

„Imperia“ – und was noch?

Kunst im öffentlichen Raum in der Konzilstadt Konstanz

I.

Gott sieht alles. Gutes wie Böses. Damit ihm ein Teil der bösen Welt erspart bleiben sollte, vernagelten ihm gutgläubige Konstanzer Bürger kurzerhand die Augen. Sie verbarrikierten ein Kruzifix, das in einer Gartenidylle der Innenstadt stand, hinter einem dicken Brett. Die Gutgläubigen wollten dem Gekreuzigten den Anblick auf jenes „schändliche Mach- und angebliche Kunstwerk“ ersparen, das wiederum ungläubige Bürger dieser Stadt ihm vis-à-vis hatten errichten lassen.

Der Zorn der religiösen Eiferer richtete sich gegen einen Brunnen von Peter Lenk. Der in Ludwigshafen-Bodman (am Bodensee) lebende Künstler hatte – gefördert vom damaligen Konstanzer Baubürgermeister Ralf Fischer – auf dem Grünstreifen einer der verkehrsreichsten Straßen der Stadt ein statthaftes steinernes Mahnmal gegen den Autokult entworfen. Um seinen Protest auch glaubhaft zu machen, setzte Lenk nicht nur quasibarocken Engeln Gasmasken auf, sondern brachte auch einen Papst ein, der mit nackten Mätressen aus einer schleudernden Pferdekutsche stürzt. Blasphemie? Ironie?

Nein, nichts von alledem. Eher eine Anspielung auf das Konstanzer Konzil (1414–1418) und das historisch verbürgte, in vielerlei Hinsicht leichtsinnige „Verkehrsverhalten“ seiner tausendfachen Teilnehmer. Darunter Prominenz: der Papst. Der Klerus heute tat geschockt, die Gutgläubigen handelten auf ihre Weise. Der „Skandal“ war da. Und die Ungläubigen? Sie rieben sich die Hände: Die Stadt, der Brunnen und der Künstler – sie waren in aller

Munde. Das Stadtmarketing machte auf Standing Ovations.

Schilda in Konstanz Anno Domini 1990 oder: Das aber war der erste Streich, der zweite folgt drei Jahre später, 1993. In einer Nacht- und Nebelaktion ließ Peter Lenk eine 18 Tonnen schwere und ohne Sockel acht Meter hohe „Hübschlerin“ an die Spitze der Hafensemole der Bodenseestadt plazieren. Eine vollbusige Gesellschaftsdame war es, die wenig Tuch auf der Haut sowie die lasterhaften Kaiser und Papst im wahrsten Sinne des Wortes in der Hand hat. Der Koloß von Konstanz – wiederum eine Anspielung auf das Konzil und die lustvolle Freizeitbeschäftigung ihrer illustren Parlamentarier. Es gibt für die hohe Dame kein historisches Vorbild. Der Bildhauer kopierte bei der „Imperia“ genannten Skulptur, so heisst es, seine gut proportionierte Frau Bettina. Warum auch nicht. Die Künste sind frei. Aber die Imperia steht dennoch, folgt man der augenzwinkernden Argumentation des Künstlers, als Symbolfigur für den unermüdlichen Einsatz der unzähligen Prostituierten während der Konzilzeit, über die auch – gar nicht verschämt – der Konstanzer Chronist Ulrich Richental berichtet.

Auch das Denkmal für das älteste Gewerbe der Welt sorgte für Schlagzeilen, aber auch für Kritik, die bis heute nicht verstummen will. Erst kürzlich hat ein katholischer Priester in heiligem Zorn Peter Lenk das Verderben an den Hals gewünscht (nämlich bibelfest, mit Matthäus, Kapitel 18, Vers 6: „Wer einen von diesen Kleinen, die an mich glauben, zum Bösen verführt, für den wäre es besser, wenn er mit einem Mühlstein um den Hals im tiefen Meer versenkt würde“).



Die „Imperia“ von Peter Lenk – meistfotografierte Plastik der Bodenseestadt

Bild: G. Zister

Aber es gab auch andere, ernsthafte Einwände. Weder Gemeinderat und Kulturausschuß noch Gestaltungsbeirat der Stadt wurden im Vorfeld mit dem Thema „Imperia“ konfrontiert, gefragt oder angehört. Das war formal nicht notwendig, denn der mit Mitteln des Verkehrsvereins geförderte Koloß wurde auf „Grund und Boden“ der Deutschen Bahn errichtet, die Stadt besaß angeblich keine Zugriffsmöglichkeit. Der Regelverstoß war kalkuliert, Fairness nicht angesagt. Von einem „klaren Fall von Täuschung“ spricht post festum das Schlitzohr Peter Lenk. Ein schlechtes Gewissen hat er deswegen nicht.

Der Grundsatzstreit, der dennoch entbrannte, teilte die Stadt in Befürworter und Gegner der steinernen Dame. Das Ergebnis ist bekannt. Die Figur steht immer noch. Und die Stadtberechtigten nickten am Ende die „Imperia“ ab, ohne eigentlich dazu legitimiert gewesen zu sein. Die Alternative wäre ein unchristlicher Rechtsstreit mit ungewissem Ausgang gewesen. Der Oberbürgermeister von Konstanz, Horst Frank, seit 1997 im Amt, hat sogar Gefallen an der

Hübschlerin gefunden: „Sie steht für die weltoffene Atmosphäre in unserer Stadt“. Da wiehert der Provinzschimmel.

Wahr ist: Die „Imperia“ gilt inzwischen als lukrativer Touristenmagnet. Ganz sicher ist das Promenaden taugliche Tonnenwerk, das Peter Lenk weit über die Region hinaus bekannt gemacht hat, das meist fotografierte Objekt der Konzilstadt. Die Stadt hat ein „Event“ mehr. Auch hier ging das Stadtmarketing-Konzept auf. Aber ist das Kunst?

Als „Karikatur“ empfand Elisabeth von Gleichenstein, Kunsthistorikerin und Leiterin des Konstanzer Rosgartenmuseums, den Lenkschen Wurf. Als Kunstwerk mochte sie die leicht konsumierbare Ware nicht akzeptieren. Damit entsprach sie auch der Auffassung jener Kunstfraktion in der Stadt, die einen überzogenen Realismus und Effekthascherei an den Lenkschen Figuren moniert. Der Kunstverein der Stadt veranlaßte eine Podiumsdiskussion, die gute Debattenkultur verriet, aber keine tieferen Einsichten in die Materie ergab. Die „Straße“ hatte ja längst entschieden. Das Ori-



Peter Lenks „Brunnen“ in der Oberen Laube – kein einmaliger Streitfall öffentlicher Kunst in Konstanz

Bild: G. Zister

ginäre zog (einmal mehr?) gegenüber dem Originellen den kürzeren.

Solche Plebiszite mit den Füßen machen die Arbeit von Gestaltungs- und Kunstbeiräten nicht eben einfacher. Zweifellos nehmen sie auch Künstlern, die sich einer wie auch immer gearteten Moderne oder Postmoderne verpflichtet fühlen, den Mut, mit unkonventionellen Ideen in den öffentlichen Raum zu gehen. Eine Folge: Ein Mangel an Toleranz in der Bürgerschaft. Auch Konstanz hat in dieser Hinsicht ein Defizit.

Doch noch ein (versöhnliches) Wort zu Peter Lenk: Die Tatsache, dass er (und seine große Schar an Gönnern) das Populäre allzu sehr hofieren, verdeckt die mitunter garstige Subalternität, die seinem steinernen Personal zu eigen ist. Sie dokumentiert sich vielleicht am besten in der tiefen Respektlosigkeit gegenüber den „Stützen dieser Gesellschaft“, sei es der Papst und der Kaiser oder – jüngst in Brunnen gehauen, die in Pfullendorf und in Überlingen am See errichtet worden sind – in Graf (Lennart Bernadotte) und Großautor (Martin Walser). Peter Lenk, ein Eulenspiegel der Jetztzeit – diese Einschätzung würde ihm wohl schmecken.

II.

Nicht minder für Furore sorgte in der Konstanzer Bürgerschaft und weit darüber hinaus das bisher letzte Konstanzer Kunstprojekt im öffentlichen Raum (abgesehen von einem Brunnen, der in privater Initiative erstellt wurde), das jedoch zu keinem neuerlichen „Kunstkrieg“ führte, sondern von Anfang an „harmonisierte“ und mit einem Volksfest zu Ende gebracht wurde. Hier stimmte offenbar alles: Der Künstler und auch das Ergebnis seiner schöpferischen Tätigkeit. Die Rede ist von Johannes Grützke und seinem am 20. Juni 1998 in Konstanz installierten Majolika-Wandrelief „Morgen brechen wir auf!“ (s. Seite 629).

Der Berliner Maler und Bildhauer schuf in den vergangenen vier Jahrzehnten eine der gehaltvollsten Dokumentationen der bundesrepublikanischen Mentalitätsgeschichte. Diesen „Ruf“ hatte er schon vor der wohl abenteuerlichsten Initiative im Kunstbetrieb dieses Landes, in der Frankfurter Paulskirche „in ange-

messener Weise die Ideen und das Ereignis des Vormärz und die 48er Bewegung zu erfassen“ (Ausschreibungstext). „Der Zug der Volksvertreter“, so der Titel des 32 Meter langen Bilderfrieses, das 1991 fertig gestellt wurde, zeigt 200 Abgeordnete, die „jedem irgendwie bekannt vorkommen sollen“, wie Grützke über die provozierende Anhäufung von schwarzbefrackten, feisten, rotnasigen, neugierigen und übellaunigen Bürgern urteilt.

Bereits 1970 malte er das ultimative DDR-Bild: Der Staatsratsvorsitzende Walter Ulbricht als Gartenzwerg. Das Bild ist zugleich „ein Porträt eines geschrumpften, biedermeierlichen



Der sogenannte „Trichter-Brunnen“ am Konstanzer Fischmarkt

Bild: G. Zister

Staates, in dem die Musen Dirndl tragen und wo man es für ein Lächeln hält, wenn man sich die Zähne zeigt“, schwärmte die „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ von dieser Arbeit, die (wie das Hauptwerk des Künstlers insgesamt) zwischen Realismus und Manierismus changiert.

Der in Öhningen (am Bodensee) lebende Galerist, Antiquar und Schriftsteller Horst Brandstätter konnte Mitte der 90er Jahre seinen Freund Johannes Grützke von der Idee überzeugen, der opulenten „Frankfurter“ 48er-Geschichtsarbeit eine angemessene „Konstanzer“ hinzuzufügen. Die Konzil-Stadt ist nämlich auch Hecker-Stadt. Bekanntlich formierte der badische Revolutionär Friedrich Hecker gemeinsam mit Gustav von Struve den legendären „Hecker-Zug“. Vom See aus wollte das Tandem seinen Traum von einer Deutschen Republik verwirklichen. In einer am 12. April 1848 einberufenen Versammlung vor dem Bürgerhaus forderte Hecker die Konstanzer Bevölkerung zum bewaffneten Aufstand gegen den Großherzog auf: „Sieg oder Tod für die deutsche Republik“. Bereits im September 1847 hatte er in Offenburg die „Forderungen des Volkes“ proklamiert. Zu den 13 Thesen zählten Presse- und Versammlungsfreiheit. Während in London von Karl Marx und Friedrich Engels der „Bund der Kommunisten“ gegründet wurde, hieß es bei Hecker drei Jahre nach dem „Weber-Aufstand“ in Schlesien: „Wir verlangen Ausgleichung des Mißverhältnisses zwischen Kapital und Arbeit“.

Lediglich 55 Konstanzer folgten 1848 dem Aufruf des Mannheimer Anwalts und „Liebling des Volkes“ („Frankfurter Zeitung“, 1881). Franz Sigel, militärischer Führer des Zuges, reiste noch einmal in die Konzilstadt zurück und konnte weitere 250 Bürger zum Mitmachen bewegen. Am Ende hatte Hecker mehrere Hundert Kämpfer um sich. Südbaden war in Aufregung. Der Aufruhr endete aber schneller als erwartet: Am 23. April des gleichen Jahres wurden die Freischärler im Kampf mit den Bundestruppen geschlagen. Hecker floh in die Schweiz. Wenig später emigrierte er in die USA, wo er erfolgreich am Sezessionskrieg teilnahm.

Über Hecker läßt sich bis heute trefflich streiten. Den einen ist er tragischer Held, Vorkämpfer für Demokratie zu einer Zeit, da anders als in Frankreich Monarchien hierzulan-

de republikanische Erhebungen noch einfach niederkartätschen konnten. Andere halten ihn für einen leichtfertigen Abenteurer, der, „zusammen mit Struve das Volk verraten“ habe, durch „seine wahnsinnige Erhebung“ – so Robert Blum, damals Führer der Linken bei der Nationalversammlung in der Frankfurter Paulskirche. Und der Historiker Robert Gall sieht in Heckers Marsch mit seinen Freischärlern von Konstanz nach Kandern eine Art Karnevalszug . . .

Ein schillernder Stoff. Wie gemacht für Johannes Grützke, dem Mann fürs Monumentale. Der Künstler plante ursprünglich ein Fresko für Konstanz. Es sollte am Bürgerhaus entstehen – an dem der Ort, an dem Hecker die Republik ausrief. Wegen des feuchten Seeklimas wandte sich Grützke vom Fresko ab und entschied sich für ein Keramikrelief. Er blieb aber beim vorgesehenen Ort, dem Bürgerhaus am Stefansplatz. In Karlsruhe, in den Räumen der Staatlichen Majolika, modellierte und brannte er das sieben Mal drei Meter große Relief mit dem starken Titel „Morgen brechen wir auf“ – eine wiederum von ironischem Pathos durchsetzte Revolutions- und Geschichtsarbeit, die nahe an Grützkes Maxime ist, dass das Absurde das Prinzip der Vernunft sei.

Es ist allein das Konstanzer Revolutionsgeschehen, das er zuvor auf sieben Bahnen in Originalgröße skizziert hatte, die gegenüber der Keramik mehr künstlerische Nuancierungen zulassen, dennoch stilistisch und farblich plakativ geblieben sind, das in diesem Relief „erzählt“ wird. Auch hier sind die Leute aus dem Volk mit übergroßen Köpfen und dicken Rotnasen ausgestattet. Eine Demonstration des „kritischen-Realismus“ Grützkes, der für eine Übersteigerung ins Grotteske und Gewaltige berühmt ist. Lächerlich wirken die ineinander verkeilten Gestalten, die an Karikatur-Physiognomien von Honoré Daumier erinnern, aber an keiner Stelle.

„System Girlande“ nennt Grützke diese Darstellungskunst einer Reaktionskette unter menschlichen Figuren, die, im linken Teil des Werks, als etwas ängstlich-verduckte Zuhörer das formal ausfüllen. Im Mittelteil des Triptychons zeigt Grützke den „edlen Hecker“ (Martin Walser), einen Schwarzbärtigen bei feuriger Rede. Mit großer Geste bietet der Rädelsführer

die Freiheit zum Gedenken an, deren Allegorie er als kleine Nackte mit Rubensformen auf der linken Hand balanciert. „Die Freiheit ist immer nackt“, sagt Grützke, und lässt an Eugène Delacroix' berühmtes Revolutionsbild denken, auch dort symbolisiert eine entblößte Frau die Freiheit.

Grützkes Malerei, in der der Witz immer gegenwärtig ist, ist auch Kunstgeschichts-Malerei. Fast alles ist Zitat und dabei doch nicht traditionalistisch. Mit Bedacht und Vergnügen verdeckt er seine Vorlieben. Das Bildnis von Hecker stellt sich dagegen als Selbstbildnis Grützkes heraus, wie übrigens auch der verschmitzt dreinblickende Revolutionär auf der rechten Tafel, die den ungeordneten Abmarsch der Hecker-Truppe aus Konstanz zeigt. „Ich male die Menschheit, da kann ich mich doch als Beispiel nehmen“, sagt der Künstler. Grützke liebt die Rolle, das Spiel, vor allem die „historische Hülle“ (Lucius Grisebach).

Ein Historienmaler im engeren Sinn ist Grützke dennoch nicht. Geschmackserziehung oder moralische Folgewirkung ist seine Sache nicht, ebenso nicht vordergründige Volkstümlichkeit – ein Vorwurf, dem sich der erwähnte Peter Lenk immer wieder und zurecht ausgesetzt sieht. „Seine Kunst ist weder propagandistisch, noch erschließt sie dem Betrachter die Vergangenheit als *magistra vitae* oder *exemplum virtutis*“, notiert Jutta Bacher, intime Kennerin seines Werks. Selten nimmt er es mit der Überlieferung genau. Authentizität beruht auf Erinnerungen, Assoziationen, dezenten Hinweisen und augenscheinlichen Parallelitäten. „Die Geschichte erscheint als Schauspiel, und das Schauspiel wird gemalt“ (Klaus Gallwitz). Der heroische Ausdruck liegt hart neben dem trivialen Detail – so im Paulskirchen-Projekt, so auch im Konstanzer Relief.

Wie die Demokratiebewegung selbst, ist auch die Erinnerung an ihre Ursprünge eine Angelegenheit der Bürgerschaft geworden. Zur Finanzierung des Kunstwerks standen keine städtischen Mittel zur Verfügung. Um das Projekt dennoch verwirklichen zu können, gründete sich ein Förderverein „Wandbild 1848“, der erfolgreich bei der Bevölkerung um Unterstützung warb. Mehr als 300 000 Mark konnten erlöst werden – nahezu ausschließlich aus dem Verkauf von Arbeiten des Künstlers. Johannes

Grützke hatte eigens dazu mehrere Kunststücke hergestellt, darunter eine auf 48 Exemplaren limitierte Vorzugsausgabe „Episoden aus dem Heckerzug“ mit zehn Lithografien und der Textbeilage von Martin Walser „Der edle Hecker, unsere Geschichte, wir, beziehungsweise du oder ich“. Die Edition war innerhalb von wenigen Tagen vergriffen.

III.

Johannes Grützke – gewiss ein Glücksfall für die Kunst der Stadt Konstanz, ja vielleicht für den gesamten südbadischen Raum. Ein Glücksfall auch für das Projekt Kunst im öffentlichen Raum oder – wie es Tobias Bott und Andreas Vogel nennen „Kunst im Freien“. Die beiden Buchautoren haben im Auftrag des Kunstvereins der Konzilstadt 1989 – also Jahre vor den Installationen Lenks und Grützkes – ein Verzeichnis über insgesamt 101 freistehende Objekte im Konstanzer Stadtgebiet angelegt. Ein lobenswertes Unternehmen. Denn bis zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Buchs (mit Fotodokumentationen von Gerald Christ) gab es zum Komplex Kunst im öffentlichen Raum in Konstanz keine Gesamtübersicht. Man tut der Stadtverwaltung und ihren legitimierten Vertretern kein Unrecht, wenn man diese Tatsache dahingehend interpretiert, dass das Rathaus bis dahin kein besonderes Interesse an dem Thema hatte. Eine Haltung, die vermutlich auch in anderen Städten zu finden ist. Konstanz aber zeigt noch eine Besonderheit.

So merkt Alexander Stiegeler, seinerzeit Vorsitzender des Kunstvereins, im Vorwort der Publikation kritisch an, dass sich in der alten Stadt Konstanz kaum Bildwerke aus den großen Epochen der Stilgeschichte bewahrt haben. Selbst ein Vergleich mit kleineren Städten, an Geschichte geringeren Orten fällt demnach für Konstanz eher enttäuschend aus. „Gibt es in vielen Städten der näheren und weiteren Umgebung einen historisch gewachsenen, alltäglichen ‚Lehrpfad der Kunstgeschichte‘ anhand der Brunnen, Denkmäler, Statuen etc., so ist der Gast und Bewohner unserer Stadt auf Museum und Kirchen angewiesen, und verliert damit den unbefangenen Zugang zu den Zeugnissen der Kunstgeschichte und ihrer geistigen Botschaft“, bedauert Stiegeler. Er fragt: „Ist

dies der Grund, dass der Sprung in die Moderne so schwer fällt? Oder schlägt gar die erhaltene Altstadt und die lieblich alles glättende Seelandschaft, die mit vielen wechselnden Reizen die Bewohner umfängen, dem Kunstbedürfnis des Menschen ein Schnippchen?“

Kunst in der Öffentlichkeit ist diesem Verständnis nach Vermittler des jeweiligen kollektiven Befindens, der „res publica“. Sie trägt „Verantwortung für das geistige Klima“. Mehr noch. Kunst, zumal die der Öffentlichkeit gewidmete, muß „kompromißlos der Aufgabe gerecht werden, Transportmittel der geistigen Erneuerung zu sein“. Kunst als dekorative Möblierung unseres Städte lehnt der ehemalige Vorsitzende des Kunstvereins ab, sie erfüllt lediglich Alibifunktion für die „dem Kaufrausch“ geopfert Innenstädte. Daher fordert er: „In Abwandlung des klassischen Begriffs ‚Denkmalskunst‘ ist es die Aufgabe heute eine ‚Denk-ein-mal‘-Kunst in den Alltag zu bringen“.

Hinter diesen kämpferischen Ton steckt ein Kunstverständnis, das seine Wurzeln zweifellos in der Moderne hat. Die Rolle des Künstlers war die des Vermittlers tiefgreifender Einsichten. Aber die Moderne ist nur noch Geschichte, Teil der Kunst- und Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Spätestens mit dem Tod Pablo Picasos setzte die sogenannte Postmoderne ein, das Zeitalter des „anything goes“. Und sie gebar nur folgerichtig eine andere Kunst.

Die Gegenwartskunst – ganz gleich, ob sie sich im Museum oder im Freien breit macht – ist heute nicht primär kritisch wie in den sechziger und siebziger Jahren; sie stellt in der Regel auch keine existenziellen Fragen und schockt bloß mit ästhetisch akzeptablen Tabuverstößen – hauptsächlich im Bereich der Pornographie. Im Übrigen ist sie vorwiegend bejahend. Sie reagiert auf Genmanipulation mit bizarren Zwitterwesen, auf die neue Rollenverteilung zwischen den Geschlechtern mit selbstverliebter Selbstbehauptung, auf Apokalypse-Ängste mit verharmlosenden revitalisierten Mythologien. Sie ist oft genug Teil des Freizeitangebots, der Mode, allgemein: des Lifestyle. Ob sie diese wirklich reflektiert oder bloß imitiert und travestiert ist (allerdings) nur schwer zu beurteilen.

Aber auch der Postmoderne wurde bereits das Sterbeglöcklein geläutet. Seit den 90er Jah-

ren kommt die Kunst gänzlich ohne sogenannte Ismen aus, sagt Beat Wyss im Jahr 2001. Der Stuttgarter Kunsthistoriker weist darauf hin, dass kein Begriff mehr aufgetaucht ist, „der den Diskurs um die Kunst lenken würde. Mit den neunziger Jahren haben wir das erste Jahrzehnt ohne stilkritische Patente zurückgelegt.“ Zum ersten Mal ist Kunst daher „gegenstandslos“. Noch hatte, so Wyss, das vorletzte Thema der Kunst einen Gegenstand: nämlich Kunst. Ad Reinhardt brachte es in den sechziger Jahren auf den Punkt: „Art is Art. Everything else is everything else“.

Bis in die achtziger Jahre galt die erste Hälfte des Satzes. Seit etwa zwölf Jahren gilt die zweite. Noch einmal Wyss: „Die großen Kunstspektakel thematisieren alles andere als Kunst. Die Documenta 11 (im Jahre 2002, Anm. S. K.) verspricht ein politisch korrekter Kongress zu werden über Demokratie, Frauenförderung und gegen Rassismus. Während im Begleitprogramm von Kunstausstellungen über die soziologischen Probleme südafrikanischer Vorstädte oder über ethische Grundlagen der Gentechnologie diskutiert wird, gerät aus dem Blick, was dabei mit der Kunst wirklich geschieht. Sie mag zwar an der Oberfläche alles andere als ‚Kunst‘ thematisieren: von Pornographie zum Balkankrieg. Doch die Referenten dieser Kunst sind nur Testbilder für die eine Frage: Ist dieser Beitrag neu genug, um an der Kunstbörse Bestand zu haben?“

Beat Wyss redet von der „Markt Performance“ und meint damit nicht den Warenkatalog aus dem Supermarkt nebenan, sondern die Gegenwartskunst. Dass die Unterschiede hier längst verschwommen sind, das ist seine nachvollziehbare These. Die Gegenwartskunst orientiert sich zunehmend an ökonomischen Erfolgsszenarien. Angesichts der zunehmenden Konkurrenz, in der sich die Kunst mit anderen Bereichen der Bildproduktion befindet, muß sie das perfekte Produkt aufstellen. Wyss spricht folgerichtig vom „Ende der Kunst“. Einen tiefen Grund dafür sieht er darin, dass unsere Spass-Gesellschaft, die vor laufender Privatkamera offen über Sexualität, Prüfungsangst oder Eheprobleme plaudert, die Tabus ausgehen. Eine die Regel verletzende Kunst durfte sie noch aufdecken.

Ein radikaler Standpunkt. Zugegeben. Aber wahr ist, dass die Kunst nach der Postmoderne

eigene ästhetische Strategien entwickelt hat, die in der Formel der „Ästhetik der Orientierungslosigkeit“ (Thomas Zaunschirm) treffend gefasst sind. Von einer solchen Kunst kann man kaum mehr erwarten, dass sie zu einem „Sinnbild der Gemeinschaft der Einwohner“ heranwächst, wie es Alexander Stiegeler für seine Stadt noch forderte. Die Verfallszeit der Gegenwart wird immer kürzer. Das gilt besonders für die Kunst. Sie wird dadurch noch „umstrittener“, sowieso, wenn sie mit Steuermitteln finanziert werden will.

Die permanente Veränderung des äußeren Lebensrhythmus hat indes nicht zu einem vertieften Bewusstsein über den Wandel geführt, sondern oft das Gegenteil bewirkt. Wir leben immer mehr nur noch in der Gegenwart. Das Bewusstsein für historische Entwicklungen schwindet. Wer interessiert sich wirklich für die Zukunft jenseits des Horizonts? Entsprechend schwierig stellt sich die Aufgabe für alle Beteiligten, die sich für das Projekt Kunst (im öffentlichen Raum) stark machen. Es besteht offensichtlich Diskussionsbedarf.

Den Autoren des Buchs „Kunst im Freien“ ist ja zuzustimmen, wenn sie beklagen, dass die 101 Kunstobjekte, Denkmäler, Brunnen, Find-

linge, Kreuze, Kruzifixe, Bänke usw. bis auf wenige Ausnahmen keine „Paten“ in der Konstanzer Bevölkerung haben; sie monieren zu Recht, dass ein ständiger Titel im Haushalt der Stadt fehlt, der die Kunst im öffentlichen Raum und deren Unterhalt sichert. Es fehlt hier an Konzepten. Daran hat sich bis heute wenig geändert, auch wenn sich zwischenzeitlich die Anzahl der Kunstobjekte im Aussenraum erhöht hat – wie auch immer finanziert oder aus welchen Initiativen heraus entstanden (siehe Lenk, Grützke).

So war dem Ankauf der Holzplastik „La Réunion“ des gebürtigen Konstanzers Francois Stahly, der mit Künstlern wie Hartung, Wolfs, Picabia, Mathieu und Tapiés ausstellte, dessen Arbeiten sich durch kühle Eleganz, sanfte, runde, einladende und geschmeidige Formen auszeichnen, 1987 eine große Exposition im öffentlichen Raum vorausgegangen. Aber nicht jede Ausstellung verführt Stadtverwaltung und Gestaltungsbeirat zum Kauf einer Arbeit. Der Wermutstropfen: Die lange Jahre im Depot geparkte Plastik Stahlys wird auf dem Gelände der Krankenanstalten allzu lieblos präsentiert – oder muß man sagen: versteckt?



Der Künstler Johannes Grützke sowie ein Förderverein machten dieses Wandrelief in Konstanz möglich

Bild: F. J. Stiele-Werdemann

Nach wie vor gilt nämlich die Feststellung der Buchautoren, dass die Moderne und ihre Folgeerscheinungen in Konstanz eher gelitten, denn geliebt werden. Ein frühes Beispiel dafür ist die Fassadenmalerei des Konstanzer Malers



Bronzeskulptur von Königin Bianca Marie Sforza, Gemahlin von Kaiser Maximilian I. (1459–1519)

Hans Breinlinger. Der hatte im Jahr 1922 ein Bürgerhaus in der Hussenstrasse 18 mit einer gobelinartigen Malerei überzogen, deren rhythmische Bewegung thematisch durch anthroposophische Ideen, formal durch Ferdinand Hodler angeregt wurde. Die Stadt reagierte überwiegend mit Ablehnung. Immerhin: Mit diesem „Skandal“ rückte Breinlinger in den Blickpunkt des künstlerischen Interesses der Region und darüber hinaus. Das war schon damals der Weg zum (vermeintlichen) Ruhm.

Ein anderes, späteres Beispiel für den Widerstand gegen und die Auseinandersetzung mit moderner Kunst in Konstanz war in den neunziger Jahren der sogenannte „Trichterbrunnen“ im historischen Quartier Auf dem Obermarkt in der Innenstadt. Die Was-

serspiele vor dem 1989 neu gebauten Fischmarktgebäudes sind eines der wenigen modernen künstlerischen Objekte überhaupt, die in Konstanz installiert wurden. Die ästhetische Konzeption des Brunnens bezieht die architektonische Dimension des neuen Gebäudes harmonisch ein. Die beinahe graphische Gestaltung korrespondiert mit den klaren Linien des Hauses, das ebenso wie der Brunnen von Christoph Blomeier entworfen wurde. Der Name des Brunnens bezieht sich auf den überdimensioniert dargestellten Trichter (von Uli Blomeier-Zillich) und gibt auch einen Hinweis auf das gleichnamige Seegebiet vor der Stadt Konstanz.

Die Wirkung dieses Objektes war (ist?) umstritten, wie die lang anhaltenden Diskussionen in der Öffentlichkeit und selbst in städtischen Ausschüssen belegen. Anders dagegen der historische „Vier-Kaiser-Brunnen“, der ebenfalls in exponierter Lage auf der Oberen



Kaiser Friedrich I., genannt Barbarossa (1122–1190). Der lange Bart spielt auf die Sage vom Kyffhäuser an.

Marktstätte steht. Der Brunnen war lange Zeit in einem indiskutablen Zustand, geradezu ein Torso. Die Bronzefiguren des 1897 vom Konstanzer Bildhauer Hans Baur gestalteten Objektes wurden – wie auch die Siegesgöttin – im Februar 1942 eingeschmolzen und dem angestrebten „Endsieg“ geopfert. Sie wurden danach nicht wieder ersetzt. Im Mai 1989 wurde die Marktstätte zur autofreien Zone erklärt. Im Rahmen dieser Maßnahme wurde ein Gestaltungswettbewerb ausgeschrieben.

Bei der Neugestaltung des Platzes sollte auch der Vier-Kaiser-Brunnen wieder figural ausgestattet werden. Die Wahl fiel schließlich auf den Neustädter Brunnengestalter Gernot Rumpf. Der Kunstprofessor füllte die Nischen des Brunnens wiederum mit Kaisern, zudem plazierte er am Beckenrand des Brunnens allerlei Tiere wie Mäuse, Hasen und ein Pferd sowie weitere Personen als Mittler zwischen Betrachter und Brunnen. Die Idee ist es, alle Figuren lebendig und bewegt zu gestalten. Das Konzept

geht auf. Der Brunnen wird, so die offizielle Terminologie, „von der Bevölkerung angenommen“ (Wilhelm Hansen, damaliger Kulturbürgermeister der Stadt). Was der „Kaiser-Brunnen“ ist, braucht eigentlich keiner weiteren Erwähnung: Keine neue Kunst, sondern gutes, aber auch austauschbares Kunsthandwerk. Davon hat der öffentliche Kunstraum in Konstanz viel (zu viel?).

IV.

Aber Halt: Ganz ohne Moderne im öffentlichen Raum ist Konstanz nicht. Die Stadt ist seit Ende der sechziger Jahre Universitäts-Stadt, noch länger besteht die Fachhochschule. Beiden Institutionen – vor allem aber der Universität – verdankt Konstanz einen großartigen Import an Objekten, Installationen, Plastiken, Brunnen und Malerei von zeitgenössischen Künstlern. 55 Kunstwerke von renommierten Künstlern wie Horst Antes, Stefan Balkenhol,



Die Seehasen-Familie

Die Seehasenfamilie, von links: Seehasennännchen, Seehasenummutter, Seehasenvater, die beiden Fische Peter und Paul und das Seehasenweibchen

Gottfried Bechtold, Emil Cimiotti, Peter Dreher, Friedrich Gräsel, Wolfgang Glöckler, Georg Karl Pfahler, Otto Piene und Vadim Sidur sind seit 1969 entstanden und „öffentlich“ gemacht worden. Hier ist es allerdings kaum mehr möglich, die Kunstbeiträge für sich zu betrachten. Vielmehr ist die Universität als ein Gesamtkonzept von „Kunst und Architektur“ anzusehen.

Vor allem in den ersten Bauphasen der Hochschule – einer Stadt „für 8000 Menschen“, wie es in der Ausschreibung der Wettbewerbe für die „Kunst am Bau“ hieß – war man bestrebt, Künstlern noch während der Planung für eine aktive Mitarbeit zu gewinnen. Ziel war es, Gestaltungsbeiträge zu stimulieren, die in einen aktiven, auch durchaus kritischen Bezug zur gebauten Realität auf dem sogenannten Gießberg, der etwas außerhalb der Kernstadt liegt und einen wunderbaren Blick auf den Bodensee gibt, treten konnten.

Eine „Synthese“ aus Kunst und Architektur wurde zwar angepeilt, aber nicht erzwungen. Künstler wie Antes, Hauser oder Cimiotti lassen sich im Übrigen nicht in ein Korsett zwingen. Was sie in Konstanz abgeliefert haben – freistehende Einzelplastiken – hat allerdings hohe Qualität. Vielleicht deutet der Beitrag von Klaus Arnold am besten an, was den Architekten und Künstlern beim Bau der eigentlichen Universität Maxime war: Er errichtete eine Brunnenanlage zum Begehen, die allzu statische Formen der Architektur auflöst, einen Gegenpol schafft, aber trotzdem als „Mittler zwischen Umfeld und Architektur“ (Andreas Vogel) dient.

Aber auch zu den „Themen“ derer, die an der Universität studieren, lehren und forschen wurden Kunst-Brücken beschlagen. Um ein prägnantes Beispiel zu nennen: Wenn man annehmen darf, dass das Bemühen in den Sozial- und Geisteswissenschaften um ein Menschenbild geht, also um die Vorstellungen der Person, des Selbst und der Identität, dann ist die Gedankenverbindung zu Balkenhol so mächtiger wie provozierend ausdrucksloser Holzplastik „Konstanzer Kopf“ im Eingangsbereich der Hochschule angebracht.

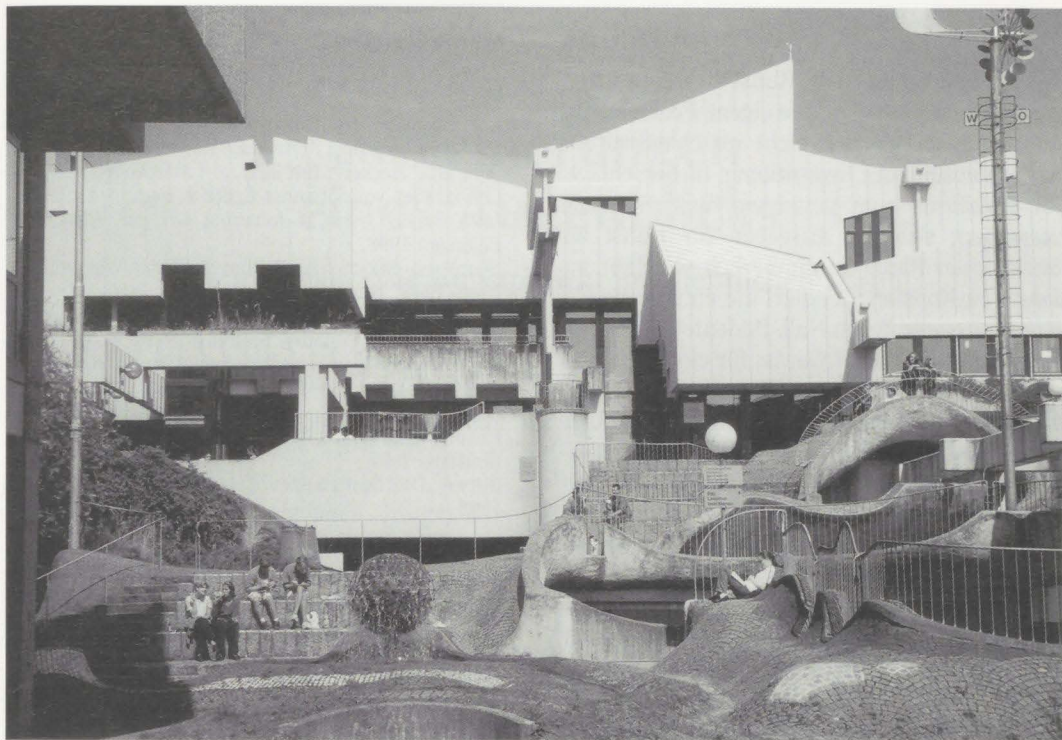
Genauer betrachtet sind es mittlerweile zwei Köpfe, doch der zweite steht – was nicht unumstritten ist – beinahe etwas versteckt unter einer Treppe. Der erste „Kopf“ ist männ-

lich, der zweite weiblich: „Spielt die Anordnung auf das Verhältnis der Geschlechter an der Universität an?“, fragen Kurt Lüscher und Felix Thürlemann in ihrem Bildführer zur „Kunst am Bau der Universität Konstanz“. Jedenfalls wird, wer sich auf die beiden Balkenhol-Plastiken zubewegt, nicht belehrt und auch nicht erbaut, „er wird höchstens angestoßen und eingeladen, angesichts der Identitätsleere der Figur sich selbst darauf zu besinnen, wie er sich selbst als Person versteht und verwirklichen will; eine handfeste Aufforderung möglicherweise auf dem morgendlichen Ganz zum Seminarsaal oder zum Arbeitsplatz...“ (Lüscher/Thürlemann).

Bis zum Bau der Konstanzer Universität wurden bei öffentlichen Bauten in der Bundesrepublik Kunstbeiträge nachgeliefert. Eine Vorschrift in Baden-Württemberg besagt, dass, je nach Höhe der Baukosten, 0,5 bis 1,5 Prozent der Summe für Werke bildender Kunst aufgewendet werden müssen. Kunstförderung einerseits, Verhinderung reiner und öder Zweckbauten, wie sie nach dem Zweiten Weltkrieg wie Pilze aus dem Boden wuchsen, waren die Gründe für diese lobenswerte Klausel.

Mit welcher Einstellung die Planer der Universität und die Künstler sich gegenüber standen, schildert Chefplaner Friedrich Wilhelm von Wolff im Jahre 1978 so: „Hier waren nämlich Leute tätig, die das indische Märchen verstehen, in welchem ein Dieb ein Loch in eine Mauer bricht und sich vorher überlegt, ob er dem Loch die Form eines Vogels, eines Lampions, einer Leier oder einer Blume geben soll. Der Drang, das Verbotene zu tun, den der Mensch angesichts der brutalen Sachlichkeit von Tausenden von Leitz-Ordern unwiderstehlich hat, war in der Gruppe der Künstler und der Architekten gleich stark vorhanden. Man konnte sich ineinanderspiegeln“.

„Fehler“, die offensichtlich bei der künstlerischen Gestaltung der Studentenwohnheime am nahen Sonnenbühl gemacht wurden, vermieden die Universitätsplaner auf dem Gießberg. Als ein geglücktes Beispiel des „Sich-ineinander-Spiegeln“ kann etwa die „Steinlandschaft“ des Konstanzer Architekten Eugen Schnebele im Innenhof der Universität dienen – einer von vielen Erholungsräumen inmitten des Arbeitsbereiches. Von dort fließt aus dem



Der Innenhof der Universität Konstanz – kunstreiches Rekreationszentrum für die Mitglieder der Universität

Bild: H. Wolff-Seybold

„Kugelbrunnen“ von Otto Piene „Kühlwasser“ aus den Naturwissenschaftlichen über einen Bachlauf sowie eine frei künstlerisch gestaltete Wassertreppe in eine „Betonlandschaft“ (beide Arbeiten stammen vom erwähnten Karlsruher Künstler Arnold) und durch das Universitätsgebäude hindurch, um sich – nunmehr in „freier“ Landschaft – in einem künstlich angelegten Teich zu sammeln, der wiederum einen natürlichen Abfluß hat. Dieser Teich ist zugleich auch Endpunkt der blauen „Röhrenobjekte“ von Friedrich Gräsel im sogenannten Hockgraben. Sie bilden als gelungene Landmarken eine optische Verbindung zwischen Studentenwohnheim und Universität. Was das ist? Angewandte Avantgarde. – Der Prozess ist noch nicht abgeschlossen.

Gewiss: Die vergleichsweise junge Universität Konstanz wurde einer größeren Öffentlichkeit vor allem durch ihre hervorragende Forschung und Lehre bekannt („Klein-Harvard am Bodensee“); neben der Welt der Wissenschaft wurde aber auch ihre originelle Archi-

tektur und ihre vielfältige Kunst am Bau zu einem Werbefaktor. Es skizziert sich hier ein Museum, das nicht an einen Ort gebunden ist, sondern sich gleich über Dutzende von Gebäuden verteilt. Kunst- und Architekturfreunde aus aller Herren Länder pilgern immer noch auf den Gießberg. Allein: Es gab (gibt) auch Protest gegen einen solche fortschrittliche Auffassung von Kunst, mehr noch, von Kunst am Bau. Er hat inzwischen mehrfach seinen Ausdruck in sinnlosen Vandalenakten gefunden. Bevorzugte Zielscheiben waren der berühmte (im Maßstab 1x1 gegossene) „Beton Porsche“ des vorarlberger Künstlers Bechtold im Parkhaus-Süd sowie die Röhren-Installation von Gräsel, bei denen sogar Feuer gelegt wurde.

Das ist ärgerlich, macht aber auch nachdenklich. Es wurde womöglich ein Kunstpassant geschaffen, der auf der Seite der Zuschauer, der Rezipienten dazu erzogen wurde, die Dinge ohne Arbeit wahrzunehmen. So wie es keine Liebe ohne Arbeit gibt, so auch keine Annäherung an Kunst ohne Arbeit.

V.

Ein mögliches Fazit: Kunst im öffentlichen Raum hat, wie gezeigt, ihre eigene Problematik, die sich zunächst (aber nicht ausschließlich) in der Bedeutung der Investitionen niederschlägt. Im Verhältnis zum gesamten Kulturhaushalt verringern sich die Ausgaben für Kunst im öffentlichen Raum kontinuierlich von Jahr zu Jahr - in Konstanz tendiert die entsprechende Haushaltsstelle gegen Null. Bedeutet dies einen Verlust für die Kunst? Gewiss für eine engagierte Sparte, die mehr sein will (und ist) als *Specaculum* oder bloße Dekoration. Sie verdient (immer wieder) eine zweite Chance, sich außerhalb des schützenden Museums- oder Ausstellungsraums einen Ort zu suchen und ihre Relevanz zu beweisen. Verlust aber auch für die Bürgerschaft: Kunstwerke (im öffentlichen Raum) haben als solche keine eigentliche Funktion. Sie haben eine an sich selbst sichtbare und für sich selbst gültige Vitalität. Nur auf diese Weise geben sie einen tieferen (und vielleicht auch kritischen) Hinweis auf unser Sein. Kunst könnte demnach ein etwas anderes Sinnbild für das Leben innerhalb und außerhalb der Architektur einer Stadt, einer Landschaft sein. Das ist nicht viel? Das ist nicht wenig!

Literaturhinweise:

- Tobias Bott, Andreas Vogel: „Kunst im Freien“. Konstanz 1989.
Kurt Lüscher, Felix Thürlemann (Hrsg.): „Die Kunst am Bau der Universität Konstanz.“ Konstanz 1999.
„Der edle Hecker“. Ein Text von Martin Walser. Zehn Lithografien von Johannes Grützke. Eggingen 1998.
Jutta Bacher (Hrsg.): „Johannes Grützke. Gesichter“. Eggingen 1998.
„Kunst an Staatlichen Bauten in Baden-Württemberg 1980-1995“. Stuttgart 1995.
„Bau + Kunst - Uni Konstanz“. Katalog zur Ausstellung im Kunstverein Freiburg. Freiburg 1978.
Kunstbeilage der Neuen Zürcher Zeitung vom 9./10. Juni 2001. Darin u. a. Beiträge von Thomas Zaunschirm und Beat Wyss.
Helmut Weidhase: „Imperia. Konstanzer Hafenfigur“. Konstanz 1997.
Ders.: „Der Konstanzer Triumphbogen“. Konstanz 1993.

Anschrift des Autors:
Siegmond Kopitzki
Siedlerweg 4
78464 Konstanz