

"Von der 'drop sculpture' zur 'Sozialen Plastik' – Entwicklung der Kunst im öffentlichen Raum und Probleme ihrer Vermittlung", Vortrag

Sehr geehrter Herr Fitschen, sehr geehrte Frau Scheibe, meine sehr verehrten Damen und Herren,

Einführung

das Thema des heutigen Vortragsabends lautet "Von der 'drop sculpture' zur 'Sozialen Plastik' - Entwicklung der Kunst im öffentlichen Raum und Probleme ihrer Vermittlung". Mehrere Gründe haben mich dazu bewogen, gerade dieses nicht unbrisante Kapitel der zeitgenössischen Kunst vor Ihnen als Publikum aufzuschlagen: Da ist zum einen die schon vor über einem Jahr ausgesprochene Einladung zu dieser Veranstaltung, Ausdruck einer langjährigen Partnerschaft zwischen unserer Braunschweiger Kunsthochschule und der Kreissparkasse Stade, die sich immer wieder gerade mit Kunstprojekten im Außenraum manifestiert hat; ich erinnere an die jüngsten Kooperationen mit den künstlerischen Klassen von Prof. Raimund Kummer in Agathenburg und Frances Scholz in Hüll und möchte hier schon die 2007 geplante Ausstellung mit Studierenden und Alumni der Bildhauerklasse Prof. Heinz Günter Prager erwähnen. Kunst im öffentlichen Raum, ihre Situation und Vermittlung, ist auch ein Arbeits- und Forschungsschwerpunkt an der HBK Braunschweig, dem Seminare, Projekte und Wettbewerbe bei unseren Freien Künstlern und Kunstwissenschaftlern gewidmet sind, u.a. auch die neue Professur "Geschichte der Bau- und Raumkunst".

Seit meiner ersten Begegnung mit Herrn Fitschen ist mir bekannt, dass die Kreissparkasse Stade der Ausstellung, Sammlung, Diskussion und Vermittlung zeitgenössischer Kunst gegenüber der Öffentlichkeit und insbesondere ihren Kunden und Mitarbeitern eine hohe Bedeutung und ein eminentes Interesse entgegenbringt. Das ist ungewöhnlich. Entweder wird privat aus Passion gesammelt oder öffentlich mit Repräsentationsabsichten. Aber hier steht die Vermittlung zeitgenössischer Kunst offenbar mit ein für die Corporate Identity Ihres Unternehmens, und an dieser Stelle sind wir Partner. Kunstvermittlung ist eine Kernaufgabe unserer Hochschule, der wir seit Beginn des Wintersemesters sogar einen ganz neuen Studiengang gewidmet haben. "Kunstvermittlung" hat das Ziel, insbesondere angehenden Künstlern und Künstlerkuratoren eben jene sozialen "Vermittlungskompetenzen" beizubringen, die sie in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung, in ihrem späteren Berufsleben zwischen Atelier, Ausstellung, Kunstmarkt und Publikum benötigen. Eine große Chance der zeitgemäßen Professionalisierung.

Standortbestimmungen: Voraussetzungen von Kunst in der Öffentlichkeit heute Wenn Kunst mehr sein soll als Dekor, Alibi, Wellness-Angebot, lifestyle-Faktor oder andere Surrogate der Kulturindustrie, wenn man ihr in heutigen Zeiten noch eine gesellschaftliche, vielleicht durchaus kritische, erkenntnisorientierte, aufklärerische oder gar politische Funktion einräumen will, dann gelingt dies der Kunst weniger in den abseitigen "Schonräumen" von Museen, Galerien und Kunstvereinen, sondern am ehesten in der direkten Auseinandersetzung mit Öffentlichkeit. Vorausgesetzt natürlich, wir haben es mit einem "offenen" Kunst- und Werktypus zu tun, der am weitesten in Joseph Beuys' Begriff der "Sozialen Plastik" formuliert wurde, also einer Kunst als öffentliche Teilhabe im lebendigen Austausch von Produzenten und Rezipienten.

Vorerst bleibt dieses Diktum noch Utopie, denn in der Regel haben wir es mit Werken eines ganz anderen Typus zu tun: Kunstwerken, die sich in ihrer Autonomie sonnen und in ihrer hermetischen Verslossenheit sich selbst genügen. Als "drop sculptures" kennzeichnete einmal der Kunsthistoriker Jean Christophe Ammann in seinem viel zitierten "Plädoyer für eine neue Kunst im öffentlichen Raum" (Parkett, 1984) solche Werke, die "wie vom Himmel gefallen" wirken und keine Beziehung zu ihrem Publikum, ihrer Zeit und ihrem stadträumlichen und sozialen Kontext suchen. Sie sind prinzipiell austauschbar, könnten hier oder dort stehen, werden meist Opfer von Vandalismus oder Indikatoren einer fortschreitenden Verwahrlosung der so genannten "res publica", unserer öffentlichen Räume.

Wie auch immer - zwischen diesen beiden Polen, der autonomen Skulptur und der sozialen Plastik bewegt sich die

Entwicklung der Kunst im öffentlichen Raum, wie ich sie Ihnen heute Abend vorstellen möchte.

Kunst im öffentlichen Raum ist ein "soziales Experiment³ (Brecht). Sie konstituiert sich in einem labilen, sich ständig verändernden Beziehungsgefüge, in dem die Claims von vornherein und während des gesamten Prozesses immer neu abgesteckt werden müssen. Sie findet in einer permanenten Auseinandersetzung zwischen Künstler, Auftraggeber, Werk, Kontext und Publikum statt. Damit sind die Kernbegriffe unseres Themas benannt. Die "Entwicklungsgeschichte³ der Kunst im öffentlichen Raum und die "Probleme ihrer Vermittlung³ kreisen immer wieder um diese fünf Begriffe. Ist ihr Gleichgewicht gestört, sind Probleme vorprogrammiert:

Stellen Sie sich vor, wir haben es mit einem internationalen Künstler zu tun, dessen Werk per Juryentscheid in das Neubauviertel einer sozial schwachen städtischen Region platziert wird. Vandalismus wird die Folge sein. Stellen Sie sich vor, auf der Hauptgeschäftsstraße von Stade sollen im Zuge einer Verschönerungsaktion der Stadtverwaltung Kunstwerke auf Dauer platziert werden - ein Aufschrei der Anwohner und Protestaktionen würden die Folge sein. Stellen Sie sich vor, ein historisch bedeutendes Denkmal vor angestammtem Standort soll auf Initiative von Stadtplanern abgeräumt und durch eine zeitgenössische Skulptur ersetzt werden, geschenkt von einem prominenten Mäzen. Das hat schon ganze Bürgerinitiativen auf den Plan gerufen. Oder stellen Sie sich vor, ein Ausstellungsmacher plant künstlerische Interventionen in einem Landschaftsraum, die als "Realkunst³ von Unkundigen gar nicht als Kunst wahrgenommen werden können und somit im Alltag zerstört werden. Weitere Beispiele ließen sich aufführen. Immer sind falsche Voraussetzungen, Zuordnungen, unklare Rollen, widerstreitende öffentliche Interessen, mangelnde Kontextanalysen und fehlende Vermittlungskonzepte im Spiel.

Vom Kunstraum in den öffentlichen Raum - ein Übersetzungsproblem; der Kontext als Schnittstelle

Damit dies alles nicht geschieht, muss man sich als Künstler, Auftraggeber oder Kurator vorher der Situation stellen, den jeweiligen Kontext definieren und in seinen vielschichtigen Komponenten analysieren. Die größte Wandlung hat die Rolle des Künstlers erfahren: War er früher auf sich gestellt, sieht er sich heute als Kooperationspartner von Teilöffentlichkeiten. Oft ist schon der Weg das Ziel, im Beuys'schen Sinne, der Prozess des Miteinanders, das neue Perspektiven und Erkenntnisse eröffnet. Künstlerisches Handeln wird zugleich ein Modellhandeln, das fortwährend auf Gültigkeit überprüft wird. Der Künstler als Feldforscher, als Sozialarbeiter, als Kunstvermittler und Kurator sind Beispiele für solch ein multiples Rollenverständnis. Stand er im Sinne eines tradierten bürgerlichen Kunstverständnisses früher abseits der Gesellschaft, die ihn beauftragte oder nicht, steht er heute mitten in der sozialen Auseinandersetzung. Eine veränderte Rolle wird ihm abverlangt und ganz andere Vermittlungsanstrengungen. Aber auch ein ganz neues Berufsbild, das des Kurators, ist entstanden. Die Übersetzungsleistungen, die auf dem Feld der Kunst im öffentlichen Raum zu erbringen sind, sind die Kernaufgabe der Kunstvermittlung. Sie dient der Überwindung der unterschiedlichen "Diskursebenen³, die an den Schnittstellen von gesellschaftlichen Teilöffentlichkeiten zusammenstoßen. Je zentraler, urbaner ein Standort für Kunst ist, um so mehr Teilöffentlichkeiten mischen sich an ihm, sind also bei der Kontextanalyse und Kunstvermittlung zu bedenken.

Mit Kontext meine ich das Hier und Heute des jeweiligen Standortes von Kunstwerken im öffentlichen Raum. Er ist geprägt von historischen, politischen und soziokulturellen Faktoren und die Schnittstelle des zuvor genannten Beziehungsgefüges zwischen Künstler, Auftraggeber, Werk und Publikum. Im Museum oder in einer Galerie ist das alles keine Frage. Rahmen und Sockel markieren den Ort der Gemälde und Skulpturen. Aber was ist draußen? Da sieht es ganz anders aus. Der Standort ist nicht isoliert, eingebettet in eine stadträumliche oder landschaftliche Situation. Dieser muss als Kunstort definiert und kenntlich gemacht werden, gewissermaßen "kontextualisiert³. Der Kontext steht dann - symbolisch gesprochen - für den Rahmen oder Sockel, in oder auf dem sich Kunst im öffentlichen Raum platziert. Er markiert den in den öffentlichen Raum transformierten Kunstraum.

Der öffentliche Raum als Kunstraum

In den letzten 40 Jahren hat die Kunst im öffentlichen Raum einen fundamentalen Wandel in ihrer Begrifflichkeit und in ihrem Selbstverständnis erfahren. Diese Entwicklung vollzog sich analog zur Erweiterung des Kunstbegriffs der Nachkriegszeit, der immer neue Medien, Themen und Formen integriert hat, ja heute eine unübersehbare Kontextvermischung der Kunst mit anderen gesellschaftlichen Bereichen vollzogen hat, etwa den Natur- und Sozialwissenschaften. Sprach man früher von klar abgegrenzten Bereichen der "Kunst am Bau³, von "architekturbezogenen Kunst³ oder Denkmälern auf Straßen und Plätzen, so steht heute prinzipiell der gesamte öffentliche Raum für die Kunst zur Disposition. Sie ist längst nicht mehr auf die angestammten Kunsträume, Atelier, Galerie und Museum, konzentriert. Seit Mitte der 80er Jahre löste die Installations- und Konzeptkunst die Malerei ab,

„Kunst und Raum³ wurde als Verhältnis neu definiert. Parallel dazu hat sich der Begriff des „nicht institutionellen Raumes³ (Claudia Büttner) eingebürgert, der auch Privaträume und Geschäftsräume meinen kann, die temporär als Kunsträume umfunktioniert werden. Prototypen dieses Genres waren die 1985 von Jan Hoet inszenierte Ausstellung „Chambres d’óamis³ in Gent und die 1992 von den Berliner Kunst-Werken veranstaltete dezentrale Ausstellung „37 Räume³ in den Abrisshäusern des Scheunenviertels. Andere Kunstbesetzungen des öffentlichen Raums auf Zeit machten es sich zur Aufgabe, vergessene Orte, Tabuzonen und stadträumliche Nischen wiederzuentdecken. Beispiele dafür waren Installationen im ehemaligen Diplomatenviertel im Tiergarten 1988 und das renommierte DAAD-Projekt „Die Endlichkeit der Freiheit³ 1990 kurz nach dem Mauerfall am Potsdamer Platz in Berlin mit internationalen Künstlern aus West und Ost. Immer weiter drangen Künstler und Kuratoren in die Öffentlichkeit vor. Als weiteres Beispiel dieser Kontextverschiebung von Kunstraum und öffentlichem Raum sei das Projekt „Integral³ der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst (1993) in Berlin genannt, das dezentral in der ganzen Stadt Alltagsräume besetzte wie Kaufhäuser, Kinos, Geschäfte, Fußgängerzonen und Schaufenster. Aber auch andere gesellschaftliche Bereiche blieben Künstlern nicht verschlossen, etwa die Orte der Wissenschaft und Forschung, z.B. die Berliner Charité, Naturkundemuseen, Kliniken oder Institute der Forschung. Region Braunschweig als aktuelles Beispiel: die Physikalisch-Technische Bundesanstalt und die Helmholtz-Gesellschaft in Braunschweig kooperieren im „Stadt-der-Wissenschaft-Jahr³ mit Künstlern und kommunizieren ihre corporate identity über Kunstaktionen im öffentlichen Raum.

Damit zeigt sich: jeder Ort kann Ort der Kunst werden, ihr Publikum ist prinzipiell jeder Passant, die gesamte Öffentlichkeit. Es ist deshalb zutreffender, heute von „öffentlicher Kunst³ oder „Kunst des Öffentlichen³ zu sprechen, und in diesem offenen Kontext muss der Künstler seine ästhetischen Gesten immer neu definieren und abgrenzen, denn Kunst und Leben haben sich seit den 60er Jahren kontinuierlich aufeinander zu bewegt, so weit, dass manche Kunst der Wirklichkeit heute zum Verwechseln ähnlich geworden ist. Im umgekehrten Verhältnis dazu nahm das Verständnis gegenüber zeitgenössischer Kunst beim Publikum eher ab. Zu theorieüberfrachtet kommt sie daher, zu wenig vermittlungsorientiert. Dass Kunst nur noch eine Frage des Kontextes ist, und in einem für den Normalbürger nicht mehr durchschaubaren Verwirrspiel ganz alltäglich daherkommen kann, verstehen wieder nur die Aufgeklärten. Hier ist noch viel an Vermittlungsarbeit zu tun. Die Verschmelzung von Kunst und Leben ist allerdings eine alte Forderung der Avantgarden, insbesondere Joseph Beuys, der in „jedem Menschen einen Künstler³ sah, in den 70er Jahren den Begriff der „Sozialen Plastik³ etablierte und damit den Boden bereitete für ein entgrenztes Verständnis „öffentlicher Kunst³.

Vom Verschwinden der „res publica³, oder: Was ist heute noch „öffentlich³?

„Wenn wir über den Begriff ‘öffentlich’ sprechen³, so fragte der Bildhauer Carl Andre Anfang der 70er Jahre, „meinen wir dann die Allgemeinheit wie bei ‘öffentlicher Sicherheit’ oder ‘öffentlichem Wohl’, oder meinen wir die Vielfältigkeit der Menschen wie bei ‘öffentlicher Meinung’, die ja selten einmütig ist? (...) Tatsächlich kann es innerhalb der umfassenden Kategorie der ‘Öffentlichkeit’ viele verschiedene Öffentlichkeiten geben: ein Publikum beim Fußball, eins im Kino, eins in der Oper, eins für Pornographie.³ (In: Kunstforum international, Bd. 81, 1985, S. 106) Und ein Publikum für Kunst, könnte man ergänzen, aber die Realität sieht anders aus: im öffentlichen Raum der Stadt sind alle Öffentlichkeiten durchmischt, „die Öffentlichkeit³ besteht aus einer Vielzahl von Teilöffentlichkeiten mit unterschiedlichsten Erwartungshaltungen, Bildungsniveaus und Interessen, ein Umstand, den Künstler, Architekten und Stadtplaner respektieren sollten.

Das Gemeinwesen, in der Antike als RES PUBLICA bezeichnet, ist heute kein ganzheitlicher, sondern ein vielfach fragmentierter Körper. Naturgemäß sind es die öffentlichen Bereiche der Stadt, Plätze, Parkanlagen und Monumente, die ein anschauliches Bild vom Zustand der RES PUBLICA vermitteln. Sie bilden noch immer die Foren der Versammlung, Integration und Kommunikation. Um diese Aufgabe erfüllen zu können, müssen sie mehr sein als freie Fläche oder beliebiger Ort. Es bedarf einer bildhaften Gestaltung verbindlicher Inhalte, einer Begrenzung, einer programmatischen Verbindung der Teile zueinander und der Fähigkeit, die Bevölkerung in dieses Gestaltungsprogramm mit einzubeziehen. Doch das ist kaum noch der Fall:

„Wir haben auf der Suche nach individueller Freiheit und Entfaltung unsere Kultur und die damit verbundenen externen Selbstbilder abgeschafft³, schreibt der amerikanische Soziologe Richard Sennett, „fast die gesamte Avantgarde-Produktion in Architektur, Kunst und Design ist gekennzeichnet von Fragmentierung, instabiler Offenheit und virtuosem Leerlauf. Langfristig durchsetzen werden sich jedoch immer die stärksten integrativen und kollektiven Bilder und die damit verbundenen Vorstellungen und Inhalte.³ (zit. n. Jörg Johnen, Kunstforum international, Bd. 81, 1985, S. 74).

Mit anderen Worten: Die RES PUBLICA wurde unter den Anforderungen der Warengesellschaft mit möglichst rascher

Zirkulation von Geld, Produkten und Menschen unter Verkehrsflächen, Fußgängerzonen und Stadtdesignkitsch begraben. Man möchte als Konsument an öffentlichen Plätzen unbehelligt bleiben von gesellschaftlicher Realität, um sich ganz den individuellen Bedürfnissen, der Illusion unbegrenzter Freiheit und dem passiven Konsum hingeben zu können. Die Architektur bindet das Publikum nicht mehr ein in das Programm, die Verbindlichkeit und Schönheit einer kollektiven Gestaltungsidee oder gesellschaftlichen Utopie. Das Publikum ist zerfallen in zahllose Individuen, die versuchen, authentisch zu sein Im Gegensatz zum Petersplatz in Rom oder Roten Platz in Moskau, vermitteln moderne Plätze ein geschichtliches und gesellschaftliches Vakuum. Das Schweigen öffentlicher Räume wird oberflächlich überspielt durch unverbindliche gestalterische Spielereien, schnittige Stadtmöblierung und riesige Werbeflächen und hin und wieder durch eine mehr oder weniger beliebige Skulptur eines mehr oder weniger prominenten Künstlers. Von einem inhaltsreich und architektonisch qualitativ gestaltetem, kulturelle Identität vermittelndem Ort des Austauschs von Individuen ist die RES PUBLICA heute weit entfernt. Statt dessen ist eine andere Entwicklung zu beobachten, die den Stellenwert der Kunst im öffentlichen Raum noch gravierender beeinflusst:

Der öffentliche Raum, soviel steht fest, ist nicht mehr das, was er einmal war. Er ist schwer zu fassen, denn er ist auf der Flucht. Die Vorzeichen des Privaten und des Öffentlichen haben sich zunehmend ins Gegenteil verkehrt. Menschen machen ihr Privates in beängstigender Weise öffentlich - denken Sie nur an die "Big Brother"-Experimente in Wohncontainern mit freiwilliger Kameraüberwachung vor einigen Jahren oder das persönliche "outing" von Politikern, deren Intimsphäre plötzlich in der Öffentlichkeit verhandelt wird wie damals bei der Bill Clinton-Affäre. Doch das war nur die Spitze des Eisbergs. Es machte deutlich, dass der öffentliche Raum nicht mehr ein klar definierter Bereich im Unterschied zum Privaten ist, sondern heute eine totale, und zwar globale Vertauschung und Vermischung des Öffentlichen und Privaten im Internet, dem öffentlichsten aller Räume, stattgefunden hat und dass diese Entwicklung jede begriffliche Trennschärfe obsolet macht. Hier trifft man sich nicht auf wirklichen, sondern virtuellen Plätzen, in chats, schreibt gemeinsam an blogs, sucht sich Gesinnungsgenossen, entwickelt eine fiktive Identität mit eigener Gestaltungs- und Kommunikationsstruktur, begegnet dem potentiellen Lebens- oder Freizeitpartner. Und diese virtuelle Bühne des world wide web kann jeder von seinem Privatraum aus betreten, sofern er am Netz ist. Schon Anfang der 70er Jahre sprach der bereits zitierte Richard Sennett (Prof. für Sozialwissenschaften am Center for Humanistic Studies der New York University) im Zuge seiner These vom "Verfall und Ende des öffentlichen Lebens" von einer parallel hereinbrechenden "Tyrannei der Intimität":

"Was geschieht", fragte Sennett, "wenn die Öffentlichkeit als Forum gesellschaftlicher Erfahrung und kulturellen Austauschs zerfällt? Welche Folgen hat die zunehmende Abkopplung der Privatsphäre von den Belangen des Gemeinwesens? (...) Die Welt intimer Empfindungen verliert alle Grenzen; sie wird nicht mehr von einer öffentlichen Welt begrenzt, die eine Art Gegengewicht zur Intimität darstellen wurde. Der Zerfall des öffentlichen Lebens deformiert auch die intimen Beziehungen ... der Intimitätskult wird in dem Maße gefördert, wie die öffentliche Sphäre aufgegeben wird und leer zurückbleibt".

Nach den Folgen der Terroranschläge des 11. September 2001 für das Verhältnis von Öffentlichkeit und Privatsphäre in der westlichen Zivilisation befragt, äußerte sich Sennett damals geradezu prophetisch: "Die Auswirkungen kann man unter drei Aspekten betrachten: physisch, sozial und ökonomisch. Physisch wird es eine schärfere Trennung zwischen öffentlichem und privatem Raum geben. Der private Raum wird mehr und mehr überwacht werden. Man wird das Innere der Gebäude stärker abschirmen, auch wenn das vor Anschlägen wie den gerade erlebten nicht schützt. Aber es entspricht unserem Sicherheitsgefühl. Die architektonischen und urbanen Folgen sind scheußlich." (Richard Sennett im Interview mit Ralph Obermaier, in: Der Tagesspiegel, Berlin, 23.09.2001) Und das ist längst Realität. Je mehr sich der Staat infolge leerer Kassen auf seine Kernaufgaben zurückzieht, zieht er sich auch aus dem öffentlichen Raum zurück. Dieser verfiel seit den 70er Jahren zusehends; der Prozess der Verwahrlosung und Zerstörung schien kaum aufzuhalten. Graffiti allerorts waren noch die harmloseste Erscheinungsform des Vandalismus. Nun aber unterliegt der öffentliche Raum der urbanen Zentren seit geraumer Zeit einer zunehmenden Privatisierung. Wurden früher nur Museen nach ihren Mäzenen benannt, so heute ganze Stadtteile und Plätze nach Firmen. Die "Siemensstadt" in Berlin ist dafür ein sehr frühes Beispiel. Internationale Großkonzerne bestimmen das Erscheinungsbild von Stadtentwicklung und Architektur; ein Musterbeispiel ist der neu erstandene "Potsdamer Platz" in Berlin, der von drei oder vier Labels dominiert wird, die übrigens auch auf Künstler zu ihrer Imageprofilierung und Repräsentation nicht verzichten wollten. Hier stehen auf engem Raum Plastiken und Skulpturen internationaler Großmeister wie Jeff Koons, Keith Haring, Claes Oldenburg und viele andere.

Die so genannten "Shopping Malls" sind an die Stelle der früheren Marktplätze getreten, das einst weltstädtische

Miteinander europäischer Metropolen ist zur Einkaufswelt geschrumpft. Die Globalisierung der Produkte und ihrer Zirkulation fördert die Austauschbarkeit des Hier und jetzt. Die große Architektur der Vergangenheit diente der Repräsentation des Öffentlichen, die Architektur der Zukunft der Repräsentation des Privaten, mit anderen Worten: der Shopping Mall als "künstlich inszenierter, idealer Stadt³, wie es der Filmemacher Harun Farocki einmal formulierte (mit Bezug auf seinen neuen Dokumentarfilm "Schöpfer der Einkaufswelten³ als documenta-Beitrag, in: Der Tagesspiegel, Berlin, 23.09.2001, S. 23). In Amerika nennt man diese Keimzellen des neuen urbanen Lebens heute schon "the third place³. Nach den eigenen vier Wänden und dem Büro folgt gleich das Einkaufszentrum als drittichtigster Ort für den modernen Menschen. Die Shopping Mall ist selbst zum Kunstwerk, zur Kunstwelt geworden. Ihr Kunstbegriff ist der des Events und der Unterhaltung als Kaufstimulation.

Zur Kunstentwicklung im öffentlichen Raum seit den 70er Jahren

Bestimmten in den ersten beiden Jahrzehnten der Nachkriegszeit bis zu den 60er Jahren Antikriegsdenkmäler und bescheidene, gefällige, figurative Tier- und Menschenbildnisse die Plätze und Parkanlagen, so setzte sich die "Weltsprache der Abstraktion³ (Will Grohmann) bald auch in Form von ungegenständlicher Plastik im Stadtraum und als "Kunst am Bau³ durch. Bis zum Ende der 70er Jahre herrschte dieser Typus und mit ihm ein enges Begriffsverständnis vor, das die Kunst der Architektur und Stadtlandschaft unterordnete, sie auf traditionelle Medien Malerei und Bildhauerei festlegte und ihr fast ausschließlich die Aufgabe des "schmückenden Beiwerks³ verordnete, etwa als Wandbild, Relief, Ornament usw. Im städtischen Umfeld gewann die Kunst als autonome künstlerische Geste vielerorts Raum und besetzte im öffentlichen Auftrag Plätze und Parks, Höfe und Fassaden.

Typisch für alle diese Werke autonomer Kunst war, dass sie zwar die freiheitliche künstlerische Geste und überzeitliche Gültigkeit für sich reklamierten, aber in ihrer hermetischen Verslossenheit einem breiteren Publikum nicht zugänglich waren. Sie unterschieden sich im wesentlichen nicht von Galerie- und Museumskunst, die interessierte Besucher voraussetzen darf, doch kann damit im Stadtraum nicht gerechnet werden. Die Menschen mit beliebiger Kunst zu konfrontieren, die Differenzierungen des öffentlichen Publikums nicht zur Kenntnis zu nehmen, bezeichnete der Kölner Kunsttheoretiker Walter Grasskamp schon 1982 als Arroganz und Ignoranz, und es verwunderte nicht, dass in dieser Zeit die Kritik an jener "Invasion aus den Ateliers³, und an der "Möblierung des Stadtraumes³ immer lauter wurde. Der Architekturhistoriker Wolf Jobst Siedler sprach von der "Verordneten Gemütlichkeit³, die aber auch kaum über die "Unwirtlichkeit der Städte³ (Mitscherlich) hinwegtäuschen konnte. Architekten forderten die "Entrümpelung der Stadt³, "Leerstellen³ im öffentlichen Raum. Oft waren es die Kunstwerke, die von aufgebrachten Bürgern als Alibi für die architektonische Zerstückelung der Städte nach dem Wiederaufbau und für soziale Missstände in den Ballungszentren zur Rechenschaft gezogen wurden. Vandalismus, Graffiti und Akte der Zerstörung breiteten sich aus.

Anfang der 80er Jahre war die Kunst im öffentlichen Raum in eine Sackgasse geraten, aus der sie sich nur durch eine Absage an die bisherige Konvention befreien konnte. 1984 formulierte der Schweizer Kunsthistoriker und Museumsdirektor Jean-Christophe Amman ein "Plädoyer für eine neue Kunst im öffentlichen Raum³, das neue Maßstäbe setzte: "Das gängige Vorgehen, Plätze, Vorsprünge, Höfe und Parkanlagen mit beliebigen und somit austauschbaren Skulpturen (= 'drop sculptures³) zu besetzen, hat zum wohlbekannten Dauerbrenner der Kritik an 'Kunst im öffentlichen Raum³ geführt. (...) Entweder fahren wir fort im Trott der 'Verschönerungsprozesse³, die letztlich nur eine Alibihaltung gegenüber den Künstlern und der sogenannten kulturellen Verantwortung entsprechen, oder wir suchen nach neuen Lösungen, ... um dem Kunstwerk im öffentlichen Raum eine soziale, kommunikative und ästhetische Bedeutung zu verleihen. (...) Radikal gesehen müsste ein im öffentlichen Raum arbeitender Künstler den Punkt anstreben, an welchem sein Werk als solches gar nicht mehr in Erscheinung tritt, obwohl es in sich selbst existent ist. Der Künstler, der seine Persönlichkeit in Ausstellungsräumen zu Recht als das unverfälschte Eigene zum Ausdruck bringt, wird im öffentlichen Raum aufgefordert, zurückzutreten.³ (in: Parkett Bd. 2, 1985)

Großausstellungen der 80er Jahre wie die "documenta³ in Kassel, die "Skulptur Projekte Münster³ und der "Skulpturenboulevard³ in Berlin, alle im Jahr 1987, setzten unwiderruflich neue Akzente der Kunst im öffentlichen Raum. Installationen und Objekte sowie temporäre Ausstellungen und Aktionen lösen die als "drop sculpture³ diskreditierte "Autonome Plastik³ endgültig ab. An ihre Stelle tritt das kontextbezogene Werk, ein neuer Typus, der auch international als "site specific art³ das stadträumliche, historische und soziale Umfeld des jeweiligen Standortes als Bedingungs- und Werkfaktoren der Kunst mitberücksichtigte.

Parallel wird der Stadtraum als Ausstellungs- und Aktionsraum wiederentdeckt, als "Bühne³ und "Wechselrahmen³ für

temporäre Inszenierungen im Sinne eines "Museums auf Zeit"³, ein Begriff des damaligen Berliner Kultursenators Hassemer (1986). Die griffige Formel von der "Kultur für alle"³, die Hilmar Hoffmann prägte, bereitet einer eher populistischen Eventkultur den Boden, die es nur darauf anlegte, brach liegende innerstädtische Bereiche nach dem alten Rezept "panem et circenses"³ (Brot und Spiele fürs Volk) mit kommerzieller Ausrichtung wiederzubeleben: Straßenfeste, Stadtspktakel, Flaniermeilen mit allgegenwärtiger, wohlfeiler Buden- und Rummelkultur.

Mit aufwändigen und kostspieligen Projekten, Ausstellungen und Events staatlicher Auftraggeber im Stadtraum war es nach der deutschen Wiedervereinigung und bedingt durch leere Staatskassen spätestens Anfang der 90er Jahre vorbei. Die Rückbesinnung auf Geschichte, "kollektives Gedächtnis"³ und "nationale Identität"³ ließen nicht nur in Deutschland, sondern auch in anderen europäischen Ländern ein neues altes Paradigma der Kunst im öffentlichen Raum interessant werden: die Denkmalskunst.

Während im Osten, auch in der ehemaligen DDR, die Denkmalsockel geräumt wurden und so allerorten Leerstellen der jüngsten Geschichte entstanden, tritt die unbewältigte nationalsozialistische Geschichte um so mehr ins Bewusstsein. Über fast zehn Jahre läuft in Berlin eine lähmende Denkmalsdebatte über die Aufarbeitung des nationalsozialistischen Völkermords mit einem einzigen, die Geschichte ein für alle Mal besiegelnden Mahnmal für die ermordeten Juden Europas bedenken soll. Das Ergebnis von Peter Eisenman kennen Sie alle - es spiegelt aus meiner Sicht die ganze Widersprüchlichkeit der Denkmaldebatte und die Unfähigkeit heutiger Generationen, der Monströsität des Schreckens eine allgemeingültige Form zu geben. In den 90er Jahren, die gewissermaßen unter dem Paradigma "Kunst und Geschichte"³ stehen, sind Denkmalssetzungen geradezu "en vogue"³: Wenn überhaupt noch öffentliche Mittel zur Finanzierung von Kunst im Stadtraum bereitgestellt werden, dann für Werke einer zeitgenössischen "Erinnerungskunst"³. Dieser neue Typus - von Denkzeichen über temporäre Installationen, Interventionen, Projektionen, Arbeiten mit Licht oder Klang hat in seinem ephemerem, also von "Vergänglichkeit"³ geprägten Charakter nichts mit der traditionellen Denkmalkunst zu tun, die in der ästhetischen Form überzeitliche Gültigkeit für sich beansprucht. Gerade davon rückt die Generation der in der Nachkriegszeit geborenen Künstler endgültig ab. Man weiss, dass Denkmäler nur noch - wie es im Volksmund heißt "Ewig und drei Tage" - gelten, eine saloppe Umschreibung für die Vergänglichkeit auch der Kunst und der erinnerten Geschichte. Anders gesagt: Kunst im öffentlichen Raum unterliegt einem Verfallswert; ihre "Halbwertszeit"³ hat kaum noch die Lebensdauer eines Joghurtbechers, d.h. sie beträgt heute kaum noch 10 Jahre und sinkt proportional zur Verengung ihrer Aussage. Je konkreter ein Werk auf die gesellschaftspolitischen Umstände eingeht, etwa Olaf Metzels Antidenkmal "13.04.1981"³, desto vergänglicher ist seine Aussage und Wirkungsmöglichkeit, desto brisanter aber auch ist die öffentliche Rezeption des Werks. Hierin liegt die politische Funktion von Kunst bis heute aufgehoben, hier liegen ihre Potentiale zur Sichtbarmachung von gesellschaftlicher Wirklichkeit und Herausforderung von demokratischer Öffentlichkeit im Sinne von Kommunikation, Interaktion, Partizipation.

Unter diesen Vorzeichen kündigt sich Ende der 90er Jahre ein neuer Paradigmenwechsel an. Kunst im öffentlichen Raum wird jetzt prozessual verstanden im Sinne einer "künstlerischen Tätigkeit im öffentlichen Raum"³. Damit einher geht ein neues Selbstverständnis von Künstlern, die sich - wie übrigens schon einmal in den späten 70er Jahren mit Aktionskunst und Happening - direkt auf kommunikative und interaktive Projekte mit konkreten Zielgruppen einlassen, sich als Sozialarbeiter, Animateur, Organisator und - das ist vielleicht neu: als Dienstleister der Öffentlichkeit - verstehen. Die Künstler organisieren z.B. gemeinsam mit Anwohnern oder Mitgliedern einer Bürgerinitiative Demonstrationen, Vorträge, Aktionen, Stadtteilprojekte, Interventionsstrategien im öffentlichen Raum. Wo früher gesellschaftliche Utopien das künstlerische Handeln bestimmt haben mögen, ist es heute eine "Politik der kleinen Schritte"³, z.B. der gemeinsame Kampf um die Erhaltung einer Grünfläche oder das Planspiel um die künftige Nutzung eines innerstädtischen Platzes.

Mit diesem Trend, könnte man meinen, sei die Entwicklung der Typologie der Kunst im öffentlichen Raum an ihr vorläufiges Ende gekommen. Sie scheint als vorübergehende Kontextbesetzung, Intervention, flüchtige ästhetische Geste im Leben und im Alltag aufgelöst zu sein. Ihr Verschwinden hat Leerstellen von Sinnhaftigkeit, Reflexion, Erkenntnis, Erinnerung und utopischem Denken hinterlassen. Diese realen und virtuellen Leerstellen bleiben natürlich nicht lange wirklich leer. Sie werden durch die Eventkultur, Stadtmarketing und populäre Attraktionen gewinnbringend gefüllt. Skulpturaler Kitsch hat die Städte bevölkert; in Berlin sind es die Buddy-Bären, in Hamburg Wasserträger, in Dresden Pferde und andernorts bunte Kühe und niedliche Seehunde für den Massengeschmack. Während der Kreativitäts-Kampagne "Deutschland - Land der Ideen"³ wurden an zentralen und prominenten Plätzen Berlins Dieser ästhetische Populismus breitet sich aus. Prototypen aus der Retorte suggerieren individuelle Differenzierung für jedermann und sind doch nur Betrug an der ästhetischen Komplexität und Sinnhaftigkeit, die von wirklichen

Kunstwerken ausgehen kann.

So kann es nicht weiter gehen. Aber (wie) geht es weiter mit der Kunst im öffentlichen Raum? Wie wir gesehen haben, ist die Entwicklung der Kunst im öffentlichen Raum von mehreren Paradigmenwechseln geprägt, die jeweils neue Werkformen hervorgebracht haben. Sie existieren heute im Sinne einer "Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen"³ (Ernst Bloch) nebeneinander: das architekturbezogene Werk, die autonome Plastik oder Skulptur, die kontextbezogene Installation, das ephemere Denkmal, urbane Interventionen, temporäre Ausstellungen, partizipatorische Projekte, schließlich so genannte Netzkunst. Diese schillernde Typologie öffentlicher Kunst begreift sich nicht mehr als dauerhaft gültige Setzung einer künstlerisch autonomen Geste, sondern als "Modelle"³ von Sinnangeboten im Kontext einer sich unablässig wandelnden Öffentlichkeit und ihrer Diskurse in Zeit und Geschichte.

Grundsätzlich ist kein Typus der Kunst falsch im öffentlichen Raum, es gibt nur falsche Kunst mit falschem Thema am falschen Ort für das falsche Publikum. Es ist deshalb unerlässlich, bei Wettbewerbsverfahren im Voraus die Fragen nach der Zielgruppe, dem Kontext des Standortes, der Funktion und dem Thema des Werks zu klären, bevor man in einer Ausschreibung die Gestaltungsaufgabe formuliert. Diese Klärung kann man nicht mit dem Alibi der Bürgerbeteiligung umgehen oder den Künstlern überlassen. Sie ist Aufgabe der Beiräte und Jurys, die aus kompetenten, wechselnden Fachberatern und Repräsentanten der politischen Entscheidungsträger und gesellschaftlichen Interessengruppen bestehen sollten. Ihrer Kompetenz obliegt die Einschätzung, in wieweit ein vorgeschlagener Künstler auf Grund seines bisherigen Werks in der Lage sein könnte, die vorab definierte Gestaltungsaufgabe zu erfüllen. Wettbewerbsverfahren sind aufwändig und teuer; offene Wettbewerbe auszuschreiben mit hunderten von Einsendungen drittklassiger Qualität kann sich heute keine Kommune, kein staatlicher Auftraggeber mehr leisten. Die Rückkehr zum Direktauftrag, zu den Zeiten, als die Architekten "ihren Hauskünstler"³ gleich mit im Angebot hatten, kann nicht die Alternative sein. Das Festhalten an demokratischen Auswahlverfahren bei öffentlichen Aufträgen für Künstler ist gerade deshalb so wichtig, weil private Investoren zunehmend auf Beiräte und Verfahren verzichten und Direktaufträge vergeben.

Die Kommunen sollten sich also das Thema "Kunst im öffentlichen Raum"³ nicht aus der Hand nehmen lassen. Die Münchner Kunsthistorikerin und Kuratorin Claudia Büttner, Autorin des Standardwerks "Art Goes Public"³ (München 1997) ist der Meinung, dass sich die demokratische Öffentlichkeit ihrer Chancen und Möglichkeiten als Auftraggeber überhaupt noch nicht bewusst ist und dass die Initiative ergriffen werden sollte, alle am Gestaltungsprozess der Stadt Beteiligte an einen Tisch zu holen: Künstler und Architekten, Kunstwissenschaftler und Kuratoren, Politiker und Planer sowie Repräsentanten der interessierten Öffentlichkeit.

Es bedarf also eines neuen Diskurses und es bedarf der Vermittlung zwischen den am Diskurs Beteiligten.

Notwendigkeit der Kunstvermittlung

Die Übersetzungsleistungen, die zwischen Kunst und Öffentlichkeit zu erbringen sind, sind die Kernaufgabe der Kunstvermittlung. Sie dient der Überwindung der unterschiedlichen "Diskursebenen"³, die Produzenten und Rezipienten, Experten und Laien, verschiedene Interessengruppen und Teilöffentlichkeiten im urbanen Raum charakterisieren.

Weniger denn je kann angesichts des heutigen Kunstbegriffs im Zeichen einer von Werte- und Bildungsverfall bei gleichzeitiger Konsumorientierung geprägten Gesellschaft Verstanden vorausgesetzt werden. Information, Erkenntnis, Verständnis und Akzeptanz sind aber ihrerseits die Voraussetzungen, dass Kunst wirken kann, dass sich ein vielgestaltiger und nachhaltiger Rezeptionsprozess entfalten kann, in dem die intendierte Funktion oder Aussage eines Werks zur Geltung kommt. Wo das nicht der Fall ist, unterstreicht die künstlerische Geste im öffentlichen Raum einmal mehr die Entfremdung von Kunst und Gesellschaft; die Folge sind Vandalismus und ein weiter zunehmender Verwahrlosungsprozess des Öffentlichen Raumes.

Ich möchte hier zwei Ebenen der Kunstvermittlung unterscheiden: die schulische und die außerschulische im Sinne von Weiterbildung. Immer mehr wird beklagt, dass Schüler heute zu wenig wissen, und das gilt auch für den Kunstunterricht, das Stiefkind einer auf Leistung und Konkurrenz angelegten Qualifikationsvermittlung in der Schule. Von einem ganzheitlichen Bildungsbegriff sind wir weit entfernt. Die Kunstpädagogik, die ich hier nur streifen kann, ist in eine Sackgasse geraten. Sie war in den 70er und 80er Jahren (als ich selbst Lehramt studierte) einmal sehr nahe dran an den Vorstellungen und Methoden der künstlerischen Avantgarden. "Visuelle Kommunikation"³ hieß ein

Leitbegriff für ästhetische und erkenntnistheoretische Kompetenzen, die man Schülern vermitteln wollte, damit sie eine kritisch-reflexive Wahrnehmung ihrer Umwelt entfalten können. Davon hört man heute nur noch wenig, und die Auseinandersetzung mit Kunst, wo sie denn überhaupt in der Schule angesichts eines erdrückenden Curriculums von Leistungsfächern noch zum Zuge komme oder in den Familien gepflegt wird, droht ständig durch eine passive Konsumhaltung, die allgemeine Bilderflut oder den Reizterror der Kulturindustrie erstickt zu werden.

Wo die Schulen versagt haben, kommt den Kunsthochschulen eine besonders verantwortliche Rolle zu. Sie geht einher mit einer grundlegenden Infragestellung des traditionellen Künstlerbildes. Heraus aus dem Elfenbeinturm! Künstler sollten zunächst einmal lernen, ihre Arbeit selbst zu vermitteln und sich dazu auch nicht zu schade zu sein, eine Auseinandersetzung mit dem Publikum zu führen. Wenn sie wissen, wie man Ausstellungen kuratiert, eine Produzentengalerie einrichtet und einen Kostenplan aufstellt, Verhandlungen mit Sponsoren oder Stadtteilvertretern führt, dann wird es ihnen leichter fallen, den erforderlichen Diskurswechsel zwischen Kunst und Öffentlichkeit zu beherrschen. Das noch junge Berufsbild des Kurators - er kann von Haus aus Künstler, Kunstpädagoge oder Kunstwissenschaftler sein - steht im Zentrum jenes "Betriebssystem Kunst"³, er ist die Vermittlungsinstanz zwischen allen Beteiligten.

Kunstvermittlung kann überall und jederzeit stattfinden. Sie sollte als integraler Bestandteil von Konzepten der Kunst im öffentlichen Raum von vornherein mitgedacht werden. Oft fehlt es schon am Minimum, eine ordentliche Beschilderung der Kunstwerke, die mit wenigen Daten und Fakten das Objekt beschreibt. Ob bei temporären Ausstellungen oder dauerhaft aufgestellten Werken; am Anfang geht es immer um Vermittlung, Verständnis und Akzeptanz, und das Publikum hat ein Anrecht auf dieses Entgegenkommen, wenn sich die zeitgenössische Kunst nicht weiter von ihm entfernen will.

Bazon Brock etablierte schon vor Jahrzehnten anlässlich der Kasseler documenta eine Besucherschule, die eigentlich als die Keimzelle der Kunstvermittlung bezeichnet werden kann. Er begründete seine gesamte Ästhetik als Vermittlungsprogramm. Kunstvermittlung kann als Seminar, als öffentliche Führung im Museum, als Busfahrt durch die Stadt, als Aktion an Kunststandorten, in der Zeitung und im Fernsehen oder in direkten Gesprächen mit Publikum stattfinden. Man kann niemanden zur Kunst "bekehren"³; missionarischer Eifer ist hier gänzlich unangesagt. Der Kunstvermittler kann wie der Künstler selbst nur Angebote formulieren bzw. die Angebote des Künstlers in die Sprache des Betrachters übersetzen und zum Weiterdenken anregen. "Er hat Angebote gemacht, wir haben sie angenommen"³ - dieses Motto hatte sich schon Bertolt Brecht auf seinen Grabstein schreiben lassen und für sein Nachleben gewünscht. Ob das einem Künstler gelingt, bestimmt die Öffentlichkeit, die er mit seinen Werken zu Lebzeiten erreicht.

Neue Diskurse

Kunst im öffentlichen Raum lebt vom Diskurs. Wird er nicht geführt, wird sie bedeutungslos, gerät in Vergessenheit. Das Publikum ist träge geworden, seine Aufmerksamkeit von sozialen Problemen absorbiert oder in Konsumentenhaltung mit sich beschäftigt. Event-verwöhnt ist der potenzielle öffentliche Kunst-Betrachter mit komplexen Bedeutungen und ästhetischen Innovationen nur noch schwer zu beeindrucken. Formen, Inhalte, Bedeutungen von Kunst schleifen sich mit der Zeit ab. Das ist das Schicksal der Kunst in den öffentlichen Räumen; sie wird museal und musealisiert ihren Kontext gleich mit. Es sei denn, dieser verändert sich, dann wird aus einer ehemaligen Werk der Kontextkunst plötzlich eine "drop sculpture"³. Was sich früher im Widerspruch zum herrschenden Konsens oder Kunstbegriff befand, kann heute angepasst und harmonisierend wirken. Wir sehen noch einmal: alles ist vergänglich und labil im öffentlichen Raum - ein Ort der Interdependenzen par excellence.

Ist die öffentliche Kunst am Ende? "Es gibt zu viel Kunst an den falschen Orten"³ beklagte der Berliner Kunstkritiker und Ausstellungsmacher Gerrit Gohlke und resümiert sarkastisch: "Nichts spricht für eine manifeste, eine gebaute, eine bestellte und dann aufgestellte öffentliche Kunst. Sie schadet nicht und ist doch überflüssig" (in: log.buch, Nürnberg 2001)

Aus diesem circulus vitiosus, aus diesem Teufelskreis herauszukommen, bedarf es neuer Impulse, Fragen, Provokationen. Ausgerechnet der kleine Kunstverein Hildesheim mit seinem umtriebigen Leiter Thomas Kaestle setzte im letzten Jahr zu einem großen Coup an und schrieb in Kooperation mit der HBK Braunschweig und der Architekturfakultät der Universität Hannover einen Ideenwettbewerb mit folgendem Thema aus: "Entsorgungspark

für funktionslose Kunst im öffentlichen Raum.³ Die Fachöffentlichkeit, und nicht nur sie, staunte nicht schlecht. Parallel wurde ein Symposium in Bergkamen organisiert, das auf einer Drehbühne stattfand. Einerseits ein Symbol dafür, dass sich die Debatte um die Funktionen von Kunst im öffentlichen Raum lange im Kreise gedreht hat, andererseits dafür, dass plötzlich wieder etwas in Bewegung kam durch pauschale Behauptung ihrer Funktionslosigkeit. Das Wettbewerbsergebnis erbrachte als ersten Preis den Vorschlag einer jungen Architektengruppe aus Hannover, sämtliche Werke im Stadtraum mit Sandbergen zuzuschütten und von der Bevölkerung bei Bedarf und Interesse wieder freischaufeln zu lassen. Wo das nicht der Fall ist, wird abgeräumt. Natürlich war und ist die Idee des "Entsorgungsparks für funktionslose Kunst im öffentlichen Raum³ ein so genannter Fake. Aber sofort stieg die Presse in die Debatte ein. Unter der Überschrift "Kann das hier weg?³ wurden über Wochen die Werke öffentlicher Kunst in der niedersächsischen Landeshauptstadt von der Hannoverschen Allgemeinen Zeitung ins Visier genommen und ins Bewusstsein gebracht. Normale Bürger aller Altersgruppen und sozialer Provenienz stellten sich vor den Skulpturen und Objekten auf und kommentierten, fachsimpelten, argumentierten, nahmen Partei für oder gegen die Kunst als Bereicherung oder Störfaktor. Ein interessantes Experiment der "Bürgerbeteiligung³, aber nicht ganz ungefährlich. Unter dem Vorzeichen demokratischer Meinungs- und Willensbildung wird dem Mann auf der Straße suggeriert, im Falle von Kunst könne jeder mitreden unter Missachtung der Fachkompetenz von Künstlern, Kuratoren und Kunstwissenschaftlern, deren Wertschätzung in der Gesellschaft ohnehin nicht hoch angesiedelt ist.

Natürlich wird öffentliche Kunst nicht per Abstimmung entschieden, natürlich obliegt es der Verantwortung der Fachleute, die sich im öffentlichen Raum immer gern aus der Affäre ziehen und die Kunst mit dem Betrachter allein lassen, natürlich obliegt es den Künstlern, Kuratoren, Wissenschaftlern, Vermittlern, einen dezidierten Diskurs über die Funktionen oder die Funktionslosigkeit öffentlicher Kunst zu führen, und Hannover nimmt in Folge der neu entfachten Diskussion diesen unbequemen Auftrag an. Frischer Wind weht derzeit durch den öffentlichen Raum. Die Stadt, die seit den 70er bis 90er Jahren viel öffentliche Mittel in Stadtraum-Kunst investiert hat, leistet sich in der Folge dieser provokanten Entsorgungspark-Diskussion tatsächlich einen wissenschaftlichen Beirat, der alle Kunstwerke, ihre Standorte, damaligen und heutigen Kontexte in Augenschein nimmt und analysiert. Stehen lassen, versetzen oder abräumen könnte ein Ergebnis sein. Vielleicht ist aber auch das Kunstwerk selbst ganz o.k., es lebt noch, sendet noch Signale, nur sein Kontext, der Standort, der öffentliche Raum selbst bedarf einer Generalüberholung

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.