

Der Blick von Stadtplanern auf Kunstwerke in der Stadt

Von der Fakultät Architektur und Stadtplanung der Universität
Stuttgart zur Erlangung der Würde einer Doktor-Ingenieurin
(Dr.-Ing.) genehmigte Abhandlung

Vorgelegt von

Hanna Hinrichs

aus Düsseldorf

Hauptberichter

Prof. Dr. Johann Jessen

Mitberichter

Prof. Dr. Erwin Herzberger

Tag der mündlichen Prüfung: 19.05.2009

Städtebau-Institut (SI) der Universität Stuttgart

2009

Danksagung

Diese Dissertation wäre ohne die Unterstützung einer Vielzahl von Leuten nicht zustande gekommen. Ganz besonders wertvoll war für mich die Betreuung durch Prof. Dr. Johann Jessen, der mit viel Geduld die Entstehung dieser Arbeit begleitet hat. Dafür vielen Dank.

Herrn Prof. Dr. Erwin Herzberger danke ich für seine Unterstützung und für die Übernahme des Zweitgutachtens.

Das Stipendium der Landesgraduiertenförderung hat mir die Arbeit an meiner Dissertation sehr erleichtert. Auch hier für möchte ich mich herzlich bedanken.

Viele hilfreiche Gespräche haben meine Arbeit begleitet: Besonders danke ich Frau Prof. Dr. Susanne Hauser und Ulrike Böhme, die sich für mich und meine Arbeit Zeit genommen haben. Aber auch die vielen anderen Gespräche mit Künstlern, Kollegen und Freunden haben mir sehr geholfen.

Einen essentiellen Anteil an dieser Arbeit haben meine Eltern und meine Geschwister, die sich mit unerschöpflicher Geduld meine Gedanken und Fragestellungen angehört haben, die immer hinter mir gestanden und mich mit ihrem Interesse und ihrer Liebe gestärkt haben.

DEUTSCHE KURZFASSUNG	8
ENGLISH ABSTRACT	10
TEIL 1: DER INHALT DER ARBEIT UND DIE VORGEHENSWEISE	13
1.1. EINLEITUNG	13
1.2. FORSCHUNGSFRAGEN	15
1.3. METHODIK UND VERFAHREN ZUR BEANTWORTUNG DER FORSCHUNGSFRAGEN	16
1.3.1. Theoriebildender Ansatz.....	16
a. Vorwissen.....	16
b. Forschungsstand.....	16
c. Vorklärungen.....	16
1.3.2. Gewähltes Verfahren – Vier Wege der Annäherung an das Thema.....	19
a. Entfaltung des theoretischen Hintergrund.....	20
b. Auswertung von Primärliteratur.....	20
c. Charakterisierung des Verhältnisses von Stadtplanern zur Kunst.....	20
d. Entwicklung eines theoretischen Zugangs.....	20
1.3.3. Auswahl der untersuchten Texte.....	21
a. Inhaltliche Auswahlkriterien.....	21
b. Formale Auswahlkriterien.....	24
1.3.4. Untersuchung der ausgewählten Aussagen.....	26
a. Einordnung in verschiedene Argumentationszusammenhänge.....	26
b. Identifizierung der Wünsche und Vorstellungen von Stadtplanern.....	26
d. Einbettung in einen begrifflichen Kontext.....	26
1.4. GLIEDERUNG DER ARBEIT	27
TEIL 2: GRUNDLAGEN	29
2.1. GETRENNTE FORSCHUNGSFELDER	29
2.2. ENTWICKLUNG DER KUNST AM BAU/ KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM	31
2.2.1. Geschichte der Kunst im öffentlichen Raum - Regelungen	31
2.2.2. Heutige Förderrichtlinien.....	36
2.2.3. Kunst im öffentlichen Raum als theoretischer Diskurs	40
2.2.4. Die Veränderung der Beziehung von Kunstwerken zum Stadtraum.....	40
a. Art in Public spaces.....	41
b. Art as Public Spaces.....	43
c. Art in Public Interest.....	44
2.3. DER ÖFFENTLICHE RAUM ALS ORT DES ZUSAMMENTREFFENS	
VON KUNST UND STADTPANUNG	47
2.3.1. Der „öffentliche Raum“ – Annäherung an den Begriff.....	47
a. Der öffentliche Raum als räumliche Fragestellung.....	47
b. Öffentlichkeit als Diskurs.....	49
2.3.2. Interpretationen des Öffentlichen Raums-Konsequenzen für Kunstwerke..	51

2.4. DAS SELBSTVERSTÄNDNIS DER STADTPLANER UND DIE INTERDISZIPLINÄRE ANNÄHERUNG AN KUNSTWERKE IN DER STADT.....	56
2.4.1. Stadtplanung – Städtebau - Architektur.....	56
2.4.2. Kunst – Wissenschaft - Politik.....	59
2.4.3. Interdisziplinarität im stadtplanerischen Selbstverständnis.....	63
2.4.4. Das historische Erbe der Stadtplaner in der Auseinandersetzung mit Kunstwerken in der Stadt.....	66
2. 5. KONSEQUENZEN FÜR DIE BETRACHTUNG DER STADTPLANERISCHEN BESCHÄFTIGUNG MIT KUNSTWERKEN IN DER STADT.....	70
TEIL 3: WÜNSCHE UND VORSTELLUNGEN VON STADTPLANERN IM BEZUG AUF KUNSTWERKE IN DER STADT.....	73
3.1. EINFÜHRUNG IN DIE ANALYSE.....	73
3.1.1. Die Untersuchung der ausgewählten Texte.....	73
3.1.2. Eine handlungsorientierte statt einer historischen Ordnung.....	73
3.1.3. Funktionale Erwartungen an Kunstwerke in den einzelnen Handlungsfeldern	74
a. Stadtpolitik: Kunstwerke als Ausdruck des gesellschaftlichen Selbstverständnis	75
b. Soziale Stadt: Kunstwerke und die Bedürfnisse des Menschen in der Stadt.....	76
c. Stadtökonomie: Kunstwerke und der Wert der Stadt.....	80
d. Stadtkultur: Kunstwerke und die kulturelle Dimension der Stadt.....	77
3.1.4. Ordnung der untersuchten Texte in die Handlungsfelder.....	77
3.2. KUNSTWERKE IN DER STADT ALS AUSDRUCK VON VORSTELLUNGEN UND SELBSTVERSTÄNDNIS DER GESELLSCHAFT.....	79
3.2.1. Die Beschäftigung von Stadtplanern mit Kunstwerken in den 50er und 60er Jahren der Bundesrepublik	80
3.2.2. Der Umgang mit Kunst in der Stadt in der DDR.....	89
3.2.3. Erwartungen an Kunstwerke als Ausdruck eines gesellschaftlichen Selbstverständnisses	102
a. Planung und Kunst als unterschiedliche Gestaltungsansätze.....	103
b. Kunstwerke und der Geschmack der Bevölkerung.....	103
c. Der „bedeutende“ Ort in der Stadt.....	107

Inhalt

3.3. KUNSTWERKE UND DIE BEDÜRFNISSE DES MENSCHEN IN DER STADT..... 111

3.3.1. Dieter Eisfeld: „Kunst in der Stadt – Über den Versuch, Städte durch künstlerische Objekte und Aktionen zu verändern“ 113

3.3.2. Bundesminister für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau: „Städtebauliche Gestaltung mit bildenden Künstlern“ (1976/77).....130

3.3.3. Erwartungen an Kunstwerke im Bereich Lebensqualität 134

 a. Das Zweckfreie und Spielerische als menschliches Bedürfnis137

 b. Baukultur als gedankliche Verbindung zwischen Kunstwerk und Stadt....139

 c. Orientierung in der Stadt- Die Rolle von Kunstwerken im „Stadtbild“..139

3.4. KUNSTWERKE UND DER WERT DES ORTES.....145

3.4.1. Kunstwerke und die Umwertung von Orten..... 147

3.4.2. Kunstwerke und ihre Einbindung in die Ökonomie der Stadt..... 157

 a. Ansiedlung von Künstlern als Medium urbaner Aufwertung.....157

 b. Kunstwerke im Stadtmarketing.....158

3.4.3. Erwartungen an Kunstwerke im Zusammenhang mit dem Wert des Ortes 164

 a. Kunstwerke in der Stadt zwischen Erlebnis und Ereignis.....165

 b. Attraktivität, Schönheit und subversive bzw. affirmative Strategien.....169

 c. Lokale Identität.....172

3.5. KUNSTWERKE UND DIE KULTURELLE DIMENSION DER STADT..... 179

3.5.1. Hinweise auf eine neue Rolle von Kunstwerken in Städtebauförderprogrammen180

3.5.2. Hinweise auf eine neue Rolle von Kunstwerken in Internationalen Bauausstellungen 190

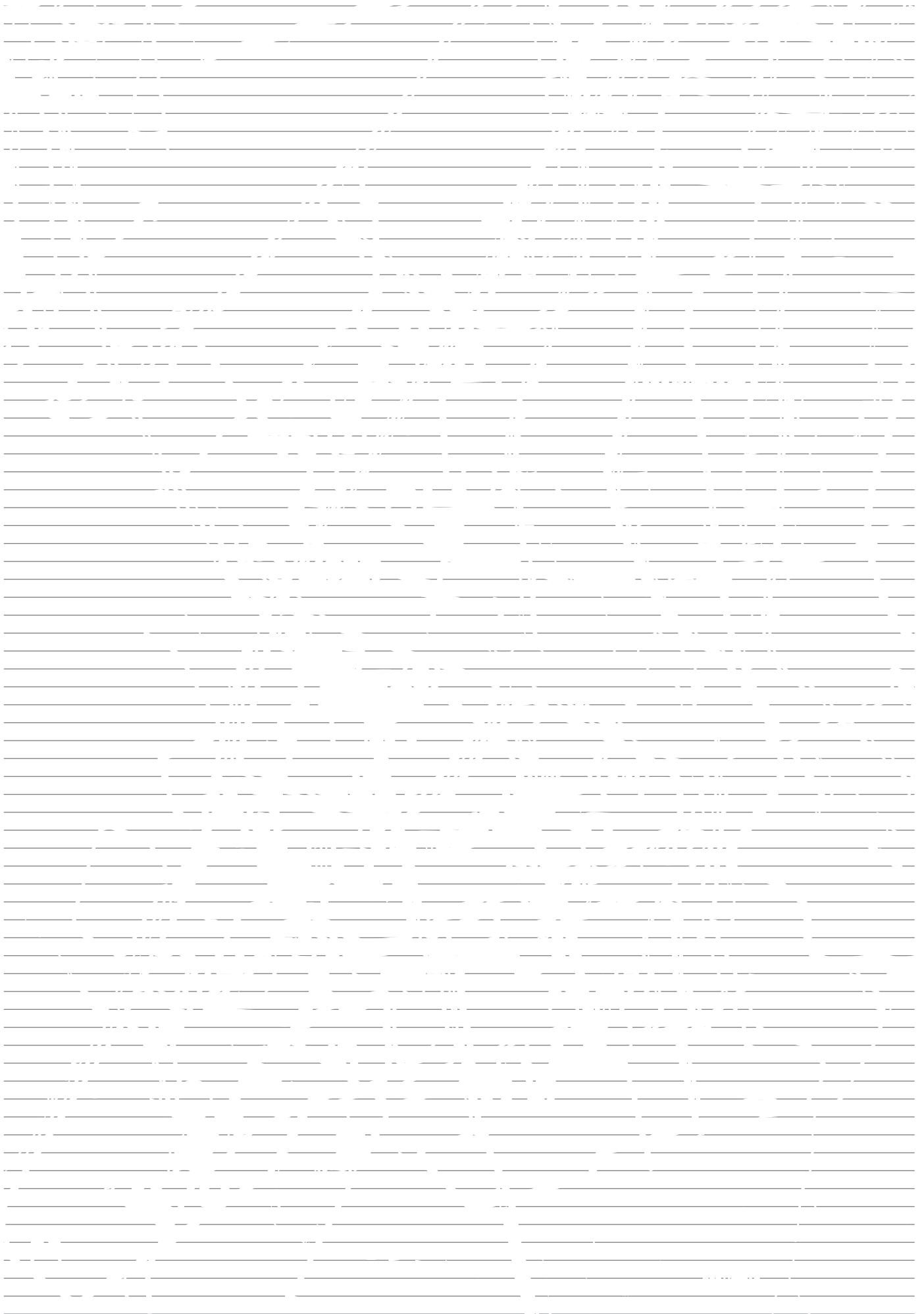
3.5.3. Erwartungen an Kunstwerke im Bereich der Stadtkultur..... 197

 a. Identitätsbildung und Wahrnehmung.....197

 b. Zwischenlösung und bearbeitung von Prozessen - Temporäre Projekte ..200

 c. Aktivierung der Bevölkerung und städtische Kreativität.....204

4. DAS VERHÄLTNIS VON STADTPLANERN ZU KUNSTWERKEN IN DER STADT....	211
4.1. ZUSAMMENFASSUNG DER UNTERSUCHTEN ERWARTUNGEN AN KUNSTWERKE IN DER STADT.	211
4.2. CHARAKTERISTISCHE EIGENSCHAFTEN DER STADTPLANERISCHEN BESCHÄFTIGUNG MIT KUNSTWERKEN IN DER STADT.....	212
4.3. DIE BESCHÄFTIGUNG VON STADTPLANERN MIT KUNSTWERKEN IN DER STADT UNTER DEM GESICHTSPUNKT DER INTERDISZIPLINARITÄT.....	214
4.3.1. Interdisziplinarität und Transdisziplinarität.....	214
4.3.2. Interdisziplinäre Züge in der stadtplanerischen Beschäftigung mit Kunstwerken in der Stadt.....	216
4.3.3. Typische Probleme von Interdisziplinarität in der Beschäftigung von Stadtplanern mit Kunstwerken in der Stadt.....	217
4.3.4. Der Gegenstand der stadtplanerischen Beschäftigung mit Kunstwerken in der Stadt.....	220
4.3.5. Ansatzpunkte für einen transdisziplinären Ansatz in der Beschäftigung von Stadtplanern mit Kunstwerken in der Stadt.....	221
a. Mögliche Fragestellungen im interdisziplinären Austausch.....	221
b. Projekte mit transdisziplinärem Charakter.....	223
Literaturverzeichnis.....	233
Abbildungsverzeichnis.....	247



DER BLICK VON STADTPLANERN AUF KUNSTWERKE IN DER STADT

Kurzfassung

Planungen und Kunstwerke teilen sich den städtischen Raum: Die Beschäftigung der Kunst mit Beschaffenheit und Gestaltung öffentlicher Räume liefert einen eigenen Beitrag zur stadtplanerischen Auseinandersetzung mit spezifischen Qualitäten der Stadt. Künstler und Kunsttheoretiker in den vergangenen Jahrzehnten einen ausführlichen Diskurs zum ästhetischen Arbeiten in und mit öffentlichen Räumen geführt. Dieser Diskurs spiegelt sich aber nur zu einem geringen Teil in stadtplanerischen Überlegungen, obwohl verbindende Fragestellungen einen fruchtbaren Austausch vermuten lassen.

Auch die ambivalente Beschaffenheit der Stadtplanung, die sowohl funktionale als auch ästhetische Kriterien zu verbinden sucht, bietet Ansatzpunkte für die Auseinandersetzung mit der *Kunst im öffentlichen Raum*, die sich in ihrer Geschichte mit ähnlichen Fragen beschäftigen musste. Die Beschäftigung mit Kunstwerken bietet Anlass und Rahmen für die eigene stadtplanerische Auseinandersetzung mit dem ästhetischen Blick auf die Stadt. Die stete Veränderung und Erweiterung künstlerischer Strategien und Arbeitsweisen ist immer wieder eine neue Herausforderung für stadtplanerische Überlegungen.

Für diesen Dialog liefern einzelne Positionen Beiträge und Hinweise, gleichzeitig schränkt der stark subjektive Charakter stadtplanerischer und künstlerischer Einzelpositionen die Aussagekraft von einzelnen Überlegungen ein.

Ziel der Arbeit – geschrieben aus einem stadtplanerischen Blickwinkel und mit einem Fokus auf Deutschland seit den 50er Jahren – war daher, zu einer Herangehensweise zu kommen, die der stark durch den Einzelfall und den Blickwinkel der Beteiligten geprägten Umgang von Stadtplanern mit Kunstwerken in der Stadt gerecht wird und gleichzeitig flexibel genug ist, um zukünftigen Themen Entfaltungsmöglichkeiten zu bieten.

Die Arbeit verfolgt weder einen qualitativ bewertenden noch einen quantitativen Ansatz, sondern lehnt sich in ihrer Vorgehensweise an das theoriegenerierende Verfahren der *Grounded Theory* an.

Diese Arbeit geht drei Fragekomplexen nach:

1. In welchem Verhältnis steht die Auseinandersetzung mit Kunstwerken zu angrenzenden Fragestellungen der Stadtplanung? Dabei stehen Fragen nach der unterschiedlichen Deutung öffentlicher Räume zwischen räumlicher Fassung und diskursiver Öffentlichkeit, nach der Entwicklung der Kunst im

öffentlichen Raum und dem sich wandelnden Verhältnis von Kunstwerk und Stadtraum und nach dem stadtplanerischen Selbstverständnis und seiner Auswirkung auf den interdisziplinären Dialog im Vordergrund.

2. Welche Wünsche und Vorstellungen verbinden Stadtplaner mit Kunstwerken in der Stadt? Die Wünsche und Vorstellungen, die Stadtplaner an Kunstwerke in der Stadt richten, werden in hohem Maße von der jeweiligen Schwerpunktsetzung geprägt. Daher beleuchtet die Arbeit die Überlegungen zur Rolle von Kunstwerken in der Stadt aus dem Blickwinkel jeweils eines stadtplanerischen Handlungsfeldes (Stadtpolitik, Soziales, Stadtökonomie und Stadtkultur). Die fehlende Evaluierung der Erfüllung der an Kunstwerke gerichteten Wünsche und Erwartungen macht deutlich, dass die stadtplanerische Beschäftigung mit Kunstwerken in der Stadt weniger auf die systematische Entwicklung von Instrumenten zum Umgang mit Kunstwerken als auf eine gedankliche Öffnung und Ausdifferenzierung der eigenen Tätigkeit abzielt.
3. Welche Erkenntnisse ergeben sich aus der Untersuchung der stadtplanerischen Beschäftigung mit Kunstwerken in der Stadt für den interdisziplinären Austausch und für die stadtplanerische Tätigkeit? Die stadtplanerische Beschäftigung mit Kunstwerken in der Stadt kreisen um das Kunstwerk, seine Platzierung und die durch seine Gestaltung bewirkten Veränderungen in der Umgebung. Damit wird ein Gegenstand zum Mittelpunkt der Auseinandersetzung, der die Anforderungen des interdisziplinären Austausches an eine Vergleichbarkeit von Begrifflichkeiten, Grundannahmen und Arbeitsergebnissen kaum erfüllen kann. Die Konzentration auf das Kunstwerk und seine Gestaltung erklärt auch, warum sich die Potentiale einer interdisziplinären Auseinandersetzung in der stadtplanerischen Beschäftigung mit Kunstwerken nur in begrenztem Maße verwirklichen.

Zur Lösung dieses Dilemmas wird daher ein veränderte Blickwinkel auf die Situation des Kunstwerks in der Stadt vorgeschlagen: Lenkt man den Blick auf den Ort des Kunstwerks und seine Qualitäten ergibt sich ein Gegenstand für den interdisziplinären Austausch, der für beide Disziplinen von Interesse ist, über den beide Disziplinen kompetente Aussagen treffen können und der so einen tatsächlichen Austausch ermöglicht.

THE VIEWPOINT OF URBAN PLANNERS ON ARTWORKS IN URBAN SPACES

Abstract

There has been a wide-ranging discussion about aesthetic practice in public spaces among artists and art theorists in recent decades. Even though it stands to reason that the essential similarity in issues and questions of principle would offer the opportunity of a fertile exchange of thoughts and methods, the debate of urban planners about public spaces reflects this discourse and its contents only to a small degree.

Urban planning and artistic projects share the same urban space. The intense preoccupation of artists with the constitution and design of public spaces offers a unique contribution to the debate about specific qualities of the city. The ambiguous character of urban planning as a discipline that attempts to combine functional and aesthetic criteria raises questions that are similarly discussed in connection with the history of *Public Art*.

The preoccupation with artistic theories and strategies therefore offers an occasion and a framework for an examination of the aesthetic dimension of the city from the viewpoint of urban planners. The constant expansion of artistic strategies and concepts challenges the dialogue between both disciplines and allows for a discussion of ongoing developments.

This dissertation – written from an urban planning viewpoint and with a focus on Germany since the 1950s – attempts to fuse significant ideas that outline an urban planning viewpoint on art in public spaces. The overall concern of urban planners with art in urban spaces is characterized by the strong influence of individual cases and highly subjective positions. This thesis tries both to do justice to this specific character of the debate and to create a foundation for the development of prospective problems. To reach this goal, this dissertation is neither using a qualitative nor a quantitative approach but follows the principles of *Grounded Theory*.

The dissertation explores concepts of urban planners and asks the following questions:

1. How is the preoccupation with artworks related to adjoining questions of urban planning? This question aims at differences in the interpretation of public spaces between a spatial definition and a discursive definition of the *public*, on the historical development of *Public Art* and the changing relation

Abstract

between artwork and the surrounding urban space. It also focuses on changes in the self-conception of urban planners and its effects on an interdisciplinary dialogue.

2. Which ideas and desires are latched onto art in urban spaces by urban planners? The various expectations that are connected with the implementation of art in the city are strongly dependent on the professional focus of the urban planner. In this thesis, the expectations derived from four major workfields (urban politics, social issues, urban economy and urban culture) are collected and linked to artistic ideas. The survey of the various ideas and wishes and the obvious lack of a serious evaluation of these expectations reveals an underlying tendency to use artworks as an occasion for a reflection about aims and limitations in the planning practice.
3. Which conclusions can be drawn for an interdisciplinary exchange? The preoccupation of urban planners with art in urban contexts is focused on the piece of art, its location and the effects its appearance is expected to have on the surrounding urban space. This concentration on the artwork itself does not comply with the requirements concerning the comparability of object, methods and results of an interdisciplinary exchange. It also explains why the interdisciplinary exchange between artists and urban planners could realize so little of its inherent potentials.

As a solution for this dilemma, this thesis proposes a change in the concentration away from the artwork itself to its location. Focusing on the geometrical as well as the discursive position (*“Ort”*) of an artwork, the object of the interdisciplinary exchange shifts to a question of immediate interest for both disciplines and a topic for which both disciplines are equally competent.

TEIL 1

Inhalt der Arbeit und Vorgehensweise

EINLEITUNG, FORSCHUNGSFRAGEN, METHODIK, GLIEDERUNG

1.1 Einleitung

TEIL 1: DER INHALT DER ARBEIT UND DIE VORGEHENSWEISE

1.1. EINLEITUNG

Kunstwerke sind ein besonderes Element in der Stadt. Zwar stehen sie einerseits in einem Verhältnis zu allen anderen Gegenständen und Handlungen in der Stadt, auf der anderen unterliegen sie ihren ganz eigenen kunstspezifischen Produktions- und Bewertungsbedingungen. Der spezifische Charakter von Kunstwerken wirft die Frage auf, wie Stadtplaner diese ihnen verwandte und doch fremde Spezies in der Stadt betrachten und warum sich Stadtplaner überhaupt mit Kunstwerken in der Stadt beschäftigen. Diese Arbeit – geschrieben aus einem stadtplanerischen Blickwinkel – geht davon aus, dass es drei gute Gründe gibt, sich aus planerischer Sicht mit Kunstwerken in der Stadt zu beschäftigen.

Der naheliegende Grund für eine Beschäftigung mit Kunstwerken ist die Tatsache, dass sich stadtplanerische Planungen und Kunstwerke den städtischen Raum teilen und sich hier unmittelbar begegnen. Die Beschäftigung mit Kunstwerken wird damit zu einem selbstverständlichen Teil der Auseinandersetzung mit dem, was Stadtplaner in der Stadt vorfinden und was sie bei ihren eigenen Planungen berücksichtigen müssen.

Ein weiterer Grund für eine stadtplanerische Auseinandersetzung mit Kunstwerken in der Stadt liegt in der ambivalenten Beschaffenheit der Stadtplanung selbst, die sowohl funktionale als auch ästhetische Kriterien zu verbinden sucht. Die Beschäftigung mit Kunstwerken berührt die eigene stadtplanerische Auseinandersetzung mit dem ästhetischen Blick auf die Stadt. Die Stadtplanung setzt sich darüber hinaus mit gesellschaftlichen Zusammenhängen und ihrer räumlichen Fassung auseinander. Durch das Paradigma der gesellschaftlichen Relevanz hat die *Kunst im öffentlichen Raum* die Gesellschaft ebenfalls zu ihrem Thema gemacht.

Der dritte Grund speist sich vor allem aus der Kunst selbst: Die stete Veränderung und Erweiterung künstlerischer Strategien und Arbeitsweisen stellt auch die Stadtplanung immer wieder vor neue Fragen. Durch die Weiterentwicklung ihrer Möglichkeiten hat sich die Kunst z. B. mit Phänomenen des Temporären, Flüchtigen und Wandelbaren beschäftigt, eine Auseinandersetzung, die auch für die Stadtplanung relevant ist.

Gerade Künstler, die nicht nur an der Arbeit im städtischen Außenraum, sondern auch am Thema *Stadt* und *Stadtentwicklung* interessiert sind, liefern in ihren Arbeiten Anregungen für das Tätigkeitsfeld des Stadtplaners. Die folgenden Beispiele der Künstler Jakob Kolding, Javor Gardev, Andreas Siekmann und Pia Lanzinger veranschaulichen die verschiedenen Blickwinkel auf die Stadtentwicklung und zeigen die große Vielfalt der von den Künstlern verwendeten Medien und Arbeitsweisen. Damit verspricht die Beschäftigung mit Kunstwerken in der Stadt einen besonderen Beitrag und neue Erkenntnisse über die Stadt als Arbeitsgegenstand der Stadtplanung.

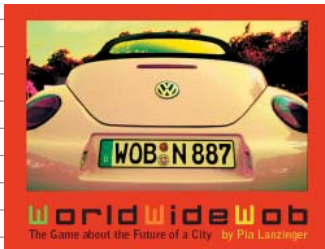
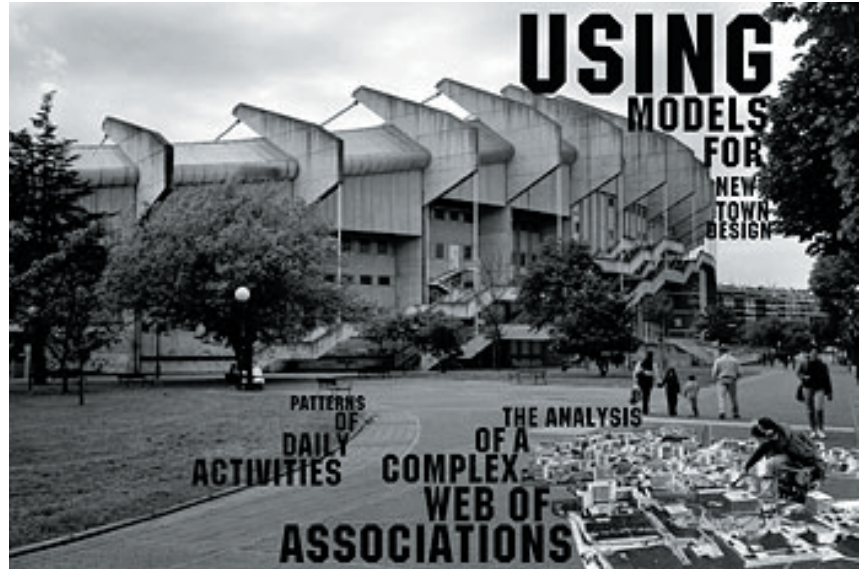


Javor Gardev: *Visual Police*, 2005
Videoinstallation mit sieben Monitoren

„Visual Police untersucht die Mechanismen und Wirkungsmacht medialer Manipulationen. In der Rolle des Majors J. Stefanov, einer fiktiven Figur, tritt der Künstler und Theaterregisseur Javor Gardev in den Sendungen der sechs führenden Fernsehmoderatoren Bulgariens auf. Er gibt vor, Leiter eines neu etablierten „visuellen Polizeikommandos“ zu sein, das die visuelle Umweltverschmutzung der Städte – etwa durch aggressive Werbekampagnen – bekämpft.“ (Württembergischer Kunstverein Stuttgart 2006)

Jakob Kolding: Untitled Poster

Jakob Koldings Poster setzen sich in Wort und Bild mit lokalen Faktoren von Urbanisierung und Stadtentwicklung auseinander



Pia Lanzinger: World Wide Wob

„Um die Modellstadt Wolfsburg weltweit bekannt zu machen und unzählige BesucherInnen anzulocken, schlüpfen die SpielerInnen in die Rolle von StadtplanerInnen und Vermarktungsexperten. Dabei kreieren sie Erlebnisparks, bauen Shoppingmalls, erweitern die Autostadt, planen einen Pleasure Dome oder ein Science Center. Bei Spiel-Ende entscheidet sich, wer den Standort Wolfsburg am genialsten vermarktet und damit die Zukunft der Stadt gemanagt hat.“ (Kunstverein Wolfsburg e.V. 2003)



**Andreas Siekmann: Trickle down. Der öffentliche Raum im Zeitalter seiner Privatisierung
Installation im Rahmen der skulpturprojekte 07 in Münster**

„Andreas Siekmann thematisiert in seinen Arbeiten die Ökonomisierung und Privatisierung des öffentlichen Stadtraumes. Die Zeichnungen, Modelle, Videos, Ausstellungsprojekte und Arbeiten im öffentlichen Außenraum stellen herrschende Machtverhältnisse kritisch und ironisch zur Schau und formulieren Gegenentwürfe.“ (Landschaftsverband Westfalen-Lippe (LWL), LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte 2007)

1.2. Forschungsfrage

1.2. FORSCHUNGSFRAGEN

Wie kann man sich der stadtplanerischen Beschäftigung mit Kunstwerken in der Stadt annähern und ihre Potentiale fruchtbar machen? Ein denkbarer Ansatz für die Untersuchung der stadtplanerischen Beschäftigung mit Kunstwerken in der Stadt wäre der Versuch, ein einheitliches Bild dieser Beschäftigung zu einem bestimmten Zeitpunkt zu beschreiben und daraus mögliche Schlüsse für die Praxis abzuleiten.

Die intensive Beschäftigung mit stadtplanerischen Äußerungen macht jedoch deutlich, dass keine einheitliche, in einem wissenschaftlichen Diskurs erarbeitete Lehrmeinung vorhanden ist, sondern dass unterschiedliche Positionen nebeneinander stehen. Die Unterschiedlichkeit verschiedener Positionen ergibt sich dabei nicht nur aus den subjektiven Einschätzungen der Autoren, sondern auch aus der Unterschiedlichkeit der Vorstellungen davon, wie ein Kunstwerk in der Stadt beschaffen sein kann.

Angesichts der sich daraus ergebenden Vielfalt möglicher Überlegungen und Schwerpunktsetzungen wird deutlich, dass die Formulierung einer eindeutigen, „richtigen“ Position - wie sie für den stadtplanerischen Umgang mit Kunstwerken typisch ist - von vorne herein fragwürdig ist. Die große Fülle unterschiedlicher Strategien der zeitgenössischen *Kunst im öffentlichen Raum* und die schnellen Veränderungen auf diesem Gebiet machen die Suche nach einem zu einem bestimmten Untersuchungszeitpunkt allgemeingültigen Ansatz fragwürdig.

Die quantitative Erfassung der am häufigsten vertretenen Positionen scheint der - schon durch den Originalitätsanspruch der Kunst bedingten - Orientierung am Einzelfall nicht gerecht zu werden.

Auch eine Systematisierung verschiedener stadtplanerischer Herangehensweisen scheidet zum einen an der besonderen Betonung des Einzelfalls, zum anderen liefert eine solche Systematisierung kaum einen Lösungsansatz für zukünftige Fragestellungen, vor allem, wenn man davon ausgeht, dass sich sowohl die Kunst als auch die Gesellschaft als einer maßgeblichen Determinanten stadtplanerischen Schaffens einem ständigen Wandel unterlegen sind.

Statt also im Sinne einer Kategorisierung einzelne Herangehensweisen und Argumentationen voneinander zu differenzieren und sie gegeneinander abzuwägen, soll diese Arbeit einen übergeordneten Sinnzusammenhang herstellen, und sich so an einer Synthese der verschiedenen Aspekte der stadtplanerischen Auseinandersetzung mit Kunstwerken in der Stadt versuchen. Das Ziel der Synthese ist dabei unmittelbar mit dem potentiell interdisziplinären Charakter der Fragestellung verbunden. Zur Erarbeitung eines solchen Sinnzusammenhangs ebenso wie für einen möglichen interdisziplinären Austausch ist es von entscheidender Bedeutung, nicht nur die wichtigsten stadtplanerischen Argumentationslinien zu kennen, sondern auch die Rolle der Beschäftigung mit Kunstwerken innerhalb der stadtplanerischen theoretischen Auseinandersetzung mit der Stadt zu berücksichtigen.

Die Arbeit beschäftigt sich daher mit den drei folgenden Fragekomplexen:

- In welchem Verhältnis steht die Auseinandersetzung mit Kunstwerken zu angrenzenden Fragestellungen der Stadtplanung?
- Welche Wünsche und Vorstellungen verbinden Stadtplaner mit Kunstwerken in der Stadt?
- Welche Erkenntnisse ergeben sich aus der Untersuchung der stadtplanerischen Beschäftigung mit Kunstwerken in der Stadt für den interdisziplinären Austausch und für die stadtplanerische Tätigkeit?

* Einen Überblick über diese Methode liefert zum Beispiel Krotz, F., 2005: *Neue Theorien entwickeln. Eine Einführung in die Grounded Theory, die Heuristische Sozialforschung und die Ethnographie anhand von Beispielen aus der Kommunikationsforschung.* Köln.

1.3. METHODIK UND VERFAHREN ZUR BEANTWORTUNG DER FORSCHUNGSFRAGEN

1.3.1. THEORIEBILDENDER ANSATZ

Für die Beantwortung der Forschungsfragen verfolgt diese Arbeit einen theoriebildenden Ansatz, der sich an die Vorgehensweise der *Grounded Theory** anlehnt.

Die Wahl eines theoriebildenden Ansatzes ergibt sich aus der Feststellung, dass die qualitative Beschreibung der stadtplanerischen Beschäftigung durch den stark subjektiven Charakter und die historische Verankerung der Einzelaussagen nur begrenzte Erkenntnisse liefert. Auch die quantitative Untersuchung der häufiger oder weniger häufig vertretenen stadtplanerischen Aussagen ist für den inhaltlichen interdisziplinären Dialog nur bedingt brauchbar.

Diese Arbeit versucht daher einen theoretischen Ansatz zu finden, der Zusammenhänge zwischen einzelnen qualitativ beschreibenden Untersuchungsergebnissen herstellt und erklärt. Der Ausgangspunkt für einen solchen Begründungszusammenhang sind dabei Wünsche und Ziele der Stadtplaner und nicht die Erscheinung des Kunstwerks und seine Wechselwirkung mit dem umgebenden Stadtraum. Die Wahl dieses Ansatzes stellt bereits ein Ergebnis der Auseinandersetzung mit den untersuchten Texten dar.

A. VORWISSEN

Das Vorwissen für die Arbeit ist eine Kombination aus einem breit gefächerten Überblick über die Entwicklung der *Kunst im öffentlichen Raum*, der im Rahmen der Diplomarbeit gewonnen wurde, und aus den theoretischen und praktischen Kenntnissen zur Stadtplanung und zur Gestaltung des öffentlichen Raumes aus Studium und praktischer Tätigkeit. Dieses Vorwissen wurde im Laufe der Arbeit anhand der sich ergebenden Fragestellungen vertieft und ausgebaut.

B. FORSCHUNGSSTAND

Der Überblick über den Forschungsstand vermittelt ein deutlich zweigeteiltes Bild. Literatur mit einem transdisziplinären Ansatz ist kaum zu finden. Dennoch gibt es Fragestellungen, die beide Disziplinen unmittelbar betreffen, so z. B. das Verständnis des *öffentlichen Raumes* als gemeinsames Interessengebiet. Ebenfalls erforscht und für einen interdisziplinären Blickwinkel auf die Beschäftigung mit Kunstwerken in der Stadt von großer Bedeutung ist die Entwicklung der *Kunst im öffentlichen Raum* und das *Selbstverständnis der Stadtplaner*. Diesen drei Themen widmet sich der zweite Teil dieser Arbeit **GRUNDLAGEN**.

C. VORKLÄRUNGEN

Bei der Bearbeitung eines so stark von subjektiven Einschätzungen geprägten Feldes wie dem der Kunstwerke in der Stadt bleibt es nicht aus, dass auch diese Arbeit durch bestimmte Annahmen und Zielsetzungen bestimmt ist.

1.3. Methodik und Verfahren

INTERDISZIPLINÄRES FELD

Wie der Überblick über die vorhandenen Publikationen zeigt, ist die theoretische Beschäftigung mit Kunstwerken in der Stadt ein Themenfeld, das von mindestens zwei Disziplinen, in diesem Falle der Stadtplanung und der *Kunst im öffentlichen Raum*, behandelt wird. Während sich die konkreten Überschneidungsbereiche der beiden Arbeitsgebiete aus der Struktur der einzelnen, zu verwirklichenden Projekte ergeben, ergeben sich theoretische Berührungspunkte aus der Bearbeitung von ähnlichen Fragestellungen. Geht man davon aus, dass für die Bearbeitung desselben Themas der inhaltliche Austausch sinnvoll und nützlich ist, wird die Beschäftigung mit Kunstwerken in der Stadt auch zu einer interdisziplinären Aufgabe.

Auch wenn eine konkrete Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Stadtplanern mit dem Ziel eines gemeinsamen Arbeitsergebnisses die Ausnahme sein mag, betrachtet diese Arbeit die Fragestellung nach Kunstwerken in der Stadt vor allem im Hinblick auf die möglichen Potentiale als eine interdisziplinäre Fragestellung. Eine detaillierte Darstellung des der Arbeit zugrunde liegenden Konzepts von Interdisziplinarität und im besonderen der Transdisziplinarität als Methode zur disziplinenübergreifenden Wissensgewinnung findet sich im vierten Teil dieser Arbeit, der sich ausdrücklich mit den Potentialen eines transdisziplinären Austausches zwischen *Kunst im öffentlichen Raum* und *Stadtplanung* beschäftigt.

Eine Grundlage des transdisziplinären Dialogs ist das Zusammentreffen zweier ebenbürtiger und unterschiedlicher Disziplinen, aus deren Differenzen sich das wissenserweiternde Potential ergibt. Diese Arbeit versucht daher bewusst, Unterschiede zwischen beiden Disziplinen herauszuarbeiten und nutzbar zu machen und strebt keine verstärkte praktische und/oder theoretische Integration von Kunst in die Stadtplanung an, bei der die bestehenden Unterschiede und Differenzen aus- und anzugleichen wären.

Diese Herangehensweise erscheint besonders wichtig, weil die thematische Nähe beider Disziplinen auf der Suche nach Gemeinsamkeiten und Schnittmengen zu Vereinfachungen und Verkürzungen verführt, die den spezifischen Unterschieden zwischen ihnen nicht gerecht werden.

DER STADTPLANERISCHE BLICKWINKEL

Trotz ihrer Beschäftigung mit einem interdisziplinären Feld hat diese Arbeit nicht den Anspruch, beide theoretischen Fachgebiete zu bearbeiten, sondern beschränkt sich auf den Bereich der stadtplanerischen Beschäftigung mit Kunstwerken in der Stadt. Dabei werden sowohl auf die Kunst und das Kunstwerk gerichtete inhaltliche Überlegungen wie auch selbstreflektive Elemente der Auseinandersetzung berücksichtigt. Der kunstinterne diskursive Bereich der *Kunst im öffentlichen Raum* wird dabei nur gestreift.

GRUNDSÄTZLICHE EIGNUNG VON ALLEN ORTEN IN DER STADT FÜR KUNSTWERKE

Eine Annahme, die vielen Überlegungen von Stadtplanern zugrunde liegt, ist die Vorstellung, dass es bestimmte Eigenschaften von Orten gibt, die für ein Kunstwerk besonders förderlich sind und deshalb einzelne Orte unterschiedlich gut für Kunstwerke geeignet sind. Die Annahme, es gäbe Orte in der Stadt, die für die Präsentation von Kunstwerken besonders geeignet wären, findet sich auch, wenn das Wohl der Stadt und ihrer Bewohner als Ausgangs-

punkt der Überlegungen genommen wird. Beide Überlegungen laufen darauf hinaus, dass nach verbindenden Eigenschaften zwischen den für geeignet gehaltenen Orten gesucht wird und jeweils ähnliche Orte für Kunstwerke vorgeschlagen werden.

Angesichts der vorhandenen Vielfalt künstlerischer Arbeitsweisen erscheint jedoch die grundsätzliche Unterscheidung in besser oder schlechter geeignete Orte für Kunstwerke fragwürdig. Stattdessen erscheint es einleuchtender, von der Vorstellung auszugehen, dass für jeden Ort ein Kunstwerk geschaffen werden kann bzw. dass jeder Ort für ein ihm entsprechendes Kunstwerk geeignet ist. Die weiteren Überlegungen gehen deshalb davon aus, dass man nicht grundsätzlich von besser oder schlechter geeigneten Orten sprechen kann, sondern höchstens die mögliche Eignung eines bestimmten Ortes für ein bestimmtes Kunstwerk überlegt werden könnte.

VERWENDUNG VON BEGRIFFEN

Berührungspunkte mit Kunstwerken in der Stadt finden sich in allen Arbeitsbereichen der Stadtplanung. Lediglich die Einschränkung auf einen mittleren und kleinen Maßstab – also auf einen Platz, ein Viertel oder eine Stadt, selten jedoch auf eine Region – zeichnet sich ab. Innerhalb dieses mittleren und kleinen Maßstabs könnte man begrifflich zwischen Stadtplanung, Städtebau, Stadtbildgestaltung usw. differenzieren. Die untersuchten Autoren lassen sich jedoch gerade in ihren auf Kunstwerke gerichteten Aussagen nicht in solche planungsspezifischen Kategorien einordnen. Insofern ist hier die *Stadtplanung* nicht als unterschiedlich zu *Städtebau* oder *Stadtentwicklung* zu betrachten, sondern als Oberbegriff. Zur genaueren Differenzierung zwischen den einzelnen Begriffen und einer möglichen Bedeutung für den interdisziplinären Austausch finden sich weiterführende Überlegungen im Kapitel **GRUNDLAGEN**.

Ebenso als ein Oberbegriff wird in dieser Arbeit das Wort *Kunstwerk* verwendet. In dieser Arbeit werden mit diesem Begriff alle möglichen Ausdrucksformen der bildenden Kunst gemeint, also neben Skulpturen auch performative Projekte, partizipative Arbeitsformen, Kunstwerke in den unterschiedlichsten Medien usw. Für die spezielle Fragestellung dieser Arbeit erweist sich diese offene, alltagssprachliche Verwendung des Begriffs als nützlich, auch wenn der Begriff des *Werks* im kunstwissenschaftlichen Kontext auf den künstlerischen Diskurs um den Werkcharakter künstlerischer Produktion und die Frage nach der Autorenschaft an diesem Werk verweist.

Die besondere Schwierigkeit der Begriffsverwendung ergibt sich hier daraus, dass sich hinter dem Begriff des *Kunstwerks* eine große Bandbreite künstlerischer Arbeitsergebnisse verbergen. Der bewusst offen gehaltene Begriff bezieht sich dabei nicht auf einzelne Formen künstlerischer Produktion, sondern auf die ganze Vielfalt möglicher Ausdrucksformen.

Jenseits der möglichen Differenzierung verschiedener Formen der künstlerischen Produktion fällt in der Auseinandersetzung von Stadtplanern mit Kunstwerken in der Stadt eine leichte Unschärfe in der Abgrenzung zu kulturellen und kunstähnlichen Projekten auf. Solche Projekte, an denen bildende Künstler beteiligt sein können, aber nicht müssen, sind z. B. Straßentheater und Musikaufführungen an öffentlichen Orten oder die oft als Skulpturen

1.3. Methodik und Verfahren

bezeichneten bunten Tiere, die es in fast jeder größeren Stadt gibt. Für mit solchen Projekten verbundene stadtplanerische Wünsche und Vorstellungen ist allerdings letztendlich zweitrangig, ob ein solches Werk wissenschaftlich als Kunst zu definieren ist, oder ob nur der Betrachter es im guten Glauben oder aus argumentativen Gründen heraus als *Kunst* bezeichnet.

Die Verwendung des Wortes *Kunstobjekt* weist auf den besonderen Bezug zum Objekt-Anteil des Kunstwerkes hin.

Kunst im öffentlichen Raum wird im Rahmen der Arbeit als Begriff für die fortgeschrittene künstlerische Diskussion um künstlerische Arbeit im öffentlichen Raum verwendet. Die große Vielfalt möglicher Ansätze und Positionen werden zwar durch den Begriff *Kunst im öffentlichen Raum* nur schlecht gefasst. In Ermangelung eines besser geeigneten Wortes soll er jedoch hier für die ganze Bandbreite künstlerischer Herangehensweisen und theoretischer Schwerpunktsetzungen verstanden werden.

Der Begriff *Ort* für ein Kunstwerk meint in dieser Arbeit zunächst einmal die spezifischen räumlichen Koordinaten, an denen ein Kunstwerk platziert ist. Sehr schnell wird allerdings deutlich, dass die Angabe der geografischen Daten den *Ort* für ein Kunstwerk nicht ausreichend beschreiben. Vor allem aber für Überlegungen zu den Wechselwirkungen zwischen dem Kunstwerk und seiner Umgebung reicht die Angabe von geografischen Koordinaten nicht aus. Je nach thematischer Schwerpunktsetzung werden daher verschiedene andere Eigenschaften eines sich an einem Ort lokalisierenden Raumes (VGL. LÖW, STEETS, STOETZER 2007) in die Überlegungen mit einbezogen.

1.3.2. GEWÄHLTES VERFAHREN - VIER WEGE DER ANNÄHERUNG AN DAS THEMA

Das Ausgangsmaterial der in dieser Arbeit durchgeführten Untersuchungen sind in allen Fällen Texte, deren Inhalt auf verschiedene Weisen zugänglich gemacht wird.

Für die Suche nach diesem Ausgangsmaterial ebenso wie für die Erfassung der benachbarten Forschungsgebiete wurden sowohl umfassende Stichwortsuchen in Bibliothekskatalogen wie der Senatsbibliothek in Berlin und den Bibliotheken des Bibliotheksinformationssystem für die Region Stuttgart benutzt. Eine weitere wichtige Quelle für Informationen waren die Ergebnisse der Stichwort-Suche in web-basierten Datenbanken, wie z. B. der architekturbezogenen Datenbank RSWB oder die Dokumentationsdatenbanken von Bundesländern und Städten. Zusätzlich wurden bestimmte Zeitschriftenjahrgänge direkt auf Hinweise untersucht.

Gerade für Hinweise auf aktuelle Projekte und die Selbstdarstellung von Programmen ist auch die Recherche in den Internetauftritten der Veranstalter von besonderer Bedeutung.

Die Arbeit bezieht sich auf die Betrachtung von Kunstwerken in der Stadt durch Stadtplaner in der DDR sowie in der Bundesrepublik vor und nach der Wiedervereinigung. Dennoch wurden in die am Beginn der Arbeit stehende

ausführliche Literaturrecherche auch Hinweise aus anderen Ländern, vor allem dem deutsch- und dem englischsprachigen Ausland miteinbezogen. Wegen der spezifischen Situation der öffentlich geförderten Kunst in Deutschland wurden für die Suche nach Hinweisen vor allem die in der deutschsprachigen Literatur erkennbaren Themen und Autoren benutzt.

Um ein möglichst umfassendes Bild des Verhältnisses von Stadtplanern zur Kunst in der Stadt zu erzeugen, werden in vier Arbeitsschritten jeweils unterschiedliche Verfahren verwendet, die auch zu unterschiedlichen Teilergebnissen führen.

A. ENTFALTUNG DES THEORETISCHEN HINTERGRUNDS – VERSCHIEDENE FACETTEN DES ÖFFENTLICHEN RAUMS, DIE ENTWICKLUNG DER KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM UND DAS SELBSTVERSTÄNDNIS DER STADTPLANER

Zunächst wird der theoretische Hintergrund der stadtplanerischen Beschäftigung mit Kunstwerken im öffentlichen Raum untersucht. Inhaltlich stehen dabei unterschiedliche Deutungen des *öffentlichen Raums* und das *Selbstverständnis der Stadtplaner* als gemeinsame Grundlage einer interdisziplinären Beschäftigung im Vordergrund. Diese unterschiedlichen Facetten wurden durch eine Analyse der vorhandenen Sekundärliteratur erarbeitet.

B. AUSWERTUNG VON PRIMÄRLITERATUR – WÜNSCHE UND VORSTELLUNGEN VON STADTPLANERN IM BEZUG AUF KUNSTWERKE IN DER STADT

Mit Hilfe einer Textanalyse werden Erwartungen, die Stadtplaner mit Kunstwerken in der Stadt verbinden, untersucht. Das Ausgangsmaterial, das den Überlegungen dieser Arbeit zugrunde liegt, besteht aus Texten von Stadtplanern, die sich explizit mit der Rolle von Kunstwerken in der Stadt beschäftigt haben.

C. CHARAKTERISIERUNG DES VERHÄLTNISSSES VON STADTPLANERN ZUR KUNST

Der Überblick über eine große Anzahl sowohl einzelner Projektbeschreibungen als auch von Quellen, die das Thema über den Einzelfall hinaus bearbeiten, lässt charakteristische Eigenschaften der Beschäftigung von Stadtplanern mit Kunstwerken erkennen.

Vor dem Hintergrund der spezifischen Bedingungen eines interdisziplinären Arbeitsansatzes bilden sich besondere Schwierigkeiten, aber auch mögliche Potentiale des transdisziplinären Austausches zwischen Stadtplanung und *Kunst im öffentlichen Raum* ab.

D. ENTWICKLUNG EINES THEORETISCHEN ZUGANGS – WÜNSCHE AN DIE KUNST ALS AUSDRUCK VON GEWÜNSCHTEN EIGENSCHAFTEN EINES ORTES

Die Analyse der spezifischen Charakteristika der stadtplanerischen Auseinandersetzung mit Kunstwerken in der Stadt und die besonderen Bedingungen des interdisziplinären Austausches, vor allem der Anspruch der Ebenbürtigkeit beider Disziplinen und die Vergleichbarkeit von Methoden, Annahmen und Begrifflichkeiten führt zur Entwicklung eines neuen Ansatzes, der strukturelle Schwierigkeiten der stadtplanerischen Beschäftigung mit Kunstwerken in der

1.3. Methodik und Verfahren

Stadt umgeht und die Auseinandersetzung mit Kunstwerken als bereichernde Fragestellung innerhalb der stadtplanerischen Theorie zugänglich macht.

1.3.3. AUSWAHL DER UNTERSUCHTEN TEXTE

A. INHALTLICHE AUSWAHLKRITERIEN

Für die Bearbeitung der Forschungsfragen bietet sich allerdings nur ein begrenzter Teil stadtplanerischer Äußerungen zu Kunstwerken in der Stadt an. Für die Auswahl der untersuchten Texte wurden daher inhaltliche Auswahlkriterien festgelegt: Die ausgewählten Texte beziehen sich auf Deutschland nach 1945 und sind konzentriert auf die theoretische Auseinandersetzung mit öffentlich geförderter Kunst. Kennzeichnend für die ausgesuchten Texte ist auch eine funktionale Erwartung an Kunstwerke in der Stadt, die über die bloße Präsentation von Kunstwerken im städtischen Raum hinausgeht.

ÖFFENTLICH GEFÖRDERTE KUNST

Diese Arbeit untersucht die Beschäftigung von Stadtplanern mit Kunstwerken in der Stadt. Dabei liegt ein Schwerpunkt auf öffentlich geförderter Kunst, weil die sich manifestierenden öffentlichen Interessen eine Verbindung zum öffentlichen Auftrag der Stadtplanung herstellen. Die *Kunst am Bau- / Kunst im öffentlichen Raum*-Regelungen spielen hier eine besondere Rolle, nicht nur, weil ein großer Teil der im öffentlichen Raum zugänglichen Kunstwerke auf diese Weise finanziert wurde und wird, sondern auch weil die oft vorhandene Verbindung der Kunstförderung mit bestimmten Bauprojekten einen interdisziplinären Dialog fordert.

Es gibt jedoch auch andere Fördermöglichkeiten, die durch ihren besonderen Bezug zu städtebaulichen Projekten ein besonderes Interesse der Stadtplaner hervorrufen. Öffentlich geförderte Kunstwerke in öffentlichen Räumen können also Mittel aus verschiedenen Bereichen erhalten und je nach dem programmatischen Hintergrund der Fördermittel mit unterschiedlichen Intentionen verbunden werden. Der gemeinsame Hintergrund eines öffentlichen Anliegens stellt dabei die Basis für konzeptionelle Ähnlichkeiten dar.

BESCHRÄNKUNG AUF DEUTSCHLAND UND DIE ZEIT NACH DEM 2. WELTKRIEG

Trotz der relativ überschaubaren Menge an Äußerungen von Stadtplanern über Kunstwerke in der Stadt ist es hilfreich, das Untersuchungsgebiet zeitlich und räumlich einzuschränken.

Die inhaltliche Einschränkung auf öffentlich finanzierte Kunst führt zu einer Konzentration auf die Zeit ab den 1950er Jahren*. Die besondere gesetzliche Grundlage der *Kunst am Bau / Kunst im öffentlichen Raum*-Regelung macht eine Beschränkung auf Deutschland sinnvoll. Trotz einer zunehmenden Internationalisierung lässt sich darüber hinaus feststellen, dass sich die Annäherung an Kunst im öffentlichen Raum beispielsweise in Frankreich und in Großbritannien deutlich unterscheiden. Kontrastiert mit der Rolle der Kunst in der Planung der DDR zeichnet sich ein Bild vom spezifisch deutschen Umgang mit Kunstwerken in der Stadt ab.

* Auch wenn die Kunst-am-Bau-Regelung bereits in der Weimarer Republik entwickelt wurde, wurde sie doch zu dieser Zeit kaum umgesetzt (vgl. Mielsch 1989, 28 f.). Während der Zeit des Nationalsozialismus die Kunst am Bau-Regelung zwar umgesetzt, jedoch wurde öffentlich geförderte Kunst so für politische Zwecke instrumentalisiert, dass die mit Kunstwerken verbundenen Wünsche und Erwartungen ein eigenes Thema darstellen.

**FUNKTIONALE ERWARTUNG AN KUNSTWERKE –
KUNSTWERKE IM NICHT-INSTITUTIONALISIERTEN RAUM**

Ein wichtiger Gesichtspunkt bei der Auswahl und der besonderen Berücksichtigung von Texten ist eine über die bloße Ausstellung von Kunst hinausgehende Betrachtung von Kunstwerken in der Stadt. Für die Betrachtung stadtplanerischer Überlegungen ist die Frage nach dem musealen Charakter der Kunstpräsentation von entscheidender Bedeutung.

Der institutionelle Raum der Kunstpräsentation folgt seinen eigenen Gesetzen und bietet – jenseits der Berücksichtigung eines besonderen Platzbedarfes – kaum Überschneidungen mit den Arbeitsfeldern der Stadtplanung. Sobald die Kunst sich jedoch bemüht, nicht nur die Mauern des Museums zu verlassen, sondern auch die Grenzen des institutionellen Kunstraums zu überschreiten und sich tatsächlich in das alltägliche Leben in der Stadt zu begeben, ergibt sich eine große Vielfalt möglicher Bezüge zwischen beiden Disziplinen. Damit wird das Verlassen des institutionellen Raums durch die Kunst zu einem entscheidenden Kriterium für einen interdisziplinären Austausch.

Für stadtplanerische Überlegungen besteht also das entscheidende Merkmal der *Kunst im öffentlichen Raum* nicht in erster Linie darin, dass sich ein Kunstwerk in öffentlichen Räumen befindet, sondern darin, dass sich Kunstwerk und Stadt gleichermaßen in der Sphäre des alltäglichen Lebens befinden. Claudia Büttner beschreibt in ihrer Dissertation den Wandel, den die Kunst „von der Ausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum“ vollzogen hat und damit auch die grundsätzliche unterschiedliche Situation, in der sich *Kunst im öffentlichen Raum* befindet.

Büttner weist darauf hin, dass es nicht die „*Öffentlichkeit an sich*“ ist, durch den sich Museen und Galerien vom Stadtraum unterscheiden – „*sind doch diese Räume keineswegs nicht öffentlich*“ (BÜTTNER 1997: 10). Den eigentlichen Unterschied gerade im Bezug auf Kunstwerke sieht sie darin, dass der Stadtraum „*verschiedenen Ansprüchen und Inbesitznahmen offen*“ steht und „*nicht für bestimmte Funktionen institutionalisiert ist.*“ (10) Sie unterscheidet daher nicht in öffentliche und nicht-öffentliche Räume, sondern in den institutionellen Raum des Museums oder der Galerie und dem nicht-institutionellen Raum der Stadt und der „*alltäglichen Lebensbereiche*“ (10). Angesichts einer sich stark ausweitenden Bandbreite möglicher institutioneller Kunsträume z. B. „*in alternativen Ausstellungsräumen, Fabrikhallen, Bahnhöfen und Parks*“ (163) lassen sich Kunst- und Alltagsräume kaum mehr nach Typen oder Erscheinung unterscheiden. Dennoch sorgt die „*funktionale Bestimmung des Bewahrens und Präsentierens*“ (163) für eine klare Differenzierung des institutionellen Kunstraums von seiner Umgebung und früheren Nutzungen. Nicht nur „*besondere Zugangsmodalitäten*“, sondern vor allem der Anspruch der Musealität, „*d.h. ästhetische und historische Bedeutung sowie den kunsthistorischen Kontext älterer Werke*“ (163) machen institutionelle Kunsträume zu etwas grundlegend anderem als den Stadtraum des täglichen Lebens. Das Wissen um die Musealität und um das Kunst-Sein der präsentierten Gegenstände im Museum oder der Galerie bietet grundsätzlich unterschiedliche Rezeptions-Voraussetzungen für die Kunst. Neben verschiedenen anderen Aspekten wie z. B. der Zusammensetzung des Publikums, erscheint vor allem das Verhältnis von Kunstrezeption und Alltag bedeutsam:

1.3. Methodik und Verfahren

Während die Beschäftigung mit Kunst im Museum oder der Galerie bewusst gesucht wird, findet sie im nicht-institutionellen Raum eher beiläufig und in Konkurrenz zu alltäglichen Aktivitäten statt (14).

In diesem Sinne beschreibt Büttner auch Ausstellungsprojekte im öffentlich zugänglichen Stadtraum – also auf dem ersten Blick in nicht-institutionellen Räumen –, die aber durch den musealen Charakter der Auswahl der Kunstwerke und ihrer Präsentation den institutionellen Kunstraum innerhalb des städtischen Alltags konstruieren. In der Fortschreibung des künstlerischen Diskurses werden solche musealen Situationen in der Stadt zumindest von einem großen Teil der Künstler als problematisch und wenig fortschrittlich betrachtet. Stattdessen besteht – wie von Büttner dargestellt – ein starkes Interesse an der Auseinandersetzung mit den „*Grenzen zwischen Kunst und Alltag*“, wobei nicht allein die Aufhebung der räumlichen Trennung, sondern auch die Erforschung der Grenzen zwischen ästhetischer und alltäglicher Sphäre, zwischen Kunst-Externem und Kunst-Internem im Mittelpunkt stand (vgl. BÜTTNER 1997: 165, 208). Durch Projekte* im nicht-institutionellen Raum sollte „*eine neue Qualität der Beziehung zwischen Kunst und Alltag erreicht werden.*“ (BÜTTNER 1997: 10)

Ein besonderes Kennzeichen dafür, dass Kunst im nicht-institutionellen Raum angekommen ist, ist die an Kunstwerke gerichtete Erwartung der Übernahme von bestimmten Funktionen im öffentlichen Raum, die über die Präsentation ihrer selbst hinausgehen. In dem Maße, in dem von Kunstwerken eine verändernde Wirkung auf den alltäglichen Stadtraum und seine Bewohner erwartet wird, wird die Beschäftigung mit Kunstwerken in der Stadt zu einer interdisziplinären Fragestellung zwischen Kunst im öffentlichen Raum und Stadtplanung.

An die Kunst gerichtete Erwartungen zur Erfüllung einer bestimmten Funktion und damit zur Entfaltung einer bestimmten Wirkung in der Stadt stehen im Widerspruch zur angenommenen und geforderten Zweckfreiheit der Kunst. Die Übernahme von Funktionen wird vor allem dann kritisch thematisiert, wenn die zu übernehmenden Funktionen nicht von den Künstlern selbst bestimmt werden, wenn Ziele des Auftraggebers z. B. aus politischen Gründen nicht geteilt werden oder die übernommenen Funktionen ein als übermäßig empfundenes Gewicht im Verhältnis zum künstlerischen Anliegen und zur künstlerischen Qualität erhalten.

Innerhalb dieser Arbeit soll die Berechtigung von funktionalen Erwartungen an die Kunst nicht diskutiert werden, weil es weder um eine grundsätzliche Rechtmäßigkeit der funktionalen Erwartungen noch um die Bewertung der einzelnen vorgetragenen Ideen geht. Die an die Kunstwerke herangetragenen funktionalen Erwartungen werden als Wünsche und damit als Hinweis auf offene Fragestellungen und Veränderungspotentiale in der Stadt gedeutet und sind damit Teil des interdisziplinären Austausches über die Stadt.

* Für Büttner stellen vor allem die Produktion von Kunstwerken für einen bestimmten Ort (Ortsspezifisch) und die „*funktionale, formale oder inhaltliche Anbindung an den Ort*“ den entscheidenden Schritt zum künstlerischen Arbeiten im nicht-institutionellen Raum dar. Diese Form der künstlerischen Praxis, bei der Kunstwerke „*für eine Situation, einen bestimmten Ort und eine bestimmte Zeit konzipiert und ausgeführt*“ werden, bezeichnet sie als „*Projekt*“. (vgl. Büttner 1997:35)

B. FORMALE AUSWAHLKRITERIEN

Jenseits der inhaltlichen Kriterien wurden die untersuchten Texte auch nach bestimmten formalen Kriterien ausgewählt. Ein relativ breit gefächertes Spektrum von Quellentypen bietet dabei ein breites Fundament für eine umfassende Betrachtung und die Entwicklung eines theoretischen Ansatzes. Besonders wichtig sind dabei die ausdrückliche Beschäftigung mit Kunstwerken und die Darstellung von Begründungszusammenhängen.

UNTERSCHIEDLICHE QUELLEN

Als Ausgangsmaterial für die Bearbeitung der Forschungsfragen wurden vor allem Texte ausgewählt, die sich nicht mit der spezifischen Situation einzelner Kunstwerke, sondern mit grundsätzlichen Überlegungen zu Kunstwerken in der Stadt befassen.

Bei dieser Auswahl stand nicht die besondere Gültigkeit der vertretenen Positionen im Vordergrund, sondern - wie es gerade für theoriegenerierende Verfahren von besonderer Bedeutung ist (VGL. KRÖTZ 2005: 33) - die Vielfalt und Unterschiedlichkeit der ausgesuchten Texte. Gerade die Berücksichtigung unterschiedlichen Materials - von wissenschaftlichen Arbeiten, Publikationen von öffentlichen Institutionen, ausführlichen Auseinandersetzungen mit dem Thema in Büchern und Aufsätzen, Artikeln aus Fachzeitschriften bis zu Veranstaltungs- und Projektbeschreibungen - bildet ein breites Fundament für die Entwicklung eines theoretischen Ansatzes.

Die einzelnen Vorstellungen und Ideen wurden also ausdrücklich nicht auf eine stadtplanerische oder künstlerische Berechtigung hin beurteilt oder danach ausgewählt. Ihre Aussagekraft liegt nicht in ihrer Belegbarkeit, sondern in den Konsequenzen, die die vertretenen Ideen für die eigene Arbeit, aber auch für den interdisziplinären Dialog mit sich bringen.

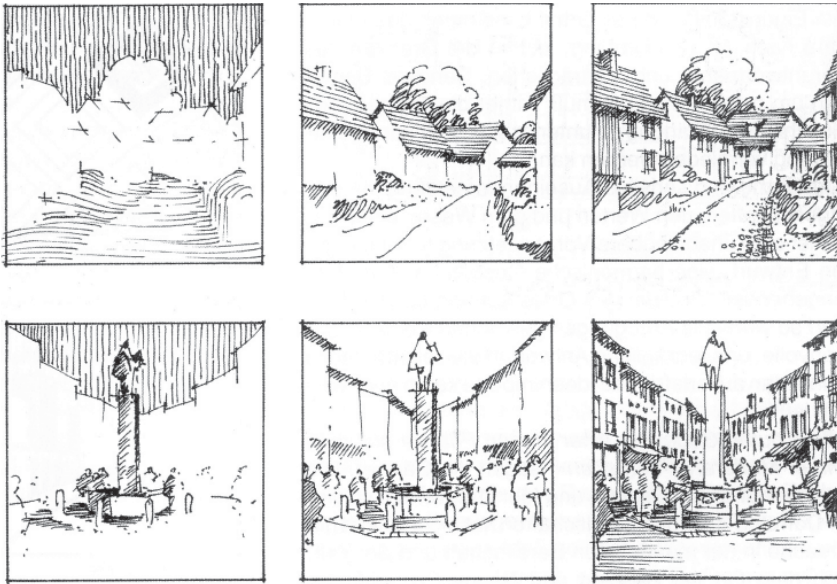
Ebenso wenig wie einzelne stadtplanerische Ideen werden unterschiedliche künstlerische Ansätze und Strategien oder einzelne Kunstwerke auf Grund besonderer künstlerischer Qualität als Beispiele herangezogen, weil auch ein „schlechtes“ oder wenig innovatives Kunstwerk einen bestimmten Aspekt der Veränderung der Stadt illustrieren und verdeutlichen kann. Eine Bewertung unterschiedlicher Positionen anhand einer erkennbaren oder vermeintlichen zeitlichen Verortung, also eine Bewertung in „fortschrittlichere“ oder „rückständigere“ Vorstellungen würde der Komplexität der Zusammenhänge nicht gerecht werden. Solange solche „rückständigen“ Ideen vertreten werden, werden sie auch wirksam - sowohl als Ideen, die weiterentwickelt werden können, als auch als Grundlage für eine praktische Umsetzung.*

TEXTE MIT MÖGLICHST EXPLIZITEN CHARAKTER

Ein weiteres wichtiges Kriterium für die Auswahl der Texte ist ihr möglichst expliziter Charakter. Viele stadtplanerische Äußerungen lassen eine bestimmte Einschätzung zum Thema erkennen, ohne dass eine solche Einschätzung ausdrücklich verbalisiert wird.

* Darüber hinaus ist in vielen Fällen kaum auszumachen, wie sich eine rückständige Idee von einer fortschrittlichen unterscheidet. Ist z. B. die Idee der Attraktivitätssteigerung einer Stadt durch Kunst deshalb rückständig, weil sie bereits 1915 ausgesprochen wurde? (vgl. Stoughton 1915: 121-128) Oder ist sie deshalb besonders fortschrittlich, weil sie sich in neue Konzepte des Standortmarketings einfügen lässt?

1.3. Methodik und Verfahren

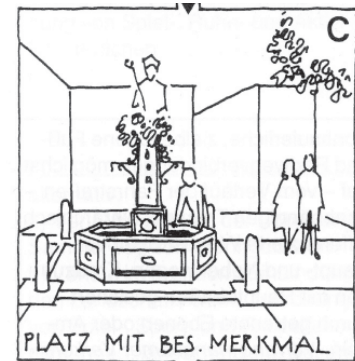


„Abfolge und Schärfe von Wahrnehmungen“ (Prinz 1997: 11) Ausschnitt; Das Kunstwerk als „auffälliges Ereignis“ im Stadtraum

obere Reihe: vom Ganzen zum Einzelnen

untere Reihe: vom auffälligen „Ereignis“ zum Ganzen, zum Ensemble

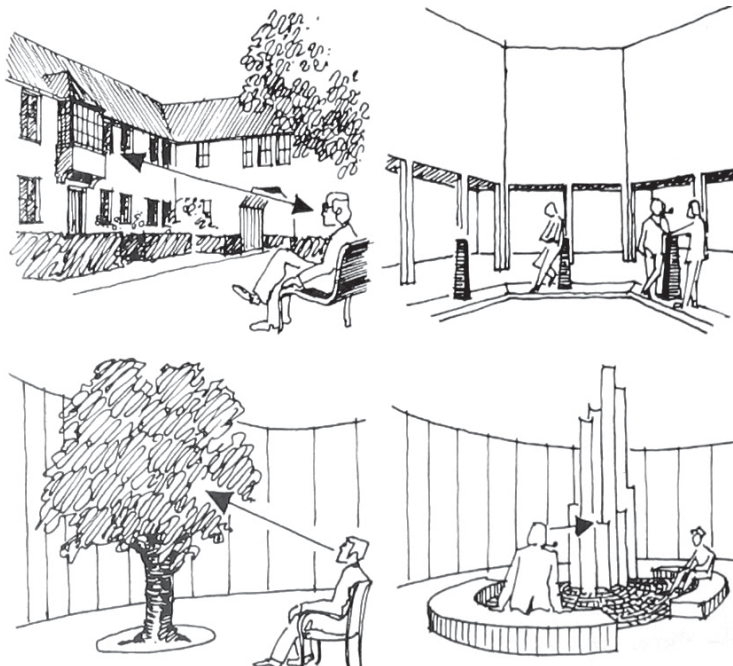
Der wenig explizite Charakter der Beschäftigung mit Kunstwerken gerade in stadtplanerischen Lehrbüchern wird besonders deutlich, wenn man feststellt, dass in vielen Fällen Kunstwerke nicht ausdrücklich behandelt werden, aber durchaus am Rande in Abbildungen und Texten vorkommen. Gerade Abbildungen lassen vermuten, dass Kunstwerken einerseits Eigenschaften zugeschrieben werden, die sie von anderen Objekten unterscheiden, dass es aber andererseits auch bestimmte Vorstellungen gibt, wo ein Kunstwerk richtig platziert sei und wie es in seiner Umgebung zu wirken habe. Innerhalb unterschiedlicher Zusammenhänge werden Kunstwerke dabei z. B. als „auffälliges Ereignis“ (PRINZ 1997: 11), als „besonderes Merkmal“ (89) im Sinne einer Orientierungshilfe oder als Teil einer anregenden Umwelt, die zum Verweilen einlädt

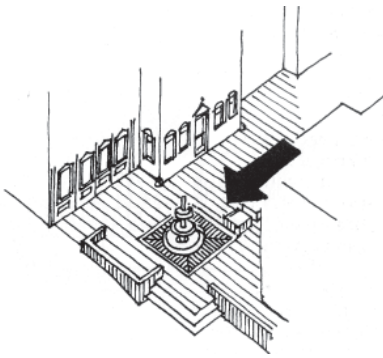


oben:
Das Kunstwerk als Orientierungshilfe:
„Platz mit besonderem Merkmal“ (Prinz 1997: 89)

links:
Das Kunstwerk als Teil einer anregenden Umwelt:
(Prinz 1997: 101)

Bildunterschriften von links nach rechts:
„- in der Nachbarschaft von Wohnhäusern
- an städtebaulich, architektonisch besonderen Plätzen
- bei schönen, großen Bäumen
- vor bemerkenswerten Kunstwerken“ (Prinz 1997: 65)





Abschluss einer Strassenachse durch einen Platz mit Kunstwerk (Prinz 1997: 101)

(PRINZ 1997: 65), dargestellt. Auch für die räumliche Positionierung finden sich Hinweise, etwa wenn eine stadträumliche Achse mit einem Platz, in dessen Mitte ein Kunstwerk steht, endet (101, 107).

Die Mehrdeutigkeit solcher Abbildungen und vor allem die wenig ausgeführte Darstellung von Begründungszusammenhängen in vielen Stellungnahmen zu Kunstwerken in der Stadt macht die möglichst große Ausführlichkeit zu einem entscheidenden Auswahlkriterium der untersuchten Texte.

1.3.4. UNTERSUCHUNG DER AUSGEWÄHLTEN AUSSAGEN

A. EINORDNUNG IN VERSCHIEDENE ARGUMENTATIONSZUSAMMENHÄNGE

Die ausgewählten Texte werden zunächst einmal nach ihrem inhaltlichen Argumentationszusammenhang geordnet und beschrieben. Die diese Beschreibung strukturierenden Themenkomplexe orientieren sich an verschiedenen Handlungsfeldern der Stadtplanung im öffentlichen Raum. Im Sinne einer synthetisierenden Herangehensweise ist diese Unterteilung nicht als Kategorisierung grundsätzlicher verschiedener Fragestellungen und im Sinne einer eindeutigen Zuordnung zu verstehen, sondern als gedankliche Gliederung der großen Vielfalt unterschiedlicher stadtplanerischer Ansätze im Umgang mit Kunstwerken in der Stadt. Eine genauere Beschreibung der gewählten Schwerpunkte findet sich zu Beginn des dritten Teils der Arbeit **WÜNSCHE UND VORSTELLUNGEN VON STADTPLANERN IM BEZUG AUF KUNSTWERKE IN DER STADT**.

B. IDENTIFIZIERUNG DER WÜNSCHE UND VORSTELLUNGEN VON STADTPLANERN

Innerhalb der ausgesuchten Texte werden zwei Typen von Aussagen herausgearbeitet: Zum einen werden alle Hinweise darauf, was Kunstwerke nach Meinung der Autoren im Positiven wie auch im Negativen ausmacht und wie sie ihrer Meinung nach sein und wirken sollten, gesammelt. Zum anderen werden die von den Kunstwerken erhofften Veränderungen der Stadt festgehalten. In beiden Fällen spielt die argumentative Herleitung und Untermauerung dieser Vorstellungen eine besondere Rolle.

Während es sich im ersten Fall eher um definierende (z. B. zum Wesen des Kunstwerks) und normative (z. B. zur richtigen Positionierung eines Kunstwerks) Aussagen handelt, bildet sich in der erhofften Veränderung der Stadt durch das Kunstwerk vor allem die Bewertung der aktuellen Situation, zu realisierende Werte in der zukünftigen Situation und die Suche nach Werkzeugen und Möglichkeiten der Veränderungen ab.

C. EINBETTUNG IN EINEN BEGRIFFLICHEN KONTEXT

Die in den untersuchten Texten identifizierten Wünsche und Vorstellungen werden einerseits als Ideen mit verschiedenen Ebenen der Auslegung entfaltet. Andererseits wird auch ihre argumentative Verwendung im stadtplanerischen Diskurs beschrieben. Dabei spielt sowohl eine allgemeine theoretische Auseinandersetzung wie auch die Beschäftigung mit speziellen Problemstellungen eine Rolle.

1.4. Gliederung

1.4. GLIEDERUNG DER ARBEIT

Die Arbeit gliedert sich in vier Teile.

Der erste Teil, an dessen Ende sich der Leser jetzt befindet, beschreibt den Inhalt der Arbeit und die bei der Beantwortung der Forschungsfrage zur Anwendung kommende Vorgehensweise. Ein Überblick über den Forschungsstand beschreibt das interdisziplinäre Feld, in dem sich die Arbeit bewegt. Ebenfalls im ersten Teil der Arbeit werden die Methodik und die angewendeten Verfahren beschrieben.

Im zweiten Teil werden die theoretischen Rahmenbedingungen der stadtplanerischen Auseinandersetzung mit Kunstwerken in der Stadt genauer beschrieben. Die drei thematischen Facetten Definition des öffentlichen Raums, Entwicklung der Kunst im öffentlichen Raum und Selbstverständnis der Stadtplanung stellen die diskursive Einbettung für eine mögliche interdisziplinäre Auseinandersetzung dar.

Der dritte und umfangreichste Teil beschäftigt sich detailliert mit den Wünschen und Vorstellungen, die Stadtplaner mit Kunstwerken in der Stadt verbinden. Er gliedert sich in vier Kapitel, die Überlegungen zur Rolle von Kunstwerken in der Stadt aus dem Blickwinkel jeweils eines stadtplanerischen Handlungsfeldes beleuchten.

Im vierten Teil werden die Ergebnisse des dritten Teils unter dem Gesichtspunkt der besonderen Bedingungen von Interdisziplinarität und interdisziplinärem Austausch beleuchtet. In einem abschließenden Teil wird nach Erkenntnissen aus der Zusammenschau der Arbeit gesucht und damit die Frage nach den Erkenntnissen, die sich aus der Untersuchung der stadtplanerischen Beschäftigung mit Kunstwerken in der Stadt für den interdisziplinären Austausch und für die stadtplanerische Tätigkeit ergeben, bearbeitet.

TEIL 2

GRUNDLAGEN

**GETRENNTE FORSCHUNGSFELDER, ENTWICKLUNG DER KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM,
UNTERSCHIEDLICHE DEUTUNGEN DES ÖFFENTLICHEN RAUMES, DAS STADTPLANERISCHE
SELBSTVERSTÄNDNIS**

2.1. Getrennte Forschungsfelder

TEIL 2: GRUNDLAGEN

2.1. GETRENNTE FORSCHUNGSFELDER

Obwohl der Umgang mit Kunstwerken in der Stadt zumindest aus stadtplanerischer Sicht als interdisziplinäre Fragestellung betrachtet werden kann, gibt es fast keine Literatur, die sich dem Thema mit einem interdisziplinären Ansatz nähert: die vorhandene Literatur zum Thema ist in zwei Lager gespalten. Bis auf wenige Ausnahmen lassen sich die verschiedenen Beiträge eindeutig entweder dem Feld der Kunstwissenschaft oder dem Feld der Stadtplanung zuordnen. Kennzeichnend für diese Zuordnung ist vor allem die Ausrichtung an der jeweils verschiedenen Arbeitsweise und Aufgabenstellung. Mit dieser Zuordnung verbunden ist die argumentative Verankerung in den fachspezifischen Diskursen und den damit verbundenen Wertmaßstäben, die die direkte Vergleichbarkeit einzelner Argumente verhindern. Besonders deutlich wird diese Trennung beispielsweise am Beispiel der Kataloge zu den Kunstwerken im öffentlichen Raum, die einzelne Städte wie z. B. Berlin, Kaiserslautern und Stuttgart herausgegeben haben*. Sie beschäftigen sich nahezu ausschließlich mit dem einzelnen Kunstwerk und seiner kunsthistorischen Einordnung und weniger mit seiner besonderen Rolle im urbanen Kontext vor Ort. Die Umgebung des Kunstwerks und damit mögliche Bezüge zwischen Stadtraum und Kunstwerk spielen nur eine sehr untergeordnete Rolle. Sie bieten damit über eine Kartierung der Standorte in der Stadt wenig Anknüpfungspunkte für eine stadtplanerische Betrachtung.

Auch wenn die Beschäftigung mit Kunstwerken in der Stadt vergleichsweise wenig Raum in der stadtplanerischen Literatur einnimmt und man keineswegs von einer eigenständigen Forschung zu diesem Thema sprechen kann, finden sich doch vereinzelt auch Hinweise auf eine bewusste Annäherung an die Beschäftigung mit Kunst in der Stadt. So widmen sich einzelne Themenhefte der großen Bauzeitschriften („KUNST“, DEUTSCHE BAUZEITUNG 11/1997, „KUNST UND STADT“, BAUWELT 15/2001) der Kunst in der Stadt und stellen dabei vor allem einzelne Projekte vor. In der BAUWELT wurden die Projekte OFFENE RÄUME, KUNSTPROJEKTE RIEM und öffentliche Kunstwerke im Berliner Regierungsviertel vorgestellt. In der vom Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung (BBR) herausgegebenen Reihe INFORMATIONEN ZUR RAUMENTWICKLUNG erschien 2005 ein Themenheft KUNST UND RAUM (1/2005). Auch dieses Heft hat einen hohen Anteil an Präsentationen künstlerischer Arbeiten und widmet sich unter anderem der Schweizer Expo 02. Aber in einzelnen Beiträgen werden auch darüber hinaus gehende Fragen besprochen. So beschreibt Robert Kaltenbrunner unter dem Titel ORTE PRÄGEN, IDENTITÄT SCHAFFEN – UND HINTERFRAGEN (33-38) über mögliche Wechselwirkungen von Kunst und Raum.

Die Veranstaltung KÜNSTLERISCHE INTERVENTIONEN IM STADTRAUM, die die Bundeszentrale für politische Bildung in Zusammenarbeit mit der Bundesarchitektenkammer e.V. am 18. März 2003 in Berlin veranstaltet hat, versucht ebenfalls eine verbindende Darstellung beider Seiten. Im Rahmen der Veranstaltung wird die „kritische Einnischung in das städtische Gefüge“ der Kunst propagiert und gesellschaftspolitische und sozialpsychologische Effekte von Kunstprojekten hervorgehoben (BPB 2003). **

* Vgl. z. B.
 Dickel, H., Fleckner, U., 2002. Kunst in der Stadt. Skulpturen in Berlin 1980-2000. Berlin.
 Stadt Kaiserslautern, 2005. Kunst im Stadtbild, Kaiserslautern.
 Küster, B., 2006. Skulpturen des 20. Jahrhunderts in Stuttgart, Heidelberg.

** Die Dokumentation einiger Vorträge ist im Internet vorhanden. (vgl. <http://www.bpb.de/veranstaltungen/V634VW.html>)

Vereinzelt findet sich Literatur, die sich mit speziellen Fragestellungen aus dem Grenzbereich zwischen Kunst in der Stadt und Stadtplanung beschäftigt, wobei jedoch oft nicht das Kunstwerk oder die künstlerische Auseinandersetzung, sondern Kunstinstitutionen und Künstler als Berufsgruppe im Mittelpunkt des Interesses stehen: Die im Auftrag des *Ministeriums für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport* des Landes NRW von Frauke Burgdorff, Alexander Flohé, Bettina Weiper und Torsten Wierth verfasste Studie *KUNST FINDET STADT: WIE WIRD DIE STADT ATTRAKTIV, REIZVOLL UND KREATIV?* (2001) beschäftigt sich vor dem Hintergrund städtischer Kreativität und dem Beitrag der Kunst zur Urbanität mit Möglichkeiten und Bedingungen der Ansiedlung von Einrichtungen der Kunstproduktion und der Kunstpräsentation. Ziel ist dabei auch die Entwicklung von Handlungsmöglichkeiten der fördernden öffentlichen Institutionen. Ihre Untersuchung ist eingebettet in einer kurze Übersicht über einige Diskurse mit dem Bezug Kunst in der Stadt: So weist sie beispielsweise auf die Themen „*Sicherheitszonen und Erlebnisräume*“, „*Rückeroberung der Öffentlichkeit*“ und „*Internationalisierung und Virtualisierung*“ hin.

Bettina Springer untersucht in ihrer Dissertation *ARTFUL TRANSFORMATION. KUNST ALS MEDIUM URBANER AUFWERTUNG* (2007) anhand von zwei Fallstudien in Berlin bzw. Amsterdam sowohl die Potentiale temporärer kultureller Nutzungen und die rechtlichen und sozialen Auswirkungen, die sich aus dem Einsatz von Kunst als Mittel zur Revitalisierung urbaner Brachflächen ergeben, als auch die besonderen Charakteristika von Kunst in Form temporärer Nutzungen als Dienstleister für die Immobilienbranche, wobei die Bedingungen der Zusammenarbeit von Kulturschaffenden und Immobilienbranche im Vordergrund stehen. Grundlage dafür liefert die Auseinandersetzung mit dem „*Image der Kunst*“ und dem von ihr beschriebenen Imagetransfer von der Kunst auf den Raum, wie sie ihn am Beispiel von Künstlervierteln oder dem Wohnen in Lofts beobachtet.

Trotz dieser direkten Auseinandersetzung mit Künstlern und Kunstwerken werden in diesen Arbeiten die Grenzen der Disziplinen kaum überschritten, geschweige denn in ihren Herangehensweisen und Annahmen in einen interdisziplinären Austausch gebracht.

Ein Beispiel für eine Annäherung an einen interdisziplinären Austausch stellt das Projekt *SHRINKING CITIES* (2005) dar. Das Projekt wurde von 2002 bis 2006 durchgeführt und von dem Architekten und Publizisten Philipp Oswald kuratiert. Als Teil des Programms *KUNST UND STADT* der Bundeskulturstiftung zielt es darauf ab, die kulturellen Auswirkungen von Schrumpfungprozessen in Städten weltweit zu untersuchen, „*kulturelle Grundlagen- und Feldforschung*“ zu betreiben (VÖLCKERS, FARENHOLTZ 2005: 11). Gleichzeitig geht es auch darum, „*produktive, manchmal auch streitbare Ansätze und innovative Modelle oder gar Visionen für den Umgang mit schrumpfenden Städten zu entwickeln*“ (11) Die Ergebnisse einer internationalen Studie wurden in dieser Ausstellung präsentiert und in zwei Bänden von Philipp Oswald veröffentlicht (Band 1: *INTERNATIONAL RESEARCH* (2005) bzw. Band 2: *INTERVENTIONS* (2006)).

Auch wenn das Projekt durchaus interdisziplinär angelegt ist und neben urbanistischer Forschung auch künstlerische Projekte vorstellt, werden die Unterschiede in den Vorgehensweisen und den Ergebnissen der beiden Disziplinen

2.1. Getrennte Forschungsfelder

weniger thematisiert als vielmehr nebeneinander gestellt, wobei stadtplanerische und künstlerische Arbeitsergebnisse ergänzend nebeneinander stehen.

Als eine weitere seltene Ausnahme stellt Elisabeth Dühr einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen Kunst im öffentlichen Raum und stadtplanerischen Überlegungen her. In ihrer Arbeit *KUNST AM BAU - KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM: GESCHICHTE UND ENTWICKLUNG ÖFFENTLICHER KUNST IM SPANNUNGSFELD VON ARCHITEKTUR, STÄDTEBAU UND KULTURPOLITIK IN DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND* (1991) stellt sie eine Verbindung von öffentlich geförderter Kunst nicht nur zu kulturpolitischen Interessen, sondern auch zu Architektur und Städtebau her und zeichnet die wechselseitigen Einflüsse in der historischen Entwicklung nach. Als Kunsthistorikerin richtet sich ihr Hauptinteresse auf die Entwicklung und Veränderung der *Kunst im öffentlichen Raum*. Neben der wissenschaftlichen Aufarbeitung der Entwicklung geben praxisnahe Berichte Einblick in die Probleme und Fragestellungen der öffentlichen Kunstförderung. Trotz ihres kunsthistorischen Blickwinkels stellt sie vor allem für den Zeitraum der 50er bis zum Beginn der 80er Jahre Überlegungen der Kulturförderung in Zusammenhang mit dem städtebaulichen Diskurs und arbeitet vor allem die Konsequenzen für Kunstförderung und Künstler heraus.

Eine besondere intensive Beziehung sieht sie beispielsweise zwischen der Städtebaukritik am funktionalen Städtebau der 60er und 70er Jahre und den an Kunstwerke gerichteten Erwartungen nach Aufwertung und verbesserter Orientierung durch Kunstwerke.

Auch wenn man also nicht von der Existenz einer eigenständigen Forschung zur stadtplanerischen Beschäftigung oder gar von einem interdisziplinären Austausch sprechen kann, lassen sich doch einige Fragestellungen herausarbeiten, die die Auseinandersetzung mit Kunstwerken in der Stadt maßgeblich beeinflussen. So ist die stadtplanerische Beschäftigung auch nicht vollends von der innerhalb der Kunstwissenschaft diskutierten Entwicklung der *Kunst am Bau- / Kunst im öffentlichen Raum* zu trennen, wenn sich auch die Feinheiten der künstlerischen Auseinandersetzung nicht immer in den stadtplanerischen Überlegungen widerspiegeln. Darüber hinaus ist die Auseinandersetzung mit dem *öffentlichen Raum* sehr einflussreich für die Beschäftigung mit Kunstwerken, vor allem auch, weil dieser Diskurs auch in der theoretischen Auseinandersetzung der *Kunst im öffentlichen Raum* eine wichtige Rolle spielt. Schließlich ist die stadtplanerische Auseinandersetzung mit Kunstwerken in der Stadt unmittelbar verknüpft mit dem Selbstverständnis des Stadtplaners.

2.2. ENTWICKLUNG DER KUNST AM BAU/ KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM

2.2.1. ENTWICKLUNG DER KUNST AM BAU- / KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM - REGULUNGEN

Die Wurzeln der *Kunst am Bau*-Regelung, wie wir sie heute kennen, liegen in der staatlichen Selbstinterpretation des 19. Jahrhunderts als Kunstförderer und Volksbildner. Auch die Vorstellung von der Freiheit und der Autonomie des Künstlers, dessen Werk sich nicht an den Notwendigkeiten des Broterwerbs orientieren darf, spielte eine entscheidende Rolle.

Konkrete Ansätze zu gesetzlichen Regelungen gab es jedoch erst in der Weimarer Republik. Im Artikel 142 Satz 2 ihrer Verfassung, der die Regierung verpflichtete, der Kunst Schutz zu gewähren und an ihrer Pflege teilzunehmen, wurde die Autonomie der Kunst zum ersten Mal in der Geschichte Deutschlands rechtlich verankert. Die Absichten, die der Staat mit diesem Mäzenatentum verband, waren dabei sehr vielschichtig und in dieser Vielfalt oft widersprüchlich in sich selbst. (VGL. DÜHR 1991: 15)

Zu allererst ging es um die Verbesserung der miserablen wirtschaftlichen Situation, in der sich ein großer Teil der bildenden Künstler nach dem Ersten Weltkrieg befand. Gründe für diese Situation lagen einerseits im Niedergang der Wirtschaft im Verlauf des 1. Weltkriegs, andererseits machte die Ablehnung von Schmuck und Ornament in der Architektur der *Neuen Sachlichkeit* die vorher übliche Beteiligung von Künstlern an Bauvorhaben überflüssig (DÜHR 1991: 42).

ENTSCHLIESSUNG DES REICHSVERBANDS BILDENDER KÜNSTLER DEUTSCHLANDS

Da sich die Situation der Künstler in den Zwischenkriegsjahren immer mehr zuspitzte- 80% der in Deutschland lebenden 20.000 Künstler hatten ein monatliches Einkommen, das unter 50 Mark lag und nur 4% erreichten eine Summe von 150 RM (VGL. DÜHR 1991: 24) - waren es aber vor allen Dingen die wirtschaftlichen Aspekte, die den Reichsverband bildender Künstler Deutschlands, in dem sich 1927 etwa 10.000 Künstler zusammengeschlossen hatten, dazu brachte, ein Arbeitsbeschaffungsprogramm vom Staat zu fordern. Die „Entschließungen“ des Reichsverbandes enthielten die Forderung, künftig bei allen öffentlichen Bauaufgaben beteiligt zu werden. Wörtlich hieß es in der Entschliebung „*Wir müssen im Reich und in den Staaten dahin wirken, dass in allen öffentlichen Gebäuden, Kirchen, Krankenhäusern, Schulen usw. alle Gelegenheiten ausgenutzt werden, wo Arbeiten künstlerischer Art in Frage kommen. Weiter soll erreicht werden, dass bei allen neu zu errichtenden Staats- und Kommunalbauten neben der handwerklichen Ausführungen von vorneherein auch künstlerische Ausführungen in den Voranschlag hineingebracht werden.*“*

Erste Reaktion auf diese *Entschließungen* war ein Rundschreiben des Reichsarbeitsministers an den Staatssekretär der Reichskanzlei, an die Reichsminister und an die Sozialministerien der Länder, in dem die Forderung der Künstler nach einer Beteiligung aufgenommen wurde. Das Rundschreiben war der erste Schritt in Richtung einer *Kunst am Bau*-Regelung, hatte aber in der Praxis wenig Durchsetzungskraft.

* Entschließungen des Reichsverbandes Bildender Künstler Deutschlands, gefasst auf der Mitgliederversammlung 1927 zitiert nach (Römer-Westarp 1992:18)

2.2.Kunst im öffentlichen Raum

KUNST AM BAU IM DRITTEN REICH - KUNST AM BAU-ERLASS

Schon vor der Machtübernahme durch Hitler hatte sich gegen Ende der 20er Jahre eine konservative Gegenbewegung gegen avantgardistische Kunst formiert. Der 1929 unter der Leitung Alfred Rosenbergs gegründete *Kampfbund für deutsche Kultur* und der im Jahr 1931 folgende *Kampfbund Deutscher Architekten und Ingenieure* propagierten eine bodenständige, anti-urbane, „nationale“ Baukunst (im Gegensatz zum Internationalen Stil) und bereiteten so den Boden für die ideologische Überformung von Kunst und Architektur durch den faschistischen Machtapparat. Die 1931 auf dem Höhepunkt der Weltwirtschaftskrise verhängte Ausgabensperre taten ein Übriges, in diesen konservativen Kreisen, die sowieso den monumentalen Bauaufgaben vergangener Zeiten nachtrauerten, Widerstand gegen die Regierung hervorzurufen. Handwerker, Künstler und Kunsthandwerker gerieten durch den sachlichen Architekturstil und die zunehmende Verwendung normierter Bauelemente in wirtschaftliche Probleme und übernahmen bereitwillig Rosenbergs Schlagworte vom „*Kulturbolschewismus*“ und der „*Kunstfeindlichkeit*“ des *Neuen Bauens*.^{*} Diese schwierige soziale Situation der Künstler erlaubte den Nationalsozialisten später, die *Kunst am Bau-Regelungen* der Weimarer Republik zu übernehmen und nach ihren Vorstellungen umzugestalten.

Am 22.6.1934 stellte dann der Erlass über die Beteiligung Bildender Künstler an öffentlichen Bauten die formale Umsetzung der ideologischen Vorarbeit da.^{**} In diesem wurden die Regierungspräsidenten und der Präsident der Preußischen Bau- und Finanzdirektion aufgefordert, bei allen Bauvorhaben des Reichs, der Länder, Gemeinden und Körperschaften, die ihrer Natur nach die Möglichkeit böten, Künstler heranzuziehen, einen angemessenen Prozentsatz für bildende Künste oder Kunsthandwerk aufzuwenden.^{***} Er erlaubte gleichzeitig die wirtschaftliche Sicherung der parteikonformen Künstler und verstärkte den Druck in Richtung einer ideologisch überformten Ästhetik. Da die oben erwähnten Maßnahmen schon bald durch eine kriegsbedingte Sperrung der meisten öffentlichen Mittel für die Beauftragung von Künstlern und Architekten zum fast völligen Erliegen kamen, war ihr Anteil an der wirtschaftlichen Absicherung wenigstens der regimekonformen Künstlern nicht von langer Dauer.

KUNST AM BAU NACH 1945

Mit dem Ende des Dritten Reiches blickte auch die Kulturwelt auf eine zerstörte Landschaft zurück. Die Spitzen der vor dem Krieg florierenden Moderne in Kunst und Architektur in Deutschland hatten das Land verlassen oder waren umgebracht worden. Die Kunstlandschaft war geprägt von der nationalsozialistischen Kunst und ihren Protagonisten, deren ideologisch überformter Kunstansatz und deren persönliche Verstrickungen in das Regime nicht in Einklang mit der neu zu errichtenden Demokratie zu bringen war.

Auf der anderen Seite war die wirtschaftliche Situation der Künstler immer noch nicht gut, der Anspruch und der Bedarf einer finanziellen Unterstützungsmaßnahme bestanden weiterhin. Der Deutsche Bundestag beschloss daher in seiner 30. Sitzung am 25. Januar 1950 den Antrag der Bayernpartei^{****}, aufbauend auf den Erlass von 1934 hieß es in dem Antrag: „*Um die bildende*

* Teut, Anna: *Architektur im Dritten Reich*, Frankfurt 1967, 19-22, in: (Mielsch 1989, 28 f.)

** Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda: *Erlass des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda betr.: Aufträge an bildende Künstler und Kunsthandwerker bei Bauaufgaben der Staatshochbauverwaltung vom 22.6.1934*, zitiert in Dühr 1989

*** „Kunst am Bau“-Erlass des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda vom 22.5.1934 (aus: *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 1934, S. 685), in: (Goethe Institut, *Senator für Bildung Wissenschaft und Kunst der freien Hansestadt Bremen* 1976: 148)

**** Deutscher Bundestag: *Antrag der Fraktion der Bayernpartei betr.: Beteiligung bildender Künstler an den Aufträgen des Bundes*. In: *Deutscher Bundestag*. 1. Wahlperiode 1949. Anlagen zu den stenographischen Berichten. Drucksachen 1-350 (1. Teil). Bonn 1950. Drucksache 157

* Deutscher Bundestag: Verhandlungen des Deutschen Bundestages. 1. Wahlperiode 1949. Stenographische Berichte Bd.2, a.a.O.,S.941 in Dühr, 1988

** Aus dieser Aussage wird deutlich, dass die Vorstellung eines allgemeingültigen „guten Geschmacks“, der Nachhall des „gesunden Volksempfinden“ der Nationalsozialisten, eine Vorstellung ist, die immer noch nachwirkt. Tatsächlich trägt gerade die Kunst, die dem „Geschmack der Allgemeinheit“ entsprechen sollte, zur späteren harten Kritik an der Kunst am Bau als gefällig und nicht innovativ bei.

*Kunst zu fördern, ist es bei allen Bauaufträgen (Neu- und Umbauten) des Bundes, soweit Charakter und Rahmen der Einzelbauvorhaben dies rechtfertigen, grundsätzlich ein Betrag von mindestens einem Prozent der Bauauftragssumme für Werke bildender Künstler vorzusehen“.**

Wie Elisabeth Dühr beschreibt, herrschte in der sich an die Verlesung des Antrages anschließenden Diskussion kein Zweifel an der Notwendigkeit einer Förderung von Kunst und Künstlern außerhalb der Museen. Dabei stand der Leistungsgedanke, die Schöpfung eines für spätere Generationen verbleibenden, hochwertigen Werkes im Vordergrund und wies daher über eine reine Arbeitslosenversicherung oder Almosen für die Künstler hinaus.

Der Abgeordnete Besold von der Bayernpartei beschreibt die Intention der von seiner Partei erarbeiteten Eingabe als Anknüpfung an die Zeit vor 1933. Es sei das Ziel der Eingabe „*Kunst und Handwerkszweige vor dem Untergang zu retten und durch praktische Kunstförderung, was gleichbedeutend sei mit der Förderung angewandter Kunst, zur Regenerierung von Kunst und Handwerk beizutragen.*“ (ZITIERT NACH DÜHR 1991: 73). Eine inhaltliche Richtungsvorgabe für die öffentlich finanzierten Kunstprojekte wurde dann unter allgemeiner Zustimmung vom Abgeordneten der Deutschen Partei formuliert: Dass die Kunstwerke „*uns in unserem grauen Dasein, in unserem Elend - etwas aus diesem Leben emporheben. (...) Es kommt darauf an, dass sich Menschen finden - und es ist die Sache der Exekutive, das zu ermitteln -, die wirklich nun einmal bei einem öffentlichen Bauwerk den Geschmack der Allgemeinheit zur Geltung bringen können und die es verhindern, dass an öffentlichen Bauwerken extravagante, vielleicht hochwertige, aber für die Menge des Volkes unverständliche Kunstwerke angebracht werden.*“ (ZITIERT NACH DÜHR 1991: 74)**

Diese inhaltliche und konzeptionelle Sonderstellung sorgte dafür, dass die öffentlich geförderte Kunst mehr und mehr die Verbindung mit der so genannten Hoch- oder Elitekunst verlor. Auch wenn eine qualitative Förderung der Kunst erklärte Zielsetzung aller beteiligter Parteien waren, blieben die eigentlichen Qualitätsvorstellungen unklar oder unausgesprochen. Da außerdem keinerlei flankierende Maßnahmen ergriffen wurden, um die prekäre ökonomische Situation der Künstler aufzufangen und die *Kunst am Bau-Regelung* der einzige kontinuierliche Arbeits- und Auftragsmarkt blieb, entwickelte sie sich zu einem Betätigungsfeld von „*sehr unterschiedlichen Begabungen*“, wie es Beate Mielsch beschreibt (MIELSCH 1989: 40).

KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM IN BREMEN – KULTURPOLITISCHES KONZEPT (1974)

In Reaktion auf die problematische qualitative Entwicklung der Kunst am Bau, aber auch in Reaktion auf Strömungen in der Bildenden Kunst im Allgemeinen, der Auslotung und Erweiterung künstlerischen Schaffens wurde 1974 das Programm **KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM** der Stadt Bremen verabschiedet. Als kulturpolitisches Konzept sollte das Programm den Anteil der öffentlichen Kulturförderung, der sich mit Kunstwerken in der Stadt befasste, an neue künstlerische wie auch gesellschaftliche Herangehensweisen wie die „*konsequente Demokratisierung der öffentlichen Kunstpraxis*“ (SENATOR FÜR WISSENSCHAFT UND KUNST DER FREIEN HANSESTADT BREMEN 1977: 1) anpassen.

Es war nicht nur auf das Erzielen optimaler Gestaltungsergebnisse ausgerichtet, sondern versuchte, ein demokratisches Partizipationsmodell zu realisieren (DÜHR, 1988: 187).

2.2.Kunst im öffentlichen Raum

Als wesentliche Aspekte zur Umsetzung eines solchen Modells nennt Dühr im organisatorischen Bereich die Transparenz des Verfahrens, die Information der Öffentlichkeit, das frühe Einschalten der Künstlerschaft, die Ausschreibung von Wettbewerben, die Offenlegung der Auftragsvergabe, die Hinzuziehung von Beratergruppen und die Einrichtung einer Sammelhaushaltsstelle für Land und Stadt (188). Außerdem wurde der Prozentsatz der für Kunst aufgewendeten Baukosten von 2% auf 1,5% gesenkt, dafür aber sowohl bei öffentlichen Hoch- als auch Tiefbauten veranschlagt (190).

Ein Beirat, bestehend aus Fachleuten der verschiedenen Disziplinen, sollte u. a. über die Gesamtplanung, die Projektbestimmung, die Verwendung der Mittel, die Auswahl der Künstler und die Ausschreibung von Wettbewerben entscheiden (190).

Inhaltlich standen als Ergebnis der Diskussion „eine neue, spezifische Kulturpolitik für den Bereich der bildenden Kunst“ im Vordergrund (187). Dühr sieht dabei die Unterschiede zwischen den kritischen Neuansätzen einer emanzipatorischen Kulturpolitik und den traditionellen Herangehensweisen in erster Linie in der Reflektion der eigenen gesellschaftlichen Bedeutung.

In dieser Reflektion erhält der Begriff der *Öffentlichkeit* einen besonderen Stellenwert. Die Strukturen der Kunst werden auf ihre Fähigkeit überprüft, „Öffentlichkeit“ zu ermöglichen und zu provozieren“, und diese Überprüfung wird als Ausgangspunkt zur Verwirklichung von Kunstwerken genommen (CLAUS 1982: 11)*.

Dühr zufolge wird der Begriff der Öffentlichkeit in diesem Zusammenhang in zweifacher Hinsicht gebraucht, „einmal mit Bezug auf eine Demokratisierung im Bezugsfeld von Architektur und Urbanistik, zum andern in Hinsicht auf ihre Möglichkeit, potentiell politische Funktion zu erlangen, d.h. bildnerische Kompetenz und gesellschaftliche Ansprüche zu vereinen. Politische Funktion bedeutet ihre Fähigkeit, Gestaltungskräfte für das kulturelle und gesellschaftliche Leben freizusetzen und zu fördern und „bestehenden Einseitigkeiten in der kulturellen Produktion, Distribution und Rezeption entgegenzuwirken.“ (MANSKE 1977: 8)**

Gerade vor dem Hintergrund einer gleichmäßig oder gerecht verteilten Teilhabe an der künstlerischen Produktion entwickelte sich auch die Vorstellung von „zusammenhängenden künstlerische Planungen für den Gesamtbereich der Stadt“ (DÜHR 1991: 187) Dabei sollten in den zu entwickelnden Konzepten vor allem auch „neu geschaffene Ballungsgebiete mit ungenügender kultureller Infrastruktur“ und „großflächige, ältere, häufig durch Verkehrsmaßnahmen geschädigte Stadtgebiete“ bedacht werden. (SENATOR FÜR WISSENSCHAFT UND KUNST DER FREIEN HANSESTADT BREMEN 1977)*** Durch diese Schwerpunktsetzungen auf „ästhetisch defizitäre Bereiche“ sollte die ungleiche Verteilung von Kunstwerken zwischen der Innenstadt und den anderen Stadtteilen abgeschwächt werden, außerdem sollten so „neue Schichten der Bevölkerung an den Umgang mit zeitgenössischer bildender Kunst“ herangeführt werden. (192)

Innerhalb des Programms KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM wird damit – Dühr zufolge – zum ersten Mal in der Bundesrepublik „dezidiert auf die Funktion künstlerischer Arbeit verwiesen“ (187) Während sich die meisten der einschlägigen Regelungen im Bezug auf Fragen der Funktion von Kunstwerken in der Stadt

* zitiert in Dühr 1991: 194

** zitiert in Dühr 1991: 194

*** zitiert in Dühr 1991: 192

* Diese Beobachtung entspricht dem Stand von 1988 bzw. 1991, aber auch heute werden konkrete Funktionszuweisungen im Zusammenhang mit Maßnahmen der Kulturförderung sehr vorsichtig verwendet. Funktionszuweisungen finden sich eher in Texten, die die tatsächliche Veränderung der Stadt zum Thema haben und nicht in solchen, deren Hauptanliegen die Förderung künstlerischer Tätigkeit ist.

** (zitiert in Dühr 1988: 193)

*** Diese Gliederung findet sich beispielsweise in den Richtlinien für die Vergabe von Aufträgen an Bildende Künstlerinnen und Künstler bei Hochbaumaßnahmen des Saarlandes (Kunst im öffentlichen Raum), lässt sich aber auch in vielen anderen Regelungen erkennen.

„in einem extrem globalen Rahmen bewegen, der sämtliche Formen ohne jede inhaltliche Anforderung zulässt“ (187)*, ist die Bremer Regelung auf die Erfüllung von ästhetischen und sozialen Funktionen ausgerichtet.

Kunst „soll der optischen Verarmung des städtischen Raumes wirksam entgegentreten und neue Erlebnissräume schaffen; sie soll die spezifisch künstlerische Aneignung und Interpretation von Wirklichkeit sichtbar machen“ und „wie jede ästhetische Aktivität des Menschen soll sie einer sinnlichen Erkenntnis dienen, die auf eine qualitative Verbesserung des individuellen und gesellschaftlichen Lebensprozesses gerichtet ist.“ (MANSKE 1977: 10)

Gerade der Aspekt der qualitativen Verbesserung des individuellen Lebens und der Gesellschaft als Ganzer wird dabei im unmittelbaren Zusammenhang mit dem zu weckenden Interesse und dem Verständnis des Betrachters gesehen. Die Gestaltung der Kunstwerke sollte „die Sinnlichkeit und das Erkenntnisinteresse des Betrachters ansprechen“. Gleichzeitig sollte dem Betrachter in verschiedener Form Hilfen gegeben werden, „die Sprache des Künstlers zu verstehen und Zugang zu den Eigenarten und der Bedeutung ästhetischen Handelns zu finden.“ (MANSKE 1977: 10)

Daher wurden im Sinne des Programms nur solche Kunstwerke als „Kunst im öffentlichen Raum“ verstanden, „die auf eine Integration von Kunst und Gesellschaft und auf eine umfassende Umgestaltung städtischer Räume ausgerichtet sind“ (GOETHE INSTITUT, SENATOR FÜR BILDUNG WISSENSCHAFT UND KUNST DER FREIEN HANSESTADT BREMEN 1976: 10)**

2.2.2. HEUTIGE FÖRDERRICHTLINIEN

Die Rolle, die *Kunst im öffentlichen Raum* bei der Gestaltung öffentlicher Räume spielt, wird zum großen Teil in den Vorschriften zur Vergabe von Fördermitteln geregelt. Überlegungen und Vorgehensweisen zum Umgang mit Kunstwerken im öffentlichen Räumen werden auf unterschiedlichen juristischen Ebenen in Richtlinien und Verordnungen zusammengefasst. Es gibt die Richtlinien des Bundes, die Richtlinien einzelner Bundesländer und die Richtlinien einzelner Städte und Gemeinden. Diese Richtlinien umfassen im Allgemeinen Hinweise zur Begriffsbestimmung, dem Richtsatz für die aufzuwendenden Mittel, dem Planungsablauf, der Veranschlagung der Kosten für künstlerische Arbeiten, dem Vergabeverfahren, der Vergütung der Beteiligten und der Dokumentation des Vorgangs.***

Obwohl sich die Richtlinien im Prinzip zum großen Teil ähneln, gibt es dennoch auch Unterschiede zwischen einzelnen Vorgehensweisen. Der größte Unterschied betrifft sicherlich den vorgeschriebenen oder eben nicht vorgeschriebenen räumlichen Bezug zwischen Kunstwerk und dem einzelnen öffentlichen Bauvorhaben und schlägt sich oft auch in der Namensgebung *Kunst am Bau* bzw. *Kunst im öffentlichen Raum* nieder. Nicht alle dieser Richtlinien differenzieren jedoch zwischen der objektbezogenen *Kunst am Bau* und der vom einzelnen Bauvorhaben losgelösten *Kunst im öffentlichen Raum*, wobei die Regelungen, die den Begriff „*Kunst im öffentlichen Raum*“ verwenden, meist neueren Datums sind. Sie tragen der Entwicklung der Kunst Rechnung, die auch ein öffentliches Gebäude als öffentlichen Raum begreift und die Unterscheidung zwischen *Kunst am Bau* und *Kunst im öffentlichen*

2.2. Kunst im öffentlichen Raum

Raum eher an verschiedenen künstlerischen Arbeitsweisen festmacht.

Die Gebundenheit an eine bestimmte Baumaßnahme hat die Konsequenz, dass die Mittel für Kunstmaßnahmen direkt an die Bautätigkeit des Landes gebunden sind, also schwanken können und deshalb keine planbare Größe darstellen. Kunst im öffentlichen Raum-Vorschriften sehen deshalb teilweise feste, in der Größenordnung an die Bautätigkeit angelegte Haushaltsstellen vor (VGL. SCHLESWIG-HOLSTEINISCHER LANDTAG 2002A).*

Heute bildet sich in den Richtlinien der einzelnen Bundesländer, aber auch auf der Ebene der Städte und Gemeinden ein breites Spektrum des Übergangs zwischen *Kunst am Bau* und *Kunst im öffentlichen Raum* ab. Die Stadtstaaten Bremen, Hamburg und Berlin ebenso wie das Programm Quivid der Stadt München spielten dabei im besonderen Maße eine Vorreiterrolle** Aber auch die neuen Bundesländer und einzelne der alten Bundesländer haben sich von der bauwerkgebundenen *Kunst am Bau* verabschiedet.

Der Richtsatz für die aufzuwendenden Mittel orientiert sich in den meisten Fällen an den für Hochbauvorhaben veranschlagten Kosten und beträgt etwa 1-2% der Bausumme eines Hochbauvorhabens. In manchen Städten und Bundesländern ist diese Summe nach der Höhe der Baukosten gestaffelt (z. B. Bremen, Saarland, Krefeld). Einige Richtlinien sehen auch die Einrichtung eines Fonds vor, aus dem entweder alle Kunstwerke auch ohne direkten Bezug zum Einzelgebäude bezahlt werden (z. B. Hamburg) oder in den nicht verwendete Restbeträge einbezahlt werden.

Während sich der als Konkretisierung der Richtlinien für die Durchführung von Bauaufgaben des Bundes (RBBau) gedachte LEITFADEN KUNST AM BAU des Bundesministerium für Verkehr, Bau- und Wohnungswesen von 2005 unmissverständlich auf Kunstwerke bezieht, die eindeutig räumlich und inhaltlich dem jeweiligen Bauvorhaben zuzuordnen sind (BMVBW 2005: 2)***, vertritt das Land Schleswig-Holstein, eine Gegenposition. In seiner Richtlinie heißt es: „Kunst soll als eigenständiger Bestandteil der gebauten Umwelt zur Geltung kommen. „Kunst im öffentlichen Raum“ soll nicht Applikation an Gebäuden sein. Die für „Kunst im öffentlichen Raum“ bereitgestellten Mittel aus Bauvorhaben sollen weder ausschließlich bei Neubauvorhaben verwendet werden, noch an ein bestimmtes Bauvorhaben gebunden sein.“ (GEMEINSAMER ERLASS DER MINISTERIN FÜR WISSENSCHAFT, FORSCHUNG UND KULTUR, DER MINISTERIN FÜR FRAUEN, BILDUNG, WEITERBILDUNG UND SPORT, DES MINISTERS FÜR FINANZEN UND ENERGIE SOWIE DES INNENMINISTERS (1994))

An manchen Stellen wird auch das Verhältnis von Kunstwerk und Bauaufgabe angesprochen, vor allem natürlich, wenn explizit *Kunst am Bau* behandelt wird: „Die Kunstwerke sollen ein eigenständiger Beitrag zur Bauaufgabe sein, der einen Bezug zur Architektur und/oder Funktion des Bauwerks herstellt, die Integration in die Umgebung beachtet, sowie durch künstlerische Qualität und Aussagekraft beeindruckt.“ (BMVBW 2005: 2) Die angestrebte enge Verbindung von Kunstwerk und Architektur wird auch deutlich in Ausdrücken wie der „angestrebten Korrespondenz Kunst – Architektur“ (THÜRINGER MINISTERIUM FÜR BAU UND VERKEHR 2006). Diese Korrespondenz soll –wie schon seit den 50er Jahren unabhängig vom

* Die vorgestellten Beispiele stellen keine quantitative Analyse dar, sondern illustrieren die Hauptstoßrichtungen der Anweisungen zum Umgang mit Kunst im öffentlichen Raum (Kunst am Bau). Die Beispiele sind eine nicht repräsentative Auswahl von Richtlinien des Bundes, der Länder und der Städte und Landkreise. Beispiele sind der Bund, Saarland, Schleswig-Holstein, Thüringen, die Städte Dresden, Krefeld, Landkreis Uckermark, Prenzlau, Regensburg.

** Die Ergebnisse der öffentlichen Kunstförderung werden zum Teil in eigenen Publikationen dargestellt, in denen meist neben der reinen Werkpräsentation auch thematische und konzeptionelle Schwerpunkte angesprochen werden. Eine solche Veröffentlichung stellt die Publikation Außendienst – Kunstprojekte im öffentlichen Räumen Hamburgs (Könneke, Schmidt-Wulfen 2002) dar, die die Ergebnisse des Hamburger Programms zur Förderung im öffentlichen Raum präsentiert. Auch das Ausstellungsprojekt No Art = No City! Stadtutopien in der zeitgenössischen Kunst im Rahmen des Projektes Kunst im öffentlichen Raum. Ein Bremer Programm. 30 Jahre (Matzner, Manske, Pfister 2003) in Bremen beschreibt realisierte Kunstprojekte.

*** Die Konzentration auf die bauwerkbezogene „Kunst am Bau“ läßt sich auch damit erklären, daß es sich bei den Bauvorhaben des Bundes oft um Gebäude und weniger um klassische öffentliche Räume handelt.

politischen System und unabhängig von Wünschen, die mit der Beauftragung von Kunstwerken verbunden waren – durch eine frühe Integration der Künstler in den Planungsablauf ermöglicht werden. „Der nähere Rahmen für die künstlerische Beteiligung (Art und Umfang der künstlerischen Leistungen) an einer Baumaßnahme ist zu einem möglichst frühen Zeitraum in Abstimmung mit dem Nutzer so festzulegen, dass eine erfolgreiche Kooperation zwischen Künstlern und den weiteren am Bau Beteiligten unterstützt und die künstlerische Idee möglichst schon in die Bauplanung einbezogen werden kann“ (BMVBW 2005: 5) oder „Mit der Aufstellung der Haushaltsunterlage – Bau – ist die beabsichtigte künstlerische Ausgestaltung bereits so zu umreißen, dass die künstlerische Idee in die weitere Bauplanung einbezogen und bei der Bauausführung verwirklicht werden kann. Damit soll gleichzeitig eine weitgehende Integration der künstlerischen Ausgestaltung erreicht werden.“ (RICHTLINIEN FÜR DIE VERGABE VON AUFTRÄGEN AN BILDENDE KÜNSTLERINNEN UND KÜNSTLER BEI HOCHBAUMASSNAHMEN DES SAARLANDES (KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM) (1995))

Das Gelingen dieser Integration wird nicht von der Wahl bestimmter künstlerischer Medien abhängig gemacht. Keine der untersuchten Richtlinien grenzt ihre Förderung ausdrücklich auf bestimmte Arten von Kunstwerken ein. Es gibt Aussagen, die gezielt die gesamte Bandbreite künstlerischen Schaffens ansprechen („Alle bildkünstlerischen Medien sind möglich: Maler, Bildhauer, Graphiker, Konzept- Künstler, Videokünstler, Performer und Kunsthandwerker können sich beteiligen; hier ist also ausdrücklich die gesamte Künstlerschaft des Landes angesprochen.“ (SCHLESWIG-HOLSTEINISCHER LANDTAG 2002B)) und die Eingrenzung auf bestimmte Kunstgattungen ausschließen („Im Rahmen der Kunst am Bau sollen alle Möglichkeiten der bildenden Kunst berücksichtigt werden. Vorfestlegungen auf bestimmte Kunstgattungen sind zu vermeiden.“) Andererseits gibt es Forderungen nach Dauerhaftigkeit oder Sichtbarkeit des Kunstwerks, die so die Auswahl der möglichen Kunstwerke einschränken und von flüchtigen und subtilen Eingriffen hin zu möglicherweise gewohnteren Formen der Kunstpraxis lenken. (VGL. RICHTLINIEN FÜR DIE VERGABE VON AUFTRÄGEN AN BILDENDE KÜNSTLERINNEN UND KÜNSTLER BEI HOCHBAUMASSNAHMEN DES SAARLANDES (KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM), ABSATZ 1.2.) UND RICHTLINIE DER LANDESHAUPTSTADT DRESDEN ÜBER KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM, VI.2.)

VERGABEVERFAHREN

In den meisten Fällen empfehlen die Richtlinien den Kreisen, Ämtern und Gemeinden die Unterstützung durch Sachverständige (Kunstbeiräte, Fachkommissionen und/oder Preisgerichte) (VGL. AMTSBL. SCHL.-H. 1994: 296) Die Arbeit der Kunstbeiräte ist zumeist ehrenamtlich, sie werden nach den jeweils geltenden Richtlinien entschädigt. In Schleswig-Holstein wie auch in anderen Bundesländern gibt es außerdem eine Kunstkommission, die sich aus Kunstsachverständigen und im Falle von baubezogenen Kunstwerken auch aus den beteiligten Architekten und Nutzern zusammensetzt. Diese Gremien entscheiden im Allgemeinen über die Art der zu veranstaltenden Wettbewerbe (zumeist begrenzte Wettbewerbe mit mindestens drei Teilnehmern für kleinere Maßnahmen, z. T. auch offene Wettbewerbe). So legt beispielsweise die Richtlinie des Landes Schleswig-Holsteins über die Arbeit der Kunstkommission fest: „Die Kunstkommission entscheidet bei der Vergabe von Mitteln für „Kunst im öffentlichen Raum“ über die Frage, an welchem Ort „Kunst im öffentlichen Raum“ vor-

2.2. Kunst im öffentlichen Raum

zusehen ist (Grobplanung), über die einzelnen Maßnahmen im Rahmen von "Kunst im öffentlichen Raum", insbesondere über die Höhe der Mittel, die im Einzelfall bereitgestellt werden sollen, die Art und den Zeitpunkt der Beteiligung der Künstlerinnen und Künstler bzw. Kunsthandwerkerinnen und Kunsthandwerker, das Verfahren, nach dem die zu beteiligenden Künstlerinnen und Künstler bzw. Kunsthandwerkerinnen und Kunsthandwerker ermittelt werden (offener Wettbewerb, beschränkter Wettbewerb, freie Vergabe) und die Auswahl des auszuführenden Projekts, die Auswahl der Künstlerinnen und Künstler bzw. Kunsthandwerkerinnen und Kunsthandwerker und die Auswahl des Objekts bei Ankäufen von Kunstwerken." (296)

In einigen Richtlinien sind über die Auswahl des einzelnen Kunstwerks hinaus auch die Dokumentation des Kunstwerks, die Kennzeichnung des Kunstwerks durch eine Hinweistafel oder auch die Kosten für Pflege und Instandhaltung von Kunstwerken geregelt.

Für die Arbeit der Kunstbeiräte ist sowohl die personelle Zusammensetzung als auch die organisatorische Zuordnung von besonderer Bedeutung.

Auch wenn bei der personellen Zusammensetzung die individuellen Personenkonstellationen letztlich ausschlaggebend sind, kann in den Richtlinien nur der berufliche Hintergrund der Beteiligten festgelegt werden. Im Allgemeinen sind in einem Kunstbeirat Kunstsachverständige, Planer (Architekten, Stadtplaner, Landschaftsplaner) und oft Angehörige der Verwaltung vertreten. Oft werden zu den ständigen Mitgliedern noch zusätzlich Projektbeteiligte hinzu geladen. Dabei ist der Anteil der Künstler und Kunstsachverständigen im Verhältnis zu Angehörigen der Verwaltung und Bausachverständigen durchaus unterschiedlich, was sich möglicherweise auch in der Auswahl der zu beauftragenden Kunstwerke niederschlägt.*

Die Kunstbeiräte können entweder im Bereich der Kultur und Kulturförderung oder im Bereich der Stadtentwicklung angesiedelt sein. In einigen Städten stehen die Beiräte für *Kunst im öffentlichen Raum* neben Beiräten, die sich mit der Gestaltung von öffentlichen Räumen befassen (z. B. Moers und Kassel). Diese Beiräte behandeln vor allem Fragen der „städtebauliche[n] und architektonische[n] Prägung des Stadtraums, eben mit ‚Baukultur‘“ (STADT MOERS, DER BÜRGERMEISTER 2003)

Es gibt allerdings auch das Modell eines gemeinsamen Beirates für Kunst und Stadtgestaltung wie in der Stadt Castrop-Rauxel, wo die Arbeit des gemeinsamen Beirates ganz im Zeichen von Stadtbildverbesserung und Baukultur steht. Die Aufgabe des Kunst- und Gestaltungsbeirates ist es, durch engagierte und unabhängige Empfehlungen die Qualität des Stadtbildes, der Architektur einzelner Bauten, des öffentlichen Raumes sowie grundsätzlich der Baukultur in Castrop-Rauxel zu wahren und fortzuentwickeln (VGL. SATZUNG VOM 13.06.2005 FÜR DEN BEIRAT FÜR KUNST UND STADTGESTALTUNG DER STADT CASTROP-RAUXEL).

Der starke Bezug zum Gesamterscheinungsbild der Stadt wird in der Ansiedlung des Beirates im Bereich Stadtentwicklung und Stadtplanung deutlich, ebenso wie auch die Zusammensetzung der im Beirat vertretenden Fachgebiete Architektur, Stadtplanung, Landschaftsarchitektur und Bildende Kunst ein gewisses Übergewicht der planenden Professionen vermuten lassen.

* vgl. beispielsweise Richtlinien Regensburg: Hier sind von 8 Mitgliedern 3 Kunstsachverständige; Richtlinien Saarland: 6 Kunstsachverständige, 4 ständige Mitglieder aus der Verwaltung, 3 nichtständige Mitglieder mit Bezug zum jeweiligen Bauvorhaben (Stadt Regensburg 1999)

2.2.3. KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM ALS THEORETISCHER DISKURS JENSEITS DER FÖRDERRICHTLINIEN

Die Entwicklung des *Kunst am Bau*-Programms hin zur *Kunst im öffentlichen Raum* und die jeweils mit der Beauftragung von Kunst verbundenen kulturpolitischen Zielsetzungen spiegeln sich sowohl in der theoretischen Reflektion als auch in der Darstellung der realisierten Kunstwerke. Die theoretische Auseinandersetzung mit der künstlerischen Praxis in öffentlichen Räumen findet jedoch zum großen Teil ohne den unmittelbaren Bezug zu den Förderrichtlinien der *Kunst im öffentlichen Raum* statt.

Dieser Diskurs findet zu einem großen Teil im Rahmen von Ausstellungen und den mit ihnen verbundenen Veranstaltungen und Publikationen statt. Große Aufmerksamkeit erfährt z. B. die alle 10 Jahre in Münster stattfindende Skulpturenausstellung, die unter wechselnden kuratorischen Schwerpunktsetzungen aktuelle Formen der skulpturalen Arbeit im Außenraum untersucht. Verschiedene Ausstellungsprojekte thematisieren künstlerisches Arbeiten in und mit der Stadt und liefern durch begleitende Veranstaltungen einen Beitrag zum Diskurs, so z. B. die Ausstellungen *A LUCKY STRIKE - KUNST FINDET STADT* (2005) in Bremen, *FREE RULES* (2005) in Duisburg oder die Ausstellung *ON DIFFERENCE* (2005/2006) in Stuttgart. Gerade in Ausstellungsprojekten werden auch die unterschiedlichen Bedingungen künstlerischen Arbeitens in verschiedenen Städten weltweit thematisiert. Die theoretische Begleitung des Projektes wie *OKKUPATION* (SCHUMACHER, JONAS, 2004) oder *KAIKAI* (STADTKUNSTPROJEKTE E. V. 2007) im Internet trägt ebenfalls zum Diskurs über künstlerisches Arbeiten in der Stadt bei.

Einen Überblick über die historische Entwicklung der Kunst im öffentlichen Raum vor allem vor dem Hintergrund ihres Auszugs aus dem Museum liefert Claudia Büttner. Mit einem Schwerpunkt auf den deutschsprachigen Raum zeichnet sie die Entwicklung *VON DER GRUPPENAUSSTELLUNG IM FREIEN ZUM PROJEKT IM NICHT-INSTITUTIONELLEN RAUM* (1997) nach. Vor dem Hintergrund sich verändernder kulturpolitischer Zielvorstellungen beschreibt sie die Veränderungen in der Kunstrezeption ebenso wie im künstlerischen Selbstverständnis, die die Entwicklung von der *Kunst am Bau* hin zur *Kunst im öffentlichen Raum* begleiten.

2.2.4. DIE VERÄNDERUNG DER BEZIEHUNG VON KUNSTWERKEN ZUM STADTRAUM

Der Schwerpunkt der Beschäftigung im künstlerischen Diskurs liegt auf den verschiedenen Möglichkeiten, Kunst zu produzieren, der Rezeption der entstehenden Kunstwerke und einer möglichen Bedeutung für die soziale und politische Umgebung des Kunstwerks. Dabei stehen oft individuelle künstlerische Positionen im Vordergrund. Nahezu alle Überlegungen kreisen dabei um die verschiedenen Einflüsse auf die Gestaltung und mögliche Qualitätskriterien zur Beurteilung des entstehenden Kunstwerks. In den sich in Veröffentlichungen widerspiegelnden Diskursen und Projekten wird die Stadt als Ausstellungsraum ebenso wie als soziale und kulturelle Konstruktion thematisiert. Mit dieser Auseinandersetzung mit dem Wesen und der Beschaffenheit der Stadt liefert der künstlerische Diskurs wichtige Anknüpfungspunkte für die stadtplanerische Beschäftigung mit Kunstwerken in der Stadt. Besonders deutlich wird die entscheidende Bedeutung der Stadt als Ort für das Kunstwerk bei Miwon Kwon, die in *ONE PLACE AFTER ANOTHER - SITE-SPECIFIC ART*

2.2. Kunst im öffentlichen Raum

AND LOCATIONAL IDENTITY (2002) vor allem mit Bezug auf die Vereinigten Staaten den Versuch unternimmt, künstlerische Strategien anhand ihres Umgangs mit Orten, öffentlichen Räumen und Öffentlichkeit zu systematisieren*. Sie beschreibt dabei einen Wandel in der Betrachtung des Verhältnisses von Kunstwerk und einen damit einhergehenden Wandel in der Definition des *Ortes* für ein Kunstwerk. Sie unterscheidet drei grundsätzlich verschiedene Arten der Interaktion von Kunstwerk und seiner Umgebung und nennt diese *Art in Public Spaces*, *Art as Public Spaces* und *Art in Public Interest*. Diese Klassifizierung mag nicht alle Fragestellungen der Kunst im öffentlichen Raum erfassen, für den interdisziplinären Dialog hat sie jedoch den Vorteil, sich mit der Konzentration auf den Ort auf einen Gegenstand beiderseitigen Interesses zu stützen.

A. ART IN PUBLIC SPACES

Für diese älteste der drei Formen der Betrachtung des Komplexes *Kunstwerk in einer öffentlich zugänglichen Umgebung* wählt sie als beschreibenden Titel „*Art in Public Places*“. Diese Deutung von Kunstwerken in der Stadt ist geprägt von der Aufstellung moderner autonomer Skulpturen an repräsentativen und frei zugänglichen Orten. Kwon ordnet diese Herangehensweise zeitlich in die Zeit Mitte 1960er bis Mitte der 70er des 20. Jahrhunderts ein. Die Beobachtung auch neuer Kunstwerke, die in öffentlichen Räumen aufgestellt werden, ebenso wie die Stellungnahmen einzelner Künstler, machen allerdings deutlich, dass die Vorstellung eines autonomen Kunstwerks keineswegs ad acta gelegt ist.

Verkörpert wurden diese autonomen Kunstwerks meistens durch moderne abstrakte Skulpturen, oft vergrößerte Versionen von Museumsobjekten ohne spezielle Qualitäten jenseits von Größe und Maßstab, die sie als öffentlich auszeichnen würden. Gleichzeitig ist fest zu halten, dass die Forderung nach *öffentlichen* Qualitäten in Kunstwerken sich erst aus der kritischen Auseinandersetzung mit der Situation „*Autonomes Kunstwerk im Stadtraum*“ ergibt. Die Kunstwerke dieser künstlerischen Haltung beziehen ihre Bewertungskriterien aus künstlerischen Kriterien, die sich eben nicht mit dem Ort befassen. Insofern lassen sich solche Kunstwerke auch neu platzieren, ohne das Werk als solches zu beschädigen. Ein offensichtlicher Konsens über dafür geeignete Künstler führte nach Kwon zu einer weltweiten Verbreitung der Kunstwerke einiger weniger Künstler, vor allem von Isamu Noguchi, Henry Moore und Alexander Calder. (KWON 2002: 60)

Der Ort des Kunstwerks wird bei dieser Betrachtung hauptsächlich als eine architektonisch-physische Gegebenheit verstanden, in die das Kunstwerk positioniert wird. Dies führte nach Kwon zu einer häufigen Platzierung in offenen, leicht zugänglichen Bereichen wie Parks, Campus, Gemeindezentrum, Parkplätze oder Flughäfen. Wichtig für die Charakterisierung der künstlerischen Haltung ist jedoch viel mehr, dass dabei die Besonderheiten des Aufstellungsortes eher als Ablenkung denn als Inspiration verstanden wurden. Diese Haltung gegenüber dem Aufstellungsort der Kunstwerke hat ihren Ursprung in der Vorstellung eines autonomen Kunstwerks, dessen Reaktion auf den

* Obwohl die temporäre Stringenz, mit der das Aufeinanderfolgen der einzelnen Herangehensweisen beschrieben wird, zweifelhaft erscheint, bieten Kwons drei verschiedene Theorien des Umgangs mit dem öffentlichen Raum einen wichtigen Ansatz, um die Vielfalt der künstlerischen Methoden gerade im Bezug zum Ort für ein Kunstwerk zu beschreiben.



Isamu Noguchi: Red Cube, 1968
New York

Aufstellungsort höchstens zufällig ist. Sie kommt auch in folgender Aussage des Bildhauers Henry Moore zum Ausdruck: „*Once I have been asked to consider a certain place where one of my sculptures might possibly be placed, I try to choose something suitable from what I've done or from what I'm about to do. But I don't sit down and try to create something especially for it.*“ (IN KWON 2002: 63)

Ab Mitte der 1970er beschreibt Kwon dann eine wachsende Kritik an dieser Haltung. Ein Teil der Kritik entzündete sich an den Zielen, die mit der Präsentation der Kunstwerke verbunden waren. Die durch die Kunstwerke zu erreichende Verschönerung der Umwelt wurde im besten Falle als Dekoration und „*Behübschung*“ verstanden. Ein weiterer Hauptvorwurf richtete sich jedoch gegen das mangelnde Interesse der Künstler am Aufstellungsort: Wie als Antwort auf die Vorstellung einer ästhetischen Bildung durch Kunstwerke im öffentlichen Raum wurde die zwar räumliche, aber nicht inhaltliche Zugänglichkeit der Kunstwerke für ein öffentliches Publikum kritisiert. Dem größten Teil des Publikums blieben die Kunstwerke inhaltlich unzugänglich, sie blieben nicht zu entziffern, bedeutungslos und langweilig. Damit einher ging der Vorwurf, die Kunstwerke machen den öffentlichen Raum zu einer Erweiterung des Museums in all seiner Exklusivität und Lebensferne. Kunstwerke wurden nicht nur als reine Eigenwerbung für Künstler und Auftraggeber verstanden, ihnen wurde auch vorgeworfen, im schlechtesten Falle als eine Trophäe der dominanten Kultur und der Reichen zu dienen.

Auch wenn (nicht nur in Deutschland) die Reaktion der öffentlichen Auftraggeber auf die Weiterentwicklung in der künstlerischen Diskussion eher langsam erfolgte, gab es doch vereinzelt Projekte, die diese künstlerische Kritik umzusetzen versuchten. Ein Beispiel ist die Skulpturenausstellung in Monschau im Jahr 1970. Inhaltlich stand bei der unter dem Titel **UMWELT-AKZENTE** vom 9.5. bis 21.6.1970 laufenden Veranstaltung der direkte Umgang mit der städtischen Umwelt und speziell der in Monschau im Mittelpunkt: es ging um „*die Akzentuierung und Veränderung einer ungemein präsenten (...) Stadtarchitektur*“ (BÜTTNER 1997: 39). Die Kunstvorstellung von Kurator Klaus Honnef war eine explizit gesellschaftsorientierte: Kunst sollte „*als Instrument konkreter Umweltgestaltung und als Vehikel notwendiger Einsichten in gesellschaftliche Gegebenheiten*“ (IN BÜTTNER 1997: 39) dienen und dabei Toleranz und die Erweiterung der gesellschaftlichen Wahrnehmung ermöglichen.

Allerdings stellt Büttner fest, dass trotz der Neukonzeption der Arbeiten für Monschau die einzelnen Objekte weitestgehend unabhängig vom Aufstellungsort blieben und die Situation von applikativen Kunstwerken in einer räumlichen Situation erhalten blieb. Die eingeladenen Künstler interessierten sich in der Hauptsache für die formalen und die räumlichen Möglichkeiten, die sich ihnen in der neuen Umgebung boten, jedoch weniger für inhaltliche Bezüge. So ging z. B. ein Künstler überhaupt nicht auf die felsigen geologischen Gegebenheiten der Eifel ein, als er für eine Erdarbeit den Aushub eines 1,8 m tiefen Loches anordnete. Der Bezug zur einmaligen Situation in Monschau fehlte also in den allermeisten Werken, während Neuerungen sich

auf die Ausweitung und Auslotung des Kunstbegriffes, auf Materialien und Arbeitsweisen bezogen.

Tatsächlich wurde auch auf die Situation der mit der Kunst konfrontierten Betrachter und den ungeschützt dem Alltagsleben des öffentlichen Raumes ausgesetzten Werken in keiner Weise eingegangen. Klaus Honnef zieht daraus folgendes Fazit: *„Wenn Kunstwerke im öffentlichen Raum wirken sollen, müssen ihre Urheber und ihre banausischen Adressaten noch viel – voneinander – lernen. Vielleicht auch dies: Das selbstreferentielle Kunstwerk der Avantgarde ist mit seinem unbedingten Anspruch auf Autonomie untauglich für die Kunst im öffentlichen Raum, Andererseits ist eine Kunst, die den Anspruch auf Autonomie preisgibt, keine Kunst gemäß unseren Vorstellungen mehr. Mit der Autonomie fällt der Begriff und somit auch ihr emanzipatorisches Potential.“* (PLAGEMANN 1989: 48)

An dieser Stelle wird deutlich, dass die Erweiterung des künstlerischen Ortsverständnisses sich in kleinen Schritten entwickelt hat. Die Situation des Kunstwerks im Außenraum wird zunächst auf die neuen räumlichen und formalen Bedingungen hin untersucht. Nicht mehr der abstrakte störungsfreie Raum ist jetzt Aufstellungsideal, stattdessen werden räumliche und materielle Eigenheiten des Raums als interessanter Bezug betrachtet. Dennoch bleibt der Raum Hintergrund für das Kunstwerk, wenn auch nicht mehr so neutral wie früher betrachtet. Ähnlich wie der Ort zum Hintergrund für das Kunstwerk abstrahiert ist, ist auch die Bevölkerung zum Publikum für das Kunstwerk abstrahiert. Ausgehend von dieser Problematik wurden im Rückblick auf die Ausstellung, aber auch in der weiteren künstlerischen Diskussion, der Umgang mit dem Publikum, die Beschaffenheit des Publikums und die mögliche Haltung zu diesem Publikum als besonders wichtiges Thema empfunden.

B. ART AS PUBLIC SPACES

Eine Weiterentwicklung der künstlerischen Diskussion um das Verhältnis von Kunstwerk und Umgebung ist jedoch nicht auf die Reflektion einzelner Ausstellungen wie der in Monschau beschränkt. In den Vereinigten Staaten, auf die sich Kwon mit ihrer zeitlichen Gliederung bezieht, kommt es 1974 zu einem Wechsel in den Richtlinien der NEA (National Endowment for the Arts) zur Vergabe von Aufträgen für Kunst im öffentlichen Raum. Kunstwerke sollen nun *„appropriate to the immediate site“* (IN KWON 2002: 65) sein, d.h. die Besonderheiten der site sollen beeinflussen und bestimmen, wie das Werk aussehen soll. In der Konsequenz bedeutet dies, dass nach einzigartigen und nichtwiederholbaren ästhetischen Antworten, maßgeschneidert für spezifische Orte in einer Stadt, gesucht wird. Für die Auftraggeber verbindet sich damit ein gewichtiger praktischer Unterschied: man kann nun keine fertigen Werke mehr kaufen, sondern muss noch nicht vorhandene Werke beauftragen, was Umdenken und höheren Verwaltungsaufwand erfordert.

Der Darstellung von Kwon folgend kristallisieren sich im Bezug auf den Ortsbegriff folgende Schwerpunkte heraus: Zunächst wird das Verhältnis von Kunstwerk und Umgebung definiert. Dabei wird eine Synthese von beiden angestrebt, wobei der Ort nach wie vor als architektonisch-physische Gege-

benheit verstanden wird. Deshalb nähert man sich der gewünschten Synthese auch auf der Ebene der physischen Erscheinung. Unter dieser Synthese wurde von den beauftragenden Institutionen vor allem ein Beitrag der Kunst zu einem einheitlich gestalteten städtischen Raum verstanden.

Für die angestrebte einheitliche Umgebung und die Verbindung von Kunstwerk und Ort spielen Materialien eine wichtige Rolle. Die Thematisierung von vorgefundenen Materialien, den physischen Bedingungen des Ortes und die Übernahme von Materialien in das Kunstwerk anstelle der Betonung von Unterschieden oder Autonomie wird dabei nicht nur von Verwaltung und Kritikern, sondern auch von den Künstlern selber als wünschenswert angesehen.

Dies ist auch als Antwort auf die Kritik an der mangelnden Zugänglichkeit der Kunstwerke für einen Großteil des Publikums und entsprechend ablehnende Reaktionen zu verstehen. Die Hinterfragung der Rezeption von Werken der abstrakten Kunst wurde als Schlüssel zum Verständnis ihrer mangelhaften Akzeptanz gewertet. Als Gegenmittel gegen dieses mangelnde Verständnis wurde die Übernahme von Funktionen durch das Kunstwerk betrachtet, das Anbieten von Funktionen wie Sitzen oder Schatten sollte auch einem abstrakten Kunstwerk einen leicht verständlichen Sinn geben. Teilweise wurde der Begriff der Zugänglichkeit noch wörtlicher genommen, es geht um eine tatsächliche physische Betretbarkeit, die mit einer inhaltlichen Zugänglichkeit gleichgesetzt wird.

„Entry [into a work] is facilitated when the public perceives the work as performing some useful task, whether it is simply that of shade or seating, or something even remotely associated with the sense of leisure. To be guided through space in a way that rewards the passer-by is of prime value to the public.“ JANET KARDON, KURATOR DER AUSSTELLUNG URBAN ENCOUNTERS: ART ARCHITECTURE AUDIENCE ZITIERT IN (KWON 2002: 66)

Diese Betrachtung führte schließlich dazu, dass je weniger klar ein Kunstwerk als Kunst zu erkennen war und sich bruchlos in den von Architektur und Stadtplanung definierten Ort einfügte, desto eher wurde es als progressive künstlerische Geste bejubelt (KWON 2002: 72).

Kwon führt die Akzeptanz dieser für das Selbstbild eines autonomen Künstlers sicherlich schwierigen Vorstellungen auf die Unzufriedenheit mit der rein dekorativen Funktion der *Art in Public Spaces* zurück und auf die Aussicht, das eigene Werk außerhalb der Grenzen von Museen und Galerien vor einem wesentlich größeren Publikum zu verwirklichen.

C. ART IN PUBLIC INTEREST

Mit dem Begriff *„Art in Public Interest“* beschreibt sie eine neue Strömung, die, vor dem Hintergrund von Demokratisierungsbestrebungen und Beteiligungsüberlegungen, die Integration und die Wünsche der Menschen an das Kunstwerk in den Mittelpunkt stellt. Dabei handelt es sich um *„oft temporäre städtische Projekte, die sich stärker mit sozialen Themen als mit der baulichen Umgebung befassen und die einer Zusammenarbeit mit Designfachleuten die mit marginalisierten sozialen Gruppen vorziehen, etwa mit Obdachlosen, misshandelten Frauen, innerstädtischen Jugendlichen, Aids-PatientInnen, Gefangenen, und die an der Entwicklung des politischen Bewusstseins von Communities arbeiten.“* (KWON 1997: 94) Die zugrunde liegende Haltung wird als *„aktivistisch und gemeinschaftlich“* beschrieben. (KWON

2.2. Kunst im öffentlichen Raum

2002: 96) Dabei wird die besondere Situation der Kunst mit ihrem gesetzlich verankerten Freiraum genutzt, um gesellschaftliche Prozesse in Gang zu setzen und provokative Aktionen zu realisieren (BAUMANN 2005: 28). So wird der Versuch unternommen, das Verhältnis zwischen Ort, Publikum und Künstler unter partizipatorischen Gesichtspunkten neu zu formulieren. Im Vordergrund steht die direkte Beschäftigung mit sozialen Fragen. *Art in public Interest* will die Bildung von Koalitionen zur Erzielung von sozialer Gerechtigkeit fördern und versucht eine größere institutionelle Verankerung von Künstlern in ihrer Funktion als soziale Agenten zu erreichen. Kwon bezieht sich dabei auch auf die Künstlerin Suzanne Lacy, die dem von ihr herausgegebenen Buch „MAPPING THE TERRAIN“ (1995) den Begriff der *New Genre Public Art* geprägt hat. „Im Gegensatz zu vielem, was bis jetzt Public Art genannt wurde, basiert *New Genre Public Art – Visuelle Kunst, die sowohl traditionelle wie auch nichttraditionelle Medien nutzt, um mit einem breiten und vielfältigen Publikum über Themen, die direkt das Leben [des Publikums] betreffen, zu kommunizieren und zu interagieren – auf Engagement.*“ (LACY IN KWON 2002: 60)

Die Ausdrucksmöglichkeiten dieser neuen Strömung der Kunst im öffentlichen Raum umfassen eine weite Bandbreite von traditionellen Medien wie Malerei oder Skulptur bis zu nichttraditionellen Medien wie „*Street Art, Guerrilla Theater, Video, Print Erzeugnisse, Anzeigetafeln, Protest-Aktionen und Demonstrationen, erzählte Geschichte, Tanz, Environments, Poster, Wandbilder.*“ (KWON 2002: 105) Im Laufe der Zeit entwickeln sich Kunst- und Künstlerbegriff stark in Richtung einer werkunabhängigen Kunstproduktion weiter. So beschreibt Leonie Baumann in ihrem Aufsatz *KUNST IM KONTEXT – AUTONOM UND SOZIAL ENGAGIERT?* die Erweiterung des traditionellen Künstlerbegriffs, die einhergeht „mit dem Ausüben unterschiedlichster Professionen des Kuratierens, Schreibens, Vermittelns, Forschens usw., so dass KünstlerInnen zu Grenzgängern zwischen den Disziplinen werden.“ (BAUMANN 2005: 25) Diese Erweiterung der künstlerischen Arbeitsformen geht Baumann zufolge auch mit einem entscheidenden Wandel im Kunstbegriff und in der Vorstellung vom künstlerischen Werk einher, der dazu führt, dass werkunabhängig gearbeitet wird. „Ein Produkt oder Werk muss nicht Bestandteil oder Ergebnis der Prozesse sein, da die politischen Ereignisse oder Entwicklungen, die den Anstoß für künstlerische Ideen auslösen, auch in Kampagnen oder Auftrufaktionen ihren Fortgang haben können.“ (33) Künstler, die sich einem solchen Selbstverständnis verschrieben haben, „vertreten einen offenen werkunabhängigen Kunstbegriff und arbeiten aus einem Kunstverständnis heraus, das Kommunikation, Austausch von Erkenntnissen, den spielerischen Umgang mit Theorie und Realität zum Hauptanliegen ihrer Aktivitäten erklärt.“ (25)

Der Ort für „*Kunst im öffentlichen Interesse*“ wird vor allem als soziale Einheit („community“) verstanden. Diese sozialen Einheiten können sich entweder über einen räumlichen Bezug definieren, beispielsweise durch das Wohnen in einem bestimmten Viertel oder aber auch über soziale Situation, Geschlecht, sexuelle Orientierung usw. Sie können sich selbst als Einheit begreifen oder aber durch Ausgrenzung von außen zu einer Einheit gemacht werden.

Der Wert und die Bedeutung eines Kunstobjektes sind bei vielen Kunstwerken nicht in einem entstehenden Objekt angesiedelt, sondern entstehen im Laufe des Prozesses in der Interaktion zwischen Künstler und der Commu-

nity. Diese Interaktion wird als integraler Bestandteil des Kunstwerks und als gleichwertig in der Bedeutung (oder sogar als konstituierend) empfunden.

Im Gegensatz zu früheren Herangehensweisen, bei denen abstrakte Rollen wie die des Publikums oder der Öffentlichkeit Distanz zwischen dem Einzelnen und dem Künstler bzw. dem Kunstwerk schufen, werden jetzt Angebote gemacht, an der Entstehung des Kunstwerks mitzuwirken. Dabei werden Werke geschaffen, in denen sich die Mitglieder der Community sowohl in den bekannten Rollen von Publikum und Öffentlichkeit, gleichzeitig jedoch auch als Gegenstand des künstlerischen Schaffens finden und wieder erkennen. In Reaktion auf die Kritik an früheren Werken der Kunst im öffentlichen Interesse, denen oft eine paternalistische Haltung gegenüber den beteiligten Communities vorgeworfen wurde, soll jetzt „das Publikum [...] als ernstzunehmender Partner wahrgenommen und nicht als zu missionierende Zielgruppe“ betrachtet werden. „KünstlerInnen und nicht künstlerische Mitwirkende agieren gleichberechtigt. Jede/r lernt von Jedem/r.“ (BAUMANN 2005: 33)

Obwohl es das Ziel auch der Kunst im öffentlichen Interesse ist, ein Werk zu schaffen, „das sich so natürlich aus dem Ort entwickelt, dessen Bedeutung so eindeutig mit dem Ort verbunden ist, das man sich nicht vorstellen kann, dass es an einen anderen Ort gehört“ (KWON 2002: 95), bedeutet das Ortskonzept der *New Genre Public Art* einen Bedeutungsverlust für die physisch-räumliche Komponente. Gleichzeitig bekommt der Ort eine starke soziale und eine politische Komponente. Weniger stark der sozialen Komponente verbunden, aber dennoch als eine eindeutige Relativierung der physisch-räumlichen Komponente eines Ortes stellt sich auch James Meyers Begriff des „Funktionalen Ortes“ dar. Diesen Begriff prägt er in seinem Aufsatz *DER FUNKTIONALE ORT* für den Ausstellungskatalog *PLATZWECHSEL* der Kunsthalle Zürich. „Beim funktionalen Ort kann ein physischer Ort eine Rolle spielen, muss e[r] aber nicht; auf jeden Fall spielt er keine Hauptrolle. Stattdessen geht es um einen Prozess, eine Operation zwischen zwei Situationen, eine Aufzeichnung institutioneller und diskursiver Zugehörigkeiten sowie der Körper, die sich darin bewegen (vor allem des Körpers des Künstlers). Als informative Situation ist es ein Ort, an dem sich Text, Photographie und Videoaufzeichnung, physische Orte und anderes überlagern“ (MEYER 1995: 26 IN ROTTMANN 2002) André Rottmann hält fest, dass sich „der hier beschriebene Ort [...] nicht auf einer Planzeichnung eintragen und in einer städtischen Topographie exakt lokalisieren“ lässt. „Dieser Ort ist vorrangig diskursiv-textuell bestimmt, in die fortwährende Bewegung einer Signifikantenkette einbinden[d] ohne deren inhaltliche oder zeitliche Wahrnehmung zu determinieren und durch die gegenseitige Durchdringung verschiedener Medien, zu denen der physische Ort ebenso zählen kann wie die Dokumentation eines anderen, gekennzeichnet.“ (ROTTMANN 2002)

Als Konsequenz für ein Kunstwerk folgert er, „dass eine künstlerische Arbeit die sich mit einem solchen Ort auseinandersetzt, selbst transitorisch ist und folglich nicht den Anspruch erheben kann, den Ort materiell zu besetzen und ihn dadurch zu transformieren, sondern in seine dezentralisierte Netzwerkstruktur übergeht“. Der Ort wird als ein „Durchgangspunkt in einer Operationskette verschiedener Diskurse und Technologien“ (ROTTMANN 2002) beschrieben.

In einer solchen Beschreibung deutet sich ein – von sozialen Anliegen unabhängiges – verändertes Raumverständnis in der Kunst an.

2.3. DER ÖFFENTLICHE RAUM ALS ORT DES ZUSAMMENTREFFENS VON KUNST UND STADTPLANUNG

2.3.1. DER „ÖFFENTLICHE RAUM“ – ANNÄHERUNG AN DEN BEGRIFF

Der Begriff des *öffentlichen Raums* wird sowohl von Stadtplanern als auch von Künstlern benutzt und diskutiert, wobei Inhalte und Annahmen beider Disziplinen zum Teil sehr ähnlich und zum Teil stark voneinander abweichen. Die Mehrdeutigkeit des Begriffs *Öffentlicher Raum* ergibt sich vor allem aus der unterschiedlichen Betonung des architektonisch-räumlichen und der diskursiven Konstruktion des *Öffentlichen*.

Beide Bestandteile des Begriffs – sowohl das Wort *öffentlich* als auch das Wort *Raum* werden mehrdeutig und widersprüchlich verwendet. „*Wer nach öffentlichen Räumen fragt, erzeugt Missverständnisse. Da es keine klare Umgrenzung des Gegenstandes gibt, nutzen alle die gleichen Worte, meinen aber - zumeist - sehr verschiedene Räume.*“ (BERDING, KUKLINSKI, SELLE 2003: 197) Diese Feststellung potenziert sich noch einmal, wenn man nicht nur die unterschiedlichen Interpretationen von Akteuren aus einem einzigen fachlichen Bereich heranzieht, sondern, wie es im Fall der stadtplanerischen Betrachtung von Kunstwerken in der Stadt geschieht, die Vorstellungen von zwei verschiedenen Disziplinen berücksichtigen muss.

In den meisten begrifflichen Annäherungen an den *öffentlichen Raum* spielt die Abgrenzung des *Öffentlichen* gegenüber dem *Privaten* eine wichtige Rolle. Während *öffentlich* im Gegensatz zu *privat* einerseits „gewöhnlich homolog zu Oppositionen wie Staat vs. Gesellschaft oder Politik vs. Ökonomie gebraucht“ wird, kontrastiert eine zweite historische Linie mit Wurzeln in der griechischen Philosophie und der Romantik *öffentlich* mit „*häuslich, persönlich oder intim*“ (WUGGENIG 1997). Als Gegensatz zwischen dem Individuellen und dem Gemeinschaftlichen spielt die Abgrenzung von *Öffentlichem* und *Privatem* jedoch weiter eine Rolle. Wuggenig illustriert die Spannweite der unterschiedlichen Konnotationen des *Öffentlichen* durch die von Nancy Fraser vorgeschlagenen Differenzierungen in a) staatsbezogen (auch im weiteren Sinn von kommunal), b) für jeden zugänglich, c) etwas, das alle angeht, d) ein gemeinsames Gut bzw. ein gemeinsames Interesse (FRASER IN WUGGENIG 1997). Die Konkretisierung des *Öffentlichen* als Gegensatz zum *Privaten* zieht sich durch verschiedene Argumentationsstränge.

A. DER ÖFFENTLICHE RAUM ALS RÄUMLICHE FRAGESTELLUNG

Je nach Auslegung des Begriffs des *öffentlichen Raums* richtet sich das Interesse stärker auf die diskursive und explizit politische Sphäre des *Öffentlichen* oder auf die Eigenschaften des als *öffentlichen Raum* beschriebenen architektonischen Stadtraums. In den planenden Disziplinen hat diese physisch-architektonische Dimension eine besondere Bedeutung: Der *öffentliche Raum* wird nicht losgelöst von einem tatsächlich physisch vorhandenen Ort gedacht. Die besondere Betonung des physisch vorhandenen führt dazu, dass „*Straßen, Plätze, Grünanlagen usw.*“ (BERDING, KUKLINSKI, SELLE 2003: 197) anhand ihrer typischen Erscheinung und mit Bezug auf alltägliche stadtplanerische Arbeitsaufgaben als *öffentliche Räume* kategorisiert werden.

KATEGORISIERUNG VON ÖFFENTLICHEN RÄUMEN ANHAND VON PRIVAT/ÖFFENTLICH

Weitere Ausdifferenzierungen der Beschreibung des *öffentlichen Raumes* werden zu einem großen Teil an der Unterscheidung zwischen *Öffentlichem* und *Privatem* entwickelt.

Diese Differenz bietet den Bezugsrahmen für weitere Beschreibungen. Berding, Kuklinski und Selle differenzieren hier zwischen „*Herstellung, Eigentum, Nutzung und Nutzbarkeit*“ (2003: 197) des öffentlichen Raumes, während Walter Siebel private und öffentliche Räume „*funktional, juristisch, sozial und baulich/symbolisch*“ (2004) differenziert. Je nach dem Grad der Öffentlichkeit der einzelnen Teilqualitäten ergeben sich dabei verschiedene Typen von öffentlichen Räumen, die aber jeweils nicht unabhängig von einer bestimmten räumlich-physischen Konstellation zu denken sind.

Diese Unterscheidungen erlaubten eine differenzierte Betrachtung der verschiedenen Misch- und Übergangsformen zwischen privaten und öffentlichen Räumen.

ÖFFENTLICH NUTZBARER RAUM STATT „ÖFFENTLICHER RAUM“

Ebenfalls auf die Abgrenzung von *Öffentlich* und *Privat* bezieht sich das Kriterium der „*öffentlichen Nutzbarkeit*“, die Selle zur begrifflichen Konkretisierung des *öffentlichen Raums* heranzieht, wobei er die Möglichkeit einer öffentlichen Nutzung als entscheidendes Kriterium betont. Die Frage, ob ein Raum tatsächlich öffentlich genutzt wird, „*entscheidet sich im und durch das Verhalten der Menschen.*“ (27) Als Grundlage für eine potentielle öffentliche Nutzung und als verbindendes Kriterium der verschiedenen Kategorien von öffentlichen Räumen wird dabei die freie Zugänglichkeit genannt (BERDING, KUKLINSKI, SELLE 2003: 197).

Bereits eine genauere Betrachtung des Kriteriums der *freien Zugänglichkeit* macht jedoch die Bedeutung von nicht-physischen Barrieren und damit den nicht-physischen Eigenschaften des öffentlichen Raums deutlich. Unabhängig davon, ob man im Sprachgebrauch die Begriffe *öffentlicher Raum* oder *öffentlich nutzbarer Raum* verwendet, wird in der begrifflichen Klärung deutlich, dass innerhalb der begrifflichen Differenzierung des *öffentlichen Raums* der physische Raum zwar immer existent und bedeutsam ist, sich die verschiedenen Interpretationen des *öffentlichen Raums* aber nicht allein durch die Untersuchung des physisch vorhandenen erfassen lassen.

KRITIK AN DER KONZENTRATION AUF DEN PHYSIKALISCHEN RAUM

Aus dem Feld der Sozialwissenschaften wird dabei die Kritik an Architekten, Stadt- und Raumplanern laut, „*sie würden allein den physikalischen Raum als gestalteten und gestaltbaren wahrnehmen und Fragen der sozialen Konstitutionen abspalten und den Sozialwissenschaftlern überantworten*“ * (SELLE 2003: 30). Klaus Selle, der diese Kritik für „*in vielen Fällen nicht unberechtigt*“ hält, weist aber darauf hin, dass sich die „*zur Zeit gehandelten ganzheitlichen Raumbegriffe*“ zur Bearbeitung der „*konkreten Fragen, die sich der Stadtplanung stellen*“ *als unhandlich, zu komplex und partiell diffus herausstellen*“. (30)

Er betont deshalb die besondere Bedeutung des dreidimensionalen Raumes für den speziellen Zugang der Planung zum öffentlichen Raum und verweist auf den interdisziplinären Austausch für die Beleuchtung weiterer Ausschnitte des Raumes (31).

* Selle bezieht sich hier auf den Aufsatz Schubert, H., 2003. Ein neues Verständnis von urbanen öffentlichen Räumen. In: Selle 2003: 145-150

B. ÖFFENTLICHKEIT ALS DISKURS

Im interdisziplinären Austausch zwischen Stadtplanung und *Kunst im öffentlichen Raum* spielt die Auslotung der Bedeutung des *Öffentlichen* eine wichtige Rolle. Die Diskussion um die Beschaffenheit und die möglichen Veränderungen des *Öffentlichen* ist ohne den Bezug auf die Auseinandersetzung mit Jürgen Habermas' *STRUKTURWANDEL DER ÖFFENTLICHKEIT* (1962) nicht denkbar. Für den Kulturwissenschaftler Stephan Schmidt-Wulffen, der in diesem Text „nach wie vor die entscheidende Quelle einer Diskussion um eine öffentliche Kunst“ sieht, liegt die Bedeutung dieses Textes „darin, dass er *Öffentlichkeit als Diskurs definiert*.“ (SCHMIDT-WULFFEN 2004: 432). Öffentlichkeit ist damit keine Eigenschaft von physischen Räumen. Die besondere Möglichkeit dieses Konzepts der Öffentlichkeit als Diskurs sieht er in der klaren Unterscheidung von „Staatsapparat, Markt und zivilgesellschaftlichen Gruppierungen“, die er für die gesellschaftstheoretische Interpretation von zentraler Bedeutung hält.

Dabei bietet Habermas jedoch in seinen Augen kein Modell von Öffentlichkeit, „das sich für eine kritische Theorie von heute eignen würde“, da er es versäumt, „nachdem er den Verfall der bürgerlichen Öffentlichkeit diagnostiziert hat, ein neues, nach-bürgerliches Modell zu entwickeln.“ (432)

ZUSAMMENHANG „ÖFFENTLICHKEIT“ MIT EINER VORSTELLUNG VON GESELLSCHAFT

Mit dieser Kritik wird deutlich, dass die gedankliche Konstruktion des *Öffentlichen* unmittelbar mit der Vorstellung eines bestimmten gesellschaftlichen oder politischen Modells verbunden ist. Die kritische Auseinandersetzung mit dem Habermasschen Modell der bürgerlichen Öffentlichkeit führt zur Suche nach einem Modell, das entweder die herrschende gesellschaftliche Situation besser beschreibt oder aber bereits Zielvorstellungen für die Entwicklung einer anderen Gesellschaft beinhaltet.

Gerade im Bereich der Kunst werden vor allem kritische Autoren zur Beschreibung des *Öffentlichen* im *öffentlichen Raum* herangezogen. Dabei spielen neben Walter Benjamin Jameson, Bourdieu und Lefebvre eine besondere Rolle. Auf diese drei Theoretiker bezieht sich auch Uwe Lewitzky in seinem Buch „KUNST FÜR ALLE? (2005), indem er das Verhältnis von *Kunst im öffentlichen Raum* und „Partizipation, Intervention und neuer Urbanität“ beleuchtet.

Alle drei Theoretiker betrachten den „(Außen-)Raum als Instrument der Herrschaft“ und arbeiten an „entsprechenden Theorien zur Überwindung der herrschenden gesellschaftlichen Ideologie“ (LEWITZKY 2005: 122).

VERBINDUNG VON ÖFFENTLICHER SPHÄRE UND RAUM

In der theoretischen Auseinandersetzung stellt sich damit die Frage, in welcher Form sich die als Diskurs verstandene Öffentlichkeit mit dem physisch vorhandenen Raum verknüpft. Die Interpretation des Raums als „Instrument der Herrschaft“ führt vor dem Hintergrund einer möglichst gerechten Verteilung von Macht zur Frage nach dem Zugang zu diesem Raum und der damit verbundenen Macht. Je stärker *öffentliche Sphäre* und *öffentlicher Raum* gleichgesetzt werden, desto stärker ergibt sich daraus auch die Frage nach der Zugänglichkeit von städtischen Räumen.

Dabei wird gerade im Bezug auf die genannten Theoretiker deutlich, dass möglicherweise weniger die politische Äußerung an sich, sondern vor allem

bestimmte politische Einstellungen, die sich in den Widerstand zu beobachteten Machtgefällen begeben, als positiv bewertet werden. So beschreibt Lewitzky den öffentlichen Raum als bevölkert von zwei Gruppen von Akteuren: die „herrschende Gruppe der Wachstumskoalition, bestehend aus staatlichen und privatwirtschaftlichen Einrichtungen, die städtischen Boden im Kontext einer urban political economy unter dem Aspekt des Tauschwertes betrachtet und eine entsprechende Stadtentwicklungspolitik betreibt. Ihre Handlungen sind zunehmend von ökonomischen Interessen geleitet, und produzieren damit, unter Bezug auf Lefebvre, einen abstrakten Raum, der durch Homogenisierung und Fragmentarisierung gekennzeichnet ist.“ (LEWITZKY 2005: 121) Als zweite Nutzergruppe beschreibt er die „Bewohner des städtischen Raums, die diesen Raum im Rahmen ihrer alltäglichen sozialen Praxis unter dem Aspekt seines Gebrauchswertes wahrnehmen. Aufgrund ihrer gesellschaftlichen Stellung sind sie allerdings häufig nicht in der Lage, ihre entsprechenden Interessen gegenüber den ökonomischen Zielsetzungen der unternehmerischen Stadt durchzusetzen.“ (LEWITZKY 2005: 121)

Aber auch jenseits einer eindeutigen politischen Parteinahme lässt sich Öffentlichkeit als Feld der Auseinandersetzung „um symbolische Räume - also um Räume, die mit besonderer Bedeutung ausgestattet sind, weil in ihnen soziale und kulturelle Ressourcen verteilt werden“ verstehen. „Wer Mitstreiter für Radwege sucht, Denkmalpflege oder Frieden fordert, oder wer ein Jugendzentrum will, muss dafür eine spezifische Öffentlichkeitskonfiguration errichten - räumlich wie symbolisch.“ (KASCHUBA 2003) Auf diese Weise werden auch die physischen Räume zu Elementen der das Öffentliche konstituierenden Auseinandersetzungen.

TRENNUNG VON ÖFFENTLICHER SPHÄRE UND ÖFFENTLICHEM RAUM DURCH THEORETISCHE AUSDIFFERENZIERUNG

Die theoretische Ausdifferenzierung des Öffentlichen in einem politischen Kontext kann jedoch die gedankliche Trennung zwischen öffentlicher Sphäre und städtischem Raum verstärken.

Diese Trennung wird deutlich, wenn man z. B. Oliver Macharts Argumentation folgt: Er verweist darauf, dass sich in der Diskussion um Kunst im öffentlichen Raum drei unterschiedliche Herangehensweisen abbilden, die den öffentlichen Raum jeweils unterschiedlich voraussetzen. Die erste dieser Herangehensweisen versteht den physisch vorhandenen Stadtraum als „öffentlichen Raum“ und fügt skulpturale oder architektonische Arbeiten in diesen Stadtraum ein. Auch die zweite der von ihm beschriebenen Betrachtungsweisen geht davon aus, dass der „öffentliche Raum“ bereits besteht und sich in Form von räumlichen oder medialen Orten des Diskurses (z. B. Fußgängerzone oder Internet) aufsuchen lässt (MACHART 2004: 25). Auch wenn er die letztere Kategorie als avancierter beschreibt, lehnt er doch die Vorstellung einer bereits existierenden Öffentlichkeit „als Raum oder Medium, das (...) nur darauf wartet erobert zu werden“ ab und bezeichnet sie als „eine naive Fiktion“ (25). Diese vorzufindenden „öffentlichen Räume“ stellen seiner Meinung nach „im besten Fall Öffentlichkeits-Simulakren: Scheinöffentlichkeiten“ (25) dar. Als Beispiel für eine solche Schein-Öffentlichkeit zieht er den öffentlich-rechtlichen Rundfunk heran, der zwar nominell öffentlich sei, bei dem der Zugang zur Gestaltung des Programms stark reglementiert und durch unterschiedliche Machtverhältnisse beschränkt sei (25). Auf ähnliche Weise begründet auch die Publizistin und Kuratorin Stella Rollig ihr Unbehagen mit dem Begriff Kunst im öffentli-

chen Raum damit, dass es ihrer Meinung nach „nicht viel gibt, was man berechtigt als öffentlichen Raum bezeichnen kann. es ist ein irreführender Ausdruck, der fälschlich Orte bezeichnet, die zwar als öffentlich gelten, aber bei näherem Hinschauen genaueren Reglements in Bezug auf Zugänglichkeit und Handlungsmöglichkeit unterworfen sind. die sollte man nicht in so einer Verschleierung als öffentlich bezeichnen.“ (ARLT 2004)

ÖFFENTLICHKEIT ALS POLITISCHE QUALITÄT – RÜCKWIRKUNGEN AUF DIE KUNST (PUBLIC ART)

Als Gegensatz zu bereits vorgefundenen räumlichen oder medialen öffentlichen Räumen beschreibt Machart die Öffentlichkeit, die erst über den vorhandenen und ausgetragenen Antagonismus hergestellt wird und damit eine grundlegend politische Qualität darstellt (MACHART 2004: 27). Folgt man dieser Argumentation, löst sich die Interpretation des öffentlichen Raums argumentativ vom dreidimensionalen physischen Raum und aus Kunst im öffentlichen Raum wird konsequenterweise public art.

„Öffentlich ist public art nicht deshalb, weil sie ihren Ort in einem urbanistisch zu bestimmenden „öffentlichen Raum“ statt im semi-privaten Raum einer Galerie hat. Sondern Kunst ist öffentlich, wenn sie im Öffentlichen stattfindet, d.h. im Medium des Antagonismus.“ (38) Mit dieser Interpretation des Öffentlichen als des Kämpferisch-Politischen wird der Kunst in der Stadt eine explizit politische Rolle zugesprochen. „Es gibt keine „öffentliche Kunst“, die nicht politisch im oben entwickelten Sinn wäre. Alles andere wäre nicht public art, sondern Kunst, die Öffentlichkeit simuliert. Dieser scheinöffentlichen Kunst gegenüber steht jene künstlerische Praxis, die eine universalisierbare und doch parteiische Position bezieht, indem sie sich mit politischer Praxis verschränkt.“ (39) Sowohl Machart als auch Lewitzky leiten aus der politischen Interpretation des Öffentlichen Bewertungsmaßstäbe für die qualitative Beurteilung von Kunstwerken in der Stadt ab (VGL. LEWITZKY 2005: 122).

Aus einer solchen politischen Interpretation der Kunst im öffentlichen Raum werden jedoch nicht nur Qualitätsmaßstäbe, sondern auch Hinweise auf erwünschte Formen künstlerischen Arbeitens abgeleitet. „Eine künstlerische Praxis im öffentlichen Raum, die sich der Gefahr einer Vereinnahmung durch profitorientierte Interessen der Stadt entziehen will, arbeitet daher meist prozessual und partizipativ mit spezifischen unterprivilegierten Bevölkerungsgruppen.“ (LEWITZKY 2005: 124)

In der künstlerischen Auseinandersetzung mit Kunst im öffentlichen Raum wurde das Kunstprojekt PARK FICTION in Hamburg in diesem Sinne als beispielhaft diskutiert, weil hier „Kunst im öffentlichen Raum als praktische Kritik an Stadtplanung als Ausdruck und Mittel staatlicher Macht und wirtschaftlicher Interessen aus einer BenutzerInnenperspektive heraus“ verstanden wird (URBANISTISCHES HINTERGRUNDKONZEPT VON PARK FICTION IN: SCHIMKAT 2005).

2.3.2. UNTERSCHIEDLICHE INTERPRETATIONEN DES „ÖFFENTLICHEN RAUMS“ UND DIE KONSEQUENZEN FÜR KUNSTWERKE

Der Überblick über die verschiedenen Deutungsmöglichkeiten des öffentlichen Raums lässt deutlich werden, dass hier zum Teil grundsätzlich unterschiedliche und nur schwer vereinbare Konzepte nebeneinander stehen. Jenseits der Frage nach einem interdisziplinären theoretischen Austausch über das Wesen des öffentlichen Raums haben diese verschiedenen Interpretationen aber auch konkrete Konsequenzen für Kunstwerke in der Stadt.

Die Abhängigkeit der Auswahl von Kunstwerken von der Interpretation des *öffentlichen Raums* illustriert die Dokumentation zweier Wettbewerbe (*KUNST FÜR BURGWEINTING* (1998) und *PARADOXIEN DES ÖFFENTLICHEN* (2007)) für Kunstprojekte im städtischen Raum, zu deren Bearbeitung jeweils sowohl Künstler als auch Architekten bzw. Stadtplaner aufgefordert waren. Der frühere Wettbewerb wurde vom Stadtplanungsamt Regensburg ausgeschrieben, der spätere fand im Vorfeld des Kulturhauptstadtjahrs 2010 im Ruhrgebiet statt und wurde von der Stadt Duisburg und der Duisburg Marketing GmbH ausgelobt. Mitveranstalter war die RUHR.2010-Kulturhauptstadt Europas.

KUNST FÜR BURGWEINTING 1998

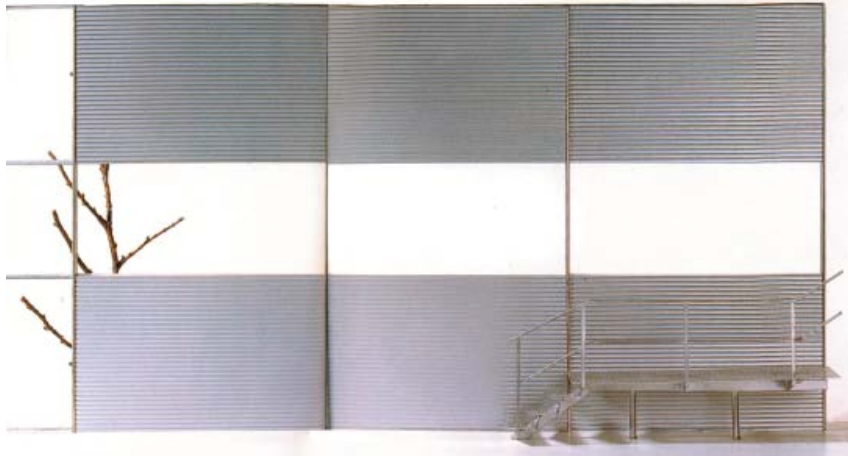
Das erste Beispiel ist der 1998 durchgeführte Wettbewerb der Stadt Regensburg zur Gestaltung eines Kunstkonzeptes und einer Lärmschutzwand im Stadtteil Burgweinting. Hier wurden sowohl Künstler als auch Stadtplaner und Architekten in gemischten Teams oder als Einzelbeitrag zum Wettbewerb um Ideen für den neu entstehenden Stadtteil aufgefordert. Dieser Wettbewerb unterscheidet sich in seiner Aufgabenstellung, die künstlerische und stadtplanerische Konzepte bewusst verbindet, von vielen zur selben Zeit stattfindenden Wettbewerben so sehr, dass die Auslober von einem bewusst eingegangenen „*Wagnis*“ (PLANUNGS- UND BAUREFERAT STADT REGENSBURG 1998: 4) sprechen. Die zur Charakterisierung der an die Wettbewerbsbearbeiter gestellten Erwartungen herangezogenen Beispiele reichen von den Siedlungskonzepten Fritz Schumachers in Hamburg (1910 - 1933) und den stadtgestalterischen Konzepten Josip Plecniks (20er - 50er Jahre) über die Konzeption zur Integration von Kunst der Universität Regensburg (seit 1967) bis zu den Konzepten zum stadtgestalterischen bzw. künstlerischen Umgang mit Straßen und Plätzen in Barcelona und den Konzepten Francesco Venezias beim Wiederaufbau erdbebenzerstörter Städte in Italien (VGL. PLANUNGS- UND BAUREFERAT STADT REGENSBURG 1998: 7).

Diese weite historische und räumliche Spannbreite der genannten Beispiele darf allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich hinter allen dieser Beispiele die Vorstellung von einer an der physischen Existenz der Umgebung orientierten Veränderung verbirgt.

Diese Erwartung an das Wettbewerbsergebnis wird umso deutlicher in einigen in der Wettbewerbsausschreibung ausformulierten Gesichtspunkten für die Erarbeitung des geforderten künstlerischen Leitkonzeptes. Als mögliche Formen für die einzureichenden Entwürfe werden unter den Schlagworten „objektorientiert“, „raumorientiert“ und „freiflächenorientiert“ „z. B. im öffentlichen Raum wirksame Fassaden, Eingänge, Dächer, Bauwerke“, „Skulpturen, Straßengestaltung, Plätze, usw.“ oder „Landschaftsgestaltung, Vegetation usw.“ als mögliche Handlungsfelder beschrieben. Hinter diesen Beschreibungen verbergen sich gleichermaßen Vorstellungen von den Eigenschaften des öffentlichen Raums, die für die Gestaltung durch Kunstwerke in der Stadt für relevant gehalten als auch grobe Vorstellungen von dem, wie die entstehenden Kunstwerke beschaffen sein sollen.

Die zu entwerfenden Objekte konnten „begehbare, bespielbare, zweckhafte Objekte“, „artifizielle - nicht nutzbare „unberührbare“ Objekte“ oder „bewegliche,

2.3. Der öffentliche Raum



„dynamische“ Objekte (Wasser, Wind, Mensch)“ (8-9) sein. Dabei wird von einer *Wirksamkeit* von Objekten in diesem öffentlichen Raum ausgegangen und die Beeinflussung und Gestaltung des öffentlichen Raums durch Objekte in den Vordergrund gerückt. Die für die Gestaltung durch Kunstwerke relevanten Aspekte des öffentlichen Raums sind damit Objekte, Räume und Freiflächen. Analog zu diesem starken Bezug auf die architektonisch-räumliche Dimension werden auch für die zu entwickelnden Kunstwerke Differenzierungen getroffen, die den Objektcharakter des Kunstwerks vorwegnehmen und mögliche Gestaltungsansätze für ein solches Objekt differenzieren. Keine Rolle spielen in dieser Differenzierung Fragen nach *öffentlichen* Qualitäten des städtischen Raums oder anderen möglichen konzeptionellen Schwerpunktssetzungen des Kunstwerks.

Entsprechend der Ausschreibung beziehen sich die meisten ausgezeichneten Beiträge daher auch auf die Installation bestimmter Objekte oder auf baulich-räumliche Veränderungen wie z. B. ein Farbkonzept für den Stadtteil. Eine stärkere Rolle als konzeptionelle Überlegungen scheint bei der Auswahl der ausgezeichneten Kunstwerke die sinnlich wahrnehmbare Erscheinung der Vorschläge gespielt zu haben.

PARADOXIEN DES ÖFFENTLICHEN 2007

Das zweite Beispiel ist der Ende 2007 abgeschlossene Wettbewerb **PARADOXIEN DES ÖFFENTLICHEN** in Duisburg. Zugelassen zum Wettbewerb waren „Künstler und Künstlergruppen aus den Bereichen bildende Kunst, Medienkunst, Performance, Architektur, Stadtforschung / Raumplanung“. Die Aufgabenstellung bezog sich in besonderem Maße auf Phänomene veränderter Öffentlichkeiten. „Aufgabe ist es, künstlerische Arbeiten zu entwickeln, die sich mit den ästhetischen und gesellschaftlichen Bedingungen der drei folgenden öffentlichen Räume auseinandersetzen:

1. Konsumräume: Shopping Malls und Passagen
2. Transitorische Räume: Straßen und Autobahnen
3. Datenräume: Mobile Technologien“

Als konkrete Vorgabe wurde der Wunsch nach partizipativen Strategien und der Beteiligung der Bevölkerung festgeschrieben: „Ziel des Wettbewerbs ist es,

1. Preis Lärmschutzwand

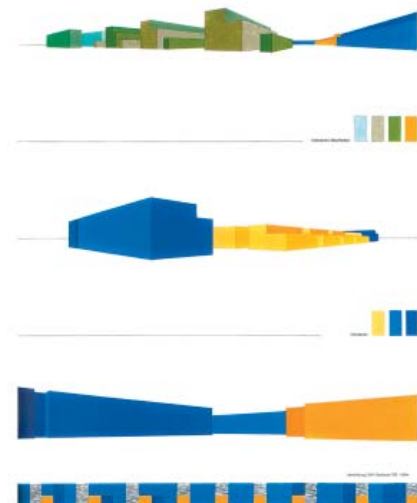
Verfasser:
Stefan Schütz, Metallbildhauer
Ernst Dietenhauser, Architekt

„Hervorzuheben ist einerseits, dass durch das vorgeschlagene horizontale fensterartige Lichtband die erforderliche Höhe von bis zu 6 m optisch deutlich reduziert wird und andererseits für die Zugreisenden wie die Bewohner Blickbeziehungen möglich werden.“ (Planungs- und Baureferat Stadt Regensburg 1998: 20)

2. Preis Kunstkonzept

Angelik Riemer
Reinhard Laudahn
Jürgen Gerhard Stoye, Architekt

„Dieser Entwurf charakterisiert das Stadtbild der Quartiere Burgweinting-Mitte und Nordwest. (...) Die Farbgebung kann sowohl ganze Fassaden als auch einzelne Elemente gestalten, hierbei versteht sich dieses Kunstkonzept eindeutig als ‚Kunst am Bau‘.“ (Planungs- und Baureferat Stadt Regensburg 1998: 32)



- 1. Platz:
- Felix Lüdicke und Korbinian Lechner: "Kaiserberg - woher - wohin"
- Installation mit Liegestühlen



als Vorbereitung für das Kulturhauptstadtjahr 2010 im Ruhrgebiet neue künstlerische Formen für veränderte öffentliche Räume zu initiieren, die die Wahrnehmung der Stadtnutzer (als Fahrende, als Konsumenten und als Telekommunizierende) berücksichtigen und bestenfalls auf Partizipation mit der Bevölkerung ausgerichtet sind.“ (STADT DUISBURG, DUISBURG MARKETING GMBH. 2007)



- 2. Platz:
- île flottante: Expansion sonore
- Installation mit „Hörstücken“

Während zur Erscheinung der zu erarbeitenden Kunstwerke keine Aussagen gemacht wurden, wurde auf die Orte der künstlerischen Auseinandersetzung besonderes Augenmerk gerichtet: „Um das Publikum der sich entwickelnden, neu entstehenden öffentlichen Räume zu adressieren, gilt es, Orte ins Visier zu nehmen, die bisher aus dem künstlerischen Betätigungsfeld weitgehend ausgegrenzt waren, wie z. B. die Shopping Malls. Für eine dezentrale Städteagglomeration wie dem Ruhrgebiet geht es darum, neben traditionellen Orten des Austauschs auch die Orte des Transfers und Durchgangs wie Straßen und Autobahnen als öffentlich relevante Orte anzunehmen. Der öffentliche Raum bezeichnet immer weniger ein klar umgrenztes Territorium mit fixen Grenzen. Übergänge zwischen privat und öffentlich werden mit der Mobiltelefonie ebenso fließend wie die Übergänge zwischen städtischem Raum und digitalem Raum der Daten.“ (STADT DUISBURG, DUISBURG MARKETING GMBH. 2007) Bereits in der Aufgabenstellung wird also deutlich, dass die physischen Eigenschaften der zu bearbeitenden Räume vor allem als Ausdruck ihrer Bedeutung im Leben der Stadt verstanden werden. „Shopping Malls und Passagen“ werden nicht auf Grund ihrer baulichen Typologie oder ihrer Qualität als überdachter Raum thematisiert, sondern auf Grund ihrer Definition als „Konsumräume“. Das Thema der „Datenräume“ bezieht sich noch weniger auf konkrete physische Räume als auf die Überlagerung von virtuellen Räumen und physischer Realität durch die Nutzung von neuen Medien und Kommunikationsmitteln.

In dieser Ausschreibung gibt es keine Aussagen zu den architektonisch-räumlichen Voraussetzungen der zu bearbeitenden öffentlichen Räume. Stattdessen wird vor allem die eng mit der Nutzung verknüpfte symbolische und kulturelle Dimension zur Beschreibung der thematisierten Räume herangezogen. Bereits im Titel wird die Dimension des Öffentlichen angesprochen, im weiteren Verlauf der Ausschreibung wird deutlich auf Qualitäten wie „Orte des Austauschs“ und „Orte des Transfers“ hingewiesen, die sich ebenfalls weniger auf die architektonisch-räumlichen Qualitäten öffentlicher Räume beziehen. Ähnlich wie in der Ausschreibung des Kunstwettbewerbs Burgweinting finden sich auch in der Ausschreibung der Paradoxien des Öffentlichen Hinweise auf die angestrebte künstlerische Arbeitsweise: Anstelle des in Burgwein-

ting angedachten Objektes wird im Ruhrgebiet Wert auf die Beteiligung der Bevölkerung und damit auf partizipative Kunstformen gelegt. Auch hier lässt sich eine Entsprechung zwischen dem der Ausschreibung zugrunde liegenden Verständnis von öffentlichen Räumen und den präferierten künstlerischen Ausdrucksformen erkennen.

Angesichts dieses weniger räumlich orientierten Verständnisses von öffentlichen Räumen spielte offensichtlich der konzeptionelle Hintergrund bei der Auswahl der Wettbewerbsgewinner eine wichtige Rolle. Besonders deutlich wird dies am Beitrag **EXPANSION SONORE** der 2. Preisträger, der Schweizer Gruppe *île flottante*. Sie schlagen die Installation von polymorphen Objekten an den Fassaden von leer stehenden Gebäuden in Duisburg vor, „die über Mobiltelefone von Passanten aktiviert werden können und diesen „soundpieces“ anbieten. Die Hörstücke erzählen mit dem Ort verbundene, kurze Geschichten, die die Künstler im Vorfeld recherchieren.“ (KULTURHAUPTSTADTBÜRO DUISBURG RUHR.2010 2008)

Der Vergleich der beiden Ausschreibungen zeigt dass mit der Ausschreibung bereits bestimmte Erwartungen an die Erscheinung des zu entwerfenden Kunstwerks verbunden sind. In der Gegenüberstellung wird deutlich, dass die gedankliche Fassung der zu bearbeitenden Räume und ihrer zu verändernden Eigenschaften offensichtlich eng mit Erwartungen an die Konzeption der Kunstwerke verbunden ist.

In der Wettbewerbsausschreibung **KUNST FÜR BURGWEINTING** mit ihrem am entstehenden Objekt orientierten Interesse spiegelt sich eine Raumvorstellung wider, die eine Trennung zwischen der räumlich-physischen Beschaffenheit eines Ortes und seinen handlungsorientierten und symbolischen Bestandteilen erlaubt. Dem zu entwerfenden Kunstwerk werden die nicht-objekthaften Eigenschaften nicht abgesprochen – sie sind aber offensichtlich im Bezug auf den stadträumlichen Kontext nicht weiter relevant.

Diese Vorstellung steht in direktem Gegensatz zur Interpretation des städtischen Raums im zweiten Beispiel **PARADOXIEN DES ÖFFENTLICHEN**, in dem bereits in der Aufgabenstellung die handlungsorientierten und die symbolischen Eigenschaften der angesprochenen städtischen Räume thematisiert werden. Der Bezug zu den virtuellen Räumen der mobilen Kommunikation unterstreicht noch einmal das eher untergeordnete Interesse der Ausschreibenden an der rein physischen Erscheinung der von ihnen vorgeschlagenen Orte. Auch die angedachten Kunstwerke werden daher nicht durch ihre physische Erscheinung charakterisiert, vielmehr steht die konzeptionelle Herangehensweise der Künstler im Vordergrund.

Die unterschiedlichen Deutungen des Raumes und seiner möglichen Veränderungen berührt unmittelbar die Interpretation von Raum und Stadt und berührt damit das Selbstverständnis des Stadtplaners.

2.4. DAS SELBSTVERSTÄNDNIS DER STADTPLANER UND DIE INTERDISZIPLINÄRE ANNÄHERUNG AN KUNSTWERKE IN DER STADT

Die Beschäftigung von Stadtplanern mit Kunstwerken in der Stadt ist in hohem Maße geprägt vom eigenen Selbstverständnis und der eigenen Arbeitsaufgabe. Für die Stadtplanung als Disziplin finden sich verschiedene Definitionen, von denen die von Gerd Albers „*vor allem wegen ihrer Nähe zu der im deutschen Planungsrecht/Städtebaurecht kodifizierten Begrifflichkeit eine herausragende Bedeutung hat*“ (STREICH 2005: 28) und dementsprechend immer wieder herangezogen wird. Sie lautet: „*Stadtplanung ist – auf der Ebene der Stadt oder Gemeinde – das Bemühen um eine den menschlichen Bedürfnissen entsprechende Ordnung des räumlichen Zusammenlebens*“ (ALBERS 1988 IN: STREICH 2005: 28).

Die Arbeitsaufgaben und das Selbstverständnis der Stadtplaner sind allerdings so komplex, dass eine solche grundsätzliche Definition für eine Annäherung an die stadtplanerische Auseinandersetzung mit Kunstwerken in der Stadt nur wenig Anhaltspunkte bietet.

Daher werden im Folgenden verschiedene, für die Auseinandersetzung mit Kunstwerken in der Stadt bestimmende Aspekte des stadtplanerischen Selbstverständnisses skizziert. Zunächst einmal wird die Abgrenzung von Stadtplanung, Städtebau und Architektur auf Aspekte untersucht, die sich auf das Verhältnis zu Kunstwerken in der Stadt auswirken können. Die Beschäftigung mit Kunstwerken findet unmittelbar im Spannungsfeld zwischen räumlich-ästhetischer und organisatorischer Gestaltung der Stadt statt.

Die zweite wichtige Fragestellung berührt die unterschiedlichen Interpretationen der Stadtplanung als Wissenschaft, als Politik oder als Kunst. Ausgehend von der Prämisse, dass Stadtplanung jeweils alle drei Aspekte in sich verkörpert, werden die Konsequenzen der einzelnen Aspekte für die Beschäftigung mit Kunstwerken in der Stadt thematisiert.

Ein dritter Punkt, der für die Beschäftigung von Stadtplanern mit Kunstwerken in der Stadt von Bedeutung ist, ist ihr Verhältnis zu Interdisziplinarität und interdisziplinären Fragestellungen.

2.4.1. STADTPLANUNG – STÄDTEBAU - ARCHITEKTUR

Stadtplanung und Städtebau werden als miteinander verwandte Begriffe häufig sprachlich nicht differenziert verwendet. Sie unterscheiden sich jedoch durch ihre unterschiedliche Schwerpunktsetzung, die beim Begriff Stadtplanung „*mehr auf die allgemeinen Prozesse der Planung in ihrer institutionellen und organisatorischen Einbettung*“ (STREICH 2005: 28) abzielt, während der Begriff Städtebau vor allem mit Blick auf den räumlich gestalterischen Entwurf verwendet wird. Aus dieser Betonung der räumlichen Gestaltung ergibt sich eine inhaltliche Nähe des Städtebaus zur Architektur, vor allem wenn Städtebau „*als fortgesetztes architektonisches Schaffen von Einzelbauwerken zu größeren baulichen Ensembles aufgefasst*“ (STREICH 2005: 28) wird. Städtebau und Stadtplanung markieren damit ein Spannungsfeld, das die besonderen Aufgaben der Stadt-

2.4. Das Selbstverständnis der Stadtplaner

planung zwischen räumlichen Veränderungen und organisatorischen Eingriffen in die Stadt beschreibt. In der Außendarstellung der Disziplin nimmt die räumliche Gestaltung einen dominanten Stellenwert ein, auch wenn „die eigentlichen Problemfelder der Stadtplanung nur zum Teil getroffen“ (STREICH 2005: 28) werden. Beide Arbeitsschwerpunkte unterscheiden sich auch durch die verwendeten Methoden und Instrumente.

Das Spannungsfeld zwischen organisatorischen und räumlich-gestalterischen Fragestellungen ist jedoch nicht nur ein aktuelles, sondern definiert auch einen grundsätzlichen Wandel im stadtplanerischen Selbstverständnis. Bis ins erste Drittel des 20. Jahrhunderts beschränkte sich die Tätigkeit der Stadtplanung „überwiegend auf den Entwurf eines den Bedürfnissen der Gesellschaft entsprechenden Rahmens“, während man Stadtplanung heute „als Mittel zur Umsetzung politischer Wertvorstellungen der Gesellschaft (...) in eine ihren Zielen und Bedürfnissen angemessene Umwelt“ versteht (BORCHARD 2005: 1054). „Damit wird der Städtebau Teil einer umfassenden Gesellschaftspolitik, deren Ziele sich nicht so sehr auf den Raum selbst [also die physischen Bestandteile der Stadt, Anmerk. d. A.], als vielmehr auf seine Bedeutung für die gesellschaftliche Entwicklung richten.“ (BORCHARD 2005: 1055)

Vor dem Hintergrund der Transformation der Gesellschaft in eine Wissensgesellschaft und der Einbettung des stadtplanerischen Selbstverständnisses in den „Kontext von Kreativität und Vitalität von Städten“ (STREICH 2005: 39) beschreibt Bernd Streich eine weitere mögliche Variante, die sich unter anderem auf Charles Landry und sein viel beachtetes Buch *THE CREATIVE CITY – A TOOLKIT FOR URBAN INNOVATORS* (LANDRY 2000) stützt. Diese Variante beschreibt er als eine noch stärkere Entfernung der stadtplanerischen Tätigkeit von der „räumlichen Fixierung von Flächennutzungen und der Steuerung von städtebaulichen Entwicklungsprozessen“ hin zu „einer Auffassung von Stadtplanung als „meta urban discipline“ in folgender Ausgestaltung: „Gaining insights through crossovers“ (LANDRY 2000: 247), also das synergetische Zusammenwirken verschiedener Disziplinen“ (STREICH 2005: 39)

In diesem Zusammenhang bekommt auch die Begriffsdualität von *Geometrie* und *Topologie*, die Streich zur Beschreibung einer sich verändernden Stadtplanung heranzieht, ein besonderes Gewicht. Er stellt fest, dass sich die „Stadtplanung der Vergangenheit(...) vornehmlich mit geometrischen Modellen des Stadtwachstums beschäftigt“ hat (STREICH 2005: 34) und vermutet, „dass dies aller Voraussicht nach mehr und mehr in den Hintergrund rücken wird zugunsten einer topologischen Sicht auf die Stadt. Die Brauchbarkeit von geometrischen Wachstums- und Nutzungszuordnungsmodellen steht in Frage. Hingegen rücken die räumlichen Beziehungen - Topologien - von diffusen Nutzungsansprüchen in den Vordergrund: die Informationstechnologien, die Netztopologie der auf Immaterialität ausgerichteten Wissensgesellschaft, aber auch die ökologischen Erfordernisse verändern das Paradigma der Stadt- und Raumplanung nachhaltig“ (STREICH 2005: 34).

Das Gegensatzpaar *Geometrie* und *Topologie* verweist in letzter Konsequenz auf einen sich verändernden Raumbegriff, in dem die geometrische Dimension nur ein Teil des stadtplanerisch zu bearbeitenden Raumes ist.

Auch wenn sich also eine Tendenz zu einer Verschiebung im Selbstverständnis der Stadtplanung im Bezug auf die Bearbeitung physischer und organisatorischer Aspekte der Stadt abzeichnet, finden sich in aktuellen Stellungnahmen von Stadtplanern sowohl Positionen, die die Bedeutung des architektonischen Raum als stadtplanerische Aufgabenstellung entsprechend der von Borchard dargestellten Entwicklung relativieren, als auch Positionen, die der gebauten Form der Stadt unvermindert einen hohen Stellenwert einordnen und sie als „*eigentlichen Arbeitsgegenstand*“ (HANS STIMMANN IM PODIUM EUROPÄISCHE STADT VERSUS ZWISCHENSTADT (DURTH 2007: 142) der Stadtplanung bezeichnen. Auch in der Außenwahrnehmung der Disziplin spielt die bauliche Veränderung der Stadt nach wie vor eine wichtige Rolle, wie der folgende Hinweis belegt: „*Es war im Bundestag bei einem der beiden Koalitionspartner nur schwer dafür Verständnis zu gewinnen, dass beispielsweise auch mit Städtebaufördermitteln in Fragen von integrierter Politik, die weit über Städtebauförderungsthemen klassischer Art, also über bauliche Aufgaben hinausgehen, wichtige Impulse gegeben werden können.* (LÜTKE DALDRUP 2007: 16)

KONSEQUENZEN FÜR DIE AUSEINANDERSETZUNG MIT KUNSTWERKEN IN DER STADT

Die Differenzierung von städtebaulichen und stadtplanerischen Überlegungen zu Kunstwerken in der Stadt ist schwierig. Ebenso, wie städtebauliche und stadtplanerische Gesichtspunkte – wenn man diese Unterscheidung treffen will – miteinander verquickt sind und auch sprachlich nicht unbedingt getrennt werden, sind auch Überlegungen zur Einbindung von Kunstwerken in die räumlich-gestalterische Form der Stadt schwer von eher prozessorientierten Überlegungen zu trennen. Im Hinblick auf Kunstwerke in der Stadt lässt sich die Trennung von Stadtplanung und Städtebau daher kaum aufrechterhalten. Dennoch lassen sich Unterschiede in der methodischen und argumentativen Einbindung erkennen. Im weiteren Verlauf wird aber, wenn von Stadtplanung die Rede sein wird, auch der Städtebau mit gemeint sein.

Durch die Verwurzelung der *Kunst im öffentlichen Raum* in der *Kunst am Bau* ist die Betrachtung von Kunstwerken in der Stadt außerdem stark beeinflusst von der architektonischen Auseinandersetzung mit bauwerksbezogenen Kunstwerken. Dies spiegelt sich in einem inhaltlichen Schwerpunkt auf Fragen der ästhetischen Gestaltung, dem Thema, an dem sich Architektur und Städtebau/ Stadtplanung nahe sind. Durch ihre längere Geschichte hat die Auseinandersetzung von Architektur mit *Kunst am Bau* einige Fragestellungen vor allem zur Integration von objekthaften Kunstwerken in räumliche Entwürfe bereits bearbeitet. Die Ergebnisse solcher Überlegungen werden bei der Erarbeitung von städtebaulichen oder stadtplanerischen Aufgaben mit einem baulich-gestalterischen Schwerpunkt übernommen, ohne dass sie in besonderem Maße neu thematisiert werden.

Ebenso wie sich *Kunst am Bau* und *Kunst im öffentlichen Raum* nicht nur durch die räumliche Situation, sondern oft genug durch unterschiedliche Konzeptionen unterscheiden und sich doch mit einer grundsätzlich verwandten Aufgabenstellung beschäftigen, sind auch die Überlegungen von Architekten und

2.4. Das Selbstverständnis der Stadtplaner

Stadtplanern zu Kunstwerken am Gebäude bzw. im öffentlichen Raum verwandt. Wenn sich also diese Arbeit mit dem stadtplanerischen Blick auf Kunstwerke in der Stadt beschäftigt, kann die Abgrenzung zwischen Stadtplanung und Architektur schon aus historischen Gründen nicht absolut sein. Überlegungen von Architekten zur *Kunst am Bau* liefern daher vor allem im Zusammenhang zu gestalterischen Aufgabenstellungen Hinweise, die nicht im gleichen Maße in einem stadtplanerischen Kontext ausformuliert wurden.

Der sich abzeichnende Wechsel zu einem stadtplanerischen Selbstverständnis im Sinne Landrys ebenso wie die Erweiterung der Raumkonzepte über den geometrischen Raum hinaus stellen in diesem Zusammenhang sicherlich eine Erleichterung dar, weil sie den Unterschied zwischen dem ästhetisch-physischen und dem organisatorisch-prozesshaften Eingreifen in die Stadt relativieren.

2.4.2. KUNST – WISSENSCHAFT - POLITIK

Über die unterschiedlichen Interpretationen dessen, was der Gegenstand der Stadtplanung ist, hinaus, finden sich auch unterschiedliche Deutungen über das Wesen der Stadtplanung. Stadtplanung wird als eine Disziplin mit drei unterschiedlichen Gesichtern beschrieben: Sie trägt Züge einer wissenschaftlichen Disziplin, vereint aber auch Merkmale von Politik und Kunst in sich, ohne jedoch einer der drei Kategorien eindeutig zugeordnet werden zu können (VGL. STREICH 2005: 29), auch wenn sich „je nach Werk und zeitlichem Kontext unterschiedliche Gewichtungen“ (EISINGER 2005: 11) feststellen lassen.

A. STADTPLANUNG IST WISSENSCHAFT

Stadtplanung kann man als Wissenschaft bezeichnen, weil stadtplanerische Aktivitäten „auf wissenschaftlich gewonnenen Erkenntnissen beruhen“ (STREICH 2005: 29). Ihr methodisches Spektrum ist „außerordentlich breit, facettenreich und heterogen“ (STREICH 2005: 155). Die große Vielfalt der Methoden begründet sich nicht nur in der Breite möglicher Aufgabenstellungen, sondern auch in der Abhängigkeit der Methoden von der spezifischen Einzelaufgabe. Als grundsätzliche Methoden beschreibt Streich qualitative Verfahren wie die Phänomenologie, die Hermeneutik, verbal-argumentative Verfahren, Interviews und das Delphi-Verfahren. Auch quantitative Verfahren wie statistische Methoden, Prognosen, Optimierungsmodelle, Risikoanalysen, aber auch Spieltheorie und Systemtheorie oder realitätsvirtualisierende Methoden sind in der Stadtplanung einsetzbar (VGL. STREICH 2005: 162-202).

Einen besonders wichtigen Anteil innerhalb dieser unterschiedlichen Methoden nimmt die Kartographie bzw. die Planungskartografie ein. Sie hat das „Ziel einer anschaulichen Präsentation quantitativer Rauminformationen“ und stellt „die größte Gruppe des stadt- und raumplanerischen Methodenrepertoires da“ (STREICH 2005: 155). Diese Konzentration auf den Plan erklärt Angelus Eisinger zufolge* auch ein spezifisches Problem der Stadtplanung: „Plandarstellungen selektieren Wirklichkeit auf bestimmte Art und Weise. Als Wahrnehmungsmodi filtern sie die städ-

* Mit Bezug auf Marshall McLuhans Medientheorie vgl. hierzu McLuhan, M., 2001. Das Medium ist die Botschaft, Dresden.

tische Wirklichkeit - darin liegt ihre Leistung, darin liegt zugleich aber auch ihre Krux. Die Modi der Realitätserfassung beeinflussen die Auswahl der Phänomene, deren Bearbeitung für relevant gehalten wird. Die getroffene Auswahl, der immer unvollständige Kosmos einer urbanistischen Heuristik, leitet auch die weiteren Arbeitsschritte und Ergebnisse, weshalb das städtebauliche Entwerfen an der Stadt immer ein Arbeiten an einem Abbild der Stadt und ihrer Zukunft ist.“ (EISINGER 2005: 125)

Im Hinblick auf Kunstwerke in der Stadt erweist sich diese Verwendung von abstrahierten Plandarstellungen als potentiell schwierige Arbeitsgrundlage, weil sich Künstler zum Teil auf Eigenschaften der Stadt beziehen, die in keinem Plan und damit auch nicht im von Eisinger angesprochenen Bild der Stadt vorkommen.

Trotz des oben angesprochenen „nicht begrenzbaren Methodenpluralismus“ (STREICH 2005: 155) ist methodisches Arbeiten in der Stadtplanung nicht unumstritten. „Ganz besonders aber gilt dies, wenn der künstlerische Aspekt in den Vordergrund rückt, wie es etwa bei städtebaulichen Entwurfsarbeiten, im Falle der städtebaulichen Gestaltungsplanung oder bei architektonischen Entwurfsprojekten anzutreffen ist.“ (158). Gerade im Hinblick auf Kunstwerke in der Stadt, bei deren Reflektion der „künstlerische Aspekt“ nicht wegzudenken ist, wird die Skepsis gegenüber einer methodischen Herangehensweise besonders deutlich.

Für den Umgang mit Kunstwerken in der Stadt ist eher bedeutend, dass der Zusammenhang zwischen der Gestalt der Stadt und dem Leben in ihr unklar bleibt. Angelus Eisinger beschreibt in seiner *STADT DES ARCHITEKTEN* das Motiv der unterlassenen Beschäftigung mit den Funktionsweisen der Stadt, die viel dazu beigetragen habe, „dass sich städtebauliche Heuristiken und Städte über das gesamte 20. Jahrhundert reichlich fremd geblieben sind“ (EISINGER 2005: 22)

Um die Wechselwirkung zwischen der baulichen Gestaltung eines Ortes in der Stadt und den an ihm stattfindenden menschlichen Aktivitäten zu erklären, werden neben verschiedenen anderen Disziplinen wie der Wahrnehmungspsychologie, der Sozialpsychologie und der Anthropologie auch Konzepte wie z. B. *Space Syntax** herangezogen. Über die Aneignung dieser Disziplinen hinaus ist aber auch von der „Suggestivkraft“ der Gestaltung öffentlicher Räume die Rede, „der sich kein Teilnehmer oder Zuschauer entziehen könne und die sich magisch auswirke auf deren innere Einstellung und ihr Verhalten“ (BERNHARDT, FEHL, KUHN, VON PETZ 2005: 13). Oft wird ein Zusammenhang aber gar nicht kausal begründet, sondern einfach als bekannt vorausgesetzt.

Eisinger stellt dazu fest, dass – auch wenn dem „gestalterischen Durchkomponieren von Baukörpern, der Anordnung von Funktionen und ihrer Abfolge im Raum, dem Spiel mit Licht, Materialien oder Texturen“ mit Sicherheit eine Bedeutung zukommt – offen bleibt, „wie sich die dem architektonischen Objekt in den Planwelten zugeordneten Qualitäten und seine effektiven Eigenschaften zueinander verhalten“ (EISINGER 2005: 16).

Überlegungen zur Rolle von Kunstwerken in der Stadt sind in hohem Maße von der Frage nach dem Zusammenhang zwischen einem physischen Eingriff

* Space Syntax ist ein Konzept, bei dem die empirische Untersuchung des Einflusses von räumlichen Konfigurationen auf die menschliche Aktivität im Vordergrund steht (vgl. Rose, Schwander, Czerkauer, Davidel 2008: 32-37).

2.4. Das Selbstverständnis der Stadtplaner

in die Stadt und der Veränderung städtischen Lebens bestimmt, weil die mutmaßlichen handlungsverändernden Eigenschaften baulicher Einrichtungen auch auf das Objekt *Kunstwerk* übertragen werden. Kunstwerke lassen sich darüber hinaus auch in wissenschaftsskeptische planerische Herangehensweisen einfügen, weil ihre Auswirkungen auf den umgebenden Raum so gut wie nie evaluiert werden. (VGL. KAPITEL 4.2.)

B. STADTPLANUNG IST POLITIK

Die Durchsetzung und Realisierung von Planungsvorstellungen – „besonders wenn es um die Sicherung des Allgemeinwohls geht“ – macht ein politisches Handeln erforderlich. (STREICH 2005: 30) Stadtplanerisches Handeln ist aber auch – und das erscheint im Hinblick auf Kunstwerke in der Stadt wesentlich bedeutender – in einem weiteren Sinne untrennbar mit der politischen Dimension der Stadt verbunden: „Architektur und Städtebau erscheinen als Angebote, Gesellschaft in bestimmter Weise räumlich zu fassen und in Form zu bringen.“ (EISINGER 2005: 15) In seinem Buch *DIE STADT DES ARCHITEKTEN* beleuchtet Angelus Eisinger, wie sich das „Zusammenspiel von Bauen, Raum, Gesellschaft, Kultur, Ästhetik und Fortschritt“ (EISINGER 2005: 9) durch das stadtplanerische Denken seit den Anfängen des modernen Städtebaus um 1920 zieht. So spielte der „Architekt als Agent und Advokat einer zeitgemäßen Gesellschaft“ (38) im Selbstportrait des Architekten von der Zwischenkriegszeit bis in die 50er Jahre eine besondere Rolle. Architekten und Urbanisten seien berufen, „die von der Industrialisierung, beziehungsweise der technischen Entwicklung gezeichneten Gesellschaften über das Bauen und Organisieren von Räumen mit sich selbst und den Bedingungen ihrer Zeit zu versöhnen. In diesem Selbstverständnis verschmolz der „Künstlerarchitekt“, dessen Bild dem Genie-Begriff des 19. Jahrhunderts geschuldet war, mit dem „gesellschaftlichen Visionär“, den das 20. Jahrhundert beisteuerte“ (11).

Vor allem der moderne Städtebau sah sich damit zwischen Kunst und Gesellschaftsreform angesiedelt und lieferte dem „Alltag die Vorgaben, in die sich jener dann zu fügen hatte“. (120)

Auch wenn mit dem Ende der städtebaulichen Moderne um 1970 die „Disziplin Städtebau selbst, ihre Verfahren, Analysetechniken und Ansprüche“ (100) entzaubert wurden und die „Ansprüche, Gesellschaft über den Raum umfassend zu gestalten“ heute „nur mehr als melancholische Erinnerung oder Belege einer vergangenen Vermessenheit anklingen“ (100-101), stellt Eisinger auch für die Gegenwart fest, dass Architektur (und Stadtplanung) in jedem Fall bedeutet, „Gesellschaft [zu] denken, Gesellschaft [zu] entwerfen und mit Gesellschaft [zu] interagieren“, auch wenn dieses „Denken, Entwerfen und Interagieren“ (12) teilweise unbewusst erfolgt.

Für die Auseinandersetzung mit Kunstwerken in der Stadt ist dieser gesellschaftsbezogene Anspruch der Stadtplanung von besonderer Bedeutung, weil Kunstwerken und Kunst im Allgemeinen in unterschiedlichen Gesellschaftsentwürfen auch eine jeweils andere Rolle zugesprochen wird.

Ein nicht unerheblicher Teil der Künstler bringt darüber hinaus eigene Vorstellungen davon mit, wie die Gesellschaft zu beschreiben ist und in welche

Richtung sie sich entwickeln sollte, so dass es im interdisziplinären Austausch zu Konflikten und Gesprächsbedarf kommen kann.

C. STADTPLANUNG IST KUNST

Stadtplanung als Kunst einzuordnen, wird zunächst durch die „*schöpferische Leistung beim Erarbeiten von Planungsentwürfen*“ (STREICH 2005: 30) begründet. Die Frage nach dem Kunst-Sein von Stadtplanung wird aber, „*wenn überhaupt, ambivalent thematisiert*“ (30)

Die Befürworter von Stadtplanung als Kunst argumentieren mit der ästhetischen Dimension des Planungsergebnisses im Gegensatz zu einer rein technisch-funktionalen Qualität oder aber mit dem Gegensatzpaar aus einer wissenschaftlichen oder intuitiv-künstlerischen Entwurfshaltung (VGL. BURCKHARDT 1984: 57). Mit der Ablehnung oder Befürwortung von Städtebau als Kunst wurden und werden darüber hinaus u. U. auch bestimmte formale Kriterien der Gestaltung verbunden. Bei Camillo Sitte* ist es beispielsweise „*das Ideal der geschwungenen Linie*“ (STREICH 2005: 30), dem Le Corbusier die Idee des „*Funktionalismus und der ökonomischen Rationalität*“ (30) entgegenhält.

Aus der Frage nach Stadtplanung als Kunstwerk ergibt sich das Themenfeld der ästhetischen Bewertung der Stadt. Die Suche nach dem *Guten, Wahren und Schönen* in der Formung der Stadt stellt einen Kernbereich der stadtplanerischen Beschäftigung dar (z. B. im Themenheft ARCHITEKTUR ALS ÄSTHETISCHE PRAXIS (WOLKENKUCKUCKSHEIM HEFT 1, 2001)). Die Betrachtung von Künstlern als „*Spezialisten für die ästhetische Gestaltung*“ beeinflusst auch die Auseinandersetzung mit Kunstwerken in der Stadt.

Die ästhetische Bewertung der Stadt beruht auf der Beschreibung und Qualifizierung von sinnlichen Wahrnehmungen. Die starke Betonung der visuellen Wahrnehmung als Bewertungsgrundlage wird zum Teil aber auch durch Überlegungen zur stärkeren Berücksichtigung anderer Sinne hinterfragt (VGL. Z. B. KLANGORTE (IPSEN, REICHHARDT, WERNER 2004)). Gerade die Hinwendung zu den anderen Sinnen stellt eine mögliche Verbindung zu den unterschiedlichen Kunstformen jenseits der vor allem visuell erfassbaren Skulptur dar.

Einer ästhetisch ansprechenden Gestaltung der Stadt wird eine wesentliche Bedeutung für die „*Zufriedenheit ihrer Bürger*“ (KORDA 1999A: 38) zugesprochen und das Wesen stadtplanerischen Gestaltens zwischen Zweck und Ästhetik angeordnet. „*Städtebauliche Gestaltung heißt, für Gruppierung, Nutzung und Formgebung aller Anlagen und Bauwerke, die eine menschliche Ansiedlung ausmachen, diejenige Form suchen, die den Bedürfnissen der Bewohner am besten entspricht und die den Planungsgedanken ästhetisch ansprechend zum Ausdruck bringt. Gestaltung ist damit weder ausschließlich vom Zweck noch ausschließlich von der Ästhetik bestimmt. Sie kann daher weder die verstandesmäßige Überlegung noch die künstlerische Intuition entbehren.*“ (KORDA 1999B: 153)

Stadtplanerische Überlegungen zur Rolle von Kunstwerken in der Stadt vor dem Hintergrund „*Stadtplanung ist Kunst*“ sind zu einem großen Teil von der Frage nach der ästhetischen Beurteilung des Kunstwerks, der städtischen Situation und des Zusammenspiels von beiden bestimmt. Die Deutung der Stadtplanung als Kunst bringt damit die schwierige Frage nach ästhetischen Be-

* Als bedeutende Referenz kann man Camillo Sitte mit seinem Buch *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* (1898) betrachten. Er versucht allerdings nicht die Frage nach dem Kunst-Sein der Stadtplanung zu erörtern, sondern fordert die Rückbesinnung auf eine von ihm als verloren betrachtete künstlerische Qualität im Städtebau seiner Zeit ein.

2.4. Das Selbstverständnis der Stadtplaner

wertungsmaßstäben in die Auseinandersetzung mit Kunstwerken in der Stadt. Darüber hinaus stellt die Interpretation des stadtplanerischen Arbeitsergebnisses als Kunstwerk die Integration weiterer Kunstwerke aus der bildenden Kunst in Frage.

2.4.3. INTERDISZIPLINARITÄT IM STADTPLANERISCHEN SELBSTVERSTÄNDNIS

Interdisziplinäres Arbeiten und der damit verbundene Zwang zur Aufgabe gewohnter disziplinärer Strukturen und Zuständigkeiten ist für keine Disziplin besonders einfach. Angesichts der vielfältigen Aufgaben der Stadtplanung und der Forderung nach der Verwendung „alles verfügbaren einschlägigen Wissens“ (T. Ellwein nach J. Kaiser 1968) (IN: STREICH 2005: 16) als Grundlage für die planerische Tätigkeit, ließe sich allerdings vermuten, dass die Stadtplanung dem interdisziplinären Austausch im besonderen Maße zugeneigt sei.

Das Selbstverständnis der Stadtplaner ist über die oben beschriebenen Spannungsfelder hinaus von einem Selbstverständnis zwischen *Generalist* und *Spezialist* gekennzeichnet (VGL. ALBERS 1997: 268 FF.). Angelus Eisinger beschreibt vor allem das Bild des Stadtplaners als Generalisten, das die Stadtplanung in der nachindustriellen Gesellschaft des 20. Jahrhunderts maßgeblich bestimmt habe. „*Wo Literatur, Kunst und Soziologie nach 1900 eine fortgesetzte Fragmentierung und Individualisierung der städtischen Wirklichkeit konstatierten, betrachtete die Städtebautheorie ‚Stadt‘ als einen umfassend von Architekten und Städtebauern zu gestaltenden Kosmos.*“ (EISINGER 2005: 24)

Er weist darauf hin, dass die Figur des Generalisten ihre Wurzeln in der Vormoderne hat und damit auf eine Welt verweist, die „*notabene kaum Arbeitsteilung sowie nur geringfügige Spezialisierung des Wissens und der Kompetenzen gekannt hat*“ (EISINGER 2005: 12). Insofern überrascht es nicht, wenn Eisinger vor allem mit Blick auf die Moderne eine deutliche Skepsis der Stadtplaner gegenüber interdisziplinärer Zusammenarbeit im Sinne eines ebenbürtigen Austausches herausarbeitet. Besonders deutlich wird dies beispielsweise an der Resolution der „Internationalen Architektenunion“ (UIA), die 1948 in Lausanne gegründet wurde. „*Zwar verlange die Auseinandersetzung mit der Stadt nach Teamarbeit von Fachleuten aus verschiedensten Disziplinen, Städtebau sei aber Kunst und Wissenschaft in einem. Daher stehe es einzig dem Architekten als Techniker und Künstler in einer Person zu, Städte und Agglomerationen räumlich zu ordnen und zu gestalten. Er allein sei dank seines Wissens, seiner Gabe zur Koordination und seiner harmonischen Vorstellungsgabe von Raum und Zeit zur Führungsposition bei diesem Vorhaben berufen.*“ (59) Die sich aus dieser Kombination von Wissenschaft und Kunst ergebene Selbstbeschreibung als „*Spiritus Rector der Stadt, der die dazu notwendigen Erkenntnisse aus anderen Disziplinen in seine städtebaulichen Überlegungen integrierte*“ (67), führt auch zu dem Anspruch auf eine Spitzenposition des Architekten in einer klaren „*Hierarchie der Kompetenzen und Entscheidungsbefugnisse*“ (67), den Eisinger am Beispiel Gropius belegt. Die Vorstellung der Sonderstellung des Architekten war nicht auf die Moderne beschränkt: „*Für Louis Kahn war allein der Architekt berufen, die „große Symphonie“ aller Kräfte zu*

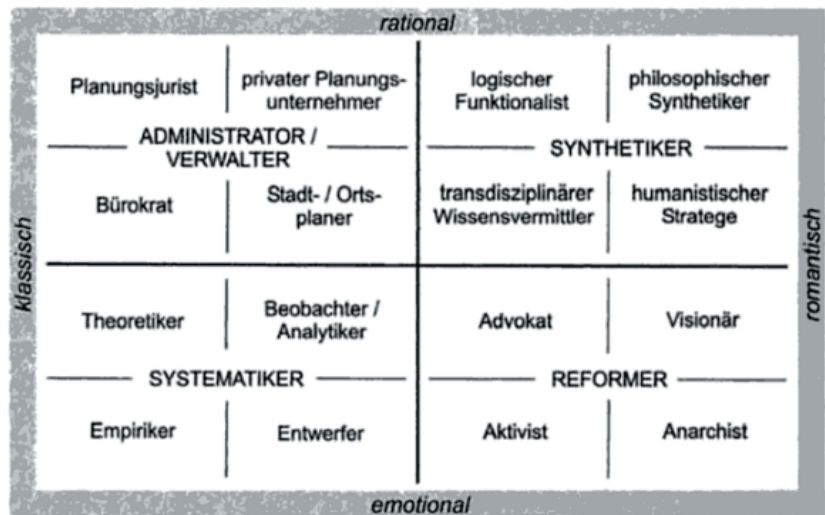
orchestrieren, aus welchen Stadt entsteht“. (KAHN 1973 IN: EISINGER 2005: 124) Auch wenn solche Allmachtsvorstellungen heute kaum mehr laut verkündet werden, wird deutlich, dass das Selbstverständnis des Architekten als eines besonders befähigten Generalisten für den interdisziplinären Austausch potentiell problematisch ist. Während jedoch die Zusammenarbeit mit vielen anderen technisch orientierten Disziplinen ein selbstverständlicher Teil der Stadtplanung geworden ist, wird der Bereich der ästhetischen Gestaltung der Stadt als ureigene Domäne der Stadtplanung verstanden, in der eine interdisziplinäre Zusammenarbeit besonders zu begründen ist.

Mehr an der Ausdifferenzierung verschiedener Spezialisten im Bereich der Stadtplanung orientiert ist die Typologie von John Udy (1991). In seinem Buch *A TYPOLOGY OF URBAN AND REGIONAL PLANNERS: WHO PLANS?* von 1991 entwickelt er eine Typologie, die einem bipolaren Ordnungsschema folgend, Planer „zwischen einem rationalen und emotionalen Habitus sowie einem klassischen und romantischen Habitus“ (STREICH 2005: 41) einordnet*. Dabei unterscheidet er zunächst vier Typen, nämlich den „Administrator bzw. Verwalter“, den „Synthetiker“, den „Systematiker“ und den „Reformer“. (STREICH 2005: 41)

* Diese Beschreibung folgt der Darstellung von Bernd Streich (Streich, B., 2005. Stadtplanung in der Wissensgesellschaft: Ein Handbuch. VS Verlag.

Typologisierung der Planer nach Udy 1991, zitiert nach Streich 2005: 41

Jeder dieser vier Typen wird wiederum in vier Subtypen unterschieden, die Streich wie folgt beschreibt:



2.4. Das Selbstverständnis der Stadtplaner

„Im Falle des Administrators bzw. Verwalters gibt es wiederum vier typologische Ausprägungen: den Planungsjuristen als sehr klassisch-rationalen Typus, den Bürokraten, den privaten Planungsunternehmer und den pragmatisch handelnden Stadt- bzw. Ortsplaner. In der Regel handelt es sich hierbei um diejenigen, die mit der realen Umsetzung von Planungsprojekten befasst sind oder deren Ausführung kontrollieren.

Im Falle des Systematikers können der klassische Theoretiker, der klassische Empiriker, der Beobachter bzw. Analytiker und der durchaus auch mit emotionalem Habitus ausgestattete Entwerfer unterschieden werden. Dieser Planertypus hat starke Affinitäten zur Lösung von eher abgegrenzten Aufgaben.

Der Synthetiker ist der Gegenteil des Systematikers. Während der Systematiker eher darauf bedacht ist, zu differenzieren und zu segmentieren, bemüht sich der Synthetiker um die Zusammenführung komplizierter Sachverhalte. So gibt es den logischen Funktionalisten, den transdisziplinären Wissensvermittler, den auf ganzheitliche Betrachtung bedachten philosophischen Synthetiker sowie den humanistischen Strategen. Dieser Planertypus befasst sich mit der Zusammenführung und Handhabung von Komplexität; er dürfte dem Paradigma der Wissensgesellschaft am nächsten kommen.

Der Reformier schließlich ist der Gegenteil des Administrators bzw. Verwalters. Unterscheiden lassen sich hier folgende Subtypen: der eher rational agierende Advokat (im Sinne des angelsächsischen „advocacy planner“), der als Anwalt für Planungsbetroffene tätig ist), der emotionale Aktivist, der romantische Visionär sowie der sich ebenso emotional wie romantisch zeigende Anarchist. Dieser Planertypus betreibt Planung als Gesellschaftspolitik, sei es nun innerhalb oder außerhalb von etablierten Institutionen. (STREICH 2005: 41)

Jede dieser Subkategorien unterscheidet sich nicht nur durch den bearbeiteten Ausschnitt der Stadt, sondern auch im hohen Maße durch die verwendeten Methoden, Vorgehensweisen und Zielsetzungen. Für den interdisziplinären Austausch kann es daher nur hilfreich sein, zu wissen, mit welchem der hier dargestellten Typen von Planern bzw. planerischen Handelns man es gerade zu tun hat.

In den Aussagen zu Kunstwerken in der Stadt lassen sich zumeist zwei stadtplanerische Typen erkennen: zum einen argumentieren viele stadtplanerische Äußerungen zu Kunstwerken aus der Haltung des Entwerfers heraus, d. h. mit dem Ziel, eine adäquate und eindeutige Lösung anzubieten (VGL. Z. B. CAMILLO SITTES ÜBERLEGUNGEN ZUR RICHTIGEN POSITIONIERUNG VON KUNSTWERKEN), zum anderen lassen sich auch Züge des Visionären in ihren Überlegungen zur Kunst erkennen (VGL. Z. B. DER GEDANKE DER ANTI-WELT ALS VISIONÄREM GEGENENTWURF ZUM ALLTAG, U. A. BEI EISFELD 1975), während der Ansatz der transdisziplinären Wissensvermittlung kaum zu finden ist.

2.4.4. DAS HISTORISCHE ERBE DER STADTPLANER IN DER AUSEINANDERSETZUNG MIT KUNSTWERKEN IN DER STADT

Trotz der oben beschriebenen Vielfalt stadtplanerischer Selbstbeschreibungen findet sich in Camillo Sitte eine Bezugsgröße, die in der stadtplanerischen Beschäftigung mit Kunstwerken in der Stadt trotz ihres hohen Alters dauerhaft Aufmerksamkeit erfährt.

Camillo Sittes Überlegungen zum **STÄDTEBAU NACH SEINEN KÜNSTLERISCHEN GRUNDSÄTZEN** (1898) sind nicht nur geprägt vom Gedanken des Städtebaus als künstlerische Aufgabenstellung, er äußert auch konkrete Vorstellungen zum Umgang mit Kunstwerken in der Stadt, die in ihrem Habitus durch eine systematisierende Annäherung und einen reformatorischen Ansatz geprägt sind. Den Kern von Sittes Beschäftigung mit Kunstwerken stellt die Auswahl von geeigneten Orten für Kunstwerke dar. Anhand von Beispielen illustriert er verschiedene Wege der Entscheidungsfindung (beispielsweise mit einem lebensgroßen Modell (SITTE 1898: 18)), um sich dann auch allgemeineren Überlegungen zum richtigen Ort für ein Kunstwerk zu widmen. Damit wird deutlich, dass er vor allem räumlich-gestalterische Aspekte in den Vordergrund seiner Überlegungen stellt, während funktionale Fragen im Bezug auf Kunstwerke von untergeordneter Bedeutung sind. Einen interdisziplinären Austausch in einem über die gegenseitige additive Ergänzung hinausreichendem Sinne verfolgt Sitte nicht.

Wichtige Überlegungen betreffen vor allem die Position eines Kunstwerkes im Bezug auf den umgebenden Raum. Dabei beschäftigt er sich nahezu ausschließlich mit Plätzen als möglichen Aufstellungsorten. Diese Schwerpunktsetzung teilt er nicht nur mit seinen Zeitgenossen, sie spiegelt sich auch in vielen aktuellen Beispielen von Skulpturen im öffentlichen Raum wieder. Das mag zum einen daran liegen, dass Plätze jeder Art von jeher als Orte mit viel Publikum wichtige Orte für Repräsentation und Kult und damit für Kunstwerke waren, vielleicht aber auch daran, dass sich in einem gerichteten Raum wie z. B. einer Strasse eine viel größere Varianz an Aufstellungsmöglichkeiten und -Beziehungen eröffnet, die schwer auf eine ähnlich großzügige Art beschrieben werden kann.

Im Prinzip wird die Positionierung von Kunstwerken auf Plätzen immer im Verhältnis zum Mittelpunkt und zu den Platzwänden verhandelt. Dabei steht außer bei Sitte jeweils nicht unbedingt die förderliche Position für das einzelne Kunstwerk, sondern der Gesamteindruck der Situation bzw. die Nutzung des Platzes im Vordergrund. Sitte benutzt historische Beispiele aus dem Mittelalter und der italienischen Renaissance, um seine Position polemisch gegen zeitgenössische Ansätze abzugrenzen: „Die Alten stellten ihre Monumente und Figuren(...) an den Wänden ihrer Plätze herum(...). An den Wänden eines Platzes herum ist aber Raum genug für hunderte von Figuren(...). Wir aber halten nur die Mitte des Platzes für dazu geeignet, woher allein es schon kommt, dass wir auf jedem noch so großen Platze bestenfalls nur eine einzige Aufstellung machen können. Wenn aber der Platz unregelmäßig ist und sonach ein Mittelpunkt sich geometrisch nicht abzirkeln lässt, dann können wir nicht einmal dieses einzige Monument unterbringen, und der Platz muss für ewige Zeiten vollständig leer bleiben.“ (SITTE 1898: 18) Jenseits

2.4. Das Selbstverständnis der Stadtplaner



Arc de Triomphe in Paris

Seine Positionierung im sternförmigen Kreuzungspunkt von mehreren Straßen ist deutlich erkennbar.

der im Vordergrund stehenden Frage nach einer Anordnung in der Platzmitte oder am Rande eines Platzes weist Sitte aber auch darauf hin, dass man den Ort für ein Kunstwerk am besten mit Hilfe eines Modells in Originalgröße überprüfen sollte und arbeitet am Beispiel des David von Michelangelo den Gedanken des unterstützenden ruhigen Hintergrundes für ein Kunstwerk heraus. *„Der entscheidende Gegensatz zwischen Einst und Jetzt in diesem Falle besteht darin, dass wir immer möglichst großartige Plätze für jedes Figürchen suchen und dadurch die Wirkung drücken, statt sie durch einen neutralen Hintergrund, wie ihn in ähnlichem Falle Porträtisten für ihre Köpfe sich wählen, zu heben.“* (18)

Im Gegensatz zu dieser, der zeitgenössischen Aufstellung von Kunstwerken gegenüber eher kritischen Haltung widmet sich Josef Stübben der künstlerischen Ausstattung von Straßen und Plätzen sehr ausführlich und wohlmeinend. In seinem Buch *DER STÄDTEBAU* von 1890 führt er die Kategorie des „Denkmalplatzes“ auf. In diesem Abschnitt behandelt er Plätze, *„deren Gestaltung und Anordnung wesentlich oder zum Teile von der Errichtung eines Standbildes, einer Denksäule oder mehrerer Denkmäler bedingt sind“*. (163) Obwohl er auf die Vielfalt von Aufstellungsmöglichkeiten für Denkmäler auf *„Straßenerweiterungen, auf Verkehrs-, Markt-, Garten- und Vorplätzen öffentlicher Gebäude und umbauten Architekturplätzen“* hinweist und diese Situationen mit Beispielen belegt, spielt auch bei ihm die Frage nach der Position in der Mitte oder außerhalb der Mitte eines Platzes eine wichtige Rolle. *„Dass der Mittelpunkt solcher Plätze, wenn er überhaupt besetzt wird, nur von einem Werke eingenommen werden kann, das an Abmessung und Bedeutung eine entschiedene Überlegenheit besitzt, ist eine Forderung des künstlerischen Gefühls (...) Beweisen auch sehr viele feine Barockplätze, dass das Schlagwort vom Freihalten der Mitte keine allgemeine Gültigkeit beanspruchen kann, so machen doch ästhetische und Zweckmäßigkeitsgründe sehr oft das Freihalten der Mitte zu unerlässlichen Bedingung.“* (390)

In seinen Überlegungen beschreibt Stübben aber auch eine Abhängigkeit



Donatello:
Erasmo da Narni „Gattamelata“
1447
Padua

zwischen der Gestaltung des Platzes und der Positionierung des Kunstwerks: „Sobald es sich um die Aufstellung eines einzigen Kunstwerkes handelt, ist bei regelmäßigen Plätzen in der Regel die Achsenbeziehung, bei unregelmäßigen Platzflächen das Malerische bestimmend. Die Achse kann sich auf die Platzfläche selbst, auf ein Gebäude, auf eine oder mehrere Straßenmündungen beziehen. Auf kleineren Plätzen wird die Achsenstellung leicht zur Mittelpunktstellung, oft mehr aus Gewohnheit als aus Überlegung“. (391)

Seine Argumente für und wider gelungene Lösungen beziehen sich dabei auf die Sichtbarkeit einerseits und funktionale Zwänge andererseits. „Es ist unzulässig, ein Denkmal ohne weiteres in eine oder mehrere Sehrichtungen zu stellen, unbekümmert darum, ob die Verkehrs- und Sehlinien dadurch gestört werden und ob der Straßenblick zu dem Kunstwerk in einem richtigen Verhältnis stehe.“ (184)

Die von Sitte angeführten Gedanken führt der Kunsthistoriker Albert Erich Brinckmann in seinem 1908 erschienenen Buch **PLATZ UND MONUMENT: UNTERSUCHUNGEN ZUR GESCHICHTE UND ÄSTHETIK DER STADTBAUKUNST IN NEUERER ZEIT** weiter aus. Im Unterschied zu Sitte handelt es sich bei Brinckmanns Vorgehen um einen historisch orientierten Ansatz: Er untersucht die Positionierung von Kunstwerken jeweils auf eine historische Epoche bezogen und vermeidet dabei die Verallgemeinerung von Regeln über die Jahrhunderte hinweg. So hat man es an dieser Stelle nicht mit einem städtebaulichen Lehrbuch im eigentlichen Sinne zu tun, sondern vielmehr mit einer kunsthistorischen Abhandlung mit stadtplanerischen Einsprengseln. Dennoch wird das offensichtlich zeitgenössische Interesse an der Frage nach Sinn und Unsinn einer Positionierung in der Platzmitte wie ein Kontrastmittel zum Herausarbeiten der jeweiligen epochenspezifischen Vorgehensweisen benutzt (VGL. BRINCKMANN 1908: 7). Insofern beschreibt Brinckmann eben nicht nur das Vorgefundene, sondern erläutert sehr wohl auch seine Schlussfolgerungen für das zukünftige Vorgehen.

Gleichzeitig bezieht er die Beschaffenheit des einzelnen Kunstwerks in seine Überlegungen ein. So stellt er in besonderem Maße einen Zusammenhang zwischen der Ausgestaltung des einzelnen Kunstwerks (die zarte Vertikalität von gotischen Säulen, die besonderen Bedingungen eines bronzenen Kunstwerks, die Zwang zur allseitigen Betrachtbarkeit eines mittig aufgestellten Kunstwerks) und seiner Position im Raum her (BRINCKMANN 1908: 7).

Ein weiteres Beispiel für die Berücksichtigung der Eigenschaften des einzelnen Kunstwerks, hier der Materialität, ist die Beschreibung des Gattamelata Monuments von Donatello in Padua. „Donatello bedenkt die Ansichten, die sich dem bieten, der den Platz betritt, und rechnet mit den Wirkungsbedingungen der Bronze. Eine eiserne Figur gebraucht Luft, das weittragende Silhouettenbild wird auf größere Entfernung notwendig, weil die innere Gliederung der dunklen Bronze sich für das Auge verliert. Von beiden Straßenmündungen und den meisten Punkten des Platzes aus setzt sich die Reiterfigur als scharfe Silhouette gegen den Himmel ab.“ (12)

Aber auch die aus der Gestaltung des einzelnen Kunstwerks argumentierende Haltung Brinckmanns bezieht sich nicht auf inhaltliche Bezüge des Kunstwerks,

2.4. Das Selbstverständnis der Stadtplaner

sondern auf dessen Sichtbarkeit: „Eine Plastik, die in der Mitte eines runden, nach allen Richtungen gleichwertigen Platzes steht, muss, um künstlerisch berechtigt zu sein, von allen Seiten eine gute Ansicht geben, da sie als Zentrum eines Raumes selbst mit Hilfe der zuführenden Straßen nicht dem Betrachter einen Standpunkt anweisen kann. Es wird nicht das gewöhnliche sein, dass eine einzelne Figur von allen Seiten ein deutliches Gegenstandsbild darbietet, in ihrem Motiv klar wird; denn die Zentralstellung verlangt die höchste Anspannung des Plastikers. Am ehesten wird sich die Aufgabe bei nackten Figuren bewältigen lassen, z. B. einer Brunnenfigur, die mit erhobenen Armen eine Schale trägt. Bei bekleideten Porträtstandbildern kann diese Stellung allzu leicht dem Denkmal und dem Platz gefährlich werden.“ (87)*

Die Bedeutung Sittes für die stadtplanerische Auseinandersetzung mit Kunstwerken in der Stadt ist ambivalent. Angesichts der Weiterentwicklung der Kunst im öffentlichen Raum scheinen seine Überlegungen am Wesen zeitgenössischer Kunstwerke vorbeizugehen. Aber auch die Weiterentwicklung der Stadtplanung und des stadtplanerischen Selbstverständnisses machen Sittes Überlegungen mit ihrem sehr spezifischen Blickwinkel nur sehr begrenzt verwendbar. Ihre Bedeutung liegt daher nicht in ihrer Gültigkeit als Anweisung zum Umgang mit Kunstwerken in der Stadt, sondern vor allem darin, dass sie sowohl in der theoretischen Annäherung als auch in der Praxis noch aktuell und präsent sind.

Diese Präsenz wird offensichtlich, wenn man die tatsächlich in der Stadt vorzufindenden Kunstwerke betrachtet. Die hier dokumentierten relativ aktuellen Beispiele machen deutlich, dass die grundsätzlichen Überlegungen vom Beginn des letzten Jahrhunderts – bewusst oder unbewusst – weiterhin umgesetzt werden. Dabei lässt sich zunächst einmal feststellen, dass es sich tatsächlich bei dem größten Teil der im Stadtraum präsenten Kunstwerke um Skulpturen handelt. Bei vielen dieser Skulpturen lassen sich die insbesondere die Qualitäten der zentralen Anordnung in einem Platzraum, der Abschluss von Sichtachsen oder die besondere Akzentuierung von wichtigen Kreuzungen leicht nachvollziehen. Aber auch die theoretische Bezugnahme, wie man sie u. a. im DTV-ATLAS STADT von Hotzan (2004) als auch in Lehrbüchern wie GRUNDLAGEN DES STADTGESTALTERISCHEN ENTWERFENS von Grammel (1994) findet, die sich in ihren kurzen Bemerkungen zu Kunstwerken in der Stadt fast ausschließlich wörtlich auf Camillo Sitte beziehen, machen deutlich, dass Sitte als stadtplanerische Bezugsgröße im Umgang mit Kunstwerken in der Stadt immer noch gegenwärtig ist.



Kernerplatz, Stuttgart
Erich Hauser:
6-8/7/88, 1987/88, 1988

* Die Frage nach Vorder- und Rückseite von Denkmälern wird nicht nur von Brinckmann bedacht, sie steht hier als Beispiel für einen Aspekt, der offensichtlich auf Interesse traf.

Vgl. z. B. Stübgen 1922: 393 ff



Robert-Bosch-Platz, Stuttgart
Bernd Wilhelm Blank: Kinetisches
Projekt 2003

2. 5. KONSEQUENZEN FÜR DIE BETRACHTUNG DER STADTPLANERISCHEN BESCHÄFTIGUNG MIT KUNSTWERKEN IN DER STADT

Für die Reflektion der stadtplanerischen Beschäftigung mit Kunstwerken und einen möglichen interdisziplinären Austausch zwischen Stadtplanung und *Kunst im öffentlichen Raum* wird das der jeweiligen interdisziplinären Konstellation zugrunde liegende stadtplanerische Selbstverständnis zur entscheidenden Vorbedingung. Bereits die Definition der Arbeitsaufgabe zwischen der räumlichen Gestaltung und ihrer organisatorischen Strukturierung beeinflusst auch den stadtplanerischen Blickwinkel auf die Rolle der Kunst in der Stadt. Aber auch das komplementäre Wesen der Stadtplanung zwischen Wissenschaft, Politik und Kunst und eine in diesem Dreieck vorgenommene Schwerpunktsetzung kann Konsequenzen für die Betrachtung von Kunstwerken in der Stadt haben.

Die vielfältigen Aspekte wirken auch in die unterschiedlichen Deutungen des öffentlichen Raumes hinein. Hier treffen nicht nur unterschiedliche stadtplanerische Interpretationen von dem, was öffentlicher Raum und was Öffentlichkeit sein kann, aufeinander, sondern auch der künstlerische Diskurs mit seinen teilweise vergleichbaren, teilweise sehr unterschiedlichen Ansätzen beeinflusst einen möglichen interdisziplinären Austausch.

Zu guter Letzt hängen die Inhalte eines möglichen interdisziplinären Austausches auch von der Entwicklung der Kunst im öffentlichen Raum und der spezifischen künstlerischen Position, die von den Beteiligten vertreten wird, ab.

Die Beschäftigung einzelner Stadtplaner mit Kunstwerken in der Stadt erhält durch diese Vielzahl an möglichen Variablen, die in die Überlegungen zur Rolle des Kunstwerks hineinspielen, einen sehr stark durch den Einzelfall geprägten, kaum zu systematisierenden Charakter. Die Beschäftigung von Stadtplanern mit Kunstwerken in der Stadt auf ein einziges Selbstverständnis, eine einzige Herangehensweise zu reduzieren, hieße daher, einem möglichen transdisziplinären Wissenstransfer die vielfältige Basis zu entziehen. Gleichzeitig ist aber die Klärung der spezifischen, in einen interdisziplinären Dialog eingebrachten Position unverzichtbare Grundlage für den Austausch. Diese notwendige Beschäftigung mit der eigenen Position kann gleichermaßen Voraussetzung und Ergebnis des interdisziplinären Arbeitsprozesses sein.



**TEIL 3. WÜNSCHE UND VORSTELLUNGEN VON STADTPLANERN
IM BEZUG AUF KUNSTWERKE IN DER STADT**

3.1. Einführung in die Analyse

VORGEHEN, HANDLUNGSORIENTIERTE ORDNUNG, VERSCHIEDENE HANDLUNGSFELDER

3.1.1. Untersuchung der ausgewählten Texte**Teil 3: WÜNSCHE UND VORSTELLUNGEN VON STADTPLANERN IM BEZUG AUF KUNSTWERKE IN DER STADT****3.1. Einführung in die Analyse****3.1.1. DIE UNTERSUCHUNG DER AUSGEWÄHLTEN TEXTE**

In Teil 3 dieser Arbeit werden die mit Kunstwerken in der Stadt verbundenen Wünsche und Vorstellungen von Stadtplanern anhand von ausgewählten Texten untersucht. Die Untersuchung der Texte richtet sich dabei vor allem auf zwei Informationstypen: Auf der einen Seite werden alle Hinweise darauf, wie die besondere Situation des Kunstwerks in der Stadt einzuschätzen ist und wie sich die Autoren das Kunstwerk in der Stadt vorstellen, gesammelt. Diese Hinweise zielen zum einen auf ganz konkrete Vorstellungen über die erwartete und auch auf die erwünschte Beschaffenheit von Kunstwerken in der Stadt ab und verweisen zum anderen auf den Kunstbegriff in einem abstrakteren Sinne, der den Überlegungen zugrunde liegt.

Wichtiger für die folgende Untersuchung ist jedoch der zweite Typ von Informationen, der in den untersuchten Texten herausgearbeitet werden soll. Hier geht es um die von den Kunstwerken erhofften Veränderungen der Stadt, also die Frage danach, welche Wirkung sich vom Kunstwerk in der Stadt versprochen wird. Diese vom Kunstwerk erwartete Wirkung bindet das Kunstwerk in das funktionale Zusammenspiel der einzelnen Elemente der Stadt ein.

In beiden Fällen steht bei der Untersuchung jedoch nicht die bloße Zuschreibung, sondern vor allem die argumentative Herleitung und Untermauerung der formulierten Vorstellungen im Vordergrund, weil sich hier Hinweise auf eine Einbindung der auf das Kunstwerk bezogenen Überlegungen in einen größeren konzeptionellen Zusammenhang erkennen lassen.

Die Untersuchung der Texte gliedert sich in einen beschreibenden Teil, der die untersuchten Texte charakterisiert und Fundstellen zur Rolle von Kunstwerken herausarbeitet. In einem zweiten Teil werden die bestimmenden Merkmale der jeweiligen Auseinandersetzung mit Kunstwerken in ihrem gedanklichen und argumentativen Zusammenhang dargestellt und als an die Kunstwerke gerichtete Erwartung formuliert.

3.1.2. EINE HANDLUNGSORIENTIERTE STATT EINER HISTORISCHEN ORDNUNG

Die Untersuchung gliedert sich in vier thematische Schwerpunkte, die sich an den Handlungsfeldern orientieren, die Klaus Selle als stadtplanerische Handlungsfelder im öffentlichen Raum ausgemacht hat (VGL. SELLE 2003). Sie stellt damit eine bewusste Entscheidung gegen eine historische Ordnung der untersuchten Texte dar, auch wenn stadtplanerische Überlegungen zu Kunstwerken in der Stadt immer auch aus der aktuellen Aufgabenstellung und den anstehenden gesellschaftlichen Fragestellungen gespeist werden. So kann man in der Untersuchung der stadtplanerischen Beschäftigung mit Kunstwerken in der Stadt durchaus die sich wandelnden Schwerpunktsetzung in der stadtplanerischen Bearbeitung des öffentlichen Raums wieder erkennen. Selle

beschreibt in einem kurzen historischen Abriss den Um- und Ausbau der Innenstädte der 60er und 70er Jahre mit den neu entstehenden Fußgängerzonen und Platzumgestaltungen, die Hinwendung zum Wohnungsumfeld in den 80er Jahren mit „Aufwertungsmaßnahmen in Straßen, Plätzen und grünen Freiräumen“ (SELLE 2003: 14) und die besondere Beschäftigung der Städte mit den „Freiraum- und Grünsystemen“ (14) in den 90er Jahren. Für die darauf folgenden Jahre stellt er eine zunehmende Beschäftigung mit den Innenstädten fest, die angesichts der drohenden Konkurrenz durch „Einkaufszentren neuen Typs“ (14) gestärkt werden sollten. Über diese Beschäftigung mit den Innenstädten hinaus beobachtet Selle aber auch eine Hinwendung zu öffentlichen Räumen jenseits der City wie z.B. Stadteilplätzen und ihrer Instandsetzung und Neugestaltung f(15).

Jedes der hier beschriebenen Aufgabenfelder bietet Anknüpfungspunkte für den Einsatz von Kunstwerken in öffentlichen Räumen und tatsächlich illustrieren die untersuchten Texte die Einbindung von Kunstwerken in die oben beschriebenen Aufgabenstellungen.

Ein Teil der an Kunstwerke gerichteten funktionalen Erwartungen ergeben sich also aus der jeweils aktuellen Aufgabenstellung. Gleichzeitig wird aber auch deutlich, dass sich – unabhängig von der konkreten Aufgabenstellung – bestimmte Erwartungen an das Kunstwerk wiederholen und in anderen Zusammenhängen wieder auftauchen. Eine solche Erwartung, die immer wieder auftaucht, ist beispielsweise die Vorstellung, dass Kunstwerke die Wiedererkennbarkeit von Orten und damit die Orientierung in der Stadt stärken oder die Idee, dass Kunstwerke am besten an „bedeutenden“ Orten in der Stadt unterzubringen sind. Beide Argumente finden sich zu unterschiedlichen Zeiten und im Hinblick auf ganz unterschiedliche Arbeitsaufgaben.

Funktionale Erwartungen an Kunstwerke in der Stadt scheinen deshalb nicht in erster Linie abhängig von der jeweils bearbeiteten Aufgabenstellung. Stattdessen wird aus einem offensichtlich vorhandenen – wenn auch nicht eindeutig definierten – Kanon von Erwartungen an die Möglichkeiten von Kunstwerken geschöpft und diese an die jeweilige Aufgabenstellung angepasst werden.

Um sich diesem Kanon zu nähern, ist es daher hilfreich, nicht die historisch verankerten Aufgabenstellungen als Grundlage für eine mögliche Systematisierung zu nehmen, sondern Fragestellungen zu berücksichtigen, die die Bearbeitung des öffentlichen Raums jenseits des einzelnen Projekts beschreiben.

3.1.3. FUNKTIONALE ERWARTUNGEN AN KUNSTWERKE IN DEN EINZELNEN HANDLUNGSFELDERN

Selle differenziert die unterschiedlichen Bedeutungs- und Argumentationsebenen der Stadtplaner im öffentlichen Raum in die Kategorien *Stadtpolitik*, *Soziale Stadt*, *Stadtökonomie*, *Stadtkultur* und *Stadtökologie* (SELLE 2003: 18-21) und umreißt jeweils grob die dazugehörigen Fragestellungen. Dabei ordnet er Kunstwerke in der Stadt in das Handlungsfeld der Stadtkultur ein. Die Analyse der untersuchten Texte macht jedoch deutlich, dass Kunstwerke in der Stadt keineswegs nur unter dem Gesichtspunkt der Stadtkultur betrachtet werden, sondern dass sich tatsächlich Hinweise auf alle stadtplanerischen Handlungs-

3.1.3. Funktionale Erwartungen an Kunstwerke

felder im öffentlichen Raum finden. Lediglich auf den Aspekt der Ökologie bzw. der Nachhaltigkeit finden sich nur sehr vereinzelte Hinweise.

Wenn Kunstwerke in der Stadt in die unterschiedlichen Bedeutungsebenen der Stadt einbezogen werden, so geschieht das in einer jeweils kunstspezifisch zugespitzten Weise: Die Wünsche und Ziele aus den einzelnen Handlungsfeldern werden – in Abhängigkeit von der Vorstellung, die man sich von einem Kunstwerk in der Stadt macht – auf das Kunstwerk und die von ihm erwarteten Auswirkungen auf die Stadt übertragen. Auf diese Weise werden die allgemeinen Kategorien *Stadtpolitik*, *Soziale Stadt*, *Stadtökonomie* und *Stadtkultur* modifiziert und an die speziellen Bedingungen von Kunstwerken in der Stadt angepasst.

A. STADTPOLITIK: KUNSTWERKE IN DER STADT ALS AUSDRUCK EINES GESELLSCHAFTLICHEN SELBSTVERSTÄNDNISSES

Wie oben in Teil 2 beschrieben, kann bereits die *öffentliche* Qualität des *öffentlichen Raums* als politische Qualität verstanden werden. Der öffentliche Raum ist darüber hinaus auch der Ort, an dem politische Reden, Demonstrationen und Versammlungen ihren Raum finden. Im Bezug auf Kunstwerke wird jedoch ein weiterer Aspekt der politischen Dimension des öffentlichen Raums wichtig. Klaus Selle beschreibt den öffentlichen Raum als eine „Kernkompetenz' der lokalen Politik“ (SELLE 2003: 21), weil sie hier „- unübersehbar - zeigen, was sie zu leisten im Stande ist“ (21) und öffentliche Räume besonders geeignet dazu seien, „Gestaltungsabsichten und Wirksamkeit kommunalpolitischen Handelns deutlich zu machen.“ (21) Mit Blick auf historische Stadtbeschreibungen weist er auch darauf hin, dass der Rückschluss von Zustand und Gestaltung der Straßen und Plätze auf den Erfolg einer Regierung kein neues Phänomen ist.

In diesem Spannungsfeld zwischen öffentlichen Räumen als Ort der politischen Auseinandersetzung und als Aushängeschild der lokalen Regierung befinden sich auch die Erwartungen, die an Kunstwerke in der Stadt gerichtet werden. Der öffentliche Raum als Ort der politischen Auseinandersetzung spielt jedoch in der unmittelbaren Auseinandersetzung mit Kunstwerken eine sehr untergeordnete Rolle*. Wesentlich wichtiger ist jedoch die Selbstdarstellung der Regierung bzw. der Gesellschaft, die durch die Regierung repräsentiert wird. Die an Kunstwerke gerichteten Erwartungen befinden sich weniger auf der Ebene konkreter politischer Fragestellungen als vielmehr auf der Ebene einer Weltanschauung – auf der Ebene, in der die Form der Gesellschaft und das Leben des Menschen in der Gesellschaft verhandelt werden.

Bereits die öffentliche Förderung von Kunstwerken ist Ausdruck eines bestimmten Verständnisses von einer Gesellschaft, in der kulturelle und künstlerische Leistungen eine besondere Wertschätzung erfahren. Die Präsenz von öffentlich geförderter Kunst im öffentlichen Leben dient nicht nur als Statussymbol für den Auftraggeber, sondern verweist auch darauf, dass die Auftraggeber die Förderung von Kunst als Teil ihrer politischen Aufgabe betrachten. Vor allem der Anspruch, öffentlich geförderte Kunst auch als Kunst für alle zu begreifen, macht eine bestimmte kulturpolitische Haltung deutlich. Gleichzeitig können die geförderten Kunstwerke selbst Aussagen über gewünschte

* In der *Kunst im öffentlichen Raum* ist der öffentliche Raum als Ort der politischen Auseinandersetzung viel präsenter.

oder abgelehnte Werte und Normen vermitteln. Sowohl die thematisierten Inhalte als auch die bevorzugten Medien können dabei als Verweis auf komplexe weltanschauliche Zusammenhänge verstanden werden. In diesem Sinne richtet dieser Abschnitt den Blick vor allem auf die Interessen, die der beauftragende Staat mit den Kunstwerken verbindet – die aber als Wünsche und Forderungen auch von Stadtplanern übernommen werden. Dieser spezielle Blickwinkel des Auftraggebers und seiner politischen und weltanschaulichen Ziele entspricht nicht unbedingt dem Blickwinkel eines politisch motivierten Künstlers, der mit seiner Arbeit das Erreichen bestimmter politischer Ziele verbindet.

B. SOZIALE STADT: KUNSTWERKE UND DIE BEDÜRFNISSE DES MENSCHEN IN DER STADT

Unter dem Stichwort „Soziale Stadt“ weist Selle auf die besondere soziale Bedeutung des öffentlichen Raums hin: „*Hier finden Aneignungsprozesse, Kommunikation und Sozialisation statt*“ (SELLE 2003: 19) Am Beispiel von Kindern in der Stadt weist er auf die besondere Bedeutung von öffentlichen Räumen hin, die so gestaltet sind, dass sie eine sichere und anregende Lebensumwelt bieten. Gleichzeitig stellt sich unter dem Stichwort der „sozialen Stadt“ auch die Frage nach der Integration unterschiedlichster Nutzergruppen und einer gerechten Teilhabe am öffentlichen Raum und seinen Möglichkeiten. Im Bezug auf Kunstwerke in der Stadt rückt ein besonderer Ausschnitt der „sozialen Stadt“ in den Vordergrund: Von Kunstwerken wird die Befriedigung von menschlichen Bedürfnissen erwartet, die über die Sicherung des Lebensunterhalts hinausgehen. Unter dem Stichwort der Lebensqualität wird von Kunstwerken die sinnliche Anreicherung und Aufwertung der Umwelt ebenso verstanden wie die gerechte Teilhabe an Gestaltungsprozessen, die eben diese Umwelt prägen. Kommunikative und partizipative Elemente von Kunstwerken werden dabei ebenso betont wie die gestalterischen Qualitäten.

C. STADTÖKONOMIE: KUNSTWERKE UND DER WERT DER STADT

Unter dem Gesichtspunkt der Stadtökonomie wird vor allem die Gestaltung des öffentlichen Raums als weicher Standortfaktor thematisiert. Selle hebt dabei vor allem die Aspekte „*Lagewerte, Investitionsimpulse, Standortbindung, Identität und Brandsapes*“ (SELLE 2003: 22-23) und die Übertragung der Standortfaktoren auf ganze Städte und Regionen hervor. Von Kunstwerken wird zumeist nicht nur ein Beitrag zu einer attraktiven Gestaltung von öffentlichen Räumen erwartet, sondern die an das Kunstwerk gerichtete Forderung nach Einzigartigkeit und Originalität lässt es auch zu einem möglichen Alleinstellungsmerkmal für einen Ort werden. Kunstwerke – vor allem solche mit einer guten medialen Verwertbarkeit – können zum Logo für einen bestimmten Ort werden und sein Image entscheidend prägen. Nicht vom Kunstwerk, sondern von der Ansiedlung von Künstlern erhofft man sich die Schaffung von besonders attraktiven einzigartigen Orten, die durch die „*Aura*“ der Kunst geprägt sind (VGL. SPRINGER 2007). Jenseits einer direkten ökonomischen Verwertbarkeit des Kunstwerks wird im Hinblick auf Kunstwerke auch die Umwertung von vorher vernachlässigten oder gering

3.1.4. Ordnung der ausgewählten Texte

geschätzten Orten thematisiert. Künstler sollen bestimmte Orte (z.B. Industriebrachen) durch ihre Bearbeitung ins Bewusstsein der Bevölkerung rufen und sie positiv umdeuten.

D. STADTKULTUR: KUNSTWERKE UND DIE KULTURELLE DIMENSION DER STADT

„Stadtkultur“, so schreibt Selle, ist „ganz wesentlich geprägt“ von der „Erlebbarkeit, von ästhetischer Qualität und Nutzbarkeit öffentlicher Räume“ (SELLE 2003: 18). Er spricht den öffentlichen Räumen und ihrer Gestaltung eine strukturierende und stadtbildprägende Wirkung zu, die der Stadt durch ihre historische Prägung ein „stabilisierendes, langfristiges Gerüst“ gibt (MIT BEZUG AUF SIEVERTS 2003: 239-244).

Selle stellt in seinem Abschnitt zur Stadtkultur auch die Verbindung von Stadtkultur und Kunst in der Stadt her: „Dabei beschränkt sich dieser Zusammenhang nicht mehr auf das Platzieren von Skulpturen, sondern bezieht die Gestaltung der Räume und ihrer prägenden Elemente (Beispiel Lyon u.a.) ebenso ein wie ihre Nutzung - etwa für Aktionen, als Orte für Aufführungen, Inszenierungen und (temporäre) Installationen.“ (SELLE 2003: 19)

Betrachtet man die Erwartungen, die an Kunstwerke gerichtet werden, reichen sie über die Gestaltung und Bepflanzung von öffentlichen Räumen jedoch weit hinaus. Ein wichtiger Aspekt dieser Erwartungen ist die Thematisierung und künstlerische Bearbeitung von Veränderungsprozessen in der Stadt. Die zeitliche Dimension wird im Sinne einer biographischen Dimension verstanden – Veränderungsprozesse werden als wirksame Elemente einer Stadtbiographie und als einschneidende Wendungen in der Biographie der Bewohner verstanden. Damit zeigt sich eine Interpretation der Stadtkultur, die einen wichtigen Schwerpunkt in der Verarbeitung und Interpretation von Wandlungsprozessen hat. Künstler und ihre Werke sollen dabei nicht nur an Vergangenes erinnern, sondern auch Neubeginn und Integration fördern und begleiten oder durch Erfundenes neue Stadt-Identitäten erschaffen.

3.1.4. ORDNUNG DER UNTERSUCHTEN TEXTE IN DIE HANDLUNGSFELDER

Ebenso, wie sich die hier vorgestellten Handlungsfelder an vielen Stellen überschneiden, lassen sich auch die untersuchten Texte und die herausgearbeiteten Vorstellungen und gedanklichen Zusammenhänge nicht eindeutig einem der vier Handlungsfelder zuordnen. Es handelt sich also nicht um eine Typologie oder eine trennscharfe Systematisierung von Texten und Ideen. Die Qualitäten dieser Ordnung liegen an anderer Stelle: Zunächst einmal erlaubt sie, die nicht-zeitgebundenen Aspekte von kunstwerkbezogenen Überlegungen stärker herauszuarbeiten. Darüber hinaus wird deutlich, dass die an Kunstwerke gerichteten Erwartungen sich aus allen Handlungsbereichen der Stadtplanung speisen – und damit nicht als kunstspezifisch bezeichnet werden können. Diese Erkenntnis ist für den besonderen Blickwinkel einer interdisziplinären Fragestellung von großer Wichtigkeit, weil sie auf den stark selbstreflektiven Charakter der Beschäftigung von Stadtplanern mit Kunstwerken in der Stadt verweist.

TEIL 3.2.

**Kunstwerke als Ausdruck eines gesellschaftlichen
Selbstverständnisses**

GESAMTKUNSTWERK, SINN DER ARCHITEKTUR, DER BEDEUTENDE ORT

3.2. Kunstwerke in der Stadt als Ausdruck des gesellschaftlichen Selbstverständnisses

3.2. KUNSTWERKE IN DER STADT ALS AUSDRUCK VON VORSTELLUNGEN UND SELBSTVERSTÄNDNIS DER GESELLSCHAFT

In diesem Kapitel wird dargestellt, dass der Umgang von Stadtplanern mit Kunstwerken in der Stadt ein bestimmtes gesellschaftliches Selbstverständnis widerspiegelt. Dieses gesellschaftliche Selbstverständnis kann man entsprechend seiner Ausprägung als gesellschaftlichen Wertekanon oder als Ideologie bezeichnen.

Besonders deutlich wird der Zusammenhang zwischen öffentlich geförderter Kunst und dem gesellschaftlichen Selbstverständnis in den 50er und 60er Jahren in der Bundesrepublik und in der öffentlich geförderten „*architekturbezogenen Kunst*“ der DDR. Auch in den aktuellen Richtlinien des Bundes und der Länder spiegelt sich der Gedanke, *Kunst am Bau* bzw. *Kunst im öffentlichen Raum* sei eine „*Visitenkarte*“ der Auftraggeber.

Jenseits ihrer historischen Einbettung kristallisieren sich im Zusammenhang mit der Frage der gesellschaftlichen Selbstdarstellung durch Kunst folgende Themen mit zeitloser Relevanz heraus:

Auch wenn zwischen Verschmelzen von Kunstwerk und Umgebung zu einem untrennbaren *Gesamtkunstwerk* und der kontrapunktischen formalen Ergänzung unterschieden wird, wird trotz verschiedener gedanklicher Kontexte immer von einer entstehenden Einheit, von einem harmonischen und sinnhaften Ganzen ausgegangen.

Der Gedanke eines Ganzen aus Kunstwerk und Umgebung führt zu einer Beschäftigung mit Fragen der Organisation der Abläufe und der Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Architekten bzw. Stadtplanern. Dies zeigt sich in den 50er und 60er Jahren in der DDR und schlägt sich auch in heutigen Richtlinien zur Förderung von Kunst im öffentlichen Raum nieder.

Gerade in den 50er und 60er Jahren wurde sowohl in der BRD als auch in der DDR nicht nur mit der öffentlichen Förderung und Präsentation von Kunstwerken, sondern auch mit der Gestaltung von Kunstwerken eine bestimmte Weltanschauung verbunden. Dabei wurde gegenständliche Kunst der ungegenständlichen Kunst gegenübergestellt. Der vermutete Kunstgeschmack der Bevölkerung wurde dabei als Argument in der Auseinandersetzung benutzt.

Unabhängig vom ideologischen System und der Entstehungszeit findet sich die Vorstellung, dass vor allem besonders „*wichtige*“ oder „*bedeutende*“ Orte mit Kunstwerken ausgestattet werden sollten. Was genau die Wichtigkeit oder Bedeutung dieser Orte ausmacht, wird selten näher erläutert, es lässt sich vermuten, dass eine Überlagerung verschiedener hierarchischer Ordnungen in der Stadt einen Ort zu einem *bedeutenden Ort* macht. Diese unmittelbare Verknüpfung von ausgewählten *bedeutenden* Orten erweist sich bei näherer Betrachtung als problematisch für den Umgang mit zeitgenössischen Kunstwerken.

* So werden z. B. weder in den Überlegungen von Reichow zur Organischen Stadtbaukunst (1948) noch in Göderitz' Gedanken über Die gegliederte und aufgelockerte Stadt (1957) Kunstobjekte erwähnt.

** Im Gegensatz dazu wird die Ausstattung von Parks und Gärten mit Kunstwerken viel unkritischer betrachtet. „Gartenplastiken“ werden teilweise als eigene Gattung betrachtet (vgl. Reuther 1954:174 ff. und Der Architekt 1959: 270-274).



Original - Bildunterschrift:
„Postamt Berlin-Lankwitz. Symbolische Zeichnung Putzschnitt an der Fassade vor Hintermauerungssteinen Grafiker: Herrler, Kladow.(...)“ (bauwelt 1956/27: 632)

*** Hier kann nur die **BAUWELT** Hinweise liefern, die Zeitschrift **DER ARCHITEKT** erscheint erst seit 1952.

3.2.1. DIE BESCHÄFTIGUNG VON STADTPLANERN MIT KUNSTWERKEN IN DEN 50ER UND 60ER JAHREN DER BUNDESREPUBLIK

Elisabeth Dühr beschreibt in ihrer Auseinandersetzung mit der Entwicklung der *Kunst am Bau* zur *Kunst im öffentlichen Raum*, die in den 50er Jahren eine besondere Dynamik entwickelt, einen „engen Zusammenhang [dieser Entwicklung] mit der städtebaulichen Entwicklung und den jeweilig in der aktuellen kulturpolitischen Diskussion tragenden Positionen“ (DÜHR 1991: 70) Die Aufmerksamkeit von Stadtplanern und Architekten richtet sich allerdings einerseits auf mögliche künstlerische Qualitäten im Städtebau und in der Architektur und andererseits auf das Verhältnis von Kunstwerken und Bauwerken in der klassischen *Kunst am Bau*, aber weniger oder gar nicht auf Kunstwerke in der Stadt. Die Frage nach der richtigen Platzierung von Kunstwerken in der Stadt, die Autoren wie Sitte und Brinckmann, aber auch den frühen Le Corbusier (VGL. SCHNOOR 2003) beschäftigt haben, verliert in den Jahren nach dem zweiten Weltkrieg an Bedeutung.*

Eine mögliche Rolle von Kunstwerken in der Stadt, also im öffentlichen Raum wird so gut wie gar nicht thematisiert oder sogar abwertend als „Verbrämung öffentlicher Plätze mit Kunstwerken“ (NEUE BAUWELT 1951: 62) bezeichnet.**

Die Auseinandersetzung der Architekturzeitschriften aus den 50er und 60er Jahren beschränkte sich auf die *Kunst am Bau*. Die Kerninhalte der aus den 50er Jahren stammenden Regeln zur Förderung der *Kunst am Bau* sieht Dühr in der „Baugebundenheit der Mittel“ (74), also dem direkten Bezug zwischen Kunstwerk und Bauprojekt, in der Funktion der Kunst als „Freiraum, in dem sich das Individuum von dem auf ihm lastenden Sozialdruck erholen kann“ (75) und in der „Sozialbindung der Mittel“, also der Vermischung von Kunstförderung und sozialer Absicherung der Künstler (76).

Die Beauftragung von Künstlern war also unmittelbar mit der Errichtung einzelner Bauwerke verknüpft und auch die Kunstwerke waren zumindest räumlich unmittelbar auf das jeweilige Gebäude bezogen.

A. KUNST UND ARCHITEKTUR – KUNSTWERK UND BAUWERK

Die Auseinandersetzung innerhalb der beiden Fachzeitschriften Bauwelt und Der Architekt bildet zwei Schwerpunkte ab. Einerseits beschäftigen sich die Autoren intensiv mit dem Verhältnis von Kunst und Architektur, also einem möglichen Kunstgehalt der Architektur und andererseits mit dem Verhältnis von Kunstwerk zu Bauwerk.

Dabei zeichnen sich in der Berichterstattung während der 50er und 60er Jahre einige Schwerpunktsetzungen ab. Zwischen 1945 und dem Beginn der 50er Jahre findet man so gut wie keine Hinweise auf Kunstwerke oder Kunst, die Berichterstattung beschäftigt sich zum allergrößten Teil mit den drängenden Fragen des Wiederaufbaus, vor allem der Schaffung von Wohnraum***.

Mit dem Beginn der 50er Jahre kann man eine nicht dominante, aber stetige Beschäftigung mit dem Thema Kunst feststellen. Diese Beschäftigung bildet sich nicht nur in Artikeln ab, die sich mehr oder weniger direkt mit einzelnen

3.2.1. 50er und 60er Jahre in der BRD

Kunstwerken oder Kunstwerken im Allgemeinen befassen, sondern beispielsweise auch darin, dass die Autoren der Kunstwerke, die auf den Fotografien der Gebäude zu sehen sind, namentlich genannt werden, wie das Bildbeispiel aus der Bauwelt auf der gegenüberliegenden Seite zeigt.

Dabei werden Kunstwerk und Bauwerk noch nicht in eine direkte Beziehung zueinander gesetzt. Stattdessen werden künstlerische Qualitäten der Architektur bzw. das Kunstsein der Architektur mit dem Begriff der *Baukunst* thematisiert.

In den späteren 50er Jahren richtet sich dann die Aufmerksamkeit stärker auf das Verhältnis von einzelnen Kunstwerken zu den umgebenden Bauten, es findet eine ausdrückliche Auseinandersetzung mit dem Thema der *Kunst am Bau* statt. Diese zunehmende Annäherung an das Thema *Kunst am Bau* wird beispielsweise in einem Jahresschwerpunkt im Jahr 1960 zum Thema in *DER ARCHITEKT* deutlich. Diese aufgeschlossene und der Kunst zugewandte Annäherung wird aber im Laufe der 60er Jahre von einer kritischen Haltung zur *Kunst am Bau* abgelöst. Eine Auseinandersetzung mit Kunstwerken findet jetzt in viel geringerem Maße statt, viele Artikel beschränken sich auf die kurze und isolierte Betrachtung einzelner Kunstwerke. Diese kritische Haltung spiegelt sich in einer Abnahme der Artikel zum Thema ebenso wie in Äußerungen zur künstlerischen Qualität der *Kunst am Bau*-Projekte wider.

VERHÄLTNIS VON KUNSTWERK ZU BAUWERK

Zwei Beispiele von *Kunst am Bau* werden sowohl in *DER ARCHITEKT* und in der *BAUWELT* einhellig als wegweisende Lösungen für das Verhältnis von Kunstwerk zu Bauwerk betrachtet, obwohl sie zwei unterschiedliche Konzepte im Verhältnis von Bauwerk und Kunstwerk verfolgen. Diese Beispiele sind die Wandgestaltung von Henry Moore am Bouwcentrum und die Skulptur von Naum Gabo, die im Zusammenhang mit Marcel Breuers *BIJENKORF*-Kaufhausgebäude entstand. Beide Kunstwerke befinden sich in Rotterdam, das bereits mit der Beauftragung der monumentalen Zadkine-Plastik *THE DESTROYED CITY* Aufsehen erregt hatte. Vor allem Naum Gabos Plastik wird denn auch als „ein weiteres Wahrzeichen seiner [Rotterdams] Modernität“ bezeichnet.

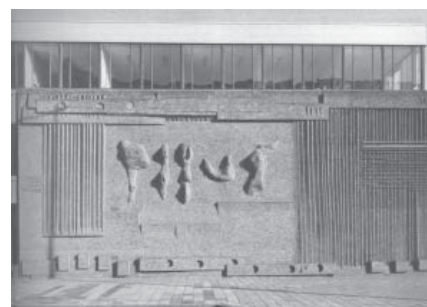
DAS VERSCHMELZEN VON KUNSTWERK UND BAUWERK

HENRY MOORE, MAUERWERK MIT RELIEF, BOUWCENTRUM, ROTTERDAM

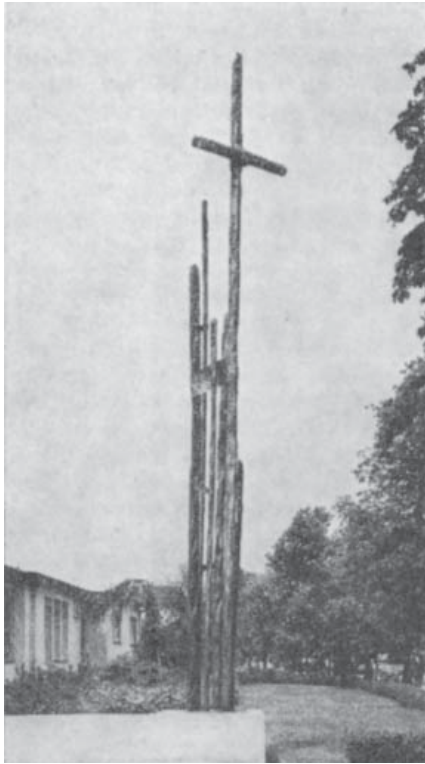
Der Artikel von Zechlin in der *Bauwelt* von 1956 rückt die handwerklichen Qualitäten von Henry Moores Relief besonders in den Vordergrund. Das Relief befindet sich am neuen Gebäude des „gerade der Erkenntnis werkgerechten neuzeitlichen Bauens gewidmeten“ Bouwcentrum in Rotterdam. Als besondere Qualität des Kunstwerks wird die neue Art der Gestaltung mit Ziegeln, „der edlen Backsteinkunst“ hervorgehoben, nicht ohne jedoch auf den Ursprung der Technik in der Romanik hinzuweisen. Die tatsächliche Gestaltung bzw. die künstlerische Aussage des Kunstwerks wird kaum angesprochen, während der innovativen technischen Anwendung von gemauerten und danach behauenen Bossen die größte Aufmerksamkeit zukommt. Konsequenterweise wird das Werk dann auch nicht als herausragende, eigenständige künstlerische



Ossip Zadkine: „The Destroyed City“ (1947-1951)
Rotterdam



„Eine holländische Backsteinwand, gestaltet von Henry Moore, London“ (Zechlin 1956: 711)



Original - Bildunterschrift:

Das Gemeindezentrum des Kirchenkreises Berlin-Reinickendorf, das „Hermann-Ehlers-Haus“, ist jetzt durch eine 7 m hohe Kreuzplastik des Berliner Künstlers Rudi H. Wagner gekennzeichnet. Die Aufgabe war, einem an sich belanglosen Bau durch die Skulptur einen größeren Ausdruckswert zu geben. Nachträgliches Einfügen eines plastischen Werks in eine Baugruppe ist immer eine diffizile Angelegenheit, hier war nur eine Lösung gegen den Bau möglich (Bauwelt 1964: 944)

* Zit. n. Prignitz, H., Bock, M.: Kritische Bemerkungen zum Begriff des „Gesamtkunstwerks“, a.a.O., S.278 in: Dühr, 1988, S.36

Lösung gefeiert, sondern „als bedeutsame Kundgebung des holländischen Bauzentrums für einen Werkstoff (...), der nicht nur gemauert sein will, sondern auch gebildet sein kann und darf“ (ZECHLIN 1956: 711) Nicht nur Moores Kunstwerk, sondern die ganze „ungewöhnliche Wand“ wird „als Schrittmacher auf dem Wege zu einer liebenden Einheit eines klaren, technischen Bauens und der bildenden Kunst unserer Zeit“ (711) verstanden.

Die Vorstellung der Einheit von Bauwerk und bildender Kunst verweist auf den Gedanken des Gesamtkunstwerks. Dieser Gedanke ist aus mehreren Gründen auch wichtig für die Situation eines Kunstwerks in einer stadträumlichen Situation. Diese Idee beschäftigt sich einerseits mit der Zusammenarbeit unterschiedlicher Disziplinen bzw. Künste an einem gemeinsamen Werk. Sie stellt also einen theoretischen Überbau, Zielvorstellungen und damit Handlungsanweisungen für diese Zusammenarbeit dar. Andererseits verbindet sich mit der Idee des Gesamtkunstwerkes aber auch die sozial-utopische Vorstellung der Verbesserung, wenn nicht gar Erlösung der Welt durch die Kunst. Der Begriff selber geht zurück auf die Frühromantik und umfasst schon damals beide Aspekte: Neben einem Zusammenschluss der verschiedenen Künste meint Gesamtkunstwerk auch die Poetisierung des Lebens und die Ästhetisierung der Wirklichkeit. Dabei wird insbesondere der Verlust der Einheit von Kunst und Leben beklagt und eine künstlich geschaffene Idealharmonie beschworen, die auch den Künstler aus seiner Isolation befreien sollte. Dabei wird die Aufhebung der Trennung von Kunst und Künstler als Vorwegnahme auf ein „goldenes Zeitalter“ betrachtet, dessen Realität heute in der Kunst beginnt und dessen allgemeine Verwirklichung für die Zukunft angestrebt wird. Damit wird die Vorstellung eines Gesamtkunstwerks zum „ästhetischen Kristallisationspunkt in einer sozialen Utopie“, wie es Elisabeth Dühr beschreibt (DÜHR 1991: 36).

Im Bezug auf Kunst im öffentlichen Raum und besonders im Bezug auf das Verhältnis zwischen Kunstwerk und Architektur ist die Aufhebung der Autonomie der Kunst besonders wichtig. Sie ergab sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor allem für politisch fortschrittliche Künstler als Folgerung aus der Idee eines „im Zusammenhalten aller Kräfte des Staates auf diesen einen Gegenstand“ (SCHINKEL)* geschaffenen Gesamtkunstwerkes. Sowohl der Jugendstil als auch z. B. Bruno Taut fordern eine gemeinschaftsbildende Kunst mit dem Ziel der Einheit von Leben und Kunst. Damit rücken soziale Aspekte bei der Interpretation des Gesamtkunstwerks stärker in den Vordergrund. Künstlerische Arbeiten sollten durch ihre Ausrichtung auf Architektur und Kunsthandwerk „nützliche“ gesellschaftliche Funktionen übernehmen und so aus dem „Schatten der Bourgeoisie befreit“ werden. Für die Betrachtung von Kunst am Bau oder in öffentlichen Räumen durch Architektur und Stadtplanung ist die Vorstellung des Bauhauses von einem Gesamtkunstwerk höchst einflussreich.

In seinem Manifest von 1919 beschreibt Gropius das Verhältnis von Bildender Kunst und Architektur wie folgt: „Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau! Ihn zu schmücken war einst die vornehmste Aufgabe der bildenden Künste, sie waren unablässige Bestandteile der großen Baukunst. Heute stehen sie in selbstgenügsamer Eigenheit, aus der sie erst wieder erlöst werden können durch bewußtes Mit- und Ineinanderwirken aller Werkleute untereinander. Architekten, Maler und Bildhauer müssen die vielgliedrige Gestalt des Baues in seiner Gesamtheit und in seinen Teilen

3.2.1. 50er und 60er Jahre in der BRD

wieder kennen und begreifen lernen, dann werden sich von selbst ihre Werke wieder mit architektonischem Geiste füllen, den sie in der Salonkunst verloren.“ (GROPIUS 1919)

In diesem Zitat wird deutlich, dass der Gedanke des Gesamtkunstwerks auch mit der Frage eines hierarchischen Verhältnisses der einzelnen Künste untereinander bzw. mit dem Vorrang bei Gestaltungsentscheidungen einhergeht. In den Stellungnahmen von Architekten wird die besondere Stellung der Architektur als „Mutter aller Künste“ betont. In den Artikeln aus den 50er Jahren werden nicht nur die Mutter und ihre Tochterkünste wörtlich erwähnt*, sondern die Forderung gestellt, die Anregungen für die künstlerische Entwicklung der Malerei und der Plastik am Bauwerk müssten „grundsätzlich wieder von der Baukunst“ ausgehen (REUTHER 1954: 174).

Dieser Anspruch auf eine übergeordnete Stellung der Baukunst im Verhältnis zu anderen Künsten steht dabei im Spannungsverhältnis zur ebenfalls geübten Vorstellung der gegenseitigen Bereicherung in Form und Idee (DÜHR 1991: 94).

Die gegenseitige Einflussnahme wird als eine inhaltliche, vor allem aber auch visuell-gestalterische Interaktion beschrieben: So kann ein Kunstwerk den Schwerpunkt einer Fassadengestaltung verlagern oder durch die flächige Überarbeitung einen „malerischen“ Eindruck erzeugen (REUTHER 1954: 174 ff.). Um eine unmittelbare Einheit aus Kunstwerk und Bauwerk zu erreichen, wurde auf der thematischen Ebene ein erkennbarer Bezug zwischen der Funktion des jeweiligen Gebäudes und der inhaltlichen Gestaltung gefordert.

Eine herausragende Qualität des Kunstwerks wird dabei als vorteilhaft, aber nicht als ausreichend für das angestrebte Verschmelzen betrachtet, weil dabei der Geschmack des auswählenden Architekten ein zu großes Gewicht erhalte (SEUPHOR 1960: 3). Als weiteres Mittel zur Entstehung einer größeren Einheit aus Bauwerk und Kunstwerk werden Formensprache und die bewusste Wahl von gleichen Materialien genannt. Zum Teil werden die Überlegungen für mögliche Orte der Integration von Kunstwerken sehr konkret: „Säulen, Pfeiler, Säulenbasis, Kapitäl und Konsole, Tür- und Fenstergewände, Treppenwange und -abschluss“ (REUTHER 1954: 174) werden als historisch erprobte Orte für Kunstwerke genannt.

Bereits in diesem Hinweis auf die historische Tradition wird deutlich, dass der Bezug auf die Idee des Gesamtkunstwerks auch die Anknüpfung an frühere Zeiten und damit eine historische Legitimation der aktuellen Vorgehensweisen bedeutet. Besonders die Neuorientierung angesichts der Zerstörungen des 2. Weltkriegs verleihen dem Rückbezug auf die noch nicht belastete Vergangenheit eine besondere Bedeutung.

Elisabeth Dühr stellt fest, dass „dieses Festhalten an anachronistischen Integrationsvorstellungen (...) Entwicklung inhaltlich und ästhetisch eigenständiger künstlerischer Aussagen für den öffentlichen Raum sehr erschwert“ hat (75).

Aus der Perspektive der Kunst am Bau erscheint diese Herangehensweise als Rückschritt „noch vor den Stand der 20er Jahre (...), wo man nicht mehr von Begriffen wie „Integration“ oder „organische Einheit“, sondern von solchen wie „prekärer Balance“ ausging, dem autonomen Kunstwerk also einen hohen Stellenwert einräumte.“ (91)

* z. B. im Bericht über einen Künstlerwettbewerb „Die Baukunst als Mutter der Künste. Ein Wettbewerb für die Architekten – aber in anderem Sinne“ Neue Bauwelt 1951 Heft 20 S.317



Das Kaufhaus Bijenkorf von Marcel Breuer mit der Skulptur von Naum Gabo

Grundsätzlich herrscht große Einigkeit darüber, dass die weit verbreitete Praxis, fertige Kunstwerke in ein fertiges Kunstwerk einzufügen, zu unbefriedigenden Ergebnissen führt. So wurde z.B. in der Wettbewerbsausschreibung der Otto Bartning-Stiftung, die sich der Nachwuchsförderung aus dem Bereich von Kunst und Architektur verschrieben hatte, ausdrücklich darauf Wert gelegt, dass es sich bei der vorgeschriebenen interdisziplinären Zusammenarbeit junger Architekten und Künstler „nicht um nachträgliche Anbringung von ‚Kunst‘, sondern um Mitarbeit des bildenden Künstlers *ex statu nascendi* handelt“.(BAUWELT 1957: 4)

KUNSTWERK UND BAUWERK ALS KONTRAPUNKTISCHE ERGÄNZUNG

NAUM GABO: SKULPTUR FÜR DAS KAUFHAUS BIJENKORF, 1958

In den 60er Jahren erhielt das autonome Kunstwerk tatsächlich einen größeren Stellenwert: die Einheit von Kunstwerk und Bauwerk sollte nicht mehr durch das untrennbare Verschmelzen, sondern durch die kontrapunktische Ergänzung von Kunstwerk und Bauwerk erreicht werden. Eine solche Haltung wird auch in der Beschreibung von Naum Gabos Skulptur für Marcel Breuers Kaufhaus Bijenkorf deutlich: In der Auseinandersetzung mit Naum Gabos Plastik werden vor allem die gestalterischen Kontraste zwischen der schlichten und weitgehend geschlossenen Fassade von Breuers klarem rechteckigen Baukörper und der Offenheit der Skulptur beschrieben. „*Wie die Außenarchitektur des Warenhauses die große, möglichst geschlossene Fläche betont, so die Skulptur Gabos das Offene. Ergeht sich die Architektur in der Horizontalen, dann die Raumplastik Gabos in der Vertikalen. Dort das Gewichtige der Lagerung, hier das Geschmeidige der Bewegung. Vor der ruhenden Masse des Gebäudes für den Vorübergehenden das fortwährend sich verändernde der Konturen der Skulptur. Der Kern lebt plastisch von*

3.2.1. 50er und 60er Jahre in der BRD

der Wirkung des gegenseitigen sich Durchdringens konkaver Räume und den linearen Überschneidungen der Linien, die diese Räume mehr bezeichnen als umgrenzen.“

(SCHERLICHER 1960: 12)

Die Hinweise des Autors auf die formale Ähnlichkeit der Skulptur mit der Gestaltung „kühnster zeitgenössischer Brückenbauten“ (12) ebenso wie der Vergleich der Positionierung der Plastik zum Gebäude wie ein „Campanile“ macht deutlich, dass gerade die Anleihen aus Bau- und Bautechnik als besonders vorteilhaft für das Zusammenspiel von Kunstwerk und Bau betrachtet werden, weil so eine weitere Ebene der Bezugnahme zwischen beiden erzeugt wird.* „Das Monument ist nicht ein Akzent für das Gebäude, sondern es befindet sich mit ihm im Zustand der Einheit. So erscheint hier das Verhältnis von Architektur und Skulptur für unsere Ära auf vollendete Weise geklärt.“ (12)

Besonders hervorgehoben in der Berichterstattung wird auch die Rolle des Architekten bei der Entstehung des Kunstwerks und die städtebauliche Begründung für die Platzierung der Plastik: „Breuer sah als Hülle für die großen, übersichtlich angelegten Verkaufsräume einen klaren rechteckigen Baukörper vor - im Gegensatz zu den Wünschen der Stadtplanung, die aus städtebaulichen Gründen gern einen Teil des Gebäudes vor die Front gezogen hätte, um dem Straßenraum des Cool-singel, dem bedeutendsten Boulevards Rotterdams, einen gewissen Halt zu geben. Um den städtebaulichen Forderungen zu entsprechen, schlug Breuer vor an Stelle eines vorspringenden Teils eine Plastik vorzusehen.“ (BAUWELT 1958: 340)

„Breuer entschied sich für eine freistehende Plastik von monumentalen Ausmaßen. Er war so kühn, an eine Plastik zu denken, welche die Höhe des Bauwerks erreiche. Naum Gabo erhielt den Auftrag und Rotterdam ein skulpturales Monument, das ohne Vorgang ist.“ (SCHERLICHER 1960: 12)

Dieser Wechsel vom In-einander-Aufgehen zum formalen kontrastbetonten Ergänzung steht auch im Zusammenhang mit der funktionalen, in ihrer äußerlichen Erscheinung reduzierten Architektur des Funktionalismus. Die „freie Form“, die Absichtslosigkeit der Werke sollte funktionale Architektur „durch Poesie bereichern“ (SEUPHOR 1960: 5). Dieses Verständnis von Architektur ging auch mit der Ablehnung des Begriffs der Baukunst und des Baukünstlers einher: „Architekten wollen ja auch keine Künstler mehr sein, wollen auch nicht mehr Baukünstler genannt werden. Diese Bezeichnung ist längst zu einem Schimpfwort geraten. Man appliziert es Kollegen, denen man übel will. Manchmal grenzt das an Rufmord. Manchmal ist es Rufmord. Kunst ist derangiert zur „Kunst am Bau“, für die der Architekt nur indirekt verantwortlich zeichnet. Irrationale Entscheidungen will er sich nicht mehr nachsagen lassen, obwohl sein Metier chronisch mit solchen Entscheidungen verbunden ist.“ (CONRADS 1967: 181)

Die kritische Auseinandersetzung mit der funktionalen und determinierten Architektur, wie sie unter anderem von Alexander Mitscherlich** formuliert wird, findet jedoch weitgehend ohne Bezug auf die öffentlich geförderte Kunst statt.

* Möglicherweise erleichtert das Wiedererkennen von Formen aus der Architektur den Nicht-Künstlern unter den Autoren auch einfach den Zugang zu den Skulpturen, weil sich Vertrautes wiederfindet.

** Mitscherlich, A.: Die Unwirtlichkeit unserer Städte, Frankfurt/ M 1965

C. KUNST UND DER SINNGEHALT DER ARCHITEKTUR

Der Gedanke des Verschmelzens von Kunstwerk und Bauwerk und der der kontrapunktischen Ergänzung, so unterschiedlich beide auch erscheinen, bauen doch auf der gleichen gedanklichen Grundvoraussetzung auf. Sie gehen beide davon aus, dass die gebaute Form der Stadt einer bestimmten Lebensform entspricht und sich räumlich-architektonische Gestalt und Lebensweise in enger Abhängigkeit voneinander befinden (VGL. EISINGER 2005: 12).

Auch die Auseinandersetzung der Architekten mit Kunstwerken ist geprägt davon, dass die gebaute Stadt als unmittelbarer Ausdruck einer bestimmten Lebensweise und einer bestimmten Gesellschaftsform verstanden wird. In den 50er und 60er Jahren drückte sich dieses Verständnis in der Suche nach der Erfüllung der gebauten Form mit „Sinn“ aus. Dieser „Sinn“* stellt sich als ein über Zweckerfüllung und ästhetische Gestaltung hinausreichende Bedeutung dar, als Verweis auf „ein Letztes“, auf „höhere geistige Notwendigkeiten“ (GELLHORN 1954: 415). Besonders deutlich wird dieser Aspekt bei Mahnmalen jeder Art. Mahnmale und Denkmale drücken schon auf Grund ihrer speziellen Themenstellung bestimmte Werte aus und mahnen bestimmte Verhaltensweisen und Normen an. Ihr besonderer Auftrag, nämlich an jemanden oder etwas zu erinnern, gibt diesen Kunstwerken eine klare Funktion. Diese Eigenschaft gibt der ganzen Gruppe eine Eigenständigkeit, die sie zu anderen Kunstwerken abgrenzt.

Durch ihre starke inhaltliche Bindung können Denkmale auch nicht nur aus sich selbst heraus betrachtet werden, die dem Werk immanenten Inhalte sind Grundbedingung für seine Existenz. Während jedes andere Werk in der persönlichen Bedeutung für den Einzelnen eine mögliche Interpretation findet, gibt es bei Denkmälern und Gedenkstätten eine vorgegebene Interpretation, die mehr oder weniger mühelos vom Betrachter nachvollzogen werden soll. Der Betrachter soll in den meisten Fällen keinen neuen Gedankenpfad beschreiten, sondern sich gezielt auf dem vom Thema des Mahnmals vorgegebenen bewegen: Nie wieder Krieg, wider den Faschismus, etc.

In den Artikeln aus **BAUWELT** und **DER ARCHITEKT** aus den 50er Jahren spiegelt sich die Suche nach einem neuen Selbstverständnis angesichts der Katastrophe des Dritten Reichs und des Zweiten Weltkriegs. Dabei spielte ein „Zurücktauchen zum Vertrauten“ (ANSELM DOERING-MANTEUFFEL ZITIERT IN SCHILDT 2003), und der Rückbezug auf die 20er Jahre eine besondere Rolle. Das Dritte Reich blieb dabei ausgeklammert, weil man es „als kulturlose Diktatur des Kleinbürgertums“ bewertete, „eine elitäre Sichtweise, die der allgemeinen Tendenz entsprach, sich der NS-Vergangenheit politisch nicht zu stellen.“ (SCHILDT 2003) Der Beginn der 50er Jahre war von einer Tradition geprägt, zu der „eine pessimistische Zivilisationsbetrachtung, die Kritik der Technik als Zerstörung der Kultur, das Beklagen der fortschreitenden Verweltlichung und Rationalisierung, die Warnung vor der Masse und dem Kollektiv als Zerstörung individueller Freiheit und Persönlichkeit, der Ruf nach echter Elite und der „Stolz auf echtes Außenseitertum“ gehörte.“ (SCHILDT 2003) Eben diese Aspekte bilden sich auch in den Artikeln der beiden Fachzeitschriften ab.

Die eigene Wirklichkeit und die gebaute Realität wurden von denjenigen Autoren, die die Suche nach Sinn thematisierten, als geprägt von „Zufälligkeit und Verfremdung“ beschrieben (SCHUMANN-BUCH 1954: 152).

* z. B. „Die Leistung [der guten Architektur] heißt: Dasein, Tun und Erkennen, also Ereignis und Sinn, zur Wirklichkeit zu verbinden.“ Schumann-Buch 1954: 151).

3.2.1. 50er und 60er Jahre in der BRD

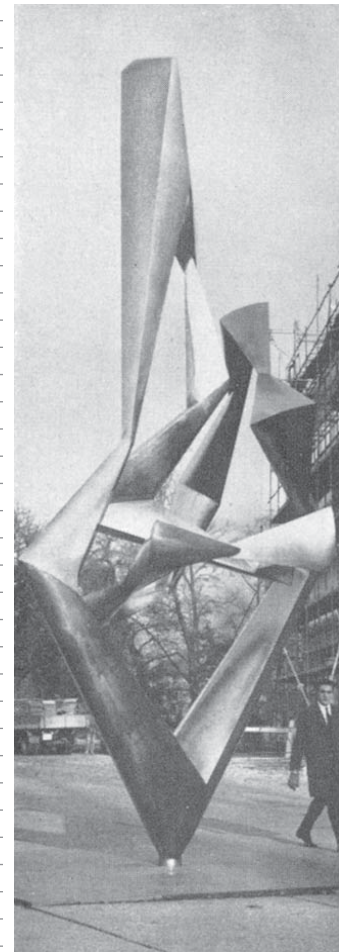
Vor allem in den Artikeln aus **DER ARCHITEKT** wird die Besinnung auf das Religiöse, auf christliche Werte als sinnstiftend beschrieben. Besonders oft werden deshalb Skulpturen mit christlicher Symbolik als gelungene Beispiele beschrieben. Aber auch jenseits der Verweise auf christliche Werte spielt angesichts der Erfahrungen der jüngsten Vergangenheit die Suche nach noch gültigen Wertmaßstäben eine besondere Rolle. *Kultur* im Gegensatz zur *Zivilisation* wird dabei zum wichtigen Element einer positiven Selbstdefinition. „In der Autonomie der Kunst wurde ein Fluchtpunkt oder eine Möglichkeit der Verweigerung gegenüber den zivilisatorischen Zumutungen erblickt.“ (SCHILDT 2003) Mit dieser traditionellen Selbstsicht waren auch Gestaltungsansätze in der Kunst verbunden, die sich entschieden gegen die moderne abstrakte Kunst richteten. Diese enge Verknüpfung zwischen ästhetischen Vorstellungen und einer umfassenden Sicht stellt auch Schöffel dar, wenn er festhält, dass „der modernen Kunst nichts Geringeres unterstellt [wird], als die verbliebenen Reste einer großen Kulturnation in Gänze vernichten zu wollen“ (SCHÖFFEL 2003: 95). Als eines der wichtigsten Argumente für zugänglichere Formen und nicht-abstrakte Kunst wurden immer wieder auch die Wünsche der Betrachter und Stadtbewohner herangezogen. Deren vorausgesetzter konservativer Geschmack ließ die Forderung nach abstrakter Kunst in öffentlichen Räumen als eine Sache des Mutes erscheinen (VGL. BERGER 1959: 722).

Schildt hält allerdings fest, dass dieser „traditionelle deutsche Zivilisationspessimismus“ bereits in den 50er Jahren allmählich „unmodern“ wurde. „Nicht mehr allein die Klage über die kultur- und seelenlose Gegenwart, sondern zunehmend die Einsicht, dass man sich auf die moderne Gesellschaft einzulassen und sie gegebenenfalls konkret zu kritisieren habe, bestimmte die publizistische Diskussion.“ (SCHILDT 2003) Die Stoßrichtung dieser konkreten Kritik war in hohem Maße vom Widerstreit der unterschiedlichen politischen Systeme geprägt. Nicht nur die Förderung der Künste („Natürlich ist es sich ein Volk selber schuldig, die Künste zu fördern, wenn es bestehen will“ (GELLHORN 1954: 415)), sondern auch die Art der geförderten Künste wurden zur Frage des gesellschaftlichen Selbstverständnisses.

Bei der gesellschaftlichen Selbstdefinition durch Kunst spielten vor allem die abstrakten Kunstwerke der modernen Kunst eine besondere Rolle. Gerade im Hinblick auf den Wunsch nach Sinngehalt der physischen Umwelt spielt der mögliche „Symbolgehalt“ von abstrakten und gegenständlichen Kunstwerken eine wichtige Rolle bei der Auseinandersetzung von Architekten mit bildender Kunst. Besonders deutlich wird diese Beschäftigung in der vierteiligen Reihe in der Bauwelt zur **SYMBOLIK IM KUNSTSCHAFFEN EINST UND HEUTE** aus den Jahren 1956 und 1957. Sie spiegelt sich aber auch in der Beschreibung eines Kunstwerk als einer Plastik, „gar nichts“ darstellt, sondern nur ein „freies Spiel von Form und Material“ ist“ (BAUWELT 1962:174; VGL. BILD RECHTS)

Vor allem von den Befürwortern der gegenständlichen Kunst wurde dabei ein mutmaßlicher, aber wohl auch vorhandener konservativer Geschmack der Mehrheit der Bevölkerung als Argument eingesetzt.

Walter Grasskamp schreibt, dass die neue Bundesrepublik als der „demokratische Staat“ „in der modernen Kunst nicht das Symbol der technisch-industriellen, sondern der politischen Modernisierung“ (GRASSKAMP 1989: 139) sah. Der Kalte Krieg und die Konkurrenz der Systeme in Ost und West verlieh der abstrak-



Original-Bildunterschrift:

Eine Plastik aus nichtrostendem Edelstahl, die „gar nichts“ darstellt, sondern nur ein „freies Spiel von Form und Material“ ist, steht vor dem „Kleinen Haus“ in Stuttgart. Das etwa 8 m hohe, monumentale Werk wurde von dem Wiener Bildhauer Boccioni geschaffen. (Bauwelt 1962:174)

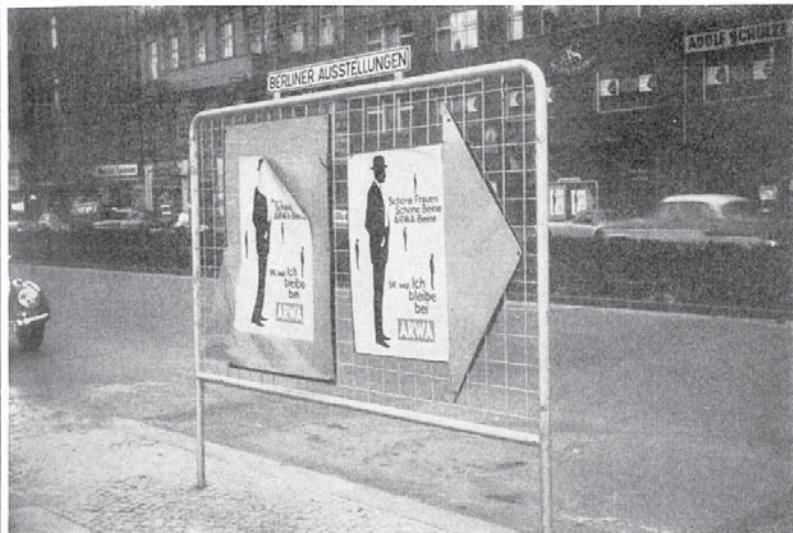
Die Bemerkung, dass die Plastik „gar nichts“ darstellt, lässt sich als Hinweis auf die Frage nach Symbolgehalt und Sinn von Kunstwerken in der Stadt verstehen.

ten ungegenständlichen Kunst als „westliche Antithese zum „sozialistischen Realismus““ eine besondere Bedeutung für die ideologische Selbstfindung der jungen Bundesrepublik (DOERING-MANTEUFFEL 1993: 539). Kunst wurde als Indiz für die geistige Situation beschrieben, weil sie „nicht ohne Weltanschauung betrieben werden (kann), zumindest nicht ohne Weltbild“ (MAURER 1959: 353).

Dabei ging es nicht nur um eine deutlich erkennbare Abgrenzung in der Gestaltung, sondern auch um einen Beleg für eine veränderte, tolerante Gesellschaft: „Die Duldung der modernen Kunst trotz fortbestehender Widerstände und ihre Förderung durch öffentliche Mittel wurde zum Lackmusest für Toleranz und Pluralismus.“ (GRASSKAMP 1989: 139)* Im Rückblick erweist sich die Debatte der 50er Jahre über die größere Berechtigung von gegenständlicher oder nicht-gegenständlicher Kunst in erster Linie als eine politische Auseinandersetzung. Die abstrakte Kunst sah sich Angriffen sowohl aus dem linken als auch aus dem rechten politischen Spektrum ausgesetzt, während die traditionell-figürlichen und die kritischen Kunstwerke vor dem Hintergrund des Kalten Krieges „als sozialistischer Realismus diffamiert bzw. als historisch überholt bzw. als vom Nationalsozialismus desavouiert betrachtet“ wurden (MANSKE 1993: 582).

* zitiert in Manske, 1993: 281.

Provinz Berlin



Kunst im Stadtbild. „Gestiftet vom Verschönerungsverein“ konnte man früher auf den Lehnen von Parkbänken in ländlichen Luftkurorten lesen, und eine behäbige bürgerstolze Betulichkeit sprach aus diesen Messing- oder Emailleschildern. Berlin ist in den letzten Monaten auf dem Wege zur völligen Provinzialisierung ein tüchtiges Stück vorangekommen – sichtbares Zeichen sind diese schandbaren Rohr- und Drahtgestelle, die, wie in irgendeiner kleinen Messestadt, den Besucher vor dem „Schritt vom Wege“ bewahren und ihn zu „der“ Attraktion des Ortes hinleiten sollen – dies in einer Stadt, deren Senatsbaudirektor sonst kaum eine Gelegenheit vorübergehen läßt, der Förderung der „Kunst im Stadtbild“ das Wort zu reden.

Traditionelle und „moderne“ Gestaltungsvorstellungen im Zusammenhang mit dem Schlagwort „Kunst im Stadtbild“ (Bauwelt 1962 Heft 2: 55)

3.2.2. Kunst in der Stadt in der DDR

3.2.2. DER UMGANG MIT KUNST IN DER STADT IN DER DDR

Während sich in der Bundesrepublik mit dem Beginn des Wirtschaftswunders „moderne“ ungegenständliche öffentliche Kunst durchgesetzt hatte, war in der DDR die formale Sprache des *sozialistischen Realismus* festgeschrieben. Nicht nur hier zeigen sich Unterschiede zwischen beiden Systemen im Umgang mit Kunstwerken im öffentlichen Raum, die vermuten lassen könnten, dass die Untersuchung des Umgangs mit *architekturbezogener Kunst* in der DDR nur sehr wenig zu einer aktuellen Beschäftigung mit Kunstwerken in der Stadt beitragen könne. Die besondere Situation der Kunst in einer Diktatur und ihrer damit einhergehenden Unfreiheit lassen die Überlegungen aus der DDR zunächst als nicht übertragbar erscheinen.

Betrachtet man den Umgang mit Kunstwerken in der Stadt in der DDR jedoch genauer, werden gerade durch den Unterschied der beiden politischen Systeme die vorhandenen Ähnlichkeiten in den Vorstellungen deutlich. Die intensive Auseinandersetzung mit möglichen Formen der Zusammenarbeit zwischen Stadtplanern, Architekten und Künstlern in der DDR beantwortet bestimmte Fragen im Rahmen ihrer ideologischen Möglichkeiten und wirft neue auf. Dass diese sehr intensive Beschäftigung in gewisser Weise einzigartig war, musste „selbst die in Westdeutschland erscheinende Frankfurter Rundschau anerkennen: „Abgesehen von Mexico-City, ist die DDR konkurrenzlos in der Anstrengung, Architektur und bildende Kunst dialektisch aufeinander zu beziehen“, wie Martin Wimmer, Leiter des Ausstellungssekretariats der Ausstellung *ARCHITEKTUR UND BILDENDE KUNST – AUSSTELLUNG ZUM 20. JAHRESTAG DER DDR* nicht ohne stolzen Unterton vermerkt (WIMMER 1970: 72).

Liest man die einschlägigen Beiträge in der Zeitschrift *DEUTSCHE ARCHITEKTUR* bzw. *ARCHITEKTUR DER DDR*, drängt sich der Verdacht auf, dass durch die ideologisch motivierten und durch die umfassende Entscheidungsgewalt des Staates durchgesetzten Festlegungen die Bearbeitung von Problemen möglich machte, zu deren Thematisierung man in einem freieren System möglicherweise nicht gekommen ist, weil man früher an Gegensätzen und Auseinandersetzungen zwischen den Disziplinen scheiterte.

Gerade deshalb sind die Herangehensweisen aus der DDR trotz ihrer Herkunft aus einem unfreien System von besonderem Interesse auf der Suche nach Hinweisen auf das Verhältnis der Stadtplanung zu Kunstwerken in der Stadt.

Ebenso wie in der Bundesrepublik war der Blick auf Kunstwerke, aber auch auf die Architektur und die Stadtplanung von der Überzeugung geprägt, dass eine bestimmte Lebensweise, ein bestimmtes politisches System seinen Niederschlag in einer bestimmten baulichen Form findet. Während jedoch die Fragen nach den Inhalten und Werten der jeweiligen Gesellschaft ebenso wie nach der formalen Gestaltung dieser Inhalte im Westen in öffentlichen Auseinandersetzungen ausgehandelt wurden, wurden diese Fragen kategorisch durch die jeweiligen Machthaber beantwortet.

Der Umgang mit Kunst in öffentlichen Räumen, mit *architekturbezogener Kunst* in der DDR war daher auch geprägt durch drei Festlegungen, nämlich die Festlegung der Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Planern bzw. Archi-

tekten, die Festlegung eines ideologischen Auftrags und damit von Inhalten der Kunstwerke und damit einhergehend, die Festlegung eines bestimmten künstlerischen Stils, des *sozialistischen Realismus*. Mit diesen drei Festlegungen waren die Felder des Verhältnisses von Architektur und Stadtplanung auf der einen und Bildender Kunst auf der anderen Seite definiert.

Durch die Festlegung auf die Zusammenarbeit von Künstlern und Architekten wurde die Auseinandersetzung über das Verhältnis von Künstlern und Architekten bzw. zwischen Bauwerk und Kunstwerk im Sinne des Gesamtkunstwerks entschieden. Der ideologische Auftrag kann als Festlegung im Bereich der Suche nach dem „Sinn“ der gebauten Umwelt verstanden werden und die Festlegung auf den *sozialistischen Realismus* kürzte jede Diskussion um verschiedene Möglichkeiten der Gestaltung ab.

Ich beschränke mich bei der Untersuchung des Materials auf Artikel aus der Architekturzeitschrift der DDR (erst: *DEUTSCHE ARCHITEKTUR*, ab 1974 *ARCHITEKTUR DER DDR*) und damit auf einen städtebaulich-architektonischen Blickwinkel auf die Thematik, auch wenn vereinzelt auch Künstler zur Sprache kommen. Gleichzeitig bildet diese Zeitschrift als ein Medium in einer nicht-freien Gesellschaft weniger eine Bandbreite von Einzelmeinungen als die historische Entwicklung der staatlichen Herangehensweise ab. Die Zeitschrift *DEUTSCHE ARCHITEKTUR/ARCHITEKTUR DER DDR* erschien von 1957 bis 1990. Untersucht wurden aus dieser Zeit die ca. 40 Artikel, deren Titel eine ausführliche Beschäftigung mit dem Thema *Kunst in der Stadt* erwarten ließen. Die untersuchten Artikel bearbeiten ein sehr breites Spektrum unterschiedlicher Fragestellungen im Zusammenhang mit Kunstwerken in der Stadt. Dieses Spektrum reicht von grundsätzlichen und allgemein gehaltenen Überlegungen zur Rolle von Kunst in der Stadt und der Gesellschaft bis hin zu sehr detaillierten Überlegungen zu Ort und Beschaffenheit einzelner Kunstwerke.

Die wichtigsten Themen dieser Artikel lassen sich grob in folgende Kategorien unterteilen, ohne dass sich die einzelnen Artikel jedoch auf das eine oder andere Thema beschränken:

- Das Verhältnis Architektur und Bildende Kunst
- Die Rolle der Kunst in der Stadtplanung und Stadtgestaltung
- Die Organisation der praktischen Zusammenarbeit
- Berichte über die Ergebnisse in einzelnen Projekten

A. DIE BESONDERE SITUATION ÖFFENTLICHER KUNST IN DER SOZIALISTISCHEN GESELLSCHAFT

Überlegungen zur Kunst in der Stadt aus der DDR sind immer vor dem Hintergrund zu verstehen, dass drei entscheidende Festlegungen die Voraussetzungen für alle weiteren Überlegungen bildeten.

Diese drei Festlegungen waren die Forderung nach der „Synthese von Kunst und Architektur“, der thematisch-ideologische Auftrag, den die Kunst zu erfüllen hatte und die gestalterische Festlegung auf den Stil des *Sozialistischen Realismus*.

Durch diese drei oben beschriebenen Festlegungen hatte der Staat als gesellschaftlicher Auftraggeber bestimmte Grundlagen geschaffen, die in einer demokratischen Gesellschaft nicht ohne Diskussion denkbar wären.

3.2.2. Kunst in der Stadt in der DDR

Das selbstverständliche Entscheidungsrecht der staatlichen Organe über das Thema eines Kunstwerks und der damit einhergehende Einschnitt in die Freiheit der Künstler nahmen einer Zusammenarbeit zwischen den verschiedenen Disziplinen etwas von ihrer Spannung, da dem Künstler nicht die alleinige Gestaltungsmacht über sein Werk zugestanden wurde. Seine Freiheit wurde zusätzlich eingeschränkt durch die Festlegung eines bestimmten künstlerischen Stils, der nicht nur bestimmte Darstellungsweisen, sondern z. B. auch eine optimistische Grundhaltung und eine leichte Zugänglichkeit festlegte. Auf diese Weise wurde das Problem negativer Reaktionen auf ungeliebte Kunstwerke - beispielsweise der abstrakten Moderne - minimiert. Trotz dieser scheinbaren Vereinfachungen für das Verhältnis von Stadtplanern und Künstlern lassen sich diese drei Festlegungen nicht auf demokratische Herangehensweisen übertragen, weil sie einem unfreien Gesellschaftssystem entsprechen.

SYNTHESE VON KUNST UND ARCHITEKTUR – AUFTRAG ZUR ZUSAMMENARBEIT

Die „*Synthese von Architektur und Bildender Kunst*“, wie sie z.B. in einer gemeinsamen EntschlieÙung der Akademie der Künste, dem Bund Deutscher Architekten und dem Verband Bildender Künstler Deutschlands 1955 festgehalten wurde, ist eine dieser oben erwähnten grundlegenden Festlegungen. In der Forderung nach der Synthese von Kunst und Bauen ist – ähnlich wie im Westen - auch der Wunsch nach der Verbindung zu einer als „groÙ“ empfundenen kulturellen Tradition zu erkennen, wobei die auseinanderstrebende Entwicklung von bildender Kunst und Architektur als qualitative Verschlechterung von beiden beschrieben wird: „*Wir wissen, dass für die großen Epochen der Kunstgeschichte auch das Zusammenwirken der Künste bezeichnend ist. Wir kennen die hervorragenden deutschen Baudenkmale, in denen die Synthese der Künste Wirklichkeit wurde. Wir wissen aber auch, dass seit mehr als 100 Jahren trotz mancher guter Einzelleistungen Architektur und bildende Kunst sich immer weiter voneinander entfernten und dass diese Trennung zum Verfall beider Künste beigetragen hat. (...) Der Erfolg unserer weiteren Arbeit hängt wesentlich ab von einem intensiven Studium des kulturellen Erbes, insbesondere unserer nationalen Tradition.*“ (AKADEMIE DER KÜNSTE, BUND DEUTSCHER ARCHITEKTEN, VERBAND BILDENDER KÜNSTLER DEUTSCHLANDS 1955: 46)

30 Jahre später wird zwar mit dem Bezug zum Bauhaus auf die Idee des Gesamtkunstwerks (hier: „*Einheitskunstwerk*“) verwiesen, deutlich in den Vordergrund getreten ist allerdings die praktische Zusammenarbeit. Die idealisierte Vorstellung der gemeinschaftlichen Gestaltung der Gesellschaft und ihres baulichen Abbildes fügt der Idee des Gesamtkunstwerks eine weitere Dimension hinzu. „*Wenn wir heute über die Einheit von Architektur und bildender Kunst reden, so drängt sich der Begriff des Einheitskunstwerks auf, wie er bereits als Ziel am Bauhaus formuliert wurde, in dem es keine Grenze gibt zwischen monumentaler und dekorativer Kunst*“. Die Forderung, individuelles Bauen, Plastik und Bildkunst mit- und ineinander zu vereinen, muss heute angesichts der großen sozialpolitischen Entwicklung den Stadtplanern, Architekten, Bildhauern und Malern vornehmste Aufgabe werden.“ (JOSWIG, MERSIOWSKY 1981: 624)

Mit der Festlegung der gemeinsamen Arbeit am Projekt stellte sich auch die Frage nach dem Verhältnis zwischen Kunstwerk und Bauwerk. In den Beiträ-

gen in der Deutschen Architektur/Architektur der DDR immer wieder angesprochen wird beispielsweise die Frage, ob die Kunst als „Schönheitspflaster“ für Fehler in Architektur und Stadtplanung taugt. Auch wenn dies, vielleicht auch im Zusammenhang mit westdeutschen Diskussionen über Kunst am Bau, immer wieder als mögliche oder auch von anderen vertretende Position dargestellt wurde, distanzieren sich die meisten Autoren mit Verweis auf ein gemeinsames Werk von Künstlern und Architekten von dieser Haltung, bildende Kunst als etwas „Zusätzliches, nur ein Attribut der Architektur, gewissermaßen ihre Kosmetik“ zu betrachten (HOFFMANN 1970: 196). „Nicht die zusätzliche Ausschmückung der Bauten ist das Ziel, sondern eine gemeinsame künstlerische Komposition, bei der Bauwerk und Bildwerk unter Wahrung der Eigenheiten beider künstlerischer Genres sich zu einer künstlerischen Gesamtaussage vereinen, eine Steigerung der emotionalen Wirkung erreicht und eine hohe Vollkommenheit von Zweckmäßigkeit und Schönheit herbeigeführt wird.“ (KLUGE 1970: 8)

Die Vorgabe der Synthese von bildender Kunst und Architektur schnitt also, historisch begründet durch die Idee des Gesamtkunstwerks, einen möglichen Diskussionsstrang, nämlich den über Sinn und Möglichkeit einer Zusammenarbeit von Künstlern und Stadtplanern bzw. Architekten ab. Diese Verkürzung der Diskussion ist, wie schon erwähnt, einer freien Gesellschaft nicht angemessen, eröffnet jedoch die Möglichkeit, sich auf die Bedingungen einer Zusammenarbeit zu konzentrieren, diese aber nicht grundsätzlich in Frage zu stellen.

DER THEMATISCH-IDEOLOGISCHE AUFTRAG

Die zweite wichtige Festlegung in der DDR war ein klarer ideologischer Auftrag an die Kunst. Kunstwerken und Künstlern wurde eine wichtige Rolle bei der Formung der sozialistischen Gesellschaft zugesprochen.

„Die künstlerisch-ideologische Aufgabe von Städtebau und Architektur im Sozialismus besteht darin, dass in ihren Werken, ausgehend von der Einheit der Zweckmäßigkeit und der Schönheit in umfassendem Sinne, die Ideen und Vorstellungen der sozialistischen Gesellschaft widergespiegelt werden.“ (KURELLA 1961: 1)

Würde in der Bundesrepublik der tolerante Umgang mit ungegenständlichen Kunstwerken zum Gradmesser für die Toleranz der neuen Gesellschaft, zog man in der DDR die Förderung der Künste als Beweis für die „menschliche“ Qualität der Gesellschaft heran.

Es gab ein großes Vertrauen in die Kunst und ihre Möglichkeit, nicht nur die Umwelt der Menschen, sondern tatsächlich die Menschen selbst und ihre Haltung zu bestimmten Themen in eine vorher bestimmte Richtung zu verändern. Dabei schien es sich in erster Linie um eine Begeisterung der Menschen für die sozialistische Gesellschaft und den eigenen sozialistischen Staat, letztendlich also um die Ausbildung einer bestimmten Identität zu handeln. So befindet Walter Ulbricht auf der 5. Tagung des Stadtrates von Karl-Marx-Stadt, „dass es jetzt besonders darum geht, in der Monumentalkunst die Größe und Schönheit unserer sozialistischen Gegenwart, den Helden unserer Tage und die geschichtlichen Kämpfe der deutschen Arbeiterklasse zu gestalten.“ (ZITIERT IN SCHUSTER 1969: 324)

Dieses Vertrauen in die Möglichkeiten der Kunst alleine ist allerdings noch nicht der entscheidende Unterschied zwischen der Betrachtung von Kunst in

3.2.2. Kunst in der Stadt in der DDR

der DDR und in der Bundesrepublik oder anderen demokratischen Staaten. Der wirkliche Unterschied liegt in der Festlegung von Themen und Inhalten, von denen man sich besonderen Erfolg beim Erreichen dieser gesellschaftlichen und persönlichen Veränderungen erhoffte.

Wie genau diese Themenfestlegung im Hinblick auf die Formung von sozialistischer Gesellschaft ausgesehen hat, zeigt folgende Auflistung von Themen:

- die Würdigung wichtiger Abschnitte der revolutionären Traditionen der örtlichen Arbeiterbewegung
- die weltumspannende Bedeutung der siegreichen Lehre des Marxismus-Leninismus
- die Verwirklichung der Theorie der Arbeiterklasse durch die Erben des „Kommunistischen Manifestes“
- das politisch-moralische Antlitz der sozialistischen Menschengemeinschaft
- die Bedeutung unserer Stadt bei der Schaffung der hocheffektiven Struktur der Volkswirtschaft der DDR
- die Würdigung der Bauschaffenden., die durch ihre vorbildlichen Arbeitsleistungen das neue Bild unserer Stadt gestalten und anderes. (SCHUSTER 1969: 324)

Im Laufe der Zeit erwies sich die bildende Kunst jedoch nicht als so effektiv bei der Formung des sozialistischen Menschen, wie man gehofft hatte, so dass sich der Schwerpunkt der festgelegten Themen verschob. Die hohen Ansprüche an die Kunst, was ihren Einfluss auf die Gesellschaft und die Stadt angeht, hatten sich offenbar nicht erfüllt. Die angestrebten Ziele wurden relativiert und weniger umfassend im Anspruch. Diese ernüchterte Haltung spiegelt sich in einem Zitat wie dem folgenden: „1970 waren solche Erkenntnisse - vor allem über die Bedeutung und die Grenzen der Wirkungsmöglichkeit bildkünstlerischer Werke in Wohngebieten - nicht in dem Maße wie heute vorhanden. Daraus erklärt sich die erste ideologische Aufgabenstellung in der gesamtgesellschaftlichen Konzeption für das Baugebiet, die 1970/71 von den örtlichen Organen verabschiedet wurde“ (REUSCHEL 1978: 18). Die veränderten gesellschaftlichen Bedingungen und Zielsetzungen von Architektur und Bildender Kunst seit den 60er Jahren beschreibt Flierl als Vorsitzender der Zentralen Arbeitsgruppe „Architektur und Bildende Kunst“ des BdA/DDR und des VBK-DDR wie folgt: „Hatte die bildende Kunst zu Beginn vornehmlich die Aufgabe, die Ideen der neuen Gesellschaft an bedeutenden Gebäuden und Orten der Stadt zu verkünden, so ging es später mehr und mehr darum, die ganze Breite und Vielfalt des sich verändernden Lebens in der Gesamtheit des Stadtraums künstlerisch zu akzentuieren.“ (FLIERL 1981: 504)

Diese „Breite und Vielfalt des sich verändernden Lebens“ drückte sich dann vor allem bei der Konzeption von Wohngebieten in der Wahl „heiter-besinnlicher“ Themen wie „Jugend“, „Umweltschutz“, „Lebensweisheiten“ (als heitere Bildgeschichte)“ aus (REUSCHEL 1978: 18).

Die entscheidenden Konsequenzen dieser Festlegungen waren zum einen die Bestimmung von positiv besetzten Themen. Auf diese Weise wurden sowohl gesellschaftskritische künstlerische Ansätze ausgeklammert als auch eine mögliche Provokation der Bürger verhindert. Zum anderen stellte sich mit der Festlegung bestimmter Themen für bestimmte Kunstwerke auch die Frage nach dem richtigen Thema für den richtigen Ort. Auf diese Weise stellt sich – wenn auch in anderer Form als der im Westen diskutierte Gedanke der Ortsspezifität – die Frage nach einer inhaltlichen Verbindung von Kunstwerk und seiner Umgebung.

DER SOZIALISTISCHE REALISMUS

Eine weitere Festlegung nicht nur der architekturbezogenen Kunst in der DDR war die Festlegung auf den Stil des sozialistischen Realismus. Dadurch wurde einerseits eine positive Darstellung der sozialistischen Gesellschaft gesichert, gleichzeitig sollte dem Betrachter durch die realistische Darstellung und den narrativen Gehalt der Kunstwerke eine leichte inhaltliche Zugänglichkeit ermöglicht werden. So wurden wiederum zwei mögliche Konfliktquellen, nämlich die Auseinandersetzung über kritische Inhalte und über Exklusivität und Zugänglichkeit von Kunstwerken, ausgeschaltet.

„Noch konsequenter muss sich auf die Schaffung solcher Kunstwerke orientiert werden, die in geeigneten zentralen Kommunikationsräumen städtischen Lebens Traditionen und Ideale des Sozialismus und die Schönheit unseres Lebens mit den künstlerischen Mitteln des sozialistischen Realismus gattungsspezifisch gestalten“ (WALTER 1983: 580).

B. DIE ORGANISATION DER ZUSAMMENARBEIT VON KÜNSTLERN UND PLANERN

Unter der Prämisse der drei beschriebenen Festlegungen eröffnete sich unter anderem die Fragestellung, wie der Prozess der Zusammenarbeit organisiert werden sollte.

Dabei wurde nicht nur das Verhältnis von Kunstwerk zu Bauwerk, sondern auch von Künstler zum Architekten thematisiert, so z. B. in Henselmanns Artikel *STRASSENBEKANNTSCHAFT ODER „KENNT IHR EUCH ÜBERHAUPT?“*, in dem er in Form zweier innerer Monologe, dem eines Künstlers und dem einer Architektin, das Verhältnis von beiden Berufsgruppen, das von gegenseitigem Interesse, aber auch von Vorbehalten und begrenzter Offenheit gegenüber dem anderen geprägt ist, anekdotenhaft illustriert.

Über Erfolg und Misserfolg einer Zusammenarbeit und deren mögliche Ursachen vorsichtig diskutiert, wobei auch die Haltungen gegenüber der jeweils anderen Profession angerissen wurde: *„Und nun ein letzter Punkt - die Frage der Beziehung zwischen Architektur und bildender Kunst (...). Die Praxis sieht augenblicklich (...) etwas traurig aus. Schuld daran ist zunächst einmal die Grundhaltung vieler Architekten zu dieser Frage. Sie sieht etwa so aus: „Von Architektur verstehe ich etwas, ich baue das Haus fertig, in ein Haus braucht man nicht noch etwas hineinzuhängen, ich mache die Wand fertig, das ist alles in Ordnung, die Proportionen, die Überschneidungen, die Winkel im Treppenhaus und so weiter, da gehören keine Bilder hin, ich verbitte mir das.“ Wenn der Architekt schon etwas aufgeschlossener ist, heißt es: „Bitte, bitte, aber natürlich nur etwas, was meinem Baustil entspricht.“ Ich nenne das die Diktatur der Architekten.“ (KURELLA 1961: 1)*

Für die konkreten Fragestellungen der praktischen Zusammenarbeit bilden sich in den Artikeln verschiedene Ansätze ab, wobei sich diese Organisationsformen natürlich auf einen Arbeitsprozess des real existierenden Sozialismus beziehen und gerade wegen der damit verbundenen Festlegungen nicht auf eine marktwirtschaftlich orientierten Demokratie übertragbar sind.

Nicht nur der Arbeitsprozess an sich, sondern auch verschiedene Organisationsformen der Künstler werden dabei strukturell unterschieden. Bernhard Geyer, zur Zeit des Artikels an der Berliner Kunsthochschule tätig, arbeitet drei verschiedene Formen der Zusammenarbeit heraus: *„Als erstes ist die Form der komplexen Arbeitsgruppe mit freischaffenden Künstlern und mit Architekten aus den Kombinat bzw. den staatlichen Bauämtern zu nennen. Solche Kollektive arbeiten zeitweilig an der Lösung bestimmter Aufgaben und sind demgemäß auch in ihrer*

3.2.2. Kunst in der Stadt in der DDR

Zusammensetzung auf die spezifischen Erfordernisse des gemeinsamen Arbeitsgegenstandes abgestimmt.“ (GEYER 1970: 483)

Als zweite Form nennt er den VEB ZENTRUM BILDENDE KUNST in Neubrandenburg, das als volkseigenes Künstleratelier feste Arbeitsverhältnisse für bildende Künstler bietet. Die dritte Organisationsform der Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Architekten beschreibt er als „die an den Kunsthochschulen praktizierte“. Sie zeichnet sich dadurch aus, dass die an der Schule lehrenden Architekten und Künstler zusammen mit Studenten und auch freischaffenden Künstlern speziell für die jeweilige Aufgabe besonders geeignete Gruppen bilden. Außer der Konzeption eines „volkseigenen Künstlerateliers“ unterscheiden sich diese Organisationsformen nicht entscheidend von den strukturellen Zusammensetzungen in der Bundesrepublik. Ein großer Unterschied ist allerdings die Entwicklung eines Systems zur Integration von Künstlern und Kunstwerken in städtebauliche Aufgaben.

Relativ schnell kristallisiert sich in den Berichten in der DEUTSCHEN ARCHITEKTUR/ARCHITEKTUR DER DDR ein bestimmtes Vorgehen bei städtebaulichen Aufgaben heraus, das ebenfalls Geyer in vier Schritte gliedert. Den ersten Schritt bezeichnet er als „Die Ausarbeitung der politisch-ideologischen Zielstellung für ein städtebauliches Gesamtensemble und dessen bildkünstlerische Gestaltung“. Dieser Konzeption schreibt er den „Charakter einer Grundsatzfestlegung“ zu, die im Allgemeinen von den „örtlichen Staatsorganen zum Beschluss erhoben“ wird. Bereits in dieser Phase sollen Künstler in die Entwicklung einbezogen werden. Auf Grundlage der politisch-ideologischen Zielstellung wird in einem zweiten Schritt die städtebaulich-bildkünstlerische Konzeption erarbeitet.

„Im wesentlichen werden in derartigen Konzeptionen die Hauptthemenbereiche mit besonderen Themenstellungen für hervorgehobene Kunstwerke festgelegt; ferner die Hauptstandorte der bildenden Kunst, die Art der Bildwerke sowie ihre ungefähre Größe und schließlich die Grundforderungen für die Farbgebung und die stadtrafische Gestaltung.“ (GEYER 1970: 483)

Als dritten Schritt beschreibt Geyer die „architektonisch-bildkünstlerische Konzeption für das Einzelbauwerk“. In ihr sieht er eine Detaillierung der städtebaulich-bildkünstlerischen Konzeption. „Sie entspricht im Prinzip einem Vorentwurf, einer ersten Ideenlösung für den eigentlichen Gestaltungsprozeß der künstlerischen Werke, die in der Verbindung mit dem betreffenden Bauobjekt stehen und untereinander ein einheitliches System bilden.“

Schließlich wird in einem vierten Schritt das eigentliche Kunstwerk vom Künstler geschaffen. Dieser Schritt kommt laut Geyer „dem traditionellen Arbeitsprozeß am nächsten“. Und obwohl er die „schöpferische Bewältigung des Inhalts und des Formproblems“, die er als eigentliche künstlerische Leistung beschreibt, immer noch als Kern der künstlerischen Aufgabe ansieht, kommen für ihn durch die Forderungen des sozialistischen Realismus und des Synthesegedankens neue Komponenten zur klassischen Arbeit des Künstlers hinzu, die „eine künstlerische Leistung neuen Typus“ kennzeichnet. „Der Bezug zum Gesamtsystem, auf die städtebaulich- und architektonisch-bildkünstlerischen Konzeptionen, die enge Zusammenarbeit mit den Werkträgern, mit dem gesellschaftlichen Auftraggeber, mit dem Architekten, dem Gesellschaftswissenschaftler und mit den Vertretern weiterer tangierender Disziplinen und nicht zuletzt die philosophische, die wissenschaftliche Fundierung des Gestaltenden selbst bestimmt die hohe Stufe der Gesamtleistung.“ (GEYER 1970: 483)

1. SCHRITT: FRÜHZEITIGE EINBINDUNG DER KÜNSTLER

Besonders hervorzuheben an diesem Modell bzw. der Planungspraxis in der DDR ist sicherlich das frühzeitige Einbeziehen von Künstlern in den städtebaulichen Planungsprozess. Hinweise wenigstens auf ein solches Ziel, vor allem begründet durch die angestrebte Einheit von Kunst und Architektur, finden sich immer wieder.

„Die Zusammenarbeit zwischen Architekten und bildenden Künstlern [muß] bereits in der städtebaulichen Phase wirksam werden.(...)So ist es möglich, die künstlerischen und städtebaulichen Überlegungen von vorneherein aufeinander abzustimmen und zu einer Einheit werden zu lassen.“ (KRÖBER 1960: 375)

Die sehr frühzeitige Einbindung von Künstlern wird aber auch damit begründet, dass nur auf diesem Wege die Künstler die Möglichkeit erhalten, auf Festlegungen der Planung einzuwirken, *„weil nur so das Problem der „abgefahrenen Züge“, das heißt der zu späten Einbindung der Künstler, zu lösen ist.“ (HOFFMANN 1970: 196)*

Man möchte also verhindern, dass durch eine nicht mehr zu ändernde Festlegung der baulichen Gegebenheiten die Lösungsmöglichkeiten der Kunst eingeschränkt werden bzw. die Beiträge der Künstler zur Gesamtgestalt nicht mehr realisiert werden können. Aussagen zu räumlichen Bedingungen mit Einfluss auf das künstlerische Werk *„müssen auf jeden Fall bereits in der Disposition erfolgen, um damit die Möglichkeit einer Änderung der Hochbauprojekte in der Aufgabenstellung offen zu halten. Es ist damit eine direkte Einflussnahme des Künstlers auf die Projekte möglich.“ (BARTSCH 1966: 378)*

Differenzierter sieht der Stadtarchitekt von Frankfurt/Oder, Manfred Vogler 15 Jahre später die Frage, wenn er die frühzeitige Integration von Kunstwerken und Künstlern auch von der Größe der Kunstwerke abhängig macht:

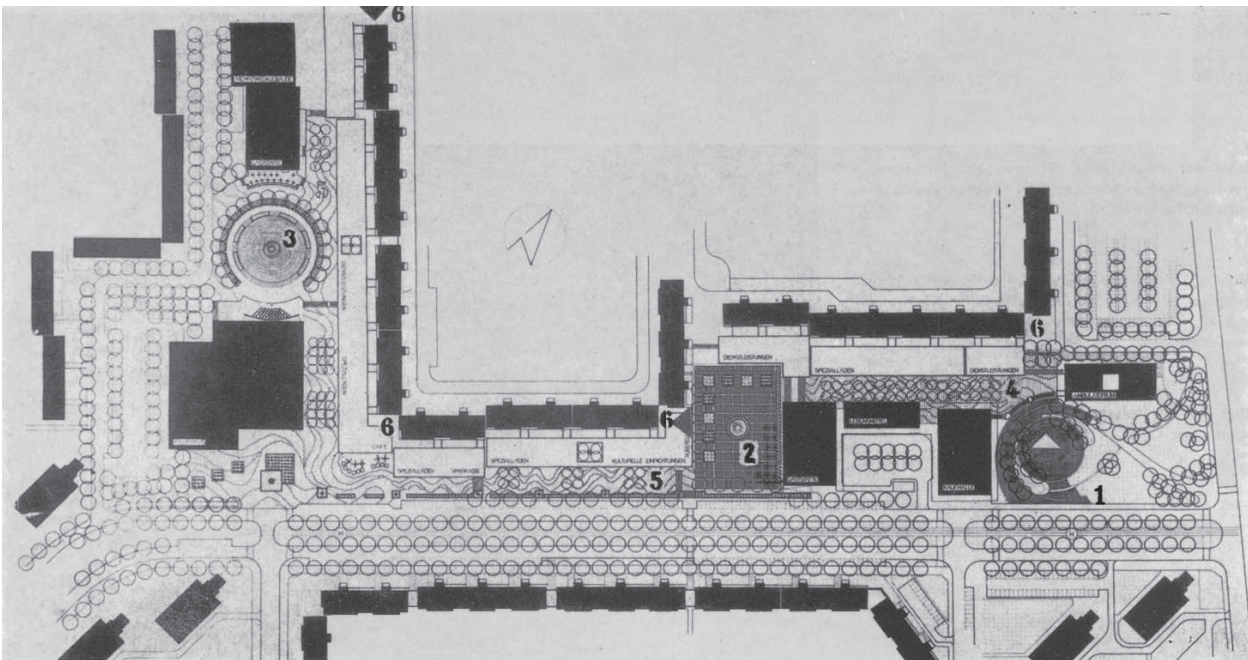
„Im übrigen bleibt allgemein sowieso fragwürdig, ob es wirklich im Sinne einer Synthese von Architektur und Bildkunst gut ist, vorausschauende Planungen schon so weit zu spannen, dass der größte Teil der Bildwerke lange vor dem Entstehen der wirklichen Räume standortlich konzipiert und auch konkret entworfen wird. Die sinnliche Wirkung ist oft nur in einem annähernd fertigen städtebaulichen Raum zu ermessen. Was für Monumente zutrifft, die eigene städtebauliche Ansprüche stellen und die gleichzeitig als räumlich formierende, primäre Elemente erscheinen, muss nicht auch für eine jede „Liegende“ geltend gemacht werden.“ (VOGLER 1981: 606)

2. SCHRITT: FESTLEGUNGEN

Die Festlegungen in der städtebaulich-bildkünstlerischen Konzeption werden in vielen Artikeln anhand von realisierten oder geplanten Beispielen beschrieben. In dieser Phase sollen Thema, Ort und Art des Kunstwerks festgehalten werden. Dabei lassen sich großräumige und abstrakte Gedanken zur Gesamtplanung gut von auf den einzelnen Ort bezogene Planungen unterscheiden. Zu den abstrakten Werten gehört meistens ein Bezug zur Geschichte des Aufstellungsortes, von dem sich z.B. Kröber eine gewisse Einbindung eines Neubaugebiets in die Gesamtstadt erhofft.

„Neben Themen, die in allgemeiner Form den sozialistischen Aufbau in den verschiedenen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens widerspiegeln, sollten auch solche Inhalte gewählt werden, die eine enge Beziehung zum Standort haben, das heißt, die den sozialistischen Aufbau in einer bestimmten Stadt charakterisieren oder Vorgänge aus ihrer revolutionären Vergangenheit behandeln. Dadurch wird der neue Stadtteil mit seinen

3.2.2. Kunst in der Stadt in der DDR



Menschen enger mit den bestehenden Teilen der Stadt verbunden und der Gedanke der Einheit der gesamten Stadt zum Ausdruck gebracht. (KRÖBER 1960: 376)

Ein weiterer großräumiger Aspekt der städtebaulich-künstlerischen Konzeption ist die formale und inhaltliche Abstimmung der Kunstwerke aufeinander. Während von einigen Autoren eine möglichst große Vielfalt von Themen und Materialien angestrebt wird und durch die Gesamtkonzeption thematische und formale Wiederholungen ausgeschlossen werden sollen, steht für andere die formale Abstimmung, die inhaltliche Entwicklung „aus einem Gedankengang heraus“ im Vordergrund.

Im Allgemeinen werden Überlegungen zum richtigen Ort für ein Kunstwerk aber thematisch und durch eine gewisse Klassifizierung der Bedeutung der einzelnen Kunstwerke bestimmt.

Eine Vorstellung von einer möglichen Klassifizierung von architekturbezogenen Kunstwerken liefert der Hinweis auf eine von Tschierschky vorgeschlagene Einteilung in drei Ordnungsgrade für das Zusammentreffen von Architektur und bildender Kunst:

1. In der Zuordnung selbstständig bildender Kunst
2. In der Einordnung so genannter dekorativer bildender Kunst und
3. in der Unterordnung ornamental bildender Kunst (IN: MOHR 1966: 376)

Ohne dass direkt auf diese Ordnung verwiesen wird, gibt es eine zweite Art der Aufteilung, die sich im Bezug auf einzelne Kunstwerke mit der oben genannten überlagert: die Idee einer unterschiedlichen Bedeutung, die sich am künstlerischen Aufwand festmacht. Der Bildhauer Ludwig Engelhardt beschreibt z. B. ein „Gefälle des bildkünstlerischen Aufwandes im Farblichen und im Plastischen“ (ENGELHARDT 1962: 261). Im plastischen Bereich nennt er eine Spannbreite vom Relief zur „freistehenden Rundplastik“. „Dieses Beispiel (...) bedeutet (...) nicht, dass die Rundplastik stets am bedeutsameren Standort stehen muss, es besagt lediglich, dass es innerhalb der bildkünstlerischen Unternehmung ein Gefälle des Aufwandes gibt, unabhängig von Qualität und Bedeutung des einzelnen Werkes.“ Dass der größere „künstlerische Aufwand“ trotzdem mit der Vorstellung des

Schema des Wohngebietszentrums
Dresden-Prohlis

- 1 Platz mit Monument
- 2 Platz mit figürlichem Brunnen
- 3 Platz mit Wohngebietstreffpunkt als Forum
- 4 untere Passage
- 5 obere Passage
- 6 künstlerisch gestaltete Giebel (Michalk 1978: 236)

„bedeutsameren Ortes“ einhergeht, machen Formulierungen wie die folgenden deutlich: „Das Zentrum und die wichtigen Grünräume werden durch freistehende Plastiken besonders hervorgehoben“ (KRÖBER 1960: 378) oder „Lage und Bedeutung der Freifläche rechtfertigen es, eine Freiplastik aufzustellen.“ (MOHR 1966: 376)

Analog zu einem städtebaulichen Konzept, in dem er ein abgestuftes System bedeutenderer und weniger bedeutenderer Orte sieht, fordert der Künstler Engelhardt in Bezug auf seine verschiedenen Grade der plastischen Durcharbeitung und der Farbigkeit folgendes: „Für die Aufstellung eines bildkünstlerischen Programms heißt das: In die architektonische Raumstruktur eines städtebaulichen Ensemble muss ein Netz bildkünstlerischer Arbeiten eingeordnet werden, dessen innere Struktur der städtebaulichen Struktur entspricht.“ (ENGELHARDT 1962: 261)

Tatsächlich finden sich in den untersuchten Artikeln einige Beispiele, in denen solche systematischen Strukturen für die Verteilung von Kunstwerken in einzelnen Stadtteilen entwickelt wurden. Diese Strukturen bilden sich in Form von Spezial-Karten grafisch ab, wenn die erarbeiteten Leitbilder wie z. B. die Leitplanung für die bildende und angewandte Kunst im Außenbereich im Wohngebiet Fritz Heckert in Chemnitz in Plänen mit einer grafischen Differenzierung von „Großplastiken, Wandbildern, Flächigen Gestaltungen, Plastikgärten, Einzelplastiken, Wasserspiele und Brunnen, Kleinarchitekturen und Abenteuerspielplätzen“ (REUSCHEL 1978: 18-19) dargestellt werden.

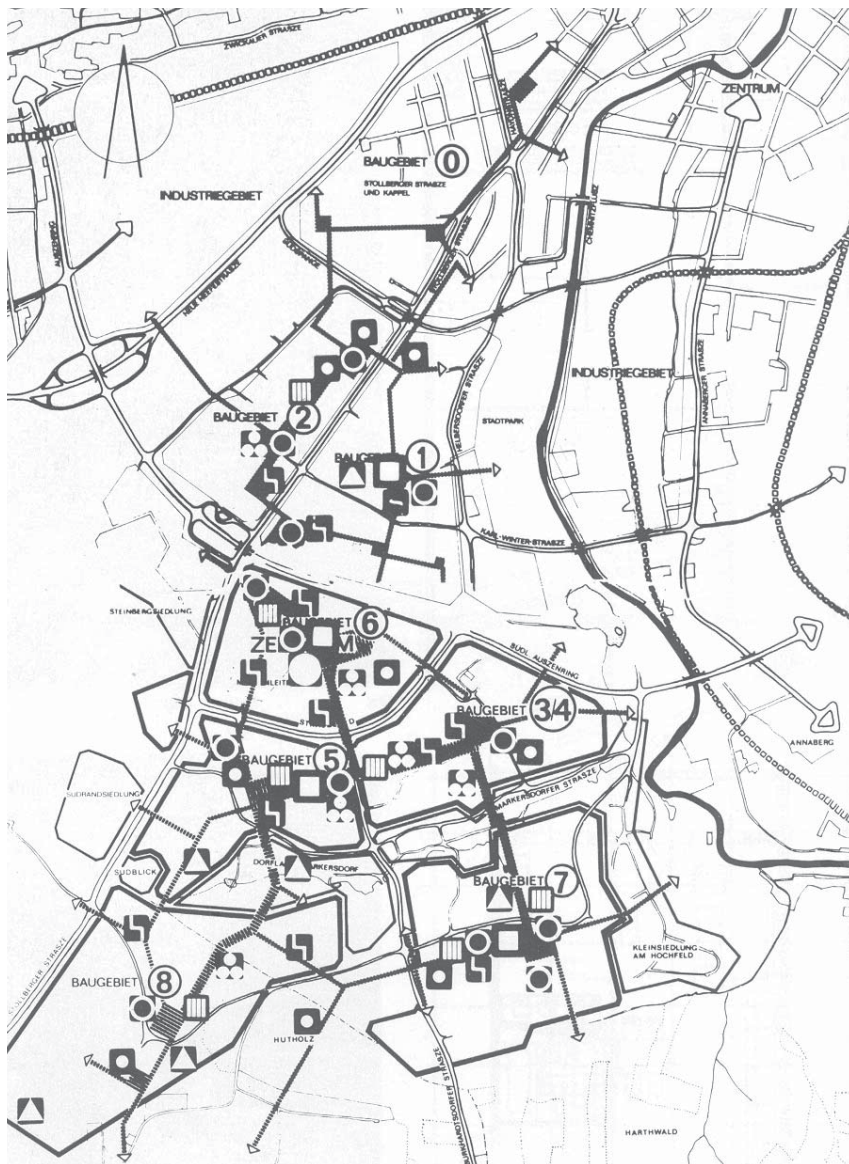
DER DRITTE SCHRITT UND VIERTE SCHRITT

Der dritte Schritt („architektonisch-bildkünstlerische Konzeption für das Einzelbauwerk“) und auch die eigentliche künstlerische Ausarbeitung des Einzelwerkes im vierten Schritt werden sehr viel weniger detailliert behandelt, wohl, weil im Einzelfall gewonnene Erfahrungen als singular betrachtet werden, vielleicht aber auch, weil an dieser Stelle die künstlerische Herangehensweise zunehmend wichtiger und das Interessengebiet der Architekten und Stadtplaner verlassen wird. Präsentiert werden allerdings Fotos von den Ergebnissen.

Original-Bildunterschrift:
Keramik „Fohlengruppe“ für die
Freifläche einer Kindereinrichtung
(Entwurf G.Graupner)
(Michalk 1978: 237)



3.2.2. Kunst in der Stadt in der DDR



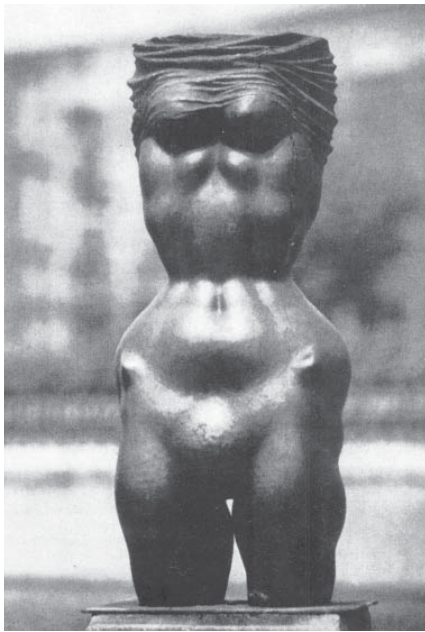
-  Großplastiken
-  Wandbild
-  flächige Gestaltungen
-  Plastikgarten
-  Einzelplastik
-  Wasserspiele, Brunnen
-  Kleinarchitektur
-  Abenteuerspielplatz

Leitplanung für die bildende und angewandte Kunst im Außenbereich
Wohngebiet Fritz Heckert in Chemnitz

C. BEISPIELPROJEKT WOHNGEBIET FRITZ HECKERT IN KARL-MARX-STADT/CHEMNITZ

In einigen Artikeln wird beispielhaft die Ausgestaltung von Wohngebieten mit Kunstwerken beschrieben. Besonders interessant sind dabei ausgesprochene und unausgesprochene Regeln, nach denen die Aufstellung von Kunstwerken im Einzelfall erfolgt. Ein ausführlich besprochenes Beispiel soll einen Einblick in die praktische Umsetzung von künstlerischen Konzeptionen in Bauvorhaben geben. Es illustriert in eindrücklicher Weise, wie sich die drei oben beschriebenen Festlegungen auf Zusammenarbeit, Thema und Stil in der praktischen Umsetzung auswirken.

Besonders detailliert wird das Wohngebiet Fritz Heckert in der damaligen Karl-Marx-Stadt vorgestellt. Die Entstehungszeit des Wohngebiets in den frühen 70er Jahren und das Erscheinungsdatum des Berichts machen deutlich,



Beispiele von Ankäufen aus "Plastik im Freien", Stadtzentrum, für den Plastikgarten im Baugebiet2 "Neeberger Torso", Bronze Wieland Förster Berlin

dass es sich bei dem vorgestellten Projekt nicht um eines aus den Anfängen der DDR und ihrer Beschäftigung mit architekturbezogener Kunst handelt, sondern um das Ergebnis einer bereits fortgeschrittenen und in gewissem Sinne erprobten und konsolidierten Herangehensweise. Besonders deutlich wird dies, wenn die „Bedeutung und die Grenzen der Wirkungsmöglichkeit bildkünstlerischer Werke in Wohngebieten“ (REUSCHEL 1978: 18) thematisiert werden und sich das Konzept sehr stark auf durch verschiedene Nutzungen geprägte Einzelsituationen bezieht.

Acht verschiedene funktional unterschiedene Ortstypen werden mit ihrem jeweiligen thematischen und formalen Schwerpunkt vorgestellt. Dieses Spektrum reicht vom Wohngebietszentrum als wichtigstem Ort über die Nebenzentren bis hin zu Park- und Grünanlagen. Auch Kindergärten, Schulen, Pflegeheime, Kinderspielplätze und Transportbauten und Schwimmhallen werden jeweils beschrieben. Die thematische Gestaltung der einzelnen Orte wird dabei deutlich unterschieden: „Unter der Beachtung der städtebaulichen Einordnung kann die thematische Wertigkeit der bildkünstlerischen Gestaltung nicht in allen Baugebieten gleich sein. Die bedeutendsten Werke - sowohl vom Thema als auch von der Dimension her- werden sich im gesellschaftlichen Zentrum des Wohngebietes, dem Baugebiet 6, befinden.“ „Werke mit bedeutender gesellschaftlicher Thematik gehören in das Wohngebietszentrum mit seinen übergeordneten Funktionen.“ (REUSCHEL 1978: 18-19) Unter „bedeutender gesellschaftlicher Thematik“ werden z. B. die repräsentative Würdigung des Arbeiterführers Fritz Heckert, dessen Namen das Wohngebiet trägt und die „künstlerische Verarbeitung von Themen aus dem Kampf der Arbeiterklasse in der Vergangenheit und in der sozialistischen Gegenwart“ vorgestellt.

Auch in den Wohnbereichen stehen die Versorgungszentren „mit ihrem Innenhof (intimer Raum, Assoziation an Märkte)“ im Mittelpunkt des Interesses. Hier waren vor allem „dekorativ-festliche, farbenfrohe Wandbilder in den Mehrzweckräumen, Kunsthandwerk, Malerei, Grafik in den gastronomischen Räumen, kleine Wasserspiele oder Brunnen, Plastiken, Genreplastiken“ und im Bereich der angewandten Kunst „Strukturwände, gestaltete Bodenleuchten, abwechslungsreiches Grün in den Innenhöfen“ vorgesehen. Ziel war es, mit Hilfe der „schmückenden, heiter-



Beispiele von Ankäufen aus "Plastik im Freien", Stadtzentrum, für den Plastikgarten im Baugebiet2 "Sphinx", Beton Ingeborg Hunzinger, Berlin

3.2.2. Kunst in der Stadt in der DDR

besinnlichen Gestaltungen“ „deren lebensvolle Themenbereiche eine breite Palette, wie das vom Glück erfüllte Leben der Menschen, das Bild und die Persönlichkeit im Sozialismus und liebenswerte, heiter-besinnliche Gestaltungen umfassen“ „das Wohngebiet anheimelnd“ zu machen (21).

In der Beschreibung der Verteilung von Kunstwerken wird die selbstverständliche Zuordnung von Kunstwerken zu als „zentral“ bezeichneten Orten deutlich. Die hierarchische Unterteilung der Stadt in bedeutendere und weniger bedeutendere Orte soll sich spiegeln in „aufwändigeren“ und weniger bedeutenden Kunstwerken. Nicht nur thematisches Gewicht, sondern auch physische Dimensionen werden als Kriterium für die Bedeutsamkeit eines Kunstwerkes herangezogen, ohne dass eine besondere Größe mit der Verhältnismäßigkeit zum umgebenden Raum begründet wird. Weil die Zusammengehörigkeit von Kunstwerken und zentralen Orten als selbstverständlich dargestellt wird, erhält man an dieser Stelle keine weiterführenden Informationen, wieso man gerade Zentren für besonders geeignet für die Präsentation und Integration von Kunst hält. Anders sieht das bei den Vorschlägen für die Grünbereiche aus. Hier bilden z. B. „alter Baumbestand, Geländemodulationen, neu angepflanztes Großgrün, interessante Pflanzflächen in Verbindung mit zugeordneten, erdgeschossigen Pavillons“ „Rahmen und Voraussetzungen für bildende und angewandte Kunst.“ (21) Als „Verweilräume“ sollen sie die Rezeption ermöglichen. Vorgeschlagen für die Grünräume werden „thematische und dekorative Malerei an den Wandflächen der Pavillons, in freier Aufstellung auf Bildträgern; Themen wie „Jugend“, „Umweltschutz“, „Lebensweisheiten““ und Einzelplastiken.

An besonderen Standorten mit thematischem Bezug zu einer gesellschaftlichen Einrichtung oder in großräumigen Parkanlagen sind so genannte Plastikgärten vorgesehen. Dabei handelt es sich um die „Aufstellung verschiedenster Plastiken (Ankäufe aus den jährlich im Stadtzentrum veranstalteten Ausstellungen „Plastik im Freien“, Ankäufe aus Ateliers) in besonders intensiv gestalteten gärtnerischen Anlagen.“ (21)

Mit der intensiven Nutzung der Grünflächen und dem Verweis auf eine erleichterte Rezeption wird dabei an traditionelle Aufstellungstraditionen angeknüpft.

Ein weiteres umfangreiches Themengebiet ist die Ausstattung von Einrichtungen für Kinder mit Kunstwerken. „Kinderkombinationen“, Schulen und Spielplätze werden jeweils gesondert aufgeführt. Im Hinblick auf Schulen wird z.B. festgehalten: „Arbeiten der bildenden Kunst orientieren sich gleichfalls auf die Anregung der Phantasie der Kinder, auf ihr Empfinden für Farbe und Form. Dabei wird eine sinnvolle Bezugnahme auf den Namen der Schule eingeschlossen.“ (22)

Auch für „Feierabend- und Pflegeheime“, den „altersgerechten Wohnungsbau“ werden Festlegungen getroffen: „Hier wird versucht, den emotionalen Ansprüchen der Heimbewohner entgegenzukommen und die künstlerischen Arbeiten in einer heiter-besinnlichen Gestaltung zu schaffen.“ (23)

Die besondere Eignung dieser Standorte für Kunstwerke wird dabei wohl eher nicht aus einer zentralen Funktion, sondern aus ihrer bestimmten Nutzergruppe abgeleitet. Ihre Auswahl entspringt also einerseits einem zweiten, am Wesen der Nutzer orientierten Ordnungssystem, das auf der Vorstellung



„Papafant“,
Tafelbild in der Pausenhalle
der Klassen 1-4,
POS „Wenzel Verner“ im Baugebiet
1, Peter Graf, Dresden

aufbaut, dass bestimmte Nutzer einen höheren Bedarf an Kunst oder aber auch an besseren Gelegenheiten zur Beschäftigung mit der Kunst haben. Gleichzeitig wird vorausgesetzt, dass diese speziellen Nutzergruppen auch spezielle Ansprüche an die Gestaltung der Kunstwerke haben. So wird an dieser Stelle über die Thematisierung einer bestimmten Nutzergruppe und deren Gestaltungswünsche die Verbindung von der Gestaltung eines bestimmten Kunstwerks zu einem bestimmten Ort hergestellt. Deutlich wird allerdings auch, dass die vermuteten Ansprüche der jeweiligen Nutzergruppen nur eine der möglichen Interpretationen ist, z. B. wenn von den Kunstwerken im Bereich der Pflegeheime außer einer verschönernd-unterhaltsamen Funktion offensichtlich keine weitere denkbare Funktion wie z. B. die einer Orientierungshilfe gefordert wird.

3.2.3. ERWARTUNGEN AN KUNSTWERKE ALS AUSDRUCK EINES BESTIMMTEN GESELLSCHAFTLICHEN SELBSTVERSTÄNDNISSES

In diesem Kapitel wurde dargestellt, dass der Umgang mit Kunstwerken in der Stadt in den 50er und 60er Jahren ebenso wie in der DDR ein bestimmtes gesellschaftliches Selbstverständnis widerspiegelt. Dieser Gedanke geht davon aus, dass das Kunstwerk und seine architektonische Umgebung Träger eines *Sinns* als einer übergeordneten - auch weltanschaulichen - Ordnung sind und sowohl durch ihre formale wie auch durch ihre inhaltliche Gestaltung bestimmte Inhalte, die von gesellschaftlichen Werten bis hin zu politischen Positionen reichen, vermitteln. Für viele Architekten und Stadtplaner ist dabei die Vorstellung einer geschlossenen Einheit aus Form und Inhalt ein wichtiger Gesichtspunkt. Der Schlüssel zu einer solchen Geschlossenheit wird in der frühzeitigen Integration von Künstlern in den Entwurfsprozess gesehen, weshalb die Organisation der Zusammenarbeit zu einem wichtigen Thema wird. In der DDR wird die Organisation der Zusammenarbeit von Künstlern und Stadtplanern besonders detailliert bearbeitet. Ein wichtiger Bestandteil des Entwurfsprozess ist die räumliche Verteilung von Kunstwerken. Nicht nur in der DDR werden Kunstwerke vor allem mit „wichtigen“ oder „bedeutenden“ Orten in Verbindung gebracht.

Im Hinblick auf einen möglichen interdisziplinären Dialog von heute stellt sich die Frage, wie und in welcher Form die hier vorgestellten Gedanken den Austausch zwischen Stadtplanern und Künstlern, zwischen *Kunst im öffentlichen Raum* und *Stadtplanung* weiterhin bestimmen. Als zeitlose und damit immer noch relevante Fragestellungen lassen sich drei Komplexe erkennen, die für den interdisziplinären Austausch von besonderer Bedeutung sind. Zunächst einmal ist das Aufeinandertreffen von Planung und Kunst als eine Konfrontation unterschiedlicher Gestaltungsansätze und Möglichkeiten der Fügung dieser unterschiedlichen Gestaltungen ein Thema, das sich immer wieder von neuem stellt. Auch das Verhältnis der eigenen Gestaltungsvorstellungen zu einem vermuteten oder sich manifestierenden Geschmack der Bevölkerung stellt sich als zeitlose Fragestellung dar. Ebenso findet man die enge Verknüpfung von Kunstwerken mit besonderen *bedeutenden* Orten sowohl in aus der Bundesrepublik oder der DDR stadtplanerischen stammenden Überlegungen.

3.2.2. Erwartungen an Kunstwerke

A. PLANUNG UND KUNST ALS UNTERSCHIEDLICHE GESTALTUNGSANSÄTZE

Überlegungen zum Verhältnis von Kunstwerk und Bauwerk bzw. von Kunstwerk und dem Werk des Stadtplaners machen deutlich, dass Kunstwerke in der Stadt verschiedene Gestaltungsansätze aufeinander treffen lassen. Das Gesamtkunstwerk stellt dabei ein übergeordnetes Gestaltungssystem dar, dem sich – wenn man diesen Gedanken vertritt – sowohl die Ansätze der Planer als auch der Künstler unterordnen müssen. In seiner Geschlossenheit verkörpert es ein harmonisches Ideal, das sowohl gestalterische Ordnung als auch beziehungsvollen Sinn in die durch widersprüchliche Anforderungen gekennzeichnete stadtplanerische Aufgabenstellung bringt.

Angesichts der Veränderungen in der Kunst und in der Stadtplanung wird das Modell des Gesamtkunstwerks eher ein theoretischer Bezugspunkt in der stadtplanerischen Auseinandersetzung mit Kunstwerken in der Stadt als ein zu realisierendes Ideal, weil „*Städtebau, Landschaftsgestaltung und Architektur einerseits und Kunst andererseits seit der Französischen Revolution eigene Wege in die Autonomie gegangen*“ seien (SIEVERTS 1994: 232).

Gleichzeitig bleibt das Gesamtkunstwerk trotz aller anders lautenden Behauptung zumindest eine feste Größe in der stadtplanerischen Auseinandersetzung mit Kunstwerken. Gerade die Integration von Kunst in ein „*Globalkonzept*“ – wie sie Selle am Beispiel der IBA Emscher Park beobachtet, führt gerade wieder zur gedanklichen Figur des Gesamtkunstwerks. „*Wenn man alle Publikationen zum IBA-Emscher-Park-Projekt zu einem Bild summiert, erhält man die Projektion eines alle ästhetischen, sozialen strukturellen, kulturellen etc. umfassenden ‚visionären‘ Planungskonzepts, das deutliche Grundzüge eines Gesamtkunstwerks aufweist.*“ (SELLE 1994: 244)

Dabei wird deutlich, dass nicht die Idee des Gesamtkunstwerks in einem engeren, auf die Gestaltung von Einzelsituationen hin ausgelegten Sinn, sondern bereits die Wertschätzung einer konzeptionellen Geschlossenheit in der Planung das Verhältnis von künstlerischer und stadtplanerischer Gestaltung berührt.

Der Anspruch der gestalterischen Geschlossenheit tritt in der Architektur in stärkerem Maße als in der Stadtplanung hervor. Daher wird auch die Spannung, die durch das Aufeinandertreffen gestalterischer Systeme entsteht, am Beispiel der *Kunst am Bau* und der Architektur umso deutlicher. Gerade jedoch stadtplanerische Herangehensweisen mit einer starken Betonung der ästhetisch-gestalterischen Komponente wie z. B. die Stadtbildgestaltung stellen selbst geschlossene Gestaltungssysteme dar.

Ausformuliert stellt sich die Wertschätzung der konzeptionellen Geschlossenheit – hier mit Bezug auf den architektonischen Entwurf, also das Aufeinandertreffen zweier architektonischer Gestaltungssysteme – beispielsweise so dar: „*Misstönende Reibung von zwei oder mehr formalen Systemen entsteht, wenn eines das andere in Frage stellt. Hier handelt es sich um einen hohen Grad an Komplexität, bei der widersprüchliche visuelle Informationen den Betrachter zwischen zwei oder mehr Befunden im Zweifel lassen, die sich nicht mehr zu einem Ganzen fügen wollen. Mangel an Koordination und Zusammenstoß divergierender Kräfte und Interessen erwecken dem Eindruck des Zufälligen.*“ (VON MEISS 1994: 60) Innerhalb eines gestalterischen Systems können innere Widersprüche und geplante Verstöße gegen

BERLINER MORGENPOST

Sonntag, 29. März 1987

Kurfürstendamm

Kunst oder Schrott?



oben: Reaktionen auf Werke des
Skulpturenboulevards,
Berlin

die selbst aufgestellten Regeln durchaus reizvoll sein: „Der Widerspruch kann auch intellektuelles Spiel und Herausforderung sein: In diesem Fall wird die architektonische Erwartung durch absichtliche ironische Paradoxien zerstört. Die Methode spielt mit dialektischen Effekten; in ein und demselben Werk werden „formale Thesen und Antithesen“ zum Ausdruck gebracht.“ Als Beispiel führt er die Platzierung eines Stützpfeilers inmitten eines Gewölbes an, bei dem durch die Verbindung zweier funktional gegensätzlicher architektonischer Elemente „eine Spannung [entsteht], die den aktiv kritischen Umgang mit der Architektur fördern will.“ (60)

Die Wertschätzung des geschlossenen Konzepts und die damit einhergehende Differenzierung zwischen dem Aufeinanderprallen zweier unterschiedlicher Systeme und dem geplanten Widerspruch innerhalb eines Systems wird auch am Beispiel der Position des Architekten Otto Steidle zur *Kunst am Bau* deutlich. Er stellt die Forderung nach einer übergeordneten gestalterischen Einheit im Sinne eines Gesamtkunstwerks in Frage, wenn er als Alternative zur Konzeption einer gemeinsamen Arbeit die Haltung einer klaren Trennung von Architektur und Kunstwerk vorschlägt. Für diese beidseitige Autonomie sieht er folgende Bedingungen als notwendig an: „Beidseitige Autonomie ist dann gegeben, wenn der Bau nur einen Anlass für eine geförderte künstlerische Arbeit darstellt, wenn es von Seiten der Architektur keine Spekulation gibt, sich durch die Kunst aufzuwerten, und wenn der Architekt den Künstler weder durch Abhängigkeit noch durch spezielle Impulse bindet - wenn also der Bau dem Künstler nur eine weitere Umweltbedingung, einen Teil nur der neuen Realität bietet.“ (STEIDLE 2004: 151) Dabei sieht er es als legitime künstlerische Arbeitsweise, den vorgefundenen Bau in Frage zu stellen oder ihn sogar zu attackieren. Seiner Einschätzung nach war dieser Ansatz der beidseitigen Autonomie immer erfolgreich für die Kunst, „wenn auch in Frage stellend für die Architektur“ (151)-

Die Grenzen dieser beidseitigen Autonomie werden jedoch deutlich, wenn derselbe Architekt, ein seiner Meinung nach gescheitertes Projekt beschreibt: „In einem einzigen Fall haben wir, eine Künstlerin und ich, der Architekt, Schiffbruch erlitten. Es war ein Wettbewerb für eine Bibliothek mit Lichthöfen für die Universität Ulm. Der Wettbewerb wurde unter den üblichen Verwechslungen von proklamierter künstlerischer Freiheit und Bindung an die Architektur von der regionalen Künstlervertretung durchgesetzt. Eine deutliche Unterscheidung und damit Offenheit für beide, Architektur und Kunst, in der oben geschilderten Weise waren dort deshalb nicht gegeben. Die im Wettbewerb siegreiche Künstlerin bediente sich mit ihrem Eingriff eines Trends aus dem Lager der zeitgenössischen Architektur. Sie baute eine Fassade als transparente Haut mit eingezähten Zeichen und setzte diese an die Stelle meiner bewusst fensterbetonten Fassade zu den Innenhöfen der Bibliothek hin. „Mein Fenster“ war unversöhnlich mit dieser medienwandartigen Bebilderung. Hier standen sich nicht in erster Linie zwei unverträgliche Personen zwischen Architektur und Kunst gegenüber, sondern zwei unterschiedliche Interpretation und Prinzipien von Fortschritt und „Kontinuität“.“ (151) Steidle beschreibt damit das Aufeinandertreffen unterschiedlicher Gestaltungssysteme, die sich eben nicht auf einander beziehen.

Das Dilemma der aufeinander prallenden Gestaltungsansätze kann – zumindest theoretisch – dadurch entkräftet werden, dass, wie Steidle vorschlägt „ähnliche Ziele, Sprachen, Mittel und Vorbilder“ als Arbeitsgrundlage für Architekten und Künstler definiert werden und damit ein einziges Gestaltungssystem geschaffen wird oder aber auch, in dem die Wertschätzung der konzeptionellen

3.2.2. Erwartungen an Kunstwerke

Geschlossenheit relativiert wird. Damit würde das fremdartig nebeneinander Stehende und das Widersprüchliche nicht als negativ bewertetes Divergieren betrachtet werden. Insofern verweist Steidle auf einen transdisziplinären Ansatz, der Methoden und gedankliche Ansätze in einen Austausch bringt.

B. KUNSTWERKE UND DER GESCHMACK DER BEVÖLKERUNG

Die Gegenüberstellung der ideologisch entgegengesetzt positionierten Systeme der jungen Bundesrepublik mit der DDR macht deutlich, dass die staatliche Beauftragung von Kunst in einem System, das sich selbst als zugunsten des Volkes regierend versteht, nicht um die Frage herumkommt, wie man mit dem vermuteten und dem geäußerten Geschmack dieser Bevölkerung umgeht – vor allem, wenn dieser in Diskrepanz zu professionellen qualitativen Urteilen steht. Sie ist damit unabhängig vom politischen System, solange innerhalb des Systems die Meinung der Bevölkerung zumindest pro forma in die Überlegungen mit einbezogen wird.

Als Problemstellung wird die Frage, wem Kunstwerke in der Öffentlichkeit gefallen sollen, besonders deutlich, wenn Kunstwerke im öffentlichen Raum angefeindet oder gar zerstört werden. Heftige Reaktionen wie die auf die Installation 13.4.1981 von Olaf Metzler für den Skulpturenboulevard zur 750-Jahrfeier in Berlin (VGL. ABBILD. GEGENÜBERLIEGENDE SEITE), die sogar unter Polizeischutz gestellt werden musste, oder das Schicksal der APHRODITE von Markus Lüpertz in Augsburg, die bereits kurz nach ihrer Übergabe so bekämpft wurde, dass die Stifterin das Werk zurücknahm (VGL. Z. B. [HTTP://AUGSBURGWIKI.DE/INDEX.PHP/AUGSBURGWIKI/APHRODITE-KUNSTSKANDAL](http://AUGSBURGWIKI.DE/INDEX.PHP/AUGSBURGWIKI/APHRODITE-KUNSTSKANDAL)), machen deutlich, dass sich die Vorstellungen von öffentlichen Auftraggebern und Bevölkerung nicht immer entsprechen.

In dem von ihm herausgegebenen Buch **UNERWÜNSCHTE MONUMENTE – MODERNE KUNST IM STADTRAUM** weist Walter Grasskamp auf eine mögliche Erklärung für diese heftigen Reaktionen auf Kunstwerke in der Stadt hin: Die Herkunft der modernen Kunst aus einem „kleinen und abgegrenzten Milieu, das sein soziales Profil weniger einem elitären Anspruch als vielmehr der gemeinsamen Verachtung des Spießers verdankte, also des ungebildeten und daher von einem grenzenlosen Vertrauen in sein Urteilsvermögen beseelten Kleinbürgers“ (GRASSKAMP 1992: 144-145) macht seiner Meinung nach heftige ablehnende Reaktionen auf unverständliche und ungewohnte Kunstwerke im öffentlichen Raum verständlich. Weil moderne Kunstwerke nicht „deutlich lesbar auf einen kollektiv gegenwärtigen Sinngehalt [...] verweisen“, werden sie „als Ursupator angefeindet und als Zumutung betrachtet“ (146). Grasskamp begreift die Skulptur im Außenraum auch als „die symbolische Okkupation eines Platzes“ und weist darauf hin, dass „der Souveränitätsanspruch dieser Okkupation (...) unter demokratischen Voraussetzungen durchaus heikel“ (145) ist. Seiner Meinung nach ist die Auseinandersetzung darum, wem die Kunstwerke in der Stadt gefallen müssen, auch eine Frage der kulturellen Hegemonie im öffentlichen Raum. „Keine noch so diffamierende Definition des Spießers kommt jedoch an dem Eingeständnis vorbei, dass dieser mit sicherem Gespür in den modernen Monumenten Denkmäler der kulturellen Vorherrschaft des Bildungsbürger-



Markus Lüpertz, Aphrodite (Kopf-detail), Augsburg

* Grasskamps Argumentation bezieht sich vor allem auf moderne autonome Skulpturen und ist in die kunstinterne Auseinandersetzung um Kunst im öffentlichen Raum eingebunden. Als Lösung für das Problem schlägt er den Einsatz anderer künstlerischer Strategien vor, vor allem solche, die sich mit dem Ort des Kunstwerks in der Stadt beschäftigen. Die Frage nach der Akzeptanz von Kunstwerken im öffentlichen Raum stellt sich allerdings unabhängig von dem verwendeten Medium.

tums ausmacht und sich gegen die plastischen Duftmarken einer urbanen Elite ins Zeug wirft. In diesem Widerstand gegen eine kulturelle Kolonisation von Lebensraum artikuliert sich ein Reflex der Revierverteidigung, der eben nicht bloß dumpf archaische Züge trägt, sondern auch den Anspruch auf kulturellen Respekt manifestiert.“ (GRASSKAMP 1992: 144-145)*

Jenseits der Auseinandersetzung mit direkter Ablehnung oder sogar Vandalismus werden öffentlich geförderte Kunstwerke auch unter dem Gesichtspunkt des Geschmacks der Bevölkerung diskutiert. Innerhalb dieser Diskussion wird eine Polarität zwischen einer als unverständlich und ungenießbar, im Zweifelsfall auch als provozierend oder beleidigend empfundenen Avantgarde und einer als Konsens empfundenen Vorstellung von der „richtigen“, „normalen“ oder auch „schönen“ Erscheinung von Kunstwerken deutlich. Dieser Geschmack der „Massen“, das Urteil des „kleinen Mannes“ oder der „gesunden Menschenverstand“ bleibt dabei in seinen Charakteristika vage und lässt sich nur aus dem argumentativen Zusammenhang heraus erahnen. Im Allgemeinen werden darunter leicht verständliche, leicht konsumierbare Kunstwerke verstanden, die oft durch ihre Gegenständlichkeit eine einfache Deutung ermöglichen und inhaltlich keine beunruhigenden oder verstörenden Themen aufweisen. Aber auch die NANAS von Niki de Saint-Phalle wurde bei ihrer Aufstellung heiß umkämpft. Ihr Beispiel macht vor allem deutlich, dass der scheinbar so klar zu fassende Geschmack der Masse nicht nur schwer eindeutig zu belegen ist, sich aber – nicht nur durch Gewöhnung – wandeln kann.

Niki de Saint-Phalle. Nanas
Hannover, 1973



3.2.2. Erwartungen an Kunstwerke

Als Argumente für eine Orientierung der öffentlichen Kunst- und Künstlerförderung an diesem „Geschmack der Bevölkerung“ werden vor allem die Gesichtspunkte der Finanzierung aus Steuermitteln und damit aus dem Geldbeutel der Bürger und die direkte Betroffenheit von Kunstwerken in der eigenen Lebensumgebung genannt.

Das wichtigste Gegenargument gegen die Orientierung von öffentlicher Kunstförderung an einem vermuteten „Geschmack der Bevölkerung“ liefert der qualitative Anspruch an die geförderte Kunst. Aus dem Blickwinkel der *Kunst im öffentlichen Raum*, die sich als gesellschaftlich relevant versteht, liefert auch die gesellschaftliche Aktualität und die nicht immer bequeme Thematisierung gesellschaftlicher Problemlagen Argumente gegen eine Orientierung von Kunstförderung am vermeintlichen Massengeschmack. Sowohl aus Gründen des eigenen Anspruchs wie auch aus Gründen der Selbstdarstellung soll nur die fortschrittlichste und beste Kunst gefördert werden. Diese Haltung spiegelt sich auch in den aktuellen Förderrichtlinien zur *Kunst im öffentlichen Raum* bzw. zur *Kunst am Bau* (VGL. Z. B. BMVBW 2005: 2). Gerade vor dem Hintergrund einer demokratischen Gesellschaft und des damit verbundenen Bildungsauftrages des Staates soll die Öffentlichkeit die Begegnung jedes Bürgers mit anspruchsvoller und hochwertiger Kunst ermöglichen. Der öffentliche Raum bietet dabei die Möglichkeit, auch Menschen zu erreichen, die nicht in ein Museum gehen würden.

C. DER „BEDEUTENDE“ ORT IN DER STADT

Geht es darum, einen konkreten Standort für ein Kunstwerk in der Stadt zu finden, kommt sowohl in den Überlegungen aus der DDR als auch in der Bundesrepublik der 50er und 60er Jahre die Sprache auf die „wichtigen“ oder „bedeutenden“ Orte in der Stadt. Kunstwerke sollen vorzugsweise an solchen „bedeutenden“ Orten aufgestellt werden.

Auch der aktuelle LEITFADEN KUNST AM BAU des Bundes ebenso wie die verschiedenen Richtlinien zur *Kunst am Bau* bzw. zur *Kunst im öffentlichen Raum* machen deutlich, dass mit der Förderung von Kunstwerken in der Stadt durchaus ein repräsentativer Anspruch verbunden ist. Eine wichtige Rolle spielen dabei die Orte für die Kunstwerke. Ebenso wie in den meisten anderen Richtlinien werden in den Richtlinien des Bundes keine konkreten Standorte für einzelne Kunstwerke vorgeschlagen.* Jedoch werden Hinweise für die Auswahl geeigneter Hochbaumaßnahmen gegeben. Die Auswahl von für *Kunst am Bau* geeigneten Baumaßnahmen lässt den Gedanken der „besonderen Bedeutung“ eines Projekts deutlich werden, der bei der Auswahl von geeigneten Hochbauprojekten ebenso eine Rolle spielt wie bei der Auswahl von städtischen Räumen für Kunstwerke.

„In der Regel rechtfertigen Zweck und Bedeutung einer Baumaßnahme Kunst am Bau insbesondere bei:

- Baumaßnahmen an exponierten oder städtebaulich wichtigen Standorten,
- gesamtstaatlich oder für den Standort wichtigen Funktionen oder Nutzungen,
- Baumaßnahmen, die Gegenstand besonderer öffentlicher Wahrnehmung sind oder sein können,

* Eine Ausnahme ist hier beispielsweise die Richtlinie zur Förderung von Kunst im öffentlichen Raum des Landkreis Uckermark: Hier sollen „Kunstwerke an zentralen, öffentlichen und stark von Einwohnern sowie Gästen frequentierten Orten“ realisiert werden.(Abschnitt 2.1) Diese Einschränkungen stehen jedoch nicht im Widerspruch zu den weicher formulierten Vorgaben des Bundes. Möglicherweise spiegelt sich hier ein Zusammenhang zu den ausgearbeiteteren und konkreteren Konzepten der ehemaligen DDR wider.

- *Baumaßnahmen mit besonderen kultur- und kunsthistorischen Bezügen,*
- *Baumaßnahmen, an denen durch Kunst am Bau in besonders geeigneter Weise die baukulturelle Vorbildfunktion des Bundes demonstriert werden kann,*
- *großen zivilen Baumaßnahmen im Ausland und*
- *Baumaßnahmen, deren Attraktivität und Akzeptanz durch künstlerische Beteiligung vor allem auch für die Nutzer deutlich gesteigert werden kann.“ (BMVBW 2005: 3)*

Besonders die ersten vier Punkte enthalten Hinweise, die leicht von einzelnen Hochbaumaßnahmen auf städtische Räume übertragbar sind. Während sich in den „exponierten oder städtebaulich wichtigen Standorten“ auch in der Abstraktion leicht die tradierten Vorstellungen der durch Topographie oder Stadtgrundriss hervorgehobenen Situationen wieder erkennen lassen, verweisen die „wichtigen Funktionen“, die „besondere öffentliche Wahrnehmung“ und auch die „kultur- und kunsthistorischen Bezüge“ auf herausgehobene Positionen in der öffentlichen Wahrnehmung. Auch die im fünften Punkt genannte „baukulturelle Vorbildfunktion“ lässt sich auf besonders gestaltete öffentliche Räume übertragen.

Diese Kriterien umreißen die besonderen Qualitäten der „bedeutenden Orte“, die mit der Aufstellung von Kunstwerken in Verbindung gebracht werden, ohne jedoch diese Verbindung argumentativ zu erörtern.

Der Fokus auf „wichtige“ Orte bedeutet auch, dass viele „weniger wichtige“ oder gar „unbedeutende“ Orte von vorneherein als Orte für Kunstwerke ausgeschlossen werden. Das Gebiet um das belebte Einkaufszentrum auf der grünen Wiese und auch das ruhige Villengebiet werden eher nicht mit Kunstwerken in Verbindung gebracht, während die Hauptfußgängerzone selbstverständlich mit Kunstwerken ausgestattet ist. Dies zeigt sich auch darin, dass *Kunst im öffentlichen Raum* fast immer *Kunst in der Stadt* und fast nie *Kunst im Dorf* ist. Es ist aber auch im kleineren Maßstab festzustellen, wenn man die abnehmende Anzahl von Kunstwerken vom Zentrum nach außen betrachtet.

So stellt sich auch die Frage, ob die Verknüpfung von Kunstwerken mit „wichtigen“ Orten im Umkehrschluss bedeutet, dass es „unwichtige“ und „unbedeutende“ Orte gibt, die nicht mit Kunstwerken ausgestattet werden müssen. Eine solche Vorstellung widerspricht der Herangehensweise vieler zeitgenössischer Künstler, die gerade in den gebrochenen und uneindeutigeren Orten jenseits der repräsentativ hergerichteten Gebiete die vielschichtigen Qualitäten finden, die sie in ihren Werken bearbeiten.

Aber auch für die Stadtplanung als Disziplin ist die Vorstellung von „unwichtigen“ und „unbedeutenden“ Orten, die besonderer Aufmerksamkeit nicht wert sind, sehr fragwürdig, vor allem wenn sich in den „bedeutenden“ und den „unbedeutenden“ Orten auch unterschiedliche gesellschaftliche Machtverhältnisse lokalisieren. So kann die Konzentration von Kunstwerken auf „wichtige“ Orte auch eine Konzentration auf „wichtige“ Leute sein, die sich an diesen „wichtigen“ Orten aufhalten.

„Wichtige“ und damit auch repräsentative Orte ähneln sich darüber hinaus sowohl in der Nutzung als auch im Publikum und ihrer physischen Erscheinung. Unabhängig von einer eindeutigen wissenschaftlichen Fassbarkeit der

3.2.2. Erwartungen an Kunstwerke



„bedeutenden“ Orte verbindet sich mit einem solchen Begriff auch die Vorstellung einer bestimmten repräsentativen Erscheinung. Diese Vorstellung kann sich (wie beispielsweise die Überlegungen aus der DDR belegen) auch auf die Erscheinung des Kunstwerks erstrecken: Das Kunstwerk für bedeutende Orte soll eine große freistehende Skulptur sein. Natürlich sind auch an einem „wichtigen“ Ort andere Arten von Kunstwerken denkbar: Alleine die assoziative Verbindung des repräsentativen Ortes mit einem repräsentativen Kunstwerk schließt bereits im Vorhinein eine große Anzahl möglicher Kunstwerke aus.

Umgekehrt kann aber die gedankliche Verbindung von Kunstwerk mit einem repräsentativen Ort zur Umformung der Umgebung eines Kunstwerks führen. Die **KIRSCHENSÄULE** von Thomas Schütte wurde während der Skulpturen- ausstellung 1987 in Münster aufgestellt und später von der Stadt angekauft. Zur Zeit der Installation der Skulptur wurde der Platz, auf dem sie aufgestellt ist, als Parkplatz genutzt. Die Skulptur besetzte einen der markierten Parkplätze und stellte so einen Kontrast zwischen Erwartungen an die Umgebung eines Kunstwerks im öffentlichen Raum und ihrer tatsächlichen Platzierung her. Im Sinne eines ortsspezifischen Kunstwerks war die Kirschsäule als Kunstwerk nicht von der gestalterisch eher desolaten Parkplatzsituation zu trennen. Zwanzig Jahre später wird der Platz nicht mehr zum Parken genutzt und wurde durch neue Bodenbeläge und neues Mobiliar aufgewertet. Er entspricht jetzt viel eher der landläufigen Vorstellung vom „richtigen“ Ort für ein Kunstwerk. Gleichzeitig wurde so aber auch der eigentliche Gehalt des Kunstwerks, die Thematisierung eben dieser Vorstellungen zum Umgang mit Kunstwerken in der Stadt, zerstört.

Thomas Schütte: Kirschsäule auf dem Harsewinkelplatz, Münster

oben 2007

unten 1987



TEIL 3.3.

Kunstwerke und die Bedürfnisse des Menschen

LEBENSQUALITÄT, ORIENTIERUNG, KÜNSTLER ALS GEGENENTWERFER, BAUKULTUR

3.3. Kunstwerke und die Bedürfnisse des Menschen in der Stadt

3.3. Kunstwerke und die Bedürfnisse des Menschen in der Stadt

Die in den 50er Jahren beginnende Auseinandersetzung um verschiedene Leitbilder für die Erscheinung von Städten war in den 60er Jahren zunächst zugunsten der funktionalistischen Architektur entschieden worden. Bereits ab Mitte der 60er hatten sich aber bereits deutliche Mängel an dieser Form der städtischen Gestaltung gezeigt, die zunächst mit ästhetischen Kategorien wie der Monotonie kritisiert wurden. Besonders deutlich wurde die Kritik z. B. bei Alexander Mitscherlich und seinen Schülern, die die „Umwirtlichkeit“ der Städte, ihre Monotonie, den Verlust eines Heimatgefühls und die Unterordnung der Gestaltung unter ökonomische und funktionale Zwänge kritisierten.

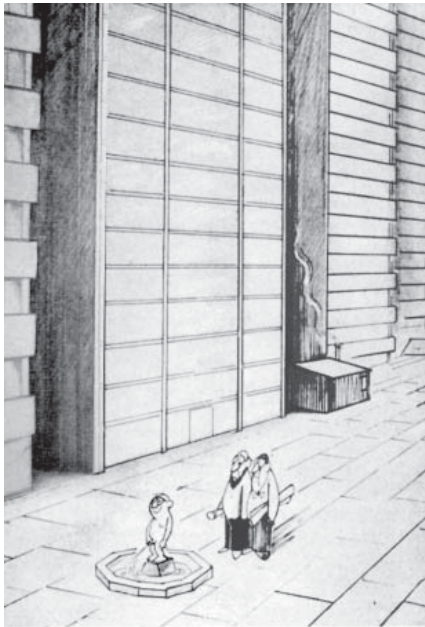
Elisabeth Dühr beschreibt zwei verschiedene Wege, auf denen Lösungen und Erklärungen für die festgestellten Missstände gesucht wurden. Der erste dieser beiden Wege verknüpfte ästhetische Forderungen mit politischen. Mit der Forderung nach einer baulich veränderten Umwelt werden auch Forderungen verbunden, „die neue Formen des sozialen Zusammenlebens nach sich ziehen oder zur Voraussetzung haben“, die ästhetische Erscheinung der Stadt sollte also „bewußtseins- und gesellschaftsverändernd“ wirken (127). „Diese Überlegungen erkennen eine Kritik an der Oberfläche der Architektur als verkürzt und sehen das faktisch Bestehende in der Struktur der Gesellschaft selbst verursacht, die es zu verändern gilt.“ (127) Die Verknüpfung von ästhetischen mit politischen Forderungen stellt Dühr* über den Einfluss der Umwelt auf soziale Aktivitäten her: „Da die „Angemessenheit“ der Umwelt ganz entscheidend das Engagement der Mitwelt gegenüber fördert, sind diese Faktoren sehr bedeutsam für das Funktionieren einer Demokratie“ (132). In diesem Zusammenhang bekommt eine auch politisch verstandene öffentliche Qualität der städtischen Räume eine besondere Bedeutung.

Der Begriff der *Lebensqualität* liefert gerade im Bezug auf Kunstwerke in der Stadt einen brauchbaren Rahmen. Dieser Begriff, der heute vor allem im Bereich der Medizin von großer Bedeutung ist, wurde in den frühen 70er Jahren zu einem wichtigen Instrument zur Diskussion gesellschaftlicher Werte und Ziele.

Lebensqualität als Maßstab stand vor allem auch im Gegensatz zu den bis dahin verwendeten Begriffen *Lebensstandard* und *Bruttosozialprodukt* als gesellschaftlichen Zielsetzungen. Diese beiden Maßstäbe wurden jedoch – angesichts eines wachsenden Bewusstseins für die Endlichkeit von Wachstum und natürlichen Ressourcen als nicht mehr ausreichend empfunden. „So gewinnt die Einsicht neue Bedeutung, daß „Lebensstandard“ ein zu einseitiger Maßstab für menschliches Leben sein könnte, „Bruttosozialprodukt“ ein zu sehr materiell orientierter Begriff, um gesellschaftlichen Fortschritt zu messen.“ (ENGELHARDT, WENKE, WESTMÜLLER, ZILLESSEN 1973: 7)

Beiden kritisierten Begriffen ist gemeinsam, dass Aspekte, die zwar in Kosten, jedoch nicht in ihrem Nutzen eindeutig zu bilanzieren sind oder solche, deren Nutzen kontrovers eingeschätzt wird, bei der Bestimmung von gesellschaftlichen Zielen ins Hintertreffen geraten. Der Gedanke der *Lebensqualität* versucht, eben diese Ziele stärker mit einzubeziehen. „Mit der Forderung nach

* mit Bezug auf Lorenzer, A., 1968. Städtebau: Funktionalismus und Sozialmontage? Zur sozialpsychologischen Funktion der Architektur. In: Berndt, H.; Lorenzer, A.; Horn, Klaus (Hrsg.), Architektur als Ideologie, Frankfurt a.M., 60



Original-Bildunterschrift:

„Und dann habe ich mir gesagt, du mußt dem Ganzen eine menschliche Note geben...“ (Warwas 1977: 58)

Lebensqualität wird also die bisher begrenzte Auswahl und gültige Standardisierung von Lebenswerten als zu eng und unzureichend kritisiert und der Anspruch auf zusätzliche gestellt“ (ENGELHARDT, WENKE, WESTMÜLLER, ZILLESSEN 1973: 8) Lebensqualität in diesem Sinne richtet sich also auch gegen eine alles bestimmende Dominanz wirtschaftlicher Interessen. Vor diesem Hintergrund wird die argumentative Verbindung zur Kunst als zweckfreies, in seinem Nutzen kaum messbares und nicht in erster Linie ökonomisch zu begründendes Gut deutlich. Der nicht unwichtige Aspekt der Endlichkeit von Wachstum und Ressourcen im Begriff *Lebensqualität* – auch ganz konkret im Sinne von Fragen der Ökologie und des Umweltschutzes – wird allerdings nicht als Argumentation für Kunst und Kunstwerke verwendet.

In seinen konkreten Inhalten erweist sich der Begriff der *Lebensqualität* als weit gefächert. Er beinhaltet gleichzeitig Ziele und Lebenswerte wie „*Lebensunterhalt, Lebenserwartung, Gesundheitspflege, soziale Sicherheit, Arbeitsplatzsicherung, freie Zeit, persönliche Handlungsfreiheit, Freiheit der Religion, der Meinungsäußerung, der Versammlung, des Berufes, der Ausbildung, des Wohnortes, der Bewegung, der Information, der Mitbestimmung*“⁽¹¹⁾ In der Auswahl dieser Begriffe spiegelt sich das besondere Augenmerk auf die bestimmenden Elemente des freiheitlichen und demokratischen Zusammenlebens. Ein wichtiger Bestandteil der *Lebensqualität* ist daher die politische Teilhabe und damit die Möglichkeit, über die Gestaltung des eigenen Lebens mitzubestimmen.

In der Architektur und Stadtplanung wurden im Kontext mit Lebensqualität vor allem die entsprechenden Mängel des als monoton und unmenschlich kritisierten funktionalen Städtebaus hervorgehoben. Zur Verbesserung der beobachteten Missstände ergeben sich zwei Hauptargumentationslinien: eine gesellschaftspolitische, die die zur Entstehung der kritisierten Architektur führenden gesellschaftlichen Strukturen verändern will, und eine eher an der Semiotik orientierte, die den Mangel an Reizen in der Stadt durch zusätzliche Informationen verbessern will.

Beide Herangehensweisen legen einen besonderen Schwerpunkt auf die Wahrnehmung der Stadt durch die Bewohner, eine Frage, deren Bearbeitung vor allem Kevin Lynchs Forschung zum Bild der Stadt besonders stark beeinflusste. Für die Betrachtung von Kunstwerken in der Stadt durch Stadtplaner treten zu dieser fachinternen Beschäftigung auch noch die einschneidenden Veränderungen im Selbstverständnis der bildenden Kunst. Die autonome Skulptur als künstlerische Äußerung im Außenraum gerät zunehmend in Kritik, wobei ebenfalls die Wahrnehmung des Kunstwerks durch den Betrachter und eine angestrebte Demokratisierung der Kunst besonders thematisiert werden. Die auf die Architektur ausgerichtete *Kunst am Bau* wandelt sich in *Kunst im öffentlichen Raum*.

Das Bremer Modell der **KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM** von 1974 versucht zum ersten Mal, die kritischen Neuansätze einer emanzipatorischen Kulturpolitik in eine Regelung zur öffentlichen Förderung von bildender Kunst umzusetzen. Das Programm sollte den Anteil der öffentlichen Kulturförderung, der sich mit Kunstwerken in der Stadt befasste, an neue künstlerische wie auch ge-

3.3.1. „Kunst in der Stadt“

sellschaftliche Herangehensweisen wie die „*konsequente Demokratisierung der öffentlichen Kunstpraxis*“ (SENATOR FÜR WISSENSCHAFT UND KUNST DER FREIEN HANSESTADT BREMEN 1977: 1) anpassen.

Aus den 70er Jahren stammen zwei sehr ausführliche Auseinandersetzungen, die aus einem explizit stadtplanerischen Blickwinkel über eine stärkere Einbindung von Kunst und Künstlern in die planerische Arbeit nachdenken. Dieter Eisfeld versucht in seiner Studie *KUNST IN DER STADT – ÜBER DEN VERSUCH, STÄDTE DURCH KÜNSTLERISCHE OBJEKTE UND AKTIONEN ZU VERÄNDERN* von 1975, die neuen Ansätze der Kunst im öffentlichen Raum in einen direkten Zusammenhang mit Überlegungen zur Veränderung der Stadt zu stellen. Er beschreibt verschiedene Aspekte der Interaktion von Kunst und Stadt und bemüht sich um die Berücksichtigung einer großen Vielfalt möglicher künstlerischer Praktiken. Dabei untersucht er die Motive und Intentionen der einzelnen Beteiligten und versucht eine strukturierende Kategorisierung.

Die Studie *STÄDTEBAULICHE GESTALTUNG MIT BILDENDEN KÜNSTLERN*, die im Auftrag des Bundesministers für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau in den Jahren 1976/77 bearbeitet wurde, beschäftigt sich nicht mit einzelnen Kunstwerken in der Stadt, sondern mit einer möglichen Rolle für die Künstler innerhalb des Planungsprozesses. Die Bearbeiter versuchen eine Struktur zu entwickeln, die die Integration von Künstlern in den Planungsprozess ermöglicht.

3.3.1. Dieter Eisfeld: „Kunst in der Stadt – Über den Versuch, Städte durch künstlerische Objekte und Aktionen zu verändern“

Dieter Eisfeld lehnt sich in seiner 1975 erschienenen Studie *KUNST IN DER STADT – ÜBER DEN VERSUCH, STÄDTE DURCH KÜNSTLERISCHE OBJEKTE UND AKTIONEN ZU VERÄNDERN* mit seinen Überlegungen stark an die inhaltlichen und strukturellen Überlegungen aus dem Bremer Programm *KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM* an. Sein Blickwinkel ist aber – anders als bei dem Kulturförderungsprogramm – stärker auf die Veränderung der Stadt und weniger auf die kunstinterne Entwicklung ausgerichtet. Gleichzeitig argumentiert er jedoch ausdrücklich für mehr und besonders auch zeitgenössische Kunst und für eine angemessene Betrachtung der Möglichkeiten der Kunst.

Er versucht einerseits, die im Bremer Programm auf die Kunst bezogenen Richtlinien und Handlungsfelder in ihren Bedingungen und Auswirkungen auf die Veränderung der Stadt zu beziehen. Andererseits bearbeitet er jedoch auch verschiedene Themen der zeitgenössischen stadtplanerischen Beschäftigung explizit im Hinblick auf den Umgang mit Kunstwerken in der Stadt. Während also das Bremer Programm ausdrücklich die Zuständigkeit für das Programm vom Senator für Bauwesen zum Senator für Bildung, Wissenschaft und Kunst verlagert, um deutlich zu machen, dass „*öffentliche Kunst nicht mehr ausschließlich als Teil des öffentlichen Bauens zu begreifen*“ ist und um die Eigenständigkeit des Kunstwerks stärker zu betonen (DÜHR 1991: 189), versucht Eisfeld, die neuen künstlerischen Herangehensweisen in die öffentliche Veränderung von Stadt zu integrieren und eine innige funktionale und inhaltliche Verbin-

3.3.1. „Kunst in der Stadt“

er (und viele andere) als gegeben annehmen. Gerade auch in dem, was er als selbstverständlich voraussetzt und nicht zur Diskussion stellt, vermittelt sich ein bestimmtes Bild von der Betrachtung von Kunstwerken in der Stadt, so dass seine Überlegungen auch einen Einblick in die nicht explizit reflektierte Realität bestimmter Positionen liefern.

STÄDTEBAUKRITIK-AUFWERTUNG DER STADT

Der inhaltliche Ausgangspunkt von Eisfelds Überlegungen ist die Kritik an der Stadt, wobei er vor allem ihre sinnlich wahrnehmbare Erscheinung und damit ästhetische Gesichtspunkte mit kunstwerkspezifischen Überlegungen verbindet.

In deutlichen Worten beschreibt Eisfeld Missstände vor allem in der sinnlich-ästhetischen Gestalt der Städte. „Nehmen wir beispielsweise die zeitgenössische Stadt. Sie mit Kunst zu überziehen oder zu durchtränken ist, unter anderem, ein Akt der Wiedergutmachung für das, was man ihr zugefügt hat“ (13). Er richtet sich dabei gegen den Städtebau des Wiederaufbaus, dem er eine übermäßige Betonung des Funktionalen, gestalterische Eintönigkeit und ein Mangel an Anregung für den Menschen vorwirft. „Der ökonomische und naturwissenschaftliche Teil der städtischen Szenerie ist (...) ziemlich gut gelöst, aber der ästhetische leidet Not.“ (14)

Die Ausdruckslosigkeit und gestalterische Neutralität, die Eisfeld an der Stadt feststellt, deutet er als eine besondere Möglichkeit für das Kunstwerk in der Stadt: „Einige Elemente der modernen Stadt sind reif dafür, als Stoff für künstlerische Projekte verarbeitet zu werden. Da unsere neuen Städte, von wenigen Ausnahmen abgesehen, ausdruckslos genug sind, um nicht selbst als künstlerische Produkte genommen zu werden, kann die Kunst mit ihnen wie mit Farbe oder Holz spielen. Auf diese Weise können Kunst und Stadt zu einer neuartigen Synthese gelangen“ (17-18)

Mit dem Begriff der „Synthese“ verweist Eisfeld nicht nur auf den Gedanken des Gesamtkunstwerks, sondern stellt angesichts von künstlerischen Strategien, die den umgebenden Raum in das Kunstwerk einbeziehen, die Frage nach dem Verhältnis von Kunstwerk und umgebenden Stadtraum. Diesem Verhältnis nähert sich Eisfeld, indem er Motive aus der Diskussion um das Verhältnis von Kunstwerk und Gebäude in der *Kunst am Bau* verwendet. Ebenso wie diese Diskussion von der Frage nach dem *Kunst-Sein* der Architektur bestimmt wird, stellt sich Eisfeld die Frage nach dem möglichen *Kunst-Sein* des Städtebaus. Die mögliche und von ihm offensichtlich erwünschte „Kunstqualität“ der Stadt wird von ihm an einer gelungenen Gestaltung bzw. dem Gegenteil von „Ausdruckslosigkeit“ festgemacht. Die Benutzung der Stadt als Material ist für ihn aber nur zulässig, wenn die Stadt selbst kein Kunstwerk ist, also nicht gut genug gestaltet, nicht ausdrucksvoll ist. Da er aber eben diese Ausdruckslosigkeit beobachtet, kann Stadt zum Material für die Kunst werden.

Interessant ist dabei, dass das neutrale Material auch für die Kunstproduktion als wünschenswert beschrieben wird: es geht Eisfeld also nicht um individuelle Eigenheiten einer Situation, sondern um möglichst wenig spezielles Material, das verändert und angeeignet wird und dem ein eigener Charakter abgesprochen wird.*

* Die Vorstellung des neutralen Hintergrunds für ein Kunstwerk verweist außerdem auf die Suche nach besonders geeigneten Präsentationsbedingungen für Kunstwerke in der Stadt und lässt Sittes Überlegungen zum neutralen Hintergrund für Skulpturen in der Stadt ebenso anklingen wie den neutralen **White Cube** des Museums.

Im Gegensatz zu an der Semiotik orientierten Überlegungen, die die ausdruckslose Stadt mit einer zusätzlichen Informationsschicht überziehen wollen, schlägt Eisfeld vor, die Stadt selbst zum Material des Kunstwerks zu machen. In der Gesamtschau der von Eisfeld geäußerten Vorstellungen und angesichts der Entstehungszeit der Überlegungen kann man davon ausgehen, dass der Gedanke des Materials hier wörtlich zu verstehen ist: Die materielle Existenz der Stadt kann in die materielle Konzeption eines Kunstwerks miteinbezogen werden. Dieser Gedanke entspricht der Vorstellung der von Kwon beschriebenen *Art as Public Space*. Dabei wird aber auch deutlich, dass der Gedanke, die Stadt als Material zu benutzen, die Grundlage bildet für spätere Entwicklungen, bei der in zunehmendem Maße nicht mehr die materiellen Bestandteile, sondern auch soziale und kulturelle Bestandteile der Stadt als „Material“ benutzt werden.

Als ästhetischen Gegenpol zur konstatierten gestalterischen Neutralität beschreibt Eisfeld die Beteiligung aller Sinne in der Stadt. Kunstwerke liefern ihm dabei konkrete Beispiele für verschiedene Möglichkeiten der sinnlichen Anregung: „Jeder wird einsehen, dass es ein Unterschied ist, ob man eine abstrakte Plastik an einer Straßenecke platziert oder einem Objekt, das nicht nur in visuell-ästhetischer Hinsicht reizvoll ist, darüber hinaus erlaubt, Töne oder Melodien nach freier Wahl zu erzeugen. Das zweite Objekt nimmt im Gegensatz zum ersten nicht nur die Augen, sondern den Tastsinn, das Gehör und die Lust am Spielen in Anspruch.“ (18) Der Bezug zu Kunstwerken wird hier vor allem auf einer sinnlich-ästhetischen Ebene hergestellt. „Monotonie“, also die Eintönigkeit, entwickelt sich zum Gegenbild der von Kunstwerken erhofften Wirkung: Kunstwerke sollen alle Sinne ansprechen. Der Gedanke der mit allen Sinnen erfassbaren Stadt entspricht auch einer Annäherung an die tatsächliche Wahrnehmung des Bewohners und verweist damit auch auf Lynchs Beschäftigung mit der Wahrnehmung der Stadt.

Die Forderung nach einer sinnlichen Anreicherung der Stadt fordert damit die gedankliche Erweiterung der Gestaltungsmöglichkeiten. Wie schwierig die Arbeit an einer Erweiterung der eigenen Denkgewohnheiten ist, wird deutlich, wenn die zunächst offen formulierten Vorschläge durch Eisfelds eigene Vorstellungskraft gebremst werden, wenn er beispielsweise einerseits feststellt, „dass eine Stadt im Bewusstsein ihrer Bewohner nicht nur aus dem Sichtbaren oder Hörbaren, sondern ein wenig auch aus dem besteht, was über den Geruchssinn von ihr aufgenommen werden kann“, aber gleichzeitig die Frage, „ob und wie weit Gerüche Stoff für Kunst sein und durch sie künstlerische Effekte in der Stadt erzielt werden können“, als „etwas abenteuerlich“ wirkend (35) beschreibt.

Unabhängig von der Beschäftigung mit Kunstwerken wird deutlich, dass es sich bei Eisfelds Überlegungen zur stärkeren Beteiligung der verschiedenen Sinne um eine grundsätzliche und nicht um eine kunstspezifische Verbesserung der Stadt handelt. Gerade die Ausführung seiner praktischen Beispiele „Straßen der Musik und des Films“ (155-158) und „Straßen der Farben und der Düfte“ (161-165) machen deutlich, dass es sich bei seinen Betrachtungen nicht in erster Linie um eine Auseinandersetzung mit verschiedenen künstlerischen Herangehensweisen, sondern vor allem mit der ästhetischen Erscheinung der

3.3.1. „Kunst in der Stadt“

Stadt handelt. Er thematisiert allerdings nicht, in wieweit eine solche ästhetische Forderung nicht auch durch die Stadtplanung selbst übernommen werden kann.

NEUE KUNSTFORMEN

Neben der Kritik an der Stadt stellt die Weiterentwicklung der Kunst für Eisfeld ein wichtiges Argument für die Beschäftigung der Stadtplaner mit Kunstwerken in der Stadt dar. Eisfeld bezieht sich hier auf zeitgenössische künstlerische Strömungen und Ansätze, die seiner Meinung nach ein verstärktes Drängen der Kunst in die öffentlichen Räume erklären: Die Suche nach neuen formalen Lösungen, die Tendenz zu sehr großformatigen Skulpturen und der Wunsch nach einer Wirksamkeit der Kunst auch im gesellschaftlichen Kontext. *„Die Räume und Gebäude sind zu klein geworden, um bestimmte übergroße Produktionen aufnehmen zu können. Außerdem ist es nur draußen möglich, eine vorhandene Stadtszene in das künstlerische Produkt einzubeziehen und damit neuartige Wirkungen zu erzielen. (...) Andere wieder wollten sozialen und politischen Protest artikulieren, der nach außen dränge.“* (17) Für seine weiteren Überlegungen interessieren ihn jedoch weniger die sich verändernden künstlerischen Fragestellungen als die veränderten Erscheinungsformen von Kunstwerken in der Stadt. Neue Formen versteht er dabei als Ergänzung und nicht als Ersatz für *„alte (...) Darstellungsformen wie die des Tafelbildes oder der auf dem Sockel ruhenden Figur“* (17).

DEMOKRATISIERUNG DES ZUGANGS ZUR KUNST

Sowohl die Forderungen nach Veränderungen der Stadt, die sich als Konsequenz aus der Kritik an ihrer Erscheinung ergeben, als auch die Beschäftigung mit Kunstwerken in der Stadt stehen für Eisfeld im Zusammenhang mit der *„Tendenz unserer Zeit“*, *„das Vorhandene zu demokratisieren“* (22). Dabei spricht er der Kunst keine spezielle Funktion im demokratischen Gefüge zu, sondern beschreibt die allgemeine Teilhabe an öffentlich geförderter Kunst eher als Teil einer allgemeinen Demokratisierung.

Grundlegend für die Idee eines demokratischen Umgangs mit öffentlich geförderter Kunst sind zwei Aspekte: Die Überwindung der exklusiven Teilhabe bestimmter Publikumsschichten an der Kunst und die Vorstellung von einer am Wohl aller interessierten Öffentlichkeit, die selbstbewusst die Rolle des Auftraggebers und Mäzens übernimmt.

Der Weg zu einer demokratisierten Kunstförderung führt bei Eisfeld über ein möglichst (basis-)demokratisches Auswahl- und Entscheidungsverfahren. Für den Verlauf dieses Entscheidungsprozesses schlägt Eisfeld für die Zukunft eine größtmögliche Demokratisierung durch die direkte Beteiligung der Stadtbewohner an der Entscheidungsfindung vor.

Für die Umsetzung dieser Forderung schlägt er einige Verfahrensschritte vor. Grundlegend sind für ihn bezahlte Präsentationen von künstlerischen Arbeiten, außerdem eine große Freiheit in der Ausschreibung von Kunstwerken, im Besonderen keine Festschreibungen von bestimmten Zusammenarbeiten. In einem weiteren Schritt sollen vorgeschlagene Arbeiten dann der Öffentlichkeit in Plänen, Modellen und von den Künstlern selbst in einem gut zugänglichen *„Kunstcenter“* präsentiert werden. Auf diese Ausstellungen soll öffentlich

aufmerksam gemacht werden, so dass jeder Stadtbewohner die Möglichkeit hat, sich über die Kunstwerke zu informieren und sich eine Meinung zu bilden. „Nummer drei der neuen Verfahrensschritte besteht (...) darin, den Stadtbewohnern die Chance zu geben, sich zu den ausgestellten und von ihnen studierten Dingen zu äußern und zu erklären, was sie davon für realisierenswert halten.“ (100) Der letzte Schritt seines Auftraggeberverfahrens besteht in der Auswahl der zu realisierenden Projekte durch den zuständigen Ausschuss des Stadtparlamentes. Die Realisierung wird dann von der Verwaltung in Zusammenarbeit mit dem Künstler durchgeführt.

Gerade die letzten beiden Schritte, nämlich die Beratung und Diskussion der zu realisierenden Kunstwerke und die letztendliche Entscheidung durch einen offiziellen Fachausschuss verweist auf das im vorherigen Kapitel besprochene Thema des Massengeschmacks bei öffentlich geförderten Kunstwerken: Obwohl Eisfeld eine Demokratisierung des Umgangs mit Kunstwerken in der Stadt fordert, sind seine Überlegungen andererseits von einem tiefen Misstrauen gegenüber dem Geschmack der breiten Bevölkerung geprägt. Er lehnt ein verbindliches Votum der beteiligten Bürger, vor allem mit dem Hinweis auf Arnold Hausers **SOZIALGESCHICHTE DER KUNST** und die Problematik des Massengeschmacks ab, weil er mit Hauser befürchtet, dass ein solches Votum die Kunst „dem heutigen Gesichtskreis entsprechend“ verenge. Im Gegenteil sollte das Ziel „die mögliche Erweiterung des Gesichtskreises der Massen“ (HAUSER IN (EISFELD 1975: 101) sein.

Für Eisfeld ist der Zugang zu künstlerischen Objekten und Arbeiten eine Frage von Zeit, abhängig von Vorbildung und einem personenabhängigen „natürlichem“ Verständnis. Damit erhalten Kunstwerke im öffentlichen Raum auch einen Auftrag zur Bildung des Betrachters. Gleichzeitig äußert Eisfeld aber auch ein gewisses Verständnis für negative Reaktionen auf „fragwürdige[n] Arbeiten, die als Kunst präsentiert werden“ (66). In dieser Diskrepanz zwischen Misstrauen gegenüber dem ästhetischen Urteil des Bürgers und Verständnis für heftige Reaktionen, wenn man das Urteil teilt, spiegelt sich die große Unsicherheit im Bezug auf eine qualitative Beurteilung von Kunstwerken. Die gleiche Unsicherheit beschreibt er auch bei Mitgliedern der Verwaltung, die kleinere Anschaffungen eigenständig entscheiden und bei größeren die Meinung eines „Ratsausschusses oder einer Kunstkommission“ einholen (86). Er hält fest, dass die zunehmende Unsicherheit von Kommunalpolitikern und der Verwaltung angesichts eines unübersichtlicher werdenden Feldes von künstlerischen Produktionen in einigen Städten zur Bildung von Kunstkommissionen, Kunstausschüssen oder Kunstbeiräten geführt haben.*

* Am Beispiel von Hannover beschreibt er aber auch kritisch, welch großen Einfluss die Zusammensetzung der Gremien und individuelle Machtpositionen auf die Entscheidungsfindung haben. (vgl. Eisfeld 1975: 90)

DIE STRUKTURIERUNG DES VERHÄLTNISSES VON KUNST UND STADT

Die drei Hauptargumentationslinien *Städtebaukritik-Aufwertung der Stadt*, *Neue Kunstformen* und *Demokratisierung des Zugangs zur Kunst* bilden den Hintergrund für Eisfelds weitere Überlegungen, in denen er versucht, die vielfältigen Bezüge zwischen Kunstwerken und der Stadt zu kategorisieren. Dabei entwickelt er ein Ordnungssystem, das die Facetten „Die Stadt“, „Die Kunst“, „Die Stadtbewohner“, „Die Künstler“, „Die Auftraggeber“ und „Die Finanzierung“ abdeckt.

3.3.1. „Kunst in der Stadt“

1. DIE STADT

Zu Beginn seiner Überlegungen beschäftigt sich Eisfeld mit Orten in der Stadt, die für die Positionierung von Kunstwerken geeignet sein könnten. Dabei geht Eisfeld von einer Stadt aus, die auf ihre architektonisch-räumlichen Gegebenheiten reduziert ist. Gebäude werden losgelöst von ihrer Funktion als „Kulissen der auf die Stadt einwirkenden Kunst“ (28) betrachtet. „Uns interessiert an diesen Gebäuden nicht so sehr, was in ihnen getan wird. Wir befassen uns hier sozusagen mit der sichtbaren Oberfläche und nicht mit dem sozialen Hintergrund“ (28). Diese Abstraktion wird vor allem damit begründet, dass „Kunst im öffentlichen Bereich der Stadt (...), von wenigen Ausnahmen abgesehen, nicht etwas [ist], das sich innerhalb von Gebäuden vollzieht oder vollziehen kann.“ (28) Eisfeld versucht also die Positionierung von Kunstwerken über ihre Einordnung in eine objekthaft-räumliche Umgebung zu strukturieren und trennt dabei räumliche und nicht-räumliche Qualitäten der Stadt. Mögliche inhaltliche Bezüge zwischen dem Kunstwerk und einem bestimmten Ort, die sich z. B. durch eine inhaltliche Verbindung des Kunstwerks mit der Nutzung eines Gebäudes ergeben könnten, spielen für ihn keine Rolle.

Auch wenn er an einigen Stellen der Publikation darauf hinweist, dass Kunstwerke an dem Ort aufgestellt werden sollten, für den sie konzipiert wurden, ist der Gedanke der Verbindung zwischen dem einzigartigen Kunstwerk und seinem einzigartigen Aufstellungsort offensichtlich von untergeordneter Bedeutung. Seine Orientierung an den physisch-architektonischen Gegebenheiten eines Ortes ermöglicht es ihm, verschiedene Orte anhand ihrer Erscheinung zu kategorisieren. Eisfeld schlägt folgende städtische Situationen für die Platzierung von Kunstwerken vor: Gebäude, Straßen, Brücken, Treppen, Grünflächen, Tunnel, U-Bahnstationen. Zu vernachlässigen sind dem Autor zufolge: Kanäle und Leitungen, Fahrdrähte, Verkabelung, Plakattafeln, Litfasssäulen, Kioske und andere Teile der Stadtmöblierung (30).

Die einzelnen Elemente der Stadt unterteilt er nach ihrer Nutzung in Straßen, Gebäude, Gewässer und Grünanlagen, die Räume und Plätze bilden, die „künstlerischen Objekten und Aktionen den erforderlichen Standort oder die benötigte „Heimat“ bieten können. Vor allem die durch Architektur geschaffenen Räume können nicht hoch genug eingeschätzt werden.“ (24) Dabei kommen vor allem diejenigen Gebäude in Frage, „die durch die Qualität ihrer Architektur, durch ihr besonderes Arrangement oder durch ihre völlige Unscheinbarkeit aus der Masse der Gebäude herausgehoben“ sind (29). Damit stellt er wiederum einen Bezug zur künstlerischen Qualität her: geeignet sind in seinen Augen vor allem Gebäude, die besondere Qualität oder eben gerade keinerlei ästhetische Qualitäten besitzen (24).

Wichtiger als das Ergebnis seiner Überlegungen, welche Orte für Kunstwerke geeignet sein könnten, ist die Feststellung, dass Eisfeld selbstverständlich davon ausgeht, dass es geeignete und nicht geeignete Orte für Kunstwerke gibt, die man allgemein charakterisieren kann. Auch wenn funktionale, rechtliche und ökonomische Zwänge als Gründe gegen die Aufstellung von Kunstwerken in Straßen genannt werden, wird die Unterscheidung in geeignete und ungeeignete Orte nicht weiter begründet, sondern als selbsterklärend dargestellt. „Natürlich lassen sich nur bestimmte Teile der gebauten und betriebenen - Stadt durch Kunst positiv beeinflussen und verändern.“ (23)

* „Er [Maertens] unterscheidet (...) bestimmte Beobachtungsstandpunkte in verschiedenen Entfernungen; besonders einen Standpunkt, bei welchem sich der beobachtete Gegenstand mit seiner nächsten Umgebung zu einem Gesamtbilde abrundet, worin der Gegenstand selbst die herrschende Hauptsache ist; dann einen solchen, bei welchem das Bild des beobachteten Gegenstandes für sich allein das Sehfeld beherrscht und als Ganzes wirkt; schließlich einen dritten Standpunkt, bei welchem die Wirkung des Gegenstandes als eines ganzen aufhört, dagegen der Genuß der Einzelheiten sich darbietet.“ (Stübßen 1924: 405)

vgl. auch: Maertens, H. Der optische Maßstab oder die Theorie und Praxis des ästhetischen Sehens in den bildenden Künsten, Berlin 1877(2. Auflage, Bonn 1884) und Maertens, H. Optisches Maß für den Städtebau Bonn 1890

Die bewusste Trennung der belebten Stadt von der unbelebten Stadt ermöglicht es Eisfeld, trotz seiner ausdrücklichen Beschäftigung mit neuer Kunst auf das Fundament älterer Überlegungen zurückzugreifen. Ebenso wie Sitte, Brinckmann und ihre Zeitgenossen leiten ihn ästhetische Überlegungen, die sich zum großen Teil an der Physiologie der menschlichen Wahrnehmung orientieren. Lediglich das Spektrum der berücksichtigten Sinne wird über den Sehsinn hinaus erweitert und der technische Fortschritt bildet sich in der Berücksichtigung technischer Einrichtungen oder unterschiedlicher Bewegungsgeschwindigkeiten in der Stadt ab. So schließt Eisfeld Autofahrer und Nutzer des öffentlichen Nahverkehrs zunächst aus seinen Überlegungen aus, „weil die Art seiner Bewegung in der Stadt das Aufnehmen oder gar Verarbeiten künstlerischer Reize fast unmöglich macht“ (24) und erinnert dabei an Maertens vom Ende des 19. Jahrhunderts stammende Überlegungen zur Wahrnehmung von Kunstwerken aus unterschiedlicher Entfernung. Auf diese Weise zeichnet sich in Eisfelds Überlegungen der Versuch ab, den traditionellen, an der sinnlichen Erscheinung orientierten Umgang mit Kunstwerken in der Stadt auf die *Kunst im öffentlichen Raum* mit ihren sich erweiternden Möglichkeiten zu übertragen.

2. DIE KUNST

Seine Orientierung an der sinnlichen Erscheinung der Stadt und des Kunstwerks und die großen Unterschiede zwischen der sich entwickelnden Kunst im öffentlichen Raum und den immer noch dominierenden autonomen Skulpturen zwingt Eisfeld dazu, eine begriffliche Handhabe für die vielfältigen Erscheinungsformen künstlerischer Praxis zu entwickeln.

Ein erster Schritt ist dabei die Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst. Wichtig ist ihm dabei die Zugänglichkeit der begrifflichen Fassung der Kunst für Nicht-Fachleute. Außerdem soll sein Kunstbegriff möglichst weit gefasst sein, um „die Voraussetzungen dafür zu schaffen, so viele künstlerische Arbeiten wie möglich aus dem Dunkel der Anonymität herauszuholen, sie den Stadtbewohnern zum freien Umgang zu überlassen und auf diese Weise die Stadt zu ihrem Vorteil zu verändern.“ (45)

Sein Kunstbegriff soll drei Hauptziele erreichen. Mit seiner Hilfe soll sich Kunst von „anderen Instrumenten der Stadtveränderung“ abgrenzen lassen (36). Der Kunstbegriff soll außerdem die Suche nach einem Ansprechpartner für die Stadtverwaltung, nach einem Produzenten für Kunst erleichtern (36). Schließlich soll auch eine qualitative Einschätzung des entstehenden Werks ermöglicht werden und die „Grenzen einer wirkungsvollen Kunst zum uneffektiven Gag, zum Kunstgewerbe, zum nur „Gutgemeinten“ oder zur Scharlatanerie“ geklärt werden (36).

Sein Kunstbegriff besteht aus einer Kombination aus traditionellen Elementen, die für die konkrete Handhabung modifiziert werden (z. B. die Einschränkung in der Größe) mit einem neuen Merkmal, nämlich dem der Beeinflussung der Umgebung.

Seine vier Kriterien lauten

1. Kunst ist nicht-notwendig und Überfluss
2. Kunst soll Vergnügen bereiten, das Vergnügen wird über die Sinne aufgenommen und muss durch eine unmittelbare menschliche Erfindung ausgelöst werden, dafür muss das Kunstwerk eine erfahrbare Größe haben

3.3.1. „Kunst in der Stadt“

3. Das Kunstwerk muss originell sein

4. Das Kunstwerk muss geeignet sein, einen bestimmenden Einfluss auf die jeweilige städtische Umgebung auszuüben (VGL. 50)

Gerade wegen des traditionellen Hintergrunds der drei ersten Forderungen, ist an dieser Stelle das vierte, von Eisfeld eingeführte Kriterium, das der Veränderung der städtischen Umgebung, am interessantesten. Er weist an dieser Stelle besonders darauf hin, dass es sich um eine begriffliche Hilfskonstruktion handelt, die sich ausschließlich auf Kunstwerke in öffentlichen Räumen bezieht und hier vor allem auf diejenigen, „die mit der städtischen Szene eine untrennbare Einheit bilden“ (50). Im Bewusstsein des schwierigen Verhältnisses zwischen Kunstkriterium und künstlerischer Freiheit möchte er sich nicht zur Art und Weise der möglichen Beeinflussung äußern. „Worin diese Beeinflussung, Bestimmung oder Veränderung der Stadt (...) tatsächlich bestehen soll, brauchen wir hier nicht zu erklären. Würden wir auch nur einen Versuch machen, setzten wir uns damit an die Stelle der Künstler, und das ist nicht unsere Absicht“ (50). Auf diese Weise versucht Eisfeld für sich das Dilemma zwischen der Funktionalisierung bestimmter Eigenschaften des Kunstwerks, die mit jedem Wunsch nach Veränderung der Stadt verbunden ist, und der künstlerischen Freiheit zu lösen. Er versucht also zwischen den erwünschten Veränderungen der Stadt, über die er nachdenkt und die auch Thema seiner Studie sind und den Mitteln zu unterscheiden, mit denen diese Veränderungen erreicht werden sollen und die unmittelbar mit der Gestaltung des Kunstwerks verknüpft sind. Diese Vorgehensweise ist einerseits sehr künstlich, sie macht aber andererseits die grundsätzliche Problematik zwischen dem für den Stadtplaner selbstverständlichen Nachdenken über Veränderungen der Stadt und dem als problematisch empfundenen Eingriff in die künstlerische Freiheit deutlich.

Eisfeld versucht deshalb, die Auswirkungen des Kunstwerkes auf die Stadt nicht zu qualifizieren, sondern zu quantifizieren, in dem er an Beispielen auf die – von ihm festgestellte – unterschiedliche Stärke der Effekte hinweist: „Vieles von dem, was als Straßenkunst erworben oder bestellt und in den Städten aufgebaut worden ist, macht schon auf den ersten Blick keinen tiefen Eindruck. Beispiele hierfür sind die Montage eines Fotos in einer Fußgängerstrasse, das diese so widerspiegelt, wie sie vom Standort des Fotos aussieht oder eine der vielen abstrakten Säulen, die überall anzutreffen sind. Andererseits ist der dominierende Charakter von Arbeiten wie etwa dem „Bella-Vista“-Entwurf von Arne Jacobsen oder dem mächtigen Stahltier „Guadeloupe“ von Calder und erst recht von kommunikativen Ereignissen wie dem Straßentheater oder der Kontaktkunst ebenso offensichtlich. In dem ausgedehnten Bereich dazwischen fallen die Entscheidungen nicht darüber, ob ein Werk etwas zur Kunst in der Stadt beitragen kann, sondern mit welcher Intensität es das tut.“ (50) Aus heutiger Sicht sind die von Eisfeld beschriebenen unterschiedlichen Dimensionen in der Beeinflussung des umgebenden Raumes nicht unbedingt in der gleichen Eindeutigkeit nachvollziehbar. Eisfelds Überlegungen berühren aber unmittelbar die Problematik der nachweisbaren Auswirkung von Kunstwerken.

Der Gradmesser für die „Intensität“ der Auswirkung von Kunstwerken ist für Eisfeld die unterschiedliche Intensität der Erfahrung des „Gefangenseins“ in der positiven Gegenwart des Kunstwerks (18).



Original Bildunterschriften:

oben:

Fotowand von Jürgen Schneider
Hannover
(Eisfeld 1975: 84)

unten:

Guadeloupe von Alexander Calder /
Hannover
(Eisfeld 1975: 121)



Eisfeld ist sich bewusst, dass seine Argumentation einer positiven Gegenwart leicht zur Forderung nach gefälligen und anspruchslosen Kunstwerken benutzt werden kann. Er selbst wehrt sich gegen diesen Gedanken, in dem er darauf hinweist, dass diese andere Welt durchaus unterschiedliche Erscheinungsformen haben kann: Was dem einen ein Marienbild, sei dem anderen ein Fettstuhl von Joseph Beuys (65). Diese Offenheit für den künstlerischen Ausdruck steht im Spannungsverhältnis zur Eindeutigkeit in der Forderung, dass Kunstwerke *„das Andersgeartete und Harmonische, das Konstruktive und Befriedete anbieten und sich damit in Gegensatz setzen [sollen] zur Disharmonie, zum Zerstörerischen und zum Kriegerischen der täglichen Wirklichkeit.“* (65) Anhand dieser Äußerungen wird deutlich, dass die Bewertung der Veränderung der Stadt durch Kunstwerke durchaus mit der qualitativen und subjektiven Bewertung der Kunstwerke selbst verknüpft ist. Die spezielle Forderung nach Harmonie, Konstruktivität und Befriedung wird in seinen Konsequenzen für die Kunstwerke in der Stadt unter dem Gesichtspunkt der *Schönheit* im Kapitel 3.4. ausführlicher auftauchen.

3. DIE STADTBEWOHNER

Eisfelds Überlegungen zum Stadtbewohner als Adressat und „Betroffenen“ von Kunstwerken im öffentlichen Raum schneiden die gerade vor dem Hintergrund von Demokratisierungsbestrebungen wichtige Frage der Teilhabe an Kunst in der Stadt an. Er hält fest, dass die Aufnahme von Kunst im Prinzip jedem Menschen möglich ist, weil sie für ihn zunächst auf einer sinnlichen Wahrnehmung beruht. Darüber hinaus beschreibt er eine nicht bei jedem im gleichen Maße vorauszusetzende Aufnahmebereitschaft gegenüber den *„Produkten der Künstler“*, die für ihn *„Interesse, Betroffenheit, emotionale Reaktion“* umfasst. Gleichzeitig kommt er aber auf Grund von Zahlen von Theater- und Museumsbesuchern in der Stadt Hannover zu dem Schluss, dass nur ein relativ kleiner und relativ konstanter Teil der Bevölkerung von diesen Kunstangeboten profitiert. *„Und gewiss ist es auch richtig anzunehmen, dass die Schwelle, hinter der für die erwähnte Art von Kunst keine Interessenten mehr gewonnen werden können, von der Schulbildung, von den finanziellen Möglichkeiten im Verhältnis zu den Kosten des künstlerischen Genusses, vom Alter und überhaupt von der Gelegenheit, zur richtigen Zeit das richtige Erlebnis angeboten zu bekommen, beeinflusst wird.“* (57)

Da Eisfeld davon ausgeht, dass es das Ziel der Förderung von Kunst in der Stadt sein muss, *„Städte nicht für eine Minderheit, sondern für eine Mehrheit künstlerisch zu beeinflussen“* (52), schlägt er zwei Wege vor, um das Interesse der Stadtbewohner an der Kunst zu erfassen: von *„außen“* in einer Analyse des Nutzerverhaltens und von *„innen“* in einer Untersuchung der Motive des Einzelnen und seiner Kunstrezeption.

Aus seinen Überlegungen zum Nutzerverhalten folgert er, dass ein niedrigschwelligeres Angebot möglicherweise doch eine Vergrößerung des Kunstpublikums zur Folge haben könnte. Wichtig für ihn ist deshalb, dass *„Kunst in der Stadt (...) eine Art ständiges Angebot an die Öffentlichkeit, für jedermann erreichbar und erlebbar, an keine Eintrittskarte und keine anspruchsvolle Räumlichkeit gebunden, mit dem Ziel ständiger Präsenz“* sein soll (28).

3.3.1. „Kunst in der Stadt“

Als Einstieg in die individuelle Motivation verweist er auf den vorher erwähnten Gedanken des Vergnügens, den er weiter detailliert. Dabei entwickelt er den Gedanken der Kunst als „Anti-Welt“ zur Alltagswelt. *„Sie soll das Gegengewicht zu einigen Dingen bilden, die in unserem Leben eine zu große Rolle spielen: also Schönheit statt Hässlichkeit, Ordnung statt Willkür, Freiheit statt Einengung oder Ästhetik statt Formlosigkeit bieten.“* Kunstwerke ermöglichen *„eine Flucht aus der Wirklichkeit, eine Hoffnung auf eine andere Wirklichkeit oder das Träumen von einer neuen Wirklichkeit, in der das Elend des realen Lebens keinen großen Einfluss mehr besitzt“* (58) Die drei Aspekte *Flucht aus der Wirklichkeit, Hoffnung auf eine andere Wirklichkeit und Träumen von einer neuen Wirklichkeit* werden, trotz ihres „negativen Beigeschmacks“ von „reaktionärem Kleinbürgertum“ oder „romantischem Illusionismus“ (61) vom Autor als Hauptursachen für ein Bedürfnis nach Kunst genannt.

Für den Autor steht dabei fest, dass *„Kunst in der Stadt umso interessierter entgegengenommen wird, je mehr sie sich von den beschriebenen Dingen der Stadtwelt abhebt, je weniger Funktionen sie erfüllt außer der einen, eine „Anti-Stadt“ und damit die fassbare und erlebbare Vorstellung von einer besseren Stadt zu errichten.“* (65) Wichtig für die Erlebbarkeit dieser Anti-Welt ist in Eisfelds Augen deren Zugänglichkeit, für die er reale Bestandteile *„aus der erlebten Wirklichkeit“* für unbedingt notwendig hält. *„Solche Elemente bilden sozusagen die Brücken, ohne die eine Verständigung zwischen dem Künstler und dem Publikum nicht möglich ist.“* (65)

4. DIE KÜNSTLER

Eisfelds Auseinandersetzung mit *„den Künstlern“* ist geprägt von dem Wunsch, in einer Vielzahl von Einzelpersonen eine homogene Gruppe zu erkennen, der man eine bestimmte, sich wiederholende Rolle zuschreiben kann. Orientieren sich die Beschreibungen anderer Berufsgruppen vor allem an ihrer Aufgabe im jeweiligen Prozess, scheint sich die Aufgabe eines Künstlers schwerer fassen zu lassen (VGL. 67). Gleichzeitig werden im Bezug auf Künstler – wie bei kaum einer anderen Berufsgruppe – bestimmte Persönlichkeitsmerkmale und Charakterzüge mit dem Berufsstand verbunden.

So geht auch die von Eisfeld erhoffte Tätigkeit des Künstlers als Entwerfer einer besseren Gegenwelt Hand in Hand mit einer bestimmten Vorstellung von der Persönlichkeit des Künstlers (72). Vom Künstler wird erwartet, dass er den Blick von außen auf die Planung im konkreteren oder auf die Gesellschaft im weiteren Sinne wirft. Bei diesem erwarteten Blick soll es sich aber nicht um den unwissenden Blick handeln, sondern um einen, der trotz aller Unbefangenheit ein Blick ist, der den wahren Kern der bearbeiteten Fragestellung kennt. Um diesen gleichzeitig distanzierten und wissenden Blick zu erhalten, muss sich der Künstler am äußersten Rand der Gesellschaft, wenn nicht außerhalb von ihr bewegen. Dieses Eisfelds Überlegungen zugrunde liegende Künstlerbild des isolierten Individuums außerhalb der Gesellschaft wird auch in folgendem Zitat deutlich: *„Aber der Künstler sei nicht dazu da, schreibt Anais Nin in ihren „Tagebüchern 2“, „um mit der Welt konform zu gehen, er soll sie verändern. Er kann ihr nicht angehören, denn dann würde er seine Aufgabe nicht erfüllen, nichts verwandeln.“* (EISFELD 1975: 76)

Damit entspricht Eisfelds Künstlerbild dem von Bettina Springer skizzierten Bild des Künstlers, das sich „trotz Dekonstruktion, Infragestellung, Kommerzialisierung und Trivialisierung noch immer eine gewisse Faszination“ bewahrt hat. Dieses Künstlerbild, das sich im Laufe der Zeit vom geniehaften „alter deus“ zur Idee der „Bohème“ und der Avantgarde gewandelt hat, schließt das „Zugeständnis moralischer Narrenfreiheit“ ein und „bewirkt, dass dem Künstler besondere Authentizität, Fähigkeiten und Macht zugeschrieben wird. Nicht nur seien seine Erfahrungen tiefer und ursprünglicher als die der übrigen Menschen, seine Phantasie und Kreativität sollen ihn vielmehr dazu ermächtigen, im Streben nach der Erkenntnis der Idee das Wesentliche und Ursprüngliche an der Erfahrung zu erleben.“ (SPRINGER 2007: 22) Der Künstler hat damit nicht nur einen „besonderen“ Beruf, sondern wird auch zu einem „besonderen“ Menschen. Selbst der erweiterte Kunstbegriff mit seiner „Aufweichung der gesellschaftlichen Exklusivität des Künstlers“ kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass Relikte dieser Vorstellung noch anzutreffen sind. „Das Bild des Künstlers als Negativ der Gesellschaft ist immer noch in den Köpfen vorhanden, auch wenn es nur in Ausnahmefällen einer kritischen Überprüfung standhalten würde. Noch heute gilt der Verstoß gegen gesellschaftliche Höflichkeitsformen als Beweis für eine unkonventionelle, künstlerische Lebensweise, die sich vermeintlich durch Unabhängigkeit, Originalität und Extravaganz auszeichnet.“ (SPRINGER 2007: 25)

Die gesellschaftliche Situation der Künstler beschreibt Eisfeld daher als die einer sehr isolierten Minderheit, was sie im Zusammenspiel von Bewohnern, Künstlern und Auftraggebern zur schwächsten Gruppe macht (EISFELD 1975: 74). Die künstlerische Arbeit in der Öffentlichkeit sieht er auch durch die Suche nach Anerkennung, nach der Überwindung der durch das Künstler-Dasein heraufbeschworenen Einsamkeit motiviert. Die Produkte des Künstlers werden so zur Berührungsfäche mit den Zeitgenossen. Als weitere Konsequenz der Minderheiten-Situation der Künstler beschreibt er ein Misstrauen der Mehrheit gegenüber den Künstlern, das er durch eine verbesserte Kommunikation in Wort und Bild zu verringern vorschlägt.

Neben einem inneren Drang zur Kunst-Produktion erkennt er im Wunsch der Künstler nach gesellschaftlichen Veränderungen eine besondere Motivation. „Vielleicht lässt sich sogar behaupten, dass die künstlerischen Produktionen um so überzeugender und bemerkenswerter sind, je ungebrochener dieser Wille zur Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse ist, und dass sie flach und langweilig werden, je mehr er dem Künstler fehlt.“ (79) Der mögliche Wunsch von Künstlern nach einer kritischen Auseinandersetzung mit der Situation wird jedoch von ihm bewusst nicht in die Überlegungen mit einbezogen: „Die Tatsache, dass Künstler ihren Produktionen noch andere Ziele mitzugeben versuchen als die, „Vergnügen“ zu bereiten, dürfen wir hier vernachlässigen. Der Versuch, direkt oder indirekt revolutionäre Stimmungen auszulösen oder die Gesellschaft zu verändern, beispielsweise, ist etwas, was den Künstler mehr beschäftigt als die, welche seine Kunst genießen.“ (49) In der Gegenüberstellung dieser beiden Zitate wird ein Spannungsfeld deutlich, das zwischen gesellschaftspolitischen Ambitionen der Künstler und der am „Vergnügen“ orientierten Erwartungshaltung entsteht und die auf den Umgang mit kritischen und möglicherweise subversiven künstlerischen Strategien verweist.

3.3.1. „Kunst in der Stadt“

Betrachtet man die im Zusammenhang mit den Künstlern thematisierten Aspekte, fällt auf, dass Eisfeld offensichtlich dem Künstler keine Motivation für die Veränderung der Stadt zuspricht. Wenn er solche Motive feststellt – wie im Zusammenhang mit politischen oder gesellschaftlichen Zielen – hält er sie für vernachlässigbar. Die Veränderung der Stadt bleibt also das alleinige Interessengebiet der Stadtplaner.

Ein weiterer wichtiger Punkt ist auch die ökonomische Motivation der Künstler. Eisfeld hält dazu fest, dass gerade Kunstwerke für den Stadtraum oft aufwendige kostspielige Konstruktionen benötigen und Künstler deshalb nicht in Vorleistung treten können. Er weist darauf hin, dass die auf den ersten Blick sehr hohen Preise für Kunstwerke auch in der Mitfinanzierung von Zeiten des Nichtverdienens und der Erfolglosigkeit begründet sind (82).

Da Eisfeld in seinen Betrachtungen einen besonderen Schwerpunkt auf das Kunstwerk und seine Wechselwirkungen mit der Stadt legt, ist für ihn die Unterscheidung der Künstler hinsichtlich der von ihnen in ihren Werken verwendeten Medien wichtig. Er unterscheidet daher verschiedene Künstlergruppen anhand ihrer Tätigkeitsbereiche.

Als für die Kunst in der Stadt nicht-relevante Künstlergruppen scheidet er Orchestermusiker und Opernsänger aus, Schriftsteller und den „größten Teil der Schauspieler und Tänzer, soweit sie keine Beziehung zum Straßentheater haben“ (72). „Was bleibt ist eine Restgruppe von Künstlern, die man vielleicht am besten dadurch kennzeichnet, dass man das Instrumentarium ihrer speziellen Beschäftigungen aufzählt: Umgang mit Farbe, Stoffen, Metallen, Gebäuden, Straßen, Land, Maschinen, grafischem Gerät, spontanen Aktionen, elektronischen Apparaturen, Kameras, Vorführgeräten und anderen Dingen - was immer sie auch damit betreiben.“ (72)*

Diese offen gehaltene Aufzählung verschiedener Materialien und künstlerischer Vorgehensweisen macht deutlich, welche Schwierigkeiten die Konzentration auf das Kunstwerk als Objekt oder Eingriff bereitet. Keine Aufzählung oder Kategorisierung kann jemals die Vielfalt der gedachten, vor allem aber der denkbaren Möglichkeiten erfassen und keine wie auch immer geartete Eingrenzung kann anhand der sich ständig wandelnden Kunst auf einem aktuellen Stand sein. Sie basieren immer auf den Überlegungen der vorangegangenen Gedankengeneration und durch ihren abstrahierenden Charakter schließen sie immer einige Konstellationen aus.

Eine solche Aufzählung kann – vor allem durch ihren offenen Charakter und die zwangsläufige Unvollständigkeit – also nie als Instrument zum Ausschluss oder der begrifflichen Unterscheidung dienen. Ihre Qualität besteht eher darin, die Vielfalt der Möglichkeiten zum Ausdruck zu bringen und in Erinnerung zu rufen.

* Zu den für seine Studie relevanten Künstlern zählt der Autor auch die Architekten, die sich mit zweckfreier Architektur beschäftigen oder bei denen künstlerische Fragestellungen in besonderer Weise im Vordergrund stehen. Hier zeigt sich, wie wichtig die Frage nach der künstlerischen Qualität von Stadt und Architektur für ihn war.



Original-Bildunterschrift:
„Kontaktkunst: Kinder und Erwachsene beteiligen sich an den Arbeiten der Hildesheimer Gruppe Kontakt-Kunst“
(Eisfeld 1975: 102)

5. DIE AUFTRAGGEBER

Eisfelds Vorstellung vom Auftraggeber von Kunstwerken in der Stadt entspricht weder der eines Kunstsammlers aus Leidenschaft noch des Investors, der Kunstwerke als Spekulationsobjekt benutzt. Für Eisfeld steht der Kunstankauf der Städte für ihre Bewohner als Motivation für die Beauftragung von Kunstwerken im Vordergrund. Dabei übernehmen die Auftraggeber eine besonders verantwortungsvolle Rolle. Sie bringen laut Eisfeld nicht nur Künstler und Stadtbewohner zusammen, sie entscheiden auch darüber, ob es überhaupt „stadtverändernde Kunst“ gibt oder nicht (85). Eine besondere Schwierigkeit im Zusammenspiel von Verwaltung und Kunst sieht Eisfeld im Nichtberechenbaren, Spontanen der Kunst, das im Widerspruch zur Reglementierung der Verwaltung steht (93).

Deshalb beendet er sein Kapitel mit dem Aufruf an die Auftraggeber, sich mutig von der im Stadtraum ausgestellten „Honoratiorenkunst“, der im Stadtraum ausgestellten elitären Museumskunst zu lösen und sich stattdessen der Vielfalt der möglichen Kunstproduktion zu stellen. Neben der stärkeren Beteiligung der Stadtbewohner an den Entscheidungsprozessen sieht er vor allem im Kennenlernen der verschiedenen Möglichkeiten eine essentielle Grundlage für eine Veränderung der bestehenden Situation (95).

6. DIE FINANZIERUNG

Eisfeld hält fest, dass es sich bei Kunstwerken für den Stadtraum meist um große und kostspielige Projekte handelt. Die Finanzierung alleine durch private Mäzene und Sponsoren schließt er daher aus. Als Möglichkeiten zur öffentlichen Finanzierung sieht er einerseits die Vergrößerung des Kunst- und Kulturetats auf Kosten anderer Ressorts, und andererseits die Umverteilung von Mitteln innerhalb des Kunstetats als „kleine Lösung“. Dabei sieht der Autor vor allem im Bereich von Schauspiel und Oper mit ihrem begrenzten und oft privilegierten Publikum Möglichkeiten der Umverteilung (117).

Gleichzeitig schlägt er auch die Realisierung von Kunstwerken mit kostengünstigeren Materialien vor und weist darauf hin, dass künstlerischer Wert nicht vom materiellen Wert abhängt (118).

VORSCHLÄGE UND BEISPIELE

Der zweite Teil von Eisfelds Studie beschäftigt sich mit Beispielen, die der Autor für wegweisend hält. Die Zusammenstellung der Fälle versucht eine Kategorisierung des zeitgenössischen Kunstschaffens. Die verwendeten Kategorien *Sockelkunst*, *Kinetik*, *Begehbbare Brunnen und Plastiken*, *Kontaktkunst*, *Straßen der Musik und des Films*, *Straßen der Farben und der Düfte*, *Stadtlandschaften*, *Architektur als Kunstobjekt*, *Kunst als städtebauliche Dominante* beschreiben jeweils ein dominantes Merkmal eines Kunstwerks. In der Reihenfolge der Stichworte sieht der Autor „eine gewisse Steigerung von den einfachen zu den komplizierten, von den gewohnten zu den ungewohnten, von den belassenden zu den revolutionären Fällen stadtbeeinflussender Kunst“ (120) und thematisiert seinen ständigen Dialog mit dem Bekannten und Traditionellen.

3.3.1. „Kunst in der Stadt“



Original-Bildunterschrift:
 Begehbarer Brunnen und Plastiken:
 „Walk-in-Waterfall“ von Lawrence
 Halprin / Portland, USA
 (Eisfeld 1975: 26)

SOCKELKUNST

Unter Sockelkunst versteht der Autor freistehende Skulpturen ohne oder nur mit geringem Bezug zu ihrer städtischen Umgebung. Sie entspricht damit im Wesentlichen der *Art in Public Spaces* in Kwons Charakterisierung.

KINETIK *

Die unter der Überschrift Kinetik behandelten Kunstobjekte fallen im Prinzip auch unter den Begriff der Sockelkunst, sie zeichnen sich allerdings durch bewegliche Elemente aus.

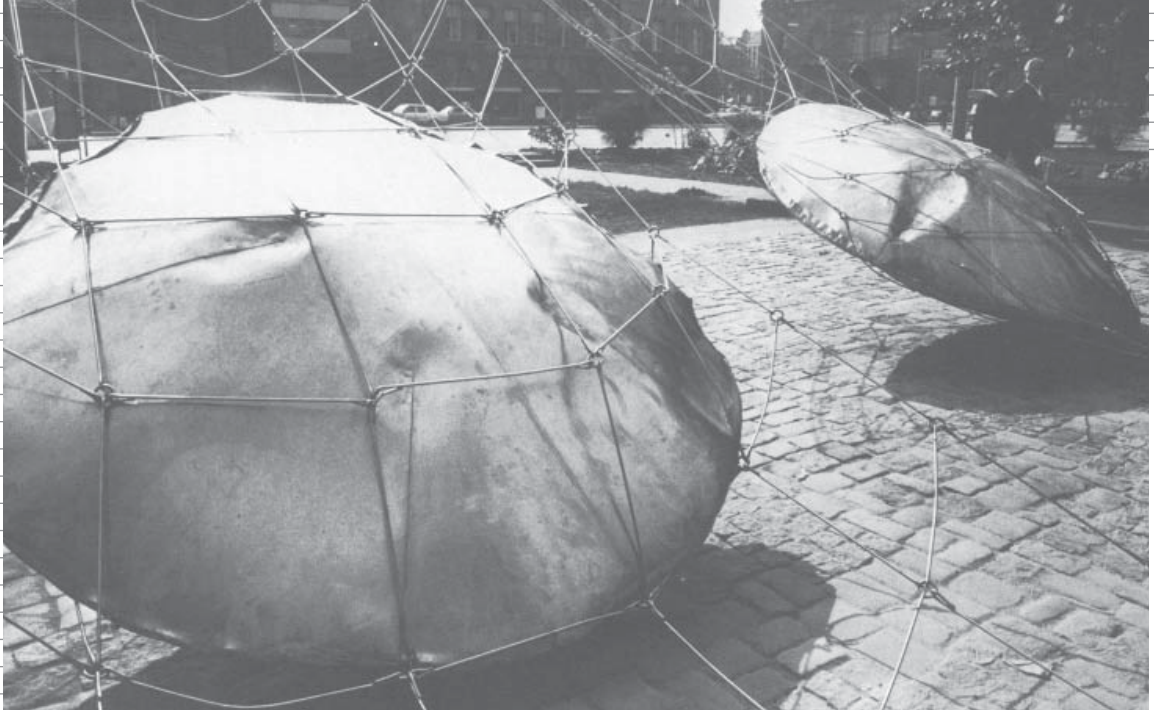
BEGEBBARE BRUNNEN UND PLASTIKEN

Der Autor beschreibt Brunnen als mögliche „*Kristallisationspunkte des städtischen Lebens*“, wenn sie eine zusätzliche interaktive Komponente haben, das Wasser also sinnlich erfahren und erlebt werden kann. Die sinnlichen Qualitäten des Wassers erfahren bei ihm besondere Aufmerksamkeit. „*Man muss ihn betreten, sich in ihm niederlassen, in ihm herumklettern und das Wasser benutzen können. Ein Brunnen, der dies ermöglicht, entwickelt nicht nur visuelle, sondern auch taktile und haptische Reize für seine Benutzer.*“ (139)

KONTAKTKUNST

Unter Kontaktkunst versteht der Autor eine Gelegenheit, „*Menschen untereinander, mit den Künstlern und mit ihrer Arbeit in Berührung zu bringen. Diese Kunst würde sich von hundert anderen Gelegenheiten des Kontakts nicht unterscheiden, wenn sie nicht einen Kontakt meinen würde, der die gemeinsame Beschäftigung mit bestimmten Arbeiten von Künstlern zum Inhalt hat.*“ (145) Eisfeld geht also nicht von der Vorstellung aus, dass der kommunikative Kontakt bereits das Kunstwerk ist, eine Vorstellung, die viele partizipative Kunstwerken jüngerer Zeit nicht erfasst.

* Bewegliche Objekte wie z. B. Alexander Calders Mobiles erfahren zu dieser Zeit große Aufmerksamkeit. Darin begründet sich wohl diese Differenzierung zwischen beweglichen und unbeweglichen autonomen Skulpturen.



Original-Bildunterschrift:
 „Stadtlandschaften: Objekt von
 Ansgar Nierhoff“ /Nürnberg

(Eisfeld 1975: 126)

STRASSEN DER MUSIK UND DES FILMS

Seinen Vorschlag, mehr Musik in die Stadt zu bringen, beleuchtet Eisfeld unter den Gesichtspunkten der Technik, des Raums, der Zeit und der Organisation, d. h. ermächtigt Gedanken über technische Einrichtungen in der Stadt, zeitliche Verteilungen von Veranstaltungen und die Bekanntmachung musikalischer Programme. Dabei bezieht er sich ausdrücklich nicht auf Musiker, die in der Stadt auftreten, diese gehören für ihn in den Bereich Kontaktkunst (155). „Hier geht es ausschließlich um das akustische Moment der Musik, um die Arbeitsergebnisse von Musikern und um die Idee, die Geräusche der Stadt durch die „Geräusche“ musikalischer Kompositionen überspielen zu lassen.“ (156)

STRASSEN DER FARBEN UND DER DÜFTE (161-165)

Unter dieser Überschrift denkt Eisfeld über Möglichkeiten nach, die Stadt durch neu entwickelte Gerüche und Düfte, die die sinnliche Wahrnehmung der Stadt bereichern sollen, aufzuwerten.

STADTLANDSCHAFTEN (168-176)

Unter Stadtlandschaften versteht Eisfeld landschaftliche Elemente in der Stadt, wobei mit „Landschaft“ durchaus Elemente des naturräumlichen nicht-urbanen Freiraums gemeint sind. Diese Überlegungen stehen vor dem Hintergrund des Verlustes der Natur-Erfahrung durch das Leben in der Stadt (175). An anderer Stelle grenzt der Autor die Stadt klar gegen die Landschaft ab. „Kunst außerhalb der Stadt wäre überflüssig und auch sinnlos, weil die Effekte der künstlerischen Produkte vermutlich von den Effekten der Landschaft überspielt würden, abgesehen davon, dass die Adressaten dieser Kunst nicht mehr in den Wäldern und auf den Hügeln zu finden sind.“ (23)

ARCHITEKTUR ALS KUNSTOBJEKT (177-182)

Unter der Überschrift „Architektur als Kunstobjekt“ bezieht sich Eisfeld auf etwas, das er „zweckfreie Architektur“ nennt, eine Architektur, deren Hauptziel

3.3.1. „Kunst in der Stadt“



nicht die Erfüllung einer Funktion ist, so „*dass solche Bauten gemeint sind, die nach Abzug aller üblichen Funktionen noch ein sich selbst genügendes künstlerisches Objekt darstellen.*“ (181)

KUNST ALS STÄDTEBAULICHE DOMINANTE (185-187)

Die Rolle der städtebaulichen Dominante hält Eisfeld für das „*letzte und begehrenswerte Ziel der Künstler, die sich der Stadtveränderung verschrieben haben.*“ (185)

In den Texten zu den einzelnen Beispielen beschreibt der Autor Anlass und Begründung für die Wahl des Kunstwerktyps, die Art der Ausführung und den Standort in der Stadt. In der Beschreibung der einzelnen Kategorien werden immer wieder Bezüge zu zeitgenössischen Positionen zum Umgang mit Kunstwerken im öffentlichen Raum deutlich. Vor allem der Bezug zu den Überlegungen des Bremer Programms zur *Kunst im öffentlichen Raum* ist unübersehbar. Seine Bemerkungen werden deshalb vor allem dann interessant, wenn er einzelne Kunstwerke und ihre Umgebung in Beziehung setzt oder direkt oder indirekt die Auswirkungen der Kunstwerke auf ihre Umgebung thematisiert.

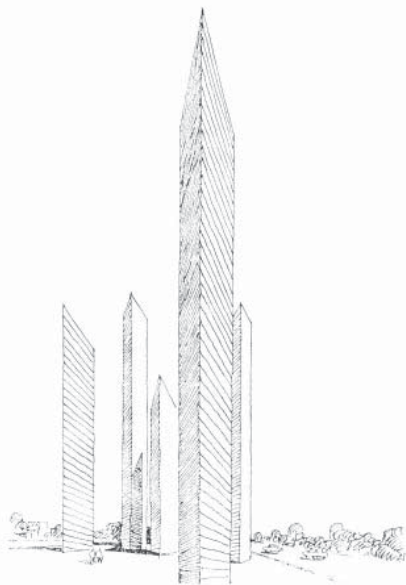
DER ORT FÜR DAS KUNSTWERK BEI EIFELD

In der Betrachtung seiner Beispiele beschränkt sich Eisfeld auf die sinnlich wahrnehmbare Erscheinung des Kunstwerks. Konzeptionelle Hintergründe oder Qualitäten werden nicht erwähnt und auch nicht in seine Überlegungen mit einbezogen. Der konzeptionelle Gehalt der Kunstwerke, eine intellektuelle Auseinandersetzung mit der Situation *Stadt* durch Kunstwerke, spielt also keine Rolle.

Für Kunstwerke mit einem direkten Bezug zum Ort hält er fest, dass es nötig wird, „*das richtige Arrangement zu treffen, sie also dort zu platzieren, wo der Künstler sie von Anfang an vorgesehen hatte oder wohin der künstlerische Einfall sie zwingend bringt.*“ (129) Trotz seiner Überlegungen, die Stadt als Material für die künst-

Original-Bildunterschrift:

Kunst als städtebauliche Dominante: Entwurf einer Stadtkonographie für den Bereich zwischen Kröpcke und Hauptbahnhof in Hannover von Otto Herbert Hajek (Eisfeld 1975: 89)



Original-Bildunterschrift:
Architektur als Kunstobjekt: fünf
farbige Türme (30-60 m hoch) von
Mathias Goeritz / Mexico City
(Eisfeld 1975: 15)

lerische Produktion zu benutzen, verfolgt er diesen Gedanken im Bezug auf seine Beispielkategorien nicht weiter. So betont er im Bezug auf Musik in der Stadt, dass möglicherweise speziell für den Ort verfasste Musik abgespielt werden soll, dass dabei aber keineswegs eine Arbeit mit den Geräuschen des Ortes gemeint sei.

Zwar versucht Eisfeld Vorschläge für den richtigen Ort für jede einzelne Kategorie von Kunstwerken zu finden, letztendlich sind seine Vorschläge meist jedoch Variation desselben Themas: Kunstwerke gleich welcher Art sollen, seiner Meinung nach, vor allem an den Orten mit dem größten Publikum lokalisiert werden, wobei er Wert auf einen direkten Kontakt zwischen Menschen und Kunstwerk legt (129). Neben der Publikumsmenge spielt für ihn auch die Aufenthaltsqualität der jeweiligen Umgebung eine wichtige Rolle.

Als mögliche Orte kommen dem Autor zufolge „jede Stelle der Stadt, an der die Stadtbewohner sich über eine Gelegenheit zum Dableiben, Ausruhen oder Betätigen freuen würden“ (139), in Frage und er verweist so auf den Gedanken des „Ortes zum Verweilen“ als Aufstellungsort für ein Kunstwerk.

Bei einigen Kategorien, wie z. B. den kinetischen Kunstwerken und der Musik in der Stadt weist Eisfeld auf eine mögliche ästhetische Konkurrenz durch Werbung, ähnliche Bewegungen oder Lichteffekte (135) hin.

Im Bezug auf die Gesamtstadt liefert Eisfeld nur einen Hinweis am Rande, in dem er im Bezug auf die Kategorie der Sockelkunst die Ausstattung jedes Quartiers mit jeweils einem eigenen Kunstwerk vorschlägt, das, ausgesucht von den Bewohnern, im besonderen Maße Identifikation ermöglicht (129).

Eisfelds Vorstellungen vom richtigen Ort für eine bestimmte Kategorie von Kunstwerken sind untrennbar mit ästhetischen Vorstellungen von der Erscheinung der Stadt verbunden. Seien es seine Überlegungen zum richtigen Umgang mit Farben - „weil die Farben in der Stadt einen eigenen Mikrokosmos bilden sollten und (...) es nicht gut wäre, wenn sie sich zu einem bedrohlichen Makrokosmos auswachsen würden“ (164) oder zur besonderen Qualität von kinetischen Objekten, die einen Gegenentwurf zu der „zerstückelten oder geradezu chaotischen Art der Bewegungen(...), die man als Fußgänger oder Autofahrer tausendfach in der Stadt auf sich eindringen sieht“ (134) darstellen - Eisfelds Vorschläge kreisen jedes Mal um die Auseinandersetzung mit einer angemessenen Ästhetik und mit der Integration von neuen Ansätzen in einen bereits bestehenden Kanon an Möglichkeiten.

Damit stellen Eisfelds Überlegungen den Versuch dar, die im Bremer Programm zur Kunst im öffentlichen Raum festgehaltenen Veränderungen der bildenden Kunst in ein an der sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung der Stadt ausgerichtetes Gedankengerüst zu integrieren. Dabei versucht Eisfeld eine Brücke zwischen der räumlich orientierten Ästhetik und dem Gedanken der *Lebensqualität* zu schlagen.

3.3.2. „Städtebauliche Gestaltung mit bildenden Künstlern“

3.3.2. Bundesminister für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau: „Städtebauliche Gestaltung mit bildenden Künstlern“ (1976/77)

Im gleichen Spannungsfeld zwischen der Gestaltung der Stadt, Demokratisierung und dem Gedanken der Lebensqualität ist die Studie **STÄDTEBAULICHE GESTALTUNG MIT BILDENDEN KÜNSTLERN** angesiedelt, die sich wissenschaftlich mit der Beteiligung von bildenden Künstlern an städtebaulichen Projekten beschäftigt. Sie wurde vom Bundesminister für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau beauftragt und 1976/77 vom Stuttgarter Büro für Kommunalberatung (BKB) bearbeitet und 1980 in der Schriftenreihe **STÄDTEBAULICHE FORSCHUNG** veröffentlicht*. Vor dem Hintergrund der Zielsetzung, dass Kooperationsstrategien sowohl bei allen Beteiligten das Verständnis für gestalterische Zusammenhänge und den Ausdrucksbereich bildender Kunst“ als auch „für Stadtplanung und Stadtgestaltung in einer pluralistischen Demokratie fördern“ sollen, entwickeln die Autoren aus der Auswertung von Fallstudien zunächst Thesen und danach Leitlinien, die der erwünschten Beteiligung von Künstlern am Planungsprozess ein Handlungsgerüst geben sollen. Für dieses Gerüst geben die Autoren diesem Prozess, der stark von den Persönlichkeiten der verschiedenen Akteure bestimmt ist, sowohl eine zeitliche als auch eine organisatorische Struktur.

Zur Organisation dieser Zusammenarbeit weisen die Autoren der Studie auf die Bedeutung grundsätzlicher methodischer Fragen wie dem Zeitpunkt der Einbeziehung der Künstler, der Auswahl der Künstler, der zusätzlichen Beteiligung von Bürgern und von „Art, Umfang und zeitlichem Einsatz von Information“ hin (34). Diese Fragen werden nach Auffassung der Autoren von einigen Organisationsformen besser erfüllt als von anderen, wobei ihrer Meinung nach gerade gängigere Formate wie etwa Beiräte, Bürgerinitiativen oder ein Bürgerforum eher als schwierig einzuschätzen sind.

Sie betonen den Kompromisscharakter von Planungsentscheidungen, der für den Künstler im Zweifelsfall eine Einschränkung seiner künstlerischen Selbstverwirklichung bedeutet. Sie sehen einen besonderen Schutzbedarf für den Künstler gegen Repressalien, die in der Auseinandersetzung innerhalb des Aushandlungsprozesses eingesetzt werden. Die dem Künstler zugedachte „unkonventionell kreative Rolle“ macht ihn in den Augen der Autoren zum besonderen Angriffsziel (34).

Ebenso wie Eisfelds Überlegungen steht diese Studie vor dem Hintergrund der stadtplanerischen Tätigkeit und setzt deshalb andere Schwerpunkte als Instrumente der Kulturförderung wie z. B. die *Kunst im öffentlichen Raum* - Regelungen. Im Mittelpunkt steht dabei eher die Optimierung des planerischen Prozesses als die größere Entfaltung der Kunst.

Dabei gehen sie davon aus, dass die Künstler neben der traditionellen Werkleistung auch Dienstleistungen erbringen können. Dieser Aspekt ähnelt auf den ersten Blick sehr der auf Seiten der Künstler diskutierten Idee des „Künstlers als Dienstleister“ (VGL. HEGEWISCH 1996) wobei die Autoren der Studie die vom Künstler erbrachten Dienstleistungen nicht als *Kunstwerk* begreifen. Künstlerische und kunsttheoretische Auseinandersetzungen zur Arbeit in der Öffentlichkeit werden nicht weiter thematisiert. Diese thematische Ausparung führt auch dazu, dass keine Einschränkungen im Bezug auf bestimmte zeitgenössische künstlerische Arbeitsweisen gemacht werden.

* Die Studie war offensichtlich ursprünglich in zwei Teile angelegt (Teil A: Entwicklung von Kooperationsmodellen und Teil B: Praktizierbare Prinzipien und Konzeptionen für die Einbeziehung künstlerischer Gestaltungsvorstellungen in den Funktionskomplex ‚Städtebau‘), die auch von zwei Arbeitsgruppen bearbeitet wurden. Der von Theodor Henzler, Jochen Rahe und Johannes Leismüller aus München bearbeitete Teil B wird in der Veröffentlichung nicht erwähnt, es gibt aber eine Veröffentlichung im Selbstverlag unter dem Titel „Kooperatives Gestalten städtebaulicher Maßnahmen“.

Während Eisfeld eher den Entwurf einer ideellen Gegenwelt entwickelt, erhoffen sich die Autoren der Studie **STÄDTEBAULICHE GESTALTUNG MIT BILDENDEN KÜNSTLERN** tatsächliche Planungsalternativen, also konkrete Vorschläge zur Lösung planerischer Probleme. Beiden Varianten teilen das Vertrauen in die besondere Qualität des künstlerischen Gegenentwurfs. Ihnen ist auch gemeinsam, dass sie sich vom künstlerischen Werk oder der Betätigung des Künstlers eine bessere Alternative zur vorgefundenen Realität erhoffen.

Noch wichtiger als bei den vorgestellten Überlegungen von Dieter Eisfeld ist in dieser Studie ein bestimmtes Bild vom Künstler, seiner Arbeitsweise und seiner Persönlichkeit. Ähnlich wie bei Eisfeld wird die Außenseiterrolle, die dem Künstler am Rande der Gesellschaft zugeschrieben wird, als Ausgangspunkt für weiterführende Überlegungen benutzt. Das beschriebene Anders-Seins des Künstlers klingt auch an, wenn im organisatorischen Zusammenhang darauf verwiesen wird, dass „Künstler (...) routinierte Arbeitsverfahren oft nicht gewohnt“ (46) oder „u. a. aufgrund ihrer Ausbildung und Arbeit ‚Individualisten‘“ seien (54). Auch der den Künstlern zugeschriebene starke Antrieb der künstlerischen Selbstverwirklichung wird als eher schwierig in kooperativen Prozessen beschrieben. Hier ebenso wie in den den Künstlern zugeschriebenen Qualitäten wie einer besonderen Sensibilität, Unvoreingenommenheit bzw. besserer Überblick, Unkonventionalität, Eignung als Mediator und „Animator“ findet eine Zuschreibung von Persönlichkeitsmerkmalen an einen Berufsstand statt, die man im Hinblick auf andere Berufe nicht in demselben Maße erwarten würde. Tatsächlich scheinen in der Untersuchung von kooperativen Prozessen die Persönlichkeiten der verschiedenen Akteure unstrittig entscheidend für das Gelingen des Projektes zu sein.

INTEGRATION DER KÜNSTLER IN DEN PLANUNGSPROZESS

In der Studie geht es also nicht um die Positionierung einzelner Kunstwerke, sondern um die Beteiligung von Künstlern im Planungsprozess. Dieser Planungsprozess wird „als kontinuierliches Kräftespiel von Planung und Gegenplanung“ verstanden, „wobei die Ergebnisse in der Regel zwischen Planern und Gegenplanern ausgehandelt werden.“ Künstler sollten dabei als Mitwirkende integriert werden. Begründet wird diese Beteiligung aus beobachteten Mängeln in der Realität des Planungsprozesses. „Neuere Forschungserkenntnisse weisen aus, dass in der städtebaulichen Planung die Suche nach Alternativen nur eingeschränkt betrieben wird, da die Planbearbeiter aufgrund ihrer beruflichen Sozialisation gleichartig eingeschränkte Problemsichten vertreten. Wegen ihrer grundlegend unterschiedlichen beruflichen Sozialisation, ihren besonderen Fähigkeiten der sinnlichen Wahrnehmung und ihrer spezifischen Sensibilisierung gegenüber der gebauten Umwelt erscheinen bildende Künstler als geeignet, Beiträge zum Planungsprozess zu liefern, die sich signifikant von den Mitwirkungsergebnissen der anderen Planungsbeteiligten abheben.“ (8)

Es handelt sich also hier nicht um eine Argumentation aus der Sicht der Künstler und der Kunst, sondern um einen Lösungsvorschlag für eine bestimmte Problemlage im städtebaulichen Entwicklungsprozess. Dabei wurde von der These ausgegangen, „dass ein großer Teil der Künstlerschaft bereit und in der Lage ist, in städtebaulichen Planungsprozessen mitzuwirken“ (7). Dafür sollten zunächst die

3.3.2. „Städtebauliche Gestaltung mit bilden Künstlern“

städtebaulichen Planungsprozesse, „die hauptsächlich das Erscheinungsbild von Städten und Dörfern prägen“, bestimmt werden. Künstlerische Tätigkeit wird also nahezu ausschließlich im Kontext von Gestaltqualität betrachtet. Weiterhin sollten innerhalb der Studie Überlegungen erarbeitet werden, „wie die durch diese Prozesse erzeugten Gestaltungsqualitäten verbessert werden können und wie dieses Ziel durch Kooperation der Betroffenen und Beteiligten bei Mitwirkung bildender Künstler erreicht werden kann“ und daraus schließlich „Aufgabenstellungen für bildende Künstler bei einer kooperativen Mitwirkung an städtebaulichen Prozessen“ hergeleitet werden (7).

Um die Ziele der Studie zu erreichen, wurden bei fünf Fallbeispielen der Planungsprozess hinsichtlich seiner Ablaufcharakteristik analysiert und auf Besonderheiten im Bezug auf die Beteiligung von Künstlern untersucht.

Allen fünf Fallbeispielen ist gemeinsam, dass sie vor allem auf die visuelle Gestaltung bzw. die gestalterische Verbesserung der jeweiligen städtischen Situation abzielen. Bei allen Projekten handelt es sich um die Neu- oder Umgestaltung von öffentlichen Räumen mit hohem emotionalen Stellenwert für die Bevölkerung und besonderer öffentlicher Funktion (Stadtmitte, Fußgängerzone, Ortsmitte). Die Auswahl der Beispielprojekte lässt vermuten, dass entweder nur in solchen Projekten Künstler beteiligt wurden oder dass entsprechende Fallbeispiele ausgesucht wurden.*

Als Ergebnis der Untersuchung werden verschiedene Organisationsmodelle vorgestellt, die die Beteiligung der Künstler strukturell einbinden sollen.

Die Autoren fassen die wichtigsten Aussagen aus der Untersuchung ihrer Fallstudien in Thesen von abgestufter Aussagekraft zusammen. Diese Thesen beziehen sich nur in geringem Maße auf die besondere Situation der Integration von bildenden Künstlern, sondern formulieren vor allem Prozesse und Abläufe in jeder Form von städtebaulichen Teilnahmeverfahren.

MODELLHAFTE HANDLUNGSEMPFEHLUNGEN

Diese aus der Untersuchung der Fallstudien entwickelten Thesen bilden die Basis für die von den Autoren entwickelten „modellhaften Handlungsempfehlungen“ (49 ff.) die die Arbeitsgebiete „Gestaltungsberatung im Rahmen des Baugenehmigungsverfahrens“, „Gestaltungsberatung im Vorfeld beabsichtigter Bauvorhaben“, „Kommunales Diskussions- und Arbeitsforum für Gestaltung“, „Gestaltungsberatung bei raumbezogenen, gesetzlich vorgeschriebenen Planungsverfahren“ behandeln. „Bei Einbezug der „Leitlinien der Projektgruppe für kooperatives Gestalten“ und deren Beachtung im jeweiligen konkreten Fall stellt es das „positive“ Grundmodell aus der Sicht der Projektgruppe dar. Dem interessierten Anwender steht mit dem Grundmodell ein Schema von relevanten Fragestellungen zur Verfügung, die im konkreten Anwendungsfall nach vorgezeichneten Kategorien beantwortet werden müssen, wobei die Leitlinien den Beantwortungsrahmen vorgeben.“ (51) Die vorgeschlagenen Ansätze haben ausdrücklich Modellcharakter und sollen langfristig erprobt und verbessert werden. Die Autoren schlagen vor, dass zumindest am Anfang die Initiative dafür vom damaligen Bundesminister für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau ausgehen sollte. Von der vorgeschlagenen Überprüfung des Modells oder einer Anwendung ist allerdings nichts bekannt.

* Die untersuchten Fallstudien waren :

Fallstudie „Mannheim“ (Baden-Württemberg), Quadrat H6; städtebaulicher Ideenwettbewerb unter Beteiligung bildender Künstler unter besonderer Berücksichtigung der Gestaltung einer innerstädtischen Freifläche im Rahmen einer Sanierung nach Städtebauförderungsgesetz.

Fallstudie „Saarbrücken“ (Saarland), Altstadt St.Johann; Mitwirkung einer Arbeitsgruppe bildender Künstler an stadtplanerischen und -gestalterischen Maßnahmen als Auftragnehmer im Rahmen der sog. „offenen Planung“ der Kommunalverwaltung.

Fallstudie „Göppingen“ (Baden-Württemberg), Innenstadt; Planung einer Fußgängerzone durch eine gemischte Projektgruppe der Kommunalverwaltung mit Mitarbeitern aus der planenden Verwaltung, freien Planungsbüros und einem bildenden Künstler.

Fallstudie „Bisingen“ (Baden-Württemberg), Ortsmitte; Städtebaulicher Ideenwettbewerb unter Beteiligung bildender Künstler über die Neugestaltung der Ortsmitte. Koordinierung kommunaler und privater Bauvorhaben unter dem Gesichtspunkt einer integrierten Planung und Gestaltung.

Fallstudie „Auersmacher“ (Saarland), Ortslage; Weiterführung einer Farbplanung durch eine Arbeitsgruppe bildender Künstler; Ausweitung zu einer Dorfgestaltungsplanung unter Beteiligung der Volkshochschule.



Original-Bildunterschrift:

„Der St. Johanner Markt am 24. Oktober 1975 von der Fahrbahn zerschnitten und durch stationäre Aufbauten zerstört [unten]

2 ½ Jahre später als Platz wiederhergestellt mit gliedernden und führenden Pflasterstrukturen“ Saarbrücken [oben]

(Bmbau 1980: 163)



Ebenso wie die vorher beschriebenen Thesen beschäftigt sich ein großer Teil des Modells mit allgemeinen Fragen von Bedingungen und Organisation einer kooperativen Zusammenarbeit. Dennoch weisen sie auf verschiedene Aspekte, wie z. B. die frühzeitige Integration der Künstler, ihre Gleichwertigkeit im Gestaltungsprozess und eine entsprechende Honorierung hin. Aber auch auf die Schwierigkeiten in der Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern auf Grund unterschiedlicher Arbeitsweisen und die besondere Bedeutung der Kommunikation im kooperativen Verfahren wird hingewiesen.

BETÄTIGUNGSFELDER FÜR DEN KÜNSTLER

Gleichzeitig bauen diese Vorschläge auf der Vorstellung von besonderen Fähigkeiten auf, die die Künstler auf Grund ihrer Ausbildung oder auch auf Grund einer besonderen Begabung mitbringen. Der Glauben an diese Fähigkeiten wird so zum untrennbaren Bestandteil des Konzeptes. Konkret werden folgende Ansatzpunkte für die Beteiligung der Künstler genannt:

- *„Bildende Künstler können aufgrund ihrer besonderen Sensibilisierung „visuelle Umweltverschmutzungen“ im Städtebau aufzeigen; von den anderen beteiligten Disziplinen vernachlässigte Arbeitsfelder im Bereich der sinnlichen Wahrnehmung aufgreifen und Beiträge zur Verbesserung der Gestaltungsqualitäten baulicher Projekte leisten.*
- *Bildende Künstler können bei der Beteiligung von Bürgern an der städtebaulichen Planung eine Rolle als „Animator“ einnehmen. Durch ihre Animation könnte es gelingen, den Bürger spielerisch in die Planung seiner Umwelt mit einzubeziehen.*
- *Bildende Künstler können in Planungsprozessen unkonventionelle Denkanstöße einbringen und damit verfestigte Denkpositionen und Sachzwang-Argumentationen auflösen helfen. Diese Mitwirkung kann dahin ausgebaut werden, dass bildende Künstler als „Gegenentwerfer“ in städtebauliche Planungsprozesse einbezogen werden.“ (8)*

3.3.2. „Städtebauliche Gestaltung mit bilden Künstlern“

Mit diesen drei Punkten werden die Wünsche an die Kunst konkret beschrieben, die im weiteren Verlauf auf ihre mögliche Umsetzung im Planungsprozess untersucht werden.

Ein großer Teil der Studie befasst sich mit den unterschiedlichen Formen künstlerischer Beteiligung. Während zunächst die möglichen Arbeitsfelder und –ebenen beschrieben wurden, geht es nun um die verschiedenen Möglichkeiten, die die Autoren für die Erbringung künstlerischer Leistungen sehen. Sie unterteilen das von ihnen aufgespannte Feld in Werkleistungen und Dienstleistungen.

Unter Werkleistung verstehen sie die Herstellung eines künstlerischen Objektes, diese Kategorie entspricht also weitgehend der klassischen Kunst am Bau bzw. der Kunst im öffentlichen Raum. Vor dem Hintergrund von kooperativen Ansätzen interessieren die Autoren hier vor allem unterschiedliche Formen der Mitwirkung und Beteiligung anderer Akteure als der Künstler selber. Zur Klassifizierung der unterschiedlichen Variationen dieser Werkleistung werden die Faktoren „Vorgaben“ (Rahmensetzungen für das Konzept des Kunstwerks durch Dritte) und „Lenkung“ (verändernde Eingriffe in den Gestaltungsprozess des Kunstwerkes durch Dritte) zu verschiedenen Modellen kombiniert (25 ff.). Zusätzlich gibt es auch die völlig freie Herangehensweise („ohne Vorgaben und ohne Lenkung“), die mit der Forderung nach „genauer Kenntnis des bildenden Künstlers von der örtlichen Situation“ variiert wird.

Die Dienstleistungen, die ein Künstler nach Meinung der Autoren im städtebaulichen Planungsprozess erbringen kann, sind schwieriger in einzelne organisatorische Variationen zu unterteilen. Die Autoren der Studie beschreiben fünf Aufgabenfelder, in denen sie der Mitarbeit bildender Künstler eine wichtige Funktion zuschreiben.

Diese fünf Felder sind:

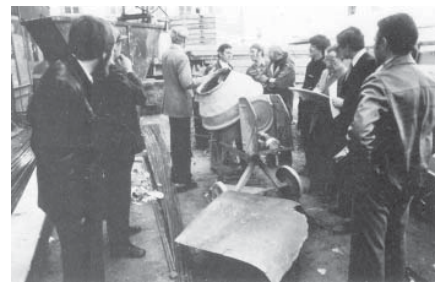
- Zerstörung von Sachzwang-Argumentationen in Planungsprozessen: „der bildende Künstler soll als „Anwaltsplaner“ gegenüber der Sache fungieren“
- Mitwirkung bei der nicht-gestaltungsbezogenen Ideenfindung und Strategieentwicklung: „Ausgehend von der Anzweiflung routinemäßiger, technokratisch gestützter Positionen im Planungsprozess, kann der bildende Künstler eigene Ideen in die Planungsdiskussion einbringen und darauf aufbauend bei der Strategieentwicklung mitwirken.“ (27)
- Visualisierung von Planungspositionen: Auf der Grundlage der Visualisierungen werden „die Festsetzungen im Planungsprozess laufend revidiert und verfeinert“.
- Aufspüren von Gestaltungsmängeln und Formulierung von Gestaltungszielen: Temporäre Aufgabe, z. B. „die bildenden Künstler analysieren die an Neubauten vorherrschenden Gestaltungselemente, kritisieren sie aus ihrer Sicht und arbeiten zusammen mit den Mitarbeitern des Bauamtes Vorschläge für gestalterisch „bessere“ Details aus“
- Mitwirkung bei der Erarbeitung gestaltungsbezogener Konzeption: Künstler werden frühzeitig in eine Planungsgruppe integriert (27).



Original-Bildunterschrift:
„Die Pflasterung erfolgte nach Entwürfen und unter Aufsicht von Künstlern“
(Bmbau 1980: 168)

Die Abbildungen und die Bildunterschriften betonen den kommunikativen Anteil des Planungsprozesses

Original-Bildunterschrift:
„Die komplexen Bauarbeiten erforderten ständigen Kontakt aller Beteiligten“ (Bmbau 1980: 166)

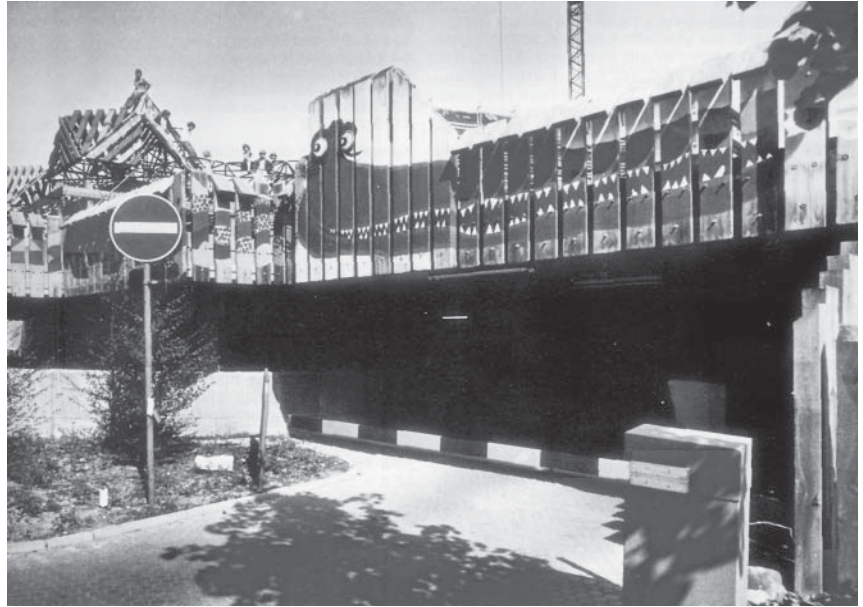


Visualisierung von Planungspositionen:
„Gestaltungsskizze der Ortsmitte mit geplantem Rathaus und Blick auf die Kirche, Entwurf der Arbeitsgemeinschaft Architekten - Künstler“
(Bmbau 1980: 224)

Mannheim

„Die Bilder vermitteln einen Eindruck von der ideenreichen, kleinteiligen Gestaltung der Flächen, die so für die verschiedenen Nutzungen Anregungen bieten. Es zeigt sich, dass die frühzeitige Zusammenarbeit von Architekten und Künstlern sowohl in der Planungsphase als auch bei der Realisierung deutlich kreative Wirkungen hatte.“

(Bmbau 1980: 113)



Dabei sehen die Autoren drei mögliche Rollen für den Bildenden Künstler: Als Experte für sinnliche Qualitäten und auf Grund ihrer besonderen Sensibilität gegenüber „visueller Umweltverschmutzung“ (26) sollen sich Künstler besonders als Vertreter und Beschützer ästhetischer Qualitäten eignen. Eine weitere Rolle könnte laut der Studie die Rolle eines „Animators“ sein, der „dem Mann von der Strasse“ neue Erfahrungen zur „Qualität des Lebens“ vermitteln“ (26) kann und gleichzeitig Berührungängste mit der Bildenden Kunst abbaut. Die dritte Rolle ist die des „Gegenentwerfers“, die aber den Autoren zufolge kaum in Anspruch genommen wird, es sei denn die Künstler formulieren diese Gegenposition aus eigenem Antrieb z. B. in einer Bürgerinitiative (26).

Aus heutiger Sicht fällt die Ähnlichkeit der für die bildenden Künstler vorgeschlagenen Aufgaben mit denen auf, die heute unter dem Stichwort „Baukultur“ ins Aufgabengebiet der Architekten fallen. Die hier vorgeschlagenen Maßnahmen und Vorgehensweisen zielen auf eine Verbesserung mangelhafter Strukturen, aber auch auf eine Verbesserung der Qualität des stadtplanerischen Arbeitsergebnisses ab.

3.3.3. Erwartungen an Kunstwerke

3.3.3. ERWARTUNGEN AN KUNSTWERKE IM BEREICH LEBENSQUALITÄT

Auch wenn die hier vorgestellten Textbeispiele ihre Entstehungszeit nicht verleugnen können, wäre es doch zu kurz gegriffen, die hier vorgestellten Überlegungen nur vor ihrem historischen Hintergrund zu betrachten. In ihnen spiegeln sich grundlegende Ansätze und Überlegungen – wie z. B. den Anspruch auf Zugang zur Kunst für jeden Bürger, die an ihrer Aktualität nichts verloren haben.

A. DAS ZWECKFREIE UND SPIELERISCHE ALS MENSCHLICHES BEDÜRFNIS

Der Begriff der *Lebensqualität* beschreibt die Auseinandersetzung mit den Bedürfnissen der Menschen in der Stadt und der Frage nach Möglichkeiten der Erfüllung dieser Bedürfnisse. Im Hinblick auf Kunstwerke in der Stadt werden dabei zwei Aspekte besonders wichtig: die über die Erfüllung materieller Grundbedürfnisse hinausreichende Möglichkeit zum zweckfreien Spiel und zum Vergnügen an sinnlichen Reizen, das Angebot einer Gegenwelt auf der einen Seite und die Möglichkeit der Teilhabe an der Gestaltung der eigenen Lebenswelt auf der anderen. Von Kunstwerken wird – gerade vor dem Hintergrund der Kritik an der funktionalen Stadt – eine sinnliche Anreicherung der Umwelt und damit eine Aufwertung der Stadt erwartet.

Die gerechte Verteilung der kulturellen Angebote führt auch zur Frage nach der inhaltlichen und formalen Zugänglichkeit von Kunstwerken. Gerade in künstlerische Praktiken jenseits der autonomen Skulptur werden große Hoffnungen auf das Erreichen eines breiteren Publikums gesetzt.

Einen besonderen Stellenwert vor dem Hintergrund von *Lebensqualität* hat konsequenterweise der Gedanke einer „*demokratischeren*“ Kunst, die nicht nur einer kleinen elitären Gruppe zugänglich ist, sondern einer Kunst, die der großen Mehrheit zu gute kommt. Kunstwerke im öffentlichen Raum sollten nicht nur die Begegnung aller Menschen mit Kunst ermöglichen, sondern in der spielerischen Anregung zur eigenen Tätigwerden einen Beitrag zur gesellschaftlichen Beteiligung darstellen. Damit rückten auch partizipative Kunstformen stärker in den Blick.

Im Bezug auf Kunstwerke in der Stadt spielen jedoch nicht nur politische oder sozial-ökonomische Elemente der *Lebensqualität* eine Rolle, auch die Elemente des „*Spielerischen*“ und des zweckfreien Vergnügens an der Kunst werden im besonderen Maße thematisiert. Beide Aspekte fügen sich in den Gedankenkomplex der Lebensqualität ein, indem sie den an materiellen Bedürfnissen orientierten Wertvorstellungen eine zusätzliche Dimension hinzufügen. Indem dem Gedanken des Spiels und des Vergnügens ein besonderer Wert beigemessen wird, wird auch eine Vorstellung vom Menschen betont, in der das nicht an ökonomischen und funktionalen Zwecken orientierte Vergnügen Teil seines Wesens ist. Sein Wohlbefinden in der Stadt rückt damit in den Mittelpunkt des Interesses. Im Gegensatz zu den oben vorgestellten Überlegungen liegt in diesem Kapitel der Schwerpunkt nicht auf dem Auftraggeber der Kunst, sondern auf dem Rezipienten.



Selbst eine wenig verspielte Skulptur wie „Granit Rosa Porrriño“ von Ulrich Rückriem in Lörrach wird auf der Webseite der beauftragenden Stadt durch die Verbindung mit spielenden Kindern in einen Kontext des spielerischen Vergnügens gerückt. (vgl. <http://www.loerrach.de/servlet/PB/menu/1014013/index.html>)

Das einzige Beispiel für Kunst im Bericht zur Baukultur zeichnet sich durch eine starke architektonische Präsenz aus, auch wenn die Nutzung in der Beschreibung im Vordergrund steht.

Kunst in der Stadt – Kulturpalette Augsburg

„Im Sommer 2003 errichtete der Augsburger Künstler Andy Brauneis auf dem Rathausplatz ein Open-Air-Theater aus Europaletten. Für sechs Wochen stand diese Installation den Bürgern in Augsburg als freie Spielfläche zur Verfügung. Jeder, der wollte, konnte sich auf der Bühne darstellen. Künstlerische Qualität war kein Entscheidungskriterium, es gab weder Honorare noch Eintrittspreise, einzig eine zeitliche Begrenzung und die Einhaltung der Gesetze waren gefordert. Die Bürger Augsburgs griffen das Angebot enthusiastisch auf. Schließlich fanden über 270 Veranstaltungen mit täglich tausenden Besuchern statt. Bürgerschaftlich organisiert und selbst verwaltet, entwickelte sich die Palette binnen sechs Wochen zu einem Anziehungspunkt in der Stadt, aus dem neue künstlerische Aktivitäten entstanden, die auch nach dem Abbau fortwirkten.“ Gekürzt zitiert aus: Stadt Augsburg Kulturhauptstadt für Europa 2010, Bewerbungsschrift Visionen, 2004: 14 (Weeber, Weeber 2005: 21)



Die Betonung des Zweckfreien und Spielerischen kommt auch in der Verwendung des Begriffs des „Spielraums“ zum Ausdruck. Elisabeth Dühr unterstreicht die besondere Bedeutung dieser Idee für die 70er und frühen 80er Jahre. Sie beschreibt den „Spielraum“ mit Bezug auf einen Artikel in **DER ARCHITEKT** als „öffentliches, soziales Umfeld, das alle Möglichkeiten spontaner Betätigung, des glücklichen Kontakts, des Schauens und Gesehenwerdens, prädestiniert und so als Kompensation für die mehr im Anonymen verbleibende Existenz im Produktionsprozess dient. (...) Als Raum, dessen Beschaffenheit in Grundstruktur und Proportion die Phantasie anregt, und gleichzeitig die Identifikation eines Bewohners mit einem bestimmten Bereich ermöglicht.“ (135) Sie weist aber auch darauf hin, dass der Spielraum nicht nur die räumliche Beschaffenheit eines Ortes meint, sondern auch den „utopischen Aspekt“ des Raums, „in dem Spiel als Aneignung von Wirklichkeit, als Auflösung des Vorhandenen und dessen Neuorganisation außerhalb der Gewohnheiten stattfinden kann, wo Modelle einer zukünftigen Gesellschaft entwickelt werden können“, beinhaltet (135).

Dieser Fokus der Aktivierung auf die spielerische und zweckfreie Auseinandersetzung unterscheidet sich deutlich von Aktivierungswünschen aus dem Kontext der städtischen Kreativität (vgl. nächstes Kapitel), bei dem nicht die künstlerisch-spielerische Auseinandersetzung, sondern das ernstgemeinte und ernstzunehmende bürgerschaftliche Engagement angestrebt wird. Während die emotionale Bindung hier als das Ergebnis der aktiven Auseinandersetzung mit dem Ort betrachtet wird, stellt beispielsweise im Konzept der Städtischen Kreativität die emotionale Bindung, die Identifikation mit dem Ort die Grundlage für das zu aktivierende Engagement dar.

Wird jedoch der öffentliche Raum als Bühne und jede dort stattfindende Handlung als Inszenierung mit einem bestimmten sozialen Zweck verstanden, verliert das Konzept des Zweckfreien und Spielerischen und seine besondere Wertschätzung an Bedeutung. Dennoch können gerade Kunstwerke noch mit einem solchen Anspruch konfrontiert werden. Vor allem der Anspruch des Vergnügens am Kunstwerk äußert sich vielfältig. Trotzdem findet sich das Konzept des Zweckfrei-Spielerischen im Bezug immer wieder, wie das folgende Beispiel mit Bezug zur IBA Emscher Park zeigt: „Die Emscherregion wird in der Freizeit eher gemieden, sie gilt als reine Arbeitswelt, man wendet sich ihr nicht in spielerischer, offener Weise zu. Kunst kann zu eigener, aktiver und zweckfrei spielerischer Auseinandersetzung mit dem Vorgefundenen anregen und damit die künstlerisch-spielerische Aneignung fördern, die letztlich erst, über die passive Wahrnehmung hinaus, die emotionale Bindung der Bewohner an ihre Region ermöglicht“ (SIEVERTS 1994: 234)*

3.3.3. Erwartungen an Kunstwerke

B. BAUKULTUR ALS GEDANKLICHE VERBINDUNG ZWISCHEN KUNSTWERK UND STADT

Der Begriff der Lebensqualität hat heutzutage nicht mehr im selben Maße Konjunktur wie es in den 70er Jahren der Fall war*. Die Forderungen, die sich der Verbesserung der Lebensqualität im Städtebau verbinden, finden heute jedoch ihre Entsprechung unter der Überschrift der *Baukultur*. Auch die Baukultur beschäftigt sich mit der Qualität und der Qualitätssicherung in der Architektur und der Stadtplanung. Darüber hinaus lässt jedoch die Spannweite des Begriffs von der qualitätvollen Gestaltung bis hin zu einer Kultur des Planungsverfahrens ähnliche Elemente wie die Lebensqualität mit ihren Facetten der anregenden Lebensumwelt und der politischen Teilhabe erkennen. Baukultur wird als ein wichtiger, von manchen auch als der wichtigste „Überschneidungsbereich von Stadt und Kultur“ bezeichnet (VGL. HATZFELD 2002: 11). Auch wenn die Begriffe *Kultur* und *Kunst* hier nicht gleichzusetzen sind, wird nicht nur in der im nächsten Kapitel ausführlicher besprochenen Broschüre *KUNST (BE)ZEICHNET STADT* - deutlich, dass zumindest von einem Teil der Stadtplaner der Umgang mit Kunstwerken selbstverständlich in gedanklicher Nähe zur Baukultur verortet wird.

Der Überschneidungsbereich zwischen Kunst und Baukultur ist nicht leicht zu fassen, vor allem, weil nicht nur die Vielfalt der Kunst, sondern auch das breite Verständnis des Baukultur-Begriffs Raum für verschiedenartige Bezüge lassen. Der verbindende Bereich von Kultur und Stadt stellt sich als eine Reihe gemeinsamer Fragestellungen dar, zu denen Hatzfeld beispielsweise die Gestaltqualität, Funktionalität, sozialen Ausgleich, Emanzipation, Kommunikation, Ökologie und auch Strukturpolitik zählt (HATZFELD 2002: 14).

Im vom Bundesministerium für Verkehr, Bau- und Wohnungswesen herausgegebenen 2. *BERICHT ZUR BAUKULTUR* beschreiben die Autoren ein umfassendes Verständnis des Begriffs: „Es geht ganz konkret um das alltäglich stattfindende Bauen in seiner ganzen Breite: von den baulichen Konzepten und technischen Lösungen, über die Verfahren bis zum beruflichen Können aller Beteiligten und dem bürgerschaftlichen Interesse am guten Ergebnis.“ (WEEBER, WEEBER, KÄHLER 2005: 6) Sobald Künstler im Rahmen von *Kunst am Bau*- oder *Kunst im öffentlichen Raum*-Regelungen tätig werden, zählen sie also zu den „Beteiligten“ am Planungs- und Bauprozess.

Dabei wird *Baukultur* nicht als Organisationsmodell für die Effektivitätssteigerung begriffen, sondern als Wertesystem, in dem „Nachhaltigkeit, Achtung vor der Geschichte, die Rolle der Landschaft, Mut zum Experiment, Kunst des Bauens, Gestaltung und öffentlichen Raum, Kultur der Verfahren, integrative Planung“ eine Rolle spielen. Ähnlich wie in den im vorangegangenen Kapitel vorgestellten Ideen liegt auch der Baukultur die Vorstellung eines unmittelbaren Zusammenhangs von Werten und gestalterischer Form zugrunde: „Es geht darum, auch im Erscheinungsbild uns wichtige Qualitäten zum Ausdruck zu bringen wie Offenheit, Formenvielfalt, soziale Integration, Gebrauchsnutzen - als Spiegel unseres Selbstverständnisses.“ (IRS 2003B: 6)

Die Verknüpfung von Kunst und dem Gedanken der Baukultur findet dabei durch diese direkte Verknüpfung von „Ethik und Ästhetik“ statt: „Baukultur hat mit Ethik und Ästhetik zu tun, nicht zuletzt mit Sozialbewusstsein, Umweltbewusstsein, Leistungswillen, ökonomischer Vernunft, kreativer Phantasie und künstlerischem

* Trotz seiner zeitlichen Verankerung in den 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts, findet der Begriff Lebensqualität auch heute noch Verwendung, wobei sich eine stärkere Schwerpunktsetzung auf dem subjektiven Erleben des Einzelnen abbildet.

So wird Lebensqualität im Hinblick auf das Leben in der Stadt als Zusammenspiel objektiv beschreibbarer Faktoren und subjektiven Befindens beschrieben: „Städtische Lebensqualität ist einerseits durch die objektiven Lebensbedingungen in der Stadt, andererseits durch das subjektive Wohlbefinden der Bewohner im Hinblick auf die städtischen Lebensbereiche Arbeiten, Bildung, Wohnen, Erscheinungsbild, Sicherheit, Freizeit und Erholung, Versorgung, Mobilität und Partizipation gekennzeichnet.“ (IRS) 2007



Original-Bildunterschrift: „Es sind nur fünf Treppenstufen: reine Funktion. Der Architekt macht daraus ein Kunst-Werk (Architekt: Helmut Riemann)“

Original Bildunterschrift (Weeber, Weeber, Kähler 2005a: 47)

Potenzial.“ (WEEBER, WEEBER, KÄHLER 2005: 7) Entsprechend der grundsätzlich formulierten Haltung *Baukultur* geht es in den vorgestellten Überlegungen „nicht nur um die Architektur einzelner Gebäude oder die schmückende Kunst im öffentlichen Raum, sondern viel wesentlicher um die Gestaltung ganzer Straßenzüge, die Gestalt von Wohnvierteln, das Verhältnis von „Zentrum“ und „Peripherie“, die kulturvolle Organisation von Wohnen und Arbeiten. Somit hat die Gestaltung der Städte (...) eine gesamtgesellschaftliche, zutiefst kulturelle Dimension.“ (IRS 2003A: 35)

Auch die Beschreibung der „auratischen Kräfte (...) einer der *Baukultur* innewohnenden, unverwechselbaren Qualität“ (STREICH 2005: 458-459) lässt eine gedankliche Verbindung zwischen *Baukultur* und Kunst deutlich werden, indem der *Baukultur* ähnlich einzigartige Fähigkeiten wie dem Kunstwerk zugesprochen werden. Trotz dieser begrifflichen Verknüpfung bezieht sich die Nähe von *Baukultur* und Kunst eben gerade nicht auf das Kunstwerk als eigenständiges Ergebnis künstlerischen Schaffens – auch wenn sprachliche Unschärfe und argumentative Anliegen hier einen Zusammenhang herzustellen vermögen.

Trotz der Betonung der vielfältigen Komponenten der *Baukultur* – eine Interpretation, die gerade künstlerischen Ansätzen, die mit einem ebenso offenen Verständnis von Kunst arbeiten, entgegenkommen müsste – betont das Konzept der *Baukultur* die besondere Bedeutung des Bauens im Sinne der konkreten physischen Formung der Umwelt: „Unsere gebaute Umwelt ist so mächtig und allgegenwärtig, dass alles, was ihre Konzeptionen, ihre Entstehungsprozesse, ihre Erhaltung betrifft, durchaus prägend wirkt.“ (WEEBER, WEEBER 2005: 7) Dabei wird auch die „übermächtige Wirkung, die Stadträume und Stadtbilder für das Leben, Image und Prestige einer Stadt haben“ (7) herausgestellt.

In diesem Sinne rückt die *Baukultur* trotz der Betonung eines umfassenden Verständnisses von Planung die sinnlich wahrnehmbare Erscheinung der Stadt in den Mittelpunkt des Interesses. Während die Bereiche der *Baukultur*, die sich eben mit diesen Prozessen, mit der Beteiligung und Vermittlung des Planungsprozesses beschäftigen, durchaus Möglichkeiten einer Interaktion mit Kunst und Künstlern bieten, ist die Konzentration auf die Gestaltung der gebauten Umwelt schwierig für Künstler, deren Schwerpunkt nicht auf der visuell-ästhetischen Gestaltung liegt.

Für den Umgang mit Kunstwerken und Künstlern in der Stadt ist jedoch ein Unterschied zwischen dem Konzept der *Baukultur* und der Lebensqualität entscheidend: Während die Lebensqualität ein disziplinenübergreifendes Konzept darstellt, in dem die Verbesserung des stadtplanerischen Arbeitsergebnisses durch andere Disziplinen, wie z. B. die Kunst durchaus denkbar wären, würde das Konzept der *Baukultur* als ein internes Qualitätssicherungskonzept ad absurdum geführt, wenn zum Erreichen der eigenen Ziele mit der Hilfe anderer Disziplinen argumentiert würde.

Die vielfältig geforderte, von vielen Künstlern aber auch grundsätzlich abgelehnte Funktion von Kunstwerken als Aufwertungs- und Verbesserungsmaßnahme unbefriedigender stadtplanerischer Lösungen kann daher im Konzept der *Baukultur* kaum einen Platz finden. Insofern erweist sich die *Baukultur* als wichtigster „Überschneidungsbereich von Stadt und Kultur“ für die Kunst als ein zweiseitiges Schwert und es überrascht kaum, welche geringe Rolle Kunst und Kunstwerke beispielsweise im **BERICHT ZUR BAUKULTUR** spielen.

3.3.3. Erwartungen an Kunstwerke

C. ORIENTIERUNG IN DER STADT

DIE ROLLE VON KUNSTWERKEN IM GEDANKENKOMPLEX „STADTBILD“

Der maßgeblich von Kevin Lynch geprägte Gedankenkomplex des Stadtbildes und darauf aufbauend der Stadt(bild)gestaltung scheint aufgrund seiner Orientierung an der wahrnehmbaren Erscheinung der Stadt und ihrer Wertschätzung besonders prädestiniert dafür zu sein, Hinweise auf einen möglichen Umgang mit Kunstwerken zu liefern. Die enge Verbindung zwischen der visuell-ästhetischen Gestaltung und Kunstwerken in der Stadt könnte vermuten lassen, die sich in den 70er Jahren herausbildende Idee der Stadtgestaltung mit ihrem Fokus auf der Erscheinung der Stadt könnte eine besondere Nähe zu Kunstwerken in öffentlichen Räumen haben. Dühr z. B. stellt die Gesichtspunkte *„Orientierung, Heimat, Förderung zwischenmenschlicher Kommunikation, Steigerung der Attraktivität gebauter Umwelt, Darstellung von Bedeutung im Sinne ihrer Transparenz, etwa durch Repräsentativität“* und die *„Befriedigung ästhetischer Bedürfnisse durch das Bemühen um Schönheit, so zeitbedingt die jeweilige Norm auch sein mag“* als im *„Hinblick auf die Funktion bildender Kunst im Stadtbild“* (DÜHR 1991: 141) als wichtigste heraus. Vor allem im historischen Rückblick scheinen diese Aspekte eine enge Verbindung mit Kunstwerken in der Stadt nahezu legen. Tatsächlich beschäftigen sich aber die Autoren der Stadtgestaltung so gut wie gar nicht mit Kunstwerken.

Kevin Lynch beschreibt die Stadtgestaltung im Gegenteil selbst als *„Kunst“*, deren Zweck die *„rein sinnliche Wahrnehmung“* der Stadt ist. Diese Disziplin hat seiner Meinung nach mit den *„anderen Künsten wie Architektur, Musik oder Literatur absolut nichts gemein.“* (LYNCH 1965: 11)

Lynchs Überlegungen sind geprägt von seinem in Lynchs Werk *DAS BILD DER STADT* dargelegten Konzept der *„Lesbarkeit“* der Stadt. Das *„Lesen“* der Stadt lässt im Betrachter ein Bild entstehen, das einer inneren Landkarte gleich und von den drei Komponenten *„Identität“*, *„Struktur“* und *„Bedeutung“* geprägt ist, wobei er Veränderungsmöglichkeiten für den Stadtgestalter vor allem im Bereich von Identität und Struktur erwartet. Auch wenn die Bedeutung eines Gegenstandes für Lynch eindeutig ein Bestandteil des Gesamtbildes darstellt, stellt er ihre Untersuchung bewusst zurück, weil für ihn *„Gruppenvorstellungen“* wegen ihrer über-individuellen Bedeutung für Lynch von besonderem Interesse sind. *„Gruppenvorstellungen in Bezug auf Bedeutung“* in der Stadt seien jedoch weniger wahrscheinlich *„als solche in Bezug auf Wahrnehmungen des Wesens und der Beziehungen.“* (LYNCH 1965:19) In der Konsequenz beziehen sich auch die Vorstellungselemente *„Wege“*, *„Merkzeichen“*, *„Grenzlinien“*, *„Brennpunkte“* und *„Bereiche“*, die das Stadtbild wiedergeben, auf die beiden letztgenannten Kategorien. Sie beschreiben jeweils ein charakteristisches Element in der Stadtwahrnehmung. Für die Beschreibung von Kunstwerken käme nur die Kategorie *„Merkzeichen“* in Frage, in der Beschreibung der Kategorie werden Kunstwerke allerdings nicht als mögliche Merkzeichen genannt (VGL. LYNCH, 1965: 96-102). Während Kevin Lynch die Grundlage für die Entwicklung der Stadtgestaltung gelegt hat, wurde von Trieb (VGL. Z. B. TRIEB 1974) und anderen Lynchs Konzept auf konkrete Planungsaufgaben angewendet.

Auch wenn Kevin Lynch selbst Kunstwerke in seinen Untersuchungen und Überlegungen zum Bild der Stadt nicht besonders berücksichtigt, ist der Zuwachs an Orientierung durch den Ort markierende Kunstwerke ein sowohl vor ihm als auch später immer wieder genanntes Argument für Kunstwerke. Kunstwerke unterscheiden sich oft eindeutig von ihrer räumlichen Umgebung und werden so zu einem singulären Merkmal einer Situation. Analog zu den „Merkezeichen“ in Kevin Lynchs Konzept der räumlichen Orientierung wird vor allem die Orientierung an visuell wahrnehmbaren auffälligen Objekten als Argument für Kunstwerke in Betracht gezogen. Man geht dabei davon aus, dass man die jeweiligen Stadtelemente und ihre Besonderheiten vor allem visuell wahrnimmt, sie sich merkt und so verschiedene Stadtteile zueinander in eine räumliche Beziehung setzt.

Die so einleuchtende Orientierung an einem auffälligen Gegenstand ist jedoch nicht die einzige die Form, in der Kunstwerke zur Orientierung in der Stadt beitragen können.

Viel älter ist beispielsweise eine orientierende Funktion von Kunstwerken durch die direkte Vermittlung von Informationen. Inhalte eines Kunstwerks werden und wurden dazu benutzt, die Funktion von meist öffentlichen Gebäuden nach außen zu tragen. (VGL. MIELSCH 1989) Vor politischen Verwaltungsbauten standen Löwen, an Theatern Musen und Gerichtsgebäude eine Justitia. Diese Art von Kunstwerken hatten selbstverständlich nicht nur die Funktion der Informationsvermittlung im Sinne eines Hinweisschildes, sie trugen - und manchmal tragen sie auch heute noch - zu einer Orientierung über Art und räumliche Verteilung bestimmter Nutzungen in der Stadt bei .

Das Konzept der „Lesbarkeit der Stadt“, das die Objekte in der Stadt lediglich anhand ihrer Funktion als Bereich, Knoten, usw. differenziert, bleibt jedoch nicht ohne Konsequenzen für das Kunstwerk. So ist es nicht verwunderlich, dass Kunstwerke, falls sie im Zusammenhang mit der Lesbarkeit der Stadt erwähnt werden, nicht von anderen Objekten unterschieden werden und sie höchstens in einem Rückgriff auf das traditionelle Gedankenfundament - z.T. mit direktem Anklang an Camillo Sitte - als Objekte unter anderen Objekten behandelt werden. „Die Standortbestimmung der „Straßenmöbel“ ist eine stadtgestalterische Aufgabe, für die noch Kriterien entwickelt werden müssen. Telefonzellen sollten beispielsweise im Bereich lokaler Brennpunkte liegen, als Merkezeichen verwendbar und optisch leicht auffindbar sein; Plastiken sollen sich durch Farb- und Materialkontrast vom Hintergrund abheben,...“ (TRIEB 1974: 192)

Besonders deutlich wird ein vom Konzept der Stadtbildgestaltung geprägter Umgang mit Kunstwerken in der Stadt am Beispiel der Stadt Lörrach. In ihrem Konzept für den Innenstadtbau spielen Kunstwerke eine Rolle, die für deutsche Städte relativ einzigartig ist.

Kunstwerke werden in Lörrach in ein Gesamtkonzept aus „Straße - Platz - Zeichen“ (STEIN 2002) integriert und sollen so zu einer „ablesbaren Gestaltungs-konzeption“ (STEIN 2002) beitragen. Auch wenn sich Klaus Stein - Lörracher StadtbauDirektor und „Spiritus rector“ des Lörracher Innenstadt-Umbaus“ (ZOPHON-IASSON-BAIERL 1998) von einer „Analyse des Raums etwa im Sinne von Camillo Sitte oder Kevin Lynch“ (ZOPHON-IASSON-BAIERL 1998) distanziert, lässt sich doch eine enge

Verknüpfung des Sichtbaren und des sich durch die Gestaltung ergebenden Orientierungszusammenhangs – „einer wahrnehmbaren städtebaulichen Identität“ (STEIN 2002) ablesen.

Bei den realisierten Kunstwerken handelt es um autonome Skulpturen, die weder inhaltlich noch gestalterisch auf den konkreten Standort Bezug nehmen. Die große Distanz zwischen der ausgewählten Skulptur und ihrer städtischen Umgebung wird am Beispiel der Beschreibung der 2002 realisierten Skulptur **LICHT IM KOPF - MEINE DUNKLE SCHWESTER** von Beatrix Sassen deutlich: „Inzwischen hat die Skulptur „Licht im Kopf - meine dunkle Schwester“ ihren Platz in der Stadt eingenommen. Behauptet sich mitten in der Anstrengung, der Hektik und auch der Banalität des städtischen Alltags und scheint diesem doch auf seltsame Art und Weise abhanden gekommen zu sein, sich ihm zu verweigern.“ (STEIN 2002)

Auch wenn die weitere Beschreibung auf die Wahrnehmung der Skulptur und eine mögliche innere Auseinandersetzung des Vorbeikommenden mit ihrer „Fragilität und Verletzbarkeit“, in der der Betrachter „zu erkennen vermag, was auch ihn selbst bewegt“ (STEIN 2002) eingegangen wird, wird hier keine wirkliche Verbindung zwischen den Inhalten des Kunstwerks und seiner stadträumlichen Umgebung hergestellt. Insofern unterscheidet sich die hier beschriebene Form der Auseinandersetzung kaum von der, die vor einer Skulptur im Museum stattfindet. Insofern erschöpft sich die Funktion der Skulptur unter stadtplanerischen Gesichtspunkten in ihrer zeichenhaften Wiedererkennbarkeit, der auf das Kunstwerk bezogene Gestus hat aber eindeutig Qualitäten einer musealen Ausstellung – das Kunstwerk kann den institutionalisierten Kunstraum auf diese Weise nicht verlassen, selbst wenn ihm eine eindeutige städtebauliche Funktion aufgetragen wird.



oben:
Beatrix Sassen: Licht im Kopf -
Meine dunkle Schwester, 2002

linkss:
Der Meraner Platz in Lörrach mit
der Skulptur von Beatrix Sassen
als stadträumliches „Zeichen“.

TEIL 3.4.

Kunstwerke und der Wert des Ortes

EINZIGARTIGKEIT VON ORTEN, INSZENIERUNG, SCHÖNHEIT, STANDORTFAKTOR, IMAGE

3.4. Kunstwerke und der Wert des Ortes

3.4. Kunstwerke und der Wert des Ortes

Überlegungen zum Umgang mit Kunstwerken in der Stadt sind in den meisten Fällen nicht von der Bewertung der Eigenschaften eines bestimmten Ortes zu trennen. Qualitativ ausgerichtete Konzepte wie die Baukultur ebenso wie die Unterscheidung von bedeutenden und weniger bedeutenden Orten verweisen unmittelbar auf die Wertschätzung bestimmter Eigenschaften und die Abwertung anderer. Aber auch die am tatsächlichen ökonomischen Tauschwert orientierte Einordnung einer bestimmten Fläche beeinflusst die gedankliche und praktische Integration von Kunstwerken in die Stadt.

Obwohl der wertschätzende Blick auf Kunstwerke und ihren Ort in der Stadt eine immer wiederkehrende Fragestellung ist, hat er im Hinblick auf die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst seit Beginn der 80er Jahre besondere Aufmerksamkeit erfahren.

Diese durch den ökonomischen Standortwettbewerb geprägte, veränderte Schwerpunktsetzung spiegelt sich auch in einer veränderten Kulturförderung, wie Dühr es am Beispiel der Stadt Bremen und ihrem Programm *KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM* zeigt. Sie beschreibt, wie sich ein einschneidender Wandel in der thematischen Konzeption der Kulturförderung und damit auch im Umgang mit Kunst im öffentlichen Raum abzeichnet.

Dieser Wandel zeigt sich vor allem darin, dass im Jahr 1981 die Gelder für das Bremer Programm *KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM* bis auf einen Restbetrag für die Graphothek gestrichen wurden (VGL. DÜHR 1991: 261). Dühr macht deutlich, dass diese finanzielle Entwicklung nicht nur stadtgestalterische und „sozial-ästhetische Aktionen“ sehr stark eingeschränkt hat (217). Vor allem aber betont sie mit Blick auf den *BREMER KULTURPLAN: KONZEPTIONELLE ENTWICKLUNG DER BREMER KULTURFÖRDERUNG 1987-1995* von 1987, dass sich in diesen Einschnitten auch eine Akzentverschiebung innerhalb des Programmes widerspiegelt, die nicht auf die Stadt Bremen und ihr Programm beschränkt ist. „Nicht mehr soziokulturelle und partizipatorisch-emanzipatorische Gesichtspunkte der Kulturarbeit“ bilden den Schwerpunkt des Bremer Kulturplans von 1987, sondern Kulturpolitik wird als Teil kommunaler Entwicklungspolitik verstanden (218). „Kunst im öffentlichen Raum wird damit zu einem „attraktivitäts- und effektivitätssteigerndem Maßnahmenbündel“ gezählt, in dem die Kunst im öffentlichen Raum nur einen kleineren Teil der Kulturförderung darstellt und beispielsweise dem „Museumsneubau ein kulturpolitisch höherer Stellenwert“ eingeräumt wird. Kultur wird Dühr zufolge nicht mehr „als Mittler und Ferment gesellschaftlicher Lebenstätigkeit und nicht als Kanon normativer geistiger Werte“ verstanden, sondern als „Angebot“, dessen Akzeptanz in Besucherzahlen gemessen wird, (...) als Index einer richtigen, städtischen Entwicklungspolitik“ (218).

In dieser inhaltlichen Veränderung des Verständnisses vom Wesen und vom Nutzen der Kulturförderung spiegelt sich auch die besondere Situation von Städten im Konkurrenzkampf um Arbeitskräfte, Arbeitsplätze, Touristen und Investitionen. Die „richtige städtische Entwicklungspolitik“ ist dabei vor allem von einer positiven wirtschaftlichen Entwicklung bestimmt. Dieser Gedanke führt dazu, dass nahezu alle kommunalen Bereiche auch unter wirtschaftlichen Gesichtspunkten betrachtet werden.

* Zitiert nach Novy, J., Schönig, B., 2003. Die Inszenierung der Stadt. In: Kunzmann, K.R. (Hrsg.), *Entertaining Cities*. Hauptstudiumsprojekt am Institut für Stadt- und Regionalplanung an der Technischen Universität Berlin. Endbericht 2003. TU Berlin, Berlin, S. 28-60.

Der Hintergrund für diese Veränderung ergibt sich einerseits aus den einschneidenden Veränderungen des Weltmarkts durch die technische Entwicklung der Verkehrs-, Transport- und besonders der Kommunikationssysteme und der damit verbundenen zunehmenden Mobilität von Gütern und Personen. Auf der anderen Seite sind die durch diese Entwicklungen erst möglich gewordenen Veränderung des ökonomischen Systems, deren „Kern in einer weitgehend internationalen Flexibilisierung des Kapitalverkehrs besteht“ (HIRSCH 1995: 103)* von entscheidendem Einfluss.

Diese räumliche Mobilität von Werten löste einen Wettbewerb zwischen Staaten, Regionen und Städten um die Ansiedlung von Produktionsstandorten und Firmensitzen aus. Der so genannte „Standortwettbewerb“ entwickelte sich zu einem bestimmenden Schwerpunkt in der politischen Debatte, dem Handlungen und Argumente untergeordnet wurden. Zusätzlich verstärkt wurde der Gedanke der Konkurrenz im Standortwettbewerb in vielen Regionen durch den Niedergang der produzierenden Industrie und den Wandel zur Dienstleistungsgesellschaft (VGL. NOVY, SCHÖNIG 2003: 30).

Beim Vergleich verschiedener miteinander konkurrierender Standorte rücken qualitative Eigenschaften der einzelnen Orte in den Vordergrund. Dabei fällt das Augenmerk besonders auf die Eigenschaften, die den spezifischen Ort von solchen mit ähnlichen Eigenschaften unterscheiden und die ihn – in den Augen des Bewertenden – besser oder schlechter erscheinen lassen. Diese Hinwendung zur Betonung der Unterschiede zwischen Orten führt auch dazu, den Blick vom typischen Ort stärker auf den einzigartigen Ort zu verlagern. Die zunehmende Wertschätzung für die individuelle, einzigartige und authentische Situation drückt sich nicht nur in der Profilierung einzelner Städte gegeneinander aus, sondern auch in der Wertschätzung, die der einzigartigen räumlichen Situation oder der lokalen Identität entgegengebracht wird.

Die für Kunstwerke relevante Wertschätzung von Orten findet ihren Ausdruck einerseits in ideeller Form in der Hinwendung, Herausarbeitung oder Zuschreibung besonderer Qualitäten des Ortes, sie kann sich aber auch auf die ökonomische Bedeutung bestimmter Orts-Eigenschaften beziehen. Beide Formen der Wert-Schätzung werden zwar auch getrennt voneinander betrachtet, gerade im Hinblick auf Kunstwerke in der Stadt werden ideell-qualitative und ökonomische Argumente jedoch oft in ein Verhältnis zu einander gesetzt oder ineinander verwoben.

Von Kunstwerken in der Stadt wird ein Beitrag zur Aufwertung des jeweiligen Ortes erwartet. So werden Kunstwerke bewusst zur Um-Wertung von Orten benutzt: Vorher unattraktive, unzugängliche und sich nicht im Bewusstsein der Menschen befindliche Orte werden durch die Inszenierung u. a. durch Kunstwerke aufgewertet und zugänglich gemacht.

Die Inszenierung der spezifischen Qualitäten eines Ortes – also das sichtbar machen erwünschter und die Verschleierung unerwünschter Eigenschaften – wird zu einem Mittel der Um- und Aufwertung von Orten. Wichtig bei der Inszenierung von Orten scheint der Umgang mit der Atmosphäre zu sein.

3.4.1. Die Umwertung von Orten

Die Attraktivität eines Ortes wird dabei zu einem Schlüsselbegriff, der ästhetische Qualitäten und ökonomischen Erfolg gleichermaßen thematisiert. Im Bezug auf Kunstwerke in der Stadt wird die ästhetische Komponente der Attraktivität eines Ortes besonders betont. Unter dem Begriff der *Schönheit* wird das Wohlgefallen an der Erscheinung eines Ortes zu einem wichtigen Teil der Umwertung und Wertschätzung von Orten.

Überlegungen zur konkreten ökonomischen Aufwertung von Orten in der Stadt finden sich sowohl in der Auseinandersetzung mit konkreten Immobilienprojekten wie auch im Zusammenhang mit weichen Standortfaktoren. Kunstwerke in der Stadt werden dabei auch unter Gesichtspunkten des Stadtmarketings diskutiert. Die Vermarktung des einzigartigen Ortes berührt sowohl tatsächliche Veränderungen des Ortes als auch die Gestaltung eines bestimmten Images.

3.4.1. KUNSTWERKE UND DIE UMWERTUNG VON ORTEN

Die Bearbeitung der Wertschätzung von Orten, ihre Umwertung und Umdeutung wird besonders deutlich am Umgang mit Orten, die selbst das Ergebnis eines Standortwettbewerbs sind: Nicht mehr genutzte Industriegelände stellen vor dem Hintergrund des Wertes von Orten eine besondere Herausforderung dar, weil sie zunächst aus dem Zusammenhang einer wirtschaftlich motivierten Wertschätzung herausgefallen sind.

Susanne Hauser macht aus einem kulturwissenschaftlichen Blickwinkel drei verschiedene Strategien für den Umgang mit brachgefallenen Industriegeländen aus. Sie differenziert* die – oft als erstes angestrebte – Strategie der „möglichst umstandslose erneute gewerbliche, mindestens aber unmittelbar gewinnbringende Nutzung des Gebietes“ (HAUSER 2000) von einer musealisierenden Strategie, die die Geschichte und die materialen Reste des jeweiligen Ortes in den Vordergrund rückt und sie „rettet, indem sie sie als Kultur und Erbe ausweist“ (HAUSER 2000). Als dritte Möglichkeit beschreibt sie „naturbezogene“ Lösungen verschiedener Qualität“, eine Strategie, „die am offensichtlichsten an ästhetisch und gestalterisch geprägte traditionelle Landschaftsbegriffe anknüpft“ (HAUSER 2000).

* vor dem Hintergrund des Begriffs der Kulturlandschaft.

Im Bezug auf den Einsatz von Kunstwerken ist vor allem die zweite Strategie mit ihrer starken Betonung der vorhandenen materiellen Substanz und ihrer kulturellen Bedeutung von besonderer Wichtigkeit. Hauser stellt z. B. fest, dass Projekte, die dieser Strategie folgen, häufig mit künstlerischen Aktionen beginnen und sich über sie definieren, auch wenn sie dann möglicherweise in anderer Form weitergeführt werden. Im Gegensatz zur Betonung der Wirtschaftsförderung in der ersten Strategie und der Landschaftsplanung in der dritten stellt die Konzentration auf die materialen Gegebenheiten eines Ortes, seiner Gestaltung auch einen besonderen Anknüpfungspunkt für planerische Methoden dar.

Charakteristisch für diese von ihr beschriebene Herangehensweise des musealisierenden Erhalts ist, „daß sie, um den Erhalt dessen zu bewerkstelligen, was sie erhalten soll, dazu zwingt, aus dem Vorhandenen erst mal überhaupt ein des Erhaltes würdiges Objekt, ein Museumsstück zu machen. Das aber ist ein Prozess, in dem das Objekt als neuer Zeichenträger erzeugt werden muss.“ (HAUSER 2000)

Den Mechanismus dieser Musealisierung fasst Hauser so zusammen: *Sie beginnt mit der Herauslösung des Objekts (Werkzeugs, Gebäudes, Ensembles, Betriebsgeländes, Stadtteils...) aus seinen alten Kontexten und Bezügen, ein Prozeß der Isolierung, dem die Neueinführung in den Kontext des Museums, des Erbes folgt, also die Unterwerfung unter ein neues Ordnungsprinzip und dementsprechend die Zurichtung des Objektes bis zum gewünschten Erhaltungszustand, der ein erheblich anderer als der am Anfang des Prozesses vorgefundene sein kann.* (HAUSER 2000)

Damit erfährt das zu schützende Objekt eine Umdeutung, weil *„jede Musealisierung oder Unterschutzstellung (...) die Überreste der Vergangenheit für eine Zukunft neu [sortiert und gestaltet] und (...) damit erst das, was Kultur und Erbe heißen soll und darf, definiert.“* (HAUSER 2000)

Welche Rolle Kunstwerken aus einem stadtplanerischen Blickwinkel in diesem Umdeutungsprozess zugeschrieben werden, wird am Beispiel der IBA Emscher Park deutlich.

DIE ROLLE VON KUNSTWERKEN INNERHALB DER BAUAUSSTELLUNG IBA EMSCHER PARK

Die IBA Emscher Park beschäftigte sich mit dem Wandel einer früheren Industrieregion und steht damit im Zeichen des wirtschaftlichen Wechsels von einer Industrie- zu einer Dienstleistungsgesellschaft. Ziel der Internationalen Bauausstellung war, Impulse für die Entwicklung von mehr Lebens- und Wohnqualität zu setzen. *„Architektonische, städtebauliche, soziale und ökologische Maßnahmen“* bilden die *„Grundlage für den wirtschaftlichen Wandel in einer alten Industrieregion.“* (MINISTERIUM FÜR STÄDTEBAU UND WOHNEN KULTUR UND SPORT DES LANDES NORDRHEIN-WESTFALEN 1989) Ein wichtiges Thema ist dabei auch die Polarität von Industrie und ihren Relikten und der Landschaft. Zum ersten Mal wurde dabei Kunst in das planerische Gesamtprojekt mit einbezogen. Das Programm der IBA gliedert sich dabei in sechs Arbeitsbereiche, wobei Kunst unter der Überschrift *„Kunst, Industriekultur und Tourismus“* behandelt wird und damit ein eindeutiger Zusammenhang zwischen dem kulturellen Potential der Region, der einmaligen *„Kulisse von 200 Jahren Industriegeschichte“* und einer möglichen Stärkung des Tourismus hergestellt wird.

Die IBA Emscher Park stellt ein Beispiel für die Integration von Kunstwerken in ein umfassendes stadtplanerisches Konzept dar. Der experimentelle Charakter einer Bauausstellung erlaubte dabei eine umfassende Maßnahme, die mit Konzepten, die auf einzelne Städte bezogen sind, nicht zu vergleichen ist. Die IBA Emscher Park hatte dementsprechend eine große Resonanz, und so wurden die innerhalb der Bauausstellung realisierten Konzepte zu einer wichtigen Diskussionsgrundlage.

Ihren Einfluss kann man beispielsweise in der IBA Fürst Pückler Park ablesen. Ohne dass Kunstwerke eine ähnlich bedeutende Rolle im Konzept der Ausstellung gespielt hätten, sind doch formale Ähnlichkeiten mit dem Landmarkenkonzept der IBA Emscher Park unverkennbar (VGL. IBA FÜRST PÜCKLER LAND 2007). Kunstwerke kommen hier beispielsweise bei der Inszenierung des Besucherbergwerks F60 als *„Liegenden Eiffelturm der Lausitz“* durch die Lichtinstallation LICHTERFELD F60 (IBA FÜRST PÜCKLER LAND 2008A) und bei der KUNSTLANDSCHAFT PRITZEN (IBA FÜRST PÜCKLER LAND 2008B) zum Einsatz.

3.4.1. Die Umwertung von Orten

Ähnlich wie bei der IBA Emscher Park orientieren sich die künstlerischen Maßnahmen stark an Vorgehensweisen der Land Art und beschäftigen sich mit der Kommentierung und Inszenierung von sinnlichen Qualitäten des Vorgefundenen.

THEORETISCHER HINTERGRUND DES UMGANGS MIT KUNSTWERKEN IM RAHMEN DER IBA EMSCHER PARK

Der Wissenschaftliche Direktor der Internationalen Bauausstellung Emscher Park Thomas Sieverts setzt sich in seinem Beitrag im Buch **BAUPLATZ ZUKUNFT – DISPUTE ÜBER DIE ENTWICKLUNG VON INDUSTRIEREGIONEN** mit der möglichen und erhofften Rolle der Kunst auseinander. In einem weiteren Beitrag antwortet der Kunstpädagoge Gert Selle auf diesen Artikel, so dass trotz des konkreten Projektbezugs einer der seltenen ausführlichen Beiträge zu einer möglichen Rolle der Kunst in der Stadt entsteht. Sieverts beschäftigt sich unter der Überschrift **KUNST UND ARCHITEKTUR: SCHÖNE ZUTAT, GESAMTKUNSTWERK ODER ETWAS DRITTES?** mit dem Verhältnis von Kunstwerk und Architektur. Dabei beschäftigt ihn die Frage, wie man mit den Brüchen und Disharmonien der vorgefundenen Landschaft umgehen soll: „*Soll ein Ziel künstlerischer Arbeit in der gestalterischen Harmonisierung von Widersprüchen liegen oder muß Ziel der Gestaltung sein, die Kontraste als das identitätsstiftende Merkmal zu verstärken?*“ (SIEVERTS 1994: 237) Eben in dieser Stiftung von Identität in einer ihrer durch den Wegfall der Industrie ihrer Identität beraubten Region sieht Sieverts eine wichtige Funktion der Kunst im Rahmen der IBA Emscher Park.

Um diesen fruchtbaren Zustand zu erreichen, sieht Sieverts drei mögliche Wirkungsweisen für die Kunst: „*Sie kann ehemals geistig Verschlossenes öffnen, sie kann uns ein neues Sehen vermitteln, sie kann aktivieren und damit über die passive Wahrnehmung hinaus unsere Lebenspraxis verändern*“ (SIEVERTS 1994: 234)

Konkreter werden diese eher allgemeineren Überlegungen im direkten Bezug auf die IBA Emscher Park: Sieverts beschreibt eine Vielzahl der industriellen Branchen der Emscher-Region als stigmatisiert und mit Berührungsängsten belastet. „*Sie gelten als Orte des Niedergangs, der Hässlichkeit und der unberechenbaren Gefahren.*“ (SIEVERTS 1994: 234) Die Wirkung der Kunst bei der Erschließung solcher Gebiete sieht er in der Öffnung von neuen Zugängen: „*Kunst kann die verborgenen Schätze, Spuren und Schönheiten dieser Bereiche erschließen, Neugier wecken, zum Aufsuchen verlocken und damit dazu beitragen, sie in die Gesellschaft zurückzuholen: Kunst kann diese Bereiche als Orte neuen Lebens in einen neuen Zusammenhang stellen und so die geschichtliche Kontinuität nach vorne, in die Zukunft hinein erweitern.*“ (SIEVERTS 1994: 234)

Neben der Öffnung vorher als unzugänglich wahrgenommener Bereiche geht es Sieverts auch um eine Umdeutung dessen, was man wahrnehmen kann. Bei dieser Veränderung der Sehgewohnheiten sieht er die Wirkungsmöglichkeiten der Kunst nicht nur in der Gewöhnung an ungewohnte ästhetische Konstellationen, sondern es geht ihm vor allem um eine Veränderung der im gewohnten Blick verankerten Bewertungsmaßstäbe: „*Die Emscher-Region gilt insgesamt als weithin hässlich. Kunst kann die charakteristischen Eigenschaften dieser Region aufdecken und der ganzheitlichen Wahrnehmung erschließen. Eine neue, positiv interessierte Sichtweise ist eine notwendige Voraussetzung für ein aktives Engage-*



„LICHTERFELD F60

Bei Nacht erstrahlt die F60 - nicht nur sinnbildlich - in einem neuen Licht. Die IBA entwickelte die Idee, die industrikulturelle Sehenswürdigkeit zusätzlich als Kunstwerk zu gestalten. Mit Hans Peter Kuhn aus Berlin konnte hierfür ein bekannter und erfahrener Künstler gewonnen werden. (...) Die Licht-Klang-Installation besteht aus weißen Lichtstreifen und farbigen Lichtpunkten und hat eine elektrische Leistung von 27 Kilowatt. Zusätzlich hört man in der Nähe die Betriebsgeräusche der F60.“

(IBA Fürst Pückler Land 2008a)



„Kunstlandschaft Pritzen - Kunst von der Insel

Eigentlich hatte man das Jahrhunderte alte Dorf Pritzen 1990 schon aufgegeben. Jetzt unterstützt die Internationale Bauausstellung die Renaissance als Ort für Kunst und Visionen. „

(IBA Fürst Pückler Land 2008b)

gument für die Entwicklung dieser Region.“ (SIEVERTS 1994: 234) Sieverts hält damit einen konkreten Beitrag von Kunstwerken zur Umdeutung für möglich.

Neben einem erleichterten Zugang und der Umdeutung des Wahrgenommenen sieht Sieverts die dritte Wirkungsmöglichkeit der Kunst darin, andere Formen der Aktivität auf bestimmten Flächen zu initiieren. „Die Emscherregion wird in der Freizeit eher gemieden, sie gilt als reine Arbeitswelt, man wendet sich ihr nicht in spielerischer, offener Weise zu.“ (SIEVERTS 1994: 234) Durch die Anregung „zu eigener, aktiver und zweck-frei spielerischer Auseinandersetzung mit dem Vorgefundenen“ finden neue Aktivitäten und die Aneignung der ehemals industriellen Flächen statt, die, „über die passive Wahrnehmung hinaus, die emotionale Bindung der Bewohner an ihre Region ermöglicht“ (SIEVERTS 1994: 234)

Alle drei der Kunst zugeschriebenen Wirkungsmöglichkeiten zielen auf eine Umwertung des Ortes durch die Kunstwerke ab: Kunstwerke sollen dazu beitragen, dass bestimmte Orte nicht mehr als unbedeutend – als zu vernachlässigen – für den Aufenthalt der Bewohner betrachtet werden, sie sollen dafür sorgen, dass die Erscheinung der Orte nicht mehr als „hässlich“, sondern positiv als *eigenartig*, vielleicht sogar als *schön* gedeutet werden kann und letztendlich sollen die Orte – auch durch die Wirkung von Kunstwerken – eine positive emotionale Wertschätzung erfahren.

Wie die Kunst diese drei Wirkungen entfalten soll, wird deutlich, wenn Sieverts einen anlässlich eines Entwurfsseminars mit Künstlern, Anwohnern und Architekten in Mechtenberg entstandenen Text von Werner Durth zitiert. Darin geht es um die ästhetischen Kompetenzen, die die bildenden Künstler „zwischen den lebensgeschichtlich geprägten Erfahrungen und Bedürfnissen der Bewohner und den langfristigen Entwicklungsperspektiven der Planer“ einbringen sollen (DURTH IN SIEVERTS 1994: 236). Künstler können, Durth zufolge, dem „zukunftsbezogenen Veränderungsdenken“ der Planer und Architekten, die Konfrontation „mit der suggestiven Gegenwärtigkeit von Orten“ entgegensetzen „und dabei unbekannte Schichten hinter der Oberfläche der Dinge aufscheinen lassen: die lebendige Physiognomie einer Landschaft im Wechsel der Tages- und Jahreszeiten, wechselnde Maßstäbe von Nähe und Distanz in der Bewegung der Körper, unterschiedliche Raumcharaktere, die schon durch Farbnuancen ganz verschiedene Gefühlswerte und Konnotationen vermitteln können, auch ohne äußeren Eingriff.“ (236) Sieverts erhofft sich also von der Kunst einen Umgang mit der spezifischen Qualität des einzigartigen Ortes. Die „unbekannten Schichten hinter der Oberfläche“ der Dinge verweisen auf die Vielschichtigkeit einer möglichen Beschreibung von Orten und auf die Hoffnung, dass die Kunst Einzelheiten erfahrbar macht, die sich einer oberflächlichen Ortsanalyse entziehen. Susanne Hauser beschreibt die von der Kunst erhoffte Wirkung wie folgt: „Die Indienstnahme der Besonderheiten, die künstlerischem Avantgardismus zugesprochen werden, soll dazu führen, offenen Auges über die Lage heilend neuen Sinn zu breiten und stellt so den Umschlag dar, von dem aus sich ein neuer Blick auf das Gegebene, ein neuer Umgang mit der Situation ergeben kann. Kunst ist in dieser Interpretation das Medium, das erlaubt, nach forschenden Wanderungen in den beunruhigenden Gefilden der Nutzlosigkeit und des

3.4.1. Die Umwertung von Orten

Ausgeblendeten zu neuen Sichtbarkeiten zu kommen, die möglicherweise zu einer ökonomisch vielversprechenden Attraktivität führen.“ (HAUSER 2001: 291)

Der Beitrag des Kunstpädagogen Gert Selle im gleichen Buch bezieht sich unmittelbar auf Sieverts Überlegungen. Durch diesen direkten Dialog ergibt sich die für die Betrachtung der Kunst im öffentlichen Raum ungewöhnliche Situation, dass eine bestimmte Betrachtungsweise der Kunst aus der Sicht eines Stadtplaners durch einen Vertreter einer anderen Disziplin kritisch hinterfragt und konkret diskutiert wird.

Selles Stellungnahme zeichnet sich vor allem durch eine weniger optimistische Haltung aus, was die Erfüllung der erhofften Funktionen durch Kunstwerke angeht. Er hält den Wunsch nach Umwertung von Orten durch Kunstwerke „*sei es in massiver oder homöopathischer Dosierung*“ (244) für eine Überschätzung und Fehlinterpretation zeitgenössischer Kunst.

Jenseits der Frage, ob man mehr oder weniger davon überzeugt ist, dass Kunstwerke tatsächlich geeignet sind, die hier erwünschten Funktionen zu erfüllen, weist Selle im Besonderen auf das Bestimmungsrecht der Künstler über Gestalt und Wirkung ihrer Arbeit hin, also auf die Frage, ob Künstler die erwünschten Funktionen überhaupt erfüllen wollen. „*Es bleibt Sache von Künstlerinnen und Künstlern, sich die Ziele, die Maßstäbe und die Wege selbst zu suchen, die zu einer Konfrontation mit Geschichte und Gegenwart im Umfeld oder Bild der Region führen.*“ (245)

Die Funktionalisierung der Kunst „*als Erschließungshilfe, als Köder zur Wahrnehmung des um sie herum Gegebenen und als ein Mittel (...), etwas in die Gesellschaft zurückzuholen*“ sieht er als problematisch, weil sie seiner Meinung nach auf „*gleich mehreren Illusionen*“ beruht (SELLE 1994: 243). Zunächst bezweifelt Selle einen vorhandenen Wunsch nach solchen Kunstwerken: „*Das Sozialprofil der Region wartet gewiss nicht auf rätselhafte Installationen zur Erschwerung des Wahrnehmens vom eigenen Dasein im Siedlungs- und Landschaftsumfeld*“ (243). Mit Bezug auf die erwähnten Beispiele weist Selle auf die mögliche Begrenztheit der tatsächlichen Realisierungen hin, in dem er fragt, „*wie die Leute, die in Zukunft diesen Zwitter-Zauberberg aus Landschaftsarchitektur und Kunst zu sehen und zu besteigen bekommen, ihn wohl wahrnehmen werden. Als positive Erhellung ihres Existenzbewusstseins oder bloß als Landmarke in einem ganz profanen Sinn, an der Orientierung möglich ist? Wozu dann von Kunst reden?*“ (245) Mit dieser Frage berührt Selle einen entscheidenden Punkt in der stadtplanerischen Auseinandersetzung mit Kunstwerken: die von Kunstwerken erhoffte Wirkung ist zu einem großen Teil unabhängig davon, ob man es tatsächlich mit einem Kunstwerk oder mit einer anderen Form der Gestaltung zu tun hat. Ohne diesen Aspekt explizit auszuführen, weist auch seine Vermutung, dass Sieverts „*zu wenig in Rechnung stellt, dass Kunst auch bei ihrer Einbindung in das kulturelle Geflecht von Region, Landschaft, Stadt- und Siedlungsbildern und Sozialstruktur (...) jenes selbstreferentielle System bleibt, das sie heute ist*“ (244), darauf hin, dass ihm gerade die kunstspezifischen Eigenheiten von Kunstwerken in Sieverts Überlegungen nicht ausreichend berücksichtigt erscheinen. So weist er ausdrücklich daraufhin, dass die Kunst beispielsweise nicht nur öffnen, sondern



Klaus Nocolak und Hermann Richter: Nachtzeichen, 1999
Installation mit Scheinwerfern



Peter F. Strauss und Hartmut Solmsdorf: Erdenergiespuren/ Untertage-Übertage, 1997/98
Landschaftskunstwerk am Mechtenberg in Essen

ebenso „etwas zurücknehmen, verschließen (vergeheimnissen), absichtsvoll versperren, kurz die Wahrnehmung enorm erschweren kann“ (243).

Eine auf die spezifischen Eigenschaften der Kunst zugeschnittene Konzeption solle deshalb Kunstwerke nicht dazu benutzen, die „historische Verstörung durch den ökonomischen Bruch in der Emscherregion durch den Entwurf eines künstlerischen Kompensationskonzepts“ planerisch zu verdecken, im Gegenteil solle der Kunst die Chance gelassen werden, „die Wunden offen zu halten“ (245). „Im Leiden, im Schmerz des Verlusts, in der Verstörtheit liegt mehr Identifikationspotential als in der erlebnisparkartigen Domestikation von Kunst“. (245)

REALISIERTE KUNSTWERKE IM RAHMEN DER IBA EMSCHER PARK

Die Realisierung von Kunstwerken innerhalb der IBA fand vor allem innerhalb des Programms **LANDMARKENKUNST** statt, das wiederum in die Erschließung des IBA-Gebiets durch thematische Touren eingebunden war. In seinem Internet-Auftritt beschreibt der Regionalverband Ruhr das Programm **LANDMARKENKUNST** als ersten Versuch in Deutschland, „in Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern den Charakter einer von Industrierelikten geprägten Landschaft neu zu definieren.“ (RVR ONLINE 2007B) Ausgangspunkt für den Einsatz von Kunst waren die Zeugnisse der Industriekultur, die als Äquivalent zu den charakteristischen Merkmalen anderer Landschaften interpretiert werden und deren die Landschaft prägender Charakter durch Kunstwerke verstärkt werden sollte. „Während das Gesicht anderer Regionen durch Kirchen, Schlösser, Berge und Flüsse bestimmt ist, wird das Ruhrgebiet durch die Landmarken der Industriekultur geprägt: Halden, Fördertürme, Hüttenwerke, Schornsteine und Gasometer.“ (IBA EMSCHER PARK ONLINE 1999)

Außerdem sollten die Künstler die ästhetische Qualität der Industriedenkmäler zugänglich machen. „Erst durch die künstlerische Gestaltung wird die Schönheit der Industriekultur vielen Menschen erlebbar gemacht.“ (RVR ONLINE 2007B) Einen weiteren Auftritt hatte die Kunst im Rahmen des Finales 1999, wobei Kunstwerke und Künstler in zwei von vier Ausstellungen eine wesentliche Rolle spielten. So liest sich die Beschreibung der Ausstellung **KUNST SETZT ZEICHEN** vom 1. Mai bis 3. Oktober 1999 wie folgt: „Die Ausstellung will dem Besucher die Faszination vermitteln, die von den Landmarken ausgeht, die mit Mitteln der Landart, Skulptur, Lichtplastik, und Klanginstallation von namhaften Künstlern wie Serra, Karavan, Flavin, Fritsch, Rückriem, Christo und Jeanne Claude gestaltet wurden.“ (IBA EMSCHER PARK ONLINE 1999)

Ein großer Teil der realisierten Landmarken bezog sich unmittelbar auf die charakteristischen Hinterlassenschaften des aufgegebenen Bergbaus, wie z. B. verschiedene Halden. Eines der Projekte mit der größten medialen Aufmerksamkeit ist das Haldenereignis Bottrop, ein 50 m hoher Tetraeder aus einer Stahlkonstruktion des Architekten Wolfgang Christ, der einen „überwältigenden“ Blick über die Emscherlandschaft verspricht. (R. V. R. ONLINE 2007)

Ein weiteres Projekt auf einer Halde ist die Himmelstreppe Gelsenkirchen, bei dem der Künstler Hermann Prigann mit ungewöhnlichen Kunst-Zeichen einen Skulpturenwald geschaffen und die Industriebrache zu einer neu zu erlebenden Landschaft umgestaltet“ hat. „Der Besucher findet monumentale Stein- und Holzsetzungen in Form von Türmen, Stelen und Steinschichtungen“ (RVR

3.4.1. Die Umwertung von Orten

ONLINE 2007A). Ebenfalls auf einer Halde, der Halde Rungenberg, befindet sich die Lichtskulptur *NACHTZEICHEN* von Klaus Nocolak und Hermann Richter. Sie besteht aus zwei Spiegelscheinwerfern, die so installiert wurden, „*dass sich ihre Strahlen in der Mitte der Pyramide in einem Punkt schneiden und zusätzlich den natürlichen Böschungswinkel der Halde aufgreifen. Die Strahlen formen so eine künstliche Spitze der Pyramide.*“ (RVR ONLINE 2007A)

Trotz der auf den ersten Blick zu vermutenden Vielfalt von „*Landart, Skulptur, Lichtplastik, und Klanginstallation*“ entsprechen die verwirklichten Kunstwerke doch alle dem Prinzip einer autonomen künstlerischen Setzung, die sich, wenn überhaupt, dann vor allem auf die visuell erfahrbaren Qualitäten eines Ortes beziehen. Dieser konzeptionelle Schwerpunkt wird unter anderem dadurch verstärkt, dass sich die Landmarken-Kunstwerke zu einem großen Teil auf Abraumhalden befinden, also Orten, die als „*Landschaft*“ -wenn auch nicht natürlichen Ursprungs - und nicht als städtische Situation zu begreifen sind. Durch diese Lokalisierung fehlt die Konfrontation mit der Stadt als gebautes Abbild der Gesellschaft. Stattdessen wird durch Form und Materialität auf den jeweiligen Ort eingegangen, wenn z. B. die Skulptur aus dem Material von Gebäuderesten auf der bearbeiteten Fläche errichtet wird (VGL. RVR ONLINE 2007A).

Dieser Bezug auf die visuelle Qualität eines Ortes wird z. B. auch in der Beschreibung der Ausstellung *KUNST SETZT ZEICHEN* deutlich, wenn die charakteristische Erscheinung der Industrielandschaft thematisiert wird (VGL. IBA EMSCHER PARK ONLINE 1999).

Es werden also nicht besondere soziale Strukturen oder historisch bedingte Eigenheiten zur Charakterisierung der Region herangezogen, sondern das charakteristische Aussehen. In der Konsequenz wird im Bezug auf die Landmarken auch ihre gute Sichtbarkeit bereits aus der Ferne und die Möglichkeit der Orientierung besonders betont (RVR ONLINE 2007A).

Die konzeptionelle Haltung der meisten der in der IBA Emscher Park verwirklichten Kunstwerke entspricht dabei zumeist einer Ortsspezifität, wie sie beispielsweise Richard Serra vertritt (VGL. KWON 2002: 71 F.). Serra äussert sich eindeutig kritisch gegenüber jeder Art von Funktionsübernahme durch die Kunst. „*I am interested in sculpture which is non-utilitarian, non-functional...any use is a misuse*“ (ZITIERT IN KWON 2002: 72). Seine Haltung gegenüber dem Ort seiner Skulpturen wird von Kwon als interruptiv und interventionistisch im Gegensatz zu einer integrationistischen oder assimilativen Herangehensweise beschrieben. Dabei kommt Serra zu dem Schluss, dass weil Maßstab, Größe und Standort eines seiner Werke von der Topographie des Aufstellungsortes bestimmt werden, beide zu einer untrennbaren Einheit verschmelzen. Materielle und sinnliche Qualitäten und Bedingungen werden auf ihre Bedeutung im Bezug auf das Konzept untersucht und eingeordnet. Die Arbeit wird Teil des Ortes und rekonstruiert seine Konzeption und seine Wahrnehmung. Dabei spielt die Autonomie des Künstlers eine besondere Rolle, während das Publikum meist nicht besonders thematisiert wird.

Betrachtet man die hier vorgestellten Beispiele mit ihrem explizit an der Stadtplanung und der Stadtentwicklung interessierten Blickwinkel, stellt man



Richard Serra: *Bramme für das Ruhrgebiet*, 1998
Halde Schurenberg

fest, dass sich Serras Konzept des zweckfreien Eingriffs und des Verschmelzens von Kunstwerk und Ort zu einer untrennbaren Einheit in vielen realisierten Projekten wieder findet.

DIE INSZENIERUNG VON ORTEN

Die Einbettung der Kunstwerke in das Konzept der Umdeutung und Umwertung geschieht durch die *Inszenierung* von Orten. Dieser Begriff, der aus der Gedankenwelt des Theaters übernommen wurde, meint einerseits die Aufführung eines bestimmten Stücks, also die Ermöglichung seiner Wahrnehmung. In einer weiteren Deutung wird mit dem Wort *Inszenierung* aber nicht nur die bloße, möglichst werkgetreue, Aufführung gemeint, sondern die besondere Hervorhebung und Betonung bestimmter charakteristischer Merkmale.

Im Umgang mit Orten und ihren charakteristischen Merkmalen rückt vor allem diese zweite Interpretation des Begriffs in den Vordergrund: Der Ort wird nicht nur zugänglich gemacht, sondern er wird im Sinne einer bestimmten formalen und inhaltlichen Interpretation gedeutet. Die Interpretation des Ortes soll nicht dem zufällig-individuellen Blick des Betrachters überlassen bleiben, sondern soll bewusst in eine bestimmte Richtung gelenkt werden. Es soll also nicht nur der Ort erfassbar gemacht werden, sondern über den Ort soll eine bestimmte Geschichte erzählt werden, die in ihrer inhaltlichen Dimension von dem abweichen kann, was per se am Ort vorhanden ist. Die Inszenierung ist auf die Wahrnehmung durch einen Betrachter ausgerichtet

Um diese gewünschte Deutung zu vermitteln, wird nicht nur die tatsächliche Erscheinung eines Ortes verändert, sondern vor allem auch die Wahrnehmung des Vorhandenen und des Nicht-Vorhandenen. Mit Mitteln, die tatsächlich der einer theatralischen Inszenierung ähneln und auf wahrnehmungspsychologischen Mechanismen beruhen, kann die Aufmerksamkeit auf vorhandene Eigenschaften des Ortes gelenkt werden bzw. von anderen Eigenheiten abgelenkt werden.

Der inhaltliche Gehalt dieser Deutung kann auf den tatsächlich vorhandenen Eigenschaften eines Ortes aufbauen, aber ein Ort kann auch als etwas völlig Neues und Anderes inszeniert werden. Damit steht die Inszenierung immer auch im Spannungsfeld mit dem, was man als „authentische“ Eigenschaften bezeichnen könnte bzw. dem, was als der wahre Charakter eines Ortes verstanden wird.

Das narrative Element einer bewussten Inszenierung erfordert eine gewisse Eindeutigkeit: je eindeutiger eine Geschichte erscheint, umso einfacher lässt sie sich dem Betrachter vermitteln. Diese Eindeutigkeit ist aber nicht gleichbedeutend mit der Einzigartigkeit einer Idee, auch wenn das Ziel, einen inszenierten Ort als einzigartig erscheinen zu lassen, mit vielen Inszenierungen fest verknüpft ist.

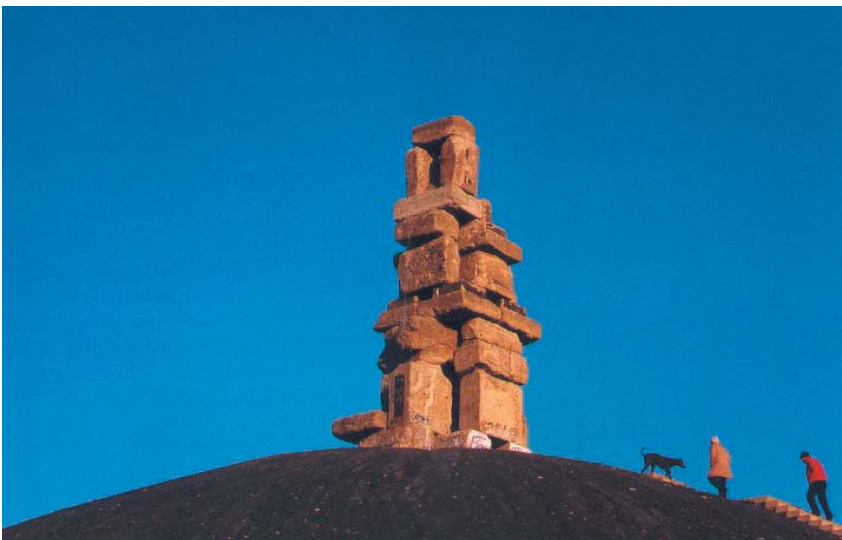
Hinweise auf die Inhalte der Inszenierung von Orten im Rahmen der IBA Emscher Park liefert beispielsweise Karl Ganser, wenn er schreibt: „*Die Landmarken des Ruhrgebiets sind Orientierungszeichen für die Bevölkerung, Symbole der Industrialisierung wie der De-Industrialisierung nach ihrer Stilllegung: Zeichen des Strukturwandels. Die Landmarken verkörpern geschichtliche Erfahrungstatbestände. Sie*

3.4.1. Die Umwertung von Orten

verweisen auf das, was im Ruhrgebiet im Laufe seiner Geschichte wirtschaftlich, sozial und kulturell geschehen ist. Sie sind Träger von Erinnerungen und Zukunftsängsten, aber zugleich Orte, an deren Umnutzung sich Hoffnungen und Visionen für eine post-montane Zukunft festmachen lassen. Es gilt, sie als Basis für das Neue zu bewahren und es als etwas eigenes, auf das man stolz sein kann, in das öffentliche Bewusstsein zu heben; ihnen Aura- und Symbolkraft für ein neues Selbstverständnis zu verleihen.“ (GANSER 1994: 2 F.)*

Besonders wichtig für die Interaktion zwischen einem Ort und der inszenierten Erzählung ist dabei der Begriff der *Atmosphäre*, weil durch ihn ein Zusammenhang zwischen der physischen Realität eines Ortes und der emotionalen Verfassung der Menschen an diesem Ort beschrieben wird. Kröniger beruft sich dabei auf die Deutung des Philosophen Gernot Böhme (1995), der die *Atmosphäre* eines Ortes als auf der Einheit von wahrnehmendem Subjekt und wahrnehmbarem Objekt basierend begreift. Atmosphären sind für ihn „weder (...) reine Projektionen der Subjekte auf ihre Umgebung noch (...) bloße objektimmanente Eigenschaften, die unabhängig von der subjektiven Wahrnehmung existieren können“ (KRÖNIGER 2005: 51), sondern sind sowohl an die Dinge gebunden, die bestimmte Eigenschaften ausstrahlen als auch an die am Ort anwesenden Subjekte, die diese Eigenschaften als Atmosphäre wahrnehmen. Damit spielt die sinnliche Wahrnehmung im Konzept der Atmosphären eine zentrale Rolle, weil durch sie die Atmosphären von Räumen und Gegenständen gespürt werden.

Im Hinblick auf die mögliche Bedeutung von Kunstwerken ist die Annahme wichtig, dass es möglich ist, den Betrachter durch die Atmosphäre eines Ortes „umzustimmen“, ihn also durch den Aufenthalt in einer bestimmten räumlich-gegenständlichen Konfiguration in einen anderen emotionalen Zustand zu versetzen. Kunstwerken, die sich in den meisten Fällen nicht nur rational, sondern auch emotional erschließen, werden dabei besondere atmosphärische Qualitäten zugesprochen.



* Zitiert in (Hauser 2001:281).



oben:
Haldenereignis Emscher Blick Bottrop von Wolfgang Christ

links:
Herman Prigann: Himmelstreppe, 1999
Installation aus Betonquadern
Halde Rheineilbe

„Der schwarze Spiralberg wird gekrönt von der Himmelstreppe, einer 20 Meter hohen Skulptur aus Betonquadern.“ (RVR online 2007a)

Die Annahme einer charakteristischen und übertragbaren Atmosphäre bedeutet im Umkehrschluss, dass ein Eingriff in die physische Struktur eines Ortes auch die Veränderung seiner Atmosphäre bedeuten kann. Damit liefert Böhmes Konzept der Atmosphären ein Argument für die verändernde Wirksamkeit von Kunstwerken in der Stadt, das sich sowohl in das Konzept der Umdeutung und „*Öffnung*“ von Orten, wie es von Sieverts vertreten wird, als auch in Konzepte der Attraktivitätssteigerung einbinden lässt.

Gerade die „*Umdeutung*“ von „*hässlichen*“ in „*schöne*“ Orte stellt sich vor dem Hintergrund des Konzepts von Böhmes *Atmosphären* nicht mehr nur als eine Veränderung von ästhetischen Bewertungsmaßstäben, sondern vor allem als eine Vorstellung der emotionalen Interaktion mit dem Ort dar. Gleichzeitig stellt das Atmosphärenkonzept aber auch eine Aufweitung des Ortsbegriffs dar: Nicht mehr nur die Erscheinung, sondern auch die emotionale Reaktion auf diese Erscheinung wird zur Charakterisierung eines Ortes herangezogen.

Kennzeichnend für Böhmes Atmosphärenbegriff ebenso wie für den Gedanken der Inszenierung eines Ortes ist die Annahme, dass bestimmte sinnlich wahrnehmbare Konstellationen, also Objekte und ihre Erscheinung z. B. in einem bestimmten Licht, einen unveränderlichen und entscheidenden Einfluss auf die emotionale Befindlichkeit vieler, wenn nicht aller Menschen haben. Der Atmosphärenbegriff fügt sich mit dieser direkten Ansprache der emotionalen Reaktion auf die physischen Gegebenheiten eines Ortes gut in das Konzept der Umdeutung und der Umwertung von Orten ein. Der physischen Gestaltung des Ortes wird in der Argumentation der Atmosphäre ein verhältnismäßig großes Gewicht beigemessen.

Wenn also Kunstwerke im Zusammenhang mit der Bearbeitung oder Veränderung von Atmosphäre an einem Ort thematisiert werden, wird die physische Erscheinung des Kunstwerks besonders wichtig. Gerade partizipative und konzeptionelle Kunstwerke bestehen aber nicht hauptsächlich aus einem objekthaften Part, sondern manifestieren sich viel mehr in Handlungen und Ideen. Der Begriff der Atmosphäre lässt sich also zur Beschreibung der Wirkung bestimmter Kunstformen auf den umgebenden Raum heranziehen, erfasst die Wirkung anderer aber nicht.

3.4.2. Kunstwerke und die Ökonomie der Stadt

3.4.2. KUNSTWERKE UND IHRE EINBINDUNG IN DIE ÖKONOMIE DER STADT

Neben dem Wunsch nach Umdeutung und Umwertung von Orten werden auch wirtschaftliche Argumente für Kunstwerke in der Stadt angeführt. Solche Überlegungen richten sich etwa auf die Aufwertung von Stadtteilen und die damit verbundene Wertsteigerung von Immobilien oder auf die Steigerung der Attraktivität eines Stadtteils oder einer Stadt für Investoren und Einwohner.

A. ANSIEDLUNG VON KÜNSTLERN ALS MEDIUM URBANER AUFWERTUNG

Im Überschneidungsbereich zwischen der gesteigerten Wertschätzung eines Ortes und seiner ökonomischen Wertsteigerung befinden sich Phänomene der urbanen Aufwertung, die Bettina Springer *ARTFUL TRANSFORMATION. KUNST ALS MEDIUM URBANER AUFWERTUNG* in ihrer Dissertation untersucht hat. Sie beschreibt den Mechanismus der Aufwertung eines Viertels durch die Ansiedlung von Künstlern: „ein Viertel mit sozial benachteiligter Bevölkerung zieht ob seiner günstigen Mieten Künstler an, die wiederum Galerien und damit zusammenhängende Sekundärbetriebe anziehen, von denen wiederum der Mittelschicht angehörige Bevölkerungsgruppen angezogen werden. Die beiden letzteren Prozesse gehen mit einer umfassenden Umstrukturierung, Renovierung, Sanierung und Neugestaltung des Viertel einher. Spätestens zu diesem Zeitpunkt verlassen die Künstler das Viertel wieder, entweder freiwillig, weil es ihnen zu uninteressant, oder gezwungenermaßen, weil es ihnen zu teuer geworden ist. Sie ziehen ins nächste Viertel, das mit Heterogenität und niedrigen Mieten lockt und das Spiel beginnt von neuem“ (SPRINGER 2007: 96)*

Ihr zufolge spielt das Image von Kunst und im Besonderen auch der Künstler in diesem Mechanismus eine besondere Rolle. Der Transfer des Images vom Arbeits- und Lebensbereich auf den umgebenden Stadtteil führt zu der von ihr beschriebenen Aufwertung, weil „so ein gelungener Imagetransfer von Kunst auf Raum dazu führt, dass die „imprägnierten“ Immobilien fortan diejenigen anziehen, die vermittels der räumlichen Nähe zu eben diesen Schauplätzen selber einen Imagetransfer auf die eigene Person erhoffen - Personen, um es vereinfachend zu sagen, „die in ihrer Lebenszeit, die andere dem Exzess gewidmet haben, eine Ausbildung gemacht haben und nun vom hohen Mietpreis auch versäumtes Leben zurückkaufen wollen.“ (SPRINGER 2007: 94)

In dieser Beschreibung wird auch deutlich, dass es sich bei dem Phänomen der Aufwertung von Stadtteilen durch Kunst, wie Springer sie beschreibt, nicht um die Auswirkungen von Kunstwerken, sondern um die Veränderungen durch die Ansiedlung von Künstlern in einem Quartier handelt.

B. KUNSTWERKE IM STADTMARKETING**KUNST UND KULTUR ALS WEICHER STANDORTFAKTOR**

Eine der argumentativen Verknüpfungen zwischen Kunstwerken und der ökonomischen Verfassung der Stadt ist die Bedeutung von Kunst und Kultur als weiche Standortfaktoren. Der Begriff der weichen Standortfaktoren orientiert sich vor allem an den Standortentscheidungen von Unternehmen.

* mit Bezug auf Zeitz, L., 2003. New York - Migration heisst die Devise, Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt, S.4.

So definieren Grabow/Henkel/Hollbach-Grömig in ihrer Untersuchung Standortfaktoren als Gesichtspunkte, die die Entscheidung eines Betriebes bei der Auswahl eines neuen Standortes, beim Wechsel des Standortes oder bei Entscheidungen über Ausbau und Entwicklung eines vorhandenen Standortes beeinflussen.

Als *weiche* Standortfaktoren werden in der Studie solche Aspekte bezeichnet, die entweder trotz direkter Auswirkungen auf die Betriebs- oder Unternehmenstätigkeit nur „schwer messbar sind oder Fakten durch Einschätzungen überlagert oder ersetzt werden“ oder aber nur geringen Einfluss auf die eigentliche Betriebs- oder Unternehmenstätigkeit haben, „aber für die Beschäftigten oder Entscheider relevant“ sind (GRABOW, HENKEL, HOLLBACH-GRÖMIG 1995: 14). Es lassen sich also „weiche unternehmensbezogene Faktoren“ und „weiche personenbezogene Faktoren unterscheiden“ (14). In ihrer Zusammenstellung der „weichen unternehmensbezogenen Faktoren“ beschreiben Grabow/Henkel/Hollbach-Grömig die Faktoren „Unternehmensfreundlichkeit der Verwaltung“, „Image der Stadt/Region“ und „Image und Erscheinungsbild des engeren Betriebsstandortes“, unter „weichen personenbezogenen Faktoren“ finden sich die Themen „Wohnen und Wohnumfeld“, „Umweltqualität“, „Attraktivität der Stadt“, „Attraktivität der weiteren Region“ und „Kulturangebot“. Betrachtet man jetzt die der Kunst zugeschriebenen Fähigkeiten wie gestalterische Qualität, Imageverbesserung, Teil des urbanen Lebens und das Angebot der kulturellen Auseinandersetzung, lassen sich Kunst und Kunstwerke nicht nur unter dem Aspekt des Kulturangebots, sondern auch unter Imagegesichtspunkten, unter dem Gesichtspunkt des „Erscheinungsbild des Betriebsstandortes“ und unter dem Thema der „Attraktivität der Stadt“ einordnen.

In ihrer Studie untersuchen die Autoren diese einzelnen Themen u. a. auf ihre Relevanz für Standortentscheidungen. Alle im Bezug auf Kunstwerke in Frage kommenden Kategorien zeichnen sich dadurch aus, dass sie im allgemeinen als weniger wichtig für Standortentscheidungen eingeschätzt werden.

Auch dem Faktor „Kulturangebot“ (z. B. Theater, Museen, Konzerte, Galerien, Ausstellungen) kommt „nur beschränkte Relevanz im Hinblick auf unternehmerische Standortentscheidungen zu, denn er gehört zu den aus Sicht der Unternehmen unwichtigsten Faktoren“. (...) „Er wird meist ähnlich (unwichtig) eingeschätzt wie andere Aspekte des kulturellen Angebotes (Unterhaltungs- und Stadtteilkultur, die Musik- und Kunstszene, Kneipen, Kinos, Stadtfeste). Der Faktor spielt auch bei unternehmerischen Bleibeentscheidungen im Vergleich mit anderen weichen Faktoren eine nachrangige Rolle.“ (335) „Ausnahmen bilden die Branchen Unterricht/Forschung/Wissenschaft und Kultur/Kunst/Sport/Unterhaltung und - teilweise - Organisationen ohne Erwerbscharakter. Als überdurchschnittlich wichtig wird er auch von FuE-Betrieben [Forschung und Entwicklung, Anmerk. d. A.] und -Abteilungen beurteilt und - tendenziell - von Betrieben mit vielen hochqualifizierten Beschäftigten.“ (335) Auffällig ist auch, dass die Faktoren „Image und Erscheinungsbild des engeren Betriebsstandortes“, „Attraktivität der Stadt“ und „Kulturangebot“ von Unternehmen aus dem Bereich Unterricht/Forschung/Wissenschaft und Kultur/Kunst/Sport/Unterhaltung für besonders wichtig gehalten werden.*

* Der Faktor „Image und Erscheinungsbild des engeren Betriebsstandortes“ zählt z. B. für Versicherungen, Wirtschafts- und Rechtsberater, die Werbebranche, Unterricht/Forschung/Wissenschaft und Kultur/Kunst/Sport/Unterhaltung zu den fünf wichtigsten. (Grabow; Henkel; Hollbach-Grömig 1995: 333)

Für eine mögliche Bedeutung als Standortfaktor von Kultur im Allgemeinen, vor allem jedoch aber für die *Kunst im öffentlichen Raum* im Besonderen zeich-

3.4.2. Kunstwerke und die Ökonomie der Stadt

net sich hier ein wenig positives Bild ab. Neben den beiden wichtigsten weichen Standortfaktoren „*Wohnen und Wohnumfeld*“ und dem Wirtschaftsklima vor Ort findet sich der „*in der öffentlichen Diskussion häufig thematisierte Bereich Kultur (...) auf den letzten Plätzen in der Bedeutungshierarchie von Standortfaktoren wieder.*“ (336)

Dabei sollten allerdings zwei Aspekte nicht aus den Augen verloren werden: Gerade die der Kunst und der Kultur nahe stehenden Branchen halten den „*Metafaktor Kultur/Attraktivität/Image*“ für wichtiger als andere Branchen und zeichnen damit nicht nur das eigene Interesse nach, sondern betonen möglicherweise auch die Bedeutung der eigenen Beschäftigung und des eigenen Lebensstils. Für die Ansiedlung von Unternehmen aus diesem speziellen Bereich haben Kunst und Kultur deshalb eine größere Bedeutung.

Ein zweiter Aspekt verweist auf die Handlungsmöglichkeiten der Kommunen zur Beeinflussung der jeweiligen Faktoren ab: Hier sehen die Autoren erhebliche Handlungsspielräume bei den Kommunen. Möglicherweise stellt die Betonung der besonderen Bedeutung der Kultur als weichem Standortfaktor eben auch einen Hinweis auf ein vermeintlich relativ leicht zu bearbeitendes Handlungsfeld dar. Die Untersuchung von Grabow/Henkel/Hollbach-Grönmig stellt den seltenen Fall dar, dass der Kunst (bzw. der Kultur) zugeschriebene Fähigkeiten auf ihre tatsächliche Relevanz überprüft werden, auch wenn es hier keinen unmittelbaren Bezug auf die besondere Situation von Kunstwerken in der Stadt gibt. Trotz ihres eher skeptischen Ergebnisses im Bezug auf die tatsächliche Bedeutung von Kunst und Kultur, aber auch von Attraktivität und Image für die Auswahl von Unternehmensstandorten wird die Relevanz von Kultur/Attraktivität/Image als weichen Standortfaktoren als Argument für die Kunst- und Kulturförderung immer wieder angeführt.

STADTMARKETING

Auch im Stadtmarketing, dessen zu vermarktender Gegenstand die weichen und harten Standortfaktoren einer Stadt darstellen, spielen Kunst und Kultur eine Rolle. Diese positive Bewertung kann damit zusammenhängen, dass Stadtmarketingüberlegungen trotz ihrer inhaltlichen Verbindung mit Standortfaktoren nicht nur die Ansiedlung von Unternehmen zum Ziel haben, sondern dass das Stadtmarketing als integriertes Konzept ein breites Spektrum von Zielen verfolgt. In der Studie **STADTMARKETING - STATUS QUO UND PERSPEKTIVEN**, die das Difu 2006 veröffentlichte, nennen die befragten Akteure vor allem Ziele, die die „*Attraktivität der Stadt in den Vordergrund stellen, nämlich „den Handel in der Innenstadt fördern“, „die Stadt attraktiver zu machen“ und „Kooperation und Kommunikation privater und öffentlicher Akteure zu fördern.“* (GRABOW, HOLLBACH-GRÖMIG 2006A: 35)

Der Begriff der Attraktivität bzw. der Steigerung von Attraktivität wird dabei in den meisten Texten zum Umgang mit Kunstwerken in der Stadt und auch zum Stadtmarketing nicht genauer ausgeführt. Die sprachliche Verwendung des Begriffs lässt aber darauf schließen, dass der Begriff zwischen einer qualitativen Beschreibung von sinnlich wahrnehmbaren und der von nicht sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften changiert, oder wie Susanne Hauser schreibt, „*ein durchaus ästhetisch zu verstehender Begriff, der auf Geschmacksurteile setzt, gleichzeitig aber auch ein durchaus ökonomischer Begriff*“ ist. „*Es geht um jene*

* Mit Verweis auf Karl Ganser in der Internationalen Bauausstellung Emscher Park



Ein Ausschnitt aus der Broschüre **DENKMALE, BRUNNEN, SKULPTUREN UND RELIEFS IM STÄDTISCHEN RAUM** aus Erfurt. (vgl. Stadtmarketing & Kulturdirektion Landeshauptstadt Erfurt 2002)

* Ein positiver Beitrag zum Erscheinungsbild einer Stadt wird auch im Rahmen von Stadtmarketingüberlegungen von Kunstwerken erwartet, z. B. wenn neben „Wasserspielen und adäquaten Kinderspielgeräten“ auch „Kunst im öffentlichen Raum“ die Aufenthaltsqualität in öffentlichen Räumen verbessern soll. Vgl. Cuxhavener Nachrichten, 22.02.2008: SPD plädiert für attraktive Innenstadt

*Attraktivität, die Menschen und Kapital anzieht und die alte Industrieregion in eine Kulturlandschaft mit neuem Charakter und neuen Möglichkeiten umwandelt.“ (HAUSER 2000)**

Damit wird das handlungsauslösende Moment der Attraktivität, also die Bewegung hin zu dem attraktiven Ort oder einen verlängerten Aufenthalt an diesem Ort, zum entscheidenden Punkt. So vielfältig wie die Merkmale, die einen attraktiven Ort ausmachen können, sind auch die Themen, die im Rahmen des Stadtmarketings behandelt werden. Sie „reichen von *Tourismus und Fremdenverkehr, Wirtschafts- und Einzelhandelsförderung über Öffentlichkeitsarbeit, Verkehr, Kultur, Soziales, Sport und Freizeit bis hin zu Natur und Umwelt*“. (GRABOW, HOLLBACH-GRÖMIG 2006B: 67)

In der theoretischen Ausdifferenzierung des Arbeitsfeldes Stadtmarketings werden Kunstwerke in der Stadt als eigenständige Kategorie nur äußerst selten behandelt und lassen sich als Werkzeug des Stadtmarketings höchstens unter einen gemeinsamen Oberbegriff mit kulturellen Veranstaltungen und Einrichtungen wie Museen und Galerien finden. Andererseits werden durchaus Kunstprojekte durch das Stadtmarketing gefördert und - einmal realisiert - als erfolgreicher Bestandteil des Stadtmarketings veröffentlicht.

Dieser Widerspruch deckt sich mit dem vom Difu beobachteten fehlenden Zusammenhang zwischen den Zielen und dem Erfolg von Stadtmarketingprojekten, die sich dadurch begründen lassen, dass die formulierten Ziele nur in begrenztem Maße Aussagen darüber treffen, „*was in den Stadtmarketingprojekten tatsächlich passiert*“. (GRABOW, HOLLBACH-GRÖMIG 2006A: 38)

Dennoch lassen sich Beispiele dafür finden, dass Kunstwerke in der Stadt in Stadtmarketingprojekte integriert werden. Besonders deutlich wird dies, wenn z. B. wie in Hamm spezielle Stadtrundgänge zur Kunst im öffentlichen Raum angeboten werden (PRESSESTELLE DER STADT HAMM 2008) oder die in einer Stadt aufgestellten Kunstwerke als touristische Attraktion vermarktet werden, wie es z. B. der **HENNIGSDORF KOMPASS**, ein Faltblatt für Touristen der Stadt Hennigsdorf tut. Neben „*Anziehungspunkten am Wasser*“ und Orten, die „*typisch sind für das alte und neue Hennigsdorf*“ wird in diesem Faltblatt auch detailliert auf Kunstwerke in der Stadt hingewiesen (VGL. BERGT 2008). Ein ausführliches Beispiel ist auch die 33-seitige Broschüre **DENKMALE, BRUNNEN, SKULPTUREN UND RELIEFS IM STÄDTISCHEN RAUM** aus Erfurt. Über fünfzig Kunstwerke im öffentlichen Raum werden hier vorgestellt und können in acht verschiedenen Rundgängen durch die Stadt besichtigt werden. Die Standorte der Kunstwerke und Informationen zu den einzelnen Werken sind in Form eines Faltblatts im Internet und bei der Touristeninformation zu erhalten.

Solche Projekte weisen den Kunstwerken im Rahmen der Tourismusförderung eine besondere Rolle zu: Die Kunstwerke sollen die Attraktivität einer Stadt fördern, aber nicht im Sinne einer Verschönerung, also einer gestalterischen Aufwertung, sondern dadurch, dass ihre Präsentation eine Aktivität, ein Erlebnis in der Stadt möglich macht.*

BEISPIEL „AB IN DIE MITTE! DIE CITY-OFFENSIVE NRW“, BROSCHÜRE KUNST (BE)ZEICHNET STADT

Ein umfangreiches Beispiel für die Verbindung von Kunst- und Kulturförderung und Stadtmarketing stellt das Programm **AB IN DIE MITTE! DIE CITY-OFFENSIVE NRW** dar. Bei diesem seit 1999 bestehenden Programm handelt es sich um eine

3.4.2. Kunstwerke und die Ökonomie der Stadt

Public-Private-Partnership zur Belebung der Innenstädte. Zunächst auf das Land Nordrhein-Westfalen begrenzt, gibt es den zum Programm gehörenden Wettbewerb auch in Berlin, Hessen, Niedersachsen und Sachsen. „Zielsetzung der Initiative ist es, in enger Zusammenarbeit der unterschiedlichen Initiativgruppen in Verantwortung der beteiligten Kommunen Attraktivität, Nutzungsvielfalt, Urbanität und Lebendigkeit in den nordrhein-westfälischen Innenstädten zu steigern. Im Mittelpunkt steht dabei die Verbindung von Freizeitgestaltung, Entertainment, Kommunikation, Kultur und Erlebniskauf in den Innenstädten und Einkaufsstrassen.“ (AB IN DIE MITTE! DIE CITY-OFFENSIVE 2007)

Um diese Ziele zu erreichen, soll die kulturelle Identität der Städte gestärkt werden, die Multifunktionalität der Innenstädte erhalten werden, die Stadtzentren „für ein breites Besucherspektrum“ geöffnet werden und neue „Impulse für Erlebnisqualität und Verweildauer“ geschaffen werden (AB IN DIE MITTE! DIE CITY-OFFENSIVE 2007). Dabei sollen Politik und Verwaltung mit Handel, Gastronomie und Kultur vernetzt werden.

Besonders diese bewusste Verknüpfung von Kunst und Kultur mit wirtschaftlichen Aspekten und Akteuren ist kennzeichnend für das Programm.

„Vorrangig handelt es sich um den Versuch,

- Kunst und Kultur systematisch mit den Themenbereichen Urbanität / Stadtzentren / öffentlicher Raum zu verbinden
- Die Privatwirtschaft in die Verantwortung für ihren lokalen Standort und die lokale Baukultur mit einzubeziehen,
- Neue Partnerschaften für eine qualitätsorientierte Stadtentwicklung zu begründen bzw. weiterzuentwickeln, und
- Die kommunale Selbstverwaltung bzw. die lokale Handlungskraft und -fähigkeit zu stärken.“ (HATZFELD 2002: 11)

Der Hauptantrieb des Programms ist also die Suche nach neuen Handlungsoptionen. Dabei stellt sich der Bereich der Kunst und Kultur als der thematische Schwerpunkt dar, der die Annäherung von öffentlichen und privaten Akteuren an einer Stelle konzentriert.

Die argumentative Einbettung des Programms versucht Ulrich Hatzfeld mit der Entwicklung von fünf Thesen, die einerseits einen programmatischen Rahmen für die realisierten Projekte abstecken, gleichzeitig aber auch den Versuch darstellen, die Beschäftigung mit Kunst in der Stadt unter ökonomischen Gesichtspunkten zu legitimieren. Dabei benutzt er sowohl den Begriff der Kunst als auch den der Kultur, meistens jedoch ohne sie synonym zu verwenden.

Seine Thesen lauten:

1. Kunst und Stadt gehören zusammen; sie können nur zusammen verstanden und zusammen entwickelt werden
2. Aus der Symbiose von Stadt und Kultur eröffnen sich städtische Zukunftsperspektiven
3. Kunst und Kultur sind immer Teil der regionalen Strukturpolitik
4. Der wichtigste Überschneidungsbereich von Stadt und Kultur ist Baukultur
5. Auch für das Verhältnis von Kunst und Stadt gilt die Qualitätsregel

Hatzfelds erstes Argument für die Beschäftigung von Stadtplanern mit Kunstwerken zielt auf die untrennbare Verbindung zwischen beiden ab. Mit Bezug auf Camillo Sitte nennt er den Gedanken des Gesamtkunstwerks als ein be-



Axel Joppen: Objekt
Im Rahmen des Skulpturenparks

stimmendes verbindendes Element zwischen Kunst und Stadt. Eine zweite Verbindung sieht er zwischen Kulturpolitik und Städtebaupolitik: beide haben als Teil der Gesellschaftspolitik einen ähnlichen Ansatz: sie beschäftigen sich mit der „*Interpretation, Gestaltung und Veränderung der Gesellschaft.*“ (HATZFELD 2002: 11) Mit Bezug auf den Philosophen Boris Groys weist er auf die „*utopische Dimension*“ von Kunst und Stadt und die Entwicklung von „*Visionen für eine besseres Leben*“ hin und spiegelt damit den Gedanken der „*Gegen-Welt*“ der Kunst.

Konkreter sind folgende Aspekte des Beziehungsfeldes zwischen Kunst und Stadt: Kunst und Künstler brauchen „*Produktions- und Präsentationsorte*“, machen die Stadt aber auch immer wieder zum Thema künstlerischer Auseinandersetzung. Städte hingegen erschließen sich nicht allein aus ihrer Funktionalität. „*Das Besondere einer Stadt wächst aus ihrer kulturellen Überschussproduktion bzw. ihrer Transzendenz*“ (HATZFELD 2002: 12), zu der die Kunst ihren Beitrag leisten kann.

Kunst und Kultur werden als eine positive Option angesichts eher negativer Prognosen für die Entwicklung der Gesellschaft und der Städte beschrieben. Besonders positiv werden Identifikationspotential, die Förderung von Kommunikation und das Kreieren von Bildern als Grundlage für „*das Denken, die Erinnerung und das Verstehen von Stadt*“ genannt“ (HATZFELD 2002: 13). Damit wird vor allem die kulturelle Bedeutung der Kunst und nicht so sehr eine ästhetische Aufwertung der Stadt durch Kunst thematisiert. Bilder und kommunikative Prozesse erfahren dabei eine besondere Aufmerksamkeit, so dass sich hier eine strukturelle Nähe zu Kommunikationsprozessen wie z. B. in der Werbung und dem Stadtmarketing ergibt.

Analog zur Werbung spielt das Image eines Ortes eine besondere Rolle im Stadtmarketing. Dieses Image kann einerseits als „*Innenbild*“ auf die Wahrnehmung der Stadt durch die Bewohner gerichtet sein oder auf die Außenwahrnehmung.

Thomas Sieverts schreibt aus der Sicht des Architekten und Stadtplaners über eine mögliche Rolle der Kunst bei der Erzeugung und Beeinflussung solcher Innenbilder. Bildende Kunst, Tanz, Theater und Musik hätten viel stärker als die Architektur die Grenzen des Ästhetischen erweitert und so „*auf vernünftige Art gelehrt, das Schöne im Alltäglichen und Banalen zu sehen*“ (SIEVERTS 2002: 47) Ohne diese Aufgabe ausdrücklich an die Kunst zu verweisen, stellt er das Erfassen der Zwischenstadt in ihrer Erscheinung und ihre Veränderung durch kleine gestalterische Interventionen vor. Als Ziel dieser Interventionen steht vor allem die Sichtbar- und Zugänglichmachung zuvor nicht bewusst wahrgenommener Elemente der Stadt im Vordergrund. Auch die positive Umdeutung negativ besetzter Elemente und die Verknüpfung der „*sichtbar gemachte(n), positiv aufgeladene(n) und umgedeutete(n) Elemente (...)* zu einem regionsweiten Superzeichen“ (47) und deren mediale Vermittlung sind Ziele, die mit solchen Interventionen verbunden werden können.

Durch solche Eingriffe kann laut Sieverts ein „*Innenbild*“ einer Stadtregion entstehen, das dazu beiträgt, die zuvor unübersichtliche Zwischenstadt lesbar, begreifbar und erfahrbar zu machen (48).

3.4.2. Kunstwerke und die Ökonomie der Stadt

Während sich Sieverts mit den „Innenbildern“ der Stadt, mit ihrer Wahrnehmung durch Bewohner und Besucher beschäftigt, rückt der Kulturwissenschaftler Wolfgang Ullrich die besondere Rolle von Kunstwerken für das Image einer Stadt in den Vordergrund.

In seinem Beitrag **AUSSEN HUI, INNEN UNAUFFÄLLIG – KUNST ZWISCHEN IMAGE UND IDENTITÄT** zieht er Parallelen zwischen den Argumenten für Kunst in der Stadt und denen, die von Unternehmen für den Kunstkauf gebraucht werden. Kunst soll einerseits nach innen – auf Bürger oder Mitarbeiter- motivierend und anregend wirken, andererseits nach außen das Image von Stadt oder Unternehmen verbessern. Die besonders positive Wirkung von Kunst auf das Image einer Stadt sieht er in den mit Kunst verbundenen Assoziationen „wie „vorwärtsgerichtet“, „innovativ“, „überraschend“, „energiegeladene“ und „authentisch““ (ULLRICH 2002: 52)*. Diese Signalwirkung der Kunst wirkt seiner Meinung nach auch auf diejenigen, die sich nicht intensiv mit Kunst auseinandersetzen. „Entsprechend suggeriert eine Stadt, die mit (zeitgenössischer) Kunst im öffentlichen Raum für sich wirbt, sie besitze überdurchschnittlich viele aufgeschlossene Bürger und Politiker, sei modern, offen, bunt- vielfältig, zukunftsorientiert und insofern sicher ein geeigneter Ort, um etwas Spannendes erleben zu können.“ (ULLRICH 2002: 53)

Im Hinblick auf die wirksame Verbreitung eines Images wird die mediale Darstellung des Kunstwerks zu einem wichtigen Kriterium, das gleichzeitig die Auswahl der in Frage kommenden Kunstwerke erheblich einschränkt (VGL. FRANCK 2002: 8-10).

DIE REALISIERTEN PROJEKTE IM RAHMEN DES PROGRAMMS KUNST (BE)ZEICHNET STADT

In den innerhalb des Programms **KUNST (BE)ZEICHNET STADT** realisierten Projekten bildet sich ein großes Spektrum zwischen Stadtmarketingstrategien und künstlerischen Projekten ab. In der Publikation werden die einzelnen Projekte vorgestellt, wie z. B. vier ähnliche Stadtmarketingprojekte, die jeweils auf der individuellen Gestaltung einer gleichartigen Skulpturen-Grundform und deren Verteilung im Stadtraum beruhte. In Bad Oeynhausen waren es Schweine, in Gelsenkirchen Pferde, in Düsseldorf Radschläger und in Espelkamp Tore, die begleitet von einem Rahmenprogramm, die Stadt verändern sollten.

Andererseits gibt es innerhalb des Programms auch Projekte mit einem stärkeren Bezug zur bildenden Kunst, bei denen beispielsweise jeweils mehrere Künstler gebeten wurden, Kunstwerke für eine Stadt zu schaffen (**SKULPTUREN-SPUREN** in Bad Lassphe, **KUNDSCHAFT** in Witten, **VERZAUBERUNG DURCH IRRITATION** in Ahlen, Künstler- und Kulturaustausch **TRANSFER**, **KUNSTGRIFFE** in Minden, **VERNETZUNG** in Siegen). Außerdem werden Ausstellungsprojekte wie die **KUNSTMEILE OBERHAUSEN** oder Kulturevents wie die **1. DUISBURGER KULTURNACHT** oder die **LANGE-NACHTDERKUNST** in Gütersloh vorgestellt.

* Genau diese Verknüpfung wird deutlich, wenn Wolfgang Roters (ehemaliger Geschäftsführers der Entwicklungsgesellschaft Zollverein mBH Zeche Zollverein, Essen) ebenfalls in der Broschüre Kunst (be)zeichnet Stadt die Frage nach einer stärkeren Integration von Künstlern in das Stadtmarketing stellt: „Wenn sich der Standortwettbewerb verschärft und es damit immer wichtiger wird, dass Städte definieren, was ihre eigene Identität, ihre „Marke“ im öffentlichen Auftreten ist, dann ist dies innerhalb eines sich immer deutlicher abzeichnenden Wettkampfs um Kultur-Qualität nicht mehr nur eine Frage von Stadtdesignern und Stadtmarketingexperten, sondern eine immanent stadtkulturelle Frage. Warum werden Künstler nicht von vorneherein in die Strategie einbezogen, die das Authentische einer Stadt, seine Unverwechselbarkeit definieren und präzisieren?“ (Roters 2002: 37)



Zwei der Pferdefiguren aus Gelsenkirchen

3.4.3. ERWARTUNGEN AN KUNSTWERKE IM ZUSAMMENHANG MIT DEM WERT DES ORTES

Die tatsächliche ökonomische Auswirkung von Kunstwerken in der Stadt ist nur schwer zu erfassen, u. a. auch, weil sie nicht getrennt von anderen Bereichen der Kulturindustrie betrachtet werden. Wie in anderen Handlungsfeldern auch, wird die Erfüllung der an Kunstwerke im öffentlichen Raum gerichteten Erwartungen kaum evaluiert. Diese fehlende Evaluation begünstigt auch eine weitere Eigenart des aus dem Interesse an der ökonomischen Situation der Stadt argumentierenden Blickwinkels: die sprachliche Unschärfe zwischen den beiden Begriffen *Kunst* und *Kultur*. Sie ist nicht nur kennzeichnend für die Publikation *KUNST (BE)ZEICHNET STADT*, sondern auch für andere, projekt-orientierte Quellen.

Die Begriffe *Kunst* und *Kultur* werden oft in einer Art Sammelbegriff zusammengefasst. Diese unklare und mehrdeutige Verwendung der Begriffe ist allerdings kein einzigartiges Kennzeichen dieser Publikation, sondern spiegelt ein grundsätzliches Problem in der begrifflichen Abgrenzung (ZEMBYLAS 2004: 14-15).

Über den argumentativen Nutzen der sprachlichen Verknüpfung *Kunst und Kultur* lässt sich jedoch nur spekulieren. Gerade im Zusammenhang mit den ökonomisch orientierten Gedanken des Stadtmarketings erscheint jedoch die sprachliche Kombination nicht ohne einen argumentativen Hintersinn, so unausgesprochen und implizit er auch sein mag.

Ein Vorteil in der gemeinsamen Nennung von Kunst- und Kulturprojekten ist mit Sicherheit, dass man nicht gezwungen ist, Kunstwerke gegen Kulturprojekte abzugrenzen und die im Einzelfall gemeinten Projekte nicht eindeutig der Kunst oder der Kulturproduktion zuordnen zu müssen.

Mit dem Wegfall dieser Abgrenzung zwischen Kunst und Kultur wird auch das spezielle qualitative Anforderungsprofil, das an Kunstwerke gestellt wird, aufgegeben: Ein Kulturprojekt muss nicht im selben Maße den Maßstäben der Kunstkritik standhalten und die sprachliche Kombination aus *Kunst und Kultur* lässt mit der Zuordnung auch die anzuwendenden Bewertungsmaßstäbe offen.

Gleichzeitig profitiert die Kombination von *Kunst und Kultur* auch vom Nimbus der Kunst, der Kunst und Kunstwerken zumindest von einer traditionellen Kunstauffassung zugesprochen wird (VGL. SPRINGER 2007). Diese Deutung der Kunst wird zwar aus guten Gründen kritisiert. Bereits seit den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wurde versucht die Kunst zu entmythologisieren, aber Zembylas weist darauf hin, dass dies nur insoweit möglich ist, „wie es die kulturellen Praktiken und institutionellen Rahmenbedingungen der Kunst zugestehen“: „Noch keine Galerie hat bisher ihre Verkaufsrhetorik verändert, keine Künstleragentur lässt sich vom „Tod des Autors“ beeindrucken, kaum ein Kunstmuseum hat aufgehört, Kunstwerke als auratische Sondergegenstände zu behandeln“ (ZEMBYLAS 2004: 125)

Die sprachliche Kombination und Gleichstellung von *Kunst* und *Kultur* deutet also möglicherweise darauf hin, dass hier die mythische Qualität der Kunst mit dem weniger aufgeladenen Anspruch an Kulturprojekte verbunden wird. Dafür spricht, dass *Kunst* im besonderen Maße „als fixer Bestandteil der Gesellschaft wahrgenommen [wird], deren Erhalt und Förderung als kollektive, politische Verantwortung galt“ (125), und auch nicht-künstlerische Kulturprojekte im Hin-

3.4.3. Erwartungen an Kunstwerke

blick auf Förderung durch die Gesellschaft von der begrifflichen Unschärfe profitieren können. Dieses Moment des Image-Transfers ähnelt dem, der bei der Übertragung der „Aura“ der Kunst auf bestimmte Quartiere stattfindet (VGL. SPRINGER 2007).

Vor einem ökonomischen Hintergrund könnte es von Bedeutung sein, dass Kulturprojekte kommerziell ausgerichtet sein können, ohne dadurch in ihrer Qualität in Frage gestellt zu werden. Wenn man also ein Projekt als Kulturprojekt begreift oder unter dem Doppelbegriff *Kunst und Kultur* zumindest die Zuordnung offen lässt, wiegt das moralische Dilemma der kommerziellen Betrachtung von Kunst und Kunstwerken möglicherweise weniger schwer. Trotz dieser Vorteile, die sich möglicherweise argumentativ aus der Vermischung beider Begriffe ergeben, werden die auf diese Kombination bezogenen Argumente unspezifischer und ungenauer.

Die begriffliche Unschärfe, die sich in der unterschiedlichen Verwendung von Wörtern äußert, bestimmt nicht nur die Abgrenzung von Kunst gegenüber anderen Formen der Gestaltung. Viele der im Zusammenhang mit dem Stadtmarketing verwendeten Begriffe sind durch ihren schwer definierbaren Charakter gekennzeichnet. So zeichnen sich z. B. die Begriffe „*Attraktivität, Nutzungsvielfalt, Urbanität und Lebendigkeit*“ bis auf den Begriff der Nutzungsvielfalt durch ihre schwer fassbare Qualität aus. Selbst die angestrebten Konkretisierungen wie die „*Stärkung der kulturellen Identität der Städte*“ oder „*Schaffung neuer Impulse für Erlebnisqualität und Verweildauer*“ haben einen eher programmatischen und wenig konkreten Charakter, gerade weil die verwendeten Begriffe neben den mehrdeutigen Begriffen offensichtlich auch mit qualitativen Einschätzungen verbunden sind, die aber nicht ausgeführt werden, sondern deren qualitative Umsetzung als Konsens vorausgesetzt wird. Gerade das Unausgesprochene und unscharfe Begrifflichkeiten erschweren einen möglichen interdisziplinären Dialog.

A. KUNSTWERKE IN DER STADT ZWISCHEN ERLEBNIS UND EREIGNIS

Die integrierte Aufgabenstellung des Stadtmarketings lässt erwarten, dass sich das „*Stadtmarketing in der kommunalen Praxis als eine Querschnittsaufgabe etabliert [hätte], deren Tätigkeitsfeld im Wesentlichen auf Koordinationsleistungen, Initiativen zur Maßnahmenbündelung und dementsprechend auf kommunikative Elemente und Strategien der Stadtentwicklung setzt, um eine Attraktivitätssteigerung der Gesamtstadt zu erreichen.*“ (HELBRECHT 2006: 265) Der Blick auf die Praxis macht allerdings deutlich, dass die lokalen Stadtmarketingsagenturen vor allem in zwei Bereichen der lokalen Entwicklungspolitik, nämlich „*a) bei der Tourismuswerbung, Tourismusinformation und Angebotsvermittlung und b) bei der Veranstaltung von Messen, Märkten und Events*“ federführend sind, wie eine Umfrage des Deutschen Instituts für Urbanistik (Difu) aus dem Jahr 2004, belegt (VGL. HOLLBACH-GRÖMIG UND ANDERE : STADTMARKETING - BESTANDSAUFNAHME UND ENTWICKLUNGSTRENDS 2005:9 IN HELBRECHT 2006: 263). „*Tatsächlich scheint beim Stadtmarketing die Praxis vor Ort vielfach durch die Organisation von Events und Festivals geprägt zu sein.*“ (HELBRECHT 2006: 265)

Entsprechend werden Kunstwerke im Stadtmarketings vor allem unter diesen beiden Gesichtspunkten thematisiert.

Die Verbindung von Kunstwerken in der Stadt mit Tourismuswerbung und -information illustrieren die oben beschriebenen Flyer und Broschüren, die Kunstwerke in der Stadt erlebbar machen sollen. Die nachträgliche Berücksichtigung eines Kunstwerks in einer Broschüre und seine Integration in das Erlebnis Stadtrundgang ist für die Erarbeitung des Kunstwerks und seine Situation in der Stadt zunächst wenig bedeutsam. Durch die Aufnahme in die Broschüre wird das Kunstwerk innerhalb eines institutionellen Kunstkontextes behandelt, der nur wenig Spannung aus einer möglicherweise interdisziplinären Situation ausgesetzt ist.

Anders sieht es dann aus, wenn Kunstwerke im zweiten Schwerpunkt des Stadtmarketings mit Events in der Stadt in Verbindung gebracht werden. Wie viele häufig und in unterschiedlichen Kontexten verwendete Begriffe, zeichnet sich auch die Verwendung des Begriffes *Events* durch divergierende Bedeutungen und Konnotationen aus (VGL. KRÖNIGER 2005: 13).

In der Publikation **KUNST (BE)ZEICHNET STADT** definiert der Soziologe Ronald Hitzler Events wie folgt: „*Events soll heißen: aus unserem spät-, post- bzw. reflexiv-modernen Alltag herausgehobene, raumzeitlich verdichtete, performativ-interaktive Ereignisse* mit hoher Anziehungskraft für relativ viele Menschen. Diese Anziehungskraft resultiert wesentlich aus dem Versprechen eines hohen, teilnehmerspezifisch vorangelegten, typischerweise verschiedene Kulturformen übergreifenden Spaß-Erlebens. Das heißt, Events sind vorproduzierte Gelegenheiten zur massenhaften Selbst-Inszenierung der Individuen auf der Suche nach einem besonderen (und besonders interessanten) eigenen Leben.*“ (HITZLER 2002: 132)

Events werden damit als Veranstaltungen mit einer Anziehungskraft für ein breites Publikum beschrieben und sind auf ein besonderes Erlebnis hin ausgerichtet, ohne dass der Inhalt dieses Erlebnisses im Vordergrund stehen muss. Events unterscheiden sich von herkömmlichen Festen auch dadurch, dass sich in ihnen „*nicht selten politisch diffuse und unverbindliche Ziele, Ideen und Sinnwelten mit einem locker-unverbindlichen Gemeinschaftserlebnis vermischen*“ (GEBHARDT 2000: 25)** Die Eventkultur ist damit durch Profanisierung und die ökonomischen Motive der Veranstalter gekennzeichnet: „*Im Vordergrund stehe nicht mehr die Vermittlung eines Sinnes oder einer Ideologie, sondern das angenehme Erlebnis für den einzelnen.*“ (25)

Sowohl die Profanisierung, der Verlust an Bedeutung der Inhalte, als auch die ökonomische Orientierung, die für Events typisch sind, werden im Bezug auf Kunstwerke deutlich kritisiert. Diese Kritik klingt auch im Beitrag des Kurators und Kunsthistorikers Florian Matzner zu **KUNST (BE)ZEICHNET STADT** an. Er weist auf die „*geradezu inflationäre Beliebtheit*“, *derer sich zeitgenössische Kunst im Moment erfreue, und die sich gleichzeitig bei der Förderung zurückziehende öffentliche Hand hin und führt aus, „dass Kunst (...) also in den letzten Jahren offensichtlich dazu benutzt [wird], gleichberechtigt neben Events wie Fußballspielen oder Rockkonzerten zur Belustigung der inzwischen mehrheitlich gelangweilten Menschen in den neoliberalen Industrie- und Informationsgesellschaften zu dienen.*“ (MATZNER 2002: 43) Trotz dieser kritischen Überlegungen, die sich vor allem gegen die mit der Verbreitung von Kunstwerken in der Stadt verbundenen Ziele richten, ist die argumentative Nähe von Kunstwerken in der Stadt und Events nicht zu übersehen. Gerade vor dem gedanklichen Hintergrund der ökonomisch orientierten Stadt und des Stadtmarketings erklärt sich diese Nähe vor allem, wenn

* Hitzlers Verwendung des Begriffes Ereignis entspricht offensichtlich nicht unmittelbar der von Derrida vorgeschlagenen. Vgl. Seite 169.

** zitiert in Kröniger 2005: 13

3.4.3. Erwartungen an Kunstwerke

man charakteristische Eigenschaften für die besondere Eindrücklichkeit von Events betrachtet. In seinem 1992 veröffentlichten Buch **DIE ERLEBNISGESELLSCHAFT** verweist Gerhard Schulze auf die vier Faktoren *Einzigartigkeit*, *Episodenhaftigkeit*, *Gemeinschaftlichkeit* und *Beteiligung*, die einen Event zu einem besonders eindrücklichen Erlebnis werden lassen.

Gerade partizipative künstlerische Projekte erfüllen nicht nur durch ihre sich aus der Forderung nach Originalität und dem Gegensatz zum alltäglichen Erleben ergebenden - Einzigartigkeit die Kriterien für ein besonders beeindruckendes Event. Auch die Aspekte des kommunikativen Austausches und der Beteiligung sind in partizipativen Kunstprojekten bereits strukturell angelegt. Diese strukturelle Entsprechung bedeutet nicht, dass zwangsläufig jedes partizipatives Kunstprojekt als *Event* zu verstehen ist oder zu einem besonders beeindruckenden Erlebnis wird. Im Gegenteil widerspricht der berechenbare und am ökonomischen Erfolg ausgerichtete Charakter von Events dem Wesen der Kunstwerke. Die strukturelle Ähnlichkeit von Kunstwerken und Events erklärt aber, warum z. B. partizipative Kunstprojekte sich leicht in argumentative Zusammenhänge mit Events einfügen lassen.

Bei genauerer Betrachtung scheint daher ein anderer Begriff – der des Ereignisses – die Verbindung von Kunstwerk und Stadtmarketing genauer zu fassen. Ilse Helbrecht weist in ihrem Beitrag **STADTMARKETING UND DIE STADT ALS ERZEIGNIS - ZUR STRUKTURELLEN BEDEUTUNG VON SYMBOLISCHER POLITIK** mit Bezug auf Henri Lefebvre auf die besondere Bedeutung von Differenzen und unterschiedlichen Erfahrungen für die Attraktivität der Stadt hin. Für Stadtmarketing als „kommunikative Stadtentwicklungspolitik“ muss es ihrer Meinung darum gehen, „jenes individuell (wieder) herzustellen und zu fördern, was Städte prinzipiell auszeichnet: ihre Attraktivität als differenzieller Raum.“ (HELBRECHT 2006: 271) Um also differenzielle Räume zu fördern und die Fähigkeit zu steigern „Differenzen zu erfahren – und damit die Erfahrung der Attraktivität der Stadt selbst“ (HELBRECHT 2006: 271), sind ihrer Meinung nach vorfabrizierte Erlebnisse und Events nicht wirklich geeignet. Vor allem die Vorhersagbarkeit der Erfahrungen „in künstlichen Erlebniswelten“ steht der „wesentlichen Qualität der Stadt diametral entgegen“ (HELBRECHT 2006: 271).

Um diese besondere Qualität der Stadt stärker herauszuarbeiten, stützt sich Helbrecht auf den von Jacques Derrida geprägten Begriff des Ereignisses. Sie charakterisiert Ereignisse durch drei Eigenschaften:

Erstens sind sie unvorhersehbar. Ein Ereignis ist nicht planbar, nicht herstellbar und nicht kontrollierbar. „Ein vorausgesagtes Ereignis ist kein Ereignis (Derrida 2003, s.35) damit überraschen uns Ereignisse dergestalt, dass wir sie für das Eintreten des Unmöglichen halten.

Zweitens sind Ereignisse immer unvergleichbar. Jedes Ereignis ist absolut und für sich vollkommen singular. Nichts ist jemals so gewesen wie dieses Ereignis, ein genau Gleiches wird in Zukunft niemals geschehen. Ereignisse haben einen einzigartigen Charakter. Sie sind einmalig, sie brechen herein, und niemand weiß, wann so etwas je wieder geschieht.

Drittens sind Ereignisse Ausdruck der Exponiertheit menschlichen Daseins. Dem Ereignis gegenüber kann man kaum agieren. Dem Ereignis ist man ausgesetzt. Aushalten müssen wir Ereignisse. Wir verhindern sie nicht und steuern sie nicht. Stattdessen

überwältigen sie uns und finden uns vollkommen unvorbereitet. Da das Ereignis immer das ist, was wir für unmöglich halten, antizipieren wir es nicht. „Diese Erfahrung des Unmöglichen ist Bedingung für die Ereignishaftigkeit des Ereignisses. Was als Ereignis eintritt, kann nur da eintreten, wo es unmöglich ist. Wenn es möglich oder vorhersehbar wäre, könnte es nicht eintreten.“ (HELBRECHT 2006: 271-272)

Das Ereignis wird damit das „das Gegenstück zum Erlebnis, zur gemachten Erlebnisgesellschaft“ (Helbrecht 2006: 272). Betrachtet man die Möglichkeit des Ereignisses in der Stadt nicht nur als Forderung, sondern tatsächlich als konstituierendes Element städtischer Attraktivität, wird eine mögliche Verknüpfung von Stadtmarketing und Kunstwerken in der Stadt einleuchtend. Im Gegensatz zum Erlebnis/Event wird das unkontrollierbare Element der freien Kunst im Ereignis zur besonderen Qualität. Auch die Einzigartigkeit des einzelnen Kunstwerks ebenso wie die Einzigartigkeit der individuellen Konfrontation mit dem Kunstwerk betont den Ereignischarakter von Kunstwerken in der Stadt. Besonders deutlich wird jedoch die strukturelle Ähnlichkeit von Kunstwerken und der hier vorgestellten Beschreibung des Ereignisses in der Stadt im dritten von Hellbrechts Charakterisierung: Sowohl das Element der Überwältigung, des Unkontrollierbaren („Gefangensein“ im Kunstwerk) als auch das utopische Moment des Realisieren des Unmöglichen (Gegenentwurf, „Anti-Welt“) werden als besondere Elemente der Konfrontation mit Kunstwerken in der Stadt beschrieben. So wird die argumentative Verbindung von Kunstwerken und dem Stadtmarketing, die damit verbundene Integration von Kunstwerken in Stadtmarketingprojekten und eine mögliche Funktionalisierung von Kunstwerken als Katalysatoren von Ereignissen deutlich.

B. ATTRAKTIVITÄT, SCHÖNHEIT UND SUBVERSIVE BZW. AFFIRMATIVE STRATEGIEN

Der zentrale Begriff der Attraktivität der Stadt beinhaltet jedoch nicht nur die wirtschaftliche Dimension der Anziehungskraft auf Kapital und Menschen oder die Möglichkeit von Erlebnis und Ereignis, sondern ist auch ein „durchaus ästhetisch zu verstehender Begriff, der auf Geschmacksurteile setzt“ (HAUSER 2000). Diese ästhetische Dimension, der Anteil an Geschmacksurteilen spiegelt sich wieder, wenn im Zusammenhang mit Attraktivität und Attraktivitätssteigerung der komplexe Begriff des „Schönen“ und der „Schönheit“ verwendet wird. Im Bezug auf die Wert-Schätzung bestimmter Orte ist der Begriff der Schönheit nicht von seiner ökonomischen Verwertung zu trennen.

„Schönheit ist im Planungsalltag ein Begriff, der lieber umgangen wird. Einräumen muss man an dieser Stelle allerdings auch, dass der Begriff der Schönheit seit einigen Jahren wieder salonfähig geworden ist. Allein schon die Grundhaltung hat sich offensichtlich verändert, wenn von Politik und Wirtschaft mit Ungeduld die Frage gestellt wird, wann und wo sich Investitionen in Gestaltung und Schönheit lohnen, warum «sich Schönheit rechnet». (SCHMIDT 2006: 1) Der Gedanke, dass sich Schönheit und auch die Schönheit im Städtebau möglicherweise „rechnen“ könnte, ist keineswegs eine neue Idee und tauchte bereits in früheren Überlegungen zum Umgang mit Kunstwerken in der Stadt auf.*

Die Verwendung des Wortes „Schönheit“ ist bei Architekten und Stadtplanern sowohl wegen seiner schwer wissenschaftlich fassbaren Qualität als auch we-

* Vgl. z. B. „a beautiful street (...) or monument raises the value of real estate in the vicinity, while a city which as a whole is organized on attractive lines draws people and business and enterprises to itself“ Stoughton, A.A., 1915. The Architectural Side of City Planning. Proceedings of the Seventh National Conference on City Planning Boston, 121-128

3.4.3. Erwartungen an Kunstwerke

gen einer gedanklichen Nähe zu rein dekorativem Schmuck im Gegensatz zu funktional bedingter Gestaltung umstritten. In bewusster Abgrenzung zum Wort *Schönheit* wird daher oft statt von *schöner* Architektur von *guter* Architektur gesprochen. Diese Unterscheidung verweist auf den funktionalen Gehalt von Architektur und verknüpft die äußere Erscheinung mit der Geeignetheit für einen bestimmten Zweck. In beinahe noch stärkerem Maße trifft diese Betonung von funktionalen Qualitäten und Zwängen auf den Städtebau zu: „*Städtebau [muss] die gestalterischen Planungsaussagen auf die Funktion bezogen begründen und nachvollziehbar machen, um gestalterische Gesichtspunkte - und damit gegebenenfalls auch «das Schöne» - durchsetzen zu können.*“ (SCHMIDT 2006)

Gerade im Bezug auf die Wert-Schätzung von Orten wird der Begriff „*Schönheit*“ aber doch verwendet. Auch mit Blick auf Kunstwerke im öffentlichen Raum wird im besonderen Maße von der Schönheit einer Planung und weniger von guter Planung gesprochen. Während sich der Begriff des *Schönen* in der theoretischen Auseinandersetzung vom Kunstbegriff weitgehend entkoppelt hat (WELSCH 2005), ist er für Architekten doch sehr eng mit dem Begriff der Kunst verknüpft. Dies macht z. B. das Heft 5/2005 der Architektur-Zeitschrift *ARCHITHESE* mit dem Titel *WAS IST SCHÖNHEIT?* deutlich, in dem sich mehrere Artikel mit der Entwicklung der Betrachtung von Schönheit in der Kunst befassen. Nicht immer, aber doch immer wieder, wird mit der Verwendung des Begriffes „*Schönheit*“ eine Nähe zum Verständnis von *Architektur als Kunst*, zur Idee der *Baukunst* mitgedacht.

Sowohl die Auseinandersetzung mit *Schönheit* als wichtigem Kriterium für Kunst als auch die Auseinandersetzung um „*schöne*“ oder „*gute*“ Architektur stellt sich letztendlich als eine Beschäftigung mit dem dar, was eine positive emotionale Antwort hervorruft, was gefällt – dem Geschmacksurteil.

Insofern stellt sich die „*seit der Mitte des 19. Jahrhunderts und verstärkt im 20. Jahrhundert festzustellende Opposition gegen Schönheit*“ nicht als „*gegen Schönheit generell gerichtet, sondern jeweils gegen ein bestimmtes Verständnis von Schönheit zu Gunsten eines anderen*“ (WELSCH 2005). Dabei wird das Wort „*Schönheit*“ je nach Bedarf positiv oder negativ konnotiert und zur Abgrenzung der eigenen ästhetischen Vorstellungen benutzt. Die Subsummierung von abgelehnten ästhetischen Vorstellungen unter den abwertend gebrauchten Begriff der Schönheit wird auch in einer Formulierung wie der folgenden deutlich, in der offensichtlich mit der Verwendung des Begriffes der Schönheit ganz konkrete Gestaltungsvorstellungen verbunden sind: „*In dieser Architektur geht es nicht um Schönheit. Wenn wir schon eine Schönheit wollen, dann weniger eine der Form, der Proportion, sondern eine sinnliche Schönheit elementarer Gewalt.*“ (HOLLEIN 1963) Mit der Verwendung des Begriffes der Schönheit gehen also ganz unterschiedliche Gestaltungsvorstellungen einher.

Für die Entwicklung eines solchen ästhetischen Urteils ist die persönliche und berufliche Sozialisation des Urteilenden von großer Bedeutung, so dass es nicht erstaunt, wenn auch der persönliche Geschmack, die individuelle Vorstellung von dem, was schön ist, zu einer Konfliktfläche zwischen Vertretern von Kunst und Architektur bzw. Stadtplanung führen können. Aber auch im fachinternen Konsens entwickelte Beispiele für „*schöne*“ oder „*hässliche*“



Original-Bildunterschrift:

„Eine große einladende Geste, künstlerisch gestaltet, eine Bank und gleichzeitig eine Skulptur. Design Prof. Schmitz, Köln.“

Originalbildunterschrift aus dem zweiten Bericht zur Baukultur, Baukultur! (Weeber, Weeber, Kähler 2005: 19)

Elemente können sich wandeln, wie vor allem auch in Thomas Sieverts' Argumentation zur Rolle der Kunst in der IBA Emscher Park deutlich wird.

Gerade im Bezug auf die Entdeckung der Schönheit von Landschaftselementen, die eigentlich als „*hässlich*“ bewertet werden, geht es jedoch nicht nur um den Wunsch nach Schönheit, sondern um das, was als „*schön*“ gelesen und bewertet wird.

Die kritische Auseinandersetzung mit der nicht-funktionalen Schönheit, den unterschiedlichen Vorstellungen über das, was als *schön* bezeichnet werden kann, und der grundsätzlichen Forderung nach einer positiven emotionalen Reaktion auf Architektur und Stadtplanung beschreiben mögliche Spannungsfelder zur Kunst im öffentlichen Raum.

Die Verwendung der Wörter *schön* oder *Schönheit* bildet somit eine vielfältige gedankliche Klammer, die die Vorstellung von Kunstwerken in der Stadt mit einer ganzen Reihe anderer Bezugssysteme verknüpft – auch wenn diese Verbindungen nur möglich und sicher nicht in jedem Fall vorhanden sind.

VERSCHIEDENE SUBVERSIVE UND AFFIRMATIVE KÜNSTLERISCHE HALTUNGEN

Vielleicht noch wichtiger als die Frage nach dem, was eine „*schöne*“ oder eine „*hässliche*“ Gestaltung sein könnte, ist im stadtplanerischen Umgang mit Kunstwerken in der Stadt der Glaube an das Wünschenswerte der Schönheit an sich. Während es in der Architektur und der Stadtplanung einen ausgesprochenen Konsens darüber gibt, dass die Produkte des planerischen Schaffens positive Gefühle auslösen sollen, existiert diese Vorstellung in der Kunst nicht in gleicher Weise. Während die positive emotionale Zuwendung, das *sich Wohlfühlen*, ein wichtiges Element architektonischer Qualität ist, ist die Kunst nicht auf das Erzielen von positiven Gefühlen eingeschränkt.

Sie kann im Gegenteil ganz bewusst befremden, verstören, provozieren und Ekel auslösen, ohne an Qualität zu verlieren. Während der Architekt in den seltensten Fällen absichtlich Befremden auslösen oder seinen Nutzer aggressiv provozieren will, stattdessen aber Qualitäten wie Sicherheitsgefühl, Wohlbefinden und Zufriedenheit anstrebt, steht dem Künstler die ganze Palette der Gefühle einschließlich Hass und Verzweiflung zur Verfügung, um sie zum Ausdruck zu bringen und dem Betrachter spürbar zu machen.

Die Vielfalt der möglichen Einzelpositionen ist hier nicht wiederzugeben, daher müssen einzelne Ausschnitte ein Gefühl für die Spannweite künstlerischer

3.4.3. Erwartungen an Kunstwerke



Positionen wiedergeben. Es wird aber deutlich, dass in der künstlerischen Praxis keine Einigkeit über den Wunsch nach Gefallen, der ein Kern der Schönheit ist, besteht, während in den Disziplinen Architektur und Stadtplanung diese grundsätzliche Einigkeit vorhanden ist. Unabhängig von einer konkreten Beschäftigung mit dem öffentlichen Raum sehen einige Künstler ihre Aufgabe in der Gesellschaft in einem kritischen Hinterfragen der bestehenden Zustände. So schreibt der Künstler Paul-Armand Gette: „*Mein Entschluss, „Kunst zu machen“, entsprach meinem Wunsch, unsere Art, die Dinge zu sehen, zu stören und durcheinander zu bringen. Mir war dabei wohl bewusst, dass es niemandem gefällt, in seinen Gewohnheiten gestört zu werden. Die Gesellschaft ist aktiv damit beschäftigt, durch Zwänge, die sie uns auferlegt, die Entfaltung des Imaginären, das immer eine Quelle von Freiheit bedeutet, auf ein Minimum einzuschränken. (...) Kunst ist wahrscheinlich die einzige Aktivität, die sich diesen Zwängen entzieht oder dessen Sinn es ist, sie zu ignorieren. Sie erhält sich die Möglichkeit, das zu sagen, was niemand hören will. Dank ihr, und dank all denjenigen, die sie ausüben, entgeht die Musik, die Poesie, die bildende Kunst der Ignoranz und die Menschheit wird - wenn sie es will - nicht vollkommen durch Priester, Politiker oder Reiseorganisatoren zur Herde reduziert.*“ (GETTE 2004: 303) Mit dieser Haltung steht Gette nicht alleine, wie Leonie Baumann, die Geschäftsführerin der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst in Berlin, beobachtet: „*Die zeitgenössischen Akteure, die sich politisch engagieren, haben nicht selten gerade die Uneindeutigkeit, die Verunsicherung und die Irritation zum Ziel erklärt und weniger das Verständnis oder die Aufklärung.*“ (BAUMANN 2005: 21)

Daneben gibt es aber auch weniger konfrontativere Haltungen, wie sie zum Beispiel der Künstler Siah Armajani beschreibt: „*Kunst im öffentlichen Raum hängt von einer gewissen Wechselwirkung mit der Öffentlichkeit ab, die auf gemeinsamen Voraussetzungen basiert. Kunst im öffentlichen Raum sollte die Öffentlichkeit nicht einschüchtern, angreifen oder kontrollieren. Sie sollte wie ein Nachbar sein*“ (ARMAJANI 2004: 74)

Beide Positionen stellen allerdings keine Äußerungen über die Erscheinung ihrer Kunstwerke dar, sie behandeln also nicht Gestaltungskriterien im herkömmlichen Sinne, sondern beschreiben jeweils eine Haltung zum „Gefallen“, zur positiven emotionalen Antwort.

Original-Bildunterschrift:

„Der Däne Jeppe Hein beschäftigt sich mit dem Phänomen der öffentlichen Möblierung und stellt disfunktionale Bänke an zentralen Orten auf.“

Ausstellung A Lucky Strike. Kunst findet Stadt (9. September - 30. Oktober 2005 in Bremen)

Die beiden einander gegenüber gestellten Beispiele machen die Diskrepanz zwischen zwei unterschiedlichen Haltungen einer affirmativen und einer subversiven Haltung deutlich. In beiden Fällen handelt es sich um die Gestaltung einer Bank für den öffentlichen Raum.

Auch wenn man zumindest das Beispiel von Schmitz in einen Grenzbereich zwischen Kunst und Objektdesign einordnen kann, wird es von den Autoren im 2. BERICHT ZUR BAUKULTUR als „künstlerisch gestaltet“ und als „Skulptur“ bezeichnet und damit in die Nähe der bildenden Kunst gerückt. Unzweifelhaft aus dem Bereich der bildenden Kunst stammt Jeppe Heins Arbeit, die aus einer ganzen Reihe unterschiedlich modifizierter Bänke für den öffentlichen Raum bestand. Unabhängig davon, ob beide Objekte tatsächlich Kunstwerke sind, illustrieren sie doch zwei gegensätzliche Herangehensweisen. Während sich das eine Objekt als „einladende Geste“ präsentiert, verweigert das zweite jede gewohnte Form der Nutzung. Gerade durch diese Verweigerung thematisiert Heins Eingriff die Rolle der städtischen Möblierung in vielschichtiger Weise.

Die Möglichkeit solch unterschiedlicher Herangehensweisen von Künstlern wird auch von Architekten und Stadtplanern thematisiert und gerade die Fähigkeit der Kunst, zu befremden, zu verstören oder sogar sich kritisch zur Planung zu stellen, wird als besondere Qualität hervorgehoben. (VGL. Z. B. STEIDLE IN MATZNER 2004:151), Die Betonung oder Erwähnung der kritischen und subversiven Fähigkeiten der Kunst und ihre positive Wertschätzung findet vor allem im Kontext mit einer theoretischen Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Kunstwerken in der Stadt oder aber vor dem Hintergrund der kritischen Auseinandersetzung mit der eigenen planerischen Arbeit statt. Wenn es jedoch um die Frage nach der praktischen Gestaltung einer bestimmten räumlichen Situation geht, gerät die Frage nach der gestalterischen „Harmonie“ oder „Schönheit“ des Gesamtergebnisses einer interdisziplinären Zusammenarbeit in den Bereich des individuellen Geschmacks und der Toleranz des Stadtplaners im Umgang mit herausfordernder Kunst.

C. LOKALE IDENTITÄT

Die Wertschätzung des Ortes ist, wie oben beschrieben, eng verbunden mit der Betonung des Einzigartigen, Unverwechselbaren eines Ortes. Die Wertschätzung der Einzigartigkeit wird dann besonders deutlich, wenn sie als eigenständige Qualität eines Ortes verstanden wird und zwischen einzigartigen und nicht-einzigartigen Orten unterschieden wird. Damit ist sie nicht mehr das Ergebnis der Untersuchung der tatsächlichen Eigenschaften eines Ortes, die zwangsläufig zu der Feststellung führt, dass jeder Ort einzigartig ist. Stattdessen werden ein bestimmtes Eigenschaften-Profil und ein hohes Maß an Unverwechselbarkeit als Maßstab für Einzigartigkeit angelegt. *

Die Beschreibung eines solchen unverwechselbaren Eigenschaften-Profil lädt dazu ein, von der Identität eines Ortes zu sprechen. Hinter dem tatsächlich oft verwendeten Begriff der *Identität* verbirgt sich jedoch bei genauerem Hinsehen ein ganzer Komplex verschiedener Ideen. Der Wunsch nach der Entwicklung von Identität von welcher Beschaffenheit auch immer wird u. a. auf die weitgehende Homogenisierung von Räumen im Zuge einer stärkeren wirtschaftlichen und räumlichen Vernetzung zurückgeführt.

* Dieses Verständnis von Einzigartigkeit erinnert an Marc Augés Überlegungen zu Orten und den Nicht-Orten. Augé, M., 1994. Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Fischer, Frankfurt am Main.

3.4.3. Erwartungen an Kunstwerke

Detlev Ipsen weist darauf hin, dass der „räumlichen Identität auf der einen Seite eine große Bedeutung beigemessen“, der Begriff jedoch eher oberflächlich und ungenau verwendet wird (IPSEN 1997: 6). Dabei lassen sich grob drei Bedeutungsfelder unterscheiden, die für die Betrachtung von Kunstwerken in der Stadt relevant sind, die sich aber im Sprachgebrauch zum Teil vermischen.

Zunächst einmal ist von der vorhandenen oder fehlenden Identität eines Ortes die Rede, wenn es um die charakteristische und wieder erkennbare Erscheinung geht. Insofern wird mit dem Wort Identität vor allem die Identifizierbarkeit des Ortes gemeint. Das Vorhandensein einer solchen einmaligen oder typischen Erscheinung wird als anstrebenswert betrachtet. In diesem Sinne wurde die Identität der Stadt bereits in den 70er Jahren im Zusammenhang mit anonymen Großwohnsiedlungen und der Kritik am funktionalen Städtebau verwendet. Ein möglicher Beitrag von Kunstwerken zu einer solchen Erscheinung wird auf der Ebene der Gestaltung gesehen, wenn auch die Rolle des Kunstwerks nicht immer nur positiv bewertet wird. So schreibt u. a. der Kunstwissenschaftler Michael Lingner: „An vielen Bildbeispielen läßt sich zeigen, daß die Kunst nicht durch irgendwelche Applikationen das im Kleinen retten kann, was die Architektur im Großen versäumt hat. (...)“

Beispielsweise an Ansichten von Frankfurt können Sie sehen, daß die Stadt im Laufe der Jahrzehnte ihr typisches Profil, eine ihr eigene Physiognomie verloren hat. Wo die architektonische Makrostruktur derart gesichtslos ist, führt jeder Versuch, Identität durch eine künstlerische Mikrostruktur zu schaffen, zum Mißbrauch und Scheitern der Kunst.“ (LINGNER 1992)

Selten jedoch beschränkt sich der Begriff der Identität eines Ortes auf seine einzigartige Erscheinung, sondern meint implizit oder ausdrücklich weitere, nicht immer unmittelbar mit der Erscheinung verbundene Eigenschaften. Diese erste erweiterte Dimension der Identität des Ortes bezieht sich dabei auf objektiv beschreibbare Merkmale wie z. B. Sozialstruktur, die „Verflechtung von Wohnen, Arbeiten, Verkehr und Versorgungsleistungen“, die Merkmale des Ortes in territorialer, funktionaler, phänotypischer, kultureller und geschichtlicher Entwicklung sowie Veränderungen, die aus baulicher und städtebaulicher Gestaltung und Umstrukturierung resultieren“ (IPSEN 1997: 6).

Sobald jedoch nur ausgewählte und gewünschte Eigenschaften - ergänzt durch Zuschreibungen - in ein solches Profil aufgenommen werden, bildet sich das Image eines Ortes ab, das auf die Außenwahrnehmung eines Ortes ausgerichtet ist.

Im Hinblick auf die „Konkurrenz um öffentliche und private Investitionen“ steht die Frage nach einer lokalen Identität auch in direkter Verbindung zu Marketing-Konzepten und der Suche nach einer unverwechselbaren Marke.

„Im Kontext von Tourismus und Industrie, von Zuwanderungspolitik und regionalen Förderprogrammen operieren auch normale Klein- und Großstädte längst mit identitären Bildentwürfen: Sie bemühen sich um ein systematisches Identitätsmarketing, das den Ort als „Corporate Identity“ nach innen und als „Marke“, als „branding“ nach außen präsentiert. Ohne spezifische Attribute wie „die Lutherstadt, Staufstadt, Dürerstadt, VW-Stadt, Hauptstadt, Weinstadt oder Bierstadt scheint lokale Identität mittlerweile defizitär.“ (KASCHUBA 2003)

Der Identität im Sinne eines solchen Eigenschaftenprofils fehlt jedoch vor allem der Aspekt der sozialen Interaktion und der Selbstreflektion, der im soziologischen und psychologischen Kontext des Begriffs für unerlässlich bei der Ausbildung von Identität verstanden wird. Soziale Interaktion, Selbstbetrachtung und der Umgang mit den Reaktionen der Außenwelt sind nur Personen, nicht aber Orten möglich. Die dritte Interpretation einer räumlichen Identität bezieht sich daher auf den Zusammenhang von persönlicher und Gruppenidentität und dem räumlichen Kontext.

„Identitätsbildung in der Stadt bedeutet - auf der Grundlage praktischer Nutzung und Aneignung - die über die mentale Repräsentation charakteristischer Merkmale der Stadt hinausgehende ‚affektive Besetzung‘ von Eigenschaften, Merkmalen, Orten in der Stadt. Diese Aspekte repräsentieren ein räumliches Beziehungsnetz von Individuen und sozialen Gruppen und implizieren ein Orts- und Raumbild, das - neben rationalen Bindungen - auch die emotionalen Beziehungen des Menschen an eine lokale/überlokale Situation betrifft und das auf die Art und Intensität der Beziehungen verweist, die der einzelne mit dieser Situation eingehen kann oder will.“ (IPSEN 1997: 7) Das im positiven Fall einer Identifikation entstehende *„Zugehörigkeitsgefühl, die Gruppenidentität und das ‚Wir-Bewußtsein‘“* (6) wird als förderlich für die Zufriedenheit der Bevölkerung, ein Engagement für den Ort, die Übernahme von Verantwortung und die Entstehung auch ökonomisch wirksamer Milieus betrachtet. Im Gegensatz zum unabhängig von den Menschen vor Ort entwickelbaren *Image* einer Stadt, ist die Identitätsbildung unmittelbar abhängig von der inneren Beteiligung der Menschen.

Beiden Motivationslagen, der wettbewerbsorientierten, nach außen gerichteten, ebenso wie der auf die Gefühlslage der Bevölkerung und damit nach innen gerichteten, gemeinsam ist die Uneindeutigkeit der gesuchten Identität. Gerade weil lokale Identität Bürkner zufolge als *„natürlich gegeben“* betrachtet wird, fehlt seiner Meinung nach oft die Thematisierung der Konstruktion von Identitäten im sozialen Alltag und im politischen Diskurs *„- sei es in Form von Selbstzuschreibungen („Ich bin ein Berliner“), von „gültigen“ Beschreibungen einer Stadt und ihrer Bewohner, die von den lokalen Akteuren jeweils diskursiv ausgehandelt werden, oder gar von Definitionen im Rahmen von „Identitäts-Designs“, die durch Werbefachleute im Auftrag der Kommunen entwickelt werden. In diesem Sinne muss daher weniger von naturwüchsigen Prozessen der Identitätsbildung als vielmehr von mehr oder weniger erfolgreichen Identitätspolitikern gesprochen werden“* (BÜRKNER 2002: 4).

Dass eine bestimmte Identität, d.h. ein definiertes Selbstbild einer Stadt oder eines Stadtteils, keineswegs bei allen Bevölkerungsgruppen gleich aussehen muss oder kann und dass auch ein Image, das breiten Konsens findet, nicht die einzig mögliche Identität sein kann, ist eine Tatsache, die seiner Meinung nach in den Hintergrund zu geraten droht. Selbstbilder oder Identitäten werden oft von scheinbar eindeutigen Traditionen oder geschichtlichen Bezügen her abgeleitet. Die geschichtliche Entwicklung eines Raumes bietet per se eine gewisse Einzigartigkeit und Unverwechselbarkeit und damit Ansatzpunkte für die Entwicklung einer lokalen Identität.

3.4.3. Erwartungen an Kunstwerke

Bürkner stellt allerdings auch die Risiken eines starken Traditionsbezugs bei der Gestaltung von Images dar: Selbst das scheinbar Naheliegende, traditionell Überlieferte kann sich bei näherer Betrachtung als Interpretation entpuppen, die den Interessen bestimmter Zielgruppen dient. Für einen möglichen interdisziplinären Austausch ist das Bewußtsein von der Vielfalt möglicher Identitäten eines Ortes von besonderer Bedeutung.

Gerade die Interpretierbarkeit von Merkmalen einer lokalen Identität kann auch zu einer Vervielfachung möglicher Identitäten führen, was Bürkner zufolge jedoch erst durch einen „unfairen“ Konkurrenzkampf um die Deutungshoheit der Identität problematisch wird. Es besteht also die Gefahr, dass sich das Image durchsetzt, dass von den Gruppen mit der größten Deutungsmacht propagiert wird. *„In Bezug auf lokale Identität ist also stets von der Möglichkeit multipler Identitäten auszugehen, über deren Gültigkeit und praktischen Einsatz gestritten werden muss.“* (BÜRKNER 2002: 6)

Auch wenn hier die mögliche Existenz mehrerer konkurrierender Identitäten festgehalten wird, steht bei allen diesen Überlegungen die Bedingungen einer „Gruppen-Identität“ im Vordergrund und nicht, wie es das nächste Kapitel zeigt, die Entwicklung einer individuellen Beziehung des Einzelnen zu seiner stadträumlichen Umgebung. Innerhalb der Überlegungen dieses Kapitels kann sich der Einzelne einer von mehreren möglichen lokalen Identitäten anschließen oder sich dagegen abgrenzen, diese lokalen Identitäten können durch bewusste Formung oder im gesellschaftlichen Diskurs bestimmt werden, die individuelle Biographie in ihrer Einzigartigkeit steht als Beitrag zur Formung jedoch im Hintergrund.

Im Wunsch nach Identitätsbildung und –stärkung, der an Kunstwerke gerichtet wird, überlagern sich meist die verschiedenen Aspekte, die unter dem Begriff der Identität eines Ortes zusammengeführt werden. Entsprechend vielfältig sind auch die verschiedenen Ebenen, auf denen ein Kunstwerk wirksam werden soll. Bestehen bleibt dabei immer auch die Frage nach der Legitimität der Instrumentalisierung der Kunst zur Durchsetzung oder Verstärkung einer bestimmten Identität.

BEISPIEL CAROLINENSIEL

Die Verbindung zwischen Kunstwerk, dem Wunsch nach einer Stärkung der lokalen Identität und dem Stadtmarketing bildet das Beispiel der Caroline im Nordseekurort Carolinensiel ab. Während Identifikationsfiguren wie die kleine Meerjungfrau in Kopenhagen oder das Manneken-Pis in Brüssel erst im Nachhinein die Bedeutung eines Wahrzeichens für die Stadt erhalten haben, ist diese Funktion für die Frauenfigur in Carolinensiel von Anfang an Teil des Konzepts gewesen.

Die Ethnographin Brigitta Schmidt-Lauber hat die Entstehung dieser von den Ortsansässigen mal als Denkmal, mal als Skulptur bezeichneten Figur untersucht. Sie beschreibt die mit privaten und öffentlichen Spenden errichtete Plastik *„als mehrschichtigen Versuch kollektiver Identitätsstiftung an einem Ort, der Transformationsprozessen unterliegt“* (SCHMIDT-LAUBER 2007: 209). So wünschte sich,



Nachricht zur Enthüllung der Figur:
 „Caroline“ erwartet Sie im Museumshafen

Als am 28. Mai 2005 anlässlich der 275-Jahrfeier in Carolinensiel die Skulptur „Cliner Wind“ enthüllt wurde, kam die „Caroline“ zum Vorschein. Spontan küsste der Umweltminister des Landes Niedersachsen Hans-Heinrich Sander „unsere“ Caroline unter dem Beifall tausender Besucher. Das neue Wahrzeichen steht für die starken Frauen des Ortes, die im 18. Jahrhundert maßgeblich die Geschichte des Ortes mitbestimmten. Und einen Teil der Stärke nimmt man heutzutage auf, wenn man die Caroline berührt. Einfach mal ausprobieren!
<http://www.harlesiel.de>, 30.05.2005

Schmidt-Lauber zufolge, der zu dieser Zeit im Amt befindliche Ortsvorsteher und Ideengeber ein Denkmal für die Stadt, „das emotionale Identifikation stiftet, das die Anwohner an den Ort bindet und das „Wir-Gefühl“ stärkt.“ (188) Sie beschreibt, wie „an die Figur (...) geradezu Heilserwartungen geknüpft“ wurden: „So sollte es nach Vorstellungen des früheren Ortsvorstehers eine „Pflichtübung für jeden Bürger“ sein, einmal in jedem Jahr die Figur zu berühren, „ähnlich wie einmal im Leben nach Mekka muss man einmal im Jahr nach Carolinensiel.“ (188) Neben der Stärkung des „Wir-Gefühls“ und der Belebung der „Dorfgemeinschaft“, sollte die „Caroline“ auch „als Ort der Selbstvergewisserung“ wirken. (207) In diesem Zusammenhang ist neben der Figur auch der Festakt der Enthüllung von Bedeutung. „Neben dem die Anwohner mobilisierenden Erlebniswert der Aktion“ zählte offenbar auch die Inszenierung des eigenen Selbstverständnisses: „Erst mit einem „gemeinschaftlichen“ Festakt wie diesem kann man offensichtlich den eigenen Erwartungen an den Wohnort entsprechen, genauer: dem romantischen Bild eines „intakten Dorfes“; wie es von der älteren Volkskunde hätte beschrieben werden können.“ (207) In diesem in der gesamten Feier erkennbare Verlangen nach „historischer Tiefe“, dass sich sowohl im Bezug auf die ruhmreichere Vergangenheit, als auch in der formalen Gestaltung der Skulptur äußert, sieht Schmidt-Lauber zugleich „ein Verlangen nach Legitimität und Kontinuität“ (185) Aber auch in seiner Außenwirkung sollte die Skulptur dem Urlaubsort zur Aufwertung verhelfen. Dabei stehen Aspekte wie die Betonung der Einzigartigkeit des Ortes, die sich beispielsweise in der weiblichen Heldin, die eben nicht „die wartende, zurückbleibende oder trauernde Ehefrau oder die Fischerin“, sondern „eine stolze, aufrechte und gestandene Bürgerin“ (192) darstellen sollte, im Widerspruch zum Wunsch nach einem ähnlichen Schmuck wie die Nachbarorte. Der Nachbarort besitzt zwei von den selben Künstlern gefertigte Fischerfiguren (210).

Schmidt-Lauber diagnostiziert gerade im Hinblick auf die vielen historischen Bezüge einen „kompensatorischen Charakter“ der Aktion und stellt die Verbindung zum Stadtmarketing her: „Der heute vergleichsweise unbedeutende Ort sollte mit der Feier und dem Denkmal aufgewertet und es sollte an den vergangenen Ruhm und die früher vorherrschende Rolle Carolinensiels in der Region erinnert werden. Ohne ein Denkmal erscheint ein Ort wie Carolinensiel schmuck- und bedeutungslos, ja nackt und unattraktiv. Das Wahrzeichen soll die Randständigkeit des Urlaubsortes gegenüber den Nachbarorten, mit denen Carolinensiel nicht konkurrieren kann, durch eigene Aufwertung vergessen lassen und dem Tourismus zum dringend notwendigen Aufschwung verhelfen. Schließlich ist schon die Frauenfigur unter durchaus bewussten Marketinggesichtspunkten gewählt und Ausdruck der Zeit. Ein Motor der Denkmalinitiierung ist somit zweifelsohne der stockende Tourismus und letztlich der Wunsch nach ökonomischen Auskommen in der strukturschwachen Region Ostfriesland.“ (207)



TEIL 3.5.

Kunstwerke und die kulturelle Dimension der Stadt

STÄDTISCHE KREATIVITÄT, WAHRNEHMUNG DER STADT, TEMPORÄRE PROJEKTE

3.5. Die kulturelle Dimension der Stadt

3.5. Kunstwerke und die kulturelle Dimension der Stadt

Dieses Kapitel befasst sich mit dem Handlungsfeld der Stadtkultur. Im Gegensatz zu Kapitel 3.2. KUNSTWERKE UND DIE BEDÜRFNISSE DES MENSCHEN IN DER STADT geht es hier nicht um die Versorgung der Bevölkerung mit kulturellen Angeboten und deren Verteilung in der Stadt. Stattdessen wird hier der Einfluss von kulturellen Gepflogenheiten auf das Leben in der Stadt und das Zusammenspiel dieser kulturellen Qualitäten mit der gebauten Stadt thematisiert. Im Gegensatz zu Beispielen aus früheren Kapiteln steht nicht die sinnliche Wahrnehmung eines Ortes im Mittelpunkt des Projekts, sondern die Aneignung des Ortes durch Reflektion und Handlung. Eine besondere Aufmerksamkeit erfahren temporäre Projekte, die zeitlich bedingte Phänomene wie die wirtschaftliche, kulturelle und bauliche Veränderung der Stadt in besonderem Maße thematisieren. Das Zusammenspiel aus subjektiver Wahrnehmung und zeitlicher Veränderung verweist im besonderen Maße auf das individuelle Erleben des Stadtbewohners und die biographischen Folgen, die Veränderungen der Stadt für ihre Bewohner haben. Angesichts der starken Betonung von subjektiv wahrnehmbaren Qualitäten der Stadt werden auch künstlerische Methoden zur Erfassung dieser subjektiven Wahrnehmungen angesprochen.

Ein Grund für diese einschneidenden Veränderungen in der Vorstellung von dem, was Stadt ist, ist die Konfrontation mit dem Phänomen der *schrumpfenden Städte*. *Schrumpfende Städte* werden als Situation beschrieben, in der gewohnte städtebauliche Maßnahmen wie der Neubau von Stadtteilen, nur noch sehr eingeschränkt stattfinden. Der Bevölkerungsverlust in Städten und Stadtteilen hat neben vielfältigen technischen, wirtschaftlichen und sozialen Konsequenzen auch Auswirkungen auf das öffentliche Leben. Philip Oswald beschreibt in seinem Beitrag zur Veröffentlichung *DER ÖFFENTLICHE RAUM IN ZEITEN DER SCHRUMPFUNG* (2004) die veränderten Bedingungen für Stadtplaner in der schrumpfenden Stadt und weist daraufhin, dass sich Ursachen und Symptome wie die Entleerung der Städte oder auch der Abriss von Gebäuden „aus Logiken [ergeben], die weitgehend jenseits des Städtebaus liegen“ (148). Der Neubau von Bausubstanz, eines der wichtigen Werkzeuge der Stadtplanung, fände „nur noch in sehr geringem Maße statt“ (148). Darüber hinaus sieht Oswald einen Aspekt im Konflikt „zwischen planerischer Intention und Lebenswirklichkeit“, vor allem in der mangelnden Festlegbarkeit von Nutzungen durch den Planer. Seiner Meinung nach entzieht sich die Situation in schrumpfenden Städten jedem Rückgriff auf tradierte „vor- oder frühmoderne(r) Konzepte“ (148) Die grundlegend anderen Bedingungen in schrumpfenden Städten führen seiner Meinung nach dazu, dass „andere Arten öffentlicher Räume, physisch wie im Gebrauch“ (148) entstehen. Diese „andere Art“ öffentlicher Räume sorgt auch für einen anderen Umgang mit Kunstwerken für den öffentlichen Raum. Besonders deutlich bilden sich neue Formen der Integration von Kunstwerken in stadtplanerische Konzepte daher auch in Städtebauförderprogrammen (z. B. *STADTTEILE MIT BESONDEREM ENTWICKLUNGSBEDARF - SOZIALE STADT* von 1999-2002, und die Programme *STADTUMBAU OST* und *STADTUMBAU WEST*) und in Internationalen Bauausstellungen (z. B. *IBA STADTUMBAU* in Sachsen, *IBA HAMBURG*) mit ihrem besonderen Augenmerk auf innovative und wegweisende Lösungen ab.

3.5.1. HINWEISE AUF EINE NEUE ROLLE VON KUNSTWERKEN IN STÄDTEBAUFÖRDERPROGRAMMEN

A. DAS PROGRAMM SOZIALE STADT

Das vom Bund und den Ländern getragene Programm **SOZIALE STADT** wurde 1999 begonnen. Es soll der wachsenden „sozialen und räumlichen Spaltung in den Städten“ entgegen wirken und fördert „in 447 Programmgebieten in 285 deutschen Städten und Gemeinden neue Herangehensweisen in der Stadtteilentwicklung“ (BBR, DIFU 2007: 1).

Die wichtigsten Ziele des Programms sind

- die physischen Wohn- und Lebensbedingungen sowie die wirtschaftliche Basis in den Stadtteilen zu stabilisieren und zu verbessern,
- die Lebenschancen durch Vermittlung von Fähigkeiten, Fertigkeiten und Wissen zu erhöhen,
- Gebietsimage, Stadtteilöffentlichkeit und die Identifikation mit den Quartieren zu stärken. (BBR, DIFU 2007)

Das Programm ist als Stadtteilentwicklungsprogramm nicht in erster Linie auf die Integration von Kunst und Künstlern ausgerichtet. Dennoch haben Kunst- und Kulturprojekte einen nicht unwichtigen Anteil an den realisierten Projekten. So findet man Hinweise auf eine mögliche Beteiligung von Kunst und Künstlern zwar nicht im LEITFADEN ZUR AUSGESTALTUNG DER GEMEINSCHAFTSINITIATIVE „SOZIALE STADT“, der von der Arbeitsgemeinschaft der für Städtebau, Bau- und Wohnungswesen zuständigen Minister und Senatoren der Länder herausgegeben wurde, dafür aber in weiteren Veröffentlichungen zu diesem Programm. Wichtige Informationen liefern dabei die vom Deutschen Institut für Urbanistik (Difu) herausgegebene Publikation zur Begleitung des Programms **STRATEGIEN FÜR DIE SOZIALE STADT. ERFAHRUNGEN UND PERSPEKTIVEN – UMSETZUNG DES BUNDLÄNDER-PROGRAMMS „STADTTEILE MIT BESONDEREM ENTWICKLUNGSBEDARF – DIE SOZIALE STADT“**, die Internet-Praxisdatenbank der geförderten Projekte und der **NEWSLETTER SOZIALE STADT**.

In der Difu-Publikation zur Programmbegleitung werden der Charakter des Programms und damit der konzeptionelle Hintergrund für mögliche Kunstprojekte eingehender beschrieben:

„Mit dem Programm wird ein neuer - und wie die Ergebnisse der Programmbegleitung zeigen - viel versprechender Politikansatz der Stadtteilentwicklung (der „Stadtpolitik-Erneuerung“) gefördert: Gesellschaftliche Potenziale und Interessen erhalten stärkeres Gewicht, die Quartiere werden als soziale Räume und Lebenswelten und nicht als Felder isolierter fachpolitischer Intervention gesehen, und für ihre Entwicklung werden im Zusammenwirken von Bewohnerschaft, lokalen und professionellen Akteuren integrative Konzepte erarbeitet und umgesetzt, wobei auch Experimenten Raum geschaffen wird“ (DIFU 2003: 7). Im Besonderen wird darauf hingewiesen, dass das Programm auf „Partizipation, Integration und Kooperation“(7) ausgerichtet ist. Auch wenn diese Zielsetzungen nicht im Hinblick auf die Integration von Kunst und Künstlern gewählt wurden, erscheint jedoch der interdisziplinäre Ansatz, die Betonung gesellschaftlicher Fragestellungen und der Zusammenarbeit zwischen Fachleuten und Bewohnern ebenso wie die Möglichkeit des Experiments als geeigneter Hintergrund für die Integration von Kunst und Künstlern.

3.5.2. Hinweise in Städtebauprogrammen

EINORDNUNG VON KUNSTWERKEN

Innerhalb der in der Studie vorgestellten Handlungsfelder des Programms (*Lokale Ökonomie, Zusammenleben im Stadtteil, Wohnungsmodernisierung und Wohnumfeldverbesserung, Schule und Bildung im Stadtteil, Stadtteilkultur, Gesundheitsförderung, Imageverbesserung und Öffentlichkeitsarbeit*) werden Kunst und Kultur im Handlungsfeld „Stadtteilkultur“ angesiedelt und nicht – wie beispielsweise im Zusammenhang mit der Kritik an der funktionalen Stadt – im Bereich der *Wohnumfeldverbesserung*.

Dem Handlungsfeld *Stadtteilkultur* wird eine recht wichtige Rolle zugesprochen: es wird in nahezu drei Viertel der Integrierten Handlungskonzepte der einzelnen Stadtteile einbezogen und nimmt den sechsten Platz von 17 innerhalb der Maßnahmen und Projekte ein (130). Diese recht wichtige Platzierung wird als deutliche Steigerung im Vergleich zum Beginn des Programms beschrieben: Beim „Impulskongress zum Quartiermanagement im Herbst 2000 [wäre] die geplante Arbeitsgruppe „Bildungs- und Kulturarbeit“ fast nicht zustande gekommen“ und „auch im Zuge des Wettbewerbs „Preis Soziale Stadt 2000“ wurde die noch deutliche Zurückhaltung gegenüber kulturellen Projekten bestätigt: nur vier von 100 eingereichten Vorschlägen befassten sich explizit mit Stadtteilkultur.“ (PROJEKTGRUPPE SOZIALE STADT 2002: 1)

Ein Grund für diese Aufmerksamkeit vermuten die Autoren in der Tatsache, dass „sich Stadtteilkulturarbeit in kleinen Projekten (z. B. Kindermalaktionen, Straßen- oder Hoffeste, kleinere künstlerische Aufführungen) mit relativ geringen Kosten vergleichsweise problemlos realisieren lässt.“ (131) Dabei wird kaum zwischen Kunstprojekten und Kulturprojekten unterschieden, beide werden oft als verknüpfte Begriffe verwendet und nicht weiter differenziert. (VGL. KAPITEL 3.3.) Die Verknüpfung der beiden Begriffe führt dazu, dass einzelne Aussagen sich stärker auf Kunstwerke, andere auf kulturelle Projekte beziehen und die Qualität einer Aussage nicht durch die trennscharfe Verwendung der Begriffe bestimmt ist. Die Konzentration auf die erhofften Auswirkungen relativiert die Bedeutung der genauen Unterscheidung von Kunst- und Kulturprojekten, weil so weniger entscheidend ist, ob es sich bei dem spezifischen Projekt tatsächlich um ein Kunstwerk handelt.

Auch im Begleitprogramm der Sozialen Stadt wurde die Rolle von Kunst und Kultur thematisiert und reflektiert. Veranstaltungen wie z. B. die Tagung **IMPULSE FÜR STÄDTE UND QUARTIERE DURCH KUNST UND KULTUR? - 2. JUNGES FORUM STADTBAU UND SOZIALE STADT** (SCHADER 2006) am 15.06.2006 in Schwedt/Oder oder der Diskussionsabend: **DAS SOZIALE UND DIE KUNST - DIE ROLLE DER KUNST IM PROGRAMM SOZIALE STADT** am 16. November 2005 in Berlin belegen, dass das Thema auf Interesse von ganz unterschiedlichen Akteuren trifft.

KUNST- UND KULTURPROJEKTEN VERKNÜPFTE ERWARTUNGEN IM PROGRAMM „SOZIALE STADT“

Die potentiell positiven Effekte von Kunst und Kultur werden wie folgt beschrieben: „Durch kulturelle Aktivitäten können die Eigenarten, die jeden Stadtteil durch seine Entstehungsgeschichte, die dort lebenden Bewohnerinnen und Bewohner, die Bauten und öffentlichen Räume charakterisieren, betont und sichtbar gemacht, seine „kulturelle Topografie“ entdeckt oder zurückgewonnen werden.“ (DIFU 2003: 130)

Auch die „Entwicklung kreativer Potenziale, Identitätsbildung und -stärkung, damit eng verknüpft Imageverbesserung, Beteiligung und Aneignung verbunden mit Förderung der Kommunikation“ (130) werden zu den positiven Effekten von Kulturprojekten gezählt. Auch wenn festgehalten wird, dass man Kultur „nicht zur Behebung gesellschaftlicher Defizite instrumentalisieren“ (131) kann, werden ihr doch bestimmte Fähigkeiten zur positiven Beeinflussung z. B. von Integrationsprozessen zugeschrieben. „Über Kunst- und Kulturprojekte lassen sich sonst nur schwer erreichbare Bevölkerungsgruppen in die Stadtteilentwicklung einbinden, denn nicht Sprachkenntnisse und intellektuelle Fähigkeiten, sondern vielmehr die Fähigkeit, sich spontan auf Neues einzulassen, nonverbal zu agieren sowie Phantasie und Kreativität herauszufordern, sind bei der Durchführung solcher Projekte gefragt“ (131).

Kunst und Kultur wird neben der Eignung zur Identitätsstiftung und der Stärkung von sozialen Kompetenzen die Fähigkeit zugeschrieben, „soziale, ethnische und religiöse Grenzen zu überschreiten“ (KULTUR VOR ORT E. V. 2001: 10)* und so zum „Motor von Öffentlichkeit“, zum „Ferment von Urbanität“ zu werden.

* Zitiert in (Difu 2003: 135)

Die mit Kunst- und Kulturprojekten verbundenen Zielvorstellungen werden daher auch wie folgt zusammengefasst:

„Die stadtteilkulturellen Strategien in den Gebieten der Sozialen Stadt sind vor allem darauf ausgerichtet, Kultur und Kunst im Stadtteil zu verankern, Anlässe für Identifikation mit den Gebieten zu schaffen, das Image zu verbessern, mit kulturellen Aktionen neue Sichtweisen auf den Stadtteil zu eröffnen, veränderte Wahrnehmungen, Aneignungs- und Ausdrucksformen anzuregen sowie kulturelle Netzwerke auf- und auszubauen. Häufig sind die Projekte und Maßnahmen durch produktive Funktionen geprägt, das heißt, Mitmachen und Selbermachen stehen im Vordergrund.“ (DIFU 2003: 131)

Damit gehen die mit Kunstwerken verbundenen Erwartungen über die aus dem letzten Kapitel bekannten Aspekte *Identität* und *Image* hinaus.

Diese Charakterisierung wird von Ulla-Kristina Schuleri-Hartje und Ulrike Meyer in ihrem Beitrag: WIE VIEL KULTUR BENÖTIGT EIN STADTTEIL? ERFAHRUNGEN AUS DEM BUND-LÄNDER-PROGRAMM „SOZIALE STADT“ im Sinne möglicher Qualitätskriterien für Stadtteilkulturprogramme konkretisiert. Gute Stadtteilkulturprojekte sollten ein „niedrigschwelliges Angebot mit offenem Teilnahmecharakter“ haben, dass „auf die Bevölkerung und ihre Lebenssituation abgestimmt und vorzugsweise in der Nachbarschaft angesiedelt“ ist und so „intensive Beteiligungs- und Gestaltungsmöglichkeiten“ bietet. Durch das „Anknüpfen an die Lebenswelt der Bevölkerungsgruppen“ und „öffentlichkeitswirksame Aktionen“ haben gute Stadtteilkulturprojekte ein „hohes Identifikationspotential“. Wichtig für ein gutes Stadtteilkulturprojekt sind auch die „Kooperation und Einbindung unterschiedlicher Akteure“ und die „Bündelung personeller und finanzieller Ressourcen“. Gerade das Einbeziehen unterschiedlicher Akteure wird als wichtig für den „Aufbau langfristiger Strukturen im Bereich der Stadtteilkultur“ betrachtet. Schließlich wird eine „integrative Wir-

3.5.2. Hinweise in Städtebauprogrammen



INTERSHOP SÜDSTATTSÜD
Christian Möller: 'Haus des Glücks'
in einer ehemaligen Metzgerei
(Copyright: Anand Ehrig,
Amt für Stadtentwicklung der
Stadt Karlsruhe)

„kung“ als besonderes Qualitätsmerkmal von Stadtteilkulturprojekten hervorgehoben (SCHULERI-HARTJE, MEYER 2004: 24). Dabei weisen die Autorinnen besonders darauf hin, dass gute Stadtteilkulturprojekte „nicht nur ein oder zwei dieser Kriterien erfüllen, sondern mehrere gleichzeitig.“ Ordnet man auch Kunstprojekte innerhalb der Kulturprojekte ein, werden natürlich auch die oben genannten Kriterien zur Bewertung wirksam.

Angesichts solcher Qualitätskriterien stellt sich die Frage, in wie weit man von einem möglichen Leitbild für die Konzeption von Kunstwerken im Rahmen des Förderprogramms **SOZIALE STADT** sprechen kann. Tatsächlich ergibt sich nicht das Bild von konkreten Vorgaben, sondern eher das von im Nachhinein an der Projektbeobachtung entwickelten Argumentationslinien. Dabei ergibt sich auch eine gewisse Spannung zwischen den theoretischen Anforderungen an Kunst- und Kulturprojekte und den als charakteristisch beschriebenen Einsatzmöglichkeiten von Kunstprojekten.

REALISIERTE PROJEKTE IM PROGRAMM SOZIALE STADT

Als Beispiele für die Umsetzung der oben formulierten Möglichkeiten von Kunst- und Kulturprojekten werden z. B. die „Beschaffung von Räumlichkeiten für kulturelle Nutzungen durch Umnutzung und Umgestaltung von Gebäuden und Gebäudeteilen für kulturelle Zwecke“ genannt. Als Beispiele für identitätsbildende oder – stärkende Projekte werden die Erkundung von „Stadtteil- und Ortsgeschichte(n)“ durch die Bewohner, aber auch Feste, Geschichtswerkstätten und Kunstwerke genannt: „Kunstobjekte, die vielfach gemeinsam mit Vor-Ort-Akteuren entstanden sind, prägen und markieren besondere Orte im Quartier, dienen als Blickfang, Merkposten oder Orientierungshilfe. Sie können z. B. durch „verstörende“ Informationen als „Stolpersteine“ fungieren, zum Nachdenken anregen und so zur Folge haben, dass einzelne Bereiche des Quartiers von der Stadtteilöffentlichkeit, vielleicht sogar auch von der Stadtöffentlichkeit neu wahrgenommen werden.“ (DIFU 2003: 133) Einen besonderen Stellenwert bekommt die kulturelle Kinder- und Jugendarbeit, die durch sozial-interaktive Herangehensweisen, die „Lebenswelten von Kindern und Jugendlichen ernst“ nimmt, das Selbstwertgefühl von jungen Menschen stärkt, Partizipation und Integration fördert und so „zur Sinnstiftung und Lebensbewältigung“ beiträgt (135).

In der konkreten Auseinandersetzung mit Kunstprojekten im engeren Sinne werden viele der zuvor in abstrakter Form geäußerten Vorstellungen und Wünsche zu Kunst- und Kulturprojekten relativiert und stadtgestalterische Aspekte wie die Markierung von Orten oder eine bessere Orientierung als besonders wichtige Argumente hervorgehoben.

In der Dokumentation des Programms Soziale Stadt werden vier Projekte vorgestellt (**BALANCEAKT** in der Großsiedlung Berlin-Hellersdorf, **KUNSTBAUSTELLE „WINDWÖRTER“** in Neuruppin, **WARNOWTHRON** in Rostock Groß Klein, **KUNST AUF DACH** im Leipziger Osten). Allgemein wird zu Kunstprojekten festgehalten: *„Mit Skulpturen und Kunstprojekten wird in vielen Programmbereichen versucht, die gestalterische Eintönigkeit zu durchbrechen, Markierungs- und Orientierungspunkte zu schaffen, neue Sichtweisen auf das Quartier und Identifizierungsmöglichkeiten zu eröffnen und dadurch den öffentlichen Raum für alle attraktiver zu machen. Häufig werden die Kunstprojekte gemeinsam mit Vor-Ort-Akteuren entworfen, aufgebaut oder auch von ihnen finanziell unterstützt.“* (132)

LEERSTEHENDE RÄUME FÜR KUNST

Einige der realisierten Projekte ähneln sich insofern, als sie die temporäre Nutzung von leer stehenden Räumlichkeiten, vor allem von leeren Ladengeschäften, durch Künstler vorschlagen. Solche Projekte hat es auch außerhalb des Programms **„SOZIALE STADT“** gegeben, sie treten hier aber gleich mehrfach auf. Projekte mit einem solchen Ansatz sind z. B. das Projekt **INTERSHOP SÜDSTATTSÜD** in Karlsruhe, das Projekt **BOXION**, das Projekt **KOLONIE WEDDING** in Berlin und der **RAUM3** in Wismar.

Ausgangssituation für diese Art der Projekte ist der Strukturwandel im Einzelhandel, der u. a. die Aufgabe kleinerer Geschäfte zur Folge hatte. Die leer stehenden Ladenräume, *„zugelebte Schaufenster und zum Teil verwahrloste Eingangsbereiche haben eine negative Ausstrahlung und beeinträchtigen das Wohnumfeld.“* (BMVBS, BBR 2007) Je nach Projektausrichtung werden dabei die Räume für temporäre Installationen durch Künstler vergeben (z. B. **INTERSHOP SÜDSTATTSÜD**: 3 Wochen) oder es wird günstiger Arbeitsraum für einen bestimmten Zeitraum (z. B. **Boxion**: zunächst 1 Jahr) an *„Tätige aus den Bereichen Kunst, Medien, Mode, Film, Gestaltung und Design“* (BMVBS, BBR 2007) vergeben. Durch die Projekte soll vor allem das Image der Stadtteile verbessert werden und durch den kulturellen Schwerpunkt eine neue Interpretation für den Stadtteil ermöglicht werden. Ziel ist je nach Projektausrichtung die dauerhafte Ansiedlung der Kulturschaffenden oder aber auch nur die kurzfristige Belebung des Stadtteils. Die mediale Aufmerksamkeit wirkt sich als Werbung auch für eher als problematisch eingeschätzte Stadtteile aus. So fällt das selbstgestellte Resümee des Projektes **INTERSHOP SÜDSTATTSÜD** auch entsprechend positiv aus: *„Das Projekt hat mit relativ geringem finanziellen Aufwand sehr viel Engagement aktiviert und eine große Wirkung im Hinblick auf die Imageverbesserung des Stadtteils erzielt. Die Kunstwerke wurden in einem ungewöhnlichen Umfeld präsentiert und erregten bei der Stadtteilöffentlichkeit viel Aufmerksamkeit. Darüber hinaus ist es gelungen, eine kunstinteressierte Öffentlichkeit in der Region Karlsruhe und darüber hinaus für das Ausstellungsprojekt zu interessieren. Auch die Eigentümer der Ladengeschäfte hatten einen Werbeeffekt zu verzeichnen, so kam es in der Woche auch zu Anfragen nach der Vermietung von Ladengeschäften.“* (AUS DER PRAXISDATENBANK DES PROGRAMMS SOZIALE STADT (BMVBS, BBR 2007))

3.5.2. Hinweise in Städtebauprogrammen



Rupprecht Matthies:
Windwörter, 2000
Kunstbaustelle Neuruppin

KUNSTBAUSTELLE

Das Projekt Kunstbaustelle in Neuruppin ist exemplarisch für ein Kunstprojekt mit konkreten sozialen Fragestellungen. Das Projekt entstand aus dem Wunsch, das Programm **SOZIALE STADT** für die Entwicklung von Projekten mit direkten Beschäftigungseffekten für Jugendliche zu nutzen. Der Hamburger Künstler Rupprecht Matthies erarbeitete von 2000 bis 2003 zusammen mit Jugendlichen des Programms Freiwilliges soziales Trainingsjahr (FSTJ) mehrere Skulpturen („Windwörter“) und Wandbilder. Im Zentrum des Projekts steht die subjektive Wahrnehmung der Jugendlichen des Lebens in ihrem Stadtteil.

Der beteiligte Quartiersmanager Matthias Frinken hebt vor allem auch die aktivierende Wirkung des Kunstprojekts auf den ganzen Stadtteil hervor:

„Die Akzeptanz dieser Arbeiten in der Wohnbevölkerung ist enorm; es gibt bislang keinen Vandalismus. Die Nachfrage nach Kunst im Gebiet steigt; die Skizzen hängen im Foyer der Altenwohnanlagen, der Kunstunterricht der Schulen greift Themen aus dem Stadtteil auf, in den Ferien finden Malkurse statt, in 2004 soll auf einer untergenutzten Gewerbefläche eine Kunstaktion stattfinden. Die Kunstbaustelle hat zu einer Imageverbesserung des ganzen Gebietes und zu einer Steigerung des Selbstwertgefühls der Bewohner beigetragen.“ (FRINKEN 2003: 43)



Original-Bildunterschrift:
Jugendliche aus dem Freiwilligen
Sozialen Trainingsjahr
Kunstbaustelle Neuruppin

B. DAS PROGRAMM „STADTUMBAU OST“

Das Programm Stadtumbau Ost zielt „auf die Wiederherstellung intakter Stadtstrukturen, indem Stadtquartiere durch bauliche Maßnahmen aufgewertet und Wohnungsleerstände abgebaut werden. Auf der Grundlage von Stadtentwicklungskonzepten sollen Stadtteile stabilisiert werden, die durch physischen Verfall und soziale Erosion bedroht sind, zu sanierende und aus städtebaulicher Sicht besonders wertvolle innerstädtische Altbaubestände gesichert und dauerhaft nicht mehr benötigte Wohnungen rückgebaut werden. Das Programm ist auf den Zeitraum von 2002 bis 2009 ausgelegt und mit einem Finanzvolumen von 2,5 Mrd. EUR ausgestattet.“ (STADTUMBAU OST 2007) Als Instrumente werden Aufwertung, Rückbau/Abriss und Wohneigentumsbildung genannt.

DIE ROLLE DER KUNST IM PROGRAMM „STADTUMBAU OST“

Im vom Institut für Regionalentwicklung und Strukturplanung e.V. (IRS) im Auftrag des Bundesministeriums für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung und des Bundesamtes für Bauwesen und Raumordnung erarbeiteten 1. STATUSBERICHT „STADTUMBAU OST- STAND UND PERSPEKTIVEN“ beschäftigen sich die Autoren in einem eigenen Abschnitt mit einer möglichen Rolle von künstlerischen Beiträgen. Kunst wird hier explizit angesprochen und weniger unter dem Stichwort „Kunst und Kultur“ behandelt. Dennoch werden künstlerische Aktivitäten innerhalb der „kulturellen Dimension“ eingeordnet. Unter dieser kulturellen Dimension wird die „intensivere Auseinandersetzung mit der Frage, wie die Bewohner einer Stadtumbaustadt die Veränderungsprozesse wahrnehmen“ verstanden (BMVBS, BBR 2006: 61). Dabei wird darauf hingewiesen, dass „die notwendige Anpassung der Städte an die neuen Erfordernisse (...) nicht auf bauliche Maßnahmen beschränkt bleiben“ darf, sondern unter Einbeziehung der Bewohner „auf breiter Ebene gesamtgesellschaftlich diskutiert werden“ muss. Ein möglicher Beitrag von „Kunst- und Kulturprojekten“ wird in der Teilnahme an diesem „Auseinandersetzungsprozess“ gesehen (61).

Zur möglichen Erscheinung der Kunstwerke wird folgendes festgehalten: „Die meisten dieser Projekte verfolgen den Anspruch, in spielerischer Form mit den Bewohnerinnen und Bewohnern in Kontakt zu treten und dadurch eine Auseinandersetzung mit den Veränderungsprozessen im direkten Lebensumfeld herbeizuführen.“ (BMVBS, BBR 2006: 61) Dabei wird die große Vielfalt künstlerischer Arbeitsweisen ebenso angesprochen wie auch die für den spezifischen Ort entwickelte Lösung, die aber auch als potentiell problematisch für die Integration von Kunstprojekten in Konzepte der städtebaulichen Entwicklung gesehen wird. „In ihrer Individualität bzw. Originalität sind diese Projekte kaum miteinander vergleichbar, jedes steht für sich und ist kaum in der Form auf eine andere Stadt übertragbar. Die Frage stellt sich, wie der Funke neuer Impulse über Events hinaus erhalten und für die weitere Stadtentwicklung nutzbar gemacht werden kann.“ (61) Diese Überlegung konfrontiert Kunst- und Kulturprojekte auch mit dem das Konzept der Stadtentwicklung bestimmenden Gedanken der Nachhaltigkeit.

Innerhalb der möglichen Handlungsfelder werden Kunstwerke in diesem 1. STATUSBERICHT DES PROGRAMMS STADTUMBAU OST im Bereich Zwischennutzung noch einmal erwähnt: „Vor allem in den größeren Städten wurden in den letzten Jahren verschiedenste Projekte temporärer Nutzungen entwickelt: sie reichen von einfachen Baulückengestaltungen durch gärtnerische Nutzung über künstlerische Aktivitäten bis

3.5.2. Hinweise in Städtebauprogrammen

zur schlichten Anlage von Parkplätzen“ (35) Als Mittel zur Gestaltung des öffentlichen Raumes werden Kunstwerke gleichzeitig mit Elementen der Stadtmöblierung genannt: „Verkehrsleiteinrichtungen, Beleuchtung und Werbung sowie die Einbeziehung von Werken der bildenden Kunst in die Gestaltung des öffentlichen Raumes.“ (IRS 2003: 18) In diesem Zusammenhang wird auf das Projekt STADTHALTEN in Leipzig verwiesen, das weiter unten genauer dargestellt wird. Auf der Handlungsebene der Stadtquartiere wird Kunst ebenfalls im Bereich der Zwischennutzungen erwähnt. Dabei wird auch auf Anregungen der IBA EMSCHER PARK verwiesen.

Die innerhalb des Programms STADTUMBAU OST realisierten Kunstprojekte betonen die Idee der kulturellen Auseinandersetzung mit den Veränderungsprozessen in der Stadt. Die realisierten Projekte werden von den Beteiligten und auch in projektbezogenen Artikeln in der Fachpresse meistens viel positiver dargestellt als Kunstwerke im Allgemeinen in den programmatischen Grundsatzüberlegungen zur Rolle der Kunst beim Stadtumbau. Dies kann man einerseits als teilweise Entkräftung der kritischen Argumente deuten oder als eine bevorzugte Behandlung besonders erfolgreicher Projekte - möglicherweise entsteht diese Sichtweise aber auch aus dem persönlichem Engagement der Autoren, die in vielen Fällen an den Projekten beteiligt sind. Vor allem weist diese Tatsache aber auf die fehlende Evaluation der Kunstwerke und ihrer Wirkung hin. Gleichzeitig wird deutlich, dass sich angesichts der sehr großen Vielfalt künstlerischer Herangehensweisen die möglichen positiven und negativen Effekte von Kunstwerken kaum im Vorhinein sicher einschätzen lassen, sondern sehr stark von der einzigartigen Konzeption jedes Kunstwerks abhängen.

REALISIERTE PROJEKTE IM PROGRAMM STADTUMBAU OST

SUPERUMBAU HOYERSWERDA

Das Projekt SUPERUMBAU HOYERSWERDA begleitete und thematisierte den Abriss eines Wohnblocks in Plattenbauweise. Während des sechswöchigen Projektzeitraums sollte „im VIII. Wohnkomplex der Neustadt von Hoyerswerda ein Gebäudeensemble und dessen Abriss zu einem Modellfall für den Umgang mit der Auflösung von Städten werden.“ (REDAKTION WWW.SCHRUMPFENDE-STADT.DE /SPIRIT OF ZUSE E.V. 2003)

Das von der Leiterin des Kulturamts Berlin-Lichtenberg, Ute Tischler und dem Theaterwissenschaftler Harald Müller kuratierte Programm verstand sich als „Kunstprojekt zur Erforschung urbanen Lebens in schrumpfenden Städten“, zur „symbolischen Dimension des Plattenbaus“ und zu „Möglichkeiten sozialer Orientierung durch experimentelles Handeln“ (BRINKMANN 2003). Insgesamt 17 Künstler und Künstlergruppen, Schauspieler und Filmemacher wurden eingeladen, ihre Projekte in der Neustadt zu verwirklichen, wobei die Dokumentation der Stadt, ihrer Geschichte und ihrer Zukunftsperspektive gemeinsam mit den Bewohnern im Vordergrund stand.

GRABUNGSSTAEDTE

Auch das Projekt GRABUNGSSTAEDTE der Künstlerin Dagmar Schmidt in Halle thematisiert den Abriss von Wohngebäuden und den damit einhergehenden Verlust an Alltagskultur. Das Projekt besteht aus sechs Wohnungen aus dem abgebrochenen Wohnblock, die in ihrer Grundrissstruktur erhalten wurden



oben:

STADT IM REGAL: WK8P2ABBAU „Anlässlich der Ausstellung >superumbau< in Hoyerswerda-Neustadt begleitet und kommentiert STADT IM REGAL den ABBAU eines fünfgeschossigen Plattenbaus. Ein Bauschild kennzeichnet dieses Bauvorhaben. In einem gegenüberliegenden Gebäude, mit Blick auf den Abbau, richtet STADT IM REGAL ein BAUBÜRO >> ein und entwickelt dort exemplarisch 12 verschiedene Positionen zu Umbau, Abbau und Rückbau urbaner Räume der Moderne.“ (stadtimregal 2007)

unten:

Dagmar Schmidt:
Grabungsstaedte/Halle





Dagmar Schmidt:
Grabungsstaedte, 2006

Halle

und mit in Beton nachgegossenen typischen Möbeln eingerichtet sind. Das begehbare Kunstwerk ermöglicht es, „Spuren der Erinnerung des Wohnens in Gebäuden des industriellen Wohnungsbaus als realen Assoziationsraum und Bildwelt zu erhalten und zugleich einen halb musealen, halb pragmatischen nutzbaren Raum („Lungerecke“) zu schaffen.“ (KUNZE 2006: 28) Dabei steht neben dem anschaulichen Nacherleben des Vergangenen die eigene Erinnerung des Besuchers an die Realität des Lebens in einer vergleichbaren Wohnung und die individuelle Geschichte des Betrachters im Vordergrund.

Den mit dem Abbruch gelöschten Spuren von subjektiver Geschichte wird durch das Kunstwerk ein Raum gegeben, der allerdings nicht im Sinne einer Konservierung einen realen Zustand einfriert, sondern durch die Reduktion einer belebten Wohnung auf den steinernen Gehalt auf historische Ausgrabungsstätten verweist. Dieses Bild thematisiert gleichermaßen die Wertschätzung des *Historischen* und die damit verbundene Jagd nach Schätzen wie auch den Verlust des Lebendigen und dessen Rekonstruktion in Fantasie und Erinnerung.

Neben dieser symbolischen Dimension des individuellen Erinnerungsbeitrags hat dieses Projekt auch noch einen sozialen Gesichtspunkt: An der Produktion des Beton-Mobiliars und der Umsetzung des Projektes waren in Ausbildung befindliche Jugendliche des Trägers Arbeit und Leben e.V. beteiligt. Neben der direkten Auseinandersetzung der Besucher mit dem Kunstwerk werden auch hier positive Effekte auf den Stadtteil vermutet: „Die „Grabungsstaedte“ kann damit als beispielgebend für eine künftige Stadtumbaukultur gelten. Dass die Silberhöhe damit für lange Zeit in der fachspezifischen Rezeption des Stadtumbaus Beachtung findet, steht angesichts des künstlerischen Gewichts dieser Bodenskulptur außer Frage. Die Besucher werden nicht in Scharen vorbeikommen, aber stetig diesen Ort der Besinnung auf die Zukunft aufsuchen.“ (KUNZE 2006: 30) Auch hier stehen also eine positiv besetzte Bekanntheit des Projektes und eine gewisse Anziehungskraft des Kunstwerks im Vordergrund der Überlegungen.

STADTHALTEN

Bei dem Beispiel **STADTHALTEN** in Leipzig handelt es sich – wie beim **SUPERUMBAU** – um ein Projekt, bei dem die Werke von mehreren Künstlern in einem Wett-

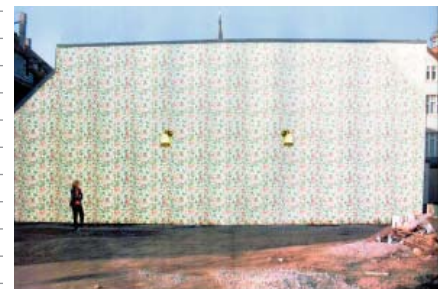
3.5.2. Hinweise in Städtebauprogrammen



bewerb ausgewählt und realisiert wurden. Der Verein Leipziger Jahresausstellung e.V. entwickelte gemeinsam mit der Stadt Leipzig das Konzept, dass die temporäre künstlerische Umgestaltung von Baulücken vorsah. Zuvor undefinierte und unzugängliche Flecken der Stadt sollten „für Bewohner, Passanten und ein interessiertes Kunstpublikum zu erlebbaren Orten werden“ (HECK 2005: 45). Wichtig war dabei, dass die temporären Installationen für zunächst sechs Monate einer möglichen Wiederbebauung der Grundstücke nicht im Wege stehen sollten. Gleichzeitig wurde in der Aufgabenstellung auch ein Bezug auf die spezifische Qualität der jeweiligen Baulücke gefordert. Dabei stand auch die aktive Einbindung ansässiger Bewohner und lokaler Akteure im Vordergrund. Die Konzeptentwicklung und die Vorbereitung der Flächen wurden aus Mitteln der Städtebauförderung bezahlt, die Realisierung der einzelnen Projekte erfolgte ausschließlich aus Sponsorengeldern. Als positive Effekte des Projektes werden die Magnetwirkung der Kunstwerke ebenso genannt wie die „kontroversen Diskussionen“ und die Auseinandersetzung „mit dem Stadtteil, mit den Veränderungen und Umbauprozessen und mit den positiven Entwicklungen der letzten Jahre“ (46). Auch die Aktivierung der lokalen Bevölkerung wird als positiver Effekt des Projektes beschrieben: „Nach Zeiten des Abbruchs und jahrelanger Tristesse auf vorhandenen Brachflächen regt „stadthalten“ auf den neu gestalteten Flächen zu Spurensuche, Perspektivenwechsel, Korrespondenz oder auch Widerspruch an.“ (46) Kunst soll hier einen Beitrag zur Identitätsstiftung des Gebietes leisten, um Trostlosigkeit und Resignation zu vermeiden (45).

oben:
Klaus Madlowski:
Stattpark

unten:
Magdalena Drebbler:
Tapetenzimmer



Viele der beteiligten Künstler setzten sich in direkter Art und Weise mit der formellen und informellen Nutzung des öffentlichen Raums auseinander. So thematisierte der Künstler Klaus Madlowski die Nutzung von innerstädtischen Brachflächen als Parkplätze mit seinem Projekt STATT-PARK, während Ruth Habermehl und Chris Schneider die Spannung zwischen Reglementierung und Aneignung des öffentlichen Raums in ihrem Projekt LIEGEN IST GEBÜHRENFREI bearbeiteten. Andere Projekte beschäftigten sich mit der Vergänglichkeit des in den Baulücken ins Verschwinden geratenen Lebens und der Spannung zwischen Privatheit und öffentlicher Baulücke, wie z. B. das Projekt TAPETENZIMMER von Magdalena Drebbler.



DRIVE THRU Gallery
Aschersleben

C. DAS PROGRAMM „STADTUMBAU WEST“ UND DIE EXWOST-FORSCHUNG STADTUMBAU WEST

Das Forschungsfeld Stadtumbau West wurde 2002 von der Bundesregierung auf vier Jahre hin angelegt. Im Gegensatz zu der großen Anzahl von Kunstprojekten im Rahmen des Stadtumbaus Ost sind hier Kunst- und Kulturprojekte kaum thematisiert. Im auf der offiziellen Seite WWW.STADTUMBAUWEST.INFO erhältlichen Material finden sich weder grundsätzliche Überlegungen zum Umgang mit Kunst noch besondere Hinweise auf einzelne Projekte. Einige Projektstädte schlagen jedoch einzelne künstlerische oder kunstnahe Maßnahmen vor, so beispielsweise die Reaktivierung von leeren Ladenlokalen, die Einrichtung eines Kunst-Campus (Berlin) oder die Aufwertung des öffentlichen Raums durch Brunnen, Skulpturen oder Lichtinstallationen. In Bremen Osterholz-Tenever wurde der Abriss eines Wohnblocks mit einer zunächst **KUNST AUF ALLEN ETAGEN**, später dann als **KULTUR AUF ALLEN ETAGEN** bezeichneten Veranstaltung (2004) begleitet. Diesen Unterschied in der Rolle der Kunst im Vergleich zum Programm der sozialen Stadt und des Stadtumbau Ost lässt sich weder mit Unterschieden zwischen der ehemaligen DDR und dem Westen Deutschlands noch mit einer zeitlichen Einordnung oder ein unterschiedlichen finanziellen Ausstattung letztlich erklären, sondern verweist vor allem auf eine unterschiedliche Wertschätzung der Rolle von Kunst und Kultur in der Stadtentwicklung.



3.5.2. HINWEISE AUF EINE NEUE ROLLE VON KUNSTWERKEN IN INTERNATIONALEN BAUAUSSTELLUNGEN

A. IBA STADTUMBAU 2002-2010

Die **IBA STADTUMBAU** versteht sich als Labor zur Erprobung verschiedener Werkzeuge des Städtebaus im Umgang mit der Thematik des Stadtumbaus (**IBA-BÜRO GBR 2004-2005A**). Der Prozess des Stadtumbaus wird dabei als langfristige Veränderung der Stadt auf vielen Ebenen verstanden. Dabei steht die individuelle Lösung für jede Stadt im Vordergrund (**IBA-BÜRO GBR 2004-2005B**). Künstlerische Projekte werden in der Beschreibung des Konzepts der IBA Stadtumbau als mögliche Maßnahmen genannt, ohne dass deren Ziel und Charakter genauer

3.5.2. Hinweise in Städtebauprogrammen

beschrieben werden. Deutlich wird jedoch die Fokussierung auf die Beteiligung der Bürger an den jeweiligen Projekten. Tatsächlich werden mehrere Kunstprojekte oder der Kunst zugerechnete Projekte im Rahmen der IBA realisiert.

REALISIERTE PROJEKTE IM RAHMEN DER IBA STADTUMBAU

Zwei der im Rahmen der IBA realisierten Projekte wurden von der Stiftung Bauhaus Dessau anlässlich der Eröffnung der 52. Internationalen Kunstbiennale in Venedig präsentiert. Eine Vorstellung von möglichen Wünschen und Zielen in Verbindung mit Kunstprojekten liefern die Beschreibungen der Projekte **DRIVE THRU GALLERY** in Aschersleben und **ÄSTHETIK DER LEERE** in Halberstadt. Eine Gegenüberstellung dieser zwei Projekte macht deutlich, dass auch innerhalb eines einzigen Programms unterschiedliche Herangehensweisen im Umgang mit Kunstwerken vorkommen können.

DRIVE THRU GALLERY

Bei **DRIVE THRU GALLERY** handelt es sich um ein Projekt zur Um- und Aufwertung von innerstädtischen Brachen. Entlang des stark befahrenen Innenstadtrings formen begrünte Metallgerüste bzw. Wände aus Drahtkörben, die mit verschiedenen Abbruchmaterialien gefüllt sind, neue Raumkanten aus. Sie bieten Hängemöglichkeiten für Großreproduktionen von Gemälden, die die Straße in eine Galerie zum Hindurchfahren für die Autofahrer verwandeln sollen.

Dieser Eingriff soll laut der Selbstdarstellung eine „*Neucodierung des Raumes*“ bewirken, gleichzeitig soll die entstehende „*Kunstplattform*“ zur „*Reparatur des schrumpfenden Stadtkörpers*“ eingesetzt werden (ASCHERSLEBEN 2007). „*So werden die Fenster leer stehender Häuser als Träger für Kunst genutzt und damit gesichert und aufgewertet, Baulücken durch Bildträger oder dreidimensionale Objekte ergänzt und damit geschlossen.*“ Die Behauptung, *Kunst im öffentlichen Raum* sei hier „*nicht mehr nur dekorativ*“, sondern werde „*selbst zum Raum - einem ungewöhnlichen Kunstraum*“ steht im offensichtlichen Widerspruch zum fehlenden Bezug zwischen Kunst und Raum: Es spielt letztendlich keine Rolle, welche Bilder im Stadtraum präsentiert wird. So erstaunt es auch nicht, dass die erste Ausstellung der **DRIVE THRU GALLERY** zeitgleich in einer konventionellen Galerie in New York präsentiert wurde (ASCHERSLEBEN 2007). Der städtische Raum wird in der **DRIVE THRU GALLERY** nicht anders als ein konventioneller Ausstellungsraum behandelt. Trotz des formulierten Wunsches nach einer „*Neucodierung des Raumes*“, einer Umdeutung des vorgefundenen Verkehrsraum in einen besonderen, der Kunst gewidmeten oder wenigstens durch die Kunst geprägten Raum, ähnelt diese Vorgehensweise letztlich den in den 70er Jahren gerne beauftragten Wandbildern (VGL. BREMENS WÄNDE (MANSKE 1989)). In vielen Fällen sollten auch hier großformatige Bilder gleichzeitig unansehnliche Elemente der Stadt wie z. B. Brandwände und Bunker aufwerten und dem Stadtraum eine neue Atmosphäre verleihen. Die mit der Einrichtung der Ausstellung verbundenen Ziele haben keinen kunstspezifischen Hintergrund: Die Sicherung und Aufwertung leer stehender Gebäude und die Präsentation der Bilder stehen in keinerlei Zusammenhang. Auch die Umdeutung des vom Durchgangsverkehr geprägten Stadtraums, die „*Neukodierung*“ ist nicht zwin-



SEHBRÜCKE
Projekt im Rahmen von
Ästhetik der Leere
Stadt Halberstadt zusammen mit
dem Büro
Chezweitz & Roseapple
und Martin Peschken,
beide Berlin



Teilprojekt des „Trainingspfad des
Sehens“.

gend mit dem Einsatz von Kunst verbunden. Dies verweist auf den schwierigen Zusammenhang zwischen der Erscheinung der Gestaltung und der kulturellen Bedeutung eines Ortes.

Am zweiten in Venedig präsentierten Projekt wird der Gedanke einer Neuinterpretation des Vorhandenen jedoch deutlicher.

ÄSTHETIK DER LEERE

Das Projekt **ÄSTHETIK DER LEERE** beschäftigt sich mit der Vielzahl möglicher Interpretationen städtischer Räume, gerade auch der brachgefallenen Räume. „Leere ist im urbanen Kontext keine eindeutige Situation. Freie Flächen können als Großzügigkeit wahrgenommen werden oder als Zeichen von Verödung und Verfall.“ (STIFTUNG BAUHAUS DESSAU 2007) Das Projekt selbst besteht aus der Markierung von bestimmten Leerstellen in der Stadtstruktur. Diese Leerstellen werden „durch performative und temporäre Interventionen in Szene“ (STIFTUNG BAUHAUS 2007) gesetzt. Eine gleichnamige Ausstellung befasste sich ebenfalls mit der „Ästhetik der Leere“. Ein „Trainingspfad des Sehens“ verknüpft einzelne Orte in Halberstadt zu einem Spazierweg, der unterschiedliche Qualitäten der Leere erfahrbar machen soll. Dabei steht nicht das einzelne Kunstwerk, wie z. B. die temporär eingerichteten **SEHBRÜCKEN**, „die kaum beachtete räumliche Beziehungen in den Blick rücken“ sollen, sondern prozesshafte künstlerische Strategien, die die „als „leer“ wahrgenommenen Räume in der Stadt wieder in den öffentlichen Diskurs“ integrieren sollen. Unter anderem fand eine Aktionswoche statt, in der eine innerstädtische Brache mit verschiedenen Aktionen bespielt wurde. Dabei gab es z. B. ein „Vorlesepicknick“, bei dem Künstler des Nordharzer Städtetheaters Texte rezitierten, die sich mit verschiedenen Arten von Leere bzw. Dichte befassen (VGL. STADT HALBERSTADT 2007). Im Kern beschäftigt sich das Projekt mit der Wahrnehmung von öffentlichen Räumen und ihrer sowohl



3.5.2. Hinweise in Städtebauprogrammen

im Diskurs als auch in der durch individuelle Beschäftigung bestimmten Bedeutung.

Die Gegenüberstellung dieser beiden Projekte macht deutlich, worin die unterschiedlichen Herangehensweisen bestehen. Während im Projekt **DRIVE THRU GALLERY** städtebauliche Probleme wie die Sicherung von leer stehenden Gebäuden und der Erhalt der Raumkanten durch die Präsentation von Kunstwerken gelöst werden sollen, geht es im Projekt **ÄSTHETIK DER LEERE** vor allem um die Repräsentation städtischer Räume in den Köpfen der Betrachter. Nicht die Erscheinung des einzelnen Kunstwerks, sondern die bestehende Stadt ebenso wie die Wahrnehmung der Stadt durch den Betrachter stehen hier im Vordergrund. Dieser Gesichtspunkt wird zwar auch in der Beschreibung des ersten Projekts angerissen und sicherlich kann eine entsprechende Imagebildung als einzigartiges Projekt die Wahrnehmung des Straßenzugs verändern, diese Veränderung ist aber nur zu einem geringen Teil abhängig davon, dass hier Kunst präsentiert wird. Beide Projekte unterscheiden sich aber auch in ihrer Haltung zum Betrachter: während die **DRIVE THRU GALLERY** eine neue Interpretation für den Straßenraum vorgibt, geht es im Projekt **ÄSTHETIK DER LEERE** um eine Öffnung für verschiedenartige neue Interpretationen, auch wenn positive Interpretationen im Kontrast zu den bestehenden negativen besonders gefördert werden.

B. IBA HAMBURG 2006-2013

Die IBA Hamburg versteht sich – ganz im Sinne der IBA Tradition – als mehr als nur eine klassische Ausstellung. Für die „*drängenden Probleme der Städte (...)- für städtebauliche Probleme, wie auch für Fragen der städtischen Ökonomie und der Stadtgesellschaft*“ sollen „*beispielhafte Lösungen*“ in Form von „*gebauten Beispielen, sozialen und kulturellen Projekten, Veranstaltungen, Dialogen und Publikationen*“ erarbeitet und präsentiert werden (VGL. IBA HAMBURG 2007). Dabei folgt die IBA drei Leitthemen:

1. *Auf der soziokulturellen Ebene zeigt die IBA Hamburg, welchen Gewinn die internationale Stadtgesellschaft - die Kosmopolis - für eine Metropole bedeutet.*
 2. *Auf der Ebene der Stadtgestaltung zeigt die IBA Hamburg, wie sich die inneren Stadtränder einer Stadt - die „Metrozonen“ - zu einzigartigen und attraktiven Orten entwickeln lassen.*
 3. *Und mit dem Themenschwerpunkt „Stadt im Klimawandel“ wird die Vision einer Metropole Realität, die dem Klimawandel aktiv entgegentritt.“ (IBA HAMBURG 2007)*
- Kunst- und Kulturprojekte werden dabei nicht ausdrücklich einem der Bereiche Soziokultur, Stadtgestaltung oder dem Themenschwerpunkt „Stadt im Klimawandel“ (IBAHAMBURG 2007A) zugeordnet, was auf eine Aufweichung der Zuordnung von Kunstwerken in den einen oder anderen Bereich hindeutet.

Die Eingriffe der IBA sollen vor allem an den „*inneren Stadträndern*“ stattfinden. Diesem „*besonderen Metropolenraum*“, seinen Möglichkeiten und Problemen hat sich die IBA Hamburg verschrieben, in der Hoffnung, dass so dazu beigetragen werden kann, „*dass die Gegensätze und Spannungen der Stadtgesellschaft ihre Reibungskraft positiv entfalten - so dass die Metropole weiter der Ort der Innovation bleibt*“ (IBA HAMBURG 2007).



Thorsten Passfeld
Kirche des guten Willens - Wie kann man ein besserer Mensch sein?

10° Kunst: Wilhelmsburger Freitag

Der „*innere Stadtrand*“ der Stadt Hamburg, also der Raum, „*in dem die Spannungen und Chancen der Globalisierung stärker als anderswo aufeinander treffen*“, werden von den Veranstaltern beispielhaft in den Stadtteilen Wilhelmsburg, Veddel und dem Harburger Binnenhafen „*mit ihrem von Verkehrsschneisen zerfurchten Gesicht und ihrem harten Nebeneinander der Milieus und Kulturen*“ ausgemacht. (IBA HAMBURG 2007)

Mit dieser Konzentration auf unterprivilegierte Orte in der Stadt richtet die IBA Hamburg trotz des propagierten Konzepts von Hamburg als „wachsender Stadt“ ihren Augenmerk auf Stadtquartiere mit besonderem Entwicklungsbedarf.

REALISIERTE PROJEKTE IM RAHMEN DER IBA HAMBURG

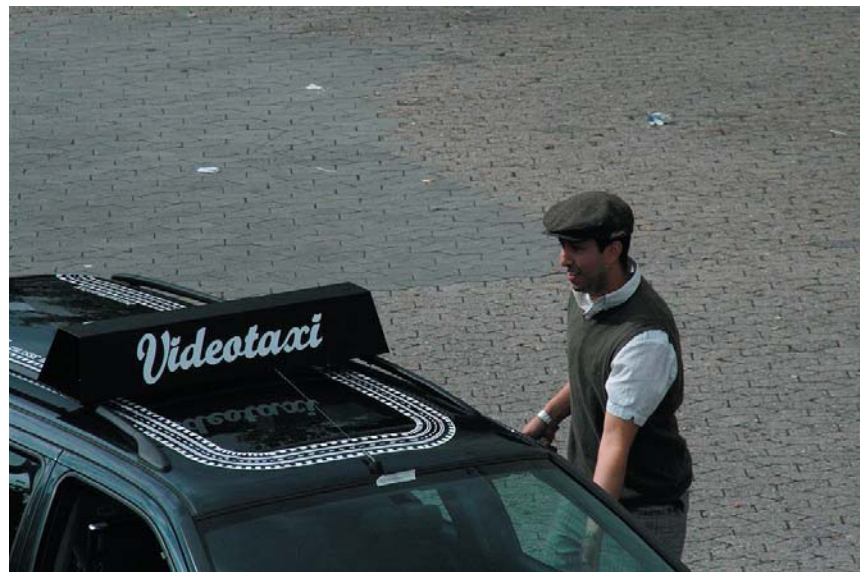
Kunst und Kunstwerke kommen im Konzept der IBA in drei unterschiedlichen Formaten vor: Zunächst gab es mit dem IBA KUNST & KULTURSOMMER 2007 eine Veranstaltungsreihe mit sehr unterschiedlichen Inhalten. In den IBA KUNST & KULTURSOMMER wurde mit dem Projekt 10°KUNST: WILHELMSBURGER FREITAG eine bereits bestehende Reihe zur *Kunst im öffentlichen Raum* integriert. Schließlich wurde mit dem IBA LABOR KUNST UND STADTENTWICKLUNG ein innovatives Konzept mit einem interdisziplinären Ansatz realisiert.

IBA KUNST & KULTURSOMMER 2007

Der Auftakt der IBA Hamburg wurde vom IBA KUNST & KULTURSOMMER 2007 bestimmt. Vier Monate lang wurden rund sechzig Veranstaltungen aus dem Bereich der Kunst und der Kultur präsentiert. Neben Ausstellungen, Filmprojekten, Musikveranstaltungen, Straßentheater gab es auch Projekte, die man, wenn man diese Unterscheidung treffen will, der *Kunst im öffentlichen Raum* zuordnen kann. Die Rolle der Kunst wird im Konzeptionspapier mit folgenden Aspekten beschrieben: Die Gesamtveranstaltung soll das Präsentationsgebiet der IBA „für ein breites Publikum in Szene“ setzen (IBA HAMBURG 2007). „Die

Christoph Schäfer/ Margit Czenki:
Ganz wie zu Hause.
Videotaxi

10° Kunst: Wilhelmsburger Freitag



3.5.3. Themenschwerpunkte

vielen unterschiedlichen Veranstaltungen mit ihren eigenen künstlerischen Blickwinkeln eröffnen vielfältige neue Sichtweisen auf die Elbinsel und machen den kreativen Reichtum dieses Teils der Stadt zwischen Wilhelmsburg, der Veddel und dem Harburger Binnenhafen deutlich.“ (IBA HAMBURG 2007)

10°KUNST: WILHELMSBURGER FREITAG

In den konzeptionellen Aussagen beispielsweise über das im KUNST & KULTURSOMMER verankerten Projekt 10°KUNST: WILHELMSBURGER FREITAG wird jedoch der Ausstellungscharakter der Veranstaltung deutlich. Auch wenn die Ausstellung dezentral angelegt ist und die eingeladenen Künstler ihre Arbeiten in verschiedenen Stadtteilen in Hamburgs Süden präsentieren, und auch, wenn „alle Arbeiten (...) den Anwohnern direkte Berührungspunkte“ (KULTURBEHÖRDE HAMBURG 2007A) bieten, wird doch deutlich, dass „im Mittelpunkt des Konzepts (...) also zunächst die Kunst“ steht. „Danach folgen das Verhältnis der Projekte zueinander und die Öffentlichkeit der Anwohner als größte angesprochene Gruppe.“ (KULTURBEHÖRDE HAMBURG 2007B)

Den Kunstwerken wird zwar die Fähigkeit zugeschrieben, „im Hinblick auf den bevorstehenden Stadtentwicklungsprozess (...) nach Innen und Außen das Bewusstsein für die Eigenheiten und Qualitäten dieser Umgebung zu schärfen, für die internationale Nachbarschaft und die sozialen wie städtebaulichen Bedingungen, unter denen diese gelebt wird“ (KULTURBEHÖRDE HAMBURG 2007B), beziehen sich jedoch selbst wenig auf den städtischen Raum und seine Entwicklung.

Neben der künstlerischen Inszenierung von besonderen Orten und der Annäherung an das Präsentationsgebiet durch „ungewöhnliche Führungen“ und Erkundungen stehen die Bewohner der Elbinseln im Mittelpunkt (IBAHAMBURG 2007). „Jugendliche werden durch Mitmach-Kunstaktionen und Workshops in die Projekte mit einbezogen und die interkulturellen Projekte des IBA Kunst & Kultursommers werden gemeinsam mit den Inselbewohnern umgesetzt. Die vielfältige Mischung der Beteiligten wird durch Aktionen im öffentlichen Raum zueinander geführt“ (IBAHAMBURG 2007). Mit Blick auf das Konzept der Nachhaltigkeit wird betont, dass der temporäre Charakter der Veranstaltungen nicht den Verzicht auf dauerhafte Veränderungseffekte bedeutet, z. B. wenn „neue Spielorte wie die geplante Kulturschule entwickelt werden. So entstehen nachhaltig orientierte Stadtteilformate, die auch über die IBA Hamburg hinaus Bestand haben.“ (IBAHAMBURG 2007) Konsequenterweise wird der IBA KUNST & KULTURSOMMER auch als „mehr als ein buntes Sommerprogramm“ eingeschätzt. „Er ist Initialzündung, die im Zusammenspiel mit lokalen Kräften einen nachhaltigen Beitrag zum schrittweisen Ausbau kreativer Quartiere und Strukturen leisten wird.“ (IBAHAMBURG 2007)

Die Auswirkungen von temporären Kunst- oder Kulturveranstaltungen wird hier durchaus auch auf längere Sicht positiv eingeschätzt.

IBA LABOR KUNST UND STADTENTWICKLUNG

Innerhalb einer Reihe von IBA-Labors zu verschiedenen thematischen Schwerpunkten fand auch das IBA-LABOR FÜR KUNST UND STADTENTWICKLUNG statt.

Die Konzeption der Veranstaltung geht dabei von folgenden Beobachtungen aus: „Kunst avanciert zusehends zu einem bedeutenden Aspekt aktueller Stadtentwicklung. In Bezug auf innerstädtische Erweiterungs- und Entwicklungsflächen stehen

Kunst und Stadtentwicklung bereits in einem direkten Bezug. Mehr und mehr formulieren Planer und Entwickler deutlich ihre Erwartungen an die Kunst, schreiben Wettbewerbe aus, veranstalten Symposien und führen Gespräche. Künstlerische Projekte, die sich direkt und konkret mit Fragen der Stadtentwicklung beschäftigen stehen allerdings selten bis nie im Fokus der Stadtentwicklungspolitik. Ein Kommunikationsproblem?“ (SDUN, HOLTMANN 2007). Aus dieser Beobachtung werden die zentralen Fragestellungen für die Veranstaltung entwickelt: „Welchen Beitrag leisten unabhängige künstlerische Praxen für die Stadtentwicklung? Wie verhalten sich unterschiedliche Modelle und Vorstellungen von Kunst und Stadtentwicklung zueinander? Welche Bedingungen müssen geschaffen werden, damit ein Zusammenspiel zwischen Kunst und Stadt, zwischen KünstlerInnen und EntwicklerInnen zwischen PlanerInnen und GestalterInnen wirksam werden kann?“ (SDUN, HOLTMANN 2007)

Ziel der dreitägigen Veranstaltung war es, „vor Ort neue praktische Zugänge und Einsichten zu künstlerischen Praxen auf dem Feld der Stadtentwicklung“ zu gewinnen.“ (SDUN, HOLTMANN 2007)

Damit richtete die Veranstaltung in erster Linie ihren Fokus auf Künstler, die sich in ihrer Arbeit mit Fragen des Lebens in der Stadt oder sogar mit Stadtentwicklung beschäftigten, auch wenn vereinzelt Impulsvorträge von Architekten oder Stadtplanern gehalten wurden. Im Verlauf der Veranstaltung, die sowohl von Stadtplanern als auch von Künstlern besucht wurde, und vor allem in den durchgeführten Workshops, bestätigte sich die in der Einladung gemachte Feststellung „Unterschiedliche Vorstellung von Stadt und Kunst finden nur schwierig zueinander“ (SDUN, HOLTMANN 2007).



3.5.3. Themenschwerpunkte

3.5.3. ERWARTUNGEN AN KUNSTWERKE IM BEREICH DER STADTKULTUR

Die meisten an Kunstwerke gerichteten Erwartungen im Handlungsfeld Stadtkultur beziehen sich auf die Wahrnehmung der Stadt und die Aneignung der Stadt durch ihre Bewohner. An Kunstwerke werden große Hoffnungen gesetzt, wenn es um die Förderung von Kommunikation zwischen den Bewohnern und um Integration geht. Ebenfalls mit einer starken Betonung der Kommunikation ist der Gedanke der städtischen Kreativität verbunden, der besondere Fähigkeiten von Kunst und Künstlern zur Bildung eines kreativen „Humus“ und damit zur aktiven Aneignung der Stadt vermutet.

A. IDENTITÄTSBILDUNG UND WAHRNEHMUNG

Besondere Erwartungen werden auch an Kunstwerke gerichtet, wenn die Begleitung, Vermittlung und Verarbeitung von Veränderungsprozessen in der Stadt zum Thema wird. Unter dem Stichwort „*Wahrnehmung der Stadt*“ werden die Ergebnisse solcher Veränderungsprozesse behandelt. Außerdem wird von der Kunst auch ein vertiefter Einblick in das veränderte Wesen der Stadt erwartet. Gerade der besondere Charakter künstlerischer Forschungsmethoden lässt auf neue Ergebnisse bei der Untersuchung von subjektiv wahrgenommenen Eigenschaften der Stadt hoffen.

Ging es im vorherigen Kapitel vor allem um die Wiedererkennbarkeit bestimmter typischer Elemente und die positive Besetzung von Charakteristika zur Formung eines Images, steht in diesem Kapitel die Identifikation der Gruppe der Bewohner mit ihrem Lebensraum und mehr noch das Verhältnis zwischen jedem Einzelnen und „seiner“ Stadt im Vordergrund. Es geht also nicht um die mögliche Konstruktion der *Identität eines Ortes*, sondern um die Beziehung des einzelnen Individuums zu seiner räumlichen Umgebung. Identitätsbildung und -Stärkung ist eine Fähigkeit, die Kultur im Allgemeinen, aber auch einzelnen Kunstwerken zugeschrieben wird. Sie wird daher immer wieder als Argument für die Förderung von Kunst im öffentlichen Raum genannt. So schreiben beispielsweise Kaye Geipel und Susanne Schindler mit Bezug auf eine Untersuchung der Stadt Rotterdam: „*Die Stadt brauche die Kunst, weil der Außenraum „mehr als früher der Ort ist, wo die verschiedenen Identitäten der Stadt benannt und geäußert werden können* (GEIPEL, SCHINDLER 2001: 15) und Robert Kaltenbrunner schlägt vor: „*Kunst im Raum sollte grundsätzlich an den verschütteten Bedürfnissen nach Ausbildung von Identität und Selbstverwirklichung ansetzen.*“ (KALTENBRUNNER 2005: 36) Die Befriedigung eben dieses Bedürfnisses nach Identifikation und Selbstverwirklichung wurde bereits in den Überlegungen der 70er und 80er Jahren im Umgang mit den als anonym beschriebenen Großwohnsiedlungen als wichtig hervorgehoben. Während dort allerdings die Beziehung zwischen einem Individuum mit einer eigenen Identität und seiner gebauten Lebensumwelt betrachtet wird, rückt jetzt die gegenseitige Beeinflussung von innerer Verfassung und äußerer Erscheinung in den Vordergrund.

Nicht mehr die emotionale Unterstützung objektiv beobachteter und im Austausch als charakteristisch festgelegter räumlicher und nicht räumlicher Eigenheiten durch den Bewohner steht in dieser Interpretation der Identität im Vordergrund, sondern die besondere Betonung des Subjektiven. Dieses

Verständnis nähert sich der Interpretation der soziologischen und psychologischen Wissensgebiete an, wo *Persönliche Identität* als ‚*Sichselbstgleichheit*‘ eines Individuums in Bezug auf „*die Einmaligkeit eines Menschen als Ausdruck einer einzigartigen und unverwechselbaren Biographie*“ verstanden wird (IPSEN 1997: 6).

Die besondere Betonung des Subjektiven und Biographischen führt zu einer Beschäftigung mit der Wahrnehmung der Umgebung durch die subjektive und durch biographische Erfahrungen geprägte Brille des Einzelnen, die der beobachteten „*Gegenwart zwischen Vergangenheit und Zukunft ihren sinnvollen Ort zuweist.*“ (KASCHUBA 2003) Identitätsbildung und Wahrnehmung erscheinen in enger Verbindung, weil erst die Wahrnehmung des Spezifischen die Identifikation mit einer städtischen Konstellation möglich macht, aber auch weil erst eine offene und unvoreingenommene Wahrnehmung Identifikationspunkte aufspüren und als solche erkennen kann.

Die Wahrnehmung des Ortes stellt daher die gedankliche Verbindung zwischen einer subjektiv geprägten lokalen Identität und der Rolle von Kunstwerken in der Stadt dar. Kunst und Künstlern werden besondere Kompetenzen bei der Wahrnehmung von spezifischen Eigenarten von Orten und Situationen zugeschrieben, verbunden mit der Fähigkeit, diese Eigenarten sichtbar und erlebbar zu machen. Die künstlerische Praxis beschränkt sich allerdings nicht auf die Untersuchung des Vorhandenen und dessen Sichtbarmachung für den Betrachter. Künstlerische Arbeiten können auch vorgefundene Bedeutungen verändern oder bisher wenig bedeutsamen Situationen eine neue Bedeutung geben.

Im Bezug auf eine auf das Individuum und sein biographisch geprägtes Erleben von Orten wird die Vorstellung von *Wahrnehmung* über die sinnliche Wahrnehmung hinaus erweitert: Jenseits des rein sinnlichen Aufnehmens von Information spielt die Deutung und Interpretation des Wahrgenommenen eine wesentliche Rolle.

Angesichts von zum Teil einschneidenden Veränderungen in der Stadt werden Mechanismen der Um-Deutung, also der Neuzuweisung oder Modifikation von Bedeutungen wichtig. In diesem Zusammenhang wird beispielsweise von temporären Projekten an der Schnittstelle zwischen Kunst und Kultur die „*Aufladung eines Ortes mit Bedeutung*“ (Z.B. TEMEL 2006: 65) erwartet bzw. ihre Wirkungsweise so charakterisiert.

Für die Bildung von emotionalen Beziehungen zwischen den Bewohnern eines Stadtteils und ihrer Stadt als räumlichem und prozessuellem Komplex scheint der Aspekt des Teilnehmens an Veränderungen von besonderer Wichtigkeit zu sein. Die Bedeutung der aktiven Beteiligung für die Ausbildung von Identifikation mit dem Stadtteil kommt der in unterschiedlicher Form partizipativen Herangehensweise vieler Künstler entgegen. Besonders der Förderung von Kommunikation durch Kunst und Künstler wird bei einer erhofften Stärkung der Identifikation eine besondere Bedeutung zugesprochen. Dabei wird unter anderem die Fähigkeit der Kunst zur Kommunikation ohne Worte hervorgehoben. Die Vorstellung einer biographischen Bedeutung eines Ortes

3.5.3. Themenschwerpunkte

für Menschen verweist in seiner Betonung des Wandels und der Entwicklung auf die Zeit als grundlegende Dimension in der Wahrnehmung eines Raumes. Im Bezug auf Kunstwerke in der Stadt ist die in die Vergangenheit gerichtete Funktion des Erinnerns ein selbstverständlicher Teil der an Kunstwerke gerichteten Erwartungen. Sie spiegelt sich in frühen Aussagen zur Rolle von Kunstwerken in der Stadt (*“Every city will have in the course of time some citizen or incident the people may wish to honour or perpetuate the memory of by some large monument.”* (HUGHES 1912)) ebenso wie in neueren Denkmälern und Mahnmälen. Die Erinnerung ist ein wichtiger Teil der kulturellen Dimension, der im Zusammenhang mit der Stärkung von Identität durch Kunstwerke thematisiert wird

Auf den Zusammenhang von *Lokaler Identität* und zeitgebundenen Aspekten ebenso wie auf die Bedeutung physischer Manifestationen für die Erinnerung hat Susanne Hauser in ihrem Beitrag *LOKALE IDENTITÄTEN IN DER REGION DER ZUKUNFT* hingewiesen (VGL. HAUSER 2003).

Gerade im Umgang mit Verlusten durch Stadtveränderungsprozesse wird der aktiven Auseinandersetzung mit Vergangenen und der Erinnerung als Form des Erhaltens und der Selbstbestätigung eine besondere Bedeutung zugesprochen. Dabei wird die gebaute Existenz der Stadt ebenso als historisches Zeugnis und Speicher von Erinnerungen betrachtet wie die vom Objekt losgelöste Erinnerung. Im Sammeln und Bewahren von Erinnerungen drückt sich auch ein als positiv eingeschätzter kultureller Reichtum aus, der sobald er z. B. in einem neuen Stadtteil fehlt, als Mangel gesehen wird. Die Vorstellung von einer sich in die Stadt einschreibenden Geschichte ist ein wichtiger Bestandteil des Idealbilds der *Europäischen Stadt*. Sie verbindet sich mit dem Wunsch nach Bewahrung von überliefertem Wissen und Können, nach dem Erhalten der kulturellen Vielfalt und nach der Möglichkeit, die Vergangenheit wissenschaftlich zu untersuchen.

Besonders wichtig für Kunstwerke im Kontext von Identifikation und der Stärkung von Identität ist jedoch ein Gesichtspunkt, der unabhängig vom Anhäufen von Schätzen aus der Vergangenheit ist: die Begegnung mit sich selbst im Kontakt mit dem Alten. Die Konfrontation mit den Relikten vergangener Zeiten kann, ähnlich wie die Konfrontation mit dem Fremden, Anlass zu einer Beschäftigung mit möglichen anderen Lebenssituationen und der Diskussion der eigenen Werte und Grundlagen bieten. Im Gegensatz zu der Begegnung mit dem Fremden sind hier jedoch eine Identifikation und eine Selbstvergewisserung möglich. Nicht nur die Möglichkeit der fruchtbaren Konfrontation mit dem Fremden und Unerwarteten, sondern auch die Selbstbestätigung durch die Thematisierung des Vertrauten ist ein an Kunstwerke gerichteter Wunsch. Sowohl in neuen wie auch in alten, starken Veränderungsprozessen unterworfenen Stadtteilen kann daher die Beschäftigung mit der eigenen Geschichte ein wichtiger Bestandteil der Stärkung der eigenen Identität sein. Diese Beschäftigung kann auch auf einer sachlichen, nicht künstlerischen Ebene stattfinden, in dem tatsächliche historische Spuren gesammelt und zugänglich gemacht werden. Die Beschäftigung mit der Vergangenheit im künstlerischen Kontext setzt im Gegensatz dazu nicht voraus, dass historische Fakten die Grundlage bilden. Gerade eine künstlerische Heran-

gehensweise bietet die Möglichkeit, sich eine eigene Geschichte zu erfinden, die so auch immer eine Auseinandersetzung mit der vorhandenen Realität darstellen kann.

Betrachtet man das untersuchte Material, wird schnell deutlich, dass Kunst und kulturelle Projekte in nahezu allen Vorgehensweisen und Vorschlägen direkt mit der Befindlichkeit der von Veränderungsprozessen betroffenen Bürger in Verbindung gebracht werden. Dieser Fokus auf den Mensch und seine individuelle emotionale und psychologische Situation erscheint nur konsequent, bedenkt man, dass Veränderungen in der Stadtstruktur eben nicht nur in bauliche Gegebenheiten eingreifen, sondern ebenso den kulturell und sozial konstruierten Raum betreffen.

B. ZWISCHENLÖSUNG UND BEARBEITUNG VON PROZESSEN - TEMPORÄRE PROJEKTE

ERWARTUNGEN AN TEMPORÄRE PROJEKTE

Zusätzlich zur Erwartung einer Imageverbesserung, die bereits im Zusammenhang mit Events im letzten Kapitel dargestellt wurde, werden temporären Projekten aus dem Grenzbereich zwischen Kunst und Stadtplanung auch die Fähigkeit zur Erzeugung von Differenzen in homogenen Stadtteilen zugeschrieben, eine Fähigkeit, die wichtig im Zusammenhang mit dem Erzeugen von urbanen Lebensräumen ist. Die Begegnung mit dem Unbekannten und dem Überraschenden (VGL. HÄUSSERMANN, SIEBEL 2000) wird dabei als grundlegende Eigenschaft des Urbanen verstanden. Temporäre Projekte können dabei in besonderer Weise einen Beitrag leisten. Wegen ihrer zeitlichen Begrenztheit erlauben sie den Wechsel, die Abfolge verschiedener Projekte und damit die Begegnung mit immer neuen Erfahrungen. Die Möglichkeit ihres temporären Erscheinens macht den bekannten Ort ein Stück weit unberechenbar. Gleichzeitig erlauben temporäre Strukturen, wie oben beschrieben, auch Eingriffe, die auf Dauer langweilig oder unerträglich wären, auf eine kurze Zeit beschränkt jedoch als Bereicherung und besondere Qualität empfunden werden (TEMEL 2006: 59).

Temporär begrenzte Projekte haben sowohl im Kontext von Kunst- und Kulturprojekten als auch im Zusammenhang mit einer Aufwertung von Stadtteilen besondere Aufmerksamkeit erfahren. Die zeitliche Begrenzung auf im Vergleich zu klassischen Projekten der Stadtplanung sehr kurze Zeiträume ist jedoch nicht immer und nicht nur dem experimentellen Charakter der einzelnen Projekte geschuldet, sondern beruht auch auf den besonderen Konstellationen aus Raumangebot und Akteuren, die an solchen Projekten beteiligt sind. Die vergleichsweise geringen benötigten Mittel für temporäre Projekte sind ein weiterer Gesichtspunkt (VGL. DIFU 2003: 131).

ZWISCHENNUTZUNGEN UND ANDERE TEMPORÄRE PROJEKTE

Auch wenn natürlich alle temporären Projekte durch ihre zeitliche Begrenzung gekennzeichnet sind, können die unter diesem Etikett zusammengefassten Praktiken sehr unterschiedlich in der Arbeitsweise, Zielsetzung und Erscheinung sein. Die in diesem Abschnitt behandelten kunstnahen temporären Projekte unterscheiden sich z. B. deutlich von den *Events*, von denen im

3.5.3. Themenschwerpunkte

letzten Kapitel die Rede war. Bei ihnen stehen ökonomische Interessen der Veranstalter nicht im Vordergrund und es geht um die Vermittlung oder Bearbeitung bestimmter Fragestellungen (GEBHARDT 2000). Sie entsprechen in ihrer Erscheinung keineswegs dem Anspruch des perfekt durchorganisierten Erlebnisses, sondern beziehen im Gegenteil einen Teil ihres Charakters aus der ästhetischen Anmutung des Improvisierten.

Diese kunstnahen Projekte unterscheiden sich auch von den z. B. in dem Forschungsprojekt **URBAN PIONEERS: BERLIN: STADTENTWICKLUNG DURCH ZWISCHENNUTZUNG** (SENATSVERWALTUNG FÜR STADTENTWICKLUNG BERLIN 2007) untersuchten Projekten. Bei den meisten der in der dort vorgestellten Projekte handelt es sich nicht um Kunstprojekte, sondern um Projekte aus sehr unterschiedlichen Bereichen, die eine Fläche oder ein Gebäude für eine bestimmte Zeit für ihre (auch kommerziellen) Zwecke nutzen.

Im Gegensatz dazu stellt die Publikation **TEMPORÄRE RÄUME. KONZEPTE ZUR STADTNUTZUNG** (HAYDN, TEMEL 2006) in ihrer Übersicht über praktische Beispiele vor allem Kunstprojekte oder kunstnahe Projekte vor. Jenseits der inhaltlichen Schwerpunktsetzungen unterscheiden sich die Projekte in beiden Zusammenstellungen auch im Bezug auf die Bedingungen ihrer Temporalität: Während die Zwischennutzungen tatsächlich Nutzungen zwischen zwei Zuständen sind und ihr Ende häufig von außen, beispielsweise durch die Wünsche des Eigentümers des genutzten Grundstücks bestimmt wird, ist das Ende vieler Kunstprojekte durch das Projekt selbst bestimmt bzw. von vorneherein festgelegt. Zwischennutzungen haben zum Teil die Struktur einer angestrebten Konsolidierung, also einer angestrebten unbegrenzten Dauer, während für viele temporäre Kunstprojekte eine bestimmte Existenzdauer wichtiger Bestandteil des Konzepts ist. Unter diesem Blickwinkel lassen sich Zwischennutzungen „als Teilmenge temporärer Nutzungen bezeichnen, andererseits aber auch als ein Gegenmodell“ (POGOREUTZ 2006: 81-82) beschreiben. Robert Temel unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen ephemeren, also kurzlebigen, schnell vergänglichen Projekten mit einer eng begrenzten Dauer und den temporären Projekten, deren Dauer unterschiedlich lang sein kann und auch während der Laufzeit des Projekts noch verändert werden kann, die aber dennoch nicht auf eine zeitlich unbegrenzte Existenz ausgelegt sind. Beides unterscheidet sich vom Provisorischen: „Das Provisorische bezeichnet eine Einrichtung, die nur stellvertretend für das „richtige“, Langlebige gedacht wird, eine zwischenzeitliche Vorsorge, weil etwas benötigt wird, was in der eigentlich angestrebten Qualität jetzt noch nicht realisiert werden kann, möglicherweise aber zu einem späteren Zeitpunkt.“ (TEMEL 2006: 59) Temporäre Projekte dagegen sind eigenständige und vollständige Vorhaben, die jedoch als Provisorien genutzt oder, je nach Deutung, missbraucht werden können, z. B. um die Zeit von Leerständen und fehlender ökonomischer Verwertbarkeit zu überbrücken.

Die zeitliche Begrenzung wird dabei nicht als Mangel, sondern durchaus als Chance für die Projekte verstanden: „Diese besondere Qualität besteht beispielsweise darin, dass in der zeitlichen Limitierung vieles möglich wird, was auf Dauer gesehen noch undenkbar erscheint. Anderes, das auf lange Dauer nicht erträglich wäre, kann kurzzeitig auch sehr wohl als wertvoll empfunden werden.“ (TEMEL 2006: 59) Durch den bewussten Umgang mit der Dauer eines Projekts treten auch der Be-

ginn und das Ende eines Vorhabens besonders in den Vordergrund. Während bei baulichen, dauerhaften städtebaulichen Maßnahmen weder das Entstehen noch der Abriss in besonderer Weise thematisiert werden, legen temporäre Projekte eine Beschäftigung mit diesen einschneidenden Veränderungsprozessen nahe. Ein Beispiel für die Beschäftigung mit dem Entstehen einer städtebaulichen Maßnahme stellt das Projekt *KUNSTPROJEKTE_RIEM* dar. Vier Jahre lang begleiteten verschiedene Künstler, ausgewählt von der Kuratorin Claudia Büttner, das Entstehen eines neuen Stadtteils auf dem ehemaligen Flughafen-gelände in München Riem (VGL. BÜTTNER, STADT MÜNCHEN 2004). Unter den Jahresthemen *STADTMARKEN* (2000), *WOHNWELTEN* (2001) und *GESELLSCHAFTSRÄUME* (2002) entstand eine große Zahl künstlerischer Projekte mit einer vor allem partizipativ orientierten Herangehensweise, die sich mit den besonderen Bedingungen in einem neuen, sich langsam bevölkernden Stadtteil befassten.

Mit dem Existenzende eines gebauten Elements der Stadt befassten sich die temporären Aktionen rund um den Abriss des Palastes der Republik. Unter dem Titel *VOLKSPALAST* fanden bis zum endgültigen Abriss des Gebäudes über zwei Jahre lang sehr unterschiedlich Aktionen statt, die auch die Entscheidung zum Abriss und die Potentiale des noch bestehenden Gebäudes thematisierten (VGL. DEUFLHARD, KREML-KLIEEISEN, LILIENTHAL, MÜLLER, OSWALT 2006).

POLITISCHE DEUTUNG TEMPORÄRER PROJEKTE

Unabhängig von ihren tatsächlichen Inhalten werden temporäre Projekte von einigen der Protagonisten ebenso wie von den reflektierenden Kritikern städtebau- und gesellschaftskritisch gedeutet. Die Nutzung von Flächen und Gebäuden, die zeitweise aus dem ökonomischen Verwertungskreislauf gefallen sind, wird als subversive Strategie und Alternative zum „*alles bestimmenden Markt*“ beschrieben. (TEMEL 2006: 65). Dabei wird besonders betont, dass viele der temporären Nutzer von Orten nicht nur und nicht überwiegend finanzielle Interessen mit ihren Projekten verbänden, sondern die persönliche Verwirklichung der Akteure im Vordergrund stehen würde (ARLT 2006: 41). Damit unterscheidet ein solches Verständnis temporäre Projekte auch von den Events (VGL. KAPITEL 4.3.)

Die mit der Systemkritik verbundene Urbanismuskritik richtet sich nicht nur gegen die auf ökonomischen Gegebenheiten beruhenden Machtverhältnisse in der Stadt, sondern auch gegen das Modell des flächendeckenden Masterplans. „*Temporärer Urbanismus*“ wird als Alternative zur „*Stadtplanung per Masterplan*“ verstanden, dessen Eignung als Planungsinstrument sowohl wegen fehlender Mittel der Stadtverwaltungen als auch wegen fehlender Macht zur Umsetzung in Frage gestellt wird (TEMEL 2006: 61). Gerade im Bezug auf ungleiche Machtverhältnisse wird die Funktionalisierung temporärer Projekte zur „*Grundstücks- oder Stadteilaufwertung*“ mit dem Hintergrund eines ökonomischen Kalküls, abgelehnt, besonders da diese Projekte oft durch eine prekäre finanzielle Situation der Akteure geprägt sind. Ein anderer Ansatz aber, „*getragen von dem Wissen um das Nicht-Wissen der ‚richtigen‘ Ziele*“ wird als „*ein Versuch, mittels temporärer Nutzungen in einem Trial-and-Error-Prozess zu neuen städtischen Programmen zu finden*“ begrüßt (KAMLEITHNER IN HAYDN, TEMEL 2006: GLOSSAR). Besonders die als „*taktisch*“ im Gegensatz zu „*strategisch*“, also als kurzfristiger und aus der Position des weniger Mächtigen heraus entwickelten Handlungswei-

3.5.3. Themenschwerpunkte

sen der Akteure temporärer Projekte werden als mögliche Handlungsalternative auch für Städte und Stadtverwaltungen angesichts von schwindender öffentlicher Macht gegenüber der Wirtschaft vorgeschlagen.

TEMPORÄRE PROJEKTE UND NACHHALTIGKEIT

Die Forderung der Nachhaltigkeit, die an städtebauliche Projekte gerichtet wird, stellt temporäre Projekte vor besondere Schwierigkeiten. Neben der grundsätzlichen Schwierigkeit der Evaluation von den Kunstwerken zugeschriebenen Auswirkungen (VGL. NÄCHSTES KAPITEL) sind die verändernden Auswirkungen von temporären Projekten zu einem großen Teil auf die Aktionsdauer beschränkt und damit nicht nachhaltig. Von den Projektverantwortlichen und Unterstützern von temporären Veranstaltungen wird jedoch auf die länger anhaltenden positiven Veränderungen im Image eines Stadtteils und in der Stimmung der Bevölkerung verwiesen. Dies wird auch in der Aùbendarstellung des Projekts KAIK / Kunst und Architektur in Alt-Köpenick deutlich. Der Verein stadtkunstprojekte e.V. realisierte im Rahmen des Projekts „vier von einem interdisziplinären Fachbeirat empfohlene Kunst- und Architekturprojekte*, die gestalterisch den zahlreichen Baulücken und Freiflächen in Alt-Köpenick begegnen“ (STADTKUNSTPROJEKTE E.V. PRESSEMITTEILUNG VOM 29.6.2007).

Auch wenn die KAIK-Projekte temporär angelegt sind und eventuell später einer dauerhaften Bebauung weichen müssen, sollen sie doch nachhaltig wirken: „Die Projekte können Impulse für die weitere Entwicklung der Altstadt geben, neue Stadträume zugänglich machen und Nutzungsmöglichkeiten jenseits des Parkplatzes aufzeigen“ (STADTKUNSTPROJEKTE E. V. 2007). Diese Effekte sind oft jedoch nur schwer in ihrer Stärke und Dauer zu messen. „Solche Projekte sind zunächst Gesten ohne echte Nachhaltigkeit im städtischen Alltag. Aber sie spüren seismografisch Defizite und Möglichkeiten auf, stellen bestehende Alltagspraxen und Wertvorstellungen in Frage und zeigen denkbare Verschiebungen auf. Dadurch wirken sie auf unsere Vorstellung von Stadt ein und entfalten auf mentaler Ebene eine Nachhaltigkeit, die sich ihrerseits auf das Handeln auswirkt.“ (OSWALT 2004: 150)

Die nachhaltige Wirkung temporärer Projekte wird also nicht in einer dauerhaften physischen Veränderung der Stadt, sondern in einer andauernden Veränderung in ihrer Wahrnehmung und einer durch diese Wahrnehmung und das Erleben des temporären Projektes beeinflussten Verhaltensänderung der Bevölkerung gesehen.



* Die vier Projekte, die im Sommer 2007 in der Köpenicker Altstadt von stadtkunstprojekte e.V. umgesetzt werden, sind: „Garten Duett“ von atelier le balto, „Netz“ von NL Architects, „Spielplatz – Marktplatz“ von Topotek 1 und „Wilde Pferde“ von Inges Idee.

<http://www.stadtkunstprojekte.de/projekte/kaiak/idee/idee.html>

atelier le balto: „Lichtgarten“

C. AKTIVIERUNG DER BEVÖLKERUNG UND STÄDTISCHE KREATIVITÄT

Die Aktivierung der Bevölkerung durch Kunst ist kein neues Thema: das Einbeziehen von Bewohnern in Kunstaktionen wurde bereits im Zusammenhang mit dem Thema *Lebensqualität* angesprochen. Im Kontext der schwierigen wirtschaftlichen und arbeitsmarktpolitischen Situation in den schrumpfenden Städten steht eine Beteiligung von Bewohnern in einigen Projekten nicht nur unter dem Vorzeichen der Freizeitgestaltung, sondern eben auch unter dem einer arbeitsähnlichen Beschäftigung, wie z. B. das Projekt der *KUNSTBAUSTELLE* (VGL. S. 181) zeigt. Ein zweiter Aspekt der Aktivierung der Bevölkerung besteht jedoch auch in der Förderung von Aktion und Interaktion zwischen den Bürgern einer Stadt. An dieser Stelle erhält auch das Vertrauen in die aktivierende kommunikationsfördernde Wirkung der Kunst besondere Bedeutung. Dieser den Kunstwerken zugeschriebene Effekt stellt ein wichtiges gedankliches Bindeglied zwischen Kunstwerken in der Stadt und neuen Konzepten und Entwicklung in der Stadtplanung dar.

Sowohl die Konzepte der Internationalen Bauausstellungen als auch die Programme der Städtebauförderung lassen keinen Zweifel daran, dass ihr Ziel die Suche nach neuen Methoden und Ansätzen für die strukturelle Neuordnung von Städten ist. Mit diesen neuen Ansätzen ist die Suche nach einer neuen Beschreibung des Komplexes *Stadt* verbunden. Ein Schlüsselbegriff ist dabei offensichtlich der der *Kreativität*. Er erscheint beispielsweise als Variante der „*Städtischen Kreativität*“, wie sie Heike Liebmann und Tobias Robischon in ihrem 2003 herausgegebenen Buch *STÄDTISCHE KREATIVITÄT – POTENZIAL FÜR DEN STADTUMBAU* vorstellen. Auf der Suche nach einem Umgang mit der Diskrepanz zwischen Bedeutung und Erscheinung sind der Begriff der Kreativität und der von Charles Landry geprägte Begriff der *Creative City* von besonderer Bedeutung. Die Kreative Stadt bringt – wie in *KAPITEL 2.4.* beschrieben – ein verändertes stadtplanerisches Selbstverständnis mit sich, dessen Annahmen und Methoden den interdisziplinären Austausch maßgeblich beeinflussen können. *Wenn Kreativität und andere kulturelle Ressourcen hervorgehoben werden, dann heißt das, dass wir die Städte nicht als Maschinen, sondern als Organismen verstehen. Wird das zum tragenden Element der gemeinsamen Aufgabe Stadt-Regenerierung, dann verlagert Stadtpolitik ihren Schwerpunkt von der physischen Infrastruktur zur Städte-Dynamik und zur Lebensqualität der Stadtbewohner. Das bedeutet nicht, dass städtebauliche Maßnahmen keine Rolle spielen, aber sie werden eingebunden in ein breiteres Verständnis von Regenerierung: als ein (sich) selbst tragender Prozess, der den Menschen Gelegenheiten zur Entfaltung und Mitgestaltung eröffnet.“* (KEIM 2004: 217-218) In diesem Sinne richtet die *Kreative Stadt* einen besonderen Fokus auf die individuelle Wahrnehmung, auf Auseinandersetzung und Kommunikation ebenso wie auf Beteiligung der Stadtbewohner.

Durch die begriffliche Nähe von Kreativität und Kunst stellt der Begriff der Kreativen Stadt darüber hinaus eine gedankliche Verbindung zur bildenden Kunst her. Kreativität gilt zwar als Kerndisziplin bildender Künstler, wichtig ist hier allerdings festzuhalten, dass es im Komplex *Städtische Kreativität* nicht vorrangig um kreative Einzelideen in der Stadt geht, sondern um die Förderung von Bedingungen, die die Stadt und die Stadtverwaltung in kreativem Handeln befördern. Kreatives Handeln richtet sich dabei vor allem auf die

3.5.3. Themenschwerpunkte

Veränderung mentaler Zustände wie „*Lähmung, Resignation und Selbstzweifel*“ (LIEBMAN, ROBISCHON 2004: 70) Karl-Dieter Keim beschreibt in seinem Beitrag **EIN KREATIVER BLICK AUF SCHRUMPFENDE STÄDTE** vier ineinander greifende Problemfelder, mit denen Stadtplaner im Bezug auf schrumpfende Städte konfrontiert sind: Neben dem Verlust an Bevölkerung nennt er die damit verbundene Krise der Wohnungswirtschaft und stadtstrukturelle Probleme wie die ungenügende Auslastung städtischer Infrastruktureinrichtungen. Das vierte Problemfeld bezeichnet er als das „*kognitive*“ (KEIM 2004: 210) Darunter versteht er die seiner Meinung nach in den neuen Bundesländern zu beobachtende „*Denkweise, die relativ statisch erscheint und angesichts erlebter Erfahrungen und Enttäuschungen häufig zu kulturellen Abschirmungen führt. Solche Haltungen, sind nicht nur in der Bevölkerung weit verbreitet, sondern prägen auch vielfach das kommunalpolitische Klima.*“ (210) Die Überwindung solcher „*eher deprimierten und passiven*“ Stimmungslagen (KEIM 2004: 210) soll durch kreative städtische Strategien gelingen (LIEBMAN, ROBISCHON 2004: 72)*.

Gerade die Wahrnehmung von mentalen Aspekten wie der „*Zuversicht der Bürger, die Bilder und Wahrnehmungen über Platz-Qualitäten, Potenziale der Stadtgeschichte und städtischer Traditionen bzw. Werte*“ (72) als Ansatzpunkte für die Gestaltung der Stadt und potentielle Ressource bietet Anknüpfungspunkte insbesondere für Künstler mit partizipativen Strategien, bei denen der Bürger und seine Anliegen in besonderem Maße im Mittelpunkt des entstehenden Kunstwerks stehen. Gerade diese mentalen Aspekte werden von ihnen thematisiert und zur Ausgangsbasis ihrer Kunstwerke gemacht. Künstler können dabei auch den als notwendig beschriebenen „*Blick von außen*“ (72) auf gesellschaftliche und räumliche Gegebenheiten werfen. Auch die Forderung nach „*Freiräumen für kreative Experimente*“, der „*Mut zum kalkulierten Risiko*“ (73), den die Autoren fordern, kommt künstlerischen Projekten sehr entgegen: Viele zeitgenössische Kunstprojekte sind als experimentelles Infragestellung des Gewohnten und als Suche nach neuen Wegen zu verstehen. Dabei lassen sich die potentiell positiven Auswirkungen von Kunstwerken nicht immer leicht evaluieren, was den „*Mut zum Risiko*“ beim Auftraggeber im besonderen Maße fordert.

Liebmann und Robischon weisen auch auf die Bedeutung von „*Projekten, Beteiligung und Ideenpools*“ (73) hin und betonen die besondere Bedeutung von bürgerschaftlicher Beteiligung und die Schaffung von Netzwerken. Gerade für Künstler, die mit partizipativen Ansätzen arbeiten, finden sich hier Anknüpfungspunkte. Auch die der Kunst zugeschriebene kommunikationsfördernde Wirkung findet hier einen gedanklichen Rahmen.

Während sich die Überlegungen zur städtischen Kreativität von Keim oder Liebmann und Robischon nicht auf Künstler und ihre Tätigkeit in der Stadt beziehen, geht Frauke Burgdorff in ihrer Studie **KUNST FINDET STADT** dem Zusammenhang zwischen räumlichen Gegebenheiten und der Ansiedlung eines kreativen Milieus nach. Für sie ist „*der Zusammenhang zwischen Kunst und kreativen Milieus evident*“: *einerseits erzeugen Kunstproduktion und -präsentation Kreativität, die über den Mittler kulturelle Öffentlichkeit im räumlichsozialen Umfeld wirkt, andererseits reagieren sie auf die städtebaulichen, architektonischen und sozialen Vorgaben des Raumes*“ (BURGDORFF, FLOHÉ, WEIPER, WIERTH 2001: 5).

Die Auswertung von leitfadengestützten Interviews mit Vertretern und Experten aus ausgewählten Einrichtungen einerseits und aus Politik und Verwal-

* mit Bezug auf Charles Landry
Buch Creative City (2000)

tung andererseits, relativierte den vermuteten Zusammenhang zwischen einer räumlichen Nähe zwischen verschiedenen Akteuren, dem „ *kreativem Humus* “ eines Stadtteils und der Ansiedlung von Organisationen der Kunstproduktion und –präsentation.

Mit seiner Schwerpunktsetzung auf die Wahrnehmungswelt des Bewohners der Stadt stellt das Konzept der *Kreativen Stadt* eine grundsätzliche Annäherung an die Methoden und Anliegen der *Kunst im öffentlichen Raum*, wobei *Annäherung* als ein „*Ähnlicher-Werden*“ und nicht unbedingt als die bewusste Übernahme von Begriffen, Werten und Methoden im Sinne eines transdisziplinären Austausches zu verstehen ist.

DAS EXPERIMENTELLE UND DAS FORSCHENDE

Die Experimentierfreude, die im Bezug auf die Förderung städtischer Kreativität gefordert wird, lässt sich nicht nur auf den fehlenden Nachweis einer tatsächlichen Wirksamkeit von Kunstwerken in der Stadt beziehen und der damit einhergehenden Unberechenbarkeit der Wirkung von Kunstwerken beziehen. Vielfältige und experimentelle Methoden werden dann besonders angewendet, wenn es um die empirische Annäherung an eine noch nie da gewesene Situation geht, an eine Situation, für die sich die bisher verwendeten Methoden und Vorgehensweisen als problematisch oder unzureichend erweisen. Insofern erscheint es nicht überraschend, dass im Forschungs- und Ausstellungsprogramm *SCHRUMPFENDE STÄDTE* Projekte der künstlerischen „*ästhetischen Praxis*“ neben Untersuchungen mit wissenschaftlichen Zielsetzungen stehen.

Viele dieser Projekte sind entweder von ihrer Aufgabenstellung oder von ihrer Struktur her als „*Forschungsprojekte*“ bzw. „*Experimente*“ angelegt. Sie versuchen entweder bestimmte Informationen über den zu bearbeitenden Ort zu sammeln, also z. B. Informationen über informelle Nutzungen und An eignungen von Orten, über soziale Netzwerke oder die emotionale Befindlichkeit oder sie sind als ein ergebnisoffenes Experiment angelegt, das durch räumliche oder kommunikative Interventionen eine bestimmte Ausgangssituation schafft, auf die die damit Konfrontierten (z. B. Anwohner) auf ihre Weise reagieren.

Die empirische Annäherung an den Gegenstand der Beschäftigung ist jedoch nicht die entscheidende Besonderheit an solchen Projekten. Diese liegt darin, dass sich der experimentelle Charakter solcher Projekte weniger an den Vorgehensweisen und Zielen einer wissenschaftlichen Untersuchung orientiert, sondern sich vielmehr Strategien der *künstlerischen Forschung* annähert. Die Auseinandersetzung zwischen Kunst und Wissenschaft, die im Moment unter dem Begriff der *künstlerischen Forschung* vor allem in der Kunst verhandelt wird, hat verschiedene Facetten, die von der Forschung über künstlerische Praktiken und Medien, über Forschung als eine künstlerische Praktik bis zu einer künstlerischen Forschung, d. h. einer ästhetischen Annäherung an die Wissenschaft reichen (VGL. SHEIKH 2004). Für die aktuellen Projekte im Grenzbe reich zwischen Kunst und Stadtplanung sind jedoch vor allem folgende Dif-

3.5.3. Themenschwerpunkte

ferenzierungen wichtig: Künstlerische Forschung, auch als „*ästhetische Praktik*“ (MERSCH, OTT 2007: 29) bezeichnet, „*bedient sich - ebenso wie die Wissenschaft(en) - experimenteller und performativer Verfahren, sie befragt den Gegenstand ihres Interesses - allerdings nach ihren eigenen Methoden und Gesetzmäßigkeiten*“ (GAMM 2007: 37).

Im Gegensatz zum wissenschaftlichen Ansatz, der auf „*eine Schließung im Sinne von genau definierten Lösungen (wie offen auch immer die Forschung ist)*“ (...), „*auf die klar und deutlich bezeichnete Bestimmung wissenschaftlicher Tatsachen und Gesetze, Mechanismen, Funktionen und Strukturen*“ (GAMM 2007: 49) abzielt, ist die experimentelle Forschung der Kunst auf ein Singuläres ausgerichtet. Sie stellt „*statt dem Allgemeinen den Einzelfall, statt der Wiederholbarkeit die Evokation des unwiederholbaren Exempels und statt der Formulierung eines Postulats oder Gesetzes den Aufriss von Rätseln*“ aus (MERSCH, OTT 2007: 29). „*Die Offenheit oder Unbestimmtheit, die Mehrdeutigkeit oder Uneindeutigkeit des Kunstwerk*“ scheint sich, Gamm zufolge, als konstitutiv für das Kunstwerk zu erweisen. In vielen Projekten wird konsequenterweise das Element des Verfremdeten, des offensichtlich Rätselhaften zu einer Art Erkennungszeichen für die Grenzüberschreitung zwischen Stadtplanung und Kunst und damit für innovative Herangehensweisen (VGL. BEISPIEL LICHTER HAIN – DUNKLER WALD IN TEIL 4)

„*Mehrdeutigkeit*“ und „*Offenheit*“ bedeuten aber natürlich nicht, dass das Kunstwerk beliebig wird. Im Gegensatz zur Wissenschaft, der es um die „*Klassifikation von Beobachtungen*“ geht, „*darum, diese unter allgemeine Begriffe und Regeln zu bringen, (methodisch kontrolliert) [zu] vereinfachen, mittels weniger Formeln die kausalen Kräfte und Zusammenhänge [zu] identifizieren, die der physischen oder sozialen Realität zugrunde liegen*“ und dabei Induktion und Deduktion einsetzt, sind die „*Verdichtung und Konzentration der Künste von anderer Art*“ (GAMM 2007: 50). Während die Wissenschaft(en) nach Lösungen suchen, die sich „*in einem technisch-praktischen wie theoretisch konzipierten Sinne zuverlässig bewähren*“ (50), suchen die Künste nach „*Entdeckungen/Erfindungen*“, „*die an ein bedeutsames Einzelnes gebunden, gleichwohl ein Ganzes der Erfahrung (schlagartig) zur Darstellung bringt*“, „*es in einem Punkt konzentriert*“ (50).

Diese Gegenüberstellung zwischen künstlerischen und wissenschaftlichen Forschungsstrategien lässt die - das Verhältnis zwischen Bildender Kunst und Stadtplanung bestimmende - janusköpfige Existenz der Stadtplanung zwischen Kunst und Wissenschaft in einem besonderen Licht erscheinen: nicht der Zwiespalt zwischen Schönheit und (technischer) Funktion, oder zwischen wissenschaftlicher oder intuitiv-künstlerischer Entwurfshaltung (VGL. BURCKHARDT 1984: 57), sondern der unauflösbare Zwiespalt zwischen wissenschaftlicher Vergleichbarkeit und Optimierung und einzigartiger und unwiederholbarer Singularität des Planungsergebnisses kann zur Beschreibung des Wesens der Stadtplanung zwischen Kunst und Wissenschaft herangezogen werden. Eine solche Beschreibung erleichtert den interdisziplinären Austausch, weil die Trennung zwischen ästhetischer Gestaltung und Funktionalität, die auf der Seite der Kunst keine Entsprechung findet, relativiert wird.

Auch in stadtplanerischen Herangehensweisen finden sich dagegen zum Teil Vorgehensweisen, die deutlich an *künstlerische Forschung* erinnern. Vor allem in der Annäherung an den zu bearbeitenden Ort bekommt der subjektive Blick des Untersuchenden einen Stellenwert, der ihm in der künstlerischen Forschung (VGL. BABIAS 2002: 117), nicht aber in der wissenschaftlichen Herangehensweise zukommt. Markus Bader von RAUMLABOR_BERLIN beschreibt die Analysearbeit zur Fortschreibung des Stadtentwicklungskonzepts für Halle-Neustadt KOLORADO so: „Um mit unseren Vorschlägen möglichst direkt auf die Probleme reagieren zu können, verfolgten wir eine doppelte Strategie der Ortsanalyse: zum einen die klassische Studioarbeit mit den Mitteln des Plans, der Tabelle und der Planungsgeschichte, zum anderen die Mittel der systematischen und unsystematischen subjektiven Ortserkundungen. Wir führten experimentelle Stadtläufe durch, befragten und diskutierten mit Bewohnern, mieteten und bewohnten eine P2-Wohnung im 11. Stock, luden zum Kaffeetrinken ein, entdeckten die Menschen hinter der Hallenser Subkultur, diskutierten das Wohnen in der Platte, den Imagewandel, das Grün, den Städtebau, die Nachbarn und die Zukunft. Unser Bild von Halle-Neustadt wurde zu einem komplexen Gebilde aus sechs individuell gefärbten, vernetzten Interpretationen all dieser Wahrnehmungsebenen.“ (KUHNERT, SCHINDLER 2003: 19)



TEIL 4. DIE BESCHÄFTIGUNG VON STADTPLANERN MIT KUNSTWERKEN IN DER STADT ALS INTERDISZIPLINÄRE FRAGESTELLUNG

ZUSAMMENFASSUNG DER AN KUNSTWERKE GERICHTETEN ERWARTUNGEN - CHARAKTERISTIKA DER STADTPLANERISCHEN BESCHÄFTIGUNG - DIE BESCHÄFTIGUNG VON STADTPLANERN MIT KUNSTWERKEN IN DER STADT UNTER DEM GESICHTSPUNKT DER INTERDISZIPLINARITÄT

4. 1. Zusammenfassung der an Kunstwerke gerichteten Erwartungen

4. Das Verhältnis von Stadtplanern zu Kunstwerken in der Stadt

4.1. ZUSAMMENFASSUNG DER UNTERSUCHTEN ERWARTUNGEN AN KUNSTWERKE IN DER STADT

Im dritten Teil der Arbeit wurden die Wünsche und Vorstellungen untersucht, die Stadtplaner mit Kunstwerken in der Stadt verbinden. Damit wurde in dieser Arbeit der spezifisch *andere* Blick der Stadtplanung untersucht, also die Gesichtspunkte, die nicht mit einem kunstwissenschaftlichen oder kunsthistorischen, sondern mit einem planerischen Hintergrund vertreten werden. Als ein erstes Ergebnis dieser Untersuchung lässt sich festhalten, dass diese planerischen Überlegungen nicht – wie die Verknüpfung von Kunst mit Kultur nahe legt – nur aus dem Handlungsfeld der Stadtkultur stammen, sondern dass tatsächlich aus allen Handlungsfeldern Wünsche und Ansprüche an Kunstwerke und ihre Wirkung auf die Stadt gerichtet werden. Kennzeichnend für die stadtplanerische Beschäftigung ist auch, dass sich die vorgestellten Ansätze nicht aus künstlerischen Fragestellungen ergeben, sondern dass stadtplanerische Überlegungen auf Kunstwerke übertragen und nur im Zweifelsfall kunstspezifisch modifiziert werden. Ein weiteres Ergebnis des dritten Teils der Arbeit ist der Überblick über die wichtigsten Ideen, die im Bezug auf Kunstwerke von Stadtplanern thematisiert werden.

Die Idee des Gesamtkunstwerks als ästhetisches Konzept verweist sowohl auf eine über das Einzelobjekt hinausgehende Gestaltung als auch auf eine mögliche Zusammenarbeit zwischen Planern und Künstlern. Die Unterteilung der Stadt in „*bedeutende*“ und „*weniger bedeutende*“ Orte ebenso wie verschiedene Versuche, „*geeignete*“ Orte für Kunstwerke genauer zu kategorisieren, bestimmen als gedankliche Voraussetzung einen Teil der stadtplanerischen Auseinandersetzung mit Kunstwerken in der Stadt. Gerade die gedankliche Verknüpfung von „*bedeutenden*“ Orten mit Kunstwerken verweist auf eine repräsentative Bedeutung von Kunstwerken in der Stadt, wobei durch ein Kunstwerk eine politische Weltanschauung ebenso wie ein gesellschaftlicher Wertekonsens repräsentiert werden kann.

Vor diesem Hintergrund stellt sich auch die Frage nach dem weltanschaulichen *Sinn*, der in der jeweiligen Gestaltung angestrebt oder verwirklicht wird. Gerade wenn es um die Beschäftigung mit öffentlich geförderter Kunst geht, spielt die Gesellschaft in ihren Werten und Selbstzuschreibungen eine besondere Rolle. Die Selbstdarstellung durch Kunstwerke ist auch mit dem Begriff der *Schönheit* verbunden. Ein wesentlicher Teil, der sich im verwendeten Schönheitsbegriff abbildet, ist das menschliche Bedürfnis nach Vergnügen und Genuss.

Neben einer sinnlichen Aufwertung soll Kunst auch durch Beteiligung an der Gestaltung des eigenen Lebens zur Lebensqualität der Stadtbewohner beitragen. In modifizierter Form findet sich diese argumentative Verknüpfung auch im Gedanken der *Baukultur* wieder, der von Stadtplanern im besonderen Maße in der Schnittstelle zwischen Stadtplanung und Kunst verortet wird. Ein stärkerer Bezug auf den einzelnen, sich in der Stadt bewegendem Menschen wird hergestellt, wenn die „*Lesbarkeit der Stadt*“ und damit die räumliche Orientierung im Hinblick auf Kunstwerke thematisiert wird. Lesbarkeit

und räumliche Orientierung werden dabei als wichtige für ein Sicherheitsgefühl und damit das emotionale Wohlbefinden der Menschen betrachtet. Auch der Komplex der Identitätsstiftung durch Kunstwerke thematisiert die emotionalen Befindlichkeiten von Gruppen und Einzelindividuen. Die Ausbildung einer lokalen Identität soll durch Kunstwerke unterstützt werden. Kunst soll das nach innen wie nach außen wirksame Image einer Stadt prägen und auch auf diese Weise zu einem weichen Standortfaktor werden. Innerhalb der Stadt oder eines Quartiers soll Kunst die Bevölkerung aktivieren und *städtische Kreativität* im Umgang mit der eigenen Stadt fördern und so zum „*Ferment von Urbanität*“ werden. Gerade die Erforschung der Wahrnehmung der Stadt durch Künstler und Kunstprojekte rückt dabei in den Mittelpunkt des Interesses, wobei neben der sinnlichen Wahrnehmung auch die Deutung des städtischen Raumes und seine vielfältigen Bezüge wichtig sind. Der rasche Wandel sowohl in der Realität als auch in der Deutung von öffentlichen Räumen lenkt den Blick auf den prozesshaften und ergebnisoffenen Charakter einiger Kunstprojekte.

4.2. CHARAKTERISTISCHE EIGENSCHAFTEN DER STADTPLANERISCHEN BESCHÄFTIGUNG MIT KUNSTWERKEN IN DER STADT

KEIN KONSISTENTER SINNZUSAMMENHANG ZWISCHEN DEN EINZELNEN ERWARTUNGEN

Die Zusammenstellung der verschiedenen Ansätze bildet eine große Vielfalt unterschiedlicher Erwartungen und Vorstellungen ab, die mit Kunstwerken verbunden sind. Die einzelnen Ideen weisen zum Teil eine gedankliche Verwandtschaft miteinander auf (z. B. Attraktivitätssteigerung durch Identität – Identität durch Schönheit), sie lassen sich aber nicht als einheitlicher Sinnzusammenhang darstellen, auch weil die Variablen aus verwendetem Kunstbegriff, Entwicklung der Kunst und stadtplanerischem Selbstverständnis eine unübersichtliche Vielfalt der Argumentationen erzeugen. Der subjektive und von der Entstehungszeit geprägte Charakter der Einzelaussagen macht auch deutlich, dass sich die vorgestellte Liste von stadtplanerischen Wünschen und Vorstellungen in Zukunft erweitern wird. Mit der Weiterentwicklung und Veränderung von stadtplanerischen Zielsetzungen werden neue Erwartungen an die Kunst dazukommen und die Liste verändern und differenzieren. Auch deshalb lassen sich die hier vorgestellten Erwartungen an Kunstwerke nicht im Sinne eines Auswahlkatalogs oder einer Handlungsanweisung verstehen.

FEHLENDE EVALUATION DER WIRKUNG VON KUNSTWERKEN

Darüber hinaus wird die tatsächliche Wirkung von Kunstwerken auf die Stadt, also die Erfüllung der an das Kunstwerk gerichteten Erwartungen so gut wie nie überprüft. Die Autoren der Studie **RESEARCH ON PUBLIC ART: ASSESSING IMPACT AND QUALITY** aus Großbritannien teilen die Einschätzung, dass es eine grundsätzliche Skepsis gegenüber der Evaluation von Kunstwerken gibt (**OPENSOURCE, ICE 2005: 8**). Die im Auftrag der gemeinnützigen Organisation **IXIA - THE THINK TANK FOR PUBLIC ART VON OPENSOURCE*** erarbeitete Studie beschäftigt sich explizit mit den Bedingungen einer Evaluation von Kunstwerken. Die Studie untersucht verschie-

* OPEN Space ist das Forschungszentrum für inklusiven Zugang zu Außenräumen des Edinburgh College of Art und der Heriot-Watt University und hat die genannte Studie in Zusammenarbeit mit dem Institute for Curatorship and Education des Edinburgh College of Art erarbeitet.

4.2. Charakteristika der stadtplanerischen Beschäftigung

dene Ansätze zur Evaluation und stellt das von den Bearbeitern entwickelte „Assessment Toolkit“ zur Evaluierung vor allem von partizipativ angelegten Kunstprojekten vor.

Die Autoren führen die Skepsis gegenüber einer wissenschaftlichen Evaluation auf vier mögliche Ursachen zurück. Zunächst nennen sie finanzielle Hindernisse für die Evaluation, wobei sie die Schwierigkeiten in den kleinen Budgets und in der angespannten Situation der Projektmanager sehen (7). Als bürokratische Hindernisse beschreiben sie die Ansicht, dass die Evaluation als zu kompliziert betrachtet wird und man sich von den Ergebnissen keine positiven Effekte auf zukünftige Arbeiten verspricht. Ein weiteres Hindernis für die Evaluation sehen die Autoren in der ungeklärten Führungsverantwortung: Wenn bei der Evaluation nicht deutlich wird, wer von ihr profitiert, fehlen auch die interessierten Verantwortlichen für den Prozess (7). Eine weitere Schwierigkeit kann aber auch in der Einschätzung der Künstler selbst liegen. Sie befürchten möglicherweise, dass durch die Evaluierung die „mythische Erzählung“ der Ereignisse während des Projekts bloßgelegt würden und so nicht nur Wert und Bedeutung eines Werkes, sondern auch die Finanzierung des nächsten Projekts in Frage gestellt würde (7).

Die Konsequenz aus der Vermeidung der Evaluation bedeutet, dass an die behaupteten positiven Auswirkungen von Kunstwerken geglaubt werden muss. Nicht der Nachweis von tatsächlich belegten Veränderungen, sondern die Einigung auf bestimmte Annahmen wird zum Ausgangspunkt für die weiteren Überlegungen. Im Gegensatz zu naturwissenschaftlichen Disziplinen stellt das Fehlen von wissenschaftlichen Beweisen die Stadtplanung nicht vor ein existentielles Problem: Auch wenn sich viele stadtplanerische Probleme quantifizieren lassen und verändernde Eingriffe messbare Ergebnisse zeigen, umfasst auch die Stadtplanung bestimmte Aspekte wie die ästhetische Bewertung, die sich nur schwer evaluieren lassen.

KEINE EINDEUTIGE HISTORISCHE ENTWICKLUNG ABLESBAR

Aus der Untersuchung der breiten historischen Ausgangsbasis ergibt sich eine weitere Erkenntnis: Angesichts der sich rasch und umfassend wandelnden *Kunst im öffentlichen Raum* ließe sich vermuten, dass sich stadtplanerische Ideen zum Umgang mit Kunstwerken in der Stadt in vergleichbarer Weise historisch weiterentwickelten. Die stadtplanerische Auseinandersetzung mit Kunstwerken in der Stadt scheint jedoch stärker von dem Nebeneinander verschiedener Handlungsfelder als von einer linearen historischen Entwicklung geprägt zu sein. Man kann zwar Weiterentwicklungen und unterschiedliche Schwerpunktsetzungen zu verschiedenen Zeiten feststellen, im Überblick über realisierte Kunstprojekte und die stadtplanerische Reflektion erscheint die wiederkehrende Bearbeitung einzelner Handlungsfelder und die mit ihnen verbundenen Fragestellungen aber charakteristischer als eine lineare Kette sich ablösender Themen.

Selbst wenn man die wechselnde Schwerpunktsetzung auf verschiedene Handlungsfelder als Entwicklung – auch in Reaktion auf die Entwicklung der *Kunst im öffentlichen Raum* – deuten will, geschieht diese jedoch sehr lang-

sam und ist so wenig allgemeinverbindlich, dass gegensätzliche oder verschiedenen Epochen zuzuordnende Ideen nebeneinander vertreten werden. Dies lässt sich damit erklären, dass im Umgang mit Kunstwerken in der Stadt der Druck fehlt, sich neuen Entwicklungen anzupassen, weil durch die fehlende Evaluation auch weniger gelungene Ansätze keine negativen Konsequenzen mit sich bringen.

Dennoch liefert die breite historische Basis der Untersuchung Hinweise auf einen Aspekt, der den Weg zu einer sinnvollen Interpretation der diversen an Kunstwerke gerichteten Erwartungen weist: Es scheint so, dass sich Stadtplaner im besonderen Maße mit Kunstwerken in der Stadt auseinandersetzen, wenn sie mit einer neuen Fragestellung und der Suche nach Instrumenten zum Umgang mit dieser Fragestellung konfrontiert sind. Dies zeigt sich nicht nur in der Auseinandersetzung mit der Städtebaukritik an der Funktionalen Stadt, sondern lässt sich an Camillo Sittes Auseinandersetzung mit dem Investoren-Städtebau seiner Zeit ebenso beobachten wie angesichts post-industrieller Brachen oder auch im Umgang mit schrumpfenden Städten. Kunst wird offensichtlich immer dann verstärkt mitgedacht, wenn die Autoren mit der jeweiligen zeitgenössischen Planung unzufrieden sind. Während die zufriedene oder gar begeisternde Stadtplanung nicht nach einer weiteren Zutat wie der Kunst verlangt, wird angesichts von schwierigen Problemen und veränderten Aufgabenstellungen nach einem möglicherweise unterstützenden Beitrag der Kunst gerufen. Gleichzeitig finden sich nahezu keine Hinweise zum Umgang mit Kunstwerken im Bezug auf unproblematisch oder gar als besonders gut empfundene städtebauliche Herangehensweisen.

4.3. DIE BESCHÄFTIGUNG VON STADTPLANERN MIT KUNSTWERKEN IN DER STADT UNTER DEM GESICHTSPUNKT DER INTERDISZIPLINARITÄT

Betrachtet man die drei oben beschriebenen Beobachtungen – also die weitgehende inhaltliche Zusammenhangslosigkeit der stadtplanerischen Erwartungen, das Fehlen der Überprüfung der erhofften Wirkung, das Fehlen einer stringenten historischen Entwicklung, dafür aber die Hinwendung zur Kunst angesichts problematischer Aufgabenstellungen –, so wird deutlich, dass die besondere Bedeutung der stadtplanerischen Auseinandersetzung mit Kunstwerken in der Stadt nicht unbedingt in der Auslotung ihrer vielfältigen Einsatzmöglichkeiten besteht, sondern in ihrer Funktion als stadtplanerische Projektionsfläche:

Gerade weil man ihre Effekte nicht überprüfen will, dienen die positiven Zuschreibungen an die Kunst als Grundlage für weitere Überlegungen. Dahinter steht unverkennbar der Wunsch nach neuen Lösungen durch den interdisziplinären Austausch.

4.3.1. INTERDISZIPLINARITÄT UND TRANSDISZIPLINARITÄT

Versteht man Interdisziplinarität als Austausch zwischen Personen aus verschiedenen Disziplinen, dann ist die Beschäftigung von Stadtplanern mit Kunstwerken in der Stadt sicherlich nur selten als interdisziplinäre Fragestellung zu verstehen, weil eine tatsächliche Zusammenarbeit von

4.3. Die Beschäftigung unter dem Blickwinkel der Interdisziplinarität

Stadtplanern und Künstlern an Fragen der Kunst in der Stadt die große Ausnahme darstellt. Die Bedeutung der tatsächlichen Zusammenarbeit als konstituierendes Kriterium für Interdisziplinarität relativiert sich allerdings, wenn man berücksichtigt, dass interdisziplinäres Arbeiten auch von Einzelpersonen durchgeführt werden kann, wie Roland Müller mit Blick auf disziplinenübergreifend arbeitende Wissenschaftler feststellt (MÜLLER 1975).

Tatsächlich kann interdisziplinäres Arbeiten ein weites Spektrum von „punktuelle[r] Zusammenarbeit über einen beschränkten Zeitraum bis hin zu einer neuen Wissenschaftsauffassung mit Anspruch auf Institutionalisierung“ (FEICHTINGER, MITTERBAUER, SCHERKE 2004: 13) umfassen.

Unabhängig davon, wie der Begriff *Interdisziplinarität* ausgelegt wird, ist die Vorstellung einer Disziplin als eine wissenschaftliche Gemeinschaft von grundlegender Bedeutung. Feichtinger, Mitterbauer und Scherke beschreiben eine solche wissenschaftliche Gemeinschaft mit Bezug auf Thomas S. Kuhn (KUHN 1999: 188 f.) als Fachleute „eines wissenschaftlichen Spezialgebiets, die einer gleichartigen Ausbildung und beruflichen Initiation unterworfen sind. Sie haben die gleiche Fachliteratur gelesen und vielfach dasselbe daraus gelernt, bezeichnen doch die Grenzen dieser Standardliteratur die Grenzen eines wissenschaftlichen Gegenstandsbereiches; jede Gemeinschaft hat für gewöhnlich ihr eigenes Gegenstandsgebiet.“ (FEICHTINGER, MITTERBAUER, SCHERKE 2004: 13-14) Über diesen verbindenden fachlichen Hintergrund hinaus beschreibt Harald Welzer auch unterschiedliche Wissenschaftskulturen, die sich bis in die sprachliche Gestaltung von Veröffentlichungen bemerkbar machen. (VGL. WELZER 2006) So „treffen unterschiedliche Wertungen und Vorstellungen, unterschiedliche Denkweisen oder Denkschemata aufeinander.“ (HUTTER 1999: 8) Der Umgang mit diesen Unterschieden, mit verschiedenen theoretischen Konzepten und Methoden bestimmt die weitere theoretische Auseinandersetzung mit dem Begriff der Interdisziplinarität. So haben sich in der wissenschaftlichen Praxis eine ganze Reihe unterschiedlicher Organisationsformen herausgebildet, die vor allem das Verhältnis der beteiligten Disziplinen untereinander beschreiben (VGL. Z. B. VOGEL IN: EULER 299). Im Hinblick auf die stadtplanerische Beschäftigung mit Kunstwerken in der Stadt scheint vor allem die Differenzierung von „*Interdisziplinarität im engeren Sinne (Forschungsbereiche im Grenzbereich zwischen benachbarten Fachgebieten)*“ und transdisziplinärem Denken „(Verbindungen zwischen verschiedenen Wissenschaftsbereichen)“, (HÜBENTHAL IN: EULER 299) die Hübenthal vornimmt, weiterführend zu sein. Der Begriff der Transdisziplinarität wurde maßgeblich von Jürgen Mittelstrass geprägt (MITTELSTRASS 1987). Transdisziplinarität beschreibt einen Ansatz, der fordert, Interdisziplinarität im Sinne einer bloßen Kombination bestehender Organisationen des Wissens zugunsten einer Neuschaffenden „*Verknüpfung von Theorien[sund] Methoden unterschiedlicher Disziplinen*“ (Z. B. (VON HENTIG 1987: 40 IN LAUDEL, GLÄSER 1999) zu überdenken. Durch eine solche Einstellungsänderung könnten „*vor allem Querdenken sowie neue Fragestellungen*“ erreicht werden. (FEICHTINGER, MITTERBAUER, SCHERKE 2004: 12 MIT BEZUG AUF MITTELSTRASS)

Die besonderen Potentiale interdisziplinären Arbeitens sind vor allem auch vor dem Hintergrund transdisziplinären Denkens zu verstehen. Ein wesentliches Argument für interdisziplinäres Arbeiten wird aus der

Begrenztheit der einzelnen Disziplinen und der Gefahr „dass die Grenzen der Disziplin zu Erkenntnisgrenzen zu werden drohen“ (MITTELSTRASS 1987: 152) gespeist. Interdisziplinarität würde damit zu einem „Reparaturphänomen“, um die Disziplin wieder zu ihrer unbeschränkten Aufgabe zu befähigen.“ (EULER 302)

Neben dieser kompensatorischen Rolle von Interdisziplinarität werden aber auch Potentiale beschrieben, die sowohl in der Arbeitssituation als auch in der theoretischen Herangehensweise interdisziplinärer Forschung verwurzelt sind.

Wolf-Dietrich Hutter betont die epistemologische Funktion von Interdisziplinarität: Konfrontiert mit den Annahmen und Vorgehensweisen einer anderen Disziplin werden die eigenen Annahmen auf ihre Gültigkeit überprüft. Gerade die interdisziplinäre Auseinandersetzung zweier Fachgebiete mit sehr unterschiedlichen Sichtweisen und Methoden verweist auf „die Grundannahmen und Grundfragen jeder Disziplin“ (HUTTER 1999: 11-12) und hat damit auch einen stark selbstreflexiven Charakter. Interdisziplinarität geht seiner Meinung nach daher „immer aufs Ganze und versucht durch eine Besinnung auf die materiellen und formalen Grundlagen eine Ausweitung der Komplexität zu erreichen.“ (HUTTER 1999: 11-12)

Der Begriff der Komplexität bezieht sich in diesem Zusammenhang auf die Vorstellung, dass der zu bearbeitende Untersuchungsgegenstand jeweils eine fachspezifisch begrenzte Abstraktion der Realität darstellt, deren „zur Handhabbarkeit notwendige Reduktion auf ein Mindestmaß beschränkt und deshalb immer wieder von neuem überdacht werden“ müsse (VGL. HUTTER 1999: 12).

Mit dieser Erhöhung der Komplexität des Untersuchungsgegenstandes geht auch eine Erweiterung der eigenen Möglichkeiten einher. „Interdisziplinarität führt zum Aufbau neuer Beziehungen zwischen Begriffen und Wissensbeständen verschiedener Fächer.“ (HUTTER 1999: 7) Der mit diesen neuen Beziehungen einhergehende „Ausbau des terminologischen Feldes“ wird als Voraussetzung für Erneuerung und Innovation in den beteiligten Disziplinen betrachtet.

Die hier vorgestellten Potentiale beziehen sich nicht ausschließlich, aber doch zu einem großen Teil auf die Interpretation von Interdisziplinarität als einer transdisziplinären Aufgabe, da ohne den Anspruch einer Integration verschiedener Ansätze die fruchtbare Infragestellung der eigenen Grundannahmen nicht im selben Maße gegeben ist.

4.3.2. INTERDISZIPLINÄRE ZÜGE IN DER STADTPLANERISCHEN BESCHÄFTIGUNG MIT KUNSTWERKEN IN DER STADT

Auch wenn das Konzept der Interdisziplinarität auf der Zusammenarbeit zweier *wissenschaftlicher* Disziplinen beruht – eine Beschreibung, die auf das Zusammentreffen von Stadtplanung und *Kunst im öffentlichen Raum* nur im begrenzten Maße zutrifft – lassen sich bestimmte Eigenheiten der Beschäftigung mit Kunstwerken in der Stadt doch gut durch ihren interdisziplinären Charakter erklären. Ein klarer Hinweis auf ein wie auch immer geartetes interdisziplinäres Verständnis der Beschäftigung mit der Rolle von Kunstwerken in der Stadt ist der direkte Verweis auf die Vorteile des interdisziplinären Austausches. Besonders deutlich wird dies zum Beispiel, wenn der Künstler als „Gegenentwerfer“ (VGL. BMBAU 1980: IN KAPITEL 3.3. DIESER

4.3. Die Beschäftigung unter dem Blickwinkel der Interdisziplinarität

ARBEIT) die stadtplanerische Arbeit kontrollieren und verbessern soll. Auch der hohe Anteil an Aussagen in der stadtplanerischen Auseinandersetzung mit Kunstwerken, die sich selbstreflexiv mit der eigenen Tätigkeit befassen, spricht dafür, dass der Mechanismus der Selbstbefragung durch den interdisziplinären Charakter der Annäherung wirksam wird.

Auch der Untersuchungsgegenstand selbst betont die Notwendigkeit für einen interdisziplinären Anteil an der Beschäftigung von Stadtplanern mit Kunstwerken in der Stadt: Das Kunstwerk selbst entspringt der Sphäre der Kunst und unterliegt damit auch ihren Annahmen und Bewertungskriterien. Die besondere Rolle, die der Gedanke des Gesamtkunstwerks in der stadtplanerischen Beschäftigung mit Kunstwerken in der Stadt einnimmt, bringt ein weiteres Element von Interdisziplinarität mit sich, weil in dieser Vorstellung das gedankliche wie auch gestalterische Ineinandergreifen der Arbeitsergebnisse unterschiedlicher Disziplinen gefordert wird.

Auch jenseits des komplexen Konzeptes des Gesamtkunstwerks bildet sich eine grundsätzlich positive Haltung von Stadtplanern zur Kunst ab, die an die „Aufgeschlossenheit gegenüber anderen Wissenschaftsdisziplinen“ (LUYTEN 1975: 148) erinnert, die Luyten als Voraussetzung für interdisziplinäres Arbeiten sieht.*

Ein weiteres Indiz für einen möglichen interdisziplinären Charakter liefert das gemeinsame Bezugssystem von Stadtplanung und Kunst im öffentlichen Raum. Sowohl Entwicklungen in der *Kunst im öffentlichen Raum* als auch in der Stadtplanung sind in hohem Maße abhängig von gesellschaftlichen Entwicklungen und Diskursen und beziehen sich damit zumindest zum Teil auf ähnliche oder gleiche Argumentationshintergründe. Dies bildet sich in der historischen Veränderung der thematischen Schwerpunktsetzungen wie z. B. der besonderen Betonung der sozialen Auswirkungen von Kunst und den Überlegungen zu einem demokratischen Zugang zur Kunst in den 70er Jahren ab.

Die Bearbeitung ähnlicher Fragestellungen weist aber nicht unbedingt auf eine stattfindende Auseinandersetzung zwischen den Disziplinen hin, sondern auf die gemeinsame Beeinflussung durch gesellschaftliche Entwicklungen.

In der Zusammenschau zeigt diese Charakterisierung der Beschäftigung von Stadtplanern ein Bild einer wenig gefassten und in ihren Zielen diffusen Disziplinenüberschreitung. Die fehlende Thematisierung der eigenen interdisziplinären Herangehensweise bewahrt die Auseinandersetzung von Stadtplanern mit Kunstwerken in der Stadt jedoch nicht davor, von den typischen Problemen der interdisziplinären Zusammenarbeit betroffen zu sein.

* Dies liegt sicher auch daran, dass sich ein Desinteresse kaum abbildet – wenn man etwas für weniger wichtig hält, macht man sich nicht erst die Mühe, sich dazu zu äußern. Der Eindruck der großen Zuneigung wird unter anderem dadurch verstärkt, dass es kaum skeptische oder kritische Auseinandersetzungen mit Kunstwerken in der Stadt gibt. Vorhandene kritische Stimmen entzündeten sich überwiegend an der Beurteilung der künstlerischen Qualität einzelner Werke und beziehen sich nicht auf Kunstwerke im Allgemeinen. Umgekehrt bildet sich eine so positive Grundhaltung der Künstler zur Stadtplanung nicht ab.

4.3.3. TYPISCHE PROBLEME VON INTERDISZIPLINARITÄT IN DER BESCHÄFTIGUNG VON STADTPLANERN MIT KUNSTWERKEN IN DER STADT

FEHLENDES WISSEN

Ein wesentliches Problem interdisziplinären Arbeitens ist die beschränkte Kenntnis über andere Disziplinen und ihre Begriffe, Methoden und Diskurse. Hutter beschreibt dieses Phänomen einer „*zumindest partielle[n] Blindheit für die Beziehungen zwischen den zur Expertise gehörigen Wissensbeständen und verwandten Konzepten aus anderen Bereichen*“ (HUTTER 1999: 7) und führt es vor allem auf die Konzentration auf das eigene Wissensgebiet zurück. Im besonderen Fall der stadtplanerischen Beschäftigung mit Kunstwerken in der Stadt trägt aber auch der Umstand, dass der interdisziplinäre Charakter der Auseinandersetzung meist nicht explizit ausgesprochen wird, dazu bei, dass dem Wissen über die andere Disziplin keine entsprechende Bedeutung eingeräumt wird. Darüber hinaus sorgt auch das geringe Ausmaß der Beschäftigung dafür, dass sich kein kontinuierlich erweiterter Kenntnisstand ausbildet*.

* Fehlendes Wissen auf beiden Seiten ist auch ein Ergebnis der Untersuchung von Kirsten Sebastian (vgl. Sebastian 2007: 138)

GEFAHR DER ABSOLUTIERUNG DES EIGENEN BLICKWINKELS

Problematisch für den interdisziplinären Austausch zwischen zwei entwickelten theoretischen und praktischen Feldern wie der *Kunst im öffentlichen Raum* und der Stadtplanung ist der „*fremde Blick*“ von beiden Seiten auf das jeweilige Gegenüber. Diese Problematik ist ebenfalls typisch für eine interdisziplinäre Konstellation: „*Jeder sieht die Welt aus seiner persönlichen Perspektive. Diese hängt neben der individuellen Weltanschauung und anderen Grundüberzeugungen von Wissen und Erfahrung in der Ausbildung ab. Nicht selten erliegen wir der Tendenz, die persönliche Perspektive als genau die richtige anzusehen. Sie wird zuweilen gerne als einzig mögliche verabsolutiert.*“ (ISENMANN 1999: 22)

Eine besondere Schwierigkeit der interdisziplinären Situation ergibt sich daraus, dass angesichts ähnlich erscheinender Fragestellungen die Inhalte der Beschäftigung von Stadtplanern mit den Inhalten der Beschäftigung von Künstlern und Kunstwissenschaftlern in ein Verhältnis gesetzt werden, ohne zu berücksichtigen, dass beide vor unterschiedlichen Hintergründen argumentieren. Die Fremdheit dieses Blicks wird dann fragwürdig, wenn versucht wird, die andere Disziplin in das eigene fachspezifische Weltbild zu integrieren und sie den eigenen Bewertungskriterien zu unterwerfen.

Besonders deutlich wird diese Problematik, weil der Großteil der Beschäftigung von Stadtplanern mit Kunstwerken in der Stadt von der Beschreibung des richtigen Weges und vom Entwurf einer guten Lösung gekennzeichnet ist. Nur in seltenen Fällen werden die stadtplanerischen Anliegen im Sinne einer transdisziplinären Wissensvermittlung aufbereitet und damit in einen ergebnisoffenen Austausch eingebracht.

KONKURRENZ ZWISCHEN DEN DISZIPLINEN

Die Konkurrenz um die Deutungshoheit des untersuchten Gegenstandes ist ebenfalls ein typisches Problem interdisziplinärer Fragestellungen. Nicht ohne Grund hat sich ein großes Spektrum interdisziplinärer Interaktionsformen mit einer hierarchischen Strukturierung der einzelnen Disziplinen oder der Bestimmung einer Leitdisziplin herausgebildet.

4.3. Die Beschäftigung unter dem Blickwinkel der Interdisziplinarität

Im Fall der Beschäftigung von Stadtplanern mit Kunstwerken in der Stadt tragen weitere Aspekte zu einer möglicherweise konkurrenzgeprägten Auseinandersetzung bei. In der Auseinandersetzung um die Erscheinung der Stadt kommt es vor, dass verschiedene ästhetische Vorstellungen und Systeme kritisch aufeinander prallen, so dass sich die Frage einer Gestaltungshoheit über die Stadt stellt.

Vor allem, da es „in der Praxis der kommunalen Verwaltungen“ eine „Übereinstimmung darin [gibt], dass öffentliche Räume die eigentlichen Domäne öffentlicher Planung seien“ und „öffentliche Räume als Hauptaufgabe der (Stadt-) Planung angesehen werden“ (BERDING, KUKLINSKI, SELLE 2003: 197), wie Berding/Kuklinski/Selle durch Befragungen in deutschen Städten festgestellt haben, besteht auf Seiten der Stadtplanung ein gewisser Anspruch auf die Gestaltungsmacht im öffentlichen Raum. Die sich aus der Konkurrenz um die Gestaltungshoheit* ergebende Trennung der beiden Disziplinen spiegelt sich auch in der Tatsache, dass es nur wenig institutionalisierte Kooperationsverfahren gibt und beispielsweise Standortentscheidungen für Kunstwerke oft ohne Beteiligung von Stadtplanern gefällt werden.

In diesem Zusammenhang spielt auch ein möglicherweise vorhandenes künstlerisches Selbstverständnis des Stadtplaners eine Rolle, etwa wenn sein „Werk“ durch ein Kunstwerk modifiziert wird.

UNTERSCHIEDLICHE UND FEHLENDE BEGRIFFLICHKEITEN

Ein typisches Problem interdisziplinären Arbeitens ist die unterschiedliche Verwendung von Begriffen. Auch der interdisziplinäre Austausch von Künstlern und Stadtplanern ist von dieser Problematik betroffen, die bereits bei der unterschiedlichen Interpretation des Begriffs *öffentlicher Raum* beginnt. An diesem Beispiel wird aber auch deutlich, dass sich die Verwendung des Begriffs nicht vor allem zwischen beiden Disziplinen unterscheidet, sondern dass der Begriff selbst in einer Disziplin mehrdeutig und vielfältig in seinen Auslegungsmöglichkeiten ist. Diese Mehrdeutigkeit eines Begriffs – zum Teil auch seine umgangssprachliche und inhaltlich unscharfe Verwendung – findet sich in vielen Bereichen im Grenzbereich von Stadtplanung und *Kunst im öffentlichen Raum*. Begriffe und Konzepte wie der „Sinn“ in der Planung, „bedeutende Orte“ in der Stadt, „Lebensqualität“, das „Image“ eines Ortes, die „Identität“ eines Ortes, „Schönheit“ oder „städtische Kreativität“ zeichnen sich durch ihre schwer fassbare Qualität aus und bedürfen nicht nur im Hinblick auf den interdisziplinären Dialog einer stärkeren Durchdringung.

Damit steht der Austausch von Stadtplanung und Kunst im öffentlichen Raum vor der Schwierigkeit, dass nicht nur die Verständigung über Begriffe als Voraussetzung für interdisziplinäre Zusammenarbeit, sondern auch die begriffliche Klärung innerhalb der Einzeldisziplinen als offene Fragestellung im Raum stehen.

Darüber hinaus gibt es auch Fragestellungen, bei denen sich grundsätzlich unterschiedliche Grundannahmen zwischen Stadtplanung und *Kunst im öffentlichen Raum* deutlich werden. Am Beispiel des unterschiedlichen Verhältnisses zu subversiven Praktiken und zur positiven emotionalen Reaktion des Bewohners oder Betrachters wird ein struktureller Widerspruch deutlich, der sich nicht ohne Verluste auf beiden Seiten auflösen lässt.

* Diese Konkurrenz wird z. B. an der Geschichte des Projektes Wind und Wetter von Sissel Tolaas (1991) im Rahmen der kunstprojekte_riem in München deutlich. Es konnte letztendlich nicht verwirklicht wurde, weil der beteiligte Landschaftsarchitekt seinen Anspruch auf die Gestaltung der Situation durchsetzte.

Betrachtet man die Ansätze von Interdisziplinarität ebenso wie die typischen Probleme der interdisziplinären Zusammenarbeit, wird deutlich, dass die Auseinandersetzung von Stadtplanern mit Kunstwerken mit Schwierigkeiten zu kämpfen hat, die sich nicht nur aus der schwierigen Begegnung zweier Disziplinen speisen, sondern vor allem daraus, dass die besonderen Bedingungen des interdisziplinären Arbeitens nicht genug berücksichtigt werden. „*Interdisziplinäres Arbeiten im strengen Sinne ist ein voraussetzungsvoller Prozess*“, schreibt Franz-Xaver Kaufmann und nennt als wesentliches Element dieses Prozesses die „*Identifikation vergleichbarer Fragestellungen, Begrifflichkeiten und Forschungsergebnisse im Kontext unterschiedlicher disziplinärer Grundannahmen, Fachsprachen und Methoden*“ (KAUFMANN 1987: 70). Das volle Potential der Möglichkeiten interdisziplinärer Forschung verwirklicht sich aber nur, wenn auch zwei als ebenbürtig betrachtete Disziplinen auf einander treffen (VGL. HUTTER 1999: 8). Im Sinne des transdisziplinären Denkens kommt hinzu, dass anstelle der als unzureichend empfundenen Addition unterschiedlicher Herangehensweisen und Befunde die „*Integration der Denkweisen*“ gefordert wird (VGL. MÜLLER-MERBACH 1985: 7. IN ISEMANN 1999:18)

4.3.4. DER GEGENSTAND DER STADTPLANERISCHEN BESCHÄFTIGUNG MIT KUNSTWERKEN IN DER STADT

Kennzeichnend für die Beschäftigung von Stadtplanern mit Kunst in der Stadt ist die inhaltliche Vermischung und Gleichsetzung der Arbeitsaufgaben beider Disziplinen (*Gestaltung von öffentlichen Räumen* auf der Seite der Stadtplanung und *Gestaltung eines Kunstwerk mit einer möglicherweise einhergehender Veränderung von öffentlichen Räumen* auf der Seite der Kunst im öffentlichen Raum). Aus dieser Vermischung ergibt sich ein starker Fokus auf das einzelne Kunstwerk. Nahezu alle Überlegungen orientieren sich an den erhofften oder vermuteten Auswirkungen der Gestaltung des einzelnen Kunstwerkes auf seine Umgebung und thematisieren damit die Gestaltung und Veränderung öffentlicher Räume durch ein Kunstwerk. Ein großer Teil der stadtplanerischen Beschäftigung mit Kunstwerken in der Stadt ist deshalb darauf ausgelegt, die Auswahl von Kunstwerken und Orten für Kunstwerke so zu optimieren, dass eine dem Kunstwerk zugeschriebene Wirkung auf die städtische Umgebung voll zur Geltung kommt, ohne jedoch die tatsächliche Wirkung des Kunstwerks oder den Erfolg der angestrebten Optimierung zu überprüfen.

Vor dem Hintergrund einer interdisziplinären Zusammenarbeit erweist sich dieser Untersuchungsgegenstand als problematisch. Durch die Konzentration auf die Auswirkungen und damit auf die die Wirkung hervorrufende Gestaltung von Kunstwerken wird das Arbeitsergebnis der einen Disziplin, nämlich der *Kunst im öffentliche Raum*, zum Gegenstand der Untersuchung.

Das Kunstwerk, seine Gestaltung und die Auswirkung seiner Gestaltung stellen jedoch aus Gründen der fehlenden, möglicherweise unmöglichen Überprüfung, dem Originalitätsanspruch der Kunst, der fehlenden Kompetenz der Stadtplaner und der Einschränkung der künstlerischen Freiheit einen mehr als schwierigen interdisziplinären Untersuchungsgegenstand dar. Dass sich in einer solchen Untersuchung keine vergleichbaren Ergebnisse beider Disziplinen erzielen lassen und dass diese Problematik im Prinzip auch bekannt ist, wird im Umgang mit der Forderung nach künstlerischer Qualität als Aus-

4.3. Die Beschäftigung unter dem Blickwinkel der Interdisziplinarität

wahlkriterium für Kunstwerke in der Stadt deutlich: Auch wenn in den Aussagen von Stadtplanern künstlerische Qualität als Kriterium bei der Auswahl oder Projektierung von Kunstwerken gefordert wird, wird die Entscheidung über die künstlerische Qualität eines Kunstwerks von Stadtplanern zumeist mit Hinweis auf ihre fehlende Kompetenz an Sachverständigengremien verwiesen.

Die Beschäftigung von Stadtplanern trägt also Züge eines interdisziplinären Austausches, beschränkt sich jedoch durch die Konzentration auf das Kunstwerk selbst. Da jedoch Kunstwerke in der Stadt als selbstverständlich und wünschenswert betrachtet werden und sich damit die disziplinenübergreifende Frage nach der Rolle von Kunstwerken immer wieder neu stellt, bleibt die Aufgabe, einen fruchtbaren Weg des interdisziplinären, besser eines transdisziplinären Austausches zu finden.

4.3.5. ANSATZPUNKTE FÜR EINE TRANSDISZIPLINÄRE HERANGEHENSWEISE IN DER BESCHÄFTIGUNG VON STADTPLANERN MIT KUNSTWERKEN IN DER STADT

A. MÖGLICHE FRAGESTELLUNGEN IM INTERDISZIPLINÄREN AUSTAUSCH

Betrachtet man sowohl die Entwicklung der Kunst im öffentlichen Raum als auch die Wandlungen im Selbstverständnis der Stadtplanung, so bilden sich Themenkomplexe ab, die für beide Disziplinen relevant sind und für deren Bearbeitung ein Austausch fruchtbar sein könnte. Vor einem historischen Hintergrund lässt sich z. B. in beiden Disziplinen eine zunehmende Hinwendung zum Bürger der Stadt erkennen. Sowohl die Stadtplanung als auch die *Kunst im öffentlichen Raum* erproben die Partizipation von Bürgern an ihrem jeweiligen Arbeitsprozess und die erfolgreiche Beteiligung wird zumindest teilweise zu einem Gradmesser für die Qualität der durchgeführten Projekte. Aus diesen in beiden Disziplinen zu beobachtenden Veränderungen kann sich ein fruchtbarer Austausch z. B. über Fragen der Autorenschaft, des Verhältnisses von Initiator zu den beteiligten Bürgern und methodischen Vorgehensweisen ergeben.

Über die Beteiligung von Bürgern hinaus finden sich auch andere Bereiche, in denen sich die Beschäftigung beider Disziplinen zu ähneln beginnt. Deutlich wird dies z. B., wenn sich Künstler mit explizit urbanistischen Fragestellungen beschäftigen, aber auch, wenn sie sich mit Methoden der *künstlerischen Forschung* in ein Grenzgebiet zwischen Kunst und Wissenschaft begeben, in dem die Stadtplanung schon lange zu Hause ist. Die Gegenüberstellung zwischen künstlerischen und wissenschaftlichen Forschungsstrategien lässt die janusköpfige Existenz der Stadtplanung zwischen Kunst und Wissenschaft in einem besonderen Licht erscheinen: nicht der Zwiespalt zwischen Schönheit und (technischer) Funktion, oder zwischen wissenschaftlicher oder intuitiv-künstlerischer Entwurfshaltung (VGL. BURCKHARDT 1984: 57), sondern der unauflösbare Zwiespalt zwischen wissenschaftlicher Vergleichbarkeit und Optimierung und einzigartiger und unwiederholbarer Singularität des Planungsergebnisses kann zur Beschreibung des Wesens der Stadtplanung zwischen Kunst und Wissenschaft herangezogen werden. Aus diesem Spannungsfeld rührt auch an die Frage nach der Berücksichtigung sowohl von objektiven, vergleichbaren als

auch von subjektiv geprägten Erkenntnissen und Entscheidungsgrundlagen in den Entscheidungsprozessen der Stadtplanung. So erhält der subjektive Blick des Planenden in der praktischen Tätigkeit des Stadtplaners einen besonderen Stellenwert, der ihm in der künstlerischen Forschung (VGL. BABIAS 2002: 117), nicht aber in der wissenschaftlichen Herangehensweise zukommt.

Jenseits aller zeitgebundenen Entwicklungen lässt sich darüber hinaus eine grundlegende Fragestellung erkennen, die als Ausgangspunkt für einen interdisziplinären Austausch zwischen *Kunst im öffentlichen Raum* und Stadtplanung sehr nahe liegend erscheint: Die Auseinandersetzung mit dem *Ort* in der Stadt, mit der Beschreibung seiner vielfältigen Qualitäten und mit den Möglichkeiten seiner Beeinflussung und Veränderung ist in vielen Aussagen von Stadtplanern zur *Kunst im öffentlichen Raum* und in den mit diesen Aussagen verknüpften Themen bereits angelegt.

Die *Ort* des Kunstwerks ist der offensichtlichste Berührungspunkt zwischen Kunst und Stadtplanung, weil sich bildende Kunst und Stadtplanung völlig berührungsfrei in verschiedenen Sphären bewegen könnten, würde die Kunst nicht in Form der *Kunst im öffentlichen Raum* verändernd und gestaltend in die gebaute Umwelt eingreifen. Die Auseinandersetzung mit der Beschaffenheit und den Eigenschaften des Ortes in der Stadt ist auch deshalb als Ausgangspunkt für den transdisziplinären Austausch besonders gut geeignet, weil sich sowohl Stadtplanung als auch die *Kunst im öffentlichen Raum* intensiv mit den Eigenschaften eines Ortes und dem eigenen Verhältnis zum Ort beschäftigen, wie die Auseinandersetzung mit dem *öffentlichen Raum* und die Entwicklung der *Kunst im öffentlichen Raum* (VGL. FORSCHUNGSSTAND) zeigen. Der *Ort* in der Stadt stellt sich damit als ein Untersuchungsgegenstand dar, der von Interesse für beide Disziplinen ist, für den – und das ist fast noch wichtiger – beide Disziplinen auf ihre Art gleichermaßen kompetent und sich ebenbürtig sind.

Die Konzentration auf den *Ort* als Gegenstand der interdisziplinären Auseinandersetzung berührt unmittelbar die Grundfrage nach der Beschaffenheit des Raumes. Wie oben gezeigt, stützen sich große Teile der im öffentlichen Raum tätigen Künstler auf einen Raumbegriff, der der physisch-architektonischen Beschaffenheit des Raumes nur eine Teilbedeutung zumisst. Auch stadtplanerische Konzepte wie das der kreativen Stadt relativieren die Bedeutung des geometrischen Raumes. Hier kann ein Austausch über die verschiedenen Konzepte die stadtplanerische Auseinandersetzung bereichern.

Unmittelbar mit dem Raumbegriff ist auch die Frage nach der qualitativen und ästhetischen Bewertung städtischer Räume verbunden. Als anerkannte „Spezialisten für Ästhetik“ können Künstler einen Beitrag zum transdisziplinären Austausch über die Grundlagen ästhetischer Bewertung liefern.

Die hier beschriebenen Grundfragen und die Potentiale des transdisziplinären Austausches stellen nur einen kleinen Ausschnitt der im Austausch zwischen Stadtplanung und Kunst im öffentlichen Raum zu thematisierenden Fragestellungen dar. Die konkrete Form der zu klärenden Fragen ergibt sich aber erst aus dem Austausch selbst.

4.3. Die Beschäftigung unter dem Blickwinkel der Interdisziplinarität

Über die Auseinandersetzung mit Grundannahmen und Grundfragen der eigenen Disziplin hinaus verspricht ein transdisziplinärer Dialog jedoch auch die im transdisziplinären Austausch angelegten Potentiale der Vergrößerung der Komplexität und der Erweiterung der Handlungsmöglichkeiten. Gerade angesichts der durch die Verwendung von abstrakten Plänen als stadtplanerische Arbeitsgrundlage auftretenden Schwierigkeiten (VGL. FORSCHUNGSSTAND), erscheint die Erhöhung der Komplexität der Ortsbeschreibung als erstrebenswertes Ziel. Betrachtet man die an Kunstwerke in der Stadt gerichteten Erwartungen als mögliche und erwünschte Eigenschaften des Ortes in der Stadt - nimmt man also einen Akt der transdisziplinären Übertragung vor -, spiegelt sich in dem entstehenden Bild des Ortes eine Ausweitung der Komplexität der Vorstellung von den möglichen Eigenschaften eines Raumes wider. Die Möglichkeiten, diesen Ort zu beschreiben, werden stark erweitert und diese Beschreibung nähert sich ein Stück weiter an die unendliche Komplexität der Realität an. Jede Möglichkeit einen Ort zu beschreiben, birgt darüber hinaus in sich die Möglichkeit, die beschriebenen Eigenschaften zu verändern - jede Ausweitung der Komplexität bringt auch eine Vergrößerung der Handlungsmöglichkeiten mit sich. Gerade der transdisziplinäre Austausch mit der Kunst im öffentlichen Raum profitiert von den vielfältigen Bezügen, die Kunstwerke zu den unterschiedlichsten Eigenschaften eines Ortes herstellen. Wenn die Veränderung und Gestaltung des Raumes als grundlegende Aufgabe der Stadtplanung verstanden wird, dann fordert die Veränderung des Raumbegriffs auch Werkzeuge zur Bearbeitung des verändert verstandenen Raumes und seiner Eigenschaften. Durch die große Bandbreite künstlerischer Strategien zum Umgang mit dem öffentlichen Raum verspricht der Austausch zwischen Stadtplanung und Kunst im öffentlichen Raum auch eine starke Erweiterung stadtplanerischer Handlungsmöglichkeiten. Besonders vielversprechend scheint ein Austausch über den Umgang mit dem „Unkontrollierbaren und dem Offenen“, die z. B. Angelus Eisinger als große „Herausforderung“, aber auch als Chance für den stadtplanerischen Umgang mit der Stadt versteht (VGL. EISINGER 2005: 161-162).

B. PROJEKTE MIT TRANSDISZIPLINÄREM CHARAKTER

Eine solche Erweiterung der Handlungsmöglichkeiten deutet sich in drei Beispielen an, die im Folgenden genauer vorgestellt werden. Die Beschreibung der Beispiele zielt auf die bearbeiteten Eigenschaften des jeweiligen Projekt-Ortes ab und auf die Art und Weise, wie diese Eigenschaften verändert wurden.

DIE ROTEN TÜREN IN EISLEBEN

Im Rahmen der IBA Stadtumbau wurde das Projekt Die roten Türen in der Lutherstadt Eisleben realisiert. Iris Reuther beschreibt das Projekt so: „Kurz vor der Übergabe und Einweihung unterbreitete das IBA-Büro unter Federführung der Stiftung Bauhaus Dessau den Vorschlag, die neuen Mauern des Pilotprojektes mit einer ersten Roten Tür zu markieren. Genau an jener Stelle, wo nach den Vorstellungen des privaten Grundstückseigentümers wieder ein Wohnhaus errichtet werden kann, verkündet eine kleine Tafel: Platz



Die Roten Türen in Eisleben entsprechen in ihrer Gestaltung einer typischen Hauseingangstür

für Neues. Unter dieser Überschrift sind die Adressen der Ansprechpartner vermerkt.“ (REUTHER 2007: 12)

Eingebunden ist das Projekt in ein System der Schaffung von individuellen Orten, das sich auf das Konzept der „Places“ von Richard Florida bezieht. Als „Place“ werden dabei die „die Qualitäten eines Ortes im Sinne eines Schauplatzes des öffentlichen Lebens“ (REUTHER 2007: 9) verstanden. Wie aber verändern die an sich recht schlichten roten Türen die Brachflächen und machen sie zu einem „Schauplatz des öffentlichen Lebens“?

Versucht man, den roten Türen eine bestimmte Funktion im stadtplanerischen Kontext zuzuweisen, stellt man fest, dass eine rote Tür im Wesentlichen einem Bauschild entspricht, das auf ein freies Grundstück hinweist. Wenn jedoch statt eines Schildes eine Tür gewählt wurde, müssen Gründe dafür auch im Wesen der Tür im Unterschied zu einem Schild zu finden sein.

Dieser Unterschied besteht unter anderem darin, dass der Gegenstand Tür ein ganzes Bündel anderer Assoziationen und Konnotationen als der Gegenstand Schild mit sich bringt.

Ein erster Schritt der Annäherung an diesen Unterschied ist also die physische Erscheinung des Projekts. Diese physische Existenz beschränkt sich auf die mit einem Schild versehene Tür. Die Tür ist in ihrer Ausgestaltung eher traditionell gehalten und entspricht in ihrem Aussehen einem Archetyp der häuslichen Tür, ohne dass man sie eindeutig als Hauseingangstür oder Wohnzimmertür einordnen könnte. Die Farbe ist leuchtend rot.

Betrachtet man die Tür als ein tür-förmiges Schild, könnte sich die Gestaltung als Tür auf verschiedene Weise positiv auf den Auftrag der Informationsvermittlung auswirken.

Die Roten Türen markieren innerstädtische Brachen, für die neue Nutzungen und Ideen gesucht werden.



4.3. Die Beschäftigung unter dem Blickwinkel der Interdisziplinarität

Sowohl die Wahl der Farbe als auch die Wahl des Objektes erinnern an Strategien aus der Werbung: ein Objekt in auffälliger Farbe und in einem überraschenden Zusammenhang erregt Aufmerksamkeit und bleibt im Gedächtnis haften. Unter dem Gesichtspunkt der Auffälligkeit und Einprägsamkeit wäre jedoch eine noch eindrucklichere Gestaltung denkbar. Die archetypische Gestaltung der Tür macht deutlich, dass es sich nicht um ein Design-Objekt handelt, die Gestaltung des Objekts nicht - z. B. im Sinne eines Ornaments für die Wand - im Vordergrund steht.

Ebenso könnte die Tür Erinnerungen an künstlerische Objects trouvés hervorrufen und mit der Assoziation an Kunst auf neue, hochwertige und einzigartige Entwicklungen verweisen.

Sowohl die Interpretation als Werbestrategie als auch eine mögliche Verbesserung des Images durch eine Kunst-Assoziation beschreiben die tatsächliche Wirkung dieses Projektes nicht.

Ein zweiter Schritt der Annäherung ist der symbolische Gehalt der Tür und die Assoziationen, die mit dem Objekt verbunden sind. Zunächst einmal verschließt eine Tür eine Öffnung und stellt eine Verbindung zwischen zwei getrennten Räumen dar. Die Tür kann - gerade in ihrer Funktion des Zugänglichmachens - auch ein Pars-Pro-Toto für eine mögliche neue Entwicklung, ein mögliches neues Gebäude darstellen. Hier weckt die archetypische Gestaltung der Tür möglicherweise auf das assoziierte Bild des neuen Gebäude ein: die eher unmodische Gestaltung der Tür beschwört auch für zukünftige Entwicklungen keine möglicherweise als abschreckend empfundene Gestaltung herauf.

Ein drittes bestimmendes Element für die roten Türen ist ihre Funktionslosigkeit als Tür. Hinter den geschlossenen Türen verbergen sich keine Öffnungen. Diese Enttäuschung der Erwartung bringt die Qualität einer Störung und eines Rätsels in das Projekt. Die Verweigerung einer tatsächlichen Zugangsfunktion verschiebt die Zugangsfunktion in eine symbolische Sphäre: Die Tür, deren Funktion in der Gegenwart unmöglich ist, öffnet sich in die (und in der) Zukunft. Auf diese Weise erhält die Brache tatsächlich ein Mehr an Bedeutung: Es wird nicht nur über die physische Möglichkeit einer neuen Bebauung informiert, sondern es wird die Möglichkeit einer Zukunft in den Blick gerückt - und zwar auf einer Brach-Fläche, die eher auf den Verlust des Vergangenen verweist.

LICHTER HAIN - DUNKLER WALD

Bei dem Projekt *Lichter Hain - Dunkler Wald* handelt es sich um ein städtebauliches Projekt, das in der Stadt Leipzig versucht, einen innovativen Umgang mit einem durch Brachflächen und der Zerstörung der alten Stadtstruktur gezeichneten städtischen Raum zu finden. An der Entwicklung und der Durchführung des Projekts waren neben den Eigentümern der Grundstücke die Stadt Leipzig und die Landschaftsarchitekten bgmr Landschaftsarchitekten; und Ritter / Grundmann Landschaftsarchitekten beteiligt. Das Projekt gliedert sich in zwei räumliche Bereiche, die sich in Gestaltung und Konzeption unterscheiden: zum einen gibt es den Bereich des *Lichten Hains*, einen Bereich,



Der **Dunkle Wald** nach seiner Pflanzung

rechts:

Der **Dunkle Wald** soll Raumkanten, die durch den Abbruch von Gebäuden in Folge der Schrumpfung verloren gegangen sind, wieder herstellen.

* **Hain** [ahd.hagan „Dorngesträuch“], dichterisch für: kleiner, lichter Wald.- Der H. als geschlossene Gruppe von Bäumen findet sich in vielen Religionen, so der german. und der kelt., aber auch der griech., als Kultort nicht nur von Baumgöttern, sondern auch der „großen“ Götter. Die H. waren i. Allg. durch H.-Gesetze bzw. Sanktionen gegen Baumfrevel streng gegenüber einem Übergriff geschützt und stellen in gewisser Hinsicht einen Übergang vom Kultort zum Kultraum dar. Heilige H., die sich auch noch in antiken Großstädten halten konnten, sind Beispiele für eine Frühform eines religiös bedingten Naturschutzes.

Aus: Brockhaus 21. Auflage

Wald (...)Die seit jeher bedeutende Rolle des W. im Kulturleben kommt auch in der Literatur zum Ausdruck. Schon das Volksmärchen spiegelt den W. mehr als Urwald, die Kunstdichtung, bes. die Romantik, zeigt ihn dann als gelichteten W., Hain oder Park und damit als eine Art Ausgleichswelt gegenüber dem Alltag. Bei A.Stifter wird die Wechselbeziehung zw. Mensch und W. als geistig anregend empfunden. In der Lokal- und Heimatdichtung des 19. Jh. hat man oft versucht, ein lebendiges >W.-gefühl< zu vermitteln.

Aus: Brockhaus 20. Auflage



dessen Konzept vorsieht, „durch Abbruch von Wohnhäusern die Landschaft bis an die Wurzenener Straße heranzuführen. Die neu erzeugte Schnittstelle zwischen Stadt und Landschaft soll durch eine Wildwiese mit inselartigen Birkenhainen, die inmitten von kreisrund gemähten Flächen stehen, gebildet werden. Die Grenzlage bzw. der neue Übergang zur Landschaft wird durch einen geschwungenen Fußweg durchzogen und soll hell und freundlich wirken. (STADT LEIPZIG 2006A) Dazu sollen lockere Wildwiesen und inselartige Birkenhaine gepflanzt werden.

In einem gestalterischen Gegensatz dazu steht das Konzept des *Dunklen Waldes*, das „den Stadteingang mit landschaftsarchitektonischen Mitteln neu interpretieren“ will. „Großwüchsige Bäume mit dichter Krone sollen in unregelmäßiger Anordnung als „Baumblöcke“ stehen und eine Simulation der nicht mehr vorhandenen Baukante erzeugen.“ „Marode Bausubstanz und Brachflächen werden ersetzt durch grüne Bausteine, die die räumlichen Kanten der ursprünglichen innerstädtischen Bebauung aufnehmen. Die Baulücken zwischen erhaltenen und sanierten bzw. zu sanierenden Gebäuden werden zu öffentlich zugänglichen Grünbereichen umgeformt. Dabei wird die räumliche Kante zur Straße hin optisch betont durch die dichte Anpflanzung von Starkbäumen“. (STADT LEIPZIG 2006B)

Besonders interessant an dem Projekt *Lichter Hain - Dunkler Wald* ist aber nicht in erster Linie die räumlich-architektonische Gestaltung, sondern vielmehr die Art und Weise, in der kulturelle Bezüge in die Gestaltung des Projektes einbezogen werden.

Durch die gewählten Bezeichnungen *Lichter Hain* und *Dunkler Wald* werden Begriffe gewählt, die durch ihre sprachliche Qualität stark assoziativ aufgeladen sind. Sowohl der poetische Ausdruck *Hain* für einen „kleinen lichten Wald“ (VGL. BROCKHAUS 21. AUFLAGE)* als auch der *Wald* rufen vielfältige Assoziationen hervor. Während der Begriff *Hain* nicht nur in die Welt der Dichtung, sondern auf einen kulturell bedeutenden Ort („*Heiligen Hain*“) verweist, erscheinen die möglichen Deutungen des Waldes umso vielfältiger. Der Wald

4.3. Die Beschäftigung unter dem Blickwinkel der Interdisziplinarität

kann als gefährlicher und „*dunkler*“ Ort assoziiert werden, an dem – wie z. B. im Volksmärchen – dem unvorsichtigen Wanderer vielfältige Gefahren und des Abkommen vom Wege drohen. Als Inbegriff des Naturraums (*Urwald*) und damit als Gegenteil des städtischen Alltags birgt der Wald aber auch das Versprechen von Abenteuer und Erlebnis, wobei allein die Naturbegegnung schon als Bereicherung empfunden werden kann.

Das Projekt in Leipzig versucht mit diesen assoziativ aufgeladenen Bezeichnungen, die städtebaulichen Aufgaben des Projekts wie die Schließung von Raumkanten mit einer Mehrbedeutung zu erfüllen. Besonders deutlich wird dabei das spannungsvolle Verhältnis zwischen den sprachlichen „Etiketten“ und der tatsächlichen Gestaltung. Unabhängig jedoch, ob der Betrachter die vor Ort durchgeführte Gestaltung (dunkler Bodenbelag, relativ dichte Baumpflanzung) tatsächlich mit der eigenen Erwartung an einen „*dunklen Wald*“ zur Übereinstimmung bringen kann, fügt bereits der gewählte Name dem Ort eine zusätzliche Dimension hinzu, die weitere Gestaltungsmaßnahmen und damit die weitere Entwicklung des Ortes beeinflussen kann. Deutlich wird diese Einflussnahme des Etiketts auf die weitere Entwicklung des Ortes z. B. wenn zur Einweihungsfeier ein Hochstand im *Dunklen Wald* aufgestellt wird und so die Verbindung zwischen dem sprachlich vermittelten Konzept und dem realen Raum durch den Einsatz eines Möblierungselementes aus dem *forstwirtschaftlichen Wald* hergestellt wird. Die vielfältigen Bezüge, die sich aus den Gestaltungselementen und durch Kenntnis des Konzept-Titels ergeben, erinnern an künstlerische Strategien, die ebenfalls mit dem kulturellen Hintergrund des Betrachters arbeiten und damit dem Betrachter einen Beitrag zum Gesamtprojekt abfordern.

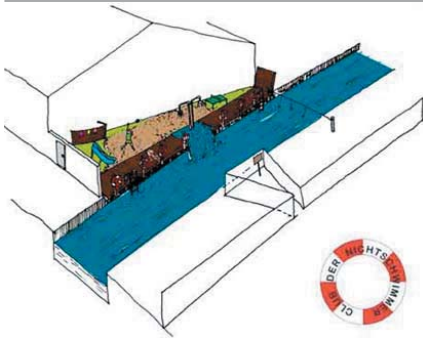
Zur Mehrdeutigkeit des Projekts – auch im Sinne einer künstlerischen Mehrdeutigkeit – trägt auch der konzeptionelle Gegensatz zwischen *Wald* bzw. *Hain* und der *Stadt* bei. Durch die begriffliche Prägung wird die Baumpflanzung zu einem Element des Fremdartigen in der Stadt, die Erwartungen des Betrachters auf eine Fortsetzung der Stadt werden nicht erfüllt und damit das räumliche, gestalterische und funktionale Konzept der Stadt hinterfragt. Gerade ein *dunkler Wald* steht dabei im Gegensatz zu Erwartungen an Sicherheit und Vertrautheit, die man sich von der Gestaltung öffentlicher Räume erwartet.

CLUB DER NICHTSCHWIMMER

Im Projekt *Club der Nichtschwimmer* von Wolfgang Grillitsch, Benny Foerster-Baldenius und Peter Arlt wird die Mehrbedeutung nicht auf einer sprachlichen Ebene, sondern vor allem durch Handlungen oder Handlungsverhinderungen erzielt.

„*In Graz gibt es außer der Mur noch einen etwas vergessenen Flusslauf: den Mühlgang. Bis in die sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts wurde im Mühlgang gebadet, damals war das ganz selbstverständlich. Heute wird das Baden als zu gefährlich eingestuft. (...) Wir haben auf einer Brachfläche am Mühlgang die Infrastruktur eines kleinen Flussbades eingerichtet: Ein Badesteg, eine Dusche und eine „Spanische Wand“ zum*

Der Club der Nichtschwimmer



Der Zaun auf der gegenüberliegenden Seite des Flusses lässt die Blicke der Nicht-Clubmitglieder nur an einer bestimmten Stelle zu.



Umkleiden. Im Regelfall ist das Gelände jedoch nicht zugänglich. Ein Zaun-Korridor am gegenüberliegenden Grundstück erlaubt eine Betrachtung der Badeeinrichtungen aus nächster Nähe. Besonders Interessierte können Clubmitglieder werden. Als solche bekommen sie die Berechtigung zum Betreten des Geländes - sie verpflichten sich aber, nicht zu baden! Der Club der Nichtschwimmer wird seit der Eröffnung von unterschiedlichsten Bevölkerungsgruppen rege genutzt. Zum Grillen, zum Kartenspielen, zum Arbeiten im Freien und zum Nichtschwimmen.“ (FOERSTER-BALDENIUS IN KUHNERT, SCHINDLER 2003: 19)

Auch in diesem Projekt werden verschiedene Dimensionen des Ortes gestaltet und miteinander in Beziehung gesetzt. Die physische Erscheinung des Ortes steht dabei in unmittelbarer Beziehung zu der Nutzung, die durch ihre Gestaltung gewohnheitsmäßig erwartet werden kann. Anstatt diese Erwartung jedoch zu erfüllen, wird durch einen Eingriff in das soziale Gefüge des Ortes – durch die Gründung eines Clubs – genau die erwartete Funktion verhindert. Dieser offensichtliche Widerspruch zwischen der materiellen Einladung zu einer bestimmten Nutzung – also zum Baden – und dem ausgesprochenen Verbot verweist nicht nur auf Sinn und Unsinn von gesetzlichen Regelungen von Nutzungen in öffentlichen Räumen, sondern fordert auf subtile Art dazu auf, über eine Übertretung der ausgesprochenen Regel zumindest nachzudenken.

Unter dem besonderen Blickwinkel der stadtplanerischen Tätigkeit ist auch der hier hergestellte Zusammenhang zwischen der auf eine bestimmte Nutzung ausgerichtete Gestaltung und der tatsächlich stattfindenden Nutzung des Ortes besonders interessant, weil es die Vermutung eines eindimensionalen Zusammenhangs zwischen Gestaltung, intendierter und tatsächlicher Nutzung ad absurdum führt.

Tatsächlich ergibt sich aus der quasi gesetzlichen Verhinderung der durch die Gestaltung nahe gelegten Nutzung die Freiheit, über Alternativen nachzudenken und sich den Raum in seiner nutzlosen Funktionalität anzueignen.

4.3. Die Beschäftigung unter dem Blickwinkel der Interdisziplinarität

Die Gründung dieses Clubs und die Möglichkeit einer Mitgliedschaft, die das Betreten des Grundstücks erlaubt, verändert die soziale Dimension des Ortes darüber hinaus insofern, als sie das Publikum des Ortes in solche mit Zugangsberechtigung und solche ohne unterteilt. Diese Unterteilung wird zusätzlich durch den Zaun-Korridor auf der gegenüberliegenden Seite verstärkt: Der bewusst gestaltete und thematisierte Einblick auf das Grundstück ruft die eigene Ausgeschlossenheit und die Privilegien der Club-Mitglieder besonders ins Bewusstsein. Damit wird die exklusive Zugänglichkeit von eigentlich öffentlichen Räumen auf eindrucksvolle Weise thematisiert.

DER TRANSDISZIPLINÄRE CHARAKTER DER DREI PROJEKTE

Alle drei Projekte ähneln sich – trotz ihrer grundsätzlich unterschiedlichen Erscheinung – in einem wichtigen Punkt: Sie werden erst durch den Beitrag kulturellen und sozialen Wissens des Betrachters vollständig. Ohne diesen Beitrag wäre die rote Tür nicht mehr als ein türförmiges Hinweisschild, der dunkle Wald eine grüne Raumkantschließung und der *Club der Nichtschwimmer* eine Art exklusiver Spielplatz.

Der assoziative und konnotative Beitrag des Betrachters wird dabei auf unterschiedliche Weise genutzt: Einmal fügt er, wie beim Beispiel der *roten Türen* deutlich wird, dem eingesetzten Objekt und der vorgenommenen Handlung, nämlich der Annoncierung der freien Baufläche eine symbolische Dimension hinzu. Ein anderes Mal wird der Beitrag des Betrachters benutzt, um einen Verfremdungseffekt zu unterstützen, wie das Beispiel *Lichter Hain - Dunkler Wald* zeigt. Die durch das Konzept hervorgerufenen Assoziationen stehen im Widerspruch zur Erwartung an eine städtische Situation, der *dunkle Wald* bzw. der *Lichte Hain* werden als fremdartige Einfügungen gestärkt. Das dritte Beispiel, der *Club der Nichtschwimmer*, benutzt die Erwartungen des Betrachters um aus der Verweigerung ihrer Erfüllung einen neuen Blick auf die städtische und gesellschaftliche Situation zu kreieren.

Allen drei Projekten ist gemeinsam, dass sie ihre besondere Qualität aus dem Knüpfen von Verbindungen zwischen sehr vielfältigen kulturellen und gesellschaftlichen Bezugsrahmen schaffen. Damit unterscheiden sich diese Projekte grundlegend von solchen, die sinnliche Erfahrung und eine emotionale Berührung durch die sinnliche Erfahrung im Sinne einer Atmosphäre in den Mittelpunkt rücken.

In allen drei Projekten kommen neben klassischen gestalterischen Maßnahmen (Gestaltung des Badestegs, Schließung der städtischen Raumkante durch Bäume) eine große Anzahl ganz unterschiedlicher Gestaltungswerkzeuge zum Einsatz: das Spiel mit kulturell verankerten Assoziationen der Gestaltung, mit Assoziationen von Begriffen, mit dem Einsatz von Objekten aus anderen Kontexten wie z. B. dem Hochsitz, mit dem Aufbau und der Enttäuschung von Erwartungen, mit Verfremdung (der *Dunkle Wald* mitten in der *Stadt*) oder mit rechtlichen Eingriffen wie der Club-Gründung.

In diesen vielfältigen Möglichkeiten zur Bearbeitung und Gestaltung eines Ortes in der Stadt bildet sich eine Erweiterung und Ausdifferenzierung der planerischen Handlungsmöglichkeiten ab.

In allen drei Projekten lassen sich die jeweiligen baulichen oder objekthaften Eingriffe nicht von den Eingriffen in das soziale und kulturelle Gefüge eines Ortes trennen, weil die verschiedenen Eigenschaften als ineinander greifend und sich gegenseitig bedingend aufgefasst werden. Betrachtet man die Beschäftigung von Stadtplanern mit Kunstwerken in der Stadt durch die Brille eines transdisziplinären Dialogs, entfaltet sich die ganze Vielfalt stadtplanerischer Überlegungen zum Wesen der Stadt, zu den Wünschen und Bedürfnissen des Menschen in der Stadt und zur eigenen Aufgabe bei der Ordnung und Strukturierung und beim Ermöglichen eines glücklichen Zusammenlebens in der Stadt. Die *Kunst im öffentlichen Raum* kann - trotz aller Widrigkeiten in der konkreten Zusammenarbeit - ein bereichernder Reflexionspartner sein, wenn sich beide Seiten aufeinander einlassen.





Literaturverzeichnis

1994. Gemeinsamer Erlaß der Ministerin für Wissenschaft, Forschung und Kultur, der Ministerin für Frauen, Bildung, Weiterbildung und Sport, des Ministers für Finanzen und Energie sowie des Innenministers vom 15. Juni 1994: Kunst am Bau. Amtsblatt Schleswig-Holstein, 296
1995. Richtlinien für die Vergabe von Aufträgen an Bildende Künstlerinnen und Künstler bei Hochbaumaßnahmen des Saarlandes (Kunst im öffentlichen Raum). Gemeinsames Ministerialblatt Saarland, 55-56

A

- AB IN DIE MITTE! DIE CITY-OFFENSIVE.** 2007. Ab in die Mitte! Die City-Offensive. Ziele, abgerufen am 25.07.2007, <http://212.227.179.61/kunden/imorde/aidmportal/index.php?navi=ziele>
- AKADEMIE DER KÜNSTE, BUND DEUTSCHER ARCHITEKTEN, VERBAND BILDENDER KÜNSTLER DEUTSCHLANDS,** 1955. Gemeinsame EntschlieÙung der Akademie der Künste, dem Bund Deutscher Architekten und dem Verband Bildender Künstler Deutschlands. Deutsche Architektur 1/1955, 46
- ALBERS, G.,** 1997. Zur Entwicklung der Stadtplanung in Europa. Begegnungen, Einflüsse, Verflechtungen, Wiesbaden.
- ALEXANDER, C.,** 1977. A pattern language. Oxford Univ. Press, New York.
- ARLT, P.,** 2004. der öffentliche raum der stadt, abgerufen am 08.09.2005, <http://www.peterarlt.at/cgi-bin/gen/get.cgi?page=4200402>
- ARLT, P.,** 2006. Stadtplanung und Zwischennutzung. In: Haydn, F., Temel, R. (Hrsg.), Temporäre Räume. Konzepte zur Stadtnutzung. Birkhäuser, Basel Boston Berlin, 41-48.
- ARMAJANI, S.,** 2004. Kunst im öffentlichen Raum und die Stadt. In: Matzner, F. (Hrsg.), Public Art Kunst im öffentlichen Raum - Ein Handbuch. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 70-77.

B

- BABIAS, M., KÖNNEKE, A.,** 1998. Die Kunst des Öffentlichen, Amsterdam/Dresden.
- BARTSCH, G.,** 1966. Bildende Kunst im Städtebau - Erfahrungen in der Zusammenarbeit zwischen bildenden Künstlern und Architekten beim Aufbau von Eisenhüttenstadt. Deutsche Architektur 6/1966, 378
- BAUMANN, L.,** 2005. Kunst Im Kontext - autonom und sozial engagiert? In: Burmeister, H. (Hrsg.), Autonomie und Intervention, Kunst im sozialen Kontext, 49. Loccumer Kulturpolitisches Kolloquium, Rehburg-Loccum.
- BAUMEISTER, R.,** 1907. Planning towns and cities: principles advocated by German authorities for future growth, squares, class districts and buildings. Municipal Journal and Engineer, 224-227
- BAUSMANN, A., WILMES, K.,** 2006. StadtbezirksMarketing. In: Birk, F., Grabow, B., Hollbach-Grömig, B. (Hrsg.), Stadtmarketing - Status Quo und Perspektiven. Deutsches Institut für Urbanistik, Berlin, 185-202.
- BAUWELT,** 1957. Otto-Bartning-Stiftung für Baukunst und bildende Künste. 1/1957, 3-7
- BAUWELT,** 1958. Der "Bijenkorf" in Rotterdam. Bauwelt 15, 340-342
- BBR, BUNDESAMT FÜR BAUWESEN UND RAUMORDNUNG; DIFU, DEUTSCHES INSTITUT FÜR URBANISTIK.,** 2007. Bund-Länder-Programm "Soziale Stadt".
- BECKER, H.,** 2003. Architektur und Städtebau publik machen - die Kultivierung des öffentlichen Dialogs. Wolkenkuckucksheim Januar 2003
- BERDING, U., KUKLINSKI, O., SELLE, K.,** 2003. Problemwahrnehmung und Handlungsbedarf in der Praxis. Ergebnisse eines Forschungsprojektes. In: Selle, K. (Hrsg.), Was ist los mit den öffentlichen Räumen? Analysen, Positionen, Konzepte. Dortmunder Vertrieb für Bau- und Planungsliteratur, Dortmund.

- BERGER, R.**, 1959. Kunst in U-Bahnhöfen? Zur Ausstattung des neuen U-Bahnhofes Zoologischer Garten in Berlin. *Bauwelt* 24, 722
- BERGT, U.**, 2008. Touristischer „Kompass“ soll Gäste durch Hennigsdorf lotsen / Faltblatt informiert über Kunst, Kultur, Architektur und Gastronomie, Märkische Allgemeine, Potsdam.
- BERNHARDT, C., FEHL, G., KUHN, G., VON PETZ, U.**, 2005. Öffentlicher Raum und städtische Öffentlichkeit: Eine Einführung in ihre planungsgeschichtliche Betrachtung. In: Bernhardt, C.F., Gerhard; Kuhn, Gerd; von Petz, Ursula; (Hrsg.), *Geschichter der Planung des öffentlichen Raums*. Dortmund: Vertriebs für Bau- und Planungsliteratur, Dortmund, 9-27.
- BEUCKER, N.**, Schlömer, N., 2003. Urbane Identität von StadtOrten. Universität Duisburg-Essen Forschungsbericht.
- BIMBAU, DER BUNDESMINISTER FÜR RAUMORDNUNG BAUWESEN UND STÄDTEBAU**, 1980. Städtebauliche Gestaltung mit bildenden Künstlern, Bonn.
- BMVBS, BUNDESMINISTERIUM FÜR VERKEHR, BAU UND STADTENTWICKLUNG; BBR, BUNDESAMT FÜR BAUWESEN UND RAUMORDNUNG** 2007. Praxisdatenbank Internetplattform www.sozialestadt.de, Projekt Boxion, abgerufen am 25.07.2008, <http://www.sozialestadt.de/praxisdatenbank/suche/ausgabe.php?id=210>
- BMVBW, BUNDESMINISTERIUM FÜR VERKEHR BAU- UND WOHNUNGSWESEN**, 2005. Leitfaden Kunst am Bau. Druckerei der BMVBW.
- BÖHME, G.**, 1995. Atmosphäre - Essays zur neuen Ästhetik. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- BORCHARD, K.**, 2005. Städtebau. In: Landesplanung, A.f.R.u. (Hrsg.), *Handwörterbuch der Raumordnung*, Hannover, 1054-1059.
- BPB, BUNDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG**, 2003. Künstlerische Interventionen im Stadtraum-Veranstaltungsdokumentation (März 2003). Übersicht, abgerufen am 14.09.2007, <http://www.bpb.de/veranstaltungen/V634VW.html>
- BRINCKMANN, A.E.**, 1908. Platz und Monument, Berlin.
- BROCKHAUS, WALD**, Brockhaus - die Enzyklopädie in 24 Bänden. Brockhaus, Mannheim.
- BROCKHAUS, HAIN**, Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden. Brockhaus, Mannheim.
- BURCKHARDT, L.**, 1984. Architektur - Kunst oder Wissenschaft? In: Feyerabend, P., Thomas, C. (Hrsg.), *Kunst und Wissenschaft*. Verlag der Fachvereine, Zürich, 57-62.
- BURGDORFF, F., FLOHÉ, A., WEIPER, B., WIERTH, T.**, 2001. Kunst findet Stadt: Wie wird die Stadt attraktiv, reizvoll und kreativ? MSWKS aktuell, Düsseldorf.
- BÜRKNER, H.-J.**, 2002. "Lokale Identität" - Anmerkungen zur politischen Konjunktur eines schillernden Begriffs. *Stadt 2030* [infobrief], 2-9
- BUSHNELL, H.**, 1864. *City Plans. Work and Play; Or Literary Varieties*. Charles Scribner, New York.
- BÜTTNER, C.**, 1997. *Art Goes Public. Von der Ausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum*. Verlag Silke Schreiber, München.
- BÜTTNER, C.**, Stadt München, 2004. *kunstprojekte_riem*. Öffentliche Kunst für einen Münchner Stadtteil. Springer Verlag, Wien/New York.

C

- CARRÈRE, J.M.**, 1910. City Improvement From The Artist Standpoint. *Western Architect*, 40-41,44
- CHRISTALLER, W.**, 1933. Die zentralen Orte in Süddeutschland : eine Ökonomisch-geographische Untersuchung über die Gesetzmäßigkeit der Verbreitung und Entwicklung der Siedlungen mit städtischen Funktionen. Fischer, Jena.

- CLAUS, J.**, 1982. Expansion der Kunst. Beiträge zur Theorie und Praxis öffentlicher Kunst, Frankfurt.a.m./ Berlin/Wien.
- CONRADS, U.**, 1967. Beaux Arts. Bauwelt 8, 181
- CUXHAVENER NACHRICHTEN**, 2008. SPD plädiert für attraktive Innenstadt, Cuxhavener Nachrichten, Cuxhaven.

D

- DER ARCHITEKT**, 1959. Architekten bauen in und um Dortmund. Plastiken in der Bundesgartenschau. Der Architekt, 270-274
- DEUFLHARD, A., KREML-KLIEEISEN, S., LILIENTHAL, M., MÜLLER, H., OSWALT, P.**, 2006. VOLKSPALAST. Zwischen Aktivismus und Kunst. Theater der Zeit, Berlin.
- DICKEL, H., FLECKNER, U.**, 2002. Kunst in der Stadt. Skulpturen in Berlin 1980-2000. Nicolai'Sche Verlagsbuchhandlung, Berlin.
- DIFU, DEUTSCHES INSTITUT FÜR URBANISTIK**, 2003. Soziale Stadt - Strategien für die Soziale Stadt, Erfahrungen und Perspektiven - Umsetzung des Bund-Länder-Programms "Stadtteile mit besonderem Entwicklungsbedarf - die soziale Stadt". Dt. Inst. für Urbanistik, Berlin.
- DOERING-MANTEUFFEL, A.**, 1993. Die Kultur der 50er Jahre im Spannungsfeld von "Wiederaufbau" und "Modernisierung". In: Schildt, A., Sywottek, A. (Hrsg.), Modernisierung und Wiederaufbau. Verlag J.H.W. Dietz Nachf., Bonn, 533-540.
- DÜBBERS, K.**, 1957. Die Tätigkeit des Architekten und seine Bindung an das Schönheitsideal seiner Zeit. Bauwelt, 1
- DÜHR, E.**, 1991. Kunst am Bau - Kunst im öffentlichen Raum: Geschichte und Entwicklung öffentlicher Kunst im Spannungsfeld von Architektur, Städtebau und Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland. Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt a.M.
- DURTH, W.**, 2007. Stadt bauen. Deutscher Städtebaupreis 2006. Jovis Verlag, Berlin.

E

- EISFELD, D.**, 1975. Kunst in der Stadt - Über den Versuch, Städte durch künstlerische Objekte und Aktionen zu verändern. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart.
- EISINGER, A.**, 2005. Die Stadt der Architekten. Anatomie einer Selbstdemontage. Birkhäuser; Bauverlag, Basel, Gütersloh, Berlin.
- ENGELHARDT, H.D., WENKE, K.E., WESTMÜLLER, H., ZILLESSEN, H.**, 1973. Lebensqualität - zur inhaltlichen Bestimmung einer aktuellen politischen Forderung. Jugenddienst-Verlag, Wuppertal.
- ENGELHARDT, L.**, 1962. Über die Zusammenarbeit von Architekten und bildenden Künstlern. Deutsche Architektur 4+5/1962, 261
- ERNST, K.H.**, 1959. Kunst im Wohnbezirk. Bauwelt 21, 634-637
- EULER, P.**, Interdisziplinarität: „Kritisches“ Bildungsprinzip in Forschung und Lehre, 291-311.

F

- FESTIVALBÜRO DER STADT DUISBURG**, 2005. Free rules. Programm, abgerufen am 14.12.2007, http://stadtbaukultur-nrw.de/pdf/veranstaltungen/050916_Free%20Rules_Programm.pdf
- FEICHTINGER, J., MITTERBAUER, H., SCHERKE, K.**, 2004. Interdisziplinarität - Transdisziplinarität. Zu Theorie und Praxis in den Geistes- und Sozialwissenschaften. newsletter MODERNE 7, 11-16

- FLAGGE, I.**, 1991. Kunst im öffentlichen Raum: Kunst im städtischen Alltag. Krämer, Stuttgart.
- FLIERL, B.**, 1981. Komplexe Gestaltung der Stadtumwelt. Architektur der DDR 10/1981, 594-596
- FRANCK, G.**, 2002. Zur urbanen Ökonomie der Aufmerksamkeit. Georg Franck im Interview. derive, 8-10
- FRASER, N.**, Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. In: Calhoun, C. (Hrsg.), Habermas and the Public Sphere, Cambridge, Mass./London, 109-143.

G

- GAMM, G.**, 2007. Vom Wandel der Wissenschaft(en) und der Kunst. In: Mersch, D., Ott, M. (Hrsg.), Kunst und Wissenschaft. Wilhelm Fink Verlag, München, 35-51.
- GANSER, K.**, 1994. Industriedenkmäler – Landmarken für Vergangenheit und Zukunft des Ruhrgebietes. IN: (DVWK), D.V.F.W.U.K.E.V. (HRSG.), 1-8.
- GEBHARDT, W.**, 2000a. Feste, Feiern und Events. Soziologie des Außergewöhnlichen. In: Gebhardt, W.H., Ronald; Pfadenhauer, Michaela (Hrsg.), Events. Soziologie des Außergewöhnlichen, Opladen, 17-31.
- GEBHARDT, W.H., RONALD; PFADENHAUER, MICHAELA**, 2000b. Events. Soziologie des Außergewöhnlichen, Opladen.
- GEIPEL, K., SCHINDLER, S.**, 2001. Schnellstmöglich Gegenwart! Kunst und städtischer Aussenraum- drei Programme aus Stuttgart, München, Berlin. Bauwelt, 14-15
- GELLHORN, A.**, 1954. Die Gemeinsamkeit von Architektur und Bildender Kunst. Der Architekt, 414-416
- GETTE, P.-A.**, 2004. Notizen über die Kunst und das Publikum. In: Matzner, F. (Hrsg.), Public Art Kunst im öffentlichen Raum - Ein Handbuch. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 302-305.
- GEYER, B.**, 1970. Synthese von Architektur und bildender Kunst. Erfahrungen und Schlussfolgerungen. Deutsche Architektur 8/1970, 483-485
- GÖDERITZ, J.; RAINER, R.; HOFFMANN, H.**, 1957. Die gegliederte und aufgelockerte Stadt. Wasmuth, Tübingen.
- GOETHE INSTITUT, SENATOR FÜR BILDUNG WISSENSCHAFT UND KUNST DER FREIEN HANSESTADT BREMEN**, 1976. Kunst im öffentlichen Raum. Ein Kunstprogramm der Freien Hansestadt Bremen. Katalog, Bremen.
- GRABOW, B., HENKEL, D., HOLLBACH-GRÖMIG, B.**, 1995. Weiche Standortfaktoren. Verlag W. Kohlhammer, Deutscher Gemeindeverlag, Stuttgart -Berlin - Köln.
- GRABOW, B., HOLLBACH-GRÖMIG, B.**, 2006a. Ziele, Aktivitäten und Erfolgsfaktoren von Stadtmarketing. In: Birk, F., Grabow, B., Hollbach-Grömig, B. (Hrsg.), Stadtmarketing - Status Quo und Perspektiven. Deutsches Institut für Urbanistik, Berlin, 35-60.
- GRABOW, B., HOLLBACH-GRÖMIG, B.**, 2006b. Stadtmarketingelemente und Typen von Stadtmarketing. In: Birk, F., Grabow, B., Hollbach-Grömig, B. (Hrsg.), Stadtmarketing - Status Quo und Perspektiven. Deutsches Institut für Urbanistik, Berlin, 61-79.
- GRASSKAMP, W.**, 1989. Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit, München.
- GRASSKAMP, W.**, 1992. Invasion aus dem Atelier. In: Grasskamp, W. (Hrsg.), Unerwünschte Monumente. Verlag Silke Schreiber, München, 141-169.
- GROPIUS, W.**, 1919. Bauhaus-Manifest, abgerufen am 11.01.2006, <http://www.bauhaus.de/bauhaus1919/manifest1919.htm>
- GSTACH, D.**, 2006. Freiräume auf Zeit - Zwischennutzung von urbanen Brachen als Gegenstand der kommunalen Freiraumentwicklung. Universität Kassel, Kassel.

H

- HARLANDER, T., KUHN, G.**, 2005. Renaissance oder Niedergang? Zur Krise des öffentlichen Raums im 20. Jahrhunderts. In: Bernhardt, C., Fehl, G., Kuhn, G., von Petz, U. (Hrsg.), *Geschichter der Planung des öffentlichen Raums. Dortmunder Vertrieb für Bau- und Planungsliteratur*, Dortmund, 225 - 242.
- HARLESIEL.DE**, 2005. "Caroline" erwartet Sie im Museumshafen, abgerufen am 24.02.2006, <http://www.harlesiel.de/news/index.php?mode=detail&intNr=60>
- HATZFELD, U.**, 2002. Erst macht die Stadt Kultur - dann macht Kultur Stadt. In: Hatzfeld, U., Imorde, J., Schnell, F. (Hrsg.), *Kunst (be)zeichnet Stadt*. Lechte Druck, Emsdetten, 10-16.
- HATZFELD, U., IMORDE, J., SCHNELL, F.**, 2002. *Kunst (be)zeichnet Stadt*. Imorde, Projekt- und Kulturberatung GmbH, Münster.
- HAUSER, S.**, 2000. Modelle und Adaptionen. Planungsansätze für alte Industrie-regionen. *Wolkenkuckucksheim* Heft 2/2000
- HAUSER, S.**, 2001. *Metamorphosen des Abfalls. Konzepte für alte Industrieareale*. Campus-Verlag, Frankfurt/New York.
- HAUSER, S., KAMLEITHNER, C.**, 2005. Zur Ästhetik der Agglomeration. *Ausdruck und Gebrauch* 6. Heft, 44-58
- HÄUSSERMANN, H., SIEBEL, W.**, 2000. *Neue Urbanität*. Suhrkamp, Frankfurt a. M.
- HAYDN, F., TEMEL, R.**, 2006. *Temporäre Räume. Konzepte zur Stadtnutzung*. Birkhäuser, Basel Boston Berlin.
- HECKHAUSEN, H.**, 1987. ‚Interdisziplinäre Forschung‘ zwischen Intra-, Multi- und Chimären-Disziplinarität. In: Kocka, J. (Hrsg.), *Interdisziplinarität, Praxis - Herausforderung - Ideologie*. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 129-145.
- HEGEWISCH, K.**, 1996. *Das Ende der Avantgarde: Kunst als Dienstleistung*. Richter Verlag.
- HELBRECHT, I.**, 2006. Stadtmarketing und die Stadt als Ereignis - Zur strukturellen Bedeutung von symbolischer Politik. In: Birk, F., Grabow, B., Hollbach-Grömig, B. (Hrsg.), *Stadtmarketing - Status Quo und Perspektiven*. Deutsches Institut für Urbanistik, Berlin, 263-278.
- HILTBRUNNER, M., SCHENKER, C.**, 2007. *Kunst und Öffentlichkeit - Kritische Praxis der Kunst im Stadtraum Zürich*. JRP Ringier, Zürich.
- HIRSCH, J.**, 1995. *Der nationale Wettbewerbsstaat. Staat, Demokratie und Politik im globalen Kapitalismus*. Edition ID-Archiv, Berlin.
- HITZLER, R.**, 2002. "Ein bisschen Spaß muss sein!" Zur Konstruktion kultureller Erlebniswelten. In: Hatzfeld, U., Imorde, J., Schnell, F. (Hrsg.), *Kunst (be)zeichnet Stadt*. Lechte Druck, Emsdetten, 132-137.
- HOFFMANN, A.**, 1970. Aktuelle Probleme der Synthese von Architektur und bildender Kunst. *Deutsche Architektur* 4/1970, 196-197
- HOLLEIN, H.**, 1963. Schriften, abgerufen am 21.02.2006, <http://www.hollein.com/index1.php?lang=de&l1ID=6&sID=19>
- HUGHES, T.H.**, 1912. The Principles to be observed in designing and laying out towns treated from the architectural standpoint *Journal of the Royal Institute of British Architects* 07.12.1912, 65-82
- HUMMER, B., KAUFMANN, T., MINICHBAUER, R., RAUNIG, G.**, 2005. republicart practices: documentation, evaluation. Intro. In: Hummer, B., Kaufmann, T., Minichbauer, R., Raunig, G. (Hrsg.), *republicart practices: documentation, evaluation*. Rema, Wien, 9-15.
- HUTTER, W.-D.**, 1999. Interdisziplinarität und Kreativität - Über Klimaanlagen und freies Atmen im disziplinären Wissenschaftsbetrieb. In: Hutter, W.-D. (Hrsg.), *Interdisziplinarität. Möglichkeiten und Grenzen fächerübergreifender Lehre und Forschung*. IfSF, Trier, 5-15.

I

- IBA-BÜRO GBR**, 2008. Interventionen. Eigenverlag.
- IBA EMSCHER PARK ONLINE**. 1999. 4. Ausstellung: Kunst setzt Zeichen. 4. Ausstellung: Kunst setzt Zeichen, abgerufen am 4.10.2007, http://www.iba.nrw.de/finale99/finale_zeichen.htm#top
- IBA. FÜRST PÜCKLER LAND**. 2007. Die Internationale Bauausstellung (IBA) Konzeption. Die Internationale Bauausstellung (IBA) Konzeption, abgerufen am 16.9.2007, <http://www.iba-see.de/de/verstehen/konzeption.html>
- IBA FÜRST PÜCKLER LAND**. 2008a. Projekt 6: Kunstlandschaft Pritzen, abgerufen am 02.04.2008, <http://www.iba-see.de/de/erleben/projekte/projekt6.html>
- IBA FÜRST PÜCKLER LAND**. 2008b. Projekt 3: Besucherbergwerk F60, abgerufen am 02.04.2008, <http://www.iba-see.de/de/erleben/projekte/projekt3.html>
- IBA HAMBURG**, 2007. Der große Rahmen: Entwürfe für die Zukunft der Metro-pole, abgerufen, <http://www.iba-hamburg.de/2007/seiteninhalte/mission/rahmen.php>
- INSTITUT FÜR STADT- UND REGIONALPLANUNG DER TECHNISCHEN UNIVERSITÄT BERLIN, BODENSCHATZ, H.**, 1987. Nachbesserung von Groß-Siedlungen in Berlin (West) Märkisches Viertel, Berlin.
- IPSEN, D.**, 1997. Was trägt der Raum zur Entwicklung der Identität bei und wie wirkt sich diese auf die Entwicklung des Raumes aus? In: IRS, I.f.R.u.S. (Hrsg.), Raum und Identität - Potentiale und Konflikte in der Stadt- und Regionalentwicklung. IRS, Erkner (bei Berlin).
- IPSEN, D., REICHHARDT, U., WERNER, H.U.**, 2004. KlangOrte. Universität Kassel, Kassel.
- IRS, INSTITUT FÜR REGIONALENTWICKLUNG UND STRUKTURPLANUNG**, Hintergrund: Was ist Lebensqualität?, abgerufen, <http://www.irs-net.de/anzeigen.php?choice1=monitoring&choice2=monitoring2>
- IRS, INSTITUT FÜR REGIONALENTWICKLUNG UND STRUKTURPLANUNG**, 2003a. Positionspapier Baukultur Stadtumbau-Ost. IRS, Erkner (bei Berlin).
- IRS, INSTITUT FÜR REGIONALENTWICKLUNG UND STRUKTURPLANUNG**, 2003b. Baukultur im Stadtumbau. IRS, Erkner.
- ISENMANN, R.**, 1999. Interdisziplinarität: Verstehen - Verantworten - Gestalten. In: Hutter, W.-D. (Hrsg.), Interdisziplinarität. Möglichkeiten und Grenzen fächerübergreifender Lehre und Forschung. IfSF, Trier, 17-43.

J

- JOSWIG, W., MERSIOWSKY, R.**, 1981. Wohin mit der Kunst? Architektur der DDR 10/1981, 624

K

- KÄHLER, G.**, 2005. Mehr Wert Baukultur? In: Wohnungswesen, B.f.V.B.-u. (Hrsg.), Baukultur! Informationen - Argumente - Konzepte; Zweiter Bericht zur Baukultur in Deutschland. Junius Verlag, Hamburg.
- KAHN, L.I.**, 1991. A Lecture at Pratt University, Fall 1973. In: Latour, A. (Hrsg.), Louis I. Kahn. Writings, Lectures, Interviews, New York 320-330.
- KALTENBRUNNER, R.**, 2003. Öffentlichkeit - zwischen Ort, Funktion und Erscheinungsbild. Wolkenkuckucksheim 1/September 2003
- KALTENBRUNNER, R.**, 2005. Orte prägen, Identität schaffen und hinterfragen - Anmerkungen zur Wechselwirkung von Kunst und Raum. Informationen zur Raumentwicklung Kunst und Raum, 33-38
- KASCHUBA, W.**, 2003. Repräsentation im öffentlichen Raum. Wolkenkuckucksheim 8. Jg Heft 1 (September 2003)

- KAUFMANN, F.-X.**, 1987. Interdisziplinäre Wissenschaftspraxis. Erfahrungen und Kriterien. In: Kocka, J. (Hrsg.), Interdisziplinarität. Praxis - Herausforderungen - Ideologie. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 63-81.
- KEIM, D.**, 2004. Ein kreativer Blick auf schrumpfende Städte. In: Siebel, W. (Hrsg.), Die europäische Stadt. Suhrkamp, Frankfurt a.M., 208-218.
- KIL, W.**, 1995. Identität entsteht durch Aneignung. In: Schwarz, U. (Hrsg.), Risiko Stadt - Perspektiven des Urbanismus. Junius Verlag, Hamburg, 141-145.
- KLUGE, H.-J.**, 1970. Architektur und bildende Kunst - Ausstellung zum 20. Jahrestag der DDR. Deutsche Architektur 1/1970, 8
- KOHLHAAS, R.**, 1999. Stadtkultur an der Jahrtausendwende. In: Bollmann, (Hrsg.), Kursbuch Stadt. Stadtleben und Stadtkultur an der Jahrtausendwende. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, 7-13.
- KÖNNEKE, A., SCHMIDT-WULFEN, S.**, 2002. Aussendienst - Kunstprojekte im öffentlichen Räumen Hamburgs. modo Verlag, Hamburg.
- KORDA, M.**, 1999a. Grundlagen für die städtebauliche Planung. In: Korda, M. (Hrsg.), Müller/Korda: Städtebau. B.G. Teubner, Stuttgart, Leipzig 131-168.
- KORDA, M.**, 1999b. Grundlagen und Verfahren. In: Korda, M. (Hrsg.), Müller/Korda: Städtebau. B.G. Teubner, Stuttgart, Leipzig, 37-66.
- KRÄMER, K.**, 2001. Freiberuflichkeit - Berufsbild der Architektur; Vortrag anlässlich der Delegiertenversammlung des BDA am 6. Dezember 2001 in Berlin.
- KRÖBER, G.**, 1960. Über die Zusammenarbeit von bildenden Künstlern und Architekten bei der Planung sozialistischer Wohnkomplexe. Deutsche Architektur 7/1960, 375-383
- KRÖNIGER, B.**, 2005. Der Freiraum als Bühne. Zur Transformation von Orten durch Events und inszenierte Ereignisse. TU München, München
- KROTZ, F.**, 2005. Neue Theorien entwickeln. Eine Einführung in die Grounded Theory, die Heuristische Sozialforschung und die Ethnographie anhand von Beispielen aus der Kommunikationsforschung. Herbert von Harlem Verlag, Köln.
- KUHN, T.S.**, 1999. Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, Frankfurt a. M. .
- KUHNERT, N., SCHINDLER, S.**, 2003. Stimmen aus dem Off. Ein Email-Gespräch zwischen ARCH+ und raumlabor_berlin. Archplus, 16-21
- KULTURBEHÖRDE HAMBURG**, 2007a. 10°Kunst: Wilhelmsburger Freitag. 6 Projekte auf der Veddel, in Wilhelmsburg und Kirchdorf-Süd, abgerufen am 14.09.2007, <http://www.wilhelmsburgerfreitag.de/index.php>
- KULTURBEHÖRDE HAMBURG**, 2007b. 10°Kunst: Wilhelmsburger Freitag. Konzept. 10°Kunst: Wilhelmsburger Freitag. Konzept, abgerufen am 14.09.2007, <http://www.wilhelmsburgerfreitag.de/konzept.php>
- KULTURHAUPTSTADTBÜRO DUISBURG RUHR.2010**, 2008. PRESSEMITTEILUNG vom 23. November 2007. Die Preisträger des Duisburger Wettbewerbs „Paradoxien des Öffentlichen“ stehen fest
- KULTUR VOR ORT E. V.**, 2001. Kultur Vor Ort, Dokumentation 1998-2001, Bremen.
- KUNSTVEREIN WOLFSBURG E.V.**, 2003. Play the Place Beispiele den Raum. Arbeiten von Pia Lanzinger im Kunstverein Wolfsburg. Ausstellungsankündigung, Wolfsburg.
- KUNZE, R.**, 2006. Aufwertung im Stadtbau - Kunst im öffentlichen Raum in der Silberhöhe. PLANERIN 2/06, 28-30
- KURELLA, A.**, 1961. Einige Grundelemente unserer sozialistischen Baugesinnung. Deutsche Architektur 1/1961, 1-4

- KÜSTER, B.**, 2006. Skulpturen des 20. Jahrhunderts in Stuttgart. Kehrer Verlag, Heidelberg.
- KWON, M.**, 1997. Für Hamburg: Public Art und städtische Identitäten. In: Müller, C.P.K.H.u.K.H., ; (Hrsg.), Kunst auf Schritt und Tritt. Ausstellungskatalog, Hamburg, 94-109.
- KWON, M.**, 2002. One place after another - site-specific art and locational identity. The MIT Press, Cambridge/Massachusetts, London, England.

L

- LACY, S.**, 1995. Mapping the Terrain: New Genre Public Art. Bay Press, Seattle.
- LANDSCHAFTSVERBAND WESTFALEN-LIPPE (LWL), LWL-LANDESMUSEUM FÜR KUNST UND KULTURGESCHICHTE**, 2007. Künstler: Andreas Siekmann, abgerufen am 15.1.2008, http://www.skulptur-projekte.de/kuenstler/siekman/index_html#projekt
- LEFÈVRE, H.**, 1972. Die Revolution der Städte. List, München, Dt. Erstausg.
- LEWITZKY, U.**, 2005. Kunst für alle? : Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und neuer Urbanität. Transcript, Bielefeld.
- LIEBMAN, H., ROBISCHON, T.**, 2004. Städtische Kreativität - Neue Strategien für den kommunalen Wandel. vorgänge - Zeitschrift für Bürgerrechte und Gesellschaftspolitik 43. Jahrgang, 70-78
- LINGNER, M.**, 1992. Es gibt keine Kunst außerhalb des öffentlichen Raumes, sondern nur die Wahl zwischen verschiedenen Öffentlichkeiten mit jeweils eigenen Kommunikationsbedingungen. Vortrag am 8. 4. 92 auf dem Symposium "Place. Position. Presentation. Public." an der Jan van Eyck Akademie, Maastricht in: Kunst am Bau. Kunst im Stadtraum 35/36
- LORENZER, A.**, 1968. Städtebau: Funktionalismus und Sozialmontage? Zur sozialpsychologischen Funktion der Architektur. In: Berndt, H.L., Alfred; Horn, Klaus (Hrsg.), Architektur als Ideologie, Frankfurt a.M., 51-104.
- LÖW, M., STEETS, S., STOETZER, S.**, 2007. Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie. Opladen [u.a.], Budrich.
- LUTHERSTADT EISLEBEN**, 2005. Sanierung. Sanierungszeitung der Lutherstadt Eisleben 14, Dezember 2005
- LÜTKE DALDRUP, E.**, 2007. Thesen aus der Sicht des Bundes. In: Durth, W. (Hrsg.), Stadt bauen. Deutscher Städtebaupreis 2006. Jovis Verlag, Berlin, 13-21.
- LUYTEN, N.**, 1975. Interdisziplinarität und Einheit der Wissenschaften. In: Forschung, I.J.f.i. (Hrsg.), Wissenschaft als interdisziplinäres Problem. de Gruyter, Berlin, 132- 153.
- LYNCH, K.**, 1965. Das Bild der Stadt. Ullstein, Berlin ; Frankfurt/M. ; Wien.

M

- MACHART, O.**, 2004. Hegemonie und künstlerische Praxis. Vorbemerkungen zu einer Ästhetik des Öffentlichen. In: Lindner, R.M., Christiane; Wagler, Silke (Hrsg.), Kunst im Stadtraum - Hegemonie und Öffentlichkeit. Tagungsband zum Symposium im Rahmen von DRESDENPostplatz. DRESDENPostplatz in Kooperation mit b_books, Berlin, Dresden, 23-42.
- MCLUHAN, M.**, 2001. Das Medium ist die Botschaft, Dresden.
- MAERTENS, H.** 1877. Der optische Maßstab oder die Theorie und Praxis des ästhetischen Sehens in den bildenden Künsten, Berlin
- MAERTENS, H.**, 1890. Optisches Maß für den Städtebau, Bonn
- MANSKE, H.-J.**, 1977. Zwei Jahre "Kunst im öffentlichen Raum". In: Senator für Wissenschaft und Kunst der freien Hansestadt Bremen (Hrsg.), Kunst im öffentlichen Raum Bremen 1974 -1976, Bremen, 8-17.
- MANSKE, H.-J.**, 1989. Bremens Wände. (Kunst im Stadtbild), Bremen.

- MANSKE, H.-J.**, 1993. Anschlußsuche an die Moderne: Bildende Kunst in Westdeutschland 1945-1960. In: Schildt, A., Sywottek, A. (Hrsg.), Modernisierung und Wiederaufbau. Verlag J.H.W. Dietz Nachf., Bonn, 563-582.
- MATZNER, F.**, 2002. "Das Leben ist das, was passiert, während wir gerade an etwas anderes denken" sagt Oscar Wilde oder: einige Anmerkungen zur Öffentlichkeit von Kunst. In: Hatzfeld, U., Imorde, J., Schnell, F. (Hrsg.), Kunst (be)zeichnet Stadt. Lechte Druck, Emsdetten, 40-45.
- MATZNER, F.**, 2004. Public Art Kunst im öffentlichen Raum - Ein Handbuch. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit.
- MATZNER, F., MANSKE, H.-J., PFISTER, R.**, 2003. No Art - No City! Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit.
- MAURER, O.**, 1959. Die Freiheit der zeitgenössischen Kunst. Der Architekt, 351-355
- MERSCH, D., OTT, M.**, 2007. Tektonische Verschiebungen zwischen Kunst und Wissenschaft. In: Mersch, D., Ott, M. (Hrsg.), Kunst und Wissenschaft. Wilhelm Fink Verlag, München, 9-31.
- MEYER, J.**, 1995. Der funktionale Ort. In: Zürich, K. (Hrsg.), Platzwechsel. Ausstellungskatalog. Kunsthalle Zürich, Zürich, 24-39.
- MIELSCH, B.**, 1989. Die historischen Hintergründe der 'Kunst-am-Bau'-Regelung. In: Plagemann, V. (Hrsg.), Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre, Köln, 28 ff.
- MINISTERIUM FÜR STÄDTEBAU UND WOHNEN KULTUR UND SPORT DES LANDES NORDRHEIN-WESTFALEN**, 1989. IBA Emscher Park, abgerufen am 04.10.2007, <http://www.iba.nrw.de/main.htm>
- MITTELSTRASS, J.**, 1987. Die Stunde der Interdisziplinarität? In: Kocka, J. (Hrsg.), Interdisziplinarität. Praxis - Herausforderung - Ideologie. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 154 f.
- MOHR, F.**, 1966. Künstlerische Grobkonzeption im Städtebau. Deutsche Architektur 6/1966, 376-377
- MÜLLER-MERBACH, H.**, 1985. Arroganz und Ignoranz. Ein Plädoyer für interdisziplinäre Verständigung. *technologie & management* 3, 6-7
- MÜLLER, R.**, 1975. Fragen der interdisziplinären Arbeit. *Civitas* Nr. 1/2, 19-34

N

- NEUE BAUWELT**, 1951. Städtebau und Bildende Kunst. *Neue Bauwelt* 4, 62
- NOVY, J., SCHÖNIG, B.**, 2003. Die Inszenierung der Stadt. In: Kunzmann, K.R. (Hrsg.), *Entertaining Cities*. Hauptstudiumsprojekt am Institut für Stadt- und Regionalplanung an der Technischen Universität Berlin. Endbericht 2003. TU Berlin, Berlin, 28-60.

O

- OPENSOURCE; ICE, INSTITUTE FOR CURATORSHIP AND EDUCATION EDINBURGH COLLEGE OF ART**, 2005. Research on Public Art: Assessing Impact and Quality - Final Report. *ixia* - the think tank for public art.
- OSWALT, P.**, 2004. Akupunktur des öffentlichen Raums - Künstlerische und architektonische Strategien minimaler Intervention. In: Nagler, H., Rambow, R., Sturm, U. (Hrsg.), *Der öffentliche Raum in Zeiten der Schrumpfung*. Leue Verlag, Berlin.
- OSWALT, P.**, 2005. *Shrinking Cities - International research*. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit.
- OSWALT, P.**, 2006. *Shrinking Cities - Interventions*. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit.

P

- PLAGEMANN, V.**, 1989. Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre. DuMont, Köln.
- PLANUNGS- UND BAUREFERAT STADT REGENSBURG**, 1998. Kunst Regensburg. Kunst im Stadtteil Burgweinting-Künstlerischer Ideen- und Realisierungswettbewerb 1997/98. Studio Druck, Regensburg, 224 pp.
- POGOREUTZ, M.**, 2006. Urbanistische Intelligenz. In: Haydn, F., Temel, R. (Hrsg.), Temporäre Räume. Konzepte zur Stadtnutzung. Birkhäuser, Basel Boston Berlin, 79-85.
- PRESSESTELLE DER STADT HAMM**. 2008. Saisonauftakt für Stadttouren mit klassischem Innenstadtrundgang, abgerufen am 23.02.2008, <http://www.presse-service.de/data.cfm/static/688411f.html>
- PRINZ, D.**, 1997. Städtebau. Kohlhammer, Stuttgart ; Berlin ; Köln.
- PROJEKTGRUPPE SOZIALE STADT**, 2002. Vorwort. Soziale Stadt info - Der Newsletter zum Bund-Länder-Programm Soziale Stadt, 1

R

- R. V. R. ONLINE**, 2007. Tetraeder Bottrop. 05.04.2007. Tetraeder Bottrop, abgerufen am 25.9.2007, http://www.innovationspreis-ruhr.de/umwelt/elapa/landmarken_tetraed..
- REICHOW, H.B.**, 1948. Organische Stadtbaukunst: von der Großstadt zur Stadtlandschaft. Braunschweig, Berlin, Wien.
- REPS, J.W.**, 2002. Urban Planning 1794-1918 - An International Anthology of Articles, Conference Papers, and Reports. 27.11.2002. Urban Planning 1794-1918 - An International Anthology of Articles, Conference Papers, and Reports, abgerufen am 23.03.2007, <http://www.library.cornell.edu/Reps/DOCS/>
- REUSCHEL, C.**, 1978. Bildende und angewandte Kunst als Teil der Umweltgestaltung im Wohngebiet "Fritz Heckert". Architektur der DDR 1/1978, 18-25
- REUTHER, H.**, 1954. Der Architekt und die Künste. Der Architekt, 174-176
- REUTHER, I.**, 2007. Making Places. In: Sulzer, J. (Hrsg.), Revitalisierender Städtebau - Werte. Tudpress.
- ROLLIG, S., STURM, E.**, 2002. Dürfen die das? - Kunst als sozialer Raum. Verlag Turia + Kant, Wien.
- RONNEBERGER, K., LANZ, S., JAHN, W.**, 1999. Die Stadt als Beute. Dietz, Bonn.
- ROSE, A., SCHWANDER, C., CZERKAUER, C., DAVIDEL, R.**, 2008. Space matters. archplus, 32-37
- ROTTERS, W.**, 2002. Stadtkultur und Stadtentwicklung - Anforderungen und Perspektiven für eine starke Allianz. In: Hatzfeld, U., Imorde, J., Schnell, F. (Hrsg.), Kunst (be)zeichnet Stadt. Lechte Druck, Emsdetten, 36-39.
- ROTTMANN, A.** 2002. Das unendlich Kleine. Diskurse über Kunst im öffentlichen Raum, abgerufen am 1/2002, <http://eipcp.net/transversal/0102/rottmann/de>
- RVR ONLINE**, 2007a. Landmarken-Kunst im Emscher Landschaftspark, abgerufen am 4.10.2007, http://www.rvr-online.de/landschaft/Emscher_Landschaftspark/landmarken_galerie.php?p=2,1,3
- RVR ONLINE**, 2007b. Himmelstreppe Gelsenkirchen, abgerufen am 4.10.2007, http://www.rvr-online.de/landschaft/Emscher_Landschaftspark/landmarken_himmelstreppe.php

S

- SCHADER STIFTUNG**, 2006. Stadtbau Ost Veranstaltungskalender Juni 2006.
- SCHERLICHER, C.**, 1960. Naum Gabo: Metallplastik vor dem Warenhaus "Bijenkorf" in Rotterdam. *Der Architekt*, 12
- SCHILDT, A.**, 2003. Kultur im Wiederaufbau (Teil 1). Tendenzen des westdeutschen Kulturbetriebs. Informationen zur politischen Bildung Deutschland in den 50er Jahren
- SCHIMKAT, A.**, 2005. Partizipation und Kunst im öffentlichen Raum als Weg, aber wohin?, abgerufen am 2/2005, http://www.sicetnon.org/modules.php?op=modload&name=PagEd&file=index&topic_id=38&page_id=321
- SCHLESWIG-HOLSTEINISCHER LANDTAG**, 2002a. Drucksache 15/2221- Antwort der Landesregierung auf die Große Anfrage der Fraktion der SPD - Baukultur in Schleswig-Holstein.
- SCHLESWIG-HOLSTEINISCHER LANDTAG**, 2002b. Drucksache 15/1861 - Große Anfrage der Fraktion der SPD: Baukultur in Schleswig-Holstein.
- SCHMIDT-LAUBER, B.**, 2007. Maritime Denkmals(er)findung. Ein Küstenort inszeniert seine Geschichte. In: Fischer, N., Müller-Wusterwitz, S., Schmidt-Lauber, B., Hengartner, T., Reudenbach, B. (Hrsg.), *Inszenierungen der Küste*. Dietrich Reimer Verlag GmbH, Berlin.
- SCHMIDT-WULFFEN, S.**, 2004. Über die Öffentlichkeiten öffentlicher Kunst und die Grenzen des Machbaren. In: Matzner, F. (Hrsg.), *Public Art Kunst im öffentlichen Raum - Ein Handbuch*. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit.
- SCHMIDT, J.A.**, 2006. «Ästhetische Leitbilder in der Stadtbildpflege?», Vortrag anlässlich des Symposiums «Nachdenken über Denkmalpflege » (Teil 5): «Schöne Geschichte? Ästhetische Urteile in der Denkmalpflege», Essen/Ruhr, 1. April 2006. kunsttexte.de 2/2006
- SCHNEIDER, J.**, 2000. *Offene Räume*. Ed. Menges, Stuttgart ; London.
- Schnoor, C., 2003. *La construction des villes : Charles-Edouard Jeannerets erstes städtebauliches Traktat von 1910/11*. Technische Universität, Berlin
- SCHÖFFEL, J.**, 2003. Symbol und Bühne der Stadt - Die historische Mitte im Wandel städtebaulicher Leitbilder. Eine Untersuchung bundesdeutscher Städte seit ihrer Kriegszerstörung, Fachbereich Architektur. Technische Universität Darmstadt, pp. 257.
- SCHOPFER, J.**, 1902. Art In The City. *Architectural Record*, 573-583
- SCHUBERT, H.**, 2003. Ein neues Verständnis von urbanen öffentlichen Räumen. In: Selle, K. (Hrsg.), *Was ist los mit den öffentlichen Räumen? Analysen, Positionen, Konzepte*. Dortmundervertrieb für Bau- und Planungsliteratur, Dortmund, 145-150.
- SCHULERI-HARTJE, U.-K., MEYER, U.**, 2004. Wie viel Kultur benötigt ein Stadtteil? Erfahrungen aus dem Bund-Länder-Programm "Soziale Stadt". *Difu-Berichte*, 21-24
- SCHUMACHER, B.A., JONAS, U.**, 2004. Okkupation, abgerufen am 11.0.8.2008, www.okkupation.com
- SCHUMANN-BUCH, E.**, 1954. Architektur-Kritik als Kritik an der Kultur. *Der Architekt* Nr.6, 151-154
- SCHUSTER, W.**, 1969. Gesellschaftlicher Auftraggeber und bildkünstlerische Konzeption. *Deutsche Architektur* 6/1969, 324-326
- SCHÜTZ, H.**, 2001. *Stadt.Kunst*. Lindinger+Schmidt Verlag, Regensburg.
- SEBASTIAN, K.M.**, 2007. Kunst im öffentlichen Raum - Intentionen | Akteure | Realisationen. Untersuchung anhand der Fallbeispiele Düsseldorf & Münster, Fakultät Raumplanung. Universität Dortmund, Dortmund, pp. 182.
- SEIDEL, M.**, 2008. Kunst und Schönheit - Eine schwierige Liaison. *Kunstforum International* 191, 41-61
- SEIFERT, J.**, 2005. Zwischen gläsernen Sägen und röhrenden Hirschen. *Archithese* 5/2005

- SELLE, G.**, 1994. Kunst - Das Salz in der Suppe des Gesamtkunstwerks der Planung? In: Kreibich, R., Schmid, A., Siebel, W., Sieverts, T., Zlonicky, P. (Hrsg.), *Bauplatz Zukunft : Dispute über die Entwicklung von Industrieregionen*. Klartext-Verlag, Essen, 243-246.
- SELLE, K.**, 2003. Was ist los mit den öffentlichen Räumen? Analysen, Positionen, Konzepte. Dortmund: Vertrieb für Bau- und Planungsliteratur, Dortmund.
- SENATOR FÜR WISSENSCHAFT UND KUNST DER FREIEN HANSESTADT BREMEN**, 1977. *Kunst im öffentlichen Raum Bremen 1974 -1976*, Bremen.
- SENATSVERWALTUNG FÜR STADTENTWICKLUNG BERLIN**, 2007. *Urban Pioneers : Berlin: Stadtentwicklung durch Zwischennutzung*. Jovis Verlag, Berlin, Berlin.
- SEUPHOR, M.**, 1960. *Plastik und Architektur*. Der Architekt, 2-5
- SHEIKH, S.**, 2004. Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research, abgerufen am 17.12.2008, <http://www.vrc.dundee.ac.uk/Research/Events/ArtisticResearchAbstr.html>
- SIEBEL, W.**, 2004. *Qualitätswandel des öffentlichen Raums*. Wolkenkuckucksheim 9. Jg.
- SIEVERTS, T.**, 1994. Kunst und Architektur: schöne Zutat, Gesamtkunstwerk oder etwas Drittes? In: Kreibich, R., Schmid, A., Siebel, W., Sieverts, T., Zlonicky, P. (Hrsg.), *Bauplatz Zukunft : Dispute über die Entwicklung von Industrieregionen*. Klartext-Verlag, Essen, 232-242.
- SIEVERTS, T.**, 2002. "Innenbilder" und die Künste in der dezentralen Stadt. In: Hatzfeld, U., Imorde, J., Schnell, F. (Hrsg.), *Kunst (be)zeichnet Stadt*. Lechte Druck, Emsdetten, 46-51.
- SITTE, C.**, 1898. *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. Springer, Nachdr. d. 3. Aufl. 1972.
- SPACE SYNTAX**, 2009. *space syntax home*, abgerufen am 19.01.2009, <http://www.spacesyntax.com/>
- SPINNEN, B., HAUFF, T.**, 2006. Kommunikation, Kooperation und Strategie - Stadtmarketing als langfristige Arbeit am Stadtprofil. In: Birk, F., Grabow, B., Hollbach-Grömig, B. (Hrsg.), *Stadtmarketing - Status Quo und Perspektiven*. Deutsches Institut für Urbanistik, Berlin, 115-138.
- SPRINGER, B.**, 2007. *Artful Transformation. Kunst als Medium urbaner Aufwertung*. Kulturverlag Kadmos, Berlin.
- STADT DUISBURG, DUISBURG MARKETING GMBH.** 2007. *Auslobungsunterlagen "Paradoxien des Öffentlichen"*, abgerufen am 11.1.2008, <http://www.duisburgerakzente.de/de/download/paradoxien/auslobungsunterlagen.pdf>
- STADT HALBERSTADT**, 2007. *IBA 2010 - Vorlesepicknick auf dem Abtshof*, abgerufen am 20.01.2009, <http://www.halberstadt.de/index.php?id=104140000140&cid=104140001043>
- STADTIMREGAL**, 2007. *Stadt im Regal - WK8P2ABBAU*, abgerufen am 16.9.2007, <http://www.stadtimregal.de/deutsch/wk8p2/wk8p2.htm>
- STADT MOERS, DER BÜRGERMEISTER.** 2003. *Gestaltungsbeirat der Stadt Moers*, Informationsflyer, Stand: 11/2003.
- STADT KAISERSLAUTERN**, 2005. *Kunst im Stadtbild, Kaiserslautern*.
- STADTKUNSTPROJEKTE E.V.**, 2004a. *con_con: connected constructions*. Pressemitteilung vom 04.08.2004, abgerufen am 20.04.2006, <http://www.stadtkunstprojekte.de/presse.php?id=4#text>
- STADTKUNSTPROJEKTE E.V.**, 2004b. *con_con: connected constructions*. Verein, abgerufen am 20.04.2006, http://www.stadtkunstprojekte.de/verein/inhalt_de.php
- STADTKUNSTPROJEKTE E.V.**, 2004c. *con_con: constructed connections*. Konzept, abgerufen am 20.04.2006, http://www.stadtkunstprojekte.de/gutachter/konzept_de.php

- STADTKUNSTPROJEKTE E.V.**, 2004d. con_con: constructed connections. Pressemappe, abgerufen, http://www.stadtkunstprojekte.de/con_con/pressemappe.ph
- STADTKUNSTPROJEKTE E. V.** 2007. Kaiak Idee, abgerufen am 11.12.2007, <http://www.stadtkunstprojekte.de/projekte/kaiak/idee/idee.html>
- STADT LEIPZIG**, 2006a. Wurzner Straße – „Lichter Hain“, abgerufen am 21.04.2006, http://www.leipziger-osten.de/page.htm?node_id=2005033114310635156
- STADT LEIPZIG**, 2006b. Wurzner Straße – „Dunkler Wald“, abgerufen am 21.04.2006, http://www.leipziger-osten.de/page.htm?node_id=2005033114310635155
- STADTMARKETING IN KIEL**, 2006. KUNST-SCHAU-FENSTER, abgerufen am 21.11.2006 11:25, http://www.kiel-marketing.de/holstenstrasse_bbk.htm
- STADTMARKETING & KULTURDIREKTION LANDESHAUPTSTADT ERFURT**, 2002. Erfurt. Denkmale, Brunnen, Skulpturen und Reliefs im städtischen Raum. Stadtverwaltung Landeshauptstadt Erfurt, Erfurt.
- STADT REGENSBURG**, 1999. Richtlinien der Stadt Regensburg für das Verfahren bei der Vergabe von Aufträgen “Kunst und Bau”, abgerufen am 23.05.2007, <http://www.regenburg.de/stadtrecht/satzungen/13-10-1.shtml>
- STEIN, K.**, 2002. Der Meeraner Platz im städtebaulichen Kontext – Schlusspunkt eines Paradigmenwechsels in der Stadtbaukultur, abgerufen am 21.05.2007, http://www.loerrach.de/servlet/PB/menu/1058801_pdruck/index.html
- STOUGHTON, A.A.**, 1915. The Architectural Side of City Planning. Proceedings of the Seventh National Conference on City Planning Boston, 121-128
- STREICH, B.**, 2005. Stadtplanung in der Wissensgesellschaft: Ein Handbuch. VS Verlag.
- STÜBBEN, J.**, 1890. Der Städtebau. Gebhardt, Leipzig, 3. Auflage 1924.

T

- TEMEL, R.**, 2006. Das Temporäre in der Stadt. In: Haydn, F., Temel, R. (Hrsg.), Temporäre Räume. Konzepte zur Stadtnutzung. Birkhäuser, Basel Boston Berlin, 59-67.
- THÜRINGER MINISTERIUM FÜR BAU UND VERKEHR**. 2006. Kunst am Bau – Die Arbeit des Kunstbeirates beim Thüringer Bauministerium, abgerufen am 07.02.2006, http://www.thueringen.de/de/tmbv/shkv/kunst_am_bau/allg/content.html
- TRIEB, M.**, 1974. Stadtgestaltung : Theorie und Praxis. Bertelsmann, Düsseldorf.

U

- UDY, J.**, 1991. A Typology of Urban and Regional Planners: Who Plans? Edwin Mellen Press.
- ULLRICH, W.**, 2002. Außen hui, innen unauffällig? Kunst zwischen Image und Identität. In: Hatzfeld, U., Imorde, J., Schnell, F. (Hrsg.), Kunst (be)zeichnet Stadt. Lechte Druck, Emsdetten, 52-57.

V

- VOGLER, M.**, 1981. Architektur und Bildkunst in Frankfurt (Oder). Architektur der DDR 10/1981, 606
- VON HENTIG, H.**, 1987. Polyphem oder Argos? In: Kocka, J. (Hrsg.), Interdisziplinarität. Praxis – Herausforderung – Ideologie. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 34-59.
- VON MEISS, P.**, 1994. Vom Objekt zum Raum zum Ort. Birkhäuser, Berlin Boston.

W

- WALTER, R.**, 1983. Architekturbezogene Kunst - Ergebnisse und Aufgaben. Sieben Arbeitsthesen. Architektur der DDR 10/1983, 580
- WEEBER, R., WEEBER, H.**, 2005. Baukultur - Erscheinungsformen. In: Wohnungswesen, B.f.V.B.-u. (Hrsg.), Baukultur! Informationen - Argumente - Konzepte; Zweiter Bericht zur Baukultur in Deutschland. Junius, Hamburg.
- WEEBER, R., WEEBER, H., KÄHLER, G.**, 2005. Baukultur! Informationen - Argumente - Konzepte; Zweiter Bericht zur Baukultur in Deutschland. Bundesministerium für Verkehr, Bau- und Wohnungswesen, Hamburg; Junius.
- WELSCH, W.**, 2005. Wiederkehr der Schönheit. archithese 5/2005, 10-15
- WELZER, H.**, 2006. Nur nicht über Sinn reden! Stets wird »Interdisziplinarität« gefordert. Doch in der Praxis trennen Geistes- und Naturwissenschaftler Welten. Ein Erfahrungsbericht. Die Zeit
- WIMMER, M.**, 1970. Architektur und bildende Kunst- Ausstellung zum 20. Jahrestag der DDR. Architektur der DDR 2/1970, 72
- WUGGENIG, U.**, 1997. Kulturelle Praxis, sozialer Raum und öffentliche Sphäre. Vortrag im Rahmen des Symposiums Andere Orte. Öffentliche Räume und Kunst im Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Kartause Ittingen, abgerufen am 03.03.2005, www.kunstmuseum.ch/texte/textarchiv/textarch_win/wuggenig.doc
- WÜRTEMBERGISCHER KUNSTVEREIN STUTTGART**, 2006. on difference 2. Kuratorische Beiträge Galia Dimitrova, abgerufen am 22.11.2006, <http://www.wkv-stuttgart.de/programm/2006/ausstellung/on-difference-2/kuratorische-beitraege/galia-dimitrova/>
- WÜSTENROT STIFTUNG**, 2007. ZukunftsWerkstatt Wohnbauen 2006. Gemeinsam individuell - Wohnen in Leipzig, Ludwigsburg.

Z

- ZECHLIN**, 1956. Eine holländische Backsteinwand, gestaltet von Henry Moore, London. Bauwelt 30, 711
- ZEITZ, L.**, 2003. New York - Migration heisst die Devise, Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt, 4
- ZEMBYLAS, T.**, 2004. Kulturbetriebslehre. Grundlagen einer Inter-Disziplin. VS Verlag für Sozialwissenschaften, 1. Auflage.
- ZOPHONIASSEN-BAIERL, U.**, 1998. "Der Fingerabdruck einer Stadt" - Interview mit dem Stadtbaudirektor Klaus Stein, Basler Zeitung/Dreiländ-Zeitung, Basel.

Verzeichnis der Abbildungen

- 13 **WÜRTTEMBERGISCHER KUNSTVEREIN STUTTGART**, 2006. on difference 2. Kuratorische Beiträge Galia Dimitrova, abgerufen am 22.11.2006, <http://www.wkv-stuttgart.de/programm/2006/ausstellung/on-difference-2/kuratorische-beitraege/galia-dimitrova/>
- 14 oben **KOLDING, J.**: <http://www.aucklandartgallery.govt.nz/triennial/artists/structures/koldingpopup.asp>, courtesy the artist, abgerufen am 15.1.2008
- Mitte **LANZINGER, P.**: {Kunstverein Wolfsburg e.V., 2003 Ausstellungsankündigung
- unten **LANDSCHAFTSVERBAND WESTFALEN-LIPPE (LWL), LWL-LANDESMUSEUM FÜR KUNST UND KULTURGESCHICHTE**, 2007. Künstler: Andreas Siekmann, abgerufen am 15.1.2008, http://www.skulptur-projekte.de/kuenstler/siekmann/index_html#projekt
- 25 oben **PRINZ, D.**, 1997. Städtebau. Kohlhammer, Stuttgart ; Berlin ; Köln. „Abfolge und Schärfe von Wahrnehmungen“ : 11
- Mitte **PRINZ, D.**, 1997. Städtebau. Kohlhammer, Stuttgart ; Berlin ; Köln. „Platz mit besonderem Merkmal“: 89
- unten **PRINZ, D.**, 1997. Städtebau. Kohlhammer, Stuttgart ; Berlin ; Köln „Plätze zum Verweilen und ihre Beziehung zur Umwelt“ : 65
- 26 **PRINZ, D.**, 1997. Städtebau. Kohlhammer, Stuttgart ; Berlin ; Köln: 101
- 41 **NOEL Y.C.**: <http://nyclovesnyc.blogspot.com/2008/10/red-cube-by-isamu-noguchi.html>, abgerufen am 21.12.2008
- 53 oben **PLANUNGS- UND BAUREFERAT STADT REGENSBURG**, 1998. Kunst Regensburg. Kunst im Stadtteil Burgweinting-Künstlerischer Ideen- und Realisierungswettbewerb 1997/98. Studio Druck, Regensburg: 21
- Mitte **PLANUNGS- UND BAUREFERAT STADT REGENSBURG**, 1998. Kunst Regensburg. Kunst im Stadtteil Burgweinting-Künstlerischer Ideen- und Realisierungswettbewerb 1997/98. Studio Druck, Regensburg,: 23
- 54 oben **KULTURHAUPTSTADTBÜRO DUISBURG RUHR.2010**
www.duisburger-akzente.de
- Rand **KULTURHAUPTSTADTBÜRO DUISBURG RUHR.2010**
www.duisburger-akzente.de

64		UDY 1991: Typologisierung der Planer, zitiert nach Streich 2005: 41
67		WELT ONLINE: Kreuz und Quer durch Paris, http://www.welt.de/reise/cityhighlights/article876959/_Kreuz_und_quer_durch_Paris.html , abgerufen 21.12.2008
68		FOTO: LAMRÉ http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Gattamelata.jpg?uselang=de , abgerufen 21.12.2008
69	oben	eigene Aufnahme
	unten	eigene Aufnahme
80		BAUWELT 1956: 632
81	oben	Foto: ROGIERBOS: http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Zadkine_rb_I.jpg , , abgerufen 21.12.2008
81	unten	ZECHLIN , 1956. Eine holländische Backsteinwand, gestaltet von Henry Moore, London. Bauwelt 30, 711
82		BAUWELT 1964: 944
86		Foto: F.EVELEENS , http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rotterdam_coolsingel_bijenkorf.jpg , abgerufen 21.12.2008
87		BAUWELT 1962:174
88		BAUWELT 1962:55
97		MICHALK, H. , 1978. Zur Einbeziehung der bildenden Kunst in die Gestaltung der neuen Wohngebiete von Dresden. Architektur der DDR 4/1978, 236-237: 236
98		REUSCHEL, C. , 1978. Bildende und angewandte Kunst als Teil der Umweltgestaltung im Wohngebiet "Fritz Heckert". Architektur der DDR 1/1978, 18-25:18
100	oben	REUSCHEL, C. , 1978. Bildende und angewandte Kunst als Teil der Umweltgestaltung im Wohngebiet "Fritz Heckert". Architektur der DDR 1/1978, 18-25:19
	unten	REUSCHEL, C. , 1978. Bildende und angewandte Kunst als Teil der Umweltgestaltung im Wohngebiet "Fritz Heckert". Architektur der DDR 1/1978, 18-25:19

- 101 **REUSCHEL, C.**, 1978. Bildende und angewandte Kunst als Teil der Umweltgestaltung im Wohngebiet "Fritz Heckert". Architektur der DDR 1/1978, 18-25:23
- 104 Titel Berliner Morgenpost vom 29. März 1987
- 105 **STADT BAMBERG:** <http://bamberg.bayern-online.de/die-stadt/kultur/skulpturenweg>, abgerufen 21.12.2008/
- 106 Foto: **HELMUT KÖLBACH:** <http://www.stadtpanoramen.de/hannover/hannover.html>, abgerufen 21.12.2008
- 109 oben Eigene Aufnahme
- unten Foto: **WAKONIGG** in: Schmidt-Wulfen, S., 1987. Enzyklopädie der Skulptur. Skulptur Projekte in Münster 1987 14. Juni bis 4. Oktober 1987. Kunstforum International 91, 288
- 116 Ohne Autor in: **WARWAS, K.**, 1977. Wird Bremen immer hässlicher? Eine Fotodokumentation. Neues Forum, Bremen: 58.
- 121 oben **EISFELD, D.**, 1975. Kunst in der Stadt - Über den Versuch, Städte durch künstlerische Objekte und Aktionen zu verändern. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart: 84
- unten **EISFELD** 1975: 121
- 126 **EISFELD** 1975: 102
- 127 **EISFELD** 1975: 26
- 128 **EISFELD** 1975: 126
- 129 **EISFELD** 1975: 89
- 130 **EISFELD** 1975: 15
- 134 beide **BMBAU, DER BUNDESMINISTER FÜR RAUMORDNUNG BAUWESEN UND STÄDTEBAU**, 1980. Städtebauliche Gestaltung mit bildenden Künstlern, Bonn: 163
- 135 oben **BMBAU**, 1980: 168
- Mitte **BMBAU**, 1980: 166
- unten **BMBAU**, 1980: 224
- 136 oben **BMBAU**, 1980: 117
- unten **BMBAU**, 1980: 116
- 137 **STADT LÖRRACH**, <http://www.loerrach.de/servlet/PB/menu/1014013/index.html>, abgerufen 21.12.2008

138		WEEBER, R., WEEBER, H., KÄHLER, G., 2005. Baukultur! Informationen - Argumente - Konzepte; Zweiter Bericht zur Baukultur in Deutschland. Bundesministerium für Verkehr, Bau- und Wohnungswesen, Hamburg: Junius: 21
139		WEEBER, R., WEEBER, H., KÄHLER, G., 2005: 19
143	beide	STADT LÖRRACH: http://www.loerrach.de/servlet/PB/menu/1014013/index.html , abgerufen 21.12.2008
149	oben	FOTO: DIETMAR SEIDEL Förderverein Besucherbergwerk F60 e.V., Besucherbergwerk mit Licht- und Klang-Installation „LICHTERfeld F60“, abgerufen am 26.09.2008, http://www.f60.de/
	unten	IBA FÜRST-PÜCKLER-LAND GMBH, http://www.zuzuku.de/laender/Brandenburg/oberspreewald/pritzen/pritzen.htm , abgerufen am 26.09.2008
152	oben	FOTO: PETER LIEDTKE http://www.fotoliedtke.de/fs-landmarken-gr/Rungenberghalde.html , abgerufen am 26.09.2008,
	unten	FOTO: PETER LIEDTKE http://www.fotoliedtke.de/fs-landmarken-gr/Unter-Tage.html , abgerufen am 26.09.2008,
153		FOTO: ARNOLD PAUL http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:Bramme_by_Richard_Serra_2.jpg , abgerufen am 26.09.2008,
155	oben	STADT BOTTRUP, 2005. Stadtansichten, abgerufen am 26.09.2008, http://www.bottrop.de/misc/presseportal/bildarchiv/113010100000065418.php
	unten	FOTO: NORBERT HUGO http://picasaweb.google.com/nhwdesign/FeuerUndFlammeNFRDasRuhrgebiet#5103059459272995490
160		STADTMARKETING & KULTURDIREKTION LANDESHAUPTSTADT ERFURT, 2002. Erfurt. Denkmale, Brunnen, Skulpturen und Reliefs im städtischen Raum. Stadtverwaltung Landeshauptstadt Erfurt, Erfurt, S.7.
162		HATZFELD, U., IMORDE, J., SCHNELL, F., 2002. Kunst (be)zeichnet Stadt. Imorde, Projekt- und Kulturberatung GmbH, Münster., S.95
163		HATZFELD, U., IMORDE, J., SCHNELL, F., 2002. Kunst (be)zeichnet Stadt. Imorde, Projekt- und Kulturberatung GmbH, Münster., S.113
170		WEEBER, R., WEEBER, H., KÄHLER, G., 2005. Baukultur! Informationen - Argumente - Konzepte; Zweiter Bericht zur Baukultur in Deutschland. Bundesministerium für Verkehr, Bau- und Wohnungswesen,, Hamburg: Junius: 47

- 171 **GESELLSCHAFT FÜR AKTUELLE KUNST**, 2005. A Lucky Strike. Kunst findet Stadt, abgerufen am 08.10.2007, http://gak-bremen.de/archiv/_2005/a_lucky_strike._kunst_findet_stadt
- 176 **GALERIE H. C. PETERSEN**
<http://www.hcpetersen.de/hcp/caroline.html>, abgerufen am 26.09.2008
- 181 oben **FOTO ANAND EHRIG**, Amt für Stadtentwicklung der Stadt Karlsruhe
BMVBS, B.f.V.B.u.S., BBR, B.f.B.u.R., 2007. Praxisdatenbank Internetplattform www.sozialestadt.de, Projekt Inter-shop SÜDSTÄDTSÜD, abgerufen am 13.9.2007
- unten **FOTO: RUPPRECHT MATTHIES**
BMVBS, B.f.V.B.u.S., BBR, B.f.B.u.R., 2007. Praxisdatenbank Internetplattform www.sozialestadt.de, Projekt Kunstbaustelle, abgerufen am 13.9.2007
- 185 **FOTO: RUPPRECHT MATTHIES**
BMVBS, B.f.V.B.u.S., BBR, B.f.B.u.R., 2007. Praxisdatenbank Internetplattform www.sozialestadt.de, Projekt Kunstbaustelle, abgerufen am 13.9.2007
- 187 oben **STADTIMREGAL**, 2007. STADT IM REGAL - WK8P2ABBAU. STADT IM REGAL - WK8P2ABBAU, abgerufen am 16.9.2007
- unten **MFI MANAGEMENT FÜR IMMOBILIEN AG**, 2005. Kunst am Bau - Die Preisträger 2006, abgerufen am 26.09.2008, <http://www.mfi-online.de/index.php?id=135#>
- 188 **MFI MANAGEMENT FÜR IMMOBILIEN AG**, 2005. Kunst am Bau - Die Preisträger 2006, abgerufen am 26.09.2008, <http://www.mfi-online.de/index.php?id=135#>
- 189 oben **STADT LEIPZIG**, Amt für Stadterneuerung und Wohnungsbauförderung (ASW), stadthalten. artwork, abgerufen am 27.09.2007, <http://www.urban-leipzig.de/stadthalten/artwork-2-3.html>
- unten **STADT LEIPZIG**, Amt für Stadterneuerung und Wohnungsbauförderung (ASW), stadthalten. artwork, abgerufen am 27.09.2007, <http://www.urban-leipzig.de/stadthalten/artwork-1-2.html>
- 190 oben **FOTO: UDO MEINEL** Bauwelt Heft 33/2007: 6
- unten **STADT ASCHERSLEBEN**, 2007. DRIVE THRU Gallery, abgerufen am 14.9.2007, <http://www.aschersleben.de/index.asp?MenuID=429>
- 192 alle **BAUNETZ ONLINE-DIENST GMBH & CO. KG**, 2007. Sehbrücke und Badgang. „Trainingspfad des Sehens“ in Halberstadt, abgerufen am 27.09.2007

194	oben	FOTO: BABETTE BRANDENBURG http://www.wilhelmsburgerfreitag.de/bilder.php , abgerufen 21.12.2008
	unten	FOTO JOST VITT, IBA Hamburg GmbH http://www.iba-hamburg.de/de/04_info/4_mediathek/bil-dergalerie_kunstkultur.php , abgerufen 21.12.2008
196		IBA-LABOR KUNST UND STADTENTWICKLUNG: Einladung http://www.kunstundstadtentwicklung.de/ , abgerufen 21.12.2008
203		STADTKUNSTPROJEKTE E. V. 2007 http://www.stadtkunstprojekte.de/projekte/kaiak/balto/balto.html , abgerufen am 14.12.2007
223		LUTHERSTADT EISLEBEN, 2005. Sanierung. Sanierungszeitung der Lutherstadt Eisleben 14, Dezember 2005: 5
224		LUTHERSTADT EISLEBEN, 2005, http://www.lutherstadtumbau.de/gemwerk/aktivit.htm , abgerufen 21.12.2008
226	links	http://www.leipziger-osten.de/page.htm?node_id=2005033114310635155 , abgerufen 21.12.2008
	rechts	http://www.stadtumbau-ost.info/praxis/LE_dunklerwald.jpg , abgerufen 21.12.2008
228		Photo: HEDI LUSSE R, http://www.realutopia.at/press/print_artl.jpg ; abgerufen 21.12.2008

