

## Art and the City Monumente, Architektur, Urban Art

HENRY KEAZOR

### Art in/and the City

*Art und City, Stadt und Kunst:* Die Elemente dieser beiden Begriffspaare werden immer wieder in den unterschiedlichsten Kontexten mit Hilfe der verschiedensten Konjunktionen und Präpositionen zueinander in Beziehung gesetzt: *Art in the City* nennt sich z. B. (in deutlicher, sich auch im Logo artikulierender Anlehnung an die amerikanische Fernsehserie *Sex and the City*) ein in Pirmasens ansässiges, seine Waren online vertreibendes Geschäft (Abb. 1).<sup>1</sup> Der Betrieb hat sich darauf spezialisiert, verkleinerte Repliken der erfolgreichsten Vertreter der so genannten *Tierparaden* zu vertreiben: Initiiert wurden diese 1986 in Zürich als städtische, sich für *Kunst im öffentlichen Raum* engagierende Aktion, bei der man farbenprächtige Löwenplastiken aus witterungsbeständigem glasfaserverstärkten Kunststoff in der Altstadt aufstellte, um zum einen mehr Besucher anzulocken (das Motto der Aktion lautete: *Land in Sicht – auf nach Zürich*); zum anderen aber sollte damit auch die Identifikation der Bewohner mit ihrer Heimatstadt gesteigert werden (der Löwe ist, als so genannter *Zürileu*, zugleich das Wappentier von Zürich); schließlich spielte der Löwe auf den Sitz der die Aktion ausrichtenden *City-Vereinigung Zürich* (einem Dachverband verschiedener Strassen- und Quartiervereinigungen sowie einzelner Branchen- und Berufsverbände in der Zürcher Innenstadt mit rund 1.500 Mitgliedern)<sup>2</sup> in der *Löwenstrasse* in Zürich an.<sup>3</sup>

Zwölf Jahre später setzte die *City-Vereinigung Zürich* die Aktion mit der so genannten *Zürcher Kuh* fort, wobei man nun – jenseits der Anziehung von Touristen und der Identifikationsstiftung – auch ganz gezielt kommerzielle Zwecke in den Blick nahm: Aus mehreren eingereichten Konzepten wählte man das Projekt des Schweizer Künstlers Walter Knapp aus, der nun nicht nur das Motiv der

1 Vgl. <http://www.art-in-the-city.com/> (April 2010).

2 Vgl. <http://www.cityvereinigung.ch/web/index.php?navi=8> (April 2010).

3 ROMAN ANLANGER: Designer-Kühe als trojanisches Lockmittel, 23. Juli 2009, <http://trojanischesmarketing.unternehmerweb.at/designer-kuhe-als-trojanisches-lockmittel/> (April 2010).



Abb. 1: Screenshot der Website »Art in the City« mit verkleinerter Nachbildung des *Cineasten* von Michael Becker (1999) ([http://www.art-in-the-city.com/products/pentry.html?pe\\_id=41&pcon\\_list\\_serach=23&pcon\\_id=207](http://www.art-in-the-city.com/products/pentry.html?pe_id=41&pcon_list_serach=23&pcon_id=207), Zugriff am 12.4.2010).

bunt bemalten Kühe vorgeschlagen, sondern zudem angeregt hatte, dass man diese drei verschiedenen Originalskulpturen seines Sohnes, des Künstlers Pascal Knapp, zugrunde legen sollte, die sodann als Vorlage für die Produktion von 815 Modellen dienten. Diese wurden anschließend von 395 Sponsoren zu je 1998 Franken erworben und von rund 400 Künstlern und ganzen Schulklassen im Auftrag der Sponsoren bemalt. Im Anschluss an die Ausstellung der Kühe auf Straßen, in Parks, auf Plätzen und in Fußgängerzonen wurden die bemalten Tiere versteigert, und der Erlös von 1,4 Millionen Franken karitativ verwendet.<sup>4</sup>

Die Idee wurde in der Folge in anderen Ländern aufgegriffen, wobei als hierzulande wahrscheinlich berühmteste Adaption die Initiative des Unternehmers Klaus Herlitz gelten kann, der im Jahre 2001 die zunächst in Berlin aufgestellten *Buddy Bears* ins Leben rief<sup>5</sup>; Vorbild war hierbei möglicherweise auch die in den USA von dem Geschäftsmann Peter Haning 1999 gemeinsam mit der Kulturstadträtin von Chicago, Lois Weisberg, organisierte *Cows On Parade*-Schau, für die wieder Pascal Knapp die Modelle geliefert hatte.<sup>6</sup>

4 ANLANGER: Designer-Kühe (wie Anm. 3).

5 [http://de.wikipedia.org/wiki/Buddy\\_B%C3%A4r](http://de.wikipedia.org/wiki/Buddy_B%C3%A4r) (April 2010); vgl. ferner Eva und KLAUS HERLITZ (Hrsg.): *Buddy Bär Berlin Show*, Kreuzlingen, 2001 sowie *United Buddy Bears – Die Kunst der Toleranz*, Berlin 2003.

6 <http://de.wikipedia.org/wiki/CowParade> (April 2010).

Ebenfalls im Jahr 1999 adaptierte man in Saarbrücken anlässlich der 1000-Jahr-Feier der Ersterwähnung das Konzept, indem man der Aktion das Wappentier der Stadt, den Löwen, zugrunde legte. Hierbei beauftragte der Initiator, der Saarbrücker Verkehrsverein, wiederum einen Schweizer Künstler – dieses Mal allerdings nicht Pascal Knapp, sondern Jeannot Bürgi, den man in der Saarbrücker Zeitung vom 22.03.1999 dafür rühmte, dass er »kein Geringerer als der Schöpfer der Alien-Figuren aus Steven Spielbergs gleichnamigen [sic!] Science-Fiktion-Verfilmung«<sup>7</sup> sei, wobei hier allerdings nicht nur die Grammatik des Satzes mit Fehlern behaftet ist, sondern auch die damit vermittelten Fakten, denn offenbar wurde Bürgi hier mit dem Schweizer Bildhauer H. R. Giger verwechselt, der tatsächlich die Figuren für den Film *Alien* lieferte, der allerdings nicht von Steven Spielberg, sondern von Ridley Scott stammt.

All dies bringt uns wieder zu dem eingangs erwähnten *Art in the City*-Geschäft zurück, denn dort kann man u. a. verkleinerte Repliken jenes Löwen erstehen, den der saarländische Künstler Michael Becker seinerzeit unter dem Namen *Der Cineast* bemalt und im Foyer des Saarbrücker UT-Kinos ausgestellt hatte (Abb. 1), wo seine Schöpfung bei der Wahl des schönsten Löwen den 2. Platz belegte (auch ein solches, die Bemalung der Tiere zu ihrem Aufstellungsort in Beziehung setzendes Konzept war bereits 1986 mit den Züricher Löwen eingeführt worden, wo ein *Uhrenlöwe* z. B. vor einem Uhrengeschäft, ein *Fischlöwe* hingegen vor einem Brunnen Aufstellung fand).

Zum anderen gibt es eine österreichische Agentur, die sich (ebenfalls, dieses Mal in namentlicher Anlehnung an *Sex and the City*) *Art and the City* nennt und es als ihre (freilich mit einem Preis versehene) Aufgabe betrachtet, »Bildung, Kultur, Wirtschaft und soziales Handeln« miteinander zu verbinden, wie die österreichische Bundesministerin für Unterricht, Kunst und Kultur, Dr. Claudia Schmied, auf der entsprechend geschalteten Website zitiert wird (Abb. 2).<sup>8</sup>

Betrachtet man den hier zu behandelnden Themenkomplex näher, so fällt tatsächlich auf, dass dabei nicht nur mit den oben angesprochenen Konjunktionen und Präpositionen, sondern auch oft mit Verben wie *sich finden*, *begegnen*, *zusammentreffen* oder *aufeinander treffen* gearbeitet wird (vgl. z. B. auch die 2001 vom Sekretariat für Zukunftsforschung in Dortmund unter dem Titel *Kunst findet Stadt* vorgelegte Studie)<sup>9</sup>, und schon die Formulierungen *Art and the City* oder *Art in the City* machen deutlich, dass hier zwei offenbar als strikt getrennt betrachtete Welten mehr oder weniger mühsam wieder zusammengebracht und zueinander kommuniziert werden müssen.

7 Vgl. (mi): Ein dickes Fell aus Zitaten. Texte von Gustav Regler zieren die Löwenplastik, die anlässlich der 1000-Jahr-Feier in der Saarbrücker Innenstadt postiert wird. In: Saarbrücker Zeitung, 22.03.1999, <http://www.regler.name/Presse/11.htm> (April 2010).

8 <http://www.art-city.at/> (April 2010).

9 FRAUKE BURGdorFF/ALEXANDER FLOHÉ/BETTINA WEIPER/TORSTEN WIERTH (Sekretariat für Zukunftsforschung, Gelsenkirchen): *Kunst findet Stadt. Eine Beratungsleistung für das MSWKS NRW, Gelsenkirchen 2001.*





Abb. 2: Screenshot der Website »Art and the City« (<http://www.art-city.at/>, Zugriff am 12.4.2010)

Hierbei stellt sich die grundsätzliche Frage nach dem *Warum?* in gleich mehrfacher Hinsicht, nämlich:

- 1) Warum müssen sie überhaupt (wieder?) zusammengebracht werden?
- 2) Warum sollten sie (wieder) zusammengebracht werden, d.h. was hätten beide bzw. was hätte man davon?
- 3) Welcher Probleme ist man bei sich dabei bislang bewusst bzw. welchen Schwierigkeiten ist man bereits begegnet?
- 4) Welche probaten Ansätze und Strategien gibt es gegenwärtig?

Ich werde im Folgenden versuchen, diese Fragen sowie die dazu möglichen Antworten kurz zu beleuchten.

Ad 1): Warum müssen sie überhaupt (wieder?) zusammengebracht werden?

Kunst scheint früher in Form von öffentlichen Architekturen und Monumenten selbstverständlich in der Stadt präsent gewesen zu sein. Diese Zusammengehörigkeit verlor ihre Selbstverständlichkeit in dem Maße, in dem Gebäude und Monumente nicht mehr als Exponenten von Kunst verstanden wurden – üblicherweise wird in diesem Zusammenhang gerne auf die urbanistischen Entwicklungen nach dem Zweiten Weltkrieg hingewiesen, als die 1933 verabschiedete und 1941 von einem ihrer Hauptvertreter, Le Corbusier, so genannte *Charta*



von Athen die Wiederaufbaumaßnahmen in Europa bestimmte:<sup>10</sup> Ursprünglich dazu gedacht, Konzepte für eine Entflechtung städtischer Funktionsbereiche und die Schaffung von lebenswerten Wohn- und Arbeitsumfeldern in der Zukunft zu liefern, tendierte die Anwendung der *Charta* schnell dazu, die Stadt fast ausschließlich unter den Maßgaben der Funktionalität zu betrachten und zu planen. So sollte die Stadt gemäß den Richtlinien der *Charta* in Zonen unterteilt werden, auf welche die unterschiedlichen Funktionsbereiche verteilt werden sollten: Der Innenstadt blieben Verwaltung, Handel, Banken, Einkaufsmöglichkeiten und Orte der Kultur vorbehalten, in einem um sie herumlaufenden Gürtel sollten Industrie und Gewerbe angesiedelt werden, auf den wiederum eine von Grünanlagen geprägte Peripherie zu folgen hatte, in welche Satellitenstädte mit reiner Wohnfunktion eingebettet werden sollten. Auch wenn dieses Modell (wenigstens nicht in Europa) in seiner radikalsten Form nicht umgesetzt wurde, so bestimmten die daraus abgeleiteten Prinzipien doch lange Zeit hindurch den modernen Städtebau und bewirkten hier, dass das resultierende erhöhte Verkehrsaufkommen von einer gezwungenermaßen autogerechten Stadt beantwortet werden musste, welche so die eigene Geschichte und Vitalität zugunsten der Funktionalität opfern musste.<sup>11</sup> In dem Maße, in dem somit die Innenstädte zunehmend verödeten, wurde es als Notwendigkeit erachtet, die solcherart aus ihnen zurückgedrängte Ästhetik wieder in die Innenstädte zurückzuführen – Städte, so erkannte man, brauchen einen organisierten Input an Kunst, um wieder als lebenswert und lebendig erfahren zu werden.

Allerdings lässt sich schon lange vor diesen Auswirkungen der *Charta von Athen* eine Öffnung der Schere zwischen Zweckmäßigkeit auf der einen und Autonomisierung der Kunst auf der anderen Seite beobachten. Greifbar ist dies z. B. in einem Protest der amerikanischen Bildhauerin Harriet Hosmer, die sich bereits 1854 kritisch in Bezug auf die Portraitbüsten oder Statuen berühmter Zeitgenossen äußert:

»Denn was ist der Sinn der Kunst? Ihre wahre Bedeutung liegt in der Schöpfung und, wenn ich fragen darf, welche Gelegenheit hat der schöpferischste Bildhauer, seine kreativen Fähigkeiten oder seinen Sinn für Schönheit und Anmut zu zeigen, wenn er ein zeitgenössisches Portrait ausführt, von der Notwendigkeit gefesselt, sich an die ungeschlachte Kleidung halten zu müssen?«<sup>12</sup>

10 Vgl. z. B. ANDREAS BRANDOLINI: Gutachten Kunst im öffentlichen Raum für die Landeshauptstadt Saarbrücken, Februar 2009, S. 3.

11 Vgl. dazu THOMAS KUDER: Nicht ohne: Leitbilder in Städtebau und Planung. Von der Funktionstrennung zur Nutzungsmischung, Berlin 2004.

12 CORNELIA CARR (Hrsg.): Harriet Hosmer – Letters and memories, New York 1912, S. 41.

Zudem eröffnet die Gattung der Portraitstatue in der Form, in der sie von ihren Zeitgenossen gepflegt wird, ihrer Meinung nach einen tiefen Graben zwischen anspruchsloser Geschichtsdokumentation und künstlerischer Poesie:

»Wir errichten eine Portraitstatue für einen unserer Helden, gehüllt in die abscheuliche Kleidung unserer Zeit und fühlen dann irgendwie, dass wir etwas für die Kunst getan haben. Wir haben etwas für die Geschichte getan, wenn man so will, aber alles, was wir für die Kunst mit der Errichtung solcher Bronzefotografien tun, ist, die wahre Kunst weiter und weiter aus ihrem rechtmäßigen Reich zu verbannen.«<sup>13</sup>

Unter *wahrer Kunst* versteht die Bildhauerin dabei *idealistische* (also autonome, nur dem Ausdruckswillen des Künstlers verpflichtete) Kunst, die sie mit der Poesie gleichsetzt und eben von solchen, wie sie es nennt, *betrousered obituaries* (also: *Nachrufen in Hosen*)<sup>14</sup> absetzt.

Eben diese, sich bereits ab der Jahrhundertmitte nicht nur in Amerika, sondern auch in Europa verstärkende Tendenz, führte in der Folge zu einer zunehmenden Aufspaltung zwischen auf der einen Seite der Kunst, welche ihre Funktionalisierung als einschränkend ablehnte, und rein funktionalen Bauten und Objekten auf der anderen Seite. Auch nach dem Zweiten Weltkrieg manifestierte sich diese Kluft dann weiter in Form funktionsloser, z. B. abstrakter Monumente im öffentlichen Raum, die zwar dazu gedacht waren, das primär funktional angelegte Stadtbild ästhetisch aufzuwerten, die jedoch als Solitäre ganz für sich standen (und stehen): Für derartige bezugslos anmutende Plastiken etablierte sich der Begriff der (abfällig) so genannten *Drop Sculptures*<sup>15</sup>, die eben wirkten, als seien sie von einem Flugzeug aus über einem mehr oder weniger zufällig gewählten Ort abgeworfen worden (Abb. 3).<sup>16</sup> Ihre (anhaltende) Bezugslosigkeit kann auch daran ersehen werden, dass sie bei einer eventuellen Umgestaltung der sie beherbergenden bzw. tolerierenden Umgebung oft schnöde in der Gesellschaft von z. B. maroden Laternenpfählen gleich mit *entsorgt* werden, mithin also nicht wirklich als zu ihrem Aufstellungsort gehörig empfunden, sondern vielmehr als zufälliges und daher beliebig entbehrliches Akzidenz aufgefasst werden. Welches Ausmaß eine derartige *Beseitigung* von Kunst inzwischen angenommen hat,

13 Ebenda, S. 331.

14 Ebenda, S. 333.

15 KAREN VAN DEN BERG: Der öffentliche Raum gehört den anderen. Postheroische Orte, Kaugummis und künstlerische Praxis als Wunschproduktion. In: STEPHAN A. JANSEN/BIRGER P. PRIDDAT und NICO STEHR (Hrsg.): Die Zukunft des Öffentlichen. Multidisziplinäre Perspektiven für eine Öffnung der Diskussion über das Öffentliche, Wiesbaden 2007, S. 211–242, hier S. 218–220.

16 Bei Claes Oldenburgs und Coosje van Bruggens Skulptur *Dropped Cone* (2001, Abb. 3) handelt es sich daher bereits um ein ironisches Spiel mit der problematischen Tradition dieser *Drop Sculptures*, indem sie eine riesige Eistüte zeigen, die kopfüber auf das Gebäude der Kölner Neumarkt Galerie abgeworfen worden zu sein scheint.



Abb. 3: Claes Oldenburg/Coosje van Bruggen, *Dropped Cone* (2001), Köln, Neumarkt Galerie ([http://de.academic.ru/pictures/dewiki/79/Oldenburg\\_claes\\_eistuete\\_koeln.jpg](http://de.academic.ru/pictures/dewiki/79/Oldenburg_claes_eistuete_koeln.jpg), Zugriff am 12.4.2010)



kann daran ersehen werden, dass das Künstlerpaar Dragset & Elmgreen 2003 auf der Lüneburger Heide den *Park für unerwünschte Skulpturen* eröffnet hat, auf dem derartig *entsorgte* Kunst ein Asyl finden kann.<sup>17</sup>

Als Reaktion auf diese zunehmend als Problem erkannte Aufspaltung zwischen funktionalem Stadtbild auf der einen und funktionsloser Kunst auf der anderen Seite muss der 1950 während der 30. Sitzung des Deutschen Bundestages gefasste Entschluss zugunsten einer so genannten *Kunst am Bau* verstanden werden<sup>18</sup>, die freilich z.T. problematische Entwicklungen zeitigte: Ursprünglich auch dazu gedacht, eine »Unterstützung notleidender Künstler« nach der kulturellen Unterdrückung in der Nazizeit zu gewährleisten (bei öffentlichen Bauten können bis zu 2 % der Bausumme für Kunst ausgegeben werden), war es nicht nur schon bald der Vorwurf des Protektionismus einzelner Künstler von Seiten der über die Mittel bestimmenden Kommissionen, welche dem Vorhaben eine schlechte Presse bescherten.

Wie es schon der Begriff nahe legt, waren (und sind) die entsprechenden Kunstwerke meistens der Architektur zu- und nachgeordnet (Abb. 3), was dazu führt(e), dass die (zudem zumeist auch eher spät hinzugezogenen) Künstler sich dieser eher untergeordnet und mithin dazu provoziert fühl(t)en, sich vom Bau zu emanzipieren und die Eigenständigkeit ihres Werkes zu betonen. Dies wiederum zeitigt(e) eine oft kontextfremde Kunst, die eher als *Solo-Performances* der Künstler verstanden wurden und die dem entgegen gestellte Forderung nach einer *Useful Art* oder wenigstens einer auf den Kontext reagierenden, sich integrierenden Kunst hervorriefen. Damit stellte sich jedoch wieder das Problem einer möglichen Funktionalisierung und Vereinnahmung der Kunst, gegen die sich die Künstler beharrlich wehr(t)en.

Zudem öffnete man mit dem *Kunst am Bau*-Programm eine sich schon bald zunehmend verbreiternde Kluft zwischen der avancierten, avantgardistischen Kunst auf der einen und der von den Kommissionen geförderten, konsensfähigen, arrivierten Kunst auf der anderen Seite, die jedoch eben gerade deshalb nicht dazu angetan war, Innovationen oder Alternativentwürfe gegenüber der gesellschaftlichen Realität aufzuzeigen – will heißen: Es tat sich auch eine Schere auf zwischen dem, was auf Ausstellungen zu sehen war, und dem, was am Bau realisiert wurde: Wirkte Ersteres (zu) avantgardistisch und nicht architektonisch integrierbar, so erschien Letzteres (zu) antiquiert und konformistisch.<sup>19</sup>

17 Vgl. <http://www.springhornhof.de/index.php?id=105> (April 2010) sowie MICHAEL QUASTHOFF: 1000 Dinge brauchen Liebe, taz, 25. August 2009, <http://www.taz.de/1/nord/artikel/1/1000-dinge-brauchen-liebe/> (April 2010).

18 Vgl. BEATE MIELSCH: Die historischen Hintergründe der »Kunst-am-Bau«-Regelung. In: VOLKER PLAGEMANN (Hrsg.): Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre, Köln 1989, S. 21–44 sowie BRANDOLINI (wie Anm. 10), S. 3.

19 Vgl. dazu in Bezug auf Claes Oldenburgs und Coosje van Bruggens hier (Abb. 3) abgebildete Skulptur *Dropped Cone* (2001) auch die Diskussion in Anm. 39.

All dies führte zunehmend zu einer negativen Einschätzung der *Kunst am Bau*-Initiative als bloßer Dekoration sowie als eines reinen *Beschäftigungsprogramms für Künstler* (so allerdings tatsächlich zugleich auch der Name einer ab 1920 von der Hamburger Bauverwaltung betriebenen Initiative)<sup>20</sup>, so dass die *echten* Künstler sich in der Folge lieber auf Galerien und Museen als Präsentationsorte für ihre Werke beschränkten. Als Gegenbewegung zu dieser Tendenz wurde sodann der Wunsch nach einer *Kunst im öffentlichen Raum* formuliert (so war, wie Andreas Brandolini in seinem 2009 vorgelegten Gutachten erinnert, 1973 auch ein kommunales Kunstprogramm in Bremen betitelt<sup>21</sup>, das dann ab 1981 auch in Hamburg realisiert wurde).<sup>22</sup>

Ad 2): Warum sollten sie (wieder) zusammengebracht werden, d. h. was hätten beide bzw. was hätte man davon?

Titel und Ausrichtung dieses Kunstprogramms spiegeln eine Einsicht wider, die sich Mitte der 70er Jahre zunehmend durchsetzte: Dass Kultur ein wichtiger Faktor der städtischen Politik ist, dass sie »Außen- und Innenimage einer Stadt« prägt und eingesetzt werden kann, um z. B. »verwahrloste Quartiere und Straßenzüge aufzuwerten, Touristen anzuziehen [siehe die oben erwähnten *Tierparaden*]<sup>23</sup> und um ein innovationsfreundliches Klima zu schaffen.«<sup>24</sup> Tatsächlich legte der Deutsche Städtetag ebenfalls im Jahr 1973 ein *Bildung und Kultur als Element der Stadtentwicklung* überschriebenes Konzept vor, hinter dem die Einsicht stand,

»daß sich die ›Krise der Stadt‹ nur bewältigen ließe, wenn insbesondere die sozialen und kulturellen Ziele der kommunalen Politik gegenüber einer überwiegend wirtschaftlichen Motivation gestärkt würden. Die ›menschliche Stadt‹ sollte ein soziales und kulturelles Gewand bekommen, die neue städtische Topographie sollte eine soziale und kulturelle Topographie sein.«<sup>25</sup>

Ende der 80er Jahre ergänzte die Stadtforschung dieses Programm noch durch die inzwischen gewonnene Einsicht, »daß Kultureinrichtungen und Künstler nicht nur als Standortfaktoren (...) wichtig für die Entwicklung von Städten sind«<sup>26</sup>, sondern dass insbesondere der Kunst eine ureigene Qualität, die Kreativität, zu eigen ist, welche als Potential für städtische Entwicklungen genutzt wer-

20 Vgl. BRANDOLINI (wie Anm. 10), S. 90.

21 Ebenda, S. 91.

22 Vgl. den Text »Das Hamburger Programm ›Kunst im öffentlichen Raum‹ unter <http://fhh1.hamburg.de/Behoerden/Kulturbehoerde/Raum/einleit.htm> (April 2010).

23 Anlanger: Designer-Kühe (wie Anm. 3) weist darauf hin, dass die Züricher Cow-Parade »mehr als eine Million zusätzliche Besucher nach Zürich lockte«.

24 BURGdorFF/FLOHÉ/WEIPER/WIERTH: Kunst findet Stadt (wie Anm. 9), S. 3.

25 Ebenda.

26 Ebenda, S. 4.

den sollte: »Kreativität sollte dazu beitragen, Städte entwicklungsfähig, geistig beweglich und damit auf Dauer wirtschaftlich konkurrenzfähig zu halten.«<sup>27</sup>

Nicht zufällig unternahm man in der Folge während der 90er Jahre wiederholt den Versuch, die idealen räumlichen und strukturellen Rahmenbedingungen für *kreative Milieus* ausfindig zu machen.<sup>28</sup> Kunst wurde dabei zum einen als Antriebsquelle zur Entwicklung neuer, alternativer Lösungsansätze für bekannte Problemen wie auch als wichtiger Beitrag zur Lebendigkeit des urbanen Raumes verstanden und gewürdigt.<sup>29</sup>

Allerdings zeitigten diese Versuche des Verständnisses der fördernden Faktoren für Kreativität und der Zusammenhänge zwischen Kreativität, Raum und Kultur keine praktikablen Ergebnisse (im Sinne daraus konkret abzuleitender Richtlinien)<sup>30</sup>, weshalb man sich Ende der 90er Jahre vorübergehend wieder verstärkt der Erforschung des konkreten Beitrages der Kultur zur Wirtschafts- und Sozialentwicklung einer Stadt bzw. Region zuwandte.<sup>31</sup>

Aktuell kann eine Art von Synthese der bis hier aufgeführten Interessen beobachtet werden, wie z. B. das erwähnte, 2008 bei Andreas Brandolini in Auftrag gegebene Gutachten zeigt.

Als konkrete Argumente für eine Zusammenführung von Kunst und Stadt kann man die folgenden beiden synergetischen Ziele formulieren:

I. Die Kunst soll die (hässliche) Stadt verschönern (»Kunst für die Stadt«):

Die Kunst soll der gesichtslos (und z. T. geschichtslos) erscheinenden Stadt wieder Identität und Profil geben. Man kann dies auch mit dem Schlagwort *Unspace zu Space* umschreiben. Das Englische differenziert im Unterschied zum Deutschen klar zwischen dem konkreten Raum, z. B. in einem Haus – *the room* – und dem Raum an sich – *the space* – letzterer wird dabei definiert als »eine unbegrenzte dreidimensionale Ausdehnung oder Größe, in der Objekte und Ereignisse angetroffen werden können und dort eine relative Position und Richtung einnehmen«.<sup>32</sup> Das genaue Gegenteil dazu, etwas, für das das Deutsche keinen rechten Begriff hat, ist, was im Englischen als *Unspace*, als *Unraum*, *Nichtraum* bezeichnet werden kann. In seinem 2007 erschienenen Roman *The Raw Shark Texts* (deutscher Titel *Gedankenhaie*) macht der englische Autor Steven Hall (un-

27 Ebenda.

28 Ebenda, S. 4.

29 Ebenda.

30 Vgl. dementsprechend kritisch sowohl gegenüber dem ganzen Ansatz als auch den hinter ihm stehenden Erwartungen: MARTINA HESSLER: Die kreative Stadt. Zur Neuerfindung eines Topos. Bielefeld 2007, S. 322: »Die Versuche, kreative Milieus neu zu schaffen, sie zu etablieren, zu inszenieren, sind nur bedingt erfolgreich. Das unterscheidet sie von den historisch gewachsenen »kreativen Städten«, wie New York oder Wien (...).«

31 BURGDORFF/FLOHÉ/WEIPER/WIERTH: Kunst findet Stadt (wie Anm. 9), S. 4.

32 Vgl. Britannica Online Encyclopedia, Eintrag Space: »a (...) three-dimensional extent in which objects and events occur and have relative position and direction«. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/557313/space> (April 2010).



ter Rückgriff auf die Konzepte und die Begrifflichkeiten des französischen Anthropologen und Ethnologen Marc Augé) deutlich, dass es sich hierbei um durch menschliche Architektur geschaffene Unräume wie z. B. gesichtslose Parkhäuser, trostlose Unterführungen oder nackte Treppenhäuser handelt.<sup>33</sup> Mit dem Schlagwort *Unspace to Space* ließe sich nun der Versuch umschreiben, aus *Unspace*, diesem *Un-* und *Nicht-Raum*, wieder ein Stück *Space*, also ein Stück Raum zu machen, d. h. dessen Kategorien wieder herzustellen, indem man dafür sorgt, dass der Betrachter und Besucher hier das wieder antreffen kann, was eigentlich fehlt, was aber konstitutiv für die Wahrnehmung von Raum ist: »Objekte und Ereignisse, die dort eine relative Position und Richtung einnehmen.«<sup>34</sup>

*Unspace zu Space* ließe sich jedoch auch als das Motto einer Position verstehen, die sich gegen ein Phänomen wendet, das man positiv gewendet mit Roland Robertson als *Glokalisierung* (resultierend aus Robertsons Zusammenziehung der beiden Begriffe *global* und *lokal*)<sup>35</sup>, negativ gewendet mit den Soziologen Anthony Giddens und Dieter Hasenpflug als *phantasmagorische Atopie* bezeichnet werden kann. So schreibt Giddens: »Orte (werden) zunehmend *phantasmagorisch* (...): das heißt, lokale Schauplätze sind von Grund auf durchdrungen und geformt von weit entfernt liegenden sozialen Einflüssen.«<sup>36</sup> Oder mit Hasenpflug gesprochen: »Atopien sind Ausdruck der Kraft, an jedem beliebigen Ort der Welt jeden beliebigen Ort der Welt als Fake oder Double wiederentstehen zu lassen.«<sup>37</sup>

Konkret gemeint sind damit Erscheinungen wie z. B. in Amsterdam zu besichtigende moderne Pyramiden, in Castrop-Rauxel errichtete chinesische Pagoden oder aber auch die Eröffnung von simulierten tropischen Badeparadiesen in

33 STEVEN HALL: *The Raw Shark Texts*, Edinburgh 2007, S. 80: »(Q) What is un-space? A) It is the labelless car parks, crawl tunnels, disused attics and cellars, maintenance corridors, derelict industrial estates, boarded-up houses, smashed-windowed condemned factories, offlined power plants, underground facilities, storerooms, abandoned hospitals, fire escapes, rooftops, vaults, crumbling churches with dangerous spires, gutted mills, Victorian sewers, dark tunnels, passageways, ventilation systems, stairwells, lifts, the dingy winding corridors behind shop changing rooms, the pockets of no name under manhole covers and behind the overgrow of railway sidings.« Sowohl der Begriff des *Unspace* als auch die damit bezeichneten Phänomene gehen auf das erstmals 1992 veröffentlichte Buch von MARC AUGÉ: *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris 1992 zurück. In der englischen Übersetzung von Augés Buch: *Non-Places. An Introduction to Supermodernity*, London 1995 wird das (wiederum durch Michel de Certeau inspirierte) *non-lieux als non-places* übersetzt.

34 In eben diesem Sinne muss man auch Graffiti wie z. B. die Wandbilder auf der früheren Berliner Mauer verstehen, die ebenfalls das Ziel verfolgten, aus diesem *Unspace* mit Hilfe der z. T. sehr fantasievollen Darstellungen von Objekten und Ereignissen ein Stück *Space* wieder zurück zu gewinnen.

35 ROLAND ROBERTSON: *Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit*. In: ULRICH BECK (Hrsg.): *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Frankfurt am Main 1998, S. 192–220, hier S. 192ff.

36 ANTHONY GIDDENS: *Konsequenzen der Moderne*, Frankfurt am Main 1996, S. 9.

37 Vgl. DIETER HASENPFLUG: *Citytainment. Die Stadt in der Erlebnisgesellschaft*. In: *Museumskunde* 63, 2/1998, S. 51ff.

Deutschland wie z.B. dem 2004 in einem ehemaligen Brandenburger Zeppelinhangar eröffneten *Tropical Islands*:

»Entdecken Sie ein Stück der Tropen auf 66.000 Quadratmetern (was der Größe von 8 Fußballfeldern entspricht) mit dem größten Indoor-Regenwald der Welt, Europas größter tropischer Sauna-Landschaft, der Südsee mit 200 Metern Sandstrand und vielen Superlativen mehr. (...) In 55 Metern Höhe in einem Ballon über dem Regenwald schweben, Schildkröten im Mangrovensumpf beobachten, entspannt in der Bali-Lagune liegen oder sich von Deutschlands höchstem Wasserrutschen-Turm auf eine rasante Fahrt begeben. All dies gibt es nur im Tropical Islands – Erleben Sie ein Stück tropische Faszination und genießen Sie tropische Momente«,

bewirbt das Unternehmen seine Attraktionen.<sup>38</sup>

Die damit verbundene Auflösung der konkreten, bisher vermittelt der architektur- oder landschaftsspezifischen Identifikation geleisteten lokalen Individualitäten kann ebenfalls mit dem Schlagwort des *Unspace* umschrieben werden, und *Unspace zu Space* würde dementsprechend z.B. den Versuch bezeichnen, gegenüber den beschriebenen Erscheinungen wieder ein Bewusstsein für die eigene Lokal-Identität zu wecken oder zu stärken, indem Aspekte des jeweiligen, unmittelbaren Ortbezuges aufgegriffen und betont werden. Gerade in dieser Hinsicht wird der zeitgenössischen Kunst ein großes Potential zugeschrieben; die von ihr dabei erwarteten, unterschiedlichen Möglichkeiten umfassen z.B. Strategien der Bewusstseinsmachung eben der unmittelbaren Ortsbezüge durch z.B. das Ver- oder Entfremden derselben oder, umgekehrt, durch die affirmative Betonung einzelner bestimmter Merkmale. Die somit konzipierten Aktionen und Werke (z.B. Installationen) könnten wiederum zu sozialen und kommunikativen Prozessen führen: Die Betrachter tauschen sich über das Gesehene und Erlebte aus, bewundern oder kritisieren es, debattieren und erörtern es.<sup>39</sup> Je nach Thematik des entsprechenden Kunstwerks ist es hierbei auch möglich, entweder bereits bestehende Diskurse der Gesellschaft aufzunehmen und somit zurückzuspeisen oder aber auch ganz neue Ideen und Überlegungen zur Diskussion zu stellen. Kunst würde demzufolge auch als ein Experimentierfeld für Neues fun-

38 <http://www.tropical-islands.de/> (April 2010).

39 Vgl. das konkrete Beispiel von Claes Oldenburgs und Coosje van Bruggens Skulptur *Dropped Cone* (2001), von der Barbara Hess schreibt: »Während Skeptiker Oldenburgs »Eishörnchen« schlicht trivial finden, sehen Befürworter darin eine Trivialität zweiten Grades und vielfältige Anspielungen auf das urbane Leben – im globalen Allgemeinen wie im lokalen Besonderen, etwa auf die Spitzen des Kölner Doms.« Vgl. Barbara Hess: Die prekäre Konstellation, in: BARBARA HESS/ANJA NATHAN-DORN/KUNSTBEIRAT DER STADT KÖLN (Hrsg.): Beiträge des Symposiums des Kunstbeirats der Stadt Köln am 22. Februar 2008 in der Kunsthochschule für Medien Köln unter dem Titel »»Erwünschte« und »unerwünschte« Monumente. Welche Kunst für den (Kölner) öffentlichen Raum?«, [http://www.koelnarchitektur.de/media/downloads/beiheft\\_kunstbeirat.pdf](http://www.koelnarchitektur.de/media/downloads/beiheft_kunstbeirat.pdf) (April 2010).



gieren können: »Die Kunst in der Stadt sollte nicht mehr der Verschönerung einer als fragwürdig empfundenen Architektur oder als ›Almosen‹ für Künstler und Künstlerinnen dienen, sondern soziale und kommunikative Prozesse im städtischen Alltagsleben auslösen.«<sup>40</sup> »Sie ist ein Angebot, das diskutiert werden will, eine Modellsituation ›im Maßstab 1:1‹, wie Kasper König es bezeichnete (...).«<sup>41</sup>

Allerdings besteht hier auch die Gefahr, dass Künstler sich im Hinblick auf die Zurverfügungstellung eines gesellschaftlichen Quietivs instrumentalisiert und funktionalisiert fühlen, und sich daher verweigern.

Zudem hat sich gezeigt, dass – selbst an sich erfolgreiche – Eingriffe das bereits existierende prekäre Gleichgewicht zwischen Stadt und Kreativität empfindlich stören und sogar originär gewachsene künstlerische Kulturen zerstören können. Als vielleicht drastischstes Beispiel hat sich die Veränderung erwiesen, die im Zuge des Groß-Projektes *Tate Modern* in London eingetreten ist: Hierbei hatte man im Mai 2000 die Hauptsammlung moderner und zeitgenössischer Kunst der Tate Gallery in die von dem Architektenbüro Herzog & De Meuron eigens zum Kunstmuseum umgebaute, leer stehende Bankside Power Station verlagert. Das Viertel um diese Einrichtung herum zählt zu den ältesten Stadtgebieten Londons und bestand vorher aus einer Mischung aus leer stehenden Lagerhäusern und einer Vielzahl alter Eisenbahnbrücken, deren katakombenartige Unterbauten z. B. für Rave-Parties genutzt wurden.

»Mit dem Beginn der Umbauarbeiten für Tate Modern wurde das Gebiet jedoch plötzlich für Immobilienentwickler interessant: Die Mieten begannen zu steigen, Lagerhäuser wurden zu Büros für City-Firmen und in den Katakomben siedelten sich exklusive Geschäfte an. Die ursprünglichen Bewohner des Gebietes, ärmere Bevölkerungsschichten, Künstler und Musiklabels, konnten sich die erhöhten Mieten nicht mehr leisten und mussten weichen.«<sup>42</sup>

In seinem Artikel *Kathedrale der Künste* anlässlich der Eröffnung von Tate Modern zog Armin Medosch dann auch im Mai 2000 das Fazit: »Es scheint wohl zu einer der Ironien in einer kapitalistischen Weltmetropole zu zählen, dass der

40 HANS-JOACHIM MANSKE: Kunst im öffentlichen Raum in Bremen. Künstler in Bürgernähe. Bürger in Künstlernähe. In: VOLKER PAGELMANN (Hrsg.): Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre, Köln 1989, S. 71–89, hier S. 71.

41 FRIEDRICH MESCHÉDE: Skulptur 1977 und Skulptur Projekte in Münster 1987. In: PAGELMANN (Hrsg.): Kunst im öffentlichen Raum. (wie Anm. 40), S. 132–148 hier S. 135. Vgl. auch die vier gesellschaftlichen Funktionen der Kunst, wie sie von Micha Brumlik definiert wurden: 1. Kunst reguliert symbolische Macht; 2. Sie ermöglicht gesellschaftliche Distinktion; 3. Sie ist Projektion des gesellschaftlichen Unbewussten; 4. Sie ist ein Ort des Neuen und formuliert die Differenz zwischen realen und möglichen Realitäten. Vgl. dazu vgl. DOROTHEA KOLLAND: Über das Bauen von Brücken. In: HANS-PETER BURMEISTER (Hrsg.): Kultur ohne Projekt? Loccumer Protokolle: 42. Kulturpolitisches Kolloquium, Rehburg-Loccum, 1998, S. 123.

42 Vgl. BURGDORFF/FLOHÉ/WEIPER/WIERTH: Kunst findet Stadt (wie Anm. 9), S. 22.



Erfolg der anerkannten zeitgenössischen Kunst die tatsächlich aktiven jungen Künstler zur innerstädtischen Migration zwingt.«<sup>43</sup>

II: Kunst soll auf diese Weise sichtbar gemacht werden (Stadt für die Kunst)

Wie wiederholt – naheliegenderweise – festgestellt wurde, braucht Kunst die Öffentlichkeit<sup>44</sup>, alleine schon, um überhaupt wahrgenommen zu werden. An diese Feststellung schließt sich jedoch sofort wieder eine Reihe von Fragen an wie z. B.: Wie viel Öffentlichkeit braucht die Kunst und wie viel Öffentlichkeit verträgt sie? Und in welchem Rahmen? Und von wem wird diese Öffentlichkeit hergestellt?

So gibt es einerseits das sich mit diesen Absichten deckende Bestreben, die Kunst aus dem Museum herauszuholen und dem Publikum auch außerhalb von dessen Mauern nahe zu bringen<sup>45</sup> – dies ein Gedanke, der inzwischen auch in der hohen Politik angekommen ist: Der frühere Bundespräsident Horst Köhler äußerte bei seinem Besuch der *skulptur projekte münster* im August 2007 den Wunsch, dass mehr moderne Kunst auf öffentlichen Plätzen gezeigt würde, da, so seine Begründung, viele Menschen weiterhin Hemmungen hätten, ins Museum zu gehen, wo die Kunst beheimatet ist.<sup>46</sup>

Dem steht jedoch andererseits die Einschätzung entgegen, dass gerade die heutige, zeitgenössische Kunst z. T. keinen physischen Ort mehr brauche: Nicht nur habe das Museum seine gesellschaftliche Funktion verloren, sondern die Kunst sei heute auch zunehmend dahingehend ausgerichtet, dass sie virtuell konzipiert sei und im Internet stattfände, das am besten vom Privatraum aus konsumiert würde: Der physische öffentliche Raum wird damit scheinbar obsolet.<sup>47</sup>

43 ARMIN MEDOSCH: Kathedrale der Künste. In: telepolis, 11. Mai 2000, <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/3/3524/1.html> (April 2010)

44 Vgl. z. B. jüngst BRANDOLINI (wie Anm. 10), S. 10.

45 Vgl. z. B. STEPHAN SCHMIDT-WULFFEN: Die Kunst braucht kein Haus. Warum das Museum seine gesellschaftliche Funktion verloren hat. In: Die Zeit, Feuilleton, 13/1999, [http://www.zeit.de/1999/13/Die\\_Kunst\\_von\\_heute\\_braucht\\_kein\\_Haus](http://www.zeit.de/1999/13/Die_Kunst_von_heute_braucht_kein_Haus) (April 2010). Freilich können solche Unternehmungen dann auch das Gewand der mehrfach angeführten Tierparaden annehmen – vgl. dazu wieder Anlanger: Designer-Kühe (wie Anm. 3): »Die Grundidee der Cow-Parade ist es, Kunst der breiten Masse näher zu bringen, ohne dass diese in ein Museum pilgern muss.«

46 HOLGER KREITLING: Horst Köhler will mehr Kunst draußen – och nö! In: Welt. Online.de, 1. September 2007, [http://www.welt.de/kultur/article1146536/Horst\\_Koehler\\_will\\_mehr\\_Kunst\\_draussen\\_och\\_noe.html](http://www.welt.de/kultur/article1146536/Horst_Koehler_will_mehr_Kunst_draussen_och_noe.html) (April 2010).

47 Diese Entwicklung betrifft nicht nur die Präsentation zeitgenössischer Kunst, sondern auch diejenige traditioneller, klassischer Kunst: Museen wie z. B. die Staatlichen Gemäldesammlungen Dresden haben sich 2007 dazu entschieden, ihren Bestand im Rahmen eines Duplikats des Museums im virtuellen Universum von Second Life auszustellen. Vgl. dazu ANDREW CURRY: Dresden's World-Class Art Gallery Duplicates Itself Online. In: Wired, 13. August 2007, [http://www.wired.com/culture/art/multimedia/2007/08/gallery\\_dresden](http://www.wired.com/culture/art/multimedia/2007/08/gallery_dresden) (April 2010): » (...) it's the first real-world museum to ›clone‹ itself online, although virtual versions of other collections (most famously ›Second Louvre‹, which has no official ties to the Paris museum) have popped up.«

Eben damit würde möglicherweise auch das Ziel erreicht, das Horst Köhler mit seinem Diktum umrissen hat: Berührungängste könnten so abgebaut werden, denn die Auseinandersetzung mit der Kunst erfolgte hier in den eigenen vier Wänden. Somit würde zugleich ein Problem überwunden, das sich bei dem Vorhaben, Kunst im öffentlichen Raum zu präsentieren, einstellt: Da es hier auch darum geht, die besagten Berührungängste abzubauen, die Kunst aus dem Museum herauszulösen und zum Betrachter kommen, auf ihn zugehen zu lassen, erhebt sich die Frage, inwieweit eine solche Kunst dann überhaupt noch als solche wahrgenommen wird: Die eingangs angeführten *Tierparaden* wurden und werden, obgleich als *Kunst im öffentlichen Raum* konzipiert und deklariert, von vielen Betrachtern nicht unbedingt als *Kunst* (an)erkannt, sondern einfach nur als mehr oder weniger originelle Dekoration verstanden. Auch die sozial- und politikkritischen Werke des anonymen und unter dem Pseudonym *Banksy* agierenden englischen Graffiti-Künstlers wurden lange Zeit nicht als Kunst, sondern lediglich als anarchische Sprühereien angesehen, und selbst, nachdem er zu internationalem Ruhm gekommen war, wurde die Einschätzung seiner Schöpfungen als Kunstwerke nicht von allen geteilt: Während die Bewohner von Banksys Heimatstadt Bristol bezüglich eines seiner 2006 ausgeführten Wandbilder noch im gleichen Jahr dahingehend abstimmten, dass es als ein Kunstwerk erhalten werden sollte<sup>48</sup>, ließen die Besitzer eines anderen Gebäudes im Sommer 2009 ein darauf angebrachtes Graffiti aus dem Jahre 1998 entfernen – dies zu einem Moment, in dem im nur 200 Meter entfernten City Museum eine von Banksy organisierte Ausstellung großen Publikumszulauf hatte.<sup>49</sup> Mit diesem Fall ist ein weiteres Problem angesprochen, das sich der Kunst im öffentlichen Raum entgegenstellt: Die Gefahr der Beschädigung durch Wetter oder Vandalismus bis hin zur kompletten Zerstörung und Entfernung des Kunstwerks (wobei das Beispiel Banksys oder auch das des *Mauerkünstlers* Thierry Noir zeigt, dass hierbei auch Rivalität und Konkurrenz unter den Künstlern das Motiv sein kann: Während Banksy sich im Dezember 2009 den Zorn und die Rache eines anderen, respektierten Graffiti-Künstlers zuzog, weil er dessen 24 Jahre altes Wandbild teilweise übermalt hatte<sup>50</sup>, soll Noir immer wieder losgezogen sein, um seine Bilder an der Berliner Mauer von den Graffiti anderer Sprayer zu reinigen, weil er seine eigenen Werke als Kunst betrachtete, die es zu erhalten und vor dem Vandalismus der anderen Sprüher zu schützen galt).<sup>51</sup>

48 Artist's saucy stencil for city, BBC News, 21. Juni 2006, [http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/england/bristol/somerset/5103306.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/england/bristol/somerset/5103306.stm) (April 2010).

49 Another Banksy Removed From Bristol, 18. August 2009, <http://jonesthenews.wordpress.com/tag/graffiti/> (April 2010). Laut den dort erfolgenden Angaben wussten die Verantwortlichen nicht, dass es sich um ein Werk Banksys handelte.

50 Banksy in graffiti war with fellow street artist after painting over 24-year-old mural, Daily Mail, 29. Dezember 2009, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1239142/Banksy-graffiti-war-fellow-street-artist-painting-24-year-old-mural.html> (April 2010).

51 TIM ACKERMANN: Zwei Ideen, drei Farben, fertig. In: taz, 27. Februar 2007, [http://www.taz.de/?id=digi-artikel&cressort=ku&dig=2007/02/27/a0235&no\\_cache=1](http://www.taz.de/?id=digi-artikel&cressort=ku&dig=2007/02/27/a0235&no_cache=1) (April 2010).

Zum Schluss sollen an dieser Stelle noch kurz einige der bislang in der praktischen Erfahrung diagnostizierten Probleme bezüglich des Zusammenhangs von *Stadt und Kunst* zusammengefasst<sup>52</sup> und sodann einige aktuelle Versuche einer Symbiose vorgestellt werden.

III. Welcher Probleme ist man sich dabei bislang bewusst bzw. welchen Schwierigkeiten ist man bereits begegnet?

A) Freiwillige oder erzwungene Exklusivität:

Sich für die Zusammenführung von Stadt und Kunst engagierende Einrichtungen beklagen das zu geringe Interesse der breiten Öffentlichkeit an ihrer Arbeit; die Stadt hingegen bemängelt, dass sich die Einrichtungen mit ihren Programmen zu sehr nur an einzelne Teile der Öffentlichkeit richten und sich damit zu sehr auf sich selbst zurückziehen, d.h. von Seiten der Stadt wird »gemeinschaftsbildende Kraft« der Kunst überschätzt, die – gerade, wenn sie avanciert ist – selten eine breite Masse anspricht.

B) Favorisierung von Mainstream

Nichts zuletzt daher nehmen publikumsträchtige Einrichtungen und Veranstaltungen im Stadtzentrum zuweilen zu, d.h. es wird eher der Mainstream gefördert, während gerade die innovativen Projekte auf der Strecke bleiben (vgl. eben z.B. die eingangs erwähnten *Tierparaden*).

C) Mangelnde Einbindung in der Stadt

Die Einrichtungen wiederum beklagen ihre schlechte Einbindung auf der Stadtteilebene, was damit zu tun hat, dass die Standorte nicht frei gewählt werden können, sondern nach den zur Verfügung stehenden Mitteln und Örtlichkeiten bestimmt wurden. Dies führt jedoch nicht nur zur mangelnden Anbindung, sondern auch zu einer zu weiten Verstreuung über das Stadtgebiet und damit zu einer Versprengung. Die Folge ist, dass die einzelnen Institutionen (deren Individualität in dem Sinne erwünscht ist, dass sie z.B. einzelne Stadtteile repräsentieren) zu wenig Strahlkraft haben und somit wenig verändern können bzw. sich zum anderen im besten Fall eher Konkurrenz machen anstatt zusammen zu arbeiten.

D) Spartenbildung statt übergreifender Konzepte

Damit vergibt man jedoch ein wichtiges und eigentlich auch gefordertes Potential: Die Einrichtungen sollen ja – s. o. – eigentlich auch als Stellvertreter einer

52 Gefolgt wird hierbei der Darstellung von BURGdorFF/FLOHÉ/WEIPER/WIERTH: *Kunst findet Stadt* (wie Anm. 9), S. 81–83.



Kunst agieren, die als alternativer und kritischer Beobachter und Spiegel der Gesellschaft verstanden wird; stattdessen jedoch werden sie überwiegend nur angesprochen, wenn es um ganz konkrete Projekte geht, in deren thematisches und strukturelles Korsett sie sich dann einpassen müssen. D. h. auch, dass es lediglich klare Slots und Sparten gibt, in die sich die Einrichtungen einpassen müssen – übergreifende Konzepte zum Verhältnis von Stadt und Kunst sind demgegenüber selten. Diese wären jedoch wichtig, um ein entsprechendes Förderkonzept zu entwickeln, das nicht nur ad hoc und selektiv einzelne Initiativen fördert, sondern eine Art von übergreifendem, langfristigem Plan verfolgt.

#### IV. Welche probaten Ansätze und Strategien gibt es gegenwärtig?

Wie es scheint, ist es vor allem eine solche langfristige Planung, die bislang das größte Problem auf dem Weg einer Annäherung von Stadt und Kunst darstellt – temporäre Initiativen haben sich demgegenüber als durchaus erfolgreich erwiesen, wenn man z. B. an die längere, seit 1955 bestehende Tradition der alle fünf Jahre stattfindenden *documenta* in Kassel (mit ihren in die Stadt ausgreifenden Kunstprojekten) oder aber die jüngere Initiative der *skulptur projekte münster* denkt, einer internationalen Großausstellung, die seit 1977 alle zehn Jahre Künstlerinnen und Künstler aus aller Welt einlädt, ihre Werke in der Stadt auszustellen – Münster hat es damit geschafft, zu einer international vielbeachteten Referenzadresse für zeitgenössische Kunst im öffentlichen Außenraum zu werden.

Die in diesen Zusammenhängen je vorübergehend den öffentlichen Stadtraum bevölkernden Kunstwerke machen damit ihren Sonderstatus deutlich und wirken so der Gefahr entgegen, dass der Betrachter ihnen gegenüber abstumpft. Zugleich jedoch bleiben von solchen temporären Ausstellungen immer auch wieder Werke zurück, die den Stadtraum bevölkern und entweder fast zu Wahrzeichen werden oder aber für anhaltende Diskussionen sorgen (man denke hier z. B. an Gustav Langes in der Öffentlichkeit heftig umstrittene *documenta-Treppe* von 1992, die der Kasseler Oberbürgermeister Georg Lewandowski im August 2000 in einer rechtswidrigen Nacht- und Nebelaktion abreißen ließ, was ihm eine Klage und ein Verfahren einbrachte, welches erst im Februar 2002 gegen die Zahlung einer Geldbuße von 15.000 Euro eingestellt wurde).

Selbst die Trias von Museum, öffentlichem Raum und Internet haben bereits einzelne Projekte zu verbinden gewusst wie z. B. das von Paul Sermon und Andrea Zapp 1999 im Kontext der Ausstellung *Connected Cities. Kunstprozesse im urbanen Netz* organisierte Kunstprojekt *Body of Water*, das darüber hinaus auch den Versuch unternahm, die Identität des Ruhrgebietes als ehemaligem Standort für Kohle und Stahl zu thematisieren. Zu diesem Zweck wurden drei Orte – das Lehmbruck-Museum Duisburg, ein ehemals von Bergmännern benutzter Umkleideraum in einer stillgelegten Zeche bei Duisburg sowie der dazugehörige Duschaum – mit Hilfe einer Videokonferenzschaltung audiovisuell dergestalt untereinander verbunden und so einer interaktiven Nutzung gegenüber geöffnet, dass das Publikum an allen drei Orten untereinander sowie mit Dokumentaraufnahmen interagieren konnte. Das Ergebnis wurde auf einen Wasservorhang im

Duschraum projiziert und konnte auch an den anderen beiden Orten mitverfolgt werden.<sup>53</sup>

Wie oben schon angesprochen, ist auch eine längerfristige Präsenz von Kunstwerken im Stadtbild notwendig – dies nicht nur, um in all der Veränderung auch eine gewisse Beständigkeit zu signalisieren, sondern auch, um jeder Generation die Gelegenheit zu geben, Zeichen zu setzen. Am leichtesten scheinen längerfristige Kunstwerke – das haben Versuche in diversen Städten gezeigt – eine Chance auf Wahrnehmung und Wertschätzung zugleich zu haben, wenn sie als so genannte *Useful Art*, z. B. in der Form von *Public* oder *Urban Furniture*, konzipiert sind.<sup>54</sup> Das prägnanteste Beispiel hier stellen vielleicht die so genannten *Enzis* dar (Abb. 4), welche 2003 bei dem von Anna Popelka und Georg Poduschka gebildeten Architektenteam PPAG für den Haupthof des Museumsquartiers in Wien entwickelt wurden und dafür gesorgt haben, dass dieser sich seit ihrer Aufstellung im Sommer 2003 zu einem der meist frequentierten Plätze Wiens entwickelt hat: Bei den 114, 2005 mit dem Adolf Loos Staatspreis für Design ausgezeichneten und im Folgejahr für den Staatspreis für Design in Deutschland nominierten Liegemöbeln handelt es sich um leichte, aber extrem robuste Hartschaumobjekte, die im Winter z. B. als Bausteine für Iglus verwendet werden können, in deren Inneren weihnachtliche Spezialitäten serviert werden, im Sommer hingegen zu unterschiedlichen Konstellationen gruppiert und dann beklettert, begangen und besessen werden können, wodurch sie die Höfe des Museumsquartier in eine kulturelle Liegewiese verwandelt haben. Die *Enzis* wechseln jedes Jahr die Farbe und beugen somit einem zu großen Gewöhnungseffekt vor<sup>55</sup>; zugleich lassen sich auch mit ihrer Hilfe z. B. karitative Projekte finanzieren, wie die im Sommer 2007 abgehaltene Auktion zeigt, bei der die inzwischen zu Publikumsbeliebten avancierten Möbel zugunsten eines Schulbauprojektes der Caritas im Kongo versteigert wurden.<sup>56</sup>

Jedoch sollte man es nicht nur bei solchen *kleinen* Strategien bewenden lassen, sondern durchaus auch den Mut zu größeren Projekten haben. Im Bereich der Architektur ließe sich an Adaptionen künstlerischer Strategien denken wie sie z. B. der französische Architekt Jean Nouvel immer wieder in seinen Arbeiten angewendet hat, wobei er die Kunst seinen Bauten aber nicht additiv – im Sinne der *Kunst am Bau* – anfügte, sondern sie vielmehr zum integralen Bestandteil des ganzen Vorhabens machte. Verwiesen werden kann in diesem Zusammenhang konkret z. B. auf sein 1983 im Rahmen eines Wettbewerbs vorgelegtes – leider nicht realisiertes – Vorhaben des *Mise au carreau de l'horizon* (also einer Quad-

53 Vgl. dazu <http://netzspannung.org/cat/servlet/CatServlet?cmd=netzkollektor&subCommand=showEntry&entryId=148393&lang=de> (April 2010).

54 Vgl. BRANDOLINI (wie Anm. 10), S. 19–39.

55 Vgl. <http://www.ppag.at/cms/index.php?idcatside=62> (April 2010).

56 Vgl. [http://text.mqw.at/420\\_7177.html](http://text.mqw.at/420_7177.html) (April 2010). Seit Oktober 2007 werden die *Enzis* auch als käufliches Serienprodukt vertrieben – vgl. dazu <http://www.prododomwien.at/Archiv/Veranstaltungen/Veranstaltung?uin4> (April 2010).





Abb. 4: Wien, Museumsquartier mit den *Enzis* (2003) von Anna Popelka und Georg Poduschka (<http://www.adolfloos.at/pressefotos/designpreis2005/Fotos-RGB/Raemliche-Gestaltung-RGB/>).

*rierung des Horizontes*) für den *Tête Défense*, dem Pariser Banken- und Unternehmensviertel La Défense im Norden der französischen Hauptstadt.<sup>57</sup> Nouvel hatte hier den Neubau zweier Zwillingshochhäuser vorgesehen (Abb. 5), die nach dem Vorbild einer 1977 auf der *documenta 6* in Kassel präsentierten Dauer-Installation des österreichischen Architekten- und Künstlerkollektivs *Haus-Rucker-Co* (Abb. 6) mit Hilfe einer riesigen Netzgitter-Struktur verbunden werden sollten, um so dem Betrachter den sich dahinter eröffnenden Ausblick stärker ins Bewusstsein zu rufen. Bereits der Name des Projektes verweist zum einen auf die seit dem Mittelalter übliche Künstler-Praxis, einen kleineren Bildentwurf mit einem Quadratnetz zu überziehen, um ihn sodann in verhältnismäßiger Vergrößerung auf das definitive Medium (z.B. ein Glasfenster oder eine zu bemalende Wand) zu übertragen; zum anderen aber wird auch auf das von Albrecht Dürer in seiner 1525 zu Nürnberg verlegte Schrift *Unterweysung der Messung mit dem*

57 Vgl. PHILIP JOIDIO (Hrsg.): Jean Nouvel by Jean Nouvel, Hong Kong/Köln/London et al. 2008, Vol. 1: 1970–1992, S. 397f.



*Zykel und Rychtscheyd* verlegten Schrift vorgestellte Verfahren angespielt, einen sich hinter dem Gitternetz darbietenden, dreidimensionalen Anblick mit Hilfe der Quadrierung proportionstreu in das zweidimensionale Medium z.B. einer Zeichnung zu übersetzen. Das Gitter ist mithin in beiden Fällen ein sichtbar gemachtes Koordinatensystem, das als Hilfsmittel beim Transfer visueller Phänomene fungieren soll, um so den Blick des Betrachters für den anvisierten Gegenstand und seine Proportionen zu fokussieren. Da das Kopfende von La Défense in Richtung Westen weist, wären folglich insbesondere Sonnenuntergänge durch das davor geblendete Netzwerk regelrecht in Szene gesetzt und der Aufmerksam-

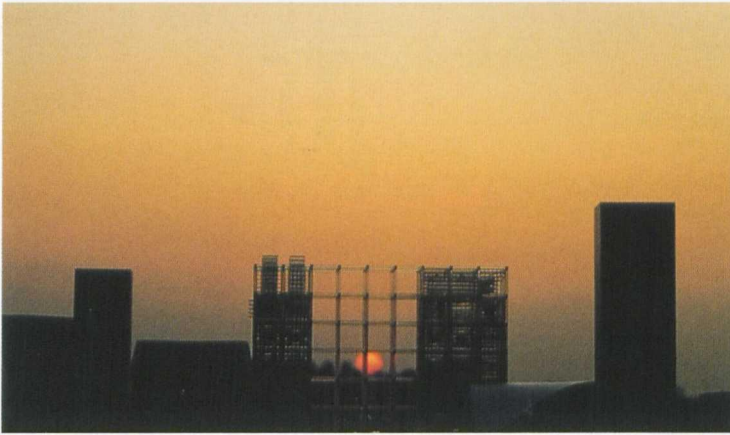


Abb. 5: Jean Nouvel, Entwurfsmodell *Mise au carreau de l'horizon* (1983) (Patrice Goulet, Jean Nouvel, Paris 1994, S. 46).



Abb. 6: Haus-Rucker-Co, *Rahmenbau* (1977) (Foto: Henry Keazor).

keit des Betrachters nahe gebracht worden:<sup>58</sup> *Nouveaux Mise au carreau de l'horizon* wäre mithin nicht mehr einfach nur *Kunst am Bau*, sondern sozusagen direkt in die Architektur integrierte *Kunst im Bau* bzw. *Kunst als Bau* gewesen.

Schließlich sei als Lösung der Frage, wie man in der Stadt ansässige künstlerische Einrichtungen künftig stärker einbinden könnte, auf das Vorbild von Städten wie Berlin, Köln und Edinburgh verwiesen, welche Kunstprojekte im öffentlichen Raum einerseits traditionell, andererseits innovativ handhaben: Traditionell insofern, als diese Projekte (wie eine Kunstsammlung oder Ausstellung in einer Galerie oder einem Museum auch) in die Hand von Kuratoren und Kuratorinnen legen; innovativ insofern, als es sich um eine neue Art von Kuratoren und Kuratorinnen handelt, die mit einem alternativen Hintergrund aufwarten können. Die Kuratorin Christine Nippe z. B. studierte Kulturwissenschaften, Ästhetik und Europäische Ethnologie und promovierte mit einer Dissertation über *Kunstwissenschaft und Stadtanthropologie*, in der sie untersuchte, wie der Alltag von Künstlern in New York und Berlin in deren Arbeiten zum urbanen Wandel der beiden Metropolen seit 1989 einfließt.<sup>59</sup> Von den *Curators without Borders* in Berlin eingeladen, machte Nippe 2007 eine Ausstellung mit dem Titel *Place Makers* daraus, in der sie aufzeigte, wie die Arbeiten der dort ausgestellten Künstler den Betrachter in die Stadtlandschaft hineinführen und ihm dabei neue Bedeutungsschichten aufzeigen, ihm ein eigenes Gewebe des Urbanen sichtbar machen.<sup>60</sup> Seither kuratiert sie Ausstellungen, die sich an der Schnittstelle von Stadt und Kunst bewegen. Adrian Nabi hingegen war in den achtziger Jahren selbst noch Sprüher, im Jahr 1994 dann, als sich Graffiti und die Aerosolbewegung auch in Deutschland zu verbreiten begannen, gründete er *Backjumps – das Magazin für urbane Kommunikation und Ästhetik*, mit dem er inzwischen ebenfalls an und unter die Öffentlichkeit gegangen ist, indem er im Sommer 2007 – unterstützt vom Hauptstadtkulturfonds – das Magazin im innerstädtischen Raum stattfinden ließ: Anstatt die Seiten der Zeitschrift zu layouten, baute er diese vielmehr mit Hilfe von Installationen und Buchstaben-Stellagen im urbanen Stadt-raum von Kreuzberg auf, sekundiert von Seminaren, Führungen, Workshops, Parcours und Vorträgen: Mehr als 30.000 Besucher nahmen das von ihm unterbreitete Angebot wahr, wobei sich Anwohner mit Touristen mischten.<sup>61</sup>

Mit dieser Ausstellung bewegte Nabi sich in eine Kunstform hinein, die mit dem Begriff *Urban Art* umschrieben und die wie folgt definiert werden kann:<sup>62</sup>

58 Diese Aufgabe wird nun wenigstens teilweise von der Grande Arche, dem modernen Triumphbogen des dänischen Architekten Johan Otto von Spreckelsen, erfüllt, dessen Projekt den Wettbewerb gewann und 1989 ausgeführt wurde.

59 Vgl. CHRISTINE NIPPE: Die Kunst der Verbindung. Transnationale Netzwerke, Kunst und Globalisierung, Münster 2006.

60 Vgl. <http://www.kunstaspekte.de/index.php?action=termin&tid=31536> (April 2010).

61 Vgl. DANIELA ZENONE: Adrian Nabi, 3. August 2007, <http://www.stylesreportberlin.com/index.php?module=interview&id=2026> (April 2010).

62 Tatsächlich war Nabi auch an der zwischen dem 16.05. und dem 4.10.2009 an der Weserburg in Bremen veranstalteten Ausstellung *Urban Art* als Kurator beteiligt. Zur ge-

»Urban Art (...) hinterlässt (...) ihre Spuren und Zeichen im Stadtraum. Mit Stickern, Postern, großflächigen Wandgemälden und Schablonengraffiti erobert sie sich den öffentlichen Raum. Ihre Galerie sind die Straßen der Welt. Was mit Graffiti in den amerikanischen Großstädten der Ostküste vor nunmehr 40 Jahren begann, hat sich mittlerweile entscheidend weiterentwickelt. (...) Viele Akteure haben sich von der Bildsprache des Graffiti-Writing emanzipiert und neue Ausdrucksformen erprobt. Mit subtilen und humorvollen, bisweilen auch offensiven Eingriffen in das Stadtbild versuchen sie eingeübte Sehgewohnheiten aufzubrechen. Ihnen geht es dabei in aller Regel nicht um die Beschädigung urbaner Infrastruktur, sondern um einen Dialog mit der Öffentlichkeit. Die Spielarten der Urban Art sind vielfältig. Temporäre Aktionen, ungewöhnliche Objekte und Skulpturen, Schriftzüge und Characters werden als Stolperfallen in den visuellen Fluss der Stadt eingewoben. Die Möglichkeit, dass viele Passanten diese Eingriffe gar nicht wahrnehmen, an ihnen vorbeigehen und sie übersehen, ist dabei bewusst einkalkuliert. Sie bilden damit ein subversives Gegengewicht zu der steten Präsenz von Werbung, die mit ihren blinkenden Bildern und verführerischen Kaufoptionen, den Alltag dominiert. Nicht nur in dieser Hinsicht ist Urban Art der Ausdruck einer kritischen Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen, kulturellen und ökonomischen Dimensionen von Stadt, die sich im Zeitalter der Globalisierung rasant und nachhaltig verändert.«<sup>63</sup>

Es bleibt abzuwarten, ob *Urban Art* die damit in sie gesetzten Erwartungen erfüllt – der Begriff hegt wenigstens insofern schon einmal Sympathien, als er nicht mehr die eingangs beobachteten Konjunktionen und Präpositionen zwischen *Art* und *City* rekuriert, sondern nahe legt, dass die Stadt die ihr eigene Kunst haben zu können scheint.

genwärtigen Stellung der Urban Art vgl.: HEIKE DERWANZ: »Selling work is one thing ...« Street Art an der Innenseite der Außenseite der Kunst. In: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2010, <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2010-1/derwanz-heike--9/PDF/derwanz.pdf> (Mai 2010).

63 <http://www.weserburg.de/index.php?id=358> (April 2010).