



Abb.1: Sgraffito-Relief des saarländischen Künstlers Wolfram Huschens (1954/55), Gebäude 12

Kunst auf dem Campus

Text von Christoph Wagner

Mit Fotografien von Jörg Pütz

Das Schlimmste, was einem Kunstwerk - außer seiner materiellen Zerstörung oder Beschädigung - passieren kann, ist, dass sich die Menschen dauerhaft an es gewöhnen. Denn damit geht eine besondere Form von Aufmerksamkeit verloren, durch die ein Kunstwerk überhaupt erst als Kunstwerk wahrgenommen wird: Man kann sich an ein Relief in einem Hörsaal oder in einer Cafeteria wie an den "Jägerzaun" in Nachbars Garten gewöhnen. Das Kunstwerk beginnt dann allmählich zum Inventar einer nicht mehr im Einzelnen wahrgenommenen Lebenswelt zu gehören. Auf diesem Wege können Kunstwerke unmerklich "unsichtbar" werden. Umso größer kann die Überraschung sein, zu entdecken, dass auf einem Platz, den man seit Jahren überquert, eine Plastik steht, die man noch kein einziges Mal wirklich angeschaut hat. Diese Überraschung steigert sich noch, wenn man nachrechnet, dass sich auf den Universitätsarealen in Saarbrücken und Homburg nahezu einhundert solcher Kunstwerke verbergen.



Gemeint sind dabei nicht die transportablen Gemälde und Abbildungen, vom Ölbild bis zum liebevoll drapierten Abreißkalender mit Kunstdruckreproduktionen, sondern die rund einhundert Werke, die als *Kunst im öffentlichen Raum* über alle Fakultäten der Universität des Saarlandes in Saarbrücken und in Homburg verteilt sind. Nicht selten wurden diese Werke von Künstlern für diese Orte gestaltet. Oftmals sind sie hier fest installiert. Es sind Kunstwerke, die ihre Entstehung oder ihre öffentliche Aufstellung der gesetzlichen Vorgabe verdanken, dass ein Satz von 1,5 bis 2 Prozent der Baukosten aus öffentlichen Baumaßnahmen in die Ausgestaltung mit Kunstwerken zu fließen hat. Dies hat den Werken dieser Gattung gelegentlich die naserüpfende Charakterisierung als einer "niederen Auftragskunst" eingetragen, manchmal sogar das verächtliche Diktum der "Stadtmöblierung": "Kunst geht nach Brot", und dieses Brot scheint auch dort, wo es auf dem silbernen Teller des akademisch-universitären Terrains gereicht wird, dem in den Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts fest zementierten Diktum von der Freiheit der Kunst zuwiderzulaufen.

Verfolgt man die Kontroversen um die *Kunst im öffentlichen Raum* der letzten Jahrzehnte, so will es scheinen, dass gerade auf diesem Terrain ein exemplarischer Konflikt um die Autonomie der Kunst und ihre gesellschaftliche Funktion ausgetragen wurde: Glaubte man auf der einen Seite, dass die Freiheit der Kunst durch die Auftragsbedingungen korrumpiert

werde, so sah man auf der anderen Seite in der Autonomie eine der Hauptursachen für das Scheitern einer als selbstverliebt kritisierten Gegenwartskunst im öffentlichen Raum begründet. Beide Positionen dieser Kontroverse - so lehrt der Blick auf die Werke auf dem Campus - sind überspitzt: Denn die Künstler haben unterschiedlichste Möglichkeiten gefunden, den öffentlichen Raum künstlerisch umzugestalten, ohne sich in eines dieser beiden Extreme zu verlieren.

Im Folgenden soll mit einigen Fingerzeigen zu einer angemessenen Betrachtung dieser Werke die Lust geweckt werden, die auf dem Campus verteilten Kunstwerke in eigener Anschauung neu zu entdecken.

Drei grundsätzliche Arten der Beziehung zwischen Kunstwerk und öffentlichem Raum können am Beispiel der Kunstwerke auf dem Campus unterschieden werden: Kunstwerke, die vorrangig auf eine *thematische* Deutung des Ortes angelegt sind, Kunstwerke, die vorrangig eine *funktionale* Deutung des Ortes realisieren und Kunstwerke, die sich auf eine vorrangig *dekorative* Beziehung zum Ort beschränken. Vorab ist zu sagen, dass die Gruppe der Kunstwerke, die unter thematischen Vorzeichen gestaltet wurden, die umfangreichste und vielgestaltigste ist, und dass sich unter den Vorzeichen einer funktionalen Deutung die spektakulärsten Werke befinden.

Größter Popularität erfreuen sich vor allem diejenigen Kunstwerke, die mit motivisch-figürlichen Gestaltungen *thematische* Akzente auf dem Campus setzen: *Lesende* oder *Sitzende* heißen zum Beispiel die Bronzeskulpturen von Hans Treitz oder Otto Zewe, die das Campusleben unauffällig (in der Universitätsbibliothek, Geb. 3 oder vor Gebäude 16) begleiten. Besonders die historisch ersten auf dem Saarbrücker Campus entstandenen Kunstwerke, wie etwa das Sgraffito-Relief des saarländischen Künstlers Wolfram Huschens, das 1954/55 in der Philosophischen Fakultät (Geb. 12) ausgeführt wurde (Abb. 1), zeigt, wie sehr solche motivischen Gestaltungen von der Hypothek eines traditionell-formelhaft erstarrten Bedeutungsarsenals geprägt sein konnten: Huschens deutet hier die Idee der Universität aus den bildungsbürgerlichen Formeln einer antiken Tempelfassade und einer mittelalterlichen Kirchenfront in Verbindung mit den im Bauhausstil monumentalisierten menschlichen Figuren. Zweifellos waren es solche Werke, die alsbald die Universitätsleitung dazu bewegten, auf die Ikonographie zukünftiger Werke im Sinne einer "modernen" abstrakten Gestaltung Einfluss zu nehmen: So bewirkte der damalige Rektor der Universität schon bei der Ausschreibung der farbigen Außengestaltung dieses Gebäudes, dass ausdrücklich eine "gegenständliche Gestaltung" ausgeschlossen wurde. Vielmehr sollte eine geometrisch-abstrakte, farbig rhythmisierte Struktur aus glasierten Tonziegeln entworfen werden (Abb. 2). Dass diese Aufgabe wiederum in die Hände von Huschens und damit desjenigen Künstlers gelegt wurde, der zuvor die motivisch ausgerichteten Reliefs im Inneren ausgeführt hatte, ist eine der kunsthistorischen Pointen der Geschichte der Kunst auf dem Campus.



Abb. 2

Wolfram Huschens: Außengestaltung des Gebäudes 12 der Philosophischen Fakultät

In anderen Werken sind die figürlichen Anspielungen an eine traditionelle Ikonographie in abstrakteren Bildchiffren versteckt: So hat der saarländische Künstler Max Mertz seine beiden Bronzefiguren, die er 1963 für die Lichthöfe der Rechts- und Wirtschaftswissenschaftlichen Fakultät gestaltete, *Hermes und Iustitia* benannt: Und tatsächlich lässt sich die *Hermes* betitelte Plastik mit ihren dynamischen Kurvaturen, die sich um einen Mittelstab entfalten, als eine abstrakte Chiffre der im Flug landenden Gestalt des Götterboten verstehen, eine ikonographische Anspielung an die ehrwürdige Tradition der juristischen Hermeneutik. Die raumgreifenden Lineaturen der *Iustitia* (Abb. 3) benannten Plastik wiederum zeichnen die abstrakten Linien eines Waage-Motivs in den Raum, das ebenfalls bei Iustitia-Darstellungen gängig ist.



Abb. 3

Die *Iustitia*, eine von zwei Bronzefiguren des saarländischen Künstlers Max Mertz, ist im Lichthof der Rechts- und Wirtschaftswissenschaftlichen Fakultät zu sehen (Gebäude 16).

Mit einer höchst eigenwilligen ikonographischen Neuprägung hat Oswald Hiery 1993 in der Rotunde zwischen dem Institut für Neue Materialien und dem Deutschen Forschungszentrum für Künstliche Intelligenz ein idolhaft verkürztes Bild des modernen Technikers entworfen (Abb. 4). Die Aussage der monumentalen Metallplastik bleibt freilich mehrdeutig: Während die Titel *Automedon* oder *Otto Lilienthal* an eine moderne Paraphrase des antiken Wagenlenkers des Achilleus denken lassen und damit ein aus der Mythologie abgeleitetes Bild des technischen Fortschritts beschwören, ruft das von Hiery hinzugefügte Motiv der ausgebreiteten Tragflächenflügel eher Assoziationen an eine moderne Ikarusgestalt - mit ihrem bekanntermaßen tragischen Ende - hervor: Auf diesem Wege kann sich der mit martialischem Ernst auf seinem mit Rädern und Windflügeln ausgestatteten rostigen Eisenthron sitzende *Automedon* unversehens in die düstere Gestalt eines aus dem Zeitalter der Technik geborenen Ikarus verwandeln, der mit weit ausgebreiteten Armen der Sonne entgegenstrebt. Fortschrittsgläubigkeit und prometheischer Schöpferwahn liegen hier eng beieinander.



Abb. 4

Automedon Der moderne Techniker: Wagenlenker oder Ikarus? Die Plastik von Oswald Hiery aus dem Jahr 1993 steht in der Rotunde zwischen dem Institut für Neue Materialien und dem Deutschen Forschungszentrum für Künstliche Intelligenz.

Auf humorvolle Weise umkreist Magret Lafontaine in ihrer 1996 entstandenen *Fontaine der Wasserequilibristen*, in der animistische Wassermaschinen auf dem Vorplatz der Homburger Frauen- und Kinderklinik ebenfalls figürliche Assoziationen wecken, das Verhältnis von Mensch und Maschine: Im Zeitalter der Apparatedizin kann hier noch im kindlichen Spiel auf den Wasserkreislauf der Maschinen Einfluss genommen werden.

In einer zweiten Gruppe von Kunstwerken ist die thematische Deutung des Ortes aus einer abstrakten Formensprache entwickelt: So gibt zum Beispiel Thomas Gruber in seinen drei im Institut für Elektrotechnik befindlichen Resopalunterdrucken von 1989 abstrakt-gestische Bilder eines in Kunst und Wissenschaft gleichermaßen anzutreffenden Entwerfens: Im Spannungsfeld zwischen freier informeller Schraffur und geometrischen Konstruktionszeichnungen umreißt Gruber Stufen eines fiktiven Werkprozesses. Im

Aufwachraum der Chirurgie in Homburg (Geb. 57, 1. OG) hat Gruber im selben Jahr und in gleicher Technik die schöne Idee realisiert, den aus der Narkose Aufwachenden an der Decke in abstrakter Farbfeldmalerei gleichsam einen künstlerischen Spiegel darzubieten. Der heute in Düsseldorf lebende Maler und Bühnenbildner hat hier künstlerisch auf die Grenzerfahrung einer reduzierten Wahrnehmungssituation von Patienten reagiert.

In ihrer aus Vierkantrohren und gebogenen Holzstreben bestehenden Plastik hat Sigrun Olafsdóttir 1999 im Sportwissenschaftlichen Institut (Geb. 39, Abb. 5) eine sich nach oben öffnende, fünf Meter hohe Doppelspirale gestaltet: Das Verhältnis von Plastik und Raum, das ein Leitthema der Kunst von Olafsdóttir bildet, ist in diesem Kontext als schwebend leichte, elegante Pirouettenbewegung zu lesen.



Abb. 5

Fünf Meter hohe Doppelspirale aus Vierkantrohren und gebogenen Holzstreben der Künstlerin Sigrun Olafsdóttir aus dem Jahr 1999. Zu sehen ist sie im Sportwissenschaftlichen Institut, Gebäude 39.

Vor allem aber haben Künstler aus dem Bereich der geometrischen Abstraktion und "Konkreten Kunst" auf der Suche nach elementaren abstrakten Strukturen Bildvorstellungen gefunden, die sich mit den abstrakten Denkmodellen der Wissenschaft berühren können: Ein weiß lackiertes Holzrelief von Hans Huwer in der Elektrotechnik (Geb. 13, Abb. 6) von 1989 erinnert in seiner kreisförmigen Anordnung von Rundholzstücken, die entlang der Mitte als axialer Bruchstelle länger werden, an einen Querschnitt durch ein partiell zerfasertes Elektrokabel. Im Deckenbereich des gläsernen Eingangspavillons desselben Gebäudes hat - der an der Saarbrücker Hochschule der Bildenden Künste lehrende - Sigurd Rompza aus zweimal 25 roten Seilen zwei virtuelle Flächen ausgespannt, die wie in sich gedrehte energetische Strahlenfelder den Eingangsbereich durchmessen und sich in ihren Überschneidungen mit den Blickbewegungen des Betrachters unablässig verändern (Abb. 7). In einem Wandrelief aus weißen Vierkantelementen hat Rompza - ebenfalls im thematischen Ortsbezug zur Elektrotechnik - eine serielle Struktur realisiert, die von links nach rechts komplexer werdend aus der Fläche in den Raum ausgreift (Abb. 8): Die strenge Gesetzmäßigkeit des Reliefs gleicht einer digitalen Struktur, in der mit der Konsequenz eines binären Codes die Anordnungspositionen der Elemente permutieren.



Abb. 6

Weiß lackiertes Holzrelief (1989) von Hans Huwer in der Elektrotechnik, Gebäude 13

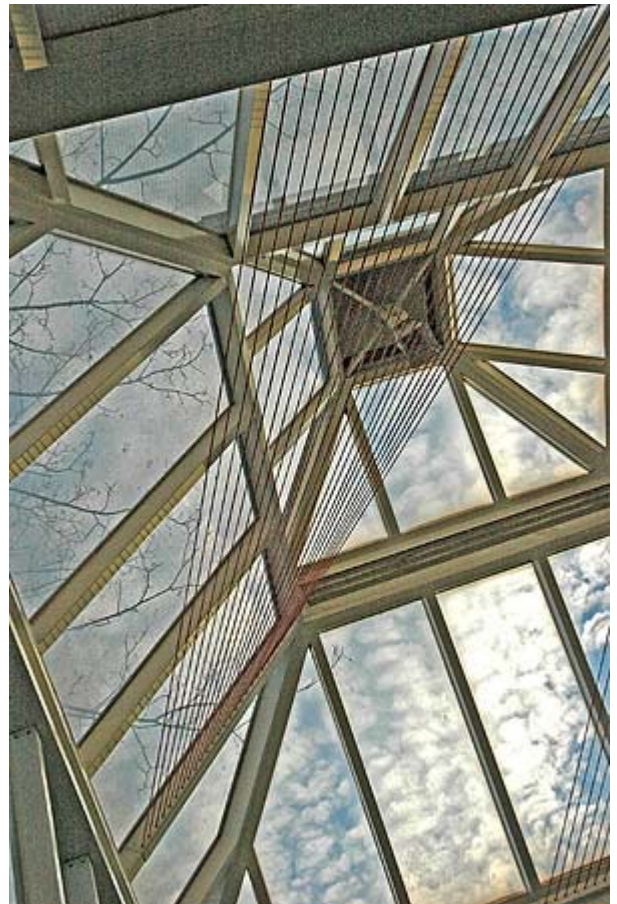


Abb. 7

Im Deckenbereich des gläsernen Eingangspavillons von Gebäude 13 hat Sigurd Rompza (Hochschule der Bildenden Künste) aus zweimal 25 roten Seilen zwei virtuelle Flächen ausgespannt.

Abb. 8 (unten)

Wandrelief aus weißen Vierkant- elementen von Sigurd Rompza in Gebäude 13





Abb. 9

Querformatiges weißes Flachrelief des Künstlers Leo Erb, entstanden 1989, Gebäude 13.

Das (im selben Gebäude befindliche) querformatige weiße Flachrelief des - 1977 auf der documenta VI vertretenen - Künstlers Leo Erb zeigt eine durch schmale Fugen ausgebildete minimalistische Felderstruktur, die analog auf der Seite der Wissenschaft in den abstrakten Strukturen elektrotechnischer Diagramme zu finden ist (1989 entstanden, Abb. 9). Freilich lag es Erb fern, solche technischen Sachverhalte unmittelbar zu illustrieren. Vielmehr zeigt sich an diesen Werken der Konkreten Kunst, dass sich die elementare Kunstsprache der geometrischen Abstraktion auf eigentümliche Weise parallel zu den Visualisierungsstrategien der Wissenschaften mit ähnlich abstrakt strukturierten Zeichensystemen entfalten kann.

Dies dokumentiert auch eine 2,65 Meter hohe Stele Erbs (im selben baulichen Kontext, Abb. 10): Die spiralförmige Anordnung beweglicher, weiß bemalter Holzplatten, die in horizontaler Schichtung um eine potenziell fortsetzbare Achse gruppiert sind, gibt ein räumlich aufgefüchertes Bild, das auch auf Denkmodelle der Elektrotechnik wie die sinusförmige *Zeigerdarstellung einer Wechselspannung* bezogen werden kann.

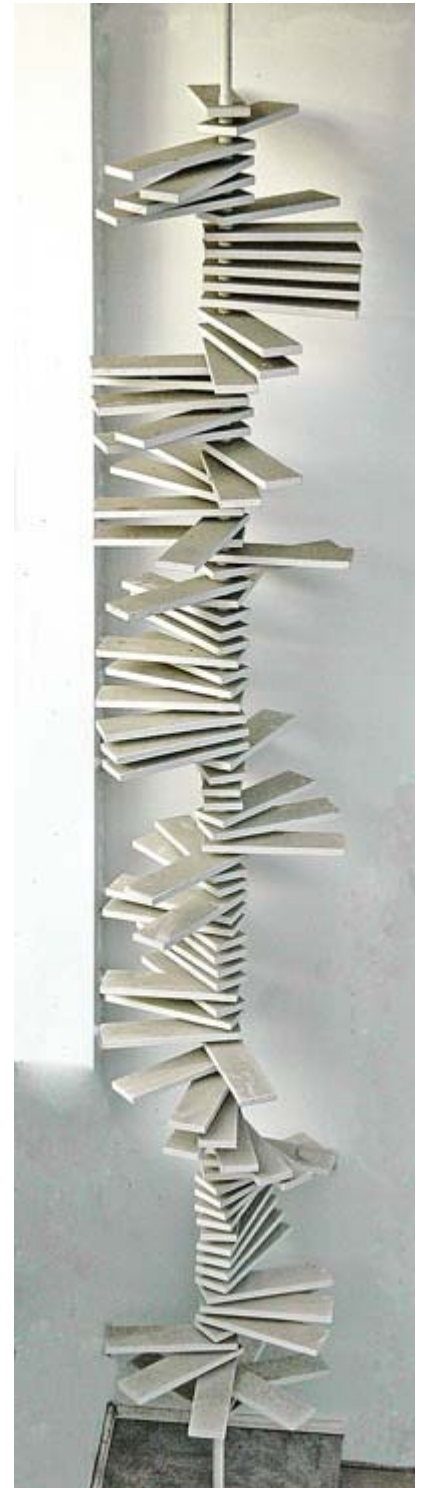


Abb. 10

2,65 Meter hohe Stele von Leo Erb mit spiralförmig angeordneten beweglichen, weiß bemalten Holzplatten, Gebäude 13.

In einer seiner frühesten *Solarplastiken*, die 1970 konzipiert und 1995 vor dem Max-Planck-Institut für Informatik (Geb. 45, Abb. 11) aufgestellt wurde, entwirft Erb aus gegeneinander versetzten vertikalen Wandscheiben und lamellenartig horizontal angeordneten Verstreben eine geometrisch-räumliche Wahrnehmungskonstellation, die sich in ihrer ästhetischen Funktion erst im Zusammenspiel mit dem Sonnenlicht und den dabei entstehenden Schattenbildern erfüllt. In anderer Form versuchte Herbert Strässer in seiner 1967 entstandenen Ummantelung des Hörsaals für Mathematik (Geb. 27) mathematische Ordnungsprinzipien in die Kunst zu übersetzen: Die grau betonierte Reliefstruktur aus kristallin wirkenden, über Eck gestellten vierkantzylindrischen Formen ist auf Augenhöhe in minimalistisch reduzierter Geometrie rhythmisch aufgebrochen.



Abb. 11

Die Solarplastik des Künstlers Leo Erb von 1970 wurde 1995 vor dem Max-Planck-Institut für Informatik aufgestellt, Gebäude 45.

Auch aus den Materialqualitäten ihrer Werke heraus haben Künstler versucht, den thematischen Brückenschlag zur Wissenschaft zu realisieren: Dies ist beispielsweise an der Außenwand des Hörsaals der Biologie der Fall, die Wolfram Huschens 1966 mit einer Holzvertäfelung aus Sibirischer Kiefer scheinbar in einen großen, zerfaserten Baumstamm mit tierförmigen Reliefs Spuren verwandelt (Abb. 12). Dass der Sinn solcher Gestaltungen verloren gehen kann, wenn sich die Nutzung der Gebäude ändert, zeigen die beiden Natursteinreliefs, die Huschens 1961 ehemals im Bereich der Mineralogie ausführte (Geb. 9.1., Abb. 13): Die bildhaft-geometrische Wandgliederung aus matt und glänzend geschliffenen Steinsorten, die die Schönheit der Materialfarbigkeit inszeniert, hat heute ihren ursprünglichen thematischen Bezug verloren, da das Institut längst nicht mehr an dieser Stelle existiert. Dieser Weg ist auch im Bereich der Neuen Materialien und Medien beschriftet worden: So hat Peter Vogel 1995 in seiner filigranen Licht- und Klanginstallation im Max-Planck-Institut für Informatik (Geb. 46) in kaum sichtbaren Schaltkreisen aus Leuchtdioden, Photozellen und anderen elektronischen Bauelementen über fünf Stockwerke hinweg eine Variante seiner musikalisch-kybernetischen Türme montiert, in der die Licht- und Geräuschimpulse der Außenwelt auf geheimnisvolle Weise Ton- und Lichtfolgen provozieren.

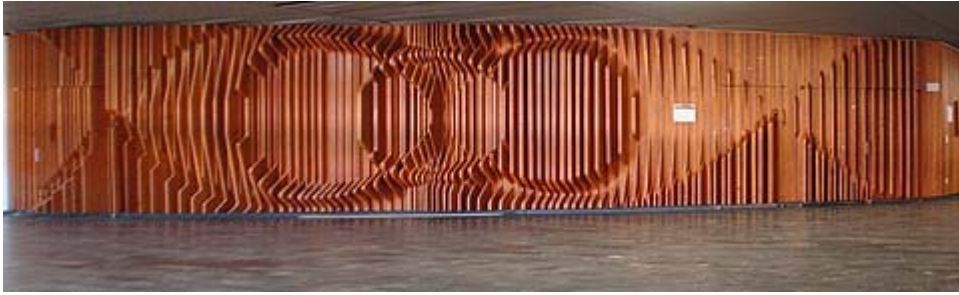


Abb.12

Außenwand des Hörsaals der Biologie mit einer Holzvertäfelung aus Sibirischer Kiefer, gestaltet von Wolfram Huschens (1966), Gebäude 24.



Abb. 13

Eines von zwei Natursteinreliefs, das Huschens 1961 im Bereich der Mineralogie gestaltete, Gebäude. 9.1.

Die Überlegung, dass sich aus unterschiedlichen Funktionen von Orten unterschiedliche künstlerische Formgelegenheiten mit spezifischen Aufgaben ergeben, ist in der Geschichte der Kunst lange zurückzuverfolgen, ja vielfach hat sie in der Kunstgeschichte gattungsbildend gewirkt. Im 20. Jahrhundert hat sich die *funktionale* Deutung des öffentlichen Raumes vor allem auf dem Boden der geometrischen Abstraktion entfaltet: So hat etwa Boris Kleint - einer der Schlüsselfiguren der saarländischen Kunstgeschichte - 1964 das Motiv der sich öffnenden und sich schließenden Eingangstüren am Auditorium Maximum (Geb. 16, Abb. 14) als Ausgangspunkt für die visuelle Struktur eines Reliefs aus Aluminiumplatten an der Eingangswand dieses Hörsaals genommen: Die in einer gleichmäßigen geometrischen Ordnung über die ganze Wand verteilten kleinteiligen rechteckigen Aluminiumplatten sind in solch unterschiedlichen Winkeln von der Wand abstehend montiert, dass sie für den Betrachter das Bild kleiner Türchen suggerieren. Im Zusammenspiel mit dem Licht scheinen sich diese höchst lebendig zu öffnen und zu schließen. Die Eingangswand im Ganzen wird auf diese Weise in ein Feld sich öffnender und schließender Türen verwandelt, ein Bild, das sich erst dann in seinem vollen Sinn der funktionalen Deutung dieses Ortes vergegenwärtigt, wenn sich tatsächlich auch die in der Reliefwand verborgenen realen Türen öffnen und schließen, um das Publikum des Hörsaals passieren zu lassen.



Abb.14

Sich öffnende und schließende Eingangstüren: Relief aus Aluminiumplatten des saarländischen Künstlers Boris Kleint aus dem Jahr 1964 an der Eingangswand des Auditorium Maximum, Gebäude 16.

Die zwei spektakulärsten Fälle einer funktionalen Beziehung der Kunstwerke zu dem sie umgebenden öffentlichen Raum auf dem Universitätsgelände bilden die künstlerische Gestaltung des Mensa-Gebäudes von Otto Hajek (Abb. 15) und Richard Serras Plastik *Torque* (Abb. 16a-b). Beide Künstler haben auf denkbar gegensätzliche Weise ihre jeweiligen Orte funktional gedeutet, beide weiten die Plastik zur Architektur. Mit seiner bauplastischen und farbigen Gliederung des Mensagebäudes realisierte Otto Hajek in Zusammenarbeit mit dem Architekten Walter Schrempf eine symbiotische Verbindung von Architektur und bildender Kunst für die komplexen Funktionszusammenhänge und räumlichen Unterteilungen dieses Ortes: Der öffentliche Raum wird hier der Kunst gleichsam inkorporiert. Wann hat man schon einmal Gelegenheit, im Inneren einer architektonischen Plastik zu Mittag zu essen!



Abb.15

Mittagessen in einer Architekturplastik: Otto Hajek gestaltete 1966 bis 1970 zusammen mit dem Architekten Walter Schrempf das Mensa-Gebäude auf dem Saarbrücker Campus.

Richard Serra greift mit sezierender Präzision an einem neuralgischen Punkt des Campus mit seiner Plastik *Torque* (Abb. 16a-b) in den Zusammenhang von Architektur und öffentlichem Raum ein: Mit sechs jeweils fast siebzehn Meter hohen, kreisförmig gegeneinander gestellten Stahlplatten hat er einen zentralen Drehpunkt im Eingangsbereich des Campus besetzt, verleiht so einem Knotenpunkt der Blickachsen und des öffentlichen Verkehrs auf dem Universitätsgelände seine künstlerische Signatur: Wie eine irrealer Turbine scheint diese monumentale Plastik in ihrer polyperspektivischen Auffächerung die Bewegungen der vorbeigehenden und -fahrenden Menschen aufzunehmen und zu leiten. Dies geschieht nicht

ohne den Gestus der Bedrohlichkeit angesichts des schier unkalkulierbaren Gewichts dieser Stahlplatten, die in greifbarer Nähe zum Betrachter scheinbar kartenhausgleich labil aufgerichtet sind. Die trapezförmige Verbreiterung der Platten nach oben durchkreuzt die gewohnten Linien der räumlichen Verkürzung, bringt die orthogonalen Zuordnungen der Wahrnehmung aus dem Lot. Es bedarf der eigenen Anschauung, um zu erleben, wie sehr diese Plastik - im Wechsel der Blickwinkel, der Außen- und Innenperspektiven (Abb. 16a-b) - das Gleichgewichtsempfinden des Betrachters zu irritieren vermag. Nicht grundlos hat man Serra eine "Rhetorik der Macht" unterstellt. Freilich wird aber dabei übersehen, dass Serra gerade aus der Verbindung von scheinbarer Labilität und irrealer Masse nicht nur die Wirkung des Bedrohlichen, sondern das spezifische Wahrnehmungspotenzial einer Entgrenzungserfahrung freisetzt.



Abb.16a-b

Richard Serras Plastik Torque ziert mit siebzehn Meter hohen, kreisförmig gegeneinander gestellten Stahlplatten das Zentrum des Campus.

Diejenigen Kunstwerke, die auf eine rein formale oder farbliche Bereicherung des öffentlichen Raumes in *dekorativer* Absicht zielen, *ohne* eine funktionale oder thematische Beziehung zu den örtlichen Gegebenheiten aufzubauen, haben die Kunst im öffentlichen Raum in der Vergangenheit am ehesten in Misskredit gebracht. Hier gilt es freilich in jedem Einzelfall genau zu wägen, denn eine gelungene künstlerische Dekoration wie zum Beispiel die serielle farbige Rhythmisierung der glasierten Tonziegel an der Außenwand des Gebäudes 10 (Abb. 2) kann durchaus überzeugender ausfallen als etwa der ambitionierte Versuch desselben Künstlers, den gleichen Ort mit Hilfe von motivisch-symbolischen Versatzstücken thematisch zu deuten (Abb. 1). So mangelt es auf dem Campus nicht an Kunstwerken, die in unterschiedlichsten Materialien und in unterschiedlichsten künstlerischen Formsprachen, die nicht selten die Signatur der wechselnden Zeitstile zu erkennen geben, die Lebenswelt von

Forschung und Lehre bereichern: Zahlreiche Stoffbehänge, Wandteppiche, Beton-, Ton- oder Kupferreliefs sind hier zu nennen.

Der Blick auf die Kunstwerke des Campus zeigt aber, dass die Mehrheit der Künstler den öffentlichen Raum der Universität unter thematischen und funktionalen Vorzeichen als Ort unterschiedlichster Wissenschaften zu deuten versuchten und aus dieser Auseinandersetzung ihre Anregungen für vielfältige künstlerische Gestaltungen fanden. Oder anders gesagt: Die Künstler haben den Ort der Wissenschaft ernst genommen.

Umgekehrt scheint dies nicht immer der Fall zu sein. Jedenfalls kann es nicht schaden, an eine Erkenntnis zu erinnern, die der Philosoph Hans-Georg Gadamer der Wissenschaft ins Stammbuch geschrieben hat: "Dass an einem Kunstwerk Wahrheit erfahren wird, die uns auf keinem anderen Weg erreichbar ist, macht die philosophische Bedeutung der Kunst aus, die sich gegen jedes Räsonnement behauptet. So ist neben der Erfahrung der Philosophie die Erfahrung der Kunst die eindringlichste Mahnung an das wissenschaftliche Bewusstsein, sich seine Grenzen einzugestehen" (aus "Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik", Tübingen 1986, Gesammelte Werke; Bd. 1, S. 2).

Aber diese theoretische Reflexion bleibt stumm, wenn man die Werke nicht *anschaulich* zu 'lesen' versteht: Die Formen, Zeichen und Symbole der Sprache der Kunst erscheinen demjenigen, der sie nicht zu lesen versteht, als kryptische Runen. Es gehört zur spezifischen Dialektik der Kunst im öffentlichen Raum, dass die ästhetische Wahrnehmung, die zur Wahrnehmung eines Kunstwerkes notwendig ist, sich schneller als an anderen Orten in der Alltagswahrnehmung verflüchtigen kann.

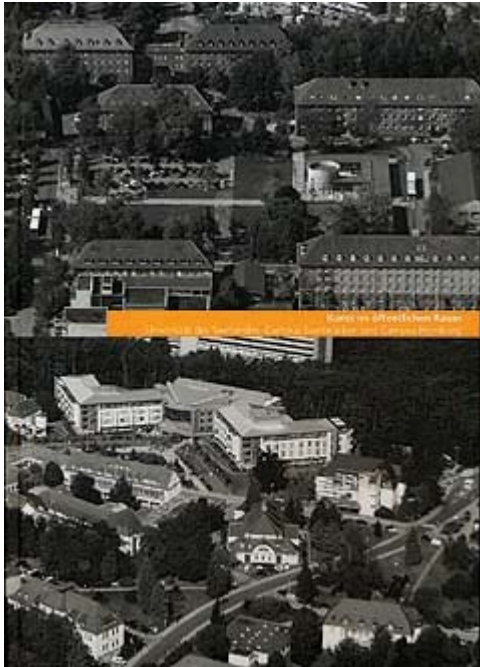


Das wird von der Rezeption eines der jüngsten, im Jahre 2004 fertig gestellten Kunstwerke auf dem Campus dokumentiert: den Ausmalungen des Saarbrücker Künstlers Lukas Kramer im Verwaltungsgebäude der Universitätsbibliothek (Abb. 17). In rhythmisch alternierenden Farbstreifen sind einzelne Wände in den Flur- und Aufenthaltsräumen horizontal und vertikal mit abstrakten, röhrenartigen Bildelementen gegliedert, die auch in Kramers Bildern der letzten Jahre leitmotivisch wiederkehren. Dass diese Ausmalung offenbar von niemandem als Kunstwerk erkannt wird, macht nicht zuletzt die "Möblierung" evident, die die Malerei partiell verstellt. Kunst im öffentlichen Raum beginnt hier schon im Moment ihrer Fertigstellung "unsichtbar" zu werden. Aufklärung über die Kunst am Campus tut Not.

Abb.17

Malerei in der Universitätsbibliothek des Saarbrücker Künstlers Lukas Kramer

Die ästhetische Erfahrung dieser Kunstwerke ermöglicht eine Erfahrung, die einem Ort von Lehre und Wissenschaft auch im Zeitalter von Hightechforschung und digitaler Vernetzung noch gut ansteht: Muße zur Kontemplation.



Mehr zum Thema Kunst auf dem Campus (u.a. auch vom Autor des vorliegenden campus-Beitrages Christoph Wagner) ist nachzulesen in der Publikation Kunst im öffentlichen Raum Saarland: Universität des Saarlandes. 1945 bis 1999, die Jo Enzweiler 1999 herausgegeben hat.

(Verlag St. Johann GmbH Saarbrücken, 1999, ISBN 3-928596-34-9)