

**„Drop sculpture, Kontextkunst und Soziale Plastik“, Zonta Club Goslar, Vortrag**

Sehr geehrte Damen,

vielen Dank für die Einladung zum Zonta-Club in Goslar und für Ihr Interesse an der Thematik „Neue Tendenzen der Kunst im öffentlichen Raum.“ Offenbar hat sie eine neue **Konjunktur**, wie eine Fülle von Wettbewerbsverfahren zeigt, auch in Niedersachsen. Offenbar haben Städte, Gemeinden oder Unternehmen sogar mitten in der Wirtschaftskrise die Kunst als Mittel der Repräsentation oder der Aufwertung des urbanen Raumes für sich entdeckt. **Mit Kunstwerken möchte man repräsentieren, der Verödung des städtischen Raumes entgegen wirken, ihm Attraktivität verleihen, Sinn und kulturelle Identität stiften, vielleicht auch ein junges Publikum ansprechen, das im Zuge des demographischen Wandels stark umworben wird als Zukunftspotenzial der Städte und Regionen.** Vielleicht ist der neue Boom von Kunst im öffentlichen Raum auch ein Ausfluss der um 2002 in den USA angestoßenen Debatte um die „creative cities“, die in der Bundesrepublik seit Mitte des neuen Jahrzehnts einen wahren Boom von Städterankings ausgelöst haben. Dies könnte der objektive Hintergrund sein und ein Hinweis, warum das Thema gerade jetzt so spannend ist.

Der subjektive Anlass ist für mich ein soeben beendetes Verfahren der Stadt Clausthal-Zellerfeld, ein Kunstwettbewerb für den Kronenplatz, wobei ich die Stadt mit der Künstlerauswahl beraten habe und als Mitglied der Jury mit über den Preisträger entscheiden konnte. Sie haben vielleicht davon gehört, denn die Wogen schlugen auch in der Presse recht hoch. Für mich um so interessanter, weil ich den gleichen Künstler, Prof. Olaf Metzger aus München, schon einmal – 1987 beim Berliner Skulpturenboulevard – dem Sturm öffentlicher Entrüstung ausgesetzt gesehen habe. Er hat übrigens auch gerade den Wettbewerb für die Eingangshalle der Staatsbibliothek Unter den Linden Berlin gewonnen. Im Vergleich seiner Werke von damals und heute liegt somit auch **ein Spannungsbogen meines Vortrags**.

Sie fragen sich vielleicht, wie ich zu diesem Thema überhaupt gekommen bin und warum ich auch als Hochschulpräsidentin dabei geblieben bin. Es begann tatsächlich alles 1985, als ich vom Berliner Kultursenat als sehr junge Kuratorin den Auftrag erhielt, für die 750 Jahr-Feier Berlins einen Skulpturenboulevard auf dem Kurfürstendamm zu inszenieren – mit Berliner und internationalen Künstlern. Über das Projekt wurde heftig gestritten, aber die damals inszenierten Kunstwerke haben eine ungeheure Resonanz beim Publikum entfaltet. Dass man mit Kunst heute noch so viel bewegen kann, wenn sie einmal den Raum von Museum und Galerie verlässt, war damals eine ganz neue Erfahrung für mich. Seither hat mich das Thema immer verfolgt und ich habe das Thema weiter verfolgt und in vielen

Wettbewerbsverfahren mitgewirkt. Aktuell einige **Beispiele**: Kunst für den Park des Hauses der Braunschweigischen Stiftungen, Kunst für den Flughafen Berlin-Brandenburg International (BBI), Denkmal für die Freiheit und Einheit auf dem Berliner Schlossplatz.

### I. Standortbestimmung: Probleme und Missverständnisse von Kunst im öffentlichen Raum

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.

Kunst ist Ergebnis eines individuellen kreativen Prozesses, aber sie ist angewiesen auf gesellschaftliche Akzeptanz und Übereinkunft. Was in der Kunstszene durch interne Spielregeln zwischen den Akteuren festgelegt wird, lässt sich nicht

ohne weiteres auf den öffentlichen Raum übertragen. Man könnte auch sagen: im öffentlichen Raum ist Kunst ein „soziales Experiment“ (Brecht). Sie findet in einer permanenten Auseinandersetzung zwischen Künstler, Auftraggeber, Werk, Kontext und Publikum statt.

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 Goslar sollen durch eine Initiative von Geschäftsleuten im Zuge einer Verschönerungsaktion Kunstwerke auf Dauer platziert werden - ein Aufschrei der Anwohner und Protestaktionen würden die Folge sein. Stellen Sie sich vor, ein historisch bedeutendes Denkmal 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. Weitere Beispiele ließen sich aufführen. Immer sind falsche Voraussetzungen, unklare Rollen, widerstreitende öffentliche Interessen und meist fehlende Vermittlungskonzepte im Spiel.

Die größte Wandlung in diesem „sozialen Experiment“ hat die **Rolle des Künstlers** erfahren: Stand er früher als autonomer Schöpfer im Sinne eines tradierten bürgerlichen Kunstverständnisses abseits der Gesellschaft, die ihn beauftragte, so steht er heute mitten in der sozialen Auseinandersetzung, er ist ein „Teilhaber von Öffentlichkeit“ geworden. Die Übersetzungsleistungen aber, die zwischen seiner Arbeit und dem öffentlichen Verständnis zu erbringen sind, kann er nicht mehr allein bewältigen. Sie werden von Kuratoren und Kunstvermittlern übernommen. Kunstvermittlung dient einerseits der Überwindung der unterschiedlichen „Diskursebenen“, andererseits der Selbsterfahrung und Erkenntnis von und mittels Kunst.

## II. 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. Beispiele dafür waren Installationen im ehemaligen Diplomatenviertel im Tiergarten 1988 und das renommierte DAAD-Projekt „Die Endlichkeit der Freiheit“ 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 „Integral“ 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. 2007, zum Jahr der Wissenschaft in Braunschweig, wurden auch Forschungseinrichtungen Orte der Kunst.

Damit zeigt sich: jeder Ort kann Ort der Kunst werden, ihr Publikum ist prinzipiell jeder Passant, die gesamte Öffentlichkeit. In diesem offenen Kontext muss der Künstler seine ästhetischen Gesten immer neu definieren und abgrenzen. Was in Museum oder Galerie auf dem Sockel steht, ist eindeutig, aber übersetzt in den öffentlichen Raum als solches nicht mehr erkennbar. Viele Kunstwerke stehen dort ja gar nicht mehr auf Sockeln. Sie sind – abgesehen von klassischen Denkmälern - auch in ihrer Form oft nicht mehr als Kunst erkennbar, 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. Sie werden selbst diese Erfahrungen gemacht haben. Zu theorieüberfrachtet kommt sie daher, zu wenig vermittlungsorientiert. Hier ist noch viel 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 bereitere für ein entgrenztes Verständnis "öffentlicher Kunst".

### III. Vom Verschwinden der "res publica", oder: Was ist heute noch "öffentlich"?

"Wenn wir über den Begriff 'öffentlich' sprechen", 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." (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, Bildungsniveaus und Interessen.

Das Gemeinwesen, in der Antike als RES PUBLICA bezeichnet, ist heute kein ganzheitlicher, sondern ein vielfach fragmentierten Körper. Naturgemäß sind es die öffentlichen Bereiche der Stadt, Plätze, Parkanlagen und Monumente, die ein anschauliches Bild vom Zustand der RES PUBLICA vermitteln. Sie bildeten einst die Foren der Versammlung, Integration und Kommunikation. Davon sind wir heute weit entfernt. Die RES PUBLICA wurde unter den Anforderungen der Warengesellschaft mit möglichst rascher Zirkulation von Geld, Produkten und Menschen unter Verkehrsflächen, Fußgängerzonen und Stadtdesignkitsch begraben. 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. Der öffentliche Raum, soviel steht also fest, ist nicht mehr das, was er einmal war. Er wird zunehmend privatisiert und stellt nicht mehr die Bühne des urbanen Lebens dar. Ja mehr noch: 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 Kommunikation im Internet: 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.

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 Kunstwerk, zur Kunstwelt geworden. Ihr Kunstbegriff ist der des Events und der Unterhaltung als Kaufstimulation. Klar ist: mit Kunst im öffentlichen Raum hat das alles wenig zu tun, eher mit Kunst-Ersatz durch die Stimulation immer neuer Bedürfnisse und Kauf-Appelle.

Je mehr sich der Staat infolge leerer Kassen auf seine Kernaufgaben konzentriert, zieht er sich auch aus dem öffentlichen Raum zurück. Dieser verfiel seit den 70er Jahren zusehends; der Prozess der Verwahrlosung und Zerstörung – z.B. mit Graffiti - schien kaum aufzuhalten. In vielen Städten und Gemeinden wurden die Programme für Kunst im öffentlichen Raum eingestellt, so auch 2003 in Niedersachsen.

### IV. Zur Entwicklung der Kunst 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 (**Abb.**) 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" (**Abb.**) 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, Relief, Ornament usw. (**Abb.**) 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 Ateliers", und an der "Möblierung des Stadtraumes" immer lauter wurde. Der Architekturhistoriker Wolf Jobst Siedler sprach von der "Verordneten Gemütlichkeit", die aber auch kaum über die "Unwirtlichkeit der Städte" (Mitscherlich) hinwegtäuschen konnte. Architekten forderten die "Entrümpelung der Stadt", "Leerstellen" 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 Raum", das neue Maßstäbe setzte: *"Das gängige Vorgehen, Plätze, Vorsprünge, Höfe und Parkanlagen mit beliebigen und somit austauschbaren Skulpturen (= 'drop sculptures') zu besetzen, hat zum wohlbekanntem 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 so genannten 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.

**(3 Abbildungen)** 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", ein Begriff des damaligen Berliner Kultursenators Hassemer (1986). 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 Denkmalssockel geräumt wurden und so allerorten Leerstellen der jüngsten Geschichte entstanden, tritt die unbewältigte nationalsozialistische Geschichte um so mehr ins Bewusstsein. Über fast zehn Jahre lief 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. Jetzt, 20 Jahre nach der Wiedervereinigung, soll auf dem Berliner Schlossplatz das gigantische „Denkmal für die Freiheit und Einheit“ Deutschlands entstehen. **(Abb.)** Seit den 90er Jahren, die gewissermaßen unter dem Paradigma „Kunst und Geschichte“ standen, sind Denkmalssetzungen geradezu „en vogue“: Wenn überhaupt noch öffentliche Mittel zur Finanzierung von Kunst im Stadtraum bereitgestellt werden, dann für Werke einer zeitgenössischen „Erinnerungskunst“. **(Abb.)** Dieser neue Typus - von Denkzeichen über temporäre Installationen, Interventionen, Projektionen, Arbeiten mit Licht oder Klang hat in seinem ephemeren, 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, etwa Olaf Metzels Antidenkmal „130.4.1981“ **(Abb.)**, 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“. 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 **(Abb.)**.

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.

#### V. Fehlentwicklungen und neue Diskurse

Während vielerorts die Kunstprogramme eingestellt wurden, hat zunehmend skulpturaler Kitsch die Städte bevölkert; in Berlin sind es die Buddy-Bären, in Hamburg Wasserträger, in Dresden Pferde und andernorts bunte Kühe für den Massengeschmack. Dieser ästhetische Populismus breitet sich aus. Prototypen aus der Retorte mit unterschiedlichen Bemalungen suggerieren individuelle Differenzierung für jedermann und führen doch nur zu ästhetischer Gleichschaltung.

Dabei hat die Entwicklung der Kunst im öffentlichen Raum hat seit den 1970er Jahren einen großen Reichtum in ihrer Typologie mit einer Vielzahl von neuen Werkformen hervorgebracht, die heute im Sinne einer „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ (Ernst Bloch) nebeneinander existieren: das architekturbezogene Werk, die autonome Plastik oder Skulptur, die kontextbezogene Installation, das ephemere Denkmal, urbane Interventionen, temporäre Ausstellungen, partizipatorische Projekte, Interventionen. 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. 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. 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 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 setzte 2006 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." (Abb.) 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 ist, wird 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 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.

Ähnlich verfuhr jetzt die Stadt Clausthal-Zellerfeld mit ihrem Wettbewerb für den Kronenplatz. Nachdem der Preisträger feststand, Olaf Metzel aus München, wurden die Beiträge in der Zeitung diskutiert und der Künstler mit der Öffentlichkeit konfrontiert. Das kann in der Regel nicht gut gehen. (Abb.) Natürlich wird öffentliche Kunst nicht per Abstimmung entschieden, natürlich obliegt es der Verantwortung der Fachleute, den Künstlern, Kuratoren, Wissenschaftlern, Vermittlern, einen dezidierten Diskurs über die Funktionen oder die Funktionslosigkeit öffentlicher Kunst zu führen. Aber die jüngsten Beispiele zeigen: Frischer Wind weht derzeit durch den öffentlichen Raum. Die Stadt

Hannover, die seit den 70er bis 90er Jahren viel öffentliche Mittel in Stadtraum-Kunst investiert hat, leistete sich in der Folge der provokanten Entsorgungspark-Diskussion tatsächlich einen wissenschaftlichen Beirat, der alle Kunstwerke, ihre Standorte, damaligen und heutigen Kontexte in Augenschein genommen und analysiert hat. Ein umfassendes Gutachten wurde beauftragt; die Empfehlungen reichten von „Umsetzen“ über „Restaurieren“ bis zu „Einlagern“ oder der Entwicklung neuer, temporärer Konzepte und forderten breite Diskussionen in Presse und Öffentlichkeit heraus. Aber die Ergebnisse des Gutachtens werden sukzessive umgesetzt (**Abb.**), und so zeigt die Stadt Hannover, dass sie sich ihrer einstigen Rolle als Impulsgeber für Kunst im öffentlichen Raum bewusst ist und wieder den Anschluss finden will. Dabei geht es nicht nur um die Auslobung neuer Verfahren, sondern auch um die Bestandssicherung und den Werterhalt. Denn es gehört mit zur Aufgabe der Städte und Kommunen, die überlieferte Kunstgeschichte im öffentlichen Raum nachhaltig zu sichern und für die nächsten Generationen zu bewahren. Sofern uns die Werke noch etwas zu sagen haben. Das entscheidet – wie immer – die Öffentlichkeit.

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.