

Kunst im öffentlichen Raum: Auftraggeber, Öffentlichkeit, Kooperationen und temporäre Aktionen

Constanze Kirchner

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Kirchner, Constanze. 2007. "Kunst im öffentlichen Raum: Auftraggeber, Öffentlichkeit, Kooperationen und temporäre Aktionen." *Kunst + Unterricht*, no. 314/315: 4–11.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under these conditions:

Deutsches Urheberrecht

Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:

<https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/publizieren-zitieren-archivieren/publiz/>



Kunst im öffentlichen Raum

Auftraggeber, Öffentlichkeit, Kooperationen und temporäre Aktionen



© VG Bild-Kunst, Bonn 2007, Foto: Walter Käsmair



1 a u. b | Lothar Fischer (1933–2004) *Mann und Frau sich gegenüber sitzend* 1983, Eisenguss, Stahlbeton, 260 x 160 x 30 cm, Campus Universität Augsburg

Die Korrespondenz der Kunst mit ihrer Umgebung ist ein wesentliches Merkmal von Kunst im öffentlichen Raum. Weitere Besonderheiten sind u. a. die Größenverhältnisse im Außenbereich, Ansichten aus mehreren Perspektiven, die Materialität und die Gestaltung der Materialoberfläche. Beständiges Material, Materialveränderungen wie Verwitterungsprozesse und ihre räumliche Dimensionierung prägen die Werke. Der Aufforderungscharakter von Material und Oberfläche intendiert neben der körperlich-räumlichen und visuellen auch eine haptische Wahrnehmung. Nicht nur die Rezeption, auch der produktive Umgang mit Kunst im öffentlichen Raum stellt erhebliche Anforderungen an einen Kunstunterricht, der die Schülerinnen und Schüler aktiv teilhaben lassen möchte.

CONSTANCE KIRCHNER

Zwischen Mensa und Rektorat der Universität Augsburg prägt ein organisch anmutendes, still auf strengen Betonsockeln sitzendes und sich anschauendes Paar von Lothar Fischer den Weg durch eine typische Gebäudearchitektur der 80er-Jahre des 20. Jahrhunderts (Abb. 1 a u. b). Die Sockel nehmen nicht nur das Material und die Formensprache der umgebenden Bauten auf; sie

beschreiben auch an zentraler Stelle die Richtung des Durchgangs, auf dem sie mittig platziert sind, und betonen darüber hinaus die Blickachsen. Beide formal stark reduzierten Figuren aus Eisenguss (Mann und Frau) scheinen in einen Kommunikationsprozess eingebunden – und spiegeln damit den geistigen Austausch als Charakteristikum universitären Lebens.

Andere Kunst im öffentlichen Raum will zum politischen Diskurs anregen – wie z. B. Hans Haacke mit seinem Wachturm (Abb. s. MATERIAL, S. 67) oder Christoph Schlingensiefels temporäre Aktion „Church of Fear“, deren Ziel das Hinterfragen von institutionalisierten Angstmechanismen ist (Abb. s. MATERIAL, S. 69). Ebenfalls provozieren will Markus Lüpertz, der für Augsburg eine Brunnen-skulptur entwickelt hat, die solchen Widerstand in der Bevölkerung erzeugte, dass sie nicht aufgestellt werden konnte (Abb. s. MATERIAL, S. 68).

Kunst im öffentlichen Raum

Die Werke auf dem Campus der Universität Augsburg sind, wie nahezu jede Kunst im öffentlichen Raum, für einen bestimmten Standort in Bezug zu den örtlichen Gegebenheiten – wie die umgebende Architektur, den Landschaftsverlauf usw. – entwickelt

Denkmal und Mahnmal

Denkmäler können historische Ereignisse präzisieren oder verschleiern, unbedeutsame oder bedeutsame Personen hervorheben, Geschehnisse verfälscht oder exakt darstellen.

„Denkmäler, welcher Gestalt auch immer, sind Medien politischer Kommunikation. Sie lassen sich verstehen als komplexe Zeichensysteme, mit denen die Produzenten (Künstler und Auftraggeber) die Rezipienten (die jetzigen und alle künftigen Betrachter) zu einer Erinnerungsleistung auffordern“, so der Kunsthistoriker Hubertus Adam (1994, S. 26). Denkmäler stehen in einer langen Tradition bestimmter Denkmalsformen (Obelisken, Siegessäulen, Triumphbögen, Stelen, Mausoleen, Statuen, Reiterstandbilder, Grabmäler, Epitaphkunst, Helden-gedenkstätten usw.), die es aufzunehmen und in eine zeitgemäße Gestalt zu überführen gilt. Nationale Denkmäler dienen u. a. als staatliche Symbole zur Selbstdarstellung (z. B. Neue Wache, Berlin).

Aufgrund ihrer besonderen gesellschaftlichen Relevanz sollen Denkmäler zum Nachdenken anregen, meist über historische Ereignisse oder über bedeutsame Persönlichkeiten wie Machthaber oder geistige Größen. Gedenkstätten implizieren Gedenken an Vergangenes, an verstorbene Helden, an Opfer des Ersten Weltkrieg usw. Oftmals dienen sie der Kriegsverherrlichung und Heroisierung der Opfer (vgl. Schostok 1994, S. 35). In der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts sind zunehmend Mahnmale zum Gedenken der Opfer des Nazi-Regimes entstanden. Eine gute Übersicht über die Mahnmale zur Erinnerung an die Verbrechen des Nazi-Regimes bietet der Aufsatz von Guido Boulboulé (2005).

worden (Abb. s. vordere Umschlaginnenseite). Sie markieren einen Platz im öffentlichen Raum und schaffen neue Raumverhältnisse, indem die gebaute Umgebung sowie die Landschaftsstruktur in Relation zum Kunstwerk gesehen werden. Der Ort verändert sich durch die Präsenz der Kunst und es kommt somit zu einer Neudefinition der räumlichen Gegebenheiten.

Kunst im öffentlichen Raum benötigt in der Regel einen Auftraggeber. Dieser Auftraggeber vertritt bestimmte Interessen, an die der Künstler gebunden ist. Hinzu kommen die potenziellen Rezipienten, die wiederum eigene Interessen für ihren gestalteten Lebensraum verfolgen und andere Beteiligte, die spezifische Inhalte verwirklicht sehen wollen. Die künstlerische Freiheit in der Gestaltung und der inhaltlichen Formung ist durch die Vorgaben des Auftraggebers und die Bedürfnisse der Öffentlichkeit oftmals stark eingeschränkt. Das Werk ist also in vielen Fällen ein Kompromiss zwischen allen Mitwirkenden, insbesondere wenn das Kunstwerk im öffentlichen und politischen Diskurs steht. Große öffentliche Auftraggeber sind u. a. Kirchen und Kommunen, Versicherungen, Banken und Industrieunternehmen, die spezifische Gestaltungswünsche visualisiert sehen möchten, um eine besondere Öffentlichkeitswirkung zu erreichen. Der Künstler Hans Haacke (Abb. s. MATERIAL, S. 67) beschreibt aus eigener Erfahrung, dass bei seinen zahlreichen öffentlichen Aufträgen kein Präsentations-

Wie problematisch der Umgang mit Nazi-Geschichte ist, insbesondere in der Gestaltung von Mahnmalen, zeigt nicht nur der Jahrzehnte andauernde Streit um das Berliner Holocaust-Mahnmal. Am Beispiel der KZ Gedenkstätte Dachau, die mit diversen Mahnmalen versehen ist, wird bereits Anfang der 70er-Jahre scharfe Kritik geübt: „Die neue Schönheit versöhnt sich mit der abartig alten, Formen und Ordnungen fügen sich ein in die ästhetische Konzeption dieser und durchdringen sie ganz. [...] In dieser versöhnenden Harmonie steigert sich die KZ Gedenkstätte Dachau zum wohlkomponierten Kunstwerk; in seiner erlösenden Ordnung ist die Realität ‚KZ Dachau‘ aufgehoben. [...] Die großartige Gestaltung des KZ zur Gedenkstätte, die man sich leisten kann, ist nichts denn Kompensation typisch deutscher Kleinheitsängste, [...] [die] Kunst [...] vermeidet Realitätseinsichten und die mit ihnen verbundenen Schmerzen, sie vermeidet ‚Trauerarbeit‘“ (Möller 1971, S. 7 ff.). Die Problematik der Erinnerungsarbeit liegt nicht nur in der beklagten Ästhetisierung des Gedenkens, die das Verbrechen überlagert und anstatt das Vergessen zu verhindern, mit neuen Sinnesreizen aufwartet, sondern auch in der notwendigen Identifikation mit dem Verbrechervolk. Die Funktion eines Mahnmals ist dann erfüllt, wenn Trauer ermöglicht und Vergangenheit wach gehalten werden kann.

Beispiele für gelungene Gedenkstättenpädagogik mit Kindern und Jugendlichen s. Ehmann u. A. 1995 sowie Dorner/ Engelhardt 2006; vgl. zum Thema Mahnmal auch K+U 316/2007 „Stelenfeld“ – Denkmal für die ermordeten Juden Europas.

ort frei von Restriktionen war: Architektonische und finanzielle Beschränkungen, politische Zwänge mit Folgen wie Zensur, eine einstweilige Verfügung, ein Brandanschlag und eine Bundestagsdebatte waren beispielsweise die Konsequenzen (vgl. Haacke 2004, S. 224 u. 226).

Ein besonderer Bereich von Kunst im öffentlichen Raum sind Denkmäler. Sie sind politische Symbole und Ausdruck von Macht, weil sie in hohem Maße dazu beitragen, Geschichte zu determinieren. Sie sind auf Dauerhaftigkeit ausgelegt und prägen somit das kulturelle Gedächtnis bzw. die kollektive Erinnerung (vgl. Kasten).

„Kunst für alle“

Mit der staatlichen „Kunst am Bau“-Förderung (vgl. Kasten S. 6) entwickelte sich in den 50er- und vor allem in den 60er-Jahren unter dem Slogan „Kunst für alle“ die demokratische Institutionalisierung der Kunstförderung u. a. mit der Einrichtung städtischer Kulturreferate und zahlreichen „Kunst am Bau“-Wettbewerben zur Gestaltung von Häuserfassaden, Eingangsbereichen, Vorplätzen, Schulhöfen, Jugendheimen, Universitäten usw. (Abb. 2). In den 70er-Jahren verändert und öffnet sich das „Kunst am Bau“-

Verständnis hin zur „Kunst im öffentlichen Raum“, womit Projekte und Förderprogramme für Kunst im Bereich öffentlicher Einrichtungen gemeint sind, die der Öffentlichkeit gewidmet werden (vgl. Wikipedia vom 16.01.07 zum Stichwort „Kunst am Bau“).

Zu den Wirkungen und Chancen von Kunst im öffentlichen Raum nach mehr als einem halben Jahrhundert Erfahrung resümiert Florian Matzner: „Nach der Euphorie der Aufbaujahre in den 50er- und 60er-Jahren, in der auch die ‚Kunst am Bau‘ Hochkonjunktur hatte, war zu Beginn der 70er-Jahre deutlich geworden, wie niederschmetternd in der Regel die Ergebnisse dieser Bemühungen waren: weder interessant für die Kunst, noch eine Verbesserung der größtenteils mäßigen Architektur, noch ein besonderes visuelles Vergnügen für die kunstinteressierte Öffentlichkeit“ (Matzner 2003, S. 11). Neben den heftigen öffentlichen Kontroversen, die Kunst in der Öffentlichkeit begleiten, richtet sich die Kritik immer wieder gegen die vielfältigen sinnleeren geometrischen Abstraktionen, gegen rein dekorative stadtplanerische Eingriffe oder die vermeintliche Verschönerung der Architektur, gegen Kunst, die stattfindet, ohne auf urbane Strukturen, historische Gegebenheiten und gesellschaftliche Bedürfnisse zu achten. Ein oftmals fehlender historischer Orts- und Kontextbezug zeigt sich besonders im Rückblick auf den Umgang mit den DDR-Hinterlassenschaften im öffentlichen Raum – wie den zahlreichen Denkmälern der Arbeit, den Mahnmalen zur Erinnerung an die Nazi-Verbrechen, den sozialistischen Heldendarstellungen, den monumentalen Skulpturen, den Emblemen an öffentlichen Bauten usw., die zu einem großen Teil Anfang der 90er-Jahre entfernt wurden, weil niemand die sozialistische Ikonografie mehr sehen wollte (vgl. Dickel/ Flechtner 2003, S. 15).

Freilich gibt es auch gelungene Beispiele von Kunst im öffentlichen Raum, die den Anforderungen nach Orts- und Kontextbezug gerecht werden. Als eine wesentliche Tendenz der letzten Jahrzehnte ist festzustellen, dass die Kunst im öffentlichen Raum mit kleinen Eingriffen zu irritieren versucht, dass sie aufmerksam machen sowie das Gespräch anstoßen will und dass sie öffentliche Räume als solche markieren und erfahrbar machen will (Abb. 3). Vielerlei Projekte, Aktionen und Skulpturen sind deshalb temporär angelegt, um durch künstlerische Interventionen öffentliche Kommunikationsprozesse auszulösen (Abb. 3 u. 4).

Auftraggeber, Wettbewerbe, Rezipienten

Mit Beginn der staatlichen Fürsorge zur Kunstförderung ist, so könnte man zumindest meinen, eine gewisse Unabhängigkeit von den Interessen der Auftraggeber und damit ein höheres Maß an Gestaltungsfreiheit gegeben als zuvor (vgl. Kasten). Tatsächlich ist jedoch das Verhältnis zwischen Künstler und Auftraggeber relativ gleich geblieben: Auftragsarbeit heißt Leistung und Gegenleistung, bestimmt durch ein festes Reglement von Auftraggebern und Wettbewerb, politischem und öffentlichem Wollen. Dabei sollen nach wie vor „Schönheit“, Macht, visionäre Ausdruckskraft, Toleranz, Offenheit, Innovation usw. die Auftrag gebende Insti-

„Kunst am Bau“ – Förderung

Kunstförderung war schon immer eine Aufgabe der Politik. Seit die Mächtigen und Herrschenden die Kunst als Gelegenheit zur Machtrepräsentation und Selbstdarstellung erkannt haben, existiert Kunst im öffentlichen Raum. Kirchen, gestaltete Plätze und Brunnen, Denkmäler, Statuen und Wandbilder usw. sichern quer durch die Jahrhunderte den Ruhm der kirchlichen und weltlichen Auftraggeber (Abb. s. MATERIAL, S. 56ff.). Während noch im 19. Jahrhundert der urbane Raum vielfältig dekorativ – z. B. mit Fassadendekorationen, die technische Erfindungen veranschaulichen oder ornamentale Verzierungen zeigen – ausgestaltet wird und zahlreiche Denkmäler auf geschichtliche Ereignisse verweisen, verändert sich das immer weniger gestaltete Stadtbild drastisch vor allem durch die schlichten Funktionsbauten der Nachkriegszeit im 20. Jahrhundert: Die Kunst hat ihren angestammten Platz in Stadt und Architektur verloren (vgl. zur Geschichte und Funktion von Kunst im öffentlichen Raum Dickel/ Flechtner 2003).

Zwar treten Staat und Kirche als größte Auftraggeber für Kunst im öffentlichen Raum im 20. Jahrhundert in den Hintergrund, doch zugleich wird die Kunstförderung institutionalisiert. Bereits 1934 erfolgte eine erste „Kunst am Bau – Gesetzgebung“, woraus hervorgeht, dass der Staat der Kunst Schutz und Pflege gewährt. Auf Basis des Artikels 142 der Weimarer Reichsverfassung kam es 1950 zu einer Neuregelung dieses Gesetzes durch den Deutschen Bundestag, der etwa 2 % der Bausumme öffentlicher Gebäude zur Kunst- und Kulturförderung veranschlagte. Heute beinhaltet der Begriff „Kunst am Bau“ noch immer die Verpflichtung des Bauträgers, einen gewissen Anteil, leider nur noch „bis zu 2 %“ der Bausumme öffentlicher Bauten, für Kunstwerke zu investieren. Diese sozial und politisch sinnvolle gesetzliche Regelung, z. B. Fassadenmosaiken, Wandbilder, Skulpturen und Installationen zur Gestaltung öffentlicher Gebäude und Plätze (Krankenhäuser, Schulen, Parkanlagen, Pfarrheime, Kindergärten usw.) zum Wettbewerb auszuschreiben oder direkt in Auftrag gegeben, wurde als zwingende Vorgabe mittlerweile aufgehoben. Somit funktioniert die Kunstförderung nur noch eingeschränkt, da kein Finanzrahmen mehr festgelegt ist.

tution positiv gegenüber der Konkurrenz profilieren oder zumindest soll das öffentliche Leben z. B. in einer Schule entsprechend im Kunstwerk gespiegelt werden. Solche Inhalts-, Orts- oder Symbolbezüge erleichtern es dem Publikum, einen Zugang zur Kunst herzustellen und sich positiv damit zu identifizieren. Eine beliebige Aufstellung von bereits fertigen künstlerischen Arbeiten ist beinahe unmöglich. Die Folge staatlicher Kunstförderung ist eine rege Wettbewerbspraxis: Öffentliche und halböffentliche Ausschreibungen, zum Teil regional begrenzt, sollen Künstlerinnen und Künstler animieren, sich mit Entwürfen und Modellen an der Gestaltung öffentlicher Räume zu beteiligen. Selten wird dabei die Funktion von Kunst im Rahmen der Architektur ernsthaft bedacht: Die Ausschreibung erfolgt dann, wenn die Baumaßnahme abge-



2 | Hans Malzer (*1940) *Lesende* 1993, Grundschule in Emersacker

© Hans Malzer, Foto: Walter Kasmair

geschlossen ist – statt ein Gesamtensemble anstelle eines dekorativen Begleitelements zu entwickeln. Eine Jury, meist eine Kommission aus Politikern, Kunstsachverständigen, Bauausschüssen und öffentlichen Repräsentanten, entscheidet – hinter geschlossenen Türen – über die Wettbewerbsbeiträge. Diese demokratisch legitimierten Mehrheitsentscheidungen sind unanfechtbar. Mit wieviel Sachverstand solche Entscheidungen über die Qualität der Arbeiten getroffen werden, bleibt häufig fraglich. Zugleich wird als Resultat demokratischer Kompromisse oftmals solche Kunst bevorzugt, die wenig Widerstand bietet und Konfrontationen vermeidet. Übrig bleibt oft bloße Dekoration. Somit verliert die Kunst ihre gesellschaftliche Relevanz, die ihr nur dann innewohnt, wenn sie der Gesellschaft grundsätzlich fremd gegenüber steht (vgl.

http://www.gugerel.net/drei_frame/deutsch/poller_J.html

3 | Stefan Gugerel (*1964) *Der Poller* 2000, Tulpenbaumholz, gedrechselt, ca. 90 x 12 x 12 cm, Leipzigerstraße, Frankfurt/M.

<http://evoltaste.com/works/plattenbauten/>

4 | Street Art: Der „Plattenbau“ des Berliner Street-Art Künstlers mit dem Pseudonym Evol schmückt die Straßenränder.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2007; Foto: Ingo Joester, Frankfurt.

© Evol

Adorno 1970/ 1995; Welsch 1993). Kunst im öffentlichen Raum ist immer wieder Brennpunkt heftiger Kontroversen, trifft sie doch auf ein weitgehend unvorbereitetes Publikum, das kaum über Vorkenntnisse zur Gegenwartskunst verfügt sowie generell der Kunst wenig Interesse entgegenbringt. Museale Kunst hingegen richtet sich meist an Rezipienten mit kunstwissenschaftlicher oder künstlerischer Kompetenz bzw. zumindest an ein interessiertes Publikum. Ohne musealen Schutzraum wird Kunst in der Öffentlichkeit von einem Zufallspublikum diskutiert, das mit positiver Akzeptanz aber auch mit Unverständnis, Ablehnung und Vandalismus reagiert. Selten fällt der „Geschmack“ einer breiten Mehrheit der Bevölkerung mit dem Anspruch an kritische und widerständige Kunst zusammen. Darüber hinaus folgt die Gegen-

wartskunst keiner historisch abgesicherten Formensprache, was die öffentliche Konsensfähigkeit zusätzlich erschwert. Deshalb sollen meist allgemein verstehbare Charakteristika – wie die Orts- und Kontextbezogenheit – und ein ikonografischer Bezugsrahmen als vermittelnde Elemente die Werke konstituieren.

Didaktische Chancen und Bildungspotenziale

Für die Rezeption von Kunst im öffentlichen Raum liegen die didaktischen Chancen auf der Hand: In jedem größeren Ort kann man entsprechende Werke finden. Sich – mit allen Recherchen zum Entstehungsprozess – in der eigenen Stadt mit Kunst im öffentlichen Raum auseinander zu setzen, lässt eine persönliche Beziehung zu dem Werk entstehen und motiviert möglicherweise zur weiteren Beschäftigung mit Gegenwartskunst. Der individuelle Lebensraum kann in seinen politischen und gesellschaftlichen Strukturen erkundet und auf neue Weise gesehen werden (z. B. Wie sah die Ausschreibung aus? Wer sitzt in der Jury? Welche weiteren künstlerischen Beiträge gab es?). Aktionen, die zum Verständnis dieser Kunst in der Bevölkerung beitragen sind ebenso möglich wie Befragungen von Passanten, um eine Meinungsanalyse durchzuführen. Im eigenen Lebensumfeld ist die öffentliche Kunst für alle Menschen zugänglich. Kunstwerke werden oftmals negativ diskutiert, doch Meinungsmacher lassen sich feststellen, Ursachen für Ablehnung ergründen. Kunst wird z. B. von vielen Menschen als elitär und belehrend verstanden, ohne sie dabei in ihrer Widerständigkeit zugleich als wichtigen Bestandteil urbanen Lebens anzuerkennen.

Obleich sich die Produktion von Kunst im öffentlichen Raum mit Schülerinnen und Schülern ungleich schwieriger gestaltet als die Rezeption, sind in diesem Heft zahlreiche gelungene Beispiele gestalteten Lebensraums versammelt. Im Unterricht mit jüngeren Kindern werden solche Vorhaben leider selten realisiert, weil in der Öffentlichkeit künstlerische Professionalität gefordert wird. Dennoch kann es gelingen, auch mit Grundschulern eine attraktive Schulhausgestaltung zu entwickeln (s. Beitrag Limper, S. 12 f.) und mit älteren Lerngruppen eine anspruchsvolle, örtlich und inhaltlich auf die Institution bezogene Installation auszuführen (s. Beitrag von Au, S. 38 ff.). Die Schülerinnen und Schüler repräsentieren sich mit ihren Arbeiten in der Öffentlichkeit und erhalten hierfür in besonderem Maße Anerkennung, denn „Öffentlichkeit vergibt keine Noten, sondern urteilt mit dem Maßstab professioneller Realität und mit pädagogischer Nachsicht gegenüber den Lernenden zugleich“ (Kirschenmann 1994, S. 35).

Als didaktische Strukturen lassen sich drei zentrale Kategorien für den Unterricht mit dem Thema „Kunst im öffentlichen Raum“ festhalten:

- der produktive Umgang mit bereits vorhandener Kunst im öffentlichen Raum, wobei darin auch Denkmäler und Mahnmäler, Erinnerungsorte und Architektur eingeschlossen sind,
- die Kooperation mit professionellen Partnern, die die Umsetzung von Entwürfen unterstützen sowie

- das Entwickeln temporärer Installationen und Aktionen, die durch Eingriffe und Veränderungen, Gespräche, Auftritte und Performances, Ausstellungen und Happenings die Aufmerksamkeit des Publikums wecken.

Alle drei Vorgehensweisen schließen die Aufgabe ein, sich mit Institutionen, Kommunen, Nutzergruppen und potenziellen Geldgebern auseinander zu setzen, die Realisierbarkeit der Projekte zu prüfen, Hartnäckigkeit, Mut und Kompromissbereitschaft zu zeigen. Speziell bei der Gestaltung eigener Lebensbereiche können Visionen entwickelt und mit gemeinschaftlichem Willen ausgeführt werden. Freilich missglücken mitunter manche Projekte; meist scheitern sie an mangelnden Finanzen oder fehlender Durchsetzbarkeit in der Öffentlichkeit, wie das Beispiel einer Stromhausgestaltung, die Entwurf bleiben muss, anschaulich zeigt (vgl. Kasten S. 9). Gleichwohl resultiert ein Lerneffekt daraus, auch wenn letztlich der Erfolg fehlt. „Öffentlichkeit als Lernort macht Segmente der Gesellschaft zum Gegenstand der kritischen Reflexion, zugleich ist sie der Ort, wo im Handeln die Umwelt gestaltet wird. Indem die Schüler eingreifen, erkennen sie die Strukturen der Gesellschaft deutlich, die Vernetzungen und Widersprüche werden erkannt, ebenso die Mechanismen und Mittel der Manipulation“ (Kirschenmann 1994, S. 35).

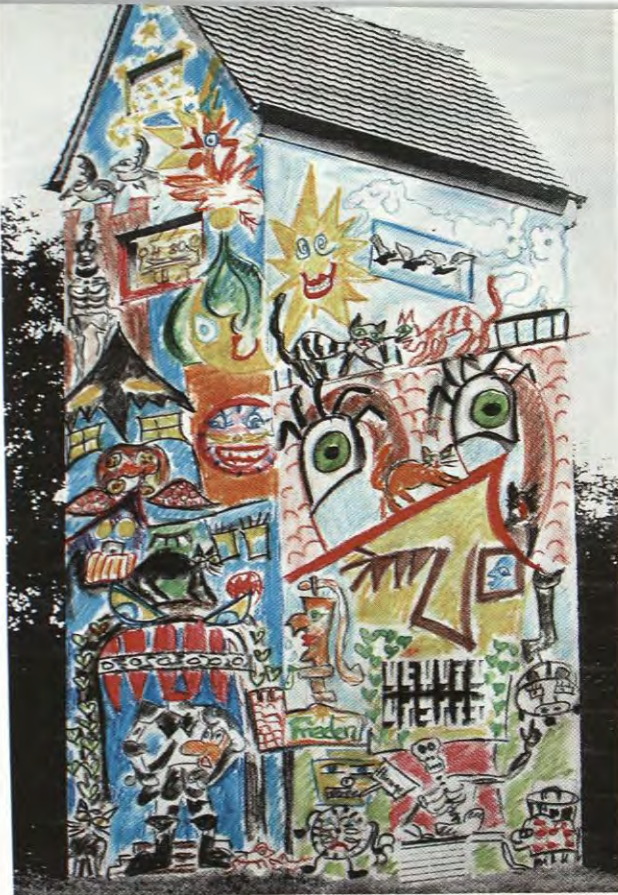
Alle Beiträge in diesem Heft lassen sich den oben genannten drei Unterrichtsstrategien zur Kunst im öffentlichen Raum zuordnen. Dabei sind die Aspekte „Ernstfall Öffentlichkeit“ und die Beschäftigung mit dem eigenen Lebensraum bzw. dessen Gestaltung ebenso wesentlicher Motor für die Auseinandersetzung mit dem Thema wie die ästhetisch-praktische Rezeption von historischen und aktuellen Zeugnissen im urbanen Stadtraum vor Ort.

Produktiver Umgang mit Kunst im öffentlichen Raum

Kunstwerke und Denkmäler im öffentlichen Raum laden zur Erkundung vor Ort ein: Anhand von Bildausschnitten können sich Kinder auf die Suche nach Details an den Werken begeben. Welcher Standort ist gewählt und warum? Historisches und aktuelles Kartenmaterial kann Auskunft geben, Blickachsen und Straßenverläufe können recherchiert werden. Mit Frottagen z. B. können Materialgegebenheiten erkundet, Beständigkeiten geprüft und Größenverhältnisse geschätzt werden. Eine Sammlung von thematisch oder formal ähnlichen Werken hilft bei der inhaltlichen Annäherung. Auch Passanten können um ihre Meinung und Aussage zu dem Werk gebeten werden. Oder: Wie könnte ein historisches Werk aktualisiert aussehen? Es können Entwürfe und Modelle dazu entstehen. Unterrichtsmodelle für eine produktive Rezeption von Denkmälern bieten die Beiträge von Franz Billmeyer (S. 42 ff.) und Christian Besuden (S. 34 ff.), gleich zwei Unterrichtsbeispiele zeigen unterschiedliche Vorschläge für die Rezeption des ehemaligen Nürnberger Reichsparteitagsgebäudes (s. Beitrag Kucharzewski, S. 20 f., und Beitrag Liebmann-Wurmer, S. 22 ff.).

Kooperationen mit professionellen Partnern

Kooperationen mit professionellen Partnern können auf verschiedenen Ebenen stattfinden: Kinder werden um Ideen gebeten, ihr



5 | Schülerarbeit (Kunst AG) Entwurf für eine Stromhaus-Gestaltung

Vom Scheitern im öffentlichen Raum

Wer in Maienfels auf Entdeckungsreise geht, wird überall die Vorlagen für unseren Entwurf zur Gestaltung eines Stromhäuschens (Abb. 5) finden – so z.B. auch die Sage vom „Schlorfer“, ein Ritter, der seinen Kopf unter dem Arm trägt. Eigentümer des Stromhauses sind die EnBW (Energie Baden-Württemberg AG). Sie haben das Projekt nicht nur genehmigt, sondern unterstützen uns, indem sie eine Grundsanierung des Gebäudes zugesagt haben und die Kosten für das Gerüst übernehmen. Auch die Gemeinde sagt uns ihre Unterstützung zu. Wir einigen uns auf das Konzept, Maienfels und seine Geschichte lebendig werden zu lassen. Die im Dorf angefertigten Skizzen verbinden sich zu unserem Entwurf, der im Ort vorgestellt wird. Nach diversen Gesprächen gehen wir hinsichtlich der Gestaltung Kompromisse ein und entfernen den Schlorfer sowie das Skelett; Elemente, die die Gemeinde als zu skurril empfindet. Doch weitere Bedenken werden angemeldet. Ein Orts-termin soll Einigung bringen. Bei diesem Treffen zeigt sich, dass unser Entwurf den Anwohnern zu unruhig ist und dass sie als Stromhausbemalung nur „Rehe, Hirsche und die Burg“ dulden. Die vielen Augen werden als aggressiv empfunden, jemand findet unseren Entwurf gar „Gewalt verherrlichend“. Außerdem seien Häuser mit Gesichtern unüblich, Wanderer könnten die Maienfelsler für verrückt halten usw. Trotz der Vermittlungsversuche mehrerer Ortschaftsräte ist keine Einigung möglich. Da wir nicht beabsichtigen, mit unserer Bemalung die Maienfelsler zu ärgern, aber auch keine Hirsche nach den Vorgaben der Anwohner malen wollen, wird das Projekt abgesagt.

Marion Lutz

Schulgebäude oder den Schulhof zu gestalten. Eine Beteiligung könnte jedoch auch dahin gehen, dass Kinder und Jugendliche in eine Jury zur Wettbewerbsauswahl berufen werden. Oder sie können mit der Kamera besondere Orte in der Stadt erkunden – jene, die sie als unwirtlich empfinden, andere mit positiver Atmosphäre – um Plätze, die mit Kunstwerken aufgewertet werden sollen, zu bestimmen. Gelungen sind Kooperationen dann, wenn die Belange, Bedürfnisse und Sichtweisen der Kinder und Jugendlichen Berücksichtigung finden. Im Unterricht von Egbert Motzkus wird ein Bildhauer zur Gestaltung eines Caspar-David-Friedrich-Denkmals einbezogen (s. S. 26 ff.), die Ausführung einer Außenfassade im Schulgebäude nach einem jurierten Schülermodell übernimmt eine Baufirma (s. Beitrag Zebhauser, S. 32 f.), gemeinsam mit einem Landschaftsarchitekten wird das Schulgelände gestaltet (s. Beitrag Seelmann, S. 14 ff.) und die Stelengruppe „Kletternde“ wird bei ihrer Realisierung durch einen Künstler, der beim Schweißen hilft, unterstützt (s. Beitrag v. Stromberg-Zapfe, S. 29 ff.).

Temporäre Aktionen und Installationen

Der Vorteil temporärer Projekte mit Schülerinnen und Schülern liegt darin, dass einerseits – meist aus aktuellem Anlass – Öffentlichkeit erzeugt wird, andererseits aber kein anhaltendes Ärgernis im Raum stehen bleibt. Es bedarf dennoch kommunalpolitischer Überzeugungskraft, solche Aktivitäten genehmigen zu lassen. Auch hier kann die Bevölkerung einbezogen werden: durch Mitmach-Animationen, durch Befragungen usw. Beispielsweise können Perspektivwechsel auf öffentliche Plätze angestoßen werden – versetzt man sich in einen Frosch, ein Kleinkind oder einen Vogel. Temporäre Aktionen unter Beteiligung der Bevölkerung zeigen die Beiträge von Wolfgang Schiebel (S. 17 f.), Irmgard Schwoshuber (S. 47 ff.) und Günter Stöber (S. 44 ff.).

Um jedoch Öffentlichkeit als Lernort auszuloten und um mit den Möglichkeiten des Faches in gesellschaftliche Prozesse einzugreifen, wie Kirschenmann (1994, S. 3) fordert und das Hasenberg-Project in diesem Heft auch exemplarisch verdeutlicht (S. 44 ff.), ist es notwendig, sich intensiver dem Begriff „Öffentlichkeit“ und der Funktion von „öffentlichem Raum“ zu widmen. Denn erst eine vertiefte Beschäftigung mit dem historischen Ursprung und den gesellschaftspolitischen Implikationen des Komplexes „Öffentlichkeit“ erlaubt eine Annäherung an die inhärenten vielschichtigen Dimensionen des Begriffs wie z.B. Diskurs und Erfahrung, Meinungsbildung und politische Partizipation oder die Differenzierung von privatem, sozialem, halböffentlichem und öffentlichem Raum.

Öffentlichkeit und Gegenöffentlichkeit

Während Öffentlichkeit bislang einerseits als Raum außerhalb privater Zonen wie Institutionen, Einrichtungen, Plätzen usw. und andererseits als Meinungsspiegel der Bevölkerung charakterisiert wurde, soll Öffentlichkeit nun als dynamischer Begriff skizziert werden, der einem sozialen und politischen Wandel unterliegt. Weg-

weisend hierfür ist die Schrift von Jürgen Habermas (1962), in der sich eine ausführliche historische Herleitung des Begriffs „Öffentlichkeit“ findet – angefangen von den griechischen Ursprüngen, quer durch die Zeitgeschichte über die verschiedenen öffentlichen Repräsentationsformen der höfischen Gesellschaft bis hin zur potenziellen Partizipation an politischer Öffentlichkeit, die Frauen beispielsweise Jahrhunderte lang ausschloss (Habermas 1971, S. 74 ff.). Habermas setzt Öffentlichkeit mit dem Prozess öffentlicher Meinungsbildung gleich und deckt jene Strukturen auf, die diesem Prozess zugrunde liegen. Insofern ist Öffentlichkeit immer auch ein Diskurs – allerdings nur von denjenigen, die an diesem Diskurs teilhaben. Ausgehend von der Entwicklung einer bürgerlichen Öffentlichkeit seit dem Ende des Mittelalters, die besonders im 18. Jahrhundert mit der höfischen Gesellschaft einen Höhepunkt erlangt, entsteht ein neuer politischer Öffentlichkeitsraum, der von Adel, Bürgertum und der Schicht Gebildeter geprägt ist (ebd.). In diesem öffentlichen Raum entfaltet sich der politische Kampf des Bürgertums um die erweiterte Aneignung gesellschaftlichen Reichtums.

Vor dem Hintergrund massenmedialer Einflüsse beklagt Habermas den Zerfall der bürgerlichen Öffentlichkeit, die konsumkulturell entpolitisiert sei. Dem ist entgegenzuhalten, dass Habermas die bürgerliche Öffentlichkeit, deren Ende er diagnostiziert, idealisiert – ohne zu realisieren, dass es über die bürgerliche Öffentlichkeit hinaus weitere Gegenöffentlichkeiten auch bereits in der damaligen Zeit gegeben hat (Schmidt-Wulffen 2004, S. 432). Diese Kritik geht auf die Publikation von Oskar Negt und Alexander Kluge (1972) zurück, in der den Zerfallsformen bürgerlicher Öffentlichkeit der Erfahrungsbegriff proletarischer Öffentlichkeit entgegengesetzt wird. Während bei Habermas Öffentlichkeit als epochaltypische Kategorie der bürgerlichen Öffentlichkeit zu verstehen ist, sind es bei Negt und Kluge die historisch sich durchsetzenden Institutionen sowie ein allgemein gesellschaftlicher Erfahrungshorizont sozialer Realitäten. Die proletarische Öffentlichkeit – als Gegenstück zur bürgerlichen Öffentlichkeit – operiert mit neuen Erfahrungsstrukturen, gestärkt von Klassenbewusstsein, und mit dem Ziel, substantielle Lebensinteressen auszubilden und durchzusetzen. Ein weiteres Jahrzehnt später beschreibt Hannah Arendt (1981) Öffentlichkeit als Raum der Politik, in den zum einen alles gehört, was für jedermann sichtbar und hörbar ist und der zum anderen die Welt selbst meint, das Gemeinsame, die Welt als Gebilde von Menschenhand. Dieser öffentliche Raum, in dem sich der Mensch verwirklichen kann, dient der Reflexion und Positionierung des Selbst, wofür das Von-Anderen-gesehen-und-gehört-Werden als Sinn öffentlichen Zusammenseins konstitutiv ist.

Als historisch gewachsener Begriff ist Öffentlichkeit nicht ohne eine politische und gesellschaftliche Dimension zu denken, die politische Partizipation beinhaltet. Die bürgerliche Öffentlichkeit zerfällt mit dem Aufstieg der Arbeiterbewegung und dem Aufkommen der Massenmedien. Neben der proletarischen Öffentlichkeit entwickeln sich weitere Gegenöffentlichkeiten verschiedener Gesellschaftsgruppen, politischer Gruppierungen, Institutionen, Medienverbünde usw. Öffentlichkeit ist heute zunehmend in zum

https://www.kassel.de/buerger/kunst_und_kultur/eichen-von-joseph-beuys.php

6 | Joseph Beuys (1921–1986) *Projekt 7000 Eichen* 1982, documenta 7, Kassel

Teil höchst unterschiedliche, auch rivalisierende Teilöffentlichkeiten zerfasert, in denen politische Meinungsbildung stattfindet. Fraglos kommt den Medien als Meinungsmachern dabei eine entscheidende Rolle zu. Der Kunst im öffentlichen Raum weist Stephan Schmidt-Wulffen die besondere Funktion zu, zwischen diesen Teilöffentlichkeiten zu vermitteln: „Der öffentliche Raum ist heute der zentrale Bereich, um einen Konsens zu erstreiten, der eine neue Form hegemonialer Herrschaft darstellt“ (Schmidt-Wulffen 2004, S. 434). Klaus Staeck nimmt für sich in Anspruch, diesen Diskurs in der Öffentlichkeit anzufachen: „Ich habe für mich einen Weg gefunden, eine Art ‚Gegen-Öffentlichkeit‘ zu mobilisieren. Und das macht die Menschen sehr, sehr zornig, die im Besitze der anderen Monopole von Meinung im weitesten Sinn sind. Natürlich geht es hier immer um Meinung, um Meinungsfreiheit“ (Staeck 1982, S. 87).

Öffentlicher Raum und Netzöffentlichkeit

„Unter öffentlichem Raum versteht man Orte, die für jeden frei und ohne Bezahlung zugänglich und nutzbar sind. Dazu zählen Straßen und öffentliche Plätze ebenso wie Gebäude, die frei zugänglich sind und meist dem Staat gehören. Auch große Teile der Natur können zum öffentlichen Raum gezählt werden“ (Wikipedia vom 16.01.07 zum Stichwort öffentlicher Raum). Darüber hinaus sind öffentliche Räume kulturelle, kommunikative und politische Orte, verschiedenen Nutzergruppen zugänglich, die soziale und politische Partizipation und Meinungsbildung ermöglichen. Öffentlicher Raum ist – im Gegensatz zum privaten oder musealen Raum – zugleich der Bevölkerung zur Verfügung gestellter sozia-

ler Erfahrungsraum und sollte sich durch die Abstinenz privater Partikularinteressen auszeichnen. Als gegenwärtige Tendenz ist jedoch eine zunehmende Privatisierung öffentlicher Räume festzustellen: Überdachte und von Kameras überwachte Einkaufsgalerien mit Sicherheits- und Servicepersonal und die Vermarktung der letzten Flächen urbanen Freiraums lösen öffentliche Orte zugunsten halbprivater und privater Räume ab, die ökonomischen Interessen folgen. Im Gegenzug dazu scheinen sich neue öffentliche Räume im virtuellen Netz zu ergeben, getragen von der so genannten Web-Öffentlichkeit (s. Beitrag Burkhardt, S. 52 f.). Als Kompensation von mangelndem öffentlichen Raum und fehlendem sozialen Gefüge wird der virtuelle Raum zum „sozialen Zusatzraum“ (Kücklich 1998, vgl. hierzu auch Sennett 1983).

Gleichwohl bleibt fraglich, ob im Netz überhaupt von Öffentlichkeit mit allen politischen, sozialen und kritischen Implikationen gesprochen werden kann. Zwar existiert ein berechtigter Anspruch der Öffentlichkeit auf diesen Raum – das Internet ist jedoch ein privat und wirtschaftlich organisierter wie verwalteter Raum, den Regeln privaten Eigentums und wirtschaftlichen Sachzwängen unterworfen. Als kommerzialisierter Raum mit entsprechenden Vermarktungsinteressen gehört dieser Raum nicht der Allgemeinheit. Zwar dient er auch zur Selbstverwirklichung und Meinungsbildung, doch es besteht ebenso die Option, den Nutzern jederzeit den Zutritt zu bestimmten Sites zu verwehren. Außerdem kann Privatheit erhalten bleiben, wenn im Internet eine andere Identität angenommen wird: „Die Meinungen und Interessen, aus denen Öffentlichkeit sich konstituiert, lassen sich nicht immer einem Sprecher zuordnen, und weder die Authentizität dieses Sprechers noch die Ernsthaftigkeit der Äußerung ist ohne weiteres gewährleistet“ (Kücklich 1998). Insbesondere in Bezug auf die Kunst im vermeintlich öffentlichen Netz ist zu bedenken, ob daran überhaupt eine breite Öffentlichkeit partizipiert. Im realen Lebensumfeld wird das geliebte oder gehasste Kunstwerk zwangsläufig zum Objekt des Diskurses, tangiert es doch täglich die Bewohnerinnen und Bewohner vor Ort. Im Netz trifft die Kunst – wenn überhaupt – auf ein kunstinteressiertes, sachverständiges Publikum, das dem Werk tendenziell aufgeschlossen gegenübersteht; vergleichbar mit einem Museumspublikum, nicht aber mit einer breiten Öffentlichkeit.

Bleibt festzuhalten: Öffentlicher Raum ist Ort des Diskurses, in dem Kunst als ein Zeichen, das Sinn hervorbringt, erörtert werden kann, um zu einer gemeinsamen Sinnkonstitution zu gelangen. Interaktive Kunst, die einlädt teilzunehmen, die provoziert und irritiert, führt oftmals zu großer öffentlicher Aufmerksamkeit, wie z. B. das Projekt „7000 Eichen“ von Joseph Beuys, der 1982 in Kassel einen Basaltberg tausender Basaltsäulen hatte aufstapeln lassen, um jede einzelne Säule gemeinsam mit einer neu gepflanzten Eiche zu bestücken (Abb. 6). Lebensnahe, kommunikative Ansätze, die Denkanstöße bieten und nachhaltiges Interesse an Kunst wecken, die widerständig, experimentell und fantasievoll Gegenöffentlichkeiten schaffen, statt affirmativ und dekorativ zu wirken, charakterisieren die heutige Kunst im öffentlichen Raum (Dickel/Fechtner 2003, S. 20). Darüber hinaus kann durch künstlerische In-

terventionen öffentlicher Raum hergestellt und definiert werden, wenn dieser Raum als öffentlicher Raum wahrnehmbar und nutzbar gemacht wird (ebd., S. 18). Besonders dieser letzte Aspekt kann ein fruchtbarer Ansatz für den Unterricht sein: Mit dem Ziel, Dialoge zu initiieren, können Schülerinnen und Schüler ihren eigenen Lebensraum erkunden, um mit ästhetischen Interventionen und temporären Aktionen Eingangsbereiche und Ecken, Fensterflächen oder Aufzüge, Promenaden und Bänke als öffentliche Räume zu gewinnen, in denen man nicht belanglos vorübergeht, sondern die Kommunikation und Meinungsaustausch provozieren.

Literatur

- Adam, Hubertus: Bestimmtheit, Unbestimmtheit, Unsichtbarkeit. Wirkungen und Wirkungsbedingungen neuester NS-Mahnmalen. In: Grillparzer, Eberhard/Ludwig, Günther/Schubert, Peter (Hg.): Denkmäler. Ein Reader für Unterricht und Studium. Hannover 1994.
- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann (Originalausgabe 1970). Frankfurt/M. 1995.
- Arendt, Hannah: Vita activa oder vom tätigen Leben. München/Zürich 1981.
- Boulboullé, Guido: Bilder der Erinnerung. Mahnmale gegen die nationalsozialistischen Verbrechen. Bochum 1995. Quelle: www.dickinson.edu/glossen/heft1/guido.html (August 2006).
- Dickel, Hans/Fleckner, Uwe: Im Dickicht der Städte. Geschichte, Aufgaben und Ästhetik der Kunst im öffentlichen Raum. In: Dickel, Hans/Fleckner, Uwe (Hg.): Kunst in der Stadt. Skulpturen in Berlin 1980–2000. Berlin 2003.
- Dörner, Birgit/Engelhardt, Kerstin (Hg.): Arbeit an Bildern der Erinnerung. Ästhetische Praxis, außerschulische Jugendbildung und Gedenkstättenpädagogik. Stuttgart 2006.
- Dürr, E.: Kunst am Bau – Kunst im öffentlichen Raum: Geschichte und Entwicklung öffentlicher Kunst im Spannungsfeld von Architektur, Städtebau und Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland. Frankfurt/M. 1991.
- Ehmann, Annegret/Kaiser, Wolf/Lutz, Thomas/Rathenow, Hanns-Fred/vom Stein, Cornelia/Weber, Norbert H. (Hg.): Praxis der Gedenkstättenpädagogik. Erfahrungen und Perspektiven. Opladen 1995.
- Erkmen, Ayşe: Kunst im Raum. In: Matzner, Florian (Hg.): Public Art. Kunst im öffentlichen Raum. Ein Handbuch. Ostfildern-Ruit 2004.
- Grasskamp, Walter: Kunst in der Stadt – Eine italienisch-deutsche Kunst-Geschichte. In: Matzner, Florian (Hg.): Public Art. Kunst im öffentlichen Raum. Ein Handbuch. Ostfildern-Ruit 2004.
- Haacke, Hans: Öffensichtlich. In: Matzner, Florian (Hg.): Public Art. Kunst im öffentlichen Raum. Ein Handbuch. Ostfildern-Ruit 2004.
- Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Öffentlichkeit. (1. Auflage 1962). Neuviertel/Berlin 1971.
- Hinkel, Hermann: „Kunst in der Öffentlichkeit“ – „Kunst im öffentlichen Raum“. Zur didaktischen Relevanz des Themas. In: K+U 144/1990.
- Kirchner, Constanze/Mühleisen, Hans-Otto (Hg.): Universität Augsburg – Kunst am Campus. Lindenberg/Allgäu 2005.
- Kirchner, Constanze/Neidlinger, Wolfgang/Roth-Bojadziev, Gertrud (Hg.): Hans Malzer – Kunst im öffentlichen Raum. AK* Augsburg 2005.
- Kirschenmann, Johannes: Kunstunterricht und Öffentlichkeit. In: K+U 183/1994.
- Kirschenmann, Johannes/Stark, Johanna (Hg.): Handeln und gestalten im öffentlichen Raum. Projekte aus dem Kunstunterricht. Donaueschingen 2005.
- Kücklich, Julian: Öffentlichkeit im Internet. www.medienobservationen.uni-muenchen.de/artikel/gesellschaft/kuecklich.html (16.01.2007).
- Matzner, Florian (Hg.): Public Art. Kunst im öffentlichen Raum. Ein Handbuch. Ostfildern-Ruit 2004.
- Möller, Heino R.: Gegen den Kunstunterricht. Ravensburg 1971, S. 63 ff.
- Negt, Oskar/Kluge, Alexander: Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit. Frankfurt/M. 1972.
- Schmidt-Wulffen, Stephan: Über die Öffentlichkeiten öffentlicher Kunst und die Grenzen des Machbaren. In: Matzner, Florian (Hg.): Public Art. Kunst im öffentlichen Raum. Ein Handbuch. Ostfildern-Ruit 2004.
- Schostok, Ulrike: Gedenkstätten. In: K+U 184/1994.
- Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Frankfurt/M. 1983.
- Staeck, Klaus: Kunst und Öffentlichkeit. In: Mühleisen, Hans-Otto (Hg.): Grenzen politischer Kunst. München/Zürich 1982.
- Reichel, Peter: Politik mit der Erinnerung. Gedächtnisorte im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit. (Originalausgabe 1995). Frankfurt/M. 1999.
- Welsch, Wolfgang: Ästhetisches Denken. Stuttgart 1993.

*AK = Ausstellungskatalog