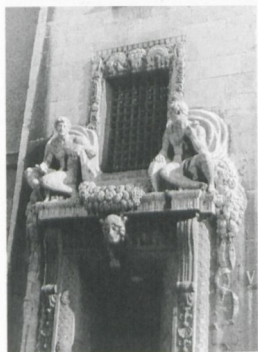


Architektur als Kunst – Architektur und Kunst Zum Verhältnis von Bau- und Bildwerk 1910-1960

Magdalena Bushart



Friedrich von Thiersch, Haupteingang zum Erweiterungsbau der Technischen Hochschule München an der Gabelsbergerstraße. Bildhauerarbeiten von Ernst Pfeifer nach Entwürfen von Friedrich von Thiersch, 1916



Auguste Rodin, *Porte de l'enfer*, 1880-1917. Aufstellung vor dem Kunsthaus Zürich

Das Verhältnis von Kunst und Architektur im 20. Jahrhundert läßt sich als Suche nach einem verlorenen Ideal beschreiben. Der enge Verbund der Gattungen, der die kirchliche und weltliche Repräsentationsarchitektur des Barock ausgezeichnet hatte, hatte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend gelockert. Wichtigster Ort für Malerei und Plastik war um die Jahrhundertwende nicht mehr der Bau, sondern das Museum. Das bedeutet nicht, daß die Architekten und ihre Auftraggeber auf den Einsatz der Bildkünste verzichtet hätten. Im Gegenteil: Selten zuvor wurden Gebäude so exzessiv mit Fresken, Mosaiken, Reliefs und Freiplastiken ausgestattet wie in den Jahren des Historismus. Sie sollten die Architektur nobilitieren, ihren stadträumlichen Zusammenhang akzentuieren und die Hierarchie der einzelnen Bauglieder demonstrieren. Darüber hinaus dienten sie der Veranschaulichung der Gebäudefunktion. Ein festgefügtes Repertoire von allegorischen Figuren und Szenen, in die Fassade integriert oder davor aufgestellt, half dem Betrachter, Architektur nach Aufgaben zu lesen: Vor politischen Verwaltungsbauten standen Löwen, an Theatern halbnackte Musen, das Gerichtsgebäude bekam eine Justitia und die Kunstakademie eine Galerie berühmter Künstler-Ahnen.

Allerdings, und da lag das Problem, wurden die Künste am Bau in der Regel zum reinen Ornament degradiert. Neue Bilderfindungen waren nicht gefragt; vielmehr benutzte man historische Vorbilder, die dem aktuellen Anlaß entsprechend umformuliert wurden. Umgekehrt machte der neuerworbene Autonomieanspruch von Malern und Bildhauern eine Zusammenarbeit im traditionellen Sinn unmöglich. Das Koordinatensystem der Moderne bildeten die Qualitätskriterien Innovation und Originalität; ihre Vorstellungen von unbedingter künstlerischer Freiheit vertrugen sich schlecht mit der Unterordnung unter die ökonomischen, formalen und inhaltlichen Vorgaben eines Bauvorhabens. Nicht von ungefähr landete das prominenteste Projekt der Zeit, Auguste Rodins »Porte de l'enfer«, nie an seinem Bestimmungsort. Ursprünglich als Portal des Pariser Kunstgewerbemuseums konzipiert, geriet es dem



Gerhard Marcks, Arbeitende Männer. Bürogebäude auf der Werkbundaussstellung Köln (Architekt: Walter Gropius), 1914
 [Abb. aus: Der westdeutsche Impuls 1900-1914, Ausst. Kat. Kölnischer Kunstverein, Köln 1984]

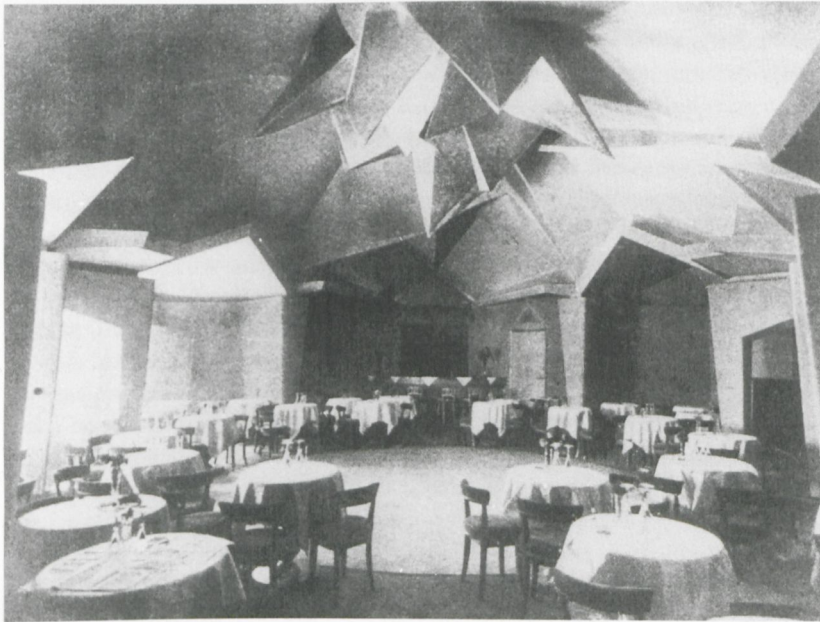
Bildhauer zum formalen Großexperiment, das erst nach seinem Tod (und natürlich lange nach dem Gebäude) vollendet wurde und schließlich als autonomes Kunstwerk in mehreren Exemplaren ins Museum wanderte. Die Künstler hatten sich, halb gezwungen, halb freiwillig, vom Bau verabschiedet. Im besseren Fall führten Akademieprofessoren oder Handwerker die Plastiken oder Mosaiken nach Vorlagen aus, die der Architekt lieferte; im schlechteren wurden die Musterkataloge der Gipsfabrikanten zu Rate gezogen und vorgefertigte Versatzstücke appliziert.

In der Debatte um die Kunstreform zu Beginn unseres Jahrhunderts rückte die »Lösung« der Bildkünste aus dem Kontext der Architektur ins Zentrum des Interesses. Sie wurde von allen Beteiligten gleichermaßen beklagt: von den Künstlern, zumal den Bildhauern, die sich dadurch ihrer öffentlichen Wirkungsmöglichkeit (und natürlich einer wichtigen Verdienstquelle) beraubt sahen, von den Architekten, die zwar die historistische Praxis ablehnten, die aber die nobilitierende Wirkung der Bildkünste nicht in Frage stellten, und von den Kunstkritikern, die der Architektur eine positive »stilbildende« Wirkung auf die anderen Gattungen zuschrieben. Einen radikalen Schnitt mit der bisherigen Praxis forderte lediglich Adolf Loos. Er erklärte das »Haus« zum Gebrauchsgegenstand, der mit Kunst nichts zu tun habe. Folglich sei jede »Verzierung« ein »Verbrechen«, weil sinnlose Verschwendung von Arbeitskraft und -mitteln. Die Mehrzahl der Reformers schrieb sich hingegen eine neuerliche Zusammenarbeit aller Gattungen auf die Fahnen. So auch die Mitglieder des Deutschen Werkbunds. Sie mochten bei dem Versuch, alle Bereiche des modernen Lebens – also auch reine Zweckbauten – künstlerisch zu gestalten, auf Malerei und Plastik nicht verzichten. Das Resultat war wenig ermutigend. Denn obwohl sich Bauaufgaben und -techniken grundlegend gewandelt hatten, blieben die Aufgaben für die Bildkünste die gleichen: die Architektur ästhetisch aufzuwerten. Das beste Beispiel dafür lieferte Walter Gropius mit seinem Bürogebäude auf der



Walter Gropius, Bürogebäude auf der Werkbundaussstellung Köln, 1914 [Abb. aus: Der westdeutsche Impuls 1900-1914, Ausst. Kat. Kölnischer Kunstverein, Köln 1984]

Werkbundausstellung in Köln 1914. Hier wurde eine moderne Stahlskelettkonstruktion nach traditionellem Muster mit Skulpturen und Fresken bestückt. Vom Springbrunnen in der Achse des Haupteingangs über die heroisierenden Arbeitsdarstellungen an den Portalen bis hin zur Ausmalung des Vestibüls und der Gesellschaftsräume zielt alles auf die Stilisierung eines hochmodernen Zweckbaus zum »Industriepalais« ab.¹



Walter Würzbach und Rudolf Belling, Scala Tanzcasino, 1920 [Abb. aus: Winfried Nerdinger, Rudolf Belling und die Kunstströmungen in Berlin 1918-23 mit einem Katalog der plastischen Werke, Berlin 1981, S. 45]

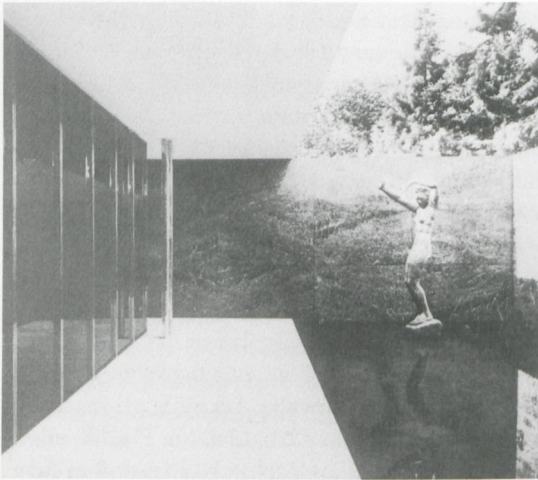
Um eine grundsätzliche Neudefinition des Verhältnisses zwischen Bildkünsten und Architektur ging es dagegen bei dem expressionistischen Modell vom »Gesamtkunstwerk«. Es wurde 1914 von Bruno Taut formuliert und nach Ende des Ersten Weltkriegs von den verschiedenen »revolutionären« Künstlervereinigungen und vom Weimarer Bauhaus weitergetragen. Taut träumte von einem zweckfreien, nur der Kunst gewidmeten Bau, von Malern, Bildhauern und Architekten gemeinsam errichtet, in dem die Grenzen zwischen den Gattungen aufgehoben würden: »Bauen wir zusammen an einem großartigen Bauwerk! An einem Bauwerk, das nicht allein Architektur ist, in dem alles, Malerei, Plastik, alles zusammen eine große Architektur ist und in dem die Architektur wieder in den andern Künsten aufgeht.«² Dahinter stand die Vorstellung, in einem autonomen Kunstwerk dieser Art werde sich der Antagonismus zwischen den »freien« Bildkünsten und der Zweckgebundenheit der Architektur auflösen. Das Vorbild für ihre Vision suchten Taut und seine Kollegen in der Vergangenheit: in der gotischen Kathedrale. In ihr sahen sie jene umfassende, stilistische und ideelle Einheit verwirklicht, die sie sich auch für die Kunst ihrer eigenen Zeit ersehnten.



Walter Gropius, Haus Sommerfeld, Eingangshalle, 1920 [Abb. aus: Magdalena Droste, bauhaus 1919-1933, Köln 1991, S. 45]

So populär diese Utopie in den ersten Nachkriegsjahren wurde – realisierbar war sie nicht. Wo wenigstens ansatzweise eine Zusammenarbeit zwischen den Gattungen erprobt wurde, entstanden keine autonomen Kunstwerke, sondern, gemessen an dem hohen Ideal, höchst profane Nutzbauten. So dekorierten 1920 der Bildhauer Rudolf Belling und der Architekt Walter Würzbach das Berliner Scala Tanzcasino mit prismatisch geformten Rabitz-Einbauten. Im gleichen Jahr entstand das Wohnhaus des Bauunternehmers Adolf Sommerfeld, an dem sich unter der Leitung von Walter Gropius sämtliche Abteilungen des Bauhauses beteiligten. In beiden Fällen handelt es sich letztlich nur um die Gestaltung der Innenräume. Während das Duo Belling/ Würzbach wenigstens eine Neustrukturierung des Raumes versuchte, beschränkte sich die Mitwirkung der Bauhaus-Bildhauer und -Maler auf Bauornamentik im traditionellen Sinn, auf Treppengeländer,

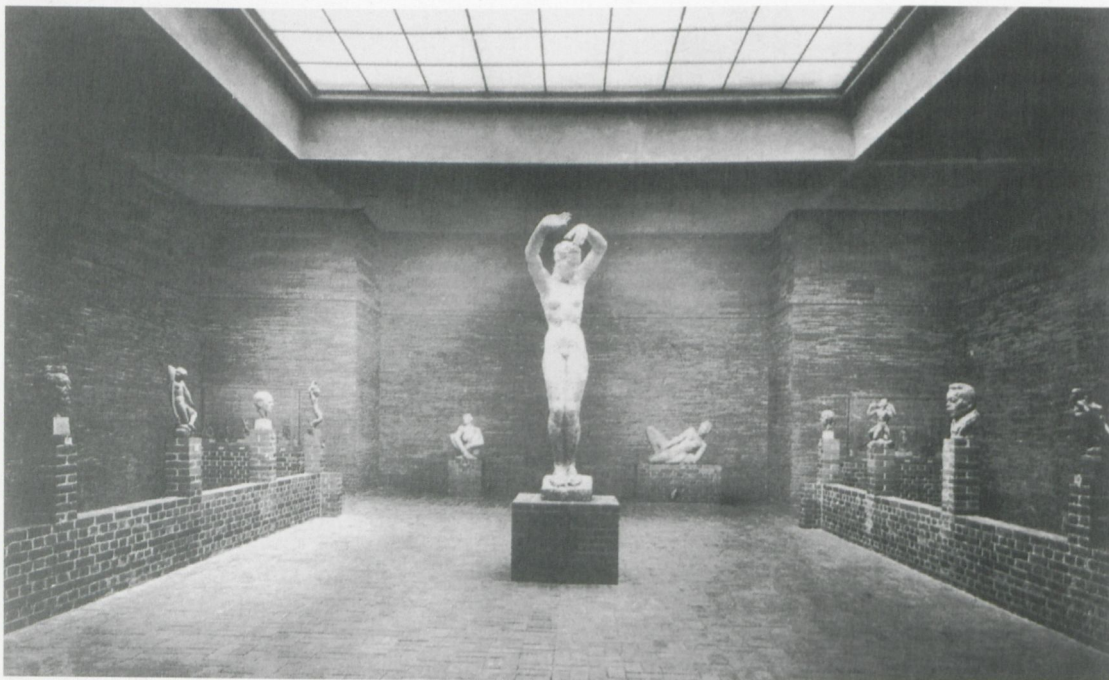
Türfüllungen, Wandtäfelung und Glasfenster. Auch stilistisch ordnen sie sich den Vorgaben der Architektur unter – von einer »Gleichberechtigung« der Gattungen kann keine Rede sein.



Ludwig Mies van der Rohe, Deutscher Pavillon auf der Weltausstellung in Barcelona, 1929 [Abb. aus: Wolf Tegethoff, Mies van der Rohe. Die Villen und Landhausprojekte, Bonn 1981 (nicht mehr lieferbar)]

Wenig später war auch diese Art von Zusammenarbeit überholt. Im Konzept des »neuen Bauens« hatte die Utopie von der Verschmelzung der Künste keinen Platz mehr. Die neuen Ideale Typisierung und Funktionalität schlossen den Einsatz von Bauornamentik von vornherein aus. Die einzelnen Bauteile wurden gleichwertig behandelt, die Wände hatten ihre Massivität verloren und wurden als gespannte Membrane aufgefaßt, die Stützen waren zum Bestandteil eines gleichmäßig gerasterten Systems geworden. Eine Gliederung oder Hierarchisierung der Architektur durch Malerei oder Plastik erschien damit obsolet. Der Kunstanspruch wurde deshalb nicht aufgegeben. Doch war er nun auf die Architektur allein übergegangen, die in der Folgerichtigkeit der Konstruktion, in der Anordnung der Teile zueinander und in der Wahl der Materialien jene ästhetische Wirkungsmöglichkeit für sich beanspruchte, die sie zuvor auf dem Umweg über die Kunst gesucht hatte. Für die Ausstattung im Innenraum brachte der einflußreiche Kunstkritiker Adolf Behne das neu entstandene Kräfteverhältnis auf den Punkt: Erst im Verzicht auf künstlerisches Beiwerk entstehe »eine neue Schönheit, in der die Beziehungen bedeutungsvoller sind als die Gegenstände. Denn die Wohnung kann erst dann ein Kunstwerk sein, wenn sie keine Sammlung von Kunstwerken mehr enthält.«³

Wo die Bildkünste überhaupt zum Einsatz kamen, da ging es nicht mehr um die Einheit der Gattungen, sondern um ihr dialektisches Verhältnis zueinander. In der Regel handelte es sich um figurative Arbeiten, die mitten im Raum oder vor Flächen aus Glas oder Beton aufgestellt wurden; die wenigsten waren ursprünglich für diesen konkreten Ort konzipiert. Als vorbildliche Lösung galt den Zeitgenossen die Kombination von Georg Kolbes Plastik »Der Morgen« mit Mies van der Rohes Deutschem Pavillon



Georg Kolbe, Der Morgen, 1925. Ausstellung im Münchner Kunstpalast, 1927 [Abb. aus: Ursel Berger, Georg Kolbe. Leben und Werk, Berlin 1990, S. 92]



Hermann Hahn und Bernhard Bleeker, Rossebändiger. Erweiterungsbau der Technischen Hochschule München (Architekt: Germann Bestelmeyer), um 1930 [Abb. aus: Die Kunst im Deutschen Reich 6, 1942, S. 187]

für die Weltausstellung in Barcelona 1929. Die Figur war 1925 zusammen mit ihrem Gegenstück, dem »Abend«, für eine spätexpressionistische Siedlung in Berlin geschaffen und 1927 im Münchner Kunstpalast gezeigt worden. In Barcelona fand sie, zwar losgelöst vom Bau, doch eingebunden in sein Rastersystem, ihren Platz im Wasserbecken des Atriums. Sie ist der Architektur zu-, nicht untergeordnet. Die bewegte anthropomorphe Struktur steht in betontem Kontrast zur kühlen Glätte der umgebenden Marmor- und Glaswände. Ihre Wirkung wird durch die Spiegelung des Wassers und der Wände noch gesteigert. Als Kunstwerke stehen sich der Bau mit seinen kostbaren Materialien und die Plastik gleichberechtigt gegenüber.

Neben diesen avantgardistischen Lösungen behielten natürlich die konventionellen Modelle ihre Gültigkeit. Ebenfalls Ende der 20er Jahre wurden vor Germann Bestelmeyers Erweiterungsbauten der Technischen Hochschule in München zwei Rossebändigergruppen von Hermann Hahn und Bernhard Bleeker aufgestellt. Beide sind, wie ein Kommentator 1931 lobend hervorhebt, in enger Anlehnung an die architektonischen Vorgaben entwickelt.⁴ In ihrer ursprünglichen Aufstellung parallel zur Fassade an der Arcisstraße und symmetrisch zum Haupteingang sollten sie das »Hochschulforum« gegen den Straßenraum abschließen. Aus dieser Vorgabe erklärt sich die starre Frontalität der Figuren. Thematisch griffen sie einen gängigen Topos der Kunstgeschichte auf: Mann und Pferd symbolisierten die vom Menschen beherrschten Naturkräfte und beschrieben damit idealisierend die Zielsetzung einer Technischen Universität.

Auch im Siedlungsbau der 20er Jahre lebten vielerorts die traditionellen Muster fort. Während Architekten wie Walter Gropius, Hans Scharoun oder Bruno Taut hier ganz auf eine Ausstattung mit Kunstwerken verzichteten und statt dessen die landschaftliche Gestaltung in den Vordergrund rückten – man denke nur an Bruno Tauts Hufeisensiedlung in Berlin-Britz –, hielten die Architekten der Münchener Siedlung Neuhausen an der Zusammenarbeit mit Bildhauern und Malern fest. Plastischer Schmuck über den Hauseingängen und freskierte Erker suggerieren Vielfalt innerhalb gleichförmiger Wohnblocks; die Plätze erhalten durch Brunnen eine beschauliche Note.



Sepp Frank, Fresko, Siedlung Neuhausen, München, 1929 [Abb. aus: München und seine Bauten nach 1912, München 1984]

An diese Tradition konnten die Kulturpolitiker und Künstler im »Dritten Reich« anknüpfen. Wie 20 Jahre zuvor die Expressionisten forderten sie die Vereinigung der Künste am Bau. Allerdings hatten sie dabei kein autonomes »Gesamtkunstwerk« im Sinn, sondern die ideologische Verwertbarkeit von Architektur. Innerhalb der Gattungen nämlich wurde, analog zum Führerprinzip des Staates, eine klare Hierarchie etabliert. Den höchsten Rang nahm darin die Architektur ein, die man zum »Sinnbild des Staatslebens« erklärte; Malerei und Skulptur hingegen kam die Aufgabe zu, »an den großen Aufgaben der Baukunst den künstlerischen Ausdruck des Volksganzen mitzuformen«.⁵ Sie sollten den weltanschaulichen Gehalt, der der Architektur zugeschrieben wurde, bildlich umsetzen, die Staatsbauten des »Dritten Reiches« als genuin »nationalsozialistisch« kennzeichnen. Vor allem die Bildhauerei verlor damit ihren Status als »freie Kunst«; Staatskünstler wie Arno Breker oder Josef Thorak waren de facto Angestellte von Albert Speers »Generalbauinspektion«, also der obersten Baubehörde des Reiches.

Den Beginn des neuen Abhängigkeitsverhältnisses markiert der »Kunst-am-Bau«-Erlaß des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda, Josef Goebbels, vom 22.6.1934. Er war zwar in erster Linie als Arbeitsbeschaf-

fangsmaßnahme für notleidende Künstler gedacht, hatte jedoch den Nebeneffekt, daß nun grundsätzlich jedes öffentliche Gebäude wenigstens mit einem künstlerisch gestalteten Hakenkreuz ausgestattet werden mußte. Um die gewünschte enge Verbindung zum Bau zu erreichen, mußte sich die Bildhauerei formal der Architektur annähern. Hier bot sich der Einsatz von blockhaft gestalteten, gleichsam »gebauten« Steinskulpturen an.



Josef Thorak, Rosseführer. Reichssportfeld (Architekt: Werner March), 1936

Skulpturen aus Muschelkalk oder Travertin hatten schon seit Beginn des Jahrhunderts als Fassadengebundenen Bauornament und als Brücken-, Brunnen- und Parkfiguren Verwendung gefunden; jetzt hatten sie vor allem als freiplastische Figuren vor Verwaltungsgebäuden aller Art Konjunktur. Doch auch auf Ausstellungsgeländen oder Sportplätzen erschlossen sich neue Möglichkeiten. Bei der Konzeption des Berliner Reichssportfelds 1936 etwa wies ihnen der Architekt Werner March eine zentrale Funktion zu. Die steinernen Athletengestalten von Josef Wackerle, Willy Meller, Karl Albiker oder Adolf Wamper sollten als quasiarchitektonische Elemente den Stadienbereich gliedern, Achsen- und Sichtbezüge herstellen und gleichzeitig den »olympischen Gedanken« illustrieren.

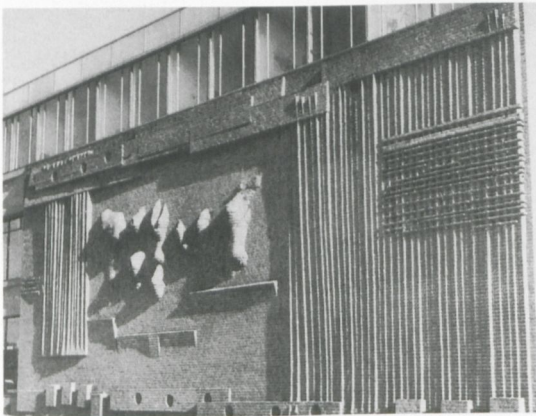
Ob das Verhältnis zwischen Bau und Schmuck tatsächlich so symbolisch war, wie es Busch beschreibt, steht zu beweisen an.

Erfolgreicher jedoch (im Sinne einer propagandistischen Verwertbarkeit) als die unförmigen Muschelkalkmänner waren jene Bronzeplastiken, die Arno Breker und Josef Thorak ab 1937 in Zusammenarbeit mit Albert Speer entwickelten. Sie konnten aufgrund ihres höheren Realitätsgrades eine unmittelbare Wirkung für sich beanspruchen und – im wörtlichen Sinne – als »Verkörperungen« des nationalsozialistischen Staates gelesen werden. Die Anbindung an den Bau erfolgte nicht mehr über das Material, sondern über die frontale Ausrichtung der Figuren vor glatten Mauerstücken. Erstmals erprobt wurde dieses Zusammenspiel bei Speers Deutschem Pavillon auf der Weltausstellung in Paris 1937, dem nationalsozialistischen Gegenstück zum Barcelona-Pavillon. Sein Turm wurde bekrönt von einem »Hoheitszeichen« von Kurt Schmidt-Ehmen und flankiert von zwei Figurengruppen, der »Familie« und der »Kameradschaft«, von Josef Thorak.

Obgleich freiplastisch vor einem glatten Wandstück aufgestellt, sollten sie als integratives Element des Baus gelesen werden. Der »Kunstberichterstatler« Werner Rittich jedenfalls stellte 1938 ihre Funktion so dar: »Das Hoheitszeichen und die beiden überlebensgroßen Figurengruppen sind schon bei der Planung des Bauwerkes konzipiert worden. Der Bau sollte Sicherheit, Stolz, Klarheit, Disziplin und damit den Begriff des neuen Deutschland verkörpern; die Plastiken gaben mit den Motiven der Kameradschaft und der Familie die Eckpfeiler des Baues und umrissen die tragenden Kräfte dieses Reiches, dessen Symbol Bau und Pfeiler überkrönte. Auch der äußere Zusammenklang war so, daß keines fehlen durfte, ohne daß die Gesamtkomposition gestört wurde. Die Gruppen haben für sich gesehen die Struktur des ganzen Baues; als Einzelheit leiten sie das stolze Aufstreben, die selbstbewußte, hoheitsvolle Struktur des Gesamtkunstwerks ein.«⁶ Hier wird, nach bestem ikonographischen Muster, Architektur zum politischen Gleichnis erklärt: Die Ideologie formt den Staat, der Staat die Architektur, die Architektur das Bildwerk. Die Subordination der Künste entspricht der geforderten Unterwerfung der Menschen unter die nationalsozialistische Herrschaft. Erfahrbare wird diese Botschaft durch das letzte Glied in der Reihe, die Bildhauerei. Daß wenigstens die »Kameradschaft« auf einen älteren Entwurf zurückgeht und 1937 in leicht veränderter Form als selbständiges Kunstwerk auf der »Großen Deutschen Kunstausstellung« in München gezeigt werden konnte, steht auf einem anderen Blatt.



Albert Speer, Deutscher Pavillon auf der Pariser Weltausstellung. Figurengruppen von Josef Thorak; Hoheitszeichen von Kurt Schmidt-Ehmen, 1937



Henry Moore, Mauerrelief. Bouwcentrum Rotterdam (Architekt: C. W. Boks), 1955



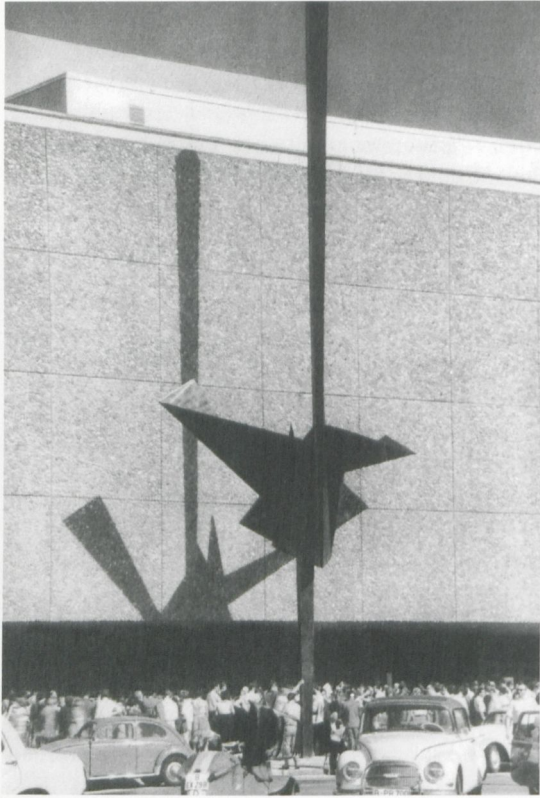
Erich F. Reuter, Pelikanbrunnen. Finanzamt Berlin-Steglitz, 1955
[Abb. aus: Martin Damus/Henning Rogge, Fuchs im Busch und Bronzeflamme. Zeitgenössische Plastik in Berlin-West, München 1979, S. 108]

Die »Kunst-am-Bau«-Regelung schrieb auch nach 1945 die Beteiligung der Bildkünste am Bau fest. Die Monotonie der wiederaufgebauten Städte, die Gesichtlosigkeit ihrer Neubauviertel, die Maßstablosigkeit der modernen, großflächigen Verwaltungsbauten, schließlich die Preisgabe des Stadtraums an den Autoverkehr ließen diese Zusammenarbeit auch international als Desiderat erscheinen. Von der Kunst erhoffte man sich die »Humanisierung« und die Verschönerung eines von Ökonomie und Effizienz geprägten Umfelds.

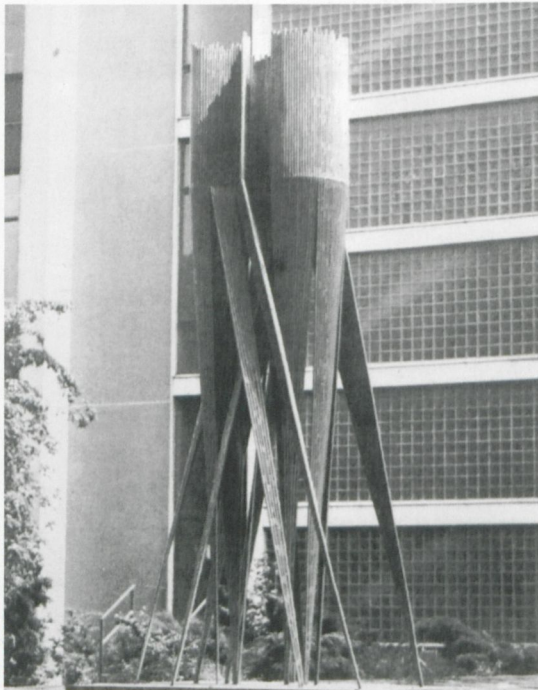
Die Forderung nach einer Symbiose der Gattungen im »Gesamtkunstwerk« allerdings war mit dem Ende des »Dritten Reiches« erledigt; zu deutlich stand noch die ideologische Dienstverpflichtung der Künste vor Augen. Zur Zusammenarbeit zwischen Architekten und Bildhauern kam es nur noch in Ausnahmefällen. Obwohl es dafür außerhalb Deutschlands durchaus prominente Vorbilder gegeben hätte: etwa das Bouwcentrum Rotterdam, wo Henry Moore 1955 eine vom Architekten entsprechend präparierte Außenmauer gestaltete, das Backsteinrelief also Teil des Baues wurde, oder das Graduate Center der Harvard University, wo das Sommerfeld-Experiment des Bauhauses eine späte Fortsetzung fand. Statt dessen kamen die Vorstellungen der internationalen Moderne zu neuen Ehren, die den autonomen Charakter der Bildkünste betont hatten. Für die Skulptur bedeutete dies die Aufstellung im freien Raum oder doch wenigstens in deutlicher Abgrenzung zur Architektur. Nicht von ungefähr lehnte der Kunsthistoriker Eduard Trier 1960 den Begriff »Bauplastik« ab und sprach von einer »Begegnung von moderner Plastik und moderner Architektur«, die in »Freiheit und Unabhängigkeit« stattfindet.⁷ So gesehen blieb das Verhältnis von Kunst und Architektur im Bereich der politischen Metapher: Dem Prinzip der Subordination als Ausdruck der Unterwerfung unter die Herrschaft eines diktatorischen Regimes stand nun die Verbindung gleichberechtigter Kräfte als Ausdruck eines demokratischen Gemeinwesens gegenüber. Die »Begegnung« freilich fand im Normalfall nicht gleichzeitig, sondern zeitlich verschoben statt: Der Künstler trat erst auf den Plan, wenn das Gebäude weitgehend fertiggestellt war, und dann häufig mit einer Arbeit, die kaum oder keine Notiz vom spezifischen Charakter des Ortes nahm. Weder bot die Architektur der Kunst einen Raum, noch suchte diese den Dialog mit der Architektur. Vielmehr einigten sich beide Seiten auf eine Präsentation, die weniger zur Gestaltung der Städte als zu ihrer Verwandlung in überdimensionierte Freilicht-Museen – vorzugsweise abstrakter Kunst – beitrug.

Das soll nicht heißen, daß man in den 50er Jahren auf das Prinzip der Gegenständlichkeit verzichtete. Für Projekte, bei denen Bürgernähe gefragt war, bevorzugten Auftraggeber und Künstler auch weiterhin figurative Werke; bekanntlich ist die Aufstellung abstrakter Kunst im öffentlichen Raum bis heute nicht mehrheitsfähig. Ihre Themenpalette zeichnete sich vor allem durch Unverbindlichkeit aus: Tiere, weibliche Aktfiguren, Gruppen spielender Kinder machten sich vor Krankenhäusern oder Schulen ebenso gut wie in Siedlungen und Schwimmbädern. Werke und Aufstellungsorte wurden auswechselbar. Gelegentlich entstanden so Konstellationen von unfreiwilliger Komik, wenn beispielsweise Pelikane, Symbole der Selbstaufopferung, ein Berliner Finanzamt zieren oder vor einem Altersheim ein Gepard zum Sprint ansetzt.

In etwas anderer Weise macht sich das Problem der Beliebigkeit bei abstrakten Plastiken und Gemälden bemerkbar. Seit dem Ende der 50er Jahre konnten sie sich zunehmend an respektive vor zentralen Repräsentationsbauten



Hans Uhlmann, Stahlplastik. Deutsche Oper Berlin (Architekt: Fritz Bornemann), 1961
 [Abb. aus: Hans Uhlmann, *Leben und Werk*, Berlin 1975, S. 95]

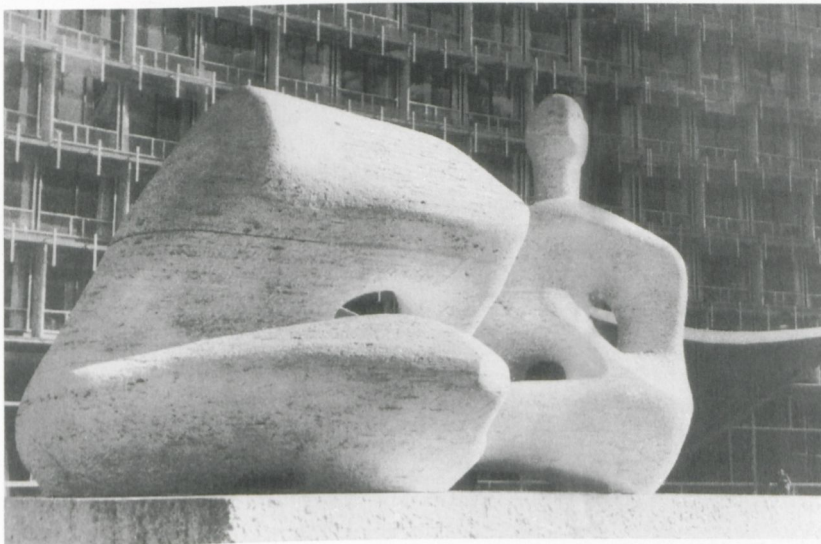


Brigitte Meier-Denninghof, *Scientia*. Institut für anorganische Chemie der FU Berlin, 1963
 [Abb. aus: Martin Damus/Henning Rogge, *Fuchs im Busch und Bronzeflamme. Zeitgenössische Plastik in Berlin-West, München 1979, S. 45*]

durchsetzen: Theatern, Museen, Universitäten, Regierungsstellen, kurz all jenen Institutionen, für die kulturelle Imagepflege schwerer wog als die Hoffnung auf möglichst breite Akzeptanz. Sie entziehen sich der unmittelbaren Anschaulichkeit; ihr inhaltlicher Bezug zum Aufstellungsort erschließt sich auch da nur auf Umwegen, wo sie ihn über den Titel ausdrücklich einfordern, wie etwa Brigitte Meier-Denninghofs Stahlplastik »Scientia« vor dem Institut für anorganische Chemie der FU Berlin (1963). Dafür entstanden hier bisweilen Lösungen, die, anders als die meisten Versuche mit figurativen Arbeiten, eindeutig auf die formalen Qualitäten und auf die Größenverhältnisse der Architektur antworten. Als Beispiel für ein gelungenes Zusammenspiel der Gattungen sei auf Hans Uhlmanns »Stahlplastik« vor der Deutschen Oper Berlin von 1961 verwiesen. Sie wird deutlich als Pendant zum Bau Fritz Bornemanns aufgefaßt; direkt vom Boden aufsteigend, bildet sie mit ihrer vertikalen Struktur einen spannungsreichen Kontrast zum breitgelagerten Baukörper und seiner fensterlosen Front. Ihre Wirkung wird – darin ist diese Lösung dem Vorbild Barcelona-Pavillon vergleichbar – durch den Schattenwurf auf der Fassade noch verstärkt. Einer interpretatorischen Aufgabe entzieht sie sich; sie wird von einem Schriftzug aus gleichem Material übernommen. Ähnliche Eigenschaften, wengleich weitaus weniger aufregend, weist Norbert Krickes »Flächenbahn in zwei Ebenen« für das Theater Gelsenkirchen auf (1957-59); hier unterstreicht das Metallrelief die gleichmäßige Struktur der Backsteinfassade. In der Mehrzahl der Fälle jedoch versuchten die Kunstwerke gar nicht erst, sich gegen endlose, durchfensterte Fassaden und überdimensionierte Baukörper durchzusetzen. Sie blieben Fremdkörper im öffentlichen Raum – »parachute-sculptures« –, die in ihrer Umgebung wirkten, »als seien sie aus kulturellen Versorgungsbombern über den Städten abgeworfen und einfach dort belassen worden, wo sie landeten«.⁸



Norbert Kricke, *Flächenbahn in zwei Ebenen. Theater Gelsenkirchen* (Architekten W. Ruhna; O. Rave; M. v. Hausen), 1957-59



Henry Moore, *Ruhende Figur*, 1957/58. UNESCO-Generalsekretariat, Paris (Architekten Marcel Breuer; Pier Luigi Nervi; Bernhard Zehrfuß), 1957/58

- 1 Karl Ernst Osthaus, zitiert nach Karin Wilhelm, »Büro- und Fabrikgebäude von Walter Gropius«, in: *Der westdeutsche Impuls 1900-1914*, Kölnischer Kunstverein, Köln 1984, S. 143-54, hier S. 146.
- 2 Bruno Taut, »Eine Notwendigkeit«, in: *Der Sturm* 4, 1913/14, S. 174.
- 3 Adolf Behne, »Das Zimmer ohne Sorgen«, in: *Uhu* 3, 1926, S. 34.
- 4 Hans Kiener, »Die Rossebändiger vor der Technischen Hochschule München«, in: *Die Kunst* 65, 1932, S. 346-48, hier S. 346.
- 5 Erlaß des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda vom 22.6.1934, abgedruckt in Anna Teut, *Architektur im Dritten Reich 1933-1945*, Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1967, S. 290.
- 6 Werner Rittich, *Architektur und Bauplastik der Gegenwart*, 3. erw. Aufl. Berlin 1938, S. 177.
- 7 Eduard Trier, *figur und raum. Die Skulptur des XX. Jahrhunderts*, Berlin 1960, S. 59.
- 8 Walter Grasskamp, »Invasion aus dem Atelier«, in: Walter Grasskamp (Hg.), *Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum*, München 1989, S. 142-69, hier S. 151.

Magdalena Bushart, geb. 1957, Kunstgeschichtsstudium in Berlin, Wien und London, 1989 Promotion an der Freien Universität Berlin. 1992-97 Assistentin am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Techn. Universität München, seit 1997 Fachgebiet Kunstwissenschaft der Techn. Universität Berlin. Veröffentlichungen zur Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts.