

Prof. Dr. Hans-Ernst Mittig

## Öffentliche Skulptur zwischen Überinterpretation und deren Gegenteil: *Gelandet* von Auke de Vries

Öffentliche Skulptur ist „Kunst für alle“.<sup>1</sup> Dies wird oft mit Worten betont. Sie bleiben hohl, wenn nicht auch Verständlichkeit für alle als Ziel gilt. Das ist ein guter Grund für einen zweifelhaften Brauch: Neu geschaffene Skulpturen werden in Einweihungsreden und Pressematerialien mit Assoziationen und Vergleichen überschüttet, die oft „ins Uferlose“ führen, auch nachträglich nicht weiter geprüft werden.<sup>2</sup> Das fällt auf, weil „Überinterpretation“ auf anderen Gebieten, namentlich beim Streit um politische Aussagen, häufig getadelt wird. Sobald öffentliche Skulpturen aufgestellt, Zeitungsberichte weggeworfen worden sind, bleibt das genaue Gegenteil von Überinterpretation übrig: Ein beim Schaffensvorgang langwierig bearbeitetes und bedachtes Kunstwerk richtig oder gar vollständig zu verstehen, erfordert Vorkenntnisse und Betrachtungszeiten, über die die meisten Passanten nicht verfügen. Daraus resultieren ganz von selbst Leerstellen des Verstehens.<sup>3</sup> Die Bezeichnung „Unterinterpretation“ ist trotzdem bisher nicht gebräuchlich.

In dem Sammelband *Kunstgeschichte – aber wie?* lehrte Gottfried Boehm 1989: „Überinterpretieren heißt immer falsch interpretieren“. Er wandte sich gegen „eine Interpretation, die erkennbare Fakten missachtet“.<sup>4</sup> Unbeachtet bleiben Fakten allerdings auch bei dem entgegengesetzten Interpretationsverhalten. Ist Unterinterpretation nicht ebenso falsch? Tut das Übersehen von Inhalten einem Kunstwerk nicht ebenso Unrecht wie das willkürliche Behaupten von Bedeutungen, die in der Erscheinung keinen Anhalt haben? Finden wir uns mit lückenhafter Deutung vielleicht nur deshalb ab, weil sie der Bequemlichkeit entgegen kommt, indem sie weniger Verstehensarbeit verlangt, während Überinterpretation als ein Fehltritt gilt, der nicht nur das Kunstwerk, sondern auch den Leser strapaziert?

Dem Phänomen Unterinterpretation nachzugehen heißt den Normalfall der Betrachtung öffentlicher Skulptur zu bedenken, also der Realität ihres Gebrauchs. Deshalb soll im Folgenden an einem Beispiel untersucht werden, was über ein Beispiel inhaltsreicher

öffentlicher Plastik gesagt und was – sogar vom Künstler selbst – verschwiegen worden ist.

Abb. 1 zeigt den Blick von Südosten auf das ursprünglich DaimlerChrysler Quartier genannte Neubauviertel am Potsdamer Platz in Berlin (1993-1997). Der Gesamtplan stammt von Renzo Piano; er selbst entwarf als den Sitz einer Tochterfirma das höchste dortige Gebäude. Es wird auch nach dem Verkauf der Bauten (2007) „Debis-Hochhaus“ oder „Debis Tower“ genannt. Auf der Terrasse des 14. Geschosses steht seit August 2002 eine mehrfarbige Stahlplastik des niederländischen Künstlers Auke de Vries (\*27. 10. 1937). Die Plastik (Abb. 2,3) hängt, von einem dunkelblauen Sockel gehalten, in die Schellingstraße über. Ihr Titel – *Gelandet* – weist auf die Darstellung eines Flugzeugs. Aber die Ähnlichkeit mit Flugzeugen, die in der Werbegrafik als Himmels-Staffage und als Symbole der Aufwärtsentwicklung dienen, ist begrenzt. Ein gelber Hohlkörper, der auf einem weiteren, weißen befestigt ist, weist nur Fragmente von Luftfahrzeugen auf. Da über die Straßenschlucht eine Stange vorspringt, von der noch ein Blech wie das Seitenruder eines Flugzeugs aufragt, leuchtet es ein, dass eine Sprecherin von DaimlerChrysler am Potsdamer Platz die Skulptur allgemeiner ein „Flugobjekt“ nannte<sup>5</sup> und dass ein Text in der Kunstsammlung DaimlerChrysler von einer „fliegenden Raumzelle“ sprach.<sup>6</sup>

Den gelben Hohlkörper deuten Fenster tatsächlich als eine Passagierkabine, wie sie an älteren Luftschiffen zu sehen war. Sie ist an einem Ende zylindrisch abgerundet; ihre schräge Lage deutet auf Abwärtsbewegung. Das erinnert an das Piktogramm der weltweit üblichen Ankunftsafeln auf Flughäfen, wo regelmäßig die Anzeige „gelandet“ erscheint. Die Bezeichnung „Flugobjekt“ trifft insofern das obere der beiden Elemente von *Gelandet*. Einen weiteren Vergleich ermöglicht das Transportflugzeug, das jenseits des Landwehrkanals die Luftbrücke von 1948/49 vertritt und ebenfalls auf die Terrasse eines Gebäudes, des Deutschen Technik-Museums, gestellt worden war. Auke de Vries bereitet

seine öffentlichen Skulpturen durch manchmal jahrelanges Studieren ihrer künftigen Umgebung vor;<sup>7</sup> er überlässt, wie zu einer Ausstellung seiner Arbeiten bemerkt wurde, nichts dem Zufall.<sup>8</sup> Mit *Gelandet* hat er ein Pendant zu dem „Rosinenbomber“ des Technikmuseums geschaffen. Das wurde nachträglich besonders deutlich, als dort im Jahre 2005 ein Schriftband für eine neu eingerichtete Dauerausstellung mit dem Titelstichwort „Gelandet“ warb.

Weitere Details auf dem Debis-Hochhaus lassen an das Heckgestänge eines Hubschraubers denken; mit einem Hubschrauber könnte ja die sichere Landung auf dem Flachdach des niedrigeren Hochhausteils versucht werden. Blecherne Trichter in den Fensteröffnungen des Flugobjekts erinnern an Megaphone, mit denen besonders Polizeihubschrauber ausgerüstet sein können. Formale Ähnlichkeit besteht auch mit dem Strahltriebwerk der Mondfähre, die 1969 eine Flagge aufstellte und deren Erfolg mit den alsbald geflügelten Worten gemeldet wurde: „Der Adler ist gelandet“.<sup>9</sup> Wohl deshalb wurde der Ausdruck „Raumzelle“, der eigentlich eine Gattung von Containern bezeichnet, in einer Pressemitteilung mit „space capsule“ übersetzt.<sup>10</sup>

Die Assoziation ‚Strahltriebwerk‘ lässt sich jedoch nicht mit der Anspielung auf Megaphone vereinbaren, die angesichts der roten und grünen Trichter unabwiesbar ist und zu der so sichtbaren wie erklärten Absicht passt, mit der Skulptur Aufmerksamkeit zu wecken. Auch ohne eine überinterpretierende Gedankenverbindung zur Raumfahrttechnik lässt sich aber feststellen, dass die „auto-mobilen“ Gebäudeteile an Produkte des auftraggebenden Konzerns denken lassen,<sup>11</sup> namentlich seiner Tochterfirmen mit dem sprechenden Namensteil „Aerospace“. Die DaimlerChrysler Aktiengesellschaft war um die Jahrhundertwende der größte Rüstungsproduzent des drittgrößten Rüstungsexportlandes. Sie warb in zeitgleichen Werbeprospekten dezent mit dem Bild eines aufsteigenden Kampfflugzeugs.

Das Objekt am Hochhaus erscheint allerdings schon im Blick von ferne als abwärts gerichtet und – nach seinem Titel *Gelandet* – auf der Terrasse des Gebäudes aufsetzend. Der Nahblick verdeutlicht dann aber, dass auch das Flugobjekt selbst über die Kante des Gebäudes hinausstürzen würde, wenn nicht eine verborgene Verankerung es – und auch die Box – hielte. Dass das ganze Gebilde nicht im Gleichgewicht ist, verbindet es mit Randerscheinungen der Kunstgattung Skulptur, die



(Abb. 1) Auke de Vries, *Gelandet*, 2001-2002, bemalter Stahl, 7 x 9 x 12 m, Berlin, Debis-Hochhaus, Blick von Südosten (Foto: Hans-Ernst Mittag)

jeweils Bewegungen zum Thema haben: Wasserspeieren, Galionsfiguren und manchen Kühlerfiguren.

Das Flugobjekt ist nicht nur schräg abwärts gerichtet, sondern scheint einen mehrfarbigen Schweif hinter sich her zu ziehen: Blechteile, die strömende Luft oder sogar Flammen darstellen. Ein Flugkörper reißt scheinbar den weißen Unterbau um. Weitere, weniger auffällige Details zeigen an, wie das noch einigermaßen unverfänglich verstanden werden könnte: ‚Der Automobil- und Fluggeräte-Konzern DaimlerChrysler ist am Potsdamer Platz gelandet, auf dem vorher die Info-Box stand‘. Denn Gelb ist eine Leitfarbe der Neubauten; das schachtelartige untere Element der Skulptur zeigt links eine quadratische rote – meist verschattete – Fläche und auch auf den weißen Flächen sind rote Farbreste sichtbar; die Schablonenschrift „BOX“ und ein Pfeil weisen auf Container hin und erinnern damit an die „Info-Box“, die dort von 1995 bis 2001 viele Baustellenbesucher anzog. Den Bezug auf Signale in der Umgebung verstärken weitere Zahl- und Schriftzeichen. Dass mehrere Buchstaben auf dem Kopf stehen, verstärkt noch den Eindruck, die Box stürze um. Ihre hellen Flächen setzen den Ton der umgebenden Geschäftsbauten fort.

Das lässt eine weniger scherzhafte Interpretation zu. Wenn die Box diese Bauten verträte, träfe der Anprall nicht nur eine „Raumzelle“, sondern Häuser. Der gerundete Bug des gelben Flugobjekts zeigt bei näherem Hinsehen von den Seiten her eine Sturzrichtung an, die nicht für das Hochhaus bedrohlich ist, sondern für seine Umgebung. Zwar lassen sich einige Formen als Äußerungen eines dekonstruktivistischen Kunstprinzips<sup>12</sup> statt nur als Hinweise auf reale Zerstörung verstehen: Der Bug des gelben Flugobjekts und die ganze weiße „Box“ zeigen keinen Boden; die fehlenden Flächen wirken nicht weggerissen, sondern weggelassen. Jedoch scheinen Fenster in der „Box“ aufgesprungen zu sein, ihre weiße Farbe ist grau bestäubt, vor allem an vielen Stellen zerkratzt oder großflächig abgesplittert.

Einer Erörterung dieser Eindrücke enthalten sich alle bisher erschienenen Erläuterungstexte. Von einem Zusammenprall ist nirgends die Rede. Die Lust, ein Werk der neuen Architektur oder Plastik mit möglichst vielen Assoziationen zu umflechten, ist auch in Interviews und Pressematerialien zu *Gelandet* bemerkbar, bleibt aber auffallend gehemmt. Die Leiterin des DaimlerChrysler'schen Kunstbesitzes erläutert zwar, die Skulptur nehme inhaltlich auch Motive von Gebäuden auf;<sup>13</sup> der Künstler wird mit dem Hinweis zitiert, die Skulptur sei „eine dynamische, unerwartete Erscheinung“ mit „Schlagkraft“.<sup>14</sup> Aber das soll – wieder nach de Vries – nur in einem übertragenen Sinne gelten: das Werk sei „keine Illustration“, es kenne „keinen Präzedenzfall“.<sup>15</sup> Diese juristische Metapher ist hier eine abwehrende Bezugnahme auf einen vergangenen Fall, der aber nicht genannt wird: Direkt ‚präzedenz‘ war jedem Zusammenprall von realen Flugobjekten mit Gebäuden das Attentat auf das World Trade Center in New York am 11. September 2001. Der Berliner *Tagesspiegel* berichtete nach der Einweihung von *Gelandet*, manche fühlten sich unwillkürlich an den Flugzeugangriff auf die Twin Towers erinnert; das bestätigte sich in der Folgezeit.<sup>16</sup> Bilder dieser Katastrophe sind überall verbreitet und werden noch ständig reproduziert. Schon der Fernblick auf das Debis-Hochhaus, auf das Zusammentreffen eines Flugobjekts und eines deutlich noch höher aufragenden schlanken Gebäudes, begünstigt eine dem entsprechende Gedankenverbindung; gerade bei flüchtigem Hinsehen liegt sie nahe. Dass *Gelandet* leichter und fragiler als ein Verkehrsflugzeug erscheint, weist diese Erinnerung nicht ab. Am 11. September 2001



(Abb. 2) Auke de Vries, *Gelandet*, 2001-2002, bemalter Stahl, 7 x 9 x 12 m, Berlin, Debis-Hochhaus, Blick von Südosten (Foto: Hans-Ernst Mittig)

erschreckte schon die Falschmeldung, ein Sportflugzeug habe einen der New Yorker Turmbauten getroffen. Als am 5. Januar 2003 ein entführter Motorsegler über der Innenstadt von Frankfurt am Main kreiste, hielt niemand dies für harmlos; Hochhäuser wurden evakuiert, Abfangjäger der Bundeswehr stiegen auf. Ein verirrtes Kleinflugzeug löste in Washington am 4. Mai 2005 Terroralarm aus.

Bedrohliche Seiten der Luftfahrt als ein Thema von *Gelandet* wurden also alsbald durch die Realität bestätigt. Andeutungen zu de Vries' Werken schienen klarer zu werden, zum Beispiel die Angabe, de Vries' Skulpturen wollten den Raum aufbrechen.<sup>17</sup> Er selbst hatte bei einer früheren Arbeit bemerkt: „Eigentlich möchte man, daß mit einem lauten, einem für jeden hörbaren Knall eine neue Epoche eingeleitet werden würde.“<sup>18</sup>

Die „Schlagkraft“ von Flugobjekten hatte sich längst vor 2001 an Gebäuden gezeigt, in Fällen, die einem Benutzer von Flughäfen, Besitzer von Luftschiff-Fotografien und Entwerfer luftiger Objekte unmöglich alle unbekannt gewesen sein können: Zum Beispiel war ein Transportflugzeug der „Luftbrücke“ 1948 in Berlin abgestürzt, ein Verkehrsflugzeug 1960 in die Innenstadt



(Abb. 3) Auke de Vries, *Gelandet*, 2001-2002, bemalter Stahl, Berlin, Debis-Hochhaus, Blick von Süden (Foto: Victor Nieuwenhuys, Postkarte der Sammlung Daimler)

von München, ein anderes 1992 in eine Amsterdamer Hochhaus-Siedlung. Der US-amerikanische Film *Armageddon* hatte 1998 vorgeführt, wie ein Asteroid ein Hochhaus trifft, und zwar nicht irgendeines, sondern das Chrysler Building in New York.

In den schriftlichen Erläuterungen zu *Gelandet* tauchten auch diese älteren Menetekel aber bislang nicht auf. Das zitierte Informationsmaterial der Sammlung Daimler Contemporary – wie sie nach der Trennung des Konzerns von der Firma Chrysler heißt – ist im Gegenteil dazu angetan, von ihnen abzulenken. Das Gegeneinander von Flugkörper und Box wird als „Pas de deux“ bezeichnet,<sup>19</sup> obgleich die unmissverständlich dargestellte Kollision den Vergleich mit gelingendem klassischen Tanz ausschließt. Überinterpretation, bei Boehm als Missachten von Fakten gekennzeichnet, führt hier zu ihrem Gegenteil, zum Ausblenden eines wahrnehmbaren Bedeutungsfeldes, zu gesteuerter Unterinterpretation. Das reicht bis in den statischen Befund: Die beiden Körper, die kein sichtbares Gegengewicht haben, balancieren angeblich aufeinander.<sup>20</sup> Gegen das Erinnern und Befürchten von Desastern werden auch kunsttheoretische Termini aufgeboten: das Werk sei „kein

Bild, sondern Imagination“, wobei „Imagination“ als wortspielerischer Gegenbegriff zu „image“ dient.<sup>21</sup> Das Objekt wird zum „Repräsentanten einer Phantasiewelt“ erklärt.<sup>22</sup> Künstlerisches Ausgangsmaterial soll an die Stelle historischer Erinnerung treten: „Erscheinungen in den [...] Himmeln de Chiricos und Radziwills“ werden genannt, aber als „traumhaft“, nicht einmal „alptraumhaft“.<sup>23</sup> Die Bezüge des Werks zu gefährlicher Realität werden also möglichst verneint. Das kann verschiedene Ursachen gehabt haben.

de Vries hatte *Gelandet* im Frühjahr 2001 konzipiert.<sup>24</sup> Er hätte die Katastrophe vom 11. September 2001 dazu benutzen können, seiner Skulptur vorausschauende Potenzen zuzuschreiben; nicht zum ersten Male wäre die Rolle eines Künstlers mit der eines Propheten verglichen worden. Das hätte sich aber nicht mit dem erteilten Auftrag vertragen. Denn dieser ging implizit dahin, dem Image des auftraggebenden Konzerns zu dienen. Da die Schellingstraße axiale Fortsetzung einer großen Einkaufspassage ist, war auch die in solcher Umgebung zweckdienliche Heiterkeit begleitender Kunstwerke angesagt und mehrere früher errichtete Skulpturen hatten dies angezeigt. Solchen Rahmenbe-

dingungen hätte es nicht entsprochen, die Erinnerung an einen Massenmord zu verstärken. Je entschiedener de Vries sie verbal abwehrte, desto eher konnte er an einer flugzeugähnlichen Form festhalten.

Er musste sie auch dem Architekten als verträglich darstellen,<sup>25</sup> denn *Gelandet* ist ein Beispiel dafür, dass mit einem Neubau auch Skulptur verbunden werden kann, die entgegen einer verbreiteten Forderung nicht gleichzeitig konzipiert oder gar harmonisiert worden ist.<sup>26</sup> Ein auch noch verbal zugegebener Realitätsbezug von *Gelandet* hätte sich besonders deutlich gegen das Kunstverständnis des auftraggebenden Konzerns gesperrt, nämlich die „Orientierung an abstrakt-geometrischen Bildkonzepten“.<sup>27</sup> Das läuft außerdem einer Kunstauffassung parallel, die von de Vries selbst geäußert wird. Ich halte es für eine künstlerische Leistung, dass *Gelandet* so viele Anknüpfungen an seine Umgebung mit so verschiedenem Erinnerbaren verflocht und zu Materialien eines Erkundungsprozesses macht. Ich sehe dabei auch die Fähigkeit abstrahierender Kunst genutzt, nicht durch Festlegung auf eine einzige Aussage weitere Bedeutungen auszuschließen, sondern Zeichen für verschiedene Realitätsbezüge miteinander zu kombinieren, ja aufeinander reagieren zu lassen. de Vries jedoch verglich meine Fragen zu einigen Motiven von *Gelandet* mit der Durchsuchung von Koffern auf einem Flughafen; er schrieb mir, ein Kunstwerk lasse sich nicht auf einzelne Bedeutungen seiner Elemente untersuchen; etwas, das passiere, könne nur scheinbar mit einem Kunstwerk zusammenfallen; *Gelandet* sei aber eine „permanente“ Skulptur.<sup>28</sup>

Die Hinweise auf eine permanente Gefährlichkeit von Flugobjekten werden aber durch noch dauerhaftere Erinnerungen verstärkt. In de Vries' Geburtsjahr 1937 hatte die Luftfahrt ihre bis dahin größten Katastrophen verursacht: die Zerstörung von Guernica durch die Legion Condor am 26. April, den Brand des Luftschiffs LZ 129 in Lakehurst am 6. Mai.

Ein kaum glaublicher Zufall müsste nun doch mitgeredet haben, wenn das Guernica-Datum 26. April 1937 nicht in den grauen Ziffern und Buchstaben auf der Box verschlüsselt worden sein sollte. Nur die zweite Hälfte einer Folge „X 5 E Z D Q“ lässt sich als Hinweis auf den Standort im „Zuidelijk DaimlerChrysler Quartier“ deuten. Die Ordnungsziffern der Buchstaben „Z D Q“ ergeben zugleich „26-4-17“; „37“ hätte nicht durch den Ziffernwert eines Buchstabens ausgedrückt werden können,

die fehlenden 20 Jahre lassen sich aber aus den restlichen grauen Zeichen addieren, wenn „X“ (römisch) als „10“, „5“ wieder arabisch als „5“ gelesen wird und „E“ nach seiner Stellung im Alphabet die restlichen „5“ ergibt. Dass Buchstaben auf ihre Ordnungszahlen weisen, wird durch ein Nebeneinander von „5“ und „E“ (auf der Nordseite) wie durch eine Lesehilfe bekräftigt.

Bislang nicht näher gedeutete Grossbuchstaben und teils arabische, teils römische Zahlzeichen hatten bereits an Jean Ipoustéguy's Kolossalstatue *Der Mensch baut seine Stadt* vor dem Internationalen Kongresszentrum in Berlin (1978-1980) den Teil überzogen, der die „Stadt“ darstellte.<sup>29</sup> An *Gelandet* lassen sich rote Zeichen „R“, „E“ und „P“ ohne Zahlenspiel erklären: als Hinweise auf die spanische Republik, die von den Falangisten niedergeworfen worden ist – den Falangisten, deren Symbolfarbe das Blau war. Die Fahne, die aus dem gelben Flugobjekt herausgestreckt wird, ist blau.

Dass Verschlüsselung von Zahlen auch im 21. Jahrhundert nicht verschmäht wird, ist durch Daniel Libeskind's viel beachteten Plan bestätigt worden, den Neubau an der Stelle des World Trade Centers durch eine Höhe von 1776 Fuß an das Jahr der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung erinnern zu lassen. Während das Höhenmaß dort zwar gewusst aber nicht ohne Hilfe von Apparaten gesehen werden könnte, sind die Zahlzeichen von *Gelandet* lesbar. Ihre Bedeutung ist, wenn auch schwierig zu ermitteln, anschaulich fundiert, ihre Interpretation ist nicht Überinterpretation. Kryptische Zeichen aus verschiedenen Systemen erinnern nicht nur an Ipoustéguy's schon erwähnten Bronzekoloss, sondern sind auch an einem anderen Hauptwerk der Berliner Freiskulptur kombiniert, dem 1983 eingeweihten *Weltkugelbrunnen* von Joachim Schmettau und anderen.<sup>30</sup> Blockschrift-Lettern mit Bedeutung finden sich bei de Vries mehrmals; zum Beispiel hatte er ein „M“ als Motiv für eine Freiplastik nahe der Hannover-Messe erwogen.<sup>31</sup>

Eine Skizze de Vries', die wiederum die Darstellung einer Kollision vorbereitete, trägt neben einem Hohlkörper mit Fensteröffnungen den Vermerk „Condor“.<sup>32</sup> Der Text auf einem anderen Blatt, das ein aufgebrochenes „veel ship“ (to veel: schlingern) auf der Ecke eines Gebäudes balancieren lässt, beginnt mit den Worten „eine Katastrophe“.<sup>33</sup>

Dass dem Künstler das Unglück von Lakehurst (1937) bekannt war, ergibt sich aus seinem Interesse für

die Luft als Daseinselement von Skulptur; de Vries besitzt Fotografien von Luftschiffen.<sup>34</sup>

Ein an dieser Stelle nicht näher auszuführender Vergleich mit einem Grundsatz der Testamentsauslegung<sup>35</sup> kann Argumente dafür liefern, dass die Bewusstseinslage eines Künstlers in den Inhalt eines Kunstwerks einbezogen werden kann, soweit sie zumindest andeutende Anzeichen im sichtbaren Befund hinterlassen hat. In einem deshalb versuchten Gespräch gelegentlich seiner Berliner Ausstellung *After the Rain* am 17. Dezember 2003 zeigte de Vries sich von der Möglichkeit, die Buchstaben und Ziffern auf Vorgänge in seinem Geburtsjahr zu beziehen, überrascht – oder er stellte sich nur überrascht, sagte lächelnd: „Das muss dann von oben hineingekommen sein“.

Auffallend war der Kontrast zu den Diskussionen, die in Berlin um 1980 mit Ipoustéguy geführt worden waren. Sie bleiben ein Modellfall unter anderem dafür, wie ein Künstler die Rezeption seines Werks zu rezipieren versucht. Ipoustéguy ging auf jedes kritische Wort zu seinem Projekt bereitwillig ein, produzierte aber derartige Widersprüche, dass Lothar Schmidt-Mühlisch die Verallgemeinerung wagte: „Künstler sollte man selten ihr eigenes Werk interpretieren lassen.“<sup>36</sup> Zu einem solchen Verzicht wird es schon deshalb nicht kommen, weil die Medien mit verbalem Material leichter und schneller arbeiten können als mit selbst Angeschautem. Aber Künstler können von sich aus eine inhaltliche Stellungnahme verweigern, und zwar auf zweierlei Weise: durch Reden oder durch Schweigen.<sup>37</sup> Das sind Signale für die Suche nach einem Mittelweg zwischen Über- und Unterinterpretation.

## Endnoten

- 1 Dazu neuerdings das Schlusskapitel „Conclusion: Art for All?“ bei Knight 2008, *Public Art*, S. 131-157.
- 2 Beispielsweise zu Anselm Kiefers Installation in London Gina Thomas in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6.2.2007.
- 3 Zu Fallgruppen, Ursachen und Reaktionsweisen Mittig 1997, *Nichtverstehen*.
- 4 Boehm 1989, *Was heißt: Interpretation?* S.17 ohne nähere Untersuchung.
- 5 Ute von Wellberg in: *Berliner Morgenpost*, 2. 9. 2002.
- 6 Wiehager 2003, *Die Skulpturen*, S. 58.
- 7 Ebd.
- 8 Voigt 2004, *Auke de Vries*, ohne S.
- 9 Z. B. als Bildüberschrift in: *Der Tagesspiegel*, 16. 10. 2006.
- 10 Wiehager 2003, *The DaimlerChrysler Collection*, S. 3.
- 11 Wiehager 2003, *Die Skulpturen*, S. 58.
- 12 Camilla Blechen in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 8. 2. 2004.
- 13 Wiehager 2002, *DaimlerChrysler: Skulptur „Gelandet“*, S. 3.
- 14 Ebd., S. 4.
- 15 Ebd.; auch die Bemerkung, eine solche Figur sei nicht ohne Engagement (“niet vrij blijvend“, van Rosmalen 2007, *Tekens*, S. 5), zielt nicht auf Inhaltliches.
- 16 Ohne Verf. in: *Der Tagesspiegel*, 30. 8. 2002, bestätigt durch freundliche Auskünfte der seinerzeit an der Kunstsammlung tätigen Frau Sonja Ludwig M.A.
- 17 Voigt 2004, *Auke de Vries*, ohne S.
- 18 de Vries 1997, *Grundlegender Vorschlag*, S. 243.
- 19 Wiehager 2003, *Die Skulpturen*, S. 58.
- 20 Wiehager 2002, *DaimlerChrysler: Skulptur „Gelandet“*, S. 3.
- 21 Ebd. S. 4.
- 22 Ebd., S. 3 anscheinend in der üblichen Annahme, damit ließen sich Wirklichkeitsbezüge dementieren; s. aber Mittig 1973, *Fantasie*, Sp. 1452.
- 23 Wiehager 2003, *Die Skulpturen*, S. 58.
- 24 Wiehager 2003, *The DaimlerChrysler Collection*, S. 2. Studien zum Entwurfsverlauf, durchweg „2001“ bezeichnet, waren 2002 in der Sammlung DaimlerChrysler ausgestellt; Berlin 2002/2003, *Sieben Stücke*, S. 45 zeigt ein Beispiel.
- 25 Anema/de Vries 2003, *Himmel über Berlin*, S. 8.
- 26 Grundsätzliches dazu bei Wanitschke u. a. 2004, *Ein bebildertes Gespräch*, S. 240- 246.
- 27 Erläuterungsblatt ohne Verf. gelegentlich der Ausstellung *Private/Corporate II*, DaimlerChrysler Collection, Berlin 2004, S. 1.
- 28 Brief an den Verfasser, 4. 12. 2003.
- 29 Mittig 1987, *„Der Mensch baut seine Stadt“*, S. 36-50. Die Skulptur war bis zu ihrer Einlagerung im Sommer 2004 (André Görke in: *Der Tagesspiegel*, 28. 9.2006) zu sehen.
- 30 Dickel 2003, *Erdkugelbrunnen*, S. 184.
- 31 Laabs/Gellner 2004, *Auke de Vries*, Farbbabb. ohne S.
- 32 Ebd., Schwarzweißabb. ohne S.
- 33 Berlin 1993, *de Vries*, S. 8-9.
- 34 de Vries 2002, *Scale*, S. 30.
- 35 Palandt 2004, *BGB*, § 2084, Ziffer 4 (“Aundeutungsregel“).
- 36 Lothar Schmidt-Mühlisch in: *Berliner Morgenpost*, 7. 12. 1978.
- 37 *Editorial 1992*, S. 3.

## Bibliografie

- Anema/de Vries 2003, *Himmel über Berlin*  
 Karin Anema/Auke de Vries, *Himmel über Berlin*, in: Nirov/Nova Terra 3, 2003, Nr. 1, S. 6-9
- Berlin 1993, *de Vries*  
 Berlin 1993, *Galerie Aedes, Auke de Vries. After the Rain*, hg. von Isolde Nagel, Berlin 2003
- Berlin 2002/2003, *Sieben Stücke*  
 Berlin, Sammlung DaimlerChrysler, *Sieben Stücke für einen Raum*, 2002/2003, hg. von Renate Wiehager, Ostfildern 2002
- Boehm 1989, *Was heißt: Interpretation?*  
 Gottfried Boehm, *Was heißt: Interpretation?* In: Kunstgeschichte – aber wie? Hg. von Clemens Früh u. a., Berlin 1989, S. 13-26.
- Dickel 2003, *Erdkugelbrunnen*  
 Hans Dickel, Joachim Schmettau. *Erdkugelbrunnen 1983*, in: Ders./Uwe Fleckner, *Kunst in der Stadt. Skulpturen in Berlin*, Berlin 2003, S. 182-184
- Editorial 1992*  
*Editorial 1992* ohne Verf., in: Kritische Berichte 20, 1992, Heft 2, S. 3.
- Knight 2008, *Public Art*  
 Cher Krause Knight, *Public Art: Theory, Practice and Populism*, Malden u. a. 2008.
- Laabs/Gellner 2004, *Auke de Vries*  
 Annegret Laabs/Uwe Jens Gellner, *Auke de Vries/Living in Trees*, Ausstellungsbegleitbuch Kunstmuseum Unser Lieben Frauen, Magdeburg 2004.
- Mittig 1973, *Fantasie*  
 Hans-Ernst Mittig, *Fantasie*, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, 6. Bd., Stuttgart 1973, Sp. 1451-1461.
- Mittig 1987, *„Der Mensch baut seine Stadt“*  
 Hans-Ernst Mittig, *„Der Mensch baut seine Stadt“*. Ein Modellfall, in: Kunst im öffentlichen Raum. Skulpturenboulevard Kurfürstendamm Tauentzien, Diskussionsbeiträge, Berlin 1987, S.36-50.
- Mittig 1997, *Nichtverstehen*  
 Hans-Ernst Mittig, *Über das Nichtverstehen von Bildern, besonders im Falle Paul Klees*, in: Radical Art History. Internationale Anthologie. Subject: O. K. Werckmeister, hg. von Wolfgang Kersten, Zürich 1997, S. 356-373.
- Palandt 2004, *BGB*  
 Otto Palandt u. a., *Bürgerliches Gesetzbuch*, Kommentar, 63. Aufl. München 2004
- van Rosmalen 2007, *Tekens*  
 Paul van Rosmalen, *Tekens in de lucht*, in: Auke de Vries, Amsterdam 2007, S. 5.
- Voigt 2004, *Auke de Vries*  
 Klaus-Peter Voigt, *Auke de Vries stellt im Magdeburger Kunstmuseum aus*, in: Veranstaltungsmagazin 9und30 der Volksstimme, 15. 1. 2004
- de Vries 1997, *Grundlegender Vorschlag*  
 Auke de Vries, *Grundlegender Vorschlag für den Südraum Leipzig*, in: Aufriß. Künstlerische Positionen zur Industrielandschaft in der Mitte Europas, Amsterdam/Dresden 1997, S. 243-257.

de Vries 2002, *Scale*

Auke de Vries, *Scale*, Vorlesung am 10. September 2002 in Berlin,  
interne Ausgabe, DaimlerChrysler Berlin 2002

Wanitschke u. a. 2004, *Ein bebildertes Gespräch*

Vinzenz Wanitschke u.a., *Ein bebildertes Gespräch* [...], in: Kunst im  
Stadtraum – Hegemonie und Öffentlichkeit, hg. von Ralph Lindner,  
Dresden 2004, S. 225-246.

Wiehager 2002, *DaimlerChrysler: Skulptur "Gelandet"*

Renate Wiehager, *DaimlerChrysler: Skulptur "Gelandet" am  
Potsdamer Platz installiert*, Presse-Information, Berlin August 2002

Wiehager 2003, *Die Skulpturen*

Renate Wiehager, *Die Skulpturen*, Bestandskatalog, Sammlung  
DaimlerChrysler, Berlin, Ostfildern 2003

Wiehager 2003, *The DaimlerChrysler Collection*

Renate Wiehager, *The DaimlerChrysler Collection, Pressemitteilung*  
(Langfassung, englisch), Karlsruhe 2003, ([http://www.collection.daimlerchrysler.com/contemporary/03\\_o5\\_thecollection/docs/ka\\_press\\_long\\_e.rtf](http://www.collection.daimlerchrysler.com/contemporary/03_o5_thecollection/docs/ka_press_long_e.rtf))

Wiehager 2003, *Informationsblatt*

Renate Wiehager, *Auke de Vries. Informationsblatt der Leiterin  
Kunstbesitz*, Berlin 2003

## Zusammenfassung

Öffentlich aufgestellte Skulpturen werden dem Publikum oft mittels eines willkürlichen Assoziierens erläutert, das gleichzeitig von den wirklichen Inhalten ablenken kann. Akteure einer „Unterinterpretation“ sind nicht nur Publizisten, sondern – das ist weniger selbstverständlich – manchmal die Künstler selbst, zum Beispiel wenn sie unbequeme Inhalte gegenüber den Auftraggebern dementieren wollen oder wenn sie die Rezeption einer Arbeit selbst ablehnend rezipieren. Auch solche künstlerischen Selbstzeugnisse sind am Gegenstand zu prüfen. Das ist erst recht unentbehrlich für die Frage, wie weit unausgesprochene Bewusstseinsinhalte in die Interpretation einzubeziehen sind: Sie müssen im Gegenstand zumindest Spuren hinterlassen haben. Die Frage, ob an einem Kunstwerk Wahrgenommenes inhaltlich oder stilistisch zu erklären ist, fand ein neues Arbeitsfeld angesichts dekonstruktivistischer öffentlicher Skulptur. Diese konnte gleichzeitig ein innovatives Formprinzip vortragen und die Zerstörbarkeit ihrer Umgebung thematisieren.

Als Prüfstein dieser Thesen wird die Stahlskulptur *Gelandet* untersucht, die Auke de Vries 2001 bis 2002 für das Debis-Hochhaus in dem neu gebauten Berliner DaimlerChrysler Quartier geschaffen hat. Die auffallenden Buchstaben und Ziffern an der Skulptur sind bisher nirgends erwähnt worden. Während der Begegnung dieses „Flugobjekts“ mit dem Turmhaus ereignete sich der Angriff auf das New Yorker World Trade Center.

## Autor

Hans-Ernst Mittig studierte nach der zweiten juristischen Staatsprüfung Kunstgeschichte, wurde in diesem Fach 1967 promoviert und beendete die anschließende Hochschullaufbahn 1997 als Universitätsprofessor an der Hochschule der Künste Berlin. Forschungs- und Publikationsschwerpunkte sind bildende Kunst und Musik des 18. Jahrhunderts, Denkmäler und NS-Kunst.

## Titel

Prof. Dr. Hans-Ernst Mittig: *Öffentliche Skulptur zwischen Überinterpretation und deren Gegenteil: „Gelandet“ von Auke de Vries*, in: kunsttexte Sektion Gegenwart, Nr. 1, 2009 (9 Seiten).  
[www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de)