

DIE NOT EINER TUGEND *Kunst am Bau im Spannungsfeld*

Peter J. Schneemann

Spontane Reaktionen auf eine Umfrage unter Künstlern, Architekten und Theoretikern zu «Kunst am Bau» verdeutlichen schnell eine Kontroverse, die zwischen Polemik und Hilflosigkeit schwankt. Die Positionen sind grundsätzlicher Natur. Glaubenssätze der Kunst und Ideologien der Architekturtheorie stehen sich ebenso gegenüber, wie Utopien gesellschaftlicher Gestaltung ihr Recht fordern. Die Diskussionen um spezifische Werke bemühen dabei die immer gleichen Argumente. Vertreter eines kulturpolitischen Engagements verweisen auf Verantwortung und Errungenschaften des Staates. Eine breite Öffentlichkeit verliebt sich in die falschen Werke und folgt nicht den Urteilen der Kunstkommissionen. Statements von Architekten und Künstlern spiegeln die Belastung der Formel «Kunst am Bau» durch negative Konnotationen. Von «Misere», «Alibiklausel», «Abgleiten ins Dekorative» und sogar «visueller Umweltverschmutzung» ist die Rede. Der Künstler, Theoretiker und Direktor des Karlsruher Zentrums für Kunst und Medientechnologie (ZKM), Peter Weibel, bekundet schlicht «Ekel» vor der «Lüge eines Zusammenspiels von Kunst und Architektur».¹

Bezugspunkte dieser Positionen im komplexen Konflikt zwischen den Bestandteilen des Kompositums «Kunst am Bau» werden im Folgenden differenziert. Kunst am Bau ist weniger ein Phänomen als vielmehr ein Konzept, das gegenläufige Maximen miteinander verschmelzen möchte und dabei den professionellen Ethos von Architekt und Künstler gleichermaßen provoziert.²

Die bürokratische Formel ist geprägt von einem moralischen Impetus, der die Harmonie will und die Konfrontation auslöst. Ausgangspunkt einer Diskussion über die Problematik von Kunst am Bau sollte

nicht die Versuchung sein, Kriterien für eine gelungene «Erfüllung» der politischen Weisung festzulegen. Massstäbe für die Qualität festlegen zu wollen, hiesse, von einer idealen Erfüllung einer fixen «Aufgabenstellung» auszugehen, die an sich unreflektiert bliebe. Als fatale Falle erweist sich die Idee, aus der komplexen Konstellation des Konzeptes, Regeln einer neuen Mischgattung künstlerischer Gestaltung ableiten zu wollen. Die mögliche Potenz von Konfrontationen gegenläufiger Maximen läuft dann Gefahr, sich in Vermittlungsstrategien zu verwässern. Eben diese sind jedoch wesentlich für die negativen Konnotationen verantwortlich. Denn hier werden Wertungen und Unterordnungen gefordert, moralische Zielsetzungen verkündet und pädagogische Imperative formuliert, die sowohl von der Architektur wie auch der bildenden Kunst immer wieder neu befragt werden müssen. Die einzige Chance eines Kunst am Bau-Programmes liegt im Umdenken, von einer affirmativen Zusammenführung der Elemente hin zu einem Interesse an den grundsätzlichen Widersprüchlichkeiten.

GEFÖRDERTE VERPFLICHTUNG

«Kunst am Bau» ist ein Begriff der Kunstförderung. Genauer, er ist ein Terminus der staatlichen und städtischen Verordnungen, in der die Rolle der öffentlichen Hand als Auftraggeber für Kunst geregelt wird. In den meisten Ländern Europas und auch in Amerika entstanden vor allem nach dem Ersten Weltkrieg staatliche Programme, die festlegten, dass bei Bauten, die staatliche Fördergelder erhalten haben, ein bestimmter Prozentsatz der totalen Bausumme für «Kunst am Bau» zur Verfügung gestellt werden muss.³ In Amerika wurde unter der Kennedy-Regierung 1963 das Regierungsprogramm «Art in Architecture» als Fördermassnahme für Künstler erarbeitet. In Europa ist, im Sinne von Beispielen, auf die Gesetzgebungen von Holland, England, Österreich und Deutschland zu verweisen, die das Gedankengut des 19. Jahrhunderts weiterführten.

Das Berner kantonale Kulturförderungsgesetz von 1975 formuliert im Artikel 9 die Basis des Kunst am Bau-Programms: «Bei Neu- und

Umbauten von staatlichen Gebäuden und Anlagen sind angemessene Mittel für die künstlerische Ausschmückung bereitzustellen, sofern es ihre Zweckbestimmung rechtfertigt.»⁴ Bevor auf das Reizwort des «Schmuckes» eingegangen wird, muss die Rolle des Staates als Auftraggeber von Kunst bestimmt werden.

Während bei Wettbewerben, Preisen und Stipendien für bildende Künstler und bei verschiedensten staatlichen Subventionen für Ausstellungen und Aktionen die Autonomie der Kunst scheinbar unangestastet bleibt, lässt der Begriff der «Kunst am Bau» die alte Angst vor dem Eingriff des Staates aufleben, Kunst im Dienste des Staates als Sündenfall der Kunst.⁵

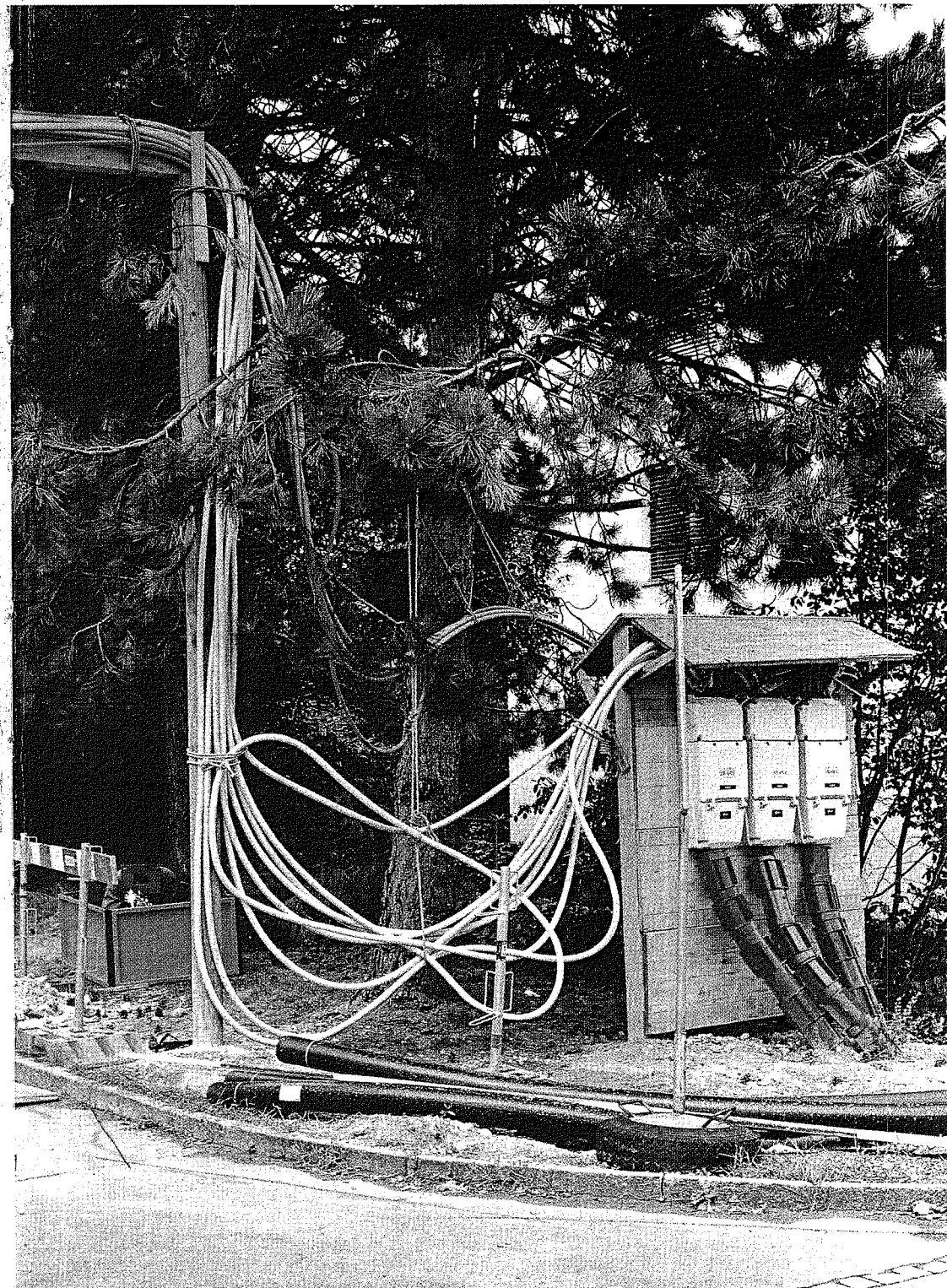
Alle angesprochenen nationalen oder kommunalen Programme verbinden zwei sich wechselseitig legitimierende Gedanken: die Förderung der Kunst und die Legitimation der Kunst in einer gesellschaftlichen Aufgabe, wenn nicht sogar Verpflichtung. Die tugendhafte Idee einer Unterstützung der Künstler durch die Bereitstellung von Aufträgen führt in ihrer Legitimation zur komplexen, historisch belasteten Frage nach der Freiheit des Künstlers und der Selbstdefinition der Kunst als grundsätzlich autonom. Die Frage nach der Freiheit als Voraussetzung und Bestimmung der Kunst stellt sich doppelt, in der Unabhängigkeit des Schaffenden gegenüber seinem Auftraggeber und in der Autonomie seines Werkes im zugewiesenen Wirkungsraum. Die «Art-Percentage»-Programme stehen dabei im Schnittpunkt sehr wechselhaft eingesetzter Argumentationen. Geht es um den Abbau staatlicher Förderung und Subventionen, sieht sich der Künstler dem reinen Diktat des Marktes ausgesetzt.⁶ Wird der Künstler jedoch als in Abhängigkeit von staatlicher Förderung stehend betrachtet, lastet der Verdacht auf ihm, «offizielle Kunst» und damit «institutionalisierte Kunst» zu produzieren. Es gehört zur verbindlichen Rhetorik der Kunstkritik, solchen Staatsprogrammen mit Skepsis zu begegnen. Der Argwohn wiegt schwer, dass mit ihnen vor allem Mittelmässigkeit gefördert, Propaganda produziert und gesellschaftliche Vereinnahmung von Kunst demonstriert würde.

Tatsächlich stehen die «Kulturprozent»- oder «Art-Percentage»-Programme in einer geschichtlichen Linie, die von Utopien und vom Missbrauch geprägt ist. Das öffentliche Gebäude als Möglichkeit, dem Künstler Arbeit zu vermitteln und ihm dadurch gleichzeitig eine pädagogische Aufgabenstellung innerhalb der Gesellschaft zuzuweisen, wurde bereits im 18. Jahrhundert mit erstaunlich vertraut wirkenden Argumenten diskutiert. Die Zielsetzung der Förderung einer nationalen Kunst war schon damals mit Utopien des Nutzens von Bildwerken für eine allgemeine Erziehung gekoppelt.⁷

Die Beteiligung bildender Künstler an öffentlichen Bauaufgaben unter dem Motiv der Arbeitsbeschaffungsmassnahme erlebte im Rahmen der Weltwirtschaftskrise eine enorme Blüte.⁸ Dabei übernahmen Künstlerverbände die Rolle der treibenden Kraft. Wie gefährlich diese Dienstbarkeit der Künste war, zeigte sich in Deutschland, wo die Nationalsozialisten 1934 mit dem «Kunst am Bau-Erlass des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda»⁹ die Künstler zum Kampf gegen die «neue Sachlichkeit» einsetzten:

«Diese Sachlichkeit verzichtete auf die Mitwirkung der bildenden Kunst und des künstlerisch schaffenden Handwerks und nahm damit den deutschen Kunstschaffenden die Möglichkeit, an den grossen Aufgaben der Baukunst den künstlerischen Ausdruck des Volksganzen mitzuformen.»

Die Ergebnisse dieser Vereinnahmung als «Gleichschaltung der Künste» sind hinlänglich bekannt. Komplexer stellen sich dagegen die breiten Diskussionen um das amerikanische Projekt «Work Progress / Projects Administration» (WPA) dar.¹⁰ Zwischen 1935 und 1943 wurden 12 000 Künstler Angestellte des Staates und erhielten die egalitäre Grundbezahlung von wöchentlich \$ 23.50.¹¹ Dieses Konzept von «Art Patronage» unter dem Staat als Auftraggeber¹² hatte weitreichende Folgen für die Legitimation des kreativen Individuums in der produktiven Sozietät. Eine Sonderstellung gegenüber dem Arbeiter sprach diese Verortung dem Künstler ab. Seine Arbeit wurde nach den Prinzipien der gesellschaftlichen Produktivität umschrieben. Holger Cahill, National Director of the Art Project, stellte die positi-



ven Folgen des verschobenen Koordinatensystems in den Vordergrund: «The Public has learned to accept the artist as a useful, producing member of society. There is now a closer, more understanding alliance between the artist and the people.»¹³

Das neue Beschäftigungsprogramm für die Künstler verstand sich als Alternative zum Bild des Künstlers in der individuellen Isolation. Einer der Slogans hiess: «The Artist becomes a citizen.»

Die bis in die Fünfzigerjahre fortgeführten Diskussionen um dieses Programm kreisten um die Frage, ob der Künstler, in dem Moment, in dem er das Angebot dieser Integration seiner Tätigkeit in die Gesellschaft annehmen würde, das Kriterium der Nützlichkeit als Massstab und Zielsetzung akzeptieren müsste. Diese Perspektive ist bis heute relevant geblieben und meint sich nirgends stärker legitimiert als beim Kunstwerk im «öffentlichen» Raum. Die Verknüpfung von Kunstförderung mit fixen Vorstellungen einer damit verbundenen Aufgabe der Kunst, an einer lebenswerten Umwelt mitzuwirken, führt zu einer problematischen Rolle der Politik. Deutlich kann dies an der neuesten Auseinandersetzung um Kulturförderung seit der Regierungsbeteiligung der FPÖ in Österreich verfolgt werden. Kunst am Bau taucht als Schlagwort in den Positionspapieren der Parteien auf, die um Stimmen werben. «Nicht die Politik bestimmt, was Kunst ist, aber jegliche Kunstförderung der öffentlichen Hand ist eine politische Entscheidung», lautet dann auch ein Statement der ÖVP.

ÖFFENTLICHKEIT / AUSSENRAUM

Mit der Verortung des Kunstwerkes im öffentlichen Raum ist nicht nur die Frage nach einer «nützlichen Kunst», sondern, viel komplexer noch, die Utopie einer «demokratischen» Kunst, einer Kunst «für das Volk», angesprochen. Die Öffentlichkeit als Adressat der Kunst am Bau soll nicht durch Fachkommissionen überstimmt werden, soll Mitspracherecht erhalten. Euphemistisch wird von Vermittlungsarbeit gesprochen, wenn der Staatsauftrag auf Unverständnis und Verweigerung bei der Zielgruppe stösst. Kann und soll Kunst im öffentlichen

Raum mehrheitsfähig sein? Besteht die Gefahr einer Vereinnahmung der Kunst durch die Öffentlichkeit? Kann provokative Kunst die demokratische Organisation der Jurys überstehen?

Es genügt wohl kaum, «öffentlich» als Frage des Aufstellungsraumes zu diskutieren. Was geschieht, wenn die Kunst nicht nur den Ort des Ateliers, sondern auch denjenigen des schützenden Museumsraumes verlässt, der als institutioneller Rahmen die Stellung der Kunst bestimmt und klare Rezeptionsanweisungen durchsetzt? Das Kunstwerk im öffentlichen Raum exponiert sich in einem ungeschützten Spannungsfeld verschiedenster Interessen, kollektiver Werte, sozialen Geschehens und politischer Positionen.¹⁴ Es zieht aggressive Auseinandersetzungen auf sich, wird Opfer des Vandalismus. Die Komplexität des Ikonoklasmus im öffentlichen Raum ist durch differenzierte Analysen dargelegt worden.¹⁵ Gegenstand der Aggressionen scheint dabei nicht immer das Werk als solches zu sein, sondern seine Eingebundenheit in das System Kunst, sein beschriebener Ursprung in einem Kunst am Bau-Programm. Für populäre Medien ist es ein Leichtes, allein die Auftragssumme zum eigentlichen Gegenstand des Hasses und des Unverständnisses zu machen. Aus dem öffentlichen Auftrag (Steuergelder) wird hier, abweichend von der Situation der Museumsankäufe, die Frage nach der Erfüllung einer Erwartungshaltung gestellt. Die Vorstellungen zur Aufgabe der Kunst am Bau bleiben in der populären Diskussion geprägt von Kategorien der «Schönheit» und Erschaffung dauerhafter Werte (künstlerische Technik, Können, Materialwahl). Das Werk wird an seiner Eingliederung in eine vermeintlich eindeutig zu bestimmende gesellschaftliche Funktion eines (Aufstellungs-)Ortes gemessen.¹⁶ Beinahe zwangsläufig leitet sich daraus die Forderung nach einer Kunst in der Pose des Repräsentativen oder unverbindlich Dekorativen ab.

Den Problemen von Intoleranz, Ablehnung oder vereinnahmender Haltung gegenüber dem Werk im öffentlichen Raum steht in der zeitgenössischen Kunst das Interesse entgegen, verstärkt nach Wirkungsräumen zu suchen, die eine Alternative zum geschützten Kulturraum des Museums bieten. Die Interaktion der künstlerischen Set-

ven Folgen des verschobenen Koordinatensystems in den Vordergrund: «The Public has learned to accept the artist as a useful, producing member of society. There is now a closer, more understanding alliance between the artist and the people.»¹³

Das neue Beschäftigungsprogramm für die Künstler verstand sich als Alternative zum Bild des Künstlers in der individuellen Isolation. Einer der Slogans hiess: «The Artist becomes a citizen.»

Die bis in die Fünfzigerjahre fortgeführten Diskussionen um dieses Programm kreisten um die Frage, ob der Künstler, in dem Moment, in dem er das Angebot dieser Integration seiner Tätigkeit in die Gesellschaft annehmen würde, das Kriterium der Nützlichkeit als Massstab und Zielsetzung akzeptieren müsste. Diese Perspektive ist bis heute relevant geblieben und meint sich nirgends stärker legitimiert als beim Kunstwerk im «öffentlichen» Raum. Die Verknüpfung von Kunstförderung mit fixen Vorstellungen einer damit verbundenen Aufgabe der Kunst, an einer lebenswerten Umwelt mitzuwirken, führt zu einer problematischen Rolle der Politik. Deutlich kann dies an der neuesten Auseinandersetzung um Kulturförderung seit der Regierungsbeteiligung der FPÖ in Österreich verfolgt werden. Kunst am Bau taucht als Schlagwort in den Positionspapieren der Parteien auf, die um Stimmen werben. «Nicht die Politik bestimmt, was Kunst ist, aber jegliche Kunstförderung der öffentlichen Hand ist eine politische Entscheidung», lautet dann auch ein Statement der ÖVP.

ÖFFENTLICHKEIT / AUSSENRAUM

Mit der Verortung des Kunstwerkes im öffentlichen Raum ist nicht nur die Frage nach einer «nützlichen Kunst», sondern, viel komplexer noch, die Utopie einer «demokratischen» Kunst, einer Kunst «für das Volk», angesprochen. Die Öffentlichkeit als Adressat der Kunst am Bau soll nicht durch Fachkommissionen überstimmt werden, soll Mitspracherecht erhalten. Euphemistisch wird von Vermittlungsarbeit gesprochen, wenn der Staatsauftrag auf Unverständnis und Verweigerung bei der Zielgruppe stösst. Kann und soll Kunst im öffentlichen

Raum mehrheitsfähig sein? Besteht die Gefahr einer Vereinnahmung der Kunst durch die Öffentlichkeit? Kann provokative Kunst die demokratische Organisation der Jurys überstehen?

Es genügt wohl kaum, «öffentlich» als Frage des Aufstellungsraumes zu diskutieren. Was geschieht, wenn die Kunst nicht nur den Ort des Ateliers, sondern auch denjenigen des schützenden Museumsraumes verlässt, der als institutioneller Rahmen die Stellung der Kunst bestimmt und klare Rezeptionsanweisungen durchsetzt? Das Kunstwerk im öffentlichen Raum exponiert sich in einem ungeschützten Spannungsfeld verschiedenster Interessen, kollektiver Werte, sozialen Geschehens und politischer Positionen.¹⁴ Es zieht aggressive Auseinandersetzungen auf sich, wird Opfer des Vandalismus. Die Komplexität des Ikonoklasmus im öffentlichen Raum ist durch differenzierte Analysen dargelegt worden.¹⁵ Gegenstand der Aggressionen scheint dabei nicht immer das Werk als solches zu sein, sondern seine Eingebundenheit in das System Kunst, sein beschriebener Ursprung in einem Kunst am Bau-Programm. Für populäre Medien ist es ein Leichtes, allein die Auftragssumme zum eigentlichen Gegenstand des Hasses und des Unverständnisses zu machen. Aus dem öffentlichen Auftrag (Steuergelder) wird hier, abweichend von der Situation der Museumsankäufe, die Frage nach der Erfüllung einer Erwartungshaltung gestellt. Die Vorstellungen zur Aufgabe der Kunst am Bau bleiben in der populären Diskussion geprägt von Kategorien der «Schönheit» und Erschaffung dauerhafter Werte (künstlerische Technik, Können, Materialwahl). Das Werk wird an seiner Eingliederung in eine vermeintlich eindeutig zu bestimmende gesellschaftliche Funktion eines (Aufstellungs-)Ortes gemessen.¹⁶ Beinahe zwangsläufig leitet sich daraus die Forderung nach einer Kunst in der Pose des Repräsentativen oder unverbindlich Dekorativen ab.

Den Problemen von Intoleranz, Ablehnung oder vereinnahmender Haltung gegenüber dem Werk im öffentlichen Raum steht in der zeitgenössischen Kunst das Interesse entgegen, verstärkt nach Wirkungsräumen zu suchen, die eine Alternative zum geschützten Kulturraum des Museums bieten. Die Interaktion der künstlerischen Set-

zung mit gesellschaftlichen Prozessen wird als Realität und Herausforderung gesucht. Die Rückwirkung des Kontextes auf das Werk ist im öffentlichen Raum komplexer als im «White Cube», weil verbindliche Rezeptionsanweisungen des Museums gebrochen werden können und eine andere Qualität des Zeitbezuges entstehen kann.

Die Ansätze des «Interventionismus» und der «site-specificity» als Möglichkeit, das Dogma der Moderne von der unschuldigen Selbstreferentialität und ästhetischen Autonomie zu durchbrechen,¹⁷ weisen jedoch erhebliche Differenzen auf zur reaktionären Programmatik der Kunst am Bau. Durch die Anbindung an öffentliche Bauten bleibt der Staatsauftrag repräsentativen Plätzen und Aufgaben verpflichtet. Viel zu oft soll Kunst am Bau als Kunst im öffentlichen Raum die alten Standorte der Denkmäler des 19. Jahrhunderts übernehmen.¹⁸ Hier wird eine Gleichsetzung von «öffentlich» mit dem gegebenen Charakter des Aufstellungsortes als zu bearbeitende Ausgangslage angenommen. Die Parameter der Wirkung im Stadtraum erscheinen als bürokratisch geregelte Funktionszuweisung. Das neue künstlerische Interesse befragt jedoch eben diesen Zusammenhang, möchte experimentieren mit der Wechselwirkung zwischen Kunstwerk und Wahrnehmung des Ortes als eines öffentlichen und entzieht sich repräsentativen Funktionen. Skulpturen und Plastiken treten dabei häufig zurück vor neuen Kunstgattungen, temporären Installationen, Happenings, Aktionen und Projekten. Grenzpositionen werden überprüft zwischen Kunst und Werbung, Kunst und sozialer oder politischer Arbeit. Die Wertschöpfung der künstlerischen Arbeit im öffentlichen Raum soll nicht länger in der Identifizierbarkeit des künstlerischen Eingriffes als Kunst begründet und abzulesen sein.¹⁹ Funktionszusammenhänge im öffentlichen Raum werden nicht länger als zu bestätigende Referenzpunkte akzeptiert. Auch die Tradition, in welcher der Künstler als «Gestalter» der urbanen Umwelt Verantwortung übernehmen wollte, hat an Verbindlichkeit verloren.

Bereits in den Siebzigerjahren wich die Forderung nach Repräsentation einer sozialen Utopie. Kunst am Bau sollte als Bildungsangebot legitimiert werden. Dieses Sendungsbewusstsein prägt als Rhetorik

vom «Diskursangebot der Kunst» bis heute die Argumentation der Kulturämter. Der Staat möchte seinen Bürgern den Sinn der geförderten Kunst vermitteln und erklären. Die Kunst soll letztendlich als gesellschaftlicher (Mehr-)Wert von den Bürgern wahrgenommen werden. Ob diese angestrebte demokratische Verortung von Kunst im öffentlichen Raum je gelungen ist, muss fragwürdig bleiben. Es sind vor allem die Tourismusämter, die besonders umstrittene Kunst am Bau-Projekte zur Imagepflege einer Stadt umzuwerten wissen. Im radikalen Gegenentwurf neuerer Aktionen erweist sich Kunst im öffentlichen Raum als Performance, in der Fragen der Vermittlung und Reaktionen Teil des künstlerischen Projektes werden. Auch wenn die Rolle des Publikums leicht in diejenige des Statisten umschlägt, suchen solche Konzepte Alternativen zur überholten Rhetorik der Provokation.

ARCHITEKTUR

«Kunst im öffentlichen Raum» hat die Begrifflichkeit von «Kunst am Bau» weitgehend abgelöst.²⁰ Die neuen Interessen und Potenzen gegenwärtiger Ansätze liegen in der Befreiung des bildenden Künstlers von vorgegebenen Orten im Stadtraum, sozialen Funktionen und verbindlichen Bezügen. Dieser Anspruch auf eine «freie Standortsuche» bildet die Absage an eine Verpflichtung, welche die Kunst am Bau immer ideologisch belastet hat:²¹ Der Versuch, Kunst am Bau als Ersatz für die Resultate eines tragischen Auseinanderbrechens der alten Einheit «Baukunst» zu legitimieren, prägte nachhaltig die Debatten. Die einen beklagten den Verlust der Einheit, die anderen zitierten Hegel, um die Notwendigkeit einer Ablösung zu beschwören:

«Die Gestalt der Skulptur reisst sich [...] von der architektonischen Bestimmung, dem Geiste als eine bloss äussere Natur und Umgebung zu dienen, los und ist ihrer selbst wegen da.»²²

Die Architekturtheorie des frühen 20. Jahrhunderts ist geprägt von der Diskussion um die Selbstdefinition des Architekten als Ingenieur gegenüber dem Künstler und die Befragung der traditionellen Einordnung der Architektur als Disziplin der schönen Künste.²³

Ein simplifizierender Bezug auf die zentralen Diskussionen der Moderne um Funktion und Ornament und der Purismus eines «kunstlosen» Bauens bilden die Basis für die kompensatorische Rollenzuweisung von Kunst am Bau. Die Schriften von Adolf Loos (1870–1933) gehören zu den bevorzugt zitierten Dokumenten, um die Absage der Architektur an alles, was über die Funktion hinausginge, zu belegen.²⁴

«Nun gut, die ornament-seuche ist staatlich anerkannt und wird mit staatsgeldern subventioniert. Ich aber erblicke darin einen rückschritt. Ich lasse den einwand nicht gelten, der sich in die worte kleidet: «wenn aber das ornament schön ist...!» Mir, und mit mir allen kultivierten menschen, erhöht das ornament die lebensfreude nicht. [...] Der vertreter des ornamentes glaubt, dass mein drang nach einfachheit einer kasteiung gleichkommt. Nein, verehrter herr professor aus der kunstgewerbeschule, ich kasteie mich nicht! Mir schmeckt es so besser. [...] Der ungeheure schaden und die verwüstungen, die die neuerweckung des ornamentes in der ästhetischen entwicklung anrichtet, könnten leicht verschmerzt werden, denn niemand, auch keine staatsgewalt, kann die evolution der menschheit aufhalten. Man kann sie nur verzögern. Wir können warten. Aber es ist ein verbrechen an der volkswirtschaft, dass dadurch menschliche arbeit, geld und material zugrunde gerichtet werden. Diesen schaden kann die zeit nicht ausgleichen. [...]»²⁵

Der Begriff der Funktion beschränkt jedoch in der Architekturtheorie der Moderne keineswegs den Anspruch, im Bauen eine Einheit von sozialen und ästhetischen Maximen zu erreichen. Die Kunst am Bau musste gegenüber einem Absolutheitsanspruch der Architektur legitimiert werden. Es waren die Architekten, die einen einheitlichen Entwurf eines neuen, sich im urbanen Entwurf begründenden Gestaltungsbegriffes vorlegten. Die alte Rolle der Kunst wurde dabei vehement in Frage gestellt, einer «Kunst als Surrogat» die Daseinsberechtigung abgesprochen.²⁶

Zwei an sich gegenläufige Argumente sprachen ihr die Selbstständigkeit ab: In der Akzeptanz des Baues als zentrale und höchste Ma-

nifestation der Gestaltung und Organisation gesellschaftlicher Abläufe versuchte sich die Kunst am Bau über das Manifest von Walter Gropius zu legitimieren. Die bildende Kunst ordnete sich der Architektur unter: «Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau.»²⁷

Auf der anderen Seite sollte sie jedoch gegenüber einer als lebensfeindlich empfundenen, funktionalen Architektur ausgleichend eingreifen. In Konsequenz dieser misslichen Position müssen sich Architekten der Annahme einer notwendigen Ergänzung (Baudekor) ihrer Planung ebenso widersetzen, wie die bildenden Künstler sich gegen die dienende Funktion ihrer Kunst verwahren möchten:

«Plastik ist nicht Dekorationselement der Architektur, sondern selbständiges Kunstwerk. So halte ich es deshalb auch besonders mit der ablehnenden Stellungnahme des sachlichen Architekten.»²⁸

Die Konsequenz des Anspruches des Architekten, über den Raum und Umraum seines Baues unbedingte Autorität zu behalten, zeigt sich in den Aussagen von Le Corbusier (1887–1965), der die Integration von bildender Kunst ausschliesslich in ihrer exakten Einfügung in die Raumgesetze seiner Gestaltung für denkbar hielt:

«Inner- und ausserhalb des Gebäudes gibt es bestimmte, sogar mathematisch bestimmbare Punkte. [...] Es ist eine Stelle, wo – wie in den Brennpunkten der Parabel oder Ellipse – die verschiedenen Ebenen sich durchdringen, aus denen die Landschaft der Architektur sich zusammensetzt. Von hier aus wird die Stimme, das Wort hinausgetragen. [...] Tritt hier ein, Bildhauer, wenn es überhaupt der Mühe wert ist, dass Du redest.»²⁹

Eine kompensatorische Aufgabe der Verbindung von Kunst und Architektur wird inzwischen von allen Beteiligten vehement zurückgewiesen. Kunst am Bau soll schon längst nicht mehr eine verspätete künstlerische Korrektur misslungener Funktionalität architektonischer Erscheinung leisten. Die Idee einer gemeinsamen gestaltenden Aufgabe klingt jedoch auch im revidierten Lösungsansatz nach.³⁰ Der Künstler soll nicht mehr nachträglich auf eine entstandene Situation reagieren müssen, sondern soll möglichst früh in den Planungspro-

zess einbezogen werden. Damit wird jedoch nur noch stärker eine verbindende Zielsetzung betont, welche die bildende Kunst als Mitgestalterin «visueller Kultur» verpflichten möchte. Das moralische Leitbild eines Beitrags der Kunst zur Stadt als kollektivem Werk liegt nahe. Der Künstler möge sich zurücknehmen und nur ordnend wirken, «Instanz und Ausdrucksformen neuer kollektiver Werte» bieten.³¹ Eine Versöhnung läuft in die Falle der reaktionären Rede von einer Verschönerung der Lebensumwelt durch die Kunst. Die Folge ist eine Kunst am Bau als gesonderte Disziplin, als Mischgattung mit eigenen «Spezialisten» und eigenen Galeriemanager.³²

«Kunst am Bau»-Programme können nur dann ihrem tugendhaften Anspruch gerecht werden, wenn sie aus ihrer Not nicht flüchten, sondern sich den aufgezeigten Spannungen immer wieder neu stellen.

¹ Liselotte Brodil, Wally Salner und Markus Wailand (Hrsg.), *Zur Sache. Kunst am Bau*, Wien: Triton, 1998, S. 10–19.

² Vgl. als älteres Dokument für eine solche Umfrage den Sonderband zum Thema «Bildende Kunst und Architektur» *baukunst und werkform*, Heft 12, 1960, Jahrgang XIII, S. 671–697: «Der Architekt sagt: Ich stelle mir etwas Rotes in echtem Material vor. Und der Mater macht ein rotes Mosaik, mit einem byzantinischen Christus und byzantinischen Jüngern. Zu Hause malt er abstrakt. 10.000 Mark sind 10.000 Mark.», T.B., S. 671.

³ Karla Fohrbeck, *Kunstförderung im internationalen Vergleich. Studien zur Kulturpolitik*, Köln: DuMont, 1981.

⁴ Vgl. Hochbauamt des Kantons Bern, Kantonale Kommission für Kunst und Architektur, *Kunst am Bau. Kunst für staatliche Bauten und öffentliche Räume. Grundsätze für die Realisierung von künstlerischen Arbeiten bei kantonalen Bauvorhaben*, Bern, 1. Februar 1999.

⁵ Claudia Gerl, *Kulturstaat ist Staatskunst. Eine Analyse zur (allgemein erwünschten) Instrumentalisierung von Kunst*, Frankfurt a.M. / Bern: Peter Lang, 2000.

⁶ Vgl. die Diskussionen und Proteste, als das deutsche Bundesfinanzministerium 1993 vorschlug, die Richtlinie aufzuheben.

⁷ Vgl. etwa die Diskussionen zur englischen Historienmalerei, John Barrell, *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt: «the body of the public»*, New Haven und London: Yale University Press, 1986; Monika Wagner, *Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära*, Tübingen: Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, 1989.

⁸ Vgl. den hervorragenden Dokumentationsteil in Sunke Herlyn, Hans-Joachim Manske und Michael Weisser (Hrsg.), *Kunst im Stadtbild. Von «Kunst am Bau» zu «Kunst im öffentlichen Raum»* (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung), Bremen: Universität, 1976, S. 147–156.

⁹ Zentralblatt der Bauverwaltung, 1934, 5, S. 685.

¹⁰ Die Benennung «Works Progress Administration», im Mai 1935 gebildet, wechselte 1939 zu «Works Projects Administration», als das Programm in die neu gegründete «Federal Works Agency» eingegliedert wurde.

¹¹ Marlene Park und Gerald E. Markowitz, *New Deal For Art. The Government Art Projects of the 1930s with Examples from New York City and State*, New York: The Gallery Association, 1977; Richard D. McKinzie, *The New Deal for Artists*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1973.

¹² Gary O. Larson, *The Reluctant Patron. The United States Government and the Arts, 1943–1965*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983.

¹³ Holger Cahill, «The WPA Federal Art Project. A Summary of Activities and Accomplishments» [1938], Record Group 121, Series 69, box 2062, S. 22, National Archives Washington, D.C. Vgl. auch Holger Cahill Papers, AAA Washington, D.C., 23 REELS, 1935–1943, roll NDA 15, frames 338–1032.

¹⁴ Manfred Schneckenburger, *Aushäusig – Kunst für öffentliche Räume* (Statement-Reihe 7), Regensburg: Lindiger und Schmid, 1994; Kaspar König und Hans-Ulrich Obrist, *Der öffentliche Blick* (Jahresring 38), München: Silke Schreiber, 1993.

¹⁵ Dario Gamboni, *Un iconoclisme moderne, Théorie et pratiques contemporaines du vandalisme artistique* (Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft, 1982/83), Zürich und Lausanne: Editions d'En-Bas, 1983; Dario Gamboni, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, London: Reaktion Books, 1997.

¹⁶ Vgl. die detaillierten Dokumentationen von Verweigerung und Aggression: Michael Kelly, «Public art controversy: the Serra and Lin cases», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54/1, 1996, S. 15–22.

¹⁷ Vgl. Daniel Buren, *Achtung. Texte 1967–1991*, Dresden/Basel: Verlag der Kunst 1995, S. 329.

¹⁸ Zur Problematik des Denkmals als Aufgabe vgl. Christoph Heinrich, *Strategien des Erinnerens. Der veränderte Denkmalbegriff in der Kunst der achtziger Jahre*, München: Silke Schreiber, 1993.

¹⁹ Vgl. etwa Christian Philipp Müller (Hrsg.), *Kunst auf Schritt und Tritt. Public Art is everywhere*, Hamburg: Kellner, 1997.

²⁰ Vgl. als beispielhafte Dokumentation die Situation in Hamburg: Volker Plagemann (Hrsg.), *Kunst im öffentlichen Raum. Führer durch die Stadt Hamburg*, Hamburg 1997.

²¹ Tom Holert, «Mit dem Rücken zur Wand. Das unmögliche Verhältnis von Architektur und Kunst», *Texte zur Kunst*, 4/16, 1994, S. 32–47.

²² Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik II*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970, S. 351.

²³ Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, München: Beck, 1985.

²⁴ «Innerhalb des modernen Architekturschaffens zeigt sich eine Unfähigkeit, die Plastik in die Architektur einzuordnen. Denn Sinn für räumliche und körperliche Gestaltung haben sich die modernen Architekten mit ihrem ausschliesslichen Zweckmässigkeitsfimmel vollständig ausgedet», Philipp Harth, *Gedanken über bildhauerische Gestaltung*, Würzburg: Fränkische Gesellschaftsdruckerei, 1967, S. 49.

²⁵ Adolf Loos, «Ornament und Verbrechen» (1908), in: ders., *Sämtliche Schriften*, Wien: Herold, 1962, S. 276–288.

²⁶ Vgl. Siegfried Giedion, *Architektur und Gemeinschaft*, Hamburg: Rowohlt 1956: «Kunst wird immer noch als Luxus aufgefasst und nicht als ein Medium, um das Gefühlslieben [der Gemeinschaft] in weitestem Sinne zu formen.» S. 34.

²⁷ Aus dem Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar, April 1919, in: Hans M. Wingler, *Das Bauhaus, 1919–1933*, Braunschweig: Rasch, 1975, S. 37.

²⁸ Georg Kolbe, «Neues Bauen gegen Plastik?» (1932), wieder abgedruckt in ders., *Auf den Wegen der Kunst, Schriften, Skizzen, Plastiken*, Berlin: Konrad Lemmer, 1949, S. 29.

²⁹ Le Corbusier, «Les tendances de l'architecture rationaliste en rapport avec la collaboration de la peinture et de la sculpture» (1936), wiederabgedruckt in *Le Corbusier – Savina* (Katalog der Ausstellung in der Foundation Le Corbusier), Paris 1984, S. 12–21.

³⁰ Vgl. Hochbauamt des Kantons Bern, *Kantonale Kommission für Kunst und Architektur, Kunst am Bau. Kunst für staatliche Bauten und öffentliche Räume. Grundsätze für die Realisierung von künstlerischen Arbeiten bei kantonalen Bauvorhaben*, Bern, 1. Februar 1999.

³¹ Vgl. etwa Vittorio Magnago Lampugnani, *Die Modernität des Dauerhaften. Essays zur Stadt, Architektur und Design*, Berlin: Wagenbach, 1996, Kapitel «Öffentliche Kunst, altruistische Kunst», S. 28–30.

³² Vgl. die Internetseite des Bundesverbandes der Galerien und Kunstverleger, <http://www.bvdg.de/html/dfrabau.htm>.