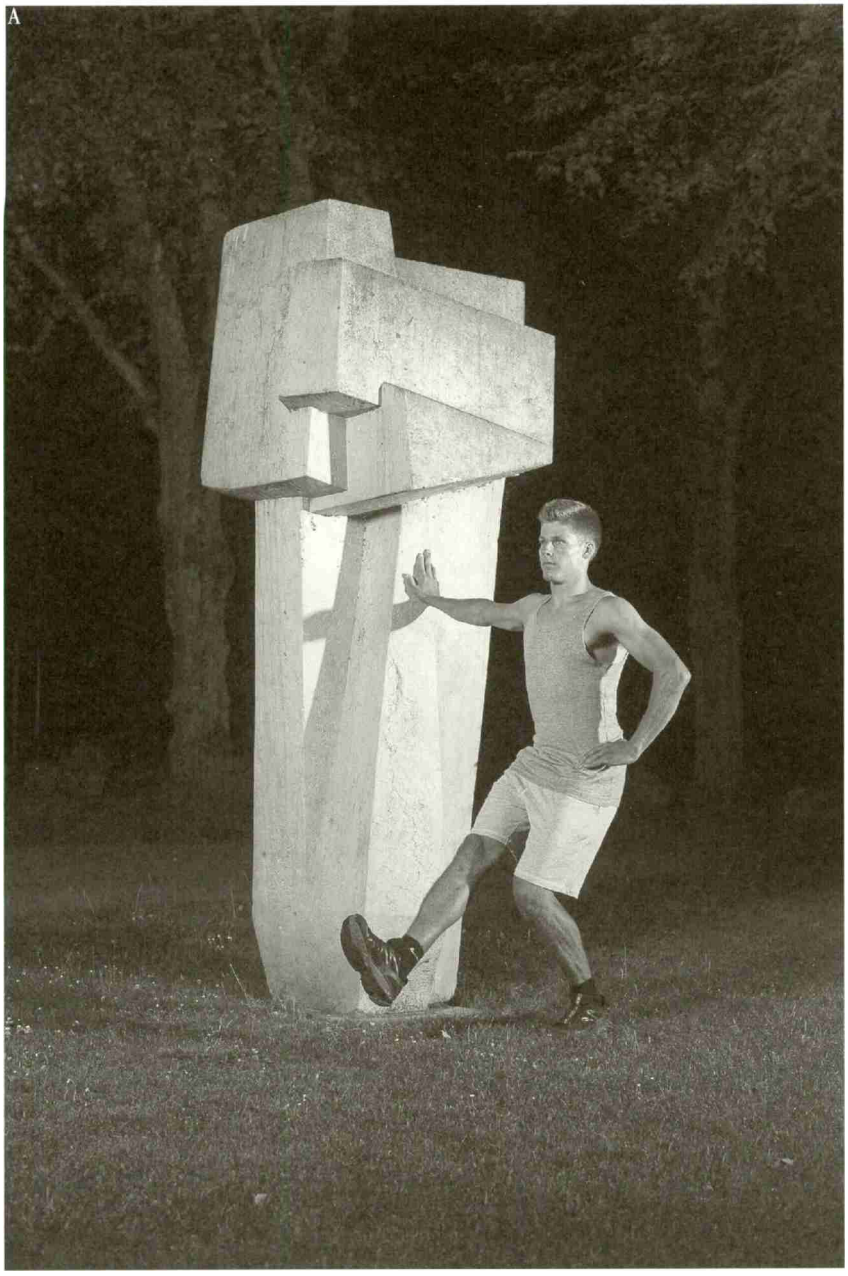
# Die (un)ästhetische Demokratie

A



A Christian Jankowski, *Kunstturnen*, 2014. Parcours im Rahmen von *Le Mouvement*, Schweizerische Plastikausstellung Nr. 12, Biel, Foto: Stefan Meyer, Courtesy Christian Jankowski

# La démocratie (in)esthétique
# La democrazia (in)estetica

Von Paolo Bianchi

standsgesättigten Zürich (von noch nicht wohlstandsverformten Aktivisten auch ZUREICH buchstabiert) kaum denkbar und auch nicht zu erwarten, obschon es um Millionenaufträge für Kunst gehen würde.

### Zürich II: Kalkbreite – Partizipation an einem Lebenskunstwerk

Ein «neues Stück Stadt» nennen es die Bauherren, die im August 2014 eingeweihte und überall als innovativ gelobte Überbauung Kalkbreite auf einem 6'350 Quadratmeter grossen Areal, das seit dem 19. Jahrhundert als Abstellanlage für Trams genutzt wurde. Das für die Schweiz pionierhafte Projekt hat die Genossenschaft Kalkbreite in einem breiten partizipativen Prozess entwickelt.[29]

Im April 2011 erschien der Jury-Bericht zum Kunst-am-Bau-Wettbewerb für das Kalkbreite-Areal. Die Jury bestand aus Vertretern der Genossenschaft, der Stadt Zürich, aus Architekten und Landschaftsarchitekten und externen Fachjurorinnen. Für die Ausführung eines oder mehrerer Kunst-und-Bau-Projekte wurden gesamthaft 240'000 Franken zur Verfügung gestellt. Im Bericht wird das Vorgehen beschrieben: Die Jury einigte sich auf die zehn Teilnehmenden der zweiten Runde mit bekannten Namen aus der Zürcher Kunstszene, wie Luigi Archetti, Mark Divo, Ingo Giezendanner, San Keller, Mickry 3 und Markus Weiss. Es folgte eine Startsitzung der Teilnehmenden mit der Jury. Alle ausgewählten Künstler und Gruppen mussten sodann einen Projektentwurf mit Budget einreichen. Ausgehend von zehn Kriterien für die Beurteilung[30] erhielt die Eingabe von Christoph Faulhaber (*1972, lebt in Hamburg) am meisten Stimmen. Am 15. Dezember 2010 fand die öffentliche Jurysitzung statt. Die Jury entschied sich für das mutige und experimentelle Projekt *Genossenschaften* von Faulhaber (Abb. H).

Sein Projekt sieht vor, dass der für das Kunst-und-Bau-Projekt zur Verfügung stehende Betrag



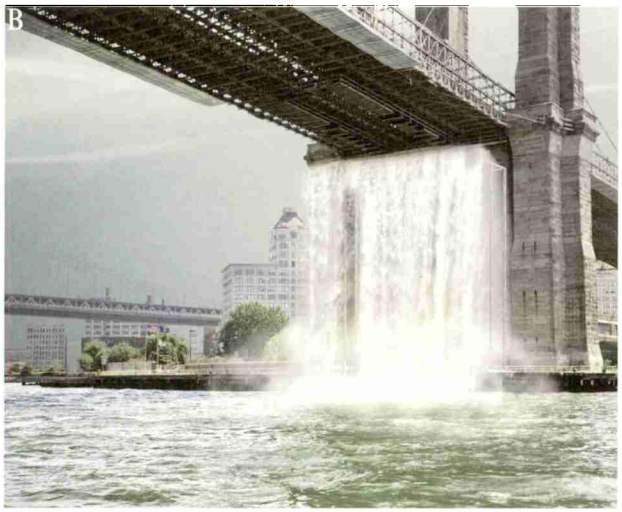
H Christoph Faulhaber, *Genossenschaften*, 2010. Kunst-am-Bau-Projekt für die Genossenschaft Kalkbreite. Vertragsunterzeichnung zwischen zwei Genossenschaftlern und dem Künstler am 24. September 2014 (v. l.: Res Keller, Christoph Faulhaber, Sabine Wolf), Foto: Volker Schopp, Courtesy Genossenschaft Kalkbreite

langfristig angelegt wird. Mit den Zinsen wird der Künstler finanziell unterstützt. Als Gegenleistung erhält die Genossenschaft einen Teil seiner Jahresproduktion, etwa durch das Überlassen einzelner Werke, einer Ausstellung oder Workshops. Nach Ablauf von 24 Jahren fällt der Betrag zurück an die Genossenschaft, die ihn zweckgebunden wieder für ein Kunst-und-Bau-Projekt nutzen kann. Diese Zusammenarbeit lässt keine «Kunst am Bau» entstehen, sondern generiert die gemeinsame ideelle Partizipation an dem Entstehen eines Lebenskunstwerkes. Die Abwesenheit von physischer Kunst erlaubt die generische Entwicklung einer sozialen Plastik.

Sehr lesenswert das Fazit zum Entscheid im Bericht: «Dass sich die Jury am Ende auf den konsequenten und radikalen Vorschlag von Christoph Faulhaber einigen konnte, hatte sicher auch mit der Genossenschaft Kalkbreite zu tun, die ihrerseits in ihrem Bauprojekt radikale und zukunftsweisende Lösungen sucht. Auch die Ebene der Diskussion und Auseinandersetzung, die dieses Projekt verlangt, ist der Genossenschaft nicht fremd.»[31] Zwischen privaten und staatlichen Betriebsformen markiert die Genossenschaft eine Art dritten Weg und fungiert wie ein Extrakt, das zwischen dem kapitalistischen und kommunistischen Extrem zu vermitteln vermag. Das genossenschaftliche Denken und Handeln tritt in eine

# Vom künstlerischen Eigensinn zur genossenschaftlichen Partizipation von Kunst in der Stadt

«Ja, der Triumph der Demokratie ist zutiefst unästhetisch, und zwar nicht nur im Sinn der philosophischen Disziplin, sondern auch vom Augenschein her: Das Inkommensurable wird nebeneinander gehängt, das Unvereinbare gleichzeitig angepriesen, das sind die Gräuel der Demokratie. Sie liegen im Ausgleich, der keinen Beteiligten zufriedenstellt, im zäh ausgehandelten Kompromiss, im Beschwichtigen und Abwiegeln, kurz: im Kult des kleinsten gemeinsamen Nenners, der das höchste Wesen unserer Gesellschaftsform ist, dem sich aber kein Tempel errichten liesse.»[1]



B Olafur Eliasson, *The New York City Waterfalls*, 2008, Foto: Olafur Eliasson, Courtesy Public Art Fund, New York

Diese kurze transatlantische Tour d'Horizon gibt als empirischer Befund Auskunft zum Thema Kunst am Bau respektive Kunst im öffentlichen Raum (KiöR) und inkludiert auf diesem Wege die Möglichkeiten und Chancen der Auseinandersetzung von Städten und Staaten, von Privaten und Firmen, von Genossenschaften und Bürgern mit Kunst, die auch von einem ästhetischen Anspruch an Demokratie geprägt ist. Es geht (in nicht wenigen europäischen Gesetzestexten und Bestimmungen) immer wieder um den Versuch einer Demokratisierung von Kunst, die ohne Vermittlung einer ästhetischen Grundidee in der Rezeption der Öffentlichkeit elitär bleiben muss. Wenn KiöR und Kunst am Bau beide als öffentlich sichtbare Kunsterscheinungen gelten, sehen sie sich mit dem Anspruch konfrontiert, dem künstlerischen Selbstverständnis einer «Kulturstadt» (wie etwa New York, Basel oder Zürich) letztlich auch befriedigend zu entsprechen. Ausgehend von exemplarischen Arbeiten von Richard Serra, Olafur Eliasson (Abb. A) und Mischa Leinkauf/Matthias Wermke (New York) wie von Helmut Federle, Jenny Holzer u. a. (Novartis Campus Basel) sind die drei Fallbeispiele aus Downtown Switzerland auch im internationalen Vergleich für den Diskurs über Stadtkunst und Prozentkunst besonders bemerkenswert und ertragreich: das Toni-Areal als lichtkünstlerisches Zeichen von realities:united, die Kalkbreite als genossenschaftlich-künstlerisches Symbol von Christoph Faulhaber sowie *Art and the City* als temporäre, kuratorische Formkombination.

## Die unästhetische Demokratie

Schmerzhaft ist, so der Kunsthistoriker Walter Grasskamp, «der Verzicht auf eine bündige ästhetische Repräsentation».[2] Im Kontext der Diagnose dieses bedenkenswerten Mankos in der bürgerlichen Demokratie hat Grasskam 1990 den paradigmatischen Begriff «Die unästhetische Demokratie» geprägt.

Ausgehend von den Intentionen der Führungselite, Politik und Ästhetik symbiotisch in Dienst zu nehmen, zeigt sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts, wie «die beiden großen Tyranneien, Nationalsozialismus und Kommunismus, den Künsten eine herausragende Bedeutung bei der Durchsetzung und Festigung ihrer Machtansprüche beigemessen haben, wie sie in den bürgerlichen Demokratien längst aus der Mode gekommen waren».[3]

Wer eine differenzierte Betrachtung der Kunstgeschichte vornimmt, muss zu der Erkenntnis gelangen, dass selbst in autoritären und absolutistischen Regimes durch den Einsatz der Künste der Tyrannei eine Pracht zufällt, die zuweilen ästhetisch stimmig ist und verfängt, selbst und gerade auch über die Darbietungsform des Kitsches. Grasskamps Fazit fällt ernüchternd aus: «Es nimmt sich wie eine peinliche Schwäche der Demokratie aus, dass sie dieser Pracht der Tyrannis so gut wie nichts entgegenzustellen weiss.»[4] Aus diesem Grund wird Demokratie, «weil sie eben keine geschlossene ästhetische Repräsentation hervorbringt»[5], als eine unästhetische bezeichnet. Das auch deswegen, weil die Künste den Gesetzen der Marktwirtschaft preisgegeben worden sind. Wer heute durch Orte flaniert, die sich als «Kulturstadt» verstehen, trifft in ihnen auf Kunst im öffentlichen Raum. Sie will entweder als Standortmarketing verstanden werden oder präsentiert sich als Format einer «Galerien-Kunst», was ihr unter gar keinen Umständen schmeichelt und eher einen weiteren Aspekt der Kommerzialisierung des Stadtraums, verborgen unter dem Deckmantel eines Kulturanspruches, markiert.

In dem Bestreben, von einer unästhetischen zu einer ästhetischen Gestaltung von Demokratie zu gelangen, lohnt sich daher der Blick auf die staatlich geförderte Prozentkunst und KiöR. Beide tragen einerseits zu einer Demokratisierung von Kunst bei und ermöglichen andererseits, dass der Kategorie der Ästhetik in der Demokratie Raum gegeben werden kann. Nicht nur im politischen Kampf um Macht konstituiert sich das Politische. Politik erfährt seine Prägung auch durch Bilder und Rituale, durch Räume und Rhetoriken. So wie ein Staat seine repräsentative Gestalt aus Wappen, Flaggen oder Hymnen, aus Zeremonien und Festen generiert, trägt ihm auch die jeweilige Architektur und Kunst Identitätsmerkmale zu. Die ästhetische Demokratie lebt von der Pluralität ihrer Eigeninszenierung, von der Dialogfähigkeit ihrer Ikonografie – dies auch und vielleicht sogar vor allem dank der Kunst in der Öffentlichkeit als eben «bündige ästhetische Repräsentation» (Grasskamp).

## Kunst als öffentliches Ereignis

Die künstlerische und kuratorische Gestaltung von KiöR respektive Kunst am Bau kann durchaus als eine Königsdisziplin im Ausstellungswesen bezeichnet werden. Erfordert sie doch jenes spezifische Denken und Handeln in Zusammenhängen, das sich den Herausforderungen der Komplexität und einer Disziplinen übergreifenden Praxis und deren Repräsentanten stellt – Architekten, Stadtplaner, Stadtforscher, Urbanisten, Geografen, Kunsthistoriker, Gestalter, Künstler, Landschaftsarchitekten, Behörden, Kulturvermittler, kreative Klasse, Standortmarketing, Designwirtschaft, Konzerne, KMUs, Kantons- und Stadtregierungen, Politiker, Parteien, Genossenschaften, Bürgerinitiativen und Bürger. Die Funktion des (Künstler-) Kurators für Projekte im Kontext von Kunst in der Stadt ist diejenige eines Dialogmeisters, der über das Phänomen Kunst zu all diesen Gruppen wie auch zu einer sozialen und medialen Öffentlichkeit in Beziehung tritt.

Weitet sich die Kunstszene von Atelier und White Cube auf Stadt und deren Öffentlichkeiten aus, so vollzieht sich das in der geglückten Version mit einem hohen dialogischen Spannungsanteil an «öffentlichen Angelegenheiten» («res publica»). Ausgehend von der *Res publica* («res» meint die Sache und das Ereignis, «publica» das Volk) steht die Kunst in der Stadt für einen Prozess, in dem sie als eingreifendes Ereignis in einer Bürgergesellschaft in Erscheinung tritt. Im Themenkreis von Kunst und Öffentlichkeit ist eine Analogie zur Baukultur, die das öffentliche Leben und den öffentlichen Raum in der Vergangenheit einschneidend geprägt hat, nicht auffindbar. Im Mittelpunkt steht hier eine avancierte Gestaltung je-

ner offenen urbanen Plattformen, in denen ein Verständnis von Gerechtigkeit, Freiheit und Sinn zu erwerben sein könnte. Dies verbunden mit der Gefahr, dass auf allen Ebenen die Unbestimmbarkeit, ja sogar die Unmöglichkeit ihrer Erfüllung vorherrscht.[6]

In der frisch erschienenen Anthologie *Kunst und Öffentlichkeit* geht es den Herausgebern nicht so sehr um KiöR, sondern vielmehr «um das Öffentliche (in) der Kunst».[7] Zitiert wird dabei das Kunstwort «Publicum», das Dietmar Kammerer für einen unbestimmt zu haltenden Durchgangs- und Umschlagplatz verwendet, dies «als denjenigen Punkt, an dem Kunst und Öffentlichkeit konvergieren und Eigenschaften, Inhalte, Wahrnehmungen, usw. austauschen, vermitteln, transferieren oder anbieten».[8]

## Die kuratierte Stadt

Soll Kunst in der Stadt am öffentlichen Leben aktiv teilhaben, dann geht es darum, eine öffentliche Sphäre respektive Agora zu gestalten, «in der ein Austausch zwischen heterogenen Nutzergruppen stattfinden kann – ein Ort für Meinungsbildung, Meinungsäußerung und Meinungstransfer».[9] Stellt sich die Aufgabe für die Kuratierung einer ganzen Stadt, sind die Künste dank ihres differenzierten Umgangs mit Öffentlichkeit von besonderer Eignung.[10] Sie aktivieren ein drittes Leben zwischen den Bewohnern und Bauten, setzen die Differenz in den Mittelpunkt – das Dazwischen.

Das öffentlich begehbare Kunstwerk als vitale Präsenz in der Stadt ist ein Ding dazwischen, und das Dazwischen (*inter-esse*, inter = zwischen und esse = sein) eine der sinnstiftenden Qualitäten eines ästhetischen Menschseins.

Der erste effiziente Schub für öffentliche Kunstprojekte generiert sich aus diesem Dazwischen, das eine Allmende bietet für Gespräche jenseits der Auseinandersetzung über Geschmack. Diese Gespräche / Dialoge liefern widerständige Anstösse, initiieren ergebnisoffene Prozesse, zeigen kritische Hintergründe und Denkstrukturen von Kunst auf. Künstlerische Interventionen bieten nicht unbedingt einen besseren oder reflektierteren Umgang mit der Stadt als die Impulse, welche die Stadtplanung unter anderen Prämissen in die Wege leitet. Lässt sich Kunst jedoch auf einen gestalterischen und eingreifenden Kontext / Prozess ein, geraten herkömmliche Annahmen und Bestände in Bewegung, denn Kunst bietet «Versuche eines Aushandelns von möglichen Verbindungen» (Rachel Mader) – was sowohl ein Scheitern und Missverständnisse zur Folge haben kann wie auch unerwartete Ereignisse erzeugt.[11]

Vor allem die kuratierende Rolle entspricht in einem solchen Prozess derjenigen eines anstiftenden Entwicklers und Moderators. Der Kurator als vermittelnder Impulsgeber ist bestrebt, vorhandene Frontlinien aufzuweichen und vernetzt die unterschiedlichen Individualitäten und Identitäten aller Beteiligten mit dem spezifischen Gehalt an Eigensinn, welcher der Kunst im öffentlichen Raum immanent ist.

Die wohl radikalste und eigensinnigste künstlerische Setzung im Bereich von Kunst im öffentlichen Raum stammt vom heute kaum mehr bekannten Piero Manzoni (1933–1963). Mit Arbeiten wie der *Merda d'artista* (1961) – (angeblich) 30 Gramm Künstlerscheisse in streng limitierter Auflage – oder dem *Socle du monde* (*Sockel der Welt*, 1961) – einem Sockel, der die Welt zum Kunstwerk erhebt – schafft Manzoni Ikonen der jüngeren Kunstgeschichte. Er hat mit seinem ‚Socle' (den man eigentlich nicht im Museum, sondern nur unter freiem Himmel zeigen darf) die Welt mit allem, was darauf kreucht und fleucht, zum Readymade erklärt. Anmassender und ultimativer hat das bislang kein anderer gedacht und praktiziert.

## Drei Grossformen / Drei Kunstpraxen

Manzoni setzt auf die totale Funktion von Kunst, indem er Wirklichkeit und Imagination amalgamiert. Für ihn benötigt die Welt keine eigene Repräsentationsform, sondern nur einen

Sockel: Sie ist als Lebenskunstwerk bereits in einem vollendeten Zustand und bedarf keiner Verdoppelung. Der Soziologe Niklas Luhmann hingegen setzte auf eine empirische Plausibilität und ging von der Annahme aus, dass die gesellschaftliche Funktion der Kunst sich durch die in der Kunst erzeugte «Realitätsverdoppelung» bestimmt.[12] Das meint die Verdoppelung der realen Realität durch die fiktionale Realität der Kunstwerke. Ähnliches wird 2017 in Kassel geschehen. So verkündete der Leiter der Documenta 14, Adam Szymczyk, dass die Kunstausstellung nicht nur an den gewohnten Orten stattfinden soll, sondern zur Hälfte in Athen.

Luhmann unterscheidet in einem Dreiphasenmodell der Kunst eine als *Symbol* gemeinte Kunst von einer als *Zeichen* zu verstehende und schliesslich von einer auf *Formenkombinationen* spezialisierte. Für die Kunst kommt es drauf an, in diesen je anderen Realitätsweisen eine Brücke zwischen imaginierter und realer Realität zu schlagen. Diese drei Grossformen eines Brückenschlages sind als Orientierung hilfreich, um im weiten Feld von Kunst im öffentlichen Raum die unterschiedlichen Projekte als Typen und Praxen zu bestimmen:

- Am Anfang der Diskurse über Kunst im öffentlichen Raum steht die sogenannte *drop sculpture*, etwa Plastiken von Alexander Calder, seit Mitte der 1950er-Jahre auf städtischen Plätzen positioniert. Es handelt sich um selbstbezügliche und Autonomie reklamierende Objekte in der Tradition des Modernismus.
- In Abgrenzung hierzu entwickelt sich in den 1960er-Jahren die avancierte Kunstpraxis der *site-specific sculpture*, die den Ort und Ortsbezug (sozial, diskursiv, performativ, partizipativ) für die Aufstellung der Skulptur in die Konzeption und Ausführung mitberücksichtig und sich als kritische Intervention versteht.[13] Die zeichenhaften Grossplastiken von Richard Serra (*1939) bilden ein nahezu eigenes Paradigma im Kontext der US-amerikanischen New Public Art.
- In den letzten Jahren ist vermehrt von *urbanen Interventionen und Performances* die Rede. An der Schweizerischen Plastikausstellung 2014 in Biel hat die Künstlerin Alexandra Pirici (*1982) Serras zerstörte Skulptur *Tilted Arc* (1981) nicht aus dem ursprünglichen Material Stahl neu präsentiert, sondern, ganz im Trend der Zeit, aus dreissig Körpern in Szene gesetzt – eine Menschenwand als lebendes Kunstwerk und Zitat.

## Biel: Von der Kühnheit über die Krise zum «Kunstturnen»

Fünf dunkel gekleidete Personen schreiten in einer Reihe nebeneinander langsam durch die Bieler Nidaugasse. Nach etwa 200 Metern bleiben sie stehen, verharren eine Minute unbeweglich und mischen sich dann unter die Passanten der Strasse: Dies ist die Performance *Drift* der amerikanischen Choreografin und Tänzerin Trisha Brown im Rahmen der 12. Schweizerischen Plastikausstellung, die 2014 in Biel, genau sechzig Jahre nach der ersten Schau, stattgefunden hat. 1954 stand dazu im begleitenden Katalog: «Der Künstler hat keinem Kanon mehr zu folgen. Es gibt für seine Kühnheiten und Freiheiten keine andere Grenzen mehr als diejenige von seinem Geschmack und Esprit de Mesure.»[14] Diesem kämpferischen Geist folgend wurde, allerdings erst mit erheblicher Verzögerung im Jahr 2014, das Medium Plastik durch das Medium Performance abgelöst. Anstelle von Materialien, die zu einer festen Skulptur geformt werden, wurde der Mensch zu einer lebendigen Skulptur und zu einem Teil des öffentlichen Raumes.

Die eigentlich in einem Fünfjahre-Rhythmus veranstaltete Bieler Skulpturenschau rutschte in den Neunzigerjahren in eine veritable Krise. Nach der gelungenen Ausstellung *Tabula Rasa* im Jahr 1991, die sich ausdrücklich nicht mehr als Ausstellung verstanden wissen wollte, weil in ihr «zeitgenössische Denkmäler» präsentiert wurden, konnten die nächsten Austragungen erst

wieder in den Jahren 2000 und 2009 realisiert werden. Es überrascht nicht, dass es in diesem Jahr dringend angebracht war, dem Anlass mit einem neuen inhaltlichen Impuls Auftrieb zu verleihen. Naheliegend war denn auch, dass das mit der gerade wieder im Trend liegenden Performancekunst umgesetzt worden ist.

Im Zuge dessen haben einige Künstler sich mit den Skulpturen vorhergehender Plastikausstellungen auseinandergesetzt. Das war bei Christian Jankowski (*1968) auf typisch humorvolle Art zu erleben. Für das Projekt *Kunstturnen* beauftragte er einen Experten der Sportschule in Magglingen, einen Fitnessparcours mit öffentlichen Plastiken in Biel zu entwerfen (Abb. B). Die sonst statischen Kunstdenkmäler wurden durch Jankowskis Manöver vorübergehend in äusserst dynamische Objekte verwandelt. Jede/r war nun in der Lage, den Parcours mittels Anleitung einer Broschüre aktiv zu benutzen und so Teil einer skulpturalen Aktion zu sein.

Übrigens, kleine Überraschung: Jankowski wird in der Funktion als Kurator die *Manifesta 11* im Sommer 2016 in Zürich leiten. Seine Ankündigung ist so zu verstehen, dass er vorhat, sich mit der künstlerischen Autorenschaft und ihren Produktionsweisen auseinanderzusetzen, um diese zugleich in eine spannende Beziehung zu der realen Arbeitswelt Zürichs zu bringen. Dieser Job wird ihm eine hohe Dosis an «Esprit de Mesure» abverlangen.

## NYC I: Gekippter Bogen Zerstörtes Zeichen

Was dem Bildhauer Serra 1985 in New York widerfährt, hat deutliche Spuren in der Debatte um die Kunstfreiheit hinterlassen. Ein Schiedsgericht der General Services Administration (GSA)[15], der für die Kunst am Bau zuständigen Beschaffungsbehörde der Vereinigten Staaten, verhandelt darüber, ob der 1981 von Serra auf der Federal Plaza in Manhattan aufgestellte *Tilted Arc* entfernt werden sollte. In den Bürogebäuden um diesen Platz sind die New Yorker Filialen mehrerer Bundesbehörden sowie Gerichte des Bundes und des Staates New York untergebracht. Der *Gekippte Bogen*, eine 36,6 Meter lange und 3,66 Meter hohe, geschwungene und sich sanft in Richtung der Behördengebäude neigende Stahlplatte, teilt den Platz. Eine der für die Sicherheit der Gebäude zuständigen Beamtinnen sagt im Prozess aus, die Skulptur sei ein Sicherheitsrisiko: Der Neigungswinkel «der Wand, pardon: des ‚Tilted Arc'», sei geeignet, die Wucht der Explosion einer, am Fuss der Wand angebrachten Bombe auf die Gebäude der Behörden zu lenken. Im Weitern wird das Werk als angeblich obrigkeitlicher Vandalismus und als aggressiver Eingriff des Staates in den öffentlichen Raum gewertet.

Während der Anhörung sprechen sich 122 Personen für den Verbleib und lediglich 58 für einen Abriss der Plastik aus. Der Künstler gibt während des Hearings folgendes Statement ab: «When I started working on the project for the Federal Plaza, I made extensive studies of it. The plaza was essentially used only as a place of transit through which people pass from street to building. Therefore, ‚Tilted Arc' was built for the people who walk across the plaza, for the moving observer. ‚Tilted Arc' was constructed so as to engage the public in a dialogue that would enhance, both perceptually and conceptually, its relation to the entire plaza. The sculpture involved the viewer rationally, and emotionally. A multitude of readings is possible.»[16]

Alle Erklärungen und Einwände helfen nicht. *Tilted Arc* wird im Jahre 1989 abgerissen, zersägt und lagert bis heute in einer Halle in Brooklyn. Durch diese behördlich verordnete Zerstörung kommt es zu einem realen «Vandalismus von oben» (Benjamin H. D. Buchloh). Nicht die Ohnmacht, sondern die Herrschaft führt bei diesem Akt einer unästhetischen Demokratie die Regie. Serras Skulpturen haben das gestalterische Potenzial, die Betrachter sowohl rational als auch emotional zu involvieren. Und gerade weil und in der Art und Weise wie sie dies tun, zeigen und vermitteln

sie Aspekte von Öffentlichkeit – denn das Material des Stahlbildhauers generiert sich aus dem gebauten und öffentlichen Raum selbst. Treffend erkannt hat das der New Yorker FAZ-Feuilleton-Korrespondent Patrick Bahners: «So wirkte der ‚Tilted Arc' auf der Federal Plaza als monumentaler, im Verhältnis zur Höhe der Gebäude aber immer noch winziger Zeigestock, der auf zwei verschiedene Epochen der repräsentativen Gebrauchsarchitektur hinwies, den Brutaljugendstil der Gerichte und den ‚International Style' des Verwaltungskomplexes.»[17] Kuratieren bedeutet, die «Geste des Zeigens»[18] einzusetzen. So gesehen hat Serra damals zwar künstlerisch gehandelt, jedoch kuratorisch für eine ästhetische Demokratie gedacht.

NYC II: Wasserfälle / III: Weisse Flaggen

Ein ähnliches Monument (die Länge bei Serra entspricht hier der Höhe) stammt aus den Sommermonaten 2008 vom dänischen Künstler Olafur Eliasson: zwei Jahre Zeit, 15 Millionen Dollar und ein 200-Mann-Team waren nötig, um vier Wasserfälle im New Yorker East River zu realisieren. Der Künstler sieht bei diesem kreatürlichen Spiel mit Wasserformen einzig eine Metapher für die Beziehung zwischen Mensch und Stadt implementiert. Susan Freeman vom *Public Art Fund*[19], der das Projekt realisiert hat, gibt sich wenig bescheiden und befindet, dass es sich um das grösste Kunstereignis der Welt handle. Michael Bloomberg persönlich soll einen grossen Teil des Geldes zum Projekt beigesteuert haben. Der Bürgermeister erwartet, dass die Wasserfälle, wie Christos und Jeanne-Claudes *Gates* im Jahr 2005, die Touristen in die Stadt locken und die Wirtschaft ankurbeln wird. Es werden Mehreinnahmen von 55 Millionen Dollar erwartet – Christo und Jeanne-Claude bescherten der Stadt mit ihrem Projekt seinerzeit 254 Millionen Mehreinnahmen. Eliasson wie Christo sind Beispiele für Kunst in der Marktgesellschaft.

Zwar nicht der Strategie des Spektakels à la Eliasson folgend, dafür in einer trotz allem spektakulären nächtlichen Aktion à la *Guerilla Art*, haben Unbekannte Mitte Juli 2014 auf der berühmten Brooklyn Bridge die US-amerikanischen Flaggen abgehängt und durch schlichte weisse ersetzt. Einen Monat später haben sich zwei Berliner Künstler, Mischa Leinkauf (*1977) und Matthias Wermke (*1978), zu der Aktion bekannt, die sie ausdrücklich als *Kunstprojekt* verstanden wissen wollten. Diese sei nicht als anti-US-amerikanisches Statement gedacht gewesen, erklärten sie gegenüber der *New York Times*, sie hätten vielmehr die «Schönheit des öffentlichen Raums» feiern und an einen deutschen Brückenbauer erinnern wollen.[20] Luhmann würde zu dieser symbolischen Kunst sagen, dass es ihr darum geht, das «Unzugängliche im Zugänglichen» zu markieren.[21] Kunstgeschichtliche Bezüge lassen sich herstellen: zu den Flaggenmotiven von Jasper Johns oder zu den Interventionen von Gordon Matta-Clark.

Prozentkunst / Fünf Erscheinungsformen

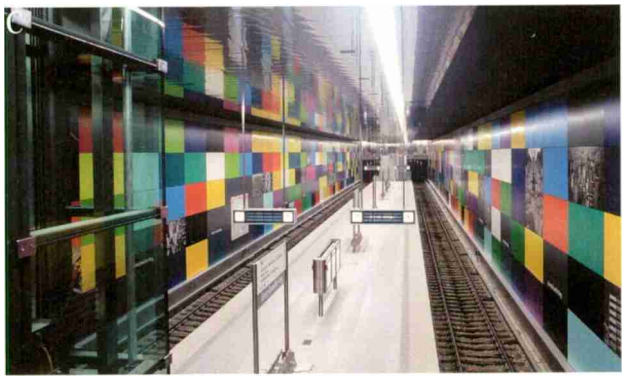
Die Investition von einem halben, ganzen oder anderthalb Prozent der Baukosten in Kunst hat sich zu einem wichtigen Beitrag von Baukultur und Demokratisierung der Kunst entwickelt.[22] Was auf internationaler Ebene eher selten «Kunst am Bau» und weitaus häufiger «Prozentkunst»[23] genannt wird, entpuppt sich als Tradition mit Zukunft. Die *Prozentkunst* gründet auf der Überzeugung, dass die Präsenz von Kunst nicht nur auf Museen und Ausstellungen begrenzt bleiben kann, sondern sich als ein Aspekt der Kultur auch im öffentlichen Leben einer *Res publica* sichtbar abbilden soll.

Durch die staatlichen Regelungen und von den Auftraggebern wird der Kunst am Bau und der KiöR in der Regel all jene Freiheit gewährt, welche die Kunst als Wesenskern für sich beansprucht. Die Erscheinungsformen der Kunst in der Öffentlichkeit können abstrakt oder figurativ, sowohl autonom als auch architektur- oder in einem weiteren Sinn ortsbezogen sein. Der Kunst- und Architekturpublizist Martin Seidel hat eine

einprägsame Typologie erstellt, die auf fünf Ansätzen basiert:

1 Autonome Ansätze: Als Star- und Staatskünstler nimmt Markus Lüpertz (*1941) sich jene Freiheit heraus, für das zentrale Eingangsfoyer des Bundeskanzleramtes in Berlin ein Programm zu entwickeln, das mit seinen *Farbräumen* und der Bronzeplastik *Die Philosophin* auf den Raum abgestimmt ist.

2 Symbiotische Ansätze – Kunst und Architektur verschmelzen: Franz Ackermann (*1963) konzipierte 2003 die komplexe Wandgestaltung *Die grosse Reise* für den Münchner U-Bahnhof Georg-Brauchle-Ring als das erste Projekt der von QUIVID, dem Kunst-am-Bau-Programm des Münchner Baureferats, initiierten Reihe *Kunstbahnhöfe* (Abb. C).



C Franz Ackermann, *Die grosse Reise*, 2003. Wandgestaltung des U-Bahnhofs Georg-Brauchle-Ring, München im Rahmen von QUIVID, dem Kunst-am-Bau-Programm der Stadt München, Foto: Hans Döring, Courtesy Quivid

3 Funktionsorientierte Ansätze – Freie und angewandte Kunst verschmelzen: Als bekannter Vertreter der Signaletik hat Ruedi Baur (*1956) an zahlreichen prominenten Orten Leit- und Orientierungssysteme geschaffen. Explizit als Kunst am Bau, nämlich im Rahmen der französischen «1% artistique»-Regel, richtete er 2004 in Frank Gehrys *Cinémateque Française* in Paris ein ausschließlich auf Projektionen beruhendes «filmisches» Leitsystem ein.

4 Intervention und Partizipation: Als geschichts- und gesellschaftskritische Intervention ist Hans Haackes (*1936) umstrittene Kunst-am-Bau-Installation *DER BEVÖLKERUNG* von 1999/2000 im nördlichen Lichthof des Reichstags bekannt geworden. Sie gelangte ins öffentliche Bewusstsein schon durch die am Giebel des Reichstags angebrachte Inschrift *DEM DEUTSCHEN VOLKE*. Um eine besondere Form der Beteiligung der Gesellschaft handelt es sich bei Mona Hatoums (*1952) Lichtdecke *Silver Lining* (2001) für die Hochschule der Künste in Bern (Abb. D). Sie besteht aus Neonlichtern in den Umrissen der



D Mona Hatoum, *Silver Lining*, 2011. Lichtdecke an der Hochschule der Künste Bern HKB, Foto: Alexander Gempeler, Courtesy HKB

Länder der Erde und ist mit 550 Quadratmetern die grösste Intervention von Kunst am Bau in der Schweiz. Das Partizipative der Arbeit besteht in der Finanzierung, indem Privatpersonen die einzelnen Länder käuflich erwerben konnten.

5 Imagefördernde Ansätze: «Signets als Kunst am Bau sind europaweit beliebt und oft auch Ausdruck einer Zwei-Fliegen-mit-einer-Klappe-Mentalität. Viele öffentliche und besonders private Bauherren bringen Kunst am Bau aus Imagegründen als stadträumliches Wahr- und Erkennungszeichen zur Geltung.»[24]

## Basel: Novartis Campus – Dialoge von Kunst und Architektur

Kunst am Bau ist im Gegensatz zur Kunst im öffentlichen Raum direkt mit einem Gebäude verbunden, ohne jedoch unmittelbar darauf bezogen zu bleiben. Ob Kunst am Bau eher im Sinne einer Verlängerung der architektonischen Setzung oder als eigenständiger Kommentar zu einem vorgefundenen architektonischen Kontext interpretiert wird, begründet sich aus der Substanz des Dialogs zwischen Kunst und Architektur.

Der Dialog von Kunst und Architektur ist geprägt vom Selbstverständnis eines offenen Übungsfeldes, in dem weniger Gewissheiten verschoben werden als vielmehr Bewusstsein geschaffen wird. Das dialogische Zusammenspiel setzt auf aktive Partizipation unter Verzicht auf jedwede Bevormundung. Unter folgender Aufgabenstellung könnte das Verhältnis von Kunst und Architektur beziehungsweise von Künstler und Architekten produktiv werden:

a Künstlerische Idee und Bauaufgabe ergänzen sich.
b Kunst soll durch Orts- und Objektbezug die Akzeptanz und Identifikation der Nutzer mit ihrem Bauwerk fördern.
c Kunst soll nicht nur Aufmerksamkeit erregen, sondern alltäglich erfahrbare Realitäten durchdringen.

Gutes Anschauungsmaterial bietet der Novartis Campus, der vom Architekten und Städteplaner Vittorio Magnago Lampugnani für den Chemiekonzern konzipierte Architekturpark in Basel, bei dem «Kunst und Bau»-Dialoge in unterschiedlichen Konstellation auftreten. Das Büro und Arbeitsgebäude *Forum 32*, von Diener & Diener in Zusammenarbeit mit dem österreichischen Architekten Gerold Wiederin entworfen, fällt durch die von Helmut Federle (*1944) komponierten mehrschichtigen Glasfassaden auf (*Dialog a*, Abb. E). Ein von Peter Märkli entworfenes Gebäude wird oberhalb des Erdgeschosses von einem Band umschlossen, das auf der Eingangsseite als Screen fliessende Botschaften zeigt, welche die US-amerikanische Künstlerin Jenny Holzer (*1950) aus über 1000 Aphorismen und Sprüchen aus aller Welt ausgesucht hat (*Dialog b*, Abb. F).

In einer grosszügigen Parkanlage des liechtensteinischen Landschaftsarchitekten Günther Vogt reagierten die Künstler mit unterschiedlichen



E Helmut Federle, Glasmosaik an der Fassade, 2005. Architektur: Das Büro- und Arbeitsgebäude *Forum 3* auf dem Novartis Campus in Basel wurde von Diener & Diener in Zusammenarbeit mit dem österreichischen Architekten Gerold Wiederin entworfen, Foto: Mathias Leemann, Courtesy Novartis AG



F Jenny Holzer, *1000 Aphorismen und Sprüche aus aller Welt*, 2006. Arkade mit einer LED-Screen auf dem Novartis Campus in Basel. Architektur: Das Visitor-, Büro- und Auditorium-Center von Peter Märkli, Foto: Mathias Leemann, Courtesy Novartis AG

Setzungen: Ulrich Rückriem (*1938) positionierte nur minimal bearbeitete Steinbrocken, während Eva Schlegel (*1960) eine 48 m lange Fussgängerpassage aus Glaspaneelen aufbaute, auf denen absichtlich unscharf reproduzierte Text-

fragmente als Siebdrucke aufgetragen wurden (*Dialog c*). Hierzu sind noch zwei weitere Beispiele nennenswert: In einem Gebäude für Laborarbeit von den Architekten Krischanitz und Frank verteilte Sigmar Polke (1941–2010) auf ein sechs Meter langes Band 365 Pyritsonnen, die er selber im Laufe der Jahre gesammelt hatte. In einem zweiten Laborbau von José Rafael Moneo kommt es zu einem künstlerischen Eingriff von Katharina Grosse (*1961), die Wandteile des Einganges und der Cafeteria mit Spritzpistole und ohne Rücksicht auf die architektonischen Grenzen farbenprächtig übermalte.

Kunst und Architektur sollten in unseren Tagen nicht mehr als ausschließlich konkurrierende Akteure nebeneinander operieren, sondern sich der Notwendigkeit für eine synergetische soziale Praxis bewusst sein, wie dies in Basel ansatzweise gut gelöst worden ist.

### Zürich I: Toni-Areal – Der Architekt als Kurator

Im September 2014 eröffnete das Toni-Areal als neue Gebäude-Ikone in Zürich-West. Die Grundstücksfläche von rund 25'000 Quadratmetern macht die Architektur als Stadt in der Stadt erlebbar. Die EM2N Architekten erstellten im ehemaligen Molkerei-Industriebau einen Campus für zwei Hochschulen mit rund 1'400 Räumen. Ist es im ehemaligen Ölkraftwerk der Tate Modern in London der Hochkamin in der Fassade, so ist es in Zürich die expressiv geschwungene Zufahrtsrampe, die als Boulevard entlang eines vertikalen Kulturzentrums verstanden wird und ein unverwechselbares Zeichen setzt. «Das Kunstlicht im Innern stammt vom Berliner Büro realities:united und basiert auf schlichten Fluoreszenzröhren. Mit unterschiedlich ausgeleuchteten Zonen und variierenden Leuchtstärken unterstützen die Lichtplaner das Konzept einer künstlichen Landschaft mit helleren und dunkleren Zonen.»[25] (Abb. G)



G realities:united, Kunstlichtkonzept, 2014. Kunstlicht in der Kaskadenhalle im 5. Stock des Toni-Areals, Zürcher Hochschule der Künste ZHdK. Architektur: EM2N Zürich, Foto: Betty Fleck, Courtesy ZHdK

Was die NZZ so nüchtern beschreibt, steht als Lichtkonzept der üblichen Planung entgegen. Statt einer homogenen Helligkeit kommt es durch Leuchtteppiche zu heterogenen Lichtstimmungen, welche den atmosphärischen Eigenschaften von Strassenkreuzungen nachempfunden sind. Jan und Tim Edler von realities:united, bekannt geworden durch die Medienfassade am Kunsthaus Graz, erklären dazu: «Weder entsteht in der Zusammenballung von Leuchten eine ‚Lichtskulptur', noch dient die Akzentuierung einer dramaturgischen oder architektonischen Verdeutlichung des Raumes oder der Architektur. Die Nutzer müssen sich den Raum schlichtweg aneignen.»[27]

Die ungewöhnliche Lichtplanung für das Toni-Areal konnte entstehen, weil Mathias Müller und Daniel Niggli (EM2N) als Architekten sowohl selber planen als auch wie Kuratoren arbeiten. In einem konventionellen Kunst-am-Bau-Projekt wäre die nun realisierte Kunstlichtidee kaum denkbar gewesen. In einem Interview erklärt Niggli sogar: «Weder wir, der Kanton noch die Zürcher Hochschule der Künste wollten Kunst am Bau. In diesem Haus wird schliesslich täglich Kunst produziert.»[28] Eine sowohl absurde wie abstruse Begründung für den Verzicht, der jede Kunst-am-Bau-Regelung für öffentliche Gebäude ignoriert. Die Bitterkeit über dieses Vorgehen an unästhetischer Demokratie kann auch die trotz allem umgesetzte angewandte Kunst nicht abmildern.[29] Proteste von Künstlern sind im wohl-

standsgesättigten Zürich (von noch nicht wohlstandsverformten Aktivisten auch ZUREICH buchstabiert) kaum denkbar und auch nicht zu erwarten, obschon es um Millionenaufträge für Kunst gehen würde.

### Zürich II: Kalkbreite – Partizipation an einem Lebenskunstwerk

Ein «neues Stück Stadt» nennen es die Bauherren, die im August 2014 eingeweihte und überall als innovativ gelobte Überbauung Kalkbreite auf einem 6'350 Quadratmeter grossen Areal, das seit dem 19. Jahrhundert als Abstellanlage für Trams genutzt wurde. Das für die Schweiz pionierhafte Projekt hat die Genossenschaft Kalkbreite in einem breiten partizipativen Prozess entwickelt.[29]

Im April 2011 erschien der Jury-Bericht zum Kunst-am-Bau-Wettbewerb für das Kalkbreite-Areal. Die Jury bestand aus Vertretern der Genossenschaft, der Stadt Zürich, aus Architekten und Landschaftsarchitekten und externen Fachjurorinnen. Für die Ausführung eines oder mehrerer Kunst-und-Bau-Projekte wurden gesamthaft 240'000 Franken zur Verfügung gestellt. Im Bericht wird das Vorgehen beschrieben: Die Jury einigte sich auf die zehn Teilnehmenden der zweiten Runde mit bekannten Namen aus der Zürcher Kunstszene, wie Luigi Archetti, Mark Divo, Ingo Giezendanner, San Keller, Mickry 3 und Markus Weiss. Es folgte eine Startsitzung der Teilnehmenden mit der Jury. Alle ausgewählten Künstler und Gruppen mussten sodann einen Projektentwurf mit Budget einreichen. Ausgehend von zehn Kriterien für die Beurteilung[30] erhielt die Eingabe von Christoph Faulhaber (*1972, lebt in Hamburg) am meisten Stimmen. Am 15. Dezember 2010 fand die öffentliche Jurysitzung statt. Die Jury entschied sich für das mutige und experimentelle Projekt *Genossenschaften* von Faulhaber (Abb. H).

Sein Projekt sieht vor, dass der für das Kunst-und-Bau-Projekt zur Verfügung stehende Betrag



H Christoph Faulhaber, *Genossenschaften*, 2010. Kunst-am-Bau-Projekt für die Genossenschaft Kalkbreite. Vertragsunterzeichnung zwischen zwei Genossenschaftlern und dem Künstler am 24. September 2014 (v. l.: Res Keller, Christoph Faulhaber, Sabine Wolf), Foto: Volker Schopp, Courtesy Genossenschaft Kalkbreite

langfristig angelegt wird. Mit den Zinsen wird der Künstler finanziell unterstützt. Als Gegenleistung erhält die Genossenschaft einen Teil seiner Jahresproduktion, etwa durch das Überlassen einzelner Werke, einer Ausstellung oder Workshops. Nach Ablauf von 24 Jahren fällt der Betrag zurück an die Genossenschaft, die ihn zweckgebunden wieder für ein Kunst-und-Bau-Projekt nutzen kann. Diese Zusammenarbeit lässt keine «Kunst am Bau» entstehen, sondern generiert die gemeinsame ideelle Partizipation an dem Entstehen eines Lebenskunstwerkes. Die Abwesenheit von physischer Kunst erlaubt die generische Entwicklung einer sozialen Plastik.

Sehr lesenswert das Fazit zum Entscheid im Bericht: «Dass sich die Jury am Ende auf den konsequenten und radikalen Vorschlag von Christoph Faulhaber einigen konnte, hatte sicher auch mit der Genossenschaft Kalkbreite zu tun, die ihrerseits in ihrem Bauprojekt radikale und zukunftsweisende Lösungen sucht. Auch die Ebene der Diskussion und Auseinandersetzung, die dieses Projekt verlangt, ist der Genossenschaft nicht fremd.»[31] Zwischen privaten und staatlichen Betriebsformen markiert die Genossenschaft eine Art dritten Weg und fungiert wie ein Extrakt, das zwischen dem kapitalistischen und kommunistischen Extrem zu vermitteln vermag. Das genossenschaftliche Denken und Handeln tritt in eine

Wahlverwandtschaft zur Kunst, da das partizipative Zusammenarbeiten in freier Bindung einem tiefen – menschlichen wie ästhetischen – Gemeinschaftsbedürfnis entspringt.

## Zürich III: Art and the City – Neues Diskursklima dank temporärer Projekte

Initiiert wurde *Art and the City*, das im Sommer 2012 vorab in Zürich-West Skulpturen, Installationen, Performances, Plakate und Interventionen zeigte, von der Arbeitsgruppe Kunst im öffentlichen Raum (AG KiöR) der Stadt Zürich. In dem von Christoph Doswald als Kurator zusammengestellten Ausstellungsprogramm fanden sich insgesamt 43 Künstler aus aller Welt zusammen. Das Spektrum der Werke deckte verschiedene Spielarten von KiöR ab:

- die klassische *drop sculpture* – Marmorsessel am Paradeplatz von Ai Weiwei oder der Wasserkessel auf dem Tessinerplatz von Subodh Gupta (Abb. I).




I Subodh Gupta, *Untitled*, 2008, rostfreier Stahl. Platzierung auf dem Tessinerplatz in Zürich im Rahmen des Projekts *Art and the City*, Zürich 2012, Foto: Peter Neusser, Courtesy Arbeitsgruppe Kunst im öffentlichen Raum der Stadt Zürich

- das *Re-Enactment* historischer Raum-Interventionen – die Acrylfäden im Schiffbau von Fred Sandback, die Vierkantrohre von Charlotte Posenenske oder das situationistische Mapping von Yona Friedman.
- das ortsbezogene Werk – Karsten Födinger, Arcangelo Sassolino, Sandra Kranich, Manfred Pernice, Los Carpinteros, etc.
- das partizipative Werk – Marjetica Potrc.

das dokumentarische Werk – Roe Ethridge, Lara Almarcegui.
die performative Auseinandersetzung mit dem Stadtraum – Hamish Fulton, Sâadane Afif, San Keller.

Fast so lang wie die Künstlerliste war die Liste der Kooperationspartner, die private Unternehmen, Off-Spaces, Stiftungen, Hochschulen und Kunstbetriebe sowie eine grosse Zahl von Galerien und Kunstinstitutionen umfasste. Die Realisation von *Art and the City* verdankte sich auch der partnerschaftlichen Zusammenarbeit zwischen öffentlicher Hand und Privaten, im Jargon auch Public Private Partnership genannt. Das Projekt verfügte über ein Gesamtbudget von 2,1 Millionen Franken. Zwei Drittel der Projektkosten wurden von Privaten übernommen. Der Anteil der Stadt Zürich betrug 700'000 Franken. Die Transparenz in der Finanzierung beruhigte die Gemüter in der Stadt Zürich, da für manche KiöR nichts anderes als verschleudertes Steuergeld darstellt: KiöR gleich GiöR. Das *Nagelhaus* wurde mit solchen Argumenten verhindert, die Installierung des *Hafenkrans* hatte darunter zu leiden, was dazu führte, dass der Zürcher Stadtrat und Sozialdirektor Martin Waser mit 80'000 Franken Defizitgarantie aus der eigenen Tasche die Umsetzung retten musste.

Das Publikum näher zur Kunst zu bringen, war gemäss Kurator Christoph Doswald ein wesentliches Ziel des Projektes, das mit einem umfangreichen Vermittlungsprogramm und mit einem breiten Kommunikationsangebot auftrat. «Nach der verlorenen Volksabstimmung über das Nagelhaus hat die Zürcher AG KiöR eine Strategie-Anpassung vorgenommen», sagt Doswald im Gespräch mit dem Autor. «Mit temporären Projekten kann die Bevölkerung sukzessive an die zeitgenössische Kunst herangeführt und ein neues Diskursklima geschaffen werden.» Darum habe *Art and the City* auch ganz bewusst darauf fokussiert, die Entwicklung des neuen Stadtteils Zürich-West

mit künstlerischen Mitteln zu spiegeln: «Die dynamische Veränderung des Stadtraums ist ein Thema, das in Zürich kaum jemanden kalt lässt.» Rund 100'000 Besucher haben während des Sommers 2012 im ehemaligen Zürcher Industriequartier die Ausstellung besucht. Dass private Sponsoren die von einer Fachjury ausgewählten Werke von Valentin Carron, Alex Hanimann, Sâadane Afif und Los Carpinteros aus der Ausstellung angekauft haben, um sie dem öffentlichen Raum der Stadt Zürich zu überlassen, betrachtet der Kurator «möglicherweise als eine neue Form der ästhetischen Öffentlichkeit».[32]

## Die Uneinnehmbarkeit der Kunst durch Repräsentation

Kunst als Teil einer gegenwärtigen Öffentlichkeit findet sich nahezu reflexhaft in einem allgemeinen Meinungsstreit von «Likes & Dislikes» wieder. Beteiligen an diesen Mainstream-Diskussionen können sich zwar alle Mitglieder einer Gesellschaft, was nichts daran ändert, dass hier vor allem über vertraute Bilder, akzeptierte Beobachtungen und althergebrachte Klischees verhandelt wird. Der öffentliche Meinungsdiskurs sensibilisiert zwar für Themen und Probleme, zugleich zeigt er jedoch auch deutlich den Horizont der Kommunikation über Kunst auf. Zur Sprache kommt nur, was bereits im Arsenal des Üblichen gelagert ist.

Wenn Kunst in der Öffentlichkeit im Kontext eines kuratorischen Handelns praktiziert wird, dann sollte sie nicht dem Anspruch folgen, bloss im Normativen zu agieren, um sich der Paradigmenlage der gesellschaftlichen Konventionen anzudienen. Weder sollte sie sich mit dem öffentlichen Diskurs verträglich machen, noch eine angepasste Inklusion anstreben. Schreibt man ihr eine Domäne zu, dann ist es die des Aussergewöhnlichseins. Hier kann sie sich absetzen von den Hemmnissen durch einen kollektiven Wertekanon und auf diesem Wege frei werden für eine hyperkommunikative Weltsicht und experimentelle Gestaltungslust. Dass mit der Kunst in der Öffentlichkeit Irritationen befragt werden und bislang übersehene Zusammenhänge ins Blickfeld geraten, kann als gewünschter Effekt nur begrüsst werden. Sorgt er doch für die wachsame Latenz, die verhindert, dass sie im Spielraum auch einer bürgerlichen Demokratie als kritisches Feigenblatt oder als Repräsentationsinstrument zu falschen Zwecken missbraucht wird.

Wenn man um die verführerische Kraft kapitalistischer Ordnungsmächtigkeit weiss, wird klar, dass Kunst und so auch Kunst im öffentlichen Raum immer in der Gefahr ist, für bestimmte Zwecke instrumentalisiert zu werden. Das ist der Grund, warum freie Gesellschaften über unabdingbar freie Räume verfügen müssen. Sie sind angewiesen auf «Leerstellen», auf jene unbesetzten öffentlichen Orte, an denen vorbehaltlos radikal ästhetisch gedacht und infolge gehandelt werden kann (Abb. J)



J Baltensperger + Siepert, *Monument to a Monument*, 2014. Realisierung im Rahmen von *Herrliche Zeiten. Ein Kunstprojekt zum Leben zwischen Häusern*, Zug 2014, Foto: Luis Eduardo Martinez Fuentes, Courtesy Präsidialdepartement Kultur Stadt Zug.

Aus dem Fundus des Mainstream generieren sich keine neuen Entwicklungen. Es sind erkennbar immer wieder Künstler, die aus randständigen und peripheren Positionen heraus gesellschaftliche Bewegung provozieren. In welchem Umfang sie mit ihren Aktionen und Interventionen sich dem Druck zur Anpassung zu widersetzen vermögen und im besten Sinne ketzerisch bleiben, ist auch Ausdruck ihrer Weigerung, sich den Ver-

lockungen einer vordergründigen Akzeptanz anzudienen. Dazu gehört, wie sehr sie sich aufgerufen fühlen, politisch inkorrekte Debatten und konträre Haltungen im öffentlichen Diskurs anzustossen. Nur als Folge eines solchen Selbstverständnisses kann sich eine ästhetische Demokratie und eine Dialogkultur entwickeln, die eine Vielfalt an Meinungen und Standpunkten in ihrer ganzen Radikalität erträgt.

Es bleibt die Erkenntnis, dass eine zu grosse Nähe und ein vorschneller Zusammenschluss von Kunst und Öffentlichkeit, diese für die Zwecke der reinen Repräsentation verfügbar hält. Ein Anspruch an die Kunst besteht somit darin, aus der Haltung einer widerständigen Uneinnehmbarkeit Kraft und Legitimation zu beziehen.

1 Walter Grasskamp, *Die unästhetische Demokratie. Die Wiedervereinigung von Kunst*, in: Ders., *Die unästhetische Demokratie. Kunst in der Marktgesellschaft*, München 1992, S. 127–135, hier S. 133 (Erstveröffentlichung in: *Die Zeit* vom 28. September 1990).
2 Walter Grasskamp, *Einleitung*, in: Ebd., S. 8.
3 Ebd., S. 9.
4 Ebd.
5 Ebd.
6 Vgl. hierzu: Paolo Bianchi (Hrsg.), *Res Publica 2.0. Stadtkunst als Bild, Text, Klang*, Verlag Kunstforum, Ruppichteroth 2011. Erschienen als: *Kunstforum International*, Band 212.
7 Dagmar Danko, Olivier Moeschler und Florian Schumacher, *Kunst und Ihre Öffentlichkeit(en)*, in: Dies. (Hrsg.), *Kunst und Öffentlichkeit*, Wiesbaden 2015, S. 9–18, hier S. 10.
8 Dietmar Kammerer, *Vorwort. Vom Publicum*, in: Ders. (Hg.), *Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst*, Bielefeld 2012, S. 7–11, hier S. 8.
9 Vgl. Jacqueline Falk u.a., *Lost in Tugium. Ein Kunstparcours zur Erregung öffentlicher Freude*, Ausstellungskonzept im Modul «Projekt 1», Herbstsemester 2010, Zürcher Hochschule der Künste, S. 1. Die Umsetzung des Projekts im Rahmen einer Ausstellung fand 2012 in der Stadt Zug statt.
10 Vgl. Paolo Bianchi, *Die kuratierte Stadt. Wie sich aus dem «Leben zwischen Häusern» das «Lebenskunstwerk» Stadt bildet*, in: *Herrliche Zeiten. Ein urbanistisches Kunstprojekt in den Strassen und (Zwischen-)Räumen der Stadt Zug*, Ausst.-kat., hg von der Stelle für Kultur der Stadt Zug, Zug 2014, S. 137–144.
11 Rachel Mader, *Begegnen, interagieren, verhandeln. Zur Neukonzeption von Öffentlichkeit in der partizipatorischen Kunstpraxis*, in: Dagmar Danko, Olivier Moeschler und Florian Schumacher (wie Anm. 7), S. 109f.
12 Vgl. Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1997.
13 Vgl. André Rottmann: *Das unendlich Kleine. Diskurse über Kunst im öffentlichen Raum*, 2003. Verfügbar online: http://eipcp.net/transversal/0102/rottmann/de (25.11.2014)
14 Marcel Joray: *Aspects de la Sculpture Contemporaine*, in: *Exposition suisse de sculpture en plein air – Bienne / Schweizer Plastik Ausstellung im Freien – Biel*, Ausst.-Kat., Bienne/Biel 1954, S. 5–8, hier S. 8. Im Original: « L'artiste n'a plus à obéir à aucun canon. Il n'y a plus d'autres limites à ses audaces et à ses libertés que son goût et son esprit de mesure. » (Übersetzung PB)
15 In den USA gibt es Fördereinrichtungen wie der General Service Administration (GSA) und dem National Endowment for the Arts (NEA). Während das NEA bis 1974 ein spezifisches Art-in-Public-Places Programm betrieb, sorgte ein Programm des GSA seit 1963 dafür, dass zwischen 0,5 bis 1% der Kosten staatlicher Neubauten für Kunst, u. a. in Form von Wandmalereien oder Skulpturen ausgegeben werden sollte.
16 Richard Serra: *The sculpture and its context*, in: Clara Weyergraf-Serra und Martha Buskirk (Hg.): *The Destruction of «Tilted Arc»: Documents*, Cambridge, Massachusetts, und London 1991, S. 65–67, hier S. 65.
17 Patrick Bahners: *Ich will euch kein Bildnis machen. Richard Serra zum Siebzigsten*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, vom 2. November 2009. Verfügbar online: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/richard-serra-zum-siebzigsten-ich-will-euch-kein-bildnis-machen-1882976-p4.html (25.11.2014)
18 Paolo Bianchi: *Das kuratorische Zeigen von Dingen. Über das Neue Ausstellen als Ästhetik des Dialogs*, in: *Schweizer Kunst*, 115. Jahrgang, Zürich 2013, herausgegeben von visarte Schweiz, S. 6–11, hier S. 6.
19 Vgl. hierzu: http://en.wikipedia.org/wiki/Public_Art_Fund (25.11.2014). Und: http://www.publicartfund.org (25.11.2014)
20 Vgl. Michael Kimmeman: *German Artists Say They Put White Flags on Brooklyn Bridge*, in: *The New York Times*, vom 12. August 2014. Verfügbar online: http://www.nytimes.com/2014/08/13/arts/design/german-artists-say-they-put-white-flags-on-brooklyn-bridge.html?smid&_r=0 (25.11.2014)
21 Vgl. Luhmann (wie Anm. 12), S. 273.
22 Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden in den meisten europäischen Ländern Prozentregelungen für Kunst am Bau entweder in gesetzlicher Form eingeführt (Frankreich 1951 1%, Niederlande 1953 2%, Deutsche Demokratische Republik bei öffentlichen Gebäuden 5% usw.) oder zumindest als Empfehlung ausgesprochen, wie in der Bundesrepublik Deutschland 1950.
23 Vgl. hierzu Martin Seidel, *Kunst am Bau – Klotz am Bein? Perspektiven einer unterschätzten Gattung*, in: Paolo Bianchi und Martin Seidel (Hrsg.), *Prozentkunst – Kunst am Bau in Bewegung*, Verlag Kunstforum, Ruppichteroth 2012. Erschienen als: *Kunstforum International*, Band 2012, S. 32–67. Dort heisst es auf S. 36: «Im europäischen Ausland und den USA findet sich der Begriff ‚Kunst am Bau' nicht. Die DDR nahm bei ihren diesbezüglichen künstlerischen Aktivitäten terminologisch Abstand und sprach von baubezogener Kunst. Im Rahmen von Neuregelungen der kommunalen kulturellen Aktivitäten wird der Terminus ‚Kunst am Bau' gerne ersetzt durch den unverfänglichen und nahezu immer zutreffenden Ausdruck ‚Kunst und Bau', den zum Beispiel die österreichische Immobiliengesellschaft, das Amt für Hochbauten der Stadt Zürich oder die Bau-, Verkehrs- und Energiedirektion des Kanton Bern für seine Kunst-Projekte verwenden. Vielfach bezeichnet man pragmatisch und ohne programmatische Tendenz lediglich den Akt und die Höhe der staatlichen oder kommunalen Beteiligungen und Zuwendungen. So ist in den Niederlanden, in Frankreich, den USA und anderswo die Rede von der Prozentregelung, anderswo noch schlichter und pauschaler von ‚Public Art' beziehungsweise von Prozentkunst (Percent for Art, Percentageregeling, 1% artistique …).»
24 Ebd., S. 63.
25 Urs Steiner, *Viele Töne im Toni*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, vom 12. September 2014. Verfügbar online: http://www.nzz.ch/zuerich/stadt-zuerich/viele-toene-im-toni-1.18382262 (25.11.2014)
26 Jan und Tim Edler, *Featuring architecture: realities:united*, in: *Detail – Das Architekturportal*, 6/2013. Verfügbar online: http://www.detail.de/architektur/themen/featuring-architecture-realitiesunited-021421.html (25.11.2014)
27 Gespräch mit den Architekten Mathias Müller und Daniel Niggli von Marisa Eggli, in: *Tages-Anzeiger*, vom 13. September 2014, Sonderbeilage Toni-Areal, S. 13. 28 Bei der Ausstattung und Einrichtung des Toni-Areals haben verschiedene Alumni (ehemalige Studierende) mitgewirkt: Die Signaletik etwa stammt von Megi Zumstein und Claudio Barandun (www.hi-web.ch) in Zusammenarbeit mit Bringolf Irion Vögeli, alle Spezialisten für Raumsignaletik und dreidimensionale Typografie; diverse Möbel wie etwa die Bänke im Chez Toni und die Sitzgelegenheiten vor dem Kino sind von Andreas Saxer, Absolvent Industrial Design (www.andreas-saxer.com); er hat auch das Zugsystem entwickelt, mit dem die über die Decken geführten Kabel flexibel genutzt werden können; der grosse Stammtisch in der Halle stammt von Boris Hitz und Martin Bölsterli, beide Dozenten an der ZHdK.
29 Die Vorgaben waren komplex: In die Wohnüberbauung in lärmiger Lage galt es eine neue Tramhalle zu integrieren. Wohnen (mit Cluster-, WG- oder Grosshaushalts-Bewohnern), Gewerbe, Gastronomie, öffentlicher Verkehr und öffentlicher Raum überschneiden sich auf fast allen Ebenen, statt dass sie konventionellerweise getrennt voneinander geplant wurden. Die Genossenschafter wollten alles zu einem Paket geschnürt. Bis hin zur Fassadengestaltung gab es Workshops. Gelb-Orange-Blau präsentiert sich der «Bienenstock» schliesslich in seiner grob verputzten Hülle. Die Zürcher Architekten Müller und Sigrist (und nicht die Genossenschaft) holten den Künstler Jörg Niederberger ins Boot und delegierten an ihn die farbige Gestal-

tung der Fassaden (inzwischen mit dem Arc-Award 14 ausgezeichnet: Sonderpreis für das beste Farbkonzept). Neidvolle Stimmen meldeten sich und fragten kritisch: Warum Farbe statt Architektur? Die Farbgestaltung sei doch Aufgabe der Architekten. Das Bauen integriert immer mehr Berufe und Akteure, zum Bauphysiker, Energieplaner und Haustechniker kommen jetzt auch die mitwirkenden Bewohner, Farbgestalter und Kuratoren hinzu.

30 Die Kriterien für die Beurteilung waren: (1) die künstlerische Idee und Qualität, (2) der Bezug zu den Zielen der Genossenschaft, (3) Orts- und Objektbezug, (4) die gesellschaftliche Relevanz, (5) Ausstrahlung auf das umliegende Quartier, (6) Alltagstauglichkeit, (7) technische Realisierbarkeit innerhalb des ermittelten Kostenrahmens mit Berücksichtigung (8) der laufenden Unterhaltskosten, (9) die Entwicklung des Projektes in der Zeit und (10) der Mehrwert für die Nutzer und Bewohner.

31 Genossenschaft Kalkbreite, Wettbewerb Kunst und Bau, Dokumentation Jurybericht, April 2011, S. 15. Verfügbar online: http://www.kalkbreite.net/projekt/kunstundbau (25.11.2014)

32 Gespräch vom 27. November 2014.

La démocratie (in)esthétique

Lorsque *Art dans l'espace public et Art* et *bâtiment* sont perçus comme deux formes d'art visibles en public, ils se voient confrontés à l'exigence de correspondre de manière satisfaisante à la conscience artistique d'une « ville culturelle » et d'une démocratie esthétique. À partir d'un point de vue transatlantique, les travaux de Richard Serra, Olafur Eliasson et Mischa Leinkauf / Matthias Wermke (New York), de Helmut Federle, Jenny Holzer et al. (Novartis Campus Bâle) ainsi que trois cas d'espèce de Zurich seront discutés : le Toni-Areal, œuvre de realities: united, la Kalkbreite, symbole artistique de coopérative de Christoph Faulhaber ainsi que *Art and the City*, combinaison formelle temporaire curatoriale.

Lorsque l'art dans l'espace public est pratiqué avec une méthode de créativité telle que celle du commissaire d'exposition, il n'a plus le droit d'agir dans le contexte du normatif afin d'y confirmer les paradigmes des conventions sociales. Son domaine doit être l'exceptionnel. Il se distancie du canon collectif des valeurs et se nourrit d'une vision du monde hypercommunicative. Cela rend impossible l'abus d'en faire, dans une démocratie bourgeoise, une feuille de vigne critique ou un instrument de représentation. Il devrait réussir à perdurer le plus longtemps possible dans la position d'une dissidence invulnérable.

La democrazia (in)estetica

L'*arte negli spazi pubblici* e *l'arte nell'architettura*, considerate espressioni artistiche di fruizione pubblica, devono anche corrispondere in una certa misura all'immagine artistica che una «città della cultura» e una democrazia estetica hanno di sé stesse. Partendo da una visione d'oltre Atlantico, l'articolo analizza i lavori di Richard Serra, Olafur Eliasson, Mischa Leinkauf / Matthias Wermke (New York), Helmut Federle, Jenny Holzer e altri (Novartis Campus Basilea) come pure tre esempi che riguardano la città di Zurigo: l'installazione luminosa del Toni-Areal realizzata dallo studio di architettura realities:united quale espressione artistica, il progetto Kalkbreite di Christoph Faulhaber quale emblema artistico e comunitario e il festival *Art and the City* concepito come combinazione temporanea di varie forme espositive.

Quando l'arte negli spazi pubblici si manifesta con modalità creative come quelle della pratica curatoriale, non deve più agire sul piano normativo per confermare i paradigmi delle convenzioni sociali. La sua sfera d'azione dev'essere l'inconsueto: prende le distanze dal canone di valori collettivo e si nutre di una visione del mondo ipercomunicativa. In questo modo evita di essere strumentalizzata dal potere borghese come una sorta di paravento critico o come strumento di rappresentanza. L'arte dovrebbe poter mantenere il più a lungo possibile una posizione inespugnabile.