

Robert Kudielka

Skulptur im öffentlichen Raum - Plädoyer für eine moderne Ungereimtheit

Die Aufstellung von Skulpturen im öffentlichen Raum ist der letzte Anlass, der für eine Wiederaufführung der Urszene der modernen Kunst, der Konfrontation mit der Gesellschaft, immer noch gut ist. Nirgendwo sonst scheint man der heroischen Legende näher, als wenn Unterschriften für oder gegen die öffentliche Platzierung einer Plastik gesammelt werden, Leserbriefe in Lokalzeitungen der Empörung oder Begeisterung Luft machen, Vandalen kurzentschlossen zu Werke gehen und Kulturreferenten langatmig um versöhnliche Worte ringen. Diese Aufregung ist umso erstaunlicher, als die Akzeptanz der modernen Kunst, wenn man den Bildern glauben darf, gerade in der Bundesrepublik seit Mitte der achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts nahezu vollkommen ist: Vasarely in Arztpraxen, Rothko-Plakate in Einrichtungshäusern, Banken, die kühn in bunte, leicht verderbliche Papiere investieren, Neo-Expressionismus, wo man eigentlich nur in Frieden zu speisen hofft, und *arte povera* sogar ganz oben, in den Führungsetagen. Vor allem aber kontrastiert der Aufruhr um Skulpturen im öffentlichen Raum auffällig mit der Indolenz, dem schieren Gleichmut, mit dem die Bewohner der Städte die Untaten der Architektur wegstecken, von den Zumutungen des Verkehrs und des Kommerzes in den Straßen einmal ganz zu schweigen.

Für diese sonderbare Anstößigkeit von Skulptur in der Öffentlichkeit sind vielfältige Erklärungen versucht worden: soziologische, psychologische, kunsttheoretische.

Sie alle helfen das Phänomen einzukreisen; und bleiben doch auf die eine oder andere Weise unbefriedigend, was die Diagnose der Symptome angeht. Während die anthropologischen Erklärungen sich allzu leicht an der geschichtlichen Besonderheit des Konflikts versehen, neigen Kunsttheoretiker dazu, sich in die spekulative Dialektik von Autonomie und Gesellschaft zu verlieren. So hat die Kritik der Postmoderne bekanntlich die Moderne insgesamt unter den Generalverdacht des Totalitarismus gestellt, indem sie den alten Popanz des künstlerischen Autonomieanspruchs aus der Rumpelkammer marxistischer Ideologiekritik hervorholte. Das Bild des Künstlers, der selbstherrlich der Gesellschaft seine Vision aufzuzwingen sucht, darf selbstredend der Missbilligung aller aufrechten Demokraten gewiss sein. Aber es ist schwer zu sagen, was an diesem Bild schiefer ist: die philosophische Naivität im Umgang mit dem Autonomiebegriff oder die kunstgeschichtliche Unverbindlichkeit. Denn Selbstbestimmtheit ist gerade das, was dem Kunstschaffen eigentlich nicht zukommt, wenn man der zuständigen Subjektivitätsphilosophie glauben darf; und unter den Bewegern der Moderne muss derjenige Künstler, der von seiner Emanzipation aus der Bevormundung durch die Gesellschaft viel Wesens hergemacht hätte, erst noch gefunden werden. Eher trifft zu, dass die Entdeckung der mangelnden gesellschaftlichen Einbindung unter den Künstlern des 19. und frühen 20. Jahrhunderts zunächst einmal Enttäuschung und Ratlosigkeit hervorrief.

An sich also bereits ein kaum haltbares Klischee, führt die Entgegensetzung von autonomem Kunstanspruch und Gesellschaft zu einer heillosen Verwirrung der Begriffe, sobald sie auf die spezielle Konfliktsituation der Skulptur im öffentlichen Raum angewandt wird. Denn erstens ist Skulptur nicht irgendeine Kunst, sondern diejenige bildnerische Darstellungsform, die - anders als das Bild an der Wand - den Raum mit uns und den Dingen teilt, das heißt, von sich aus schon auf die

Konstitution von Öffentlichkeit hin ausgerichtet ist; und zweitens ist der öffentliche Raum keine abstrakte Totalität der Beziehungen von Menschen untereinander, wie sie der Begriff der Gesellschaft impliziert, sondern derjenige Bereich eines Gemeinwesens, wo die gemeinsamen Interessen seiner Mitglieder manifest werden. Aber woher bestimmt sich dieser Bereich? Welches sind diese Gemeinsamkeiten? Wie werden sie sichtbar? Die berühmte Auseinandersetzung um Richard Serras *Tilted Arc* auf der Federal Plaza in New York (1982-87) war so gesehen alles andere als ein Musterfall für den Konflikt zwischen autonomer Kunst und Gesellschaft.¹ Die Leidenschaftlichkeit und Aggressivität des Zusammenstoßes zog ihre Gewalt vielmehr geradewegs aus der konfrontativen, auf aggressive Interaktion mit den Passanten und der Umgebung abzielenden Konzeption der Arbeit. Serra hatte einen Nerv getroffen, der in Galerien und Museen gewöhnlich atmosphärisch betäubt, gewissermaßen institutionell anästhesiert wird. Seine Arbeit brachte die ungeklärte Verfassung der modernen Öffentlichkeit auf.

Das Dilemma der Öffentlichkeit

Die allzu große Vehemenz läuft freilich Gefahr, sich im bloßen Schlagen von Funken zu erschöpfen. Im Widerspiel von Gewalt und Gegen-Gewalt hat die Erkenntnis keine Chance. Deswegen sei hier ein anderes, dem rigorosen Modernismus Serras in nahezu jeder Hinsicht entgegengesetztes Beispiel gewählt, um das gemeinsame Problem kenntlich zu machen: die prekäre Verfassung von Öffentlichkeit, mit der die Plastik ins Gehege kommt, wenn sie sich öffentlich zu etablieren sucht. Der israelische Bildhauer Micha Ullmann hat

¹ Vgl. die Darstellung von Benjamin H. D. Buchloh, 'Vandalismus von oben. Richard Serras *Tilted Arc* in New York', in: W. Grasskamp (Hg.), *Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum*, München 1989, S. 103-119.

1993 den Wettbewerb für ein Mahnmal zur Erinnerung an die Bücherverbrennung am 10. Mai 1933 auf dem Bebelplatz gegenüber der Humboldt-Universität in Berlin mit dem überzeugenden Entwurf zu einer unterirdischen "Bibliothek" gewonnen. Im Frühjahr 1995 der Öffentlichkeit übergeben, ist diese Arbeit so unscheinbar, dass sie aus der Ferne nur durch das Verhalten derer, die sie entdeckt haben, ausgemacht werden kann: wenn sich Menschen an einer bestimmten Stelle des Platzes bücken, gar niederknien, um durch eine Glasscheibe hindurch, in der sich der Himmel und die umliegenden Gebäude spiegeln, hinabzublicken in einen sanft erleuchteten Raum mit leeren Bücherregalen, eine verwaiste, gleichsam tote Bibliothek. Der stille, unaufdringliche Charakter dieser Arbeit, die eher Nachdenklichkeit und Besinnung anregt als eine historische Schandtat anzuprangern, hat sie rasch zu einem Lieblingsstück der Berliner Kunstszene werden lassen. Kein Protest regte sich, lediglich die Unehreerbietigkeit des Ostberliner Volksmunds, der die Anlage mit Blick auf die leeren Regale als "Der letzte HO-Laden" titulierte, störte die allzu Empfindsamen unter den Ästheten ein wenig, bis im Frühjahr 2001 Nachrichten durchsickerten, dass der Senat unter dem Bebelplatz, um die unterirdische Bibliothek herum, eine zweigeschossige Tiefgarage plane. Die Empörung unter den Künstlern und Kunstfreunden war spontan und allgemein: nicht *gegen*, sondern *für* die Bewahrung des Kunstwerks wurde in diesem Falle protestiert. Von einer "Zerstörung" der Anlage war die Rede, von "Entweihung", "Demut", "Ehrfurcht" gar, der Vergleich mit dem *témenos*, dem "heiligen Bezirk" der alten Griechen, wurde bemüht. Alles vergeblich. Am 26. Juli 2002 um 7 Uhr morgens begannen die Arbeiten an der Unterkellerung des Geländes. (Der Vorgang ist vorzüglich dokumentiert in einer von Christian Schneegass besorgten Dokumentation der Berliner Akademie der Künste, "Grund zu erinnern", *Anmerkungen zur Zeit* 37, 2003).

Die Frage bleibt indes, ob mit der städtebaulichen Instrumentalisierung des Ortes wirklich das Kunstwerk zerstört wird - oder nicht vielmehr eine unbedachte anachronistische Illusion der sonst so entschieden auf Zeitgenossenschaft eingeschworenen Kunstgemeinde bloßgestellt wurde. Das Einklagen einer Art von Scheu vor ehrwürdigen Orten kam doch ein wenig überraschend in einer Stadt, in der die Ruine eines Gotteshauses und das erklärte Mahnmal des Zweiten Weltkrieges obendrein, nämlich die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, wochenlang als Armatur für eine Kosmetikreklame diente, auf der Frau Claudia Schiffer überlebensgroß bekennen durfte, was sie sich wert ist. Bereits bei der sogenannten "Einweihung" des Mahnmals hätte das kritische Sensorium aufmerken müssen: als ob in der modernen Öffentlichkeit irgendwelche Territorien noch als sakrosankt und unantastbar ausgezeichnet werden könnten, und noch dazu durch Kunst! "Einzig das Lied überm Land / heiligt und feiert" - dieses hochfliegende Rilke-Motto war schon 1922 zu sehr aus dem Turm heraus gedichtet.² Nein, Ullmanns plastisches Kunstwerk wird durch die Nachbarschaft von 450 Parkplätzen nicht desekriert werden, sondern ist wohl erst dann, wenn es sein Guckloch auf dem Platz mit den obligaten Abzugsschächten der Tiefgarage teilen muss, endgültig in der säkularen Gegenwart angekommen.

Die Schwierigkeiten im Umgang mit dieser ungeschützten, nicht-sanktionierten Verfassung von Öffentlichkeit kommen freilich nicht von ungefähr. Wahrscheinlich ist Walter Benjamin der erste gewesen, der die Bedeutung des Diffusen im modernen Verhältnis von Kultur und Gesellschaft gesehen hat. Aber erst in den letzten Jahrzehnten hat eine die Fachgrenzen übergreifende wissenschaftliche Literatur - angefangen mit der Habilitationsschrift von Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (1962), bis hin zu den epischen Analysen von

² Rainer Maria Rilke, *Sonette an Orpheus* (1922), Erster Teil, Nr. XIX.

Richard Sennett³ - das Interesse darauf zu lenken vermocht, dass die Verwischung von Öffentlichkeit und Privatsphäre keine Anfangsschwäche der bürgerlichen Gesellschaft gewesen ist, sondern ihre charakteristische Signatur darstellt. Diese kultivierte Unschärfe hat nicht zuletzt den Künstlern für lange Zeit verborgen, dass ihr Problem nicht sosehr das der Isolation von der Gesellschaft gewesen ist; darunter haben andere schließlich auch zu leiden gehabt. Das anhaltende Dilemma besteht eher darin, dass die moderne, auf die Selbstbestimmung des Individuums gegründete Gesellschaftsstruktur weder die Bereitschaft noch die Fähigkeit zu fördern scheint, repräsentative, für alle verbindliche Anschauungen und Formen zu entwickeln. Was fehlt, ist eine gemeinsame Ikonographie, die der individuellen Ansicht oder Äußerung die Ebene der öffentlichen Anerkennung und Wirksamkeit zu sichern imstande wäre.

Der Kunsthistoriker Erwin Panofsky hat diese epochale Besonderheit sehr genau gesehen, wenn auch nur von außen, von der Vorgeschichte der Moderne her. In seinen 1964 in Buchform erschienenen Vorlesungen über *Grabplastik* - die wahrscheinlich älteste Form von Skulptur im öffentlichen Raum - hat er den Skopos seiner Untersuchungen strikt auf die Kulturen und Epochen "vom alten Ägypten bis Bernini" (so der Untertitel des Buches) beschränkt - mit einer Begründung, die ein Schlaglicht auf die andersartige Verfassung der europäischen Neuzeit wirft: "Im allgemeinen aber befanden sich die, die nach Bernini kamen, in einem Dilemma - oder eigentlich in einem Trilemma - zwischen Großsprecherei (*pomposity*), Sentimentalität und bewußtem Archaismus."⁴ Anders als in den Jahrtausenden zuvor scheint die "nach Bernini" heraufziehende Veränderung nicht

³ Richard Sennett, *The Fall of Public Man*, New York 1974. Dt. Übersetzung von R. Kaiser, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt a. M. 1986.

⁴ Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture*, New York 1964. Dt. Übersetzung von L. L. Möller, *Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini*, Köln 1964, S. 106. – Das Zitat lautet im englischen Originaltext: "On the whole, however, all those who came after Bernini were caught in a Dilemma – or, rather, trilemma – between pomposity, sentimentality and deliberate archaism" (a. a. O., S. 96).

mehr als ein Umbruch von einer Kultur zu einer anderen oder als schlichter Epochenwandel beschreibbar; das Neuartige, das dem Ikonologen auffiel, ist das Verschwinden einer verbindlichen öffentlichen Bildsprache überhaupt. An die Stelle eines repräsentativen Repertoires von Gesten und Zeichen trat die pompöse Inszenierung des Einzelschicksals, das Gefühlezeigen und die Kaschierung der eigenen Fassungslosigkeit durch antiquierte Formeln: geradeso, als wäre der Tod ein privates Missgeschick - und nicht die offensichtlichste und unstrittigste Gemeinsamkeit unter Menschen.

Ob man die Bruchstelle bereits ins 17. Jahrhundert datiert, oder erst später ansetzt, ist dabei nicht entscheidend. Geschichtliche Veränderungen sind selten glatte Schnitte, verschiedene Schichten von Zeiterfahrung überlagern sich, wie die eigene Zeit lehrt, in der abstrakten Chronologie, so dass oft Anschauungen, deren Verfallsdatum man längst registriert zu haben glaubt, noch lange aktuell bleiben. Sicher jedoch ist, dass das von Panofsky skizzierte "Trilemma" im 19. Jahrhundert kulminiert. Denn die arrivierte bürgerliche Gesellschaft übertraf nicht nur alles Bisherige im Großtun mit dem Tode und in versteinerten Rührseligkeit, wie die spektakulären Friedhöfe von Paris und Genua zeigen, sondern hat aus der Verlegenheit des "bewussten Archaismus" ein weit über den Totenkult hinaus verbindliches Surrogat für die fehlenden Formen öffentlicher Repräsentation entwickelt: die historische *Bildung*. Der sehr deutsche, letztlich unübersetzbare Begriff ist nicht nur pädagogisch (als *education*) zu verstehen. Bildung meint hier zugleich ein ganz konkretes kulturelles Gestaltungsvorhaben: die Schaffung (*formation*) eines freien, den Beschränkungen von Raum und Zeit enthobenen Reiches geistiger Gehalte und Gestalten. Obschon eine bedenkliche Verinnerlichung von Praxis, hat diese Überformung des gesellschaftlichen Lebens immerhin einen gemeinsamen Stil, also doch so etwas wie eine öffentliche

Sprache, hervorgebracht. Die repräsentative Rede des 19. Jahrhunderts gipfelte im Zitat, und das Gesicht der Zeit verschloss sich in die historisierende Fassade.

Heute, da die historische Bildung insgesamt rapide im Schwinden begriffen ist, fällt es schwer, sie so scharf zu kritisieren, wie dies die Modernen der letzten beiden Jahrhunderte getan haben. Irgendwie fühlen wir uns als Interpreten damit ja auch ein wenig selber getroffen. Schließlich argumentieren wir ja meist und in der Hauptsache geschichtlich. Andererseits hat sich die Gesellschaft mit der historistischen Maskerade in Architektur, Malerei und Skulptur allzu lange eine geschichtliche Kontinuität und Erfüllung vorgespielt, die den bereits eingetretenen Wandel der Handlungsmaßstäbe und alle folgenden Konflikte verschleiert hat und jener "unrichtigen Empfindung" Vorschub leistete, die der junge Nietzsche in den deutschen Städten entdeckte: der Entmutigung des Eingeständnisses der tatsächlichen Misere.⁵ Es ist daher schlicht abwegig, die Aufkündigung dieser Konvention durch die moderne Kunst in den Jahrzehnten zwischen 1860 und 1920 generell als versuchten Ausbruch des Künstlersubjektes aus seiner gesellschaftlichen Abhängigkeit zu deklarieren. In den entscheidenden Fällen gilt vielmehr das genaue Gegenteil: der Bruch mit den akklamierten Formeln hat die echte Bedingtheit überhaupt erst ans Licht gebracht. Voraussetzungslos anfangen hieß gerade, die neue geschichtlich-gesellschaftliche Einschränkung zu akzeptieren, dass keine verlässliche Grundlage mehr beansprucht werden konnte. Dass dabei gelegentlich - vor allem zu Beginn des 20. Jahrhunderts - eine Art utopisches Gründungs-pathos die Oberhand gewann, als könne Kunst von sich aus die Voraussetzungen für eine neue oder andere Gesellschaft vorstrecken, gehört zu den groben Verstiegenheiten, die durchaus kritikwürdig sind. Doch solche Irrtümer sollten nicht von der eigentlichen Pointe der Geschichte ablenken.

⁵ Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen IV: Richard Wagner in Bayreuth*, in: *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe (KSA), Bd. 1, München-Berlin-New York, S. 461.

Weit entfernt, einen Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft zu demonstrieren, haben die Ursprungsskandale der Moderne erstmals die einzig verbliebene Kondition einer weitgehend entkräfteten, von verbindlichen Rücksichten, Formen und Verhaltenscodes entblößten Öffentlichkeit manifest gemacht: Jede Äußerung, die über den Konsensus der Gewohnheit und Gleichgültigkeit hinausgeht, ist im Prinzip anfechtbar und bestreitbar.

Das ist die eine große Ungereimtheit, mit der es die Skulptur in der nachbürgerlichen Gesellschaft unweigerlich zu tun bekommt. Durch keine repräsentative Aufgabe legitimiert, hält sie inmitten der konkurrierenden Privatinteressen, die die öffentliche Ressource "Raum" okkupieren, eine Option offen: ein Angebot, das man wahrnehmen kann oder auch nicht. Noch in der dumpfen Akzeptanz des alltäglichen Hindernisrennens über den Parcours der Innenstädte, von Ampel zu Ampel, über Zebrastreifen, an Pollern, Vitrinen, Parkuhren, Telephonboxen vorbei, zwischen Autos und Fahrradskeletten hindurch, um Blumenkübel, Mülleimer, Reklamereiter, Kleiderständer und City-Dekor herum, und auf dem schnellsten Wege wieder zurück, leitet uns ja die richtige Ahnung, dass all diese Sperrn, Fallen und Sachzwänge nichts als Objektivationen unserer eigenen Wünsche und Begehrlichkeiten sind: der konkrete Reflex des Strebens nach Erwerb, Konsum, Komfort, Sicherheit. Was also könnte die lähmende Gewissheit, Nutznießer und sogar Mitbetreiber dieses längst anonymisierten Interessenskartells zu sein, zumindest vorübergehend lösen und das Vergnügen des Loslassens und Einhaltens gewähren, wenn nicht ein Ding, das unter all diesen Utensilien und Einrichtungsgegenständen, die sich gegenseitig den Platz streitig machen, das verdeckte Andere, die Gemeinsamkeit des Ortes, offenbar macht?

Damit diese temporäre Herstellung von Öffentlichkeit gelingen kann, scheinen freilich zwei Vorkehrungen wichtig. Einmal darf die Skulptur die Menschen, in deren Lebensraum sie eingreift, offenbar nicht unmittelbar verprellen, sonst erschöpft sich ihre Wirkung rasch in einer leeren Tautologie: die bewusste Konfrontation mobilisiert dann nichts anderes als den generellen Widerspruchsvorbehalt des öffentlichen Diskurses. Das ist die Lehre der Federal Plaza: Richard Serras "Gekrümmter Bogen", der gegen das Muster des Platzes und die Zirkulation der Passanten gekehrt war, provozierte den Widerstand gegen sich selber, anstatt die Betroffenen, wie beabsichtigt, "aktiv in die kontextuelle Erfahrung des Platzes zu verwickeln"⁶. Zum anderen scheint es der Absicht auf Öffentlichkeit ebenfalls nicht zuträglich, wenn eine Skulptur sich zusehr durch den gesellschaftlichen oder historischen Kontext zu legitimieren sucht. Denn anders als in den geschlossenen Zirkeln der Kunstszene und in wohlgesinnten Fördervereinen gibt es im öffentlichen Raum keine Voraussetzungen, die unangefochten geltend gemacht werden könnten. Bertold Brecht hat vom modernen Gedicht einmal gesagt, es müsse auch die Rezitation auf einem Bahnhof aushalten können. In diesem Sinne ist von einem zeitgenössischen Mahnmal zu erwarten, dass ihm die Unterkellerung durch eine Tiefgarage nicht gleich die tiefere Bedeutung abgräbt.

Eine solche relative Selbständigkeit muss keineswegs mit dem Kriterium der "Spezifität" kollidieren, das in den vergangenen 25 Jahren zurecht im Vordergrund der Diskussion von Kunst im öffentlichen Raum stand. Autarkie bedeutet nicht Autonomie. Die Fähigkeit, für sich selbst bestehen zu können, gerade auch unter nicht selbstgeschaffenen oder selbstverschuldeten Umständen, ist im Grunde nur diejenige Eigenschaft, die ein Kunstwerk von dem übrigen Mobiliar im öffentlichen

⁶ Richard Serra im Interview mit Douglas Crimp, in: *Richard Serra: Interviews, etc. 1970-1980*, hg. von Clara Weyergraf-Serra, New York 1980, S. 168.

Raum - vom nützlichen und dekorativen ebenso wie vom regulativen und informativen - unterscheidet. Das lässt sich sehr schön an dem sogenannten "Schilderprojekt" von Renata Stih und Frieder Schnock aus dem Jahre 1993 in Berlin-Schöneberg zeigen, das an die Vertreibung der Juden aus dem Bayerischen Viertel erinnert. Der extrem kontextspezifischen Arbeit liegt thematisch eine Dokumentation von Erlassen und Verordnungen, die seit dem März 1933 den Ausschluss der Juden aus der "Volksgemeinschaft" organisierten, zugrunde. Um die Bewohner des Viertels über dieses mit systematischer Gründlichkeit und Ausdauer verfolgte Unternehmen zu informieren, hätte es keiner Künstler bedurft. Aber genau diese direkte Spezifikation der Aufklärung auf einen einzigen Ort und seine gegenwärtigen Bewohner wäre unangemessen und unzulässig gewesen. Das Projekt erfüllt seinen aufklärerischen Anspruch nur deswegen, weil es künstlerisch gelungen, das heißt autark ist. Die unaufdringliche räumlich-plastische Infiltration der Straßen und Plätze des Quartiers mit Tafeln, die - Verkehrsschildern nachempfunden - auf der einen Seite die Kurzfassung der angeordneten Verbote, auf der anderen eine schematische Darstellung der dazu gehörigen Sachen (z. B. Brot, Schmuck, Musiknoten) zeigen, verwandelt die spezielle Gegend zur öffentlichen Szene. Mit Schaudern und ungläubigem Staunen wird man gewahr, dass diese Installation mit unwesentlichen Anpassungen (der arisierten Straßennamen etwa) in jeder deutschen Stadt Platz finden könnte, auch dort, wo es keine Judenviertel gab, weil das Nicht-Wahrhabenwollen überall zuhause war.

Die künstlerische Qualität der Autarkie erscheint jedoch nicht nur im Interesse der Erschließung einer nicht-parochialen Öffentlichkeit wünschenswert. Sowohl beim "Schilderprojekt" von Stih und Schnock als auch bei Ullmanns "Bibliothek" spielt ja noch ein zweiter Faktor herein: die Veränderlichkeit der Orte. Das Bayerische Viertel ist nicht mehr das gleiche wie zur Nazi-Zeit, und selbst wenn der Protest

gegen die Umgestaltung des Bebelplatzes erfolgreich gewesen wäre, hätte dies für das Mahnmal wohl nur einen Aufschub bis zum nächsten Zugriff auf das Grundstück bedeutet. Nun kann man sagen, das sei immer so gewesen: die Lebensräume der Menschen sind eben dem geschichtlichen Wandel unterworfen. Aber nicht nur das Tempo scheint in der Moderne unvergleichlich, die Auffassung des Raumes überhaupt hat sich tiefgreifend verändert. Ähnlich wie die Reflexionsfigur Kunstautonomie vs. gesellschaftlicher Kontext lange das konkrete Problem des Verschwindens einer repräsentativen Basis von Öffentlichkeit für die Kunst verdrängt hat, scheint auch in der gereiften Konzeption von "Kunst im öffentlichen Raum" immer noch ein Vorurteil des traditionellen Modells "Kunst am Bau" fortzuwirken, wonach der Raum unwillkürlich als ein primär architektonischer aufgefasst wird. Eigentlich denken wir doch alle bei dem Begriff "öffentlicher Raum" zuerst an den urbanen, fest gegründeten Rahmen des gesellschaftlichen Lebens, den gebauten Raum im Unterschied zum "Freien" der Natur. Wie aber, wenn schon lange nicht mehr das Bauen die Dimensionen unseres Lebensraumes bestimmte, sondern eine ständig wachsende kulturelle Mobilität mittlerweile sogar der Architektur die Konditionen diktierte?

Die mobile Gesellschaft

Eigentümlicherweise lässt sich der Beginn dieser Veränderung ebenso weit zurückverfolgen, wie das Verschwinden der repräsentativen Öffentlichkeit, nämlich bis "nach Bernini", mit Panofsky geredet. Lang ehe Haussmann seine Straßenschneisen ins Weichbild von Paris schlug, hat Hardouin-Mansart dem alten europäischen Platz, auf den die Straßen zuführten, den Todesstoß versetzt, indem er die Place Vendôme von den Händlern, Gauklern, Cafés und Poststationen freiräumte und dem Transport und Durchgangsverkehr die Priorität

gab.⁷ Damit begann eine Entwicklung, die keineswegs geradlinig, aber mit zunehmender Beschleunigung den öffentlichen Raum dem Diktat der Beweglichkeit unterwarf. Der Verkehr, das alte Wort für den gesellschaftlichen Austausch, wurde zum Inbegriff der erstaunlich weit verbreiteten Kunst, möglichst rasch und ohne Berührung mit den Anderen von einem Ort zum nächsten zu gelangen; und der einzige Platz im Zentrum der Städte, den die herrschende mobile Klasse Tag für Tag sucht und doch, einmal gefunden, niemals mit anderen in Frieden teilen, geschweige denn in Ruhe genießen kann, ist der Parkplatz.

Doch Spaß beiseite, die Paradoxien der Automobilität erscheinen nur deswegen so komisch, weil sie auf eine formal perfekte Weise die Dialektik von freiem Antrieb und objektivem Gehorsam vorführen, die in weniger schlüssiger Form die moderne Mobilisierung aller Lebensbereiche, der privaten wie der öffentlichen, bestimmt. Flexibilisierung des Berufslebens, gleitende Arbeitszeit, Wechsel der Wohnorte und Partnerschaften, weltanschauliche bzw. politische Ungebundenheit sind nur einige der heute am häufigsten diskutierten Symptome einer halb erstrebten, halb erzwungenen Veränderung, die alle festen Daseinsbezüge buchstäblich zu liquidieren, das heißt "verflüssigen", droht. Dafür lassen sich eine ganze Reihe von Gründen - ökonomische, technologische, ideologische - geltend machen. Aber kein einziger von ihnen scheint alleine zureichend genug, um das Gesamtphänomen zu erklären. Denn die Verbindlichkeit des Begründens, die logische Tektonik unserer Rationalität, gerät hier selber an eine Grenze. Wenn nicht alles täuscht, hat spätestens mit den großen Umwälzungen des 18. Jahrhunderts diejenige Form von Hochkultur, die auf der Gründung von Sesshaftigkeit beruhte und in der Architektur ihr Paradigma hatte, ihre Tragfähigkeit und fraglose Maßstäblichkeit eingebüßt. Die Anhänger der bürgerlichen Kultur des 19. Jahrhunderts und ihre Kritiker waren sich dessen bis

⁷ Vgl. dazu Richard Sennet, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens*, S. 79 f.

zu einem gewissen Grade bewusst. Aber sie haben beide, in auffallender Übereinstimmung, geglaubt, dass die eigene Gegenwart nur eine Übergangs- oder Entwicklungsphase sei im Fortschritt von einer alten Stabilität zu einer neuen, womöglich besseren und endgültigen. Der Einbruch der historischen Ideologien im 20. Jahrhundert hat diese Hoffnungen bis auf weiteres zerstreut. Seither ist die Möglichkeit nicht auszuschließen, dass die Mobilität als solche, die radikale Prozessualität ohne festes Ziel, Zukunft haben könnte.

Diese wenigen Andeutungen mögen, müssen genügen, um eine für die Skulptur im öffentlichen Raum einschneidende Veränderung zu verdeutlichen: die architektonische Fundierung des Raumes, die festgefügte Umgebung, kann nicht mehr als eine selbstverständliche plastische Prämisse vorausgesetzt werden. Ein gut Teil der Entwurfsbeschreibungprosa, die den Ausschreiber und die Juroren von Wettbewerben mit dem Aufweis von Sichtachsen, Höhenlinien, Blickpunkten, Formkorrespondenzen etc. zu beeindrucken sucht, wird damit hinfällig. Selbst wenn diese Bezüge vorhanden sind und für eine Weile sogar existent bleiben mögen, prägen sie nicht mehr die vorherrschende Raumerfahrung, die sich von der mathematischen Fixierung und tektonischen Statuarik weitgehend zu lösen begonnen hat, wie nicht zuletzt die neuere Architektur selber bezeugt. Man muss nicht gleich mit Rem Koolhaas "Lagos" sagen - aber der fluktuierende Raum hat mit Gebäuden, die technisch und ästhetisch souverän mit der Schwerkraft und der Entsubstantialisierung der Massen spielen, längst Einzug in die Großstädte gehalten.

Das Kriterium der "site-specificness" ist damit zwiespältig geworden - oder besser: der Begriff kann endlich in seiner originären Zweideutigkeit Gehör finden. Denn "Ortsbezogenheit" ist eine irreführende Übersetzung. Der amerikanische Begriff *site* meint genau genommen nur die bare Physiognomie des Raumes, das

Gelände oder die Lage, während in dem deutschen Wort "Ort" immer schon die der Alten Welt eigentümliche Verquickung von Stelle und Stätte, *site* und *settlement*, Fakt und Kultur anklingt. Dieser Unterschied ist entscheidend, um zu begreifen, wie missverständlich es ist, die "site-specificness" von Richard Serras Skulpturen als vorbildlich für die "Ortsbezogenheit" von Kunst im öffentlichen Raum anzusehen. Er selbst hat nie einen Zweifel daran gelassen, dass ihn die Besonderheit dieser Örtlichkeit gar nicht interessiert: "Ich bin an Arbeiten interessiert, in denen der Künstler ein Anti-Environment herstellt, das seinen eigenen Ort, seine eigene Situation beansprucht und einen eigenen Bereich abgrenzt und deklariert [...] Ich habe keinerlei Bedürfnis, den kontextuellen Diskurs fortzuführen!"⁸ Sein vermeintlicher Anti-Kapitalismus ist im Grunde die *civil disobedience* des heroischen, nur sich selbst verantwortlichen Individuums Thoreau'scher Prägung, des Pioniers, der einsam in der Wildnis seine *claims* setzt - nur dass diese Wildnis eben das Ödland der modernen Städte ist. Diese "site-specificness" macht den Rang seiner Kunst aus, in der das Scheitern Teil der solitären Attitüde ist: "Die Arbeit zu entfernen, heißt sie zu zerstören", lautet das oft zitierte Credo.⁹

Im Hinblick auf den öffentlichen Raum hingegen kann "Ortsbezogenheit" heute nur heißen, die Veränderlichkeit der Beziehung von Skulptur und Raum als eine Grundtatsache zu akzeptieren. Neben der ungesicherten Sphäre der Öffentlichkeit ist diese Kondition der Aufstellung die zweite große Ungereimtheit, mit der die Skulptur, auch wenn sie eigens für einen bestimmten Ort in Auftrag gegeben wurde, rechnen muss. Denn sowohl die vorgesehene Umgebung als auch unsere Wahrnehmung der Skulptur in ihr können sich unter Umständen rasch ändern. Mit dieser Unwägbarkeit lässt sich jedoch vernünftig umgehen, wenn man sich nicht

⁸ Richard Serra, in: Katalog *documenta 8*, Bd. 2, Kassel 1987, S. 9.

⁹ Zitiert nach Douglas Crimp, 'Serras öffentliche Skulptur: Ortsbezogenheit neu definiert', in: Ernst-Gerhard Güse (Hg.), *Richard Serra*, Stuttgart 1987, S. 28.

von vornherein auf eine definitive Platzierung festlegt und stattdessen die Möglichkeit offen hält, entweder nach einer vereinbarten Frist oder nach Bedarf den Standort neu zu überdenken. Solche Umsetzungen werden sich vermutlich des Vorwurfs, dass auf diese Weise gleichsam durch die Hintertüre das Genre der *drop sculpture* – der "Abwurfskulptur", wie Walter Grasskamp ironisch übersetzt hat¹⁰ - wieder eingeführt werde, nicht erwehren können. Aber das hässliche Wort sollte nicht zusehr verschrecken, entspringt die Vorstellung einer prinzipiellen Zusammengehörigkeit von Plastik und Aufstellungsort doch einem konservativen Vorurteil, das zumindest für die abendländische Tradition kaum haltbar ist. Das plastische *set piece*, die Einbindung der Skulptur in einen spezifischen Präsentationsrahmen, ist erst im Hellenismus aufgekommen und durch die Römer populär geworden. Die maßgebliche griechische Skulptur, die archaische wie die klassische, ist zum großen Teil in einer für den modernen Installationsgeschmack unvorstellbaren Weise *drop sculpture* gewesen: in Tempelbezirken, entlang von Straßen, auf Friedhöfen und Marktplätzen.¹¹ Kurzum: im öffentlichen Raum. Das hat ihre Fähigkeit, frei unter den Dingen zu stehen, offenbar eher gefördert, als beeinträchtigt.

Diese antike Form von Autarkie ist natürlich nicht vergleichbar mit jener, die der zeitgenössischen Skulptur abgefordert wird, wenn sie unter veränderlichen Bedingungen Bestand haben soll. Die Fähigkeit, in und mit instabilen Verhältnissen existieren zu können, ist in jeder Hinsicht ein modernes Erfordernis. Dabei darf die Disponibilität allerdings nicht zum Kriterium schlechthin werden, sonst besteht die Gefahr, dass der öffentliche Raum zum bloßen Galerieraum

¹⁰ Walter Grasskamp, 'Warum wird Kunst im Außenraum zerstört? Künstlerischer und kultureller Raum', in: *Kunst im öffentlichen Raum: Skulpturenboulevard Kurfürstendamm Tauentzien*, Katalog Bd. 2 (Diskussionsbeiträge), Berlin 1987, S. 22 f.

¹¹ Vgl. dazu die umfassende Dokumentation von Klaus Stemmer (Hg.), *Standorte. Kontext und Funktion antiker Skulptur*, Berlin 1995. Der Unterschied zwischen griechischer und hellenistisch-spätantiker Aufstellungspraxis wird eingehend erörtert von Brunilde Sismondo Ridgway, 'The setting of Greek Sculpture', in: *Hesperia*, Vol. XL, Nr. 3, July-September 1971, S. 336-356.

wechselnder Exponate wird. So großartig und vorbildlich die von Klaus Bußmann und Kaspar König in Münster organisierten Ausstellungen von Skulptur im Stadtraum gewesen sind, eine nachhaltige, auf gesellschaftliche Langzeitwirkung bedachte Konzeption von Plastik im öffentlichen Raum muss doch wohl stärker den Aspekt der Permanenz im Auge haben. Denn eine der ältesten Funktionen von Skulptur, die Öffnung des Horizontes der Gegenwart durch die Unterscheidung von Vergangenheit und Zukunft, die der heillos verschlissene Begriff des "Denkmals" einmal meinte, ist durch die gesteigerte Mobilität der Gesellschaft ja nicht obsolet geworden. Im Gegenteil, gerade die freischwebende, auf kein eindeutiges Ziel hin ausgerichtete Veränderlichkeit der Gegenwart erschöpft sich leicht, unter dem Anschein höchster Beschleunigung, in stationärer Betriebsamkeit, weil der Sinn für die Spannweite des Handelns verloren geht und man die ständige Wiederaufbereitung des längst Abgegoltene gar nicht mehr bemerkt. Deswegen ist ein wichtiges Kriterium für die aktuelle Aufstellung von Skulpturen, dass Arbeiten, die sich an einem bestimmten Ort in das Bewusstsein der Öffentlichkeit eingepägt haben, an diesem Ort auch bleiben und erhalten werden, als Erinnerungsmale, die der Gegenwart ein Orientierungsmaß geben. In Berlin sind beispielweise die Stahlskulptur von Hans Uhlmann an der Deutschen Oper (1961) und Bernhard Heiligers sogenannte *Flamme* am Ernst-Reuter-Platz (1963) zwei Werke von solch erwiesener öffentlicher Signifikanz. Trotz der nunmehr vierzig Jahre ihres Bestehens sind beide keineswegs vergangen, wie andere zeitgleiche Manifestationen, die auch noch irgendwo herumstehen, sondern lediglich gealtert - und als gealterte unvermindert präsent. Indem sie auf je verschiedene Weise in die Gegenwart hineinreichen, machen diese abstrakten Zeichen eine Spanne der Veränderung sichtbar, die zugleich - als reale Möglichkeit - der Gegenwart einen Horizont dessen, was künftig sein könnte, erschließt.

Weder das Fehlen repräsentativer Ausdrucksformen noch die Destabilisierung der Wirklichkeitsstrukturen hindern also die Skulptur daran, nach wie vor eine ausgezeichnete Rolle bei der Konstituierung und Ausgestaltung des öffentlichen Raumes zu spielen. Was das plastische Kunstwerk an allgemeiner Verbindlichkeit und an verlässlicher Fundierung eingebüßt hat, wird offenbar durch eine noch nie dagewesene Direktheit und eine immer wieder von neuem verwirrende Vielfalt an Spielarten aufgewogen. Dennoch bleibt diese Erfahrung auf die individuelle Begegnung und auf einzelne, unzusammenhängende Orte beschränkt. Das ist die unübersteigbare Grenze. Damit aber scheint die Bedeutung der Skulptur wie die der Kunst überhaupt am Ende doch bedenklich marginalisiert gegenüber derjenigen Institution, die nach Umfang und Wirkung längst die Gestaltungshoheit über den öffentlichen Raum usurpiert zu haben scheint: der elektronischen Kommunikations-Technologie.

Ein Denkmal für die Zukunft

Alle beschriebenen Ungereimtheiten im Verhältnis von Skulptur und Öffentlichkeit heute scheinen sich mit einem Schlag aufzulösen, die geschichtlichen Bedenken zu verflüchtigen, wenn man das sperrige Thema "Skulptur" für einen Augenblick durch das Zauberwort "elektronische Medien" ersetzt. Denn wo, wenn nicht dort, findet sich die vermisste Ebene einer repräsentativen, allen zugänglichen Öffentlichkeit, der zeitgemäße Ersatz für einen gesellschaftlich verbindlichen Code von Zeichen und Gesten? Wo anders als im Zappen durch die Kanäle und im Surfen auf den Highways des Internet kommen wir dem wahren Wesen einer proteischen Wirklichkeit, dem Fluktuieren, ähnlich nahe, tauchen wir ein in den Fluss der Information, der keine Grenzen kennt und nie zweimal derselbe ist? Gerade wenn man die Bedeutung der Kunst für die Herstellung von Öffentlichkeit

in der Vergangenheit ernst nimmt, ist der Anfechtung schwerlich auszuweichen, dass die Kommunikationsmedien, und nicht die moderne Kunst, die eigentlichen Erben und Vollstrecker des traditionellen Auftrags der Kunst in der Gegenwart sein könnten.

Die Evidenz ist betörend, solange man, wie üblich, bei der bildenden Kunst hauptsächlich an die Bildkunst der Malerei denkt. Sobald jedoch die Skulptur in den Blick gerät, bekommt das Trugbild der Einbildungskraft einen Riss. Denn die Öffentlichkeit, welche die elektronischen Medien zu gewährleisten in der Lage sind, ist bloß die *allgemeine Zugänglichkeit* von Information, und nur das - dies allerdings in einem potentiell globalen Ausmaß. Was dabei wegfällt - um nicht zu sagen: unterschlagen wird - ist die Dimension des Raumes: die Signifikanz der Orte. Die Globalisierung der Öffentlichkeit durch die Informationsmedien, das technisch zweifellos realisierbare Projekt "Weltöffentlichkeit", läuft auf die totale *Enträumlichung* von Öffentlichkeit hinaus.¹² "The context of no context", hat Neil Postman diese weltlose Allgegenwärtigkeit globaler Information genannt. Die Gegenüberstellung der Leistung der elektronischen Medien mit den Problemen der Skulptur im öffentlichen Raum schrumpft somit auf eine einfache Frage zusammen: Kann es eine gesellschaftliche Öffentlichkeit ohne Raum geben, ohne den Unterschied von Hier und Dort, Nah und Fern?

Die Frage ist zu groß, um sie in diesem Zusammenhang weiter zu verfolgen. Ich breche daher den Gedanken mit einem angemessenen Bild ab. Als am 14. August dieses Jahres kurz nach 4 Uhr nachmittags der Strom in New York ausfiel, erstarrte das künstliche Leben der Stadt. Die Lichter gingen aus, die Klimaanlage

¹² Das Phänomen der Enträumlichung durch die elektronische Kommunikationstechnologie wird ausführlich erörtert in dem Aufsatz des Verf., 'Weltkunst – Allerweltskunst? Vom Sinn und Unsinn der Globalisierung in den Künsten', in: *Jahrbuch 14 der Bayerischen Akademie der Schönen Künste*, Bd. 1, München 2000, S. 441-459.

verstummten, die Computer stockten, die Nachrichtenmedien sendeten nicht mehr, die Züge stoppten. Bei einbrechender Dunkelheit sammelten sich die Pendler in den Bahnhöfen, andere irrten in Scharen durch die Straßen. Eine der denkwürdigsten Szenen war der nächtliche Zug von Menschen, die sich zu Tausenden über die Brooklyn Bridge drängten, bange aber geduldig vereint in dem Abenteuer, nur mit der vagen Orientierung des Subway-Systems im Kopf, irgendwie in Richtung Süd-Südost den Weg zu einer nicht genau bekannten Örtlichkeit - nach Hause - zu finden.

Aber das Plädoyer für die Skulptur im öffentlichen Raum soll nicht so dunkel enden. Wer für etwas spricht, steht in der Pflicht, allen Bedenken und Ungereimtheiten zum Trotz mit einem zuversichtlichen Ausblick zu schließen. Gegenwärtig wird in London der bedeutendste Platz Englands - Trafalgar Square - umgebaut. Dort, unter den Augen Admiral Nelsons, feiern die Briten Wahlen, Weltmeisterschaften, Friedensschlüsse. Auf diesem geschichtlich und gesellschaftlich ausgezeichneten Gelände also befindet sich, dem Westflügel der alten National Gallery gegenüber, ein hoher, rechteckiger Sockel, der seit 160 Jahren leer steht, weil die Gelder für ein vorgesehene Herrscherporträt nicht aufgebracht werden konnten. Seit 1999 wird dieses Monument von zeitgenössischen Künstlern temporär, also ganz im Sinne des mobilen Zeitgeistes, für jeweils 12 bis 18 Monate bespielt. Mark Wallinger, Bill Woodrow und Rachel Whiteread haben diese Möglichkeit bislang wahrgenommen. Jetzt steht die vierte Präsentation bevor. Wieder ist ein illustrierter Kreis von zeitgenössischen Kandidaten - unter ihnen Chris Burden, Thomas Schütte, Sarah Lucas - im Gespräch. Aber es steht zu befürchten, dass auch diese Gelegenheit vertan, nur wieder zur Selbstdarstellung benutzt wird. Dabei bietet dieser mächtige Sockel eine einzigartige Chance für das noch ausstehende, ultimative Statement von Kunst im öffentlichen Raum. Das Denkbare ist freilich nie ganz auszuschließen. Ich vertraue

deshalb auf den unbekanntem Künstler, die unbekannte Künstlerin, die irgendwann den Mut haben werden, den Sockel leer zu lassen, und ihn allenfalls für diejenigen, die schwer von Begriff sind, mit der gehörigen Inschrift schmücken: *To Future Generations* – "Den künftigen Generationen".