

"Von der 'drop sculpture' zur 'Sozialen Plastik' – Entwicklung der Kunst im öffentlichen Raum und Probleme ihrer Vermittlung", Vortrag in der Universität Osnabrück aus Anlass der Verleihung des Piepenbrock-Preises für Skulptur

Sehr geehrter Herr Minister, meine sehr verehrten Damen und Herren,

Einführung

das Thema meines Vortrags lautet "Von der 'drop sculpture' zur 'Sozialen Plastik' - Entwicklung der Kunst im öffentlichen Raum und Probleme ihrer Vermittlung". Verschiedene Gründe haben mich bewogen, gerade dieses nicht unbrisante Kapitel der zeitgenössischen Kunst vor Ihnen als Publikum aufzuschlagen:

Da ist zum einen die schon vor geraumer Zeit durch Herrn Prof. Mordmüller in alter Verbindung zur HBK Braunschweig ausgesprochene Einladung zu dieser Veranstaltung aus Anlass der Verleihung des Piepenbrock-Kunstpreises für Skulptur. Zweitens ist die Kunst im öffentlichen Raum eine besondere Herausforderung für heutige Kunst-Studierende, da sie praktische Erfahrungen im "Ernstfall" als direkte Auseinandersetzung mit der Öffentlichkeit lehrt und mit einem traditionellen künstlerischen Selbstverständnis bricht, das sich gern aus gesellschaftlichen Prozessen heraushält und auf die Ateliers und Kunsträume zurückzieht. Um so wichtiger ist die Kunst der Vermittlung in diesem Bereich, denn im öffentlichen Raum hat man es nicht mit Kunstexperten zu tun. Mit unserem neuen Studiengang "Kunstvermittlung", der sich insbesondere an Künstlerkuratoren wendet, stellt sich die HBK Braunschweig dieser Herausforderung auf dem Weg zur Professionalisierung ihrer Absolventen. Kunst im öffentlichen Raum ist ein zunehmend häufig gewählter Arbeits- und Forschungsschwerpunkt an unserer Hochschule, dem Seminare, Projekte und Wettbewerbe bei unseren Freien Künstlern wie auch den Kunstwissenschaftlern gewidmet sind. Und schließlich denke ich, dass eine Bestandsaufnahme der Kunst im öffentlichen Raum augenblicklich angesagt ist, stehen doch bedeutende Großprojekte im kommenden Jahr 2007 vor uns wie die documenta und die SkulpturprojekteMünster, repräsentative Ausstellungen, bei denen erfahrungsgemäß Neuerungen auf dem Gebiet der öffentlichen Kunst zu erwarten sind. Aber wird es neben der Revision auch noch Innovation geben? Die Münsteraner unter bewährter kuratorischer Leitung von Kasper König werden jedenfalls Bilanz ziehen und die Geschichte der Kunst im öffentlichen Raum noch einmal kritisch Revue passieren lassen.

So möchte ich auch in meinen folgenden Ausführungen einige Schwerpunkte dieser Entwicklungsgeschichte herausgreifen und im Spannungsverhältnis unversöhnlicher Gegensätze zeitgenössischer Kunstauffassung - autonome Kunst einerseits, soziale Plastik andererseits - polarisieren. Sie werden es mir nachsehen, wenn dieser Vortrag ohne Bilder auskommt. Ich bin sicher, wir alle haben typische Beispiele öffentlicher Kunst vor Augen.

Kunst im öffentlichen Raum als soziales Experiment

Wenn Kunst mehr sein soll als Dekor, Alibi, Wellness-Angebot, lifestyle-Faktor oder sonstige 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 Projekt und Prozess, als öffentliche Teilhabe im lebendigen Austausch von Produzenten und Rezipienten. Das bekannteste Beispiel dürfte 1982 sein Beitrag "7000 Eichen" zur documenta in Kassel bis heute sein - Basaltsteine und Eichen als Symbole einer spektakulären öffentlichen Pflanzaktion mit Nachhaltigkeitseffekt.

In der Regel haben wir es aber mit Werken eines ganz anderen Typus zu tun: Sie alle kennen die Stahl-, Beton-, Eisen-

und Bronzeplastiken eines meist gegenstandslosen Typus der 70er bis 80er Jahre auf Plätzen und in Parkanlagen der Städte, meist beliebig platziert, von Anwohnern, Geschäftsleuten und Passanten häufig als Störfaktor empfunden, nicht selten durch Graffitys und andere Akte des Vandalismus verschandelt. Ich meine einen Typus von Kunst im öffentlichen Raum, der sich in seinem Autonomieverständnis selbst genügt und dem Publikum gegenüber in hermetischer Verslossenheit Resistenz symbolisiert. Bis Mitte der 1980er Jahre war dieser Typus gang und gäbe, dann geriet er schonungslos in die Kritik. Architekten und Stadtplaner kritisierten die "Wettbewerbswut"; beklagten die "Möblierung" des urbanen Raumes durch Skulpturen und forderten seine "Entrümpelung". Der Münchner Kunstwissenschaftler Walter Grasskamp sprach von einer "Invasion aus den Ateliers". Als "drop sculptures" brandmarkte der Schweizer Kunsthistoriker und spätere Frankfurter Museumsdirektor Jean Christophe Ammann 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.

Sie sehen, das Thema birgt einigen Zündstoff in sich, denn es ist ein Katalysator in dem schwierigen und noch immer zu wenig erforschten Gebiet öffentlicher Kunstrezeption.

Kunst im öffentlichen Raum ist ein "soziales Experiment" mit offenem Ausgang. Sie konstituiert sich in einem labilen, sich ständig verändernden Beziehungsgefüge, in dem die Claims von vornherein und während des gesamten Prozesses von den Beteiligten immer neu abgesteckt werden müssen. Sie findet in einer permanenten Auseinandersetzung zwischen den fünf Komponenten Künstler, Auftraggeber, Werk, Kontext und Publikum statt. Ist ihr Gleichgewicht, ihre Kommunikation gestört, sind massive Probleme vorprogrammiert. Einige Beispiele:

Stellen Sie sich vor, wir haben es mit einem international renommierten 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 Osnabrück 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 bedeutendes Denkmal an historischem Standort soll auf Initiative von Stadtplanern abgeräumt und durch eine zeitgenössische Skulptur ersetzt werden, geschenkt von einem prominenten Mäzen. Das hat schon ganze Bürgerninitiativen auf den Plan gerufen. Oder stellen Sie sich vor, ein Ausstellungsmacher plant künstlerische Interventionen in einem als Biosphäre ausgewiesenen Landschaftsraum, die als "Realkunst" von Umweltschützern ganz und gar nicht als Kunst geschätzt und als solche überhaupt wahrgenommen werden können. Weitere Beispiele ließen sich aufführen. Immer sind falsche Voraussetzungen, unklare Rollen, widerstreitende öffentliche Interessen, mangelnde Kontextanalysen und fehlende Vermittlungskonzepte im Spiel.

Kunst im öffentlichen Raum - ein Übersetzungsproblem?

Zur Vermeidung dieser Dissonanzen sollte 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 in diesem Gesellschaftsspiel 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 seit den 70er Jahren diskutierte Beispiele für solch ein multiples Rollenverständnis im Fokus gesellschaftlicher Aufmerksamkeit. Aber auch ein ganz neues Berufsbild, das des Kurators, ist entstanden. Die Übersetzungsleistungen, die er auch als Kunstvermittler gegenüber einem unspezifischen öffentlichen Publikum zu erbringen hat, sollten der Überwindung der unterschiedlichen "Diskursebenen" dienen, mit denen im voraus zu rechnen ist.

Ein immer noch unterschätzter Schlüsselbegriff ist der Kontext des Werks, ich meine damit 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, er ist eingebettet in eine stadträumliche oder landschaftliche Situation. Diese muss erst als Kunstort definiert und kenntlich gemacht werden, gewissermaßen "kontextualisiert". Der Kontext steht dann - symbolisch gesprochen - für den Rahmen oder Sockel, in oder auf dem sich Kunst im öffentlichen Raum platziert. Er markiert

gewissermaßen 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 Bau", von "architekturbezogenen Kunst" 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 Raum" wurde als Verhältnis neu definiert. Parallel dazu hat sich der Begriff des "nicht institutionellen Raumes" (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'amis" in Gent und die 1992 von den Berliner Kunst-Werken veranstaltete dezentrale Ausstellung "37 Räume" in den Abrisshäusern des Scheunenviertels. Andere Kunstbesetzungen des öffentlichen Raums auf Zeit machten es sich zur Aufgabe, vergessene Orte, Tabuzonen und stadträumliche Nischen wiederzuentdecken. Ein Paradebeispiel war die kurz nach dem Berliner Mauerfall 1990 vom DAAD veranstaltete legendäre Ausstellung "Die Endlichkeit der Freiheit" mit internationalen Künstlern, die das historisch wieder gewonnene Territorium des einstigen Grenzgebietes künstlerisch erfahrbar machten. Immer weiter drangen Künstler und Kuratoren in die Öffentlichkeit vor, besetzten auf Zeit Kaufhäuser, Kinos, Geschäfte, Fußgängerzonen und Schaufenster. Aber auch andere gesellschaftliche Bereiche blieben Künstlern nicht verschlossen, etwa die Orte der Wissenschaft und Forschung, Naturkundemuseen, Kliniken oder physikalische Institute. Aktuelles Beispiel: Die Physikalisch-Technische Bundesanstalt und die Helmholtz-Gesellschaft in Braunschweig kooperieren im "Stadt-der-Wissenschaft-Jahr" mit Künstlern und kommunizieren ihre corporate identity über öffentliche Kunstaktionen.

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 Kunst" oder "Kunst des Öffentlichen" 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 Künstler" sah, in den 70er Jahren den Begriff der "Sozialen Plastik" etablierte und damit den Boden bereitete für ein entgrenztes Verständnis "öffentlicher Kunst".

Vom Verschwinden der "res publica"; oder: Was ist heute noch "öffentlich"?

"Wenn wir über den Begriff 'öffentliche' sprechen", so fragte der Bildhauer Carl Andre Anfang der 70er Jahre, "meinen wir dann die Allgemeinheit wie bei 'öffentlicher Sicherheit' oder 'öffentlichem Wohle', 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." (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 Öffentlichkeit" besteht aus einer Vielzahl von Teilöffentlichkeiten mit unterschiedlichsten Erwartungshaltungen, Kunstbegriffen, 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 fragmentierten, ja "zerstalteter" 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 aber 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 abgeschafft“, 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.“ (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 heute schon zur Fernsehgeschichte gehörenden “Big Brother“-Experimente in Wohncontainern mit freiwilliger Kameraüberwachung oder das persönliche “outing“ von Politikern, deren Intimsphäre plötzlich in der Öffentlichkeit verhandelt wird wie vor einigen Jahren erstmals bei der Bill Clinton-Affäre. Doch das war nur die Spitze des Eisbergs. Deutlich wurde, 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.“ (Richard Sennett im Interview mit Ralph Obermayer, 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 1990er 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, ja demnächst Universitäten nach Firmen. Internationale Großkonzerne bestimmen das Erscheinungsbild von Stadtentwicklung und Architektur; ein Musterbeispiel ist der nach der Wende auf einstigem “Niemandland“ neu erstandene “Potsdamer Platz“ in Berlin, der von drei oder vier Firmenlabels dominiert wird, die auf namhafte 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 Stadt", wie es der Filmemacher Harun Farocki einmal formulierte. In Amerika nennt man diese Keimzellen des neuen urbanen Lebens heute schon "the third place". Nach den eigenen vier Wänden und dem Büro folgt gleich das Einkaufszentrum als dritt wichtigster Ort für den modernen Menschen. Die Shopping Mall ist selbst zum Pseudo-Kunstwerk, zur Pseudo-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 Abstraktion" (Will Grohmann) bald auch in Form von ungegenständlicher Plastik im Stadtraum und als "Kunst am Bau" bzw. "architekturbezogene Kunst" 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 Beiwerks" verordnete, etwa als Wandbild, Glas- oder Fassadengestaltung, 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. Doch kam ihr letztlich keine ehrenvollere Aufgabe zu als "Brosche am Kleid" zu sein, wie es die Berliner Kunstkritikerin Nicola Kuhn einmal ironisch kommentierte.

In dieser verfahrenen Situation setzt 1984 der schweizer Kunsthistoriker und spätere Frankfurter Museumsdirektor Jean-Christophe Ammann neue Maßstäbe mit seinem "Plädoyer für eine neue Kunst im öffentlichen Raum". Ich zitiere: "Das gängige Vorgehen, Plätze, Vorsprünge, Höfe und Parkanlagen mit beliebigen und somit austauschbaren Skulpturen (= 'drop sculpture') zu besetzen, hat zum wohlbekannten Dauerbrenner der Kritik an 'Kunst im öffentlichen Raum' geführt. (...) Entweder fahren wir fort im Trott der 'Verschönerungsprozesse', 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." (in: Parkett, Bd. 2, 1985)

Großausstellungen der 80er Jahre wie die "documenta" in Kassel, die "Skulptur Projekte Münster" und der "Skulpturenboulevard" 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 sculpture" diskreditierte "autonome Plastik" endgültig ab. An ihre Stelle tritt das kontextbezogene Werk, ein neuer Typus, der auch international als "site specific art" 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 "Bühne" und "Wechselrahmen" für temporäre Inszenierungen im Sinne eines "Museums auf Zeit". Die griffige Formel von der "Kultur für alle", die Hilmar Hoffmann prägte, bereitete einer eher populistischen Eventkultur den Boden, die es nur darauf anlegte, brach liegende innerstädtische Bereiche nach dem alten Rezept "panem et circenses" (Brot und Spiele fürs Volk) mit kommerzieller Ausrichtung wiederzubeleben: Straßenfeste, Stadtspektakel, 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" und "nationale Identität" 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" stehen, sind Denkmalssetzungen geradezu "en vogue": Wenn überhaupt noch öffentliche Mittel zur Finanzierung von Kunst im Stadtraum bereitgestellt werden, dann für Werke einer zeitgenössischen "Erinnerungskunst". Dieser neue Typus - von Denkzeichen über temporäre Installationen, Interventionen, Projektionen, Arbeiten mit Licht oder Klang hat in seinem ephemären, also von "Vergänglichkeit" 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" 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, 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 Potenziale 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". 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", 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, wie es sich einst die Architektur-Avantgarde gewünscht hatte. Leeren Raum kann sich niemand mehr leisten; er wird gewinnbringend gefüllt durch Eventkultur, Stadtmarketing und populäre Attraktionen. Skulpturaler Kitsch hat die Städte bevölkert; in Berlin sind es die Buddy-Bären, in Hamburg die Hummel-Figuren, in Dresden Pferde und andernorts bunte Kühe oder niedliche Seehunde für den Massengeschmack. Drei Prototypen zur Auswahl, abrufbar im Internet, werden von selbst ernannten Künstlern (oder wirklichen, die sich dafür hergeben ...) bunt bemalt und vor Hotels und Geschäfte platziert, eine Art modernes "Zunftzeichen"? Dieser ästhetische Populismus breitet sich derzeit wie eine Epidemie 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?

Anspruchsvolle Kunst und populistischer Kitsch existieren heute in schwer erträglichem Nebeneinander im öffentlichen Raum. Die gesamte Bandbreite der hier nur in Auszügen geschilderten Entwicklung ist im Stadtraum vertreten: das architekturbezogene Werk, die autonome Plastik oder Skulptur, die kontextbezogene Installation, das ephemere Denkmal, urbane Interventionen, temporäre Ausstellungen, partizipatorische Projekte, schließlich so genannte Netzkunst, die das Internet als öffentlichen Raum für sich entdeckt hat. Diese schillernde Typologie öffentlicher Kunst begreift sich nicht mehr als dauerhaft gültige Setzung einer künstlerisch autonomen Geste, sondern als "Modelle" 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" 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" nicht aus der Hand nehmen lassen. Die Münchner Kunsthistorikerin und Kuratorin Claudia Büttner, Autorin des Standardwerks "Art Goes Public" (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 neuer Konzepte zur Vermittlung der Kunst in der urbanen Öffentlichkeit. Sie dient hier der Überwindung der unterschiedlichen "Diskursebenen", 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. Kunstvermittlung sollte als integraler Bestandteil von Projekten 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"; 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.

Kunst im öffentlichen Raum lebt vom Diskurs. Aber das Publikum ist träge geworden, seine Aufmerksamkeit von sozialen Problemen absorbiert oder in Konsumentenhaltung mit sich beschäftigt. Event-verwöhnt, ist der potenzielle 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. 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" beklagte der Berliner Kunstkritiker und Ausstellungskurator 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. 2005 statuierte der Kunstverein Hildesheim mit seinem Leiter Thomas Kaestle ein interessantes Exempel: In Kooperation mit der HBK Braunschweig und der Architekturfakultät der Universität Hannover schrieb er einen Ideenwettbewerb mit folgendem Thema aus: "Entsorgungspark für funktionslose Kunst im öffentlichen Raum." Die Fachöffentlichkeit, und nicht nur sie, staunte nicht schlecht. 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 wäre, würde abgeräumt. Natürlich war und ist die Idee des "Entsorgungsparks für funktionslose Kunst im öffentlichen Raum" ein so genannter Fake. Aber sofort stieg die Presse in die Debatte ein. Unter der Überschrift "Kann das hier weg?" 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 "Bürgerbeteiligung", aber nicht ganz ungefährlich. Unter dem Vorzeichen demokratischer Meinungs- und Willensbildung wird dem in Wirklichkeit unbeteiligten Bürger suggeriert, in Fragen der Kunst könne jeder mitreden unter Missachtung der Fachkompetenz von Künstlern, Kuratoren und Kunstwissenschaftlern. Natürlich darf über öffentliche Kunst nicht per Volksabstimmung entschieden werden. Künstler, Kuratoren, Architekten, Städteplaner, Kunstwissenschaftler, -kritiker und -vermittler können aus ihrer Verantwortung nicht entlassen werden, einen dezidierten Diskurs über die Funktionen oder die Funktionslosigkeit öffentlicher Kunst zu führen. Erfreulicherweise nimmt gerade Hannover diesen unbequemen Auftrag an. Frischer Wind weht derzeit durch den öffentlichen Raum der Landeshauptstadt. Die Stadt, die seit den 70er bis 90er Jahren viel öffentliche Mittel in Stadtraum-Kunst investiert hat, leistet sich in der Folge der provokanten "Entsorgungspark-Diskussion" einen wissenschaftlichen Beirat, der alle Kunstwerke im Hinblick auf Zustand, Standort, Kontext, Funktion und Akzeptanz 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

Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.

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.