

Provokation und Protest

Kunst im öffentlichen Raum

Das hätte 1974 niemand geglaubt: für Sophie, Caroline und Charlotte, die drei »Nanas« der 2002 verstorbenen Künstlerin Niki de Saint Phalle in Hannover, wurden von der Stadtbevölkerung 360.000 Euro, das Vierfache des Ankaufpreises, aufgebracht, um sie grundlegend zu sanieren. Seit Mai stehen sie wieder in neuem Glanze am Leineufer. Als die drei Großplastiken der französischen Künstlerin vor über dreißig Jahren aufgestellt wurden, brach der größte Kunstskandal aus, den Hannover je erlebte. Von einem »Schildbürgerstreich« war die Rede, von »schrecklichen Missgebilden« und »ordinären Sexparodien mit kunstgewerblicher Verbrämung«.

Dabei hatte alles so zuversichtlich begonnen. Wie überall in Deutschland galt in Hannover seit 1950 die »Kunst-am-Bau«-Regelung, die einen festgesetzten Prozentsatz des öffentlichen Bauetats für die Verwendung für Kunst an der und um die Architektur vorschrieb. Diese Regelung hatte den öffentlichen Raum schon mit einigen Skulpturen – meist realistische Mensch- und Tierdarstellungen – versorgt. Als eine Studie 1970 der Stadt dennoch ein graues und provinzielles Image bescheinigte, forderte Stadtdirektor Neuffer »eine farbige Stadt, die mit Kunstwerken so vollgestopft ist wie mit Bäumen«. Daraufhin wurde das ungewöhnlich temperamentvolle »Experiment Straßenkunst« ins Leben gerufen, das den Bürgern Hannovers ein buntes Altstadtfest mit neuen Kunstwerken, temporären Projekten und Aktionskunst bescherte. Doch schon bald schimpften Kritiker das Programm »Pissnelken-Kult«, und der neue Kunstvereinsleiter Helmut R. Leppien empfahl, den Schwerpunkt zukünftig auf »heitere Kunst« zu legen; der Bürger „dürfe die Objekte zunächst weniger als Kunst empfinden, eher als einen Teil der Stadt“ – und legte der Kunstkommission ausdrücklich den Ankauf der drei Nana-Figuren von Niki de Saint Phalle für 180.000 DM ans Herz. Niemand hatte mit dem Sturm gerechnet, der mit der Aufstellung der Nanas ausbrach. Aber sie blieben stehen, das »Straßenkunst«-Programm jedoch wurde eingestellt.

Allen Unkenrufen zum Trotz sind die Nanas inzwischen das künstlerische Wahrzeichen der Stadt und

gaben anderen norddeutschen Städten wichtige Impulse. Darüber und über das sich immer wiederholende Wechselspiel von Provokation und Protest bei Kunst im Außenraum führte NIEDERSACHSEN ein Gespräch mit Prof. Dr. Volker Plagemann vom Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg. Er hat als leitender Kulturpolitiker wesentlich die Programme von »Kunst im öffentlichen Raum« in Bremen und Hamburg mitgestaltet und blickt nun auf eine bewegte Zeit zurück. Das Gespräch führte Charlotte Brinkmann.

Herr Professor Plagemann, Sie waren seit 1973 Leiter der Kulturverwaltung in Bremen und von 1980 bis 2004 Senatsdirektor der Hamburger Kulturbehörde. Kannten Sie das »Experiment Straßenkunst«, das 1970-1974 in Hannover durchgeführt wurde und jäh mit dem Nana-Skandal endete?

Ja, das war damals ein Aufsehen erregendes Programm. Es reagierte auf die Krise von »Kunst am Bau«, die ursprünglich das Ziel hatte, Künstler am deutschen Wiederaufbau finanziell zu beteiligen. Die Krise wurde dadurch herbeigeführt, dass die Kunst derjenigen, die sich mit Kunst am Bau beschäftigten, sich nicht weiterentwickelte. Darauf reagierte die »Straßenkunst« in Hannover um 1970 und zwar in der Weise, dass sie Künstler mit großen Namen Objekte entweder anfertigen ließ oder sie einfach nur von ihnen abkaufte. Einerseits war es verdienstvoll, dass große Künstler beteiligt wurden, auf der anderen Seite sagte schon damals die Kritik: das ist „drop art“, die von oben auf irgendeine beliebige Fläche gestellt wird. Künstler hatten keinen Einfluss auf Thema und Standort – häufig waren diese Objekte noch nicht mal für die Aufstellung im öffentlichen Raum bestimmt. Im Falle der Nanas war es etwas anderes: da hatte man sich bestimmte Orte ausgesucht, und Niki de Saint Phalle war an der Aufstellung beteiligt. Das war eine erste Form von Kunst im öffentlichen Raum, wie sie später in Bremen und Hamburg praktiziert wurde. Und es war überaus gelungen. Aber da bis dahin die Nicht-Kunstinteressierten in der Bundesrepublik an diese Form von zeitgenössischer Kunst überhaupt

nicht gewohnt waren, kam es das erste Mal zu dieser Reaktion: Kunst, die von bestimmten Zielgruppen als anstößig empfunden wird, führt zu Protesten. Das ist während der ganzen Jahrzehnte von Kunst im öffentlichen Raum immer wieder geschehen. Und das gehört unter anderem wohl zum Sinn der Aufstellung von Kunst in einem Raum, der es nicht gewohnt ist, dass dort Kunst präsentiert wird.

Das heißt, Sie haben sich nach dem Nana-Skandal nicht davon abschrecken lassen, in Bremen und Hamburg ähnliche Programme einzuführen? Was war dort Ihre Rolle, und wie schwierig war es, diese Programme durchzusetzen?

Es war interessant zu sehen, dass sowohl in Bremen wie in Hamburg – und zeitlich dazwischen auch in Berlin – die Auseinandersetzung um »Kunst am Bau« und »Kunst im öffentlichen Raum« eine Auseinandersetzung zwischen Baupolitikern und Kulturpolitikern wurde. Die Tatsache, dass es nur in Bremen und Hamburg gelungen ist, die Verantwortung dafür auf die Kulturpolitik zu übertragen, zeigt, wie stark die Baupolitiker an dieser Aufgabe gerne festhalten wollten. In Bremen hatten sich die Kulturpolitiker bereits gegen die Baupolitiker durchgesetzt, und man schaute sich nun nach einer neuen Konzeption und passenden Organisation um. Es musste überlegt werden, wie man die Künstlerschaft für diese neue Aufgabe gewinnt, die sie zuvor als »Kunst am Bau« verachtet hatte. Und das ist dadurch

geschehen, dass bestimmte Orte in einem Beirat, in dem auch Künstler saßen, festgelegt und Künstler in offenen und beschränkten Wettbewerben aufgefordert wurden, ihre Vorschläge dafür einzureichen. Ich habe in jener Zeit gelernt, wie wichtig es ist, die Künstler bereits bei der Ortsentscheidung zu beteiligen. Aber das war ein langer, schwieriger Prozess.

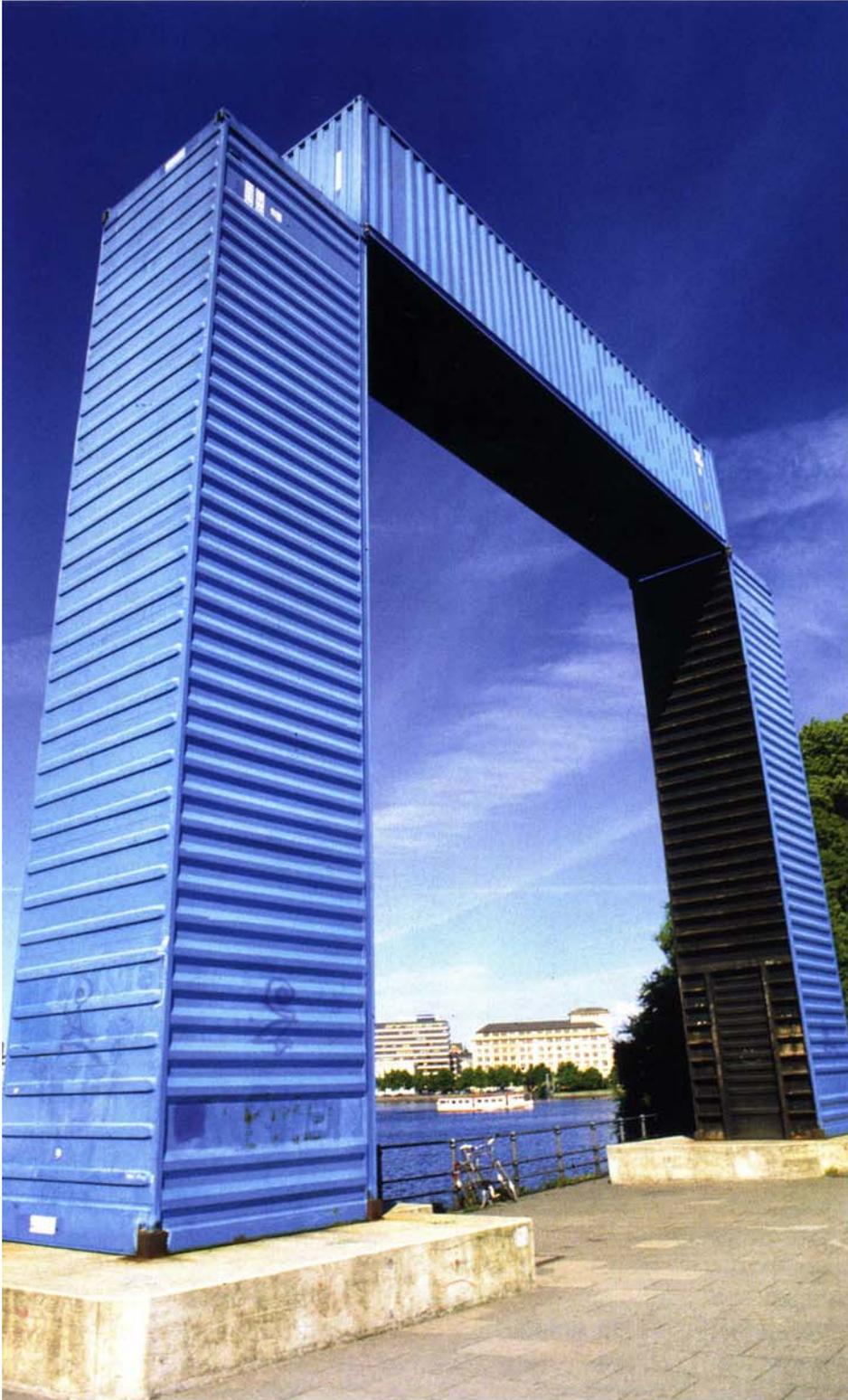
Das bedeutet aber, dass die Künstler den Ort sehr gut kennen müssen? Das war doch später der Vorwurf in Bremen, dass nur lokale Künstler an dem Programm beteiligt wurden, während internationale Künstler sich überhaupt nicht einbringen konnten.

Ja, das ist ein richtiger Hinweis. Wenn man zu stark die Verbände der regionalen Künstler beteiligt – das



Populär und auf sicherer Distanz: Stephan Balkenhol, „Vier Männer auf Bojen“, Hamburg 1993.

war in Bremen wie in Berlin sehr typisch –, kann das Ganze zu einem Beschäftigungsprogramm für ortsansässige Künstler verkommen. Das sollte es gerade nicht sein, sondern ein Programm, das die Bürger einer Stadt mit wichtiger zeitgenössischer Kunst konfrontiert. Dabei ist geradezu programmatisch, dass es zu Auseinandersetzungen kommt, a la Nana, damals schon in den 1970er Jahren. In Bremen hat man langfristig nicht mehr die Mittel gehabt, die dort ursprünglich in den 1970er Jahren zur Verfügung standen. Heute gibt es dafür gar kein staatliches Geld mehr, aber es gibt Stiftungen und immer wieder Möglichkeiten, interessante Dinge zu finanzieren. Eines der interessantesten Projekte in letzter Zeit waren die sogenannten Verrückungen. Das heißt, wichtige Kunstwerke, die an bestimmten Orten standen,



Verlorenes Kunst-Wahrzeichen: Luc Deleu, »Großer Triumphbogen«, Hamburg 1989–94.

wurden an ganz anderer Stelle präsentiert. Das führte zu einem neuen Aufmerken. Stellen Sie sich vor, man würde die Nanas an eine ganz andere Stelle transportieren...

Was war in Hamburg anders, dass das Programm international so viel Beachtung fand?

In Hamburg standen schon in der 1970er Jahren die Kulturpolitiker auf dem Standpunkt, dass sie sich

stärker als bis dahin um das Thema Kunst im öffentlichen Raum kümmern sollten. Aber es fehlte auch hier an einer Konzeption. Meine Erfahrungen in Bremen waren wohl mit einer der Gründe, dass ich als Senatsdirektor der Kulturbehörde nach Hamburg berufen wurde. In Hamburg ging es nun darum, einen Baubehörden-Etat zu pauschalisieren und zur Kulturbehörde zu transferieren. Die Bau- und Finanzpolitiker wollten gerne festschreiben, dass dieses Geld nur materiell eingesetzt wurde, was von vorneherein große Schwierigkeiten bei allen konzeptionellen, vorübergehenden oder kunstpädagogischen Formen von Kunst gemacht hätte. Das konnte aber alles in unserem Sinne durchgesetzt werden. Nun gingen wir systematisch vor: Wir begannen mit größeren Ausstellungen, auf die wir junge und große internationale Künstler mit ihren Werken – zum Beispiel »Halle 6« auf Kampnagel (1982) oder »Projekt Jenisch-Park Skulptur« (1986) – eingeladen haben. Auf diese Art und Weise haben wir immer wieder Anregungen von den Künstlern bekommen, wie es weitergehen könnte. Wir haben schließlich die gesamte Innenstadt zur Verfügung gestellt, verschiedene Künstler eingeladen und sie aufgefordert, eigene Ideen an Ort und Stelle zu entwickeln. Dies beinhaltete auch weniger repräsentative Plätze. So kam Joseph Beuys 1983 nach Hamburg, entschied sich für die Spülfelder von Altenwerder und wollte ein die gesamte Umwelt-Problematik aufarbeitendes und über die Jahre wachsendes Projekt, das »Gesamtkunstwerk Freie und Hansestadt Hamburg«, realisieren. Es kam zu einem ähnlichen Skandal wie seinerzeit bei den Nanas in Hannover, und die Politik hat per Senatsbeschluss untersagt, dass sich Beuys in unsere Umwelt-Probleme

einmischte, obwohl die Gelder bereits zur Verfügung standen.

Da wären wir bei der Frage nach dem Erfolg von Kunstwerken im öffentlichen Raum. Wie kann man Proteste in diesem Zusammenhang werten: Sind sie ein Zeichen von Erfolg oder eher von Misserfolg? Oder ist es so wie bei den Nanas, dass man den Skandal aussitzen sollte, bis es am Ende doch einen Bewertungswandel gibt?

Journalisten und Politiker sind ja mit dem Urteil sehr schnell bei der Hand. In dem Moment, wo es zu solch einem Protest kommt, der von Leuten ausgesprochen wird, die sich mit diesen Dingen nicht auskennen, wird dort ziemlich rasch geschlossen: Das war kein Erfolg, das war ein Misserfolg. Ich habe immer gedacht, dass der Protest, das Erstaunen eigentlich programmatisch eingebaut werden muss. Es darf nicht sein, dass Kunst nur wohlgefällig ist. Aber man muss häufig einen langen Atem haben – es gibt ja viele Beispiele dafür, dass missliebige Dinge nach einiger Zeit doch akzeptiert wurden. Ein interessantes Beispiel war Luc Deleu's Container-Monument »Großer Triumphbogen« von 1989 bis 1994 an der Binnenalster, das damals sehr umstritten war und viele negative Urteile bis in die Politik ertete, so dass viele sagten: Gott sei Dank, dass das zeitlich befristet ist. Als wir es nach fünf Jahren wegräumten, trat plötzlich der gegenteilige Effekt ein: Warum habt ihr das denn weggeräumt? Das ist aber schade. Das war doch ein für diese Hafenstadt Hamburg überaus sinnvolles Kunstwerk. Das ist natürlich ein sehr erfreulicher Effekt, und man bedauert, dass man in dieser Weise reagieren musste.

Ende der 1980er Jahre gab es eine Krise innerhalb der Kunst im öffentlichen Raum. Offensichtlich wollte keiner mehr die »unerwünschten Monumente«, die immer stärker Opfer von Vandalismus und anderen kunstfeindlichen Attacken wurden. Selbst Beuys sprach von einer »ästhetischen Umweltverschmutzung« durch die Atelier-Werke im öffentlichen Raum. Wurde die Krise Ihrer Ansicht nach überwunden, und wie?

Ja, es hat eine Zeit lang gerade unter den in der Kunstkommission Versammelten eine Art Überdross gegen die »Möblierung der Stadt« gegeben. Das war natürlich alles nicht mehr so wie damals bei der »Straßenkunst«, aber es war eine ähnliche Kritik, wie sie gegen die »Straßenkunst« geäußert wurde. Wir haben damals das Gefühl gehabt: Es muss noch überlegter sein, es muss noch überzeugender werden. Man muss die Künstler noch mehr daran beteiligen, so dass man nicht nur Abstellmöglichkeiten für gute Skulpturen von guten Künstlern sucht. Und es ist uns zunehmend auf den Geist gegangen, dass bestimmte Dinge nicht mehr erkennbar waren, weil sie vandalistisch behandelt wurden, vollgesprüht oder zerstört wurden.

Das heißt, die Folge- und Pflegekosten wurden unterschätzt?

Ja, die Folgekosten wurden immer höher. (...) Der ehemalige Referatsleiter zu Kunst im öffentlichen

Raum in der Kulturbehörde Hamburg, Achim Könneke, hat in einem Interview einmal geäußert, dass man in einer Stadt wie Hamburg, wo kein Geld für Brunnenwasser und die Pflege von Kinderspielplätzen da ist, sich über Vandalismus gegen Papierkörbe, Bänke, Telefonzellen und eben Kunstobjekte nicht sonderlich wundern muss: »Das hängt nicht mit der Ablehnung von Kunst zusammen. Die Leute, die Telefonzellen abfackeln, haben schließlich auch nichts gegen das Telefonieren.« Kunst im öffentlichen Raum übernimmt da wohl oft eine Sündenbock-Funktion für den Ärger über andere politische Entscheidungen und gesellschaftliche Missstände.

Kann man aus all dem schließen, dass sich nach dieser Krise die Ansätze, die einen veränderten Werkbegriff anstrebten, mehr durchsetzen konnten? Nicht zuletzt gilt heute das in Hamburg gescheiterte Kunstprojekt von Joseph Beuys als historisches Modell für eine »Soziale Plastik«. Beuys wollte den »subjektiven und kollektiven Akt« verzahnen, so dass optimalerweise die Ästhetik und Politik eine Einheit bilden. Ähnlich denkt auch die interventionistische und prozessuale Kunst. Ein in Hamburg erfolgreiches Projekt dieser Art war seit 1997 »Park-Fiction« von Cathy Skene und Christoph Schäfer, die es zu ihrer Aufgabe gemacht hatten, die kollektiven Wünsche einer Bürgerinitiative für die Umsetzung eines Anwohner-



Parks am Hafenrand in St. Pauli zu bündeln und mit einem »Planungscontainer« zu begleiten. Das Projekt wurde 2002 zur 11. documenta nach Kassel eingeladen und ist inzwischen fast vollständig realisiert. Diese Art von Kunst ist natürlich wesentlich unsichtbarer und anonym. Wird sie dadurch eher angenommen?

Es hat seit den 1970er Jahren immer ein hohes Maß an kunstpädagogischer Motivation gegeben, es sollte immer auch erläutert und erklärt werden. Das ist aber niemals bis zum Letzten durchgedrungen. Diese Hoffnung kann man gar nicht haben, dass alle nun alle Kunst verstehen und sie akzeptieren und sich davon bereichert fühlen. Dieses Interventionistische ist eine andere Form von Sich-bemerkbar-machen und um Verständnis-werben gewesen, das aus der Kunst selbst herausgekommen ist. Das waren natürlich wichtige Impulse von Künstlern, die da gekommen sind.

Vielleicht sind ja Kunst-Skandale in dem Zusammenhang sinnvoll, dass wieder über Kunst und ihre Rolle bzw. Grenzüberschreitungen diskutiert wird? Ich erinnere an die Auseinandersetzungen um die Künstlergruppe »Wuuul« im Frühjahr 2002 in Hamburg. Die beteiligten Künstler provozierten die populäre Presse, die es skandalös fand, dass 10.000 Euro für ein »unsinniges« Kunstprojekt ausgegeben wurde, mit frechen Sprüchen. Am Ende schleuderten sie tatsächlich Teile ihres Riesenbratlings mit einem Katapult in die Luft. Überregional wurde der liberale und weltoffene Geist der Elbmetropole angezweifelt – die Stuttgarter Zeitung schrieb von der »unsäglichen Kunstdebatte, die provinzieller kaum sein könnte«...

Ja, bei der Bulette wurde die ganze Stadt noch mal aufgerührt, und dabei kamen immer wieder die populistischen Reaktionen von Politikern. Es war schon nah an dem, wie im Dritten Reich über so genannte »entartete Kunst« gesprochen wurde.

War die Reaktion darauf, dass im folgenden Jahr 2003 das Budget des Hamburger Programms von der neuen Regierung erstmals auf die Hälfte gekürzt und nicht wieder angehoben wurde? Wie sehen Sie die Entwicklungen in Hamburg angesichts leerer Haushaltskassen? Und wird nicht wieder durch ortsbezogene Ausschreibungen wie HafenCity, Spielbudenplatz und Große Bergstraße in Altona der Künstler als ästhetischer Sanitäter oder Stadt designer bestellt?

Nein, so werden sie nicht behandelt. Es gibt nach wie vor Bauplaner und Politiker, die sehr wohlmeinend sagen: Da muss Kunst integriert werden, die aber nicht über das hinauskommen, was man sich seit Jahrzehnten darunter vorgestellt hat. Die Kultur-

behörde konnte über Jahrzehnte einen einmal angesetzten Etat durchschreiben. Bis es 2002 zu jener Kultursenatorin Dana Horakova kam, die am Ende nur wenige Monate im Amt blieb, aber die einfach sagte: Das brauchen wir alles nicht, ich halbiere diesen Posten und spar das ein. Und dabei ist es bis heute geblieben. Zudem ist für mich sehr bedauerlich, dass es im Moment niemanden mehr gibt, der das Programm mit dem Engagement früherer Referatsleiter betreibt und fachlich begleitet. Und die Kunstkommission ist auch irgendwie völlig in den Hintergrund getreten.

Eine Frage zum Abschluss: Sind die Hummel-Figuren in Hamburg, die ja von Künstlern bemalt wurden, Kunst im öffentlichen Raum? Sie werden sehr gut angenommen, und es gibt eigentlich keinen nennenswerten Protest. Wird das die Zukunft der öffentlichen Kunst sein, dass Städte mit bunten Polyesterfiguren dekoriert werden – flächendeckender als Hannover mit seinen Nanas?

Ich glaube nicht, dass sie gut angenommen werden, im Gegenteil: Sie werden von allen Leuten, die halbwegs über eine gewisse ästhetische Bildung verfügen, verachtet. Sie stellen Hamburg – wie vielen anderen Städten, die mit Kühen, Löwen, Pferden und Bären ähnliches gemacht haben – ein schreckliches Armutszeugnis aus. Wenn man aus dem Hamburger Hauptbahnhof rauskommt und diese lächerlichen Nippesfiguren auf dem Platz vor einem der großen Weltbahnhöfe stehen sieht, da denkt man doch: Oh Gott, in welcher Provinz bin ich hier gelandet? Das ist nichts anderes als ein großer Design-Gag, der irgendwann mal in einer amerikanischen Stadt ausgedacht wurde und durch die ganze Welt gegangen ist. Ganz zum Schluss kommt der gute Zweck, weil die Figuren zur Unterstützung von Obdachlosen versteigert werden, damit etwas Positives zurückbleibt. Aber in Wirklichkeit handelt es sich um eine ästhetische Verachtung der Städte.

Herr Plagemann, vielen Dank für das Gespräch.