

Ausstellungen

AUF DEM WEG ZU EINER NEUEN KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM

Überlegungen anlässlich der Ausstellung *Zeitgenössische Kunst im städtischen Raum* in der Frankfurter Innenstadt, Mai 1990—April 1991.

„Es gibt eine dritte Art von öffentlichen Kunstmuseen, die wir bisher nicht erwähnt, die der modernen, der lebenden Kunst gewidmeten. Von ihnen hoffen wir, daß sie im kommenden Jahrhundert verschwinden mögen; und wir wünschen es nicht aus Missgunst gegen die lebendige Kunst, sondern weil wir sie lieben... Die Museen sind die Orte für die erstorbene, die tote Kunst, in deren Reste wir uns wieder mühsam hineinleben müssen... Die moderne Kunst sollte nicht wünschen, schon zu Lebzeiten behandelt zu werden wie das Alte... Und Gemeinde und Staat helfe der lebenden Kunst, nicht indem sie für Museen kaufen und zu den Toten hängen, sondern indem sie lebendige Aufgaben verschaffen! Und an solchen wird kein Mangel sein, wenn man sie mehr suchen wird. Warum sind die Kirchen, die Kirchhöfe, die Wandelgänge und Erholungsräume der Theater, die Konzertsäle, die Warteräume der Eisenbahnen, die Lesehallen, die öffentlichen Bäder, die Gerichtsgebäude, kurz all die Plätze, wo das öffentliche Leben pulsirt, nicht voll von neuen Kunstwerken? Werken, die man in Zwischenräumen zum Theil wechseln, austauschen könnte, um die Aufmerksamkeit immer neu zu fesseln?“ (Adolf Furtwängler, *Kunstsammlungen in alter und neuer Zeit*, Festrede zur Feier des 140. Stiftungstages der Akad. d. Wiss. zu München, München 1899, S. 29 f.; freundlicher Hinweis von Prof. Dr. P. C. Bol)

Am 10. Mai wurde im Zentrum der Stadt Frankfurt die Ausstellung *Zeitgenössische Kunst im städtischen Raum* eröffnet. 14 international bekannte Künstler der mittleren und jüngeren Generation waren aufgefordert worden, Konzepte für situationsbezogene Kunstwerke zu entwerfen oder Arbeiten für spezifische Plätze, Orte oder Räume in der Stadtmitte als Leihgaben bereitzustellen. Fast alle Künstler kamen zu einer oder mehreren Standortbegehungen nach Frankfurt und wählten innerhalb eines weiträumig abgesteckten Innenstadtbereichs um Dom und Römerberg Standorte für ihre Werke aus. Die Arbeiten wurden in den Monaten März bis Juni aufgebaut und sollen für die Dauer eines Jahres aufgestellt bleiben. Die Ausstellung, an deren Vorbereitung der Autor beteiligt war, führt in konzentrierter Form das weiter, was die erste *Skulpturenausstellung in Münster* 1977 im Ansatz und *Skulptur Projekte in Münster* 1987 dann konsequent unter der Bezeichnung *Projektbereich* vorbereitet hatten. Andere, diesen Ausstellungstyp vorbereitende bzw. begleitende Projekte gab es u. a. in Monschau (*Umwelt-Akzente*, 1970), Hannover (*Experiment Straßenkunst*, 1970—1973), Stuttgart (*Kunst im Freien* seit den 60er Jahren), Bremen (*Kunst im öffentlichen Raum* seit 1973), Berlin (*Kunst am Bau* und *Kunst im Stadtraum* seit 1979, *Kunst und Öffentlichkeit*, 1980, *Skulpturenboulevard*, 1987), Pennsylvania (*Urban Encounters*, 1980), Seattle (*Artwork-Network*, 1984), Ham-

burg (*Kunst im öffentlichen Raum* seit 1981, *Jenisch-Park-Projekt*, 1986, *Hamburg Projekt* 1989), Essen (*Im Auftrag — Kunst im öffentlichen Raum*, 1987), Rotterdam (*Belden in de stad*, 1988) und Krefeld (*Skulpturen für Krefeld I*, 1989; vgl. V. Plagemann, Hg., *Kunst im öffentlichen Raum*, Köln 1989; W. Grasskamp, Hg., *Unerwünschte Monumente*, München 1989).

In Frankfurt soll nun, bezogen auf die kulturelle und urbane Situation der Stadt, versucht werden, das Thema *Kunst im öffentlichen Raum* durch prägnante, verschiedenartige Beispiele zu beleuchten. Die Ausstellung thematisiert daneben Fragen der Einbindung künstlerischer Gestaltungen in urbanistische, architektonische und historische Zusammenhänge sowie Möglichkeiten einer ästhetischen Akzentuierung vorgegebener und gewachsener Orte. Sie soll dazu anregen, bekannte städtische Plätze und Räume neu und anders zu erleben, teilweise verschüttete historische Bezüge wieder bewußt werden zu lassen.

Eine Besonderheit der Ausstellung liegt in ihrer Dauer. Die Rezeptionsbereitschaft des breiteren Publikums setzt meist erst dann ein, wenn eine erste Phase der Ablehnung und des Unverständnisses in tolerierende Gewöhnung übergeht, und die Menschen allmählich zu einer offeneren, unvoreingenommenen Betrachtung der Werke bereit sind, so daß Informationen, Gespräche und Diskussionen zu verständigerem Umgang mit zeitgenössischer Kunst führen können. Eine zweite Besonderheit, die Beschränkung auf wenige Künstler und Werke, sorgt für eine räumliche Verdichtung des Ausstellungsareals, für eine Konzentration der Zielsetzungen sowie für eine Vereinfachung der Rezeptions- und Vermittlungsmöglichkeiten. Die 14 Arbeiten können vom Fußgänger zufällig entdeckt, punktuell anvisiert oder in einem nicht allzu zeitaufwendigen Rundgang abgelaufen werden. Informationsblätter mit einem Standortplan, Werkangaben und kurzen Texten zu den einzelnen Arbeiten liegen in den Informationsbüros am Römer, in der Kunsthalle/Schirn, im Kunstverein und im Dommuseum aus. Ein umfangreicher Katalog, der die Werksituationen und ihre Entstehungsgeschichte behandelt, ist im August 1990 erschienen.

Vorgeschichte

Das Thema der zeitgenössischen Kunst im öffentlichen Raum und das veränderte Verständnis des Bürgers von öffentlichem Raum lassen sich anhand einiger historischer Vorbemerkungen besser charakterisieren. Noch im Barock wurden 'öffentliche' Kunstwerke meist auf Plätzen und in Verbindung mit Architektur aufgestellt. Der Platz, „d. h. eine abgegrenzte, von Bebauung mehr oder weniger eingeschlossene, allgemeinen Zwecken dienende, meist bewußt gestaltete städtebauliche Situation“ (M. Bleyl, *PRO-pro art and architecture* 2, Okt. 1987, S. 30), hatte neben seiner Funktion als Versammlungsplatz vor allem auch repräsentative Funktionen. Diese erfuhren durch das Aufstellen von Monumenten in Form von Bau- oder Bildwerken sowie Denkmälern ihre entsprechenden formalen und inhaltlichen Akzente. Zwischen bildender Kunst und Architektur bestand eine funktionale und inhaltliche Verbindung.

Der Bruch zwischen den beiden Gattungen vollzog sich etwa seit der Zeit der französischen Revolution. Bild und Plastik wurden im Zuge der l'art-pour-l'art-Diskussion zu autonomen Größen. Einer immer stärker werdenden Trennung von 'Museumskunst' und

'öffentlicher Kunst' wurde nun der Weg bereitet. Mit der Entwicklung der modernen Kunst vergrößerte sich diese Kluft noch mehr, da nun der Autonomieanspruch des Künstlers in bezug auf sein Werk absolut wurde. Die unabhängige Museumskunst wurde zum Experimentierfeld für formale und inhaltliche Innovationen, während die Kunst im öffentlichen Raum bis weit in das 20. Jahrhundert an den ursprünglichen repräsentativen Funktionen des Denkmals festhielt. So verlief die eigentliche Entwicklung der modernen Kunst in den Museen und Ausstellungsinstituten, wurde also von einer breiteren Öffentlichkeit nicht wahrgenommen. Eine fundamentale Auseinandersetzung mit den veränderten Funktionen und Raumsituationen in den Städten fand nicht statt. Mit dem gesellschaftlichen und politischen Wandel infolge der Französischen Revolution wuchs auch die Zahl der öffentlichen Denkmäler erheblich. Die Verbreitung des Historien- und Herrscherdenkmals, der Denkmalkult der Friedhöfe und zahlreiche andere persönliche, familiäre und offizielle Gedenkhandlungen sind Teil einer im 19. Jahrhundert sehr rasch anwachsenden Verbreitung des Erinnerungswesens, das entscheidenden Einfluß auf die Gestaltung des öffentlichen Raumes hatte.

Nachdem der Erste Weltkrieg und seine Folgen zu einem weitgehenden Stillstand der Denkmalproduktion geführt hatten, wurde dem Künstler nun zum ersten Mal in der deutschen Geschichte von seiten der Reichsverfassung der Weimarer Republik der Schutz seiner als autonom eingeschätzten Kunst garantiert. Der Staat verpflichtete sich sogar dazu, den Künstler bei seiner Ausbildung durch Ausstellungsmöglichkeiten und öffentliche Aufträge zu unterstützen.

Unter dem NS-Regime nahm die Zahl der Denkmäler rasch zu. Schon 1934 erließ das Reichsministerium für Aufklärung und Propaganda seine erste „Kunst am Bau“-Verordnung, die die Vergabe von Kunstaufträgen unter dem Primat der Architektur regelte. Der Autonomieanspruch des 'modernen' Künstlers war damit erledigt; nur gesellschaftskonforme Künstler erhielten öffentliche Aufträge.

Nach dem Krieg ging es in der Bundesrepublik zunächst darum, Wohnraum zu schaffen. Bezüglich der kulturpolitischen Aufgaben lehnte sich das Grundgesetz an die Vorgaben der Weimarer Verfassung an, ging aber in bezug auf die Freiheitsgarantie des Artikels 5 noch weiter. Der Staat, die Länder und vor allem die Gemeinden verpflichteten sich zu einer besonderen Teilnahme an der Pflege der Kunst, der Künstler und der Kulturinstitute. Am 25. Januar 1950 beschloß der deutsche Bundestag dann, daß bei allen öffentlichen Bauten mindestens 1 % — später wurden es 2 % — der Bausumme für künstlerischen Schmuck zur Verfügung gestellt werden sollten. In Hamburg waren es 1951 bereits 2 % der jeweiligen Bausumme, mit denen über die „Kunst am Bau“-Regelung die soziale Not der Künstler gemildert werden sollte. In Frankfurt am Main konnte eine ähnliche Regelung laut Beschlüssen des Magistrats vom 10. März und 2. Juni 1958 in Kraft treten (vgl. Kat. *Kunst und Bau*, Einführung G. Vogt, Presse- und Informationsamt der Stadt Frankfurt/M., o. J., S. 3 ff.), sie wurde aber 1967 wieder außer Kraft gesetzt.

Vom sozialen Standpunkt aus gesehen war diese Entscheidung wichtig, da sie den Künstler am allgemeinen Wirtschaftswachstum beteiligte. Sie bot aber keine Gewähr für eine qualitative Auswahl, denn nach wie vor befanden sich die finanziellen und organisatorischen Mittel für den „Kunst“-Anteil in der Hand der Bauverwaltungen. Künstler

wurden oft entsprechend ihrer Verträglichkeit mit der Architektur ausgewählt und dem Architekten meist erst sehr spät bei- oder untergeordnet. Durch die 'Landeskinder-Regelung' wurde die Auswahl der Künstler dann noch durch ein zusätzliches Auswahlkriterium mit Alibifunktion gefiltert.

Unter dem Titel *Kunst am Bau* fand in den 50er Jahren zunächst die Wandmalerei eine große Verbreitung, daneben wurden zunehmend Freiplastik und Relief gefördert, um prominente Häuser oder Parks zu schmücken und um die durch die Baupolitik der Nachkriegszeit entstandene Leere auf den Plätzen und Straßen, vor Rathäusern, Schulen und Bürohäusern zu korrigieren. Stets war von 'Applikation', 'Zuordnung', 'Schmuck' oder 'Verschönerung' die Rede. Zahlreiche Publikationen und Ausstellungen versuchten, sich diesem Phänomen der bildenden Kunst im Dienst der Architektur zu nähern, ohne aber die notwendige kritische Distanz zu finden.

Neben dem Versuch, die Sammlungen der deutschen Museen durch Ankäufe von Werken der Wegbereiter der Moderne und von Werken der als 'entartet' verfolgten Künstler zu ergänzen, gab es immer mehr Initiativen, Skulpturen im Freien, in Parks oder im öffentlichen Raum wie Museumskunst auf- und auszustellen. Erste entsprechende Ausstellungen fanden in England statt, z. B. die erste Freiluftausstellung im Battersea Park im Sommer 1948, die einen Überblick über die Entwicklung der Plastik der letzten 50 Jahre gab. Ihr folgte 1951 Battersea II, über die Patricia Strauss, die Vorsitzende des Park-Komitees sagte: „Wenn Ihnen diese Ausstellung gefällt, dann setzen sie sich bitte für das ein, was ich 'Möblierung' (furniture) des Außenraumes genannt habe... Und London verdient eine gute Möblierung" (Grasskamp 1989, S. 65).

1953 veranstaltete Carl Georg Heise die viel diskutierte Hamburger Ausstellung *Plastik im Freien*, die dann für die 'Museumskunst' im Landschaftsgarten und in der Stadt den Namen gegeben hat. Ihr folgte in den nächsten Jahrzehnten eine lange Reihe ähnlicher Projekte in ganz Europa und Amerika. Freiplastiken wurden seither bis in die heutigen Tage in Städten, Gärten oder Parks einzeln, in Gruppen oder zu Ausstellungen zusammengefaßt aufgestellt. Die letzten entsprechenden Ausstellungen waren die Ausstellungen *Skulptur im 20. Jahrhundert* im Wenkenpark, Riehen 1980, und im Merian-Park, Basel 1984, sowie die Ausstellung im Georgengarten, Hannover 1990.

In der Realität wurden ausgewählte Plastiken meist ziellos auf irgendwelchen Plätzen oder Freiflächen abgestellt, ohne daß sie auf sinnvolle Weise in eine historisch gewachsene städtebauliche Situation eingegliedert worden wären. Dabei hatte sich das Stadtbild in den meisten Städten in den letzten beiden Jahrzehnten stark gewandelt durch Veränderungen in den Funktionen von Straßen und Plätzen, steigende Verkehrsanforderungen und Fußgängerzonen. Neue Arten der Bebauung führten zu neuartigen Freiräumen, die meist nicht mehr als Plätze angelegt waren; sie wurden nun systematisch mit Plastiken vollgestellt.

Freiplastik wird im öffentlichen Raum auch heute noch allzu oft als schmückendes Beiwerk zur Architektur und Platzgestaltung angesehen und nicht als ein individuelles Gebilde, das seinen spezifischen Raum und eine vorsichtige Einbindung in einen städtebaulichen Zusammenhang verlangt. Die meisten noch heute im öffentlichen Raum aufgestellten Werke wirken wie „drop sculptures" (J.-C. Ammann, *Parkett* 2, 1984, S. 6), die scheinbar zufällig an einen Ort gelangt zu sein scheinen.

Immer mehr Künstler waren mit den ihre gestalterische Freiheit stark einengenden Möglichkeiten im Bereich der „Kunst am Bau“ nicht mehr einverstanden und forderten andere Konzepte. In den späten 60er und 70er Jahren regten sich erste Initiativen für alternative Ausstellungs- und Aufstellungsprojekte im öffentlichen Raum. Sie gingen von den Begriffen *Plastik im Freien*, *Skulpturenpark*, *Kunst am Bau* oder *Architekturbezogene Kunst* ab und wandten sich der Bezeichnung *Kunst im öffentlichen Raum* zu, so etwa beispielhaft 1977 in Bremen. Man versuchte, auch die öffentliche Kunstförderung neu zu strukturieren. Die Kunstwerke sollten nun nicht mehr von der Architektur majorisiert werden und bereits überstrapazierte städtebauliche Situationen weiter beladen; vielmehr strebte die nun stärker in die Öffentlichkeit drängende neue Kunst nach konkretem Dialog mit den Bürgern. Der eigentliche Übergang der Kunst-am-Bau-Konzeption zur „Kunst im öffentlichen Raum“ fand erst Ende der 70er Jahre statt; die ausschlaggebenden Diskussionen wurden vor allem in Hamburg, Berlin und Stuttgart geführt (J. Meyer-Rogge, in: V. Plagemann 1989, S. 287 ff.). Damals erfolgte auch eine Öffnung der gestalterischen Bereiche über die Malerei und Plastik hinaus zu neuen Ausdrucksmedien wie z. B. Film, Video, Neon, Performance oder Rauminstallation. Aufgrund der Verfügbarkeit aller traditionellen und neuen Medien für die Kunst im öffentlichen Raum gab es nun auch keine Notwendigkeit mehr, Skulpturen in den jeweiligen Ausstellungen zu bevorzugen.

Heute scheinen uns, in Einklang mit den Forderungen von J.-C. Ammann (in: *Fs. f. Alfred A. Schmid*, Luzern 1990; ders. 1984 wie oben zitiert), für zeitgenössische Kunst im öffentlichen Raum folgende Maßstäbe zu gelten:

1. Voraussetzung für eine öffentliche Kunst ist der öffentliche und städtische Raum, der von den Menschen geprägt und definiert wird.
2. Erst die vertiefte Kenntnis dieses Raumes sowie seiner historischen, politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Strukturen und Funktionen ermöglicht dem Künstler eine sinnvolle Standortwahl.
3. Die Auswahl eines Kunstwerks oder künstlerischen Konzepts ist vom jeweiligen Standort, von seiner Umgebung abhängig.
4. Die Kunstwerke sollten spezifische formale und inhaltliche Stellungnahmen von Künstlern zu einem bestimmten städtebaulich gewachsenen, vom Menschen und der Geschichte geprägten Ort sein. Wird die öffentliche Funktion eines Kunstwerks nicht wahrnehmbar, erscheint das Werk als „ökologischer Störfaktor“ (J. C. Ammann).
5. Jedes Kunstwerk muß sich an seinem Ort behutsam und sinnvoll in bestehende urbane Situationen einfügen und mit diesen eine wechselwirksame Beziehungseinheit eingehen.
6. Die Werke strahlen dann Überzeugungskraft aus, wenn sie sich nicht in allzu hohem Maß aufdrängen. „Kunst im öffentlichen Raum muß als solche machtvoll präsent sein, aber auch 'verschwinden' können“ (Ammann).
7. Es sollten nicht nur Gestaltungsvorschläge für Kunstwerke, sondern auch künstlerische Konzepte zur Platz- und Stadtgestaltung berücksichtigt werden.
8. Durch behutsam vorgenommene künstlerische Eingriffe in eine Stadt- oder Landschaftsstruktur sollen verdrängte oder verschüttete Inhalte und Zusammenhänge wieder

sichtbar gemacht und ein neues Bewußtsein für den öffentlichen Raum geschaffen werden.

„Es geht nicht mehr darum, Werke zu installieren, die in der urbanen Umwelt, unabhängig von ihrer Qualität, zu dekorativen Relikten degradiert werden, sondern um Eingriffe und die Schaffung von 'Situationen', die der Bevölkerung eine qualitative Verbesserung der Nutzungsmöglichkeiten von Freiräumen bringen" (Ammann).

Betrachtet man die einzelnen Werke der Frankfurter Ausstellung, so zeigt sich, wie sehr sich alle 14 Künstler auf die städtebaulichen Situationen eingelassen und bis zu welchem Grad sie einen Ort oder Platz in Richtung auf einen 'Erlebnisraum' verändert haben. Catherine Beaugrand (Lyon), Owen Griffith (Amsterdam), Christiane Möbus (Hannover), Michel Sauer (Düsseldorf) und Joel Shapiro (New York) haben figurative bzw. gegenstandsbezogene Werke geschaffen, die formal oder inhaltlich mit ihrem architektonischen Umfeld kommunizieren. Richard Deacon (London) und James Reining (Köln) haben gegenstandslose Plastiken aufgestellt, die einerseits einen autonomen Eigenraum definieren, andererseits aber auch spannungsvolle Beziehungen zum städtischen und architektonischen Umraum eingehen. Lutz Fritsch (Köln), Sol Lewitt (New York), Bruce Nauman (Los Pecos) und Franz Erhard Walther (Hamburg) entwickelten Konzepte für Werke, die Orte, Plätze und Räume definieren und die individuell auf den ausgewählten Standort reagieren. Ottmar Hörl (Frankfurt), Joseph Kosuth (New York) und Fabrizio Plessi (Venedig) konzipierten Werke, die unter Anwendung der Medien Video und Neon entstanden.

Keine der Arbeiten ist im Rahmen der Ausstellung mehr als autonome Skulptur zu begreifen, sondern alle Werke verbindet ihre situationspezifische Auswahl und Konzeption, ihre Öffnung zum städtebaulichen, mit geschichtlichen, architekturgeschichtlichen und gesellschaftlichen Momenten vorgeprägten Umfeld sowie ihre behutsame Integration in bestehende funktionale Zusammenhänge. Damit bildet Frankfurt ein Experimentierfeld für künstlerische Gestaltungsvorschläge.

Eine abstrahierte Bronzefigur von Joel Shapiro mit dem Titel *Malone* wurde in der Weise in einen von Neubauten dreieckförmig eingefassten öffentlichen Raum eingebunden, daß sich die 'nur' menschengroße, aus länglichen Quaderformen zusammengesetzte und in dynamischer Körpergestik in den Raum ausgreifende Bronzeplastik dennoch gegen die strengen Gebäudefassaden behauptet. Catherine Beaugrand und Christiane Möbus suchten einen inhaltlichen Bezug ihrer Werke zum Dom. Beaugrand schuf an der westlichen Domaußenmauer mit *Statues de T'sin Kouei et de sa femme à genoux derrière une grille* ein modernes Denkmal der Menschlichkeit. Sie setzte zwei anthrazitfarbene kolorierte Figuren aus Ton — ein chinesischer Staatsbeamter und seine Frau, die im 12. Jahrhundert zu Unrecht wegen Staatsverrats verurteilt wurden — mit auf dem Rücken gefesselten Händen, kniend und durch einen Stafettenzaun vom Betrachter getrennt nebeneinander. Die dem Urteil entsprechend 'auf ewig' in demütiger Haltung verharrenden Figuren prangern im historischen und ikonographischen Bezugsfeld des Domes jegliche Form von Gewalt am Menschen an. Möbus stellte eine überdimensionale Raumschleife aus Kupferrohr, in der Form des mathematischen Zeichens für 'Unendlichkeit', in waagerechter Lage zwischen die südöstlichen Strebepfeiler des Doms. Durch diesen nicht sofort einsehbaren, provozierenden Standort und in Verbindung mit dem Werkteil

für die Ewigkeit eröffnete sie komplexe religions-, gesellschafts- und wissenschaftsbezogene Assoziationen. Zwei anmontierte Motorradtanks, zugleich Realitätszitate und plastische Körper, deuten die Schleife als Umschreibung einer Bewegungsbahn und als Sinnbild für 'Raum' und 'Zeit'.

Griffith und Sauer befestigten ihre architekturbezogenen Arbeiten an Gebäuden, zu denen sie vielfältige inhaltliche Bezüge herstellen. Griffith schuf mit *The Nursed Western* eine Art 'Gedenkplatte' für die heutige Zivilisation und für die Welthandelsstadt Frankfurt. Verschiedene Begriffe des Textes verweisen auf die Dynamik der Großstadt, beziehen sich auf das Hauptzollamt, an dem die Platte angebracht ist, oder auf die Handelsbeziehungen und den kulturellen Austausch zwischen den westlichen und östlichen Kulturkreisen. Michel Sauers *Frankfurter Becher*, 12 in rhythmischer Reihenfolge an der Hauptfassade des Historischen Museums angebrachte Messinggefäße, stehen in Beziehung zu den geschichtlichen Ausstellungsstücken im Museum. Sie symbolisieren darüber hinaus die 12 Monate und die Jahreszeiten, verweisen durch die Aufnahme und Abgabe von Regenwasser auf die Funktionen der Natur auch in den Städten und mildern die strenge Ordnung der Architektur durch ästhetische Akzente.

Richard Deacon und James Reineking wählten für unterschiedliche öffentliche Räume bereits bestehende Metallplastiken aus, die trotz ihres Ansatzes zu autonomer Präsenz infolge geschickter Standortwahl mit dem Umraum kommunizieren. Deacon platzierte seine aus flächigen Stahlteilen zusammengesetzte Raumschleife mit dem Titel *Host* auf den nord-östlichen Domvorplatz. Die in der Senkrechten und Waagerechten mehrmals geschwungene großformatige Plastik entwickelt im wechselnden Tageslicht ein starkes, an einen Organismus erinnerndes Eigenleben, das seine geschwungenen, dynamischen Raumakzente gegen das architektonische Umfeld setzt. Anders als Deacon wählte Reineking einen vom Publikumsverkehr weitgehend abgelegenen, ruhigen Standort inmitten von Neubauten. Seine Plastik mit dem Titel *In* umschreibt eine Kreisfigur, die aus drei in der Höhe abnehmenden, in der Breite proportional zunehmenden, im Gewicht aber gleichbleibenden Segmenten aus verrostetem Stahl gebildet ist. Auf einer gepflasterten Terrasse liegt das Werk als eine homogene Einheit aus der nach innen gerichteten, gestuften, den Raum ein- und ausgrenzenden Konstruktion und dem ebenso klar definierten, nach außen durch Architektur abgegrenzten Umraum.

Die Werke von Lutz Fritsch, Sol Lewitt, Bruce Nauman und Franz Erhard Walther formulieren stärkere Bezüge zu öffentlichen Orten und Räumen. Fritsch sucht mit zwei orangefarben lackierten, je 2,5 m hohen Eisenstangen mit dem Titel *Zwei-Stand* einen durch eine Gruppe von sechs Bäumen gebildeten, optisch geschlossenen öffentlichen Kommunikationsraum als einen teils selbständig funktionierenden, teils zum allgemeineren Umraum hin fließend geöffneten Raum bewußt zu machen. Lewitt setzte in die unmittelbare Nähe und in achsialen Bezug zum Domturm seinen *Frankfurt Tower*, eine pyramidale Architektur aus vier aufeinandergesetzten, aus modularen Steinen gemauerten Würfeln. Zeitgenössische funktionslose Architektur und minimalistische Raumgestaltung treten zu der architektonischen Umgebung in ein räumliches, formales und inhaltliches Spannungsverhältnis. Scheinbar Bekanntes wird durch eine Gegenposition neu und anders erfahrbar. Von besonders intensiver Wirkung ist der doppelzellige Raum auf rautenförmigem Grundriß von Bruce Nauman: *Diamond Shaped Room With Yellow*

Light. Beständiges Thema des vielseitigen Künstlers ist der Mensch, ohne daß er ihn aber stets darstellen würde. Seine Werke thematisieren gesellschaftliche Situationen, grundlegende Wahrnehmungsbedingungen und Verhaltensweisen des Menschen, indem sie den Rezipienten zum Selbstbeobachter machen. Naumans Architektur besteht aus zwei kleinen, Tag und Nacht hellgelb erleuchteten Dreiecksräumen, die nach oben offen sind und die der Fußgänger durch niedrige ECKEINGÄNGE betritt und verläßt. Befindet er sich in einem der an den Ecken spitz zulaufenden Binnenräume, fühlt er sich in dem scheinbar privaten Raum plötzlich der aggressiven Öffentlichkeit ausgeliefert. Der Lärm der Straße dringt durch die Ecköffnungen ein und verstärkt sich innen durch vielfache Schallbrechungen. Das gelbe Licht im Innern wird durch das wechselnde Tageslicht ständig verändert. Wer die Räume am Abend betritt, empfindet sich als wie auf einer Bühne stehend, wird zum Akteur und gleichzeitig Beobachter seiner Gefühle und Reaktionen. Öffentlicher Raum wird hier als ein komplexer Erlebnisraum bewußt gemacht. Franz Erhard Walther definierte mit Hilfe seiner bündig in den Boden eingesetzten Stahlplatte einen spezifischen öffentlichen, durch Geschichtserinnerungen ausgezeichneten Ort. Die mit dem Wort *Skulptur* beschriftete Platte ist achsial auf den Domturm und die davor befindliche Ausgrabungsstätte mit ihren Mauerresten ausgerichtet; wer die Platte betritt, wird für kurze Zeit 'Teil' des Werkes und erfährt etwas von Bedeutung und Tradition des Ortes.

Einem ganz anderen gestalterischen Bereich sind die Arbeiten von Ottmar Hörl, Joseph Kosuth und Fabrizio Plessi verpflichtet; sie arbeiten mit Neon oder Video. Hörl sucht mit seiner aus einer Überwachungskamera und einem in einen Stahlkasten eingebauten Monitor bestehenden Videoinstallation mit dem Titel *Movement of no return* am 'Eisernen Steg' Unbewußtes, Verschüttetes oder Nichterkanntes bewußt zu machen oder zu aktualisieren. Die permanente Projektion eines Ausschnittes vom Mainwasser mit all seinen zufälligen natürlichen oder zivilisatorischen Ereignissen (Auftauchen von Tieren, Schiffen, Hochwasser, Abfällen etc.) richten den Blick des Betrachters auf die zentrale Funktion des Wassers für den Menschen, auf die Veränderung und Zerstörung der Umwelt durch den Menschen, aber auch auf die ästhetische Vielfalt und Erlebnisqualität der Natur. Kosuth konzipierte für zwei räumlich auseinanderliegende historische Gebäude in der Braubachstraße seine Neonarbeit *Ex Libris, Frankfurt (for W. B.)*, mit zwei Sätzen aus Walter Benjamins berühmtem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Das Zitat umspannt in weißer Neonschrift und in Druckbuchstaben die Architektur raumübergreifend und stellt sie damit als „...die älteste und doch immer noch lebendige Kunst des Menschen“ (Benjamin) in das Zentrum der Wahrnehmung. Als einzige Kunst — so Benjamin — hat die Architektur ihre Funktionen nicht verändert und wird vom Menschen entsprechend optisch und taktil wahrgenommen. Kosuth wollte mit Hilfe seines 'Monumentes für Walter Benjamin' die Bedeutung der Architektur für die Öffentlichkeit und für die Gesellschaft verstärkt bewußt machen. Plessi schuf für das Historische Museum eine Arbeit aus Neonbuchstaben, Videogeräten und Holzrahmen, die die Kunst und ihre Medien thematisiert. An etwas verborgener Stelle installierte Plessi in den Außenvitruinen des Museums einen Metallschrank, in dem die drei verschiedenfarbigen, auf dem Kopf stehenden Neonbuchstaben *ART* hängen und in drei direkt darunter stehenden Videomonitoren in richti-

ger Position als in Wasser gespiegelte Buchstaben projiziert erscheinen. In Verbindung mit den unter diesen stehenden Holzlatten und Keilrahmen sowie mit den in den Vitrinen ausgestellten Barockskulpturen entstand hier ein öffentliches Gesamtkunstwerk, das Sinnzusammenhänge zwischen der Kunst und ihrer Rezeption thematisiert.

Die 14 Frankfurter Arbeiten fordern als 'Katalysatoren' zur Diskussion über die Notwendigkeit von Veränderungen unserer öffentlichen Räume auf, regen zum Nach- und Umdenken an, zeigen mögliche neue Ansätze der künstlerischen Stadt- und Umweltgestaltung. Der Begriff der Öffentlichkeit wird sich für manchen Betrachter nach einer zufälligen Begegnung mit einzelnen Werken oder nach einer gezielten Begehung der Ausstellung etwas differenzierter fassen lassen. Nicht repräsentative, sondern kommunikative Werte sollen durch den künstlerischen Beitrag am öffentlichen Raum entwickelt werden. Stadträume müssen neue Erlebnisqualitäten erhalten. Um die 'kritischen' Punkte in einer Architektur-, Stadt- oder Naturlandschaft aufzuspüren, müssen die Städte entsprechende Künstler auswählen und gemeinsam mit ihnen gestalterische Konzepte entwerfen. In diesem Konzeptbereich müssen auch Modelle miteinbezogen werden, die für eine Veränderung bestehender Architektur- und Stadtlandschaften eintreten.

Rolf Lauter

Rezensionen

ROSARIO DE SIMONE, *Ch. E. Jeanneret — Le Corbusier. Viaggio in Germania 1910—1911*. Rom, 1989 (Officina, 6, nuova serie). 182 Seiten, 236 Abbildungen. L 22.000 (DM 46,—). — CHRISTIAN SUMI, *Immeuble Clarté Genf 1932 von Le Corbusier und Pierre Jeanneret* (Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, Eidgenössische Technische Hochschule Zürich). Zürich, Ammann Verlag 1989. 169 Seiten, zahlreiche unnummerierte Abbildungen. SFR 135,—. DM 150,—.

Wohl kein anderer Architekt des 20. Jahrhunderts hat schon zu Lebzeiten so viel Anstoß erregt, aber auch so viel öffentliche Wirkung erzeugt wie Le Corbusier. Schon 1944 wurde dem damals 58jährigen eine erste Monographie gewidmet (Maximilien Gauthier, *Le Corbusier ou l'Architecture au Service de l'Homme*, Paris 1944), und seitdem ist sein Œuvre Gegenstand zahlreicher Gesamtdarstellungen und Untersuchungen zu Einzelwerken und Werkgruppen sowie zu bestimmten Aspekten geworden. Hat man zunächst versucht, des kreativen Phänomens Le Corbusier überhaupt habhaft zu werden, wobei vor allem seine Rolle als „Vater der Moderne“ im Vordergrund stand, so wurde er später für das Scheitern der modernen Architektur zur Verantwortung gezogen. Sein hundertster Geburtstag 1987 fiel zwar in die Zeit überwiegend kritischer Auseinandersetzung mit dem übermächtigen Vorbild, wurde aber dennoch zur weltweiten Jubelfeier. Vor allem die Schweiz entdeckte ihren lange Zeit vergessenen Sohn und erhob ihn in den Rang eines Nationalhelden: Sein Konterfei wird eine Banknote schmücken, und der neue zwischen Zürich und Paris verkehrende Schnellzug trägt seinen Namen; Monaco, Heimat seiner Frau Yvonne, widmete ihm eine Briefmarke. Die zahllosen, meist als