



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich unter
besonderer Berücksichtigung der Projekte seit 1987

Verfasserin

Kornelia Offergeld

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Peter Haiko

Inhaltsverzeichnis

I. EINLEITUNG	1
II. FORSCHUNGSSTAND	7
III. KULTURPOLITISCHER KONTEXT: ZUM HISTORISCHEN HINTERGRUND DER „KUNST AM BAU“	10
III.1. DIE „KUNST AM BAU“-REGELUNG NACH 1945	10
III.1.1. Zum Begriff „Kunst am Bau“	10
III.1.2. Die Situation der „Kunst am Bau“ nach 1945	10
III.1.3. Die „1-Prozent-Regelung“	13
III.1.4. Formale und thematische Charakteristiken der „Kunst am Bau“ nach 1945	14
III.1.4.1. Karl Steiner, ein Sgraffito-Künstler aus Niederösterreich	17
III.2. DER WANDEL IN DER NIEDERÖSTERREICHISCHEN KULTURPOLITIK IN DEN 80ER JAHREN	18
III.2.1. Zur Situation der Kunst am Bau nach den 70er Jahren	18
III.2.2. Erste Versuche einer gesetzlichen Reglementierung	19
III.3. GESETZLICHE INNOVATIONEN DER 90ER JAHRE UND IHRE FOLGEN	22
III.3.1. Die Problematik der 80er Jahre	22
III.3.2. Die Lösungsansätze in den 90er Jahren	22
III.3.2.1. Das Hamburger Modell für Kunst im öffentlichen Raum	23
III.3.2.2. Das Niederösterreichische Kulturförderungsgesetz von 1996	24
IV. KUNSTIMMANENTER KONTEXT: DIE KUNSTPROJEKTE IM ÖFFENTLICHEN RAUM VON NIEDERÖSTERREICH	26
IV.1 SKULPTUREN	26
IV.1.1. <i>Autonome Skulpturen</i>	26
IV.1.1.1. Franz West, „Warum ist etwas und nicht nichts“, 1997	28
IV.1.2. <i>Ortsspezifische Skulpturen</i>	31
IV.1.2.1. Zum Begriff der Ortsspezifik	31
IV.1.2.2. Lois Weinberger, „Mauer“, Krems, 1986	38
IV.1.2.3. Tony Cragg, Skulptur an der Donaulände Krems, 1993	39
IV.1.2.4. Olafur Eliasson, „Camera obscura für die Donau“, Rolfähre Spitz–Arnsdorf, 2004	42
IV.1.3. <i>Sonderform der Ortsspezifik: Funktionale Skulpturen</i>	46
IV.1.3.1. Werner Reiterer, Lichtobjekt bei der Haydn-Halle in Gerhaus, 1999	48
IV.1.3.2. Olaf Nicolai: „Schuluhr“, Landesberufsschule Neunkirchen, 2005	52
IV.1.4. <i>Architektonisch gebundene Skulpturen</i>	56
IV.1.4.1. Die architektonische Skulptur, der konzeptuelle Ansatz	56
IV.1.4.1.1. Rudolf Macher, „Iglu“, Krems, 2001	57
IV.1.4.1.2. Michael Zinganel, „Das fliegende Haus“, Krems, 2001	59
IV.1.4.1.3. David Moises, „Hollywoodhäuschen“, Etsdorf, 2001	61
IV.1.4.1.4. Mona Hahn, „Ring der Kosmonauten“, Etsdorf, 2001	62
IV.1.4.2. Die architektonische Skulptur, der formale Ansatz	63
IV.1.4.2.1. Per Kirkeby, Skulptur bei der Minoritenkirche Krems, 1990	63
IV.1.4.2.2. Werner Feiersinger, Skulptur vor der Hauptschule in Wiener Neustadt, 1996	66
IV.1.4.3. Die klassische Kunst am Bau	67
IV.1.4.3.1. Hans Kupelwieser, „Hohlkopfwand“ im Regierungsbezirk St. Pölten, 1997	68
IV.1.4.3.2. Heimo Zobernig, Bodengestaltung im Regierungsbezirk St. Pölten, 1997	69

IV.1.4.4. Architektonische Interventionen	71
IV.1.4.4.1. Martin Walde, Gestaltung an der Volksschule in Seyring, 1998.....	72
IV.1.4.4.2. Michael Zinganel, Intervention beim Landeskrankenhaus Grimmenstein, 1996.....	74
IV.2. PLATZGESTALTUNGEN UND STADTDESIGN	77
IV.2.1. Vier Beispiele von Platzgestaltungen und Stadtdesign.....	78
IV.2.1.1. Eichinger oder Knechtl, Gestaltung des Kirchenplatzes in Herzogenburg, 2002.....	78
IV.2.1.2. Johann Moser, Platzgestaltung in Kirnberg an der Mank, 2003	80
IV.2.1.3. the poor Boys Enterprise , „Blindgänger“, Zaun für die Kulturwerkstätte in Hof, 1999	81
IV.2.1.4. gelatin, Platzgestaltung mit Wartehaus in Staatz, 2002.....	82
IV.3. DENKMÄLER.....	84
IV.3.1. Zum Begriff des Denkmals	84
IV.3.2. Reformulierung des Denkmalbegriffs und Kontextverschiebung nach dem Zweiten Weltkrieg	84
IV.3.3. Aktuelle Formen von Denkmälern	88
IV.3.3.1. Das Persönlichkeitsdenkmal	89
IV.3.3.1.1. ANA, „Denkmal für Johann von Klingenberg“, Eisgarn 2002.....	90
IV.3.3.1.2. Andrea Sodomka, „Denkmal für Bertha von Suttner“, Kirchstetten, 1993.....	91
IV.3.3.2. Das Mahnmal	91
IV.3.3.2.1. Hans Kupelwieser, Mahnmal im Hammerpark St. Pölten, 1988.....	94
IV.3.3.2.2. Jenny Holzer und Oleg Komov, Zwei Mahnmale in Erlauf, 1995	95
IV.3.3.2.3. Hans Kupelwieser, „Denkmal für den jüdischen Friedhof“, Krems, 1995.....	98
IV.3.3.2.4. Clegg & Guttman, „Die öffentliche Bibliothek“, Jüdischer Friedhof, Krems, 2004.....	99
IV.3.3.2.5. VALIE EXPORT, „Erinnerungsstätte“, Allentsteig, 1999	101
IV.3.3.2.6. Ricarda Denzer, „Täuschungsmanöver“, Allentsteig, 2004	103
IV.3.3.3.7. Leo Schatzl, „Hoher Zaun“, Laa a. d. Thaya, 1999	104
V. SCHLUSSBETRACHTUNG UND AUSBLICK.....	106
VI. LITERATURVERZEICHNIS	108
VIII. ABBILDUNGSVERZEICHNIS	116
X. ANHANG.....	125
ANHANG 1: NIEDERÖSTERREICHISCHES KULTURFÖRDERUNGSGESETZ 1996	125
ANHANG 2: ZUSAMMENFASSUNG.....	130
ANHANG 3: BIOGRAPHIE	132
XI. ABBILDUNGEN.....	134

I. Einleitung

Kunst im öffentlichen Raum ist eine Disziplin des parallelen Denkens. Sie findet an der Schnittstelle von Kunst, Gesellschaft und Politik bzw. in seltenen Fällen von privaten Manifestationen statt. In der Beschäftigung mit dem Thema, sei es im Hinblick auf die künstlerische Produktion, sei es im Hinblick auf theoretische Erklärungsversuche, muss dies immer mitgedacht werden. Die Trennung von bildender und angewandter Kunst, die im 20. Jahrhundert vollzogen wurde und Anlass vieler Diskussionen war, wird hier wieder aufgehoben. Das bedeutet, dass Kunst im öffentlichen Raum weder der bildenden noch der angewandten Kunst zugerechnet werden kann, sondern eine vollkommen eigene Gattung ist. Die Erfassung dieser eigenen Gattung und deren Entwicklung von einer formalen architektonischen Gebundenheit zu einer inhaltlichen Ortsgebundenheit, betrachtet am Beispiel der seit den 1980er Jahren entstandenen „Kunst im öffentlichen Raum“-Projekten in Niederösterreich, ist Thema der folgenden Arbeit. Zu diesem Zweck werden kulturpolitische Hintergründe wie auch kunstimmanente Kriterien betrachtet. Der methodische Ansatz liegt im Versuch, eine Kategorisierung der Kunst im öffentlichen Raum in Untergruppen zu erstellen. Dabei soll der These, dass mit dem Ende des 20. Jahrhunderts die Kunst im öffentlichen Raum an die Stelle des Denkmals getreten sei, nachgegangen werden.

In Niederösterreich wurde in den letzten zwanzig Jahren ein Modell für Kunst im öffentlichen Raum entwickelt, das österreichweit einzigartig ist und auch international Anerkennung findet. Die künstlerischen Arbeiten reichen von autonomen Skulpturen und Installationen, die sich formal und inhaltlich auf den konkreten Ort beziehen, über die Gestaltung von Plätzen und Mahnmalen bis hin zu projekthaften, partizipatorischen und performativen Interventionen, temporären Konzeptionen und Kunstprojekten, die in Zusammenarbeit mit der Bevölkerung entstehen. Seit 1987 sind über 350 künstlerische Projekte für den öffentlichen Raum Niederösterreich realisiert worden.

Im ersten Kapitel wird die Rolle des Staates als Kunstmäzen in Niederösterreich beschrieben. Die Anfänge der „Kunst am Bau“ nach 1945, die als sogenannte „Briefmarkenkunst“ noch vollkommen an die Architektur gebunden waren, sowie der rechtliche Hintergrund werden anhand von Beispielen dargestellt. Ein bedeutsamer Wendepunkt in der Geschichte der Kunst im öffentlichen Raum stellen in der westlichen Welt, so auch in Niederösterreich, die 1980er Jahre dar, in denen eine Emanzipation von der klassischen Kunst am Bau stattfindet. Kunst und Bau werden voneinander getrennt. Der Begriff „Kunst im öffentlichen Raum“ ersetzt die „Kunst am Bau“. In Deutschland zeugt der 1986 ausgelöste Historikerstreit, verbunden mit der Frage, wie der Nationalsozialismus

möglich gewesen sei, von einem Bewusstseinswandel vor dem Hintergrund einer scheinbar notwendigen zeitlichen Distanz zum Zweiten Weltkrieg. In der Folge entstehen in Deutschland wie auch in Österreich wieder vermehrt Mahnmale im Gedenken an die Kriegsverbrechen der Nationalsozialisten. Die Künstler reagieren auf sozioökonomische und kulturelle Veränderungen und beginnen sich mit der Kunst im öffentlichen Raum immer mehr für gesellschaftliche Belange einzusetzen. Parallel dazu erfährt die Kulturpolitik einen Wandel. Aus diesem ist eine neue Förderpraxis hervorgegangen, die für die Kunst-am-Bau-Praxis tief greifende Konsequenzen mit sich gebracht und damit die Entwicklung neuer künstlerischer Ansätze ermöglicht hat. In den 1980er Jahren boomte die Kunst im öffentlichen Raum bereits an vielen Plätzen in Europa und Nordamerika – in Österreich jedoch nicht. In Niederösterreich erkannte man die Chance, im Zuge einer generellen Reformation der Kulturpolitik auch die gesetzliche Regelung für Kunst im öffentlichen Raum zu erneuern, um so zu einem Vorreiter in diesem Bereich in Österreich zu werden. Diese neue politische Position harmonisierte bestens mit der künstlerischen Tendenz, Kunstwerke mehr und mehr in Außenräumen zu zeigen.

Einen Anlass für Neuerungen im Kulturbereich boten der 1986 beschlossene Umzug der Niederösterreichischen Landesregierung von Wien nach St. Pölten, in die neue Landeshauptstadt¹ von Niederösterreich, und der damit verbundene Bau eines gesamten Regierungsviertels in St. Pölten. Neue Formen der Repräsentation wurden gesucht und erarbeitet, die Qualität und Verteilung des Kulturbudgets sichern bzw. regulieren sollten. Das Vorbild dafür waren Programme für Kunst im öffentlichen Raum in Hamburg.

So wurde im Niederösterreichischen Landtag 1987 eine Gesetzesnovelle erlassen, die ein eigenes Budget für Kunst im öffentlichen Raum vorsieht. Die Besonderheit daran ist, dass die Gelder nun nicht mehr – wie bisher üblich – an einzelne Bauvorhaben gebunden sind. Die neue Förderpraxis bedeutete einen Wendepunkt, der vielfältigste künstlerische Ausdrucksformen zulässt, und leitete eine innerhalb von Österreich unvergleichlich hohe Produktion von Kunstwerken im öffentlichen Raum ein.

Nun konnten auch temporäre Kunstprojekte mit gesellschaftsrelevanten Themen für den öffentlichen Raum konzipiert werden. Zwei Schritte sind seit der Entstehung von Kunst-am-Bau-Projekten mit Hilfe politischer Unterstützung vollzogen worden: Die Kunst war zunächst auf einer formal-ästhetischen Ebene „autonom“ geworden, um dann wieder funktional, aber diesmal im Sinn einer inhaltlichen, gesellschaftlichen und politischen Relevanz, zu werden.

¹ Zur Landeshauptstadt von Niederösterreich wurde Sankt Pölten aufgrund einer Volksabstimmung mit Landtagsbeschluss vom 10. Juli 1986. Seit 1997 ist St. Pölten Sitz der Niederösterreichischen Landesregierung.

Das zweite Kapitel ist der Entwicklung künstlerischer Ausdrucksformen und den entsprechenden wechselnden Strategien künstlerischer Produktion im öffentlichen Raum von Niederösterreich gewidmet, die vom Grad der Synergie zwischen staatlichem Förderwillen und aktuellen künstlerischen Tendenzen abhängig sind. Anhand von konkreten Beispielen unterschiedlicher Arten von Kunstwerken soll aufgezeigt werden, dass die Kunst im öffentlichen Raum auf ein gewandeltes Verständnis von Öffentlichkeit reagiert bzw. diese reflektiert. Zunächst einmal musste sie sich aus ihrer Funktion der ästhetischen Zeichensetzung lösen. Lothar Romain hat plausibel dargestellt, dass die Kunst aus einer Autonomisierungstendenz in den 1920er Jahren heraus, die in der Dada-Bewegung ihren Ursprung hatte, in den öffentlichen Raum drängte.² Gemeint ist damit, dass sich die Kunst der Alltagswirklichkeit zuwendet, weg von ihrem Absolutheitsanspruch hin zum Leben, ähnlich wie in der Diskussion um die Funktionalisierung der Architektur im Bauhaus.

Die Kunst im öffentlichen Raum unterscheidet sich von der Kunst, die für institutionelle Kunsträume geschaffen wird. Selbstverständlich handelt es sich bei diesen institutionellen Räumen auch um öffentliche Räume, weil sie öffentlich zugänglich sind. Um dennoch eine wichtige Unterscheidung zu treffen, könnte man sie halböffentlich nennen, weil sie mit der alleinigen Absicht, auf Kunst zu treffen, aufgesucht werden. Hier gilt das Prinzip des Konjunktivs und nicht des Imperativs. Der institutionelle Raum, das Museum, die Kunsthalle oder die Galerie wurden in der Absicht geschaffen, einen bedeutungsfreien Raum zu garantieren, in dem sich das zeitgenössische Kunstwerk sein eigenes Bedeutungsfeld schafft und eine gegenüber dem Umfeld autonome Position vertritt. Das ist im öffentlichen Raum von vornherein nicht möglich. Denn dieser ist eine Schnittmenge von politischer und gesellschaftlicher Manifestation. Im öffentlichen städtischen wie ländlichen Raum hat jeder Platz eine bestimmte Funktion, in die sich ein Kunstwerk einpasst. Es gibt also keinen bedeutungsfreien Raum. Die Bedeutung eines Raumes und die Auftragsituation müssen vom Künstler als Produzent des Kunstwerks immer mitgedacht werden.

Auch wenn im Zusammenhang mit Kunst im öffentlichen Raum immer wieder vom „autonomen Kunstwerk“ gesprochen wird, ist es selbstverständlich, dass dies nur eine relative Autonomie sein kann. Vor allem sollte mit diesem Begriff gezeigt werden, dass es sich nicht mehr um die klassische „Kunst am Bau“ handelte, bei der meist ein Mosaik oder ein Fresko auf einer Gebäudewand appliziert wurde, sondern um Skulpturen, die nicht mehr physisch mit dem Bauwerk verbunden waren. Die zwei diesem Sachverhalt entsprechenden

² Vgl. Lothar Romain, Die Herausforderung der Moderne im öffentlichen Raum, in: Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre, Volker Plagemann (Hg.), Köln 1989, S. 233.

benutzen Begriffsgegensätze sind „Briefmarkenkunst“ und „Drop Sculpture“. Aus der „Autonomisierung“ eines Kunstwerks hat sich in den 1970er Jahren eine neue Form der Ortsgebundenheit entwickelt, auch im deutschen Sprachgebrauch gerne „site specific“ genannt,³ die mittlerweile nicht mehr physisch, sondern inhaltlich war. Kunstwerke wurden speziell für einen gewissen Ort und im Hinblick auf dessen Bedeutung entwickelt und nicht mehr im Atelier gekauft und dann in der Öffentlichkeit platziert.

Eine Sonderform dieser ortsgebundenen Kunstwerke stellen die funktionalen Skulpturen dar. Künstler, die die Themen ihrer Kunstwerke und oft auch die Aufstellungsorte frei wählen können, entscheiden sich, Skulpturen herzustellen, die im Sinne einer „Dienstleistungsskulptur“ einem praktischen Nutzen in der Alltagswelt dienen. Hier wird eine neue Verbindung von Kunst und Leben angestrebt. Die für Skulpturenparks hergestellten Skulpturen dienen in der Regel keinem praktischen Nutzen, sondern vereinen die Errungenschaften der Land Art mit der Möglichkeit, Kunst außerhalb des geschützten Kunstkontextes zu präsentieren. Parallel dazu besteht weiterhin die klassische Gattung der Kunst am Bau, wenn auch mit dem gewandelten Formenvokabular der zeitgenössischen Kunst. Als Beispiel hierfür werden Kunstwerke aus dem St. Pöltener Regierungsbezirk vorgestellt.

Einen wichtigen Platz innerhalb der Kunstproduktion für den öffentlichen Raum nehmen ab den 1980er Jahren Mahnmale ein, die an den Zweiten Weltkrieg und seine Opfer erinnern. Denkmäler, die an einzelne Personen erinnern, verschwinden zusehends. Der Umgang hiermit kann stellvertretend gesehen werden für eine gesellschaftliche Entwicklung, in der kollektive Verantwortung angesprochen wird, die sich im Erinnern an kollektiv erlebte Ereignisse manifestiert. Eine der interessantesten Fragen diesbezüglich, aufgeworfen von Hans Ulrich Reck, scheint mir, ob die Denkmäler nun wirklich der Erinnerung dienen oder nicht vielmehr dem Vergessen, ob anhand von ihnen Trauer verarbeitet werden kann oder ob es sich um eine Art Totenkult fernab von jeglicher Trauer handelt. Mahnmale, so Reck, seien Archive, in denen Erinnerungen abgelegt werden, um so für den Menschen erträglich zu sein.⁴

In einer historischen Betrachtungsweise kann man zwischen politischen, wie Kriegs- und Siegesdenkmäler, und kulturellen Denkmälern, wie Schriftsteller- oder Musikerstatuen,

³ 1974 wurde der Begriff „site specificity“ das erste Mal als Forderung in den Richtlinien des 1965 gegründeten NEA (National Endowment for the Arts) festgehalten. Vgl. Miwon Kwon, *One place after another: site-specific art and locational identity*, Cambridge/MA 2002, S. 65.

⁴ Vgl. Hans Ulrich Reck, „Inszenierung der Todesparadoxie zwischen Magie und Historie“, in: *Kunstforum, Konstruktionen des Erinnerns*, Bd. 127, Rupperichterth, Sept. 1994, S. 189.

unterscheiden. In dieser Arbeit vertrete ich die These, dass beide Bereiche nicht etwa, wie oft behauptet, verloren gegangen sind, sondern im Laufe des 20. Jahrhunderts zum Genre „Kunst im öffentlichen Raum“ zusammenfließen. Bei den Kunstwerken im öffentlichen Raum handelt es sich um politische Denkmäler, die in Form von kultureller Ausdrucksweise auftreten. Sie sind politisch, weil der Staat der Auftraggeber ist. Sie sind kulturell, weil es sich um individuelle, künstlerische Aussagen handelt. Meiner Ansicht nach müssen Kunstwerke im öffentlichen Raum als Denkmäler gesehen werden, die sich die demokratische Gesellschaft selbst setzt.

Plätze waren laut Paolo Favole lange Zeit Flächen, die von einer dichten Umbauung ausgeschlossen wurden. Dies änderte sich erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts. In der Architektur der Moderne spielte das Thema des Platzes schon aus Gründen der zunehmenden Automatisierung zunächst nur bei „städtischen Neugründungen“ eine Rolle.⁵ So handelt es sich auch bei den vorgestellten Platzgestaltungen in Niederösterreich vorwiegend um die Umgestaltung von historischen Plätzen. Zwei Beispiele für Stadtdesign, jeweils von Künstlern und Architekten entworfen, zeigen unkonventionelle Lösungsvorschläge, die beide mit der Umwertung herkömmlicher Funktionen von Materialien arbeiten.

Entscheidend für die Entwicklung der Kunst im öffentlichen Raum in Niederösterreich war das 1996 novellierte niederösterreichische Kulturförderungsgesetz, das erlaubt, Projekte unabhängig von öffentlichen Bauvorhaben durchzuführen. Besonders durch die sich daraus ergebende Möglichkeit, temporäre Projekte im öffentlichen Raum zu realisieren, unterscheidet sich das „Niederösterreich-Modell“ von den meisten anderen europäischen Modellen, ebenso wie von allen österreichischen. Waren die Kunstwerke bei den ersten temporären Ausstellungen noch formal-ästhetischer Natur, entwickelte sich bei Künstlern und Kuratoren im Laufe der Zeit ein gesellschaftskritisches Interesse, das sie in ihren künstlerischen Werken umsetzten.

Öffentlichkeit und künstlerische Ausdrucksformen unterliegen einem zeitbedingten Wandel. Eine übergeordnete Frage wird bei der Untersuchung einer solchen „Disziplin“ immer sein: Was bedeutet der öffentliche Raum heute? Diese Frage kann wiederum nicht unabhängig von der Frage gestellt werden: Was bedeutet Gesellschaft heute? und: Was ist das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft? Interessant ist die Begriffsentwicklung, die kennzeichnend für einen historischen Wandel der Öffentlichkeit und der künstlerischen Ausdrucksformen in der Nachkriegszeit ist. Bezeichnenderweise spricht man heute längst

⁵ Vgl. Paolo Favole, Plätze der Gegenwart: Der öffentliche Raum in der Architektur, Frankfurt/Main, 1995, S. 10.

nicht mehr von „Kunst am Bau“, sondern von „Kunst im öffentlichen Raum“. Und auch dieser Begriff gilt mittlerweile als überholt, sodass mittlerweile die Rede von „öffentlicher Kunst“ oder von „Kunst im öffentlichen Interesse“ ist. „Kunst am Bau“ verwies zunächst nur auf die bauliche Gebundenheit der Kunst, „Kunst im öffentlichen Raum“ bereits auf eine kulturpolitische Praxis, die das Ziel hat, Kunst auch außerhalb der Museen einer breiten Öffentlichkeit näher zu bringen. Beschrieben diese beiden Begriffe noch rein physische Zustände, bedeutet „Kunst im öffentlichen Interesse“ bereits eine untrennbare Verschränkung mit gesellschaftlichen Belangen, in jenem Sinn, in dem die Kunst Ausdruck dieser Belange ist. Das heißt, dass die Form der Kunst, ihre physische Präsenz, durch ihre Inhalte bedingt ist. Das heißt auch, dass sich Produzenten und Rezipienten dieser Kunst fragen müssen, was öffentliche Interessen sind.

II. Forschungsstand

Das Thema Kunst im öffentlichen Raum ist seit dem Ende der 80er Jahre Gegenstand zahlreicher Publikationen. 1989 wurde Volker Plagemann von der Kulturbehörde Hamburg beauftragt, ein Buch über die Entwicklung der Kunst im öffentlichen Raum in Deutschland herauszugeben. Die Publikation vereint Aufsätze von Kunsthistorikern und Ausstellungskuratoren, die die Entwicklung der Kunst im öffentlichen Raum in Deutschland bis zu diesem Zeitpunkt maßgeblich geprägt haben. Dazu gehört Klaus Honnef, der die Genese von „Umwelt-Akzente“ in Monschau 1970, der mit 38 Künstlern – darunter Daniel Buren - ersten umfassenden Ausstellung im Außenraum in Deutschland beschreibt oder Friedrich Meschede, der über die Skulpturenprojekte in Münster berichtet. Die zu dieser Zeit zukunftsweisenden Initiativen für Kunst im öffentlichen Raum in Hamburg und Bremen werden in der Publikation von mehreren Autoren umfassend abgehandelt.

Zwei beachtliche Dissertationen in Deutschland beschäftigen sich mit weiteren Entwicklungen in der Kunst im öffentlichen Raum. Die Dissertation „Kunst am Bau – Kunst im öffentlichen Raum, Geschichte und Entwicklung öffentlicher Kunst im Spannungsfeld von Architektur, Städtebau und Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland“ (1991) von Elisabeth Dühr gibt ausgehend von der Kunst am Bau umfassend Aufschluss über strukturelle Entwicklung im Nachkriegsdeutschland und konzentriert sich auf das Verhältnis von Kunst und Städtebau bzw. Architektur. Claudia Büttner baut mit ihrer Dissertation „Art goes public : von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum“ (1996, 1997 publiziert) auf diesen Erkenntnissen auf. Sie beschreibt die Entwicklung des Ausstellungswesens im öffentlichen Raum mit einem Exkurs über die kulturtheoretischen Aspekte des sich wandelnden Verständnisses von Öffentlichkeit im 20. Jahrhundert. Hier beruft sie sich wie alle Autoren einschlägiger Arbeiten vor allem auf Habermas „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ (1962).

Wichtige theoretische Ansätze zur konfliktreichen Geschichte und ungelösten Problematik der Rezeption von Kunst im öffentlichen Raum, die zwischen Duldung, Ignoranz und Vandalismus liegt, liefert Walter Grasskamp mit der Publikation „Unerwünschte Monumente – Moderne Kunst im Stadtraum“ (1989, erw. Aufl. 2000).

Eine für die Entwicklungsgeschichte der Kunst im öffentlichen Raum wesentliche Unterscheidung in unterschiedliche Phasen nimmt zum Thema Ortsspezifität Miwon Kwon in ihrem 2002 veröffentlichten Buch „One Place after another: Site specific art and locational identity“ (Dissertation, 1998) für die USA vor. Nach der „Art-in-public-places“-Phase, in der

bis 1970 autonome Skulpturen im Außenraum aufgestellt wurden, treten in einer zweiten „Art-as-public-space“-Phase an Design orientierte Kunstwerke. Die dritte Phase bezeichnet Kwon nach Arlene Raven als „Art-in-the-public-interest“-Phase. Kunst im öffentlichen Interesse, nach Suzanne Lacy auch „New Genre Public Art“ genannt, ist der Begriff, unter dem heute Kunstwerke im öffentlichen Raum subsumiert werden, die sozialkritische und politische Themen zum Inhalt haben. Dieser Begriff wurde von Suzanne Lacy, die vor allem als Künstlerin bekannt ist, 1995 mit der Publikation „Mapping the Terrain : New Genre Public Art“ eingeführt. „New Genre Public Art“ definiert ein Modell, dessen Ziel, unter der Miteinbeziehung und Mitwirkung des Publikums, ein aktivistisch herbeigeführter, sozialer Wandel ist und das sich auf demokratische Kommunikationsstrukturen beruft. Eine der bemerkenswertesten Untersuchungen zum Thema Kunst, Öffentlichkeit und Demokratie wurde mit der Publication „Evictions, Art and Spatial Politics“ (1996) von Rosalyn Deutsche, einer komplexen Übersicht relevante Positionen von Oskar Negt und Alexander Kluge, Claude Lefort, Chantal Mouffe, Ernesto Laclau, Hanna Arendt und Slavoi Zizek zum Thema, vorgenommen.

Markus Stegmann hat in seiner Dissertation „Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert“ (1993) historische Aspekte aufgezeigt, eine komplexe Begriffsdefinition vorgenommen sowie exemplarische künstlerische Position architektonischer Skulptur, die er als eine eigene Gattung zwischen Skulptur und Architektur bezeichnet, dargestellt.

Das Thema Denkmal wurde in der Forschung in zahlreichen Publikationen umfassend abgehandelt. Ein wichtiger Beitrag zum Thema Denkmal in Verbindung mit dem öffentlichen Raum wurde bereits 1989 von Ekkehard Mai und Gisela Schmirber mit der Publikation Buch „Denkmal-Zeichen-Monument : Skulptur und öffentlicher Raum heute“ ein wichtiger Beitrag geleistet. In dieser Arbeit berufe ich mich diesbezüglich vor allem auf Christoph Heinrich, der sich in seiner 1993 publizierten Dissertation „Strategien des Erinnerns : der veränderte Denkmalbegriff in der Kunst der achtziger Jahre“ dem „Ende des politischen Denkmals seiner Wiedergeburt in der Kunst im öffentlichen Raum“⁶ widmet.

Zur Kunst im öffentlichen Raum in Niederösterreich sind bisher 8 Dokumentationsbände mit dem „Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich“ publiziert worden, bzw. wurde der Titel ab dem Band 6 in „Öffentliche Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich“ geändert. Die Bände sind in einem dokumentarischen Kontext hilfreich. Sie enthalten neben Ausstellungsbeschreibungen und Abbildungen kurze Texte zu den

⁶ Christoph Heinrich, Strategien des Erinnerns (Diss.), München 1993, S. 19.

einzelnen Werken, die zum Teil von den die Kunstwerke produzierenden Künstler selber geschrieben worden sind und nicht immer die Kunstwerke beschreiben. Erst in den letzten Bänden ist man dazu übergegangen, Jahreszahlen und Medien der Kunstwerke zu vermerken. Eine wichtige und einzige Quelle zur Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich von 1945 bis 1975 stellt im Band 1 der Text von Franz Kaindl dar, der die Situation nach dem Zweiten Weltkrieg in Niederösterreich beschreibt und sämtliche in der Nachkriegszeit in Niederösterreich im Bereich Kunst am Bau tätige Künstler anführt. Eine wichtige Wissensgrundlage stellt in für die Entwicklung der Kunst am Bau in Wien, welche in großen Zügen auch auf Niederösterreich übertragbar ist, die umfassende, 1993 publizierte Dissertation „Kunst-am-Bau im Wiener Wohnbau der fünfziger Jahre“ von Irene Nierhaus dar.

Da in im öffentlichen Raum von Niederösterreich neben international bekannten Künstler auch Nachwuchskünstler wichtige künstlerische Beiträge ausgeführt haben, werden in der vorliegenden Arbeit auch Kunstwerke von Künstlern besprochen, zu denen es keinerlei Publikation gibt.

III. Kulturpolitischer Kontext: Zum historischen Hintergrund der „Kunst am Bau“

III.1. Die „Kunst am Bau“-Regelung nach 1945

III.1.1. Zum Begriff „Kunst am Bau“

Der Begriff „Kunst am Bau“ wurde in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts geprägt. Parallel dazu war in der Nachkriegszeit bis in die 80er Jahre in Gesetzestexten noch von „künstlerischer Ausgestaltung“⁷ die Rede. Mit dem Begriff „Kunst am Bau“, der einhergeht mit der Diskussion um die Autonomie des Kunstwerks, wird verdeutlicht, dass die Kunst nicht mehr integraler Teil der Architektur ist, sondern sich von ihr gelöst hat. Zwar war sie noch immer der Architektur untergeordnet, jedoch wurde die „Kunst am Bau“ bereits als eine eigene, dem Bauwesen zuzuordnende Gattung gesehen. Ein weiterer begrifflicher Wandel zeichnete sich in 80er Jahren ab, in dessen Folge der Begriff „Kunst am Bau“ aus dem Sprachgebrauch verschwand und durch „Kunst im öffentlichen Raum“ ersetzt wurde. Dieser Wandel stand im Zeichen einer endgültigen Emanzipation der Kunst von der Architektur.

III.1.2. Die Situation der „Kunst am Bau“ nach 1945

Mit der „Kunst am Bau“ begann in der Nachkriegszeit eine kulturpolitische Praxis, die der Unterstützung von Künstlern diente. Bereits in den 20er Jahren wurden in Wien in diesem Sinne „künstlerische Ausgestaltungen“ von Wohnbauten bei Künstlern in Auftrag gegeben. Die gesetzliche Verankerung erfolgte erst auf Drängen der Künstler in den 30er Jahren, um Existenzen in Zeiten der Wirtschaftskrise abzusichern. Diese Form der „Arbeitsbeschaffung“ für Künstler, die ein internationales Phänomen darstellte, spielte in Niederösterreich bis zum Wandel des Begriffes „Kunst am Bau“ eine zentrale Rolle.

Irene Nierhaus konstatiert für die internationale Diskussion der 50er Jahre eine generell positive Haltung der Architekten der Kunst am Bau gegenüber:

„Kurz nach dem Zweiten Weltkrieg erscheint in der französischen Zeitschrift ‚Volonté‘ ein Aufruf Le Corbusiers zur Kooperation von Bau und Kunst, der am CIAM [Congrès International d'Architecture Moderne] aufgegriffen wurde. 1949 hatten André Bloc und Le Corbusier die ‚Association pour une synthèse des arts plastiques‘ gegründet, zwei

⁷ So ist in der niederösterreichischen Wohnungsförderungsverordnung von 1985 noch immer die Rede von „künstlerischer Ausgestaltung“. Vgl. Rechtsinformationssystem des Bundes (RIS), Landesrecht Niederösterreich, Gesetzestext: <http://www.ris.bka.gv.at/lr-niederösterreich/>, 30. 8. 2008.

Jahre später gründeten Bloc und der Maler Del Marle die ‚Groupe espace‘. Das Ziel beider Initiativen war das räumliche Inbeziehungsetzen von Kunst und Architektur.“⁸

Die Praxis, einen Bau fertigzustellen und die Kunst dann hinzuzufügen, wird jedoch auch in Frage gestellt. Es wird kritisiert, dass dies ein einheitliches Erscheinungsbild von Architektur und Kunst verhindere. So publiziert der Architekt Alfred Gellhorn, Mitglied im Bund Deutscher Architekten, die Forderungen nach einer Kunst, die wieder Teil der Architektur sein und nicht als eine selbstreferenzielle Einheit auftreten solle:

„Die übliche Auffassung ist, dass man für die bildenden Künstler zusätzlich Aufgaben finden soll, d. h. etwa Ausschmückungen von Flächen und Feldern mit Malerei und Plastik. [...] Aber weder der Zweck, den Künstlern mit Arbeit zu helfen, noch das Ergebnis, die dekorative Bereicherung, haben etwas mit der Gemeinsamkeit von Bau und bildender Kunst zu tun.“⁹

Elisabeth Dühr stellt in diesem Zusammenhang für die Kunst am Bau dieser Jahre in Deutschland einen Rückschritt der Diskussion „noch vor den Stand der 20er Jahre“¹⁰ fest, der auch als paradigmatisch für Österreich gesehen werden kann:

„Sofern in dieser Phase überhaupt eine Erörterung des Zusammenhangs von Architektur und bildender Kunst stattfindet, geschieht dies meist auf dem Hintergrund des traditionellen Konzepts, das die Architektur noch als Mutter der Künste sieht. Meist geht es dabei um die diffuse Beschwörung einer Integration von Kunst und Bau, die zunächst nicht mehr ausdrückt als den anachronistischen Wunsch nach einer formal einheitlichen Schöpfung. So steht denn auch das Streben nach ‚Wiederverbindung‘ von Architektur und bildender Kunst im Mittelpunkt der Diskussion [...]. Damit fällt die Diskussion insgesamt noch vor den Stand der 20er Jahre zurück, wo man [...] dem autonomen Kunstwerk also einen hohen Stellenwert einräumte.“¹¹

In Deutschland waren in den Nachkriegsjahren, den Umständen entsprechend, die Aktivitäten in Bezug auf repräsentative Bauvorhaben eingeschränkt. „Kunst am Bau“-Projekte wurden vereinzelt für Schulen oder kleinere Verwaltungsgebäude konzipiert. Dies

⁸ Irene Nierhaus, Kunst – am – Bau im Wiener kommunalen Wohnbau der fünfziger Jahre (Diss.), Wien 1993, S. 100.

⁹ Alfred Gellhorn, „Die Gemeinsamkeit von Architektur und bildender Kunst“, in: Der Architekt, 3. Jg., Heft 12, 1954, S. 414. Zitiert nach Elisabeth Dühr, Kunst am Bau – Kunst im öffentlichen Raum: Geschichte und Entwicklung öffentlicher Kunst im Spannungsfeld von Architektur, Städtebau und Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland (Diss.), Frankfurt am Main 1991, S. 92.

¹⁰ Elisabeth Dühr, Kunst am Bau – Kunst im öffentlichen Raum: Geschichte und Entwicklung öffentlicher Kunst im Spannungsfeld von Architektur, Städtebau und Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland (Diss.), Frankfurt am Main 1991, S. 91.

¹¹ Ebd.

gilt auch für Niederösterreich,¹² wo die Schritte zunächst der Behebung der größten Schäden an erhaltenswerten Baudenkmalern galten. Erst ab den 50er Jahren wurde dort nach Ermessen der Architekten Kunst in öffentlichen Bauten, meistens in Schulen¹³, integriert. Vor allem „war es aber die katholische Kirche, welche eine gewisse Aufbruchstimmung innerhalb der Bevölkerung zu nutzen verstand“¹⁴ und an Künstler Aufträge für künstlerische Gestaltungen wie Deckengemälde oder Steingravuren in den Kirchen vergab. Den Künstlern wurden von den Architekten Orte, zumeist Flächen, für eine künstlerische Gestaltung zugewiesen, die üblicherweise mit Fresken, Mosaiken oder Sgraffiti gestaltet wurden. Bereits 1949 wurden zum Zweck der Erlernung der Techniken seitens des Wiener Künstlerhauses Kurse veranstaltet.¹⁵ Für die Teilnahme wurden sogar Wartelisten erstellt. Franz Kaindl berichtet dazu:

„Für Mitglieder des Wiener Künstlerhauses führte Professor Franz Kaulfersch, Direktor der Meisterschule des österreichischen Malerhandwerks im Schloß Leesdorf bei Baden, Kurse für Fresko- und Sgraffitotechnik durch. Unterrichtsministerium und Stadt Wien übernahmen die Kosten für Aufenthalt und Verpflegung, jeweils 15 bis 20 Künstler nahmen daran teil [...]. Hier bei Kaulfersch konnte man lernen, was in beiden Kunsthochschulen Wiens nicht möglich war.“¹⁶

Während sich in Wien Künstler bereits 1945 zur „Berufsvereinigung Bildender Künstler Österreichs“¹⁷ zusammengeschlossen hatten und Einfluss auf die Vergabe und Produktion von „Kunst am Bau“-Projekten nahmen¹⁸, begann das Land Niederösterreich „mit einiger

¹² „Die Lage der für das niederösterreichische Kulturleben bedeutenden Städte war besonders triste. Wiener Neustadt war beinahe zur Gänze zerstört – nur 18 Häuser blieben unbeschädigt –, St. Pölten, Amstetten, Baden und Krems waren schwer in Mitleidenschaft gezogen. Jene Bezirksstädte im oberen Waldviertel wie Horn, Waidhofen an der Thaya und Zwettl verfügten über eine zu unbedeutende künstlerische Kapazität [...] Das Eingreifen der Künstler in den Aufbauprozess beschränkte sich auf die allseits notwendig gewordene Restaurierungstätigkeit. Die Aufmerksamkeit der öffentlichen Hand galt vorerst der Behebung der größten Schäden an erhaltenswerten Baudenkmalern [...]“ Franz Kaindl, „30 Jahre Kunst im öffentlichen Raum in Niederösterreich, 1945 bis 1975“, in: Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum, Bd. 1 [Dokumentation von Katharina Blaas-Pratscher], Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Kulturabteilung (Hg.), 1991, S. 17.

¹³ Ebd. S. 22.

¹⁴ Ebd. S. 17.

¹⁵ Initiatoren waren die Mitglieder des Wiener Künstlerhauses, deren Motivation zweifellos wirtschaftlicher Natur war. Irene Nierhaus zitiert in diesem Zusammenhang einen Brief, der seitens des Künstlerhauses geschrieben wurde:

„Hauptwerk des Kurses war, sich in den Techniken der Wandmalerei zu vervollkommen, um die Voraussetzung zu besitzen, Aufträge der Gemeinde Wien auf diesem Gebiete einwandfrei erledigen zu können. [...] Ich möchte bitten, dass die Herren, die diesen von Gemeinde und Staat subventionierten Kurs besuchen, bei der Vergebung von Fresko- und Sgraffitaaufträgen in erster Linie berücksichtigt werden.“ Auszug aus einem Brief des Künstlerhauses an den Stadtbaudirektor vom 20. 9. 1949 (Akt B.D.3622/49), zitiert nach: Irene Nierhaus, Kunst – am – Bau im Wiener kommunalen Wohnbau der fünfziger Jahre (Diss.), Wien 1993, S. 23.

¹⁶ Franz Kaindl, „30 Jahre Kunst im öffentlichen Raum in Niederösterreich, 1945 bis 1975“, in: Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum, Bd. 1 [Dokumentation von Katharina Blaas-Pratscher], Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Kulturabteilung (Hg.), 1991, S. 18.

¹⁷ Die 1945 gegründete „Berufsvereinigung Bildender Künstler Österreichs“ war die Nachfolgeorganisation des 1938 aufgelösten „Zentralverbandes bildender Künstler Österreichs“. Vgl. ebd. S. 17.

¹⁸ Siehe dazu: Irene Nierhaus, Kunst – am – Bau im Wiener kommunalen Wohnbau der fünfziger Jahre (Diss.), Wien 1993, S. 22 ff.

Verzögerung¹⁹ mit der Realisation von Kunst-am-Bau-Projekten²⁰, die im Zeichen „der geistigen und künstlerischen Haltung der Vorkriegsjahre“²¹ standen. Zwar entstanden in diesem Zusammenhang bereits Mitte der 40er Jahre vereinzelt Kunstwerke, jedoch handelt es sich dabei um von der Kirche vergebene Aufträge.²² Die erste dokumentierte von der Baudirektion des Landes in Auftrag gegebene künstlerische Gestaltung war 1950 das Sgraffito an einer Wohnhausanlage in Stockerau von Leopold Schmid.²³ Zu den Vergabemodalitäten, die die Grundlage für die heutige Ausschreibungsform von Kunst im öffentlichen Raum in Niederösterreich in Form von geladenen Wettbewerben darstellen, dem Künstler jedoch Thema und Medium genau vorschrieben, schreibt Franz Kaindl:

„Grundsätzlich war damit die Baudirektion des Landes über ihre Abteilungen befasst. Im Baubeirat des jeweiligen Projektes (Architekt, Vertreter des Landes, des Förderungswerbers, ein Vertreter des Kulturreferates) wurde genau festgelegt: Kostenrahmen, Art der Ausführung, Thema und in der Regel auch der genaue Anbringungs- und Aufstellungsort. [...] Geschah anfangs die Vergabe durch Nominierung oder bei größeren Bauvorhaben durch das Heranziehen mehrerer Künstler, so wurde auf Protest der Künstlerschaft rasch das System einer beschränkten Ausschreibung eingeführt.“²⁴

III.1.3. Die „1-Prozent-Regelung“

Die vielerorts noch heute praktizierte sogenannte „1-Prozent-Regelung“ für die „Kunst am Bau“, wonach ein Prozent der Bausumme öffentlicher Gebäude für künstlerische Ausgestaltung zur Verfügung gestellt wird, wurde in Österreich 1947 auf Anregung des Bundespräsidenten Karl Renner eingeführt. Internationale Vorbilder dafür stammen aus den 30er Jahren.

¹⁹ Franz Kaindl, „30 Jahre Kunst im öffentlichen Raum in Niederösterreich, 1945 bis 1975“, in: Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum, Bd. 1 [Dokumentation von Katharina Blaas-Pratscher], Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Kulturabteilung (Hg.), 1991, S. 19.

²⁰ „Wie in anderen Bundesländern auch war es der Wunsch der zuständigen politischen Kräfte und in der Folge auch der Verwaltung, dem Lande ein aus seiner Geschichte kommendes Selbstbewusstsein neu zu vermitteln. In Niederösterreich war dies von besonderer Bedeutung, gerade wegen der sowjetischen Besatzungsmacht.“ Ebd. S. 20.

²¹ Ebd., S. 20.

²² So schufen zwar Franz Kaulfersch bereits 1946 für die neu gebaute Kirche in St. Christoph in Baden Steingravuren und Hans Alexander Brunner ein Deckengemälde in der Kirche von Arbesbach im Waldviertel. Vgl. ebd. S. 17.

²³ Vgl. ebd., S. 20.

²⁴ Im Weiteren beschreibt Franz Kaindl die Details der Ausschreibungsmodalitäten: „Die Ausschreibung, in der Regel an drei Künstler gerichtet, beinhaltete sehr genau die Wünsche des Auftraggebers: Terminisierung, Qualität der technischen Ausführung, die über einen 5%-Hafrücklaß auf die Dauer von drei Jahren eingefordert werden konnte. Für die leer ausgehenden Wettbewerbsteilnehmer war eine Entschädigung von ÖS 300,- in den 50er- bis ÖS 800,- in den 60er Jahren vorgesehen. Die Anbotslegung hatte den künstlerischen Entwurf sowie eine Kostenaufstellung getrennt nach Material-, Arbeitszeit-, Transport- und Montagekosten einerseits und Künstlerhonorar andererseits zu umfassen. Die finanzielle Absicherung erfolgte in drei Etappen: Ein Drittel bei Auftragserteilung, ein Drittel während der Arbeit am Projekt, ein Drittel abzüglich Hafrücklaß nach Abnahme.“ Ebd., S. 19

„In der Ära des US-amerikanischen ‚New Deal‘ wurden solche Lösungen ab den beginnenden 30er Jahren vom Treasury Department/Fine Arts Section finanziert, Im faschistischen Deutschland kam 1934 ein Erlass vom Reichminister für Volksaufklärung und Propaganda, Joseph Goebbels, heraus. In Schweden praktizierte man die Bauausgestaltung seit den 30er Jahren. In Frankreich stand seit 1936 eine Prozentregelung zur Diskussion. In Norwegen forderten die Künstler/innen seit 1937 vehement eine solche Lösung. In Italien wurde nach langjähriger Diskussion ein später mehrfach ergänztes Gesetz fixiert.“²⁵

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden diese Regelungen in den meisten europäischen Ländern wieder aufgenommen und mit unterschiedlichen Prozentsätzen festgelegt.²⁶

In Wien hatte 1918 die Praxis einer künstlerischen Ausgestaltung innerhalb des kommunalen Wohnbaus begonnen. „Ende der 20er Jahre hatte der Architekt Leopold Bauer eine 1-Prozentregelung für künstlerische Ausgestaltung von Bauten vorgeschlagen.“²⁷ 1949 wurde der Vergabemodus für „Kunst am Bau“-Projekte durch die Wiener Baudirektion festgelegt.²⁸ Anfang der 50er Jahre geschah dies in Niederösterreich.²⁹ Wohlgermerkt handelte es sich hierbei um keine gesetzlich festgelegten Bestimmungen.³⁰ Zunächst wurden sie in Form einer Empfehlung eingebracht und fallweise, nach dem Ermessen der Architekten und Kulturbeauftragten, umgesetzt. Erst 1985 wurde vom Landtag in Niederösterreich eine gesetzliche Regelung für eine „künstlerische Ausgestaltung bis zu 1 %“ beschlossen.³¹

III.1.4. Formale und thematische Charakteristiken der „Kunst am Bau“ nach 1945

Wie in Wien wurden in Niederösterreich zunächst jene Künstler mit der Gestaltung von Fresken, Mosaiken oder Sgraffiti beauftragt, die bereits vor dem Krieg Erfahrungen in

²⁵ Irene Nierhaus, Kunst – am – Bau im Wiener kommunalen Wohnbau der fünfziger Jahre (Diss.), Wien 1993, S. 19.

²⁶ Gesetzlich festgelegt wurde der Prozentsatz u. a. 1951 in Frankreich (1 %), 1953 in den Niederlanden (2 %). In anderen Ländern, wie 1950 in Deutschland, wurden Empfehlungen ausgesprochen. Vgl. ebd.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd., S. 22.

²⁹ Vgl. ebd., S. 20.

³⁰ Im Niederösterreichischen Landesgesetzblatt von 1930 bis 1980 war weder eine legislative Festlegung noch eine Formulierung einer „Kunst-am-Bau-1-Prozent-Regelung“ zu finden. Auch Irene Nierhaus gibt an, dass in Bezug auf den Wiener kommunalen Wohnbau der 50er Jahre „keine verbindliche Formulierung der Kunst-am-Bau-1%-Empfehlung im vorliegenden Quellenmaterial zu finden war“. Ebd., S. 21. So galt für Wien bis 2003 weiterhin der „Empfehlungsstatus“. Erst Jahr 2004 wurde eine Neuregelung eingeführt: Der „Fonds Kunst im öffentlichen Raum“ wurde durch die Geschäftsgruppen Kultur, Stadtentwicklung und Wohnen gegründet. „Die Mittel für den Fonds kamen aus jenen Geschäftsbereichen der Stadt Wien, die öffentliche Bauvorhaben realisieren (Wohnbau bzw. Stadtentwicklung), und betragen rund 800.000 Euro jährlich. Auf den Erfahrungen und Erfolgen der ersten Funktionsperiode (2004–2007) aufbauend erfolgte im Juli 2007 die Umwandlung in eine GmbH.“ Website von „kör“, dem „Fonds Kunst im öffentlichen Raum“, „about kör“, <http://www.koer.or.at>, 30. 8. 2008.

³¹ Die zur Verfügung stehende Summe entspricht in dieser Regelung einem Prozent der jährlichen Bauausgaben. Siehe dazu Kap. III.1.3. Die „1-Prozent-Regelung“, S. 14.

Wandgestaltungen in Wien gesammelt hatten.³² „Es waren die Geburtsgänge um 1900–1915, meist Mitglieder des Wiener Künstlerhauses, das traditionell gute Beziehungen zum Lande hatte.“³³ Der erste „Kunst am Bau“-Auftrag wurde 1946 von der katholischen Kirche an Franz Kaulfersch vergeben. Er schuf für die neu errichtete Kirche St. Christoph in Baden Steingravuren.³⁴ Im gleichen Jahr entstand in der Kirche von Arbesbach im Waldviertel ein großes Deckenfresko des Malers Hans Alexander Brunner. Es ist bezeichnend für die Bildsprache dieser Zeit, in der die Auftraggeber die Themen vorgaben, dass Kaulferschs Steingravuren in St. Christoph neben den heiligen Pfarr- und Kirchenpatronen Urbanus, den Patron der Winzer, sowie zwei Heilige aus dem 20. Jahrhundert darstellen. Mit einer gewissen „Volksnähe“ und durch Verwendung eines allgemein verständlichen Zeichensystems scheinen Identifikationsmöglichkeiten sowie ein neues Selbstbewusstsein angestrebt worden zu sein. So wurden im säkularen Bereich vorwiegend Schilderungen bedeutender Ereignisse aus der Volkskultur oder Persönlichkeiten aus der Lokalgeschichte in gegenständlicher, leicht lesbarer Bildsprache, verbunden mit heraldischen Elementen, geschaffen. Beliebt waren Darstellungen wie solche des fleißigen Landmannes, des Arbeiters, des Gewerbetreibenden, der Jahreszeiten, Sternzeichen oder Tiere³⁵, d. h. die Themengebiete Volkskultur, Arbeitswelt und Natur dominierten. Diese Themenauswahl spiegelt ein allgemeines Streben nach Wiederaufbau wider. Andererseits stellt sie auch eine Beibehaltung bildlicher Traditionen im Sinn einer „Fortsetzung der geistigen und künstlerischen Haltung der Vorkriegsjahre“³⁶ wie auch der „Produktion der Anschlussjahre an das Deutsche Reich“ dar.³⁷

³² So hatte Leopold Schmidt, der 1950 ein Sgraffito an einer Wohnhausanlage in Stockerau, Klesheimstraße, gestaltete, bereits 1934 in Wien die Steinschnitte in der Ehrenhalle des Heldendenkmals im Burgtor geschaffen (vgl. Franz Kaindl, „30 Jahre Kunst im öffentlichen Raum in Niederösterreich, 1945 bis 1975“, in: Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum, Bd. 1 [Dokumentation von Katharina Blaas-Pratscher], Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Kulturabteilung (Hg.), 1991, S. 20.). Rudolf Eisenmenger, 1939–1945 Präsident des Wiener Künstlerhauses, war nach dem Zweiten Weltkrieg an zahlreichen „Kunst am Bau“-Projekten in Niederösterreich beteiligt (vgl. ebd.). Er gestaltete u. a. für St. Christoph in Baden die Kreuzwegstationen.

³³ Franz Kaindl, „30 Jahre Kunst im öffentlichen Raum in Niederösterreich, 1945 bis 1975“, in: Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum, Bd. 1 [Dokumentation von Katharina Blaas-Pratscher], Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Kulturabteilung (Hg.), 1991, S. 20.

³⁴ Die Gravuren befinden sich an der Wand hinter dem Altar. Sie stellen die heilige Helena, Patronin der Pfarre, den heiligen Urbanus, Patron der Winzer, Sankt Christophorus, Patron der Kirche, sowie Papst Pius X. und Maria Goretti dar. Vgl. Homepage der Erdiözese Wien: „Pfarre Baden – St. Christoph: Das Kind auf der Schulter tragen“, <http://stephanscom.at/dekanate/pfarre/>, 1. 9. 2008. Zu Franz Kaulfersch siehe auch: Franz Kaindl, Franz Kaulfersch zum 80. Geburtstag: Malerei, Graphik, Wandmalereien; Ausst.-Kat. Stuttgart, Haus der Heimat, Stadtmuseum St. Pölten, NÖ. Dokumentationszentrum für Moderne Kunst (Hg.), St. Pölten 1981.

³⁵ Vgl. Franz Kaindl, „30 Jahre Kunst im öffentlichen Raum in Niederösterreich, 1945 bis 1975“, in: Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum, Bd. 1 [Dokumentation von Katharina Blaas-Pratscher], Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Kulturabteilung (Hg.), 1991, S. 20. Siehe dazu auch Irene Nierhaus, die in ihrer Dissertation eine genaue Auflistung der Themen und ihrer quantitativen Streuung erstellt: Sie unterscheidet zwischen 11 Themengruppen („Familiäre und private Beziehungen, Soziale Kontakte und allgemeine ‚Lebensbilder‘, Freizeit und Bildung, Arbeitswelt, Natur, Objektwelt, Allegorie und Volkskultur, Allgemeine Geschichte und Volkskultur, Nonfigurale Bilder, Anonyme Einzelperson, Sonstiges [wie z. B. Heraldik, Anm.]“). Irene Nierhaus, Kunst – am – Bau im Wiener kommunalen Wohnbau der fünfziger Jahre (Diss.), Wien 1993, S. 19.

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd.

„Die Eigentümlichkeit der 50er Jahre ist der programmatische Charakter der Kunst am Bau. Die Objekte sind geprägt von präziser, eindeutiger Artikulation des Gemeinten. Die Mehrdeutigkeit bzw. eine vagere Inhaltlichkeit werden erst ab Mitte der 60er Jahre vorherrschend.“³⁸

Dieser von Irene Nierhaus beschriebene Wandel in den 60er Jahren geht einher mit der Lösung des Kunstobjekts vom Bau und mit der Entwicklung hin zur Abstraktion.³⁹ Während Elisabeth Dühr für das Nachkriegsdeutschland generell eine formale Orientierung der Werke an der abstrakten Kunst feststellt,⁴⁰ ist eine Entwicklung zur Abstraktion in Österreich erst ab Ende der 50er Jahre zu beobachten. In Niederösterreich kam Anfang der 60er Jahre in Niederösterreich mit Bildhauern wie Hermann Walenta und Franz Anton Coufal oder Franz Katzgraber, die alle bei Fritz Wotruba studiert hatten, langsam eine jüngere Generation zum Einsatz und mit ihnen auch eine abstrakte Formensprache.⁴¹ Parallel dazu bleibt die Tendenz zur figurativen Malerei und Bildhauerei in allen künstlerischen Medien bestehen. Je mehr die Themen nicht mehr von Auftraggebern bestimmt waren, umso mehr orientierte sich die Kunst am Bau an einer generellen Stilentwicklung in der bildenden Kunst. Jedoch bleibt die Kunst am Bau immer eine eigene Gattung mit eigenen Regeln, die der Positionierung im öffentlichen Raum verpflichtet sind.

Eine weitere Folge aus den Entwicklungen in den 60er Jahren war, dass vermehrt Skulpturen aufgestellt wurden, die nun nicht mehr zwingend für den Aufstellungsort konzipiert waren, sondern oft angekauft wurden.

„Dieser vermehrte Wechsel vom Auftrag zum Ankauf signalisiert gegenüber den 50er Jahren auch das Aufbrechen der inhaltlich-direkten Verflochtenheit von Kunstobjekt und Bau.“⁴²

Das bedeutet, dass der Einfluss des Auftraggebers auf die Themen geringer wird und damit die Kunstobjekte autonom werden.

³⁸ Irene Nierhaus, Kunst – am – Bau im Wiener kommunalen Wohnbau der fünfziger Jahre (Diss.), Wien 1993, S. 101.

³⁹ Die Loslösung des Kunstobjekts vom Bau bedeutet auch, dass vermehrt Aufträge an Bildhauer ergehen. Siehe dazu auch Franz Kaindl, der der Skulptur eine Sonderposition einräumt: „Die vom Auftraggeber vorausgesetzte, erkennbare Gegenständlichkeit der Bildinhalte wurde mit einer vereinfachenden, reduzierten Formensprache umgesetzt. Anders verhielt es sich bei den Bildhauern.“ Franz Kaindl, „30 Jahre Kunst im öffentlichen Raum in Niederösterreich, 1945 bis 1975“, in: Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum, Bd. 1 [Dokumentation von Katharina Blaas-Pratscher], Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Kulturabteilung (Hg.), 1991, S. 21.

⁴⁰ Elisabeth Dühr, S. 90.

⁴¹ Eine umfassende Übersicht über die „Kunst am Bau“-Projekte der Nachkriegszeit in Niederösterreich hat Franz Kaindl zusammengestellt: Franz Kaindl, „30 Jahre Kunst im öffentlichen Raum in Niederösterreich, 1945 bis 1975“, in: Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum, Bd. 1 [Dokumentation von Katharina Blaas-Pratscher], Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Kulturabteilung (Hg.), 1991, S. 20 ff.

⁴² Siehe dazu: Irene Nierhaus, „Geschichte in Prozenten. Zu historischen Spuren der Kunst -am/und-Bau [sic!]“, in: Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum, Bd. 1 [Dokumentation von Katharina Blaas-Pratscher], Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Kulturabteilung (Hg.), 1991, S. 14 f.

III.1.4.1. Karl Steiner, ein Sgraffito-Künstler aus Niederösterreich

Der aus Neunkirchen stammende und von 1941 bis 1945 mit Berufsverbot belegte Maler und Bildhauer Karl Steiner⁴³ etablierte sich nach 1945 vor allem in den Bereichen Fresko, Sgraffito und Glasbild im Sakralbereich.⁴⁴ Neben Franz Kaulfersch zählte er in der Nachkriegszeit zu den meistbeauftragten Sgraffito-Künstlern im Süden Niederösterreichs.⁴⁵ In Wien schuf er zwei Sgraffiti, eines an einem Wohnhaus in der Weyringergasse aus dem Jahr 1951 (zerstört) und eines in der Dörfelstraße 3a aus dem Jahr 1953.

Karl Steiners Wandgestaltungen entsprechen ganz den üblichen Darstellungsformen und der Bildsprache der Nachkriegszeit. Sie zeigen auch, wie sehr das Schaffen der Künstler in dieser Zeit formal und thematisch auftragsgebunden war. War das Frühwerk Steiners in den 20er bis in die 30er Jahre noch stark von einem stilistischen Pluralismus⁴⁶ geprägt und insbesondere an der kubistischen Formensprache Fernand Légers oder auch Willi Baumeisters orientiert,⁴⁷ sowie bei der aquarellierten Zeichnung „Figurenkomposition“ aus dem Jahr 1929 (Abbildung 1), blieb Steiner nach 1945 der Gegenständlichkeit weitgehend verbunden. Bei den Arbeiten im öffentlichen Raum nach 1945 ist ein „verkürzter Naturalismus“⁴⁸ auffällig. Die Monumentalität wird durch das Medium gefordert, dies kam bereits 1937 bei einem Fresko für die Fabrik Brevillier-Urban in Neunkirchen zum Ausdruck.⁴⁹ Das 1949 in Zusammenarbeit mit Fritz Weninger entstandene zweifarbige Sgraffito an der Fassade des Rathauses von Neunkirchen zeigt acht Figuren, die besondere wirtschaftliche Charakteristiken der Stadt sowie historische Ereignisse repräsentieren

⁴³ Karl Steiner (1902–1981) studierte 1924 bis 1927 an der Wiener Kunstgewerbeschule bei Eugen Steinhof. 1941 wurde er mit einem Berufsverbot belegt, als „Gegner der NS-Bewegung ...“ (Schreiben vom 7. Oktober 1941 von der Reichskammer der bildenden Künste, Aktenzeichen IIB/407/850/1298, zit. nach: Friedrich Grassegger, „Die Kunst schreit nach Brot“, in: Karl Steiner – Tendenzen der zwanziger Jahre, Ausst.-Kat. Niederösterreichisches Landesmuseum, Christian Bauer (Red.), Wien 1992, S. 93.) Als Begründung für das Berufsverbot werden die Mitgliedschaft beim Starhemberger Heimatbund sowie Denunziation im Jahre 1933 angegeben. 1944 wird er zur Zwangsarbeit einberufen. Vgl. „Lebenslauf: Karl Steiner“, in: Karl Steiner – Tendenzen der zwanziger Jahre, Ausst.-Kat. Niederösterreichisches Landesmuseum, Christian Bauer (Red.), Wien 1992, unpaginiert [S. 107].

⁴⁴ Steiners erstes Kunstwerk im Auftrag der Kirche war 1947 „Das letzte Abendmahl“ in der Pfarrkirche von Alland. Vgl. ebd.

⁴⁵ Die erste Mitarbeit bei einer Wandgestaltung in der Aufbahrungshalle in Neunkirchen wurde Karl Steiner 1928 vom Neunkirchner Künstler Fritz Weninger vermittelt. Erste Aufträge für monumentale Wandmalerei erhielt Steiner 1936. Bereits 1945 schuf er ein Kriegerdenkmal für den Russenfriedhof in Pottschach. Vgl. Friedrich Grassegger, „Die Kunst schreit nach Brot“, in: Karl Steiner – Tendenzen der zwanziger Jahre, Ausst.-Kat. Niederösterreichisches Landesmuseum, Christian Bauer (Red.), Wien 1992, S. 93.

⁴⁶ Steiners Vorbilder finden sich im Kubismus wie in der Neuen Sachlichkeit. Für die Architekturzeichnung waren Vorbilder des Internationalen Stils prägend. Siehe dazu: Wolfgang Krug, „Architektur für alle Bereiche des Lebens“, in: ebd., S. 69 ff.

⁴⁷ Die Werke Légers lernte Karl Steiner während seiner Aufenthalte in Paris kennen. Ein erster Parisaufenthalt Steiners fand 1925 anlässlich seiner Beteiligung bei der Ausstellung „Exposition Internationale des Arts Décoratifs Industriels et Modernes“ statt, ein zweiter Aufenthalt folgte von November 1928 bis März 1929).

⁴⁸ Friedrich Grassegger, „Die Kunst schreit nach Brot“, in: Karl Steiner – Tendenzen der zwanziger Jahre, Ausst.-Kat. Niederösterreichisches Landesmuseum, Christian Bauer (Red.), Wien 1992, S. 94.

⁴⁹ Der im Gegensatz zum Fresko noch erhaltene Entwurf weist, so Fritz Grassegger, Parallelen zur sowjetischen Malerei der 30er Jahre auf. Vgl. Friedrich Grassegger, „Die Kunst schreit nach Brot“, in: Karl Steiner – Tendenzen der zwanziger Jahre, Ausst.-Kat. Niederösterreichisches Landesmuseum, Christian Bauer (Red.), Wien 1992, S. 93.

(Abbildung 2). Auffällig ist die lineare Ausprägung, hervorgerufen durch scharf herausgearbeitete Umriss- und Binnenlinien der Figuren und die ausgeprägten Hell-Dunkel-Kontraste, beides Charakteristiken, die an eine Holzschnitt-Technik erinnern. Das Sgraffito aus dem Jahr 1951 an einem Wohnhaus in Wien IV, in der Weyringerstraße 39, das eine Allegorie der vier Jahreszeiten mit den Tierkreiszeichen zeigt (Abbildung 3) ist formal reduzierter in einem für die Zeit typischen vereinfachenden Naturalismus, ausgeführt. Die Figuren wirken tektonischer und blockhafter. Im Vergleich mit meist grundsätzlich formal ähnlichen, zeitgleich entstandenen Sgraffiti anderer Künstler, wie z. B. „Barockzeit und Gegenwart in Hetzendorf“ aus demselben Jahr von Walter Harnisch (Abbildung 4)⁵⁰, wird diese ausgeprägte Tektonik deutlich. Walter Harnisch versuchte durch schwunghafte Linieführung, bewegte Faltenwürfe anzudeuten. Karl Steiner setzte beinahe geometrische dunkle und helle Flächen in ein Verhältnis zueinander und erinnert so wieder an seine frühen vom Kubismus beeinflussten Werke wie die „Figurenkomposition“ aus dem Jahr 1929 (Abbildung 1).

III.2. Der Wandel in der niederösterreichischen Kulturpolitik in den 80er Jahren

III.2.1. Zur Situation der Kunst am Bau nach den 70er Jahren

Die spezifische sozioökonomische und kulturelle Situation der Nachkriegszeit war Anfang der 70er Jahre überwunden, der Wiederaufbau war abgeschlossen. Formale Entwicklungen im Bereich „Kunst am Bau“ stagnierten. Künstler distanzieren sich von der Auftragskunst, genauso wie von dem Museum als einem elitären Ort, der den Alltag ausschließt, und drängten von sich aus in den öffentlichen Raum. So eignete man sich in der Bundesrepublik Deutschland Mitte der 1960er Jahre amerikanische Kunstgattungen wie Fluxus, Aktionskunst und Happening an. Einen Höhepunkt dieser Entwicklung stellte 1982 das Projekt „7000 Eichen“⁵¹ von Joseph Beuys bei der documenta 7 in Kassel dar. Mit Beuys' Forderung nach der Verbindung von Kunst und Leben und der Konzeption der „Sozialen Plastik“ ab den 60er Jahren wird erstmals das Kunstwerk als „Nicht-Materie“ und der öffentliche Raum nicht nur als physischer Raum verstanden, sondern als ein Raum der Einheit von Kunst, Gesellschaft und Politik. In Wien hatte die Avantgarde auf die Transformation der 60er Jahre vor allem mit

⁵⁰ Abgebildet in: Irene Nierhaus, Kunst – am – Bau im Wiener kommunalen Wohnbau der fünfziger Jahre (Diss.), Wien 1993, Abb. 62, S. 116.

⁵¹ Joseph Beuys türmte 1982 bei der documenta 7 in Kassel 7000 Basaltstelen auf dem Platz vor dem Fridericianum auf. Im Laufe der folgenden Jahre wurden bis 1987 mit Hilfe der Einwohner Kassels die Stelen in der ganzen Stadt verteilt und 7000 Eichen gepflanzt.

dem Wiener Aktionismus reagiert. Künstler wie Günter Brus, VALIE EXPORT und Peter Weibel trugen die Aktionen in den öffentlichen Raum.⁵²

So stellt auch Franz Kaindl für den Beginn der 70er Jahre in Niederösterreich eine „gewisse Ermüdung in allem, was mit Kunst und Öffentlichkeit zusammenhing“, fest.

„Die Kritik an vielem, was an und in Gebäuden angebracht und aufgestellt wurde, nahm an Schärfe zu [...]. Die Prozedur von Auswahl und Vergabe öffentlicher Aufträge war vielfach an ihrer Routine erlahmt, die thematischen Vorgaben eigentlich erschöpft, und ihre bildhaften Realisationen zunehmend uniformer geworden. Eine neue heranwachsende Künstlergeneration, die mit den Jahrgängen 1930 begann, hatte andere Vorstellungen [...].⁵³

III.2.2. Erste Versuche einer gesetzlichen Reglementierung

Erst in den 80er Jahren wurde in Niederösterreich die klassische „Kunst am Bau“-Regelung bei vom Land Niederösterreich errichteten Bauten mit der europaweit üblichen Prozentklausel fixiert.⁵⁴ 1983 beschloss der Niederösterreichische Landtag eine erste gesetzliche Regelung für die „Kunst am Bau“, die auch 1985 im Niederösterreichischen Wohnungsförderungsgesetz mit einer „1-Prozent-Regelung“ verankert wurde⁵⁵. 1987 wurde eine diesbezügliche Dienstanweisung im niederösterreichischen Kulturförderungsgesetz erstellt:

„Bei Bauten des Landes und vom Land überwiegend geförderten Bauten, soweit es sich um Neu- und Zubauten handelt, ist eine künstlerische Gesamtgestaltung anzustreben. Die Aufwendungen für die künstlerische Gestaltung haben sich an der

⁵² Zu den bekanntesten öffentlichen Aktionen zählen: „Wiener Spaziergang“ (1965), Günter Brus „geht völlig weiß bemalt und mit einem schwarzen Strich über Gesicht und Körper als lebendes Bild durch die Wiener Innenstadt“. Hubert Klocker, „Günter Brus – Biographie“, in: Wiener Aktionismus – Wien 1960–1971, Hubert Klocker (Hg.), Wien 1989, S. 118. „Aus der Mappe der Hundigkeit“ (1968), VALIE EXPORT führt Peter Weibel an einer Hundeleine durch Wien, sowie „Tapp- und Tastkino“ (1968) von VALIE EXPORT. Siehe dazu Split:Reality – VALIE EXPORT, Ausst.-Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Wien 1997, S. 60. und S. 65.

⁵³ Franz Kaindl, „30 Jahre Kunst im öffentlichen Raum in Niederösterreich, 1945 bis 1975“, in: Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum, Bd. 1 [Dokumentation von Katharina Blaas-Pratscher], Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Kulturabteilung (Hg.), 1991, S. 24.

⁵⁴ Die Regelung sieht vor, dass ein gewisser Prozentsatz, meistens 1 bis 2 Prozent, der der Summe der Rohbaukosten eines öffentlichen Bauvorhabens für Kunst ausgegeben wird. Siehe dazu diese Arbeit Siehe dazu Kap. III.1.3. Die „1-Prozent-Regelung“, S. 14.

⁵⁵ „§ 3 Angemessene Gesamtbaukosten

(1) Die angemessenen Gesamtbaukosten (§ 4 WFG 1984) je Quadratmeter Nutzfläche einschließlich sämtlicher Wandstärken errechnen sich aus:

a) dem Grundbetrag der Gesamtbaukosten von € 944,75 und
b) einer allfälligen Erhöhung gem. Abs. 2 und
c) der Umsatzsteuer sowie den Baukreditkosten.

(2) Der Betrag nach Abs. 1 lit.a erhöht sich, ...

c) für die künstlerische Ausgestaltung bis zu 1 %, [...].“

Vgl. Rechtsinformationssystem des Bundes (RIS), Landesrecht Niederösterreich,

„NÖ WOHNUNGSFÖRDERUNGSVERORDNUNG 1985, §3, Dokumentnummer LRNI/8303/01, Gliederungszahl 8303/01, <http://www.ris.bka.gv.at/lr-niederoesterreich/>

Bedeutung des Bauwerkes und der Höhe des jeweiligen Bauaufwandes zu orientieren, wobei als Richtwerte bei Hochbauten rund 2 v. H. und bei allen anderen geeigneten Bauten rund 1 v. H. der Rohbaukosten neben dem Architektenhonorar dafür vorzusehen sind. Um eine sinnvolle Integration der künstlerischen Gestaltung in das Bauwerk zu erreichen, ist deren möglichst frühe Einbeziehung in die Planung sicherzustellen.“⁵⁶

Das Gesetz mit der heute noch in anderen österreichischen Bundesländern üblichen sogenannten „1-Prozent-Regelung“ stellt einen ersten Schritt im Sinne einer legislativen Verankerung der Kunst im öffentlichen Baugeschehen dar. Jedoch handelte es sich hier noch um eine Empfehlung, denn verpflichtend war eine künstlerische Ausgestaltung nicht, hieß es doch im Gesetzestext, sie sei „anzustreben“. Die Handhabung war von den beteiligten Verantwortlichen abhängig. Kamen Bauverantwortliche und Vertreter der Kulturabteilung der Niederösterreichischen Landesregierung überein, dass sich ein Gebäude nicht für eine künstlerische Ausgestaltung eignete, verfiel die zur Verfügung stehende Geldsumme. Die Formulierung der Sicherstellung einer „möglichst frühen Einbeziehung in die Planung“ der Künstler weist darauf hin, dass man der gängigen Vorgangsweise, der Applikation von so genannter „Briefmarkenkunst“ nach der Fertigstellung des Baus, nach wie vor meist in Form einer Wandgestaltung, entgegenwirken wollte.

Eine erste inhaltliche Neuorientierung im Bereich der „Kunst am Bau“ fand in Niederösterreich 1988 mit der Einführung des Begriffs „Kunst im öffentlichen Raum“ und mit der Einrichtung eines eigenständig verwalteten Bereichs innerhalb der Kulturabteilung der Niederösterreichischen Landesregierung für diese Kunst im öffentlichen Raum sowie eines Gutachtergremiums, bestehend aus fünf Personen, statt. Diese Personen waren unabhängige Kunstexperten, Künstler und Architekten. Eine Beamtin der Kulturabteilung der Niederösterreichischen Landesregierung, die „Sachbearbeiterin für Kunst im öffentlichen Raum“,⁵⁷ fungierte als Vorsitzende ohne Stimmrecht. Man teilte den Bereich Kunst im öffentlichen Raum in zwei Aufgabengebiete: die „Kunst am Bau und die Gestaltung von Plätzen“.⁵⁸ Die Aufteilung in diese zwei Gebiete ist der erste Versuch, neben der klassischen „Kunst am Bau“ weitere Arbeitsfelder zu eröffnen. Diesem Schritt trägt der Begriffswechsel zu „Kunst im öffentlichen Raum“ in Niederösterreich Rechnung. Außerdem reagierte man auf eine mittlerweile gängige internationale Tendenz, Skulpturen vollkommen unabhängig von

⁵⁶ NÖ Kulturförderungsgesetz, §2, Abs. 2, LGBl. 5301. zit. nach Katharina Blaas, „Zu diesem Buch“, in: Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum, Bd. 1, [Dokumentation von Katharina Blaas-Pratscher], Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Kulturabteilung (Hg.), 1991, S. 9.

⁵⁷ „Sachbearbeiterin für Kunst im öffentlichen Raum“ ist seit 1988 Katharina Blaas.

⁵⁸ Katharina Blaas-Pratscher, „Zu diesem Buch“, in: Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum, Bd. 1 [Dokumentation von Katharina Blaas-Pratscher], Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Kulturabteilung (Hg.), 1991, S. 9.

Bauvorhaben aufzustellen. Immerhin hatte 1977 die viel beachtete temporäre Skulpturenausstellungsreihe „Skulptur Projekte Münster“, die seitdem im zehnjährigen Rhythmus im öffentlichen Raum von Münster stattfindet,⁵⁹ ihren Anfang genommen.⁶⁰

Der für die allgemeine Entwicklung der Kunst im öffentlichen Raum wichtige Aspekt war, dass man die Künstler bat, sich selber die Standorte in der Stadt zu suchen und für diese spezielle Projekte zu entwickeln. Auch bei der documenta 7 war man 1982 mit dem Projekt „7000 Eichen“ von Joseph Beuys und der Skulptur „Spitzhacke“ (Abbildung 5) von Claes Oldenburg⁶¹ dazu übergegangen, den Künstlern die Platzierung ihrer Werke im Stadtraum zu überlassen.

Wurden in Niederösterreich in der zweiten Hälfte der 80er Jahre auch erste Schritte zu einer Weiterentwicklung im Bereich der Kunst im öffentlichen Raum durch eine erste gesetzliche Verankerung unternommen, war man von einem solchen Einbezug der Künstler noch weit entfernt und blieb auch bei der Auswahl der Kunstprojekte zunächst einer traditionellen Auffassung verhaftet. Weiterhin entstanden Sgraffiti, deren Formensprache durchaus jenen der 60er Jahre entsprach – so z. B. ein Sgraffito von Erich Steininger, der 20 Jahre, nachdem er ein Sgraffito mit ländlichen Motiven für die Hauptschule in Rappottenstein geschaffen hatte, 1990 für die Außenwände des Kindergartens ein weiteres mit Märchenbildern gestaltete (Abbildung 6). Das in weiß und blau gehaltene Sgraffito zieht sich bandartig in gleicher Höhe wie die Fenster um das Haus.⁶² Der expressive, lineare „Zeichenstil“ der Einritzungen wie auch die Verwendung von Symbolen wie Herzen erinnern an Kinderzeichnungen. Ein Keramikrelief an der Wand der Mehrzweckhalle in Niederhollabrunn aus dem Jahr 1989 von Martina Funder gibt Szenen aus Freizeit und Sport wieder (Abbildung 7)⁶³. Hier erinnert die Visualisierung der Funktion des Gebäudes an frühe Auftragswerke. Die Idee der Künstlerförderung blieb bei der Auftragsvergabe bestehen. So wurden nun vermehrt niederösterreichische Künstler, wie der aus Drosendorf stammende

⁵⁹ Kasper König und Klaus Bußman waren 1977 die Kuratoren. Kasper König lud die Künstler ein, selber ihre Standorte zu suchen und für diese spezielle Projekte zu entwickeln. Vgl. Bußmann, Klaus; König, Kasper (Hg.): Skulptur. Ausstellung in Münster, Münster 1977.

⁶⁰ Friedrich Meschede 1989 zur Bedeutung dieser Ausstellungsreihe für die Entwicklung der Kunst im öffentlichen Raum: „Beide Ausstellungen, ‚Skulptur 1977‘ und ‚Skulptur Projekte in Münster 1987‘, waren mit ihrem Einfluß auf die sogenannte ‚Kunst im öffentlichen Raum‘ prägend im Hinblick auf neue Verfahren, mit denen Bedeutung, Entwicklung und zeitgenössische Funktion dieser Spezialaufgabe der Bildhauerei in der Folgezeit diskutiert worden ist.“ Friedrich Meschede, „‚Skulptur 1977‘ und ‚Skulptur Projekte in Münster 1987‘“, in: Volker Plagemann (Hg.), Kunst im öffentlichen Raum: Anstöße der 80er Jahre, Köln 1989, S. 132.

⁶¹ Die 12 Meter hohe Skulptur wurde vom Künstler an das Ufer der Fulda platziert, genau in einer Achse mit dem Schloss Wilhelmshöhe, die entlang der Wilhelmshöher Allee verläuft. Vgl. Germano Celant, „Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen: Urban Marvels“, in: Ausst.-Kat.: Claes Oldenburg. Coosje van Bruggen, Stephanie Salomon (Hg.), Mailand 1999, S. 230 ff.

⁶² Katharina Blaas, „Sgraffito am Kindergarten Rappottenstein – Ernst Steininger“, in: Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum, Bd. 1 [Dokumentation von Katharina Blaas-Pratscher], Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Kulturabteilung (Hg.), 1991, S. 190.

⁶³ Katharina Blaas, „Wand an der Mehrzweckhalle in Niederhollabrunn – Martina Funder“, in: Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum, Bd. 1 [Dokumentation von Katharina Blaas-Pratscher], Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Kulturabteilung (Hg.), 1991, S. 138.

Hermann Walenta, der bereits in den 60er Jahren mit „Kunst am Bau“-Gestaltungen beauftragt wurde, zu Kunstprojekten für den öffentlichen Raum eingeladen. Die Holzskulptur „Modul“ (Abbildung 8) von Hermann Walenta aus dem Jahr 1986 bei der Schule in Drosendorf, eine „Modulation von drei ineinander verankerten Formelementen, die sich rhythmisch aufgliedern“,⁶⁴ ist eine Weiterführung eines seiner zentralen gestalterischen Themen seit den 60er Jahren, die Rhythmisierung von Formen.

III.3. Gesetzliche Innovationen der 90er Jahre und ihre Folgen

III.3.1. Die Problematik der 80er Jahre

Ein aus der Gesetzeslage der 80er Jahre resultierendes Problem in Niederösterreich war, dass das Budget für Kunstprojekte bei Landesbauten verfiel, sobald diese nicht realisiert wurden. Ein weiteres Problem war, dass die ArchitektInnen noch in den 90er Jahren die Orte für künstlerische Gestaltungen vorgaben. KünstlerInnen wurde erst nach Fertigstellung der Bauten beauftragt, oft nur mit der Absicht, eine Dekoration für den Bau zu erhalten. Dies sorgte nicht selten für Konflikte zwischen ArchitektInnen und KünstlerInnen. Darüber hinaus galt es dem Umstand gerecht zu werden, dass sich aus der „Kunst am Bau“ heraus die „Kunst im öffentlichen Raum“ zu einer eigenen Kunstgattung entwickelt hatte, deren Bestimmung nichts mehr mit den dekorativen, identitätsstiftenden Aufgaben und den leicht rezipierbaren Formen der Nachkriegszeit zu tun hatte.

III.3.2. Die Lösungsansätze in den 90er Jahren

Erste Bestrebungen, die Bindung der finanziellen Mittel für eine künstlerische Arbeit von einem bestimmten Bauobjekt sowie einem der Kunst zugewiesenen Platz zu lösen, hatte es 1983 mit der Einführung der „1-Prozent-Regelung“ gegeben⁶⁵. Eine weitere Neuorientierung im Bereich der Kunst am Bau fand 1988 mit der Einführung des Begriffs „Kunst im öffentlichen Raum“ und mit der Einrichtung eines eigenständig verwalteten Bereiches innerhalb der Kulturabteilung des Landes Niederösterreich für diese Kunst im öffentlichen Raum sowie eines künstlerischen Beirats statt. 1990 wurde dieser Beirat, der seitdem in einem Turnus von zwei Jahren neu besetzt wird, von fünf auf acht Mitglieder aufgestockt. Nachdem all diese Neuerungen in den 80er Jahren noch wenig Spielraum geboten und

⁶⁴ Hermann Walenta, „Holzskulptur bei der Schule in Drosendorf“, in: Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum, Bd. 2 [Dokumentation von Katharina Blaas-Pratscher], Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Kulturabteilung (Hg.), 1993, S. 124.

⁶⁵ Siehe dazu Kap. III.1.3. „Die ‚1-Prozent-Regelung‘“, S. 14. bzw. Kap. III.2.2. „Erste Versuche einer gesetzlichen Reglementierung“, S. 20.

damit zu keiner sichtlichen Entwicklung der künstlerischen Projekte geführt hatten, begann man den internationalen Vergleich zu suchen und fand ein Vorbild im Hamburger Modell für Kunst im öffentlichen Raum, das in den 80er Jahren mit innovativen Projekten bekannt geworden war. Dieses Modell war dann auch Anregung für eine Gesetzesänderung in Niederösterreich, die im Zuge der Konstituierung des neuen Niederösterreichischen Kulturförderungsgesetzes 1996 erfolgte.

III.3.2.1. Das Hamburger Modell für Kunst im öffentlichen Raum

Anfang 1981 wurde vom Hamburger Senat die „Verwaltungsordnung Kunst im öffentlichen Raum“ beschlossen und trat noch im selben Jahr in Kraft. Die Leitziele der Verordnung lauteten u. a.:

„Ziele der Förderung sind die Verbesserung der städtischen Umwelt, die Ausprägung der urbanen Identität Hamburgs und der Eigenart der Stadtteile. [...] Zu den Leistungen der Künstler gehören Werkprojekte und Objekte für Straßen, Plätze, Grünanlagen und Hochbauten sowie Planungsbeiträge, die auf die Einbeziehung bildender Kunst in diese Baumaßnahmen ausgerichtet sind. [...] Zu den Leistungen der bildenden Künstler gehören darüber hinaus Arbeiten, die im Zusammenhang mit Gestaltungsaufträgen Kontakt und Verständnis der unmittelbar Beteiligten fördern sowie der Bevölkerung Einsicht in die künstlerische Praxis und in die Probleme der jeweils gestellten Aufgaben vermitteln. Im Rahmen von ‚Kunst im öffentlichen Raum‘ sollen alle Möglichkeiten der bildenden Kunst berücksichtigt werden.“⁶⁶

Mit dieser Verordnung eröffneten sich für die Kunst im öffentlichen Raum ein völlig neuer Handlungsspielraum wie auch neue Aufgabenstellungen. „Die wichtigste Konsequenz war „die Loslösung vom neubaubezogenen Einzelprojekt [...] hin zur Praxis, die freier und weniger eingeschränkt Orte im öffentlich zugänglichen Raum wählen kann und Künstler möglichst frühzeitig an den Planungen beteiligt“.⁶⁷ Künstler sollten die Umwelt nun mitgestalten und nicht mehr akzentuieren. Damit sollte eine Form der öffentlichen Kommunikation geschaffen werden, die eine Vermittlungsaufgabe für die Künstler mit einschließt. Um diesen Aufgaben gerecht werden zu können, erhalten die Künstler die Möglichkeit, von sich aus Projektideen vorzuschlagen, die Orte dafür selber zu wählen und in Bauplanungen frühzeitig einbezogen zu werden. Außerdem „wurde in der Regel erwartet, dass schon bei den Künstlervorschlägen nicht nur Hamburger Künstler genannt werden, sondern ein Spektrum für die spezielle Aufgabe besonders geeigneter Künstler

⁶⁶ Karl Weber, „Kunst im öffentlichen Raum‘ in Hamburg“, in: Volker Plagemann (Hg.), Kunst im öffentlichen Raum: Anstöße der 80er Jahre, Köln 1989, S. 90.

⁶⁷ Ebd.

überregionaler Herkunft“.⁶⁸ Diese Neuorientierung hatte bahnbrechende Wirkungen und wurde in Niederösterreich zum Vorbild für eine neue gesetzliche Regelung.

III.3.2.2. Das Niederösterreichische Kulturförderungsgesetz von 1996

Mitte der 90er Jahre begann man in Niederösterreich, die veränderten Tendenzen in der internationalen Entwicklung der Kunst im öffentlichen Raum wahrzunehmen und die Verpflichtung als öffentlicher Auftraggeber zu erkennen. Ein neues Gesetz wurde erarbeitet, dessen Ziel die Loslösung von Dekorationszwecken war. Das Gesetz sollte die Möglichkeit schaffen, Projekte nicht an neue Bauvorhaben binden zu müssen, unterschiedlichste Orte mit unterschiedlichsten künstlerischen Projekten zu bespielen sowie eine Kommunikation mit der Bevölkerung und damit verbunden auch Vermittlungsprogramme aufzubauen.

So wurde nach Hamburger Vorbild mit dem Niederösterreichischen Kulturförderungsgesetz von 1996 die „1-Prozent-Regelung“, die nach wie vor in anderen österreichischen Bundesländern⁶⁹ sowie in den meisten Regionen Europas praktiziert wird, aufgehoben und eine neue, sogenannte „Pool-Bestimmung“ für die Kunst im öffentlichen Raum eingeführt, nach der die Gelder für die einzelnen Projekte nicht mehr prozentuell an die Bauvorhaben gebunden sind. Diese Bestimmung ist im „§ 4 Förderung der Originären Kunst im öffentlichen Raum“ des niederösterreichischen Kulturgesetzes verankert.⁷⁰ Sie sieht vor, dass die einzelnen Landesbauabteilungen, der Straßenbau eingeschlossen, anteilig das Budget für Kunst im öffentlichen Raum finanzieren, d. h. Gelder in einen „Finanzpool“ einzahlen.⁷¹ Aus diesem „Finanzpool“ werden sämtliche Kunstprojekte im öffentlichen Raum finanziert, nach dem neuen Gesetz neben sämtlichen Kunstformen auch temporäre

⁶⁸ Ebd. S. 92.

⁶⁹ In Wien werden seit 2004 Kunstprojekte im öffentlichen Raum vom „Fonds Kunst im öffentlichen Raum“ realisiert. Der Fonds wurde durch die Geschäftsgruppen „Kultur“, „Stadtentwicklung“ und „Wohnen“ gegründet. Die Mittel für den Fonds kamen von der Stadt Wien, die öffentliche Bauvorhaben realisieren. 2007 erfolgte die Umwandlung in eine GmbH. Vgl. Homepage von KÖR Kunst im öffentlichen Raum GmbH, „about KÖR: Fonds 2004–2007“, <http://www.koer.or.at>, 1. 9. 2008.

⁷⁰ Zum vollständigen Gesetzestext s. Anhang.

⁷¹ Der „Pauschalbetrag“ ergibt sich aus den voraussichtlichen Gesamtkosten der jährlichen Bauvorhaben. Die Höhe der anteiligen Beträge wird jährlich neu verhandelt:

„(2) Bei der Vereinbarung des Pauschalbetrages ist auszugehen von:

1. Den voraussichtlichen Gesamtkosten für Bauvorhaben des Landes (wie Straßen-, Brücken- und Hochbau, ausgenommen Bauten des Umweltschutzes und des Siedlungswasserbaues), die im laufenden Kalenderjahr beauftragt werden sollen, und
2. dem voraussichtlichen Gesamtbetrag von Finanzierungsbeiträgen des Landes für Bauvorhaben anderer Rechtsträger, die im laufenden Kalenderjahr zugesagt werden sollen, wenn diese Bauvorhaben im allgemeinen durch das Land überwiegend gefördert werden.
3. Bei Leasingbauten von den voraussichtlichen jährlichen Leasingraten ohne Finanzierungskosten.

(3) Wird bis 30. April des laufenden Kalenderjahres kein Einvernehmen erzielt, ist 1% der Beträge gemäß Abs. 2 durch die zuständige kreditverwaltende Stelle für Originäre Kunst im öffentlichen Raum bereitzustellen.“

„NÖ Kulturförderungsgesetz 1996: § 4 Förderung der Originären Kunst im öffentlichen Raum“, in: Kulturpositionen, Kulturförderungsgesetz '96, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kultur und Wissenschaft (Hg.), St. Pölten 1997, S. 12.

Installationen. Darüber hinaus sollen explizit Projekte für Vermittlung von Kunst im öffentlichen Raum finanziert werden. Die Verwendung des Begriffes der „Originären Kunst im öffentlichen Raum“⁷² im Gesetzestext dient als Argumentationshilfe für den künstlerischen Beirat im Sinne einer Qualitätssicherung, der Möglichkeit der überregionalen Ausschreibungen sowie der Vermeidung von politischen Interventionen. Gesetzlich verbindliche Bestimmungen in Bezug auf den Beirat bestehen seit 1997. Der Einsatz der Beiräte wurde nun mit genauen Hinweisen zu Dauer, Umfang und Abstimmungsmodus festgelegt.⁷³

In der kulturpolitischen Praxis entstehen die einzelnen künstlerischen Projekte auf Nachfrage, d. h. dass Vertreter von Gemeinden, Vereinen oder anderen Institutionen bei der Niederösterreichischen Landesregierung um Förderung eines Kunstprojektes ansuchen. In der Folge wird in der Regel ein Wettbewerb ausgeschrieben, zu dem mehrere Künstler, meistens drei bis fünf, gleichermaßen Künstler von internationalem Ruf wie auch österreichische Künstler der Nachwuchsgenerationen, eingeladen werden. Nach der Präsentation der Vorschläge der Künstler entscheidet der künstlerische Beirat über die Vergabe. Für temporäre Ausstellungen im öffentlichen Raum werden vom Beirat Kuratoren bestimmt, die unabhängig vom diesem Künstler einladen. Seit 1997 werden im Jahr ungefähr zwanzig fest installierte Projekte im öffentlichen Raum Niederösterreichs verwirklicht.

Mit dem Beschluss des Kultugesetzes von 1996 hat in Niederösterreich eine kontinuierliche Entwicklung begonnen, die eine Qualität der Kunst auf internationalem Niveau ermöglicht. Die Hauptkonsequenz war, dass die künstlerischen Arbeitsfelder im öffentlichen Raum entsprechend aktuellen Tendenzen in der zeitgenössischen Kunst erweitert werden konnten. Sämtliche Ausdrucksformen zeitgenössischer Kunst kommen dabei zum Einsatz. Im folgenden Kapitel werden die unterschiedlichen Formen der Kunst im öffentlichen Raum in Niederösterreich, die in der Folge des Beschlusses des Kultugesetzes entstanden, vorgestellt und besprochen.

⁷² „(1) Das für die Originäre Kunst im öffentlichen Raum und das jeweils für Bauvorhaben des Landes oder die Förderung von Bauvorhaben anderer Rechtsträger zuständige Mitglied der Landesregierung ... vereinbaren für das einzelne Kalenderjahr einen Pauschalbetrag für die Förderung von
a. Originärer Kunst im öffentlichen Raum (wie Bildende Kunst, Literatur, Musik, interdisziplinäre Kunstformen der Gegenwart) und die
b. damit verbundenen Tätigkeiten (wie Betreuungsaufgaben, Vermittlung von Kunst).“
Ebd.

⁷³ Die Beiratsmitglieder sind demnach verbindlich auf die Dauer von ein bis drei Jahren zu bestellen. Den Vorsitz hat ein Vertreter der Niederösterreichischen Landesregierung mit einer beratenden Stimme. Vgl. Verordnung über die Geschäftsführung der Fachbeiräte und der Gutachtergremien, LGBl. 5301/2-0, S. 28 ff.

IV. Kunstimmanenter Kontext: Die Kunstprojekte im öffentlichen Raum von Niederösterreich

IV.1 Skulpturen

IV.1.1. Autonome Skulpturen

Ermöglicht durch den Beschluss des Niederösterreichischen Kulturgesetzes von 1996 galt es in der zweiten Hälfte der 90er Jahren in Niederösterreich zunächst, an eine Entwicklung anzuknüpfen, die in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts ihren Ursprung hatte, die Entwicklung zur Autonomie der Skulpturen.

Mit „autonomen Skulpturen“⁷⁴ sind Skulpturen, die auf Plätzen oder vor dem Eingangsbereich von öffentlichen Gebäuden errichtet werden, gemeint.⁷⁵ Die Bezeichnung „autonom“ im Kontext der Kunst im öffentlichen Raum bezieht sich auf die physische Emanzipation vom Bauwerk, in dessen Nähe das Kunstwerk steht. Gleichzeitig kann es eine thematische Unabhängigkeit bedeuten bzw. Eigenständigkeit bezeichnen.⁷⁶ „Autonome Skulpturen“ sind ohne Hinblick auf ihre spätere Verwendung oder Aufstellung im Künstleratelier entstanden.

Mit den in den 1980er Jahren für dreidimensionale, freistehende Objekte eingeführten Bezeichnungen „drop sculpture“ oder auch „parachute sculpture“ und „plop-sculpture“ versuchte man leicht ironisch dem Umstand Rechnung zu tragen, dass es an manchen Ort, wie vom Himmel gefallen oder aus dem Boden gewachsen, einen regelrechten Boom von freistehenden Kunstobjekten im Außenraum gab. Auch wurde mit diesen Bezeichnungen die Austauschbarkeit der Kunstwerke angesprochen. Man kritisierte eine gewisse Beliebigkeit,

⁷⁴ Eduard Trier sprach 1971 in diesem Zusammenhang von dem „sich selbst bedeutenden Objekt“. Vgl. Eduard Trier, Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert, 4. überarb. und erw. Aufl., Berlin 1992, S. 210 ff.

Thomas Zaunschirm benutzte 1979 den Begriff „autonome Plastik“, um zu erklären, dass Henry Moores Plastiken nicht mehr autonom waren, nachdem Moore begonnen hatte, dem Aufstellungsort eine Bedeutung beizumessen. Vgl. Thomas Zaunschirm, „Raum, Zeit und Licht bei Henry Moore“, in: Alte und moderne Kunst, Bd. 162., Innsbruck 1979, S. 29.

Margit Rowell erklärt, dass der Beginn der „Autonomie“ der Skulptur im Kubismus, der die Plastik als ästhetisches Objekt neu definiert und „den Wandel von einer Kunst der Wahrnehmung zu einer Kunst des Konzepts, von der Abbildung des äußerlich Sichtbaren zur inneren Struktur einer komplexen räumlichen Situation“ liege. Margit Rowell, „Kubismus und Futurismus“, in: Skulptur im 20. Jahrhundert, München 1986, S. 23.

⁷⁵ Als eines der ersten Beispiele für eine autonome Skulptur im öffentlichen Raum kann man die Plastik „Morgen“ des Bildhauers Georg Kolbe sehen, die Ludwig Mies van der Rohe im Innenhof des Deutschen Pavillons aufstellte, den er 1929 für die Weltausstellung in Barcelona gebaut hatte. Mies van der Rohe experimentierte mit einer neuen Form von Plastik, die sich als autonome Skulptur mit dem architektonischen Raum synergetisch ergänzte.

⁷⁶ Genau genommen ist die Bezeichnung „autonom“ für diesen Zustand, trotz ihres gängigen Gebrauches, von einem semantischen Standpunkt aus betrachtet, missverständlich, weil ein räumlicher Bezug zum Umfeld - und damit auch ein inhaltlicher - spätestens ab dem Moment der Installation im öffentlichen Raum eines Objektes immer gegeben ist. Wenn man das Wort „autonom“ in diesem Zusammenhang jedoch mit einer Prozesshaftigkeit verbindet und die „autonome Skulptur“ als ein Ziel und nicht als einen schon erreichten Zustand wahrnimmt, so reicht es für ein Verständnis der dahinter stehenden Absicht aus.

im Zuge welcher man Museumsstücke in den Außenraum schaffte, ohne dass über die Voraussetzungen und über die Bedeutung der zu gestaltenden Orte nachgedacht wurde.

Die erste Skulptur, die als so genannte „drop sculpture“ im öffentlichen Raum aufgestellt wurde, war 1967 in Gran Rapids, Michigan, „La Grande Vitesse“ von Alexander Calder (Abbildung 9). Die Skulptur entstand im Auftrag des 1965 entstandenen National Endowment for the Arts (NEA). „La Grande Vitesse“ ist eine mächtige, raumgreifende, amorphe Skulptur aus rot gestrichenem Stahl. Calder hatte den Platz vor der Installierung seiner Skulptur nie gesehen.⁷⁷ Auch 1967 wurde in New York vor dem von Mies van der Rohe entworfenen Seagram-Gebäude (heute Vivendi-Gebäude), eine weitere, in chronologischen Überblicken immer wieder genannte Skulptur, der „Broken Obelisk“ von Barnett Newman (Abbildung 10) aufgestellt⁷⁸. Der „Broken Obelisk“ ist ein auf dem Kopf stehender Obelisk aus Stahl, dessen Spitze auf der Spitze einer Stahlpyramide steht. Newmans Skulptur funktionierte so wie die von Calder wie ein Wahrzeichen für ihre Umgebung. Beide Skulpturen definieren den Raum, „La Grande Vitesse“ schneidet in den Raum hinein und schafft Zwischenräume. Der „Broken Obelisk“ stellt eine formale Behauptung einer scheinbar aufgehobenen Schwerkraft dar. In der Folge wurde weltweit mehr und mehr Kunst im öffentlichen Raum in Form „autonomer Kunstwerke“ aufgestellt.⁷⁹ So bespielt der aus öffentlichen und privaten Mitteln finanzierte New Yorker „Public Art Fund“ seit 1977 öffentliche Plätze vor bekannten Gebäuden mit Werken wie der im Jahr 2000 entstandenen monumentalen Blumenskulptur „Puppy“ (Abbildung 11) von Jeff Koons vor dem Rockefeller Center⁸⁰.

Das erste freistehende, nicht mehr an ein Bauwerk gebundene Kunstwerk, das im Zuge des Programms „Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich“ aufgestellt wurde, ist die abstrakte Skulptur „Block I K“ von Marianne Maderna (Abbildung 12). „Die aneinander geschweißten Stahlplatten der Skulptur simulieren zwei Vollmaterialblöcke in Spiel- und Standbeinhaltung, ein Zitat zum Kontrapost der traditionellen Skulptur.“⁸¹ Es handelt sich um

⁷⁷ Vgl. Miwon Kwon, *One place after another: site-specific art and locational identity*, Cambridge/ MA 2002, S. 60.

⁷⁸ 1971 wurde die Skulptur entfernt und in Houston vor der Rothko Chapel aufgestellt und Martin Luther King gewidmet. Eine weitere wurde für den Skulpturengarten des Museum of Modern Art in New York angefertigt. Siehe dazu u.a.: Harold Rosenberg, Barnett Newman, New York, 1978, S. 221 ff.

⁷⁹ Miwon Kwon unterscheidet zwischen drei Entwicklungsphasen in den USA, die mit einer zeitlichen Verschiebung auf Europa übertragbar sind: Die erste Phase von 1960 bis 1970 bezeichnet sie als ein „Art-in-public-places“-Modell. Abstrakte, ursprünglich für Museen konzipierte Skulpturen, „autonome Skulpturen also“, bevorzugterweise von den Künstlern Isamu Noguchi, Henry Moore und Alexander Calder, wurden im Außenraum installiert. In einer zweiten „Art-as-public-space“-Phase treten an Design orientierte Kunstwerke von Künstlern wie Scott Burton oder Siah Armanjani auf. Es sind Kunstwerke, die oft die Form von Stadtmöblierungsobjekten wie etwa Bänken haben. Die dritte Phase bezeichnet sie, nach Arlene Raven, als „Art-in-public-interest“-Phase. Kunst im öffentlichen Interesse ist der Begriff, der heute für Kunstwerke im öffentlichen Raum benutzt wird, die soziale und politische Themen zum Inhalt haben. Vgl. ebd. S. 60.

⁸⁰ Vgl. www.publicartfund.org, 05. 04. 2007.

⁸¹ Marianne Maderna, in: *Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich*, Bd. 1, Amt der NÖ Landesregierung, Kulturabteilung (Hg.), Wien 1991, S. 174.

eine klassische „drop sculpture“. Die Arbeit entstand 1986 im Atelier der Künstlerin und wurde 1987 von der Kulturabteilung der Niederösterreichischen Landesregierung angekauft. In der Folge wurde sie in einem Durchgang in Krems-Stein (Salzamtgasse) installiert.

Der Zeitraum, der im folgenden Kapitel betrachtet wird, beginnt 1987 mit der niederösterreichischen Gesetzesnovelle zur Kunst im öffentlichen Raum und endet in der Gegenwart. In den ersten vier Jahren entstanden ebenso viele autonome Skulpturen wie Kunst-am-Bau-Arbeiten⁸² In den folgenden Jahren nimmt die Zahl der klassischen Kunst-am-Bau-Arbeiten sukzessive ab. Mehr und mehr entwickeln die Künstler ein Bewusstsein für die Aufstellungsorte ihrer Skulpturen und beziehen diese in den kreativen Schaffensprozess ein. Es ist nicht mehr egal, wo etwas steht. Bei den Wettbewerbsausschreibungen geht man zunächst von einem konkreten Ort aus, an dem ein Kunstwerk errichtet werden soll. In einem zweiten Schritt werden Künstler eingeladen, die für diese Orte Entwürfe gestalten. Die Skulptur von Franz West auf einem Acker bei Stronsdorf aus dem Jahr 1997 ist eine „Übergangsarbeit“ zwischen einer autonomen Skulptur und einem speziell für einen bestimmten Ort konzipierten Kunstwerk, weil sie zuerst im Atelier entstanden ist und dann der Künstler den Ort für diese Arbeit ausgesucht hat. Damit war die Möglichkeit einer vollkommen physischen Autonomie im öffentlichen Raum erreicht.

IV.1.1.1. Franz West, „Warum ist etwas und nicht nichts“, 1997

Die Skulptur von Franz West besteht aus Stahlblech, das über ein ellipsenförmiges Metallgestell geschweißt und rosa lackiert wurde (Abbildung 13). Das Ellipsoid liegt als Verkörperung der Frage „Warum ist etwas und nicht nichts?“, die der Titel der Arbeit ist, auf einem ebenen Feld zwischen dem Ort Stronsdorf und der tschechischen Grenze. Die Titel der Werke von Franz West sind integrale Bestandteile der Arbeiten. West erklärt diesen Titel mit der Frage nach der Existenz alles Seins:

„Dass sie [die Skulptur] dann wirklich dort liegt, wo sonst nichts ist. Darum habe ich sie auch so genannt: ‚Warum ist etwas und nicht nichts‘. Was ja an sich für präsookratisches Denken erachtet wird, ist ja auch pubertäres. Ich habe mir das in der Pubertät gedacht, warum gibt’s das alles, warum nicht nicht, und so ähnlich ist es auch bei der Skulptur. Da ist das Problem, wieso gibt es eine Skulptur und nicht

⁸² Nach der Gesetzesnovelle von 1987 wurden in den ersten vier Jahren 43 Kunstwerke im Raum Niederösterreich realisiert. Davon waren 7 autonome Skulpturen, 3 Denkmäler, 4 Brunnen, 4 funktionale Objekte (1 Sonnenuhr, 1 Tor, 1 Vordach, 1 Spielobjekt für Kinder), 4 Altarbildgestaltungen in Kapellen, 19 klassische Kunst-am-Bau-Arbeiten – meist Sgraffiti oder Mosaiken – und 2 in ihrer Funktion übergreifende Objekte: eine ästhetisch-konzeptuelle Intervention von Hans Kupelwieser an einem Dachbau in Kirchberg/Wagram und ein Leuchtobjekt von Manfred Weitgasser in Horn. Vgl. Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Bd. 1, Amt der NÖ Landesregierung (Hg.), Wien 1991, S. 124-211.

keine. Man kann sagen, es hat keinen Sinn, aber was für einen Sinn hat die Existenz als solche – die erfüllt keinen –, und das wäre eben der Vergleich mit dieser Skulptur, die ist in dem Sinn nicht und nicht nicht nicht ... Dieses grundlegende Problem der Existenzberechtigung von Kunst ist meiner Anschauung nach ebenso eine Berechnung wie das restliche Sein überhaupt.⁸³

West verbindet also zwei Überlegungen in dem Titel für seine Skulptur. Die erste ist die Frage nach der Existenz alles Seins, die sich ihm angesichts des Ackers in Stronsdorf stellte. Die Leere der Umgebung steht dabei für das Nichts und seine Skulptur für das Sein. Von diesem Gegensatz ausgehend kommt West zu seiner zweiten Überlegung, der Frage nach der Existenzberechtigung von Kunst im Allgemeinen⁸⁴. Der Aufstellungsort der Skulptur wird über den Titel also Teil von ihr. Hier wird der öffentliche Raum wie eine Erweiterung des menschlichen Geistes benutzt, wie eine Bühne, auf der sich Gedanken aufspielen. Diese Gedanken verbindet West mit seinen Skulpturen. Ob diese sich im Innenraum oder im Außenraum befinden, sie sind immer Verkörperung einer philosophischen Frage, die sich mit dem Umfeld der Skulpturen verbindet. In Stronsdorf ist es die leere, horizontlos scheinende Fläche des Ackers. Jedoch gibt der Künstler an, dass diese Positionierung nicht bindend ist und die Skulptur auch ebenso woanders installiert sein könnte.⁸⁵ Diese Haltung erinnert an jene von Henry Moore⁸⁶, der angab, seine Skulpturen für keinen speziellen Ort im Außenraum zu schaffen. Jedoch bleibt als feiner Unterschied, dass West im Gegensatz zu Moore speziell für den Außenraum arbeitet und den Aufstellungsort auch aussucht. Dass der Ort der Positionierung eines Kunstwerks im Außenraum für West alles andere als ausschließlich ist, zeigt das Auftauchen gleicher Formen an anderen Orten. So wurde 1997 eine zweite Fassung der Stronsdorfer Skulptur mit dem gleichen Titel bei der Ausstellung „Skulptur.Projekte“⁸⁷ im Stadtraum von Münster gezeigt.⁸⁸

⁸³ Aus einem Interview von Eva Badura-Triska mit dem Künstler, in: Kunstviertel Niederösterreich, Susanne Neuburger (Hg.), Wien 2001, S. 188.

⁸⁴ Die Kuratorin Susanne Neuburger, die das Projekt betreute, erklärt den philosophischen Hintergrund des Titels folgendermaßen: „Bei dem Titel des Werkes handelt es sich um ein für Franz West typisches Zitat aus der Philosophie, von Parmenides stammend, aber vom Künstler aus seinem vorsokratischen Ursprung über Schelling in einen existenzialistischen Zusammenhang manövriert. [...] Mit dieser Strategie versorgt er seine Skulpturen und problematisiert auch die Objektivität von Kunst, ihr Ähneln mit Konsum und Ware.“ Susanne Neuburger, „Stronsdorf/ Franz West“, in: Kunstviertel Niederösterreich, Susanne Neuburger (Hg.), Wien 2001, S. 178.

⁸⁵ Vgl. Interview von Eva Badura-Triska mit dem Künstler, in: Kunstviertel Niederösterreich, Susanne Neuburger (Hg.), Wien 2001, S. 188.

⁸⁶ Dazu Henry Moore: „I don't like doing commissions in the sense that I go and look at a site and then think of something. Once I have been asked to consider a certain place where one of my sculptures might possibly be placed, I try to choose something suitable from what I have done or from what I'm about to do. But I don't sit down and try to create something for it.“ Zitiert nach: Kwon, Miwon, One place after another: site-specific art and locational identity, Cambridge/ MA 2002, S. 63.

⁸⁷ „Skulptur.Projekte“ ist eine Skulpturen-Ausstellung im Münster, die seit 1977 im Abstand von 10 Jahren bereits dreimal stattfand. Die Künstler entwarfen für diese Ausstellungen Skulpturen, die an einem von ihnen gewählten Ort innerhalb der Stadt aufgestellt wurden. 1997 fand die Ausstellung von Juni bis September statt. Vgl. Klaus Bußmann, Kasper König, Florian Matzner: Zeitgenössische Skulptur. Projekte in Münster 1997, Ostfildern 1997.

⁸⁸ Vgl. Susanne Neuburger, „Stronsdorf/ Franz West“, in: Susanne Neuburger (Hg.), Kunstviertel Niederösterreich, Wien 2001, S. 178.

Die zweite Überlegung, die sich hinter dem Titel „Warum ist etwas und nicht nichts?“ verbirgt, nämlich die hinsichtlich der Existenzberechtigung von Kunst, zieht sich durch das gesamte künstlerische Werk von Franz West. „Der Ironiker warnt davor die Dinge zu ‚fetischisieren‘“⁸⁹, schreibt Friedrich Christian Flick zu diesem Thema. West schafft Skulpturen, die wie Fetische gesehen werden können, und nimmt ihnen diesen Nimbus wieder, etwa durch die Verwendung unedler Materialien wie Papiermaché, uneinheitliche Oberflächengestaltung, einen dem Zufall folgenden Farbauftrag oder auch durch die Aufforderung an die Ausstellungsbesucher, seine Skulpturen zu berühren.⁹⁰

Die ellipsoide Form und die unebene Außenfläche der Stronsdorfer Skulptur hat West aus seinen abstrakten Papiermaché-Gips-Objekten heraus entwickelt, die als „Passstücke“⁹¹ bekannt sind und neben den so genannten „Möbeln“ eine wichtige Werkgruppe in Wests Schaffen darstellen⁹². Diese waren zunächst weiß. Farbe setzte er erst ab den 1980er Jahren ein. 1985 entstand die erste Großskulptur des Künstlers. Damit kam der Gedanke, Skulpturen für den Außenraum zu schaffen:

„Während meines Studiums wurde mir klar, dass es gleichsam unmöglich war, sowohl aus materiellen wie auch aus ideellen Gründen nicht daran zu denken war, Außenskulpturen zu machen. Es schien, als wäre der Außenskulptur durch Richard Serras Eisenminimalismen ein (rechteckiger) Punkt gesetzt worden. Ich machte aber vor meiner Akademiezeit halbplastische Reliefentwürfe für Außenplastiken. Erst später, in den achtziger Jahren mit ihren innovativen Schüben, war wieder daran zu denken, diese auch umzusetzen. Das war wie ein ‚Quantensprung‘.“⁹³

Erst 1996 entstand die erste Außenskulptur, der zahlreiche weitere folgen sollten. West war dem Auftrag eines Autoherstellers nachgekommen, in dessen Wiener Hof ein Kunstwerk zu gestalten. Jedoch verweigerte er die Herstellung der gewünschten Sitze und schweißte aus

⁸⁹ Friedrich Christian Flick, „Collectors’s Choice: Franz West“, in: Franz West, Köln 2006, S. 7.

⁹⁰ „Nehmen Sie die Skulptur in die Hand und stellen Sie sie auf einen anderen Sockel“, war die schriftliche Aufforderung an die Besucher bei der Ausstellung 1992 im Musée d’Art Moderne et Contemporain in Genf. Vgl. Eva Badura-Triska, Abbildungsnachweis Nr. 391, in: Franz West: Proforma, Wien 1996, S. 252.

⁹¹ Das erste Passstück entstand 1974. Die Bezeichnung „Passstücke“ ergab sich aus ihrer Angepasstheit an den menschlichen Körper. Die Ausstellungsbesucher waren aufgefordert, diese Skulpturen anzugreifen und an der passenden Stelle an ihren Körper zu halten. Vgl. Veit Loers, „Legitime Skulptur“, in: Franz West, Veit Loers (Hg.), Köln 2006, S. 26.

⁹² Aus den „Passstücken“ entwickeln sich Ende der 1980er Jahre abstrakte, bunt bemalte Papiermaché-Gips-Objekte, die auf Eisenstäbe montiert werden. Teilweise formt West auch Andeutungen von menschlichen Gesichtszügen in diesen Skulpturen nach. Vgl. Eva Badura-Triska, „Skulpturen, Installationen und Environments: 1985- 1995“, in: Franz West: Proforma, Wien 1996, S. 210. Schließlich findet diese Arbeitsweise ab 2002 ihren Höhepunkt in kleinen, rein abstrakten Arbeiten wie „Lakoons federnder Kopf (Lessingstudie)“ aus dem Jahr 2002, die West „Denkstücke“ nennt. Die „Lessingstudie“ ist ein rosafarbenes, amorphes Pappmaché-Objekt auf einem Stahlfederfuß, der auf einem Sockel steht. Mit diesem „Denkstück“ wollte West Lessings Behauptung von 1766, dass Kunst statisch sei, mit einer frei schwingenden Plastik widerlegen. Vgl. Interview mit Jörg Heiser, „Über den Gebrauchswert“, in: Der Ficker, Benedikt Ledebur (Hg.), Wien 2005, S. 109.

⁹³ Aus einem Interview von Benedikt Ledebur mit dem Franz West, in: Der Ficker, Benedikt Ledebur (Hg.), Wien 2005, S. 24 f.

Eisenblechstücken einen Hohlkörper in ovaler Form zusammen, den er rosa lackierte und „Autostat“ (Abbildung 14) nannte.⁹⁴ Für Stronsdorf und Münster variierte er die Form ein Jahr später zu einem Ellipsoid, das in weiteren Variationen immer wieder auftaucht. Parallel dazu entwickelt West andere Formen wie 1998 „Flause“ (Abbildung 15), eine rosa lackierte Skulptur von 3,6 Meter Höhe in Stabform aus geformten und zusammengeschweißten Aluminiumplatten. In der Folge treten neue Variationen auf. Einen Höhepunkt der Werkgruppe der Aluminiumskulpturen bildet vorerst das Ensemble von sechs unterschiedlich geformten Skulpturen, die West auf Einladung des „Public Art Found“ 2004 für den Vorplatz des Lincoln Center in New York schuf. Es sind monumentale Gebilde, wie aus Plastilin, von Kinderhand zu langen Wulsten gezogen und dann zu Ringen und anderen Formen gewickelt.

IV.1.2. Ortsspezifische Skulpturen

IV.1.2.1. Zum Begriff der Ortsspezifik

Eine wichtiger Entwicklungsschritt in der Kunst im öffentlichen Raum war das Aufkommen der „Ortsspezifik“. Auch wenn es paradox erscheinen mag, wäre diese ohne den Autonomisierungsprozess der Kunst der Moderne nicht möglich gewesen⁹⁵. In den 1960er Jahren hatte sich, wie im letzten Kapitel gezeigt wurde, eine räumliche Autonomie von institutionellen Kunsträumen sowie bei der Kunst im öffentlichen Raum von den Bauwerken etabliert. Claudia Büttner hat dargelegt, dass bereits 1955 Theodor W. Adorno als einer der wichtigsten Museumskritiker auftrat und die Museen als „Erbgräbnisse“ der Kunst bezeichnete. Parallel dazu entwickelten die Künstler neue Präsentationsformen:

„Während viele Künstler bereits seit den fünfziger Jahren an der Entwicklung von Kunstformen arbeiteten (vom Objekt zur Bewegung in der Kinetik, zum Prozeß, zur Aufführung und Partizipation im Happening und in Installationen), bekam der Ruf nach der Zusammenführung von ‚Kunst und Leben‘ wieder einen anderen Schwerpunkt. Die Kunst müsse aus den Museen als ihren ‚Erbgräbnisse[n]‘ befreit werden, sei sie doch im Museum oder im Park ‚verdamm[t] [...] zur totalen Wirkungslosigkeit.‘“⁹⁶

⁹⁴ Vgl. Veit Loers, „Legitime Skulptur“, in: Franz West, Veit Loers (Hg.), Köln 2006, S. 29 ff.

⁹⁵ Dieser Autonomisierungsprozess begann in Form einer werkimmanenten, selbstbezüglichen Autonomie der Kunstwerke im Kubismus und wurde über den abstrakten Expressionismus und Minimalismus der Nachkriegszeit weitergeführt.

⁹⁶ Klaus Honnef, Umwelt-Akzente, Monschau 1970, unpaginiert. Zitiert nach: Claudia Büttner, Art goes Public : Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum (Diss.), München 1997, S. 166.

Zunächst entstanden die Kunstwerke jedoch nach wie vor in der Tradition des Modernismus. Man begann temporäre Skulpturenausstellungen in Parks zu organisieren. Die Ausstellung „Plastik“ in Zürich war 1931 die erste temporäre Skulpturenausstellung im Außenraum⁹⁷. 1948 wurde die erste Freilichtausstellung in England im Londoner Battersea Park gezeigt.⁹⁸ Weitere viel besprochene Ausstellungen waren unter anderem „Sculture nella Città“ 1962 in Spoleto⁹⁹, „Umwelt-Akzente“ 1970 in Monschau¹⁰⁰ oder „Sculpture OFF the Pedestal“ 1973 in Gran Rapids¹⁰¹. Der Ausbruch aus den geschützten Museumsräumen, der bereits seit den 1960er Jahren diskutiert wurde, hatte damit stattgefunden. Der Schritt zur Ortsspezifität, auf den die zeitgenössische Kunst im öffentlichen Raum aufbaut und der im folgenden Kapitel besprochen werden soll, wurde in den 1980er Jahre vollzogen.

Das Aufstellen autonomer Skulptur schien einem wachsenden allgemeinen Bedürfnis, gesellschaftliche Entwicklungen kritisch zu betrachten und öffentlich zu diskutieren, nicht mehr gerecht zu werden.¹⁰² Gleichzeitig wiesen Kuratoren, die sich einer konventionellen Kunstpräsentation verpflichtet fühlten, darauf hin, dass neue „Kunstformen [...] andere Bedingungen als die in Museen benötigten“¹⁰³. So argumentierte zum Beispiel Lazlo Glozer, der die von Happening, Fluxus und Minimal Art ausgehende Veränderung des künstlerischen Diskurses der Avantgarde beschrieb und die damit verbundenen „Grenzen der Ausstellbarkeit“¹⁰⁴ der Kunst sowie den Impuls in den 1960er Jahren, „die Kunst aus dem Museum herauszuführen“¹⁰⁵:

„Die neue Skulptur sprengt den Rahmen des herkömmlichen Museums, sie ist primär nicht ‚museumsfähig‘. Sie ergreift Besitz von den Räumen, zunächst einmal durch ihr Volumen. [...] Die Skulptur [...] definiert den Raum. [...] Die Skulptur ist nicht Zentrum

⁹⁷ Siehe dazu Claudia Büttner, *Art goes Public : Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum* (Diss.), München 1997, S. 13-17.

⁹⁸ Siehe dazu: Richard Calvocoressi, „Standortsuche: Die britische Skulptur in den fünfziger Jahren, in: Grasskamp, Walter (Hg.), *Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum*, München 1989, 3. Aufl. 2000, S. 62-67.

⁹⁹ Siehe dazu Claudia Büttner, *Art goes Public : Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum* (Diss.), München 1997, S. 17- 22 und Walter Grasskamp, „Kunst in der Stadt: Eine italienisch-deutsche Kunst-Geschichte“, in: *Public Art. Kunst im öffentlichen Raum*, Florian Matzner (Hg.), München 2001, S. 501 f.

¹⁰⁰ Siehe dazu Klaus Honnef, „Kunstwerke im öffentlichen Raum repräsentativer Demokratien: ‚Umwelt-Akzente‘ in Monschau 1970“, in: Plagemann, Volker (Hg.): *Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre*, Köln 1989, S. 45-52, und Claudia Büttner, *Art goes Public: Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum* (Diss.), München 1997, S. 38-44.

¹⁰¹ Ebd., S. 27-30.

¹⁰² Federführend in der Forderung nach Kunstwerken im öffentlichen Raum, die sich auf den historischen oder sozialen Kontext ihrer Umgebung bezogen, war in Deutschland Jean-Christophe Amman. 1984 schrieb er den in diesem Zusammenhang viel beachteten Aufsatz „Plädoyer für eine neue Kunst im öffentlichen Raum“. Siehe: Jean-Christophe Amman: „Plädoyer für eine neue Kunst im öffentlichen Raum“, in: *Parkett*, Nr. 2, Zürich 1984, S. 4-35.

¹⁰³ Claudia Büttner, *Art goes Public : Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum* (Diss.), München 1997, S. 175.

¹⁰⁴ Lazlo Glozer, „Sensibilität der Selbsterfahrung – Grenzen der Ausstellbarkeit – Avantgarde und Museum“, in: *Lazlo Glozer, Westkunst, Zeitgenössische Kunst seit 1939*, Köln 1981, S. 284.

¹⁰⁵ Ebd.

und Ziel (der Betrachtung etwa), keine in sich geschlossene, eigene Welt. Ihre mögliche Autorität ist extrovertiert. [...] Das unmittelbar Handschriftliche fällt völlig weg – zugunsten der totalen Konzentration auf Raumwirkung, Raumvermittlung. [...] Denn auch das ist eine Empfindung aus dem Jahr 1968, die Kunst wird hier nicht mehr als isolierter, „Kunstwerke“ schaffender Bereich anerkannt, sie ist als kreativer Eingriff in das Leben der Gesellschaft verstanden.“¹⁰⁶

Aus dieser künstlerischen Diskursentwicklung heraus entstand ein Verständnis, bei dem der Ort der Aufstellung einer Skulptur im öffentlichen Raum bei der Konzeption und der Ausführung eine entscheidende Rolle spielt. Die einmal erlangte Autonomie wurde unter neuen Prämissen¹⁰⁷ zurückgenommen. Es galt, die Kunst in den Alltag einzufügen. Dies geschah, parallel zur Museumskunst, indem man Werke schuf, die inhaltlich oder formal einen Bezug zum Ort der Aufstellung hatten. Die unter solchen Umständen entstandenen Skulpturen bezeichnete man als „ortsspezifisch“. Ihrer Konzeption gehen Inspektionen der Orte durch die Künstler und Gespräche mit den Projektträgern voran. Zunächst wurde diese neue Praxis bei Ausstellungen im öffentlichen Raum angewandt¹⁰⁸. Später wurden unabhängig davon von öffentlichen Institutionen in der Nachfolge der Kunst am Bau Einzelaufträge an Künstler vergeben bzw. Wettbewerbe ausgeschrieben.

Walter Grasskamp beschreibt das Ende der Autonomie bzw. den Beginn der örtlichen Kontextgebundenheit des Kunstwerks als „Perspektive einer neuen Popularität der Kunst“. Die Künstler suchen sich also eine Öffentlichkeit und erreichen diese, indem sie die Kunst gesellschaftlich legitimieren:

„Der Preis für diese neue Verortung des Kunstwerks – der Verlust seiner lange und vehement verteidigten Autonomie – erschien gering angesichts der Chance seiner sozial-räumlichen „Wiedereinwurzelung“ und der Perspektive einer neuen Popularität. Die Postmoderne liefert für diesen Prioritätenwechsel die passende Übergangsformel, um das einst spannungsgeladene Verhältnis von Avantgarde und Gesellschaft zu entschärfen.“¹⁰⁹

¹⁰⁶ Ebd., S. 286.

¹⁰⁷ „Eines der wichtigsten Charakteristika von Kunst im öffentlichen Raum kann durch die Nicht-Austauschbarkeit der Objekte beschrieben werden. Sie sind an den Kontext gebunden und reagieren auf ihn. Die Allgemeingültigkeit des Kunstwerks an sich wird in diesem Zusammenhang nicht nur in Frage gestellt, sondern schlicht und einfach aufgehoben.“ Werner Fenz, „In Szene gesetzt“, in: Bezugspunkte 38/88, Graz 1988, S. 17 f. Seit 2006 ist Fenz Leiter des Instituts für Kunst im öffentlichen Raum Steiermark.

¹⁰⁸ Die bekanntesten Ausstellungen in diesem Zusammenhang waren: „Skulptur 1977“ und „Skulpturenprojekte in Münster 1987“, die seitdem in einem Turnus von zehn Jahren in Münster stattfinden. Siehe dazu: Friedrich Meschede, „Skulptur 1977“ und „Skulpturenprojekte in Münster 1987“, in: Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre, Plagemann, Volker (Hg.), Köln 1989, S. 132-148, oder Klaus Bußmann, Kasper König (Hg.): Skulptur. Ausstellung in Münster, Münster 1977, und Klaus Bußmann, Kasper König (Hg.): Skulptur. Projekte in Münster 1987, Köln 1987.

¹⁰⁹ Walter Grasskamp, „Kunst in der Stadt: Eine italienisch-deutsche Kunst-Geschichte“, in: Public Art. Kunst im öffentlichen Raum, Florian Matzner (Hg.), München 2001, S. 507.

Ein Kunstwerk ist ortsspezifisch, wenn es für einen bestimmten Ort im Hinblick auf dessen historische, soziale oder ästhetische Bedeutung geschaffen wurde. In der Fachterminologie meist auch als „Site Specificity“ bezeichnet, ist dies ein zentraler Begriff der „Kunst im öffentlichen Raum“-Diskussion seit den 1980er Jahren. Den Begriff „Site“ brachte erstmals der Künstler Robert Smithson, der durch „Earth-works“ und „Land reclamation art“ in den USA und den Niederlanden bekannt geworden war, 1970 beim „Earth Symposion“ an der Cornwall Universität ein:

„Ich entwickelte eine Methode der Dialektik, die das mit einschließt, was ich Site oder Non-site nenne. Site ist eine körperliche Realität, z. B. die Erde oder der Boden, die wir nicht bemerken, indem wir uns in einem Innenraum befinden. Ich entschied mich zu einem Dialog, einer Art Rhythmus zwischen innen und außen. Statt etwas in die Landschaft zu tun, könnte es interessant sein, die Landschaft in den Innenraum zu transferieren, der Innenraum ist Non-site, ein abstrakter Container.“¹¹⁰

Smithsons Interesse am Ort lag in einer „Rückkehr zu den Ursprüngen des Materials“¹¹¹ und in einem Austausch des Innen und Außen von Räumen, um dieses Material hervorzuheben. Das ortsspezifische Charakteristikum seiner Werke, wie etwa bei der Arbeit „Broken Circle-Spiral Hill“ (Abbildung 16) in einer noch funktionstüchtigen Sandgrube im niederländischen Emmen aus dem Jahr 1971, ist, dass sie unverrückbar sind und dadurch die Orte erst definieren“¹¹². Bekannt wurde auch Richard Long als Vertreter dieser Haltung:

„Meine Kunst handelt vom Arbeiten in der weiten Welt, wo auch immer.
[...] Ich benutze die Welt, wie ich sie vorfinde, indem ich sie durchquere, mit Absicht und mit Zufall. [...] Ich liebe die alltäglichen Mittel, denen man die einfache künstlerische Wendung gibt. [...] Eine gute Arbeit bedeutet das richtige Ding am richtigen Ort zur richtigen Zeit.“¹¹³

Richard Long spricht den zentralen Punkt des allgemeinen Interesses an, der Künstler ab den 1970er Jahren dazu veranlasste, die schützenden Räume der Kunstinstitutionen zu verlassen, um in der Natur mit vorgefundenen Materialien Kunstwerke zu errichten. Sie wollten sich in die Welt einschreiben, ein Teil von ihr werden, indem sie in die Natur eingriffen, Teile davon künstlerisch gestalteten und damit die ersten „ortsspezifischen“ Kunstwerke schufen.

¹¹⁰ zitiert nach Andreas Siekmann, „Timeline zur Ausstellungspolitik“, in: Zur Sache Kunst am Bau, Markus Wailand/ Vitus H. Weh (Hg.), Wien 1998, S. 68.

¹¹¹ Robert Smithson, in: The Writings of Robert Smithson, Nancy Holt (Hg.), New York 1979, zitiert nach Eduard Trier, Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert, 4. überarb. und erw. Aufl., Berlin 1992, S. 294.

¹¹² Friedrich Meschede, „Stätten als Orte“, in: „Zwischen Erinnern und Vergessen“, Kunstforum, Bd. 128, Ruppichterth 1994, S. 219.

¹¹³ Richard Long, Ausstellungskatalog: documenta 7, Kassel 1982, Bd. 1, S. 279, zitiert nach Eduard Trier, Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert, 4. überarb. und erw. Aufl., Berlin 1992, S. 295 f.

Als einer der wichtigsten Protagonisten der „ortsspezifischen“ Kunst im städtischen Raum kann Daniel Buren gesehen werden, der zunächst als Vertreter der analytischen Malerei Kompositionen malte, die aus gleich großen Farbstreifen bestanden, um später Markisenstoffen, Poster oder Bodengestaltungen mit den gleichen Streifenmustern anfertigen zu lassen und diese im öffentlichen Raum anzubringen¹¹⁴. Seit Beginn der 1970er Jahre arbeitet er vorwiegend im öffentlichen Raum, indem er versucht, die Charakteristika des Ortes aufzugreifen und diese durch seine Werke visuell hervorzuheben. In Bezug auf die „Ortsspezifität“ schlägt er, anders als die Land-Art-Künstler, einen analytischen Weg ein. Ihm ist es ein zentrales Anliegen, die Welt zu verstehen¹¹⁵. Das erreicht der Künstler, indem er sich „in die Wirklichkeit einbindet“:

„In die Arbeiten den Ort, an dem sie sich befinden, mit einbeziehen (und zwar ungeachtet seiner inneren und äußeren Eigenschaften) heißt materiell und visuell seine Grenzen zeigen. [...] Es heißt auch sich in eine bestimmte Wirklichkeit einzubinden, die sich das Werk bemüht von Fall zu Fall zu kritisieren, zu befürworten, zu widerlegen, kurz, dialektisch zu betrachten. Die Genauigkeit des Diskurses hängt ab von der Präzision des Eingriffs. [...] Die Architektur, in der das Werk sich ausstellt, muß mitberücksichtigt werden, es sei denn, man will das Werk auf nichts reduzieren.“¹¹⁶

Eine vergleichbare Einbindung wendete zum Beispiel Lawrence Weiner 1991 an, als er den Flakturm im Wiener Esterházy-Park mit dem Satz „Zerschmettert in Stücke im Frieden der Nacht / Smashed to pieces in the still of the night“ versah.¹¹⁷ Vergleichbar ist auch die Herangehensweise von Fritz Grohs bei dessen Installation an einer Rolltreppe im Flughafen Schwechat aus dem Jahr 1998 mit dem Titel „On and On“ (Abbildung 17). Die Wörter „on“ und „and“ sind alternierend auf die Stirnseiten der Trittelemente zweier nebeneinander liegenden Rolltreppen am Schwechater Flughafen angebracht, so dass sich eine Endlosschleife des Begriffes „on and on“ bildet. Das „Immer wieder und wieder“ erklärt auf

¹¹⁴ Eines der bekanntesten Werke Burens ist „Les Deux Plateaux“, eine Bodengestaltung im Hof des Pariser Palais Royal aus dem Jahr 1986 mit 450 unterschiedlich hohen, schwarz-weiß gestreiften, über den Platz verteilten Säulen. Sie dazu: Michel Nuridsany, Daniel Buren au Palais-Royal: les deux plateaux, Villeurbanne 1993.

¹¹⁵ „Jede Kunst versucht die Welt zu entschlüsseln“, schrieb Buren 1970. Daniel Buren, „Achtung!“, in: Achtung! Texte 1967–1991, Basel 1995, S. 64 f.

¹¹⁶ Daniel Buren, „Notizen über die Arbeit im Verhältnis zum Ort, in die sie sich einschreibt, verfasst zwischen 1967 und 1975“, in: Ebd., S. 208 f.

¹¹⁷ Der amerikanische Konzeptkünstler Lawrence Weiner verwendet Sprache als künstlerisches Material. Der Satz auf dem Wiener Flakturm wurde in silbergrauen Buchstaben auf die weiß gestrichene Wand zwischen der umlaufenden Geschützplattform und dem Dach gemalt.

der Wortebene die Endlosschleife, die die Rolltreppe bildet. So wird die Treppe eine Allegorie der Wiederholung und die Worte bilden eine Allegorie für die Rolltreppe.¹¹⁸

Während also Daniel Burens wie auch Weiners und Grohs' Kunstwerke im Zeichen analytischer Reflexionen stehen und als Kommentare zu einer beobachteten „Wirklichkeit“ gesehen werden können, findet man in Richard Serra einen Vertreter des „physischen Eingriffs“ in den öffentlichen Raum. Seine Skulpturen bindet er nicht in den öffentlichen Raum ein, er stellt sie vorgefundenen Strukturen entgegen.

„Das Spezifische an standortbezogenen Arbeiten ergibt sich daraus, dass sie für einen Platz konzipiert werden, von ihm abhängig und untrennbar mit ihm verbunden sind. Maßstab, Größe und Platzierung von Skulpturelementen resultieren aus einer Analyse der speziellen Komponenten eines vorgefundenen Umfelds. Die vorbereitende Untersuchung eines gegebenen Orts zieht außer seiner formalen auch die sozialen und politischen Merkmale in Betracht. Standortbezogene Arbeiten verhalten sich ausnahmslos wertend zu dem umfassenderen sozialen und politischen Zusammenhang, dessen Bestandteil sie sind.“¹¹⁹

Richard Serra bewertet solche Zusammenhänge und konzipiert Skulpturen als künstlerische Interventionen, mit denen er öffentliche Räume besetzt und umformt. Darüber hinaus führt er ein Prinzip der Ausschließlichkeit bzw. der Nicht-Austauschbarkeit von Ort und Kunstwerk im öffentlichen Raum ein, der dem von Miwon Kwon geprägten Begriff von „art as public space“¹²⁰ entspricht.

„Wenn man von ‚Platz‘ als etwas Dauerhaftem und Notwendigem spricht, plastische Arbeiten geradezu als ‚Platz‘ definiert und dann zulässt, dass die Arbeiten einfach verpackt und herumtransportiert werden, so liegt darin offensichtlich ein konzeptioneller Widerspruch. Ich selbst habe hier eine gegenteilige Vorstellung. Meine Freiplastik der letzten Jahre konnte jeweils nur dort errichtet werden, wo sie sich jetzt befindet.“¹²¹

Seine 1981 auf der Federal Plaza in New York errichtete Skulptur „Tilted Arc“ (Abbildung 18 und 18A) ist aufgrund der von ihr in der Öffentlichkeit hervorgerufenen Kontroversen die

¹¹⁸ Siehe dazu auch F. E. Rakuschan, „Installation an einer Rolltreppe im Flughafen Schwechat“, in: Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Bd. 4, Wien 1998, S. 86.

¹¹⁹ Richard Serra, „Tilted Arc‘ zerstört“, erstmals publiziert in: Art in America, New York, 1989, in: Richard Serra: Schriften. Interviews 1970-1989, Harald Szeemann (Hg.), Bern, 1990, S. 227.

¹²⁰ Vgl. Miwon Kwon, One place after another: site-specific art and locational identity, Cambridge/ MA 2002, S. 60.

¹²¹ Richard Serra, „Skulptur als Platz: Interview von Richard Serra mit Friedrich Teja Bach“, erstmals publiziert in: Das Kunstwerk 1/XXXI, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1978, in: Richard Serra: Schriften. Interviews 1970-1989, Harald Szeemann (Hg.), Bern, 1990, S. 40.

meistbesprochene ortsspezifische Arbeit im öffentlichen Raum.¹²² Die Skulptur besteht aus einer konkav gebogen und leicht zur Seite geneigten 3,6 Meter hohen, 6,5 Zentimeter dicken und ca. 36 Meter langen rostigen Metallplatte¹²³. Mit ihr führte Serra ein interventionistisches Modell der „kritischen“ oder „politischen“¹²⁴ Ortsspezifität ein, das im Gegensatz zu einem integrativen, assimilierenden steht¹²⁵ und das für die weitere Entwicklung in Bezug auf eine sozialkritische Haltung der Künstler, die sie mit ihren Kunstwerken im öffentlichen Raum äußerten, wichtig war. Richard Serra wendet sich 1980 gegen die bestehende Praxis, öffentliche Plätze mit Kunst ästhetisch zu bereichern oder zum Gebrauch bestimmte, funktionale Objekte aufzustellen:

„I am not interested [...] in sculpture which satisfies urban design principles. I have always found that to be not only an aspect of mannerism but a need to reinforce a status quo of existing aesthetics. [...] I am interested in sculpture which is non-utilitarian, non-functional.“¹²⁶

Es ist eine allgemeine Entwicklung, dass sich Künstler in den 1980er Jahren von einer Kunst als ästhetische Dekoration öffentlicher Räume abwenden. Richard Serra opponiert darüber hinaus gegen eine Kunst, die dem Alltagsleben auf funktionale Weise dienlich ist.

So können drei Formen der Ortsspezifität unterschieden werden, die ab den späten 1970er Jahren teilweise parallel zueinander auftraten und in der heutigen Praxis in Europa wie in den USA weiterhin parallel bzw. auch als Mischformen existieren: die formal-ästhetische Ortsspezifität, die funktional-utilitaristische Ortsspezifität sowie eine kritisch-interventionistische.¹²⁷

¹²² Die Skulptur musste 1989 nach vehementen Protesten in der Öffentlichkeit wieder abgebaut werden. Die Umstände, die zum Abbau der Arbeit führten, werden im Kapitel 3 dieser Arbeit, das die Rezeption der Kunst im öffentlichen Raum in der Öffentlichkeit behandelt, besprochen. Siehe dazu vor allem Rosalyn Deutsche, „Tilted Arc and the uses of democracy“, in: *Evictions: art and spatial politics*, Chicago 1996, S. 257-268, oder Douglas Crimp, „Serras öffentliche Skulptur. Ortsbezogenheit neu definiert“, in: *Ausst.-Kat. Richard Serra, Galerie m Bochum* (Hg.), Stuttgart 1987, S. 28-43.

¹²³ Vgl. Richard Serra, „Tilted Arc‘ zerstört“, erstmals publiziert in: *Art in America*, New York, 1989, in: Richard Serra: *Schriften. Interviews 1970-1989*, Harald Szeemann (Hg.), Bern, 1990, S. 218.

¹²⁴ „Kritisch“ nennt Miwon Kwon die Form von Serras Ortsspezifität. Vgl. Miwon Kwon, *One place after another: site-specific art and locational identity*, Cambridge MA, 2002, S. 73. Die Bezeichnung „politisch“ führte Rosalyn Deutsche in diesem Zusammenhang ein. Vgl. Rosalyn Deutsche, *Evictions: art and spatial politics*, Chicago 1996, S. 261.

¹²⁵ Vgl. Miwon Kwon, *One place after another: site-specific art and locational identity*, Cambridge MA, 2002, S. 72 f.

¹²⁶ Richard Serra, „Rigging“, in: *Richard Serra: Interviews, etc. 1979-1980*, New York, 1980, S. 128, zitiert nach Miwon Kwon, ebd., S. 72.

¹²⁷ Eine im Wesentlichen gleiche Unterscheidung nimmt Miwon Kwon in ihrem viel beachteten Buch *„One Place after another: Site specific art and locational identity“* für die USA vor. Sie unterscheidet jedoch linear zwischen drei Entwicklungsphasen: In einer ersten „Art-in-public-places“-Phase wurden von 1960 bis 1970 autonome Skulpturen im Außenraum aufgestellt. In einer zweiten „Art-as-public-space“-Phase treten an Design orientierte Kunstwerke, oft in Form von Stadtmöblierungsobjekten, auf. Die dritte Phase bezeichnet sie als „Art-in-the-public-interest“-Phase. (Siehe dazu Kapitel IV.1.1. Autonome Skulpturen). Kunst im öffentlichen Interesse, nach Suzanne Lacy auch „New Genre Public Art“ genannt, ist der Begriff, unter dem heute Kunstwerke im öffentlichen

IV.1.2.2. Lois Weinberger, „Mauer“, Krems, 1986

Das erste ortsspezifische Kunstwerk im öffentlichen Raum in Niederösterreich entstand 1986. Lois Weinberger konzipierte für den Hang eines Hügels am Rande der Weingärten in Krems-Stein eine Skulptur mit dem Titel „Mauer“ (Abbildung 19) in der Tradition der Land Art. Weinberger schichtete 19 in der Umgebung gefundene Steine zu einer Mauer aufeinander. Der Künstler suchte einen Hügel neben einem Bahnübergang für sein Kunstwerk aus. Durch die Positionierung am Bahndamm zwischen den beiden Tunnels der Wachaubahn, an einem Platz, der von der Straße kaum einsichtig ist, setzte Weinberger die Skulptur dem flüchtigen Blick der mit dem Zug Vorbeifahrenden aus¹²⁸, der die Intervention nicht zwingend als Kunstwerk erkennen muss. Durch die Umformung von vorgefundenem Material besetzte Weinberger den Ort nicht, wie etwa Richard Serra mit „Tilted Arc“. Er bezeichnete ihn fast unmerklich mit einer Steinansammlung, der ihre künstlerische Formgebung nicht anzusehen ist. Mit dieser Vorgangsweise unterscheidet sich Weinberger von den klassischen Land-Art-Künstlern, deren Werke deutlich als künstliche Eingriffe in die Natur sichtbar waren. Sein künstlerisches Schaffensfeld ist im Grenzbereich zwischen Urbanisation und Natur angesiedelt. In Zeichnungen, Malerei, Textarbeiten, Fotos und Skulpturen beschäftigt er sich mit Randgebieten der Urbanisation. Sein Konzept ist es, das „ästhetische Potential“¹²⁹ dieser Randgebiete, des postindustriellen Brachlandes und anderer Bruchstellen zwischen Kultur und Natur zu zeigen¹³⁰: „Letztlich eine Arbeit gegen die Ästhetik des Reinen und Wahren, gegen ordnende Kräfte“.¹³¹ Ulrich Mellitzer sieht die künstlerischen Werke Weingartners in einem gesellschaftskritischen Kontext:

„Sie [die Ruderaleinfriedungen] stellen eine klare Absage an eine die Gesellschaft vereinnahmende ideologisch wie wirtschaftlich gesteuerte Hyperästhetik, an einen konstruierten Exorzismus der Dinge dar, der in seiner übertriebenen Ästhetik ausschließlich der gesellschaftlichen Bedürfnisbefriedigung dient.“¹³²

Raum subsumiert werden, die sozialkritische und politische Themen zum Inhalt haben. Siehe dazu: Suzanne Lacy, *Mapping the Terrain : New Genre Public Art*, Seattle 1996.

¹²⁸ Vgl. Katharina Blaas-Pratscher, „Lois Weinberger : Mauer mit 19 Steinen in Krems/Stein“, in: *Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich*, Bd. 3, Amt der NÖ Landesregierung, Kulturabteilung (Hg.), Wien 1995, S. 134.

¹²⁹ Catherine David, „Verlassene Gärten“, in: *Ausst.-Kat., Lois Weinberger: Verlauf*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig (Hg.), Wien 2000, S. 168.

¹³⁰ Lois Weinberger widmet sich den in diesen Gegenden wachsenden Ruderalpflanzen, die als „Unkraut“ bezeichnet werden. Diese Vegetation sammelt, erforscht, zeichnet er und legt Gärten mit ihnen an, so z. B. 1997 für die Dokumenta X auf den Gleisen des Kasseler Bahnhofs oder 1999 vor der Neuen Sozial- und Wirtschaftswissenschaftlichen Universität Innsbruck. Vgl. Ulrich Mellitzer, „Die Naturschönheit mutiert, bevor sie fassbar wird“, in: *Ausst.-Kat. Lois Weinberger: Verlauf*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig (Hg.), Wien 2000, S. 115, und Catherine David, „Verlassene Gärten“, ebd., S. 166.

¹³¹ Lois Weinberger, „Enclosures and Ruderals“, in: *Ausst.-Kat. Lois Weinberger*, Galerie Krinzinger (Hg.), Wien 1993, S. 5.

¹³² Ulrich Mellitzer, „Die Naturschönheit mutiert, bevor sie fassbar wird“, in: *Ausst.-Kat. Lois Weinberger: Verlauf*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig (Hg.), Wien 2000, S. 114 f.

Weinberger antwortete 2002 auf die Frage nach einem möglichen politischen Hintergrund seiner Werke:

„Mir geht es um das Hinführen zu den ganz großen Problemen der Welt, um die Dritte-Welt-Problematik, um soziale Ungerechtigkeit, Ausbeutung, Umweltzerstörung.“¹³³

Catherine David nennt diesen Anspruch Weingartners in Zusammenhang mit seinem künstlerischen Werk eine „botanische Moral“¹³⁴. Weingartners Zugang zur Ortsspezifität kann demnach als ein kritisch-interventionistischer verstanden werden. Vor diesem Hintergrund ist auch Installation mit dem Titel „Garten“ im Skulpturengarten des Niederösterreichischen Landesmuseums (Abbildung 20) von Lois und Franziska Weinberger aus dem Jahr 2002 im Regierungsbezirk St. Pölten zu verstehen. Das Künstlerpaar hat im Skulpturengarten des Niederösterreichischen Landesmuseums einen "Garten" mit von ihnen gezogenen Unkräutern in 1500 bunten Plastiktöpfen angelegt. Die Behälter lösten sich mit der Zeit auf und blitzten nur noch als bunte Farbsplitter aus der verwachsenen Fläche heraus.¹³⁵ Mit dem auf dem „Reißbrett“ 1996 am Rande von St. Pölten auf Acker- und Schrebergartengebiet entstandenen Regierungsbezirk, in dem ungefähr 4000 Personen arbeiten, hatte man die künstliche Anmutung einer Satellitenstadt heraufbeschworen. Diesem nicht natürlich gewachsenen Stadtteil setzten Lois und Franziska Weinberger den Uhrwuchs dieser Ruderalanpflanzung entgegen.

IV.1.2.3. Tony Cragg, Skulptur an der Donaulände Krems, 1993

Ein Beispiel für formal-ästhetische Ortsspezifität ist die Skulptur mit dem Titel „Kristallmantel“ von Tony Cragg an der Donaulände in Krems-Stein (Abbildung 21). Cragg konzipierte sie speziell für diesen Ort. Die Skulptur besteht aus einem Kalkstein aus dem Steinbruch Meidling bei Krems, der unter Beibehaltung der äußeren Kontur des Steines systematisch von zylindrischen Bohrlöchern durchbrochen wurde.¹³⁶ Durch den Eingriff wird der schwere Stein in einen Zustand des Geöffnet-Seins versetzt. Der Künstler hat eine Gleichzeitigkeit von Masse und Fragilität geschaffen. Das Schaffen von Gleichzeitigkeiten ist ein zentraler Ansatz in seinem künstlerischen Schaffen. Das kann auf formaler Ebene geschehen, wenn er organische Formen neben anorganische stellt, oder auf inhaltlicher, wenn er

¹³³ Edith Schlocker, „Lois Weinberger: Der Gärtner einer geistigen Natur“, in: Tiroler Tageszeitung, Innsbruck 2002, 21. 11. 2002.

¹³⁴ Catherine David, „Verlassene Gärten“, in: Ausst.-Kat. Lois Weinberger: Verlauf, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig (Hg.), Wien 2000, S. 167.

¹³⁵ Vgl. Susanne Neuburger, „Projekt für das Niederösterreichische Landesmuseum“, in: Öffentliche Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Bd. 7, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kultur und Wissenschaft (Hg.), Wien 2004, S. 196.

¹³⁶ Vgl. Werkstatt Kollerschlag, „Skulptur an der Donaulände in Krems-Stein“, in: Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Kulturabteilung (Hg.), Bd. 2, Wien 1993, S. 44.

Alltagsgegenstände zu Kunstwerken formt. Tony Cragg sammelt in der Natur und auf Deponien Gegenstände aus der Natur und Zivilisationsmüll, um diese in Skulpturen miteinander zu verbinden, und entwickelt seine Objektideen aus den gefundenen Materialien.¹³⁷ Alltägliches wird von ihm verfremdet, z. B. wenn er Fundstücke wie Steine, Laborgeräte, Flaschen zu Skulpturen verfremdet in dem er sie mit einer Schicht von anderen Materialien wie z.B. Gummigranulat überzieht und sie damit in Material und Größe verändert. Auch den Kremser Stein behandelt Cragg wie eines seiner Fundstücke. Damit will er eine Hinterfragung und eine Neubewertung von Bekannt-Geglaubtem erzwingen und Alltags- wie Abfallprodukte in eine Poesie überführen.¹³⁸

Eine Gleichzeitigkeit weist auch die Skulptur „Ferryman“ (Abbildung 22) auf, die 1997 an den Wiener Tuchlauben im Auftrag der Bawag Foundation aufgestellt wurde. Die Skulptur aus Bronze hat von einer Seite die Form einer zur Comicfigur stilisierten Maus. Auf ihrer anderen Seite geht sie in eine vegetabile Form über. Mit ungewöhnlichen plastischen Form- und Materialfindungen, bei denen der Zufall eine wichtige Rolle für den Künstler spielt,¹³⁹ versucht Cragg die Aufmerksamkeit des Betrachters auf den Umstand zu lenken, dass es „eine endlose Reihe von Formenkategorien“¹⁴⁰ gibt. Gleich wie in naturwissenschaftlichen Versuchsanordnungen lotet Cragg in seinen verschiedenen, teilweise zeitlich parallel zueinander entstehenden Werkgruppen Formen und Material durch verschiedene Variationen aus. Das Thema der Bohrungen wird auch bei den Bronzeskulpturen, die seit Beginn der 1990er Jahre entstehen, in Form von kreisförmigen Perforationen fortgeführt¹⁴¹, so z. B. 1996 bei der im Auftrag der Sparkasse Wuppertal entstandenen Skulptur mit dem Titel „Zufuhr“ (Abbildung 23) oder bei der im selben Jahr für das Middelheimmuseum Antwerpen entstandenen Skulptur mit dem Titel „Envelope“ (Abbildung 24) Abstraktion und Figuration stehen in Craggs künstlerischem Werk gleich bedeutend nebeneinander. Genauso stehen einander „horizontale Lagerung“ wie „vertikaler Höhendrang“¹⁴² gegenüber. Während „Envelope“ eine liegende Eichel nachformt, ist „Zufuhr“ eine abstrakte Form, die von einem geometrischen, ellipsenförmigen Grundriss achteinhalb Meter in einen nach außen rundlich gewölbten, hoch geschwungenen Zipfel

¹³⁷ Tony Cragg, „Tony Cragg im Gespräch mit Heinz Norbert Jocks“, in: Ausstellungskatalog: Tony Cragg : „Spiel nach draußen“ : Skulpturen im öffentlichen Raum, Brigitte Reinhardt/ Ulmer Museum (Hg.), Ostfildern-Ruit 1998, S. 23.

¹³⁸ Ebd., S. 22 ff.

¹³⁹ Ebd., S. 31.

¹⁴⁰ Ebd., S. 27.

¹⁴¹ Dazu Isabel Carlisle: „The bronze works resonate with the traditional and monumental sculptures of the Renaissance and after. However, surfaces punched with holes allow internal forms to be made visible while twists and concolutions in the form of the works themselves raise issue about what is outside and what inside.“ Isabel Carlisle, „Tony Cragg: Introduction and interview“, in: Tony Cragg: New Works, Royal Academy of Arts (Hg.), London 1999, unpaginiert [S. 3.]

¹⁴² Brigitte Reinhardt, „Zwischen Aufbruch und Dauer“, in: Tony Cragg: Spiel nach draußen. Skulpturen im öffentlichen Raum, Katalog Ulmer Museum, Brigitte Reinhardt (Hg.), Ostfildern-Ruit, 1998, S. 11.

aufsteigt. Von Gleichzeitigkeit geprägt ist auch Craggs Umgang mit Materialien. In den 1970ern experimentierte er zunächst noch mit Kunststoff und Fundstücken¹⁴³. Seit den 1980er Jahren entstehen parallel zu Skulpturen aus Stein und Metall oder Holz Arbeiten aus ausrangierten Teilen von Industriemaschinen oder aus Dingen des täglichen Gebrauchs wie Gummireifen oder Betonringe.¹⁴⁴

Den öffentlichen Raum als künstlerisches Wirkungsfeld entdeckte Tony Cragg durch seine Bekanntschaft mit Richard Long bereits während seiner frühen Schaffensjahre. Während der Studienzeit an der Wimbledon School of Art (1970–73) entstanden in Anlehnung an Concept Art und Arte Povera vergängliche Zeichnungen und Kieselsteinbilder in der Strandlandschaft der Isle of Wight sowie Bodenarbeiten und Wandcollagen aus natürlichem Material wie Ästen und Steinen oder Industriemüll.¹⁴⁵

Dabei war Cragg daran interessiert, gegensätzlich Erscheinendes zu neuen, zuvor nie gedachten Möglichkeiten zusammenzuführen, wie er 1985 formuliert:

„Mein ursprüngliches Interesse am Herstellen von Bildern und Objekten war und ist noch heute das Hervorbringen von Dingen, die weder in der Natur noch in unserer funktionalen Welt existieren, Objekte, die meine Empfindungen gegenüber der Welt und meiner eigenen Existenz spiegeln und zum Ausdruck bringen. Dabei geht es nicht um dogmatische Festlegungen, sondern – und das ist für mich das Entscheidende – es sollen Vorschläge gegeben werden: Prae-Positionen.“¹⁴⁶

Die erste Auftragsarbeit für den öffentlichen Raum entstand 1984 im Auftrag des Kunstmuseums Basel und wurde im Brüglinger Park in Basel installiert. Für die Skulptur mit dem Titel „Realms and Neighbours“ (Abbildung 25) schlichtete Cragg naturbelassene Kalksteinblöcke zu zwei Türmen, auf die er je ein aus Granit glatt herausgemeißeltes, auf seine Grundform reduziertes Haus stellte. Hier arbeitete er wie in den vorangegangenen Jahren mit der Kombination von Vorgefundenem und künstlich Bearbeitetem, das er additiv zusammensetzte. In den folgenden Jahren beginnt Cragg Einzelformen wie die Kremser

¹⁴³ Vgl. Tony Cragg, „Tony Cragg im Gespräch mit Heinz Norbert Jocks“, in: Ausstellungskatalog: Tony Cragg : „Spiel nach draußen“ : Skulpturen im öffentlichen Raum, Brigitte Reinhardt/ Ulmer Museum (Hg.), Ostfildern-Ruit 1998, S. 21 f.

¹⁴⁴ Brigitte Reinhardt, „Zwischen Aufbruch und Dauer“, in: Ausstellungskatalog: Tony Cragg : „Spiel nach draußen“ : Skulpturen im öffentlichen Raum, Brigitte Reinhardt/ Ulmer Museum (Hg.), Ostfildern-Ruit 1998, S. 11.

¹⁴⁵ Vgl. Isabel Carlisle, „Tony Cragg: Introduction and interview“, in: Tony Cragg: New Works, Royal Academy of Arts (Hg.), London 1999, unpaginiert [S. 1] und Brigitte Reinhardt, „Zwischen Aufbruch und Dauer“, in: Ausstellungskatalog: Tony Cragg : „Spiel nach draußen“ : Skulpturen im öffentlichen Raum, Brigitte Reinhardt/ Ulmer Museum (Hg.), Ostfildern-Ruit 1998, S. 12.

¹⁴⁶ Tony Cragg, zitiert nach Brigitte Reinhardt, „Zwischen Aufbruch und Dauer“, in: Tony Cragg: Spiel nach draußen. Skulpturen im öffentlichen Raum, Katalog Ulmer Museum, Brigitte Reinhardt (Hg.), Ostfildern-Ruit, 1998, S. 12.

Skulptur zu entwickeln.¹⁴⁷ 1992, ein Jahr vor deren Installierung, entsteht eine erste Skulptur des gleichen Typus. In der norwegischen Hafenstadt Bodo postiert Cragg sieben gleichermaßen von zylindrischen Bohrlöchern durchbrochene Granitblöcke an der Uferbefestigung. Der Titel „Tides and Time“ (Abbildung 26) nimmt Bezug auf den Ort und verbindet ihn mit einer universalen Dimension. Der Titel „Kristallmantel“ jedoch, den Cragg der Kremser Skulptur gab, ist rein auf die formale Ausprägung des Werks bezogen, was die Frage nach dessen Nicht-Austauschbarkeit und damit auch nach der Nicht-Austauschbarkeit des Ortes aufwirft, die immer wieder für ortsspezifisch konzipierte Kunstwerke postuliert wurde. Ähnlich ist es bei zwei weiteren Skulpturen aus Granit, die im selben Verfahren mit Bohrlöchern durchbrochen wurden: „Sunder“ (zu deutsch: „trennen“) für die Sammlung Barmenia in Wuppertal aus dem Jahr 1995 und „Findling“, 2001 für das Zentralfinanzamt in Nürnberg ausgeführt. In diesem Sinne steht Craggs Skulptur für Krems zwischen den Welten – von „Autonomie“ und „Ortsspezifisch“. Es ist die Welt des Konjunktivs eines Versuchsanordners, der sich nicht festlegen will, um das Bestehende verändern zu können. Über allem steht das Verlangen nach Gewinn von Erkenntnis durch „reflektierende Gestaltungskraft“, wie Cragg es in folgenden Zitaten formulierte:

„Malerei und Skulptur sind zwei Bereiche menschlicher Aktivität, die sich durch einen hohen Grad an reflektierender Gestaltungskraft auszeichnen. Im Erschaffen neuer Bilder und räumlicher Objekte nimmt der Künstler die Verantwortung auf sich, einen Teil der bestehenden Welt zu verändern.“¹⁴⁸

„Der Künstler ist ein Spezialist in einem Bereich, den er selbst definiert. Dieser Bereich ist eine Mischung aus Objektivität, Irrationalität und Subjektivität. Der Künstler, durch die Erfindung eines dichterem, komplexeren Vokabulars, trägt zum Verständnis der Welt bei.“¹⁴⁹

IV.1.2.4. Olafur Eliasson, „Camera obscura für die Donau“, Rollfähre Spitz–Arnsdorf, 2004

Die Installation von Olafur Eliasson in der Bordkabine der Rollfähre von Spitz nach Arnsdorf (Abbildung 27) in der Wachau wird hier exemplarisch für die Weiterentwicklung des anhand der Skulptur von Tony Cragg beschriebenen Verständnisses von Ortsspezifisch angeführt. Der Ort der Installation, die Wachauer Flusslandschaft, wird zum expliziten Thema des

¹⁴⁷ Neben Stein kommt immer öfter Eisen, zunächst als Stahlguss und ab den späten 1980er Jahren als Bronze, zum Einsatz.

¹⁴⁸ Tony Cragg, „Voraussetzungen“, in: Tony Cragg: Skulpturen, Kestner-Gesellschaft Hannover (Hg.), 1985, S. 32. Zitiert nach Eduard Trier, Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert, 4. überarb. und erw. Aufl., Berlin 1992, S. 255.

¹⁴⁹ Tony Cragg, in: Skulptur Sein“, Städt. Kunsthalle Düsseldorf, 1986, S. 116. Zitiert nach Eduard Trier, ebd. S. 318.

Kunstwerks. Form und Material des Kunstwerks ergeben sich ausschließlich aus dieser Ausgangssituation. Das Kunstwerk erfüllt nicht nur den Anspruch des kontextuellen Bezugs auf sein Umfeld. Das Umfeld wurde auch speziell für die Konzipierung eines Kunstwerks vom Künstler ausgesucht. Die Autonomie des Kunstwerks und die Bezugnahme auf das Umfeld kommen hier parallel bzw. sich verzahnend zum Einsatz, da der Künstler versucht, die speziellen Charakteristiken eines Ortes hervorzuheben, indem er seine künstlerischen Fragestellungen auf ihn anwendet und umgekehrt.

Olafur Eliasson wurde vom Verein Weltkulturerbe Wachau beauftragt, ein Kunstwerk für die Wachau zu konzipieren¹⁵⁰. Der Künstler wählte die Fähre, die zum Transport von Personen und Fahrzeugen zwischen Spitz und Arnsdorf dient, als Ort für sein Kunstwerk aus und installierte auf dieser das Werk mit dem Titel „Camera obscura für die Donau“. Die durch die Strömung der Donau angetriebene Fähre wird von einem Tragseil gehalten, das quer über die Donau gespannt und an den Ufern verankert ist. Eliasson richtete in der Bordkabine der Fähre eine Art Kino ein, das die Flusslandschaft der Umgebung in Echtzeit wiedergibt. Der gesamte Raum der Bordkabine wurde abgedunkelt und ist Teil der „Camera obscura“. Über ein System von Linsen und Spiegeln wird das Bild der vorüberziehenden Wachauer Flusslandschaft in den Innenraum projiziert. Mittels dieser eigens konstruierten Technologie wurde ein Ausschnitt der Wirklichkeit abgebildet und damit hervorgehoben. Mit der Vorwärtsbewegung der Fähre bewegt sich auch das Bild im Raum.¹⁵¹ Raum, Zeit, deren Verhältnis zueinander und die Wahrnehmung dieser Dimensionen spielen eine zentrale Rolle in diesem wie in anderen Kunstwerken des Künstlers. In einem Aufsatz über den Unterschied von real erlebter Natur und deren Abbild sowie über die unterschiedlichen Arten der Wahrnehmung beider Dimensionen schrieb der Künstler:

„Die Idee, dass wir gewöhnlich das Reale – in unserem Fall die erlebte Landschaft – eine wichtigere Erfahrung nennen als seine betrachtete Repräsentation, ist ein romantisches Überbleibsel einer veralteten Hierarchie und sollte überdacht werden.“¹⁵²

¹⁵⁰ Der Verein war nach der üblichen Vorgangsweise mit dem Vorhaben, ein Kunstwerk in der Wachau zu errichten an die Abteilung für Kultur und Wissenschaften des Landes Niederösterreich herangetreten. Die Jury für Kunst im öffentlichen Raum wählte den Künstler Olafur Eliasson aus. Im Gegensatz zu sämtlichen Projekten im öffentlichen Raum in Niederösterreich, die vom Land Niederösterreich finanziert werden, wurde dieses Kunstprojekt mit Mitteln des Landes und des Bundes finanziert. Vgl. Gespräch mit Katharina Blaas, der Beauftragten für Kunst im öffentlichen Raum in der Niederösterreichischen Landesregierung, am 20. März 2007.

¹⁵¹ Dazu Brigitte Huck: „Der ganze Raum ist eine Camera obscura, eine dunkle Kammer, in der man verweilt, um ein Phänomen zu erleben, das bereits Aristoteles kannte: Licht, das durch eine kleine Öffnung in einen abgeschlossenen, dunklen Raum fällt, erzeugt auf der Wand vis-à-vis ein seitenverkehrtes und Kopf stehendes (sic!) Bild. Eliasson hat das elementare Lochprinzip mit einem System von Linsen und Spiegeln aufgerüstet. Die Welt draußen wird auf zwei Bildschirme ins Innere gekippt.“ Brigitte Huck, Olafur Eliasson: „Installation in der Bordkabine der Rollfähre Spitz-Arnsdorf“, in: Öffentliche Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kultur und Wissenschaft (Hg.), Bd. 8, Wien 2006, S. 192.

¹⁵² Olafur Eliasson, „Die einzige Sache, die wir gemeinsam haben, ist, dass wir verschieden sind“, in: Public Art: Kunst im öffentlichen Raum, Florian Matzner (Hg.), München 2001, S. 444.

Den Unterschied zwischen der Erfahrung von Realem und vom Abbild setzt Eliasson gleich mit dem Unterschied zwischen Erfahrung und Erzählung. Seine Kunstwerke zu solchen Themen sind nicht als absolute Aussagen gedacht, sondern prozessartig angelegte Experimente mit offenem Ausgang, bei denen der Beweis für die Unstimmigkeit traditioneller Wertesysteme erbracht werden soll und die der Erkenntnis des Betrachters wie auch des Künstlers dienen sollen:

„... ich will [...] kein generelles Modell für eine korrekt wahrnehmbare Welt entwerfen. Ich möchte nur selbst verstehen, inwiefern Erzählung und Erfahrung auseinandergehalten werden können.“¹⁵³

Darüber hinaus möchte der Künstler zur Selbstreflexion anregen. „Seeing yourself seeing“ nannte Eliasson im Jahr 2000 einen Abschnitt in dem Buch zu seiner Ausstellung „Surroundings Surrounded“.¹⁵⁴ 2002 führte er dazu aus:

„... our ability to see ourselves seeing – or to see ourselves in the third person, or actually to step out ourselves and see the whole set-up with the artefact, the subject and the object – that particular quality also gives us the ability to criticise ourselves ... [and gives] the subject a critical position, or the ability to criticise one’s own position in this perspective.“¹⁵⁵

Diese Aussage bringt ein zentrales Anliegen Eliassons, mit Kunst Selbstreflexion und damit auch Kritikfähigkeit zu formen, zum Ausdruck. Diese Absicht kann auch für das Wachauer Projekt angenommen werden, da dort das Reale und das Abbild zusammengebracht werden und die Betrachter unweigerlich von der Wahrnehmung einer Dimension zur Wahrnehmung der anderen geraten und dadurch mit dem Akt ihrer eigenen Wahrnehmung konfrontiert werden. Die Folge davon ist aus der Sicht Eliassons im besten Fall eine Neubewertung des bekannt Geglauten:

„... we still find modern dogmas dominating our conception of space [...]. I believe that every space and every situation contains itself the potential for a reevaluation or renegotiation.“¹⁵⁶

Eliasson beschäftigt sich vor allem mit physikalischen Vorgängen in Zeit und Raum, Phänomenen in der Natur und damit verbundenen Wahrnehmungsmodellen. Um solche

¹⁵³ Ebd., S. 445.

¹⁵⁴ Die Ausstellung fand 2000 in der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, und 2001 im Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM), Karlsruhe, statt. Ausst.-Kat.: Olafur Eliasson: Surroundings Surrounded, Essays on Space and Science, Peter Weibel (Hg.), Karlsruhe 2001.

¹⁵⁵ Olafur Eliasson, „Daniel Birnbaum in Conversation with Olafur Eliasson“, in: Olafur Eliasson, Madeleine Grynsztejn, Daniel Birnbaum and Michael Speaks (Hg.), London 2002, S. 10, zitiert nach: Ausst.-Kat.: Olafur Eliasson: The Weather Project, Susan May (Hg.), Tate Modern, London 2003, S. 18.

¹⁵⁶ Olafur Eliasson, „Vibrations“, in: Ausst.-Kat.: Olafur Eliasson: Your Engagement has Consequences - On the Relativity of your Reality, Caroline Egge (Hg.), Baden 2006, S. 64.

Phänomene erfahrbar zu machen, entwirft er Erlebnisräume¹⁵⁷, in denen er technologische Experimentanordnungen zu sinnlichen Raumerfahrungen generiert. Dabei kommt jedes Format und Material zum Einsatz, das dem Künstler zur Vermittlung dieser Phänomene angemessen erscheint.

Neben Installationen, Skulpturen und Landschaftsfotografien in Ausstellungshallen und Museen, die Eliasson als „Mikrokosmos der Gesellschaft“¹⁵⁸ betrachtet, umfasst eine seiner Werkgruppen Skulpturen und Interventionen für den öffentlichen Raum, mit denen Eliasson vermitteln möchte, dass jegliche Form von Wahrnehmung subjektiver und relativer Natur ist¹⁵⁹. Dazu gehörte u. a. das Projekt „Green River“, für das der Künstler seit 1998 in verschiedenen Städten die Flüsse mit Uranin, einer ungiftigen Substanz, grün einfärbt, so zuletzt im Jahr 2000 den Stockholmer Fluss Strömmen (Abbildung 28). Für den öffentlichen Raum von Utrecht entstand 1999 „Double Sunset“ (Abbildung 29). Eine gelbe Stahlscheibe wurde, von einem Baugerüst gehalten und mit Licht angestrahlt, als von weitem sichtbare künstliche Sonne installiert.¹⁶⁰ Die Skulptur „Umschreibung“ (Abbildung 30) eine begehbare Treppenkonstruktion, deren Verlauf eine doppelte Helix¹⁶¹ umschreibt, entstand 2004 im Auftrag der KPMG¹⁶² im Hof ihres Bürogebäudes in München.

Kunst ist für Eliasson ein Experimentierfeld, in dem Gesellschaftsstrukturen nicht nur erforscht, sondern auch umgeformt werden können.

„I believe that art is a practice through which vital aspects of society and life may be examined, challenged, and renegotiated. Cultural practices such as art are not driven by capitalistic values, but operate through ideas and reflections about the values that

¹⁵⁷ Zu einem dieser Erlebnisräume wurde z. B. 2001 die Ausstellungshalle des Kunsthouses Bregenz mit der Installation „The mediated motion“. Eliasson tauchte sie in Nebel, der von einer hölzernen Hängebrücke, die durch die Halle gespannt war, betrachtet werden konnte. Für die Biennale von Sao Paulo entwarf er 1998 „The very large ice floor“, ein Eisfeld auf dem Boden der Ausstellungshalle, das von den Besuchern benutzt werden konnte. Vgl. Ausst.-Kat.: Olafur Eliasson: The Weather Project, Susan May (Hg.), Tate Modern, London 2003, S. 20 ff.

¹⁵⁸ Olafur Eliasson nimmt nicht die klassische Trennung zwischen Museumsbereich und öffentlichem Raum vor. Die Bedingungen im Museum sieht er als parallel zu den Bedingungen im öffentlichen Raum. Olafur Eliasson in einer Diskussion mit Susan May, Ausst.-Kat.: Olafur Eliasson: The Weather Project, Susan May (Hg.), Tate Modern, London 2003, S. 22.

¹⁵⁹ Vgl. Olafur Eliasson, „Vibrations“, in: Ausst.-Kat.: Olafur Eliasson: Your Engagement has Consequences -On the Relativity of your Reality, Caroline Eggel (Hg.), Baden 2006, S. 64, und Susan May, „Meteorologica“, in: Ausst.-Kat.: Olafur Eliasson: The Weather Project, Susan May (Hg.), Tate Modern, London 2003, S. 22 ff.

¹⁶⁰ Für die Tate Modern konzipierte Eliasson 2003 unter dem Ausstellungstitel „The Weather Project“ ein ähnliches Lichtobjekt, das, angebracht an der Stirnwand der Ausstellungshalle, wie eine überdimensionale, gelb leuchtende Sonne eine artifizielle Natursituation schuf. Siehe dazu Ausst.-Kat.: Olafur Eliasson: The Weather Project, Susan May (Hg.), Tate Modern, London 2003.

¹⁶¹ Die Bezeichnung „doppelte Helix“ stammt von Olafur Eliasson. Ausst.-Kat.: Olafur Eliasson: Your Engagement has Consequences -On the Relativity of your Reality, Caroline Eggel (Hg.), Baden 2006, S. 225. Zum Begriff der „doppelten Helix“ als eine Manifestation „kombinierter Symmetrie“ siehe György Darvas, „Symmetry and Asymmetry“, in: Our Surroundings: Aspects of Symmetry in the Phenomena of Nature, Physical Laws and Human Perception“, in: Ausst.-Kat.: Olafur Eliasson: Surroundings Surrounded, Essays on Space and Science, Peter Weibel (Hg.), Karlsruhe 2001, S. 140.

¹⁶² Die Auftraggeber KPMG sind eine internationale Wirtschaftsprüfungs- und Steuerberatungsgesellschaft.

define sociality, about how experience and ethics are intertwined, and ultimately how subjectivity is defined. My interest in architecture, space, time, and art thus comes from a fundamental interest in human beings and in our potential to reevaluate the conditions that determine or influence our sense of subjectivity. Our ability to reevaluate existing structures and systems, such as the still prevalent Modernistic ideas about space and their value systems, requires a critical engagement in the world.“¹⁶³

Ging Tony Cragg wie andere Künstler seiner Generation noch vom zu formenden Material aus, mit dem er ein formales Vokabular entwickelte, ist das verwendete Material Olafur Eliasson reines Mittel zum Zweck. Craggs Skulptur ist einer formal-ästhetischen Ortsspezifika zuzuordnen, die Installation von Eliasson einer kritisch-interventionistischen. Mit seinen Kunstwerken vertritt er eine Weltansicht, in der alles in Relation zueinander steht und sich gegenseitig bedingt. Eliasson verwehrt sich gegen jeden Absolutheitsanspruch des Kunstwerks, indem er auf die Subjektivität von Wahrnehmung verweist. Mit seinen Kunstwerken will er die Hierarchien zwischen Verstand und sinnlicher Empfindung aufheben. Ihm geht es nicht nur darum, die „Welt zu verstehen“, sondern sich kritisch mit der Welt auseinanderzusetzen, Beziehungen zwischen Subjekt und Objekt aufzuzeigen, existierende Strukturen und Wertesysteme neu zu bewerten und die Gesellschaft zu formen.

IV.1.3. Sonderform der Ortsspezifika: Funktionale Skulpturen

Neben der formal-ästhetischen und der kritisch-interventionistischen Ortsspezifika ist eine dritte Gruppe von Kunstwerken im öffentlichen Raum unter dem Begriff der funktional-utillaristischen Ortsspezifika subsumierbar. 1984 forderte Jean-Christophe Amman in seinem „Plädoyer für eine Kunst im öffentlichen Raum“ standortbezogene Skulpturen für den öffentlichen Raum, die zum Wohle der Gesellschaft funktionale Aufgaben erfüllen und sich in die Struktur des Alltags unmerklich einfügen sollten:

„Die Ausgangsposition ist klar. Es geht nicht mehr darum, Werke zu installieren, die in der urbanen Umwelt, unabhängig von ihrer Qualität, zu dekorativen Relikten degradiert werden, sondern um Eingriffe und die Schaffung von ‚Situationen‘, die der Bevölkerung eine qualitative Verbesserung der Nutzungsmöglichkeiten von Freiräumen bringen. [...] Der Künstler, der seine Persönlichkeit in Ausstellungsräumen zu Recht als das unverfälschlich Eigene zum Ausdruck bringt, wird im öffentlichen Raum aufgefordert, zurückzutreten. Nicht, dass er sich verleugnen muß; aber er dient mit der Diskretion höchster Qualität einer Sache,

¹⁶³ Olafur Eliasson, „Vibrations“, in: Ausst.-Kat.: Olafur Eliasson: Your Engagement has Consequences-On the Relativity of your Reality, Caroline Eggel (Hg.), Baden 2006, S. 9.

die dem Gemeinwohl, der Nutzbarkeit von Freiräumen, auch einen funktionellen Impuls verleiht.“¹⁶⁴

Der Künstler wird also aufgefordert, zum Zweck einer „optimalen Dienstleistung“¹⁶⁵ einen anderen künstlerischen Zugang zu der in Museen gezeigten Kunst als zu der Kunst im öffentlichen Raum zu entwickeln, seine künstlerische Identität hinter die zu bewältigende Aufgabe zu stellen und auf jeglichen Selbstbezug des Kunstwerks zu verzichten. Außerdem spricht Amman den Legitimationsnotstand von Kunst im öffentlichen Raum an, so soll der „Aggression, die solch nutzlose Gebilde im öffentlichen Raum oft bewirken“¹⁶⁶, durch benutzbare Objekte Einhalt geboten werden. Als geglückte Beispiele einer Kunst im öffentlichen Raum, die derartigen Ansprüchen genügen, führt Amman vor allem Werke von Siah Armajani und Scott Burton an, die in diesem Zusammenhang immer wieder genannt werden¹⁶⁷. Scott Burton schuf in den 1970er und 1980er Jahren Skulpturen aus Stein in Form von Möbelstücken wie Tischen und Stühlen. Seine Prioritäten galten sozialen Fragen mehr als künstlerischer Selbstverwirklichung¹⁶⁸. Siah Armajani bezeichnet sich als „public artist“¹⁶⁹ und sieht die Funktion von Kunst im öffentlichen Raum ausschließlich in deren Verwendbarkeit¹⁷⁰. Seit 1968 entstehen Brücken, Lesehäuser, Garteninstallationen, Bänke, Tische und Pavillons für den öffentlichen Raum.¹⁷¹ Armajani konzipiert diese Objekte und

¹⁶⁴ Jean-Christophe Ammann, „Plädoyer für eine neue Kunst im öffentlichen Raum“, erstmals publiziert in: Parkett, H. 2, S. 6-35, Zürich 1984, in: Kunst im öffentlichen Raum: Skulpturenboulevard Berlin 1987, Neuer Berliner Kunstverein (Hg.), Berlin 1987, S. 9.

¹⁶⁵ Ebd., S. 19.

¹⁶⁶ Ebd., S. 19.

¹⁶⁷ So z.B. von Miwon Kwon, die dazu erklärend ausführte: „In order to render public art more accessible, accountable and relevant to the public [...] many artist and critics alike seemed to think that the more an art work disappeared into the site, either by appropriating urban street furniture (benches and tables, street lamps, manhole cover, fencing) or mimicking familiar architectural elements (gateways, columns, [...] parks) the greater the social value would be.“ Miwon Kwon, One place after another: site-specific art and locational identity, Cambridge/ MA 2002, S. 69.

¹⁶⁸ „The social questions interest me more than the art ones. [...] Communal social values are more important.

What office workers do in their lunch hour is more important than my pushing the limits of my self-expression.“

Scott Burton in einem Interview mit Douglas C. McGill, „Skulpture Goes Public“, New York Times Magazine, April 27, New York 1986, zitiert nach Miwon Kwon, One place after another: site-specific art and locational identity, Cambridge/ MA, 2002, Fußnote 27, S. 184.

¹⁶⁹ Siehe Jean-Christophe Ammann, Wim A. L. Beeren, „Foreword“, in: Ausst.-Kat.: Siah Armajani, Kunsthalle Basel und Stedelijk Museum Amsterdam, Jean-Christophe Ammann, Siah Armajani, Margrit Suter (Hg.), Basel 1987, unpaginiert [S. 1].

¹⁷⁰ „Meine Absicht ist es, zugängliche, verfügbare, nützliche, alltägliche, öffentliche Versammlungsplätze zu bauen.“ Siah Armajani, in: Ausst.-Kat.: documenta 7, Bd. 1, Kassel 1982, S. 168, zitiert nach Eduard Trier, Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert, 4. überarb. und erw. Aufl., Berlin 1992, S. 276.

¹⁷¹ Seit 1978 entstehen Objekte im öffentlichen Auftrag. Vgl. Jean-Christophe Ammann, Wim A. L. Beeren, „Foreword“, in: Ausst.-Kat.: Siah Armajani, Kunsthalle Basel und Stedelijk Museum Amsterdam, Jean-Christophe Ammann, Siah Armajani, Margrit Suter (Hg.), Basel 1987, unpaginiert [S. 1]. Vgl. ferner Jean-Christophe Ammann, „Plädoyer für eine neue Kunst im öffentlichen Raum“, erstmals publiziert in: Parkett, H. 2, S. 6-35, Zürich 1984, in: Kunst im öffentlichen Raum: Skulpturenboulevard Berlin 1987, Neuer Berliner Kunstverein (Hg.), Berlin 1987, S. 12 f., und Hans Ulrich Reck, Nicht Stil: Konstruktion. Siah Armajanis Aneignung der Moderne, Schriften zur Sammlung des Museums für Moderne Kunst Frankfurt am Main, Museum für Moderne Kunst (Hg.), Frankfurt 1990, S. 29.

Bauwerke, die der Kommunikation bzw. dem Zusammentreffen von Menschen gewidmet sind, mit dem Ziel, die Zweckfreiheit und die Mystifizierung von Kunst aufzuheben¹⁷²:

„Indem seine Nützlichkeit hervorgehoben wird, wird das öffentliche Kunstwerk zu einem Instrument für Tätigkeiten – sitzen, gehen, essen, sprechen. Öffentliche Kunst bedarf eines gewissen, von gemeinsamen Vorstellungen getragenen Zusammenspiels mit dem Publikum.“¹⁷³

Mit der Funktionalisierung von Kunst eröffnet Armajani Handlungsräume, in denen das Kunstwerk durch das Publikum rezipiert werden kann.¹⁷⁴ Darüber hinaus ist es sein Anspruch, Kunstwerke zu schaffen, die gleichzeitig in einem Kontext von Funktionalität und Ästhetik sowie von sozialen Inhalten stehen.¹⁷⁵

IV.1.3.1. Werner Reiterer, Lichtobjekt bei der Haydn-Halle in Gerhaus, 1999

Anhand des Lichtobjekts von Werner Reiterer in Gerhaus¹⁷⁶ (Abbildung 31) lässt sich aufzeigen, dass die Funktionalität ortsspezifischer Kunstwerke immer parallel zu weiteren Charakteristiken des Kunstwerks auftritt, die zunächst auch als gegensätzlich bezeichnet werden könnten. Reiterers Lichtobjekt erschließt sich für den Betrachter in der Gleichzeitigkeit von Funktionalität und einer auf den Ort Gerhaus bezogenen inhaltlichen Aussage. Es fungiert zugleich als funktionale Platzbeleuchtung und als ein konzeptuelles Kunstwerk, das ein Wahrzeichen für den Ort darstellt.

Der Künstler wurde auf Vorschlag des Gutachtergremiums für Kunst im öffentlichen Raum in Niederösterreich von der Gemeinde Geraus beauftragt, ein Kunstwerk für den Ort zu gestalten. Reiterer entwarf einen Luster nach barockem Vorbild, der auf dem Vorplatz der

¹⁷² „... public art's basic aim is to de-mystify the concept of creativity. [...] We are not interested in the myth which is created around the artist and by artist. What is important to us is the mission and the program and the work itself.“ Siah Armajani und Cesar Pelli in einer öffentlichen Diskussion im San Francisco Museum of Modern Art, 22. Januar 1986., zit. nach: Jean-Christophe Ammann: „Introduction“, in: Ausst.-Kat.: Siah Armajani, Kunsthalle Basel und Stedelijk Museum Amsterdam, Jean-Christophe Ammann, Siah Armajani, Margrit Suter (Hg.), Basel 1987, unpaginiert [S. 2].

¹⁷³ Siah Armajani in einem Diskussionsbeitrag bei der Veranstaltung des American Institutes of Architects. Zit. in: Patricia C. Phillips: „Siah Armajanis Wesen“, in: Ausst.-Kat.: Siah Armajani, Kunsthalle Basel und Stedelijk Museum Amsterdam, dtsh. Übersetzung, Basel 1987, unpaginiert. Zit. nach: Markus Stegmann: Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert, Berlin, 1995.

¹⁷⁴ Siehe dazu auch Stefan Schmidt-Wulffen, der die praktische Verwendbarkeit von Kunst als „dritten Weg [...] neben kognitivem und sinnlichem Verstehen“ bezeichnet. Stefan Schmidt-Wulffen, „Verstehen durch Gebrauchen: Siah Armajanis Kunstprogramm als ‚dritter Weg‘ einer Kunst im öffentlichen Raum“, in: Volker Plagemann (Hg.), Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre, Köln 1989, S. 242.

¹⁷⁵ Vgl. Jean-Christophe Ammann, „Introduction“, in: Ausst.-Kat.: Siah Armajani, Kunsthalle Basel und Stedelijk Museum Amsterdam, Jean-Christophe Ammann, Siah Armajani, Margrit Suter (Hg.), Basel 1987, unpaginiert [S. 2].

¹⁷⁶ Die Gemeinde Gerhaus im liegt im niederösterreichischen Industrieviertel und ist Teil der Marktgemeinde Rohrau.

Haydn-Halle¹⁷⁷, einer Veranstaltungshalle, an einer im oberen Bereich gebogenen Eisenstange hängend, installiert wurde. Mit der barocken Form des Lusters verweist der Künstler auf das nahe gelegene Barockschloss Rohrau¹⁷⁸, dessen Bewohner die Geschichte des Ortes geprägt haben. Das Licht des Lusters wird eingeschaltet, wenn in der Halle eine Veranstaltung stattfindet. Mehrere Aspekte waren dem Künstler bei der Konzeption wichtig:

„Für meine Intervention ist [...] erwähnenswert, daß Licht geschichtlich gesehen auch immer ein Gut der Mächtigen war. Lichtspender und dergleichen wurden mit besonderem Augenmerk gestaltet, spiegelten sie doch auch immer die Macht des Schloßherrn wider. Spätestens mit der Industrialisierung wurde Licht zu einem allgemein erhältlichen Gut. [...] Durch das Herauslösen des Lusters aus seinem geschichtlich-architektonischen Kontext und die Neupositionierung auf dem Vorplatz der Kulturhalle Gerhaus schlägt dieser deplazierte Beleuchtungskörper eine gedankliche Brücke zwischen historischen Gegebenheiten der Kulturausübung durch eine privilegierte Oberschicht und den gegenwärtigen, für alle Bürger eingeräumten Möglichkeiten.“¹⁷⁹

Mit dem Hinweis auf die Veränderungen von gesellschaftlichen Klassensystemen spricht Reiterer einen sozialgeschichtlichen Hintergrund seines Kunstwerks an. Sein Objekt ist somit als Verweis auf die Möglichkeit des Zugangs aller Bevölkerungsschichten zur Kunst zu sehen, die nun ein einstiges Zeichen für privaten Reichtum als Zeichen für kollektiven Reichtum sehen dürfen. Gleichzeitig verweist Reiterer auf die Dienstleistung, die sein Objekt bietet:

„Als Beleuchtungskörper unter Beleuchtungskörpern im öffentlichen Raum fällt er mit seiner überbordenden Gestaltung aus einem nach funktionalistischen Kriterien möblierten Stadtbild und markiert durch das Licht, welches nur eingeschaltet werden sollte, wenn im Haus eine Veranstaltung stattfindet, zusätzlich die Aktivitäten.“¹⁸⁰

Das Lichtobjekt ist ein markantes Wahrzeichen, das gegebenenfalls Veranstaltungen ankündigt. Es haftet ihm aber auch eine leise Selbstironie an, da das Objekt einen funktionalistischen Zweck erfüllt, seine äußere Erscheinung jedoch nicht den funktionalistischen Gestaltungskriterien des 20. Jahrhunderts entspricht. Gleichzeitig sorgt der Luster, der aus seinem ursprünglichen Kontext herausgelöst an einen unüblichen Platz versetzt wurde, beim Betrachter zunächst für eine Irritation. In einem dieser ersten

¹⁷⁷ Die Haydn-Halle ist nach dem Komponisten Joseph Haydn, der 1732 in Gerhaus geboren wurde, benannt. Die Halle wurde 1999 fertig gestellt.

¹⁷⁸ Das Schloss Rohrau erhielt sein heutiges Aussehen 1776-1777. Vgl. Homepage des Schlosses Rohrau: http://harrach.nwy.at/history_de, 10. 4. 2007.

¹⁷⁹ Katharina Blaas: „Werner Reiterer : Lichtobjekt bei der Haydn-Halle in Gerhaus“, in: Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kultur und Wissenschaft (Hg.), Bd. 5, Wien 2000, S. 204.

¹⁸⁰ Ebd.

Wahrnehmungsform folgenden möglichen Reflexionsprozess erfährt er jedoch eine neue „Sichtbarkeit“¹⁸¹.

Rainer Fuchs bezeichnet diese Vorgangsweise Reiterers als „Kritik der reinen Sichtbarkeit“¹⁸²:

„Werner Reiterer hat sich in seiner Arbeit u. a. auf Alltagsrequisiten konzentriert, durch manipulative Eingriffe deren konventionelle Funktionen unterbrochen und damit Kunstwerke und -situationen geschaffen, die Funktionalität als relationales und wandelbares Phänomen erkennen lassen. Erkennbar wird durch Reiterers Vorgehen, dass die kunstmäßige Veränderung von Gebrauchsgegenständen nicht das Ausblenden oder das Verleugnen von deren Alltagsfunktion zugunsten einer ästhetischen Gegenwelt bedeutet, sondern daß durch den Eingriff u. a. auch das Verändern und Transformieren thematisiert und damit auch die Ausgangs- und Umgebungsrealität erneut beleuchtet wird.“¹⁸³

Fuchs spricht hier ein entscheidendes, zum Verständnis von Reiterers Kunstschaffen notwendiges Kriterium an. Funktionalität ist bei diesem grundsätzlich ein inhaltliches Thema seiner Arbeit und nicht etwa als formale Reaktion auf ein gesellschaftliches Bedürfnis nach Benutzbarkeit der Kunst im öffentlichen Raum und den in diesem Zusammenhang entstehenden Dienstleistungsskulpturen zu sehen. Reiterer macht Alltagsgegenstände zu Kunstobjekten, indem er ihre ursprüngliche Funktion negiert und ihr Umfeld und damit ihre Bedeutungen vertauscht.

Als ein „Überschreiten kategorialer Grenzen von Alltag und Kunst“ bezeichnet Konrad Bitterli die künstlerischen Eingriffe Reiterers in die Alltagswelt¹⁸⁴. Eine solche „Überschreitung“ bedeutete zum Beispiel die Installation mit Kunststoffpflanzen 1997 im Garten der Elisabeth-Schneider-Stiftung in Freiburg im Breisgau¹⁸⁵ oder auch die Platzierung eines

¹⁸¹ Dazu Rainer Fuchs: „Die Kunst, etwas zu sich selbst in Distanz zu bringen, es dadurch einer erneuten Sichtbarkeit und Betrachtung zuzuführen, ist eine Folge von Reiterers Interventionismus.“ Rainer Fuchs, „Kritik der reinen Sichtbarkeit: Zu den Arbeiten von Werner Reiterer“, in: Werner Reiterer : Sachen konkret mit Wirkung ungefähr oder Die Bemühungen des Hinterkopfes, im Gesichtsfeld der Gegenstände Wirkung zu zeigen, Ausst.-Kat. Galerie Eugen Lendl (Hg.), Wien 1998, S. 28.

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Konrad Bitterli, „Sanfte Permanent-Irritationen: Zu Werner Reiterers plastischem Schaffen“, in: Werner Reiterer : Sachen konkret mit Wirkung ungefähr oder Die Bemühungen des Hinterkopfes, im Gesichtsfeld der Gegenstände Wirkung zu zeigen, Ausst.-Kat. Galerie Eugen Lendl (Hg.), Wien 1998, S. 9.

¹⁸⁵ „Dem Garten der Elisabeth-Schneider-Stiftung wird als visueller Parameter eine, den natürlichen Pflanzen täuschend ähnliche Kunststoffpflanze hinzugefügt. Der Garten als Ganzes gerät zu einem Vexierbild zwischen Realität und Imitation.“ Werner Reiterer, „Arbeit“, ebd. S. 56. In der gleichen Publikation wird die Installation ferner erwähnt von Konrad Bitterli, „Sanfte Permanent-Irritationen: Zu Werner Reiterers plastischem Schaffen“, ebd., S. 9, und von Rainer Fuchs, „Kritik der reinen Sichtbarkeit: Zu den Arbeiten von Werner Reiterer“, ebd., S. 29.

Vogelhäuschens in einer Baumkrone in Etsdorf-Haitzendorf¹⁸⁶. Für das „Singende Vogelhaus“ (Abbildung 32) war der Gesang eines Vogels auf einen Sprachchip gespeichert worden. Dieser von Solarzellen betriebene Chip gab, solange die Sonne schien, den Gesang des Vogels wieder, der nicht von natürlichem Vogelgezwitscher zu unterscheiden war.¹⁸⁷ Mit artifiziellen Mitteln wird in beiden Kunstwerken Natürlichkeit simuliert. War bei dem Luster in Gerhaus noch Funktionalität das Thema, reflektieren die beiden letzten Arbeiten die Information, die durch Objekte und Prozesse in Form ihrer Bedeutung vermittelt wird. Das Kunstwerk steht zeichenhaft für ein Phänomen, indem es einen Informationsvorgang zunächst inszeniert und diesen dann als Täuschung enttarnt. Durch einen „Kurzschluss zwischen Medium und Botschaft“¹⁸⁸ wird der Informationsvorgang als Prozess und nicht dessen Inhalt freigelegt¹⁸⁹. Der Betrachter wird wie durch die Werke von Olafur Eliasson auf die Beschäftigung mit seinem eigenen „Wahrnehmungsverhalten“¹⁹⁰ verwiesen.

So wenig eine stilistische Werkkontinuität bei Reiteres Installationen für den öffentlichen Raum feststellbar ist¹⁹¹, so sehr gibt es eine Kontinuität bei seinem methodischen Ansatz: Objekte werden „entfunktionalisiert“¹⁹², umfunktioniert, Bedeutungen werden entzogen und simuliert¹⁹³. Auch bei der Installation für die Landesberufsschule St. Pölten (Abbildung 33)

¹⁸⁶ Reiterer konzipierte die Installation mit dem Titel „Singendes Vogelhaus“ anlässlich der temporären Ausstellung „Zweite Runde“ 2001 im öffentlichen Raum der Großgemeinde Etsdorf-Haitzendorf. An der Ausstellung nahmen Mona Hahn, Ruth Kaaserer, Richard Künz, David Moises, Werner Reiterer und Almut Rink teil. Ihre Arbeiten wurden von Anfang Juli bis Ende September 2001 über das Gemeindegebiet verstreut gezeigt. Kuratoren der Ausstellung waren Iris Andraschek und Martin Strauß. Vgl. Martin Strauß, „Zweite Runde – Kunst im öffentlichen Raum Etsdorf-Haitzendorf, 2001“, in: Öffentliche Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Bd. 6, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kultur und Wissenschaft (Hg.), Wien 2002, S. 89 ff.

¹⁸⁷ Vgl. ebd., S. 97 f.

¹⁸⁸ Rainer Fuchs, „Kritik der reinen Sichtbarkeit: Zu den Arbeiten von Werner Reiterer“, in: Werner Reiterer : Sachen konkret mit Wirkung ungefähr oder Die Bemühungen des Hinterkopfes, im Gesichtsfeld der Gegenstände Wirkung zu zeigen, Ausst.-Kat. Galerie Eugen Lendl (Hg.), Wien 1998, S. 31.

¹⁸⁹ Diese quasi selbstreflexive Form des Kunstwerks hat Werner Fenz treffend beschrieben: „Die vielfach vorgetragene und akzeptierte Überzeugung, daß in Kunstwerken „Texte“ produziert werden, deren Kontexte in einer etwas versetzten Parallelaktion erforscht und beschrieben werden, findet in zahlreichen repräsentativen Beispielen der Gegenwartskunst nicht mehr in dieser Form statt. Diese ‚Arbeitsteilung‘ (Groys) funktioniert nicht mehr und hat auch ihre zwingende Bedeutung verloren, da in den Kunstwerken selbst der gesellschaftliche, semiotische, mediale, alltagsästhetische und auch politische Kontext als entscheidender Part ihres eigenen Funktionierens reflektiert wird.“ Werner Fenz, „Dem Erfahrbaren Raum geben“, in: Werner Reiterer : Beschreibungen, Galerie Eugen Lendl (Hg.), Wien 1996, S. 52.

¹⁹⁰ Rainer Fuchs, „Kritik der reinen Sichtbarkeit: Zu den Arbeiten von Werner Reiterer“, in: Werner Reiterer : Sachen konkret mit Wirkung ungefähr oder Die Bemühungen des Hinterkopfes, im Gesichtsfeld der Gegenstände Wirkung zu zeigen, Ausst.-Kat. Galerie Eugen Lendl (Hg.), Wien 1998, S. 32.

¹⁹¹ Bei Werner Reiterers Bleistiftzeichnungen, in denen surreale Raumsituationen dargestellt werden und für die dicht gestrichelte Flächen charakteristisch sind, ist dies sehr wohl der Fall. Darüber hinaus teilt sich das in institutionellen Räumen präsentierte plastische Schaffen in die Werkgruppen Möbelskulpturen und Textarbeiten sowie Installationen mit unterschiedlichsten Materialien wie Klebebändern, Steckern oder technischen Geräten. Vgl. Konrad Bitterli, „Sanfte Permanent-Irritationen: Zu Werner Reiterers plastischem Schaffen“, in: Werner Reiterer : Sachen konkret mit Wirkung ungefähr oder Die Bemühungen des Hinterkopfes, im Gesichtsfeld der Gegenstände Wirkung zu zeigen, Ausst.-Kat. Galerie Eugen Lendl (Hg.), Wien 1998, S. 7. Siehe ferner dazu: Werner Reiterer : Abbildungen, Ausst.-Kat. Galerie Eugen Lendl (Hg.), Wien, 1995.

¹⁹² Werner Fenz, „Dem Erfahrbaren Raum geben“, in: Werner Reiterer : Beschreibungen, Galerie Eugen Lendl (Hg.), Wien 1996, S. 53.

¹⁹³ Konrad Bitterli fasst diese Kontinuität folgenderweise zusammen: „[...] eines offenbart sich in allen Werken Werner Reiterers ganz deutlich: Konzeptuelles und Skulpturales bedingen und durchdringen sich in

aus dem Jahr 1997 wurde mit dieser Methode gearbeitet. Bei der Installation mit dem Titel „Gebäudeuntergrabung“ wurde ein Teil der Fundamente des Gebäudes freigelegt und damit eine trichterartige Vertiefung im Baugrund erzeugt. Das Wort „Untergrabung“ wurde dabei zu seinem bildlichen Ursprung zurückgeführt und wie ein Objekt behandelt. Statt dass ein bildhafter Begriff, wie allgemein üblich, zur Umschreibung einer Situation oder eines Zustandes benutzt wird, vertauschte Reiterer die Parameter und stellte einen physischen Zustand her, der ein Wort beschreiben soll¹⁹⁴. Gleichzeitig wird durch das partielle Freilegen, das Untergraben des Fundaments einer Gebäudecke „das perfektionistisch standardisierte Erscheinungsbild von Architektur“¹⁹⁵ in Frage gestellt. Wieder hat der Künstler ein Alltagsobjekt, diesmal ein Gebäude, zu einem Kunstobjekt stilisiert.¹⁹⁶ Werner Fenz formuliert es folgenderweise:

„Das künstlerische Segment destabilisiert die Architektur in ihrer kategorialen Bestimmung und läßt sie nun auch als skulpturales Gebilde im Ganzen begreifen.“¹⁹⁷

IV.1.3.2. Olaf Nicolai: „Schuluhr“, Landesberufsschule Neunkirchen, 2005

Olaf Nicolai gewann mit dem Entwurf einer Schuluhr den Wettbewerb¹⁹⁸ für eine künstlerische Gestaltung bei der Landesberufsschule Neunkirchen. Die sechs Meter lange und einen Meter hohe Schuluhr mit digitaler, achtstelliger LED-Anzeige wurde auf dem Dach des Neubaus der Landesberufsschule Neunkirchen installiert (Abbildung 34).

grundsätzlicher und durchaus spielerischer Weise. Die Prinzipien der skulpturalen Form werden laufend in Frage gestellt und erfahren unerwartete, witzig-ironische Wendungen.“ Konrad Bitterli, „Sanfte Permanent-Irritationen: Zu Werner Reiterers plastischem Schaffen“, in: Werner Reiterer : Sachen konkret mit Wirkung ungefähr oder Die Bemühungen des Hinterkopfes, im Gesichtsfeld der Gegenstände Wirkung zu zeigen, Ausst.-Kat. Galerie Eugen Lendl (Hg.), Wien 1998, S. 9.

¹⁹⁴ 1996/97 entstanden parallel zu der Installation in St. Pölten die „Skulpturentexte“. In industriell gefertigten Prospekthaltern liegen mit Texten bedruckte DIN A-4 Blätter. Einer der Texte lautet: „Gehen Sie nach Hause und untergraben Sie eine Gebäudecke Ihres Heimes. Das so erhaltene Architekturzitat ermöglicht es Ihnen, sich physisch unter das Gebäude zu begeben, über Ihnen die Gebäudekante des Gebäudefundamentes. Dieser ‚Nicht-Ort‘, der gemeinhin nur in unserer Vorstellung denkbar war, ermöglicht Differenz.“ Vgl. ebd., S. 8.

¹⁹⁵ Werner Fenz, „Dem Erfahrbaren Raum geben“, in: Werner Reiterer : Beschreibungen, Galerie Eugen Lendl (Hg.), Wien 1996, S. 57.

¹⁹⁶ So auch 1996/97, als Reiterer beinahe zeitgleich zur St. Pöltener „Gebäudeuntergrabung“ für die Straßenmeisterei in Weiz ein rechteckiges Feld auf dem Boden des Hofes mit roter Straßenmarkierfarbe einfärben ließ. Das Feld diente als Rangierplatz für die Fahrzeuge der Straßenmeisterei. „Die Arbeitstätigkeiten, welche ihren Ausgangspunkt jeden Morgen auf diesem Feld nehmen und eben dort auch ihre abendliche Niederlegung erfahren, schreiben sich durch die Reifenspuren und Abnutzungserscheinungen in dieses ‚monochrome Bild‘ als visueller Prozess ein.“ Werner Reiterer, „Arbeit“, in: Werner Reiterer: Sachen konkret mit Wirkung ungefähr oder Die Bemühungen des Hinterkopfes, im Gesichtsfeld der Gegenstände Wirkung zu zeigen, Ausst.-Kat. Galerie Eugen Lendl (Hg.), Wien 1998, S. 76.

¹⁹⁷ Werner Fenz, „Dem Erfahrbaren Raum geben“, in: Werner Reiterer: Beschreibungen, Galerie Eugen Lendl (Hg.), Wien 1996, S. 57, und Werner Fenz, „Werner Reiterer: Projekt für die Berufsschule St. Pölten“, in: Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Bd. 4, Katharina Blaas (Hg.), Wien 1998, S. 118.

¹⁹⁸ Zum Wettbewerb geladen waren: Christina Angelmaier, Sepp Auer und Olaf Nicolai. Vgl. Öffentliche Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Katharina Blaas (Hg.), Bd. 8, Wien 2006, S. 226.

Die Uhr erfüllt das von Jean-Christophe Ammann im Zusammenhang mit dem Funktionalitätsdiskurs zur Kunst im öffentlichen Raum formulierte Postulat, dass „radikal gesehen [...], ein im öffentlichen Raum arbeitender Künstler den Punkt anstreben [sollte], in welchem sein Werk als solches gar nicht mehr in Erscheinung tritt“¹⁹⁹. Doch bei genauerer Betrachtung²⁰⁰ weicht sie in einem Detail von herkömmlichen Uhren ab. Die Zeitangabe ist äußerst genau: Nicht nur Stunden und Minuten, auch die Zehntelsekunden und Hundertstelsekunden werden dargestellt. Olaf Nicolai ist bekannt dafür, Fragen der Naturwissenschaft mit Fragen zur Zivilisation zu verbinden.²⁰¹ Mit der achtstelligen Zeitangabe in Neunkirchen umreißt er die Paradoxie, die dem gegenwärtigen Umgang der Menschen mit Zeit anhaftet. Die auf der LED-Anzeige der Uhr schnell durchlaufenden Hundertstelsekunden verbildlichen, dass, je weiter reichend die Wahrnehmungsmöglichkeiten werden, umso schwerer das Wahrnehmen wird. Je genauer man die Zeit messen kann, umso schneller scheint sie sich zu verflüchtigen.

Die Uhr geht also über den Funktionsanspruch, der gemeinhin an eine solche gestellt wird, hinaus. Damit wird bereits deutlich, dass es, wie bei dem Lichtobjekt von Werner Reiterer, bei der Uhr neben ihrem funktionalen Charakter weitere Aspekte zum Verständnis des Kunstwerks zu beachten gilt. Zunächst einmal handelt es sich um ein funktionales Objekt, das die Zeit angibt. Darüber hinaus ist es ein optisches Zeichen, das auf den vor allem auf technische Fächer ausgerichteten Unterricht an der Berufsschule verweist.

„Für die Fassade und Außendarstellungen von Schulen waren Uhren seit jeher kennzeichnend. Die gewählte Form der Uhr – digitale und achtstellige Anzeige – versteht sich als ein Zeichen für die ‚Gegenwärtigkeit‘ des installierten Objekts. Digitale Techniken erhalten in den unterrichteten Fächern zunehmend eine prägende Funktion. Dafür sind auch Darstellungen von Maßeinheiten notwendig, die nicht mehr an die ‚unmittelbare‘ Dimension der menschlichen Wahrnehmung gebunden sind. Dies wiederum hat Folgen für die Konditionierungen der Wahrnehmung selbst.“²⁰²

Diese von Nicolai angesprochene Verbindung von Alltagsobjekt und naturwissenschaftlich-philosophischen Überlegungen zur menschlichen Wahrnehmung ist charakteristisch für sein künstlerisches Schaffen. Es ist der dritte Aspekt neben Funktionalität und Zeichenhaftigkeit,

¹⁹⁹ Jean-Christophe Ammann, „Plädoyer für eine neue Kunst im öffentlichen Raum“, erstmals publiziert in: Parkett, H. 2, S. 6- 35, Zürich 1984, in: Kunst im öffentlichen Raum: Skulpturenboulevard Berlin 1987, Neuer Berliner Kunstverein (Hg.), Berlin 1987, S. 9.

²⁰⁰ Charles Esche bezeichnet die Evokation eines genaueren Betrachtens als zentrales Anliegen Nicolais. „[...] nicht Revolution, sondern Reperzeption, ein zweites Hinschauen [ist] also genau das, worum es Nicolai geht.“ Charles Esche, „Reperzeption“, in: Parkett, H. 78, Zürich 2006, S. 94.

²⁰¹ Dazu u. a. Jutta Pettendorf: „Nicolai bezieht wesentliche Denkipulse aus den Naturwissenschaften. [...] Er] versucht, dem Verhältnis von Wissenschaft und Kunst und den Strukturen sozialer Räume nachzugehen.“ Jutta Pettendorf, „Sammlers Blick – eine Ausstellung im Lindenau-Museum“, in: Ausst.-Kat.: Olaf Nicolai : Sammlers Blick, Staatl. Lindenau-Museum Altenburg, Altenburg 1994, S. 8.

²⁰² Olaf Nicolai in einer per E-Mail übermittelten Werkbeschreibung vom 24. 1. 2005.

der sich an der Uhr in Neunkirchen manifestiert. Die Bestandteile von Nicolais Plastiken und Installationen sind der Alltagswelt entnommene Gegenstände, Motive oder Handlungsabläufe, bei denen der Künstler einzelne Parameter verändert hat und damit die Frage nach ihrer Bedeutung aufwirft. So bat Nicolai zum Beispiel 2006 für eine künstlerische Intervention in Salzburg Straßenmaler, statt ihrer üblichen Sujets Motive auf die Straße zu malen, die der Künstler aus Tageszeitungen ausgesucht hatte.²⁰³

„[...] warum nicht hingehen und sie [die Umwelt] einfach repräsentieren [statt sie zu gestaltend zu formen], und zwar mit den Dingen, die bereits da sind, statt sinnlose neue hinzuzufügen. Kunst, scheint Nicolai hier sagen zu wollen, ist eher eine Art Weltbetrachtung mittels ästhetisch gebildeter Sinne als eine bestimmte Methode zur Produktion hochwertiger Objekte. [...] das ästhetische Moment besteht eher im Investigativen und einer Bewusstsein schaffenden Qualität [...].“²⁰⁴

Charles Esche erklärt so die Methode Nicolais, Alltagsobjekte zu Kunstobjekten zu transformieren. Diese Methode manifestiert sich unter anderem am „Big Sneaker (The Nineties)“ (Abbildung 35) aus dem Jahr 2001, einem überdimensional großen²⁰⁵ Nike-Turnschuh, den Nicolai für Ausstellungen in institutionellen Kunsträumen konzipierte.²⁰⁶ Auch die Schuluhr ist ein solches Alltagsobjekt. In musealen Räumen erhalten diese Alltagsobjekte jedoch eine vollkommen andere Bedeutung. Hier können diese Objekte als Vergrößerung eines Konsumgegenstandes und in ihrer provokativen Deplatziertheit, in einer Ver- und Entfremdung also, das heißt auf einer kontemplativen Ebene, als Kapitalismuskritik verstanden werden. Im Außenraum kommt immer eine Doppelsinnigkeit hinzu, die sich im Handeln erschließt. Sei es das Lesen der Uhrzeit oder das Durchschreiten eines Labyrinthes. Hier zeigen sich deutlich die unterschiedlichen Zugänge im künstlerischen Werk Nicolais zum institutionellen und zum öffentlichen Raum.

²⁰³ „Die Fotos reichten von einer russischen Schönheitskönigin, die an AIDS erkrankt war, über Peter Handke, der mit seiner Verteidigung von Milosevic Gefühle der Deutschen gegen sich aufbrachte, bis zu einer Schreibmaschine, die in einem Prozess diente [...]“ Charles Esche, „Reperzeption“, in: Parkett, H. 78, Zürich 2006, S. 98. Die Kreidemalereien sind in die Werkgruppe der Bodenarbeiten Nicolais einzureihen, die meist jedoch einen funktionalen Charakter haben. 1999 entwarf Nicolai zum Beispiel für eine Rasenfläche in Bregenz einen mit Kunststoff und Teer auf den Boden applizierten Irrgarten als Spielmöglichkeit. Vgl. Olaf Nicolai, „Maze“, in: Kunst in der Stadt 3, Kunsthaus Bregenz (Hg.), Bregenz 1999, unpaginiert. Ebenfalls im Jahr 1999 entstand in Bregenz in einem Skaterpark anlässlich der Ausstellung „Natur in der Stadt 3“ die Bodenplastik „bubblegram – a street surfing painting“. Mit einer Kunststoffbeschichtung wurde farbige, runde und amorphe Flächen, die ein stilisiertes Blumenmuster ergaben, auf dem Boden aufgetragen. Vgl. Olaf Nicolai: Bubblegram – a street surfing painting, Kunsthaus Bregenz (Hg.), Berlin 2000.

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Die Verfremdung durch Vergrößerung von Objekten und Figuren ist eine gängige künstlerische Methode, die z.B. von Tony Cragg 1991 angewandt wurde, als er einen Stempelhalter mit Stempeln für eine Ausstellung in der Wiener Secession überlebensgroß ausführte. Vgl. Ausstellungskatalog: Tony Cragg, Wiener Secession (Hg.), Wien 1991. Bekannt für solche Vergrößerungen ist vor allem Claes Oldenburg, der seit den 1960er Jahren für den öffentlichen Raums „simple Gebrauchsgegenstände - wie Kleidungsstücke, Lichtschalter, Schreibmaschinen, Wäscheklammern ins Vielfache ihrer normalen Größe [vergrößert], um sie unspezifischer zu machen und ihnen den vertrauten Objektcharakter zu nehmen“. Eduard Trier, „Größe, Maßstab und Gewicht als Formproblem“, in: Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert, Eduard Trier (Hg.), (1971), 4. überarb. und erw. Aufl., Berlin 1992, S. 161.

²⁰⁶ Siehe dazu Charles Esche, „Reperzeption“, in: Parkett, H. 78, Zürich 2006, S. 94 f., oder Barbara Steiner, „Performative Architektur“, in: Performative Installation, Angelika Nollert (Hg.), Köln 2003, S. 193 f.

Greift man zurück auf die Aussage M. C. Eschers, der ein „ästhetisches Moment“ in dem Auslösen von Erkenntnis sieht, scheint jedoch das Wesentliche am künstlerischen Schaffen Nicolais ein neues Verständnis von Ästhetik zu sein. Der Logik Nicolais folgend, kann angenommen werden, dass das Gleichsetzen von Erkenntnis mit Ästhetik bedeutet, dass Ästhetik mit Erkenntnis gleichgesetzt wird. Hier werden die zwei Wege innerhalb der Kunst im öffentlichen Raum, die sich einmal trennten, nämlich die in sich geschlossene Ästhetik der autonomen Kunstwerke auf der einen Seite und die Entwicklung zur Ortsspezifität und der daraus resultierende Funktionalismus auf der anderen Seite, wieder zusammengeführt. In diesem künstlerischen Ansatz erschließt sich Sinn durch die Erfahrung von Sinnlichkeit.²⁰⁷ Wenn Stefan Schmidt-Wulffen in der Diskussion um die Funktionalisierung von Kunst im öffentlichen Raum noch die praktische Verwendbarkeit von Kunst als „dritten Weg [...] neben kognitivem und sinnlichem Verstehen“²⁰⁸ bezeichnete, das heißt geistige Erkenntnis und sinnliches Erfahren durch Handeln ersetzt, will Nicolai eine Rezeption von Kunst durch eine Symbiose dieser drei Annäherungsformen hervorrufen und ästhetische Erfahrung durch kognitives Handeln erreichen. Er plädiert dafür, den öffentlichen Raum und die Kunstwerke im öffentlichen Raum nicht als „sich gegenüberstehende Positionen“ zu begreifen und den Begriff Ästhetik nicht nur mit Kunst zu verbinden, sondern als ein sich überall manifestierendes Phänomen zu begreifen.²⁰⁹ Damit wird die Frage, ob die Kunst den öffentlichen Raum formt oder der öffentliche Raum die Kunst, überflüssig. Der bisher im Kunstdiskurs diskutierte Gegensatz von Autonomie, Ortsspezifität sowie Funktionalität wird aufgehoben. Die Funktion wird zur Ästhetik und umgekehrt.

„[...] was im Vergleich zu einer naiv gedachten Autonomie wie Funktionalisierung wirkt, reizt mich. Da beginnt eine soziale Erfahrung des Ästhetischen.“²¹⁰

²⁰⁷ Zu diesem Ansatz in Nicolais Werken schreibt Jutta Pettendorf: „Der Künstler sieht in der Ästhetik ein Mittel der Erkenntnis“ und zitiert weiters Nicolai aus einem Interview mit diesem vom 10. 8. 1994: „Es geht nicht nur darum, Dinge auf einer sinnlichen Ebene zu präsentieren, sondern von dieser sinnlichen Präsentation aus auch Zugänge zum Sinn möglich werden zu lassen.“ Jutta Pettendorf, Sammlers Blick. Eine Ausstellung im Lindenau-Museum, in: : Ausst.-Kat: Olaf Nicolai: Sammlers Blick, Staatl. Lindenau-Museum Altenburg (Hg.), Altenburg 1994, S. 8

²⁰⁸ Stefan Schmidt-Wulffen, „Verstehen durch Gebrauchen: Siah Armajanis Kunstprogramm als ‚dritter Weg‘ einer Kunst im öffentlichen Raum“, in: Volker Plagemann (Hg.), Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre, Köln 1989, S. 241 ff.

²⁰⁹ „Mit dieser Argumentation entsteht der Eindruck, dass das Kunstwerk die Ästhetik erst in den Raum ‚hineinträgt‘, der Raum selbst aber nicht schon ästhetisch strukturiert sei. Dieser Perspektive liegt eine zweifache Einschränkung des Begriffs von Ästhetik zugrunde. Zum einen wird das Ästhetische einer Arbeit primär als sinnliche Präsenz verstanden. Zum anderen wird nicht wahrgenommen, dass der öffentliche Raum nicht nur im Kunstwerk immer schon anwesend ist, sondern auch die Kunstwerke im öffentlichen Raum bereits präfiguriert sind. Und zwar nicht als konkret produzierte Kunstwerke, sondern in den Techniken, durch die dieser Raum organisiert ist. [...] Wenn Kunstwerke in den öffentlichen Raum ‚eintreten‘, dann aktualisieren sie gewisse Tendenzen, wandeln diese, ermöglichen Lesarten.“ Olaf Nicolai: „Die Kunst, der öffentliche Raum, das Genießen und die Kritik“, in: Public Art: Kunst im öffentlichen Raum, Florian Matzner (Hg.), München 2001.

²¹⁰ Olaf Nicolai, „Der Kopf ist rund: Olaf Nicolai im Gespräch mit Heinz Schütz“, in: QUIVID – im öffentlichen Auftrag: Demokratie als Auftraggeber/Kunstwettbewerbe der Landeshauptstadt München, Baureferat der Landeshauptstadt München (Hg.), Nürnberg 2002, S. 42.

IV.1.4. Architektonisch gebundene Skulpturen

Architektonisch gebundene Skulpturen sind Skulpturen, die inhaltlich oder formal mit Architektur verbunden sind. Ich unterscheide in der Folge zwischen drei Kategorien:

- 1.) Die architektonische Skulptur
- 2.) Die klassische Kunst am Bau
- 3.) Die architektonische Intervention.

Bei der architektonischen Skulptur geht es um die Idee von Architektur, die in einer autonomen Plastik umgesetzt wird²¹¹. Hier setzen sich Künstler oft mit der soziologischen Bedeutung des Häuser-Bauens oder des Wohnens auseinander. Dies geschieht inhaltlich, auf einer konzeptuellen Ebene, wenn Künstler der Alltagswelt architektonische Elemente entnehmen und diese in einem anderen Zusammenhang zitathaft wieder aufbauen oder abbilden. Auf einer formalen Ebene werden Skulpturen entworfen, die von tektonischen Elementen geprägt sind, deren Erscheinungsbild jedoch singulär ist. Die zwei Gattungen Architektur und Skulptur werden hier verschmolzen.

Die klassische Kunst am Bau, die ihren Ursprung in der künstlerischen Wandausstattung hat und immer auf einen Bau formal Bezug nimmt, spielt mittlerweile zwar eine marginale Rolle²¹², tritt aber vereinzelt nach wie vor auf.

Die architektonische Intervention ist ein künstlerischer Eingriff in vorgefundene Architektur. Dabei wird die Architektur entweder verändert oder hervorgehoben.

IV.1.4.1. Die architektonische Skulptur, der konzeptuelle Ansatz

In einem konzeptuellen Ansatz ist Architektur im Allgemeinen und die unterschiedlichsten Funktionen, Formen und Bedeutungen des Hauses im Speziellen ein häufig auftauchendes Thema in der Kunst im öffentlichen Raum. Künstler scheinen das Haus gerne als Metapher für die Menschen zu sehen, die in diesen Häusern leben, bzw. als Symbole für unterschiedliche Gesellschaftsschichten. Entsprechend der in der Einleitung dieser Arbeit formulierten Definition von Kunst im öffentlichen Raum als eine Schnittmenge von Kunst, Gesellschaft und Politik finden Künstler also hier eine mögliche Ausdrucksform hinsichtlich gesellschaftlicher Belange.

²¹¹ Markus Stegmann hat in seiner veröffentlichten Dissertation dieses Thema ausführlich historisch und mit Fallbeispielen aus der Kunst der Gegenwart abgehandelt. Er zeigt auf, dass der Begriff der „architektonischen Plastik“ bereits 1922 von Theo van Doesburg verwendet wurde, um die künstlerischen Prinzipien der De-Stijl-Bewegung zu verdeutlichen. Ausgehend von dem „Entwurf zu einem Denkmal“ (1898-1900) von Hermann Obrist belegt Stegmann die ersten Einflüsse von Architektur auf die Plastik im 20. Jh. und führt künstlerische Beispiele von Umberto Boccioni, Constantin Brancusi, Man Ray, Wladimir Tatlin, Kasimir Malewitsch, Alberto Giacometti u.a. an. Vgl. Markus Stegmann, Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert, Tübingen 1995, S.12 ff.

²¹² Vgl. Absatz 2.1.1. dieser Arbeit: „Die autonome Plastik“

Bekannte Kunstwerke der Nachkriegskunst, die den Symbolwert der Architektur thematisieren, sind die gläsernen Pavillons Dan Grahams²¹³, die in den 1970er Jahren den Wendepunkt zur begehbaren Skulptur markieren, oder die Iglus von Mario Merz aus den 1960er Jahren.

IV.1.4.1.1. Rudolf Macher, „Iglu“, Krems, 2001

Ein Iglu konzipierte auch Rudolf Macher in Niederösterreich für den öffentlichen Raum während der temporären Ausstellung „LICHT 2001“²¹⁴ in Krems-Stein 2001 (Abbildung 36 und 36 A). Anlässlich dieser Ausstellung installierten KünstlerInnen, die im Grenzbereich von Architektur, Design und neuen Medien arbeiten, im Außenraum der Altstadt Krems-Stein Kunstwerke zum Thema Licht. Mit dem Iglu aus textilem Material, das Rudolf Macher auf der Grasfläche in der Mitte eines Kreisverkehrs platzierte, wollte der Künstler Schutzbedürftigkeit in einer Welt im Ausnahmezustand symbolisieren. Der Ausnahmezustand sollte durch Lichter, die durch kreisrunde Ausschnitte in der Zeltwand herausblinkten, suggeriert werden²¹⁵. Hier wurde auf die Schutzfunktion der temporären Behelfsbehausung angespielt und auf die Schutzbedürftigkeit des Menschen, bzw. wurde Letzteres mithilfe des Ersteren vermittelt. Machers Kunstwerke sollen auf ökologische Missstände hinweisen oder wissenschaftliche Theorie und physikalische Effekte versinnbildlichen²¹⁶. Ein zentrales Thema ist dabei das Verhältnis von Licht und Zeit. Das Motiv des Iglus wählte der Künstler ausschließlich für Krems. Eine werkimmanente Auseinandersetzung mit Architektur findet nicht statt. Jedoch sucht sich Macher vereinzelt architektonische Einheiten von Bauten, in denen er Lichtinstallationen anbringt.²¹⁷

²¹³ 1979 setzt sich Dan Graham in dem Essay „Architecture in Relation to Art“ erstmals mit dem Verhältnis von Architektur und Kunst auseinander. Dan Graham: Architecture in Relation to Art. In: Artforum, Februar 1979, S. 22 ff. 1978 entstand sein erster Pavillon. In der Folge werden die Pavillons zum Schwerpunkt seines künstlerischen Schaffens. Vgl. Markus Stegmann, Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert, Tübingen 1995, S. 146. Eine genaue Darstellung der Entwicklung findet sich bei Anne Rorimer, Dan Graham: Eine Einführung, in: Dan Graham – Pavillons. Kunstverein München 1988, S. 15 ff.

²¹⁴ „LICHT 2001“ war das Nachfolgeprojekt der Ausstellung „LICHT 2000“, die im Jahr davor in Krems-Stein stattgefunden hatte. An der Ausstellung „LICHT 2001“ nahmen folgende KünstlerInnen teil: Evelyne Egerer, Lam Fung, Rudolf Macher, PRINZGAU/podgorschek, Erwin Redl, Michael Zinganel. Kuratiert wurde „LICHT 2001“ von der Galerie Göttlicher in Krems.

²¹⁵ Gespräch mit Rudolf Macher in Wien, September 2001.

²¹⁶ „Die künstlerische Auseinandersetzung mit Themen wie Grenzwertmathematik, Unschärferelation, Urknalltheorie, Schwarze Löcher, Gravitationskollaps, Ereignishorizont, Chaostheorie und Ähnlichem erlaubt einen freien Umgang mit den Erkenntnissen der Quanten- und Astrophysiker. Der Schwerpunkt der Auseinandersetzungen liegt jedoch in den anthropologischen Dimensionen dieser Themen: das Phänomen Licht und dessen Verhältnis zur Wahrnehmung; der Übergang vom Sichtbaren ins Unsichtbare; die Beziehungen zwischen Licht, Zeit und Bewusstsein,“ erklärt Rudolf Macher auf seiner homepage. „TAPH ART - RUDOLF MACHER“, <http://www.taphart.com>, 16.9.2008.

²¹⁷ So etwa 1993 bei der Lichtinstallation im Turm der Minoritenkirche Krems-Stein, den er zu einem Leuchtturm umfunktionierte, oder bei der Lichtinstallation „I saw an object which prevented it from seeing“ aus dem Jahr 2002 in der Portierloge im Haus 1 im Regierungsviertel St. Pölten. Dort hat Macher die unbesetzte Portierloge von innen mit schwarz beschichteten und dennoch transparenten Platten verkleidet. Aus diesen ist der Schriftzug „I saw an object which prevented it from seeing“ in Augenhöhe ausgestanzt. Durch die feine Schrift dringt Licht von einer vermeintlichen starken Lichtquelle nach außen.

Die Iglus von Mario Merz aus Erde, Lehm, Steinen oder auch aus von Drahtgeflechten überzogenen Metallrohrgerüsten entstehen zunächst aus der direkten Auseinandersetzung mit Architektur und ihren Urformen. Seit 1968²¹⁸ steht das Iglu im Mittelpunkt seines künstlerischen Schaffens (Abbildung 37). Zur Entstehungsgeschichte des Kunstwerks merkte Merz an:

„Ich habe den Iglu aus drei zusammenhängenden Gründen gemacht: Der erste war die Aufgabe der Fläche, der vorstehenden wie der Mauerfläche; dann wollte ich einen Raum schaffen, unabhängig davon, dass man die Dinge an die Wand hängt oder sie von der Mauer abnimmt und auf den Tisch verlegt. Drittens die Idee des Iglus des absoluten, in sich ruhenden Raumes: Er ist nicht modelliert, er ist eine auf den Boden gelegte Halbkugel. Es war mir sehr wichtig, dass es keine geometrische Halbkugel war, weshalb ich die aus einer Metallstruktur hergestellte Halbkugelform mit Säckchen oder Stücken von unförmigem Material wie Erde, Lehm oder Glas bedeckte.“²¹⁹

Über die Auseinandersetzung mit Architektur findet Mario Merz zu sozio-politischen Themen, z. B. wenn er mit dem „Giap Iglu“ 1968 auf den Vietnamkrieg reagiert. Die äußere Hülle dieses Iglus besteht aus getrockneten Lehmbrocken auf einem Maschendraht, die Unterkonstruktion aus einem Metallrohrgerüst. Ein Zitat des vietnamesischen Generals Giap in Form einer Neonschrift überzieht die Außenwand: „Wenn der Feind Terrain gewinnt, verliert er seine Konzentrationskraft, und wenn der Feind konzentriert auftritt, verliert er Terrain“.²²⁰ Die thematische Verknüpfung von Architektur und Gesellschaft in seinen Werken kommentierte Mario Merz folgendermaßen:

„Bauen ist vor allem aufmerksames Anerkennen des täglichen Lebens.“²²¹

Hier liegt der Unterschied zu vielen Werken anderer Künstler, die im öffentlichen Raum Architektur als Symbol für gesellschaftliche Strukturen oder Befindlichkeiten verwenden. Merz dagegen konzentriert sich auf den Prozesscharakter des Bauens. „Nur Bauen hat für mich die Anziehungskraft, die Kunst zum Wachsen zu bringen, anstatt sie auf ein Symboldasein zu reduzieren“²²², so der Künstler. Seine Kunstobjekte stehen für einen Prozess, der wiederum symbolhaft für das Leben steht.

²¹⁸ 1968 entstand das erste Iglu des Künstlers mit dem Titel „Giap Iglu“.

²¹⁹ Mario Merz, in: Mario Merz, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich 1985, S. 33. Zitiert nach Markus Stegmann, Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert (Diss.), Berlin 1995, S. 114.

²²⁰ Zdenek Felix: „Die Kraft der Phantasie“, in: Mario Merz, Ausst.-Kat. Museum Folkwang Essen und Staatsgalerie Stuttgart 1982, S. 3.

²²¹ Mario Merz, „Ein Ensemble von Zahlen ist ein Haus“, in: Mario Merz : Voglio fare subito un libro – Sofort will ich ein Buch machen. Aarau und Frankfurt am Main 1985, S. 249.

²²² Ebd., S. 250.

Diesem sehr kunstimmanenten Ansatz stehen künstlerische Haltungen gegenüber, die ausgehend von spezifischen sozialen Beobachtungen Kunstwerke herstellen, die diese Beobachtungen reflektieren. Der klassische Vergleich in der Kunstgeschichte zwischen dem Ikonischen und dem Narrativen oder, vereinfacht auf die zeitgenössische Kunst übertragen, der Vergleich zwischen formalem und inhaltlichem, künstlerischem Ansatz scheint hier angebracht. Drei Beispiele von Kunstwerken im öffentlichen Raum in Niederösterreich zum Thema Architektur, gestaltet von den KünstlerInnen Michael Zinganel, David Moises und Mona Hahn, zeigen einen solchen inhaltlichen Ansatz in Bezug auf Architektur. Hinter jedem der vier Kunstwerke steht die Reflexion über die gesellschaftliche Konnotation von Architektur und insbesondere von Einfamilienhäusern und deren Umfeld. Eine Erklärung für eine derartige Beliebtheit des Themas²²³ bzw. die kritische, oft ironische Auseinandersetzung von Künstlern oder deren fehlende Empathie gibt möglicherweise der Soziologe Pierre Bourdieu, der Mitte der 1980er Jahre den Trend zum Eigenheim in Frankreich untersuchte²²⁴:

„Freilich ruft dieses Elend, anders als die großen Härten der proletarischen oder subproletarischen Lebenssituation, nicht spontan Sympathie, Mitleid oder Empörung hervor. Und das wohl deshalb nicht, weil die Bestrebungen, die die Unzufriedenheit, die Desillusionierung und das Leiden der Kleinbürger nach sich ziehen, stets auch etwas der Komplizenschaft desjenigen, der diese Bedrückung erfährt, geschuldet zu sein scheinen, seinen irregeleiteten, entpressten, entfremdeten Wünschen, durch die er [...] untergründig an seinem Elend mitwirkt“.²²⁵

IV.1.4.1.2. Michael Zinganel, „Das fliegende Haus“, Krems, 2001

Der Künstler und Architekt Michael Zinganel hatte 2001 für die temporäre Ausstellung „LICHT 2001“ in der Stadt Krems-Stein ein Miniaturhaus aus dünnem, durchsichtigem PVC mit Helium gefüllt (Abbildung 38). Die Form des Hauses orientiert sich an der reduzierten

²²³ Die derzeit letzte, Aufsehen erregende Arbeit in Österreich ist Erwin Wurms Objekt „House attack“ (Abbildung 37 A), das im Oktober 2006 für die Dauer der Ausstellung „Keep a Cool Head“ auf dem Dach und an der Außenfassade des Museums Moderner Kunst in Wien (MUMOK) installiert wurde. „Ein Einfamilienhaus als Symbol von Alltäglichkeit, Privatheit, aber auch Kleingeistigkeit schlägt wie eine Bombe in die Fassade des Museums [...] ein“, s. Presstext zur Ausstellung: „Erwin Wurm. Keep a cool head“, Homepage des MUMOK, www.mumok.at, Oktober 2006). Das Objekt, ein Einfamilienhaus, erweckt den Eindruck, kopfüber auf dem Dach des Museums aufgeschlagen zu sein.

²²⁴ Pierre Bourdieu: Der Einzige und sein Eigenheim, Hamburg 1998. Bereits im Vorwort von Margareta Steinrücke und Franz Schultheis werden die historischen und sozialpolitischen Hintergründe der französischen Wohnbaupolitik zusammengefasst, daraus wird u.a. geschlossen: „Es erscheint daher auch nur konsequent, dass die sogenannten gefährlichen Klassen des frühen 19. Jahrhunderts, d.h. die sich formierende Arbeiterklasse, wiederholt als „Massen ohne Heim“ stigmatisiert wurden und dass die ihnen zugeschriebene Bindungslosigkeit und mangelnde Stetigkeit als zentrales gesellschaftspolitisches Problem und Ursache jedweder Form sozialer Desintegration und moralischer Instabilität erschien.“ (S. 13). Für die Position des zeitgenössischen Künstlers erscheint mir hier interessant, dass er sich mit dieser Gesellschaftsschicht des 19. Jahrhunderts identifiziert und er das Eigenheim als Symbol für eine ihm konträre Existenz sehen muss.

²²⁵ Pierre Bourdieu: Der Einzige und sein Eigenheim, Hamburg 1998, S. 17.

Form und den Proportionen der einfachen Einfamilienhäuser mit Satteldach, die Anfang des 20. Jahrhunderts aufkamen. An Tauen befestigt und von einem am Boden positionierten Scheinwerfer beleuchtet, schwebte es, wie bereits 1998 über der Wiener Secession, über einem Hinterhof der Kremser Altstadt in der Luft. Durch die Beleuchtung wurde der Eindruck erweckt, als sei dieses Haus ein eigener Lichtkörper – es schien von alleine zu leuchten. Michael Zinganel's Kunstwerke sind im Bereich der Sozialbeobachtung und der Sozialkritik angesiedelt. Eines seiner zentralen Themen ist das Wohnen. In seiner Arbeit „Morning Walks“ zeichnete der Künstler und Architekt 1997 Wege von fiktiven Bewohnern der Salzburger Galerie 5020 mit Klebestreifen auf dem Boden nach²²⁶. Es waren fiktive Lebenswirklichkeiten, die er damit abbildete. In einer Berliner Galerie, in der die Betreiber auch lebten, waren es die realen Wege der Bewohner, die er auf dem Boden nachzeichnete und auf die Ebene eines abstrakten Kunstwerks erhob, das zu einem quasi-wissenschaftlichen Code für die Wirklichkeit wurde. Das Nachzeichnen in einer ständig neuen Form kann man zum künstlerischen Prinzip Zinganel's erklären. Dabei arbeitet er gerne mit Klischeevorstellungen und mit ihrer Entlarvung, indem er zu der Darstellung des Beobachteten einen Kommentar hinzufügt. Sein in Krems in der Luft schwebendes Stoffhaus - Absicht des Künstlers war es hier auch den Betrachter an den Begriff des Luftschlosses denken zu lassen - war eine kritische wie humorvolle Auseinandersetzung mit dem Traum der Menschen von einem Leben in der Idylle der vermeintlich heilen Welt des Eigenheims. „Die Proportionen des Hauses, das Zinganel in die Luft steigen lässt, stellen eine Urform dieses Kleinfamilienhauses dar, wie es auch der Architekt Heinrich Tessenow 1930 für sich selbst gebaut hat.“²²⁷ (Abbildung 39) Noch leichter erkennt man „Das Fliegende Haus“ Michael Zinganel's in Häusern wie dem „Patenhaus“ (Abbildung 40) in Dresden von 1911 wieder. Es ist „ein Einfamilienhaus mit aller ambivalenten Symbolik für geordnete und gesicherte Existenz, wie auch ein von Erstarrung, Stickigkeit und Kompromissen bedrohtes Leben“²²⁸, schreibt Rainer Fuchs. Jedoch merkt er an:

„Wer das Einfamilienhaus lediglich als Ort der kleinkarierten und spießbürgerlichen Ruhe- und Verdrängungsbedürftigkeiten denunziert, um damit seine eigene moralische Integrität zu feiern, unterliegt im Grunde derselben Simplifizierung wie jene Schwiegermütter, die den Wert oder Unwert ihrer Mitbürger primär an deren

²²⁶ Vgl. Jörg Heiser in: Michael Zinganel, Katalog zur Ausstellung, Secession (Hg.), Wien 1999, unpaginiert [S. 3].
²²⁷ Ebd.

Für Tessenow galt das Schrägdach aus bautechnischer Sicht als die vernünftigste architektonische Lösung. Gleichzeitig wird mit seiner Person der Versuch, die Architektur auf das Wesentliche zu reduzieren, in Verbindung gebracht. (In Bezug auf den Vergleich von Jörg Heiser mit dem Haus des Architekten in Berlin aus dem Jahr 1930 ist anzumerken, dass sich Tessenow bereits 1909 in seinem Buch „Der Wohnhausbau“ eingehend mit dem Thema des Kleinwohnungsbaus beschäftigte. Er propagierte eine normative Vereinheitlichung des Baustils, der in seinen Entwürfen für Reihen- und Einfamilienhäuser zum Tragen kam. Dieser Stil fand seine Ausprägung in kubischen Baukörpern über quadratischen Grundrissen, nackten Putzmauern, im Verzicht auf Erker und dergleichen und in Dächern, die nahtlos in die Grundmauern der Häuser übergingen. Vgl. Marco De Michelis, Heinrich Tessenow: 1876-1950, das architektonische Gesamtwerk, Mailand/Stuttgart, 1991, S. 40 ff.

²²⁸ Rainer Fuchs in: Michael Zinganel, Katalog zur Ausstellung, Secession (Hg.), Wien 1999, unpaginiert [S. 10].

untadlicher oder eben auch mangelnder Häuslichkeit bemessen. Auf der Hand liegt im Zusammenhang dieses gebrochenen Verhältnisses von Intellekt und Häuslichkeit etwa die Frage nach der Notwendigkeit einer Neuformulierung sozialer Lebens- und Kommunikationsformen aufgrund von überlebenssichernden Flexibilitätsgeboten.²²⁹ Für Michael Zinganel ist das Einfamilienhaus „ein Objekt der Beobachtung, eine positiv oder negativ konnotierte Projektionsfläche unterschiedlicher Ideologien und Lebensentwürfe“.²³⁰ Die Idee einer solchen Projektionsfläche soll sein schwebendes, „leuchtendes“ Haus vermitteln.

IV.1.4.1.3. David Moises, „Hollywoodhäuschen“, Etsdorf, 2001

Mit ähnlichen Projektionsvorstellungen arbeitet auch der junge Künstler David Moises, der an der zweimonatigen Ausstellung „Zweite Runde – Kunst im öffentlichen Raum in der Großgemeinde Etsdorf-Haitzendorf“²³¹ im Sommer 2001 teilnahm. Moises griff dazu das Herstellungsverfahren des *Objet trouvé*, der skulpturalen Collage, auf, indem er, in der Tradition Duchamps, Objekte des alltäglichen Gebrauchs aus ihrer gewohnten Umgebung entfernte und sie zu einem neuen Objekt zusammenbaute²³². Sein künstlerischer Beitrag zur Ausstellung hieß „Hollywoodhäuschen“ und bestand aus einem Fertiggartenhaus aus dem Baumarkt, das er in der Art einer Hollywoodschaukel mit Abstand zum Boden an zwei Punkten auf V-förmige Eisenträger, ein Schaukelgestell, montierte (Abbildung 41). Moises hatte damit ein schaukelndes Gartenhaus konstruiert und durch Mundpropaganda die Einwohner von Etsdorf dazu aufgefordert, es zu benutzen. Das Häuschen war ausgestattet mit Tisch und Sofa, elektrischen Geräten wie Lampe, Plattenspieler, Kühlschrank, Fernseher und Ventilator, für die eine Solarzelle auf dem Dach den Strom lieferte. Von dem Künstler zu seiner Arbeit gelieferte Assoziationen wie „getunte Gemütlichkeit in der mobilen Immobilie“ oder „sinnliche Widersprüche“²³³ lassen seine Intention erkennen, im Kunstwerk Widersprüche zu vereinen. Zwar ist das ironische Vorführen einer „Kleingärtnerromantik“ offensichtlich, doch ordnet es sich einer spielerischen Erfindelust unter, besonders wenn man weiß, dass der ursprüngliche Entwurf des Künstlers für die Ausstellung aus technischen

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Gespräch mit dem Künstler, Wien September 2001.

²³¹ An der temporären Ausstellung in der aus neun Ortschaften bestehenden Großgemeinde Etsdorf-Haitzendorf in der Nähe von Krems nahmen folgende KünstlerInnen teil: Mona Hahn, Ruth Kaaserer, Richard Künz, David Moises, Werner Reiterer, Almut Rink. Kuratoren: Iris Andraschek, Martin Strauß.

²³² Der Vergleich mit dem *Objet trouvé* ist auf formaler Ebene so weit zulässig, als dass es sich um das Zweckentfremden von vorgefundenen, trivialen Alltagsgegenständen und das spielerische Kombinieren in neuen Sinnzusammenhängen handelt. Inhaltlich spielte jedoch beim *Objet trouvé* ursprünglich auch der Charakter des Zufälligen eine Rolle, der bei dem „Hollywoodhäuschen“ von David Moises nicht gegeben ist, da es sich um eine geplante Umfunktionierung handelt.

²³³ Vgl. Martin Strauß, „Zweite Runde“ – Kunst im öffentlichen Raum, Etsdorf-Haitzendorf, 2001“ in: Öffentliche Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kultur und Wissenschaft, Bd. 6, Wien 2002, S. 96.

Bedenken vom Etsdorfer Gemeinderat abgelehnt wurde. Moises plante in diesem Entwurf, den Fluss Kamp an einer bestimmten Stelle derart aufzustauen, dass es möglich gewesen wäre, auf einer dadurch entstehenden Welle zu surfen. David Moises' Kunstwerke im öffentlichen Raum sind Versuchsanordnungen mit Alltagsgegenständen oft mit Einsatz von Bewegung verursachenden Techniken, die durch ihre spielerische Zweckentfremdung zu anarchisch-provokanten Andeutungen werden. In diesem Sinne entwarf der Künstler für die Landesberufsschule Zistersdorf Sitzobjekte mit dem Titel „Wobbel“ (Abbildung 42). „Das sind hydraulische Sitzobjekte, die nach dem Prinzip der kommunizierenden Gefäße funktionieren. Es handelt sich um untereinander mit Rohren verbundene, wassergefüllte Würste, die als schräge Pausenbänke im Hof liegen. Wer Platz nimmt, hat dieses gewisse Wasserbett-Feeling. Durch das Körpergewicht wird das Wasser verdrängt, und es ‚wobbelt‘ durchs System. ... Ein Möbel für Kommunikation und gleichzeitig ein mit sich selbst kommunizierendes Gefüge. Und ein subversiver Kommentar zu starren Verhaltensregeln in bürokratischen Strukturen.“²³⁴

IV.1.4.1.4. Mona Hahn, „Ring der Kosmonauten“, Etsdorf, 2001

An derselben Ausstellung wie David Moises nahm Mona Hahn mit der Arbeit „Ring der Kosmonauten“ (Abbildung 43) teil. Auch sie entnahm Dinge ihrer gewohnten Umgebung und fügte sie zu einem neuen Objekt zusammen. Formal wandte sie die Technik der Fotocollage an, inhaltlich versuchte sie mit der Methode des Vergleichens den Blick der Betrachter für die vorgefundene Wirklichkeit zu schärfen, indem sie diese verfremdete.

Die Künstlerin hatte in der Wohnsiedlung „Teichhof-Siedlung“ und beim Sportplatz zwei Großplakate mit demselben Sujet, dem Foto eines Hauses aus der Siedlung, aufstellen lassen. Jedoch wurden Details auf dem Foto durch hineincollagierte Elemente verändert. Die Künstlerin hatte einzelne Bauelemente durch typische Plattenbauelemente der ehemaligen DDR ersetzt. Der Kurator der Ausstellung, Martin Strauß, erklärte:

„Am zentralen Platz dieser Siedlung von frisch gebauten Einfamilienhäusern, mitten auf einem kleinen Kreisverkehr, platzierte sie ein Großplakat. Zu sehen war ebenfalls ein Einfamilienhaus, jedoch eines, das sich durch eine eigenartige surreale Mixtur von Baufertigteilen ästhetisch erheblich von seinem Umfeld absetzte. Die real existierende ästhetische Standardisierung oder Normierung einer Siedlung von Einfamilienhäusern wurde bildhaft konfrontiert mit derjenigen eines anderen.“²³⁵

²³⁴ Brigitte Huck, in: Öffentliche Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Niederösterreichische Landesregierung, Abteilung Kultur und Wissenschaft (Hg.), Bd. 7, Wien 2004, S. 180.

²³⁵ Martin Strauß, „Zweite Runde“ – Kunst im öffentlichen Raum, Etsdorf-Haitzendorf, 2001, in: Öffentliche Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kultur und Wissenschaft, Bd. 6, Wien 2002, S. 91.

Der Systemwechsel in der ehemals kommunistischen DDR machte sich in ländlichen Gebieten durch die Verwendung westlicher standardisierter Fertigteile aus Baumärkten beim Hausbau bemerkbar²³⁶. Mona Hahn kehrte diese Geschichte in Etsdorf fiktiv um und ließ zwei einander fremde Welten zu einer neuen verschmelzen. Für die Dauer der Ausstellung ließ Mona Hahn den Namen „Teichhof-Siedlung“ auf dem Schild an der Straße durchstreichen. Darunter brachte sie das Schild „Ring der Kosmonauten“ (Abbildung 44) an und verwies damit noch einmal explizit auf den Bezug zur DDR²³⁷. Die Beschäftigung mit der ehemaligen DDR gehört zu den zentralen Inhalten der Arbeit der Künstlerin. Das Platzieren von Großplakaten im öffentlichen Raum könnte man als ein eigenständiges Mittel der Kunst im öffentlichen Raum bezeichnen²³⁸. Hier wird mit einem Medium gearbeitet, das der Öffentlichkeit als schnell lesbares Werbemittel bekannt ist. Die künstlerische Subversion besteht in der Verfremdung und der Umwidmung des Werbeträgers zu einem Kunstwerk.

IV.1.4.2. Die architektonische Skulptur, der formale Ansatz

In einem formalen Zugang zum Thema Architektur gehen die Künstler zunächst vom Material aus und stellen Skulpturen her, die an architektonische Bauten erinnern. Diese Skulpturen verweisen weder auf soziologische Funktionen von Architektur noch zitieren sie Architektur, sondern es sind eigenständige Gebilde, mit den Mitteln und der konzeptuellen Struktur von Architektur wie von Skulpturen geformt. Man kann auch sagen, dass skulpturale und architektonische Merkmale miteinander verschmelzen.

IV.1.4.2.1. Per Kirkeby, Skulptur bei der Minoritenkirche Krems, 1990

Per Kirkeby hat 1990 im Garten der mittelalterlichen, heute säkularisierten Minoritenkirche in Krems-Stein eine Skulptur aus roten Backsteinen errichtet (Abbildung 45). Sie befindet sich unmittelbar hinter dem Chor der Kirche. Den Platz für die Skulptur wählte der Künstler selbst aus. Sie besteht aus vier identischen Hohlmauern, die wie massive, schmucklose Wandteile einer Architektur wirken. Die um eine freigelassene Mitte kreuzförmig angeordneten Wände sind eineinhalb Steine tief gemauert. Auf der einen Seite wurde jeweils eine breite Nische

²³⁶ Vgl. Gespräch mit der Künstlerin, Wien 2001.

²³⁷ Je nach ihrer Herkunft bezeichnet man Raumfahrer traditionell als Astronauten (USA, Westeuropa) oder Kosmonauten (Sowjetunion, DDR und Länder des Ostblocks). Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Kosmonaut>, August 2008.

²³⁸ Alleine in Niederösterreich fanden zwei temporäre Ausstellungen im öffentlichen Raum mit von Künstlern gestalteten Großplakaten statt, 1997: „Fremd“ und 2003: „Blind Spot“. Vgl. Otto Mittmannsgruber/ Martin Strauß, Plakataktion „Fremd“ in Niederösterreich, in: Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Bd. 4, Wien 1998, S. 47 ff. und Martin Strauß, Blind Spot, in: Öffentliche Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Bd. 6, Wien 2002, S. 59 ff. sowie Otto Mittmannsgruber/ Martin Strauß, Fremd, in: Kampagnen ohne Auftrag. Kunstprojekte in Massenmedien, Wien 2004, S. 46.

und auf der anderen Seite zwei schmale Schattenfugen gelassen. Die Nischen sind nach unten hin mit geraden Mauern und nach oben hin mit Segmentbögen begrenzt, die mit der Oberkante der Mauern abschließen. Hinter den Bögen befindet sich eine Öffnung innerhalb der Hohlwand. Dieser Freiraum zwischen Wänden und Bögen ermöglicht mäßigen Lichteinfall in die Nischen.

So wird ein Bild von einem zugemauerten, „blinden“ Fenster vermittelt. Kirkeby deutet mit seinen zahlreichen Ziegelsteinskulpturen Geschichte an, er thematisiert die Geschichte, die der Architektur eingeschrieben ist und die man von ihr ablesen kann. Für die Kremser Skulptur erklärt Kirkeby anekdotisch den Formwerdungsprozess:

„Ich ging um die Kirche herum, um auf einen möglichen Platz für die Backsteine zu kommen. Eng und zugewachsen war's und ungepflegt. Kloster- und Stadtkirche, und man konnte sich gerade an der einen Längsseite entlang zwängen, die andere war mit anderen Gebäuden zusammengewachsen [...] und während ich beschwörend im Unkraut umherschritt, begannen die Grabsteine emporzuwachsen [...] und, begleitet von meinem Lieblingsparagrafen Wittgensteins, in der logischen Bewertung [...] fingen die Elemente an, sich unter dem Einfluss unbekannter Schwingungen zu arrangieren: Dass sich die Elemente des Bildes in bestimmter Weise zueinander verhalten, stellt vor, dass sich die Sachen so zueinander verhalten.[...] Eine nicht ganz unbekannte Konfiguration war wiedergeboren. Herausgesprungen aus den früheren Bestattungen hinter der Kirche. Der große Kreislauf oder die ewig verpflichtende Wiederholung.“²³⁹

Der Bildhauer, Maler und Architekt Per Kirkeby beschäftigt sich seit Anfang der 1970er Jahre mit dem Thema der Architektur in der Skulptur. 1973 schuf er „Huset“ (dänisch für: „Das Haus“), seine erste Backsteinskulptur im Außenraum, die auf Auftrag eines Grundbesitzervereins in Ikast/Dänemark in einem Park entstand (Abbildung 46). Die Skulptur war auch als Spielhaus für Kinder konzipiert. Die Ornamentik enthielt Elemente der dänischen traditionellen Backsteinarchitektur und der Maya-Architektur²⁴⁰. Diese beiden architektonischen Einflüsse sind stilbildend für Kirkebys zahlreiche in der Folge entstehenden Backsteinskulpturen. Diese lassen sich in vier Gruppen gliedern: Skulpturen in der Form von abgeschlossenen, begehbaren und unbegehbaren Gebäuden, wie die für die documenta 7 1982 entstandene Skulptur um Karlsaue-Park in Kassel (Abbildung 47), Skulpturen in der Form von Gebäudefragmenten, wie eine Skulptur im Garten eines Sammlerpaars in Dänemark aus dem Jahr 1990 (Abbildung 48) – zu denen auch die

²³⁹ Per Kirkeby, „Projekt bei der Minoritenkirche Krems/Stein“, in: Veröffentliche Kunst, Kunst im öffentlichen Raum in Niederösterreich, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Kulturabteilung (Hg.), Bd. 3, Wien 1995, S. 78.

²⁴⁰ Vgl. Per Kirkeby - Backsteinskulptur und Architektur, Ausst.-Kat. Kunsthaus Bregenz, Edelbert Köb (Hg.), Bregenz 1997, S. 64.

Skulptur in Krems-Stein zählt –, flache Bodenskulpturen, wie eine Skulptur aus dem Jahr 1986 im Skulpturengarten der Kunsthalle zu Kiel (Abbildung 49) und monolithische Skulpturen, wie die Skulptur am Furka-Paß in der Schweiz aus dem Jahr 1986 (Abbildung 50). Eine generelle Zuordnung der einzelnen Gruppen zu einem Zeitraum ist nicht möglich. Jedoch wird bei der Durchsicht des Werkverzeichnisses deutlich, dass der Künstler in den 1980er Jahren mehr und mehr an monolithischen Backsteinskulpturen arbeitete²⁴¹ und die flachen, gemauerten Bodenskulpturen Mitte der 1980er hinzukamen.²⁴² In den 1990er Jahren treten mehr und mehr Skulpturen in abgeschlossenen Gebäudeformen auf. Die architekturhistorischen konzeptuellen Bezüge seiner Skulpturen erklärt Kirkeby folgendermaßen:

„ ... der Ziegelstein [...] war reine Struktur; er ließ Spielraum für das, was man konzeptuelle Vorstellung genannt hat. Und andererseits waren Ziegelsteine voller Assoziationen und Verweise. Verweise auf die große und historisch tiefe Architektur [...]. Und was meine Person betrifft, voller Assoziationen zu Kindheitserlebnissen im Schatten gewaltiger Werke aus Ziegelsteingotik.“²⁴³

Die Skulpturen Kirkebys zitieren aber weder solche historischen Ziegelsteinbauten, noch sind sie Modelle von Architekturen, sondern sie sind autonome Gebilde. Es sind eigenständige Module, die sich „unter dem Einfluss unbekannter Schwingungen zu arrangieren“ beginnen²⁴⁴, so Kirkeby. So unausreichend und vage dies als Erklärung klingen mag, gibt das Zitat Aufschluss über das Paradoxon, das die Skulpturen Kirkebys charakterisiert und ihnen eine geheimnisvolle Aura verleiht. So erklärt Kirkeby zum einen in diesem Zitat, dass die Formgebung seiner Skulpturen nach vollkommen subjektiven Gesichtspunkten verläuft, die jedoch eine innere Logik haben. Gleichzeitig werden diese Skulpturen aber nach den objektiven Kriterien der nordischen Backsteinarchitektur in einer dekorationslosen, sachlichen, geometrischen Bauweise in einer gewissen „Anonymität“, wie Kirkeby es nennt, geformt.

„ ... die Ziegelsteinskulpturen ... bieten die Anonymität des Kunstwerks als eine Größe dar, die nicht zu übersehen ist. Anonymität ist eine paradoxe Größe eines jeden überlegenen Kunstwerks.“²⁴⁵

²⁴¹ Vgl. Katalog: Per Kirkeby, Knoedler & Company, New York 1999, S. 9 f.

²⁴² Vgl. Markus Stegmann, Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert (Diss.), Berlin 1995, S. 146.

²⁴³ Kirkeby: „Ziegelsteinskulpturen“, in: Von hier aus - Zwei Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf. Kasper König (Hg.), Köln 1984, S. 181, zitiert nach Markus Stegmann, Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert (Diss.), Berlin 1995, S. 144.

²⁴⁴ Per Kirkeby, „Projekt bei der Minoritenkirche Krems/Stein“, in: Veröffentlichte Kunst. Kunst im öffentlichen Raum in Niederösterreich, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kultur und Wissenschaft (Hg.), Bd. 3, Wien 1995, S. 78.

²⁴⁵ Kirkeby: „Ziegelsteinskulpturen“, in: Von hier aus - Zwei Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf, Kasper König (Hg.), Köln 1984, S. 182, zitiert nach Markus Stegmann, Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert, (Diss.), Berlin 1995, S. 144.

Mit diesem Gegensatz von Anonymität der glatten, mit industriell gefertigten Backsteinen gemauerten Wände und der nicht eindeutig zuzuordnenden Gesamtform der Skulptur, die an künstliche Ruinen des späten 18. und 19. Jahrhunderts erinnert, spielt der Künstler. Kirkeby setzt die Rationalität der Bauweise, die physischen Räume, gegen die Emotionalität einer in sich verschlüsselten, vermeintlichen Geschichtsrezeption, die imaginäre Räume formt.

IV.1.4.2.2. Werner Feiersinger, Skulptur vor der Hauptschule in Wiener Neustadt, 1996

Auch die Skulptur des Künstlers Werner Feiersinger vor der Hauptschule in Wiener Neustadt vereint architektonische und skulpturale Elemente (Abbildung 51). Die begehbare, blaue Skulptur aus Eisen besteht aus drei ineinander übergehenden Räumen mit unterschiedlichen geometrischen Grundrissen. Ausgehend von der Form des Würfels, die aufgebrochen und modelliert wurde, entstanden bühnenartige Räume und Durchgänge. Was zunächst durch die schlichte, reduzierte Form als ein funktionales Bauwerk erschien, gibt sich bald als Spiel mit Formen und Räumen zu erkennen. Von den Schülern wird die Skulptur zum Sitzen und zum Spielen benutzt.²⁴⁶

Mit seinen Skulpturen nimmt Feiersinger Bezug auf moderne Architektur und modernes Design sowie auf die Formensprache der Minimal Art²⁴⁷. Neben vollkommen abstrakten Arbeiten, wie eine Stahlskulptur aus dem Jahr 2004 (Abbildung 52), erinnern die meisten seiner Objekte auf den ersten Blick an Gebrauchsgegenstände, so zum Beispiel ein Objekt aus Stahl, das zunächst an eine Leiterkonstruktion denken lässt (Abbildung 53) oder etwa das Objekt aus Edelstahl aus dem Jahr 2004, das an zwei aneinander geschweißte Stühle erinnert (Abbildung 54), emanzipieren sich aber bei genauerem Hinschauen durch abstrakte Elemente bzw. formale Ausbrüche aus dem Alltagsdesign von jeglicher Funktionalität. Zum einen arbeitet der Künstler mit diesem Widerspruch zwischen bedeutungsloser, sich selbst behauptender bloßer Präsenz und der klaren Botschaft einer Bedeutung und markiert so „den Umschlag von künstlerisch-handwerklicher zu industrieller Fertigung, von Weiheobjekt zu Ware“.²⁴⁸ Zum anderen erzeugt er unmittelbare Wahrnehmungsmöglichkeiten von Raum, Volumen und Materialien. Er reflektiert und experimentiert gleichermaßen. Jörg Heiser beschreibt dies folgendermaßen:

²⁴⁶ Vgl. Anke Schäfer, „Werner Feiersinger : Skulptur vor der Hauptschule Wiener Neustadt“, in: Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kultur und Wissenschaft, Bd. 4, Wien 1998, S. 80.

²⁴⁷ Dieser Bezug auf die Minimal Art macht sich in der reduzierten Formensprache, der Verwendung von Industriematerialien (Feiersinger verwendet vor allem Stahl) sowie der Nicht-Sichtbarkeit einer individuellen künstlerischen Handschrift bemerkbar.

²⁴⁸ Jörg Heiser, „Neues aus der Schattenwelt“; in: Christoph Keller (Hg.), Werner Feiersinger : Skulpturen, Frankfurt a. M. 2004, S. 11.

„Feiersinger steigert das Merkmal minimalistischer Objekte, dass sie Fakt und Fetisch, leerer Index einer Struktur und schwere, aufgeladene Präsenz künstlerisch geleiteter Fabrikation zugleich sind. [...] [Seine Objekte] tasten jene Zwischenzonen von Abdruck, Schatten oder Haut ab, an denen positiver und negativer Raum, Figur und Grund des Skulpturalen, Produktion und Konsumption einander in der Wirklichkeit treffen.“²⁴⁹

Die Bezugnahme auf Architektur wird von Werner Feiersinger nicht nur in Werken angedeutet, sondern auch explizit durch fotografische Arbeiten zum Teil seines künstlerischen Schaffens gemacht. Ein zentrales Interesse gilt dabei der Architektur von Le Corbusier. Die Bezüge zur Architektur werden durch das gleichzeitige Ausstellen von Objekten und Fotos jeweils offengelegt. Die ausgesuchten Motive sind die Nebenschauplätze von bekannten Bauten, Hinterhöfe, in denen alltägliche Gebrauchsgegenstände stehen oder Rückseiten der Häuser, in denen sich formale Brüche durch ein unorthodoxes Zusammenspiel von Formen und Materialien manifestieren. Feiersinger nimmt diese Architekturansichten in sein fotografisches Archiv auf und stellt in seinen Werken Referenzen zu ihnen her. So wird zum Beispiel ein vom Architekten Gino Valle entworfener Balkon (Abbildung 54 A) in abstrakte Arbeiten aus Metallrohren übersetzt.²⁵⁰ Diese Gleichzeitigkeit des analytischen Blicks und der poetischen Formfindung zeichnet Werner Feiersingers künstlerisches Schaffen aus.

IV.1.4.3. Die klassische Kunst am Bau

Kunst am Bau ist die Ursprungsform, aus der sich die Kunst im öffentlichen Raum in den 1980er Jahren entwickelt hat. Es handelt sich um figürliche wie abstrakte Plastiken und Wandarbeiten, die mit der Architektur räumlich und meist auch inhaltlich fest und dauerhaft verbunden sind. Dies kann innerhalb des Bauwerks oder außerhalb sein oder aber auch auf dem Freiraum des zum Bauwerk gehörenden Grundstücks. Obwohl die Kunst am Bau seit den 1980er Jahren – wie im vorangegangenen Kapitel beschrieben – zugunsten der autonomen Plastik allgemein immer weniger Anwendung findet, gibt es dennoch speziell in Niederösterreich Beispiele, von denen hier einige exemplarisch erwähnt werden sollen.

Kunst am Bau wird in der Regel für öffentliche Gebäude, in seltenen Fällen auch für private Bauträger, konzipiert. In diesem öffentlichen Bereich sorgte ein groß angelegtes Bauvorhaben in Niederösterreich in den 1990er Jahren für eine ungewöhnlich intensive

²⁴⁹ Ebd., S. 12.

²⁵⁰ Sie dazu: Werner Feiersinger, Ausst.-Kat. Secession Wien (Hg.), Wien 2008.

Auseinandersetzung mit den klassischen Aufgaben der Kunst am Bau. 1997 wurde das so genannte Regierungsviertel in St. Pölten mit dem Regierungssitz der Niederösterreichischen Landesregierung und ca. 4000 Arbeitsplätzen fertig gestellt, nachdem St. Pölten zur Landeshauptstadt von Niederösterreich bestimmt worden war. Neben dem Verwaltungsbereich wurde der „Kulturbezirk St. Pölten“ mit Landesbibliothek, Landesmuseum, Festspielhaus und „Klangturm“, einem turmartigen Bauwerk, das der experimentellen Beschäftigung mit Klang und Musik gewidmet ist, errichtet. Für die künstlerische Ausstattung des gesamten Areals wurde 1992 ein zweistufiger Wettbewerb für Kunst am Bau ausgeschrieben. Aus diesem gingen sieben österreichische Künstler als Gewinner hervor²⁵¹. Für die Innenraumgestaltung wurden zudem fünf Aufträge direkt vergeben²⁵². Aus einem eigenen Wettbewerb für die Gestaltung der Kapelle ging der Maler Arnulf Rainer als Gewinner hervor. In den folgenden Jahren kamen noch elf weitere für den Regierungsbezirk konzipierte Kunstwerke und Installationen in Innen- wie Außenräumen hinzu²⁵³.

IV.1.4.3.1. Hans Kupelwieser, „Hohlkopfwand“ im Regierungsbezirk St. Pölten, 1997

Die „Hohlkopfwand“ (Abbildung 55) aus dem Jahr 1997 ist die einzige figurative Arbeit des Bildhauers Hans Kupelwieser im öffentlichen Raum. Und als einzige steht sie inhaltlich vollkommen für sich selbst.²⁵⁴ In vier Reihen bilden jeweils 25 seriell produzierte Abgüsse der Büste eines unbekanntes Mannes aus Aluminium übereinander gestellt eine Wand. Bereits 1994 war eine Wand dieser Art mit dem Titel „Staumauer (Abbildung 56) in der Hans Kupelwieser gewidmeten Ausstellung „Trans-Formation“ im Wiener Museum für Angewandte Kunst (MAK) zu sehen.

Burghart Schmidt ortet in seinem Textbeitrag für den Ausstellungskatalog in Bezug auf die „Staumauer“ einen Angriff des Künstlers auf die Idee von Zentralität, indem er ein Element mehrfach wiederhole und dadurch einen objektivierenden, einebnenden Effekt erwirke. Die künstlerische Methode beschreibt Schmidt als „postmodernes Verfahren zitatorischer Kunst“, das den idealisierenden Kunstrealismus der 1920er Jahre thematisiere und dabei

²⁵¹ Josef Danner, Bruno Gironcoli, Richard Hoeck, Hans Kupelwieser, Christoph Steffner, Thomas Stimm und Heimo Zobernig. Vgl. Walter Zschokke, „Kunst und Raum St. Pölten – ein umfangreicher künstlerischer Wettbewerb“, in: Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kultur und Wissenschaft (Hg.), S. 150 f.

²⁵² Die Aufträge ergingen an Gunter Damisch, Franz Graf, Brigitte Kowanz, Eva Schlegel und Walter Vopova. Vgl. ebd.

²⁵³ Die Werke sind von Georgia Creimer, Norbert Fleischmann, Hilde Fuchs, Bernhard Leitner, Rudolf Macher, Franz Xaver Ölzent, Oskar Putz, Ruth Schnell und Michelangelo Pistoletto, Lois Weinberger und Leo Zogmayer. Vgl. ebd.

²⁵⁴ Alle anderen Arbeiten sind abstrakt, bzw. begehrbar/-benutzbar: Mahnmal im Hammerpark, St. Pölten, 1988; Vordach für die Wagramhalle in Kirchberg, 1990; Denkmal für den jüdischen Friedhof in Krems, 1996; Seebühne in Lunz am See, 2004.

die vielen stilistischen Übereinstimmungen zwischen dem Nazi-Realismus und dem sozialistischen Realismus ironisierend vor Augen führe.²⁵⁵

Insgesamt waren für die „Staumauer“ 168 Aluminiumabgüsse derselben Büste zu vier Reihen in der Mitte der zentralen Ausstellungshalle des Museums übereinander gestapelt. Beim Eintreten in die Halle sah man zunächst auf die Hinterköpfe der Büsten. Für St. Pölten wurde dieselbe Büste verwendet. Doch hier erscheint die „Wand“ aufgrund ihres Installationsort in einem anderen Kontext. War sie im Museum mitten im Raum platziert und konnte sie dort von allen Seiten betrachtet werden, ist sie in St. Pölten in einem Abstand von einem Meter zur Gebäudewand, unterhalb des Büros des Landeshauptmanns, aufgestellt. Die übereinander und aneinander gereihten Köpfe blicken zur Wand. Der Betrachter kann so nur die Hinterköpfe bzw. von der Seite das Profil der Gesichter sehen.

Die künstlerische Aussage des Bildhauers ist also die Stapelung einer als industrielles Serienprodukt erscheinenden Büste, deren Vorderseite der Wand zugewandt ist und die das Gesicht daher vor dem Betrachter verbirgt. Indem Kupelwieser das Umschreiten der Skulptur unterbindet, erzeugt er einen Konflikt zwischen Zwei- und Dreidimensionalität. Ein ähnliche Spannung ruft er hervor, indem er mit der Wand den Besucher am Durchschreiten des ansonsten leeren Raumes hindert, da die Wand diesen in zwei Hälften teilt.

Das künstlerische Werk von Hans Kupelwieser zeichnet sich durch keine einheitliche Stilausprägung aus, auch wenn seine Vorliebe für die Verwendung von Metall seit den 1980er Jahren auffällig ist. Inhaltlich ist sein Schaffen jedoch von einer klaren Linie bzw. künstlerischen Methode geprägt: Seine Objekte und Fotoarbeiten entstehen durch die Verwendung und Verfremdung industrieller Materialien und alltäglicher Gegenstände²⁵⁶, wie etwa die abstrakte Skulptur aus dem Jahr 1990 (Abbildung 57). Kupelwieser wickelte industriell gefertigte Aluminiumseile zu einem Zylinder von 270 cm Höhe.

IV.1.4.3.2.. Heimo Zobernig, Bodengestaltung im Regierungsbezirk St. Pölten, 1997

Heimo Zobernig hat die 26 Buchstaben des Alphabets aus schwarzem Stein (afrikanischer Nero Appala) in dem Schrifttypus „Helvetica“²⁵⁷ in den grauen Granitbelag des Platzes neben der Landesbibliothek im St. Pöltener Regierungsbezirk eingelassen (Abbildung 58). Die

²⁵⁵ Vgl. Burghart Schmidt, „Kupelwiesers Köpfemauern nach und vor Promenaden durch Kunststücke : Dezentralisation“, in: Hans Kupelwieser : Trans-Formation, Wien 1994, Aust.-Kat. Museum für angewandte Kunst (Hg.), Wien 1994, S. 52 f.

²⁵⁶ Vgl. Peter Noever: „Zum Thema. Die Skulptur in Auflösung“, ebd., S. 5.

²⁵⁷ „Die Verwendung der Helvetica ist repräsentativ für Zobernigs Modernismusreferenz. Er setzt sie seit 1986 auf Plakaten, Einladungskarten, Buchstabenbildern, Katalogen, Bildarchitekturen und Transparenten im öffentlichen Raum.“ Matthias Dusini, „Im Weißen Kubus“, in: Katalog: Heimo Zobernig, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Wien 2003, S. 276.

Buchstabenreihe verläuft parallel zur Fassade und ist bündig mit dem Bodenbelag verlegt. Konträr zur üblichen Leseart des Alphabets, von links nach rechts bei A beginnend und bei Z endend, hat der Künstler die Reihenfolge umgedreht und lässt die Buchstabenreihe links bei Z beginnen.²⁵⁸ Bei einer ähnlichen Arbeit aus dem Jahr 1993, im Boden einer Rampe, die zum Eingang der Wiener Volksschule Pernerstorfergasse führt, läuft das Alphabet in der üblichen Reihenfolge von A bis Z (Abbildung 59). Zobernigs Bodengestaltung in St. Pölten ist dort die einzige Arbeit im öffentlichen Raum, die „ortsspezifisch“ angelegt ist, das heißt, sich inhaltlich auf den Ort bezieht, diesen bezeichnet und somit eine Information und Zuordnung bzw. Struktur herstellt.

Sie nimmt eine der Architektur dienende Funktion ein. So auch eine weitere Bodenarbeit vor dem Internationalen Seegerichtshof in Hamburg, bei der Zobernig 2001 zweizeilig die Worte „Internationaler Seegerichtshof“ in den Bodenbelag einlegen ließ (Abbildung 60).²⁵⁹ An der Fassade des Neubaus der Universität Klagenfurt ließ Zobernig 2002 den Schriftzug „Bibliothek“ in Versalien als Wandmalerei rund um die vier Außenwände des Bibliotheksgebäudes anbringen (Abbildung 61).²⁶⁰

Das Alphabet als Ordnungssystem kommt in Zobernigs künstlerischem Schaffen auf unterschiedliche Weise vor: Neben den Bodenarbeiten entstanden Buchstabenbilder, wie etwa die Acrylbilder, bei denen auf weißem Grund schwarze Versalien formatfüllend aufgemalt sind (Abbildung 62) und Rauminstallationen, bei denen Versalien die Wände der Ausstellungsräume wandfüllend überzogen, wie etwa 1996 im Kunstmuseum Luzern. Zobernig ließ auf die Wände, die Decke und den Boden des Ausstellungsraumes jeweils einen Buchstaben des Wortes „modern“ in schwarzer Farbe malen (Abbildung 63).²⁶¹ Für die Ausstellung „Amerikaner“ im Forum Stadtpark in Graz schuf er 1992 ein Buch, in dem er die ersten Seiten der Einträge zu allen Staaten der Welt aus der „Encyclopaedia Britannica“ wiedergab.²⁶² Ein weiteres lexikalisches Werk war das alphabetisch angelegte „Lexikon der Kunst“ von 1992, das Heimo Zobernig gemeinsam mit dem Schriftsteller Ferdinand Schmatz zusammenstellte. „Das Buch ist eine aus subjektiver – und durchaus ironischer – Sicht der Autoren zusammengestellte alphabetisch geordnete Auflistung von Wörtern, Begriffen und Namen zur Kunstwelt ...“²⁶³ Die Kuratorin Eva Badura-Triska erklärt die Beschäftigung Zobernigs mit Sprache folgenderweise:

„Sprachkritik ist ein zentrales Anliegen seiner Arbeit und es kann unter diesem Blickwinkel nicht verwundern, dass er wiederholte Male mit dem Schriftsteller

²⁵⁸ Vgl. Aust.-Kat Heimo Zobernig, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Wien 2003, S. 173.

²⁵⁹ Ebd., S. 218.

²⁶⁰ Ebd., S. 233.

²⁶¹ Vgl. Aust.-Kat Heimo Zobernig, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Wien 2003, S. 162.

²⁶² Vgl. Matthias Dusini, „Im Weißen Kubus“, in: ebd., S. 275.

²⁶³ Ebd., S. 116.

Ferdinand Schmatz zusammengearbeitet hat, der – wie ja letztlich auch er selbst – in einer Tradition bzw. auf einem Feld sprachanalytischer wie sprachkritischer Ansätze agiert, die in Österreich mit den Philosophen Ludwig Wittgenstein, den Denkern der Wiener Gruppe wesentliche Vertreter hat. Sie alle haben die grundsätzliche erkenntnistheoretische Frage, was über die Welt ausgesagt werden kann, abhängig davon gesehen, was Sprache zu leisten vermag. Indem sie etwa die Unterschiede und Gemeinsamkeiten von Literatur und bildender Kunst ausloten [...], sind Schmatz und Zobernig Wesen und Funktion von Sprache wie Kunst auf der Spur.“²⁶⁴

Das künstlerische Werk Heimo Zobernigs umfasst zahlreiche Medien wie Malerei, Zeichnungen, Skulpturen, Plakate, Buchgestaltungen, Dichtungen, Design und Bühnenbilder. Er reflektiert damit sprachliche Strukturen, um schließlich in minimalistischen Objekten zu einer gänzlichen Sprachfreiheit zu kommen. Es sei seine Intention, „zu zeigen, dass nichts darunter liegt, kein Subtext [...]. Also damit alles, was Absicht ist, auch sichtbar wird.“²⁶⁵ In dieser Aussage wird die von Eva Badura-Triska erwähnte Nähe zur Wiener Gruppe deutlich, deren Vertreter die Sprache als optisches und akustisches Material verstanden. Neben dieser Beziehung zur Sprache stellt Mathias Dusini ein frühes Naheverhältnis zur Architektur fest, das Zobernigs Interesse an der Verbindung von Sprache und Raum erklärt:

„Seine ersten plastischen Arbeiten sind Raummodelle. In den Jahren von 1981 bis 1984 baut er Architekturmodelle aus Karton [...]. 1985 nimmt er mit minimalistischen Objekten an der Ausstellung ‚Raum annehmen‘ in der Galerie Grita Insam teil, gemeinsam mit Architekturbüros wie Coop Himmelb(l)au und Eichinger oder Knechtl.“²⁶⁶

IV.1.4.4. Architektonische Interventionen

Die Grenzen zwischen der Kunst am Bau und der architektonischen Intervention sind fließend, weil sowohl bei der Kunst am Bau wie auch bei einer architektonischen Intervention die Erscheinungsform eines Bauwerks verändert werden kann²⁶⁷. Im Unterschied zu einem „Kunst am Bau“-Projekt jedoch, das auf ein Bauwerk appliziert oder in dessen unmittelbarem

²⁶⁴ Eva Badura-Triska, „Wer oder was ist Heimo Zobernig?“, in: ebd., S. 7.

²⁶⁵ Heimo Zobernig, „Ernst Strouhal spricht mit Heimo Zobernig“, in: Künstlerbücher : Zwischen Werk und Statement, Museum für angewandte Kunst, Wien 2001, S. 108, zitiert nach Matthias Dusini, „Im Weißen Kubus“, in: Ausst.-Kat. Heimo Zobernig, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Wien 2003, S. 277.

²⁶⁶ Matthias Dusini, „Im Weißen Kubus“, in: Katalog: Heimo Zobernig, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Wien 2003, S. 273.

²⁶⁷ Der Architekt Hans Hollein drohte 1991 mit einer Klage gegen den Künstler Günther Förg, nachdem dieser eine Wand eines Stiegenaufganges im Museum Moderner Kunst in Frankfurt orange gestrichen hatte und Holleins Meinung nach dadurch ein unzulässiger, die Architektur verändernder Eingriff vorgenommen worden war. Vgl. Antje von Graevenitz, „Hollein contra Förg“, in: Archis, 10/1991, S. 11 ff.

Umfeld errichtet wird, bezeichne ich einen künstlerischen Eingriff in bestehende Architektur bzw. Architekturplanung, der einen Baukörper verändert²⁶⁸, als architektonische Intervention. Zu unterscheiden ist hier zwischen einer ästhetischen Intervention, die ein Kunstwerk zu einem heterogenen Bestandteil der Architektur macht, oder einer strukturellen Intervention, mit der in den Gesamtentwurf für ein Bauwerk eingegriffen wird, die diesen verändert und die letztlich mit dem Bauwerk zu einem homogenen Ganzen verschmilzt.

IV.1.4.4.1. Martin Walde, Gestaltung an der Volksschule in Seyring, 1998

Martin Walde gewann 1998 den geladenen Wettbewerb für eine künstlerische Gestaltung bei der Volksschule Seyring²⁶⁹. Es ist dies die einzige Arbeit des Künstlers im öffentlichen Raum²⁷⁰. Waldes Gestaltung an der Fassade der Volksschule in Seyring (Abbildung 64) ist eine formale Intervention. Auf der einen Seite entspricht Waldes künstlerische Gestaltung den klassischen Kriterien für Kunst am Bau, weil diese mit der Wand verbunden bzw. auf die Fassade appliziert ist. Auf der anderen Seite bricht Walde mit dieser Tradition, zunächst einmal, weil er sich den Ort selbst ausgesucht hat, vor allem aber, weil er sein Kunstwerk nicht der Architektur unterwirft, sondern in diese interveniert, sie einer subversiven Veränderung unterzieht.

Martin Walde hat zwei Eingriffe in die Fassadengestaltung des Architekten Mrazek vorgenommen: Mit grünen, leicht von der Horizontalen abweichenden gestrichelten Linien in Sgraffito-Technik, die sich über eine konkav nach außen gebogene Außenwand ziehen, bringt er die strenge Geometrie des Baus aus dem Lot. Zusätzlich lässt er diese Außenwand durchbrechen und fügt in den Durchbruch eine graue, bewegliche Blase aus Plastik ein. Damit verleiht Walde der Architektur, wie er sagt, „einen weichen Punkt“.²⁷¹

„Als meine Zusammenarbeit mit dem Architekturbüro Mrazek begann, war das Bauprojekt Volksschule Seyring in seiner Planung zwar abgeschlossen, ließ aber genügend Spielraum für Interventionen offen. Zur Diskussion standen in erster Linie die beiden Eingangsbereiche

²⁶⁸ Eine deutlich verändernder Eingriff war zum Beispiel das temporäre Kunstwerk „Sommerloch“ (Abb. 63 A) der Künstler Patrick Baumüller und Severin Hofmann. Sie hatten anlässlich der Ausstellung „7 KünstlerInnenprojekte in der Großgemeinde Etsdorf-Haitzendorf“ im niederösterreichischen Etsdorf im Jahr 2000 ein Loch in die Überreste einer Schießstätte aus dem 2. Weltkrieg gesprengt. Vor das Loch stellten die Künstler in den heraus gesprengten Schutt ein zerbeultes Auto und inszenierten damit einen Autounfall, bei dem das Auto vermeintlich durch die Mauer gefahren worden war.

²⁶⁹ Zum Wettbewerb geladen waren neben Martin Walde Constanze Rum und Fridolin Welte. Vgl. Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kultur und Wissenschaft (Hg.), Bd. 5, Wien 2000, S. 224.

²⁷⁰ Martin Walde nahm 2005 am geladenen Wettbewerb zur künstlerischen Gestaltung der Westpassage Karlsplatz/Friedrichstraße, 1010 Wien, teil. Außerdem geladen waren die Kanadier Angela Bulloch und Ken Lum, der Brite Liam Gillick sowie die Österreicher Dorit Margreiter und Heimo Zobernig. Den Wettbewerb gewann Ken Lum mit einer Medieninstallation. Vgl. Anne Katrin Feßler, „Passage mit Knick und Pi“, in: Der Standard, 2./3. 12. 2006)

²⁷¹ Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kultur und Wissenschaft (Hg.), Bd. 5, Wien 2000, S. 224.

des Gebäudes, die durch eine acht Meter hohe Mauer getrennt sind. Die sanfte Krümmung der Mauer ist für den gesamten vorderen Teil des Gebäudes schwing- und formgebend [...]. Das Grundkonzept war, die Scheibe im Übergangsbereich Innen-Außen zu durchbrechen und mit einem weichen Mauerteil zu füllen. Ich wollte in erster Linie die Autorität der Mauer verunsichern und verwandeln [...]. Mit leicht aus der Horizontalen gedrehten schwingvollen Linien und Streifen wird die vertikale Mächtigkeit der Scheibe in Bewegung gesetzt. Die grünen Linien und Streifen sind in Sgraffito-Technik ausgeführt. Der weiche Punkt in der Architektur des Gebäudes ist so etwas wie das sensible Zentrum. Es reagiert auf jede Berührung; drückt man von der einen Seite, kann man diese Bewegung von der anderen Seite sehen. Trotz der relativ großen Stabilität des Materials bleibt die Blase ein empfindlicher Punkt. Verletzlich letztendlich, weil das Ding in der Mauer versucht, auf möglichst vielen Ebenen kommunikationsfähig zu bleiben.“²⁷²

Ein für das Verständnis von Martin Waldes künstlerischem Schaffen zentraler Punkt wird hier von ihm angesprochen: Veränderung bzw. Prozesshaftigkeit.

Den zwei Arbeiten, die der Künstler 1997 für die Documenta X in Kassel produzierte, lässt sich deutlich ein Formbegriff ansehen, dem das Prinzip der Veränderung, aber auch eine damit verbundene Unkalkulierbarkeit eingeschrieben ist. Martin Walde hatte neben den „Handmates“, mit Gel gefüllten faustgroßen, farbigen, betastbaren Latexobjekten, eine Installation aus organischen Materialien ausgestellt. Sich in Mehl bewegende Würmer wurden von grünem Licht angestrahlt und erzeugten so eine ständige Veränderung der Arbeit.

Das Thema der Wanddurchbrechung findet sich bereits 1989 im Werk des Künstlers: Martin Walde stellte unter dem Titel „Animal-Farm/Bremer Stadtmusikanten“ in der Wiener Generali Foundation neben cartoonartigen Schrift-Bild-Zeichnungen die Wandinstallation „Raumbeule/Transportable Hole“ (Abbildung 65) aus. Mit dieser erzeugt er anhand eines hellgrauen aus Polyester und eines schwarzen Kreises aus Gummi die Illusion einer konvexen und konkaven Raumwölbung.

Will man sich dem künstlerischem Werk Waldes auf einer kognitiven Ebene nähern, muss man sich von der herkömmlichen Kategorisierung in Gattungen lösen. Gattungen werden überschritten, werden verbunden, neue kommen hinzu²⁷³. Der „Erzählstil“ des Künstlers jedoch bleibt immer gleich. Diesen könnte man als „narrative Fiktion“ bezeichnen, die er bereits zu Beginn seines künstlerischen Schaffens, in den 1980er Jahren, in seinen Zeichnungen anwandte. Martin Walde arbeitete zunächst mit Sprache und visuellen Zeichen.

²⁷² Ebd.

²⁷³ Im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung arbeitete Walde mit den Medien Zeichnung, Fotografie, Objekt, Installation, Performances und Video.

Er entwickelte Zusammenhänge zwischen der Semantik von Sprache und Bild, indem er Zeichen für Wörter und Begriffe erfand. Die Zeichnung betrachtet Walde als Gedankenexperiment, in dem er reale Aspekte der Wirklichkeit mit Fiktion verbinden konnte²⁷⁴. Diese Methode wendet Walde genauso auf einer formalen Ebene an, wenn Materialien wie Wachs, Silikon oder Plastik Veränderungsprozessen unterworfen werden, die Verfremdungszustände hervorrufen. Der Künstler dekonstruiert und konstruiert mit den unterschiedlichsten Medien neue Gegebenheiten oder versucht Bereiche des Alltags darzustellen, die von der Norm abweichen.²⁷⁵

Auch wenn die Wandgestaltung bei der Volksschule in Seyring seine einzige Arbeit im öffentlichen Raum ist, spielt dieser Raum in den Kunstwerken Waldes thematisch eine Rolle. Seit Beginn der 1990er Jahre arbeitet er an einer Werkserie, in der er ungewöhnliche Ereignisse im öffentlichen Raum beobachtet und in Zeichnungen, Fotos und Videos verarbeitet. In seinen Fotoserien, den „Enactments“, hält er Szenen in urbaner Umgebung wie in der U-Bahn oder auf der Straße fest. In diese Bilder zeichnet Walde Szenen hinein, die er an den wiedergegebenen Stellen real miterlebt hat, wie z. B. einen Selbstmörder an der Kante einer U-Bahn-Plattform oder eine auf der Straße liegende Frau. Die gleiche Methode wendet er auch bei dem Video „It stinks“ (1996–2002) an, für das er Fotografien von einem Stiegenabgang einer Unterführung am Wiener Karlsplatz zu einem einminütigen Film animierte. Der Künstler zeichnete in die Fotografien mit schwarzem Filzstift eine die Stiegen herunterrinnende Flüssigkeit.²⁷⁶

IV.1.4.4.2. Michael Zinganel, Intervention beim Landeskrankenhaus Grimmenstein, 1996

In dem einzigen mir bekannten Beispiel einer strukturellen Intervention in die Entwurfsplanung eines Bauvorhabens veränderte Michael Zinganel²⁷⁷ 1996 das

²⁷⁴ Dazu Martin Walde: „Die Sprache ermöglicht einen experimentellen Dialog, der als Grundposition den Zusammenhang von Fragestellungen und „Vielfalt der Realität“, die weit über alle möglichen Sprachen (Bildsprachen) und logischen Strukturen hinausgeht, einnimmt. Tatsächlich steht die Zeichnung dem Gedankenexperiment sehr nahe, ihre Funktion ist nicht durch die Frage der Realisation begrenzt, sodass sie ein hohes Maß an Utopie enthalten kann. Der Versuch, verschiedene Systeme (Bildsprachen) in den Zusammenhang von Zustand und Entwicklung zu integrieren, schafft „Raum-Zeit“-Choreographien, die sich in einer nicht-kontinuierlichen Welt entwickeln. Sprache und Zeichnung sind „Operatoren“ in der Vielfalt der Realitäten, sie geben Impulse, die eine Strukturveränderung [...] der Zustände, Begriffe und Dinge bewirken.“ Martin Walde, in: Katalog: Animal-Farm/Bremer Stadtmusikanten. Martin Walde 1986-89, Erste Allgemeine Generali Foundation (Hg.), Wien 1989, unpaginiert [S. 21].

²⁷⁵ Peter Weiermair erklärt dies folgenderweise: „Martin Walde ist nicht der Produzent „endgültiger“ Werke. Er kennt auch nicht die traditionelle Hierarchie der Mittel, die vorsehen würde, dass man ein zukünftiges Werke beschreibt, es skizziert und dann ausführt. Es geht ihm um Themen, die er von unterschiedlichen medialen Seiten umkreist [...]“ in: Ausst.-Kat. Martin Walde, Wiener Secession (Hg.), Wien 1996, S. 12.

²⁷⁶ Vgl. homepage des Medienkunstarchivs Wien www.medienkunstarchiv.at/kuenstler, April 2007.

²⁷⁷ Siehe auch S. 64: „Michael Zinganel, Das fliegende Haus“.

Erscheinungsbild der Fassade des Landeskrankenhauses Grimmenstein²⁷⁸ (Abbildung 66). Der Künstler, Architekt, Architekturtheoretiker und Ausstellungskurator Zinganel²⁷⁹ war mit seinem Entwurf als Sieger aus einem geladenen Wettbewerb für eine künstlerische Gestaltung hervorgegangen. Zu diesem Wettbewerb waren Künstler eingeladen worden, die, in unterschiedlicher Gewichtung, sowohl als Architekten als auch als Künstler tätig sind²⁸⁰. Zinganel lehnte es ab, einen künstlerischen Beitrag für ein Gebäude zu entwerfen, das nicht seinen Vorstellungen entsprach, und entschied sich zu einem Eingriff in den Bau selbst, indem er die unterschiedlichen Funktionsbereiche des Hauses in der Fassadengestaltung sichtbar machte. Er erhielt einen Konsulentenvertrag zur baukünstlerischen Beratung. Seine Veränderungsvorschläge wurden von dem Architekten Friedrich Siebert zum großen Teil angenommen. Bei diesen war Zinganel jedoch an budgetäre und terminliche Vorgaben gebunden, da die architektonische Planung zum Zeitpunkt des Wettbewerbs bereits abgeschlossen war²⁸¹ und die Bauträger mit einer Intervention in die Planung anstatt einer künstlerischen „Ausschmückung“ nicht gerechnet hatten.

„Nach einer leidvollen Abwägung der technischen, ökonomischen und terminlichen Sachzwänge mit den persönlichen Ambitionen und Vorlieben aller Beteiligten konnte eine doch beträchtliche Anzahl von Kompromisslösungen realisiert werden, die zwar Verbesserungen darstellten, aber eben nicht meinen gestalterischen Ansprüchen so weit entsprechen konnten, dass daraus meine Urheberschaft gerechtfertigt wäre. Meine Vorschläge beschränkten sich daher an sich bloß darauf, die hinter dieser Fassade zwar verborgenen, aber doch eindeutig voneinander getrennten Funktionsbereiche auch nach außen hin als solche darzustellen: den Sockel als internen technischen Versorgungsbereich, das Erdgeschoß mit dem Hauptzugang auf der Hangseite als Publikumszone und Behandlungstrakt, die 3 U-förmigen Obergeschoße als Bettentrakt sowie die Klimatechnik unter dem Dach.“²⁸²

So wurden, gemäß Zinganel's gestalterischem Vorschlag, die hintere sowie die beiden seitlichen Fassaden des in einen Hang hineingesetzten Baus in vier horizontale Bereiche

²⁷⁸ Für den Entwurf und den Bau des Landeskrankenhauses zeichnete der Architekt Friedrich Siebert von der Niederösterreichischen Bauabteilung verantwortlich. Vgl. Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kultur und Wissenschaft (Hg.), Bd. 4, Wien 1998, S. 138.

²⁷⁹ Als Architekt eines Bauwerks ist Michael Zinganel bisher noch nicht in Erscheinung getreten. Bekannt ist er vor allem als Architekturtheoretiker und Herausgeber von Büchern wie „Real Crime – Architektur, Stadt und Verbrechen“, Wien 2003, oder „Stadion. Architektur, Politik, Ökonomie“, Wien 2005. Als Künstler setzt er seine Kritik an der Gesellschaft immer wieder in Interventionen um, so z.B. als er als Zeichen seiner Kritik an der internationalen Kunstszene bei der Biennale von Venedig 1995 unbemerkt in ganz Venedig Aufkleber mit dem Bild einer Zecke auf Hauswände, Schilder und Personen klebte.

²⁸⁰ Eingeladen waren: Andreas Donhauser, Martin Feiersinger, Heidulf Gerngroß, Harather/Lechner, Michael Schwarz und Michael Zinganel. Vgl. Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kultur und Wissenschaft (Hg.), Bd. 4, Wien 1998, S. 138.

²⁸¹ Die Intervention Zinganel's fand 1996 statt. Der Spatenstich für den Neubau des 1915–1918 als Heilstätte für lungenkranke Militärangehörige erbauten Landeskrankenhauses war 1994. 1998 wurde der Bau bezogen. Vgl. homepage des Landeskrankenhauses, <http://www.lkhgrimm.no.e.gv.at>, Daten und Fakten, April 2007.

²⁸² zitiert nach Susanne Neuburger, „Michael Zinganel. Projekt für das Landeskrankenhaus Grimmenstein“, ebd.

(Sockel, Erdgeschoss, Obergeschossbereich, Dach mit Technikbereich), jeweils einem unterschiedlichen Funktionsbereich des Krankenhauses entsprechend, gegliedert. Diese einzelnen Bereiche sind formal deutlich voneinander abgesetzt. Ursprünglich war eine einheitlich verputzte Fassade geplant.²⁸³

Der Sockelbereich ist nur an der dem Tal zugewandten Hinterseite und teilweise an den Seiten vorhanden. Er erstreckt sich an der hinteren Gebäudeseite über drei Geschosse. Durch die Verkleidung mit Betonfertigteilen, bzw. mit Sichtbeton hebt er sich deutlich vom Erdgeschoss ab, welches mit anthrazitfarbenen, pulverbeschichteten Metall-Panelen verkleidet wurde und in der Fassadengliederung als dünnes Band erscheint. In beiden Bereichen übernahm man nicht exakt seine Vorschläge aber kam ihm entgegen. Die drei Obergeschosse, die als Bettentrakt dienen, wurden mit Balkonen ausgestattet. Zinganel's Entwurf hatte eine Verkleidung mit schwarzen Eternitplatten vorgesehen. Aus Kostengründen erhielten die Obergeschosse jedoch eine weiße²⁸⁴, glatte Putzfassade. Eine Schattenfuge unter dem nach hinten hin schräg aufsteigenden, weit auskragenden Pult-Dach verbirgt die Klimatechnik. Das Dach ersetzt die von Siebert vorgesehenen Mansardendächer und fasst die unterschiedlichen gestalteten Bereiche zusammen. Einer Symmetrie wirken unter anderem die unregelmäßige Balkonverteilung in den Obergeschossen, der auf einer Seite erkerartige Vorsprung im Obergeschossbereich, der auf der anderen Seite bündig in eine graue fensterlose Steinverkleidung übergeht, und die einseitig angebrachten Dachstützen entgegen.

Zwischen Zinganel's ursprünglichem „Interventionsentwurf“ und der Realisierung gab es letztlich eine Differenz. Er hatte vorgeschlagen, den Grundriss zu vereinfachen und die Fenster zu einheitlichen Bändern zusammenzuziehen sowie die ihm versteckt erscheinende Cafeteria an die Sonnenseite zu verlegen. Unter dem Pult-Dach sollten die Lüftungsrohre offensiv aus der Wand herausragen.

Für den Sockelbereich hatte Zinganel eine strenge minimalistische Struktur nach dem Vorbild einer Krainerwand aus geschichteten Betonfertigteilen vorgeschlagen. Tatsächlich wurden auch Betonfertigteile verwendet, jedoch nicht in der vorgeschlagenen Schichtungsmethode. Das Erdgeschoss, das als Behandlungstrakt und Kommunikationszone fungiert wollte Zinganel durch die einheitliche Verwendung von Glas und Stahl kennzeichnen. Die Verkleidung mit Metall-Panelen war schließlich ein Kompromiss.

²⁸³ Sämtliche nicht gesondert gekennzeichneten Informationen zum Bau stammen aus einem Gespräch mit Michael Zinganel am 3. 4. 2007.

²⁸⁴ Allerdings wurden im Innenhof Bauteile des Bettentraktes sowie auch der Vorbau der Vorderseite in Gelb hervorgehoben.

In seiner Funktion als zu einem Wettbewerb geladener Künstler hat Michael Zinganel in einer subversiven Intervention Planungsaufgaben eines Architekten übernommen. Auf der anderen Seite wenden Architekten, besonders bei Platzgestaltungen, oft künstlerische Methoden an.

IV.2. Platzgestaltungen und Stadtdesign

Ein Aufgabenbereich der Kunst im öffentlichen Raum umfasst Platzgestaltungen und Stadtdesign. Mit den Gestaltungen werden in den letzten Jahren neben Architekten immer öfter auch Künstler beauftragt. 1995 schrieb der Architekt Paolo Favole zur Funktion des zeitgenössischen Platzes:

„Der zeitgenössische Platz hat fast nie eine spezifische Funktion, noch ist er im engeren Sinn Gebäuden oder Monumenten zugeordnet. Er ist weiterhin Begegnungsstätte und Anziehungspunkt, die Bestimmung des Platzes ist jedoch nur mehr der Platz als solcher. Der Ort, der früher einer Gemeinschaft zu kollektiven (religiösen, kommerziellen oder politischen) Zwecken diente, wird durch einen Raum ersetzt, in dem einzelne Individuen agieren. Dieser Raum jedoch gewinnt Einheit und Qualität erst durch einen Entwurf“.²⁸⁵

Die fehlende Funktion von Plätzen ist also laut Paolo Favole durch einen einheitlichen bzw. vereinheitlichenden Entwurf zu kompensieren. Diese Haltung scheinen auch die Stadtplaner der Gegenwart zu vertreten. So umfasst der Aufgabenkatalog aktueller Wettbewerbsausschreibungen für Platzgestaltungen neben der Platzstrukturierung und Bodengestaltung meist auch „Platzmöblierungen“.

Platzgestaltung und Stadtdesign gehören in den Bereich der angewandten Kunst, da es sich um klare Dienstleistungskunst bzw. um Architektur handelt. Immer öfter werden diese Kategorien von freier und so genannter angewandter Kunst aber aufgehoben. Entweder versucht man die Kategorien verschmelzen zu lassen oder man lässt sie heterogen bzw. in einer Prioritätenrangordnung nebeneinander weiter bestehen. Dies geschieht, indem Architekten Elemente, die den Kriterien von bildender Kunst entsprechen, in den architektonischen Entwurf einfließen lassen. Gleichzeitig übernehmen Künstler klassische Aufgaben von Architekten, etwa wenn sie einen Platz mit Bushaltestelle entwerfen.

Die vier, in der Folge besprochenen Platzgestaltungen in Niederösterreich, drei von Architekten sowie eine von einer Künstlergruppe sind Beispiele solcher Symbiosen.

²⁸⁵ Paolo Favole, Plätze der Gegenwart. Der öffentliche Raum in der Architektur, Frankfurt/ Main 1995, S. 19.

In diesem Zusammenhang interessant ist auch eine weitere Feststellung Favoles: Die Planung neuer Plätze konzentrierte sich heute allein auf die Umbauung. Bei der Neugestaltung historischer Plätze hingegen stehe die Fläche unter Berücksichtigung des Kontextes im Mittelpunkt der Planung. Hier bemerkt er einen Widerspruch: Den Planern neuer Plätze scheine die Fläche selbst gleichgültig zu sein; wer dagegen Flächen plane, interessiere sich nicht für die Umbauung.²⁸⁶ Das folgende Beispiel einer Platzgestaltung vor einer barocken Kirche in Herzogenburg belegt diese These in Bezug auf den Umgang mit historischen Plätzen. Die Architekten zitierten Details aus der „Umbauung“ in der Bodengestaltung.

IV.2.1. Vier Beispiele von Platzgestaltungen und Stadtdesign

IV.2.1.1. Eichinger oder Knechtl, Gestaltung des Kirchenplatzes in Herzogenburg, 2002

Das Architektenduo Eichinger oder Knechtl hatte 2002 den geladenen Wettbewerb zur Neugestaltung des Platzes vor der Stiftskirche des Stiftes Herzogenburg²⁸⁷ gewonnen (Abbildung 67). Dabei hatten die Architekten die Auflage zu erfüllen, bestehende Parkplätze zu wahren und trotzdem einen urbanen Freiraum zu schaffen. Im Juli 2002 begannen die Bauarbeiten. Die Bauzeit betrug zwei Monate.

Die Architekten gestalteten einen neuen 1000 Quadratmeter großen Vorplatzbereich unter Einsatz eines poetischen Zeichens, eines Bodenmosaiks, das Kirche und Platz, den Innen- und den Außenraum, durch ein Zitat inhaltlich miteinander verbindet. Das Mosaik besteht aus eingefärbten Betonsteinen und gibt eine Hand einer barocken Skulptur von Bernini wieder²⁸⁸. Blickt man vom Kirchturm auf den Platz, sieht man diese Hand, die auf dem Boden zu liegen scheint und deren Finger auf den Eingang der Stiftskirche zeigen. 33.928 Steine zu je 18x18x18 cm wurden dazu verlegt. Um die Hand auf das Mosaik zu übertragen, hatten die Architekten ein Schwarzweißfoto des Motivs grafisch in sieben Grautöne zerlegt. Über diese Grautöne wurde ein Raster in der Größe der zu verlegenden Steine gelegt und ein Verlegebuch erstellt, das die Anordnung der Steine vorschrieb. Analog zu der Pixelgrafik wurden den sieben unterschiedlichen Grauwerten sieben Farben (gelb, orange, rot, violett, blau, grün und schwarz) zugeordnet, mit denen die Steine eingefärbt wurden. Das von den

²⁸⁶ Vgl. ebd. S. 20.

²⁸⁷ Das barocke Stift Herzogenburg entstand 1714. Jakob Prandtauer, J. B. Fischer von Erlach und Joseph Munggenast waren die Architekten des Neubaus. Franz Munggenast erbaute die Stiftskirche. Vgl. „Hausgeschichte“ auf der Homepage des Stiftes Herzogenburg: <http://www.stift-herzogenburg.at>, April 2007.

²⁸⁸ Vgl. Katharina Blaas, „Eichinger oder Knechtl : Gestaltung des Kirchenplatzes in Herzogenburg“, in: Öffentliche Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kultur und Wissenschaft (Hg.), Bd. 7, Wien 2004, S. 152.

Architekten geplante Beleuchtungssystem umfasst acht Reflektorleuchten, die mit einem indirekten, blendfreien Licht den Platz in eine sanfte Atmosphäre hüllen. Vier neu gepflanzte Linden werden von Scheinwerfern direkt angestrahlt.

Bei der Neugestaltung wurden bestehende Niveauunterschiede des Platzes ausgeglichen, sodass der Übergang vom Außenbereich zum Innenbereich der Kirche nun eben ist. Den vorderen Abschluss bilden leicht geschwungene Kunststeinstufen und Sitzbänke, die gleichzeitig eine natürliche Abgrenzung zu den bestehenden Verkehrsflächen des Platzes darstellen.²⁸⁹

Eichinger oder Knechtls planerische Vorgehensweise bei der Platzgestaltung lässt sich durch drei Handlungen charakterisieren: Alt und Neu stimmig verbinden²⁹⁰, Vereinheitlichen und den Dingen (wie den Sitzbänken in Herzogenburg) Doppelfunktionen geben. Ute Woltron beschrieb Letzteres einmal bei der Besprechung eines Entwurfs für ein Wohnhaus: „Alles hat auch einen zweiten Sinn, einen neuen Dreh ... und immer mit einer Funktion gefüllt.“²⁹¹ Dementsprechend fassten Eichinger oder Knechtl ihre Überlegungen, die hinter der Planung des Hauptplatzes von Wiener Neustadt²⁹² standen, zusammen:

„Wichtigster Punkt war die Schaffung einer ‚intelligenten Plattform‘, die ein vielfältiges urbanes Leben ermöglicht. Mit einem Beleuchtungskonzept, das hauptsächlich mit indirektem Licht arbeitet, haben wir versucht, den Platz nicht nur in seiner historischen Dimension zu stärken, sondern ihn auch in seiner vertikalen Dimension nach oben – in den Nachthimmel hinein – zu erweitern.“²⁹³

Einige Beispiele beweisen, dass das Prinzip der Übertragung von historischen Bildern und Architekturzitatzen keine ungewöhnliche Vorgehensweise bei Platzgestaltungen ist. Bilder in der Bodenfläche hat z. B. 1992 der Architekt Franco Zagari auf der Piazza Matteotti (Abbildung 68) in Catanzaro nach einer grafischen Vorlage von Vasarely geschaffen und den Eindruck eines Teppichs entstehen lassen. Alessandro Anselmi hat 1988 bei der Neugestaltung der Piazza Roncas in Aosta ein Abbild der Landschaft um Aosta und den

²⁸⁹ Ebd.

²⁹⁰ Diese Aufgabe wurde den Architekten zuletzt beim Umbau des Klosters Und in Krems (2003) übertragen.

²⁹¹ Es handelte sich um eine Besprechung des Wohnhauses für die Künstler Anna Heindl und Manfred Walkolbinger in Münchendorf (A). Vgl. Ute Woltron, „Das Haus der Jäger und Sammler“, in: Der Standard, 3. 1. 2004, Wien 2004.

²⁹² Bauherr war die Stadtgemeinde Wiener Neustadt. Planungsbeginn war 1995. Fertig gestellt wurde der Platz 1997. Auch bei dieser Gestaltung spielt die Geschichte des Platzes eine Rolle: Die Geometrie des Platzbelages entspricht jener Zahlengeometrie, die dem ursprünglichen Platzentwurf von 1194 zu Grunde lag. Stärker als in Herzogenburg wurde hier mit einer Multifunktionalität gearbeitet. Unter dem die Mitte des Platzes beherrschenden 8,20 Meter breiten Granitstreifen befinden sich 60 unterirdische Infrastrukturschächte, in denen sich Anschlüsse für Strom, Wasser und Abwasser befinden. Vgl. Architekturdatenbank nextroom, <http://www.nextroom.at> (für den Beitrag verantwortlich: Architekturzentrum Wien, 14. 9. 2003).

²⁹³ zitiert nach ebd., Seite: „Architekten“, 2003.

Grundriss der Stadt in der Pflasterung nachgebildet.²⁹⁴ Miguel Angel Roca hat 1979 bis 1980 in der Pflasterung der Plaza de Armas (Abbildung 69) in der Argentinischen Stadt Córdoba sowie bei mehreren Straßengestaltungen Abbildungen der Häuserfronten sowie auch der Innenräume als Leitmotiv in die Pflasterung übertragen. Auf der Plaza de Armas sind sowohl die Fassade der Kirche als auch die des angrenzenden Stiftskapitels mit einem Säulengang mit hellen Steinen in der Pflasterung schematisch auf dem Boden nachgezeichnet.²⁹⁵ Die Architekten sind in allen Fällen auch gleichzeitig Künstler, die mit Zitaten arbeiten, indem sie die Umgebung in der Platzgestaltung visualisieren und so eigenständige Kunstwerke schaffen.

IV.2.1.2. Johann Moser, Platzgestaltung in Kirnberg an der Mank, 2003

Mit dieser Gleichzeitigkeit arbeitet Johann Moser. Der Architekt und Künstler Johann Moser²⁹⁶ ging als Sieger aus dem Wettbewerb für die Platzgestaltung in Kirnberg an der Mank hervor.²⁹⁷ Auch er schuf mit der Platzgestaltung gleichzeitig eine Skulptur im öffentlichen Raum. Die Herausforderung bestand darin, den Platz, auf dem einige Dinge im Laufe der Zeit beliebig positioniert worden waren, zu vereinheitlichen und ihn zu einem Aufenthaltsort für die Bewohner von Kirnberg zu machen. Zusätzlich erschwerend kam das ungünstige Gefälle des Platzes hinzu.

Moser beließ den Platz, wie er war, und entwarf darum herum eine begehbare Plattform aus Holz mit einer horizontalen Fläche von 150 m² und eine Gesamtfläche von 200 m² (Abbildung 70). Die Plattform kann gleichermaßen als abstrakte, aus geometrischen Formen zusammengesetzte Skulptur gesehen werden. Das Besondere ist aber, dass sie nicht zusammengesetzt wirkt, sondern wie eine aus einem Holzblock herausgeschnittene Plastik. Eine flach ansteigende Treppe, Sitzstufen im Bereich der Bushaltestelle und schräge Rampen gleichen das Gefälle des Platzes aus. Bestehende Objekte wie ein Baum, nun im Zentrum der Plattform, und eine Skulptur des heiligen Nepomuk wurden belassen und in die horizontale Fläche integriert. Mit einem kleinen, aber wirkungsvollen Eingriff klärte Moser zudem das Erscheinungsbild des Platzes: Das Kriegerdenkmal, das ursprünglich neben der Nepomuk-Skulptur stand, wurde nach einer intensiven Überzeugungsarbeit, die angesichts

²⁹⁴ Vgl. Paolo Favole: Plätze der Gegenwart. Der öffentliche Raum in der Architektur, Frankfurt/ Main 1995, S. 21.

²⁹⁵ Vgl. ebd. S. 85.

²⁹⁶ Seit 2004 arbeitet Johann Moser im Architektenteam „BWM und Partner“, das er gemeinsam mit den Architekten Erich Bernhard und Daniela Walthen gründete. Von ihnen wurde u.a. 2004 die Gestaltung des Manner-Geschäfts am Stephansplatz oder 2006 der Neugestaltung des Eingangsbereichs des Wien Museums am Wiener Karlsplatz realisiert.

²⁹⁷ Zum Wettbewerb geladen waren: Alfred Benesch, Eric Hattan, Johann Moser, Christine Rottenbacher, Michael Wörgötter, Karin Zeitlhuber. Vgl. Öffentliche Kunst. Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Bd. 7, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kultur und Wissenschaft (Hg.), Wien 2004, S. 182.

der Bedenken der Mitglieder des Kameradschaftsbundes notwendig war, an die hintere Begrenzung des Platzes versetzt. Die neue Positionierung beruhigt den Schauplatz und schafft auch dem Denkmal einen eigenen Raum.²⁹⁸

Johann Moser stellt gleichermaßen Überlegungen auf einer stadtplanerischen, architektonischen wie künstlerischen Ebene an. Seine Gestaltungsmaßnahmen für den Platz in Kirnberg fasst er dementsprechend folgenderweise zusammen:

„Dorfplatzgestaltung. Neuordnung der heterogenen Platzstruktur. Sicherung der Funktionalität und der Benutzbarkeit des Platzes. Transfer des Kriegerdenkmales als Abschluss des Platzes. Künstlerische Intervention zur Schaffung einer neuen Identität des Ortes. Zielsetzung: skulpturale Form, die sich in den sozialen Alltag des Gemeindelebens integriert: Plattform Kirnberg.“²⁹⁹

Es ist ein spezifisches Anliegen des Architekten, Kunstwerke für den öffentlichen Raum zu schaffen, die sich wie selbstverständlich in Orte einfügen und gleichzeitig auch einen Zweck erfüllen.³⁰⁰ Dies war auch Mosers Intention, als er bereits 1999 einen Wettbewerb für die Gestaltung des Dorfplatzes im niederösterreichischen Maria Roggendorf gewann. Er übererzeugte die Jury mit einem komplexen, jedoch nie realisierten Entwurf³⁰¹. Im Zentrum dieses Entwurfes stand ein ausfahrbares Dach, das neben seiner Funktion als Witterungsschutz auch als eine symbolisch beschützende Skulptur gesehen werden sollte.³⁰²

IV.2.1.3. the poor Boys Enterprise , „Blindgänger“, Zaun für die Kulturwerkstätte in Hof, 1999

Die Architektengruppe the POOR BOYS ENTERPRISE³⁰³ gewann 1998 den Wettbewerb³⁰⁴ für die Gestaltung eines Zauns um die Gebäude der Kulturwerkstatt in Hof am Leithaberge. Dieser Zaun, so die Wettbewerbsausschreibung, sollte zugleich eine Art Logo für den Ort sein. Das Ergebnis war eine Einfriedung mit dem Titel „Blindgänger“, die alle Aufgaben eines Zaunes erfüllt, die aber gleichzeitig auch eine eigenständige Skulptur ist.

²⁹⁸ Vgl. Cornelia Offergeld, „Johann Moser. Platzgestaltung in Kirchberg an der Mank“, in: ebd., S. 182.

²⁹⁹ Homepage von Johann Moser: <http://www.bwm.at/projekte.html>, 06. 04. 2007.

³⁰⁰ Laut Gespräch mit Johann Moser, Wien, Mai 2003.

³⁰¹ Neben einem ausfahrbaren Dach sah der Entwurf drei Informationsflächen und einen benutzbaren Schaugarten mit Nutz- und Kräuterpflanzen vor. Die Mehrheit des Gemeinderates lehnte diesen Entwurf jedoch ab und so wurde er nie realisiert. Vgl. Katharina Blaas, „Johann Moser. Konzept für den Dorfplatz in Maria Roggendorf“, in: Öffentliche Kunst. Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Bd. 6, Wien 2002, S. 188.

³⁰² Vgl. Katharina Blaas, „Johann Moser. Konzept für den Dorfplatz in Maria Roggendorf“, in: Öffentliche Kunst. Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kultur und Wissenschaft (Hg.), Bd. 6, Wien 2002, S. 188.

³⁰³ Die Gruppe the POOR BOYS ENTERPRISE (Ernst J. Fuchs, Marie-Therese Harnoncourt, Florian Haydn) löste sich nach diesem Projekt auf. Ernst J. Fuchs, Marie-Therese Harnoncourt arbeiten seitdem als Team unter dem Namen „the next ENTERprise“ zusammen.

³⁰⁴ Zum Wettbewerb geladen waren: Walter Kirpiczenko und the POOR BOYS ENTERPRISE Vgl. Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kultur und Wissenschaft (Hg.), Bd. 5, Wien 2000, S. 200.

Der Zaun besteht aus aneinander gereihten Brunnenringen aus armiertem Beton (Abbildung 71). Die Architekten widmeten den Zweck dieses normierten Produktes um und entwarfen damit einen Zaun mit zwei Eingängen, der das Gelände der Kulturwerkstätte eingrenzt, den Zugang zum Gelände reguliert und gleichzeitig eine begehbare, gebogene Röhre ist. Das heißt, die Architekten begrenzen einen Raum mit einem Raum. Das Innere der Röhre planten die Architekten mit einfachen Mittel als Erlebnisraum, indem sie zwischen den einzelnen Brunnenringen schmale Zwischenräume ließen, die einen Ausblick ermöglichen (Abbildung 72).³⁰⁵ Das Tageslicht, das durch diese Schlitze in Intervallen in die Röhre dringt, formt ein streifenartiges Muster auf den Innenwänden. In der Nacht wird die Röhre durch Neonlicht von innen beleuchtet und das Licht leuchtet durch die Schlitze nach außen. In diesem Zustand und zu dieser Zeit ist der Zaun eine Lichtskulptur, die von außen in ihrer Gesamtheit wahrnehmbar ist (Abbildung 73). Walter Zschokke sieht im Einsatz des Lichtes ein wesentliches Element in der Gestaltung:

„Das Licht dringt reichlich von außen ein, in dem langen Gangraum ist es sehr hell, verstärkt vom weißen Anstrich an der Innenseite. Wenn es draußen dunkel ist, leuchtet es durch die Abstandschlitze von innen heraus und das Objekt gewinnt über die gesamte Länge Kontur und Form.“³⁰⁶

Ernst J. Fuchs und Marie-Therese Harnoncourt nähern sich, mittlerweile unter dem Namen „the next ENTERprise“, dem Entwerfen von Architektur prinzipiell über Zweckentfremdung und Umwertung. Das experimentelle Schaffen von ungewöhnlichen Raumsituationen gehört dabei zu ihren zentralen Anliegen. Bei dem Entwurf für eine Schwimmbadanlage am Kalterersee in Südtirol, die 2006 fertig gestellt wurde, gelangten die als „Baukünstler“³⁰⁷ bezeichneten Architekten mit diesem Anliegen vorerst zu einem Höhepunkt.³⁰⁸

IV.2.1.4. gelatin, Platzgestaltung mit Wartehaus in Staatz, 2002

Um Zweckentfremdung und Umwertung geht es auch bei dem Entwurf des Künstler-Kollektivs gelatin³⁰⁹, das den Wettbewerb³¹⁰ für die Platzgestaltung in Staatz gewann.

³⁰⁵ Vgl. Walter Zschokke, „Projekt bei der Kulturwerkstätte in Hof/Leithaberge“, in: Veröffentlichte Kunst. Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Bd. 5, Wien 2000, S. 200.

³⁰⁶ Walter Zschokke, „Raumhaltiger Zaun“, in: Architektur & Bauforum No. 206, Mai-Juni 2000, S. 140 f.

³⁰⁷ Vgl. Sonja Stummerer, Martin Hablesreiter, „Schwebender Wasserkörper. Ein Strandbad am Kalterersee“, in: Neue Zürcher Zeitung, 2. 12. 2005.

³⁰⁸ Sie entwarfen eine Badewelt, in der die auf Betonstützen gelagerten Schwimmbecken über dem Boden zu schweben scheinen. Die Liegewiese wurde unter den Bassins weitergeführt. Im Beckenboden wurde kreisförmiges Glas eingelassen, das einen Einblick in das Bassin erlaubt. Im grottenartigen Inneren der Betonstützen befinden sich ein Whirlpool sowie Duschen. Vgl. Sonja Stummerer, Martin Hablesreiter, „Ein Strandbad am Kalterersee“, in: Neue Zürcher Zeitung, 2. 12. 2005.

³⁰⁹ Die Künstlergruppe wurde Anfang der 1990er Jahre in Wien gegründet und besteht aus den Künstlern Wolfgang Ganter, Ali Janka, Florian Reiter und Tobias Urban. Sie tritt mit Coolagen, Aktionen, Installationen, Performances in Erscheinung. Seit 2001 nennen sich die Künstler „Gelitin“.

Ihre Dienstleistungsskulptur für Staatz besteht aus dem hinteren Teil eines ausrangierten Gelenksbusses, der als Wartehäuschen an einer Autobushaltestelle fungiert (Abbildung 74). Einige Sitze wurden für die Wartenden im Bus belassen, die meisten wurden entfernt (Abbildung 75). Zudem wurde ein kleiner runder Tisch im Bus installiert. Der Boden des Platzes wurde mit einem leicht bräunlich eingefärbten Asphalt belegt. Neben der umfunktionierten Buskabine wurde eine runde, trichterförmige Vertiefung in den Boden eingelassen. In Intervallen wird Wasser zugeleitet, bis das Loch mit Wasser gefüllt ist, und dann wieder über eine unterirdisch verlegte Rohrverbindung in einen Zylinder aus Plexiglas in der Buskabine zurückgepumpt (Abbildung 76). Dabei entsteht ein Sog, dessen abfließender Wasserstrudel ein Geräusch produziert, das die Künstler als „Schlürfen“ bezeichneten. Sie gaben deshalb dem Projekt den Titel „Schlürfbrunnen“³¹¹. Es ist eine Satire auf die Ästhetik moderner Dorfbrunnen im Speziellen und auf Dienstleistungsskulpturen im Allgemeinen.

Mit dieser Platzgestaltung und „Platzmöblierung“ in Staatz könnte die zu Beginn dieses Kapitels zitierte Unterscheidung Paolo Favoles zwischen Planern von neuen Plätzen, denen die Fläche selbst gleichgültig sei, und denen, die sich nicht für die Umbauung interessieren, eine neue Kategorie hinzugefügt werden. Denn gelatin interessiert sich weder für das eine noch das andere. Die Künstler setzen eine im weitesten Sinne nutzbare Skulptur in einem Umfeld ab, das für sie keine Rolle spielt. Sie benutzen den öffentlichen Raum als einen grenzenlosen Denkraum, als einen Raum, in dem alles möglich ist³¹². Im Mittelpunkt ihrer Werke steht ein spielerisches Umwerten der Funktionen von Gegenständen im Sinne einer ironischen Gesellschaftsbetrachtung, aber auch im Sinne einer Einladung zum Denken des scheinbar Undenkbaren. Die Künstlergruppe gelatin formulierte ihren Zugang zu diesem Denkraum anlässlich der Ausstellung „LEBT UND ARBEITET IN WIEN“ in der Kunsthalle Wien folgenderweise:

„Es braucht Raum im Kopf, um sich gut zu fühlen. Raum meint dabei nicht nur physischen Raum in Kubikmetern, sondern vor allem Raum, der im Kopf erzeugt wird (geistig). [...] Möglichkeiten erzeugen Raum im Kopf. Das alleinige Wissen über verborgene Möglichkeiten

³¹⁰ Zum Wettbewerb geladen waren: Gelatin, Sigrid Kurz und Ulrich Semler. Vgl. Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kultur und Wissenschaft (Hg.), Bd. 6, Wien 2002, S. 164.

³¹¹ Vgl. Brigitte Huck, „gelatin : Platzgestaltung in Staatz“, in: Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kultur und Wissenschaft (Hg.), Bd. 6, Wien 2002, S. 164.

³¹² Zahlreiche Projekte wären in diesem Zusammenhang zu nennen. Eines der spektakulärsten war 2000 „The B-Thing“. Die Künstler schlossen sich in einem Raum des 148. Stockwerks des World Trade Center ein, nahmen ein Fenster hinaus und befestigten einen temporären Balkon an der Außenseite. Auf diesem stehend ließen sie sich von einem Hubschrauber aus fotografieren. Vgl. Tex Rubinowitz, „Basteln in der Einsamkeit“, in: gelatin : The B-Thing, Köln, 2001, unpaginiert [S. 1].

erzeugt Raum im Kopf. [...] Es ist möglich, Raum im Kopf mittels realem Raum in der wirklichen Welt außerhalb zu erzeugen.“³¹³

IV.3. Denkmäler

IV.3.1. Zum Begriff des Denkmals

Denkmäler werden gewöhnlich als öffentliche Repräsentation nationaler und kultureller Identität gesehen, deren Idee bis in die Antike und zu den Hochkulturen des Vorderen Orients zurückgeht.³¹⁴ Darüber hinaus dienen sie als kollektive materielle Erinnerungsinstrumente, „allgemeinverbindliche Geschichtsbilder“³¹⁵, als Archive von Daten, Sachverhalten, Ereignissen und ihren Protagonisten. In diesem Zusammenhang erinnern sie nicht nur an geschichtliche Ereignisse, sondern sind ein Sinnbild der Geschichte an sich.

Ausgehend von dieser Definition wird in der Folge der Versuch einer Annäherung an das Verständnis eines aktuellen Denkmalbegriffs unternommen und zunächst einmal ein Blick auf eine mögliche Kontextverschiebung bzw. auf den Wandel, dem dieser Begriff in der westlichen Welt nach dem Zweiten Weltkrieg unterlegen ist, geworfen. In einem zweiten Schritt wird in Hinblick auf die mögliche Notwendigkeit einer neuen Begriffsbestimmung die Funktion des Denkmals einer die Logik betreffenden Prüfung unterworfen und anhand von Beispielen von Denkmälern in Niederösterreich erläutert.

IV.3.2. Reformulierung des Denkmalbegriffs und Kontextverschiebung nach dem Zweiten Weltkrieg

Christoph Heinrich spricht in seinem Buch „Strategien des Erinnerns“, in dem er sich dem veränderten Denkmalbegriff in der Kunst der achtziger Jahre widmet, über „das Ende des politischen Denkmals verbunden mit der Diskreditierung durch das Dritte Reich und seine Wiedergeburt in der Kunst im öffentlichen Raum“³¹⁶.

„Das traditionelle Denkmal suggerierte eine Harmonie zwischen Regierenden und Regierten. Damit aber zielte es auf eine Synthese, wie es sie in dieser Form nie gegeben hat. Durch das dritte Reich diskreditiert, verliert das politische Denkmal in der Nachkriegszeit an

³¹³ Gelatin, „GELATIN“, in: LEBT UND ARBEITET IN WIEN. 26 Positionen aktueller Kunst, Kunsthalle Wien (Hg.), Wien 2001, S. 129.

³¹⁴ Vgl. Christoph Heinrich, Strategien des Erinnerns (Diss.), München 1993, S. 13. Christoph Heinrich beruft sich auf: „Zur Geschichte des Denkmals in der abendländischen Kultur, s. H. Keller: Denkmal“, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, III. Bd., Stuttgart 1954, Spalte 1257-1297.

³¹⁵ Ebd., S. 19.

³¹⁶ Ebd., S. 19.

Bedeutung. [...] Doch spätestens seit den sechziger Jahren unseres Jahrhunderts führt das Misstrauen gegenüber Pathos und alten Zöpfen zum vielerorts beschworenen endgültigen Ende des Denkmals.³¹⁷

In diesem Zusammenhang schreibt Heinrich dem amerikanischen Künstler Claes Oldenburg eine Vorreiterrolle zu, nachdem dieser in den 70er Jahren mit seinen „Large-Scale Projects“ Alltagsgegenstände wie Wäscheklammern, Zigarettenstummel oder Lippenstifte ironisierend zu Plastiken von gigantischen Ausmaßen für den öffentlichen Raum geformt hatte. Damit sei die „endgültige Entheroisierung des Denkmals“³¹⁸ vollzogen worden.

Claes Oldenburg entwickelte ab 1965 die „Colossal Monuments“. Alltagsgegenstände wurden durch Monumentalisierung – die in Chicago 1977 aufgestellte Skulptur „Batcolumn“ (Abbildung 77) war annähernd 30 Meter hoch – verfremdet. Dieser künstlerische Ansatz der Pop-Art, zu deren wichtigsten Vertretern Oldenburg zählt, legt weniger eine absichtliche „Entheroisierung des Denkmals“ als einen kritischen Kommentar zur Konsumwelt bzw. dem gesellschaftlichen Umgang mit Konsum nahe. Doch diese Erklärung ist zu kurz gegriffen, da es bei Oldenburgs Skulpturen vor allem um die kollektive, also allgemeinverbindliche Wahrnehmung von Dingen geht.³¹⁹ Auf dieser Ebene berührt Oldenburg wieder die Idee des Denkmals. Nicht das Denkmal wird „verstoßen“, sondern es lebt in einer anderen Form, in der Kunst im öffentlichen Raum, weiter. Zeitgenössische Kunstwerke im öffentlichen Raum sind Denkmäler für die demokratische westliche Gesellschaftsform der Gegenwart. Es sind also durchaus politische Denkmäler, jedoch in kultureller Erscheinungsform. Auf diese Nuance gilt es Wert zu legen, weil in diesem Punkt die gesamte Bedeutung der Kunst im öffentlichen Raum seit ihrer Loslösung von der Kunst am Bau für die Gesellschaft liegt und sich auch dadurch das wachsende Interesse seitens staatlicher kultureller Institutionen erklärt. Ein dem gesellschaftlichen Wandel entsprechender Unterschied zum klassischen Denkmal ist, dass sich die Auftragsform weg vom Inhalt zur Gattung an sich verschoben hat. Es werden nicht mehr bestimmte Inhalte in Auftrag gegeben, sondern die Gattung „Kunst im öffentlichen Raum“ an sich. Formen und Inhalte werden vom Künstler bestimmt und nicht direkt vom Auftraggeber. Damit erübrigt es sich für den Künstler, allgemein verständliche Formencodes oder Allegorien zu benutzen. Ganz im Gegenteil ist das Gebot der Zeit das

³¹⁷ Ebd.

³¹⁸ Ebd., S. 20.

³¹⁹ Dazu Germano Celant: „From 1969 on, Oldenburg’s work operates on two levels: setting in view the reified and amplified object, he criticizes the language of mass culture, but at the same time he deconstructs this same language with his magnifying glass. Focusing on collective icons, on apparently banal objects and usages he makes them tangible, soft, penetrable, and thus reconcilable with the human.“ Germano Celant, „Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen: Urban Marvels“, in: Ausst.-Kat.: Claes Oldenburg : Coosje van Bruggen, Stepanie Salomon (Hg.), Mailand 1999.

Erreichen von Einzigartigkeit, von Unverwechselbarkeit. Allein dieser Umstand wirft die Frage auf, ob noch die Rede von Denkmälern im klassischen Sinn sein kann.

Heinrich beschreibt diese Entwicklung als „das Ende des Denkmals und seine Wiedergeburt in der Kunst im öffentlichen Raum“ seit den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts.³²⁰ Für die 80er Jahre stellt er einen wiederum neu aufkommenden „Hang zum Denkmal“³²¹ fest und erklärt dies am Beispiel der Bundesrepublik Deutschland.

„Die vermehrte Denkmalsetzung³²² in den achtziger Jahren findet ihre gesellschaftliche Grundlage in einem seit Ende des vorangegangenen Jahrzehnts in der Bundesrepublik zu beobachtenden breiten Interesse an der Geschichte des Nationalsozialismus.“³²³

Eine Theorie dafür ist, dass der Druck der Verantwortlichen, „die eigene Lebensgeschichte mit Rücksicht [...] auf das öffentliche Ansehen zu zensieren“³²⁴, altersbedingt in den 80er Jahren gefallen war. Verantwortlich gemacht wird auch ein neues Nationalgefühl, verbunden mit dem Bedürfnis, die Trauerarbeit in Bezug auf den Zweiten Weltkrieg zu beenden, sowie der wirtschaftliche Aufschwung. Auf der anderen Seite wird aber auch der Versuch, dem aufkommenden Neonazismus gegenüber Position zu beziehen, angenommen.³²⁵

All diese für Deutschland geltenden Beobachtungen mögen auch für Österreich in abgeschwächter Form bestimmend gewesen sein. Plausibel erscheint generell für beide Länder, dass die zeitliche Distanz zu den Ereignissen des Zweiten Weltkrieges die Form der Auseinandersetzung bestimmt. So war möglicherweise in den 80er Jahren ein Moment erreicht, der einen historischen Blickwinkel erlaubte. Eine unmittelbare Verarbeitung konnte nur auf einer moralisch-persönlichen Ebene geschehen, später zudem auf einer politischen Ebene, und in einer dritten Phase kam zu den genannten Aspekten auch ein historischer hinzu. Eine solche Konstellation ermöglichte die Annäherung an einen allgemeingültigen Blick, der für die Konzeption von Denkmälern notwendig war. Wollte man die Erinnerung beschwören, bevor die mittlerweile greisen Zeitzeugen die Erinnerung mit sich nahmen, oder wollte man möglicherweise die Erinnerung selbst zur Ruhe betten? Eine Antwort auf diese Frage ist bei Hans Ulrich Reck zu finden. Wird gemeinhin das Erinnern als zentrale Funktion des Denkmals gesehen, wagt Hans Ulrich Reck das Gegenteil zu behaupten: Vergessen und

³²⁰ Christoph Heinrich, Strategien des Erinnerns (Diss.), München 1993, S. 19 ff.

³²¹ Ebd., S. 25–33.

³²² Heinrich scheint hier die zwei spezifischen Formen des Denkmals anzusprechen: das Mahnmal und die Gedenkstätte.

³²³ Christoph Heinrich, Strategien des Erinnerns (Diss.), München 1993, S. 26.

³²⁴ Detlev Peukert, Jürgen Reulecke (Hg.), Die Reihen fast geschlossen. Beiträge zur Geschichte des Alltags unterm Nationalsozialismus, Wuppertal 1981, S. 13, zitiert nach: Christoph Heinrich, Strategien des Erinnerns (Diss.), München 1993, S. 26.

³²⁵ Christoph Heinrich, Strategien des Erinnerns (Diss.), München 1993, S. 26 ff.

Todessehnsucht sei die wahre Funktion.³²⁶ Zunächst einmal erklärt auch er, dass die Kunst im öffentlichen Raum generell das Denkmal abgelöst habe. Als Ursachen dafür gibt er eine Überalterung der Denkmalskategorie sowie eine Krise des Öffentlichen an:

„Das 20. Jahrhundert ist zunehmend eine technische Maschinerie zur Erzeugung, Distribution und Anbetung von platten Realismen oder sophistischen Selbstreferenzialitäten geworden und hat allegorische Repräsentationen auf vielfältige Weise ins Abseits gedrängt. Diese Realismen beinhalten immer eine Monumentalisierung des Historischen. So ist zu vermuten, dass Denkmäler als gesteigerte Monumentalisierungen nicht nur von der Überaltertheit der Denkmalskategorie zeugen, sondern auch von der Krise des Öffentlichen. Geschichte wie Theorie des Denkmals von der Moderne bis zur Gegenwart legen, trotz der kommunikativen Schwierigkeiten der auf Avantgarden sich berufenden Künste, die Vermutung nahe, dass das Denkmal prinzipiell durch das Kunstwerk, genauer: durch ‚public art‘ abgelöst worden ist.“³²⁷

Hans Ulrich Reck geht noch weiter. In einer Umkehrung der allgemein üblichen Definitionen liegt seine eigentlich wichtige Überlegung in Bezug auf die gesellschaftliche Bedeutung des Denkmals: Reck beschreibt das traditionelle Denkmal wie bereits Robert Musil³²⁸ als einen Ort, der nicht dem Erinnern und somit dem Bann des Gewesenen gewidmet ist, sondern dem Vergessen im Sinne einer Kompensation und einer Verarbeitung, verbunden mit der Sehnsucht nach Unsterblichkeit und der Todesverfallenheit des Heldentums in Zusammenhang mit kriegerischen Handlungen³²⁹. „Nationales Gedächtnis ist auf dem Vergessen der Physis des Todes aufgebaut“³³⁰, denn die „... Totenkulte, die untrennbar sind von der Genesis des neuzeitlichen Denkmals, beweisen, dass die Funktion der Denkmäler nicht in der Erinnerungskraft vorgeschobener Allegoresen gipfelt, sondern im Vergessen. [...] Die Funktion der Denkmäler ist, nicht wahrgenommen, nicht gesehen und nicht einmal als Zeichen der Magie des Vergessens gelesen zu werden. Ihre Funktion ist ihre Selbstentleerung in der Form der reinen Gestaltlosigkeit ungetrübten Vergessens.“³³¹ Auch hier gibt es einen Gedanken, den Musil im Ansatz bereits formuliert hat:

³²⁶ Hans Ulrich Reck, „Inszenierung der Todesparadoxie zwischen Magie und Historie“, in: Kunstforum Konstruktionen des Erinnerns, Bd. 127, Rupperichterth, Sept. 1994, S. 188 ff.

³²⁷ Hans Ulrich Reck, „Kunst und Bau. Erinnern und Wahrnehmen im öffentlichem Raum“, in „Veröffentlichte Kunst“, Bd. 3, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Kulturabteilung (Hg.), Wien 1993, S. 14.

³²⁸ Musil beschreibt Denkmalfiguren als „schwere Melancholiker in Nervenheilstätten, die im Alltag nicht bemerkt werden und somit paradoxerweise dem Vergessen ausgesetzt sind“. Robert Musil, „Denkmale“, in: Robert Musil, Nachlass zu Lebzeiten, Gesammelte Werke. Bd. 7, Reinbek, Rowohlt 1978, S. 508 f.

³²⁹ Hans Ulrich Reck, „Inszenierung der Todesparadoxie zwischen Magie und Historie“, in: Kunstforum Konstruktionen des Erinnerns, Bd. 127, Rupperiteroth Sept. 1994, S. 188 ff.

³³⁰ Wolfgang Ernst, „Präsenz der Toten und symbolisches Gedenken: Das Völkerschlachtdenken zwischen Monument und Epitaph“, in: Katrin Keller/Hans Dieter Schmid (Hg.), Vom Kult zur Kulisse. Das Völkerschlachtdenkmal als Gegenstand der Geschichtskultur. Leipzig 1995, S. 63, zit. nach Hans Ulrich Reck, „Kunst und Bau : Erinnern und Wahrnehmen im öffentlichen Raum“, in: Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kultur und Wissenschaft (Hg.), Bd. 3, S. 13.

³³¹ Hans Ulrich Reck, „Inszenierung der Todesparadoxie zwischen Magie und Historie“, in: Kunstforum Konstruktionen des Erinnerns, Bd. 127, Rupperichterth Sept. 1994, S. 189.

„Das Auffallendste an Denkmälern ist nämlich, dass man sie nicht bemerkt, es gibt nichts auf der Welt, was so unsichtbar wäre wie Denkmäler.“³³²

Neben dieser feinen Unterscheidung zwischen Erinnern und Vergessen, die eine grundsätzliche, man kann fast sagen, existentialistische Erkenntnis ist, sind für die weitere formale Zuordnung zusammenfassend zwei Punkte wichtig: Zeitgenössische Kunstwerke im öffentlichen Raum sind moderne Denkmäler. Vor diesem Hintergrund einer Kontextverschiebung wird die Kunst im öffentlichen Raum im 20. Jahrhundert zu einer Nachfolgegattung (Reck) oder einer „Wiedergeburt“ (Heinrich) oder auch einfach zu einem kulturpolitisch relevanten Ersatz des Denkmals; inwiefern sich Zeichen und Formen von verbindlichen Codes losgelöst haben, soll anhand von Beispielen von Denkmälern im öffentlichen Raum Niederösterreich geklärt werden. Parallel dazu existieren aber weiterhin und vermehrt seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts inhaltlich klar gewidmete Denkmäler.

IV.3.3. Aktuelle Formen von Denkmälern

Albrecht Graf Egloffstein unterscheidet zwischen 12 Gruppen von Denkmälern:

„Bauwerke, Räume, Plastiken, Gedenksteine, Tafeln, Bilder, welche uns an Vergangenes erinnern und mehr oder weniger, aber nicht als Voraussetzung für diese Eigenschaft als Denkmal, künstlerisch gestaltet sind.

Grabsteine, Grabdenkmale (sie gehören wohl zur Gruppe 1, ihre Zahl und ihr ausschließlicher Zweck des Totengedenkens veranlasst mich, sie extra aufzuführen).

Rechtsdenkmale.

Religiöse Denkmale.

Baudenkmale.

Orte des Gedenkens ohne Gestaltung.

Schriftliche Zeugnisse, die wir aber auch als Quellen bezeichnen können.

Persönliche Denkmale.

Gedächtnishandlungen kirchlicher und weltlicher Art.

Benennung von Orten und Plätzen.

Vorhandene Bauten, deren Entstehung keine Denkmalssetzungsabsicht zugrunde liegt, die durch neue Zweckbestimmung Denkmaleigenschaft erhalten.

Naturdenkmale.“³³³

³³² Robert Musil, „Denkmale“, in: Robert Musil, Gesammelte Werke. Bd. 7, Reinbek 1978, S. 607.

³³³ Albrecht Graf Egloffstein, „Das Denkmal – Versuch einer Begriffsbestimmung“, in: Denkmal – Zeichen – Monument: Skulptur und öffentlicher Raum heute, Ekkehard Mai/ Gisela Schmirber (Hg.), München 1989, S. 38.

Für die Kunst im öffentlichen Raum sind hier zwei der genannten Untergruppen relevant: das persönliche Denkmal (in der Folge „Persönlichkeitsdenkmal“ genannt) und das Mahnmal, welches eine spezifische Sonderform der von Albrecht Graf Egloffstein in der Gruppe 1 subsumierten Denkmäler darstellt. Das Mahnmal erinnert an Kriegereignisse und dessen Opfer. Das Persönlichkeitsdenkmal soll an wichtige Persönlichkeiten erinnern und diese ehren. Beide Formen sind Instrumente nationaler Identifikation. Bei beiden sind die Inhalte von den Auftraggebern vorgegeben.

IV.3.3.1. Das Persönlichkeitsdenkmal

Die Produktion und Aufstellung von Persönlichkeitsdenkmälern, d.h. die Ehrung von und die Erinnerung an Individuen, ist nach ihrer Blüte im bürgerlichen 19. Jahrhundert³³⁴ zeitlich parallel zum fortschreitenden Individualismus des 20. Jahrhunderts stark zurückgegangen und existiert heute so gut wie nicht mehr oder in einer anderen Form.³³⁵ Dieser Umstand erscheint zunächst paradox, ist jedoch vor dem Hintergrund der Schnelllebigkeit der zeitgenössischen Heldenverehrung und der hohen Anzahl ihrer Protagonisten rein logisch erklärbar.

Die wenigen Persönlichkeitsdenkmäler, die entstehen, brechen in den 80er Jahren mit den typologischen Konventionen des 19. Jahrhunderts, die dem Realismus verschrieben waren. So steht das Heinrich-Heine-Denkmal von Bert Gerresheim, das 1981 zum 125. Todestag des Dichters in Düsseldorf errichtet wurde³³⁶ (Abbildung 78), für einen Übergang zwischen Realismus und Abstraktion. Der neben einigen Utensilien des Dichters auf einem niedrigen Sockel liegende übergroße, zerborstene Kopf aus Stein erinnert nur noch in Fragmenten an sein lebendes Vorbild. Stirn, Augen, Nase und ein Teil des Bartes sind noch erkennbar, jedoch bis an die Grenze der Stilisierung vereinfacht.

In Niederösterreich wurden in dem beobachteten Zeitraum von 1987 bis heute zwei Persönlichkeitsdenkmäler errichtet. Neben dem von Andrea Sodomka entworfenen Denkmal

³³⁴ „Auf der Suche nach politischer und historischer Identität löste das politisch immer einflussreicher werdende Bürgertum einen regelrechten Denkmalboom aus. [...] In den Persönlichkeitsdenkmälern von Dichtern und Philosophen, von Wissenschaftlern und Musikern wurden bürgerliche Werte und Tugenden vorgeführt, um im Hinweis auf solche Blüten der bürgerlichen Kultur ein fest in der Tradition verankertes und unverrückbares bürgerliches Selbstverständnis zu manifestieren.“ Christoph Heinrich, Strategien des Erinnerns (Diss.), München 1993, S. 14.

³³⁵ Eine Ausnahme stellt z. B. das Heinrich-Heine-Denkmal von Bert Gerresheim, das 1981 in Düsseldorf errichtet wurde, dar. Als eine neue Form des Denkmals kann z. B. der Walk of Fame in Los Angeles gesehen werden, der prominente Menschen ehrt, die eine wichtige Rolle in der Unterhaltungsindustrie spielten oder noch spielen. Zu diesem Zweck wurden von 1960 bis August 2008 vorerst 2.367 mit den Namen der Prominenten versehene Sterne in den Boden eingelassen. 1978 wurde der Walk of Fame zum städtischen Kulturdenkmal deklariert. Vgl. „Hollywood Walk of Fame“, http://de.wikipedia.org/wiki/Hollywood_Walk_of_Fame, 25. 8. 2008.

³³⁶ Zum Heinrich-Heine-Denkmal siehe: Bert Gerresheim. Das Düsseldorfer Heine-Mahnmal, Hans-Joachim Neisser (Hg.), Düsseldorf 1981.

für Bertha von Suttner ist dies das Denkmal für Johann von Klingenberg in Eisgarn von der Künstlerin ANA. Beide Denkmäler wurden in einem sehr traditionsbewussten Umfeld in Auftrag gegeben³³⁷, das außerhalb der aktuellen Entwicklung steht, zum einen in dem der Schlossbesitzerin von Kirchstetten, zum anderen in dem eines kleinen Stiftes im Waldviertel. Die von den Künstlerinnen benutzten Stilmittel jedoch entsprechen durchaus einem zeitgenössischen Umgang mit künstlerischer Formensprache.

IV.3.3.1.1. ANA, „Denkmal für Johann von Klingenberg“, Eisgarn 2002

Die kroatische Künstlerin ANA gewann den im Zuge der Umgestaltung des Ortskerns von Eisgarn ausgeschriebenen Wettbewerb für die künstlerische Neugestaltung des Platzes bei dem 1330 gegründeten Stift Eisgarn³³⁸. Neben der Platzgestaltung galt es, dem Stiftsgründer, Johann von Klingenberg, ein Denkmal zu setzen, das der Bedeutung des Stiftsgründers für den Ort Eisgarn Rechnung trägt. Klingenberg's Bedeutung für das Stift und den Ort wird in seiner überlieferten Vision, Seelsorge und Kultur zu verbinden, gesehen. Doch gibt es von diesem Stifter Klingenberg weder ein Abbild noch eine Überlieferung seines Äußeren. Auf diesen Umstand reagierte die Künstlerin mit einem Denkmal, das aus zwei stilisierten Engelsflügeln besteht, die ohne Sockel auf dem gepflasterten Boden stehen, ohne miteinander verbunden zu sein (Abbildung 79). Wie oft bei Künstlern, die widmungsbezogen für den öffentlichen Raum arbeiten, hat ANA diese Darstellungsform eigens für das Denkmal entwickelt und ist dabei in einem für sie ungewöhnlichen Maß figurativ geworden. Die von ihr bekannten Skulpturen sind von amorpher Form, meist aus Gips und Ton, und lassen den Einfluss ihres Lehrers, Bruno Gironcoli, noch ahnen. Die maßgebliche Besonderheit dieses Denkmals ist jedoch, dass es die Person, um deren Ehrung es geht, ausspart und das Erinnern der Fantasie des Betrachters obliegt. Dies ist sonst nur bei Schrifttafeln, die an Personen erinnern sollen, der Fall.

Die zwei 1,80 Meter hohen, zeichenartig formal reduzierten Flügel aus Aluminiumguss sind laut Künstlerin als Synonym für die geistige Freiheit und die Erschließung von neuen und individuellen Räumen zu sehen³³⁹. Es war nicht ANAs Absicht, den Stiftsgründer als Engel erscheinen zu lassen. Vielmehr sollte eine Allegorie für den Glauben als ein universelles Ausdrucksmittel entwickelt werden, das indirekt an die Person erinnert, derer man gedenkt. Das Denkmal lässt dort eine Lücke, wo in einer klassischen Denkmalform des 19.

³³⁷ Die Entwürfe wurden wie in allen angeführten Beispielen der Kunst im öffentlichen Raum in Niederösterreich von dem zuständigen Beirat empfohlen und mit Geldern der Abteilung Kultur und Wissenschaft der Niederösterreichischen Landesregierung finanziert. Die Auftraggeber traten an die Landesregierung heran und gaben die Widmung vor.

³³⁸ Zum Wettbewerb waren geladen: Peter Bär, Werner Feiersinger, Mathias Hermann, ANA, Pepi Maier, Roman Ondak, Nita Tandon. Vgl. Öffentliche Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kultur und Wissenschaft (Hg.), Bd.7, Wien 2004, S. 144.

³³⁹ Gespräch mit der Künstlerin am 25. 9. 2002

Jahrhunderts die Person abgebildet wäre. Sie abstrahiert so den Nicht-Anwesenden und versucht durch das explizite Nicht-Abilden, Erinnerungsarbeit hervorzurufen, statt sie vorwegzunehmen. Dies geschieht jedoch nicht vollkommen abstrakt, sondern in der Kombination mit einer symbolischen Form. Diese metaphorische Gestaltungsweise steht deutlich im Gegensatz zu traditionellen Persönlichkeitsdenkmälern, die dem Realismus und dem Narrativen, das Ereignisse wiederholt, verpflichtet waren.

IV.3.3.1.2. Andrea Sodomka, „Denkmal für Bertha von Suttner“, Kirchstetten, 1993

Auch das Thema für das Denkmal im Schlosspark von Kirchstetten für Bertha von Suttner, der ersten Frau, die 1905 den von ihr angeregten Friedensnobelpreis erhielt, war vorgegeben, da die Wiener Schriftstellerin und Friedensverfechterin zeitweise im Schloss lebte. Andrea Sodomka gewann 1993 den geladenen Wettbewerb für dieses Denkmal.³⁴⁰ Es besteht aus zwei Glastafeln mit Aussagen bzw. Textziten von Bertha von Suttner (Abbildung 80). Die per Siebdruck mit weißer Farbe bedruckten Glastafeln hat Andrea Sodomka in einem Föhrenhain des Schlossparks platziert. Eine dritte Glastafel stellt die Schriftstellerin bei ihrer Arbeit, an ihrem Schreibtisch sitzend, dar. Zwei klassische Ausdrucksformen des Denkmals, Schrift und Figuration, werden hier mit einem neuen Medium, dem Siebdruck auf Glas, kombiniert. Es entsteht ein realistischer Eindruck, der dem Betrachter die Imagination von Bertha von Suttner, im Park sitzend, erlaubt³⁴¹. Auch hier hat die Künstlerin, die für Audioinstallationen bekannt ist, eine dem Auftrag entsprechende Form gesucht.

IV.3.3.2. Das Mahnmal

Die Funktion des Mahnmals ist zu mahnen. Niemand wird geehrt. Es wird Trauerarbeit geleistet, mit der Trost und Versöhnung gefunden werden sollen. Man versucht, das Unfassbare zu einem Ausdruck zu bringen, der kollektiv tragbar ist. Es wird Verantwortung übernommen. Die Sonderposition des Mahnmals ergibt sich aus seiner Funktion zu erinnern und gleichzeitig durch die Erinnerung eine Nicht-Wiederholung zu fordern. Jegliche Möglichkeit der Wiederholung der Tragödien, derer gedacht wird, soll durch die

³⁴⁰ Zum Wettbewerb geladen waren: Iris Andraschek, Barbara Holub und Andrea Sodomka. Vgl. Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Kulturabteilung (Hg.), Bd. 3, Wien 1995, S. 124.

³⁴¹ Ebd.

materialisierte Mahnung gebannt werden, sei es mittels Erinnerns, sei es mittels Vergessens.³⁴²

Erst im 20. Jahrhundert konnten sich die Errungenschaften der Aufklärung in dem Maß gesellschaftlich manifestieren, in dem das Individuum, gleich welchen Standes, einen Wert erhält, dessen Missachtung gemeinhin als Vergehen wahrgenommen wird. Geschieht dies in kollektiven Handlungen wie in Kriegen, muss kollektiv Verantwortung übernommen werden, muss die Möglichkeit zur Tröstung geschaffen werden. Dies kann erst vollzogen werden, wenn die Beschäftigung mit dem Geschehenen in einer Nation auf einer öffentlichen Ebene stattfindet. Die Konzeption und Aufstellung von Mahnmalen im 20. Jahrhundert ist zunächst einmal eine Folge der öffentlichen Auseinandersetzung mit dem Zweiten Weltkrieg. Dienten nach dem Ersten Weltkrieg vor allem noch Soldatenfriedhöfe als Stätten der Erinnerung, aber auch der Ehrung der Krieger³⁴³, so entstand nach dem Zweiten Weltkrieg, der Europa in Opfer und Täter geteilt hatte, die Notwendigkeit einer anderen Form der Vergangenheitsbewältigung, die sich in der Errichtung von Mahnmalen manifestierte. Als Folge der in den 80er Jahren wieder aufkommenden Diskussion um die nationalsozialistische Vergangenheit in Deutschland wie in Österreich³⁴⁴ wurden Künstler und Architekten vermehrt mit der Konzeption von Mahnmalen beauftragt³⁴⁵.

³⁴² Gegensätzliche Deutungen zur Funktion des Mahnmals von Erinnern bis Vergessen sind im Kapitel IV.3.2 „Reformulierung des Denkmalbegriffs und Kontextverschiebung nach dem Zweiten Weltkrieg“ zusammengefasst, siehe S. 90 f.

³⁴³ Frankreich erließ 1915 ein eigenes Gesetz für die Errichtung von Nationalfriedhöfen. In England wurden die Prinzipien für Soldatenfriedhöfe 1917 festgelegt. 1920 wurde im englischen Parlament eine kontroverse Diskussion geführt, bei der ein Abgeordneter einwarf, man würde mit Soldatenfriedhöfen die Trauer verdrängen. Churchill setzte sich gegen ihn durch. „Für ihn [Anm.: Churchill] war [...] klar, dass große Ereignisse wie der Weltkrieg des Gedächtnisses in sichtbarer Form bedürfen. Die neu zu gestaltenden Friedhöfe sollten dabei ein ganz anderes Aussehen als Zivilfriedhöfe annehmen. Sie sollten von der Regierung angelegt und, solange das Empire bestünde, erhalten bleiben, um in Frankreich den Ruhm der englischen Armee zu verkünden. Noch in 2000 Jahren sollte nach Churchill auf jedem englischen Soldatenfriedhof der übliche ‚Stein der Erinnerung‘ zu finden sein.“ Meinhold Lurz, „Architektur für die Ewigkeit und dauerndes Ruherecht. Überlegungen zu Gestalt und Aussage von Soldatenfriedhöfen“, in: Denkmal – Zeichen – Monument: Skulptur und öffentlicher Raum heute, Ekkehard Mai/Gisela Schmirber (Hg.), München 1989, S. 81 ff.

³⁴⁴ Christoph Heinrich erklärt die wieder aufkommende Diskussion um das Mahnmal in Deutschland mit dem wachsenden öffentlichen Interesse an einer Vergangenheitsbewältigung in Bezug auf die Verbrechen des Nationalsozialismus, sie dazu diese Arbeit, Kapitel, IV.3.2. Reformulierung des Denkmalbegriffs und Kontextverschiebung nach dem Zweiten Weltkrieg, S. 89.

³⁴⁵ Zahlreiche Beispiele sind hier zu nennen, darunter die Planung einer Mahn- und Gedenkstätte in Bonn (1983), das Hamburger Mahnmal gegen Faschismus, Krieg und Gewalt von Esther und Jochen Gerz-Shalev in Hamburg-Harburg (1986), der Wettbewerb für die jüdische Gedenkstätte am Börneplatz in Frankfurt am Main (1988). Eines der aufwendigsten Bauwerke ist in diesem Zusammenhang das „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“ von Peter Eisenmann in Berlin Mitte (Idee: 1988, Wettbewerbsauslobung: 1994, Bundestagsbeschluss: 1999, Baubeginn: 2003, Fertigstellung: 2004). Auf einem 19.000 m² großen Grundstück wurden 2.711 Stelen unterschiedlicher Höhe montiert. Siehe dazu u. a.:

Mahnmal Mitte. Eine Kontroverse, Michael Jeismann (Hg.), Köln 1999.

Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Tätigkeitsbericht 2000–2002, Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas (Hg.), Berlin 2003.

Auf dem Weg zur Realisation. Das Denkmal für die ermordeten Juden Europas und der Ort der Information. Architektur und historisches Konzept, Sibylle Quack (Hg.), München 2002.

Jan-Holger Kirsch: Nationaler Mythos oder historische Trauer? Der Streit um ein zentrales ‚Holocaust-Mahnmal‘ für die Berliner Republik, Köln 2003.

Eine der ersten Manifestationen dieser Art in den 80er Jahren in Wien war 1985 die Errichtung des „Mahnmals für die Opfer der NS-Gewaltherrschaft“ durch die Stadt Wien am Morzinplatz, dem ehemaligen Standort der Gestapo-Leitstelle Wien³⁴⁶ (Abbildung 81).

Eine singuläre Stellung als Gestalter von zahlreichen Mahnmalen in Deutschland und Österreich nimmt Alfred Hrdlicka ein. 1988 enthüllte er allen Widerständen zum Trotz sein von ihm initiiertes „Mahnmahl gegen Krieg und Faschismus“ am Albertinaplatz in Wien (Abbildung 82).³⁴⁷ Für dieses Denkmal hatte es nie eine offizielle Ausschreibung gegeben.³⁴⁸ Ein solcher Vorgang wurde acht Jahre später, 1996, eingeleitet, als auf Initiative von Simon Wiesenthal von der Stadt Wien ein Wettbewerb für das „Holocaust-Mahnmal“ auf dem Wiener Judenplatz ausgelobt wurde³⁴⁹ und damit das erste Mal in Wien explizit den 65.000 österreichischen jüdischen Opfern des Nationalsozialismus gedacht wurde. Somit ist es das erste Manifest der öffentlichen Übernahme von Verantwortung. Die britische Künstlerin Rachel Whiteread gewann den Wettbewerb für die Gestaltung dieses Mahnmals, das eine verschlossene steinerne Bibliothek darstellt (Abbildung 83).³⁵⁰

³⁴⁶ Am 11. April 1951 wurde an dieser Stelle ein vom KZ-Verband für die Gestapo-Opfer gestalteter Gedenkstein ohne behördliche Bewilligung errichtet. Ein in den Stein gemeißelter Text lautete: „Niemand vergessen. Hier stand das Haus der Gestapo. Es war für die Bekennenden Österreichs die Hölle. Es war für viele von ihnen der Vorhof des Todes. Es ist in Trümmer gesunken wie das Tausendjährige Reich, Österreich aber ist wiederauferstanden und mit ihm unsere Toten, die unsterblichen Opfer.“ Der Gedenkstein wurde 1985 durch das offizielle „Mahnmahl für die Opfer der NS-Gewaltherrschaft“ ersetzt. Es wurde am 1. November 1985 enthüllt. Auf der erhöhten Rasenfläche steht als Symbol für die Gefangenen eine Bronzefigur, umfassen von Mauthausener Granit-Blöcken. Der ursprüngliche Text wurde beibehalten und ist in den Steinblock links der Figur eingemeißelt. Gestalter war Leopold Grausam jun. Vgl. Homepage des Vereins zur Erforschung nationalsozialistischer Gewaltverbrechen und ihrer Aufarbeitung: http://www.nachkriegsjustiz.at/vgew/1010_morzinplatz.php, 25. 8. 2008.

³⁴⁷ Das Mahnmahl besteht aus vier Skulpturen: 1. „Tor der Gewalt“: Auf zwei Granitsockeln stehen zwei Marmorblöcke, aus denen Leiber toter Menschen, eine gebärende Frau, eine Ritterrüstung, eine Euthanasiehandlung mit einer Spritze und der Kopf eines toten Soldaten herausgearbeitet sind. 2. „Straßenwaschender Jude“: eine Bronzefigur eines überlebensgroßen, auf dem Boden liegenden, die Straße waschenden Juden. 3. „Orpheus betritt den Hades“: Auf einem Sockel steht ein Sandstein-Block, aus dem Rücken und Beine eines männlichen Aktes herausgemeißelt sind. 4. „Stein der Republik“: ein neun Meter hoher Mauthausener Granit-Block mit dem Text der Unabhängigkeitserklärung aus dem Jahr 1945. Vgl. Christoph Heinrich, Strategien des Erinnerns (Diss.), München 1993, S. 87. Zu Alfred Hrdlickas „Mahnmahl gegen Krieg und Faschismus“ siehe auch: Brigitte Pellar, Albertinaplatz, Wien und Zürich 1988; und Alfred Hrdlicka, Mahnmahl gegen Krieg und Faschismus in Wien, Ulrike Jenni (Hg.), Graz 1993.

³⁴⁸ Christoph Heinrich, Strategien des Erinnerns (Diss.), München 1993, S. 84.

³⁴⁹ Die Grundsteinlegung erfolgte im Herbst 1998, die Einweihung am 25. Oktober 2000. Vgl. Homepage des Vereins zur Erforschung nationalsozialistischer Gewaltverbrechen und ihrer Aufarbeitung http://www.nachkriegsjustiz.at/vgew/1010_judenplatz.php, 25. 8. 2008.

³⁵⁰ Mit kaum einem Mahnmahl ist die Idee des Archivierens von leidvollen Erinnerungen in einer materiellen Form, im Sinne des Deponierens außerhalb des eigenen Erinnerungsspeichers, so sehr zum Ausdruck gebracht wie bei jenem von Rachel Whiteread. Das Mahnmahl ist ein Kubus, dessen Wände aus Betonabgüssen von Büchern bestehen. Die Buchrücken zeigen alle nach innen. Die Symbolik der Bücher wurde auf verschiedene Arten interpretiert. Die gängigste ist, dass es sich um Totenbücher handle, die für die Zahl der Opfer und ihre Lebensgeschichte stehen. Rachel Whiteread nannte den Symbolgehalt des Buches für das Judentum als ausschlaggebend für die Gestaltung. Die an der Vorderfront des Kubus angedeuteten Türflügel sind nicht zu öffnen. Der Raum ist nicht begehbar. Auf einer Bodenplatte sind die Namen der 41 Orte eingemeißelt, an denen österreichische Juden unter nationalsozialistischer Herrschaft umgebracht wurden, sowie ein Text auf Deutsch, Englisch und Hebräisch: „Zum Gedenken an die mehr als 65.000 österreichischen Juden, die in der Zeit von 1938 bis 1945 von den Nationalsozialisten ermordet wurden“. Vgl. Homepage des Vereins zur Erforschung nationalsozialistischer Gewaltverbrechen und ihrer Aufarbeitung, http://www.nachkriegsjustiz.at/vgew/1010_judenplatz.php, 25. 8. 2008.

In Niederösterreich wurden seit dem Beginn der offiziellen Aktivität im Bereich der Kunst im öffentlichen Raum der Niederösterreichischen Landesregierung bis heute³⁵¹ sechs Mahnmale errichtet, eines davon explizit im Gedenken an die jüdischen Opfer des Nationalsozialismus. Wie bereits die Wiener Mahnmale zeigen, werden kein allgemeingültiger Formenkanon oder Allegorien verwendet, sondern es wird nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten gesucht. Eine Frage, die dabei zu stellen ist: inwieweit die Künstler bei diesen Auftragswerken werkimmanente Formensprachen verwenden, d. h. selbstreferenzielle Kunstwerke schaffen, und inwieweit sie spezifische Ausdrucksformen suchen, die für die hinter den Mahnmalen stehenden Geschichten stehen.

IV.3.3.2.1. Hans Kupelwieser, Mahnmal im Hammerpark St. Pölten, 1988

In Niederösterreich beginnt die Suche nach neuen formalen Darstellungsmöglichkeiten im Bereich des Mahnmals im Rahmen des Projekts Kunst im öffentlichen Raum in Niederösterreich mit der Skulptur von Hans Kupelwieser im St. Pöltener Hammerpark (Abbildung 84). Anlass für das Mahnmal war das Gedenkjahr 1988. Das Mahnmal sollte an den „Anschluss“ Österreichs 1938 und die damit verbundenen Folgen erinnern und wurde den Widerstandskämpfern der Gruppe Kirchl-Trautmannsdorff gewidmet. Im Gegensatz zu den meisten folgenden Wettbewerben war der ausgeschriebene Wettbewerb für dieses Mahnmal, aus dem Hans Kupelwieser als Sieger hervorging, öffentlich. Die Form des Mahnmals ist einem liturgischen Gerät nachempfunden. Die zwei Meter hohe und im Durchmesser vier Meter breite Kugelschale aus Stahl soll eine Opferschale darstellen³⁵², die man durch eine Öffnung betreten kann. Sie steht sockellos auf einer gepflasterten kreisförmigen Fläche im St. Pöltener Hammerpark. Das Innere soll als Erinnerungs- und Meditationsraum genutzt werden, der den Blick zum Umfeld abschirmt. Lediglich die obere Öffnung gewährt Sicht in den Himmel und die Bäume. In Augenhöhe kommt Licht durch die 13 Öffnungen, die als Zeichen für die Widerstandskämpfer stehen, die am 13. April 1945 ums Leben kamen. Über dem Eingang ist das Datum angebracht und unter den Lichtöffnungen sind die Namen der Opfer zu lesen. Das Besondere an dem Mahnmal ist,

Siehe dazu auch: Wettbewerb Mahnmal und Gedenkstätte für die jüdischen Opfer des Naziregimes in Österreich, 1938–1945 ; [anlässlich der Ausstellung zum Wettbewerb zur Errichtung von „Mahnmal und Gedenkstätte für die jüdischen Opfer des Naziregimes in Österreich 1938–1945“], Ausst.-Kat. Kunsthalle Wien, Wien 1996.

Judenplatz Wien. Zur Konstruktion von Erinnerung, Simon Wiesenthal (Hg.), Wien 2000.

Andrea Schlieker: „Ein Buch muss die Axt sein für das gefrorene Meer in uns: Rachel Whitereads Holocaust-Denkmal“, in: Judenplatz Wien. Zur Konstruktion von Erinnerung, Simon Wiesenthal (Hg.), Wien 2000.

Judenplatz – Ort der Erinnerung, Gerhard Milchram (Hg.) im Auftrag des Jüdischen Museums der Stadt Wien, Wien 2000.

³⁵¹ Dieser Zeitraum beginnt 1987, siehe dazu diese Arbeit, Kapitel III.2. „Der Wandel der niederösterreichischen Kulturpolitik in den 80er Jahren“, S. 20 f.

³⁵² Vgl. Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Kulturabteilung (Hg.), Bd. 1, Wien 1991, S. 164.

dass der Künstler „in seiner Konzeption eine Auffassung von abstrakter, nichtfigurativer Plastik aufgreift, die zunächst nichts mit dem Denk- und Mahnmahl zu tun hatte, sondern [sich] nur umgekehrt durch die Absage an alle gesellschaftlichen Funktionen auf sich selbst und seine skulpturalen Mittel konzentrierte“.³⁵³ Das Mahnmahl wirkt beim ersten Hinsehen wie eine zeitgenössische abstrakte, begehbare Plastik, erst bei näherem Augenschein erschließt sich seine Funktion.

„Sobald das plastische Gebilde das Körpervolumen durch das Raumvolumen ersetzt, ist es auf den Menschen als Mitakteur angewiesen“, zitiert Markus Brüderlin Werner Hofmann³⁵⁴. Das Mahnmahl von Hans Kupelwieser veranschaulicht, dass ein Raum physisch erschlossen werden muss, damit er als Raum erlebbar ist. Betrachtung reicht nicht aus.

IV.3.3.2.2. Jenny Holzer und Oleg Komov, Zwei Mahnmale in Erlauf, 1995

Am Beispiel von zwei Mahnmalen auf dem Hauptplatz der Marktgemeinde Erlauf im Mostviertel, das eine geschaffen von der amerikanischen Künstlerin Jenny Holzer und das andere vom russischen Künstler Oleg Komov, lässt sich die Feststellung Werner Hofmanns noch erweitern. So kann man hier erkennen, dass das nichtfigurative Mahnmahl von Jenny Holzer im Gegensatz zu dem figurativen des russischen Künstlers genauso auf das agierende Erschließen angewiesen ist, da der geschichtliche Hintergrund des Mahnmahl nicht auf direkte Art vermittelt wird.

Beide Mahnmale sollen an das Treffen der Alliierten in Österreich 1945 in Erlauf und das damit verbundene Kriegsende erinnern.³⁵⁵ Für die Feier zum fünfzigjährigen Frieden entstand 1994 seitens der Gemeinde die Idee, mit einem Mahnmahl an dieses Ereignis zu erinnern und für dieses Projekt KünstlerInnen aus den beiden Staaten einzuladen. Nach dem Besuch der russischen Kulturministerin in Erlauf entsandte diese den russischen Bildhauer Oleg Komov.³⁵⁶ Er entwarf zunächst ein Modell für eine Bronzeskulptur nach Zeichnungen, die er von Einwohnern Erlauf angefertigt hatte, verwarf diesen Entwurf jedoch wieder. In der

³⁵³ Markus Brüderlin, „Abstrakte Plastik als Ort und Mal : Das Mahnmahl von Hans Kupelwieser“, in: ebd., S. 32.

³⁵⁴ Ebd., S.33. Markus Brüderlin gibt keine Quelle an.

³⁵⁵ Am 8. Mai 1945 um Mitternacht trafen sich dort der kommandierende amerikanische General der 65. US-Infanteriedivision und der russische General der 7. Garde-Luftlandedivision anlässlich des Inkrafttretens des Waffenstillstandes beziehungsweise der bedingungslosen Kapitulation Deutschlands zum offiziellen Handschlag, der auf österreichischem Boden den Zweiten Weltkrieg beendete. Vgl. Siewald Ganglmair, „Man kann annehmen, dass Alkohol floss...“, in: Friedensdenkmal Erlauf, Amt der NÖ Landesregierung, Kulturabteilung (Hg.)Wien 1995, S. 17 ff.

³⁵⁶ Oleg Komov (1932–1994) war Mitglied der sowjetischen Akademie der bildenden Künste. Er erhielt zahlreiche offizielle Staatsaufträge, porträtierte führende Persönlichkeiten der Sowjetunion und entwarf Kriegsmahnmale, ganz in der Tradition klassizistischer Bildhauerei. Sein erstes bekanntes Werk war das Puschkin-Denkmal für das Wolgaufer von Kaliningrad, sein letztes das Rachmaninov-Denkmal am Strastnoy-Boulevard in Moskau. Vgl. Susanne Neuburger, „Oleg Komov – Friedensdenkmal am Hauptplatz in Erlauf“, in: Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Kulturabteilung (Hg.), Bd. 3, Wien 1995, S. 86.

Endausführung stellt die Skulptur den russischen und den amerikanischen General und zwischen ihnen, die Generäle an den Schultern haltend, ein junges Mädchen³⁵⁷ dar (Abbildung 85 und 85 A)³⁵⁸. Die Generäle halten Blumensträuße³⁵⁹ in den Händen. Die realistische Skulpturengruppe erinnert laut Susanne Neuburger an die in der klassizistischen Tradition stehende Bildhauerei des 19. Jahrhunderts.³⁶⁰ Wenn man jedoch die folkloristische Kleidung des Mädchens, die idealisiert dargestellten Gesichtern der Figuren und ihrer heroischen Haltung betrachtet, ist die formale Nähe der Skulpturengruppe zum sowjetischen Sozialistischen Realismus unverkennbar.³⁶¹

Komovs Skulpturengruppe wurde am Rande des Marktplatzes situiert. 20 Meter weiter, auf einer kleinen Grünfläche zwischen Parkplatz und Straße installierte Jenny Holzer ein weiteres Mahnmal (Abbildung 86). Der Auftrag hierfür erging, im Einverständnis mit der Gemeinde Erlauf, ohne Wettbewerb direkt an die Künstlerin. Während Komov idealisierend die Geschichte der „Sieger“ oder auch der „Befreier“ erzählt, thematisiert Holzer die Opfer. Das Mahnmal besteht aus drei Teilen:

- 1.) Im Zentrum steht eine oktagonale, weiße Marmorstele mit einem integrierten Flak-Scheinwerfer.
- 2.) Zwei Zugangswege mit gravierten Granitbodenplatten, in die Texte der Künstlerin eingraviert sind, führen zu der Stele (Abbildung 87).
- 3.) Nach einem Bepflanzungskonzept, das die Künstlerin in Zusammenarbeit mit der Landschaftsarchitektin Maria Auböck entwarf, wurden weiße und graue Sträucher sowie Blumen ringförmig um die Stele gruppiert.

Die Kombination der weißen Marmorstele mit der symmetrischen Gruppierung der Blumen erinnert an die Denkmäler für unbekannte Soldaten auf amerikanischen Soldatenfriedhöfen. Der Flak-Scheinwerfer wird abends einschaltet und leuchtet in der Nacht. Sein Lichtstrahl

³⁵⁷ Diese ursprünglich geplante Darstellung mit einer jungen Frau zwischen den beiden Generälen führte unter den älteren Erlaufferinnen zu kritischen Protesten, vor allem unter jenen, die noch die Besatzungszeit miterlebt hatten. Daraufhin veränderte Komov den Entwurf und ersetzte die junge Frau durch ein junges Mädchen. Vgl. Gespräch mit Katharina Blaas, Leiterin des Projektes Kunst im öffentlichen Raum in Niederösterreich, Juni 2005.

³⁵⁸ Das Denkmal wurde bereits im Winter 1994 im Beisein Komovs aufgestellt. Kurze Zeit später verstarb der Künstler. Im Mai 1995 wurden das Denkmal gemeinsam mit jenem Jenny Holzers anlässlich eines Festaktes der Öffentlichkeit präsentiert.

³⁵⁹ Blumen werden in Russland im zeitgenössischen Kunstkontext oft als Zitat für den Frieden nach dem Krieg benutzt. Ein dort bekanntes Bild ist das des armenischen Malers Martyros Sarjan, der als Antwort auf den Auftrag Stalins, eine Bild für die heroischen Sieger zu malen, ein Bild voller Blumen produzierte. Eine andere Auffassung vertritt Susanne Neuburger, die die Blumen als ein Zeichen der Vergänglichkeit der Denkmalfiguren bezeichnet. Vgl. Susanne Neuburger, „Wir sind Eure Kinder“, in: Friedensdenkmal Erlauf, Amt der NÖ Landesregierung (Hg.), Wien 1995, S. 35.

³⁶⁰ „Sein Menschenbild war denn auch das des 19. Jahrhunderts, das er abwandelte und ergänzte und mit realistischeren Elementen versah. In dieser Tradition steht auch die für Erlauf geschaffene Skulpturengruppe, die eines seiner letzten Werke ist.“ Susanne Neuburger, „Oleg Komov : Friedensdenkmal am Hauptplatz in Erlauf“, in: Veröffentlichte Kunst. Kunst im öffentlichen Raum, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Kulturabteilung (Hg.), Bd. 3, Wien 1995, S. 86.

³⁶¹ Peter Haiko hat zu Recht auf diese formale Nähe verwiesen. Vgl. Gespräch mit Peter Haiko am 26. 09. 08.

reicht weit in den Himmel (Abbildung 88). Die in die Bodenplatten eingravierten Aphorismen³⁶² thematisieren das Opfer-Sein, während die vertikale Anordnung der Stele, die durch den weit reichenden Lichtstrahl in der Nacht verlängert wird, als Symbol für den Sieg über die Gewaltherrschaft gesehen werden kann. Die von der Künstlerin verwendete Formensprache entspricht ganz den üblichen Gestaltungsprinzipien der Künstlerin. Licht und Sprache sind die zentralen Medien in Jenny Holzers künstlerischer Arbeit. Die von ihr verfassten kurzen Texte sollen klingen, als seien sie bekannte Redewendungen. Dazu Jenny Holzer: „Ich versuche sie zu feilen, bis sie so klingen, als seien sie jahrhundertalte Redewendungen, dabei stammen sie von mir.“³⁶³ Eingraviert in die Bodenplatten aus Granit erinnern sie an Grabinschriften. Die Aphorismen thematisieren Krieg, Gewalt, Machtlosigkeit der Opfer und Verzweiflung. Auch in anderen Arbeiten stehen ihre Aphorismen für Trauerarbeit in Bezug auf Macht, Sexualität, Krieg, Gewalt und Tod im Mittelpunkt. Oft geht es dabei um den weiblichen Körper und einen gewaltsamen Umgang damit. Jenny Holzer arbeitet vor allem mit Sprache als Zeichen in Projektionen von Texten im öffentlichen Raum. Eine wichtige Werkgruppe stellen auch die oft aus Sandstein oder Granit gefertigten Steinbänke dar, in die sie Aphorismen eingravieren lässt und die sowohl in Ausstellungshäusern wie im Außenraum platziert werden. Für die erste spektakuläre Arbeit im öffentlichen Raum, die sie 1982 auf Einladung des Public Art Fund New York ausführte, projizierte die Künstlerin Sätze und Wortkombinationen aus ihrer Serie „Trusim“ auf einer digitalen LED-Leuchtanzeige über dem Times Square. Jenny Holzers wohl bekannteste Arbeit in diesem Zusammenhang ist die Installation am Caesar’s Palace in Las Vegas aus dem Jahr 1986 aus der Serie „Survival“, bestehend aus einer digitalen Leuchtschrift, die den Satz „Protect me from what I want“ (Abbildung 89) wiedergibt.³⁶⁴ Vergleichbaren Bekanntheitsgrad haben die Sprachskulpturen des Amerikaners Lawrence Weiner, der auf Einladung der Wiener Festwochen 1991 in Wien den Satz „Smashed to pieces in the still of the night/ Zerschmettert in Stücke im Frieden der Nacht“ (Abbildung 90) an der Fassade des Flak-Turms im Esterhazypark anbringen ließ. Weiner entwickelt seit den sechziger Jahren einen künstlerischen Gebrauch von Sprache im Sinne des piktoralen

³⁶² Die Aphorismen, welche einzeln in jeweils einer Platte graviert sind, lauten:

„Grausam ohne Zögern. Zur Beruhigung Holz kauen. Neue Zähne im Mund des Babys. Ausgetretenes Blut, das Tiere anlockt. Der Arm deines Geliebten. Beraubte Juden. Immer höflich zu Vorgesetzten. Nachts auf Wände schreiben. Eltern, die schweigen, wenn man dich holt. Erinnerung an die Herrschaft. Entwaffend lächeln. Am Wissen sterben. Von Eiferern beschlagnahmter Besitz. Der Soldat beißt dich in den Bauch. Wer die Betten machte. Auf den Abtransport wartend. Deine Mutter ohne wirkliche Macht. Voll mit geschlucktem Blut. Opportune Politik. Feminine Männer töten. Bereit sein, stillzuhalten. Sohn eines Vergewaltigers. Sie vergleichen ihre Uhren. Ich strecke meine Arme nach ihm aus. Wer Milch gab. Wessen Gedanken verloren gingen. Wer in den Wäldern lebte. Das Baby wechselt an deine andere Brust. Vögel fressen das noch nicht Tote. Das Kind geht mit einem gebrochenen Bein herum. Keinen Einfluss auf den Lauf der Dinge haben. Der Knabe uriniert im Unterricht. Das Stirnbein liegt frei. Das Pferd rennt gegen Mauern. Im Würgegriff nachdenkend. Die Beine deiner Mutter. Keine Regung in seinen Augen.“

³⁶³ zit. nach Joan Simon, „Nicht Leitern, sonder Schlangen: Jenny Holzers Lustmord“, in: Parkett 40/41, 1994, S. 88.

³⁶⁴ Vgl. Diane Waldman, „The Language of Signs“, in: Ausst.-Kat. Jenny Holzer, The Solomon R. Guggenheim Foundation (Hg.), New York 1989, S. 17 ff.

Umgangs mit dieser. Mehr noch als bei Jenny Holzer ist es eine ikonenhafte Sprachverwendung. In einem mit dem Wiener Kreis vergleichbaren Modell von Sprache sollen Narration und Repräsentation ausgeschlossen werden, so wie in den Lautgedichten der Dada-Bewegung oder des russischen Futurismus. Im Spiegel dieser Radikalisierung des Sprachansatzes lässt sich wiederum jener von Jenny Holzer besser verstehen. Die dahinterstehende Absicht ist bei beiden Künstlern, politische und gesellschaftsrelevante Aussagen zu machen. Während jedoch Lawrence Weiner diese Aussagen auf eine poetische Art macht und damit grundsätzliche menschliche Befindlichkeiten auszudrücken sucht, sind die Sätze und Aphorismen von Jenny Holzer oft explizite Aufforderungen zur Handlung.

Neben Jenny Holzers Arbeit sind noch zwei weitere Mahnmale in Niederösterreich auf Sprache ausgerichtet. Zum einen ist es das Mahnmal des Künstlerduos Clegg and Guttmann, zum anderen jenes von Hans Kupelwieser für den jüdischen Friedhof in Krems.

IV.3.3.2.3. Hans Kupelwieser, „Denkmal für den jüdischen Friedhof“, Krems, 1995

Auf Initiative des Historikers Robert Streibel³⁶⁵ und nach zehnjähriger Vorbereitungszeit hat Hans Kupelwieser 1995 als Gewinner einer Wettbewerbsausschreibung³⁶⁶ im Eingangsbereich des jüdischen Friedhofs in Krems ein 48 m langes Stahlband knapp über dem Boden installiert, in das die Namen sowie Daten und Ort der Deportierung der 129 Kremser Juden, welche die gesamte jüdische Bevölkerung von Krems ausmachten und die im Zweiten Weltkrieg vertrieben oder umgebracht wurden, eingeschnitten sind (Abbildung 91).³⁶⁷ Durch die Namen wächst das Gras ungehindert hinaus. Jeder Besucher muss über diese symbolhafte Schwelle, die 20 cm über dem Boden angebracht ist, treten, wenn er den Friedhof besuchen will.

Das Denkmal nimmt sich vollkommen zurück im Sinne einer Anti-Monumentalität und eines Anti-Pathos, d. h. die künstlerische Gestaltung tritt hier hinter ihre Aufgabe. Beim Mahnmal von 1988 im St. Pöltener Hammerpark³⁶⁸ hatte Kupelwieser durch die formale Referenz an eine Opferschale eine Form des Pathos gewählt. Darüber hinaus wurden außerkünstlerische

³⁶⁵ Dazu: Robert Streibel, Plötzlich waren alle weg. Die Juden der „Gauhauptstadt Krems“ und ihre Mitbürger, Wien 1991.

³⁶⁶ Zum Wettbewerb geladen waren: Leo Zogmayer, Franz Graf, Ernst Degasperi, Hans Kupelwieser. Vgl. Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kultur und Wissenschaft (Hg.), Bd. 4, Wien 1998, S. 104.

³⁶⁷ Vgl. Katharina Blaas-Pratscher, „Hans Kupelwieser : Denkmal für den jüdischen Friedhof in Krems“, in: Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kultur und Wissenschaft (Hg.), Bd.4, Wien 1998, S. 104.

³⁶⁸ Siehe dazu diese Arbeit, Kapitel IV.3.3.2.1. „Hans Kupelwieser, Mahnmal im Hammerpark St. Pölten, 1988“, S. 100.

Inhalte durch eine künstlerische Aussage vermittelt. Hier stehen diese außerkünstlerischen Inhalte im Mittelpunkt. Der Umgang mit Sprache ist durch die Aufzählung der Namen, die der Betrachter unweigerlich mit Geschichten verbindet, narrativ und repräsentativ zugleich. Zum eine trägt er dem jüdischen Bilderverbot Rechnung zum anderen fügt er sich in Kupelwiesers Werkgruppe der „Typed Objects“, die zwischen 1994 und 2001 entstand. Die Objekte dieser Werkgruppe bestehen gebogenen freistehenden Stahlwänden oder -bändern, aus denen Wörtern oder Sätzen, ausgestanzt wurden.³⁶⁹

Eine vergleichbare Verweigerung monumentaler Gestaltung und Umgang mit Sprache drückt das „Vietnam Veterans Memorial“, Constitutions Gardens, Washington D.C., aus dem Jahr 1982 (Abbildung 92) von Maya Lin aus. Die Konzeption der Siegerin in einem öffentlichen Wettbewerb, für den 1400 Projekte eingereicht wurden, hatte jedoch im Gegensatz zu jener Hans Kupelwiesers, der in seiner Gestaltung vollkommen frei war und sich in mit seinem Entwurf gegen vier andere in einem Wettbewerb durchsetzte, die Auflage zu berücksichtigen, die 58.000 Namen aller Gefallenen wiederzugeben. Maya Lin verzichtete wie Hans Kupelwieser auf jede konnotative Zeichenfunktion und ließ lediglich die Namen in eine lange Mauer eingravieren. Ihre explizite Absicht war es, sich so weit wie möglich von einer Formgebung zu distanzieren, um dem Betrachter keine Lesearten aufzuzwingen.³⁷⁰ „Allerdings wird die Zurückhaltung durch die hervorragende Lage, eine präzise Platzierung (das Mahnmal zeigt mit dem einen Ende auf das Lincoln Memorial, mit dem anderen auf das Washington-Denkmal) und die Anlage des Mahnmales ausgeglichen, die eine kryptoreligiöse Aneignung des Ortes nahezu erzwingt.“³⁷¹

IV.3.3.2.4. Clegg & Guttman, „Die öffentliche Bibliothek“, Jüdischer Friedhof, Krems, 2004

Um Aneignung, jedoch um eine partizipatorische und nicht emphatische, geht es auch bei dem Mahnmal des israelischen Künstlerduos Clegg & Guttman³⁷², das sie für den jüdischen Friedhof in Krems konzipierten, der „offenen Bibliothek“ (Abbildung 93).³⁷³ In diesem Fall

³⁶⁹ Sie dazu: Ausst.-Kat. Hans Kupelwieser : Postmediale Skulpturen, Christa Steinle (Hg.), Neue Galerie Graz, Graz 2004, S. 95-103.

³⁷⁰ Vgl. Tom Finkelpearl, „Interview: May Lin: Landscape and Memorials“, in: Dialogues in Public Art, ders. (Hg.), Cambridge/ MA 2000, S. 113.

³⁷¹ Hans Ulrich Reck, „Inszenierung der Todesparadoxie zwischen Magie und Historie“, in: Kunstforum, Bd. 127, 1994, S. 199.

³⁷² Michael Clegg und Martin Guttman.

³⁷³ Anlass für das Projekt war der Fund des Grabsteins eines Rabbis aus dem 14. Jahrhundert in der Außenwand der Kremser Piaristenkirche. Die Piaristen baten die Niederösterreichische Landesregierung um eine künstlerische Gestaltung für die Lücke, die dieser Stein nach seiner Entfernung hinterlassen hatte. Den zu diesem Zweck ausgelobten Wettbewerb (zum Wettbewerb geladen waren: Christa Angelmaier, Clegg & Guttman, Norbert Fleischmann, Lisl Sharp-Ponger, Simon Wachsmuth) gewannen Clegg & Guttman mit ihrem Vorschlag, die Lücke durch eine Bibliothek zur jüdischen Philosophie des Todes in einem Glaskubus zu füllen.

geht es um eine der Erinnerung dienende Darstellung der alten jüdischen Kultur und gleichzeitig um ein Abbild der heutigen Gesellschaft. „Jewish Metaphysics of Death“ nannten die Künstler das Mahnmal, das aus drei Vitrinen besteht, in denen Bücher in englischer und deutscher Sprache zum Thema Tod im jüdischen Gesetz, im Ritual und in der Philosophie gesammelt sind:

1. Vitrine: religiöse Schriften in Hebräisch
2. Vitrine: alte israelische Gesetzestexte in Englisch und Deutsch
3. Vitrine: Schriften zur jüdischen Philosophie des Todes

Besucher können Bücher ausleihen oder auch hinzufügen. Clegg & Guttmann wollten mit diesem Mahnmal einerseits eine Rückführung von Öffentlichkeit an einen verlassen Ort inmitten von pragmatischem urbanem Leben ermöglichen. Gleichzeitig erinnern sie an eine einstmals existierende jüdische Gemeinschaft in Niederösterreich, deren Mitglieder nicht mehr leben. In diesem Sinne befindet sich das Mahnmal an der Grenze zwischen Mahnmal und Denkmal. Die Funktion des Mahnens wird hier durch die Aufforderung zur handelnden Anteilnahme verbunden mit Erinnerung und einer philosophischen Auseinandersetzung mit dem Tod erfüllt. Wie bei dem Mahnmal von Rachel Whiteread am Wiener Judenplatz³⁷⁴ spielt die Symbolik des Buches dabei eine zentrale Rolle.

Seit 1991 verwirklichen Clegg & Guttmann ihr Projekt der „Open Public Library“ im öffentlichen Raum, indem sie in mehreren Städten (Graz, München, Hamburg etc.) in frei zugänglichen Regalen Bücher zum Tausch anbieten (Abbildung 94).³⁷⁵ Gedanklicher Hintergrund ist dabei für die Künstler die Darstellung von kollektiven gesellschaftlichen Gefügen und gesellschaftlichen Beziehungen. Ein Teil ihrer Arbeit besteht in wissenschaftlicher Recherche, ein anderer Teil in der Verbindung der Recherche mit künstlerischen Konzepten. In diesem Sinne verstehen sich Clegg & Guttmann als Gesellschaftsporträtisten und ihre Werke als „soziale Skulpturen“, die durch das Benutztwerden durch Passanten zu solchen erst werden.³⁷⁶ Die Arbeit für den jüdischen Friedhof in Krems ist in diesen Kontext einzuordnen.

Jedoch erhoben die Piaristen Einspruch gegen dieses Projekt und so beschlossen die Künstler ihr Projekt für den jüdischen Friedhof in Krems zu konzipieren, jenen Ort, an den der jüdische Grabstein versetzt wurde. Vgl. Brigitte Huck, „Clegg & Guttmann: Öffentliche Bibliothek auf dem jüdischen Friedhof in Krems an der Donau“, in: Öffentliche Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Bd. 8, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kultur und Wissenschaft (Hg.), Wien 2006, S. 182.

³⁷⁴ Zum Mahnmal von Rachel Whiteread am Wiener Judenplatz siehe diese Arbeit S. 97 (Abbildung 83).

³⁷⁵ Siehe dazu auch Astrid Wege, „Das Portrait einer Gemeinschaft“, in: Stadt.Kunst, München 2001, S. 53 ff.

³⁷⁶ Vgl. Martin Guttmann, „The Open Public Library in The Jewish Cemetery in Krems“, in: Monument for Historical Change and other Social Sculptures, Community Portraits and Spontaneous Operas 1990–2005, Johannes Schlebrügge (Hg.), Wien 2005, S. 96 ff.

IV.3.3.2.5. VALIE EXPORT, „Erinnerungsstätte“, Allentsteig, 1999

Auf Ansuchen der Stadtgemeinde Allentsteig bei der Niederösterreichischen Landesregierung³⁷⁷ wurde im Waldviertel zur Erinnerung an die Aussiedlung der Bewohner der Region in den Jahren von 1938 bis 1941 zum Zwecke der Errichtung eines Truppenübungsplatzes ein Mahnmal von VALIE EXPORT errichtet³⁷⁸.

Die in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts für Aktionismus im öffentlichen Raum, Foto- und Videokunst bekannt gewordene österreichische Künstlerin konzipierte eine abstrakte Skulptur in Form einer überdimensionalen Messerschneide für die Uferpromenade des Stadtsees mit dem Titel "Landschaftsmesser" (Abbildung 95). Die Skulptur aus rostfreiem Stahlblech steht teils am Land und teils im See. Sie erweckt den Eindruck, symbolhaft für den Einschnitt, den die ausgesiedelten Menschen erlebt hatten, vom Land ins Wasser förmlich hineinschneiden zu wollen. Valie Export erklärt dazu:

„Das Messer soll nicht mehr verletzen, jedoch durch seine scharfe Kante auf die Verletzbarkeit der Menschen, der Zivilisation, der kulturellen Vorgänge und der Natur hinweisen, an die Verletzbarkeit erinnern.“³⁷⁹

Neben dem Objekt steht eine Glastafel mit den Namen der ausgesiedelten Dörfer und Gehöfte auf dem Gebiet des heutigen Truppenübungsplatzes.

Für die Gestaltung dieses Mahnmales arbeitete VALIE EXPORT nicht mit den für ihr Werk charakteristischen Medien Video, Fotografie oder Textcollagen³⁸⁰. Vielmehr greift sie ein Formenvokabular auf, das auf die klassische Moderne in den 20er Jahren bis in die 60er Jahre des 20. Jahrhunderts verweist. Rudi Palla weist auf drei Arbeiten der Künstlerin hin, an welche die Skulptur von Allentsteig anzuknüpfen scheint. Dass zwei von ihnen aus den 70er Jahren stammen, könnte für ein solches Formenvokabular die Erklärung sein: zum einen das 1974 konzipierte Monument „Ort des Menschen“, eine riesenhafte Hand auf einer Grundfläche von 70 x 50 Metern, die sich schützend über die unter ihr stehenden Menschen wölbt. Zum anderen sieht Palla in den überzeichneten Fotografien „Aus dem geometrischen Skizzenbuch der Natur“, auch aus dem Jahr 1974, in denen die Künstlerin Punkte der Dünenlandschaft zu Dreiecken verbindet, mögliche Vorläufer (Abbildung 96). Zuletzt führt er den Wettbewerbsbeitrag VALIE EXPORTs von 1995 für „Mahnmal und Gedenkstätte für die

³⁷⁷ Die Niederösterreichische Landesregierung schrieb einen Wettbewerb aus. Zu diesem waren geladen: VALIE EXPORT, Heinz Gappmayr (nicht teilgenommen), Katharina Matiassek. Vgl. Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kultur und Wissenschaft (Hg.), Bd. 4, Wien 1998, S. 160.

³⁷⁸ Vgl. Rudi Palla: Erinnerungsstätte Allentsteig, Wien 1999, S. 21.

³⁷⁹ „VALIE EXPORT im Gespräch mit Rudi Palla zur Skulptur ‚Landschaftsmesser‘“, in: Rudi Palla, Erinnerungsstätte Allentsteig, Wien 1999, S. 49.

³⁸⁰ Siehe dazu: Valie Export, Split:Reality, Ausst.-Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Wien 1997.

jüdischen Opfer des Naziregimes in Österreich“³⁸¹ für den Wiener Judenplatz an, in dem die Künstlerin „zwei keilförmig zusammenlaufende und nach oben geneigte Wände“ zu einem Durchgang verband.³⁸²

Formal vergleichbar mit dem Mahnmal von Allentsteig ist Walter Gropius' „Denkmal der Märzgefallenen 1920“ auf dem Neuen Friedhof Weimar aus dem Jahr 1921 (Abbildung 97) in seiner leicht geneigten und emporschwebenden Scharfkantigkeit und Orientierung an dreieckigen Grundformen, wenngleich diese in einer kristallinen Zusammensetzung auftreten. Weiters vergleichbar ist das „Mahnmal in der KZ-Gedenkstätte Natzweiler-Struthof“ im Elsass der Architekten Bertrand Monnet und Lucien Fennaux aus dem Jahr 1960 (Abbildung 98).³⁸³

Die Dreiecksform wählte auch der in München und Marokko lebende Künstler Hannsjörg Voth für seine monumentale, 16 Meter hohe, aus Lehm gebaute „Himmelstreppe“ (1985–1987) mit 52 Stufen in der marokkanischen Wüste (Abbildung 99).³⁸⁴ Das Kunstwerk, das der Künstler mit Genehmigung der marokkanischen Regierung realisieren konnte, entstand auf Initiative des Künstlers hin. Christoph Heinrich unterscheidet in seiner Dissertation zum veränderten Denkmalbegriff in der Kunst der achtziger Jahre zwischen drei unterschiedlichen Arten des Denkmals und führt als eine Kategorie das Denkmal an, das in privater Initiative eines einzelnen Künstlers entsteht.³⁸⁵ Um ein solches handelt es sich in Fall der

³⁸¹ Diesen Wettbewerb gewann Rachel Whiteread. Zum Mahnmal von Rachel Whiteread am Wiener Judenplatz siehe diese Arbeit S. 97 (Abbildung 83).

³⁸² Valie Export, „VALIE EXPORT im Gespräch mit Rudi Palla zur Skulptur ‚Landschaftsmesser‘“, in: Rudi Palla, Erinnerungsstätte Allentsteig, Wien 1999, S. 47.

³⁸³ Das 40 Meter hohe Monument ist laut Johannes Langer zunächst in zwei Richtungen lesbar: zum einen als Konstruktion im Sinne des spiralförmig aufgebauten Turms von Tatlin, übersetzt in festes Mauerwerk, das aus einer Mauerschale klingenartig in einer Drehbewegung vertikal hinaufwächst, oder auch als „Destruktion“. Letztere Sicht bevorzugt Johannes Langer: „Doch die Spirale ist hier nicht Entwurf einer Konstruktion, sondern Spur einer Destruktion. Sie lässt sich als stilisierend zugeschliffene Mauerkrone einer Ruine lesen, des Restes, der von einem zerstörten Rundturm blieb. Auf eine einzige, überdehnte Windung reduziert, ist diese Spirale nicht mehr Geste optimistischen Aufbruchs, sondern Geste der Klage und der Anklage.“ (Johannes Langer, „Denkmal und Abstraktion“, in: Denkmal – Zeichen – Monument: Skulptur und öffentlicher Raum heute. Ekkehard Mai/ Gisela Schmirber (Hg.), München 1989, S. 64.

Die ambivalente Form des Monuments, zu einer Seite offen und zu einer Seite geschlossen, könnte jedoch vollkommen beabsichtigt gewesen sein, d. h. Konstruktion und Dekonstruktion wären gleichermaßen zentrale formale Aussagen, die die Ambivalenz der inhaltlichen Aussage unterstreichen: Besonders die Konturen einer menschlichen Gestalt, die in Form einer Aushöhlung in das Innere für seine Mahnmals eingegraben wurden, legen die Assoziation nahe, dass die Form des Mauerwerks einer Flamme nachempfunden ist. Die Steine des Mauerwerks könnten dabei symbolhaft für ein Krematorium stehen, das hier aufgebrochen wird.

³⁸⁴ Vgl. Homepage des Künstlers: <http://www.hannsjoerg-voth.de/marokko.html>, April 2007.

³⁸⁵ Heinrich unterscheidet drei Kategorien:

- „1.) das Denkmal als Manifestation kollektiven Willens im öffentlichen Auftrag;
- 2.) das Denkmal, das in privater Initiative eines einzelnen Künstlers entsteht und sich durch dessen Bemühungen den öffentlichen Auftrag und damit die Öffentlichkeit als Podium für seine Botschaft erkämpft;
- 3.) das im geschützten ‚Kunstraum‘ geschaffene, freie Kunstwerk, dem jedoch eine innere wie auch formale Verwandtschaft mit dem Denkmal zu eigen ist. In dieser Gruppe werden nun vollends die Grenzen zwischen Auftragsarbeit und Eigeninitiative und damit die Grenzen zwischen kollektiver und individueller Willensäußerung überschritten.“

Christoph Heinrich, Strategien des Erinnerns (Diss.), München, 1992, S. 8.

„Himmelstreppe“. Zu den von Christoph Heinrich genannten Kategorien gesellt sich eine weitere: Kunstwerke, die im öffentlichen Auftrag entstehen und die eigenständig, von den Künstlern gewählt, das „Denkmal“ thematisieren. Zwei Beispiele in Niederösterreich zeigen, dass dieses auch das Thema des Mahnmals sein kann. Auftraggeber für diese Mahnmale ist der Staat hier also nur indirekt.

IV.3.3.2.6. Ricarda Denzer, „Täuschungsmanöver“, Allentsteig, 2004

Eines dieser Werke befindet sich wie das Mahnmal von VALIE EXPORT in Allentsteig. Für den Ort wurde im Jahr 2002 ein weiterer Wettbewerb ausgeschrieben,³⁸⁶ der keiner spezifischen inhaltlichen Widmung unterlag und den die Künstlerin Ricarda Denzer gewann. Wie für VALIE EXPORTs Mahnmal bildet den Hintergrund zur Arbeit die Migrationsgeschichte des Ortes Allentsteig, deren Auswirkungen in Form einer starken Abwanderung sich bis in die Gegenwart ziehen. Nachdem zwischen 1938 und 1941 die Bewohner dieser Region des Waldviertels zwangsweise ausgesiedelt wurden, um einem Truppenübungsplatz der Deutschen Wehrmacht Platz zu machen, ist Allentsteig heute noch immer von einem der größten Truppenübungsplätze Europas umgeben.

Diesmal hat sich eine Künstlerin das Thema selbst ausgesucht und reagiert auf diese Migrationsproblematik, indem sie auf dem Stadtberg von Allentsteig ein überdimensionales, eigens zu diesem Zweck konstruiertes Periskop installierte, mit dem man über Kirchturm, Schloss und Kaserne hinweg die um den Ort liegende Landschaft als Panoramabild betrachten kann (Abbildungen 100, 100 A, 100 B). Die Idee für dieses Periskop hat sie aus der militärischen Technologie entlehnt. Damit erinnert sie zum einem an die militärische Präsenz in Allentsteig, zum anderen eignet sie sich eine Technologie an, die die Auflösung von Nah- und Fernsichtvorstellungen möglich macht, und verweist gleichzeitig auf den Totalitätsanspruch, der damit ausgelebt werden kann. Am oberen Ende der 18 Meter hohen Apparatur ist um eine Kamera herum ein kreisförmiges Metallband mit Wörtern wie „Standort“, „Weltanschauung“, „Seufzen“ oder „Strömung“ installiert. Unten stehend kann man die Kamera mechanisch um 360 Grad drehen. Auf einem Monitor sieht man die gefilmten Landschaftsauschnitte, während am unteren Rand des Bildschirms die Wörter wie Untertitel erscheinen und die idyllische Kulisse angesichts ihrer Geschichte von Vertreibung und Migration konterkarieren.

³⁸⁶ Zum Wettbewerb waren geladen: Bernhard Cella, Ricarda Denzer, Erwin Posarnig, Michael Zinganel. Vgl. Öffentliche Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kultur und Wissenschaft (Hg.), Bd. 8, Wien 2006, S. 188.

Formale Vergleichsbeispiele für dieses Kunstwerk zu suchen ist für das Verständnis der Arbeit nicht zielführend. Auch innerhalb des gesamten künstlerischen Werks Ricarda Denzers finden sich keine, da es zur Methodik der eigentlich für ihre Videoarbeiten bekannten Künstlerin gehört, auf jede vorgefundene Situation im öffentlichen Raum vollkommen neu zu reagieren, sei es mit Filmen, Plakatwänden oder Skulpturen. In dieser Vorgangsweise liegt das einzige Prinzip. Die über allem stehende Idee, die hinter dem künstlerischen Schaffen von Ricarda Denzer steht, ist eine umfassende Wahrnehmung der Welt sowie auf diese zu reagieren, und dies auf einer politischen wie einer existentialistischen und poetischen Ebene zugleich.

IV.3.3.3.7. Leo Schatzl, „Hoher Zaun“, Laa a. d. Thaya, 1999

Ähnlich lässt sich auch das künstlerische Werk von Leo Schatzl, der als Sieger eines Wettbewerbs für ein Kunstwerk in Laa an der Thaya hervorging,³⁸⁷ charakterisieren. Die von ihm konzipierte Skulptur auf einem Acker unweit der tschechischen Grenze heißt „Hoher Zaun“ (Abbildung 101) und spielt auf die nahe Grenze zu Tschechien an. Hoch in der Luft umschließt eine rechteckig geschlossene Umzäunung aus Maschendraht auf Messingträgern einen Leerraum. Der Künstler wollte einen skulpturalen Denkraum in Erinnerung an den Eisernen Vorhang schaffen. Eingrenzung und Entgrenzung sind gleichzeitig in dieser Skulptur eingeschrieben³⁸⁸.

In Hinsicht auf den inhaltlichen Bezug zum Thema Eingrenzung und die formale Umsetzung mit einem Zaun ist diese Arbeit möglicherweise vergleichbar mit der wegen der großen Ablehnung in der Öffentlichkeit viel zitierten Plastik „13.4.1981“ von Olaf Metzel, einem 11 Meter hohen Turm aus Polizei-Absperrgittern mit Pflastersteinen und einem Einkaufswagen (Abbildung 102). Die Plastik entstand im Rahmen der Ausstellung „Skulpturenboulevard Kurfürstendamm Tauentzien“, die 1987 im öffentlichen Raum von Berlin im Rahmen der 750-Jahr-Feier der Stadt im Auftrag des Berliner Senators für kulturelle Angelegenheiten auf dem Kurfürstendamm stattfand und die an die frühere Nutzung des Boulevards für die oft radikalen öffentlichen Proteste gegen Wohnungsleerstand erinnern sollte.³⁸⁹

„Mit den verfügbaren Mitteln [...] hatte Metzel in den Bildhauerwerkstätten des Bundesverbandes Bildender Künstler eine pyramidale Aufstapelung rot-weiß lackierter

³⁸⁷ Zum Wettbewerb waren geladen: Padhi Frieberger (nicht teilgenommen), Isa Genzken, Irene und Christine Hohenbüchler, Leo Schatzl. Vgl. Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Bd. 5, Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kultur und Wissenschaft (Hg.), Wien 2000, S. 208.

³⁸⁸ Vgl. Gespräch mit dem Künstler, Mai 2007.

³⁸⁹ Zur Ausstellung „Skulpturenboulevard“ siehe: Kunst im öffentlichen Raum. Skulpturenboulevard Berlin 1987, Ausst.-Kat. Neuer Berliner Kunstverein (Hg.), Berlin 1987.

Polizei-Absperrgitter anfertigen lassen. Sie sind in der plastischen Darstellung deutlich vergrößert, ebenso wie [...] die Pflastersteine und Gehwegplatten am Rande der Plastik.³⁹⁰ Mit dem Titel „13.4.1981“ erinnert Metzel an eine Demonstration im Jahr 1981, während der es zu Gewaltausschreitungen kam und die in Folge einer Falschmeldung einer Boulevardzeitung stattfand, nach der ein deutscher hungerstreikender Terrorist zu Tode gekommen sei. Die Utensilien, die Metzel für seine Skulptur 1987 benutzte, hatte er an der späteren Stelle der Aufstellung der Skulptur während der Demonstration fotografiert. „13.4.1981“ war ein Denkmal auf Zeit, mit dem der Künstler konkret an die Gewaltausschreitungen von 1981 erinnerte.³⁹¹

³⁹⁰ Hans Dickel, „Olaf Menzel“, in: Kunst in der Stadt. Skulpturen in Berlin, Hans Dickel/ Uwe Flecker (Hg.), Berlin, 2003, S.121.

³⁹¹ Vgl. Wolfgang Max Faust, „Skulptur und Mentalität: Olaf Metzel“, in: Kunst im öffentlichen Raum. Skulpturenboulevard Berlin 1987, Ausst.-Kat. Neuer Berliner Kunstverein (Hg.), Berlin 1987, S. 154.

V. Schlussbetrachtung und Ausblick

Das Programm für Kunst im öffentlichen Raum in Niederösterreich konnte sich seit der Mitte der 90er Jahre durch seine spezifische Gesetzeslage, die es erlaubt, Kunstwerke im öffentlichen Raum unabhängig von Bauvorhaben zu errichten, zu einem der innovativsten in Europa entwickeln.

Die im beobachteten Zeitpunkt von 1987 bis heute in Niederösterreich entstandenen Werke belegen, dass Kunst im öffentlichen Raum zu einer vollkommen eigenen Kunstgattung geworden ist. Auf das autonome Kunstwerk folgte das ortsspezifische, das unterschiedliche ökonomische, politische, gesellschaftliche und kulturelle Situationen reflektiert. Ein spezifisches Merkmal an der ortsspezifischen Kunst ist, dass es keine Werkkontinuität mehr gibt, da für jeden Ort und jede Situation ein anderer formaler und inhaltlicher Zugang gefunden werden muss. Künstler arbeiten medienüberschreitend. Dies ist auch eine Generationenfrage. So weisen die meisten frühen Werke in den 70er und 80er Jahren noch einen hohen Grad an formaler Werkimmanenz auf, wie z. B. die Land-Art-Projekte von Robert Smithson, bei denen er oft Erdanschüttungen vom Ufer ausgehend halbkreisförmig ins Wasser hineinsetzt, oder die mit Backstein geformten, architekturähnlichen Skulpturen von Per Kirkeby. Tony Craggs perforierte Stein- oder Bronzeskulpturen sind noch unverkennbar seiner „Handschrift“ zuzuordnen, während es bei einer jüngeren Generation, die im öffentlichen Raum arbeitet, oft unmöglich ist, anhand von formalen Kriterien die Autorenschaft auszumachen. So entwickelt Ricarda Denzer in Allentsteig ein Gerät zur Fernsicht, das nicht die geringsten formalen Verbindungen zu ihren Videos oder Plakat-Projekten für den öffentlichen Raum aufweist. Die Künstlergruppe gelitin (ehemals gelatin) setzt einen ausrangierten Bus als Buswartehaus auf einen Platz, in Oberitalien wurde ein überdimensional großer, rosafarbener gehäkelter Hase in die Natur gelegt, und für einen Handymasten in Krems entwickelte Gelitin eine Tonspur, die auf Bewegungen der vorbeifahrenden Autos reagiert und menschliche Laute von sich gibt. Olafur Eliassons „Camera obscura für die Donau“ ist speziell für den Ort entwickelt worden. Jedoch stellt sein Werk eine Ausnahmeerscheinung dar, da es eine deutliche inhaltliche Kontinuität gibt. Eliasson beschäftigt sich in den unterschiedlichsten Medien mit Naturerscheinungen und physikalischen Vorgängen, die er zugleich wissenschaftlich beobachtet und poetisch auswertet. Ausbreitung und Verhalten von Licht und Wasser sind dabei zentrale Schwerpunkte. Doch auch bei ihm ist der formale Zugang immer wieder ein neuer. In diesem Sinne entzieht sich die Kunstgattung Kunst im öffentlichen Raum auch gewissermaßen einem klassischen, kunsthistorisch vergleichenden Einordnungssystem. Dieses Ende der formalen Kontinuität bedeutet, dass zu einem Verständnis eine neue interdisziplinäre Zugangsform notwendig ist, die kunsthistorisches Wissen mit Theorien zu Politik und Gesellschaft verbindet.

Wurden zunächst in dieser Arbeit, den Überlegungen Hans Ulrich Recks und Christoph Heinrichs folgend, zeitgenössische Kunstwerke im öffentlichen Raum als moderne Denkmäler bezeichnet, die Gesellschaft und Gesellschaftsform repräsentieren, so gibt es seit den 80er Jahren mit Kunstprojekten wie jenen von Suzanne Lacy Tendenzen, Kunst als Performance im öffentlichen Raum unter Mitwirkung des Publikums durchzuführen. Das heißt, man ist von einer die Gesellschaft

reflektierenden Form zu einer handelnden übergegangen. Durch die Einführung von Begriffen wie „Art in Public Interest“ und „New Genre Art“ haben Künstler längst eine Kunst im öffentlichen Raum gefordert, die nicht nur ein Spiegel der Gesellschaft ist, sondern diese auch aktiv verändert. So sollten in einem weiteren Schritt die aktuellen Theorien zur Öffentlichkeit und zum öffentlichen Raum untersucht werden, um den Wandel der Gesellschaft, auf den sich Kunst nun immer konkreter bezieht, als untrennbaren Bestandteil der Kunst im öffentlichen Raum zu verstehen.

Darüber hinaus gilt es den zahlreichen Konflikten zwischen Kunstproduzenten und Publikum auf den Grund zu gehen, die von Verweigerung bis zur Zerstörung seitens des Publikums reichen. Der öffentliche Raum ist paradoxerweise eine Sphäre des nur scheinbar offenen Zugangs oder nach Oskar Kluge und Alexander Negt ein Raum „konkurrierender Kommunikationspraxen“.

Hier gilt es weiterzudenken, denn das Verhältnis zwischen Kunst und Publikum ist nicht immer unproblematisch. Besonders dann, wenn der Betrachter keine andere Wahl hat, als die Kunst im Alltagsleben wahrzunehmen, und auf diese weder vorbereitet wurde noch einen gesellschaftlichen Nutzen oder Mehrwert in der Kunst erkennen kann. Dann ist die Nicht-Akzeptanz rein logisch eine mögliche Reaktion. Darüber hinaus ist die Frage zu stellen, ob die Kunst im öffentlichen Raum, die für ein aktuelles demokratisches Gesellschaftsmodell steht, nicht auch stellvertretend für die Risse und Lücken dieses Modells in Form von Vandalismus bzw. der Akzeptanz und Nicht-Akzeptanz in der Öffentlichkeit zur Verantwortung gezogen wird. Kunstwerke im öffentlichen Raum werden von einem Publikum wider Willen oft per se als Aggressor empfunden. In diesem Sinne hat Kunst im öffentlichen Raum sicher auch eine gesellschaftliche Barometerfunktion, die Aufschluss über Bedürfnisse, Bildung, Wohlstand und Toleranz geben kann. Natürlich muss man sich auch fragen, ob es einer Kunstwelt, die ihre „provokative Außenseiterrolle“ im letzten Jahrhundert betonte, zusteht, Vandalismus als einen Akt der Zerstörung zu bezeichnen. Das Wegfallen von allgemein lesbaren Codes in der zeitgenössischen Kunst macht diese schwer vermittelbar und es ist zu befürchten, dass dies an dem Paradoxon liegt, das unser Gesellschaftsmodell in sich birgt: eine nur scheinbare Gleichheit der Menschen.

VI. Literaturverzeichnis

Jean-Christophe Amman, „Plädoyer für eine neue Kunst im öffentlichen Raum“, in: Parkett, Nr. 2, Zürich 1984.

Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kultur u. Wissenschaft (Hg.), Öffentliche Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Band 8, Wien 2006.

Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kultur u. Wissenschaft (Hg.), Öffentliche Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Band 7, Wien 2004.

Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kultur u. Wissenschaft (Hg.), Öffentliche Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Band 6, Wien 2002.

Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kultur u. Wissenschaft (Hg.), Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Band 5, Wien 2000.

Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kultur u. Wissenschaft (Hg.), Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Band 4, Wien 1998.

Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kultur und Wissenschaft (Hg.), NÖ Kulturförderungsgesetz 1996: § 4 Förderung der Originären Kunst im öffentlichen Raum, in: Kulturpositionen, Kulturförderungsgesetz '96, St. Pölten 1997.

Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Kulturabteilung (Hg.), Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Band 3, Wien 1995.

Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kultur u. Wissenschaft (Hg.), Friedensdenkmal Erlauf, Wien 1995.

Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Kulturabteilung (Hg.), Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Band 2, Wien 1992.

Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Kulturabteilung (Hg.), Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Band 1, Wien 1991.

Adolf Arndt, „Demokratie als Bauherr“, architexbook Nr. 1, Berlin 1984.

Ausstellungskatalog: Werner Feiersinger, Secession (Hg.), Wien 2008.

Ausstellungskatalog: Erwin Wurm : The artist who swallowed the world, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2006.

Ausstellungskatalog: Olafur Eliasson : Your Engagement has Consequences - On the Relativity of your Reality, Caroline Eggel (Hg.), Baden 2006.

Ausstellungskatalog: Hans Kupelwieser : Postmediale Skulpturen, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Christa Steinle (Hg.), Ostfildern-Ruit 2004.

Ausstellungskatalog: Olafur Eliasson : The weather project, Tate Modern London, London 2003.

Ausstellungskatalog: Heimo Zobernig, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Wien 2003.

Ausstellungskatalog: Olafur Eliasson : Surroundings Surrounded: Essays on Space and Science, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, Austria, 2000 und ZKM, Center for Art and Media, Peter Weibel (Hg.), Karlsruhe 2001.

Ausstellungskatalog: Lebt und arbeitet in Wien : 26 Positionen aktueller Kunst, Kunsthalle Wien (Hg.), Wien 2001.

Ausstellungskatalog: Olaf Nicolai, Bubblegram : a street surfing painting, Kunsthau Bregenz (Hg.), Berlin 2000.

Ausstellungskatalog: Kunst in der Stadt 3, Kunsthau Bregenz (Hg.), Bregenz 1999.

Ausstellungskatalog: Tony Cragg : „Spiel nach draußen“ : Skulpturen im öffentlichen Raum, Ulmer Museum/ Brigitte Reinhardt (Hg.), Ostfildern-Ruit 1998.

Ausstellungskatalog: Michael Zinganel, Secession (Hg.), Wien 1998.

Ausstellungskatalog: Werner Reiterer : Sachen konkret mit Wirkung ungefähr oder Die Bemühungen des Hinterkopfes, im Gesichtsfeld der Gegenstände Wirkung zu zeigen, Galerie Eugen Lendl (Hg.), Wien 1998.

Ausstellungskatalog: Jenny Holzer, Solomon R. Guggenheim Museum (Hg.), New York 1989, 1997.

Ausstellungskatalog: Valie Export, Split:Reality, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Wien 1997.

Ausstellungskatalog: Wettbewerb Mahnmal und Gedenkstätte für die jüdischen Opfer des Naziregimes in Österreich, 1938 – 1945, Kunsthalle Wien, Wien 1996.

Ausstellungskatalog: Martin Walde, Wiener Secession (Hg.), Wien 1996.

Ausstellungskatalog: Franz West – Proforma, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 20er Haus (Hg.), Wien 1996.

Ausstellungskatalog: Werner Reiterer : Abbildungen, Galerie Eugen Lendl (Hg.), Wien, 1995.

Ausstellungskatalog: Hans Kupelwieser, Trans-Formation, Museum für angewandte Kunst, Wien 1994.

Ausstellungskatalog: Sammlers Blick: Olaf Nicolai, Staatliches Lindenau-Museum, Altenburg 1994.

Ausstellungskatalog: Lois Weinberger, Galerie Krinzinger (Hg.), Wien 1993.

Ausstellungskatalog: Tony Cragg, Wiener Secession (Hg.), Wien 1991.

Ausstellungskatalog Martin Walde, 1986 – 89, Erste Allgemeine Generali Foundation (Hg.), Wien 1989.

Ausstellungskatalog: Siah Armajani, Jean-Christophe Ammann/ Siah Armajani/ Margrit Suter (Hg.), Kunsthalle Basel und Stedelijk Museum Amsterdam, Basel 1987.

Ausstellungskatalog: Richard Serra, Galerie Bochum (Hg.), Stuttgart 1987.

Ausstellungskatalog: Skulptur Projekte in Münster 1987, Westfälisches Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte in der Stadt Münster, Klaus Bußmann (Hg.), Köln 1987

Ausstellungskatalog: Kunst im öffentlichen Raum: Skulpturenboulevard 1987, Neuer Berliner Kunstverein (Hg.), Berlin 1987.

Ausstellungskatalog: Mario Merz, Museum Folkwang Essen und Staatsgalerie Stuttgart 1982.

Ausstellungskatalog: Franz Kaindl, Franz Kaulfersch zum 80. Geburtstag, Malerei, Graphik, Wandmalereien, Haus der Heimat Stuttgart, Stadtmuseum St. Pölten, NÖ. Dokumentationszentrum für Moderne Kunst (Hg.), St. Pölten 1981.

Marius Babias / Achim Könneke (Hg.), Die Kunst des Öffentlichen: Projekte-Ideen-Stadtplanungsprozesse im politischen-sozialen-öffentlichen Raum, Amsterdam/ Dresden 1998.

Marius Babias / Florian Waldvogel (Hg.), Die offene Stadt. Kokerei Zollverein : Zeitgenössische Kunst und Kritik, Essen 2003.

Konrad Bitterli, „Sanfte Permanent-Irritationen: Zu Werner Reiterers plastischem Schaffen“, in: Werner Reiterer : Sachen konkret mit Wirkung ungefähr oder Die Bemühungen des Hinterkopfes, im Gesichtsfeld der Gegenstände Wirkung zu zeigen, Ausstellungskatalog Galerie Eugen Lendl (Hg.), Wien 1998.

Pierre Bourdieu, Sozialer Raum und Klassen, Frankfurt am Main 1991.

Pierre Bourdieu, Der Einzige und sein Eigenheim, Hamburg 1998

Raoul Bundschoten, Public Spaces. Serial Books Architecture & Urbanism 4, London 2002.

Klaus Bußmann/ Kasper König (Hg.), Skulptur - Ausstellung in Münster, Münster 1977.

Klaus Bußmann/ Kasper König (Hg.), Skulptur - Projekte in Münster 1987, Köln 1987.

Klaus Bußmann / Kasper König und Florian Matzner (Hg.), Zeitgenössische Skulptur - Projekte in Münster 1997, Ostfildern 1997.

Claudia Büttner, Art goes Public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum, (Diss.), München 1997.

Craig Calhoun (Hg.), Habermas and the Public Sphere, Cambridge/ MA 1992.

Isabel Carlisle, „Tony Cragg. Introduction and Interview“, in: Tony Cragg: New Works, Ausstellungskatalog, Royal Academy of Arts (Hg.), London 1999.

Germano Celant, „Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen, Urban Marvels“, in: Claes Oldenburg, Ausst.Kat. Coosje van Bruggen/ Stepanie Salomon (Hg.), Mailand 1999.

Michel de Certeau, The Practice of Everyday Life, Berkley 1984.

Douglas Crimp, „Serras öffentliche Skulptur : Ortsbezogenheit neu definiert“, in: Richard Serra, Ausst.Kat. Galerie Bochum (Hg.), Stuttgart 1987.

Catherine David: „Verlassene Gärten“, in: Lois Weinberger : Verlauf, Ausst.Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig (Hg.), Wien 2000.

Rosalyn Deutsche, Evictions, Art and Spatial Politics, Cambridge/ MA 1996.

Hans Dickel / Uwe Fleckner (Hg.), Kunst in der Stadt. Skulpturen in Berlin 1980-2000, Berlin 2003.

Michael Diers (Hg.), Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler, Berlin 1993.

Elisabeth Dühr, Kunst am Bau – Kunst im öffentlichen Raum. Geschichte und Entwicklung öffentlicher Kunst im Spannungsfeld von Architektur, Städtebau und Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland (Diss.), Frankfurt 1991.

Olafur Eliasson, „Die einzige Sache, die wir gemeinsam haben, ist, dass wir verschieden sind“, in: Public Art. Kunst im öffentlichen Raum, Florian Matzner (Hg.), München 2001.

Charles Esche, „Reperzeption“, in: Parkett, Nr. 78, Zürich 2006.

Paolo Favole, Plätze der Gegenwart. Der öffentliche Raum in der Architektur, Frankfurt am Main 1995.

Wolfgang Max Faust, „Skulptur und Mentalität : Olaf Metzel“, in: Kunst im öffentlichen Raum : Skulpturenboulevard Berlin 1987, Ausst.-Kat. Neuer Berliner Kunstverein (Hg.), Berlin 1987.

- Nina Felshin, *But is Art? The Spirit of Art as Activism*, Seattle/ Washington 1995.
- Werner Fenz, „In Szene gesetzt“, in: *Bezugspunkte 38/88*, Graz 1988.
- Werner Fenz, „Dem Erfahrbaren Raum geben“, in: *Werner Reiterer : Beschreibungen*, Galerie Eugen Lendl (Hg.), Wien 1996.
- Anne Katrin Feßler, „Passage mit Knick und Pi“, in: *Der Standard*, 2./3.12.2006.
- Gerti Fietzek/ Gudrun Inboden (Hg.), *Daniel Buren : Achtung! Texte 1967 – 1991*, Dresden 1995.
- Tom Finkelpearl, *Dialogues in Public Art*, Cambridge/ MA 2000.
- Rainer Fuchs, „Kritik der reinen Sichtbarkeit: Zu den Arbeiten von Werner Reiterer“, in: *Werner Reiterer : Sachen konkret mit Wirkung ungefähr oder Die Bemühungen des Hinterkopfes*, im Gesichtsfeld der Gegenstände Wirkung zu zeigen, *Ausstellungskatalog Galerie Eugen Lendl (Hg.)*, Wien 1998.
- Jochen Gerz/ Esther Sahve-Gerz, *Das Hamburger Mahnmal gegen Faschismus*, Stuttgart 1994
- Friedrich Grasseger, „Die Kunst schreit nach Brot. in: Karl Steiner - Tendenzen der zwanziger Jahre, *Ausstellungskatalog Niederösterreichisches Landesmuseum*, Christian Bauer (Red.), Wien 1992.
- Walter Grasskamp (Hg.), *Unerwünschte Monumente : Moderne Kunst im Stadtraum*, München 1989, (3. Aufl. 2000).
- Walter Grasskamp, *Die unbewältigte Moderne : Kunst und Öffentlichkeit*, München 1989.
- Antje von Graevenitz, „Hollein contra Förg“, in: *Archis*, 10/1991.
- Lazlo Glozer, „Sensibilität der Selbsterfahrung – Grenzen der Ausstellbarkeit – Avantgarde und Museum“, in: *Lazlo Glozer, Westkunst, Zeitgenössische Kunst seit 1939*, Köln 1981.
- Martin Guttman, „The Open Public Library in The Jewish Cemetry in Krems“, in: *Monument for Historical Change and other Social Sulptures, Community Portraits and Spontaneous Operas 1990-2005*, Johannes Schlebrügge (Hg.), Wien 2005.
- Jörg Heiser, „Neues aus der Schattenwelt“, in: *Werner Feiersinger : Skulpturen*, Christoph Keller (Hg.), Frankfurt am Main 2004.
- Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, (Neuwied, 1962), Frankfurt am Main 1990.
- Hans Christian Harten, *Transformation und Utopien des Raumes in der Französischen Revolution : von der Zerstörung der Königsstatuen zur republikanischen Idealstadt*, Braunschweig 1994.
- Christoph Heinrich, *Strategien des Erinnerns : Der veränderte Denkmalbegriff in der Kunst der achtziger Jahre (Diss.)*, München 1993.
- Falko Herlemann/ Michael Kade (Hg.), *Kunst in der Öffentlichkeit : Ästhetisierung, Historisierung, Medialisierung*, Frankfurt am Main 1996.
- James Edward (Hg.), *Mahnmale des Holocaust : Motive, Rituale und Stätten des Gedenkens*, München 1994.
- Frederic Jameson, *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*, Durham/ NC 1995.
- Frederic Jameson, „Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus“, in: *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Andreas Huyssen/ Klaus R. Sherpe (Hg.), Reinbeck 1986.
- Frederic Jameson, *Signatures of the visible*, New York 2007.

- Michael Jeismann (Hg.), Mahnmal Mitte : Eine Kontroverse, Köln 1999.
- Ulrike Jenni (Hg.), Alfred Hrdlicka . Mahnmal gegen Krieg und Faschismus in Wien, Graz 1993.
- Jan-Holger Kirsch, Nationaler Mythos oder historische Trauer? Der Streit um ein zentrales ‚Holocaust-Mahnmal‘ für die Berliner Republik, Köln 2003.
- Michael Klant/ Bettina Bach (Hg.), Kunst des 20. Jahrhunderts im öffentlichen Raum, Feiburg 1998.
- Hubert Klocker, Wiener Aktionismus : Wien 1960-1971, Wien 1989.
- Edelbert Köb/ Kunsthaus Bregenz (Hg.), Kirkeby, Per - Backsteinskulptur und Architektur : Werkverzeichnis, Köln 1997.
- Georg Friedrich Koch, „Die Postmoderne und das Denkmal“, in: Denkmal-Zeichen-Monument : Skulptur und öffentlicher Raum heute, Ekkehard Mai/ Gisela Schmirber (Hg.), München 1998.
- Achim Könneke (Hg.), Aussendienst - Kunstprojekte im öffentlichen Raum Hamburgs, Mai 2000 bis Mai 2002, Freiburg/Breisgau 2002.
- Miwon Kwon, One place after another : site-specific art and locational identity, Cambridge/ MA 2002.
- Ernesto Laclau, Emanzipation und Differenz, Wien 2002.
- Ernesto Laclau/ Chantal Mouffe, Hegemony and Socialist Strategy: Toward a Radical Democratic Politic, London 1985.
- Ernesto Laclau/ Chantal Mouffe, Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus, Wien 1991.
- Suzanne Lacy, Mapping the Terrain - New Genre Public Art, Seattle 1995.
- Johannes Langner, „Denkmal und Abstraktion“, in: Denkmal-Zeichen-Monument : Skulptur und öffentlicher Raum heute, Ekkehard Mai / Gisela Schmirber (Hg.) München 1998.
- Benedikt Ledebur (Hg.), Der Ficker, Wien 2005.
- Henri Lefebvre, Die Revolution der Städte, München 1972.
- Henri Lefebvre, „The Production of Space“, Cambridge/ MA 1991.
- Claude Lefort, Democracy and Political Theory, Minneapolis 1988.
- Uwe Lewitzky, Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und neuer Urbanität, Bielefeld 2005.
- Wilfried Lipp (Hg.), Denkmal-Werte-Gesellschaft. Zur Pluralität des Denkmalbegriffs, Frankfurt am Main 1993.
- Ekkehard Mai/ Gisela Schmirber (Hg.), Denkmal-Zeichen-Monument: Skulptur und öffentlicher Raum heute, München 1998.
- Florian Matzner (Hg.), Public Art. Kunst im öffentlichen Raum, München 2001.
- Friedrich Meschede, „Stätten als Orte“, in: Zwischen Erinnern und Vergessen, Kunstforum, Bd. 128, Ruppichterth 1994.
- Mario Merz, „Ein Ensemble von Zahlen ist ein Haus“, in: Mario Merz : Voglio fare subito un libro – Sofort will ich ein Buch machen, Aarau und Frankfurt am Main 1985.

- Marco de Michelis, Heinrich Tessenow 1876-1950 - Das architektonische Gesamtwerk, Mailand/Stuttgart 1991.
- Gerhard Milchram (Hg.), Judenplatz - Ort der Erinnerung, Im Auftrag des Jüdischen Museums der Stadt Wien, Wien 2000.
- Otto Mittmannsgruber/ Martin Strauß: Kampagnen ohne Auftrag, Kunstprojekte in Massenmedien, Wien 2004.
- Michael Mönninger, „Die Lehre der Schneemänner. Von der Kulturförderung zur Stadtverschandelung“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19. Mai 1992.
- Chantal Mouffe (Hg.), Dimensions of Radical Democracy : Pluralism, Citizenship, Community, London 1992.
- Angelika Muthesius/ Burkhard Riemenschneider, Jeff Koons, Köln 1992.
- Robert Musil, „Denkmale“, in: Robert Musil, „Nachlaß zu Lebzeiten“, Gesammelte Werke, Bd. 7, Hamburg 1978.
- Alfred Nemeček, „Kunst im Stadtraum ist nun mausetot“, in: art. Das Kunstmagazin, November 1991.
- Hans-Joachim Neisser (Hg.), Bert Gerresheim : Das Düsseldorfer Heine-Mahnmal, Düsseldorf 1981.
- Oskar Negt/ Alexander Kluge, Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit, Frankfurt am Main 1972.
- Susanne Neuburger, Kunstviertel Niederösterreich, Wien 2001.
- Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.), Der Wettbewerb für das Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Berlin 1995
- Olaf Nicolai, „Der Kopf ist rund, Olaf Nicolai im Gespräch mit Heinz Schütz“, in: QUIVID – im öffentlichen Auftrag: Demokratie als Auftraggeber/Kunstwettbewerbe der Landeshauptstadt München. Baureferat der Landeshauptstadt München (Hg.), Nürnberg 2002.
- Irene Nierhaus, Kunst am Bau im Wiener kommunalen Wohnbau der fünfziger Jahre (Diss.), Wien 1993.
- Angelika Nollert (Hg.), Performative Installation : Fünfteilige Ausstellungsserie, Köln/Gent 2003.
- Michel Nuridsany, Daniel Buren au Palais-Royal: les deux plateaux, Paris 1993.
- Volker Plagemann (Hg.), Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre, Köln 1989.
- Rudi Palla, Erinnerungsstätte Allentsteig, Wien 1999.
- Brigitte Pellar, Albertinaplatz, Wien und Zürich 1988.
- Sibylle Quack (Hg.), Auf dem Weg zur Realisation : Das Denkmal für die ermordeten Juden Europas und der Ort der Information. Architektur und historisches Konzept, München 2002.
- Hans Ulrich Reck, „Nicht Stil: Konstruktion - Siah Armajanis Aneignung der Moderne“, in: Schriften zur Sammlung des Museums für Moderne Kunst Frankfurt am Main, Museum für Moderne Kunst (Hg.), Frankfurt 1990.
- Hans Ulrich Reck (Hg.), „Kunstforum Konstruktionen des Erinnerns“, Bd. 127, Ruppichteroth, Sept. 1994.
- Stefan Riesenfellner (Hg.), Steinernes Bewusstsein I : Die öffentliche Repräsentation staatlicher und nationaler Identität Österreichs in seinen Denkmälern, Wien 1998.

Lothar Romain (Hg.), Bis jetzt - Von der Vergangenheit zur Gegenwart : Plastik im Außenraum der Bundesrepublik, München 1990.

Harold Rosenberg, Barnett Newman, New York 1978.

Margit Rowell (Hg.), Skulptur im 20. Jahrhundert - Figur-Raumkonstruktion-Prozeß, München 1986.

Tex Rubinowitz, „Basteln in der Einsamkeit“, in: „gelatin : The B-Thing“, gelatin (Hg.), Köln, 2001.

Hedwig Saxenhuber (Hg.), Erlauf erinnert sich, Wien 2004.

Edith Schlocker, „Lois Weinberger, Der Gärtner einer geistigen Natur“, in: Tiroler Tageszeitung, Innsbruck 2002, 21. 11. 2002.

Reiner Schnettler, „Ausstellung von Skulptur im öffentlichen Raum. Konzeption, Vermittlung, Rezeption am Beispiel der Skulptur 1977“ in: Skulptur 1977 und Skulptur Projekte in Münster 1987, Frankfurt am Main 1991.

Heinz Schütz, Stadt Kunst : Kunst in der Messestadt Riem, München 2004.

Richard Sennett, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, Frankfurt am Main 1983, (13. Aufl. 2002).

Andreas Siekmann, „Timeline zur Ausstellungspolitik“, in: Zur Sache : Kunst am Bau , Markus Wailand/ Vitus H. Weh (Hg.), , Wien 1998.

Joan Simon, „Nicht Leitern, sondern Schlangen: Jenny Holzers Lustmord“, in: Parkett Nr. 40/41, 1994.

Stephan Speicher, „Monumente der Verachtung. Eine Leipziger Tagung über den Umgang mit sozialistischen Denkmälern“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15. Juni 1992.

Barbara Steiner, „Performative Architektur“, in: Performative Installation, Angelika Nollert (Hg.), Köln 2003.

Markus Stegmann, Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert (Diss.), Berlin 1995.

Stiftung Denkmal für die Ermordeten Juden Europas (Hg.), Stiftung Denkmal für die Ermordeten Juden Europas, Tätigkeitsbericht 2000-2002, Berlin 2003.

Robert Streibel, Plötzlich waren alle weg - Die Juden der „Gauhauptstadt Krems“ und ihre Mitbürger, Wien 1991.

Sonja Stummerer, „Martin Hablesreiter. Schwebender Wasserkörper. Ein Strandbad am Kalterersee“, in: Neue Zürcher Zeitung, 2. 12. 2005.

Harald Szeemann (Hg.), Richard Serra: Schriften : Interviews 1970-1989, Bern 1990.

Eduard Trier, Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert, 1971, 4. überarb. und erw. Aufl., Berlin 1992.

Veit Loers, „Legitime Skulptur“, in: Franz West, Veit Loers (Hg.), Köln 2006.

Diane Waldman, „The Language of Signs“, in: Jenny Holzer. Ausstellungskatalog The Solomon R. Guggenheim Foundation (Hg.), New York 1989.

Astrid Wege, „Das Portrait einer Gemeinschaft“, in: Stadt – Kunst, München 2001.

Ute Woltron, „Das Haus der Jäger und Sammler“, in: Der Standard, 03.01.2004.

James Edward Young (Hg.), „Mahnmale des Holocaust. Motive, Rituale und Stätten des Gedenkens“, München 1994.

Thomas Zaunschirm, „Raum, Zeit und Licht bei Henry Moore“, in: Alte und moderne Kunst, Nr. 162, Innsbruck 1979.

Felix Zdenek, „Die Kraft der Phantasie“, In: Mario Merz, Ausstellungskatalog Museum Folkwang Essen und Staatsgalerie Stuttgart (Hg.), Stuttgart 1982.

Slavoj Zizek, The Sublime Object of Ideology, London 1989.

Walter Zschokke, „Raumhaltiger Zaun“, in: Architektur & Bauforum Nr. 206, Mai-Juni 2000.

Homepages:

Architekturdatenbank nextroom, <http://www.nextroom.at>

Homepage des Vereins zur Erforschung nationalsozialistischer Gewaltverbrechen und ihrer Aufarbeitung: http://www.nachkriegsjustiz.at/vgew/1010_judenplatz.php, 2008.

Homepage des Vereins zur Erforschung nationalsozialistischer Gewaltverbrechen und ihrer Aufarbeitung: http://www.nachkriegsjustiz.at/vgew/1010_morzinplatz.php

Homepage Rudolf Macher: <http://www.taphart.com>, 2006.

Homepage des MUMOK, Presstext zur Ausstellung: „Erwin Wurm. Keep a cool head“: www.mumok.at, 2006.

Homepage von „kör“ dem "Fonds Kunst im öffentlichen Raum", „about kör“, <http://www.koer.or.at>, 2008.

Homepage der Erzdiözese Wien: „Pfarre Baden - St. Christoph: Das Kind auf der Schulter tragen“, <http://stephanscom.at/dekanate/pfarre/>, 2008.

Homepage Schloss Harrach: <http://harrach.nwy.at>, 2008.

Homepage des Stifts Herzogenburg, „Hausgeschichte“, <http://www.stift-herzogenburg.at>, 2007.

Homepage von Johannes Moser, BMW – Architekten und Partner: <http://www.bwm.at/projekte.html>, 2007.

<http://www.publicartfund.org>, 2007.

<http://www.hannsjoerg-voth.de/marokko.html>, 2007.

<http://www.medienkunstarchiv.at/kuenstler>, 2007.

<http://www.lkhgrimm.noe.gv.at>, Daten und Fakten, 2007.

Rechtsinformationssystem des Bundes (RIS), Landesrecht Niederösterreich, Gesetzestext: <http://www.ris.bka.gv.at/lr-niederösterreich/>, 2008.

Wikipedia: http://de.wikipedia.org/wiki/Hollywood_Walk_of_Fame, 2008.

Wikipedia: <http://de.wikipedia.org/wiki/Kosmonaut>, 2008.

VIII. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1:

Karl Steiner, Figurenkomposition, 1929. Bleistiftzeichnung, aquarelliert. 21 x 29,5 cm.
Abgebildet in: Ausstellungskatalog. Karl Steiner, S. 35.

Abbildung 2:

Karl Steiner, Sgraffito am Rathaus von Neunkirchen, 1949.
Abgebildet in: Ausstellungskatalog. Karl Steiner, S. 98.

Abbildung 3:

Karl Steiner, „Die vier Jahreszeiten“, Sgraffito am Wohnhaus in der Weyringerstraße 39, Wien IV, 1951.
Abgebildet in: Ausstellungskatalog. Karl Steiner, S. 99)

Abbildung 4:

Walter Harnisch, „Barockzeit und Gegenwart in Hetzendorf“, Sgraffito am Wohnhaus Hetzendorferstraße/ Atzgersdorferstraße, Wien XIII, 195.1
Abgebildet in: Nierhaus, S. 116.

Abbildung 5:

Claes Oldenburg, „Spitzhacke“, Kassel, 1982. Stahl, lackiert. 13,23 x 12,98 x 3,47 m.
Abgebildet in: Ausstellungskatalog: Claes Oldenburg, Cossje van Bruggen, 1999, S.235.

Abbildung 5A:

Demonstration der Achse: Schloss Wilhelmshöhe – Aufstellungsort „Spitzhacke“.
Abgebildet in: Ausstellungskatalog: Claes Oldenburg, Cossje van Bruggen, 1999, S.231.

Abbildung 6:

Erich Steininger, Sgraffito am Kindergarten in Rappottenstein, 1990.
Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Veröffentlichte Kunst, Bd.1, S. 191.

Abbildung 7:

Martina Funder, Keramikrelief an der Mehrzweckhalle in Niederhollabrunn, 1989.
Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Veröffentlichte Kunst, Bd.1, S. 139.

Abbildung 8:

Hermann Walenta, „Modul“, Skulptur bei der Schule in Drosendorf, 1986.
Eichenholz, 360 x 160 x 120 cm.
Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Veröffentlichte Kunst, Bd.2 , S. 125.

Abbildung 9:

Alexander Calder, „La Grande Vitesse“, Grand Rapids, Michigang, 1967. Stahl, lackiert.
Abgebildet in: Kwon, S. 61.

Abbildung 10:

Barnett Newman, „Broken Obelisk“, Seagram Building, New York, 1965. Stahl. 749,9 x 318,8 x 318,8 cm.
Abgebildet in: Rosenberg, S. 221.

Abbildung 11:

Jeff Koons, „Puppy“, Rockefeller Center, New York, 2000. Stahl, Erde, Pflanzen.
1198,9 x 500,4 x 660,2 cm.
Abgebildet in: Muthesius, S. 162.

Abbildung 12:

Marinne Maderna, "Block I K", Salzamtgasse in Krems-Stein, 1986. Stahlplatten.
Höhe: 237 cm.
Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Veröffentlichte Kunst, Bd. 1, S. 175.

Abbildung 13:

Franz West, „Warum ist etwas und nicht nichts“, Skulptur am Ortsrand von Stronsdorf, 1997. Stahlblech, lackiert. Höhe: 250 cm, Länge: 400 cm.
Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Veröffentlichte Kunst, Bd. 4, S. 135.

Abbildung 14:

Franz West, „Autostat“, 1996, Installation im Schlosspark Ambros, Innsbruck 2000. Stahlblech, lackiert. 160 x 260 x 100 cm.
Abgebildet in: Loers, S. 41.

Abbildung 15:

Franz West, „Flause“, 1989, Installation Abteigarten Mönchengladbach 2002. Aluminium, lackiert. Höhe: 360 cm, Durchmesser: 65 cm.
Abgebildet in: Loers, S. 43.

Abbildung 16:

Robert Smithson, „Broken Circle – Spiral Hill“, Emmen, 1971.
Abgebildet in: Meschede, S. 219.

Abbildung 17:

Fritz Grohs, „On and On“, Installation an einer Rolltreppe im Flughafen Schwechat, 1998.
Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Veröffentlichte Kunst, Bd. 4, S. 87.

Abbildung 18:

Richard Serra, „Tilted Arc“, Federal Plaza, New York, 1981 - 1989. Eisen, korrodiert. Höhe: 3,6 m, Länge: 36 m.
Abgebildet in: Kwon S. 71.

Abbildung 18 A:

Richard Serra, „Tilted Arc“, Federal Plaza, New York, 1981 - 1989, Seitenansicht Eisen, korrodiert, Höhe: 3,6 m, Länge: 36 m.
Abgebildet in: Kwon S. 98.

Abbildung 19:

Lois Weinberger, „Mauer“, Krems-Stein, 1986.
Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Veröffentlichte Kunst, Bd. 3, S. 135.

Abbildung 20:

Lois und Franziska Weinberger, „Garten“, Installation im Skulpturengarten des Niederösterreichischen Landesmuseums, 2002.
Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Veröffentlichte Kunst, Bd. 4, S. 197.

Abbildung 21:

Tony Cragg, „Kristallmantel“, Donaulände Krems-Stein, 1993. Granit, 250 x 85 x 160 cm.
Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Veröffentlichte Kunst, Bd. 3, S. 45.

Abbildung 22:

Tony Cragg, „Ferryman“, Tuchlauben Wien, 1997. Auftrag der Bawag Foundation. Bronze, gebürstet, 250 cm x 135 cm x 165.
Foto: Kornelia Offergeld.

Abbildung 23:

Tony Cragg, „Zufuhr“, 1996, Südstr. Wuppertal. Im Auftrag der Stadtparkasse Wuppertal. Bronze. 850 x 600 x 550 cm.
Abgebildet in: Ausstellungskatalog: Tony Cragg, „Spiel nach draußen“, 1989, S. 63.

Abbildung 24:

Tony Cragg, „Envelope“, Middelheimmuseum Antwerpen, 1996. Bronze. 850 x 600 x 550 cm.
Abgebildet in: Ausstellungskatalog: Tony Cragg, „Spiel nach draußen“, 1989, S. 61.

Abbildung 25:

Tony Cragg, „Realms and Neighbours“, Brüglinger Park, Basel, 1984. Im Auftrag des Kunstmuseums Basel. Sandstein, 250 x 300 x 200 cm.

Abgebildet in: Ausstellungskatalog: Tony Cragg, „Spiel nach draußen“, 1989, S. 15 .

Abbildung 26:

Tony Cragg, „Tides and Time“, Bodo (Norwegen) 1992. Im Auftrag von Nordland Art Scape. 7 Granitblöcke unterschiedlichen Formats.

Abgebildet in: Ausstellungskatalog: Tony Cragg, „Spiel nach draußen“, 1989, S. 16.

Abbildung 27:

Olafur Eliasson, „Camera obscura für die Donau“, Installation in der Bordkabine der Rollfähre Spitz-Arnsdorf, 2004. Außenansicht.

Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Öffentliche Kunst, Bd. 8, S. 192.

Abbildung 27 A:

Olafur Eliasson, „Camera obscura für die Donau“, Installation in der Bordkabine der Rollfähre Spitz-Arnsdorf, 2004. Innenansicht.

Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Öffentliche Kunst, Bd. 8, S. 193.

Abbildung 27 B:

Olafur Eliasson, „Camera obscura für die Donau“, Installation in der Bordkabine der Rollfähre Spitz-Arnsdorf, 2004. Innenansicht.

Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Öffentliche Kunst, Bd. 8, S. 154.

Abbildung 28:

Olafur Eliasson, „Green River“, 1998, Realisation Stockholm 2000. Uranin, Wasser.

Abgebildet in: Ausstellungskatalog: Olafur Eliasson : The Weather Project, 2006, S.18.

Abbildung 29:

Olafur Eliasson, „Double Sunset“, Utrecht, 1999. Stahl, Gerüst, Licht.

Abgebildet in: Ausstellungskatalog: Olafur Eliasson : The Weather Project, 2003, S. 26.

Abbildung 30:

Olafur Eliasson, „Umschreibung“, Hof des KPMG Gebäudes, München, 2004.

Holz, Stahl, lackiert. Höhe: 950 cm, Durchmesser: 900cm.

Abgebildet in: Ausstellungskatalog.: Olafur Eliasson : Your Engagement has Consequences, S.226.

Abbildung 31:

Werner Reiterer, Lichtobjekt bei der Haydn-Halle in Gerhaus , 1999.

Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Veröffentliche Kunst, Bd. 5, S. 133.

Abbildung 32:

Werner Reiterer, „Singendes Vogelhaus“, Etsdorf-haitzendorf, 2001.

Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Öffentliche Kunst, Bd. 6, S. 127.

Abbildung 33:

Werner Reiterer, „Gebäudeuntergrabung“, Landesberufsschule St. Pölten, 1997.

Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Veröffentliche Kunst, Bd. 4, S. 119.

Abbildung 34:

Olaf Nicolai, „Schuluhr“, Landesberufsschule Neunkirchen, 2005.

Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Öffentliche Kunst, Bd. 8, S. 149.

Abbildung 35:

Olaf Nicolai, „Big Sneaker (The Nineties)“, 2001.

Verschiedene Stoffe, Folien, Gebläse. 400 x 900 x 300 cm.

Abgebildet in: Esche, S. 99.

Abbildung 36:

Rudolf Macher, „Iglu“, Verkehrsinsel Krems-Stein, 2001.

Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Öffentliche Kunst, Bd. 6, S. 129.

Abbildung 36 A:

Rudolf Macher, „Iglu“, Verkehrsinsel Krems-Stein, 2001.

Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Öffentliche Kunst, Bd. 6, S. 121.

Abbildung 37:

Mario Merz, „Giap Iglu, 1968. Metallrohrgerüst, Maschendraht, Lehm, Neonschrift.

Durchmesser: 300 cm.

Abgebildet in: Stegman, S.118.

Abbildung 37 A:

Erwin Wurm, „House Attack“, Installation auf dem Dach des Museums Moderner Kunst (MUMOK) Wien, 2006.

Foto: Kornelia Offergeld

Abbildung 38:

Michael Zinganel, „Das fliegende Haus“, Secession Wien, 1989.

Abgebildet in: Ausstellungskatalog: Michael Zinganel, S. 10.

Abbildung 39:

Heinrich Tessenow, Haus des Architekten, Berlin-Zehlendorf, 1930. Eingangsseite.

Abgebildet in: De Michelis, S. 122.

Abbildung 40:

Heinrich Tessenow, Einfamilienhaus „Patenhaus“, Am Schänkenberg, Dresden, 1911. (Photo 1988).

Abgebildet in: De Michelis, S. 57.

Abbildung 41:

David Moises, „Hollywoodhäuschen“, Etsdorf, 2001.

Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Öffentliche Kunst, Bd. 6, S. 140.

Abbildung 42:

David Moises, „Wobbel“, Sitzobjekt für die Landesberufsschule Zistersdorf, 2002.

Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Öffentliche Kunst, Bd. 7, S. 133.

Abbildung 43:

Mona Hahn, „Ring der Kosmonauten“, Etsdorf-Haitzendorf, 2001. Plakatwand.

Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Öffentliche Kunst, Bd. 6, S. 88.

Abbildung 44:

Mona Hahn, „Ring der Kosmonauten“, Etsdorf-Haitzendorf, 2001. Straßenschild.

Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Öffentliche Kunst, Bd. 6, S. 137.

Abbildung 45:

Per Kirkeby, Skulptur bei der Minoritenkirche Krems-Stein, 1990. Backstein, gemauert.

205 x 736 x 736 cm.

Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Veröffentlichte Kunst, Bd. 3, S. 79.

Abbildung 46:

Per Kirkeby, „Huset“ (Das Haus), Ikast (Dänemark), 1973. Backstein, gemauert.

300 x 365 x 205 cm.

Abgebildet in: Köb, S. 64.

Abbildung 47:

Per Kirkeby, Skulptur im Karlsaue-Park, installiert anlässlich der documenta 7, 1996.

Backstein, gemauert. 650 x 600 x 325 cm.

Abgebildet in: Köb, S. 82.

Abbildung 48:

Per Kirkeby, Skulptur im Garten des Landhauses Holkegaard, Halbinsel Djursland (Dänemark), 1990.
Backstein, gemauert. 205 x 510 x 510 cm.
Abgebildet in: Köb, S. 155.

Abbildung 49:

Per Kirkeby, Skulptur im Skulpturenpark Kunsthalle zu Kiel, 1986.
Backstein, gemauert. 93 x 522 x 522 cm.
Abgebildet in: Köb, S. 121.

Abbildung 50:

Per Kirkeby, Skulptur am Furka-Paß (Schweiz), Passhöhe, 1986. Anlässlich der Gruppenausstellung „Furkart ,86“. Backstein, gemauert. 180 x 100 x 100 cm,
Abgebildet in: Köb, S. 106.

Abbildung 51:

Werner Feiersinger, Skulptur vor der Hauptschule Wiener Neustadt, 1996.
Stahl, lackiert
Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Veröffentlichte Kunst, Bd. 4, S. 81.

Abbildung 52:

Werner Feiersinger, Skulptur, 2004. Stahl, Grundierung. 54 x 42 x 150 cm.
Abgebildet in: Ausstellungskatalog: Werner Feiersinger, 2008, S. 5.

Abbildung 53:

Werner Feiersinger, Skulptur, 2007. Stahl, Pulverbeschichtung. 51 x 85 x 282 cm.
Abgebildet in: Ausstellungskatalog: Werner Feiersinger, 2008, S. 43.

Abbildung 54:

Werner Feiersinger, Skulptur, 2004. Edelstahl, poliert. 151 x 58 x 60 cm.
Foto: Galerie Martina Janda.

Abbildung 54 A:

Werner Feiersinger, Ohne Titel (Gino Valle, Balkon des Bankdirektors), 2005.
Farbfotografie. 169,5 x 125 cm.
Abgebildet in: Ausstellungskatalog: Werner Feiersinger, 2008, S. 50.

Abbildung 55:

Hans Kupelwieser, „Hohlkopfwand“, Regierungsviertel St. Pölten, Südwand Haus 1a, 1997.
Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Veröffentlichte Kunst, Bd. 4, S. 187.

Abbildung 56:

Hans Kupelwieser, „Staumauer“, 1994. MAK Wien. Aluminium, gegossen.
11,2 x 2,8 m.
Abgebildet in: Ausstellungskatalog: Hans Kupelwieser : Trans-Formation, 1994, S. 66.

Abbildung 57:

Hans Kupelwieser, Skulptur, 1990. Aluminium. Höhe: 270 cm.
Abgebildet in: Ausstellungskatalog: Hans Kupelwieser - Trans-Formation, 1994, S. 40.

Abbildung 58:

Heimo Zobernig, „Alphabet“, Regierungsviertel St. Pölten, vor der Landesbibliothek, 1997.
Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Veröffentlichte Kunst, Bd. 4, S. 205.

Abbildung 59:

Heimo Zobernig, „Alphabet“, Volksschule Pernerstorferstraße, Wien X, 1993.
Abgebildet in: Ausstellungskatalog: Heimo Zobernig, 2003, S. 130.

Abbildung 60:

Heimo Zobernig, Bodenhestellung, Internationaler Seegerichtshof Hamburg, 2001.
Abgebildet in: Ausstellungskatalog: Heimo Zobernig, 2003, S. 217.

Abbildung 61:

Heimo Zobernig, Wandgestaltung am Neubau der Universität Klagenfurt, 2002.
Abgebildet in: Ausstellungskatalog: Heimo Zobernig, 2003, S. 233.

Abbildung 62:

Heimo Zobernig, „AB“, 2001. Acryl auf Leinwand. 120 x 75 cm. Ausstellungsansicht, Galerie Heimer und Partner, Berlin.
Abgebildet in: Ausstellungskatalog: Heimo Zobernig, 2003, S. 217.

Abbildung 63:

Heimo Zobernig, „Modern“, 1996, Rauminstallation im Kunstmuseum Luzern. Acrylbemalung auf Wand, Boden und Decke.
Abgebildet in: Ausstellungskatalog: Heimo Zobernig, 2003, S. 261.

Abbildung 63 A:

Patrick Baumüller und Severin Hofmann, „Sommerloch“, Etsdorf, 2001.
Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Öffentliche Kunst, Bd. 6, S. 135.

Abbildung 64:

Martin Walde, Wandgestaltung an der Volksschule in Seyring, 1998.
Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Veröffentlichte Kunst, Bd. 5, S. 225.

Abbildung 65:

Martin Walde, „Raumbeule/Transportable Hole“, 1988. Rauminstallation in der Ersten Allgemeinen Generali Foundation. Polyester, mit grauer Acrylfarbe gestrichen, 104 x 94 cm und Gummi, Durchmesser: 65 cm.
Abgebildet in: Ausstellungskatalog: Martin Walde, 1986 – 89, 1989, S. 6.

Abbildung 66:

Michael Zinganel, Fassadengestaltung, Landeskrankenhaus Grimmenstein, 1996.
Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Veröffentlichte Kunst, Bd. 4, S. 139.

Abbildung 67:

Eichinger oder Knechtl, Gestaltung des Kirchenplatzes in Herzogenburg, 2002.
Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Öffentliche Kunst, Bd. 7, S. 124.

Abbildung 67 A:

Eichinger oder Knechtl, Gestaltung des Kirchenplatzes in Herzogenburg, 2002.
Foto: Helmut Gruber, Archiv: Amt der NÖ Landesregierung, Abt. Kultur und Wissenschaft.

Abbildung 68:

Franco Zagari, Platzgestaltung, Piazza Giacomo Matteotti in Catanzaro, 1989-1991.
Abgebildet in: Favole: S. 110.

Abbildung 69:

Miguel Angel Roca, Platzgestaltung, Plaza des Armas, Cordoba, 1979 – 1980.
Abgebildet in: Favole: S. 85.

Abbildung 70:

Johann Moser, Platzgestaltung in Kirnberg an der Mank, 2003.
Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Öffentliche Kunst, Bd. 7, S. 183.

Abbildung 70 A:

Johann Moser, Platzgestaltung in Kirnberg an der Mank, 2003.
Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Öffentliche Kunst, Bd. 7, S. 183.

Abbildung 71:

the poor Boys Enterprise, „Blindgänger“, Zaun für die Kulturwerkstätte in Hof a. Leithaberge, 1999.
Foto: Margherita Spiluttini, Archiv: Amt der NÖ Landesregierung, Abt. Kultur und Wissenschaft.

Abbildung 72:
the poor Boys Enterprise , „Blindgänger“, Zaun für die Kulturwerkstätte in Hof am Leithaberge, 1999.
Innenansicht.

Foto: Margherita Spiluttini , Archiv: Amt der NÖ Landesregierung, Abt. Kultur und Wissenschaft.

Abbildung 73:
the poor Boys Enterprise , „Blindgänger“, Zaun für die Kulturwerkstätte in Hof am Leithaberge, 1999.
Ansicht bei Nacht.

Foto: Margherita Spiluttini , Archiv: Amt der NÖ Landesregierung, Abt. Kultur und Wissenschaft.

Abbildung 74:
gelatin, Platzgestaltung mit Buswartehaus in Staats, 2001.

Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Öffentliche Kunst, Bd. 6, S. 131.

Abbildung 75:
gelatin, Platzgestaltung mit Buswartehaus in Staats, 2001. Innenansicht.

Foto: Margherita Spiluttini , Archiv: Amt der NÖ Landesregierung, Abt. Kultur und Wissenschaft.

Abbildung 76:
gelatin, Platzgestaltung mit Buswartehaus in Staats, 2001. Wasserbehälter.

Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Öffentliche Kunst, Bd. 6, S. 164.

Abbildung 77:
Claes Oldenburg, „Batcolumn“, Chicago, 1977.
Stahl und Aluminium, lackiert. Höhe: 30 m.

Abgebildet in: Ausstellungskatalog: Claes Oldenburg, Cossje van Bruggen, 1999, S. 165.

Abbildung 78:
Bert Gerresheim, „Heinrich-Heine-Denkmal“, Düsseldorf, 1981.

Abgebildet in: Koch, Abb. 11, S. 123.

Abbildung 79:
ANA, Denkmal für Johann von Klingenberg, Eisgarn, 2002. Aluminium, gegossen. Höhe: 180 cm.

Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Öffentliche Kunst, Bd. 7, S. 145.

Abbildung 80:
Andrea Sodomka, Denkmal für Bertha von Suttner, Schloßpark Kirchstetten, 1993.

Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Veröffentlichte Kunst, Bd. 3, S. 125.

Abbildung 81:
Leopold Grausam, „Mahnmal für die Opfer der NS-Gewaltherrschaft“, Morzinplatz, Wien I, 1985.
Granit, Bronze.

Foto: Kornelia Offergeld

Abbildung 82:
Alfred Hrdlicka, „Mahnmal gegen Krieg und Faschismus“, Albertinaplatz, Wien I, 1988.

Foto: Kornelia Offergeld

Abbildung 83:
Rachel Whiteread, „Holocaust-Mahnmal“, Judenplatz, Wien I, 1996.

Foto: Kornelia Offergeld

Abbildung 84:
Hans Kupelwieser, Mahnmal im Hammerpark, gewidmet der Widerstandsgruppe Kirch-
Trauttmannsdorff St. Pölten, 1988.

Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Veröffentlichte Kunst, Bd. 2, S. 165.

Abbildung 85:
Oleg Komov, „Friedensdenkmal“, Hauptplatz, Erlauf, 1995. Bronze.

Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Veröffentlichte Kunst, Bd. 3, S. 87.

Abbildung 85 A:

Oleg Komov, "Friedensdenkmal", Hauptplatz, Erlauf, 1995. Ansicht von hinten.

Bronze.

Foto: Christian Wachter, Archiv: Amt der NÖ Landesregierung, Abt. Kultur und Wissenschaft.

Abbildung 86:

Jenny Holzer, "Friedensdenkmal", Hauptplatz, Erlauf, 1995. Granit, Marmor, Flak-Scheinwerfer, Granitplatten, Pflanzen.

Foto: Christian Wachter, Archiv: Amt der NÖ Landesregierung, Abt. Kultur und Wissenschaft.

Abbildung 87:

Jenny Holzer, "Friedensdenkmal", Hauptplatz, Erlauf, 1995. Detailansicht, Bodenplatten.

Foto: Christian Wachter, Archiv: Amt der NÖ Landesregierung, Abt. Kultur und Wissenschaft.

Abbildung 88:

Jenny Holzer, "Friedensdenkmal", Hauptplatz, Erlauf, 1995. Ansicht bei Nacht.

Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Veröffentlichte Kunst, Bd. 3, S. 65.

Abbildung 89:

Jenny Holzer, „Protect me from what I want“, Caesar's Palace, Las Vegas, 1986. Digitale Leuchtschrift. 6 x 12 m.

Abgebildet in: Ausstellungskatalog: Jenny Holzer, 1997, S. 84.

Abbildung 90:

Lauwrence Weiner, „Smashed to pieces in the still of the night“, Installation am Flak-Turm, Esterhazypark, Wien VII, 1991.

Foto: Kornelia Offergeld.

Abbildung 91:

Hans Kupelwieser, Denkmal für den jüdischen Friedhof in Krems, 1995.

Stahl. Länge: 48 m.

Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Veröffentlichte Kunst, Bd. 4, S. 105.

Abbildung 92:

Maya Lyn, „Vietnam Veterans Memorial“, Constitutions Gardens, Washington D.C.. 1982.

Abgebildet in: Reck, Kunstforum, S. 201.

Abbildung 93:

Clegg & Guttmann, „Die offene Bibliothek“, Jüdischer Friedhof Krems, 2004.

Foto: Christian Wachter, Archiv: Amt der NÖ Landesregierung, Abt. Kultur und Wissenschaft.

Abbildung 93:

Clegg & Guttmann, „The Open Public Library“, Graz, 1991.

Abgebildet in: Schlebrügge, S. 53.

Abbildung 95:

VALIE EXPORT, „Landschaftsmesser“, Erinnerungsstätte am Stadtsee in Allentsteig, 1999.

Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Veröffentlichte Kunst, Bd. 5, S. 140.

Abbildung 96:

VALIE EXPORT, „Aus dem geometrischen Skizzenbuch der Natur: Geometrische Figurationen in Dünenlandschaft“, 1974, Photographiken.

Abgebildet in: Ausstellungskatalog: Valie Export, 1997, S. 111.

Abbildung 97:

Walter Gropius, „Denkmal der Märzgefallenen 1920“, Neuer Friedhof, Weimar, 1921.

Abgebildet in: Johannes Langner, Abb. 8, S. 65.

Abbildung 98:

Bertrand Monnet und Lucien Fennaux, „Mahmal in der KZ-Gedenkstätte Natzweiler-Struthof“ (Elsaß), 1960.

Abgebildet in: Johannes Langner, Abb. 6, S. 65.

Abbildung 99:

Hannsjörg Voth, „Himmelstreppe“, Marha-Ebene, Marokko, 1985-1987. Lehm. Höhe: 16 m.

Abgebildet in: Johannes Langner, Abb. 12, S. 67.

Abbildung 100:

Ricarda Denzer, „Täuschungsmanöver“, Skulptur in Allentsteig, 2004.

Foto: Christian Wachter, Archiv: Amt der NÖ Landesregierung, Abt. Kultur und Wissenschaft.

Abbildung 100 A:

Ricarda Denzer, „Täuschungsmanöver“, Skulptur in Allentsteig, 2004. Detailansicht.

Foto: Christian Wachter, Archiv: Amt der NÖ Landesregierung, Abt. Kultur und Wissenschaft.

Abbildung 100 B:

Ricarda Denzer, „Täuschungsmanöver“, Skulptur in Allentsteig, 2004. Detailansicht.

Foto: Christian Wachter, Archiv: Amt der NÖ Landesregierung, Abt. Kultur und Wissenschaft.

Abbildung 101:

Leo Schatzl, „Hoher Zaun“, Skulptur in Laa a. d. Thaya, 1999.

Abgebildet in: Amt der NÖ Landesregierung, Veröffentlichte Kunst, Bd. 5, S. 141.

Abbildung 102:

Olaf Metzel, „13.4.1981“, Skulptur anlässlich der Ausstellung „Skulpturenboulevard 1987“, Berlin, 1987.

Abgebildet in: Ausstellungskatalog: Kunst im öffentlichen Raum: Skulpturenboulevard 1987, 1987, S. 118.

X. Anhang

Anhang 1: Niederösterreichisches Kulturförderungsgesetz 1996

NÖ Kulturförderungsgesetz 1996

5301--0 Stammgesetz 90/96 1996-07-18

Blatt 1-5

Ausgegeben am 18. Juli 1996

Jahrgang 1996

Der Landtag von Niederösterreich hat am 25. April 1996 beschlossen:

NÖ Kulturförderungsgesetz 1996

Der Präsident: Romeder

Der Landeshauptmann: Pröll

Der Landeshauptmann-Stellvertreter: Prokop

§ 1

Kulturbegriff

Kultur sollte ein auf individueller Kreativität und gesellschaftlicher Toleranz beruhender offener Prozeß sein, durch den menschliche Lebensbedingungen, Verhaltensweisen und Lebensformen vermittelt, gestaltet oder zukunftsbezogen entwickelt werden.

§ 2

Grundsätze und Spannungsfelder der Kulturförderung

Das Land Niederösterreich bestärkt und fördert Handeln im Sinne des § 1, wenn es in Niederösterreich erfolgt, sich auf Niederösterreich oder auf die Präsentation des Landes im Inland oder Ausland bezieht.

Das Land Niederösterreich hat in seiner Kulturförderung insbesondere folgende Grundsätze zu beachten:

Unabhängigkeit und Freiheit kulturellen Handelns in der gegebenen Vielfalt.

Möglichkeit jedes Menschen in jeder Region des Landes auf Teilnahme am kulturellen Prozeß.

Erfordernis einer zur Kritik befähigten Öffentlichkeit.

Offenheit gegenüber neuen kulturellen Entwicklungen im Inland und Ausland.

Adäquate Förderung des gegenwärtigen künstlerischen Schaffens entsprechend seinem Anteil am kulturellen Prozeß unter Beachtung der gegebenen Vielfalt.

Kooperation mit österreichischen und ausländischen Regionen.

Erstellen von konzeptionellen Leitlinien für die Kulturförderung.

Kulturförderung erfolgt in einem partnerschaftlichen Vorgang.

(3) Das Land Niederösterreich hat in seiner Kulturförderung insbesondere folgende Spannungsfelder zu berücksichtigen:

Originäres Schaffen -- Interpretation und Reproduktion von Kultur;

Erhalten des kulturellen Erbes -- zeitgenössische, innovative Kunst;

Internationale Kulturentwicklung -- Regionale Kulturentwicklung;

Persönliche Sinnstiftung durch Kultur -- Gesellschaftliche Wirkung;

Förderung kultureller Prozesse in der Landeshauptstadt -- Förderung kultureller Prozesse in den Regionen des Landes;

Autonomie und Kreativität kultureller Prozesse --

Professionalisierung und Ökonomisierung des Kulturbetriebes sowie Bereitstellung öffentlicher Strukturen.

§ 3

Arten der Förderung

(1) Die Förderung kann in immaterieller oder/und materieller Form erfolgen.

(2) Förderung in immaterieller Form ist insbesondere:

Anregung zu Handeln im Sinne des § 1, Beratung, Information und

Hilfestellung.

Unterstützen von Anregungen zur Ausgestaltung der für das kulturelle Handeln maßgeblichen Rechtsvorschriften;
Erzielen von Synergieeffekten durch Beratung zwecks Zusammenführen kulturellen Handelns, Zusammenarbeit von Projektträgern oder Verknüpfung von Vorhaben, gemeinsame Nutzung vorhandener Infrastruktur;
Durchführen von Veranstaltungen (wie öffentliche Diskussionen, Ausstellungen, Aufführungen, öffentliche Präsentationen);
Schaffen eigener Rechtsträger für kulturelles Handeln;
Erstellen von Entwicklungsplänen für einzelne Bereiche;
Beauftragen kulturwissenschaftlicher Untersuchungen;
Information der Öffentlichkeit.

(3) Förderung in materieller Form ist insbesondere:

Vergabe von Aufträgen, Förderung junger Talente durch Arbeitsstipendien;

Finanzierungsbeiträge, Darlehen, Zinsenzuschüsse;

Kulturpreise;

Förderung von Infrastruktur; Gästeteliers;

Erwerb von Objekten, die für die Landessammlungen des Landes Niederösterreich bedeutsam sind oder die geeignet sind, den Landesbürgern die Auseinandersetzung mit allgemeinen gesellschaftlichen Entwicklungen zu ermöglichen.

(4) Ein schriftliches Begehren ist nicht Voraussetzung für die Vergabe von Aufträgen (Abs. 3), Förderungen im Zusammenhang mit Originärer Kunst im öffentlichen Raum (Abs. 3 und § 4) oder für die Zuerkennung von Kulturpreisen (§ 7).

(5) Die Landesförderung dient der Bestärkung privater Kulturförderung und hat daher subsidiären Charakter. Das Land Niederösterreich finanziert ein bestimmtes Vorhaben nicht zur Gänze, sondern setzt Eigenleistungen und Finanzierungsbeiträge Dritter voraus, wenn das Land nicht Veranstalter oder Auftraggeber ist.

(6) Bei der Förderung wird das Land als Träger von Privatrechten nach Maßgabe der im Landesvoranschlag dafür vorgesehenen Mittel tätig. Auf eine Förderung, eine bestimmte Art oder Höhe der Förderung besteht kein Rechtsanspruch.

§ 4

Förderung der Originären Kunst im öffentlichen Raum

(1) Das für Originäre Kunst im öffentlichen Raum und das jeweils für Bauvorhaben des Landes oder die Förderung von Bauvorhaben anderer Rechtsträger zuständige Mitglied der Landesregierung vereinbaren im Rahmen der im Landesvoranschlag für Bauvorhaben enthaltenen Voranschlagsstellen für das einzelne Kalenderjahr einen Pauschalbetrag für die Förderung von

1. Originärer Kunst im öffentlichen Raum (wie Bildende Kunst, Literatur, Musik, interdisziplinäre Kunstformen der Gegenwart) und die
2. damit verbundenen Tätigkeiten (wie Betreuungsaufgaben, Vermittlung von Kunst).

(2) Bei der Vereinbarung des Pauschalbetrages ist auszugehen von:

1. Den voraussichtlichen Gesamtkosten für Bauvorhaben des Landes (wie Straßen-, Brücken- und Hochbau ausgenommen Bauten des Umweltschutzes und des Siedlungswasserbaues), die im laufenden Kalenderjahr beauftragt werden sollen, und
2. dem voraussichtlichen Gesamtbetrag von Finanzierungsbeiträgen des Landes für Bauvorhaben anderer Rechtsträger, die im laufenden Kalenderjahr zugesagt werden sollen, wenn diese Bauvorhaben im allgemeinen durch das Land überwiegend gefördert werden.
3. Bei Leasingbauten von den voraussichtlich jährlichen Leasingraten ohne Finanzierungskosten.

(3) Wird bis 30. April des laufenden Kalenderjahres kein Einvernehmen erzielt, ist 1 % der Beträge gemäß Abs. 2 durch die zuständige kreditverwaltende Stelle für Originäre Kunst im öffentlichen Raum

bereitzustellen.

§ 5

Grundsätze der materiellen Förderung

(1) Förderungswerber sind natürliche oder juristische Personen, deren Handeln für den kulturellen Prozeß in Niederösterreich gemäß § 2 Abs. 1 von Bedeutung ist und die eine Förderung schriftlich begehren.

(2) Die Landesregierung hat bei Abschluß des Förderungsvertrages die Förderungsrichtlinien (Abs. 3) zu beachten. Ein auf mehrere Jahre sich erstreckender Förderungsvertrag ist einzugehen, wenn es die Besonderheiten des Förderungsbegehrens erfordern.

(3) Die Landesregierung hat Förderungsrichtlinien zu erlassen, die in den Amtlichen Nachrichten der NÖ Landesregierung zu veröffentlichen sind und insbesondere folgende Bestimmungen zu enthalten haben:

- 1) Arten der Förderung;
- 2) Voraussetzungen, die sicherstellen, daß die Förderung der Bekräftigung der kulturellen Eigenständigkeit des Landes Niederösterreich dient;
- 3) Voraussetzungen und Fristen für das Förderungsbegehren (Schriftlichkeit, Schätzung aller zu erwartenden Kosten mit detaillierten Unterlagen, Finanzierungsplan, in dem Eigenleistungen und Eigenmittel sowie andere Finanzierungsbeiträge ausgewiesen sind, Terminplan);
- 4) Verfahrensablauf;
- 5) Auflagen und Bedingungen, die Voraussetzung für eine Förderung sind, wie insbesondere:
 - a) Verantwortlichkeit des Förderungswerbers für seine Angaben, Einhaltung der geschätzten Kosten, Durchführung des Vorhabens und widmungsgemäße Verwendung der Förderung;
 - b) Veröffentlichung des Förderungsnehmers, der Art, Höhe und des Zweckes der Förderung;
 - c) Nachweis der widmungsgemäßen Verwendung einer angenommenen materiellen Förderung durch eine detaillierte Gegenüberstellung sämtlicher Einnahmen (Eigenleistungen, Leistungen von Sponsoren, Einnahmen aus Veräußerungen usw.) und Ausgaben für das geförderte Vorhaben innerhalb einer zu setzenden Frist, wobei im Zweifelsfall zusätzlich saldierte Originalbelege zu verlangen sind;
 - d) Recht der Landesregierung und ihrer Kontrollinstanzen, in sämtliche das geförderte Vorhaben betreffende Unterlagen Einsicht zu nehmen;
 - e) Regelungen über Evaluierung, aliquote Kürzung oder Verpflichtung zur Rückzahlung der Förderung.

§ 6

Beurteilung eines Vorhabens

(1) Vor der Förderung ist zu überprüfen, ob der Förderungswerber über die zur Durchführung des zu fördernden Vorhabens notwendigen fachlichen oder künstlerischen Voraussetzungen verfügt.

(2) Die Landesregierung hat sich bei dieser Beurteilung des Sachverständigenwissens einer Einzelperson innerhalb oder außerhalb des Amtes der Landesregierung, eines Gutachtergremiums oder eines Dachverbandes eines Teilbereiches der Kultur zu bedienen. Für Gutachtergremien gilt § 7 Abs. 5 sinngemäß. Das Gutachten ist in einer angemessenen Frist zu erbringen.

Der Förderungswerber ist im Falle einer negativen Beurteilung seines Begehrens berechtigt, in einem von der Landesregierung zu vermittelnden Gespräch dem bzw. den Sachverständigen seine Argumente für die begehrte Förderung mitzuteilen.

§ 7

Kulturpreise

(1) Das Land hat jährlich für Leistungen in folgenden Bereichen jeweils einen Würdigungspreis und zwei Anerkennungspreise, im Falle der Z. 6 zwei Würdigungspreise und vier Anerkennungspreise unter besonderer Berücksichtigung der Naturwissenschaft, zu stiften:

- 1) Architektur alternierend mit Darstellender Kunst;
- 2) Bildende Kunst;
- 3) Medienkunst (alternierend für künstlerische Fotografie,

- künstlerischer Film, künstlerisches Video, Kunst im elektronischen Raum und die Grenzen von Fachdisziplinen überschreitende Kunst);
- 4) Literatur;
 - 5) Musik;
 - 6) Wissenschaft;
 - 7) Erwachsenenbildung, Volksbüchereiwesen, Heimatforschung, Verfassen heimatkundlicher Werke, Arbeit für Museen (Franz Stangler-Gedächtnispreis);
 - 8) Über Vorschlag des NÖ Kultursenates für einen weiteren kulturellen Bereich, der jährlich wechselt.
- (2) Der Würdigungspreis dient der Würdigung eines Gesamtwerkes eines Künstlers oder Wissenschafters oder Auszuzeichnenden von überregionaler Bedeutung. Der Würdigungspreis kann auch einer Personengruppe zuerkannt werden.
- (3) Der Anerkennungspreis dient der Förderung jener Künstler oder Wissenschaftler, deren Arbeiten bereits fachliche Anerkennung gefunden haben, ohne daß ein Gesamtwerk vorliegt. Der Anerkennungspreis kann auch einer Personengruppe zuerkannt werden.
- (4) Die Höhe der Preise ist durch Beschluß der Landesregierung festzulegen.
- (5) Für jeden der im Abs. 1 genannten Bereiche haben Fachbeiräte Vorschläge zur Verleihung der Kulturpreise zu erarbeiten. Ein Fachbeirat besteht jeweils aus mindestens 5 Personen und ist durch die Landesregierung nach Anhörung der überregionalen einschlägigen fachlichen Vereinigungen in Niederösterreich auf die Dauer von drei Jahren, im Falle des Fachbeirates für den Kulturpreis für Medienkunst (Abs. 1 Z. 3) und des Kulturpreises gemäß Abs. 1 Z. 8 jährlich zu bestellen. Eine unmittelbar anschließende neuerliche Bestellung eines Fachbeirates in der gleichen personellen Zusammensetzung ist nur bis zur Hälfte der Zahl der Mitglieder, bei einer ungeraden Anzahl von Mitgliedern bis zur Hälfte der Mitglieder und einem weiteren Mitglied zulässig.
- (6) Die Fachbeiräte sind mit Begehren nach Arbeitsstipendien (§ 3 Abs. 3) zu befassen.
- (7) Die Kulturpreise und Arbeitsstipendien werden durch die Landesregierung zuerkannt. Von der Zuerkennung von Kulturpreisen nach diesem Gesetz sind ausgeschlossen:
Mitglieder von Fachbeiräten für die Dauer dieser Funktion; Personen, die in einem aktiven Dienstverhältnis zum Land Niederösterreich stehen und der für die Vollziehung dieses Gesetzes nach der Geschäftseinteilung des Amtes der NÖ Landesregierung zuständigen Abteilung zugeteilt sind, für die Dauer dieser Zuteilung.

§ 8

NÖ Kultursenat

- (1) Die Landesregierung hat einen NÖ Kultursenat zu ihrer Beratung in allen grundsätzlichen Belangen kulturellen Handelns in Niederösterreich zu bestellen. Er soll eine Vertretung aller Teilbereiche der Kultur und der Regionen in einem ausgewogenen Verhältnis gewährleisten.
- (2) Der NÖ Kultursenat besteht aus 20 Mitgliedern, die von der Landesregierung für die Dauer der Gesetzgebungsperiode des Landtages bestellt werden. 4 der Mitglieder haben verschiedene Bereiche der Wissenschaften zu vertreten. Eine unmittelbar anschließende neuerliche Bestellung eines Mitgliedes des Kultursenates ist nur für eine weitere Periode möglich. Zu Mitgliedern können Personen bestellt werden, deren Leistungen das kulturelle Geschehen in Niederösterreich maßgeblich beeinflußt oder deren Werke dieses bereichern haben.
- (3) Der NÖ Kultursenat kann für die Bearbeitung einzelner Themen Ausschüsse einsetzen.
- (4) Die Landesregierung hat durch Verordnung nähere Bestimmungen über die Geschäftsführung des NÖ Kultursenates und der Fachbeiräte (§ 7 Abs. 5) zu treffen, insbesondere über:

die Konstituierung des Kultursenates,
die Wahl des Vorsitzenden, der beiden Vorsitzenden-Stellvertreter,
des Schriftführers und Schriftführer-Stellvertreters,
die Geschäftsordnung,
die Entschädigung der Mitglieder für Fahrtkosten,
die pauschale Abgeltung des ihnen erwachsenen materiellen Aufwandes,
die Fachbeiräte und die Geschäftsordnung der Fachbeiräte.

§ 9

NÖ Kulturgespräch

Der NÖ Kultursenat hat während der jeweiligen Funktionsperiode
zumindest zweimal im Rahmen eines NÖ Kulturgespräches die Situation
der Kultur in Niederösterreich unter Berücksichtigung der Grundsätze
gemäß § 2 Abs. 2 und der Spannungsfelder gemäß § 2 Abs. 3 zu
evaluieren und der Öffentlichkeit darzustellen.

§ 10

Bericht über Kulturförderungen

Die Landesregierung hat jährlich einen Bericht über die im vorangegangenen
Jahr vergebenen Förderungen gemäß den §§ 3 und 4 zu veröffentlichen.

§ 11

Kulturförderung der Gemeinden

(1) Die Gemeinden als Träger von Privatrechten können für die
Finanzierung von "Originärer Kunst im öffentlichen Raum" (wie
Bildender Kunst, Literatur, Musik, interdisziplinäre Kunstformen der
Gegenwart) und damit verbundene Tätigkeiten (wie Betreuungsaufgaben,
Vermittlung von Kunst) 1 % der Kosten von Bauvorhaben zur Verfügung
stellen. Beträge im Sinne des ersten Satzes, die nicht ausgeschöpft
werden, können für anderes Handeln in Sinne des § 2 Abs. 1 vorgesehen
werden, wenn es in der Gemeinde erfolgt, sich auf die Gemeinde oder
auf die Präsentation der Gemeinde im Inland oder Ausland bezieht.

(2) Die Gemeinden können sich bei der Beurteilung kulturellen
Handelns eines gemäß § 6 Abs. 2 dazu berufenen Sachverständigen oder
Sachverständigengremiums bedienen, wenn sie die dafür erwachsenen
Kosten tragen.

(3) Die in den Abs. 1 und 2 geregelten Aufgaben der Gemeinde sind
solche des eigenen Wirkungsbereiches.

§ 12

Übergangsbestimmungen

Vereinbarungen gemäß § 4 Abs. 1 sind ungeachtet des in § 4
Abs. 3 genannten Termines für 1996 zu treffen.

§ 13

Inkrafttreten

Dieses Gesetz tritt mit 1.7.1996 in Kraft. Mit Inkrafttreten dieses Gesetzes
tritt das NÖ Kulturförderungsgesetz, LGBl. 5301, außer Kraft.

Verordnungen und Förderungsrichtlinien nach diesem Gesetz können
vor Inkrafttreten dieses Gesetzes erlassen werden, treten aber
frühestens mit Inkrafttreten dieses Gesetzes in Kraft.

Dokumentnummer LRNI/5301/00

Quelle:

Rechtsinformationssystem des Bundes (RIS), Landesrecht Niederösterreich:
<http://www.ris.bka.gv.at/lr-niederoesterreich/>

Anhang 2: Zusammenfassung

Ziel der vorliegenden Diplomarbeit ist die Erfassung der Kunst im öffentlichen Raum und deren Entwicklung von einer formalen architektonischen Gebundenheit zu einer inhaltlichen Ortsgebundenheit am Beispiel der seit den 1980er Jahren entstandenen „Kunst im öffentlichen Raum“-Projekte in Niederösterreich. Die im beobachteten Zeitraum von 1987 bis heute in Niederösterreich entstandenen Werke sollen belegen, dass Kunst im öffentlichen Raum zu einer vollkommen eigenen Kunstgattung geworden ist. Zu diesem Zweck werden kulturpolitische Hintergründe wie auch kunstimmanente Kriterien betrachtet. Der methodische Ansatz liegt im Versuch, eine Kategorisierung der Kunst im öffentlichen Raum in Untergruppen zu erstellen. Die Arbeit ist in zwei Hauptabschnitte geteilt. Im ersten Abschnitt wird der historische Hintergrund der Kunst am Bau in Niederösterreich behandelt. Der zweite Abschnitt ist den Kunstprojekten im öffentlichen Raum von Niederösterreich gewidmet.

Im ersten Kapitel wird die Rolle des Staates als Kunstmäzen in Niederösterreich beschrieben. Die Anfänge der Kunst am Bau nach 1945 sowie der rechtliche Hintergrund mit der sogenannten „1-Prozent-Regelung“, nach der ein Prozent der Bausumme öffentlicher Gebäude für Kunstwerke zu widmen ist, werden dargestellt. Dabei werden formale und thematische Charakteristiken anhand der Betrachtung der Sgraffiti von Karl Steiner herausgearbeitet. In den 1980er Jahren unterliegt die niederösterreichische Kulturpolitik einem Wandel, der sich in ersten gesetzlichen Reglementierungen niederschlägt. Die Folge sind weitere gesetzliche Innovationen in den 1990er Jahren. 1996 wird das Niederösterreichische Kulturförderungsgesetz erlassen, das nach dem Hamburger Modell für Kunst im öffentlichen Raum die Auflösung der „1-Prozent-Regelung“ enthält und damit erlaubt, Kunstprojekte unabhängig von Bauvorhaben zu finanzieren. Dies bedeutet einen Wendepunkt in der „Kunst am Bau“-Praxis. Kunst und Bau werden voneinander getrennt. Der Begriff „Kunst im öffentlichen Raum“ wird eingeführt.

Das zweite Kapitel ist der Entwicklung künstlerischer Ausdrucksformen und den entsprechenden wechselnden Strategien künstlerischer Produktion im öffentlichen Raum von Niederösterreich gewidmet. Anhand von konkreten Beispielen unterschiedlicher Arten von Kunstwerken wird eine Kategorisierung erstellt. Die drei Hauptgruppen sind: Skulpturen, Platzgestaltung und Stadtdesign sowie Denkmäler.

Die Skulpturen werden in vier Untergruppen unterteilt:

- 1.) autonome Skulpturen am Beispiel von Franz West,
- 2.) ortsspezifische Skulpturen am Beispiel von Lois Weinberger, Tony Cragg und Olafur Eliasson,
- 3.) funktionale Skulpturen am Beispiel von Werner Reiterer und Olaf Nicolai,
- 4.) architektonisch gebundene Skulpturen.

Die vierte Untergruppe, architektonisch gebundene Skulpturen, wird noch einmal in vier weitere Untergruppen unterteilt: architektonische Skulpturen mit einem konzeptuellen Ansatz am Beispiel von Rudolf Macher, Michael Zinganel, David Moises und Mona Hahn, architektonische Skulpturen mit einem formalen Ansatz am Beispiel von Per Kirkeby und Werner Feiersinger, die klassische Kunst am

Bau am Beispiel von Hans Kupelwieser und Heimo Zobernig und schließlich die architektonische Intervention am Beispiel von Martin Walde und Michael Zinganel.

Die zweite Hauptgruppe umfasst Platzgestaltung und Stadtdesign. Diese Aufgabe wird vor allem von Architekten, aber auch von Künstlern übernommen. Drei der vier besprochenen Platzgestaltungen in Niederösterreich wurden von den Architekten Eichinger oder Knechtl, Johann Moser, the poor Boys Enterprise entworfen sowie eine von der Künstlergruppe gelitin.

Ausgehend von der Definition des Denkmals als öffentliche Repräsentation nationaler und kultureller Identität wird zunächst der Versuch einer Annäherung an das Verständnis eines aktuellen Denkmalbegriffs unternommen und ein Blick auf eine mögliche Kontextverschiebung des Denkmalbegriffs in der westlichen Welt nach dem Zweiten Weltkrieg geworfen. Zwei Untergruppen der aktuellen Erscheinungsformen von Denkmälern, das Persönlichkeitsdenkmal und das Mahnmal, werden unterschieden.

Denkmäler, die an einzelne Personen erinnern, d. h. Persönlichkeitsdenkmäler, verschwinden zusehends. In Niederösterreich wurden für die Kunst im öffentlichen Raum zwei Persönlichkeitsdenkmäler konzipiert: Das eine ist das „Denkmal für Johann von Klingenberg“ der Künstlerin ANA, das zweite das „Denkmal für Bertha von Suttner“ von Andrea Sodomka.

Einen wichtigen Platz innerhalb der Kunstproduktion für den öffentlichen Raum nehmen ab den 1980er Jahren Mahnmale ein, die an den 2. Weltkrieg und seine Opfer erinnern. Hier werden angeführt: das Mahnmal im Hammerpark von St. Pölten von Hans Kupelwieser, zwei Mahnmale in Erlauf von Jenny Holzer und Oleg Komov, das „Denkmal für den jüdischen Friedhof“ von Hans Kupelwieser und „Die öffentliche Bibliothek“ des Künstlerduos Clegg & Guttman in Krems, die „Erinnerungsstätte“ von VALIE EXPORT und „Täuschungsmanöver“ von Ricarda Denzer in Allentsteig sowie „Hoher Zaun“ von Leo Schatzl in Laa a. d. Thaya.

Im Anhang sind die einzelnen Projekte sowie Vergleichsbeispiele mit Abbildungen dokumentiert.

Anhang 3: Biographie

Kornelia Offergeld, geboren am 09.05.1967 in Aachen (D).

1985: Matura am Heidberg Institut, Eupen (B).

1986 – 1989: Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Psychologie an der RWTH Aachen (D).

1989 – 2008: Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien.

1994 – 1996: Postgraduale Ausbildung für Museums- und Ausstellungskuratoren an der Landesakademie Krems.

Mein innigster Dank gilt Professor Dr. Peter Haiko für die Betreuung dieser Arbeit.

XI. Abbildungen

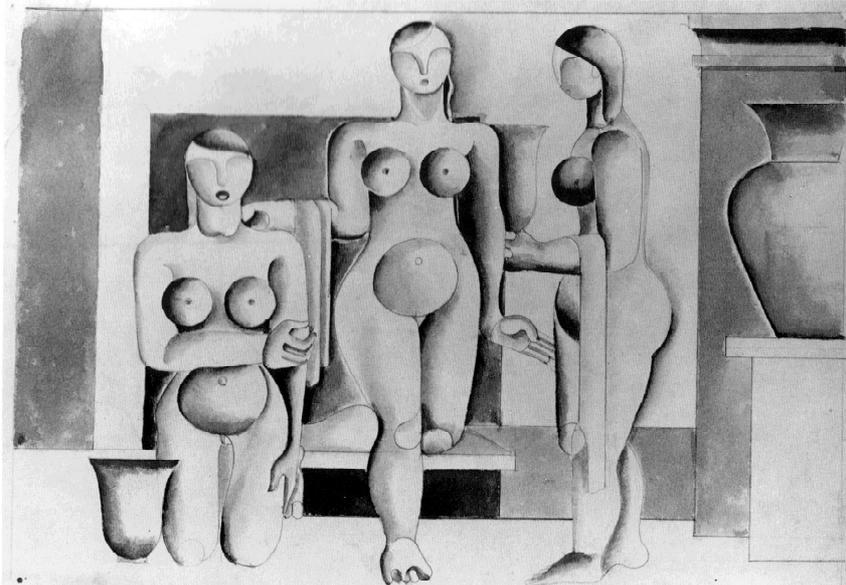


Abbildung 1:
Karl Steiner, Figurenkomposition, 1929
Bleistiftzeichnung, aquarelliert, 21 x 29,5 cm

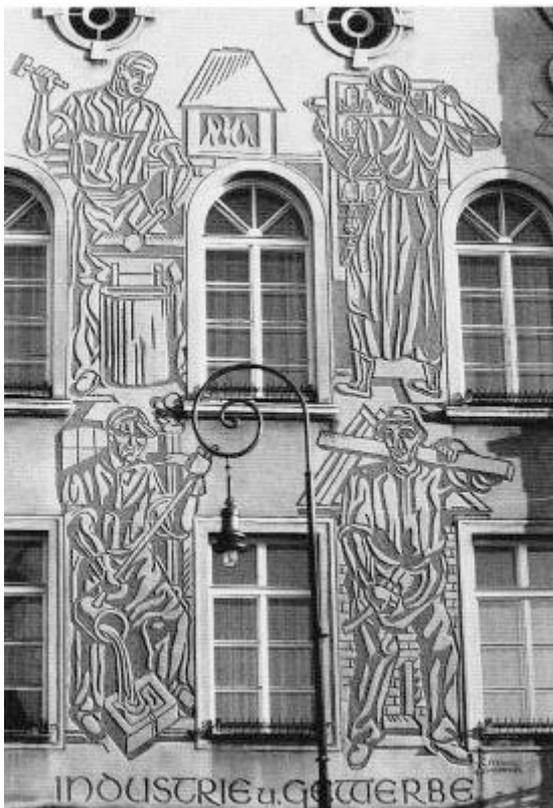


Abbildung 2:
Karl Steiner, Sgraffito am Rathaus von Neunkirchen, 1949



Abbildung 3:
Karl Steiner, „Die vier Jahreszeiten“, Sgraffito
am Wohnhaus, Weyringerstraße 39, Wien IV, 1951



Abbildung 4:
Walter Harnisch, „Barockzeit und Gegenwart in Hetzendorf“,
Sgraffito am Wohnhaus Hetzendorferstraße/ Atzgersdorferstraße,
Wien XIII, 1951



Abbildung 5:
Claes Oldenburg, „Spitzhacke“, Kassel, 1982
Stahl, lackiert
13,23 x 12,98 x 3,47 m

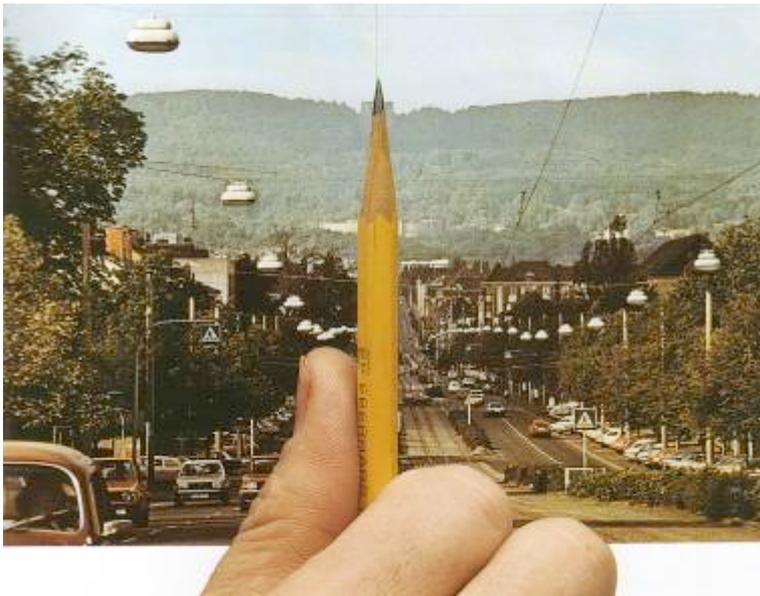


Abbildung 5A:
Demonstration der Achse: Schloss Wilhelmshöhe – Aufstellungsort „Spitzhacke“



Abbildung 6:
Erich Steininger, Sgraffito am Kindergarten in Rappottenstein, 1990



Abbildung 7:
Martina Funder, Keramikrelief an der Mehrzweckhalle in Niederhollabrunn, 1989



Abbildung 8:
Hermann Walenta, „Modul“, Skulptur bei der Schule in Drosendorf, 1986
Eichenholz, 360 x 160 x 120 cm



Abbildung 9:
Alexander Calder, „La Grande Vitesse“, Grand Rapids, Michigan, 1967
Stahl, lackiert



Abbildung 10:
Barnett Newman, „Broken Obelisk“, Seagram Building, New York, 1965
Stahl
749,9 x 318,8 x 318,8 cm



Abbildung 11:
Jeff Koons, „Puppy“, Rockefeller Center, New York, 2000
Stahl, Erde, Pflanzen.
11,98 x 5,4 x 6,6 m

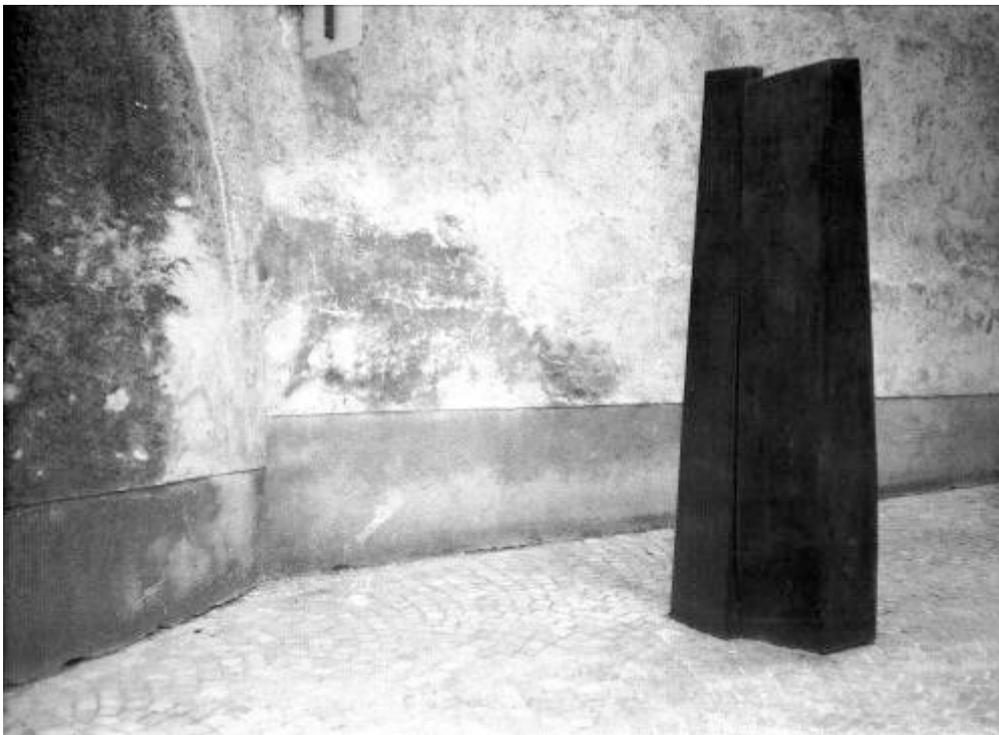


Abbildung 12:
Marianne Maderna, "Block I K", Salzamtgasse in Krems-Stein, 1986
Cor-Ten-Stahlplatten
Höhe: 237 cm



Abbildung 13:
 Franz West, „Warum ist etwas und nicht nichts“, Skulptur am Ortsrand von Stronsdorf, 1997 Stahlblech, lackiert
 Höhe: 250 cm, Länge: 400 cm



Abbildung 14:
 Franz West, „Autostat“, 1996,
 Schlosspark Ambros, Innsbruck 2000
 Stahlblech, lackiert
 160 x 260 x 100 cm



Abbildung 15:
 Franz West, „Flause“, 1989,
 Installation Abteigarten Mönchengladbach 2002
 Aluminium, lackiert
 Höhe: 360 cm, Durchmesser: 65 cm



Abbildung 16:
Robert Smithson, „Broken Circle – Spiral Hill“, Emmen, 1971

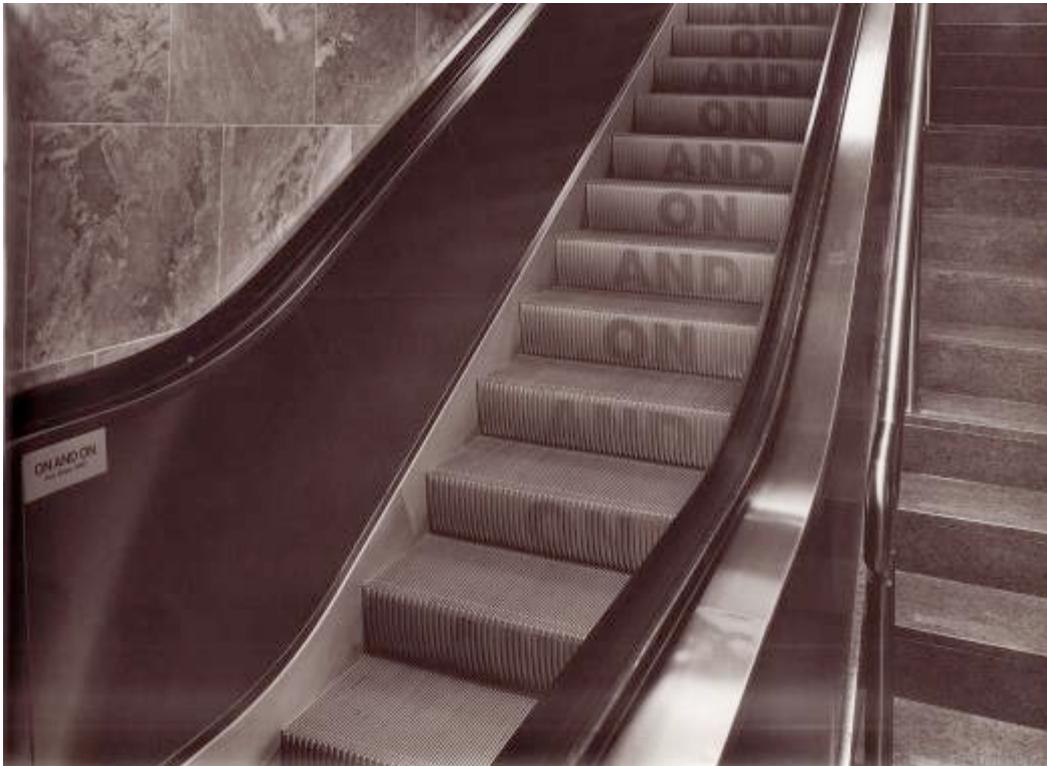


Abbildung 17:
Fritz Grohs, „On and On“, Installation an einer Rolltreppe im Flughafen Schwechat, 1998



Abbildung 18:
Richard Serra, „Tilted Arc“, Federal Plaza, New York, 1981 -1989
Eisen, korrodiert.
Höhe: 3,6 m, Länge: 36 m



Abbildung 18 A:
Richard Serra, „Tilted Arc“, Federal Plaza, New York, 1981 -1989
Eisen, korrodiert
Höhe: 3,6 m, Länge: 36 m



Abbildung 19:
Lois Weinberger, „Mauer“, Krems-Stein, 1986



Abbildung 20:
Lois und Franziska Weinberger, „Garten“, Installation im Skulpturengarten des
Niederösterreichischen Landesmuseums, 2002



Abbildung 21:
Tony Cragg, „Kristallmantel“, Donaulände Krems-Stein, 1993
Granit, 250 x 85 x 160 cm



Abbildung 22:
Tony Cragg, „Ferryman“, Tuchlauben Wien, 1997
(Auftragsarbeit für die Bawag Foundation)
Bronze, gebürstet, 250 cm x 135 cm x 165



Abbildung 23:
Tony Cragg, „Zufuhr“, 1996, Südstr. Wuppertal. Im Auftrag der Stadtparkasse Wuppertal.
Bronze
850 x 600 x 550 cm

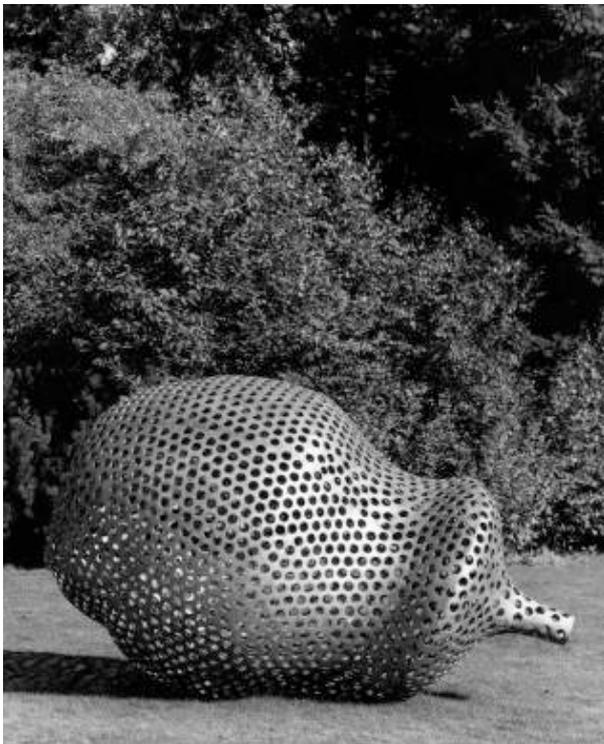


Abbildung 24:
Tony Cragg, „Envelope“, Middelheimmuseum Antwerpen, 1996
Bronze
850 x 600 x 550 cm



Abbildung 25:
Tony Cragg, „Realms and Neighbours“, Brüglinger Park, Basel, 1984
Im Auftrag des Kunstseums Basel
Sandstein, 250 x 300 x 200 cm

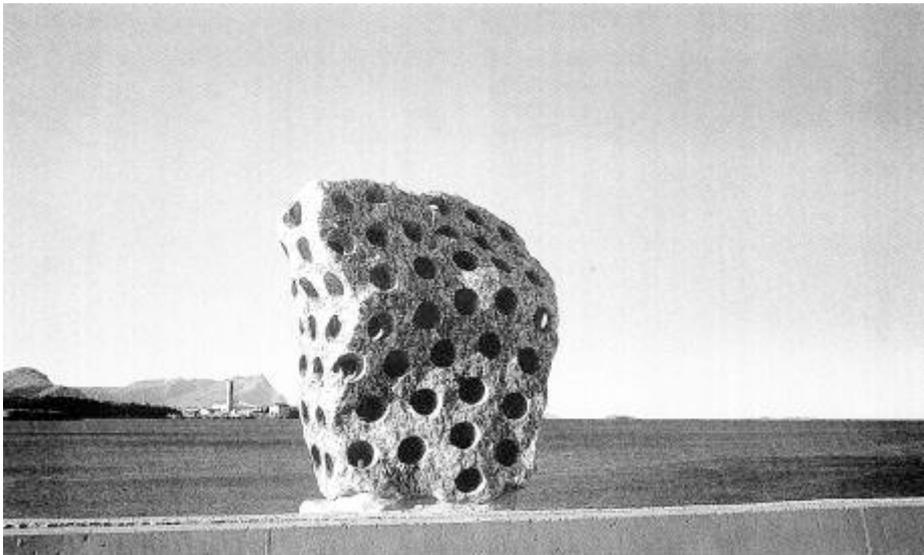


Abbildung 26:
Tony Cragg, „Tides and Time“, Bodo (Norwegen) 1992
Im Auftrag von Nordland Art Scape
7 Granitblöcke unterschiedlichen Formats



Abbildung 27:
Olafur Eliasson, „Camera obscura für die Donau“,
Installation in der Bordkabine der Rollfähre Spitz-Arnsdorf, 2004



Abbildung 27 A:
Olafur Eliasson, „Camera obscura für die Donau“, Installation in der
Bordkabine der Rollfähre Spitz-Arnsdorf, 2004
Innenansicht

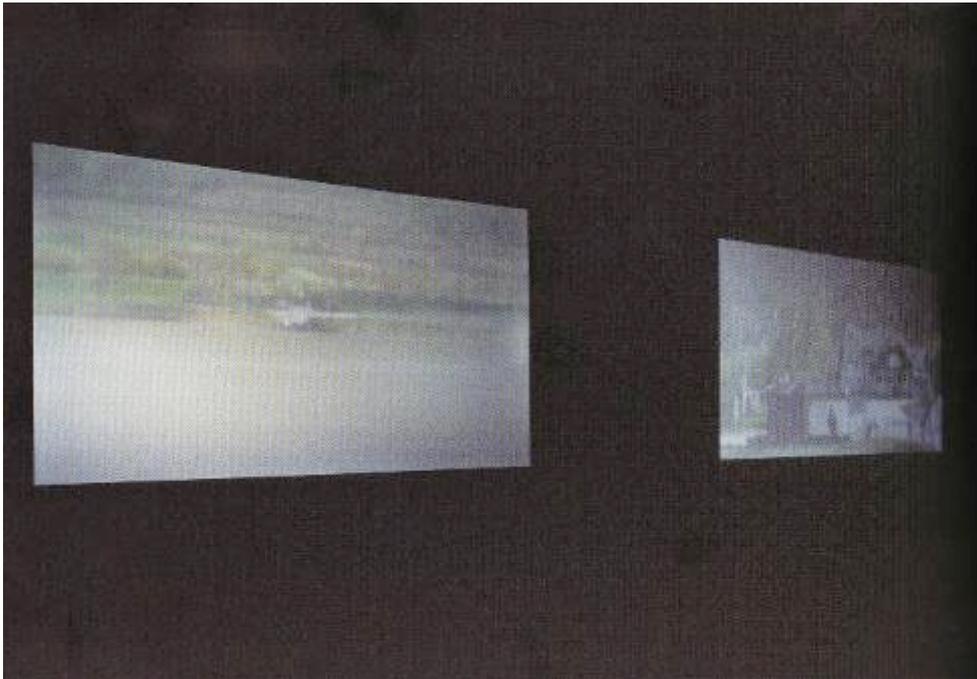


Abbildung 27 B:
Olafur Eliasson, „Camera obscura für die Donau“, Installation in der
Bordkabine der Rollfähre Spitz-Arnsdorf, 2004
Innenansicht



Abbildung 28:
Olafur Eliasson, „Green River“, 1998, Realisation Stockholm 2000
Uranin, Wasser



Abbildung 29:
Olafur Eliasson, „Double Sunset“, Utrecht, 1999
Stahl, Gerüst, Licht



Abbildung 30:
Olafur Eliasson, „Umschreibung“, Hof des KPMG Gebäudes, München, 2004
Holz, Stahl, lackiert
Höhe: 950 cm, Durchmesser: 900cm



Abbildung 31:
Werner Reiterer, Lichtobjekt bei der Haydn-Halle in Gerhaus ,1999



Abbildung 32:
Werner Reiterer, „Singendes Vogelhaus“, Etsdorf-Haitzendorf, 2001



Abbildung 33:
Werner Reiterer, „Gebäudeuntergrabung“, Landesberufsschule St. Pölten, 1997



Abbildung 34:
Olaf Nicolai, „Schuluhr“, Landesberufsschule Neunkirchen, 2005



Abbildung 35:
Olaf Nicolai, „Big Sneaker (The Nineties)“, 2001
Verschiedene Stoffe, Folien, Gebläse.
400 x 900 x 300 cm



Abbildung 36:
 Rudolf Macher, „Iglu“, Verkehrsinsel Krems-Stein, 2001
 Metallrohrgerüst, Draht, Lehm, Led-Leuchten
 Durchmesser: 350 cm



Abbildung 36 A:
 Rudolf Macher, „Iglu“, Verkehrsinsel Krems-Stein, 2001



Abbildung 37:
 Mario Merz, „Giap Iglu“, 1968
 Metallrohrgerüst, Maschendraht, Lehm, Neonschrift
 Durchmesser: 300 cm



Abbildung 37 A:
Erwin Wurm, „House Attack“, Installation auf dem Dach
des Museums Moderner Kunst (MUMOK) Wien, 2006



Abbildung 38:
Michael Zinganel, „Das fliegende Haus“, Secession Wien, 1989

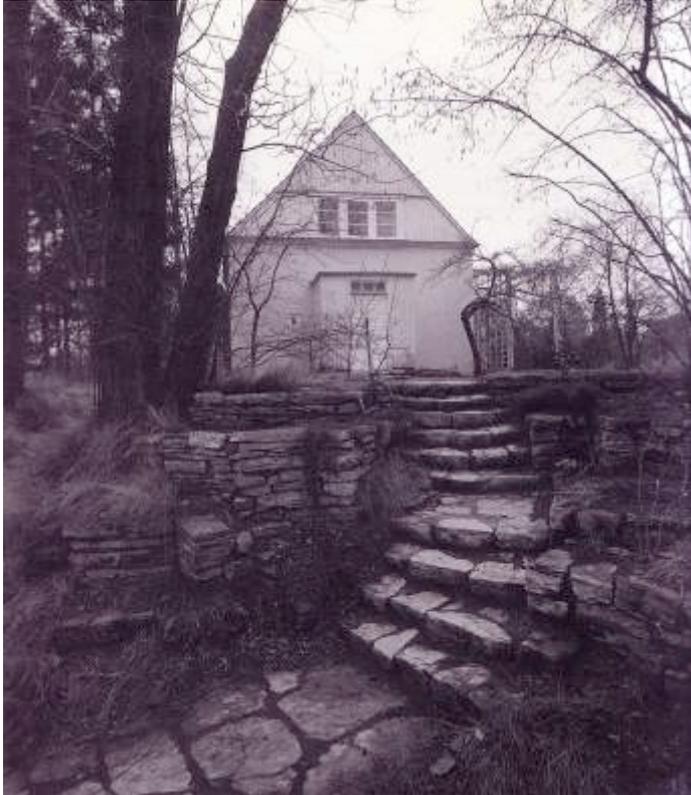


Abbildung 39:
Heinrich Tessenow, Haus des Architekten, Berlin-Zehlendorf, 1930



Abbildung 40:
Heinrich Tessenow, Einfamilienhaus „Patenhaus“, Am Schänkenberg, Dresden, 1911
(Foto 1988).



Abbildung 41:
David Moises, „Hollywoodhäuschen“, Etsdorf, 2001



Abbildung 42:
David Moises, „Wobbel“, Sitzobjekt für die Landesberufsschule Zistersdorf, 2002



Abbildung 43:
Mona Hahn, „Ring der Kosmonauten“, Etsdorf-Haitzendorf, 2001
Plakatwand



Abbildung 44:
Mona Hahn, „Ring der Kosmonauten“, Etsdorf-Haitzendorf, 2001
Straßenschild



Abbildung 45:
Per Kirkeby, Skulptur bei der Minoritenkirche Krems-Stein, 1990
Backstein, gemauert
205 x 736 x 736 cm



Abbildung 46:
Per Kirkeby, „Huset“ (Das Haus), Ikast (Dänemark), 1973
Backstein, gemauert
300 x 365 x 205 cm



Abbildung 47:
Per Kirkeby, Skulptur im Karlsaue-Park, installiert anlässlich der documenta 7, 1996
Backstein, gemauert
650 x 600 x 325 cm

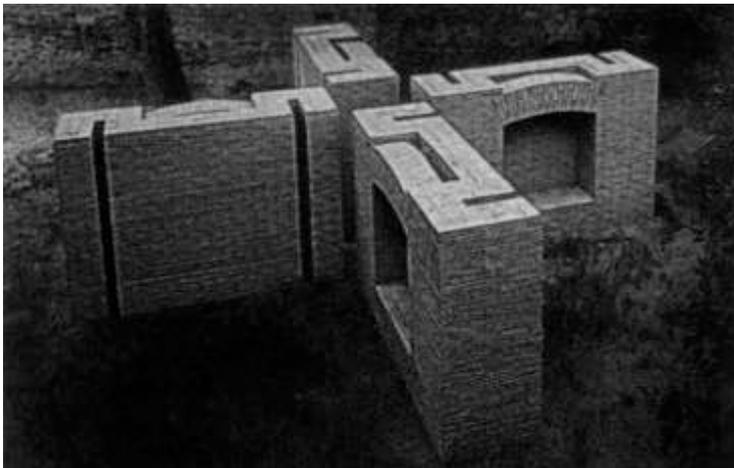


Abbildung 48:
Per Kirkeby, Skulptur im Garten des Landhauses Holkegaard, Halbinsel Djursland (Dänemark), 1990
Backstein, gemauert
205 x 510 x 510 cm



Abbildung 49:
Per Kirkeby, Skulptur im Skulpturenpark Kunsthalle zu Kiel, 1986
Backstein, gemauert
93 x 522 x 522 cm



Abbildung 50:
Per Kirkeby, Skulptur am Furka-Paß (Schweiz), Passhöhe, 1986
Backstein, gemauert
180 x 100 x 100 cm



Abbildung 51:
Werner Feiersinger, Skulptur vor der Hauptschule Wiener Neustadt, 1996
Stahl, lackiert



Abbildung 52:
Werner Feiersinger, Skulptur, 2004
Stahl, Grundierung, 54 x 42 x 150 cm



Abbildung 53:
Werner Feiersinger, Skulptur, 2007
Stahl, Pulverbeschichtung, 51 x 85 x 282 cm



Abbildung 54:
Werner Feiersinger, Skulptur, 2004
Edelstahl, poliert
51 x 58 x 60 cm



Abbildung 54 A:
Werner Feiersinger, „Ohne Titel (Gino Valle, Balkon des Bankdirektors, Latisana)“, 2005
Farbfotografie
169,5 x 125 cm



Abbildung 55:
Hans Kupelwieser, „Hohlkopfwand“, Regierungsviertel St. Pölten, Südwand Haus 1a, 1997
Aluminium, gegossen

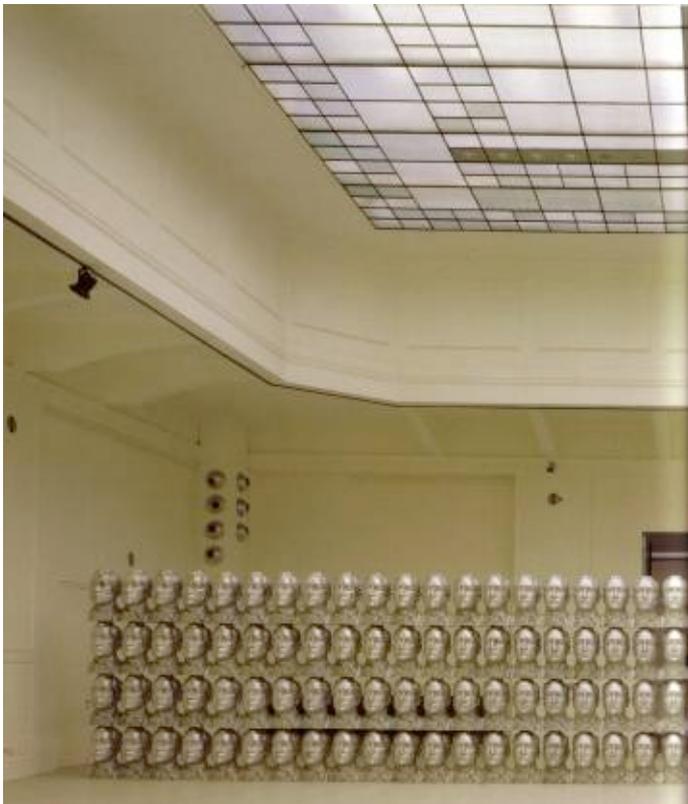


Abbildung 56:
Hans Kupelwieser, „Staumauer“, 1994. MAK
Aluminium, gegossen
11,2 x 2,8 m



Abbildung 57:
Hans Kupelwieser, Skulptur, 1990. Aluminium. Höhe: 270 cm.



Abbildung 58:
Heimo Zobernig, „Alphabet“, Regierungsviertel St. Pölten, vor der Landesbibliothek, 1997



Abbildung 59:
Heimo Zobernig, „Alphabet“, Volksschule Pernerstorferstraße, Wien X, 1993



Abbildung 60:
Heimo Zobernig, Bodengestaltung, Internationaler Seegerichtshof Hamburg, 2001.



Abbildung 61:
Heimo Zobernig, Wandgestaltung am Neubau der Universität Klagenfurt, 2002



Abbildung 62:
Heimo Zobernig, „AB“, 2001. Acryl auf Leinwand. 120 x 75 cm



Abbildung 63:
Heimo Zobernig, „Modern“, 1996, Rauminstallation im Kunstmuseum Luzern
Acrylbemalung auf Wand, Boden und Decke



Abbildung 63 A:
Patrick Baumüller und Severin Hofmann, „Sommerloch“, Etsdorf, 2001



Abbildung 64:
Martin Walde, Wandgestaltung an der Volksschule in Seyring, 1998.



Abbildung 65:
Martin Walde, „Raumbeule/Transportable Hole“, 1988
Rauminstallation in der Ersten Allgemeinen Generali Foundation.
Polyester, mit grauer Acrylfarbe gestrichen, 104 x 94 cm und Gummi, Durchmesser: 65 cm



Abbildung 66:
Michael Zinganel, Fassadengestaltung, Landeskrankenhaus Grimmenstein, 1996



Abbildung 67:
Eichinger oder Knechtl, Gestaltung des Kirchenplatzes in Herzogenburg, 2002



Abbildung 67 A:
Eichinger oder Knechtl, Gestaltung des Kirchenplatzes in Herzogenburg, 2002

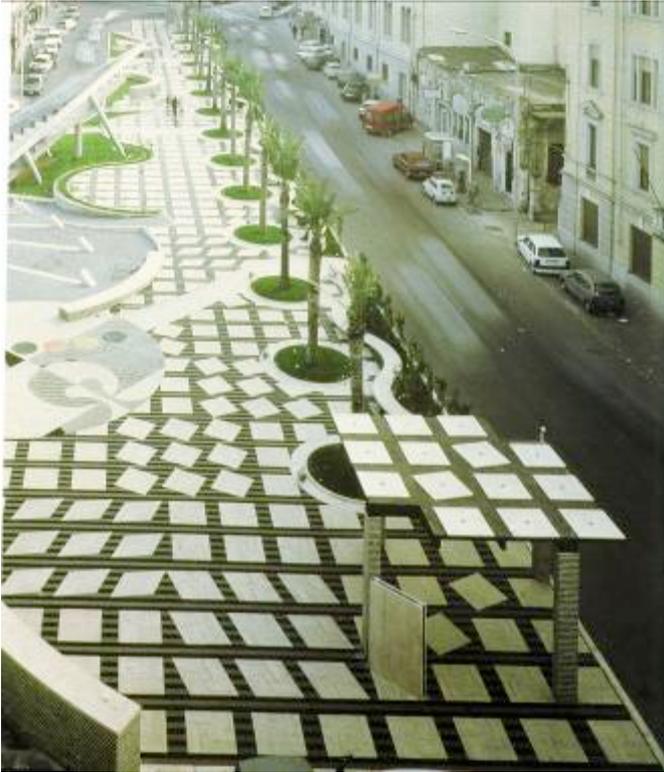


Abbildung 68:
Franco Zagari, Platzgestaltung, Piazza Giacomo Matteotti in Catanzaro, 1989-1991



Abbildung 69:
Miguel Angel Roca, Platzgestaltung, Plaza des Armas, Cordoba, 1979-1980



Abbildung 70:
Johann Moser, Platzgestaltung in Kirnberg an der Mank, 2003



Abbildung 70 A:
Johann Moser, Platzgestaltung in Kirnberg an der Mank, 2003



Abbildung 71:
the poor Boys Enterprise , „Blindgänger“, Zaun für die Kulturwerkstätte in Hof a. Leithaberge, 1999



Abbildung 72:
the poor Boys Enterprise , „Blindgänger“, Zaun für die Kulturwerkstätte in Hof am Leithaberge, 1999 Innenansicht



Abbildung 73:
the poor Boys Enterprise , „Blindgänger“, Zaun für die Kulturwerkstätte in Hof am Leithaberge, 1999



Abbildung 74:
gelatin, Platzgestaltung mit Buswartehaus und Brunnen in Staatz, 2001



Abbildung 75:
gelatin, Platzgestaltung mit Buswartehaus und Brunnen in Staatz, 2001
Innenansicht Bus



Abbildung 76:
gelatin, Platzgestaltung mit Buswartehaus und Brunnen in Staatz, 2001
Wasserbehälter

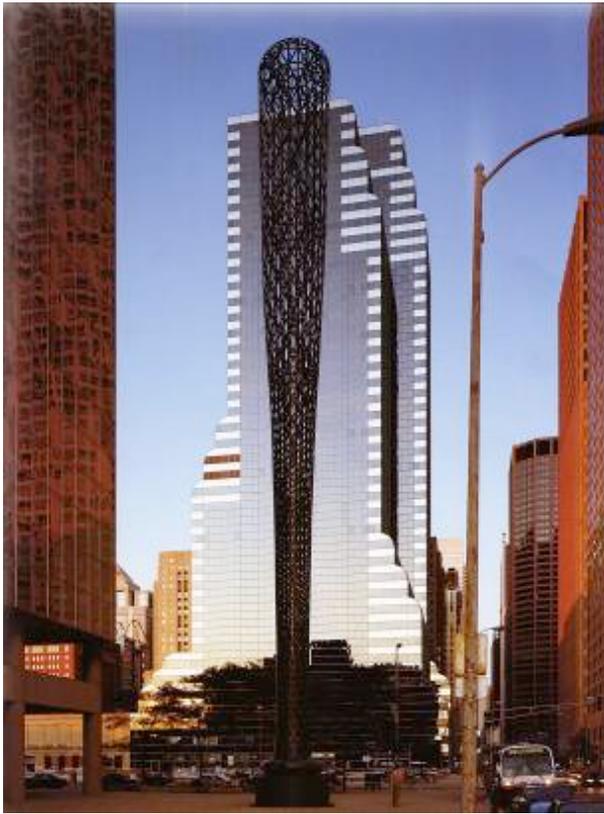


Abbildung 77:
Claes Oldenburg, „Batcolumn“, Chicago, 1977
Stahl und Aluminium, lackiert
Höhe: 30 m



Abbildung 78:
Bert Gerresheim, „Heinrich-Heine-Denkmal“, Düsseldorf, 1981



Abbildung 79:
ANA, Denkmal für Johann von Klingenberg, Eisingarn, 2002
Aluminium, gegossen



Abbildung 80:
Andrea Sodomka, Denkmal für Bertha von Suttner, Schloßpark Kirchstetten, 1993



Abbildung 81:
 Leopold Grausam, „Mahnmal für die Opfer der NS-Gewaltherrschaft“, Morzinplatz, Wien I, 1985
 Granit, Bronze



Abbildung 82:
 Alfred Hrdlicka, „Mahnmal gegen Krieg und Faschismus“, Albertinaplatz, Wien I, 1988



Abbildung 83:
Rachel Whiteread, „Holocaust-Mahnmal“, Judenplatz, Wien I, 1996

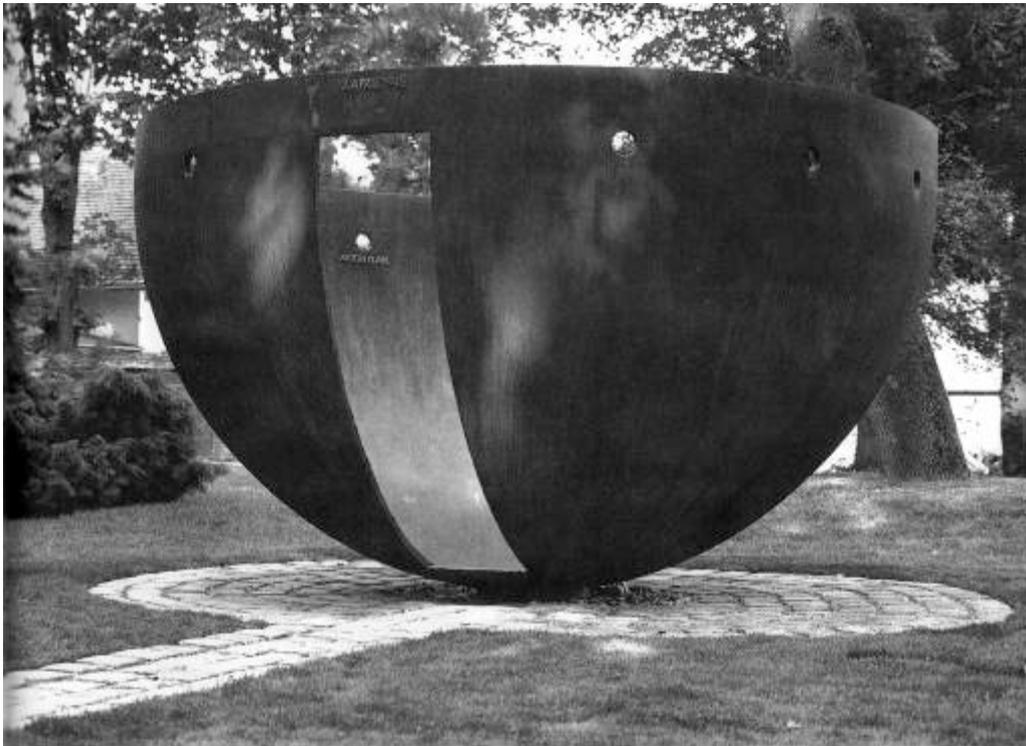


Abbildung 84:
Hans Kupelwieser, Mahnmal im Hammerpark, St. Pölten, 1988



Abbildung 85:
Oleg Komov, „Friedensdenkmal“, Hauptplatz, Erlauf, 1995
Bronze



Abbildung 85 A:
Oleg Komov, „Friedensdenkmal“, Hauptplatz, Erlauf, 1995
Ansicht von hinten



Abbildung 86:
Jenny Holzer, "Friedensdenkmal", Hauptplatz, Erlauf, 1995
Granit, Marmor, Flak-Scheinwerfer, Granitplatten, Pflanzen



Abbildung 87:
Jenny Holzer, "Friedensdenkmal", Hauptplatz, Erlauf, 1995
Detailansicht, Bodenplatten



Abbildung 88:
Jenny Holzer, "Friedensdenkmal", Hauptplatz, Erlauf, 1995
Ansicht bei Nacht



Abbildung 89:
Jenny Holzer, „Protect me from what I want“, Caesar's Palace, Las Vegas, 1986
Digitale Leuchtschrift. 6 x 12 m

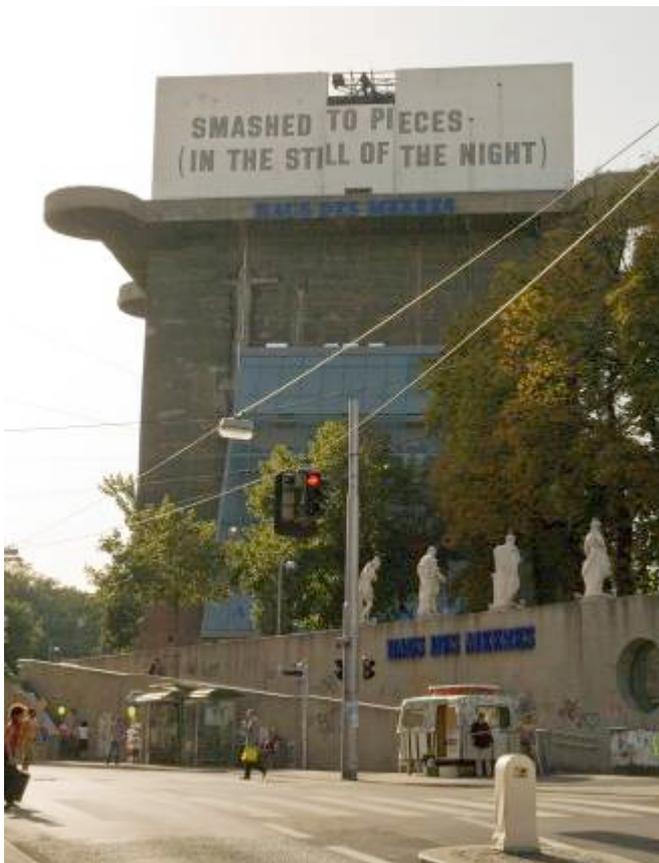


Abbildung 90:
Lawrence Weiner, „Smashed to pieces in the still of the night“, Installation am Flak-Turm, Esterhazypark, Wien VII, 1991.



Abbildung 91:
 Hans Kupelwieser, Denkmal für den jüdischen Friedhof in Krems, 1995
 Stahl, Länge: 48 m

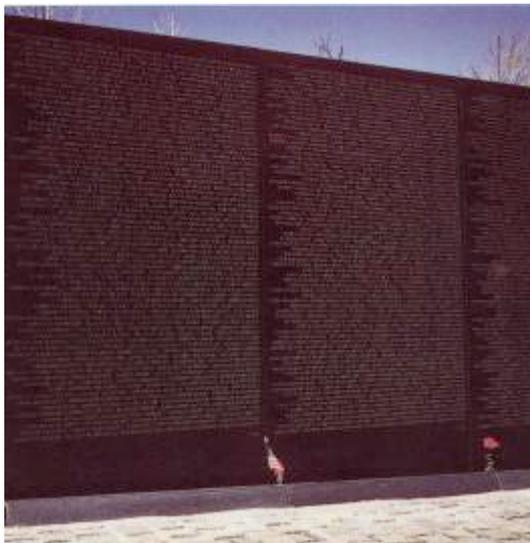
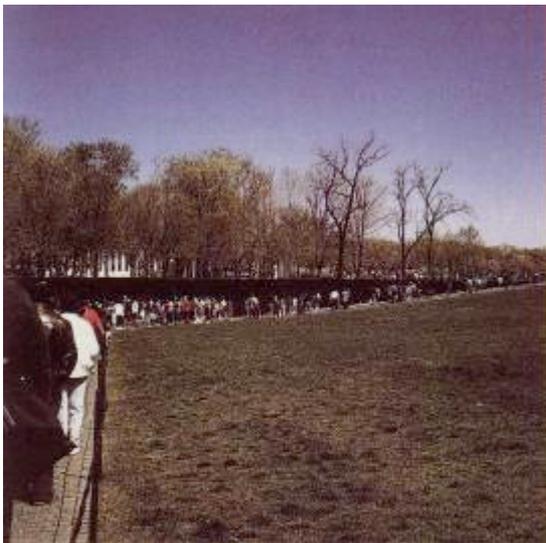


Abbildung 92:
 Maya Lyn, „Vietnam Veterans Memorial“, Constitutions Gardens, Washington D.C.. 1982



Abbildung 93:
Clegg & Guttman, „Die offene Bibliothek“, Jüdischer Friedhof Krems, 2004



Abbildung 93:
Clegg & Guttman, „The Open Public Library“, Graz, 1991



Abbildung 95:
VALIE EXPORT, „Landschaftsmesser“, Erinnerungsstätte am Stadtsee in Allentsteig, 1999
Stahl, Glas

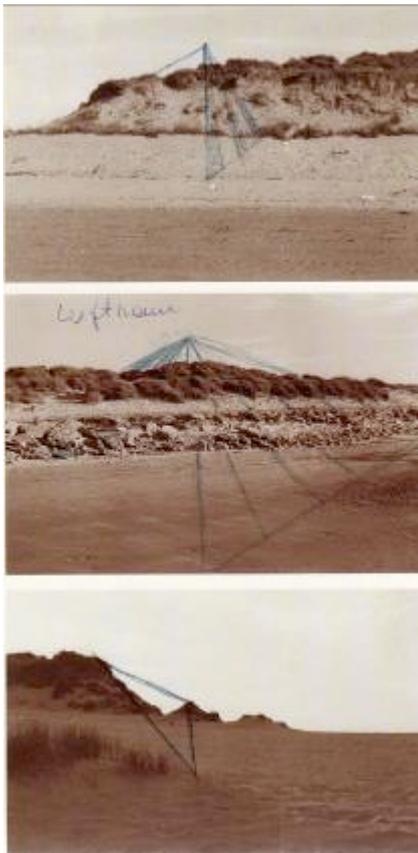


Abbildung 96:
VALIE EXPORT, „Aus dem geometrischen Skizzenbuch der Natur: Geometrische Figurationen in
Dünenlandschaft“, 1974
Fotographiken



Abbildung 97:
Walter Gropius, „Denkmal der Märzgefallenen 1920“, Neuer Friedhof, Weimar, 1921

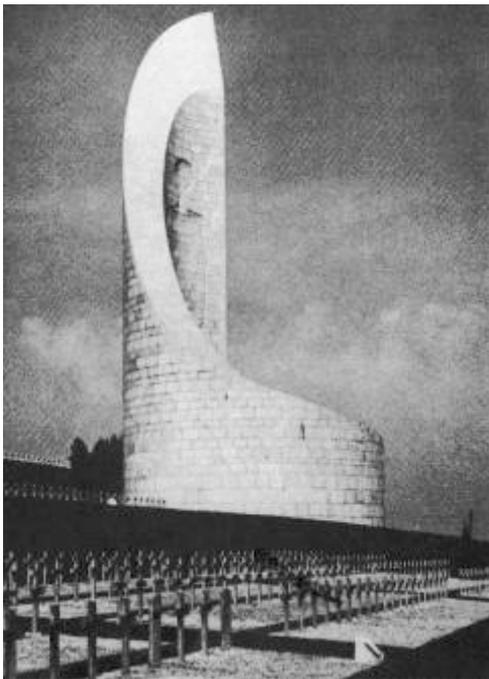


Abbildung 98:
Bertrand Monnet und Lucien Fennaux,
KZ-Gedenkstätte
Natzweiler-Struthof“ (Elsaß), 1960



Abbildung 99:
Hannsörg Voth, „Himmelstreppe“, „Mahnmal in der
Marha-Ebene, Marokko, 1985-1987
Höhe: 16 m



Abbildung 100:
Ricarda Denzer, „Täuschungsmanöver“, Skulptur in Allentsteig, 2004



Abbildung 100 A:
Ricarda Denzer, „Täuschungsmanöver“, Skulptur in Allentsteig, 2004
Detailansicht



Abbildung 100 B:
Ricarda Denzer, „Täuschungsmanöver“, Skulptur in Allentsteig, 2004
Detailansicht

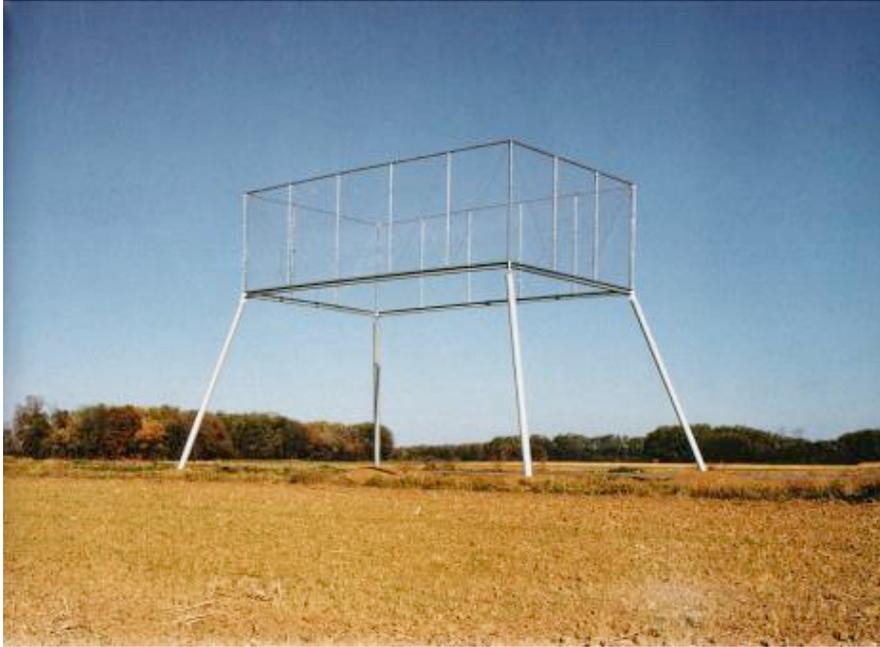


Abbildung 101:
Leo Schatzl, „Hoher Zaun“, Skulptur in Laa a. d. Thaya, 1999

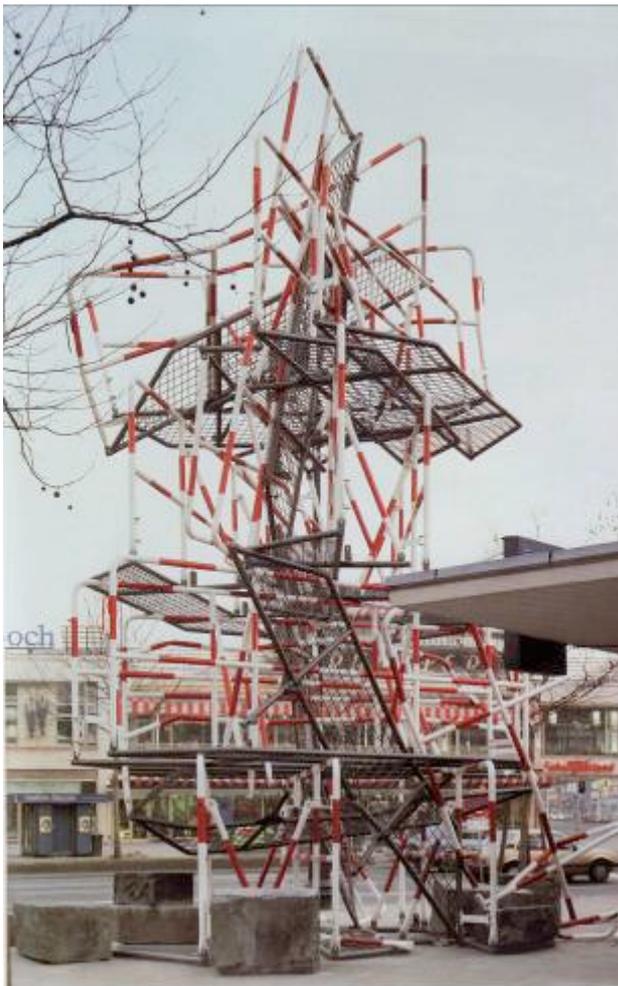


Abbildung 102:
Olaf Metzel, „13.4.1981“, „Skulpturenboulevard 1987“, Berlin, 1987