kunstpublikums zu erreichen bzw. Öffentlichkeit überhaupt zu bewirken. Räumt das etablierte Werk im Stadtraum seinen Platz für temporäre Aktionen und Eventkultur? Offenbar tritt die fortlaufende kritische Rezeption und Selbstreflektion öffentlicher Kunst und ihrer Rahmenbedingungen in eine neue Phase. Insofern halte ich sowohl das Thema der Tagung als auch des von Herrn Kaestle intendierten Wettbewerbs zu einem „Magazin für Kunst aus dem öffentlichen Raum“ für höchst brisant.

Für die Installation von Olaf Metzel „13.04.1981“ hat sich das Problem der Endlagerung allerdings so nie ergeben, und so ist seine Geschichte eher singulär denn repräsentativ, denn das Werk wurde Ende 2001 nach seinem Abbau und einer Zwischenlagerung von immerhin 13 Jahren an anderem Standort wieder aufgestellt.

Wenn hier nach dem Umgang mit der Installation gefragt wird, dann sind dabei drei Phasen zu unterscheiden:

während der öffentlichen Ausstellung anlässlich des „Skulpturenboulevards“ am Berliner Kurfürstendamm von 1987 - 1988 (unter besonderer Berücksichtigung der Reaktionen des Publikums, der Auftraggeber, Presse und Fachöffentlichkeit)

während der Einlagerung von 1988 bis 2001,

nach seiner Wiederaufstellung an den Spreespeichern.

Bei meinem Vortrag beziehe ich mich auf meine ausführliche Analyse der Rezeptionsgeschichte von „13.04.1981“ in Olaf Metzels Veröffentlichung gleichen Titels, die Anfang 2005 (mit DVD) erschien und auf den historischen Katalog zum Skulpturenboulevard, herausgegeben vom Neuen Berliner Kunstverein 1987.

Aus heutiger Sicht

In einer neueren Veröffentlichung zur Kunst im Berliner Stadtraum (1) heißt es über Metzels Werk: „Die Plastik, 13.04.1981“ ist trotz ihrer prägnanten Aussage auch ein Beispiel jener Westberliner Subventionskunst, die sich im Rahmen der Ausstellung ‚Skulpturenboulevard‘ auf höchstem Niveau präsentieren konnte: Materialgewaltig und technisch aufwendig in der Herstellung, opponiert Metzels Werk gegen jene saturierte Konsenskultur, der es sich gleichwohl ökonomisch verdankt. Inzwischen aber wurde seine jahrelang eingelagerte Plastik an die Wert-Konzept Unternehmensgruppe verkauft und im restaurierten Zustand in deren Empfangshof neu aufgestellt - mit Durchblick auf die Spree“. Was hier kritisiert wird, ist symptomatisch für die Entwicklung der Kunst im öffentlichen Raum in den letzten zwei Jahrzehnten, wenn nicht für die Situation des öffentlichen Raum es an sich: fortschreitender Verlust von Öffentlichkeit durch zunehmende Privatisierung. Die „res publica“ schwindet (Richard Sennett), sie verwahrlost, denn die öffentlichen Kassen sind leer, und der Staat tut sich schwer als Auftraggeber der Künstler. Längst haben Großunternehmen ihre Chance erkannt, mit international bekannten Namen zu repräsentieren, und so kann man es auch Olaf Metzels nicht vorwerfen, nach jahrelanger Einlagerung und sprichwörtlichen Missachtung seines Werks „13.04.1981“ durch den einstigen Initiator, die Stadt Berlin, mittels Verkauf an Privat eine Einwilligung in jene „Konsenskultur“ zu vollziehen, die er dereinst bekämpfte. Schließlich war es damals der öffentliche Auftraggeber, der mit der Kunst am Renommierboulevard Berlins repräsentieren wollte und dazu neben traditionell etablierten Künstlern auch jemanden wie Olaf Metzels eingeladen hatte, von dem Überraschendes und Innovatives zu erwarten war, aber mit Sicherheit kein „Konsens“.

Was nicht zu erwarten war: Dass die Initialzündung für die Proteste gerade von Metzels ausging und die Rezeptionsgeschichte des Projekts Skulpturenboulevard prägen sollte als die, wie Bazon Brock es einmal bezeichnete, „Vielleicht größte öffentliche Diskussion um die Kunst der Moderne nach 1945“. Sie ließ eine erschreckend tiefe Kluft zwischen zeitgenössischer Kunst und Öffentlichkeit erfahrbar werden und ein bis dahin unbekanntes Potenzial an Ressentiments gegenüber Werken von Künstlern der Gegenwart zutage treten, das von gezielten Medienkampagnen über radikale Kunstfeindlichkeit bis zur offenen Aggression mit rechtskonservativen Zügen reichte und dem Image der sich selbst im Jubiläumsjahr als weltoffene, tolerante Kulturmetropole feiernden Stadt West-Berlin nicht entsprechen wollte.

Zwei Jahrzehnte später ist eine vergleichbare Aufgeregtheit um Kunst im öffentlichen Raum nicht mehr vorstellbar. Die Gründe sind vielschichtig, ihre Erörterung würde den hier gesetzten Rahmen sprengen.

Zur Entstehung und zum Umgang mit dem Werk während des Skulpturenboulevards

Was war damals geschehen? Warum die Aufregung? Einige Worte zum Kontext der Werkentstehung als Auftragsarbeit für den Berliner Skulpturenboulevard: Anlässlich des Berliner Stadtjubiläums 1987 beauftragte der Senator für Wissenschaft, Forschung und Kultur den Neuen Berliner Kunstverein (NBK) mit der Aufstellung von Großplastiken, Skulpturen und Installationen am Kurfürstendamm und Tauentzien. Eine Jury aus Vertretern der Fachöffentlichkeit wählte sieben Künstler aus, bestimmte Standorte und suchte nach einem Kurator für die Umsetzung, eine Rolle, die mir zwischen 1985 und 1987 zukam. Mit George Rickey, Edward Kienholz, Wolf Vostell, Rolf Szymanski, Josef Erben, Frank Dornseif und Olaf Metzels waren internationale Namen, stadtbekannte Größen und unbekannte Positionen eingeladen, eine publikumsverträgliche Mischung, wie man dachte. Für jedes Werk, also auch für Metzels, standen 170.000,- DM Realisierungskosten inklusive 50.000,- DM Künstlerhonorar zur Verfügung. Von den Auftraggebern als „Museum auf Zeit“ für das Jahr des Stadtjubiläums geplant, ließ sich das kostspielige Unternehmen jedoch weder organisationstechnisch wie eine Museumsausstellung umsetzen noch aus fachlicher und finanzieller Sicht in der Kunstöffentlichkeit und in der Bevölkerung vermitteln. Warum? Gerade diese „Kunstfehler“ zu Beginn waren letztendlich ausschlaggebend für den verständnislosen und aggressiven Umgang mit den Künstlern und ihren Werken in der Öffentlichkeit:

Den eingeladenen Künstlern war die Idee der temporären Ausstellung ihrer Auftragswerke schlecht schmackhaft zu machen, sie erkannten die Gunst der Stunde und wollten sich mit Großskulpturen an prominentem Standort verewigen.

Die Konzeption kostspieliger Großskulpturen ließ sich mit der Ausstellung auf Zeit nicht vereinbaren: Fundamentierungen, Statik, Schwertransporte, wochenlange Aufbauzeiten standen im Widerspruch dazu.

Aus der Sicht der Bevölkerung war die finanzielle und organisationstechnische Größenordnung des Projekts als befristete Kunstaktion nicht vertretbar, sie wurde als Verschwendung von Material und Ressourcen empfunden; die Standortwahl Kurfürstendamm als massive Provokation.

Im Fachdiskurs um Kunst im öffentlichen Raum hatte sich schon Mitte der 80er Jahre der „Wind gedreht“: Architekten und Stadtplaner hatten längst die zunehmende „Möblierung“ des öffentlichen Raumes durch Kunst an den Pranger gestellt und die radikale „Entrümpelung“ der Plätze, Parkanlagen und Straßen eingeklagt. Die Kunstsachverständigen legten nach: Wenn schon Kunst, dann keine „drop sculptures“, wie Jean Christophe Ammann kritisierte, sondern ortsspezifische, kontextbezogene Werke, wie sie 1987 auch bei der documenta und den Skulptur Projekten Münster vorgestellt wurden. Kritik und Konflikte waren also zunächst beim Skulpturenboulevard vorprogrammiert. Die „Kunstfehler“ der Initiatoren mussten im kuratorischen Prozess erkannt und, wenn möglich, korrigiert werden. Nur wie? Die Standortwahl wurde den Künstlern überlassen und die Möglichkeit eröffnet, orts- und kontextspezifische Werke zu schaffen, die dauerhafte Aufstellung der Skulpturen wurde angestrebt: Die Entwürfe für den Skulpturenboulevard wurden in den parallel ausgelobten städtebaulichen Wettbewerb für die Neugestaltung der Plätze am Kurfürstendamm eingebracht und von den Architekten akzeptiert, - zur Vermittlung der Entwürfe gegenüber Fachöffentlichkeit, Presse und Publikum wurden über ein Jahr Pilotausstellungen aller Künstler mit Diskussionsveranstaltungen in den Ausstellungsräumen des NBK veranstaltet.

Diese Kurskorrekturen kamen den Künstlern entgegen und wurden in den meisten Fällen aufgenommen. Olaf Metzel griff bei der Wahl des Standortes am Joachimstaler Platz historische, politische und architektonische Bezüge auf. Er legte die Arbeit so an, dass sie sowohl auf Dauer installiert als auch demontiert und umgesetzt werden konnte. In seiner Pilotausstellung im Kunstverein zeigte er die Ideengeschichte des Werks bis zum endgültigen Entwurf und machte damit seine Arbeit für alle, die es wissen wollten, transparent.

Probleme der Vermittlung zwischen Kunst und Öffentlichkeit

Dass der Protest des Publikums sich vor allem auf die Werke von Olaf Metzel und Wolf Vostell richtete, hing nicht allein mit dem vorgezogenen Datum ihrer Aufstellung Anfang März 1987 - zwei Monate vor Eröffnung des Skulpturenboulevards - zusammen. Sie unterschieden sich auch drastisch von den eher konventionellen Beiträgen der anderen Künstler, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann. Beide waren zunächst das einzige, was vom Gesamtprojekt sichtbar war. Während Metzels Installation in einer Nacht aufgestellt und montiert war, gewissermaßen als Überraschungscoup für verdutzte Berliner wirkte, brauchten Vostells „Beton-Cadillacs“ am Rathenauplatz mehrere Wochen für Fundamentierung, Verschalung und Betonguss. Das jeweilige Entstehungsstadium wurde bereits als fertige Kunst interpretiert. Die wahrnehmungsbedingten Missverständnisse häuften sich. Während Duchamps Alltagsobjekte als Readymades im Museum seit bald einem Jahrhundert wohl Akzeptanz gefunden haben, lösen sie in eben jenem Alltag, in den sie als Kunstwerke re-implantiert werden, Proteststürme aus - vermutlich nicht nur deshalb, weil sie als Kunst nicht erkannt und ohne Vermittlung nicht gewürdigt werden können, sondern vor allem, weil sie den Stadtraum als Kontext ihrer Präsentation nun ebenso kritisch thematisieren wie seinerzeit die frühen Readymades erstmals die heilige Aura von Kunstwerk und musealem Präsentationsort mit skandalösen Objekten in Frage stellten.

Im Kern der Frage nach dem Umgang mit Metzels Werk steht also das Problem der Kunstvermittlung gegenüber einem kunstunkundigen Publikum. Eine Kennerschaft ästhetischer und kunsthistorischer Hintergründe kann bei Passanten, die unvorbereitet mit Kunst konfrontiert werden, nicht vorausgesetzt werden. Die Proteste um den Skulpturenboulevard machten dies einmal mehr drastisch erfahrbar. Daran änderten auch die Studioausstellungen mit einjährigem Vorlauf von kuratorischer Öffentlichkeits- und Vermittlungsarbeit nichts. Als die Werke im Stadtraum standen, war es eben doch etwas ganz anderes. Das traditionelle Vertrauen in die Autonomie der Kunst, war jedenfalls durch die Vorgänge in Berlin bis auf weiteres erschüttert, auch wenn diese Einsicht nicht von allen Theoretikern nachfolgend geteilt wurde. Lehnte

Walter Grasskamp noch 1981 jegliche Vermittlungsgesten ab, um statt dessen - ich darf Sie hier zitieren – „selbstbestimmte Aneignungsformen“ zu fordern, so hatte sich im Zusammenhang mit den Publikumsreaktionen in Berlin 1987 seine Einschätzung nachhaltig geändert: „Die rein räumliche Veröffentlichung der zeitgenössischen Kunst sollte inhaltlich durch eine Ausstellungs- und Erziehungspolitik unterstützt werden“ (Grasskamp). Es ist nicht damit getan, wie Claudia Büttner in „Art Goes Public“ kritisch anmerkt, die Unterschiede von Kunst und Leben einfach dadurch endlich aufzuheben, indem die Kunstvermittler es fortan unterlassen, sie mit „Etiketten und Rahmen“ zu markieren. Die „Differenz der ästhetischen und der alltäglichen Sphäre“ (Büttner) durch unvermittelte Kunsteingriffe im öffentlichen Raum zu negieren, würde - je nach Werktypus - vermutlich noch größere Provokationen bewirken und damit die Kluft zwischen Publikum und zeitgenössischer Kunst vertiefen.

Mit dem Skulpturenboulevard bot sich für kurze Zeit eine einmalige Chance zur Kunstvermittlung im öffentlichen Raum und für eine wissenschaftliche Auswertung seiner Rezeption. Beides wurde von den politischen Auftraggebern und Veranstaltern nicht finanziert. So blieben auch die Protestschreiben im Archiv, bis sie der Neue Berliner Kunstverein 1989 in einer Dokumentationsausstellung erstmals ans Licht brachte. Das erhaltene Material besteht aus mehreren hundert Briefen (z. T. anonym) und Antwortschreiben von Bürgern und Institutionen, auf Fragebogen, die der Neue Berliner Kunstverein mit seinen Faltblättern in großer Auflage verteilt hatte, ferner aus Tonbandprotokollen von vor Ort mit Bürgern geführten Gesprächen, Flugblättern von Bürgerinitiativen und Interessengruppen, offenen Briefen an Veranstalter und Politiker, Fotos, Protest-Anzeigen und einer Pressedokumentation zwischen März 1987 (Aufbau) bis Ende 1988 (Abbau). Ein besonders bemerkenswerter Teil ist in der aktuellen Veröffentlichung von Metzel von 2005 erstmals abgedruckt.

Zum Umgang mit dem Werk seitens des Publikums

„Drahtaufen“, „Schrottkunst“ und „Müllhalde“ waren noch die vornehmsten Bezeichnungen derjenigen, die über Kunst und Nicht-Kunst zu Gericht saßen und in den Chor der „Abräumer“ einstimmten: „Ich jedenfalls scheue mich nicht“, schrieb ein aufgebrachter Berliner, „das Absperrgittergerüst, die Vostell'schen Autos, rostige Stangen und Farbklecksbilder, sowie die Butter-Ecke (von Joseph Beuys) als Nichtkunst zu bezeichnen, um nicht das Wort 'entartet' zu gebrauchen.“ Ihre konservativste, ja pseudo-militante Ausprägung fanden diese Stimmen in den Flugblättern des „Aktionskreises Kunst“ und in der „Bürgerinitiative Rathenauplatz“, in anonymen Briefen und telefonischen Drohungen gegenüber den Veranstaltern. Zu ihrem 750. Geburtstag konnte die Stadt Berlin wenig stolz darauf sein, nun auch über eine Bürgerinitiative gegen moderne Kunst zu verfügen. Über fast zwei Jahre forderte man mit Aktionen, Performances, Menschenketten, Flugblättern und Transparenten, verstecktem und mehr oder weniger offenem Vandalismus die Abräumung der Kunstwerke und wollte die Veranstalter zur Rechenschaft ziehen. Unterschriftensammlungen, Anzeigenkampagnen in Berliner Tageszeitungen und Fernseh-Rededuelle (SFB: Berliner Platz, Abendschau u. a.) zwischen Kultursenator, Veranstalter, Künstlern und Anwohnern unterstützten den „Kulturkampf“ der selbsternannten Kunstpäpste. Ihre ungewöhnliche Umtriebigkeit leistete einer rechtspopulistischen Stimmung Vorschub, die von den in der Parteienlandschaft erstmals auftauchenden Republikanern noch geschürt wurde. Ein „Aktionskreis Kunst“, anonyme Briefeschreiber und aufgebrachte Passanten sprachen im trüben Fahrwasser des „gesunden Volksempfindens“ ungeniert von „entarteter Kunst“ und „Kunst von Geisteskranken“. „Künstler - ab nach Auschwitz!“ „Ich jage den Absperrungs-Haufen an der Joachimstaler mit einer Bombe in die Luft, um zu zeigen, was ich von solcher Kunst halte;“ drohte ein anonymes Anrufer beim Kultursenat. „Künstler mit Mord und Bomben bedroht“ (Bild, 09.04.1987). Die Veranstalter „gehörten an den Skulpturen öffentlich aufgeknüpft“, heißt es in einem namentlich gekennzeichneten Brief einer Ärztin aus dem vornehmen Teil des alten Berliner Westens. „Der von Hitler angewandte Ausdruck ‚Entartete Kunst‘ ist wohl hier noch ein zu mildes Urteil! (...) Wir haben nichts dagegen, wenn ein Vollidiot wie z. B. ... der Herr Metzel ... sich selbst auf diesen Klamotten aufhängt!!! Mehr sind diese Leute aus Steuerzahlersicht nicht wert. (...) Die sogenannte Projektleiterin ... bekommt auch noch ihre Strafe für diese Schrottstraße! (...) Dieses wünschen sich mehr als 90 % aller echten Berliner! ...“ (aus einem Brief an die Kuratorin vom 14.05.1987). „Olaf Metzel wurde telefonisch beschimpft“, berichtete „Die Wahrheit“ am 01.04.1987 - also noch drei Wochen vor der offiziellen Eröffnung des Skulpturenboulevards – „er gehöre ‚in die Gaskammer‘“. Auf Aufstelltafeln, die über die Konzeption der Skulpturen informieren sollten, wurde von unbekannter Hand die Forderung geschrieben, die Skulpturen zu „Scheiterhaufen“ zu machen.

Aber es gab nicht nur Proteste. Parallel zu den Anti-Kunst-Kampagnen der konservativen und rechtsgerichteten Publikumsanteile wurde die Metzel-Installation zugleich von unterschiedlichsten Interessengruppen der

Gegenöffentlichkeit genutzt: für politische Demonstrationen, für den Aufruf zum Volkszählungsboykott, von kirchlichen, Jugend- und Behindertenorganisationen oder einfach von Passanten als Sitzgelegenheit für Shopper und Treffpunkt für Touristen, exzeptionelles Knipsermotiv und Klettergerüst mit „Aussichtsplattform“. Diese Gruppen benutzten die Installation, sie identifizierten sich mit ihr und nahmen sie an.

Zum Umgang mit dem Werk seitens der Fach- und Lokalpresse

Die Medien trugen einen erheblichen Anteil an der Eskalation, die anfangs nicht zu vermuten war. Denn „Berlin - Ort des Neuen“ als Leitthema für die 750 Jahrfeier Berlins, bot eigentlich eine günstige Voraussetzung für die Implementierung künstlerischer Innovationen. „Skulpturenboulevard beginnt“, schrieb gleich nach der Aufstellung des Metzel-Werks am 17.03.87 noch ganz unemotional der Berliner Tagesspiegel in einer Randnotiz, und die Springer-Presse interviewte nächtliche Kurfürstendamm-Spaziergänger, die nach der vermeintlichen Bedeutung der rot-weißen, monumental aufgetürmten Absperrgitter gefragt wurden und sie zunächst für Vorsichtsmaßnahmen zum Schutz des Berliner Kirchentages hielten. Aber „Keine Randalen – Provokation ist angesagt“ unkte schon am 19.03.1987 die Berliner Morgenpost und brachte Berliner zu Wort, die bereits von „Schrotthaufen“ sprachen und Werturteile abgaben: „Es sieht nicht gut aus, aber das soll es sicher auch nicht“ (Elke W. aus Hamburg). Ein Passant: „Ich denke, der Senat hat was gegen Krawalle. Warum gibt er dann Geld aus für so ein Denkmal?“ – „Die Kunst der Steuerzahler“ überschrieb die Berliner TAZ vom 01.04.1987 einen Artikel von Sabine Vogel, in dem der Bund der Steuerzahler zitiert wird: „Lasst Euch nicht länger foppen!“ Wortgeführt vom Bund der Steuerzahler entdecken die Anwohner verpönte Protestformen für sich: Flugblätter, Demonstration, Megaphon und Menschenkette.“

Die Platzierung der Metzel-Installation kam einem Überraschungscoup gleich, denn der Aufbau nahm nur wenige Stunden in Anspruch und führte gewissermaßen über Nacht zu einer totalen Verfremdung des Standortes an der zentralen Kreuzung Kurfürstendamm/Tauentzien. „13.04.1981“ war sofort im Ganzen wahrnehmbar und stellte vom ersten Moment an eine Herausforderung dar: „Überdimensionale Absperrgitter locken zum Klettern und Kritteln“, schrieb der Berliner Tagesspiegel am 19.03.1987 und gab den Ton für die bald darauf einsetzende „Kunst-oder-Schrott-Debatte“ vor: „Aus einem Wagen der Stadtreinigung hat der Fahrer herausgerufen, ob er die Skulptur gleich mitnehmen soll“ (ebd.). „Stehenlassen oder Abräumen“ fragte der SFB Anfang April 1987 seine Hörer per Telefonaktion und erntete 76 % Zuspruch für das „Aus“ des Experiments mit moderner Kunst im Stadtraum. Dergleichen Publikumsbefragungen erfreuten sich während der gesamten Laufzeit des Projekts großer Beliebtheit. Unter dem Titel „Kunst-Gericht im ZDF“ forderte der Intendant das Publikum auf, den Künstlern die Meinung zu sagen: „Die Berliner sollen die Künstler in der Sendung ermutigen, kritisieren, verbessern, loben - und wenn es sein muss, auch beschimpfen.“ In der BZ war zu lesen: „Es werden Berliner gesucht und erwartet, die ... der Frage nachgehen: Gibt es eine Kluft zwischen Gegenwartskunst und Publikum?“ Ja, muss man aus heutiger Sicht bestätigen, und sie wurde durch das Projekt noch einmal verstärkt.

Zum Umgang mit dem Werk seitens des Auftraggebers

Es war ausgerechnet der öffentliche Auftraggeber, der sich in einem vorschnellen Statement von dem Gesamtprojekt distanzierte, dem Populismus damit huldigte und die Eskalation anheizte. So lange er Regierender Bürgermeister sei, sagte Eberhard Diepgen kurz nach der Aufstellung der Werke von Metzel und Vostell, werde es keinen zweiten Skulpturenboulevard geben. Seine Äußerung wurde zum Fanal einer regelrechten „Berliner Mobilmachung“ gegen Moderne Kunst an sich. Am 29.03.1987, noch einen Monat vor der Eröffnung des Skulpturenboulevards, stellte die Berliner Morgenpost im Fahrwasser des Stadt-Oberhauptes ihren Lesern die Frage „Kunst oder Schrott?“ „Kunst muss provozieren“, hielt der Kultursenator dagegen und stellte sich vor die ihre Urheber. Im Fernseh-Forum „Berliner Platz“ wurden Politiker, Künstler, Veranstalter und Bürger in heftigen Diskussionen miteinander konfrontiert und die Fronten verhärtet. Die Medien hatten die Bürgerproteste als willkommenes Mittel der Publikumsbeteiligung und Einschaltquote entdeckt.

Zum Umgang mit dem Werk seitens der Fachöffentlichkeit

Angesichts der Eskalationen meldeten sich allmählich auch die Kulturinstitutionen der Stadt zu Wort. In einem offenen Brief an den Berliner Tagesspiegel, unterzeichnet von der Akademie der Künste, dem Deutschen Künstlerbund, dem

DAAD, dem Bund Deutscher Architekten, der Interessengemeinschaft Berliner Kunsthändler e.V. u. a. (16.05.1987) versuchte man, die verfahrenere Lage zurechtzurücken und für einen demokratischen Meinungs austausch zu plädieren. Der Berufsverband Bildender Künstler (BBK) mit seinem Kunst-am-Bau-Büro blieb bei seiner Kritik am Gesamtkonzept des Skulpturenboulevards, das er auch als temporäre Ausstellung im öffentlichen Raum als Wettbewerb mit Ausschreibung und nicht von einer Jury im Direktauftrag an Künstler veranstaltet sehen wollte. Kritiker wollten sich nicht in die „rechte Ecke“ stellen lassen. Denn die Rezeption hatte im Frühsommer des Berliner Stadtjubiläums eine unkontrollierbare Eigendynamik entwickelt, in der es nur um pro und contra moderne Kunst ging, und das „contra“ wurde von einer neokonservativen bis offen neonazistisch artikulierenden Bürgerschaft behauptet.

Mittlerweile hatte das Berliner Schmutzwäscheprogramm auch die überregionale Presse erreicht. Der Spiegel kommentierte die fortgesetzten Ausschreitungen ironisch, aber unmissverständlich mit „Boulevard der Dämmerung“ in seiner Ausgabe vom 13.04.1987; andere Blätter amüsierten sich lediglich über die Berliner „Provinzposen“, aber die Frankfurter Allgemeine Zeitung machte gemeinsame Sache mit den Kunstgegnern, indem sie unter dem Titel „In Berlin ganz Altes“ (02.05.1987) von „Irrsinnsbekundungen auf der alten Prachtstraße Kurfürstendamm im Zeichen scheinkultureller Betätigung“ sprach und damit Öl ins Feuer der Debatte goss. „Es provoziert den Pogrom“ entrüstete sich an gleicher exponierter Stelle, der Titelseite der FAZ (14.05.1987), die renommierte „Privatinitiative Kunst“ und stellte klar: „Der Vorwurf scheinkultureller Betätigung ist anmaßend. Das Wort ‚Irrsinnsbekundungen‘ ist schlechthin unverantwortlich. Es ist Steigerung von ‚entartete Kunst‘, es provoziert den Pogrom von Kunst, es verleiht einer schlimmsten Vergangenheit - nach genau 50 Jahren - von neuem Stimme. Es erschreckt, ja verstört zutiefst.“

Demontage und Einlagerung

Ende 1988, als der Streit um Metzel abgeflaut war und Berlin seinen Status als „Europäische Kulturmetropole“ abgefeiert hatte, beauftragte der Berliner Kultursenator den Neuen Berliner Kunstverein mit dem Abbau von „13.4.1981“. Auch hier kam es noch zu vereinzelt Protestbriefen: „Jeder Schrotthändler würde diesen Schrotthaufen kostenlos abholen“ (Leserbrief an die BZ vom 23.10.1988). Von der Presse wurde die Demontage fast höhnisch kommentiert. Endlich war Schluss mit dem chaotischen Stangengewirr gegenüber dem Café Kranzler, die auseinander genommene rot-weiße Konstruktion musste sich nun zur Genugtuung des Bürgers „in Reih und Glied“ (Der Tagesspiegel) ordentlich aufgestellt auf eine unbestimmte Wartezeit einrichten. Während des Stadtjubiläums 1987 und noch 1988 wurde auch das kritische Werke Olaf Metzels von den Auftraggebern für die Selbstdarstellung der „weltoffenen Stadt“ und „Europäischen Kulturmetropole“ Westberlin funktionalisiert. Dann hatte es seine Schuldigkeit getan. Metzels Installation wurde Ende 1988 abgeräumt und verschwand für mehr als ein Jahrzehnt auf einem Lagerplatz des Tiefbauamtes unter einer Autobahnbrücke - entwürdigend für den einstigen documenta-Künstler, aber zur Freude der „Abräum-Fraktion“, die zwei Jahre lang dagegen Sturm gelaufen war. Dieser unangemessene Umgang mit Urheber und Werk mag mitbewirkt haben, dass der Künstler wenig später Berlin den Rücken kehrte.

Tatsächlich war aber die Rezeption des Werks nicht an seine öffentliche Sichtbarkeit gebunden, denn gerade nach dem vorläufigen Ende seiner sichtbaren Existenz setzte die fachwissenschaftliche Rezeption verstärkt ein: Der Skulpturenboulevard an sich und insbesondere das Werk Olaf Metzels wurde zum Gegenstand von Dissertationen und Magisterarbeiten, war Thema von Seminaren in Kunstgeschichte, -soziologie und Architektur. Hatte sich die Rezeption während der Projektlaufzeit auf die Resonanz der Straße und Lokalteile der Boulevardpresse beschränkt, so wurde nunmehr an der kunsthistorischen Bedeutung des Werks „13.04.1981“ als neuer Typus einer „site-specific“- bzw. kontextbezogenen Installation - und damit für die Entwicklung der Kunst im öffentlichen Raum nach 1945 an sich - kein Zweifel gelassen. Es ist nur folgerichtig, in dieser Phase von seiner theoretischen Musealisierung sprechen, die von Anfragen mehrerer Berliner wie überregionaler Museen und öffentlicher Sammlungen begleitet wurde. Da eine Aufstellung im Innenraum nicht in Frage kam, lehnte Olaf Metzel diese praktische Musealisierung jedoch ab. Er versuchte mehrfach, die Überlegungen zu einer Wiederaufstellung der Installation an den alten Standort zu lenken oder zumindest den Kurfürstendamm als Bezugspunkt beizubehalten. So gab es auch von aufgeschlossenen Stadtgestaltern und Lokalpolitikern vereinzelte Bemühungen, für eine Neuaufstellung des Werks zur Erinnerung an das Attentat auf Rudi Dutschke andernorts am Kurfürstendamm zu plädieren. Diese Ziele ließen sich jedoch nicht konkretisieren, zu groß war der Widerstand.

Zum Umgang mit dem Werk nach seiner Wiederaufstellung

Im November 2001 wurde „13.04.1981“ im Berliner Bezirk Friedrichshain mittels privater Initiative am Spreeufer nahe der Oberbaumbrücke wieder aufgebaut. Der Standort liegt im einstigen Ost-Berlin, d. h. im ehemaligen DDR-Bereich, und somit gibt es keine Bezüge zum ursprünglichen Entstehungskontext des Werks. So wurde mit seiner Wiederaufstellung eine mehr oder weniger bewusste Geste der Negation der politischen, sozialen und historischen Bezüge von „13.04.1981“ vollzogen. Aber sie wären hier wohl auch gar nicht verständlich; die einstige Bedeutung des Werks erschließt sich nicht mehr aus dem Standort und seiner Geschichte (wie seinerzeit am Kurfürstendamm als Konsummeile und Ausgangspunkt von Demonstrationen), sondern muss wie im Museum dem Publikum vermittelt werden. Aber ist dieser Anspruch realistisch? Presse und Publikum nahmen nur mäßig Notiz von der Nachricht; eine Provokation wurde in der Platzierung des Werks am Spreeufer nicht gesehen. Seitdem ist es still geworden um den „13.04.1981“. Zwei Jahrzehnte nach seiner Konzeption - 1985 - ist das Werk heute offenbar in die Phase seiner Historisierung und Musealisierung eingetreten, es ist aber zugleich in den Alltag des urbanen Lebens integriert und ist so dem Schicksal einer wie auch immer garteten „Entsorgung“ entgangen, ganz gleich, ob damit seine Verschrottung oder Endlagerung in einem Magazin für Kunst aus dem öffentlichen Raum gemeint ist.

Die Berliner Zeitung kommentierte die Standortverlagerung in einem Überblicksartikel vom 2.07.2002 zur Kunst im Stadtraum in Berlin so: „Seit letztem November ist der Gitterturm nun wieder zu sehen, und zwar ausgerechnet in einem der zahllosen Investorenprojekte des Neuen Berlin. Die einst klassenkämpferische Kunst ist beim Kapital gelandet. Die Firma Wert-Konzept, die aufwändige Immobilienprojekte entwickelt, ließ die Arbeit restaurieren und stellte sie neben einem sanierten ehemaligen Eierkühlhaus in den Friedrichshainer Spreespeichern auf. In dem Gebäude residiert nun Universal Music, deren Mitarbeiter eher zur jung-kreativen Fraktion gehören und sich daher wohl wenig an dem Skandalwerk von 1987 stören. Metzels soziale Skulptur wird sich an dieser Stelle ins Stadtbild einbrennen. Denn wer in der U1 in Richtung Warschauer Straße fährt, erblickt es zwangsläufig, nachdem er die Oberbaumbrücke überquert hat. So fand ein West-Berliner Kunststreit nun im Osten der Stadt ein beinahe zu versöhnliches Ende“ (Sebastian Preuß).

Ob sich die Wirkungs- und Erfolgsgeschichte des Werks von Olaf Metzel in diesen Ausmaßen nur vor dem Hintergrund des umstrittenen Berliner Skulpturenboulevards entwickeln konnte, bleibt dahingestellt. Auch als Einzelskulptur hätte sie Proteste entfacht. Es kamen im Werk eine Vielzahl von Faktoren zusammen, die ästhetisch innovativ und unkonventionell genug waren, um als massive Provokation des Bürgergeschmacks wirken zu können:

Inhalt/Aussage, Form, Material, Ikonographie, Typologie, Ortsspezifität, Anlass, Geschichts-, Alltags- und Aktualitätsbezug, Funktion und Benutzbarkeit, Zielgruppenorientierung usw. entschieden sich deutlich von bisher Dagewesenem.

Hätte es Ende der 1980er Jahre schon ein „Magazin für Kunst aus dem öffentlichen Raum“ gegeben, wäre es für Olaf Metzel sicher eine attraktivere Alternative gewesen als die inadäquate Zwischenlagerung seines Werks unter einer Autobahnbrücke. Aber offenbar hat „13.04.1981“ eine längere Halbwertszeit als manche andere verschwindende oder temporäre Geste im öffentlichen Raum. Meine Vermutung ist, dass nicht allein die ästhetische, formale und inhaltliche Komplexität und Qualität der Installation ihre Gültigkeit bis heute begründen - öffentliches Interesse und Erinnerungsbereitschaft wurden vor allem durch die turbulente, spektakuläre und einzigartige Rezeptionsgeschichte wach gehalten. Sie ist heute ein wesentlicher Inhalt des Werks, dessen Ursprünge - durch den Standortwechsel befördert - in Vergessenheit geraten mögen. Aber der gesellschaftliche Umgang mit dem Werk „13.04.1981“ haftet ihm seither gewissermaßen als Patina an und macht seine Aura bis heute aus.

Literatur:

Hans Dickel, Uwe Fleckner (Hrsg.), Kunst in der Stadt - Skulpturen in Berlin, Berlin (Nicolai) 2003. Vgl. zum Werk von Metzel den Beitrag von Hans Dickel, Kat. Nr. 39, S. 121 - 123

Claudia Büttner, Art Goes Public, München (Verlag Silke Schreiber) 1997, S. 164

Walter Grasskamp, Invasion aus dem Atelier, in: ders.: Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum, München 1989, S. 154

Barbara Straka

Präsidentin der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig

Alle Bild- und Textrechte liegen bei dem Autor. Jegliche Vervielfältigung, Verlinkung oder Weiternutzung bedarf der Zustimmung durch den Autor. Auszugsweiser Nachdruck mit Quellenangabe ist gestattet, sofern die Redaktion davon vorab informiert wird. Das Copyright betrifft alle Seiten und Bestandteile dieser Domain.