

Von „handgebissenen Meerjungfrauen“ und zeitgenössischer Avantgarde

Zur „Kunst am Bau“ in Südbaden

Wenige Bereiche in der bildenden Kunst sind in den letzten Jahrzehnten mit so großer Aufmerksamkeit beobachtet und so kontrovers diskutiert worden wie der Anspruch, die Möglichkeiten und die Grenzen der „Kunst im öffentlichen Raum“. Die Suche der Künstler nach mehr Öffentlichkeit und nach neuen Formen des Zusammenspiels zwischen Werk, Örtlichkeit und Rezipienten hatte in den 70er Jahren begonnen – mit ausgelöst durch soziologisch-kulturpolitische Untersuchungen und Diskussionen um Architektur und Stadtplanung, Öffentlichkeit und öffentlicher Raum und durch die Erschließung neuer Denk- und Aktionsräume durch die Land-art. Die Kritik an den negativen Ausprägungen der „Kunst am Bau“ in den 50er und 60er Jahren – „außerkünstlerische“ Ansprüche an das Kunstwerk, Realisierungen ästhetisierender Architekturapplikationen und Beauftragungen als soziale Dienstleistung – hat ebenfalls dazu beigetragen, dass Künstler, Auftraggeber und Kunstvermittler neue Aufgabenstellungen, Rahmenbedingungen und Wirkungsfelder für die Kunst im öffentlichen Raum erkundeten. In einer Vielzahl von Veranstaltungen, Projekten und Ausstellungen wurden die Möglichkeiten künstlerischer Interventionen im öffentlichen Raum ausgelotet und weiterentwickelt. Sicherlich die größte Resonanz in Deutschland hatten die Projekte zur „Kunst im öffentlichen Raum“ in Bremen und Hamburg und die Ausstellungsreihe „Skulptur“ in Münster, die in zehnjährigem Turnus (1977, 1987 und 1997) jeweils parallel zur „documenta“ in Kassel stattfand und auch im südbadischen Raum ihren Widerhall gefun-

den hat – im Kunstprojekt „Hier Da und Dort. Kunst in Singen“ anlässlich der Landesgartenschau im Jahre 2000. Diese Bemühungen haben eine erstaunliche Vielfalt künstlerischer Positionen hervorgebracht: So finden sich heute Beiträge, die dem Bereich funktionalen Designs zuzuordnen sind, andere suchen einen formalästhetischen Bezug zur umgebenden Architektur oder setzen sich inhaltlich mit der Rolle der „Kunst im öffentlichen Raum“ oder spezifischen Orten auseinander. Erkennbar ist eine Ausweitung des Interesses auf bislang nicht beachtete Räume wie aufgelassene Fabriken, U-Bahnhöfe und Privaträume sowie historisch bedeutsame Orte mit ihren sozialen und kulturellen Dimensionen, aber auch die Nutzung funktional festgelegter Räume wie Straßen, Parks und Plätze für temporäre Interventionen. In den letzten Jahren lässt sich nach einer Phase der Konzeptualisierung bis zur Entmaterialisierung der „Kunst im öffentlichen Raum“ die Tendenz feststellen, vor allem bei jungen Künstlern, den Stadtbewohnern funktionale Angebote zu offerieren: Die Bedürfnisse der Freizeitgesellschaft werden aufgegriffen und neue soziale Orte der Begegnung und Kommunikation geschaffen.

Doch trotz der tiefgreifenden Veränderungen in der Produktion und Rezeption von „Kunst im öffentlichen Raum“ scheint ein Bereich sich jeder Weiterentwicklung widersetzt zu haben und seit 50 Jahren in seiner negativsten Ausprägung zu verharren: „Kunst am Bau! Wer zuckt bei diesem Begriff nicht zusammen? Wer hat da nicht die Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen für mittelbegabte Jün-

ger des darstellenden Kunstgewerbes vor Augen, all die gut gemeinten Verschönerungsversuche, von der handgebissenen Meerjungfrau im Vorfahrts-Rondell bis zum selbst geklöppelten Abstractum an der Giebelwand, kurzum: die unfreiwillige Symbiose aus Peinlichem und Überflüssigem? Hilft nichts: Kunst am Bau ist Vorschrift. Sie hat die 70er, 80er, 90er Jahre überlebt und wird auch weiterhin den Bauherrn, vor allem den der öffentlichen Hand, nötigen, 1,5 Prozentpunkte auf die sowieso schon zu hohe Bausumme für Art-Fremdes draufzulegen. Diese Pflicht kann sich der Auftraggeber intellektuell leicht machen, indem er ein paar Großformate in Öl aus den Ateliers der allseits gefeierten Großmeister vor die neu verputzten Wände hängt oder dieselben ‚Großen Namen‘ einlädt, an repräsentativer Stelle im Bau ihre teure Hand anzulegen.“¹ Auch der Kunsthistoriker Walter Grasskamp lässt in seinem Aufsatz „Kunst und Stadt“ im Ausstellungskatalog „Skulptur. Projekte in Münster 1997“ kein „gutes Haar“ an der „Kunst am Bau“. Er bezieht sich in seiner Kritik auf die von verschiedenen westdeutschen Städten vorgelegten Dokumentationen der seit 1945 in ihren Stadträumen aufgestellten Kunstwerke: „Das Ergebnis ist eher ernüchternd: Niedliche, handwerklich gediegene und thematisch leicht identifizierbare Skulpturen überwiegen, moderat moderne Schmuckstücke, die weniger in den Zentren als in angrenzenden Bezirken und Vorstadtsiedlungen zu finden sind. Rechnet man diese Quellen und die eigenen Seherfahrungen hoch, dann hat die Ausstattung der westdeutschen Klein- und Großstädte gefällige Plastiken in großer Zahl auf Schulhöfe und Behördenvorgärten geschwemmt, vor Krankenhäuser, Schulen, Altersheime und Verwaltungsgebäude, in Neubausiedlungen und Grünanlagen – ganz zu schweigen von den Brunnlein und Bronzetieschen, die, von Sparkassenfilialen oder innerstädtischen Werbegemeinschaften gestiftet, zum Generalbass des figurativen Kitsches beitragen.“²

Beide Zitate stehen für die Rezeption der „Kunst am Bau“ in der kunsthistorischen und architekturbezogenen Fachdiskussion, die in der regionalen und überregionalen Presse oft mit der gleichen Schärfe und Polemik (weiter-)

geführt wird: Jede Annäherung an die Thematik „Kunst am Bau“ beginnt mit einer Fülle von Vorwürfen und einer Aufzählung von historischen und aktuellen Misserfolgen, ist zugleich aber auch durchsetzt mit Informationslücken und lange gehegten, nie ernsthaft überprüften Vorurteilen. Es scheint notwendig, diese auszuräumen und deutlich zu machen, dass die gesetzlichen Bestimmungen und Vorgaben der „Kunst am Bau“ – trotz aller Einschränkungen – einen Experimentier- und Freiraum gestatten, der von den verschiedenen Auftraggebern (Kommunen, Landesregierungen, Landkreisen und anderen Körperschaften sowie Anstalten des öffentlichen Rechts, privaten Auftraggebern und des Bundes) – je nach Interessen, Ansprüchen, Kenntnissen und den Funktionen, die der Kunst zugewiesen werden – recht unterschiedlich genutzt und ausgelotet wurden.³ Anhand der „Kunst am Bau“-Verfahrenspraxis des Landes Baden-Württemberg und des Bundes in Südbaden⁴ und Beispielen realisierter Werke will dieser Beitrag darauf hinweisen, dass „Kunst am Bau“ wesentlich besser sein kann als der Ruf, der ihr vorausleitet. Er will deutlich machen, dass „Kunst am Bau“ nicht nur an ihren negativen Beispielen gemessen werden darf, und dass sie – wie alle anderen Bereiche der bildenden Kunst auch – im historischen und kunsthistorischen Kontext beurteilt werden muss. Und schließlich darf nicht vergessen werden, dass „Kunst am Bau“ – in ihren negativen wie auch positiven Ansätzen – wesentlich dazu beigetragen hat, dass zeitgenössische Architektur und zeitgenössischer Städtebau immer wieder kritisch hinterfragt und die Inhalte, Ausdrucksformen und Interventionsbereiche der bildenden Kunst außerhalb der Atelier- und Museumsräume neu definiert und wesentlich erweitert wurden.

Doch zunächst gilt es, das Vorurteil auszuräumen, dass „Kunst am Bau“ ein „geistiges Kind“ der nationalsozialistischen Diktatur sei. Dieses „Stigma“ hat viel dazu beigetragen, dass dieser Form staatlicher Kunstförderung auch heute noch großes Misstrauen entgegengebracht wird. Tatsächlich ist „Kunst am Bau“ ein Produkt des 20. Jahrhunderts; ihre Anfänge gehen jedoch auf Initiativen des Reichswirtschaftsverbandes bildender Künstler zurück. Er berief sich auf Artikel 142 der Weimarer Verfas-

sung vom 11. 8. 1919: „Kunst, Wissenschaft und Lehre sind frei. Der Staat gewährt ihnen Schutz und nimmt an ihrer Pflege teil“⁵, in dem die Autonomie der Kunst garantiert und der Staat als Förderer und Auftraggeber der bildenden Kunst festgeschrieben wird. Um die in „Not geradene deutsche Künstlerschaft“ zu unterstützen, die aufgrund der Weltwirtschaftskrise, des Wegfalls mäzenatischer Förderung durch Hof und Adel und des Rückgangs kirchlicher Aufträge ihrer wirtschaftlichen Grundlage weitgehend beraubt war, hatte der Verband neben anderen Maßnahmen angeregt, bildende Künstler an den Bauprogrammen der Reichs- und Länderregierungen zu beteiligen. Anliegen war nicht die Förderung der bildenden Kunst oder die Anhebung der Qualität der künstlerischen Arbeiten an öffentlichen Gebäuden, sondern die Linderung der finanziellen Not der Künstler. Diese Forderungen wurden in der nationalsozialistischen Diktatur sehr schnell aufgegriffen und im Erlass vom 22. 6. 1934 über die Beteiligung bildender Künstler und Handwerker an öffentlichen Bauten „mit Rücksicht auf die furchtbare Notlage der bildenden Künstler und Kunsthandwerker...“⁶ umgesetzt. „Obgleich also sozialpolitische Gesichtspunkte in Verbindung mit dem Kunst am Bau-Erlass in den Vordergrund gerückt wurden, lag seine Funktion in erster Linie doch darin, ein Instrument zu schaffen, durch das die Staatsideologie eine adäquate künstlerische Formulierung fand und das der Manifestation des öffentlichen Kunstwillens galt“⁷: Bei der Vergabe solcher Aufträge wurden alte Parteigenossen besonders berücksichtigt; Inhalt und Ästhetik der Gestaltung mussten sich an den politischen Vorgaben orientieren.

Nach der Zerschlagung und dem Zusammenbruch des „Tausendjährigen Reiches“ war die Frage der (Weiter-)Förderung des „Kunst am Bau“-Programmes zu überprüfen und die Funktion von Kunstwerken im Architekturzusammenhang neu zu bestimmen. 1950 beschloss der Deutsche Bundestag eine Rahmempfehlung zur Förderung der bildenden Kunst, die in Baden-Württemberg mit der Bekanntmachung der Landesregierung vom 2. Mai 1955 umgesetzt wurde: „Zur Förderung der bildenden Kunst und des Kunsthandwerks wird die Regierung des Landes Baden-Würt-

temberg bei allen staatlichen Bauaufträgen, soweit deren Eigenart dies rechtfertigt, grundsätzlich einen Beitrag für bildnerische und kunsthandwerkliche Arbeiten vorsehen, der im Regelfall 1 bis 2% der Bauauftragssumme beträgt. Die Landesvermögens- und Bauabteilungen bei den Oberfinanzdirektionen entscheiden im Benehmen mit dem Finanzministerium und den zuständigen Fachverwaltungen. Bei der Vergebung der Aufträge werden geeignete Sachverständige zugezogen und die Verbände der bildenden Künstler gehört. Wird ein Wettbewerb veranstaltet, so ist das Preisgericht mit einer Mehrheit von Fachpreisrichtern zu besetzen. Bei kunsthandwerklichen Arbeiten gilt der Differenzbetrag zur Normalanfertigung als für künstlerische Zwecke angewendet. Den Gemeinden, Kreisen und sonstigen Körperschaften und Anstalten des öffentlichen Rechts wird empfohlen, sich diesem Verfahren anzuschließen.“⁸

Diese rechtliche Vorgabe, die bis heute Anwendung findet, gilt der Förderung der bildenden Kunst und des Kunsthandwerks – nicht der Förderung bildender Künstler. Dennoch wurde von den Kommissionen in der Zeit des Neubeginns, wiederum einer wirtschaftlich schwierigen Zeit, erwartet, möglichst viele Künstler mit einer Beauftragung finanziell zu unterstützen. Zwar haben sich in den 60er Jahren die Rahmenbedingungen für Künstler grundlegend geändert, bei manchen Befürwortern und Gegnern hat sich dennoch die Vorstellung hartnäckig gehalten, dass „Kunst am Bau“-Maßnahmen vor allem zur Unterstützung der (regionalen) Künstlerschaft gedacht seien. Damit ist ein weiteres, grundlegendes Problem in Zusammenhang mit „Kunst am Bau“-Maßnahmen angesprochen, der weitläufige Bereich der „außerkünstlerischen“ Ansprüche an das Kunstwerk, der gerade auch in den 50er und 60er Jahren zu den im nachhinein allseits beklagten schlechten Ergebnissen, zu generellem Misstrauen und spezifischen Erwartungen geführt hat. So wird von Künstlern nicht selten auch heute noch angenommen (hin und wieder auch von Künstlerverbänden), dass möglichst viele Beauftragungen an im Zuständigkeitsbereich lebende Künstler erfolgen müssten (im Sinne eines marktregulativen Ausgleichs); nicht berücksichtigte Künstler wiederum argwöhnen,

dass die Beauftragung eines anderen der vehementen Fürsprache eines geeigneten Kommissionsmitgliedes zu verdanken sei. All dies mag vorgekommen sein und ist im Spannungsfeld der nicht immer offengelegten oder offensichtlichen Interessen nicht grundsätzlich zu vermeiden. Tatsächlich bewegen sich die Kunstkommissionen auf einem schwierigen Terrain: Schließlich gilt es, bei aller Beharrung auf die künstlerische Zeitgenossenschaft und damit auf die Berücksichtigung der zeitgenössischen überregionalen und internationalen Tendenzen, die Künstler der Region und ihre (Weiter-)Entwicklung nicht aus den Augen zu verlieren. Der Eindruck einer nach künstlerischen Kriterien ungerechtfertigten Beauftragung kann deshalb nicht selten darauf zurückgeführt werden, dass mäzenatische Hoffnungen sich nicht erfüllt haben.

Ob „Kunst am Bau“-Maßnahmen zu einem künstlerisch befriedigenden Ergebnis führen, hängt im wesentlichen von der strukturellen Zusammensetzung der Kunstkommissionen ab – und vom künstlerischen und kunsthistorischen Sachverstand, der sprachlichen Eloquenz und Überzeugungskraft sowie der Selbstdisziplin und Offenheit ihrer jeweiligen Mitglieder. Wie in der Bekanntmachung der Landesregierung aus dem Jahre 1955 empfohlen, wurden bei den Landesvermögens- und Bauabteilungen der drei baden-württembergischen Oberfinanzdirektionen Freiburg, Karlsruhe und Stuttgart jeweils gleich strukturierte, aber personell unterschiedlich besetzte Kunstkommissionen eingerichtet. Nach der Auflösung der Oberfinanzdirektion Freiburg im Jahre 1998 sind die beiden badischen Kommissionen in der Kunstkommission bei der Oberfinanzdirektion Karlsruhe zusammengefasst worden. Den stimmberechtigten Vorsitz hat der Finanzpräsident der Landesvermögens- und Bauabteilung inne. Ihm obliegt, neben der Moderation, die Aufgabe, gegebenenfalls Konflikte und Profilierungsneurosen auszugleichen und nach Lösungen zu suchen, wenn widerstreitende Interessen sich gegenseitig blockieren. Weiterhin stimmberechtigt sind ein Mitarbeiter der Landesvermögens- und Bauabteilung, der Amtsvorstand des zuständigen Bauamts oder an seiner Stelle der Architekt des Gebäudes sowie ein Vertreter der nutzenden Behörde, i. d. R. auch hier der Amts-

vorstand⁹. Ebenfalls stimmberechtigt sind drei in die Kommission berufene Künstler, die für den Zeitraum ihrer Kommissionszugehörigkeit nicht beauftragt werden. Diese Nichtbeauftragung gilt als „ungeschriebenes Gesetz“ und wird strikt eingehalten. Eine weitere Selbstdisziplinierung ist der kontinuierliche Austausch der Künstlervertreter im Drei- bis Fünfjahresrhythmus zur Vermeidung von Allianzbildungen und zur Gewährleistung einer größtmöglichen Offenheit künstlerischen Strömungen und Entwicklungen gegenüber.

Zur Kunstkommission zählen außerdem, neben der Geschäftsführung, der die Autorin dieses Beitrages angehört, drei beratende, aber nicht stimmberechtigte Mitglieder, die keinem ständigen Austausch unterliegen. Zu dieser Gruppe zählt ein Vertreter des Berufsverbandes Bildender Künstler (eine Reminiszenz an die Ursprünge der „Kunst am Bau“-Regelung), ein Mitarbeiter der Kunstmuseen des Landes Baden-Württemberg sowie ein Vertreter des Finanzministeriums Baden-Württemberg. Diese beratenden Mitglieder haben vor allem darauf zu achten, dass alles „mit rechten Dingen“ zugeht und die Verfahren korrekt und mit gutem Ergebnis durchgeführt werden.¹⁰

Zwar sind die Geschäftsführung und die beratenden Mitglieder laut „Dienstanweisung für die Staatlichen Hochbauämter Baden-Württemberg (DAW)“ nicht stimmberechtigt: Für den Diskussionsverlauf und für die Vorbereitung einer abschließenden, verbindlichen Entscheidung ist ihre Argumentation und Überzeugungskraft ebenfalls von großer Bedeutung, so dass auch die nicht stimmberechtigten Mitglieder die Entscheidungen der Kommission wesentlich beeinflussen (können).

Das Verfahren würde sich somit weitgehend demokratisch gestalten, gäbe es nicht das „ungeschriebene Gesetz“ des „Vetorechts“, das sich in der Praxis als sehr problematisch herausgestellt hat. In den ersten Jahrzehnten war es dem Architekten des Gebäudes zuerkannt worden, in den letzten beiden Jahrzehnten wird es dem Nutzer zugestanden¹¹, was sich als nicht minder problematisch erwiesen hat: So neigen Vertreter der nutzenden Behörden oder Institute, die nur selten mit zeitgenössischer Kunst vertraut sind, hin und wieder dazu, auf der Realisierung des Entwurfs zu beharren, der ihnen

am leichtesten zugänglich erscheint – entgegen engagierter Argumentationen aus künstlerischer und kunsthistorischer Sicht und wohlmeinender, oftmals über mehrere Sitzungen hinweg geführter Überzeugungsversuche der weiteren Kommissionsmitglieder.¹² Im Nachhinein hat sich oftmals gezeigt, dass dieser Entwurf sich nicht als tragfähig erwiesen hat und die vorerst abgelehnte, aber dennoch realisierte Arbeit im Laufe der Zeit die Akzeptanz des Nutzers und seine Identifikation mit diesem Werk erreichen konnte.

Mittel für „Kunst am Bau“-Maßnahmen des Landes und des Bundes sind grundsätzlich räumlich, zeitlich und finanziell an ein bestimmtes Bauvorhaben geknüpft. Diese enge Bindung an eine Baumaßnahme bedeutet, dass diese Mittel nicht, wie üblicherweise die Ausgaben für Kunst- und Kulturfördermaßnahmen über das Ministerium für Wissenschaft und Kunst verteilt und finanziert, sondern vom Finanzministerium zur Verfügung gestellt werden. Sie können nur in Ausnahmefällen für Kunstbeiträge außerhalb dieses klar definierten Rahmens verwendet (und auch innerhalb der Baumaßnahme nicht „zweckentfremdet“) werden. Dies ist eine wesentliche Einschränkung der Mittelverwendung – wenn auch die einzige: Denn wie die zur Verfügung gestellte Summe im Rahmen der jeweiligen Baumaßnahme künstlerisch umgesetzt wird, darüber entscheidet die Kunstkommission (nur in seltenen Ausnahmefällen legt das Finanzministerium Vorgaben fest). Ihr sind nur insoweit Grenzen gesetzt, als ausschließlich Werke lebender Künstler angekauft bzw. realisiert werden sollten: Es hängt also wesentlich von der Sachkenntnis, der Weitsicht, der Experimentierfreudigkeit und dem Mut der Kommissionsmitglieder ab, ob künstlerisch neue Fragestellungen und Antworten zugelassen werden, und von ihrer Bereitschaft, sich auf neue Seh- und Denkgewohnheiten einzulassen: So erwarten die Architekten des Gebäudes zu Beginn der Sitzungen nicht selten eine „Brosche“ am Revers ihrer Architektur und haben diesbezüglich konkrete Vorstellungen; die Nutzer wünschen häufig einen Kunstbeitrag, der ihre Arbeit oder ihr Selbstverständnis wie ein Logo formuliert und nach außen hin sichtbar macht. Die stimmberechtigten Künstler, selbst Vertreter einer spe-

zifischen Kunstrichtung, haben wiederum ihre eigenen Präferenzen und Ausdeutungen zeitgenössischer Kunst. Eine effektive Kommissionsarbeit ist somit nur dann möglich, wenn bereits in der „Kerngruppe“ eine gemeinsame Basis bezüglich der künstlerischen Ansprüche an das Kunstwerk vorhanden ist und den Nutzern und Architekten vermittelt werden kann – eine Basis, auf die in den engagierten und temperamentvollen, mitunter äußerst heftig geführten Diskussionen der Vorsitzende hin und wieder verweisen muss.

Das Kommissions-Prinzip, wie es für die Landes- und Bundesbaumaßnahmen in Baden-Württemberg entwickelt wurde, hat sich weitgehend bewährt. Dies vor allem deshalb, weil es überwiegend über Diskussionsprozesse definiert wird, und nicht über politische Vorgaben, und die künstlerischen und kunsthistorischen Berater wie auch die Architekten der Oberfinanzdirektion in aller Regel „über den regionalen Tellerrand hinausblicken“ und die überregionalen und internationalen künstlerischen Entwicklungen Anregung und Maßstab ihrer Vorschläge und Entscheidungen sind.¹³ Doch bei aller Offenheit künstlerischen Entwicklungen gegenüber bleibt „Kunst am Bau“ im wesentlichen „Kunst im Architekturzusammenhang“. Dies bedeutet durchaus eine Einschränkung bezüglich der Möglichkeiten im Raum und im gesellschaftlich-sozialen Kontext, aber auch eine eindeutige Verortung, die von jungen Künstlern mittlerweile als sehr positiv erfahren und als integraler Bestandteil ihres Werkes genutzt wird. Folgt man Walter Grasskamp's Definition des öffentlichen Raumes¹⁴, dann sind „Kunst am Bau“-Maßnahmen des Landes und des Bundes vor allem in den Randzonen oder an den Schnittstellen des öffentlichen Raumes mit dem privaten Raum anzutreffen. Nur selten werden Kunstbeiträge außerhalb des konkreten Architekturbezugs, z. B. auf öffentlichen Plätzen, realisiert, wie der Beitrag von Ulrich Rückriem aus dem Jahre 1986 auf dem Augustinerplatz in Freiburg. Hier hatte die Kunstkommission anlässlich des Neubaus der im Krieg zerstörten Deutschordenskommande (heute Landgericht Freiburg und Oberlandesgericht Karlsruhe) mit der Stadt Freiburg vereinbart, einen Kunstbeitrag auf dem angrenzenden Augustinerplatz, d. h., auf städtischem



Ulrich Rückriem, ohne Titel 1986

Foto: Bruno Krupp, Freiburg

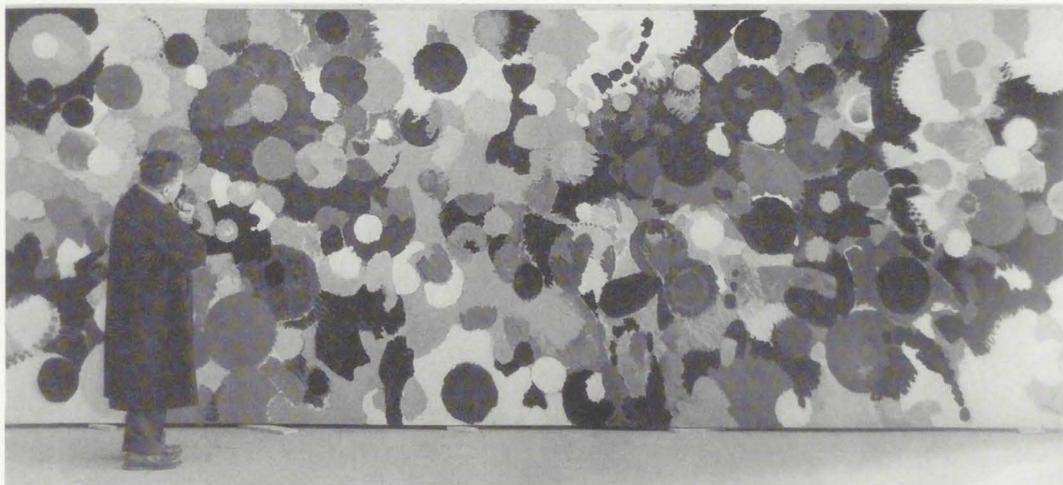
Gelände, zu realisieren. Ihr Entschluss zum Erwerb der Skulptur von Ulrich Rückriem (nachdem der Standort der Skulptur über ein Modell vor Ort festgelegt worden war), hat sich, trotz anfänglich vehementer Ablehnung von Seiten der Bevölkerung, bis heute als richtig erwiesen.¹⁵ Denn obwohl der Augustinerplatz sich zu einem sehr lebendigen Kommunikationszentrum der verschiedensten gesellschaftlichen Gruppen entwickelt hat und die Skulptur Flächen „anbietet“, die zu Werbe- oder Protestzwecken genutzt werden könnten, wird sie nur selten klebt oder beschriftet und wenn, dann umgehend wieder von ihrer Last befreit – ein Zeichen dafür, dass diese Skulptur mit ihrer „Balance von Material und Arbeitsprozeß, Form, Maß und Ort“¹⁶ eine schützende Aura umgibt und ihr von der Bevölkerung wie auch von der Stadtverwaltung Respekt und Achtung entgegen gebracht werden.

Für die Entwicklung der „Kunst am Bau“ in Südbaden war es ein besonderer Glücksfall, dass in der Zeit der Neuanfänge bis Ende der 60er Jahre zwei Angehörige der Bauverwaltung, die Architekten Prof. Dr. h.c. Horst Linde und vor allem Dipl.-Ing. Walter Müller, die Kommissionsarbeit mit ihrer umfassenden Kenntnis der zeitgenössischen Kunst entscheidend geprägt und Maßstäbe für die kommenden „Kommissions-Generationen“ gesetzt haben. Für ihre Kommissionstätigkeit waren zwei Anliegen bestimmend: das kulturpolitische Ziel, die Bevölkerung (nicht selten gegen ihren eigenen Widerstand) auch außerhalb der Museen mit deutscher und internationaler Avantgardekunst vertraut zu machen und nach der künstlerischen Dürre- und Restriktionszeit der nationalsozialistischen Diktatur einen Anschluss an das internationale Kunstgeschehen zu finden, sowie das Bemühen, autonome Kunst und rein funktionale Architektur trotz aller Schwierigkeiten in einen inneren Zusammenhang zu bringen. Ihre Auffassung von „Kunst am Bau“ stand somit diametral zu den in der Nachkriegszeit häufig durchgeführten „Kunst am Bau“-Maßnahmen, die mit idyllischen Inhalten ein anachronistisches, ganzheitliches Weltbild anboten und deren bevorzugte Themen „die Familie, Kinder und Jugendliche, die Arbeitswelt, Tiere, Mensch und Tier, die menschliche Gestalt (waren).“¹⁷ Zwar lässt sich auch in Süd-

baden die eine oder andere banale oder kuriose Arbeit finden, wie z. B. die Bronzekraniche, die sich vor den Schwesternwohnhäusern des Universitätsklinikums Freiburg niedergelassen haben, oder die Drahtplastiken und Mosaik mit dem Motiv der Rehe im Wald (in den forstwissenschaftlichen Abteilungen der Universität Freiburg und Forsthäusern ausgeführt). Dennoch: Falsche Idyllen sind äußerst selten und bestimmen mitnichten das Spektrum der erworbenen oder realisierten Arbeiten.

Die Kunstbeiträge, die im Folgenden vorgestellt werden, spiegeln das sich verändernde Verständnis von „Kunst am Bau“ in Korrelation zu den kunsthistorischen Entwicklungen sowie die Bandbreite und Qualität der in Südbaden realisierten Arbeiten wieder; sie können dennoch nur einen kleinen Einblick in die Fülle der Einzelmaßnahmen geben: für Südbaden werden jährlich ca. 1 Million DM für „Kunst am Bau“-Maßnahmen zur Verfügung gestellt; zwischen 1980 bis 1995 wurden um 900 Kunstwerke (darunter eine Vielzahl von Gemälden und Graphiken) erworben. 1979 erschien, als eine der ersten Dokumentationen von „Kunst am Bau“-Maßnahmen überhaupt, eine Auflistung aller seit den 50er Jahren bis 1979 in Baden-Württemberg erworbenen Kunstwerke¹⁸, die 1995 mit der Dokumentation „Kunst an Staatlichen Bauten in Baden-Württemberg 1980-1995“ fortgeschrieben wurde¹⁹. Zusätzlich zu diesen Veröffentlichungen wurde der über das gesamte Land verstreute Kunstbestand in Ausstellungen und Vorträgen einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht und in fachspezifischen Symposien und Tagungen zur Diskussion gestellt – durchaus in dem Bewusstsein, alles in allem recht gute Arbeit geleistet zu haben (nicht selten haben Museen über „Kunst am Bau“-Maßnahmen erworbene Gemälde für Ausstellungen angefordert). Doch auch der Fehlentscheidungen war man sich sehr wohl bewusst, und der Notwendigkeit, diese gleichfalls lückenlos zu dokumentieren.

Eine der frühesten „Kunst am Bau“-Maßnahmen in Südbaden²⁰ war die Beauftragung von Ernst Wilhelm Nay (1902-1968) in Zusammenhang mit dem Neubau des Chemischen Institutes der Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg. Im Frühjahr 1956 war der Künstler darum gebeten worden, für das Vestibül des



Ernst Wilhelm Nay, *Das Freiburger Bild*, 1956

Foto: Foto Pillat, Freiburg

neu errichteten chemischen Instituts der Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg ein Wandbild zu schaffen. Der Künstler entschied sich für ein Ölgemälde auf Leinwand, das die gesamte Rückwand des Vestibüls überspannen sollte. Mit seinen in der Nachkriegszeit entwickelten Formprinzipien schuf Nay direkt vor der Vorhallenwand und später, mit der Behinderung durch die fortschreitenden Bauarbeiten, im Keller des Gebäudes ein 255 x 655 cm großes „Scheibenbild“, das „Freiburger Bild“, das 1959 auf der documenta II als Hauptwerk im Oeuvre des Künstlers und der deutschen Nachkriegskunst ausgestellt wurde. Trotz des unbestritten künstlerischen und kunsthistorischen Wertes erfuhr es bereits kurze Zeit nach seiner Einfügung in das Vestibül eine harsche Kritik als „Kunst am Bau“-Maßnahme: „Der Nay hat einen Standort zwischen Gängen im Vestibül... der Architekt hatte keine Struktur für diese Stelle; also möge gemalt werden... Doch so angepasst und auf gute Weise den Architekten ‚zugedacht‘ sie sein mögen, sie bleiben trotzdem Anfügungen – mit den konstruktiven Gedankengängen der Architekten verbunden. Meist übel – teils weil die vorauszusetzenden Konstruktionsgedanken der Architekten ganz selten und entschieden ausgedrückt sind, teils weil die Maler denken, da werde also etwas ausgespart und nun können sie malen, wie sie es gerne möchten.“²¹ Kritisiert wird nicht die ästhetische Qualität des Bildes, sondern die

Beauftragung des Künstlers nach Fertigstellung der Bauplanungen, die ihm nur noch die Applikation, die Einfügung einer dekorativen Lösung ermöglicht habe. Ein Aspekt bleibt bei dieser Kritik jedoch unberücksichtigt: Auch wenn der Künstler sich einen anderen Standort für seinen künstlerischen Eingriff hätte „zurechtschneiden“ können, wäre das Ergebnis nach wie vor ein „dekorativer Eingriff“ geblieben. Zudem ist es unwahrscheinlich, dass der Künstler tatsächlich in die Bauplanung eingegriffen hätte. Viel wahrscheinlicher ist, dies mutmaßt auch der Kritiker, dass ihm die zur Verfügung gestellte Fläche – das ungewöhnliche Format und die Möglichkeit, direkt vor Ort arbeiten und auf die räumliche Situation reagieren zu können – per se eine Herausforderung war, deren Bewältigung schließlich zu dem als Hauptwerk der deutschen Nachkriegskunst geltenden Gemälde geführt hat.

Das „Freiburger Bild“ befindet sich auch heute noch, fast fünfzig Jahre nach seiner Entstehung, an seinem ursprünglichen Standort (wenn es nicht zu temporären Ausstellungen ausgeliehen wird), nun allerdings hinter Glas geschützt, was seine unmittelbare Wirkung doch stark beeinträchtigt.

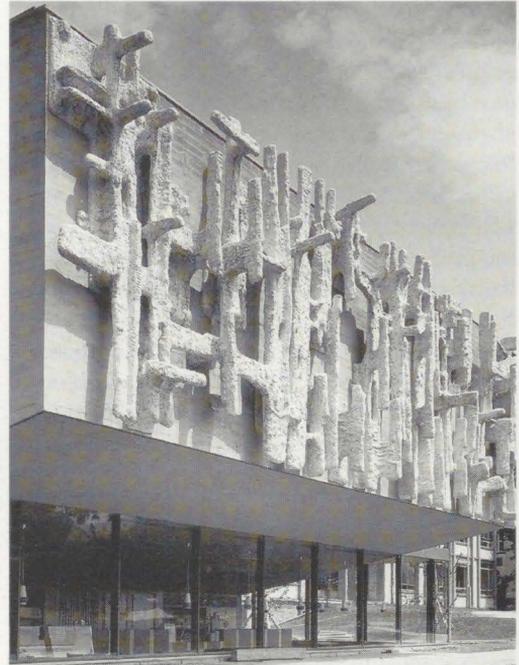
Auch wenn in den 50er und 60er Jahren die Künstlerbeauftragungen erst nach Fertigstellung der Bauplanungen erfolgt sind: Für Südbaden bedeutete dies nicht, dass bereits bestehende Werke als „drop sculptures“ ohne Orts-



Henry Moore, *Reclining Figure*, 1953/54, aufgenommen in den 60er Jahren

Foto: Toni Schneiders, Lindau-Schachen

bezug aus den Ateliers angekauft wurden. Dies geschah nur in Ausnahmefällen, wie beim Erwerb der Plastik des englischen Bildhauers Henry Moore (1898–1986) für das Kollegiengebäude II der Universität Freiburg. 1959 hatte die Kommission beschlossen, für den qualitätsvollen, städtebaulich markanten Neubau im Innenstadtbereich ein bedeutendes zeitgenössisches Werk zu erwerben, einen der sechs Bronzegüsse der bereits einige Jahre zuvor entstandenen Plastik „Reclining Figure“ von Henry Moore. Der Empfehlung des Künstlers folgend, der seine Werke in einer engen Beziehung zur Natur sah, nicht jedoch zur Architektur (seine Plastiken sollten in Verbindung mit der Architektur so behandelt werden wie Gemälde und Skulpturen innerhalb eines Hauses) wurde sie im Freien aufgestellt, nachdem die Kommission den Standort mit Hilfe eines Pappmodells festgelegt hatte. Der Intention der Kommission entsprechend sollte sie eine enge Beziehung zur großen Halle und zum erweiterten Vorplatz aufnehmen und mit der Querrichtung zum Gebäude eine einweisende Funktion zur Halle



Otto Herbert Hajek, *Magnetisches Raumfeld*, 1960

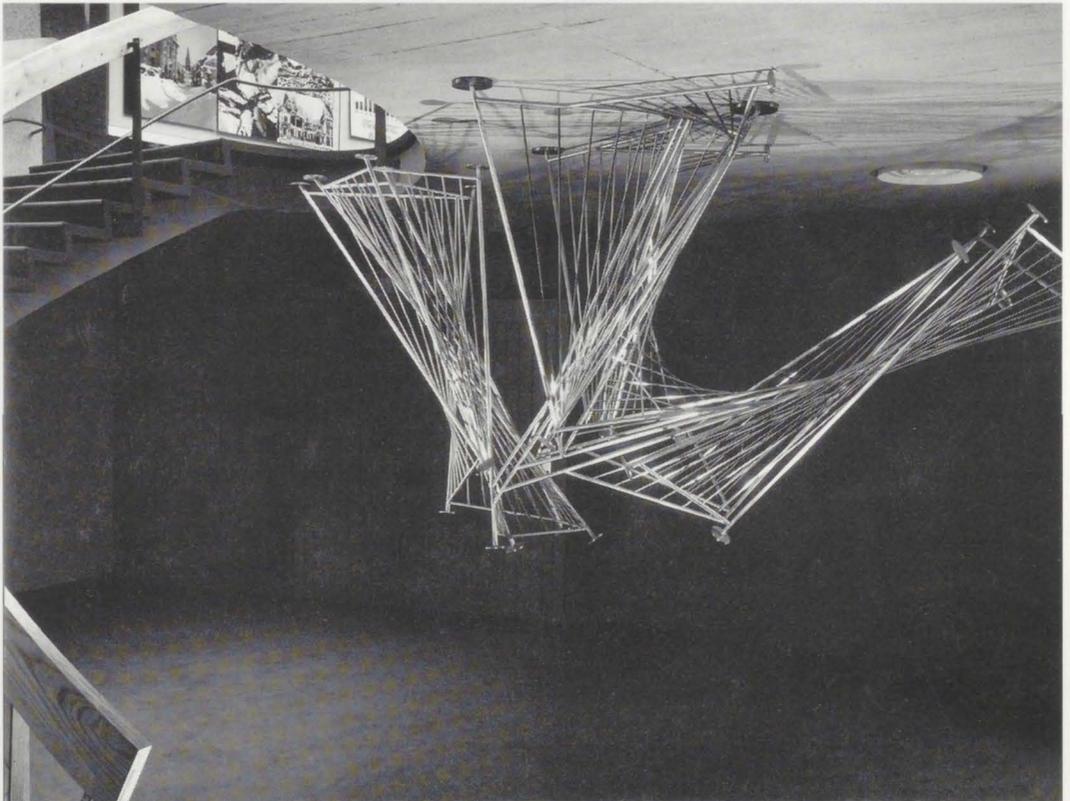
Foto: Bruno Krupp, Freiburg

übernehmen: Ihr wurden raumaktive Funktionen zugewiesen, die sie nicht erfüllen konnte. Um Henry Moore's Plastik nicht zu beeinträchtigen, waren kurze Zeit vor ihrer Aufstellung die in einiger Entfernung, aber dennoch in Sichtkontakt zur Plastik befindlichen wasser-speienden Störche mit einem „Tarnanstrich“ versehen worden²²; auch dies ein Hinweis darauf, dass die südbadische Kunstkommission idyllisierenden Scheinwelten nicht gerade wohlwollend gegenüber stand. Henry Moore's „Liegende“, die über viele Jahre hinweg – im „Volksmund“ als „Emmentaler Venus“ bezeichnet – Unverständnis und Ablehnung hervorgerufen hatte, zählt heute unbestritten zu den bedeutendsten Werken des 20. Jahrhunderts in Freiburg.

Mit Ausnahme der wenigen, direkt aus dem Atelier angekauften plastischen oder skulpturalen Arbeiten sind die „Kunst am Bau“-Beiträge bereits in den 50er und 60er Jahren für den spe-

zifischen Ort konzipiert worden. Dies bedeutete allerdings, dass die Künstler ihren Entwurf, wie zu jener Zeit üblich, aus ihrem aktuellen Werkkontext heraus entwickelt haben, d. h., die formalen und ästhetischen Fragestellungen, die sie zum Zeitpunkt der Beauftragung beschäftigten, wurden in der architektonischen Situation weiter behandelt, so auch in den Arbeiten von Alcopley (Alfred Lewis Copley) (1958), Julius Bissier (in Zusammenarbeit mit Richard Bampi 1955/56), Otto Herbert Hajek (1960), Joseph Lacasse (1962), Berto Lardera (1969) und Hans Uhlmann (1957 und 1960), die im Rahmen des Wiederaufbaus und der Erweiterung der Universität und des Universitätsklinikums Freiburg realisiert wurden.

Hans Uhlmann, ein bedeutender Bildhauer der Nachkriegszeit (1900–1975), war 1957 gebeten worden, für den Eingangsraum der wiederaufgebauten und durch einen modernen Lesesaal erweiterten Universitätsbibliothek der



Hans Uhlmann, *Hängende Skulptur*, 1957

Foto: Fritz Aly und Arnold Fanck, Freiburg

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg (heute Kollegengebäude IV) einen Vorschlag einzureichen. Hans Uhlmann entschied sich, aus seinem damaligen Werkkontext heraus, eine „Hängende Skulptur“ in großem Maßstab für die spezifische Situation zu konzipieren (es blieb die einzige, die im architektonischen Kontext realisiert wurde): Die 3 m hohe Konstruktion aus Bündeln von Messingrohren mit Kreisscheiben als Abschluss (die Skulptur endet ca. 1 m über dem Boden) greift vom tragenden Mittelgestänge aus fächerförmig in den Raum. Raumexpansiv und auf die Ansicht von allen Seiten aus angelegt, gliedert sie den dunklen und niedrigen Eingangsbereich, ohne materiell oder konstruktiv mit der Architektur verbunden zu sein. Dass die Beziehung zwischen Architektur und künstlerischem Werk dennoch nahezu unlösbar gelungen ist, wird auch daran deutlich, dass es kaum möglich ist, für diese Skulptur einen neuen Aufstellungsort zu finden, nachdem sie von ihrem ursprünglichen Standort entfernt werden musste. Diese Skulptur, wie auch die Betonplastik „Magnetisches Raumfeld“ von

Otto Herbert Hajek, die 1960 für das Hörsaalgebäude des naturwissenschaftlichen Zentrums in Freiburg geschaffen wurde, gehören als frühe Arbeiten mit einem unlösbaren formalen Ortsbezugs zu den wichtigen Kunstwerken der deutschen Kunstgeschichte der Nachkriegszeit.

Eine Zäsur in der Geschichte der „Kunst am Bau“ in Südbaden fand Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre statt. Während die Kunstkommission bis dahin nur Einzelmaßnahmen durchgeführt hatte, wurde mit dem Neubau der Universität Konstanz erstmals der Versuch unternommen, einen vielgliedrigen Baukörper – den außerhalb der Stadt gelegenen, geschlossenen Campus der neu gegründeten Konstanzer Reformuniversität – von Anfang an und über mehrere Baustufen hinweg in Zusammenarbeit mit Künstlern zu planen und zu gestalten: Die Architekten hatten befürchtet, dass in Folge der propagierten schnellen Bauweise mit Elementen die Hochschule kein „humanes Gesicht bekommen“ und die Humanisierung nicht mit den Mitteln der Architektur der 60er und 70er Jahre geleistet werden könne.²³ Die Entstehung



Universität Konstanz, Reaktionsraum, Wandgestaltung von Bernd Völke, 1975

Foto: Julia Dold, Freiburg

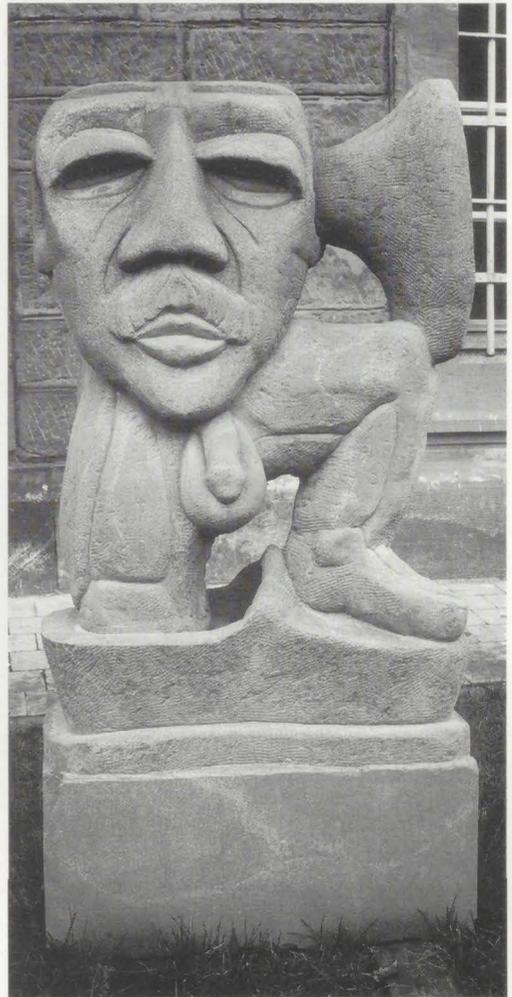
einer „öden Betonlandschaft“²⁴ sollte mit künstlerischen Mitteln verhindert werden. Anregung für diese Entscheidung war das „Kunst am Bau“-Projekt für den Neubau der Universität St. Gallen in der Schweiz. Hier waren vor allem bereits bestehende Werke der sog. „Hochkunst“ zur Integration in die Gebäude angekauft worden. In Konstanz ging man einen wesentlichen Schritt weiter: Gesucht waren keine additiven, sondern integrative Beiträge. Die Wettbewerbe wurden deshalb bereits in der Planungsphase durchgeführt. Dieses Angebot an die Künstler, direkt in die Planungen eingreifen zu können, ist allerdings kaum angenommen worden: Mit wenigen Ausnahmen wurden additive Beiträge vorgeschlagen.

Dennoch ist die Universität Konstanz mit ihren vielfältigen Kunstbeiträgen – illusionistische und narrative Wandgemälde, skulpturale und plastische Interventionen im Innen- und Außenbereich, Gesamtkonzepte für die sog. Rekreationsräume (einschl. Mobiliar) sowie Land art-Projekte – auch heute noch ein überaus sehens- und schützenswertes „klassisches“ Ensemble der 60er und 70er Jahre, ergänzt durch Kunstwerke aus jüngerer Zeit (verändernde oder zerstörerische Eingriffe sind bislang glücklicherweise unterblieben): In den 70er Jahren war es für junge Architekten ein „Muss“, nach Konstanz zu „pilgern“, um sich mit dieser, damals als paradigmatisch geltenden Verknüpfung von zeitgenössischer Architektur und künstlerischer Intervention auseinander zu setzen.

Während in dieser wie auch in anderen „Kunst am Bau“-Maßnahmen der frühen 70er Jahre die Auseinandersetzung der Künstler mit der Architektur im Vordergrund stand – gerade auch in ihrem Bemühen, die Architektur zu humanisieren, erweiterte sich Ende der 70er, Anfang der 80er Jahre das Blickfeld von Künstlern und Auftraggebern in Richtung der Rezipienten, wie die nachfolgenden Beispiele verdeutlichen:

So wurde 1981/82 in der Justizvollzugsanstalt Freiburg erstmals ein Projekt durchgeführt, bei dem mit „Kunst am Bau“-Mitteln nicht nur Künstler, sondern die Rezipienten selbst beauftragt wurden²⁵: Ermutigt durch ein mit Strafgefangenen in Bremen durchgeführtes Projekt, sollten die Gefangenen selbst unter

Anleitung des Künstlers Franz Gutmann – ungeachtet des nicht einschätzbaren Ergebnisses dieses Experiments – ihre Gedanken, Wünsche, Aggressionen und Leiden ohne inhaltliche oder formale Vorgaben in Skulpturen ausdrücken können. Auch die Anstaltsleitung hatte sich zur Mitarbeit bereit erklärt, nach Vorlage der in Ton modellierten Entwürfe jedoch Bedenken gegen die Ausführung einiger Arbeiten geäußert. Einvernehmlich wurden manche Entwürfe in „entschärfter“ Form verwirklicht, so auch die Skulptur eines in aufrechter Haltung knieenden Mannes, die ursprünglich mit einem um den Hals gelegten eisernen Ring – gekettet an ein Paragrafenzeichen – ausge-



Gerhard R., *Knom*, 1981–1982 Foto: Franz Gutmann, Münstertal

führt werden sollte. Andere Entwürfe durften nicht realisiert werden, wie die Kehrschaukel mit Handkehrer (handelsübliche Plastikmodelle), auf der in Ton geformte Menschen wie Kehricht zusammengefasst liegen – ein sehr eindringliches Bild der Ausgrenzung von Strafgefangenen in unserer Gesellschaft.²⁶ Trotz dieser inhaltlichen und formalen Einschränkungen sind innerhalb eines Jahres eine Tonarbeit und 18 Skulpturen und Reliefs von großer Ausdruckskraft entstanden: Denn den kaum vorstellbaren Bedingungen der Haft unterworfen, formulierten die Bildhauer in drastischen Bildern unter Verwendung von Allegorien, mimisch-gestischem Ausdruck und symbolischen Motiven vor allem ihre Situation des Einsperrtseins, ihre Wut über die als Ungerechtigkeit erfahrene Behandlung sowohl im Strafvollzug als auch durch die Justiz, ihr durch viele Jahre des Gefangenendaseins untergrabenes Selbstwertgefühl, aber auch ihre Sehnsucht nach Freiheit, nach innerem Frieden und nach

dem anderen Geschlecht. Eine in ihrer Bildfindung und formalen Bewältigung herausragende Arbeit ist die Skulptur des Kopffüßlers „Knom“, in der der Bildhauer auf sarkastische Weise seine Skepsis gegenüber psychoanalytischen Methoden und Interpretationen in einer Karikatur eines damaligen Anstaltspsychologen zum Ausdruck gebracht hat.

Dieses Projekt hat trotz seines positiven Ergebnisses im südbadischen Raum keine Nachfolge gefunden. In einer derzeit durchgeführten „Kunst am Bau“-Maßnahme für den Innenhof des neu erbauten Untersuchungsgefängnisses der Justizvollzugsanstalt Freiburg wird ein konventioneller bildhauerischer und gartengestalterischer Beitrag von Hans Michael Franke realisiert. Von den Untersuchungshäftlingen scheint er dennoch sehr positiv aufgenommen zu werden: Bauamtsmitarbeiter berichten, dass das Bewerfen des Innenhofs mit Lebensmitteln aus den Fenstern der Häftlinge (ein Ausdruck der Aggression und des Protes-



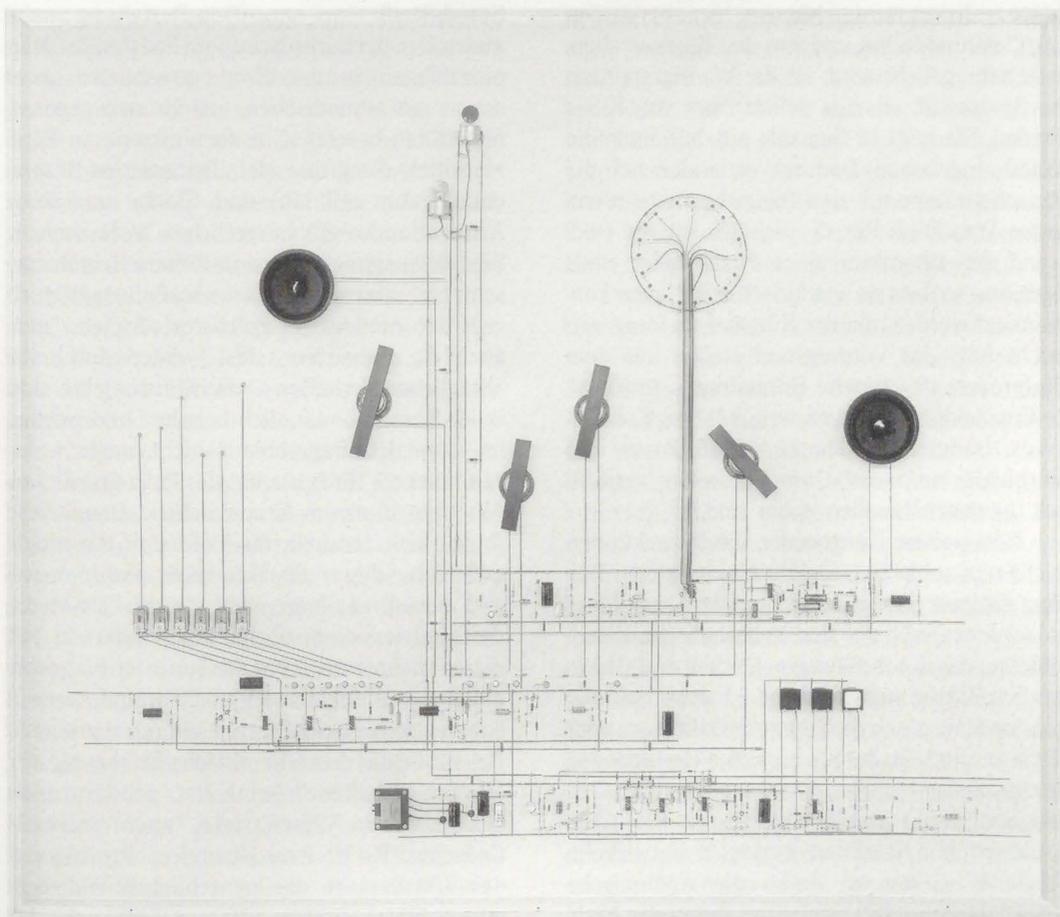
Volker Keiser, *Ohne Titel*, 1986–1987

Foto: Ralph Cohen, Karlsruhe

tes gegen die extremen Bedingungen während der Haftzeit) mit dem Fortschreiten der künstlerischen Eingriffe ausgeblieben seien.

Beim Neubau der Heimsonderschule Emmendingen-Wasser (1984–1987) hatte die Kunstkommission, in Zusammenarbeit mit der Schulleitung und beraten von einem Künstler und Heilpädagogen, ein weiteres Mal „Neuland“ betreten: Erstmals wurden künstlerische Konzepte gesucht, die die besonderen Bedürfnisse behinderter Kinder und Jugendlicher berücksichtigen würden: Viele Schüler sind in ihrer Mobilität so stark eingeschränkt, dass sie sich nur auf Rollenbrettern liegend vorwärts bewegen können. Bereits in der Planungsphase wurde ein mehrstufiger Ideenwettbewerb ausgeschrieben: Die Künstler sollten aktiv in die

Bausubstanz eingreifen können – eine Chance, die hier, wie auch in anderen Maßnahmen, kaum genutzt wurde. Die Arbeiten, die aus einer Fülle von Entwürfen schließlich ausgewählt und nach einer Überarbeitungsphase realisiert wurden, suchen eine Interaktion mit den Kindern, fordern sie zu neuen haptischen Wahrnehmungen heraus und regen ihre Phantasie an, ohne den Anspruch auf künstlerische Qualität aufzugeben. So hat die Künstlerin Viola Keiser eine Rauminstallation realisiert, die bewusst im Formenrepertoire ihres zeitgleich entstandenen Werkes blieb, in der formalen Ausgestaltung den Behinderungen der Schüler jedoch soweit entgegen kam, dass diese (auch wenn sie sich nur liegend fortbewegen können) der Bildwelt im Raum begegnen können: Zehn



Peter Vogel, Ton-Licht-Bewegung, 1986

Foto: Ralph Cohen, Karlsruhe

aus Kunstleder gefertigte und von der Künstlerin bemalte Formen sind mit Laufschiene in drei hintereinander liegenden Ebenen an der Decke montiert. Sie können ertastet, verschoben, von allen Seiten begangen oder mit Rollstühlen durchfahren und ineinander verschlungen werden. Die Künstlerin hatte sie ursprünglich als zweidimensionale Aluminiumtafeln konzipiert, die durch Verschieben zu immer neuen Bildern zusammengesetzt werden sollten. Um eine Verletzungsgefahr auszuschließen, veränderte sie Materialien und Dimensionen. Aus Flächen entwickelte sie dreidimensionale weiche Raumkörper und füllte sie mit verschiedenen leichten Stoffen: „Aus einer nur von vorne verschiebbaren ‚Bildflächenwelt‘ war nun eine begehbare, dem Spiel und der Kombinationsphantasie der Kinder offene, dreidimensionale Figurenwelt entstanden.“²⁷

Ein Werk, das an anderer Stelle ebenfalls hätte realisiert werden können, hier aber seinen „Ort“ gefunden hat und von den Kindern ebenfalls sehr geliebt wird, ist die Wandgestaltung im Speisesaal, „hortus deliciarum“, von Klaus Merkel. Sie zeigt 18 Gemälde putzbündig in die Wand eingelassen. Dadurch verbinden sich die Zwischenräume mit den Bildern zu einem einzigen Wandbild. Für die Schüler hat die Bildwand den Charakter eines Puzzle oder eines Memory, so dass sie spielerisch mit Fragen konfrontiert werden, die der Künstler zu lösen versucht hat: „Im Vordergrund stehen aus dem Malprozess gewonnene Erlebnisse, prozesshafte Entwicklungen der Materialität, des Farbauftrags. Dadurch werden kürzelhaft Form- und Farbfelder zu assoziativen Bildwelten verdichtet, die gegenständlich lesbar sind.“²⁸

Zwei weitere Kunstwerke, die Interaktionen nicht nur anbieten, sondern einen aktiven Beitrag zu ihrer Realisierung benötigen, hat Peter Vogel konzipiert. Es sind kybernetische Wandobjekte, die durch Bewegungen vor den Objekten beeinflusst werden können: Lampen werden ein- und ausgeschaltet, Motoren aktiviert oder Töne erzeugt. Da bereits minimale Bewegungen Konsequenzen zeigen, können auch motorisch eingeschränkte Kinder mit diesen Objekten „spielen“ und Reaktionsstrategien entwickeln. Zugleich wirken sie durch die rhythmische Anordnung der elektronischen Teile oder Farbfelder wie filigrane Zeichnungen oder Gemälde.

Einige dieser für die Heimsonderschule erworbenen Arbeiten²⁹ müssen immer wieder restauriert werden – nicht aufgrund mutwilliger Beschädigungen, sondern ihres intensiven Gebrauchs wegen. Auch nach vielen Jahren der Benutzung scheinen sie ihre Attraktivität als „Spielplatz“ und Assoziationsvorgabe nicht verloren zu haben.

Eine gänzlich andere Form der Kontextualisierung künstlerischer Objekte im Architektur- und Lebenszusammenhang konnte Richard Schindler 1991 im Neubau der Autobahnpolizei und des Verkehrsdienstes in Offenburg realisieren³⁰: Mit nur wenigen Objektsetzungen im Innen- und Außenbereich des Gebäudes definiert er einen geistigen, surreal anmutenden Raum, der sich subtil über die Architektur und die Arbeitszusammenhänge in diesem Gebäude legt. Alle Objekte – Zitate aus der Kunstgeschichte – stehen trotz der verschiedenen Standorte in einer narrativen Beziehung zueinander. Der persische Schuh im Fenster, die Marmorablagen in der Eingangsschleuse, zwei davon mit altmodischen, aus Bronze gegossenen Hüten besetzt (eine Reminiszenz an René Magritte), die grüne Metallkonsole im Besprechungsraum mit Hut und Cloche und ihrer Assoziation an ein bürgerliches Wohnzimmer: Sie alle imaginieren eine unlösbare Kriminalgeschichte, die sich gewissermaßen tagtäglich „vor den Augen“ der Polizisten abspielt. Doch auch die Polizisten selbst werden durch ihr alltägliches Verhalten – die Kunstobjekte sind ihnen bereits hinlänglich bekannt und werden im normalen Tagesablauf nicht mehr wahrgenommen – für Besucher des Polizeireviers zu Akteuren in einem Kriminalstück. Denn diese fragen sich, weshalb die Polizisten das Ungeöhnliche dieser Objekte nicht wahrnehmen und darauf reagieren, nicht gleichfalls verwundert sind, was die Irritation weiter verstärkt. Mit dieser Dichotomie kann der Künstler Wahrnehmungsgewohnheiten aufbrechen und „erfahrbar“ machen, dass Realität nicht nur das bereits Bekannte, das durch empirische Erfahrung „für Möglich gehaltene“ beinhaltet, sondern auch das gänzlich Unerwartete, zuvor niemals Gedachte. Es ist eine besondere Provokation des Künstlers an die menschlichen Wahrnehmungsgewohnheiten, diesen Einbruch der „Irrealität“ in die Realität in einem Polizeirevier

zu exemplifizieren – und es ist der besonderen Offenheit vor allem des Nutzers zu verdanken, dass die Realisierung dieses Konzepts an diesem Ort möglich wurde.

In den 90er Jahren wurden vor allem Werke realisiert, auf die der Begriff „site specificity“ zutrifft, d. h. Arbeiten, die mit dem spezifischen Ort, für den sie konzipiert wurden, räumlich, inhaltlich und atmosphärisch verbunden sind und somit einen komplexen Ortsbezug aufweisen. Eines dieser Werke ist die 1998/99 entstandene Skulptur „Das Pendant“ aus Murano-Glas (470 x 210 x 40 cm) von Elisabeth Wagner für den Neubau des Wirtschafts- und Betreuungsgebäudes des Kommandos Spezialkräfte (KSK) der Bundeswehr in der Graf-Zeppelin-Kaserne im nordbadischen Calw. Sie wurde geschaffen für eine Eliteeinheit, die in besonderen und schwierigen Krisensituationen und Konflikten zum Einsatz kommt und in der der Zusammenhalt der Gruppe und die Gemeinschaft überlebensnotwendig sind: „Die Halskette eines Kindes ist hier überdimensionales Bild geworden, so schön, so scheint es, wie es der Zufall – oder kindliches Gespür – will. Kalkül und Unbestimmtheit, Simulation und Schein bestimmen dieses ungewöhnliche ‚Glasperlenspiel‘ . . . Hier wird nicht militärisches Handeln und Mannesmut heroisiert, keine moralische Grundlegendiskussion bildlich gefasst . . . Wenn man, was in Calw nahe liegt, das Werk auf Hermann Hesses ‚Glasperlenspiel‘ bezieht, so formt sich ein gedankliches Gewebe ‚mit sämtlichen Inhalten und Werken unserer Kultur (H. Hesse).‘ Es ist ein „Spiel“ um humanistische Ideen, den Drang nach Regelmäßigkeit, Einheit und Versöhnung, bei aller Zerbrechlichkeit des Materiellen wie des ideellen Ganzen, das als solches undurchschaubar bleibt, und dem der Einzelne doch in der Gemeinschaft dient.³¹ Das Bild der Glasperlenskette an diesem Ort hat seine Relevanz bewiesen – gerade auch seit den Ereignissen des 11. September 2001.

Dieser Einblick in die Geschichte der „Kunst am Bau“-Maßnahmen in Südbaden macht deutlich, dass von „handgebisenen Meerjungfrauen“ oder „niedlichen, handwerklich gediegenen und thematisch leicht identifizierbaren Skulpturen“ keine Rede sein kann. Er weist darauf hin, wie mühsam und facettenreich der Weg war, den die Kunst im Architek-

turzusammenhang seit den 50er Jahren bis heute zurückgelegt hat, nachdem mit der neuen Form des Bauens zu Beginn des 20. Jahrhunderts der narrative Bauschmuck verschwunden war und die Stadt ihre Bedeutung als Erzählraum verloren hatte. Der Aufbruch in der Nachkriegszeit beginnt mit ästhetisierenden Architekturapplikationen und der Einbindung von „drop sculptures“ in den Stadtraum, und, in Südbaden vergleichsweise früh, mit Arbeiten, die einen formalästhetischen Bezug zur umgebenden Architektur suchen. In den 70er Jahren folgen Werke, die sich intensiv mit der Architektur auseinandersetzen, sei es, dass sie die Architektur aufwerten, kommentieren oder konterkarieren. In den 70ern, vor allem jedoch in den 80ern und 90er Jahren werden Arbeiten realisiert, auf die der Begriff „site specificity“, die Ortsbezogenheit von Skulpturen, zutrifft. Dieser Begriff ist in den 80er Jahren geläufig geworden und war mit der Forderung nach einer weitgehenden Untrennbarkeit von Aufstellungsort und Werk im öffentlichen Raum verknüpft. Auch Werke aus der Konzeptkunst und Beiträge, die sich als Dienstleistungsangebote verstehen, wurden und werden derzeit realisiert (ein Spektrum dieser Arbeiten wird nach ihrer Fertigstellung in einem der kommenden Hefte der „Badischen Heimat“ vorgestellt).

Diese Entwicklung der „Kunst im Architekturzusammenhang“ macht auch deutlich, wie weit sich die künstlerische Avantgarde im 20. Jahrhundert von der Öffentlichkeit entfernt hatte: „Parallel zum narrativen Bedeutungsverlust von Architektur und Außenplastik ist die Bildproduktion in der Moderne natürlich nicht zurückgegangen, sondern vom Tafelbild bis zum Film explosionsartig angestiegen. Daran ist freilich der auffälligste Zug, dass die Bilder in die Innenräume abwanderten. Parallel zur Auflösung der Stadt als Erzählraum erfolgte eine Internalisierung der Erzählungen und Bilder: Das Buch fand seinen Platz im häuslichen Kontext; für die Gemälde wurde die Wohnung des Sammlers, dann das Museum zum Gehäuse . . . Die Internalisierung der Kunst beförderte nicht nur deren Ausnahmestellung in der Bilderwelt, sondern auch ihre formale Radikalisierung . . . Konflikte waren daher unvermeidlich, wenn moderne Kunst in dieser avancierten Form, zu der sie in ihrem autonomen und



Universität Konstanz, Arbeiten von Otto Piene, 1972

Foto: Cramer, Konstanz

elitären Reservat vorgestoßen war, unvermittelt wieder in den öffentlichen Raum gebracht wurde.³² Diese Werke wurden angefeindet, beschädigt oder gar zerstört.

In den ersten beiden Jahrzehnten der Nachkriegszeit blieb es vor allem der „Kunst am Bau“ überlassen, die (nicht interessierte) Öffentlichkeit mit der künstlerischen Avantgarde in außermusealen Bereichen vertraut zu machen. Nicht selten wurde diese Problematik vermieden, indem Kunstbeiträge im Architekturzusammenhang durch idyllisierende Scheinwelten ersetzt wurden. Dies ist im südbadischen Raum bei aus Landes- und Bundesmitteln finanzierten „Kunst am Bau“-Maßnahmen nur selten geschehen. Es mag sein, dass die südbadische Kunstkommission³³ – im gesamtdeutschen Vergleich gesehen – ungewöhnlich engagiert gearbeitet hat: eine Tatsache, die eine Würdigung durchaus verdient.

In den letzten Jahren scheint sich die Kunst der Öffentlichkeit wieder zu nähern. Es sind die jungen Künstler, die neue Bereiche öffentlicher Funktionen für sich und ihre Arbeiten entdecken: „Formale und ideologische Unabhängigkeit erreichen sie unter anderem dadurch, dass sie sich entgegen den Bemühungen ihrer Vorgängerinnen und Vorgänger nicht unbedingt in Nischen der Kommunikation oder auf subversive Pfade verlegen, sondern offensiv die angebotenen Felder bearbeiten. So werden nicht nur aus pekuniären Gründen die Kunst am Bau-Aufträge gern angenommen. Auch die Erfahrung, von den Erbauern und Nutzern erwünscht zu sein und Freiräume der Produktion eröffnet zu bekommen, wird längst als Chance verstanden. Neben dekorativer und belangloser Kunst, die dabei – ohne Zweifel – auch in großer Zahl entsteht, werden merklich neue Aufgaben gesellschaftlicher Relevanz entwickelt.“³⁴

Seit der Nachkriegszeit war „Kunst am Bau“ der Auftrag, aber auch die Chance, im gesellschaftlichen, architektonischen und kunsthistorischen Kontext ein neues Zusammenspiel zu finden zwischen der bildenden Kunst, der Architektur und den Menschen, die in den Gebäuden leben und arbeiten. Es skizziert sich ein Versuch, zwei Parameter, die sich gänzlich auseinander entwickelt hatten – bildende Kunst und Architektur – als eine verlorene gegangene Einheit wieder zu finden und in

einer Öffentlichkeit zu verankern, zu der ein Bezug schon längst nicht mehr vorhanden war: Ein Versuch, der in weiten Teilen scheitern musste, ungeachtet der Qualität so mancher Werke, die in diesem Zusammenhang erworben oder realisiert wurden (die Kritik an einer sensibel in den Stadtraum eingebundenen „drop sculpture“ galt oft genug einer inhumanen und Anschaulichkeit vermissenden Architektur und Städteplanung und weniger der tatsächlich angegriffenen Kunst).

Ein sinnvolles, gesellschaftlich relevantes Miteinander scheint erst dann möglich geworden, als der Blick der Künstler und Auftraggeber sich von der Architektur weg auf die Menschen, auf die Rezipienten richtete. Diese Entwicklung fand in einer Vielzahl von Ausstellungen und Projekten zur „Kunst im öffentlichen Raum“, sie fand aber auch „Kunst am Bau“-intern statt – ein Prozess, der nach fünfzig Jahren steter Praxis und Diskussion immer noch nicht abgeschlossen ist.

Dieser Beitrag ist ein Plädoyer dafür, „Kunst am Bau“ als historisches Phänomen zu begreifen, in ihrer gesellschaftlichen Relevanz ernst zu nehmen und in die aktuellen Diskussionen zur „Kunst im öffentlichen Raum“ einzubeziehen. Dies nicht nur in ihren negativen Ausprägungen, sondern auch mit Arbeiten, die ihre Relevanz bereits bewiesen haben. Denn gerade auch die „Kunst am Bau“ kann Wesentliches zu den Fragen beitragen, die die Diskussionen zur Kunst im öffentlichen Raum heute bestimmen: „Soll die moderne Kunst, wie zur Zeit ihrer Formierung, auch im öffentlichen Raum den Konflikt mit dem Passanten und Betrachter suchen, um sich nicht als aparte Kulisse des Konsumgeschehens missbrauchen zu lassen? Ist es gar ihre Pflicht, die urbane Entfremdung wahrnehmbar zu machen und den öffentlichen Raum damit als politisches Handlungsfeld zu öffnen? Oder kann man sich eine zeitgenössische Kunst vorstellen, die den Passanten respektiert, ohne ihn als Adressaten zu unterfordern; die ihrem Schauplatz gerecht wird, ohne sich anzubiedern; ihn gar schmückt, ohne sich in Dekoration zu erschöpfen? Und wäre die moderne Kunst in der Lage, über ihre internen kunstgeschichtlichen Positionsmeldungen hinaus im öffentlichen Raum wieder eine Erzählung zu konstituieren?“³⁵

Anmerkungen

- 1 Peter Rumpf, Betrifft: Tonkunst, in: *Bauwelt* 35, 2001, S. 15.
- 2 Walter Grasskamp, Kunst und Stadt, in: *Skulptur. Projekte in Münster 1997*, Westfälisches Landesmuseum 22. Juni – 28. September 1997, hg. von Klaus Bußmann, Kasper König, Florian Matzner, Ostfildern bei Stuttgart, 1997, S. 17.
- 3 Leider sind in den Dokumentationen künstlerischer Beiträge im städtischen Raum, wie sie in den letzten Jahren z. B. für Marburg, Kassel, Münster und München vorgelegt wurden, die jeweiligen Auftraggeber nur selten genannt, obgleich sich ihre Ansprüche an die Kunstwerke doch sehr unterscheiden. Auch der Aufsatz von Prof. Dr. Michael Klant in der *Badischen Heimat* 4/99 „Auf dem Weg zu einer Hauptstadt der Skulptur. Freiburgs Kunst unter freiem Himmel“ weist dieses Versäumnis auf. Der Autor räumt zwar ein, dass sich „das Land“ als der „eindeutig wichtigste Auftraggeber in Freiburg“ (S. 827) erwiesen habe, dennoch gibt auch er die „Herkunft“ der einzelnen Werke nicht an. Dies ermöglicht die Zuordnung nur einem Kenner der Verwaltungszuständigkeiten und lässt zugleich den Eindruck entstehen, dass die Fülle der vorgestellten Werke vorwiegend auf Maßnahmen der Stadtverwaltung zurückzuführen seien.
- 4 Die Beschränkung auf den südbadischen Raum impliziert keine Bewertung der „Kunst am Bau“-Praxis des Landes und des Bundes in Nordbaden. Sie ist dem Umstand zu verdanken, dass die Autorin, mit der Inventarisierung und Betreuung der Kunst am Bau-Maßnahmen an Landes- und Bundesbauten in Baden beauftragt, bislang ausschließlich den seit dem 2. Weltkrieg erworbenen südbadischen Bestand bearbeitet hat – eine abschließende Aufarbeitung und Bewertung des nordbadischen Bestandes steht noch aus. 1998 sind die beiden badischen Oberfinanzdirektionen Karlsruhe (Bereich Nordbaden) und Freiburg (Bereich Südbaden) zusammengelegt worden; für den nordbadischen Raum wurde ein 1998/99 realisiertes Projekt berücksichtigt.
- 5 zitiert in: Elisabeth Dürr, *Kunst am Bau – Kunst im öffentlichen Raum. Geschichte und Entwicklung öffentlicher Kunst im Spannungsfeld von Architektur, Städtebau und Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland*, Frankfurt am Main 1991, S. 15.
- 6 Ebenda, S. 52.
- 7 Ebenda, S. 51.
- 8 Zitiert in: Walter Klemmer, Vorwort, in: *Finanzministerium Baden-Württemberg, Kunst an Staatlichen Bauten in Baden-Württemberg 1980–1995*, Ostfildern-Ruit 1995, S. 5.
- 9 Bei größeren Institutionen wie Kliniken und Universitäten hat sich die Einrichtung eines „Kunst-sachverständigen“ bewährt, der für den Nutzer an den Sitzungen teilnimmt, für ihn entscheidet oder ihn zumindest fachkundig berät (bei Universitäten übernimmt diese Funktion meist der Lehrstuhlinhaber für Kunstgeschichte).
- 10 In der Regel werden Aufträge über beschränkte Wettbewerbe mit drei bis 12 Teilnehmern vergeben, seltener über offene Wettbewerbe, da sie sich als sehr kosten- und zeitintensiv herausgestellt haben und der Aufwand meist in keinem Verhältnis zum Ergebnis steht. Direktaufträge werden nur in Ausnahmefällen durchgeführt.
- 11 Die Änderung des „Vetorechts“ macht jedoch deutlich, dass bei der Auswahl der zu realisierenden Werke im Zweifelsfall nicht mehr die Einbindung des Kunstwerks im Sinne der vorgegebenen Architektur bzw. des Architekten ausschlaggebend ist, sondern die Identifikationsmöglichkeit der Menschen, die in diesem Gebäude leben und arbeiten, mit dem künstlerischen Beitrag.
- 12 So kann es sich als verhängnisvoll erweisen, wenn, dem Wunsch des Nutzers entsprechend, ein Künstler in einen Wettbewerb mit eingeladen wird, dem aus künstlerischer Sicht keinerlei Chancen zur Beauftragung eingeräumt werden – in der trügerischen Sicherheit, dass bei der Begutachtung der eingereichten Wettbewerbsentwürfe die Qualitätsdifferenzen offensichtlich würden.
- 13 Verbesserungen sind m. E. dennoch möglich: z. B. mit der Überarbeitung des „Vetorechts“ oder mit der regelmäßigen Durchführung von „Klausursitzungen“ der ständigen Kommissionsmitglieder, in denen die künstlerischen und kunsthistorischen Ansprüche geklärt und neu definiert werden. Auch könnten für einzelne Maßnahmen weitere kunsthistorische Berater hinzugezogen werden.
- 14 Walter Grasskamp definiert „öffentlichen Raum“ u. a. als siedlungsgeographisch ausgesparte und architektonisch umgrenzte Fläche, die sich durch hohe Nutzerfrequenz und Zugänglichkeit für breite soziale Schichten, eine hohe Dichte der Funktionsmischung, verbunden mit der Überlagerung verschiedener Nutzungsformen, durch Anschaulichkeit und vergleichsweise hohen Gestaltungsaufwand sowie durch Versammlungs-, Demonstrations- und Äußerungsfreiheit auszeichnet. In: *Walter Grasskamp, Kunst und Stadt, in: Skulptur. Projekte in Münster 1997*, hg. von Klaus Bußmann, Kasper König, Florian Matzner, Westfälisches Landesmuseum 22. Juni – 28. September 1997, Ostfildern-Ruit 1997, S. 11–17.
- 15 Um die Akzeptanz dieser minimalistischen Arbeit zu erleichtern, hatte der Kunstverein Freiburg auf Anregung der Oberfinanzdirektion Freiburg eine Ausstellung mit Werken von Ulrich Rückriem durchgeführt: Ulrich Rückriem, *Multiples und Druckgraphik 1969–1985*, Kunstverein Freiburg 25. April – 25. Mai 1986, Freiburg 1986.
- 16 Michael Klant, Ulrich Rückriem. Ein Obelisk auf dem Augustinerplatz, in: *Skulptur in Freiburg. Kunst des 20. Jahrhunderts im öffentlichen Raum*, hg. von Michael Klant, in Zusammenarbeit mit Oliver Dieskau, Freiburg 1988, S. 165.
- 17 Elisabeth Dürr, *Kunst am Bau – Kunst im öffentlichen Raum. Geschichte und Entwicklung öffentlicher Kunst im Spannungsfeld von Architektur, Städtebau und Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland*, Frankfurt am Main 1991, S. 97.
- 18 *Kunst in der Architektur. Land Baden-Württemberg. 25 Jahre künstlerisches Schaffen im staatlichen Hochbau in Baden-Württemberg*, hg. vom Finanzministerium Baden-Württemberg, Stuttgart 1979.

- 19 Kunst an Staatlichen Bauten in Baden-Württemberg 1980–1995, hg. vom Finanzministerium Baden-Württemberg, Ostfildern-Ruit 1995.
- 20 Die ersten Kunst am Bau-Maßnahmen der Nachkriegszeit in Baden wurden bereits im Jahre 1952 in Südbaden, also noch vor der Bekanntmachung der Landesregierung über die Förderung der bildenden Kunst und des Kunsthandwerks im Jahre 1955 durchgeführt; die frühesten Kunst am Bau-Werke im OFD-Bereich Karlsruhe stammen aus dem Jahre 1954 (die Datierungen sind der Publikation „Kunst in der Architektur“. Land Baden-Württemberg, hg. vom Finanzministerium Baden-Württemberg, Stuttgart 1979, entnommen).
- 21 Carl Linfert, Maler am Bau, in: Jahresring 58/59, Stuttgart 1958, S. 184, zitiert in: Nicoletta Torcelli, Kunst am Bau. Hintergründe und Beispiele zur inhaltlichen Bestimmung des Begriffs, Magisterarbeit Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Typoskript, o. J., S. 60.
- 22 Nicoletta Torcelli, Kunst am Bau. Hintergründe und Beispiele zur inhaltlichen Bestimmung des Begriffs, Magisterarbeit Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Typoskript, o. J., S. 81.
- 23 Die Kunst am Bau der Universität Konstanz. Ein Bildführer, hg. von Kurt Lüscher und Felix Thürlemann, Konstanz 1999, o. S.
- 24 [Http://www.uni-konstanz.de/struktur/welcome/portrait/geschichte.html](http://www.uni-konstanz.de/struktur/welcome/portrait/geschichte.html).
- 25 Kunst im Bau. Arbeiten in der Vollzugsanstalt Freiburg. Ein Werkbericht. Kunstbeitrag für das Torwachgebäude der Vollzugsanstalten Freiburg, Ausstellungen im Kunstverein Freiburg im Schwarzen Kloster und im Colombipark im Sommer 1982, Freiburg o. J., 1982.
- 26 Beide Entwürfe, wie auch alle weiteren in diesem Projekt entstandenen Tonmodelle sind im Justizgebäude in der Salzstraße 28 in Freiburg ausgestellt.
- 27 Viola Keiser, Entwicklungsgeschichte einer Idee, in: Neubau der Staatlichen Schule für Körperbehinderte Emmendingen-Wasser. Dokumentation der „Kunst am Bau“, Freiburg 1987, S. 32.
- 28 Klaus Merkel, Hortus Deliciarum, Hauptwand des Speisesaals, Wasser 1987, in: Neubau der Staatlichen Schule für Körperbehinderte Emmendingen-Wasser. Dokumentation der „Kunst am Bau“, Freiburg 1987, S. 46.
- 29 Zusätzlich zu den beschriebenen Werken wurden Entwürfe von Johannes Bierling, Margot Degand, Sandra Eades, Susi Juvan, Annette Merckenthaler, Peter Stobbe und Josef Dietmar Zapf realisiert.
- 30 1001, Richard Schindler. Ein Kunstprojekt für den Neubau der Autobahnpolizei und des Verkehrsdienstes Offenburg 1992 (Architekturbüro Lehmann und Partner Offenburg, hg. von Galerie Gaby Kraushaar, Waldkirch 1992).
- 31 Dirk Teuber, Elisabeth Wagner. Das Pendant, hg. v. Staatlichen Hochbauamt Baden-Baden, Kornwestheim o. J.
- 32 Walter Grasskamp, Kunst und Stadt, in: Skulptur. Projekte in Münster 1997, hg. von Klaus Bußmann, Kasper König, Florian Matzner, Westfälisches Landesmuseum 22. Juni – 28. September 1997, Ostfildern bei Stuttgart, 1997, S. 10.
- 33 Sehr wahrscheinlich trifft dies auch auf die nordbadischen und württembergischen Kommissionen zu.
- 34 Claudia Büttner, Funktionen und Aufträge aktueller Kunst im „öffentlichen Raum“. Vortrag im Rahmen des Symposiums Andere Orte. Öffentliche Räume und Kunst, in: <http://www.kunstmuseum.ch/andereorte/texte/htm>.
- 35 Walter Grasskamp, Kunst und Stadt, in: Skulptur. Projekte in Münster 1997, hg. von Klaus Bußmann, Kasper König, Florian Matzner, Westfälisches Landesmuseum 22. Juni – 28. September 1997, Ostfildern bei Stuttgart, 1997, S. 19.

Anschrift der Autorin:
 Julia Dold M. A.
 Konradstraße 15
 79100 Freiburg