

Probleme einer Kunst im öffentlichen Raum

Lorenz Dittmann

Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht.

Wenn irgendwo, dann gilt dieser Satz aus dem Beginn der *Ästhetischen Theorie* Adornos im Bereich der sogenannten "Kunst im öffentlichen Raum". Denn hier trifft aufeinander, was seit der Moderne in Opposition zu stehen scheint: *Kunst* und *Öffentlichkeit*.

Freilich ist *Öffentlichkeit* andererseits die Voraussetzung einer *autonomen Kunst*. Dies zeigt sich an der Konstitution des *Laienurteils*. Jürgen Habermas schreibt dazu in seiner Untersuchung *Strukturwandel der Öffentlichkeit*: "Der Streit um das Laienurteil, um das Publikum als kritische Instanz, ist dort am heftigsten, wo ein Kreis von Connaisseurs bis dahin die spezialistische Kompetenz mit sozialem Privileg verbunden hatte – in der Malerei, die wesentlich Malerei für den sachverständigen Sammler des Adels gewesen war, bis die Künstler auch hier sich schließlich genötigt sahen, für den Markt zu arbeiten. Im gleichen Maße emanzipieren sich die Maler von den Bindungen der Zunft, des Hofes und der Kirche..."¹⁾

Die *Plastik*, die Aufgaben einer *Kunst im öffentlichen Raum* zumeist bestreitet, folgte solcher Emanzipation etwas später. Die Probleme blieben dieselben: Auseinandersetzung mit den Bedingungen des Marktes und mit dem *Laienurteil*.

Vom breiten Publikum der *Laien* spaltet sich die *Intelligenz* ab. "Moderne Kunst", so Habermas, "lebt fortan unter einem Schleier der Propaganda: die publizistische Anerkennung von Künstler und Werk steht nur noch in einem zufälligen Verhältnis zu deren Anerkennung im breiten Publikum... Ein Jahrhundert später ist allerdings diese Intelligenz sozial ganz integriert; aus der lumpenproletarischen Bohème ist die Gruppe der gut bezahlten Kulturfunktionäre zur Respektabilität der manageriellen und bürokratischen Führungsschichten aufgestiegen. Geblieben ist die Avantgarde als Institution; ihr entspricht die fortdauernde Entfremdung zwischen den produktiven und kritischen Minderheiten der Spezialisten und der spezialistischen Amateure, die mit den Prozessen hochgradiger Abstraktion in Kunst, Literatur und Philosophie, mit dem spezifischen Altern im Umkreis der Moderne, auch freilich mit bloßem Kulissenwechsel und modischer Spiegelfechterei Schritt halten, auf der einen Seite – und dem großen Publikum der Massenmedien auf der anderen. ... Der Resonanzboden einer zum öffentlichen Gebrauch des Verstandes erzogenen Bildungsschicht ist zersprungen; das Publikum in Minderheiten von nicht-öffentlich rasonierenden Spezialisten und in die große Masse von öffentlich rezipierenden Konsumenten gespalten. Damit hat es überhaupt die spezifische Kommunikationsform eines Publikums eingeübt."²⁾

Habermas' Feststellungen gelten heute, dreißig Jahre nach der Erstauflage seines Buches, unverändert: eine *Öffentlichkeit* als kulturelle Kommunikationsform *eines* Publikums gibt es nicht mehr.

Wie ist dann *Kunst im öffentlichen Raum* überhaupt möglich? Welche Kunst im öffentlichen Raum ist sinnvoll?

Nicht als Kunst im öffentlichen Raum entstand die moderne Kunst, sondern als Atelierkunst, in engen Zirkeln von Künstlern, Kunstfreunden, Sammlern und Kunsthändlern. Galerie-Ausstellungen und Präsentationen in aufgeschlossenen Museen gewährten ihr Zugang zu einem interessierten Publikum. Der *öffentliche Raum* war ihr verschlossen.

Erst nach dem zweiten Weltkrieg tritt die moderne Kunst in "die Geschichte ihrer öffentlichen Geltung" ein. "Dabei zählt nicht so sehr die Einzelleistung, dies allenfalls als Beispiel, sondern vielmehr das Phänomen Modernität, für das Publikum eine Begegnung insgesamt mit dem Neuen". Doch vollzieht sich dieser "*Durchbruch* zur öffentlichen Geltung", wie Laszlo Glozer feststellte, "in einem Prozeß der Angleichung, in einem Prozeß des restlosen

Verbrauchs. Die Moderne wird jetzt als Vermittler, als *Stil-Spender* für das neue Lebensgefühl erwogen und bestätigt. Seit 1949 das Museum of Modern Art in New York die dokumentarische Ausstellung 'Modern Art in Your Life' veranstaltete, wird immer wieder auf diese Beweisführung zurückgegriffen: wie sehr die moderne Kunst das Gesicht der umgebenden Welt, die Formgebung des Fortschritts prägte...³⁾

Jetzt erst wird auch moderne *Kunst im öffentlichen Raum* in einem größeren Umfange möglich.

Gleichwohl bleiben die Unterschiede zwischen *Museumskunst* und *Kunst im öffentlichen Raum* bestehen. Erstere wendet sich an ein Publikum, dessen Interesse an Werken und künstlerischen Entwicklungen vorausgesetzt werden darf, letztere wird einer aus desinteressierter Überzahl und interessierter Minderheit gemischten *Öffentlichkeit* zugemutet.

Auch sind die Funktionen von *Museumskunst* und *Kunst im öffentlichen Raum* verschieden. Die Anteilnahme an dieser gründet und gründete vornehmlich am Inhaltlichen, Motivischen, nicht an der künstlerischen Gestaltung als solcher.

Johann Georg Sulzer definiert in seiner "Allgemeinen Theorie der Schönen Künste" von 1771/74: "Denkmal – Ein an öffentlichen Plätzen stehendes Werk der Kunst, das als ein Zeichen das Andenken merkwürdiger Personen oder Sachen, beständig unterhalten und auf die Nachwelt fortpflanzen soll. Da der vornehmste Zweck der schönen Künste, in einer lebhaften und auf Erweckung tugendhafter Empfindung abzielender Rührung der Gemüter besteht: so gehören die Denkmäler unter die wichtigsten Werke, und verdienen daher in eine ernsthafte Betrachtung gezogen zu werden." Fragen der künstlerischen Gestaltung sind zweitrangig: "Die Erfindung des Körpers zu einem Denkmal hat keine Schwierigkeit. Eine Pyramide, ein Pfeiler, eine Säule, eine mit Fuß und Gesims versehene Mauer, entweder ganz einfach, oder mit Pfeilern und Säulen ausgeziert, ist dazu schon hinlänglich. Nur gehört die gesunde Beurteilung des Schicklichen und Wohlanständigen dazu, daß die Größe und Pracht des Werks, genau nach der Wichtigkeit der Sache abgewogen werden, damit man nicht in das Unschickliche ver falle, durch ein Werk, das das große Ansehen eines Triumphbogens hat, das Andenken einer Privat-tugend, oder durch das bescheidene Ansehen einer ganz schlichten Wand, eine glänzende, den ganzen Staat in die Höhe schwingende Begebenheit, auf die Nachwelt zu bringen. Sowohl die Größe, als der Charakter des Baues muß der Sache, derenthalben er gemacht wird, auf das richtigste angemessen sein..."⁴⁾

Die *Angemessenheit* an die Sache ist das wichtigste, die *Sache* aber ist eine des *öffentlichen Interesses*: der religiösen Weihung, des politischen Ruhmes, des kulturellen Gedenkens.

Freilich konnte sich dies in einer Gestaltung höchsten künstlerischen Ranges vollziehen, wie es die griechischen Weihstatuen, Reiterdenkmäler wie das von Marc Aurel oder dasjenige Colleonis, Papstdenkmäler und Statuen weltlicher Herrscher beweisen.⁵⁾

Mit der Vermehrung der Denkmäler im 19. Jahrhundert aber setzt auch deren künstlerischer Verfall ein. Albert Hofmann schrieb 1906 im *Handbuch der Architektur* über *Denkmäler*: "In Deutschland, Frankreich, Italien, Österreich, England, Amerika usw. herrschen eine fieberhafte Tätigkeit und Fruchtbarkeit auf dem Gebiete der Denkmal-Kunst, ein Hervorbringen, das weitaus die Zeiten übertrifft, in welchen die Scaliger in Verona ihre Denkmäler aufbauten oder ein Colleoni sich die Errichtung eines Denkmals durch Vermächtnis bedingen konnte. Die politischen Vorgänge der vergangenen Jahrzehnte haben Anregungen gegeben, welche durch die Größe des Gedankens die Größe der Kunst hervorrufen müßten, wenn nicht – ja wenn nicht jeder Ort mit einer Handvoll Häuser, jeder Platz, jede Straße, jedes Schlachtfeld, jede Höhe ein Denkmal besitzen, wenn nicht jeder König und Fürst, jeder Staatsmann und Heerführer, jeder Künstler und Dichter, jeder Gelehrte und Wohltäter an jedem Orte, mit Marmor oder Erz der Nachwelt aufbewahrt werden müßte. Hand in Hand mit dieser ungeheueren Differenzierung der künstlerischen Produktion geht ihre Verflachung sowohl durch die Künstler wie durch die Erzgießereien und die Kunstanstalten für die Galvanobronze..."⁶⁾

Von hier aus wird nur allzu verständlich, weshalb die moderne Kunst mit Denkmälern solcher Art nichts mehr zu schaffen haben mochte.

Hinzu kam die Entwertung der Motive. Nur totalitäre Staaten konnten noch

ohne Skrupel Denkmäler zur Feier politischer Macht, zur Verklärung der Ideologie, zum Ruhm des Kriegerturns in Auftrag geben. Nationalsozialistische Denkmäler sind mittlerweile verschwunden, mit den Denkmälern des *real existierenden Sozialismus* haben politische und Kulturöffentlichkeit noch ihre Schwierigkeiten. Sind sie zu erhalten, wegen ihrer zumeist doch bescheidenen künstlerischen Qualität, oder als *Zeitdokumente*, – oder sollen sie abgerissen werden, wie es bei Denkmälern vergleichbarer Art in früheren Jahrhunderten nicht selten geschah?

Welches Denkmal, welche *Kunst im öffentlichen Raum* kann innerhalb einer demokratischen Öffentlichkeit entstehen? Auch hier sind ja *Werte* öffentlichen Interesses dem Gedenken zu bewahren.

In einem weltweiten Wettbewerb von nicht weniger als 3500 Einsendungen für ein *Denkmal des unbekanntes politischen Gefangenen* wurde 1953 Reg Butler als erster Preisträger ermittelt. Im Gutachten der Berliner Akademie der Künste heißt es: "Ähnlich wie einst die mythosartige Figur des unbekanntes Soldaten als das gültigste und volkstümlichste Sinnbild aus der Erlebnislast des Ersten Weltkrieges hervorgegangen ist, so muß heute, im Zeichen des Zweiten Weltkrieges und seiner Folgen, der unbekanntes politische Gefangene als der heimliche Held der Epoche erscheinen. Was der englische Kunstkritiker Herbert Read seinerzeit zur Themenstellung jenes internationalen Wettbewerbs der Plastiker bemerkt hat, trifft in der Tat den Kern der Sache: 'Hier, so scheint es', sagt er, 'war eine Gelegenheit, unsere Inspiration zu prüfen und unser Zeitalter von dem Vorwurf der moralischen und ästhetischen Indifferenz zu befreien.'" ⁷⁾

Moralische Stellungnahme ist also gefordert, – neben künstlerischer Kompetenz –, für die Errichtung eines Denkmals.

Aus solcher Gesinnung beziehen Denkmäler für Opfer des Nationalsozialismus oder Anti-Kriegsdenkmäler ihre Legitimation.

Was aber bleibt, wenn solche moralischen Haltungen ihre bildlichen Symbole gefunden haben? Welcher Art ist die Masse der *Kunstwerke im öffentlichen Raum*?

Drei Bereiche, so scheint es, lassen sich unterscheiden.

Da sind zum einen die dem biedereren Volksgeschmack entsprechenden Denkmäler, all die vielen Brunnen oder quasi-realistischen Figuren. Von Kunstkennern, von der Kunstgeschichtswissenschaft werden sie – zu Recht – nicht beachtet.

Da sind zum anderen die Werke einer mittleren, angepaßten Moderne, abstrakte oder figurale Denkmäler meist regionaler Künstler, geschaffen zur Dekoration von Plätzen, als Zutat zu architektonisch wenig gelungenen Fassaden etc.

Und schließlich gibt es Kunst im öffentlichen Raum als Werke profilierter und progressiver Künstler. Sie sind es, die wirklich Aufmerksamkeit beanspruchen können, – an ihnen aber zeigt sich unversöhnt der ungelöste Konflikt zwischen *Moderne* und *Öffentlichkeit*.

Was verstehen progressive Künstler unter *Kunst im öffentlichen Raum*?

Drei Stellungnahmen werden zitiert. ⁸⁾

Carl Andre will mehrere Öffentlichkeiten unterscheiden: "Wenn wir über den Begriff *öffentlich* sprechen, meinen wir dann die Allgemeinheit wie bei der *öffentlichen Sicherheit* oder *öffentlichem Wohl*, oder meinen wir die Vielfältigkeit der Menschen wie bei *öffentlicher Meinung*, die ja selten einmütig ist? Wir sprechen über *öffentliche Verkehrsmittel*, aber wir meinen damit nicht, daß etwa jeder verpflichtet sei, sie zu nutzen, sondern nur, daß solche Verkehrsmittel jedem in gleicher Weise zur Verfügung gestellt werden. 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."

Donald Judd lehnt eine Unterscheidung in *öffentliche* und *private* Kunst überhaupt ab: "Die Kategorien von *öffentlich* und *privat* haben für mich keine Bedeutung. Die Qualität eines Werkes kann weder durch die Bedingungen, unter denen es ausgestellt wird, noch durch die Anzahl der Leute, die es ansehen, verändert werden. Die Idee einer Bildhauerkunst für die Öffentlichkeit geht zurück auf Denkmäler. Das kürzlich wiederbelebte Wort *monumental* ist ähnlich hinfällig."

Für Richard Serra sind die Publikumsreaktionen unbekannt: "Es gibt keine etablierten Muster oder zu erwartenden Regungen des Publikumsbewußtseins. Der beobachtete Tatbestand und das Erlebnis des Werkes sind nicht identisch mit der ihm zugrundeliegenden Vorstellung von seiner Machart." Keiner der drei genannten Künstler reflektiert die besonderen Funktionen einer *Kunst im öffentlichen Raum* im Unterschied zur *Museumskunst* oder zur Kunst für private Sammler.

Eine Ausnahme bildet Siah Armajani, der sich selbst als Public Artist bezeichnet. Er formulierte einige Merksätze, worunter sich folgende bedenkenswerte Feststellungen finden: "Das traditionelle Konzept eigengesetzlicher Kunstproduktion ist nicht geeignet für die generativen Kräfte im öffentlichen Raum. – Kunst im öffentlichen Raum ist eine auf Zusammenarbeit ausgerichtete Produktion. Die Betonung, daß allein der individuelle Künstler Schöpfer von Werken im öffentlichen Raum sei, ist mißverständlich und unwahr. Es ist eine Tatsache, daß viele andere Menschen in diesen Bereich involviert sind. – Soziale wie kulturelle Bedürfnisse und Notwendigkeiten bilden die Grundlage der künstlerischen Tätigkeit im öffentlichen Raum. – Es gibt keine besonderen Modellvorstellungen für Kunst im öffentlichen Raum. Einzig die Einschätzung einer Situation für ein spezielles Werk an einem gegebenen Ort und zu einer gegebenen Zeit ist ausschlaggebend. – Insofern steht nicht das Künstlerische im Vordergrund, sondern das Werk, das aus der Einschätzung der Situation zu realisieren ist. – Es sind die Menschen, die einem Werk im öffentlichen Raum seine Existenzberechtigung verleihen, dadurch, daß sie in Verbindung mit diesem treten, es benutzen. – Verschiedene kulturelle Voraussetzungen bewirken verschiedene Formen von Kunst im öffentlichen Raum. Die Idee des Regionalen muß als Wertbegriff verstanden werden. Kunst im öffentlichen Raum versucht, das fundamentale Problem zu lösen, das stets aus dem Konflikt des Regionalen und Nichtregionalen entsteht. Ein Konflikt, der örtlicher Natur ist. Der Ort ist die ontologische Dimension einer Region. Der Ort ist die soziale Struktur im öffentlichen Raum..."⁹⁾

Jean-Christophe Ammanns Kommentar dazu lautet: "Gefordert ist der Künstler als Generalist. Er kann und darf nicht mehr in den Kategorien seines Stils denken, er muß jedes Mal von neuem Basisforschung betreiben, von Null beginnen. Dieses können nur jene Künstler leisten, deren Werkverständnis in einem entsprechenden schöpferischen Dispositiv angelegt ist. Verlangt wird also nach einem (neuen) Typ von Künstler, der ... nicht einfach für den öffentlichen Raum zuständig ist, sondern dessen schöpferische Methode so strukturiert ist, daß sie mehr einschließt als ausschließt."¹⁰⁾

Hier scheint sich ein neues Konzept, – wenn auch vielleicht noch keine Realisation –, für *Kunst im öffentlichen Raum* abzuzeichnen, ein Konzept, das den Konflikt von *Moderne* und *Öffentlichkeit*, ohne Rückgriffe und Zugeständnisse an den Geschmack des *breiten Publikums*, reflektiert und aufzuheben trachtet.

Traditionell-progressive Künstler, – diese paradoxe Formulierung ist hier erforderlich –, Künstler wie Andre, Judd oder Serra also, aber schaffen weiterhin *Kunst im öffentlichen Raum* als hohe Schule der Toleranz für dies breite, *kunst-unverständige* Publikum, zur Einübung einer Toleranz, die dann und wann, für diesen und jenen, umschlägt in Verstehen.

Anmerkungen

1) Jürgen Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit. 1962, 2. Aufl. Neuwied/Rhein 1965, S. 51.

2) Habermas, a.a.O., S. 191, 192

3) Laszlo Glozer: Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939. Köln 1981, S. 174

4) Zitiert nach: Denkmal – Zeichen – Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute.

Hrsg. von Ekkehard Mai und Gisela Schmirber. München 1989, S. 9 und S. 50

5) Vgl. dazu auch: Maria Zimmermann, geb. Meyer: Denkmalstudien. Ein Beitrag zum Verständnis des Persönlichkeitsdenkmals in der Bundesrepublik Deutschland und West-Berlin seit dem zweiten Weltkrieg. Diss. Münster 1982, S. 11 - 41: Zur Geschichte des Individualdenkmals bis 1945; S. 42 ff: Aspekte des Individualdenkmals nach 1945

6) Zitiert nach: Denkmal – Zeichen – Monument, S. 50

7) Zitiert nach: Westkunst, S. 185

8) Nach: Skulptur. Ausstellung in Münster. 3. Juli - 13. November 1977. Katalog II, S. 37, 48, 78

9) Zitiert nach: Jean-Christophe Ammann: Kunst im öffentlichen Raum. In: Das Denkmal und die Zeit. Alfred A. Schmid zum 70. Geburtstag gewidmet von Schülerinnen und Schülern, Freunden und Kollegen. Hrsg. von Bernhard Anderes, Georg Carlen u.a. Luzern 1990, S. 302

10) A.a.O., S. 303