

Dagmar Danko

## Wenn die Kunst vor der Tür steht.

### Ansätze zu notwendigen Differenzierungen des Begriffs „Kunst im öffentlichen Raum“

#### Einleitung

„Kunst im öffentlichen Raum“ ist ein feststehender Ausdruck der Kunstgeschichte wie auch des gegenwärtigen Kunstbetriebs und bezeichnet einen bestimmten Typus von Kunst, ein bestimmtes Genre, das in Kunstlexika oder so genannten Einführungen oftmals ein eigenes Kapitel erhält. Es handelt sich dementsprechend nicht um eine behelfsmäßige Umschreibung für eine spezifische Verortung von Kunst, um einen Ausdruck, der rein topografisch gemeint wäre. Andernfalls könnte jedes Gemälde, das beispielsweise im Falle eines Transports kurzzeitig auf der Straße stünde, als „Kunst im öffentlichen Raum“ gelten. Vielmehr ist es so, dass „Kunst im öffentlichen Raum“ für diesen öffentlichen Raum entstanden, bzw. gedacht sein muss, was in den allermeisten Fällen dazu führt, dass zumindest Ansätze einer Thematisierung dieses öffentlichen Raums im und am Kunstwerk zu entdecken sind.

Um Rolle und Funktion von „Kunst im öffentlichen Raum“ zu hinterfragen, bietet sich daher an, die Anführungsstriche, die den festen Ausdruck markieren, zu verschieben: Kunst im „öffentlichen Raum“.

Das Verhältnis von Kunst und öffentlichem Raum soll hier in Ansätzen problematisiert werden. Die These lautet, dass die individuelle Wahrnehmung des öffentlichen Raums diesen für jeden Einzelnen als „privaten“ Raum auszeichnet – und dass erst diese Umkehrung des Verständnisses von öffentlichem Raum als privatem Raum positive wie negative Reaktionen auf „Kunst im öffentlichen Raum“ verstehen hilft.

#### „Kunst im öffentlichen Raum“ und Kunst im „öffentlichen Raum“

Wo ist Kunst, wenn sie „im öffentlichen Raum“ ist? Gemeinhin wird davon ausgegangen, dass sie sich dort befindet, wo sie jedermann ungehindert sehen kann. Das heißt an Orten, wo es keinerlei Zugangsbeschrän-

kungen gibt: öffentliche Plätze, Straßen, Parks. Mit diesem ungehinderten Zugang zu Kunst werden viele Hoffnungen verbunden. Eine davon ist nicht mehr und nicht weniger als die Annahme, diese Form von Kunst sei „demokratischer“. Doch demokratischer als was?

Darin äußert sich eine kritische Einstellung dem Museum gegenüber, das seiner traditionellen Rolle als Ort der „Volksbildung“ nicht mehr gerecht werde. Die Argumentation besagt, die Institution „Museum“ erreiche die Menschen nicht mehr, das Museum sei Treffpunkt für eine „Bildungselite“. Die wichtigste wissenschaftliche Studie zu diesem Thema hat der Soziologe Pierre Bourdieu 1966 zusammen mit Alain Darbel verfasst (*Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher*), deren Grundgedanken die Basis bilden für *Die feinen Unterschiede* von 1979.<sup>1</sup> Darin beschreibt Bourdieu, inwieweit die höher oder zumindest besser gestellten Klassen einer Gesellschaft ihren vermeintlich guten Geschmack hinsichtlich der Hochkultur als Mittel gebrauchen, um sich von den unteren Schichten abzugrenzen, die lediglich über einen populären, ja vulgären Geschmack verfügen. Mit dieser Abgrenzung nach unten hin – über das klassenspezifische Verständnis und den klassenspezifischen Genuss von Hochkultur – wird nicht weniger erreicht als die Legitimierung der geltenden Herrschaftsverhältnisse, indem sich die höheren Schichten die Hochkultur aneignen, sie zu „ihrer“ Kultur machen und den unteren Schichten die Populär- oder Trivialkultur überlassen.<sup>2</sup> In dieser Logik wird das Museum zu dem Ort, an dem die Bildungselite, wie man heute sagen würde, der genussvollen Rezeption von Hochkunst nachgeht. Und Bourdieus Studien weisen tatsächlich nach, dass das akademische Publikum unter den Museumsbesuchern, verglichen mit dem Anteil in der Gesamtbevölkerung, überrepräsentiert ist, während bildungsferne Schichten äußerst selten den Weg ins Museum finden.

Eine Fortführung, bzw. in gewisser Weise Radika-

lisierung der Bourdieuschen Theorien, findet sich bei der französischen Kunstsoziologin Nathalie Heinich, die in ihrer Studie zu Produktion, Rezeption und Vermittlung zeitgenössischer Kunst von 1998 mit dem Titel *Le Triple Jeu de l'Art Contemporain*<sup>3</sup> feststellt, dass man im Gegensatz zur allgemeinen Annahme, das „breite Publikum“ lehne zeitgenössische Kunst ab, eher davon sprechen müsse, dass es Kunst generell indifferent gegenüber steht. Der Grund hierfür ist laut ihrer Studie die Tatsache, dass sich de facto nur ein Bruchteil der Menschen überhaupt mit Kunst auseinandersetzt und daher keine Reaktion als die geläufigste Reaktion der Kunst gegenüber gelten muss.

In der Folge dieser Erkenntnisse ist die Institution „Museum“ in Misskredit geraten. Forderungen wie die nach „Kultur für alle“, wie sie 1979 Hilmar Hoffmann formulierte,<sup>4</sup> aber auch künstlerische Positionen selbst, wie die von Joseph Beuys („Jeder Mensch ein Künstler“), sensibilisierten für die Problematik, dass der Zugang zu Kunst demokratisiert werden müsste. Ein klassisches Argument für „Kunst im öffentlichen Raum“ wurde so der Ausspruch, dass dadurch „die Kunst zu den Menschen kommt“, statt dass die Menschen erst aktiv werden und ins Museum gehen müssten, was bis heute überall dort verlautet wird, wo neue „Kunst im öffentlichen Raum“ entstehen soll.

Diese Gegenüberstellung von „Kunst im öffentlichen Raum“ und der Institution „Museum“ muss allerdings infrage gestellt werden. „Kunst im öffentlichen Raum“ mag sich von der Institution Museum befreit haben und den Menschen in der Präsentation im „öffentlichen Raum“ unmittelbarer zugänglich sein als museale Kunst, bei der zuerst die Schwelle des Museums überschritten werden muss (nicht umsonst spielt die Bezeichnung *gate keeper* für Museen und Galerien auf geschlossene Türen an). Jedoch mit dem „öffentlichen Raum“ allein öffentliche Plätze, Straßen und Parks zu bezeichnen, bedeutet eine Einschränkung, die davon ausgeht, dass geschlossene Räume kein „öffentlicher Raum“ sein können. Dessen ungeachtet werden aber gerade Museen als „öffentlich zugänglich“ bezeichnet, was noch stärker zum Tragen kommt, wenn der Eintritt zusätzlich – wie zum Beispiel in Großbritannien üblich – frei im Sinne von kostenlos ist.

Es lässt sich also behaupten, dass sich Kunst im Museum genauso wie Kunst auf öffentlichen Plätzen etc. im „öffentlichen Raum“ befindet. Dennoch ist der

Umgang mit den jeweiligen Kunstwerken ein anderer. Galt das Museum früher als Schauplatz kritischer Diskurse, in denen die Bedeutung von Kunstwerken dahingehend diskutiert wurde, ob sie der Aufnahme in das „kulturelle Archiv“ (so der Kunsttheoretiker Boris Groys in *Über das Neue*<sup>5</sup>) würdig seien, herrscht heute eher die Meinung vor, Museen seien überholte Sammlager für Kunst vergangener Zeiten, während die kritischen Debatten über Kunstwerke und -stile andernorts stattfinden.<sup>6</sup> Für den Bereich öffentlicher Kunstdebatten, die also nicht ausschließlich in den geschlossenen Expertenkreisen von Intellektuellen und Wissenschaftlern geführt werden, ist dies zweifelsohne der Fall: Kunst im Museum scheint sich zwar in einem öffentlichen, aber geschützten Raum zu befinden, in dem kontroverse Reaktionen des Publikums nur noch selten zu Tage treten, was sich unter Umständen damit erklären ließe, dass das breite Publikum bei der Kunst im Museum davon ausgeht, diese sei bereits Teil des „kulturellen Archivs“ und die Diskussionen darum abgeschlossen – die Kunst sei, mit anderen Worten, etabliert.<sup>7</sup>

Einem Kunstwerk im „öffentlichen Raum“ jedoch geht so gut wie immer eine solche kontroverse Debatte voraus, sogar unabhängig davon, ob es sich um eine Arbeit eines etablierten Künstlers handelt oder nicht. Man könnte diese Beobachtung weniger mit der veränderten Wahrnehmung des Museums erklären, als diese Situation vielmehr auf die heute veränderte Wahrnehmung des „öffentlichen Raums“ zurückführen, was im Folgenden kurz erläutert werden soll.

### **Kunst im „privaten“ öffentlichen Raum**

Richard Sennett beschreibt 1974 in *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*,<sup>8</sup> inwiefern sich die öffentliche Sphäre spätestens seit dem 19. Jahrhundert in einem Wandel befindet, an dessen Ende, d.h. in der heutigen Zeit, ein Rückzug der Menschen aus dem öffentlichen Leben steht. Sennett erklärt diesen Rückzug unter anderem dadurch, dass die Gegenwart über alle Maßen subjektorientiert sei und daher die öffentliche Sphäre, in der die Belange des Gemeinwesens in Erscheinung treten, gering geschätzt werde – außer, etwas spielt sich in ihr ab, dass der Einzelne als für sich persönlich von Bedeutung einstuft. Dies führt Sennett letztendlich zu der These, es handle sich

hierbei um eine „Tyrannei der Intimität“, das heißt um den zwanghaften Drang, alles Innerliche, Private, nach außen „zu kehren“, in anderen Worten: öffentlich zu machen, jedoch ohne Rücksicht auf die Öffentlichkeit selbst.

Sennetts Thesen würden für unsere Thematik die Vermutung nahelegen, dass Projekte, die unter den Ausdruck „Kunst im öffentlichen Raum“ subsumiert werden, auf geringes Interesse stoßen – dies ist jedoch nicht der Fall. Insofern darf und muss davon ausgegangen werden, dass sich die Menschen von dieser Kunst unmittelbar betroffen fühlen – und zwar gerade weil sie im „öffentlichen Raum“ platziert werden soll. Diesen „öffentlichen Raum“ nehmen die Menschen zu einem gewissen Grad als „privaten Raum“ wahr, und was sich in diesem „privaten“ öffentlichen Raum abspielt, ist für sie durchaus von Belang. Das lässt sich so verstehen, dass gerade der „öffentliche Raum“ (dabei vor allem der städtische) durch die intensive Nutzung desselbigen (auf dem Weg zur Arbeit, in der Freizeit, beim Einkauf etc.) den Menschen nicht weniger vertraut erscheint, als ihre eigenen Privaträume<sup>9</sup> – eine Wahrnehmungsverschiebung vom „öffentlichen Raum“ hin zum „privaten“ öffentlichen Raum, die durchaus im Einklang mit Sennetts These gesehen werden kann als Zerfall der Öffentlichkeit, deren Sphäre von der öffentlich gemachten Privatheit besetzt wird. Dies ermöglicht, auch den geänderten Umgang mit dem Museum und musealer Kunst neu zu beschreiben: paradoxerweise wird der geschlossene Raum der Institution Museum als weniger privat empfunden, als der „öffentliche Raum“. So handelt es sich bei musealer Kunst um Kunst, deren Standort oft als „öffentlicher“ wahrgenommen wird, als die eigentliche „Kunst im öffentlichen Raum“.

Die Diskussionen, die diese Form von Kunst anzufachen vermag, wären damit der Versuch der sich betroffenen fühlenden Menschen, „ihren“ Raum zu schützen und zu verteidigen, so als handle es sich um Eingriffe in die Privatsphäre.<sup>10</sup> Erst so wird die Vehemenz mancherlei Reaktionen verständlich. Dabei muss im Folgenden eine Unterscheidung getroffen werden, die aus dem Ausdruck „Kunst im öffentlichen Raum“ nicht herauszulesen ist und die doch weitreichende Konsequenzen für die Akzeptanz gerader zeitgenössischer Kunst hat.

### „Kunst im öffentlichen Raum“ – dauerhaft und temporär

„Kunst im öffentlichen Raum“ unterteilt sich in zwei Typen: in solche, deren Einrichtung dauerhaften Charakters ist, die also auf unbegrenzte Zeit im Stadtbild verankert wird, und solche, die nur temporär, d.h. zeitlich begrenzt aufgestellt wird und deren Abbau und damit Entfernung aus dem Stadtbild folglich absehbar ist. Rolle und Funktion beider Typen ist genauso unterschiedlich, wie ihre Rezeption und Akzeptanz, vor allem wenn es sich um Kunst der Gegenwart handelt, auf die hier der Fokus gerichtet ist.

Dauerhafte „Kunst im öffentlichen Raum“ ist semiotisch zu verstehen: sie ist ein Zeichen. Ein Zeichen, das für den Wunsch steht, eine bestimmte Befindlichkeit auszudrücken, etwas zu repräsentieren, wofür die Gemeinschaft steht, zum Beispiel eine gewaltfreie Gesellschaft, worauf u.a. die Skulptur einer am Lauf zugeknöteten Pistole von Carl Fredrik Reuterswärd vor dem UN-Gebäude in New York (*Non-Violence*) hinweist. Nicht selten geht es bei der Entscheidung für Gegenwartskunst darum, eine offene Gemeinschaft verkörpert wissen zu wollen, die sich gerade auch für solche Kunst einsetzt, von der generell angenommen wird, sie sei schwer zugänglich bzw. schwer vermittelbar.<sup>11</sup> Die Symbolkraft von dauerhafter „Kunst im öffentlichen Raum“ geht meistens weit über das Kunstwerk selbst hinaus – und soll letztendlich fast immer eine gemeinschaftsstärkende Rolle spielen. Dauerhafte „Kunst im öffentlichen Raum“ bietet daher nicht nur eine tagtägliche Konfrontation ästhetischer Art, sie hat auch einen wesentlichen politischen, sozialen, historischen Hintergrund. Aus diesen Gründen wird die Inanspruchnahme des Mitspracherechts durch die betroffenen Menschen nachvollziehbar: die dauerhafte Sichtbarkeit eines Kunstwerks in *ihrem* „privaten“ öffentlichen Raum führt bei vielen zu einer Ablehnung, die mit dem Wunsch zusammenhängt, Sehgewohnheiten nicht ändern zu wollen. Hinzukommt für den Einzelnen auch die Frage, ob dieses Kunstwerk für etwas steht, das dieser Einzelne unterstützt, und weiter, ob das Kunstwerk diesen eigenen Vorstellungen entsprechend ausdrückt. So wird ersichtlich, dass es an dauerhafter „Kunst im öf-

fentlichen Raum“ viele Aspekte gibt, die den Menschen diskussionswürdig erscheinen: Ort, Form, Inhalt, Botschaft sind wichtige Anhaltspunkte für Kritik.<sup>12</sup> Nicht zuletzt befördert die Erwartungshaltung, die Entscheidung für „Kunst im öffentlichen Raum“ habe (basis-) demokratisch zu erfolgen, die kritische Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Projekt. Die Kontroversen, die zum Beispiel um die Arbeit *Les Deux Plateaux* (von 1985-86) des französischen Künstlers Daniel Buren geführt wurden, bezogen sich nicht nur auf Ort, Form, Inhalt und Botschaft (so waren viele Pariser Bürger empört darüber, dass eine zeitgenössische Kunstinstallation in den traditionsreichen Hof des Palais Royal platziert werden sollte), sondern auch darauf, dass es sich um eine Auftragsarbeit des Kulturministeriums handelte, über die die Bürger nicht mitentscheiden konnten.

Hingegen ist temporäre „Kunst im öffentlichen Raum“ fast immer in ein größeres Projekt, in einen weitergehenden Kontext eingebunden, zum Beispiel die „Skulptur.Projekte“ in Münster oder auch kleinere Projekte wie „The Fourth Plinth“ („Der vierte Sockel“) auf dem Trafalgar Square in London, auf dem seit 1999 turnusmäßig verschiedene Kunstwerke der Gegenwart präsentiert werden. Hier steht die Konfrontation mit dem Kunstwerk stärker im Vordergrund, da sich der einzelne Betrachter keine Gedanken darüber machen muss, ob er dieses Kunstwerk dauerhaft in *seinem* „privaten“ öffentlichen Raum akzeptieren kann. Temporäre „Kunst im öffentlichen Raum“ wird als Experiment verstanden, auf das man sich einlassen kann – aber auch nicht muss. Wenn das Kunstwerk nicht fester Bestandteil des „privaten“ öffentlichen Raums wird, die Menschen also weniger betrifft, wie die Neueinrichtung eines dauerhaften Kunstwerks, löst es weniger kontroverse Debatten aus.

Diese Beobachtung findet dort ihre Grenze, wo es sich in Form oder Inhalt um provokante Kunst handelt, die zum Beispiel aus politischen Gründen oder aus Gründen der Religiosität als Skandal eingestuft wird. Als beispielsweise 2003 die österreichische Künstlergruppe Gelitin in Salzburg ihre Plastik *Arc de Triomphe* aufstellte (die 7 m große Figur eines Mannes, der sich selbst in den Mund uriniert), wurde sie auf Weisung der Stadtpolitik kurzerhand von einem Holzschlag verdeckt, da Prinz Charles zur Eröffnung der Salzburger Festspiele erwartet wurde. Andererseits hat potentiell skandalöse „Kunst im öffentlichen Raum“ nur als temporäre eine

Chance. In diesem Sinne wäre die Installation des italienischen Künstlers Maurizio Cattelan 2008 in Stommeln-Pulheim (an der Außenwand der St.-Martins-Kirche hing die Figur einer gekreuzigten Frau mit dem Rücken zum Betrachter) ein Gegenbeispiel zum oben genannten Fall. Wohl gerade durch den temporären Charakter der Installation war die Lokalbevölkerung bereit, sich mit der Arbeit auseinanderzusetzen und durchaus auch positiv eingestellt darauf einzugehen.<sup>13</sup>

Wenn man die subjektorientierte Motivation für die Teilnahme an Diskussionen um „Kunst im öffentlichen Raum“ außer Acht lässt, könnte man gegen die Thesen von Sennett einwenden, dass Kunst in der Lage ist, die öffentliche Sphäre, die er im Zerfall begriffen sieht, wiederzubeleben. So ergibt sich ein positives Bild von Öffentlichkeit als – mit den Worten von Jürgen Habermas<sup>14</sup> – Kommunikationssphäre, in der sich der „herrschaftsfreie Diskurs“ zwischen gleichberechtigten Beteiligten abspielt. Dort wo „Kunst im öffentlichen Raum“ zu einem solchen Diskurs beiträgt oder ihn gar initiiert, kann man letztlich die Postulierung eines hohen „Demokratisierungs-Grades“ bestätigen.

### Kunst im „öffentlichen“ privaten Raum

Wir haben gesehen, dass der feststehende Ausdruck „Kunst im öffentlichen Raum“ viele notwendige Differenzierungen verborgen hält, die für ein Verständnis von Rolle, Funktion und Rezeption dieser Form von Kunst unerlässlich sind. Vor allem der Begriff des „öffentlichen Raums“, wie er darin ausgedrückt wird, muss näher betrachtet werden, um sich Konsequenzen aus der wahlweise dauerhaften oder temporären Einrichtung von Kunstwerken im öffentlichen Raum zu denken, bzw. diese nachvollziehen zu können.

Eine weitere Problematisierung dieses Begriffs soll hier noch kurz skizziert werden: der feste Ausdruck „Kunst im öffentlichen Raum“ geht dort hinter die realen Gegebenheiten zurück, wo die Unterscheidung zwischen öffentlichem und privatem Raum nicht nur in der individuellen Wahrnehmung undeutlich wird, sondern sich de facto auflöst. Immer mehr öffentliche Räume werden so weit privatisiert, dass der Einzelne nicht mit Sicherheit sagen kann, ob er sich auf einem öffentlichen oder solch privaten Gelände befindet. Ein Beispiel hierfür ist das Sony-Center in Berlin, dessen Mitte ein „öffentlicher Platz“ bildet und das doch Privatgrundstück ist. In

der Folge stellt sich die Frage, ob es sich bei Kunstwerken, die an solchen Örtlichkeiten platziert werden, noch um „Kunst im öffentlichen Raum“ handelt. Denn wenn zum Beispiel auf dem benachbarten Potsdamer Platz *Balloon Flower* von Jeff Koons (1995-99) aufgestellt wird, handelt es sich um ein Kunstwerk, dessen Einrichtung keine Debatte wie oben gesehen begleitet hat, weil die Entscheidungsträger keine Volksvertreter sind, die die Meinung der Menschen bestenfalls zu berücksichtigen haben, sondern um Privatleute, denen sowohl der vermeintlich öffentliche Raum wie auch das Kunstwerk gehören (in diesem Falle die Daimler AG). Hier gibt es also zunehmend eine Form von Kunst im „öffentlichen“ privaten Raum, deren Wahrnehmung wiederum einer anderen Logik folgt.<sup>15</sup> Nicht zuletzt, um dieser Vereinnahmung der öffentlichen Sphäre durch Privateigentümer etwas entgegenzusetzen – nämlich ein Konzept von „freier“ Kunst – sind Graffiti und Street Art bestrebt, diese öffentliche Sphäre „zurückzuerobern“.<sup>16</sup> Das kritische Hinterfragen von „Kunst im öffentlichen Raum“, das durch Graffiti und Street Art ermöglicht wird, bietet weiteren, neuen Anlass zu ebenjenen Diskussionen, die diese öffentliche Sphäre konstituieren, bzw. heutzutage: wiederherstellen.

## Endnoten

1 Vgl. Pierre Bourdieu und Alain Darbel, *Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher* (1966), UVK-Verl.-Ges., Konstanz 2006, sowie: Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (1979), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2007.

2 Als der wohl bekannteste Vertreter dieser höheren Schicht kann Theodor W. Adorno gelten, der mit seiner Unterscheidung von E- und U-Musik (ernster und unterhaltender Musik) genau diese Abgrenzung zugunsten der Hochkultur aufgestellt hat.

3 Vgl. Nathalie Heinich, *Le Triple Jeu de l'Art Contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Les Éditions de Minuit, Paris 1998.

4 Vgl. Hilmar Hoffmann, *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*, S. Fischer, Frankfurt am Main 1979.

5 Vgl. Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie* (1992), 2. Aufl., Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2002.

6 Zum Beispiel in den Medien oder auf dem Kunstmarkt. Eine Auffassung, der im Übrigen widersprochen werden muss, wofür hier allerdings der Platz fehlt, vgl. dazu Boris Groys, *Das Museum im Zeitalter der Medien*, in: ders., *Topologie der Kunst*, Carl Hanser Verlag, München / Wien 2003, S. 175-186.

7 Insofern wären z.B. Sonderausstellungen von Gegenwartskunst eine Ausnahme, da ihr zeitlich begrenzter Charakter und die Neuheit der Werke weniger den Eindruck vermitteln, als werde etablierte Kunst präsentiert, über die bereits ein Konsens besteht. Einen ähnlichen Effekt darf man bei Ausstellungen in Galerien vermuten.

8 Vgl. Richard Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität* (1974), 14. Aufl., Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main 2004.

9 In diesem Falle ist selbstredend vom „öffentlichen Raum“ am Wohnort auszugehen, denn es sind vorrangig die unmittelbar betroffenen Bürger, die sich in der Diskussion um „Kunst im öffentlichen Raum“ engagieren – Ortsfremde beteiligen sich in der Regel dann, wenn das Kunstwerk z.B. als Mahnmahl einem ortsübergreifenden Geschichtsbewusstsein Ausdruck verleihen soll, siehe z.B. die Diskussionen, die das Holocaust-Mahnmal in Berlin begleiteten.

10 Wobei diese „Schutz-Reaktion“ nach Einrichtung des Kunstwerkes oftmals in eine indifferente Haltung übergeht, die zu einer Vernachlässigung der Kunstwerke führt. Mit dieser Problematik setzt sich die Kunsthistorikerin Angeli Janhsen auseinander, vgl. Angeli Janhsen, *Dekoration als Vandalismus*, in: *Regioartline Kunstmagazin*, [http://www.regioartline.org/ral/index.php?id=4&backPID=6&swords=Janhsen&tt\\_news=2128](http://www.regioartline.org/ral/index.php?id=4&backPID=6&swords=Janhsen&tt_news=2128), 28.05.08.

11 In diesen Fällen kommt die Aussage zum Zuge, der Zugang zu dieser Form von Kunst sei durch ihre öffentliche Platzierung „demokratischer“ als der zu musealer Kunst – womit sie in der Folge die Idee der Demokratie selbst verkörpert.

12 Eine erhebliche Rolle spielt jedoch auch die Tatsache, dass es sich bei diesen Kunstdiskussionen oftmals um „Stellvertreter-Diskussionen“ handelt: so wie das Kunstwerk für eine bestimmte Haltung der Gemeinschaft stehen soll, sind die Diskussionen um dieses häufig ideologisch geprägt und sollen weniger die Haltung zum Kunstwerk ausdrücken, als das eigene Selbstverständnis als „konservativ“, „innovationsfreudig“, „offen für Kunst“, „geschichtsbewusst“ usw.

13 Ein berühmter Fall eines temporären Kunstprojektes, das zuerst äußerst heftig diskutiert und dann doch positiv aufgenommen wurde, ist die Verhüllung des Berliner Reichstages 1995 durch Christo und Jeanne-Claude. Die über 20 Jahre andauernden Vorbereitungen kulminierten in einer vehementen Streitdebatte im Bundestag; das Werk selbst zog Millionen an.

14 Vgl. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* (1962), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004.

15 Auch wäre weitergehend zu überlegen, welche Wahrnehmungsschemata für „Kunst am Bau“ gelten, also Kunstwerke, die beim Bau von öffentlichen Gebäuden für diese erworben oder in Auftrag gegeben werden müssen.

16 Ein Beispiel für temporäre „Kunst im öffentlichen Raum“, die auch als Street Art verstanden werden kann, ist das Projekt *Delete! Die Entschriftung des öffentlichen Raums* von Christoph Steinbrener und Rainer Dempf, die 2005 in Wien alle Schriften (v.a. Werbetafeln) einer Straße gelb überklebten, vgl. Rainer Dempf, Siegfried Mattl und Christoph Steinbrener (Hrsg.), *Delete! Die Entschriftung des öffentlichen Raums*, orange-press, Freiburg 2006.

## Bibliografie

Bourdieu, Pierre und Darbel, Alain, *Die Liebe zur Kunst*.

Bourdieu, Pierre und Darbel, Alain, *Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher* (1966), UVK-Verl.-Ges., Konstanz 2006.

Bourdieu, Pierre, *Die feinen Unterschiede*.

Bourdieu, Pierre, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (1979), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2007.

Dempf, Rainer, (Hrsg.), *Delete!*

Dempf, Rainer, Mattl, Siegfried und Steinbrener, Christoph (Hrsg.), *Delete! Die Entschriftung des öffentlichen Raums*, orange-press, Freiburg 2006.

Groys, Boris, *Über das Neue*.

Groys, Boris, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie* (1992), 2. Aufl., Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2002.

Groys, Boris, *Das Museum im Zeitalter der Medien*

Groys, Boris, *Das Museum im Zeitalter der Medien*, in: ders., *Topologie der Kunst*, Carl Hanser Verlag, München / Wien 2003, S. 175-186.

Habermas, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*

Habermas, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* (1962), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004.

Heinich, Nathalie, *Le Triple Jeu de l'Art Contemporain*

Heinich, Nathalie, *Le Triple Jeu de l'Art Contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Les Éditions de Minuit, Paris 1998.

Hoffmann, Hilmar, *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*  
Hoffmann, Hilmar, *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*, S.  
Fischer, Frankfurt am Main 1979.

Janhsen, Angeli, *Dekoration als Vandalismus*  
Janhsen, Angeli, *Dekoration als Vandalismus*, in: *Regioartline*  
*Kunstmagazin*,  
[http://www.regioartline.org/ral/index.php?id=4&backPID=6&swords=Janhsen&tt\\_news=2128](http://www.regioartline.org/ral/index.php?id=4&backPID=6&swords=Janhsen&tt_news=2128), 28.05.08.

Sennett, Richard, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens*.  
Sennett, Richard, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die*  
*Tyrannie der Intimität* (1974), 14. Aufl., Fischer-Taschenbuch-Verlag,  
Frankfurt am Main 2004.

## Zusammenfassung

In diesem Artikel wird der Begriff des „öffentlichen Raums“, wie er im feststehenden Ausdruck „Kunst im öffentlichen Raum“ impliziert wird, hinterfragt, und das Verhältnis von Kunst und „öffentlichem Raum“, sowie den Kunstrezipienten und diesem „öffentlichen Raum“ thematisiert. Unter Rückgriff auf soziologische Theorien zum Begriff der Öffentlichkeit, wie diejenigen von Richard Sennett und Jürgen Habermas, wird die These formuliert, dass der öffentliche Raum als „privater“ wahrgenommen wird und erst diese Umkehrung Reaktionen auf „Kunst im öffentlichen Raum“ verstehen hilft. In einem zweiten Schritt wird zwischen dauerhafter und temporärer „Kunst im öffentlichen Raum“ differenziert. Am Schluss werden weiterführende Gedanken zu diesem Themenkomplex formuliert, wie die Frage, wie Kunst einzuordnen ist, die zwar für die Öffentlichkeit sichtbar ist, aber auf Privatgeländen steht.

## Autorin

Dagmar Danko studierte Soziologie, Kunstgeschichte und Öffentliches Recht in Freiburg und Paris. Magister in Soziologie 2004 über Normbrüche als konstituierendes Merkmal von Kunst. Promotion in Soziologie zum Thema „Zeitgenössische Kunst in der Theoriediskussion der Gegenwart“ (Arbeitstitel; Abschluss 2009). Forschungsschwerpunkte sind u.a. Kunst- und Kultursoziologie.

## Titel

Dagmar Danko, *Wenn die Kunst vor der Tür steht. Ansätze zu notwendigen Differenzierungen des Begriffs „Kunst im öffentlichen Raum“*, in: kunsttexte Sektion Gegenwart, Nr. 1, 2009 (7 Seiten).  
[www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de)