01 2002

# Public Art und städtische Identitäten

**Miwon Kwon**

[Der vorliegende Essay wurde zum ersten Mal 1997 publiziert, unter dem Titel "Für Hamburg: Public Art und städtische Identitäten" im Ausstellungskatalog "Kunst auf Schritt und Tritt" (Hg. Christian Philipp Müller, Kunstverein Hamburg and Kulturbehörde Hamburg, 1997, S. 94-109). Wenn meine Kritik der Grundbedingungen von Public Art und deren Verhältnis zur Reorganisation von Städten heute auch überholt, reduktionistisch oder zu scharf wirken mag, trägt der Text dennoch hoffentlich bei zu einem besseren Verständis der widersprüchlichen Zwänge, denen sich Public Art Programme heute ausgesetzt sehen. Miwon Kwon, 08/2002]

Praxen der Public Art haben in den USA in den vergangenen dreißig Jahren bemerkenswerte Veränderungen erfahren. [1]
Drei
Paradigmen können dabei schematisch unterschieden werden:
1. *Kunst im öffentlichen Raum*, typischerweise modernistische abstrakte Skulpturen im Außenraum, die städtischen Raum "verschönern" oder "bereichern" sollen, besonders auf den Vorplätzen von Amtsgebäuden oder Bürohochhäusern;
2. *Kunst als öffentlicher Raum*, weniger objekt-orientierte und

stärker ortsbezogene Kunst, die eine intensivere Integration von Kunst, Architektur und Umgebung anstrebt, wozu KünstlerInnen mit den für die Stadtgestaltung Verantwortlichen (aus den Bereichen der Architektur, Landschaftsarchitektur, Stadtplanung, Urban Design und Stadtverwaltung) bei dauerhaften Stadtentwicklungsprojekten wie Parks, öffentlichen Plätzen, Gebäuden, Promenaden, Siedlungen etc. zusammenarbeiten; und in neuerer Zeit
3. *Kunst im öffentlichen Interesse* (oder "New Genre Public Art"), oft temporäre städtische Projekte, die sich stärker mit sozialen Themen als mit der baulichen Umgebung befassen und die einer Zusammenarbeit mit Designfachleuten die mit marginalisierten sozialen Gruppen vorziehen, etwa mit Obdachlosen, misshandelten Frauen, innerstädtischen Jugendlichen, Aids-PatientInnen, Gefangenen, und die an der Entwicklung des politischen Bewusstseins von Communities arbeiten.

Diese drei Paradigmen der Public Art spiegeln weitergehende Veränderungen aktueller Kunstpraxen in den letzten dreißig Jahren: die Verschiebung des Schwerpunkts von ästhetischen auf soziale Anliegen, von einer primär objektzentrierten Vorstellung vom Kunstwerk hin zu ephemeren Prozessen und Ereignissen, von permanenten Installationen zu temporären Interventionen, vom Primat der Produktion als Quelle von Bedeutung hin zur Rezeption als Ort der Interpretation, schließlich von der Autonomie der Autorschaft hin zu ihrer vielheitlichen Auffächerung in partizipatorischen Projekten. Während diese Verlagerungen einerseits für viele KünstlerInnen, OrganisatorInnen, Kunstinstitutionen und einen Teil des Publikums eine stärkere Inklusion und Demokratisierung der Kunst bedeuteten, besteht jedoch andererseits auch die Gefahr einer vorschnellen und unkritischen Affirmation "progressiver"

Kunst als Äquivalent "progressiver" Politik. (Kunstpraxen, die auf der Organisierung von Communities und auf politischem Aktivismus aufbauen, sind durchaus nichts Neues, wenn sie auch vom Mainstream der Kunstwelt lange Zeit ignoriert wurden. Warum wurden sie gerade jetzt zu einem bevorzugten Modell von Public Art-Projekten und deren Finanzierung?) Die Verschiebungen der Kunstpraxen stellen vielleicht die traditionelle Ideologie der Kunst in Frage, könnten zugleich jedoch auch die Kapitulation vor neuen Formen des expansiven Kapitalismus mittragen. Was progressiv erscheint, ja transgressiv und radikal, dient in Wirklichkeit vielleicht den konservativen, wenn nicht reaktionären Zielsetzungen der herrschenden Minderheit.

In Fortführung dieser Überlegungen möchte ich hier genauer auf das Verhältnis zwischen Kunstpraxen und der Produktion von städtischen Identitäten eingehen. In ihrer neueren Geschichte wurde Public Art teilweise vor einem (diskursiven) Hintergrund definiert, der durch das "Gespenst der Ortlosigkeit" und den "Tod der Städte" bestimmt war. Der vermeintliche Niedergang der Innenstädte und das Absinken der dortigen "Lebensqualität", anfangs in den 60er und 70er Jahren aus architektonischer Perspektive beschrieben, werden nun mehr und mehr als soziale Probleme, als Gewalt, Obdachlosigkeit, Armut, Verbrechen, Drogen, Umweltverschmutzung, etc. beschrieben. Doch ob es um den Charakter der architektonischen Umgebung geht oder um die ungleichen sozioökonomischen Beziehungen, die grundlegend sind für die gegenwärtigen städtischen Verhältnisse, das "Schaffen von Orten" ist immer noch ein zentraler, wenn auch nicht artikulierter, Imperativ von Public Art-Projekten. Public Art hat Anteil daran, die Distinktion eines Ortes, oft auch die Einmaligkeit einer Stadt zu produzieren, was seinerseits wiederum aufs engste in die Reorganisation des ökonomischen Potentials und der

Machtverhältnisse verwoben ist, da diese sich durch die Rehierarchisierung des Raums in der sozialen Struktur von Städten entwickeln.

Im Folgenden möchte ich zwei scheinbar antithetische Fallstudien vorstellen, um das Verhältnis von Kunst und Stadt zu behandeln. Die erste ist Alexander Calders Skulptur "La Grande Vitesse" in Grand Rapids, Michigan, die erste Arbeit der Public Art, die vom 1965 etablierten Programm des National Endowment for the Arts (NEA) für Kunst im öffentlichen Raum gefördert wurde. Grand Rapids wollte, wie so viele andere amerikanische Städte in den 60er und 70er Jahren als Krönung seines Programms zur Innenstadtentwicklung ein lukratives neues Geschäfts- und Kulturzentrum bauen. Die Kulturverantwortlichen der Stadt wollten sowohl national als auch international reüssieren, was soviel heißt, dass sie ihre Stadt als ortlos verstanden. Die Stadt wandte sich an Calder, einen international bekannten Künstler, einem der Väter der modernistischen abstrakten Kunst, mit der Bitte um eine Arbeit, die als "Grand Rapids' Calder" berühmt werden sollte, wie "Chicago's Picasso", die, von privaten Geldgebern finanziert, für das Chicago Civic Centre in Auftrag gegeben und zwei Jahre früher, 1967, dort installiert worden war.

Trotz der anfänglichen Kontroverse um "La Grande Vitesse" - Debatten über Regionalismus versus Nationalismus, über die Nützlichkeit einer abstrakten Skulptur im Vergleich zu einem ausreichend großen Springbrunnen und über Calders nationale Loyalität (er hatte fast sein gesamtes Leben in Frankreich verbracht) - wurde die Skulptur in den darauffolgenden Jahren offensichtlich von der Stadt angenommen. In ihrer emblematischen Funktion übertraf sie Picassos Skulptur: ihr Bild wurde in den amtlichen Briefkopf der Stadtverwaltung eingearbeitet und sogar auf den Fahrzeugen der städtischen

Müllabfuhr angebracht. Insoweit hier ein Kunstwerk das Symbol einer Stadt wurde, gilt die erste Skulptur im öffentlichen Raum, die unter den Auspizien des NEA installiert wurde, noch immer als eines der erfolgreichsten Public Art-Projekte in den USA.

Calders große rote Skulptur war in Bezug auf die Gesamtheit des Platzes dazu bestimmt, einen zentralen Mittelpunkt zu schaffen, eine machtvolle Präsenz, die dem - ziemlich oberflächlich an europäischen Modellen orientierten - Platz, eine optische und räumliche Struktur geben sollte. Sie sollte nicht nur einen "humanen" Gegenpol zur als brutal und inhuman empfundenen Stahl- und Glas-Architektur der sie umgebenden Bürobauten darstellen, sondern auch die Identität des Platzes markieren. Zugleich sollte "La Grande Vitesse" auch im Großen eine Identität für die Stadt erzeugen. Zum einen ging die Stadt davon aus, dass es ihr an einer klar unterscheidbaren Identität mangelte, an einzigartigen Eigenheiten, ein unspezifischer Ort: Grand Rapids mit seinem wirtschaftlichen und kulturellen Minderwertigkeitskomplex wollte zu einem Begriff werden. Zum anderen hatte sich Calder als Künstler mit starker Identität und künstlerischer Handschrift etabliert. Die Funktion von "La Grande Vitesse" war demnach, das Gefühl der Ortlosigkeit des Platzes durch die kreative Originalität des Künstlers zu beheben, den Platz buchstäblich als einen singulären, "spezifischen" Ort zu kennzeichnen. Und darüber hinaus sollte die Skulptur die Einzigartigkeit der gesamten Stadt markieren.

Bezeichnenderweise hat Calder den Platz vor der Installation seiner Skulptur nie gesehen und hielt das auch nicht für notwendig. Als guter modernistischer Künstler arbeitete er unter der Annahme der Autonomie des Kunstwerks. Im Falle dieses Projekts wurde der Ort also als eine Art abstrakter Leere konzipiert, die darauf wartet, dass eine Markierung (Kunst, eine Skulptur) ihr etwas mitteilt, das

in der Folge als ihre authentische Identität reklamiert werden kann, selbst wenn diese Identität gemäß der Logik eines Logos erzeugt wurde. Die Einfügung der Skulptur funktionierte wie eine Inschrift, die dem Platz eine Stimme verlieh. Calders künstlerische "Stimme" wurde dort eingesetzt, wo Grand Rapids keine eigene Stimme zu haben glaubte; "La Grande Vitesse" nahm seine räumliche Umgebung (den Platz, die Stadt) auf, um zu einem Emblem für die Stadt zu werden und die Stadt zu einem Zeichen zu machen. In einem eigentümlichen Sinn wurde die Skulptur, die nicht ortsspezifisch konzipiert war, zu einem ortsspezifischen Kunstwerk - Site Specificity wurde hier *als Effekt produziert*, nicht als Methode der künstlerischen Produktion zugrunde gelegt.

Im Gegensatz hierzu beginnt mein zweites Beispiel mit der allgemeinen kulturellen Aufwertung von Orten als Schauplatz authentischer Erfahrung und eines kohärenten Gefühls von historischer und persönlicher Identität. Mit Hilfe einer gewissen logischen Akrobatik werden in neueren ortsspezifischen Arbeiten Eigenschaften wie Originalität, Authentizität und Singularität umgedeutet - sie werden vom Kunstwerk abgezogen und dem Ort zugeschrieben. "Places with a Past" (1991), ein von der freien Kuratorin Mary Jane Jacob organisiertes ortsspezifisches Projekt, war zwar nicht als Public Art per se konzipiert, ist aber auch in diesem Kontext ein lehrreiches Beispiel. Die Stadt Charleston in South Carolina bildete nicht nur den Hintergrund für die aus neunzehn ortsspezifischen Installationen von international bekannten KünstlerInnen bestehende Ausstellung, sondern diente zugleich als "Brücke zwischen den künstlerischen Arbeiten und dem Publikum". [2]."Places with a Past" verstieß nicht nur gegen die Regeln der etablierten Kunstwelt (indem es die Kunst "auf die Straße" und "unter das Volk" brachte), sondern wollte einen Dialog zwischen der Kunst und der sozio-historischen Dimension von

Orten anregen. Wie Jacob feststellt, erwies sich Charleston "als fruchtbarer Boden" für die Untersuchung von Fragen der "Geschlechts-, Rassen- und kulturellen Identität, Erkundungen der Differenzen [...], Themen, die in Kunstkritik und Kunstproduktion heute in vorderster Linie stehen. [...] Die Realität der Situation, die Struktur der Zeit und des Orts Charleston boten einen außerordentlich reichhaltigen und bedeutungsvollen Kontext für die Produktion und die Positionierung von öffentlich sichtbaren, auffallenden Installationen, der den Auseinandersetzungen der KünstlerInnen mit diesen Ideen eine besondere Glaubwürdigkeit verschaffte." [3]

Während ortsspezifische Kunst auch hier als eine Widerlegung der Auffassung dargestellt wird, Originalität und Authentizität seien dem Kunstwerk oder Künstler immanente Eigenschaften, erleichtert dieser Widerstand es zugleich, diese Eigenschaften von der künstlerischen Arbeit auf den Ort ihrer Präsentation zu übertragen. Das bedeutet aber, dass diese Eigenschaften wieder zum Kunstwerk *zurückkehren*, wenn es zum integralen Bestandteil des Ortes geworden ist. So gesteht auch Jacob zu, dass "Schauplätze [...] den dort veranstalteten Ausstellungen eine spezifische Identität verleihen, indem die Einzigartigkeit des Ortes in die Erfahrung eingeht." [4] Wenn aber die soziale, historische und geografische Spezifizität von Charleston den KünstlerInnen eine einzigartige Gelegenheit zur Produktion von unwiederholbaren Arbeiten (und folglich zu einer unwiederholbaren Ausstellung) bot, dann wurde umgekehrt die Kunst letztlich dazu benutzt, um mit Ausstellungen wie "Places with a Past" für Charleston als einen einzigartigen Ort zu *werben*. Die am meisten geschätzten Eigenschaften von ortsspezifischer Kunst sind noch immer Einzigartigkeit und Authentizität, offenbar garantiert durch die Präsenz der KünstlerInnen, nicht nur in Hinblick auf die

vermeintliche Unwiederholbarkeit der künstlerischen Arbeiten, sondern auch insofern, als die Präsenz der KünstlerInnen den Orten die Distinktion des "Einzigartigen" zukommen lässt.

Wie ich an anderer Stelle erörtert habe [5], kann ortsspezifische Kunst dazu beitragen, verdrängte Geschichten hervorzuholen, marginalisierte Gruppen und Themen verstärkt sichtbar zu machen und die Wiederentdeckung und -herstellung "minderer" Orte zu fördern, die von der dominanten Kultur bislang verdeckt wurden. Da aber die gegenwärtige sozioökonomische Ordnung auf die (künstliche) Produktion und den (Massen-)Konsum von Differenz (um der Differenz willen) ausgerichtet ist, kann die Positionierung von Kunst an "wirklichen" Orten auch dazu führen, den Orten die sozialen und historischen Dimensionen zu *entziehen*, um - je nachdem - den inhaltlichen Schwung von KünstlerInnen anzutreiben, institutionellen demographischen Profilen Genüge zu leisten oder den Finanzbedarf einer Stadt zu sättigen.

Signifikanterweise geschieht die Vereinnahmung von ortsspezifischer Public Art zugunsten der Aufwertung städtischer Identitäten gleichzeitig mit einer tiefgreifenden kulturellen Veränderung, die sich unter anderem dadurch auswirkt, dass Architektur und Stadtplanung, die früher die primären Medien waren, in denen sich die Vision einer Stadt Ausdruck verschaffte, heute in dieser Funktion von anderen Medien ersetzt werden, die Marketing und Werbung näher stehen. Der Stadttheoretiker Kevin Robins beschrieb dies so: "Da die Städte sich einander immer mehr angleichen und die jeweiligen Stadtidentitäten zunehmend ‚dünner' werden, [...] ist es notwendig geworden, Werbe- und Marketingagenturen damit zu beauftragen, solche Distinktionen herzustellen. Es ist eine Frage der Distinktion in einer Welt ohne Differenzen." [6] Site Specificity und Public Art erlangen in diesem Zusammenhang eine neue Bedeutung, weil sie für die Distinktion

eines Ortes und die Einzigartigkeit lokaler Identität sorgen - höchst attraktive Eigenschaften bei der Vermarktung von Städten in einer durch die Umstrukturierung der globalen ökonomischen Hierarchien bestimmten Konkurrenzsituation. So bleibt ortsspezifische Public Art unumstößlich an einen Prozess gebunden, der die Eigenheiten und Identitäten verschiedener Städte zu einer Frage der Produktdifferenzierung macht. In diesem Sinne war auch der Ausstellungskatalog zu "Places with a Past" eine geschmackvolle Tourismuswerbung, eine Propagierung der Stadt Charleston als eines einzigartigen, "künstlerischen" und bedeutenden Orts - als Reiseziel. [7] Unter dem Vorwand der angeblichen Artikulation und Wiederbelebung von Differenzen lässt sich ortsspezifische Kunst dafür einsetzen, durch Vermarktung und schematische Angleichung von Orten die Auslöschung der Differenzen noch zu beschleunigen.

In diesem Rahmen, in dem Kunst dazu dient, zu quasi-werblichen Zwecken den Eindruck der Authentizität und Einzigartigkeit eines Ortes zu erzeugen, sehe ich auch die Zielsetzung städtischer Kunstprojekte in Europa, wie zum Beispiel "Skulptur. Projekte in Münster 1997" (Bemerkenswerterweise war das Skulpturen-Projekt in Münster 1987 eines der Vorbilder von "Places with a Past".) In einer Presseerklärung des Ko-Kurators Klaus Bußmann heißt es: "Die Grundidee der Ausstellungen war, einen Dialog zwischen den Künstlern, der Stadt und ihren Bürgern herzustellen, das heißt, die Künstler zu Projekten anzuregen, die mit den Gegebenheiten der Stadt zu tun hatten, mit ihrer Architektur, dem Städtebau, der Geschichte, der sozialen Struktur der Stadtgesellschaft. [...] Die Einladungen an Künstler aus aller Welt, zu dem Skulpturen-Projekt nach Münster zu kommen, sich mit der Stadt auseinanderzusetzen, haben eine Tradition begründet, die nicht nur für das Jahr 1997 fortgesetzt wird: eine Stadt nicht nur als

‚Freilichtmuseum moderner Kunst', sondern als Ort der selbstverständlichen Konfrontation von Geschichte und Gegenwartskunst. [...] Ziel der Ausstellung ‚Skulptur. Projekte in Münster 1997' ist es, die Stadt Münster als komplexes, historisch gewachsenes Gebilde wieder gerade dort erfahrbar zu machen, wo sie gegenüber anderen Städten unverwechselbar ist." [8]

Dies zeigt, dass die Zielsetzungen von Projekten wie "Places with a Past" und "Skulptur. Projekte in Münster 1997" letztendlich nicht allzu verschieden sind von denen der Stadtverwaltung und Kulturverantwortlichen von Grand Rapids vor dreißig Jahren. Trotz der unübersehbaren Unterschiede zwischen den in diesen drei Fällen ausgewählten künstlerischen Arbeiten zeigen sie ein gleich bleibendes künstlerisches Interesse daran, den jeweiligen Präsentationsorten ihre Einzigartigkeit und Authentizität zu verleihen. Da solche Versuche, Kunst für die Erstellung und Pflege der Besonderheit örtlicher Differenz in Dienst zu nehmen, immer weitere Verbreitung finden, wächst auch die Notwendigkeit, zu unterscheiden zwischen der *Kultivierung* von Kunst und Orten und ihrer *Vereinnahmung* zugunsten der Werbung für Städte als kulturelle Konsumobjekte.

[1] Vgl. meinen Artikel "Im Interesse der Öffentlichkeit...," in *Springer* (Dezember 1996-Februar 1997), S. 30-35.
[2] Vgl. *Places with a Past: New Site-Specific Art at Charleston's Spoleto Festival*, Ausstellungskatalog (New York: Rizzoli, 1991), S. 19. Die Ausstellung fand statt vom 24. Mai bis zum 4. August 1991. Sie umfasste neunzehn "ortsspezifische" Arbeiten von KünstlerInnen wie Ann Hamilton, Christian Boltanski, Cindy Sherman, David Hammons, Lorna Simpson und Alva Rogers, Kate Ericson und Mel Ziegler, Ronald Jones und anderen. Presse- und

Werbematerialien und insbesondere der Ausstellungskatalog betonten den innovativen Charakter des Ausstellungsformats weit stärker als die einzelnen Installationsobjekte und verliehen der auktorialen Rolle von Mary Jane Jacob ein stärkeres Gewicht als den KünstlerInnen.

[3] Ebd., S. 17.

[4] Ebd., S. 15.

[5] Die folgenden Gedanken habe ich in einem längeren Text ausführlicher dargestellt. Vgl. "One Place After Another: Notes on Site Specificity," *October* 80 (Spring 1997).

[6] Kevin Robins, "Prisoners of the City: Whatever Can a Postmodern City Be?," in: Erica Carter, James Donald, and Judith Squires (Hg.), *Space and Place: Theories of Identity and Location* (London: Lawrence & Wishart, 1993), S. 306.

[7] Die Kulturkritikerin Sharon Zukin schreibt, "Es scheint inzwischen [in den neunziger Jahren] offizielle Politik zu sein, dass die Einrichtung eines Ortes für Kunst in einer Stadt Hand in Hand geht mit dem Aufbau einer vermarktbaren Identität der gesamten Stadt." Vgl. Sharon Zukin, *The Culture of Cities* (Cambridge, MA: Blackwell Publishers, 1995), S. 23.

[8] Klaus Bußmann, undatierte Pressemitteilung für "Skulpturen. Projekte in Münster 1997", o.S.