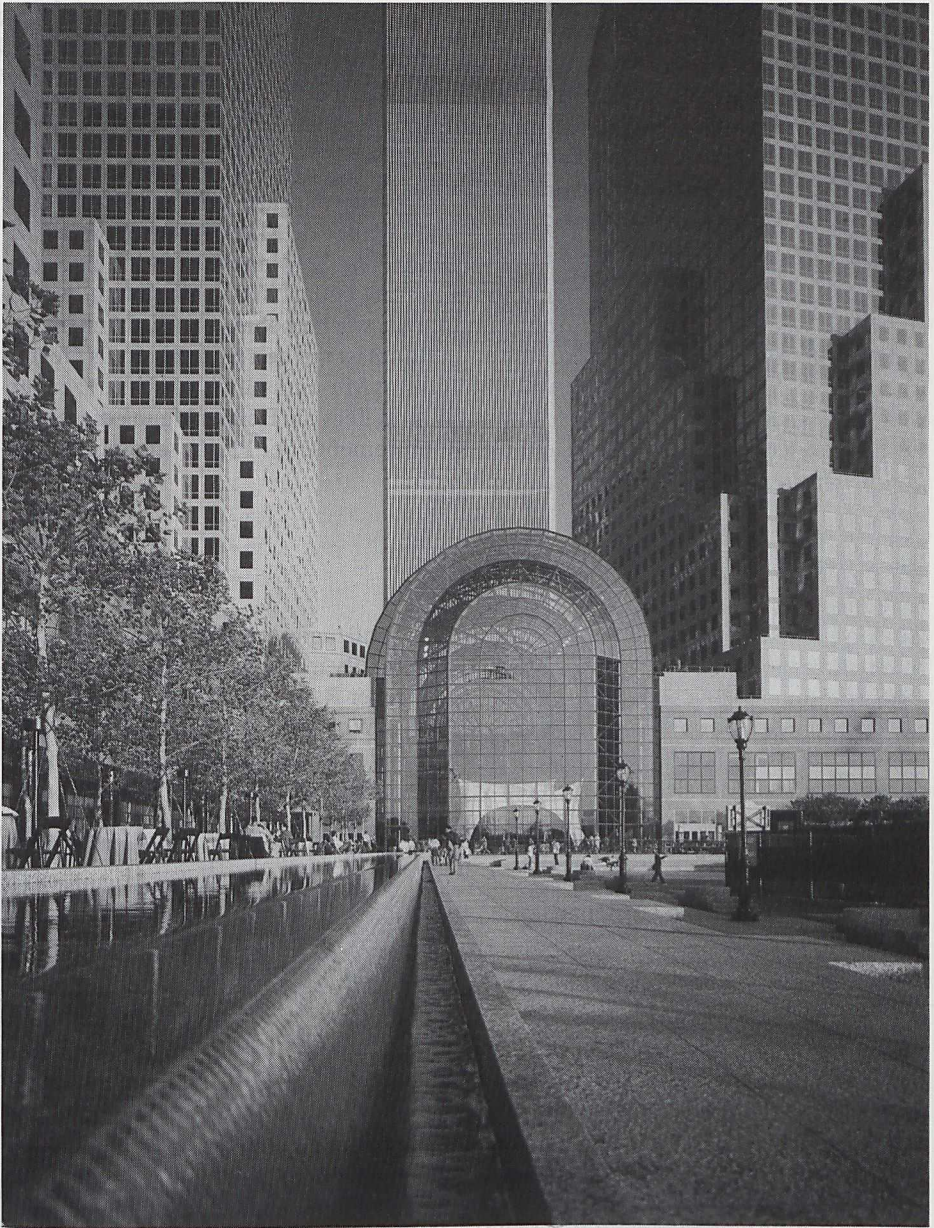


»I can't even enjoy a blade of grass unless I know there's a subway handy or a record store or some sign that people do not totally regret life.«¹

Wenn sich verallgemeinernd sagen läßt, der französische Absolutismus habe in den reglementierten Gärten, die englische Aufklärung in den Landschaftsparks ihre jeweilige Vorstellung von der idealen Beziehung zwischen Kunst und Natur vergegenständlicht, so mag man in den öffentlichen »Plazas« von Manhattan das zeitgemäße Pendant gegenwärtiger Herrschaftsform sehen. Im neuen Manhattan, das seit einigen Jahren im südwestlichen Zipfel um das World Trade Center und das World Financial Center ebenso wie in Midtown entsteht, werden öffentliche Räume kreiert, deren verkleinerte Varianten sich inzwischen auch in den europäischen Metropolen wiederfinden lassen. Diese öffentlichen Räume, deren Entstehen in einer sich verdichtenden Bebauung die Stadt New York durch Steuervorteile förderte², schieben sich von den Straßen oder den vertieften Basementebenen foyeartig in die Hochhaustürme hinein oder lagern sich zwischen Eingang und Straße. Die Plazas fungieren als Signum einer »neuen urbanen Landschaft« im »aufsteigenden Manhattan«.³

Obwohl die individuelle Gestaltung der Plazas dem Ort seine Unverwechselbarkeit, sein jeweils charakteristisches Image verleiht, ist trotz aller Varianten dennoch die Kombination von drei Faktoren typisch: Wie überall in der neuen Architektur verblenden kostbare Naturstoffe, besonders Granit und Marmor die Betonkonstruktionen der gigantischen Verwaltungstürme und bedecken anstelle des verrufenen Asphaltens den Boden. In diesen steinernen Räumen präsentieren sich ungezählte Kunstwerke, die Manhattans Plazas zu einem riesigen Museum neuer Kunst werden lassen. Als dritter, zunehmend wichtiger werdender Faktor finden sich Versatzstücke der Natur, vor allem Bäume sowie Wasser in vielerlei Gestalt. Es dürfte sich wohl schwerlich ein zweiter Ort finden lassen, wo sich auf derart engem Raum so viele Wasserfälle drängeln wie in Manhattan. Diese Kombination von Naturbestandteilen, erlesener Kunst und kostbaren, natürlichen Baumaterialien ergibt zwar keine Allianztechnik im Sinne Blochs, doch scheint sie immerhin zur Verbesserung der Lebens- oder besser Aufenthaltsqualität von Millionen Büroangestellten beizutragen, die diese Räume nicht nur täglich passieren, sondern hier auch ihr Lunch einnehmen.

Als »Oasen aus Licht und Luft« gepriesen⁴, werden die »indoor and outdoor plazas« zu einer rettenden Zufluchtsstätte vor dem tosenden Moloch Stadt. Unter den Bedingungen der Stadt läßt sich also in der Ausstattung dieser öffentlichen Räume mit Natur und Kunst die Verknüpfung des aufklärerischen Konzeptes einer allen zugänglichen Natur mit dem sozialpädagogischen Programm einer »Kunst für alle« vermuten. Doch was sich als Bereicherung der ökonomischen Gesetzen gehorchenden Metropole ausnimmt, erweist sich als überaus zweckmäßige Ästhetik einer groß angelegten städtischen Umstrukturierung. Strategischer Teil der »gentrification« (ein Begriff, der mit »Veredelung« nur unzureichend übersetzt wird) der Städte im



1 Cesar Pelli: Battery Park City mit Wintergarten und Plaza, Granitmöblierung von Scott Burton

allgemeinen, New Yorks im besonderen, ist ein Zeichensystem der Exklusion⁵, das der sozialen »Reinigung« des als öffentlich definierten Raumes dient. Zu diesem Zeichensystem gehören jedoch nicht allein die Luxus suggerierenden Baustoffe und die ohnehin latent als elitär, weil unverständlich, eingestuften Werke moderner Kunst, sondern verblüffenderweise auch die künstlichen Wasserfälle und die Bambus-, Palmen- oder Ficushaine.

Die Künstlichkeit von Natur in der Stadt und den Verlust am Zugang zur Natur macht ohne Wehmut, aber um so nachhaltiger Walter de Marias New Yorker Erdraum deutlich, eine Rauminstallationen aus dem Jahr 1977 im ersten Stock eines Gebäudes in Soho. Die Erde, Inbegriff von Urnatur, bedarf in der Großstadt der beständigen Pflege, der »Reinhaltung«, um sich als solche behaupten zu können, um nicht zum »Dreck« zu mutieren.⁶ De Marias Raum ist auf den Betrachter als Gegenüber angelegt, er präsentiert sich wie ein tradiertes Museumsstück nur visuell; er weigert sich jeder nicht-optischen Nutzung. Darin liegt die Beunruhigung dieser Natur im Zimmer. Demgegenüber sind die Naturelemente der Plazas scheinbar handgreiflicheren Nutzungen ausgesetzt.

Wasserfälle und Bäume

Zu den inzwischen berühmtesten und zugleich großzügigsten öffentlichen Räumen Manhattans gehören die Plätze von Battery Park City mit dem Wintergarten⁷, der – 1988 eröffnet – sogleich als »triumphaler öffentlicher Raum«⁸ gefeiert wurde. Dieses »dritte Manhattan« entstand auf dem Aushub des World Trade Center, der – vor der eigenen Haustür in den Hudson gekippt – Neuland geschaffen hatte. Die noblen Apartmentblöcke, die sich zu Füßen der vier Quadertürme des World Financial Center gruppieren, beziehen ihr Image ganz wesentlich aus den »öffentlichen« Anlagen. Entlang des Hudson verläuft eine autofreie Uferpromenade, die sich an verschiedenen Stellen zu Plätzen erweitert und sich am südlichen Ende dank eines japanisierenden Kunstgartens sogar pontonartig in den Fluß hineinschiebt. Von der größten, mit roten Granitplatten ausgelegten Platzanlage um North Cove (Abb. 1) gelangt man in die »Seele« der Battery Park City, in den sog. Wintergarten. Die an frühen Gewächshäusern orientierte Glas-Eisenkonstruktion von über 60 m Länge und bis zu knapp 40 m Höhe ist zugleich Passage zu den Türmen der Bürostadt.

Aus dem eleganten, grau-weiß gelben Marmorboden im Innern ragen in regelmäßigen Abständen 16 gleich hohe Fächerpalmen in den gläsernen Himmel (Abb. 2). Dort, wo die Stämme den Marmor durchbrechen, sind quadratische grüne Eisengitter exakt in die auf die Spitze gestellten Quadratformen des Marmorbodens eingepaßt (Abb. 3). Sie schließen so eng am Stamm ab, daß kein Krümel Boden zu sehen ist. Aus Kalifornien per Schiff importiert, gehört der Palmenhain inzwischen zu den Sehenswürdigkeiten der Stadt. Palmen, die Freizeitsignets der Werbebranche⁹, erfüllen zudem eine der wichtigsten Voraussetzungen, die Bäume für die Integration in das Bild einer »indoor plaza« mitbringen müssen: Sie sind immergrün und damit optisch kalkulierbar, und: sie werfen keinen Schmutz in Form von Laub ab. Den Palmen des Wintergartens, die direkt aus dem Stein hervorbrechen, fehlen alle Anzeichen für Wachstum als signifikantem Merkmal organischen Lebens; dazu gehört auch, daß sie keine Größenunterschiede aufweisen, sich nicht regenerieren können

- 2 Cesar Pelli: Battery Park City, Wintergarten
- 3 Cesar Pelli: Battery Park City, Wintergarten



und ihre Lebensdauer schon durch das nicht mehr allzuferne Glasdach als eine begrenzte eingeplant wurde. Als Naturspolien übernehmen sie eine quasi-architektonische Funktion. Die vier Reihen schlanker, hoher Baumstämme sind in ästhetischer Hinsicht den Palmen imitierenden Säulen in John Nashs Küche des Royal Pavillion in Brighton vergleichbar: Dort suggerieren die Architekturelemente Natur, hier gliedern die Naturfragmente die Architektur. Auf historisch verschiedenen Ebenen ist die Unterwerfung der Natur wie die Verfügbarkeit exotischer Ferne thematisiert.

In der viel engeren Plaza innerhalb des Trump-Tower an der 5th Avenue, dessen Interieur aus goldglänzendem Messing und rosa Marmor mit einem fünfstöckigen Wasserfall eher schwülstig wirkt, hat man nach mehreren fehlgeschlagenen Versuchen mit dem ebenfalls immergrünen Ficus Benjaminus eine perfekte Lösung gefunden: man ließ die alleinartig gepflanzten Bäume, da sie nun einmal in die Marmorplattierung eingebaut waren, auch nach ihrem Absterben einfach stehen und setzte Zweiglein für Zweiglein künstlichen Blätterschmuck ein. Das bleibt un bemerkt, weil das Laubwerk erst über Augenhöhe beginnt und allenfalls durch sein gesundes Grün verblüfft.

Anderorts, wie z.B. gleich neben dem Trump-Tower, in der großflächigen Plaza des IBM-Tower, ist es ein lebender, inzwischen allerdings ums Überleben kämpfender Bambushain, der natürliche Kühle suggeriert, auch wenn man weiß, daß das wohltemperierte Klima bei 35 Grad Außentemperatur nicht durch den »Wald«, sondern nur durch eine potente Klimaanlage herzustellen ist. Doch ist die moralische Frage nach der Natürlichkeit oder der Künstlichkeit der Bäume nur von begrenzter Bedeutung. Denn die Antwort kann allenfalls noch etwas über die Materialien aussagen, aber nichts mehr über deren Stellung in einem Bedeutungsgefüge. Denn wenn es vornehmlich eine ästhetische Entscheidung ist, ob auf dem 40. Breitengrad Palmen, Bambus oder Kiefern gepflanzt werden, wenn die Wahl zwischen alten und jungen Bäumen, abgasresistenten Züchtungen und »normal« empfindlichen getroffenen werden *muß*, dann unterscheidet sich diese Natur nicht mehr grundsätzlich vom industriellen Warenangebot. Sie ist nicht mehr das fraglos Vorhandene. Der Gegensatz von Natur und Kultur wurde – wie Gernot Böhme eindringlich dargelegt hat – grundsätzlich nivelliert, weil Natur heute nicht mehr nur kulturell produziert, sondern technisch reproduziert wird.¹⁰ Damit ist nicht die Herstellung von Plastikblättern, sondern die Erzeugung von Arten und Sorten gemeint. Hier soll keine nostalgische Klage über eine verlorene Urnatur geführt werden; die Naturindustrie ist Bedingung von Grün in Manhattan. Mit ihr werden auch die aus organischem Material bestehenden Bäume – den geschliffenen Granitplatten oder Kunstwerken vergleichbar – zum Zeichen für die soziale Höhenlage eines Ortes. Sie haben ihren Preis wie Kunstwerke oder Granitplatten.

In der Battery Park City setzt sich außerhalb des Wintergartens das Zeichengefüge sozialer Exklusion fort: Die zum Hudson hinabführenden Terrassen, auf denen Cafés unter zwei schnurgeraden Reihen schnellwachsenden Bergahorns zum Draußen-Sitzen einladen, sind durch schmale lange Wasserbecken aus Granit eingefabt. Ihre spiegelglatte Oberfläche kontrastiert mit dem kristallklaren, bewegten Wasservorhang, der über die kanellierten Kanten des Beckens in eine tiefer liegende Rinne stürzt (Abb. 1) und so, wie in Peis neugestaltetem Innenhof des Louvre, das Geräusch eines tosenden Wasserfalles produziert. Der Hudson, zu dem sich die Plaza öffnet, wird also unabhängig von dessen verkehrs- und wetterbedingten Geräuschen

mit der Akustik kunstvoll stürzender Wasser überlagert. Nicht immer ist die semantische Verbindung derart eng. Doch Wasser gehört, im Gegensatz zur Erde, die als potentielle Schmutzquelle völlig aus den Plazas verbannt ist, neben Bäumen zu den beliebtesten Naturversatzstücken. Schaumbremser und Zusätze zur Verhinderung von Algenablagerungen garantieren ein kristallklares Erscheinungsbild, so daß die dem Wasser Gestalt verleihenden Materialien sichtbar bleiben. In Isamu Noguchis »sunken plaza« der Chase Manhattan Bank rinnt Wasser über bizarre schwarze Flußsteine und flutet über helles Granitpflaster; Wasser rieselt in Noguchis frühem Wasserfall einer Passage an der 5th Avenue über eine gewellte Stahlwand; und Jim Dine stellte seine in drei Größen reproduzierten Torsi der Venus von Milo in Wasserbecken aus schwarzem Granit. In Midtown gibt es Wasserfälle, durch die man in Plexiglasröhren hindurchgeht, die wie lange Vorhänge von Hausdächern herabfallen und fast jedes Foyer der neuen Bank- und Verwaltungstürme an der Park- oder Madison Avenue hat seinen Wasserfall, der über getreppte Marmorwände oder Granitstufen plätschert.¹¹

Besonders verbreitet sind akustisch wirksame Wasserfälle. Sie finden sich schon in den Westentaschenparks, wie dem in den 60er Jahren gestifteten auf der East 53ten Straße¹², eine der ersten »Oasen« in Midtown (Abb. 4). Von 13 zierlichen Akazien bestanden, wird das kleine Loch zwischen den Häusern in der Tiefe durch eine Wand aus übereinandergeschichteten unregelmäßigen Natursteinen begrenzt, über die in zahllosen Brechungen ein Wasservorhang rauscht. Die »Oase« zeichnet sich durch erfrischende Luft aus und der künstliche Wasserfall überführt innerhalb des winzigen Parkes den vorbeirauschenden Verkehrslärm in ein beruhigendes, qua-



4 Samuel-Paley-Park an der 53. Straße

si natürliches Rauschen. Damit erfüllt er für die Stadt eine den Sound Conditioners für die heimische Wohnung vergleichbare¹³ Funktion. Diese Produktion akustischer Natur verhindert, daß der nahezu unerträgliche Straßenlärm wahrgenommen wird. Auch der durch seine Land Art Projekte bekannte Michael Heizer hat auf diese Situation in seiner flachen, vor dem IBM-Gebäude mitten im Verkehrsfluß von Midtown realisierten Skulptur Bezug genommen. Ein 11 Tonnen schwerer Felsbrocken, der aus einem parallel zum Straßenverkehr horizontal fließenden, tosenden Wasserstrom emporzutauchen scheint, thematisiert eine unter dem Asphalt verborgene Kraft. Im Unterschied zur Großstadtkonografie der 20er Jahre zielt sie aber nicht auf das Proletariat, sondern auf eine dynamische Natur.

Abends werden die Wasserströme und Wasserfälle von Manhattan einschließlich des Wasservorhangs in Battery Park abgeschaltet. Auch die Natur hat ihre Geschäftszeiten. Während jedoch der kleine Park an der 53. Straße mit Gittern verschlossen wird, die Foyers der Bürotürme von Aufsehern bewacht werden, bedarf es solcher Sicherungen in Battery Park offenbar nicht. Die gesamte Anlage demonstriert ihr soziales Niveau mit den nur »first class tenants«¹⁴ erschwinglichen Kaufpreisen und Mieten von Büros und Apartments optisch so sinnfällig nach außen, daß hier trotz der Zugangsmöglichkeiten keine homeless people, keine plastic bag ladies, angetroffen werden.¹⁵

Granit und Marmor

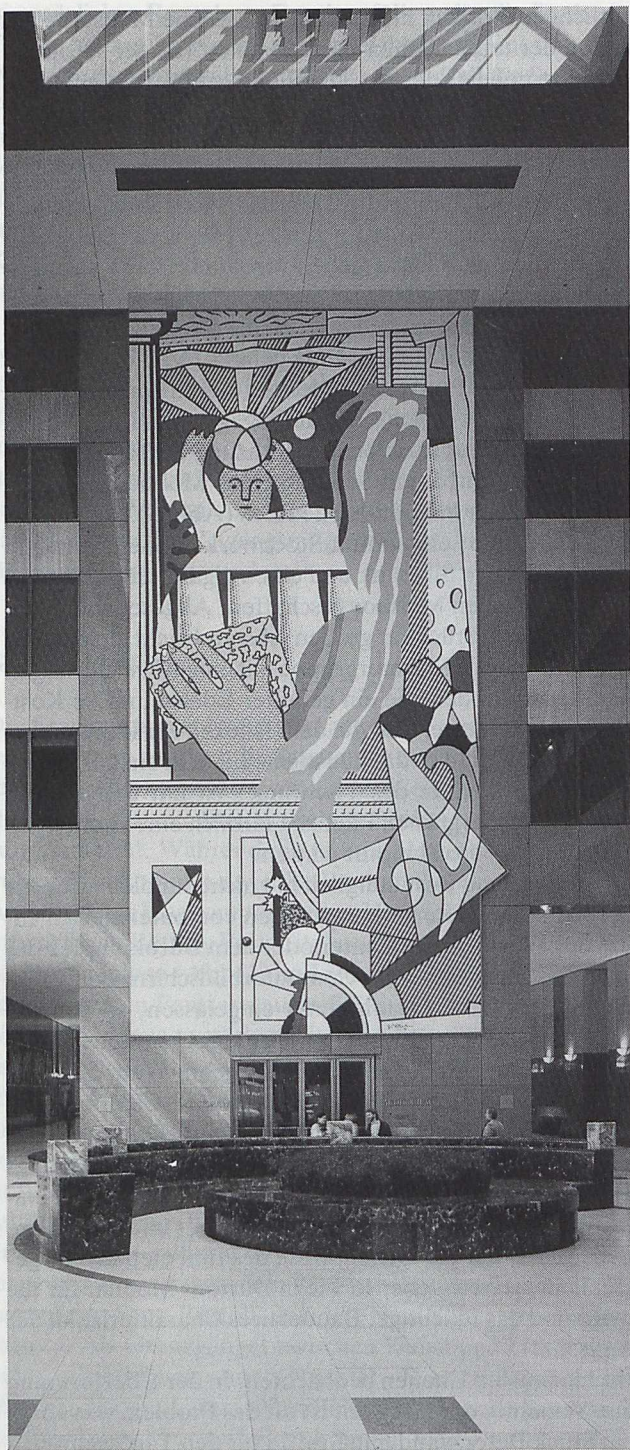
Die Fragmente von Natur sind auf den Plazas von Manhattan Bestandteil der Architektur. Wenn es über die Städte der 60er Jahre hieß, »Gras darf nicht mehr wachsen«, so gehören heute zwar keine Wiesen, aber immergrüne Pflanzen und Wasser ebenso zu den architektonischen Planungselementen wie Naturstein als Verkleidungsmaterial. Während die indoor plazas häufig Marmor zeigen und damit an die frühen Bürokomplexe wie das Rockefeller Center anknüpfen, dominiert im Erscheinungsbild der Plazas unter freiem Himmel Granit. Er furniert in der von Cesar Pelli entworfenen Battery Park City sowohl alle Bürobauten als auch die Sockelgeschosse der Wohnanlage (Abb. 1) und zwar so, daß rötlicher Stein in den unteren Bereichen gegenüber den Fenstern aus reflektierendem Glas vorherrscht. Nach oben sind die Bauwerke dagegen stärker durchfenstert. Durch die Reflektion des Himmels in den Fenstern entsteht ein Übergang vom Rotbraun des Granits, der auch den Boden bedeckt, zum fluktuierenden Blau des Himmels. Der Granit ist hier, Goethes Überlegungen vergleichbar, als »Grundfeste unserer Erde«¹⁶ eingesetzt. Im Unterschied zu synthetischen Baustoffen, vor allem dem negativ besetzten Beton, scheint der Granit direkt aus der Natur zu stammen. Er transportiert Werte wie Beständigkeit und Solidität, die dem Felsen zugesprochen werden. Auf dem Platz vor dem Wintergarten »wachsen« polierte Granitblöcke, kreisrunde Granittische und granitene Treppenobjekte quasi aus dem Granitbelag des Bodens empor. Dieses Felsmobiliar stammt von Scott Burton, der viele New Yorker Plazas mit seinen Steinobjekten ausstattete. Als Grenzgänger zwischen Kunst und Design postuliert Burton die soziale Gebrauchsfähigkeit seiner Objekte: »The social questions interest me more than the art ones. I hope that people will love to eat their lunch there.«¹⁷ Ohne die Erfüllung des Wunsches überprüfen zu können, wären an ein solches Unternehmen der Ge-

staltung des Lebens als öffentlichem Problem nicht allein ästhetische Maßstäbe anzulegen.¹⁸ Doch unabhängig von der tatsächlichen Funktionalität (zu der so simple Dinge wie die Temperatur des Sitzmöbels oder die Tischhöhe gehören) könnte auf Burtons massivem Steinmobilier das Lunch zur kritischen Reflektion über die Bedingungen einer alltäglichen Notwendigkeit Anlaß geben. Millionen von New Yorker Büroangestellten holen täglich ihr Mittagessen in schäbigen Plastikcontainern zum Wegwerfen aus einem der vielen »Delis« und verzehren es en passant auf den Plazas, weil Restaurants selbst für gehobene Einkommen zu teuer sind. Dieser alltägliche Inbegriff des Verbrauchs, das ins Vorübergehen verbannte, zur Nahrungszufuhr degradierte Essen, kontrastiert aufs äußerste mit dem »ewigen« Material. Doch ist zu bezweifeln, daß in einer Umgebung, in der selbst die öffentlichen Abfallboxen aus Granit bestehen, dieses Potential zur Wirkung gelangt. Viel direkter dagegen entfaltet das Material seine soziale Funktion, indem es das Anspruchsniveau der Umgebung formuliert, die Grenze zwischen Gebrauchsgegenstand und Kunst verschleift und so zur Identifikation wie zur sozialen Ausgrenzung beiträgt.

Das wird besonders in der ebenfalls durch Scott Burtons Möblierungskunst ausgestatteten Plaza des Equitable Center in Midtown deutlich (Abb. 5). Burton hat in der monumentalen Eingangshalle unter einem fünf Stockwerke hohen Gemälde Roy Lichtensteins¹⁹ eine halbkreisförmige Sitzbank und einen gigantischen ringförmigen »Tisch« aus poliertem dunkelgrünen Marmor geschaffen. Abgesehen davon, daß sich Bank und Tisch durch ihren unverrückbar großen Abstand nicht gleichzeitig benutzen lassen, wirkt die tiefschimmernde Marmorgruppe mit einem kreisförmigen Messinginlay auf dem weißen Marmorboden wie ein gefaßter Edelstein. Die Kostbarkeit wird durch vier Alabasterwürfel gesteigert, die dem Rücken der Bank aufgesetzt sind. Sie dienen als Lampen und hüllen so das künstliche Licht in ein kostbares, natürliches Material. Der Kreis in der Mitte des Tischrings ist mit Papyrus bepflanzt, so daß der Marmor und die immergrünen Pflanzen farblich eine Einheit bilden und wie eine seltene, organisch belebte Skulptur wirken.

Naturstein als Zeichen für Luxus und Beständigkeit hat nicht nur die Plazas der schnellebigen Metropole erobert, sondern verewigt auch den computerisierten Informationsfluß. In den Foyers des World Trade Center oder dem Bürokomplex der Park Avenue Plaza findet sich der langgestreckte Computerbildschirm des Empfangstresens in eine riesige Marmor- bzw. Granitmensa eingelassen, so daß die wechselnden Informationen auf dem farbigen Bildschirm wie magisch aufleuchtende Runen im ewigen Fels erscheinen.²⁰ Da auch die großen Unternehmen nur noch zur Miete wohnen und Mobilität der Schlüssel zum Erfolg ist, ersetzen Computer die einstigen Messingtafeln mit den Anzeigen der Etagenbelegungen. Doch der Anspruch auf Beständigkeit ist deshalb nicht preisgegeben, er richtet sich allerdings nicht mehr auf die Bewohner, sondern auf die Permanenz der Information. Die Natursteine verleihen dem industrialisierten Informationsfluß Dignität und das Image von Dauer.²¹ Im »sprechenden Stein«, der die Geheimnisse des Innenlebens der gewaltigen Hochhaustürme erschließt, gehen – ebenso wie in Burtons Mobilar für die Mahlzeit en passant – das Ewige und das Flüchtige, Baudelaires Charakteristika der Moderne, eine neue Liaison ein.

Sie läßt sich auf den verschiedensten Ebenen beobachten. In der Überformung des Transitorischen durch eine Semantik der Ewigkeit ist oft das Problem von »high and low« enthalten. Selbst ein Stück Betonwand mit Graffiti für den Tagesgebrauch



5 Equitable Center, Plaza an der Seventh Avenue, Wandbild von Roy Lichtenstein, Marmor­möblierung von Scott Burton

kann durch die Materialien der Umgebung zu einem Kunststück mit Ewigkeitsanspruch werden. Direkt neben dem Westentaschenpark auf der 53. Straße, dort, wo eine Wand aus rauschendem Wasser den kleinen Park auch von außen begrenzt, hat der Bauherr des angrenzenden Verwaltungsgebäudes ein gut 5 m breites Stück aus der Berliner Mauer postiert. Mit einem Messingschild versehen wird es als Werk eines anonymen Künstlers ausgewiesen. Diese Erhebung zu einem Kunstwerk unbekannter Autorschaft scheint keineswegs funktionslos zu sein. Vor dem Wasserfall und neben der polierten Granitverkleidung des Verwaltungshochhauses mit seinen glänzenden Messingdrehtüren, hinter denen uniformierte Aufseher den Raum kontrollieren, wird das Stück Berliner Mauer unversehens zu einem Präludium dieser Architektur. Es charakterisiert, wie der künstliche Wasserfall, den städtischen Raum als den einer begrenzten Öffentlichkeit.

Kunst und Freizeitlandschaft

Als vergleichsweise tradionelles Element der »Veredelung« und der daraus folgenden sozialen Aufteilung des öffentlichen Raumes fügen sich dem Ensemble von Naturelementen und kostbaren Baumaterialien Kunstwerke ein.²² New Yorks Plazas haben sich durch öffentliche wie private Förderung zu einem Museum zeitgenössischer Kunst entwickelt. Statt der Wandmalereien, die in den 60er und 70er Jahren als sozialpädagogische Integrationsstrategie, oft unter Beteiligung von Anwohnern, in heruntergekommenen Vierteln entstanden, findet sich in den Plazas überwiegend »Museumskunst«. Obwohl fast alle Werke für den speziellen Ort geschaffen wurden, handelt es sich meist um vergrößerte Variationen dessen, was auch in den Museen zu sehen ist, bzw. vor wenigen Jahren zu sehen war.

Hier kann kein Überblick über public art in New York²³ gegeben, sondern nur die Frage angeschnitten werden, welche Aufgaben sie im Verhältnis zu Natur und Architekturmaterialien auf den Plazas übernimmt. Im Equitable Center etwa, in dem auch ein Beispiel öffentlicher Kunst von 1930 zu sehen ist²⁴, findet sich neben Barry Flanagans Bronzeskulpturen, Sol LeWitts Farbstreifen und einer von Sandro Chia ausgemalten Bar als gewichtigstes Werk in der Plaza des neuen Büroturmes ein Kolossalgemälde von Roy Lichtenstein (Abb. 5). Das gut 20 m hohe und 10 m breite »Mural with Blue Brushstroke« wurde für diesen Ort geschaffen.²⁵ Dem Eingang zur Plaza direkt gegenüber, hinter Scott Burtons grüner Marmorsitzgruppe, markiert es die Wand des eigentlichen Verwaltungsbaus; es nimmt auf den realen Lichteinfall Bezug, thematisiert architektonische Elemente, greift Geschoßgliederungen auf und kommentiert den Zugang zum Büroturm. Es enthält bis auf die Schrift alle für Lichtenstein typischen Elemente, die, zu einer Zitatensammlung zusammengestellt, in seiner üblichen Schablonentechnik hergestellt wurden. Aber die für die Pop Art, speziell für Lichtenstein, zentrale Thematisierung industrieller Medien der Bilderherstellung, etwa der Rasterdruck, funktioniert im Monumentalformat nicht. Die billigen Comics und Werbedrucke, auf die sich Lichtenstein im Herstellungsverfahren durch handgemalte Punktraster bezieht, liefern für dieses Format keine Bezugsgröße mehr. Die glatte Leinwandoberfläche mit den sauberen Konturen der schablonierten Formen wird in der Umgebung der Plazas – ähnlich wie in James Rosenquists Arbeiten – zur monumentalen Werbung für ein fröhliches Amerika. Was

sich in der Pop Art vornehmlich über die Ikonografie vermittelt, transportiert sich bei anderen Werken eher über das verwendete Material.

Auf den Plazas unter freiem Himmel dominieren naturgemäß skulpturale Arbeiten, deren Form und Material – von Stahl über Aluminium zu Messing, Marmor und Granit – sich meist direkt auf die zugehörige Architektur beziehen. Angesichts der überwiegend geschmeidigen Anpassung ist es nicht verwunderlich, daß der Protest gegen Richard Serras »Tilted Arc«, der 1989 zur Entfernung der Skulptur von der Federal Plaza in lower Manhattan führte, in der Literatur zur Kunst im öffentlichen Raum mit Genugtuung aufgenommen wird.²⁶ Denn in den Auseinandersetzungen scheint öffentliche Kunst ihre Zugehörigkeit zur Moderne durch »Irritationskraft« und »Konfliktpotential« unter Beweis zu stellen. Serras oxydierte Stahlwände mit ihren rostigen Oberflächen haben vielerorts zu Bürgerprotesten geführt. Rost ist auch gegenwärtig höchstens im ausgefallenen Möbeldesign akzeptabel. Während Rost als Indiz der Verrottung in der sterilen Umgebung eines Museums isoliert und damit kontrollierbar bleibt, wird er im öffentlichen Raum dagegen zur Bedrohung. Ohne Einhalt gebietende Maßnahmen frißt er sich unaufhaltsam weiter; im Unterschied etwa zu poliertem Granit, scheint Serras rostige Wand darüber hinaus auch noch zu Graffiti einzuladen. Durch solche »Nutzung« wird die Skulptur zum Kristallisationspunkt von Dreck und Unordnung.²⁷ Sie verkörpert das, was durch die »Veredelung« von Manhattan gerade eliminiert werden soll. Die Sachwalter der Öffentlichkeit argumentierten, mit der Entfernung des »Tilted Arc« der Öffentlichkeit die Plaza zurückzugeben²⁸, die zuvor im Namen dieser Öffentlichkeit mit der Skulptur bestückt worden war. Hier zeigt sich, daß es gar nicht um einen Konsens im Geschmack geht, sondern um die soziale Definition des öffentlichen Raumes mit Hilfe der Kunst. Daß ausgerechnet ein Serra – im Unterschied etwa zu Rickeys polierten Stahlskulpturen oder Moores edler Bronzepatina – zu Konflikten führt, ist bezeichnend. Kunst ist dann den kommunalen Sachwaltern von Öffentlichkeit wie den mit Steuervorteilen in den öffentlichen Raum expandierenden Unternehmen willkommen, wenn sie sich in die Anhebung der sozialen Höhenlage des Ortes einfügt. Widersetzt sie sich dem, verletzt sie die Interessenssphäre dessen, was sich in einem konfliktreichen Prozeß als jeweils herrschendes Verständnis von Öffentlichkeit konstituiert.

Jean-Christophe Ammann hat kürzlich geäußert, »daß Kunst im öffentlichen Raum dann am wirksamsten ist, wenn sie gleichzeitig künstlerisch gut gelöst ist und nicht als Kunst auftritt, sondern sich unterhalb dieser Wahrnehmungsschwelle bewegt.«²⁹ In Battery Park hat man ein solches Konzept zur »Schaffung von »Situationen« verfolgt, »die der Bevölkerung eine qualitative Verbesserung der Nutzungsmöglichkeiten [des öffentlichen Raumes, M. W.] bringen«.³⁰ Kunst ist in die Gestaltung einer städtischen Erholungs- und Freizeitlandschaft eingegangen. Die Bildhauerin Mary Miss hat zusammen mit der Landschaftsarchitektin Susan Child und dem Architekten Stanton Eckstut eine Uferpromenade angelegt³¹, die von einem japanisierenden Steingarten gesäumt wird, mitunter auf hölzernen Stegen über den Fluß führt und schließlich in einem kreisförmigen Ponton mündet. Das größte Verdienst dieser skulpturalen Landschaftsgestaltung liegt vielleicht darin, den freien Blick über das Meer zu ermöglichen. Die Symbiose von Kunst, Natur und Material trägt zur Verbesserung der Lebensqualität derer bei, die hier wohnen, die sich Natur in Manhattan leisten können.



6 Mary Miss, Stanton Eckstut, Susan Child: Uferpromenade in Battery Park City

Doch wenn sich Kunst nicht mehr zu erkennen gibt, dann muß sie zwangsläufig auf eine ihrer wichtigsten »modernen« Möglichkeiten verzichten: auf Kritik und Unangepaßtheit. Denn außerhalb des Bereiches Kunst – im Design wie in der Landschaftsgestaltung – kann es nur um Akzeptanz und Harmonie gehen.³² Beides wird in der Verbindung von Naturversatzstücken, ausgewählten Materialien und Kunst in Battery Park City in dem Selbstverständnis zelebriert, daß die Veredelung durch die »first class tenants« gewährleistet ist.

Ein Naturkunststück für Battery Park City steht noch aus. Es soll ein Museum der Natur werden. Im südlichen Teil plant Jennifer Bartlett in 24 schachbrettartig zusammengesetzten Quadraten die Einrichtung von ebensovielen verschiedenen Gärten: vom Alpengarten über den Kräutergarten zum englischen Garten sollen hier Gartenformen aller Zeiten und aller Räume³³ geschaffen werden. Während die Museen in New York oder Washington Bäume und Wasser in ihre Ausstellungshallen zu integrieren beginnen, werden Naturformen musealisiert, und das so entstehende Landschaftsmuseum selbst zum Kunstwerk erklärt. Kostbaren alten Werken vergleichbar will man das Repertorium an Naturzugriffen vor uneingeschränkter Öffentlichkeit schützen, sollen doch maximal 800 Personen gleichzeitig Zugang erhalten. In der direkten Reglementierung erhellt sich auch das »Prinzip Öffentlichkeit« für die Plazas, Vorgärten zu den Hochburgen des Kapitals zu sein.

Anmerkungen

- * Vigo und Petra sei für ihre geduldige Auseinandersetzung mit meinen New-York-Eindrücken gedankt.
- 1 Teil eines Textes von Frank O'Hara im Geländer von North Grove in Battery Park City, New York.
 - 2 Harriet Senie: Urban Sculpture: Cultural tokens or ornaments to life? in: Art News, Sept. 1979, S. 108-114.
 - 3 Paul Goldberger: Winter Garden At Battery Park City, in: The New York Times, 12. Okt. 1988, C. 15.
 - 4 Marina Harrison, Lucy D. Rosenfeld: Art Walks in New York, New York 1991, S. 98, 119.
 - 5 Rosalyn Deutsche: Uneven Development: Public Art in New York City, in: October 47, Winter 1988, S. 3-53. Ulrich Becker/ Annalie Schoen (Hrsg.): Das Janusgesicht des Booms. Strukturwandel der Stadtregionen New York und Boston, Hamburg 1989, bes. S. 104-155, 198-211.
 - 6 Sowohl Erde als auch Stadt sind weiblich konnotiert. Mutter Erde, so ließe sich sagen, wird in De Marias Erdraum von der Hure Großstadt separiert.
 - 7 Battery Park City galt als größte Baustelle der Welt und als größtes städtisches Bürobaunterfangen seit Errichtung des Rockefeller Center in den 30er Jahren.
 - 8 Goldberger (wie Anm. 3), C 16.
 - 9 Vgl. z.B. die künstliche Palme in Hans Holleins Neugestaltung des Österreichischen Reisebüros in Wien.
 - 10 Gernot Böhme: Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit, in: Kunstforum International, Bd. 114, Juli/August 1991, S. 166-177.
 - 11 Am eindruckvollsten im Foyer der Chemical Bank und Banco die Napoli an der Madison Ave. zu sehen.
 - 12 1963 zu Ehren von Samuel Paley »for the enjoyment of the public« (so die Inschriftentafel) gestiftet.
 - 13 »Das Geheimnis dieser naturgetreuen Geräusche: Der Sound Conditioner mischt selektiv Töne niedriger, mittlerer und hoher Frequenzen über ein fünfteiliges Wellenmuster und ahmt so echte Geräusche des Meeres nach.« Werbebroschüre Pro Idee Versand GmbH, Herbst 1991, S. 30.
 - 14 Klaus Brake: Phönix in der Asche – New York verändert seine Stadtstruktur, Beiträge der Universität Oldenburg zur Stadt- und Regionalplanung, Oldenburg 1988, S. 179. Zur Veränderung der ursprünglichen Konzeption einer sozial gemischten Wohngegend, s. Deutsche (wie Anm. 5).
 - 15 Vgl. Michael Sorkin: Ciao Manhattan, in: Ausst.-Kat.: New York Architektur 1970-1990, hrsg. von Heinrich Klotz, Architekturmuseum Frankfurt, München 1989, S. 55ff.
 - 16 Johann Wolfgang von Goethe: Über den Granit, zit. n. Ausst.Kat.: documenta 7, Bd. 1, S. XVI.
 - 17 Scott Burton zit. n. Douglas C. McGill: Sculpture Goes Public, in: New York Times Magazine, 27.4.1986, S. 63.
 - 18 Vgl. Martin Warnke: Kunst und Verweigerungspflicht, in: Ausst.-Kat.: Kunst im öffentlichen Raum. Skulpturenboulevard Kurfürstendamm, Taentzien, Berlin 1987, Bd. 2: Diskussionsbeiträge, S. 25-29.
 - 19 Roy Lichtenstein: Mural with Blue Brushstroke. Essay by Calvin Tomkins, New York 1988.
 - 20 Auch die bildende Kunst thematisiert dieses Verhältnis: vgl. die Stele von Clyde Lynds (1985) mit einem den ganzen Stein durchsetzenden Computerprogramm. Washington, Nat. Mus. of American Art. Indirekt in Plessis Installation »Roma« enthalten, vgl. Edith Decker: Von der Aktions- zur Videokunst, in: Funkkolleg Moderne Kunst, hrsg. von Monika Wagner, Bd. 2, Reinbek 1991, S. 586-89.
 - 21 Die granitverkleideten Türme, hinter denen die sogen. »intelligenten« Büros des World Financial Center mit ihren verkabelten Arbeitsplätzen liegen, lassen sich so verstehen.
 - 22 Sorkin (wie Anm. 15), S. 57 wertet auch die Kunstgalerien der Lower East Side als »Stoßtrupps zur Beseitigung der Armen.«
 - 23 Vgl. Deutsche (wie Anm. 5); Critical Issues in Public Art, Sondernummer Art Journal 48, 1989, Nr. 4; Harrison/Rosenfeld (wie Anm. 4).
 - 24 Der Bildzyklus von Hart Benton »America Today« war 1930 von der New School of

- Social Research in Auftrag gegeben worden, in der sich heute noch Orozcos Wandmalereien befinden.
- 25 Eine ausführliche Bilddokumentation über die Werkentstehung in: Lichtenstein (wie Anm. 19).
- 26 Vgl. Walter Grasskamp in: Ders. (Hrsg.): Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum, München 1989, Einleitung.
- 27 Viele Belege einer Anhörung bei: Benjamin H. D. Buchloh: Vandalismus von oben: Richard Serras Tilted Arc in New York, in: Grasskamp (wie Anm. 26), S. 103-119. Harriet Senie: Richard Serra's »Tilted Arc«: Art and Non-Art Issues, in: Art Journal, Nr. 4, 1989, S. 298-302.
- 28 Vgl. Senie (wie Anm. 27).
- 29 Jean-Christophe Ammann: Kunst im öffentlichen Raum, in: Grasskamp (wie Anm. 26), S. 126, meinte damit Scott Burton.
- 30 Jean-Christophe Ammann: Plädoyer für eine neue Kunst im öffentlichen Raum, in: Ausst.-Kat. (wie Anm. 18), Bd. 2, S. 9.
- 31 John Beardsley: Earthworks and Beyond. Contemporary Art in the Landscape, New York 1989, S. 150-156.
- 32 Warnke (wie Anm. 18), S. 25-30 sieht heute als einzig mögliche öffentliche Kunstaufgabe, die »Gestaltung unserer Umwelt«, ein »Verschönerungsprogramm«, das jedoch nicht mehr als Kunst, sondern als Design verhandelt werden müsse.
- 33 Douglas McGill: An Artful Garden for Battery Park, Created by a Painter and an Architect, in: New York Times 20.8.1988, I, 11.