

Eberhard Syring: Kunst am Bau\_ Kunst im öffentlichen Raum.  
Ein Blick auf siebzig Jahre öffentliche Kunst in Bremen

(vorgetragen am 5.7.2022 in der Unteren Rathaushalle anlässlich der Ausstellung „70 Jahre Kunst am Bau in Deutschland“)

**(1)** Kunstwerke begegnen einem im Bremer Stadtraum und in den öffentlichen Gebäuden der Stadt auf Schritt und Tritt. Bremen hat im Vergleich zu Städten ähnlicher Größenordnung einen erstaunlich vielfältigen Schatz an Kunstwerken außerhalb der klassischen Kunstorte Museen und Galerien. Das ist ein Alleinstellungsmerkmal, aus dem die für Image- und Stadtidentitätsfragen zuständigen Personen und Institutionen eindeutig zu wenig machen. Ich werde am Ende meines Vortrags in einem Fazit auf diesen Punkt zurückkommen.

Nun geht es in der hier präsentierten Ausstellung „70 Jahre Kunst am Bau“ primär um den Begriff „Kunst am Bau“, der ja in unserer Stadt vor fast fünfzig Jahren, 1973, mehr oder weniger ad acta gelegt wurde. Nur für Bauten des Bundes – Oberpostdirektion und Agentur für Arbeit beispielsweise – trafen in der Hansestadt noch die Kunst-am-Bau-Regeln zu. Als bewusste Alternative zur Kunst-am-Bau-Regelung hat Bremen 1973 das Kunst-im-öffentlichen-Raum-Modell entwickelt und erstmals in Deutschland als offiziellen Haushaltstitel aufgenommen. Bremen hatte damit deutschlandweit eine in der kulturellen Öffentlichkeit viel diskutierte Pionierfunktion eingenommen. Das Bremer Modell wurde später von Berlin und Hamburg modifiziert übernommen.

Dieser Hinweis ist notwendig zum Verständnis der öffentlichen Kunst in unserer Stadt, die sich die deutlich längere Periode in dem hier betrachteten Zeitraum von sieben Jahrzehnten an dem Begriff „Kunst im öffentlichen Raum“ orientierte. Erst als die letzten Finanzierungsquellen für dieses Modells versiegt, begann man sich auf hier wieder daran zu erinnern, dass einst ein kleiner Prozentsatz der Baukosten öffentlicher Gebäude für baubezogene Kunstwerke reserviert war. Seitdem gibt es in jüngster Zeit auch hier wieder bei Bauwerken der öffentlichen Hand Beispiele von Kunst am Bau, wie die in der Ausstellung gezeigten beiden jüngeren Projekte von Achim Manz und Constantin Jaxy belegen.

Wenn ich jetzt einen Überblick über siebzig Jahre öffentlicher Kunst versuche, kann ich natürlich nur einen Bruchteil der rund 700 Kunstwerke, die es im Bremer Stadtraum und in öffentlichen Gebäuden zu entdecken gibt, hier anführen. Ich werde mich auf Exemplarisches beschränken, dabei aber versuchen, die angeführten Werke in sie jeweils bestimmende Kontexte einzubetten: überregionale Kunstentwicklungen oder politisch-gesellschaftliche Rahmenbedingungen etwa.

Das Spannende an einer Auseinandersetzung mit dieser Kunst sind die ihr stets innewohnenden Widersprüche und Konflikte. Beispielweise der Konflikt zwischen künstlerischem Autonomiestreben und einem latenten Anpassungsdruck seitens Erwartungen des Auftraggebers oder des Publikums. Oder der Konflikt zwischen der Erwartung, mit solchen Kunstprogrammen vor allem lokale und regionale Künstlerinnen und Künstler zu fördern, und dem Anspruch, gleichwohl avancierte zeitgenössische Kunstpositionen zu präsentieren, um nicht in den Ruch des Provinziellen zu geraten.

Schließlich die nicht ganz unkomplizierte Beziehung zwischen Architektur und bildender Kunst oder, anders ausgedrückt, zwischen angewandter und freier Kunst.

Der zu betrachtende Zeitraum lässt sich am besten grob in drei (oder vier) Perioden unterteilen, deren Übergänge durch so genannte Paradigmenwechsel bestimmt sind, das heißt: gesellschaftliche und kulturelle Einstellungen (in diesem Fall bezogen auf die öffentliche Kunst) erleben eine radikale Umwertung. Der erste Paradigmenwechsel lässt sich mit der Ablösung des Kunst-am-Bau-Programms durch das Kunst-im-öffentlichen Raum-Programm mit dem Jahr 1973 klar terminieren. Dagegen vollzog sich der zweite Paradigmenwechsel in einem Zeitrahmen von etwa zehn Jahren zwischen Mitte der 1980er und Mitte der 1990er Jahre eher prozessual. Er stand für eine kritische Befragung der Hochphase von Kunst im öffentlichen Raum. Da er sich über einen so langen Zeitraum hinzog, könnte man ihn, was ich hier tun werde, als Zwischenperiode oder Übergangszeit charakterisieren. Die letzte zu betrachtende Periode betrifft die Zeit von 1995 bis heute. Sie ist gekennzeichnet durch eine Abkehr von programmatischen Ansprüchen an Kunst im öffentlichen Raum, durch einen gewissen Pluralismus sowie durch eine deutliche Verringerung des Outputs öffentlicher Kunstwerke.

Kunst am Bau in Bremen 1952 bis 1972

**(2)** Mit Ausnahme der hier abgebildeten Broschüre des Bausenators aus dem Jahr 1960<sup>1</sup> stammten reflektierenden Betrachtungen über die Bremer Kunst am Bau in den fünfziger und sechziger Jahren durchweg aus der rückblickenden Perspektive und gingen mit der damaligen Kunstproduktion in der Regel hart ins Gericht. Kunst am Bau sei nur ein „Alibi für kunstloses Bauen“ gewesen, resümierte der Kunstkritiker Rainer Berthold Schossig 1989 in einem Text über die Bremer Kunst der fünfziger Jahre.<sup>2</sup> Wer seinerzeit als Künstler hier mit öffentlichen Aufträgen überleben wollte, so Schossig, „mußte Konzessionen an den oberflächlichen Optimismus der Zeit machen.“ Und Hans-Joachim Manske, Referatsleiter für Kunst im öffentlichen Raum, stellte ein Jahr später in einer Betrachtung dieser Phase zwar fest, dass die in der Hansestadt damals typische Provinzialität auch in anderen Städten ähnlicher Größenordnung üblich gewesen sei, zugleich kritisierte er die damaligen Kulturverantwortlichen, Künstlern der Region zwar einerseits bescheidene, aber regelmäßige Mittel zur Verfügung gestellt, ihnen aber andererseits nicht geholfen zu haben, „über den Zaun zu blicken und sich überregionalen Herausforderungen zu stellen“.<sup>3</sup>

**(3)** Die von den beiden ausgemachte Provinzialität von Kunst am Bau in Bremen werde unterstrichen durch die harmlos-harmonischen Themensetzungen, die sich meist um Familie und Gemeinschaft, Tiere sowie das Feld Sagen/Märchen/Mythen drehten. In der Tat: Bei den Skulpturen, meist als Bronze- oder Betonguss ausgeführt, überwog stilistische eine abstrahierende Figürlichkeit. Bei den flächengestaltenden Bildwerken, technisch vielschichtig ausgeführt vom Scraffito über Mosaik, Glasätzung, Buntglasfenster und Wandteppiche bis zum Relief, war der Übergang zum Kunsthandwerklichen ein fließender.

Sicherlich war die Versorgungsfrage für die freischaffenden KünstlerInnen seinerzeit ein wichtiges Motiv, sich um Aufträge in dem Kunst-am-Bau-Programm zu bemühen.

Bezeichnenderweise ging seine Einführung auf Initiativen der Künstler-Berufsverbände zurück. Bereits Ende der 1920er Jahre gab es einen entsprechenden Vorstoß. Rechtlich fixiert wurde das Kunst-am-Bau-Programm dann aber ausgerechnet in der NS-Zeit unter einer gleichgeschalteten, staatlich diktierten Kultur- und Kunstpolitik. Da die materielle Lage der freischaffenden KünstlerInnen in der noch jungen Bundesrepublik schwierig war, fiel in den einzelnen Bundesländern Anfang der 1950er Jahre die Entscheidung, ein ähnliches Programm, nun mit demokratischen Vorzeichen, aber etwas unglücklich unter dem gleichen Namen „Kunst am Bau“ wieder aufleben zu lassen.<sup>4</sup> Eine solche für die Wiederaufbauzeit nicht untypische teils personelle, teils institutionelle Kontinuität und damit weitgehende Verdrängung der eigenen jüngsten Geschichte (in Bremen hatten beispielsweise führende Kulturrepräsentanten bereits in der NS-Zeit Karrieren gemacht<sup>5</sup>) ist nicht zuletzt als ein Grund für spätere Vorbehalte gegenüber dem Programm anzusehen.

**(4)** In Bremen erfolgte die Wiederauflage von Kunst am Bau 1952. In einem Vorbericht zur Haushaltssitzung der Bremischen Bürgerschaft heißt es am 25. März 1952 im Weser-Kurier: „Um den freischaffenden Künstlern zu helfen, wollen die Regierungsparteien fordern, 2 Prozent der Bausummen für öffentliche Gebäude für künstlerische Aufgaben zu verwenden und die zuständigen Deputationen außerdem mit der Prüfung von Möglichkeiten für den Bau eines Ausstellungsraumes für Künstler zu beauftragen.“ Zwei Tage später wurde dem Antrag von der Bürgerschaft zugestimmt.

**(5)** Was hier formell festgelegt wurde – die Ausstattung öffentlicher Gebäude mit Kunstwerken – war bereits zuvor bei einigen Bauvorhaben informell praktiziert worden. So im 1951 eröffneten Zentralbad am Richtweg mit einem Neptun-Sgraffito oder mit der Bärenskulptur von Maria Ewel bei der 1950 eingeweihten Kindertagesstätte am Waller Park. Aber nicht nur öffentliche Bauherren bekannten sich seinerzeit zur Kunst am Bau. **(6)** Auch private Unternehmen wie Versicherungen, Banken, Krankenkassen schrieben künstlerische Gestaltungswettbewerbe aus oder vergaben künstlerische Gestaltungsaufträge direkt. Zu erwähnen wäre das Zugvogel-Sgraffito von Felix Uhlig unter der Arkadendecke des Allianz-Hauses Sögestraße, Ecke Wall, das Neptun-Relief an der Deutschen Schifffahrtsbank am Domshof von Heinz Lange oder das Figurenrelief von Paul Halbhuber an der Ostfassade des Fruchthofs am Breitenweg.

**(7)** Ebenfalls interessiert an künstlerischen Akzentuierungen zeigten sich einige Wohnungsbaugesellschaften, allen voran die Neue Heimat und ihr Bremer Tochterunternehmen Gewoba. In dem firmeneigenen, von Chefarchitekten Ernst Mai herausgegebenen anspruchsvoll gestalteten Magazin „neue heimat | monatshefte für neuzeitlichen wohnungsbau“ gab es in den fünfziger Jahren häufiger Beiträge, die künstlerische Fragen im Wohnungs- und Siedlungsbau thematisierten. **(8)** In den neuen Bremer Großsiedlungen entstanden zahlreiche Skulpturen, wie die Arbeiten „Archimedes“ von Klaus Wenke und „Jüngling mit Richtkranz“ von Paul Halbhuber im Neuen Bremer Westen. **(9)** In der Gartenstadt Vahr stehen zwei Skulpturen von Seff Weidl, darunter vor dem zentralen Hochhaus die Figurengruppe „Einigkeit“, die von den Bewohnern bald in „Die drei Hausmeister“ umbenannt wurde. Später realisierte Weidl in der von der Bremer Bau-Union geplante Siedlung Leherfeld die Skulptur Mutter und Kind sowie Tierfiguren für die dortigen Spielplätze. **(10)** Und in Huchting schuf Weidl an der Hermannsburg die

Bronzeplastik „Die Ruhende“. Im Gerichtsneubau an der Ostertorstraße von 1962 findet man eine weitere Weidl-Plastik. Dass der in Bayern lebende renommierte Bildhauer so häufig in Bremen vertreten war, widerspricht ein wenig der späteren Einschätzung einer Provinzialität der Bremer Kunst am Bau.

**(11)** Ähnliches gilt für Gerhard Marcks, der im hier betrachteten Zeitraum in Bremen drei Skulpturen realisierte. Die Bekannteste, die Bremer Stadtmusikanten von 1953 vor der Westseite des Neuen Rathauses, war in der Bevölkerung aufgrund ihrer Abstrahierungen zunächst nicht wohl gelitten, erst mit der Zeit arrangierte man sich mit dem Werk. Die bisher vorgestellten Arbeiten belegen, dass es neben dem offiziellen Kunst-am-Bau-Programm weitere Träger von Kunst-am-Bau gab. **(12)** Und wenn man bedenkt, dass mit dem Sakralbauboom der Nachkriegszeit – zwischen 1950 und 1972 entstanden in Bremen mehr als 60 neue Sakralbauten – ein weiteres enormes künstlerisches Arbeitsfeld sich öffnete, wird deutlich, dass für eine Reihe von KünstlerInnen die Nachkriegszeit eine goldene Zeit war. **(13)** Der Künstler Heinz Lilienthal beispielsweise ließ sich von dem Architekten Carsten Schröck in Lesum ein Atelierhaus bauen für seine meist großen nicht nur in Bremen akquirierten Kunstaufträge<sup>6</sup>, die er dort mit seinen Mitarbeitern realisierte.

**(14)** Einen besonderen Weg schlug der Künstler Hans-Albrecht Schilling ein, der sich neben seiner künstlerischen Karriere ein zweites gestalterisches Betätigungsfeld als Farbgestalter von großen Siedlungen erarbeitete. Nachdem er für seinen ersten Auftrag, die Farbgestaltung der Gartenstadt Vahr, viel Anerkennung erfuhr, bekam er zahlreiche weitere Aufträge, auch aus anderen Städten. Bis ins hohe Alter hat es als Farbdesigner und Wohnumfeldgestalter wirken können.<sup>7</sup>

**(15)** Das wahrscheinlich bedeutendste Arbeitsfeld des Kunst-am-Bau-Programms war der Schulbau. Mit seinen Pavillonschulen galt die Hansestadt in den 1950er und frühen 1960er Jahren als führend und war Zielpunkt von Architekturexkursionen aus dem In- und Ausland. Spiritus Rektor des Bremer Schulbauprogramms war der Oberschulrat Wilhelm Berger, der 1960 mit seinem Buch „Schulbau von heute für morgen“ eine Art Lehrbuch für modernen Schulbau veröffentlichte.<sup>8</sup> In diesem widmet er auch der Kunst an Schulen eine ausführliche Erörterung. Architekten, Künstler und Pädagogen, postuliert Berger dort, sollten gemeinsam eine Atmosphäre schaffen, die „die einzelnen Schüler, die Schülergruppen und Schulgemeinschaften zu individueller und gruppenschöpferischer Haltung“<sup>9</sup> anrege. Berger entwickelte klare Vorstellungen, wie Kunst an den neuen Schulen einzusetzen sei. Zur Ausführung kamen meist mehrere künstlerische Arbeiten: Kleinplastiken und gerahmte Bildwerke sollten als Lehrmaterialien im Unterricht genutzt werden, **(16)** andere, wie der „Sternenhimmel“ von Julius Jäckel und die Weltkarte von Herbert Kubica an Decke und Wand des „Marktplatzes“ des hier gezeigten Schultyps der Architekten Richter und Kläner, der mehrfach gebaut wurde, dienten der lehrreichen Anschauung und als Raumschmuck gleichermaßen.

Der bergersche Kunstvermittlungsansatz war sicherlich in der amerikanischen Besatzungszone Bremen auch vom Reeducation-Programm beeinflusst, das vor allem die Jugend über kulturelle Erfahrungen zu demokratischen Verhaltensweisen ermuntern sollte, fußend auf dem amerikanischen Pragmatismus etwa eines John Dewey, der schon 1931 in

seiner Schrift „Kunst als Erfahrung“ eine „Wiederherstellung der Kontinuität zwischen der ästhetischen Erfahrung und den gewöhnlichen Lebensprozessen“ gefordert hatte.<sup>10</sup> Eine Einstellung, die wiederum mit künstlerischen Avantgardepositionen der 1920er Jahre korrespondiert. Hans-Joachim Manske hat in dem bereits angesprochenen Text Bergers Konzept trotz aller seiner Verdienste zu recht darin kritisiert, dass er zur bildenden Kunst „ein ausschließlich instrumentelles Verhältnis“<sup>11</sup> gehabt habe. Am ehesten Ausnahmen von einer solchen starken Funktionalisierung seien die Skulpturen gewesen. **(17)** In der Tat besitzen etwa die Skulpturen von Alice Peters, die meist in den Übergangszonen zwischen Schule und Stadtteil platziert wurden, keine ganz eindeutigen didaktischen Konnotationen, interpretieren vielmehr diffizil zwischenmenschliche Beziehungen.<sup>12</sup> Man kann feststellen: Auch wenn man dem damaligen Bremer Schulbaukonzept eine größere Souveränität und Offenheit gegenüber künstlerischem Autonomiestreben gewünscht hätte, so war doch insgesamt der Ansatz einer „Kunst als Erfahrung“ alles andere als provinziell und ist in einer gewissen Hinsicht später im Programm Kunst im öffentlichem Raum in veränderter Weise wieder aufgegriffen worden.

**(18)** Dass die im Nachhinein pauschal mit dem Verdikt „provinziell“ belegte lokale Kunst- und Kulturszene vielleicht dann doch nicht ganz so provinziell war, lässt sich ganz gut an den Aktivitäten des „Neuen Forums“ belegen. In den bereits zitierten Weser-Kurier-Bericht von März 1952 war auch von der „Prüfung von Möglichkeiten für den Bau eines Ausstellungsraumes für Künstler“ die Rede. Als die Böttcherstraße im Oktober 1954 neu eröffnet wurde, etablierte sich an diesem Ort das „Neue Forum“. Das waren, wie der Weser-Kurier zu berichten wusste, „Maler, Bildhauer, Theaterleute, Architekten aus Bremen und den umliegenden Künstlerdörfern, die sich aus zwei spontan gegründeten Gruppen zusammengeschlossen haben, um im Rahmen der Kunstschau der Böttcherstraße zu zeigen, was sie können, und über Ziele und Wege zu diskutieren.“ Architekt Max Säume war der erste Vorsitzende des Vereins. Ganz allgemein hatte man in Deutschland, das noch in der Weimarer Republik ein Zentrum der kulturellen Avantgarde-Bewegungen war, nach den Jahren der NS-Herrschaft kulturell den Anschluss verloren. Die ersten documenta-Schauen in Kassel 1955 und 1959 hatten ja primär das Ziel, das deutsche Publikum wieder an die verloren gegangene eigene Kunsttradition und an die inzwischen erfolgten Weiterentwicklungen heranzuführen. In einem kleineren Rahmen wollte das Neue Forum in Bremen ähnliches bewirken. Als in den 1960er Jahren der Widerstand gegen die restaurativen Tendenzen der Nachkriegsgesellschaft wuchs, mischte sich das Neue Forum auch in politisch-gesellschaftliche Diskussionen ein.

**(19)** Ab den späten 1950er Jahren vollzog sich auch in der Bremer Kunst am Bau ein Wandel. Spätestens seitdem der Kurator Werner Haftmann auf der documenta 2 1959 die Formel von der „Weltsprache der Abstraktion“ geprägt hatte, gab es in der Bremer Kunst am Bau vermehrt ungegenständliche Arbeiten. Während man bei Albrecht Krönings Fassadengestaltung an den Treppenhäusern der Schule Witzlebenstraße in der Vahr noch gegenständliche Anspielungen erkennen kann, **(20)** setzt Hans Albrecht Schilling seit seiner Gestaltung der Hauptfassade des AOK-Gebäudes konsequent auf eine ungegenständliche Formensprache. Die meist großflächigen, in unterschiedlichen Materialien ausgeführten

Wandgestaltungen des Künstlers gehören zu den überzeugendsten Arbeiten aus dieser Zeit. **(21)** Der wohl erfolgreichste Bremer Künstler des hier betrachteten Zeitraums, der Bildhauer Paul Halbhuber, vollzog um 1960 einen Wandel vom Figürlichen zur Abstraktion.

Ein etwas anderer Wandel vollzog sich etwa zur selben Zeit in der Architektur. Besonders deutlich wird das im Bereich der Bauten für die Bildung. **(22)** Waren die Schulen der 1950er und frühen 1960er Jahre noch kleinteilig und individuell gestaltete Orte, kam nun, auch aufgrund eines steigenden Produktionsdrucks, vermehrt eine bauindustriell durchrationalisierte und stark verdichtete Bauweise zu Zuge, bei der Gestaltungsfragen keinen zentralen Stellenwert mehr besaßen. Unter dem Druck der so genannten Bildungskatastrophe entstanden zahlreiche neue Universitäten und Schulzentren. Erst bei diesen gestalterisch eher anspruchslosen Bauten erhält die von vom Kunstkritiker Schossig für Kunst am Bau gewählte Formulierung „Alibi für kunstloses Bauen“ ihre volle Berechtigung. **(23)** Das 1969 am Rembertiring in Bremen einweihte Verwaltungsgebäude der Bildungsbehörde verkörpert in besonderer Weise die Gestaltungsarmut jener durchrationalisierten Bauproduktion, sodass der Relieffries in der Sockelzone von Hans-Albrecht Schilling das wirklich einzig Sehenswerte an dem Gebäude darstellt.

#### Kunst im öffentlichen Raum 1973-1984

**(24)** Und weil in der Kulturpolitik und unter den KünstlerInnen die Rolle der öffentlichen Kunst, Feigenblatt für Bausünden zu sein, nicht länger akzeptiert wurde, kam es Anfang der 1970er Jahre zu besagtem Paradigmenwechsel, der in Bremen mit einer institutionalisierten Festschreibung einer Kunst im öffentlichen Raum radikaler ausfiel als in anderen Städten. Neben einer Kritik an der „Unwirtlichkeit unserer Städte“, wie es Alexander Mitscherlich schon 1964 in einer Streitschrift formuliert hatte, spielten für den Umbruch noch weitere Faktoren eine Rolle. Zum einen setzte sich in den 1960er Jahren ein ganzes Spektrum neuer Kunstformen durch, die zum Teil die klassischen Kunstorte Museen und Galerien mieden und auch in den öffentlichen Raum strebten. Die Rede ist unter anderem von Konzeptkunst, Happening, Performance-art, Land-art, Pop- und Op-Art sowie Assemblagen und Rauminstallationen. Es gab Rückbesinnungen auf die künstlerischen Avantgarden der 1920er Jahren mit ihren Bestrebungen, Kunst unmittelbar in die Lebenswirklichkeit einzubinden. Zum anderen leitete die kritische Studentenbewegung eine Politisierung der Gesellschaft und eine kritische Auseinandersetzung mit der NS-Zeit ein – Themen, die zunehmend auch in der Bildenden Kunst aufgegriffen wurden. Schließlich spielte auch der Reformgeist der sozialliberalen Bundesregierung mit Willy Brandts Diktum „mehr Demokratie wagen“ eine wichtige Rolle. Unter sozialdemokratischen Kulturpolitikern wie Hilmar Hoffmann oder Hermann Glaser fand dieser Impuls mit dem Motto „Kultur für alle!“ Eingang in das kulturelle Leben vieler Kommunen, so auch in Bremen, wo 1973 der junge Privatdozent Volker Plagemann den NS-belasteten Eberhard Lutze als für Kultur zuständigen Staatsrat ablöste.

Nach Vorgesprächen mit der lokalen Künstlerschaft und der Kunsthochschule wurde beschlossen, dass die für „Kunst am Bau“ vorgesehenen Mittel nun in den Etat des neu geschaffenen Fachreferats „Bildende Kunst“ flossen, das nicht mehr dem Bau- sondern dem

Kulturressort zugeordnet war. Fachreferent für Kunst im öffentlichen Raum wurde 1974 der Kunsthistoriker Hans-Joachim Manske. Von 2004 bis 2020 hatte Rose Pfister diese Aufgabe inne.

**(25)** Was war nun das Besondere an dem Bremer Programm Kunst im öffentlichen Raum und welche künstlerischen Produkte sind dafür exemplarisch? In einer nachträglichen, 1986/87 durchgeführten wissenschaftlichen Untersuchung hat der Soziologe Albrecht Göschel das Bremer Kunst-im-öffentlichen-Raum-Programm als „Modell sozialdemokratischer Kulturpolitik“ zusammengefasst.<sup>13</sup> Im Sinne einer „Kultur für alle“ sollten bei der Verteilung der Kunstwerke und -projekte vor allem kulturell unterversorgte Stadtteile berücksichtigt werden. Das waren einerseits die alten Industriestandorte und Arbeiterviertel wie Gröpelingen, Walle, Woltmershausen und Hemelingen, andererseits Großsiedlungen der sechziger und siebziger Jahre mit einer sozialen Problemlage wie Huchting, Kattenturm, Osterholz und Vahr. Ein wichtiges Anliegen war dabei, die Kunstwerke nicht unvermittelt abzustellen, sondern sich den Einwohnern vor Ort und ihrer politischen Vertretung in den Stadtteilbeiräten im Vorfeld zu stellen, die künstlerischen Intentionen auch dem Laienpublikum zu erklären und gegebenenfalls auf Einwände und Bedenken einzugehen. **(26)** In einigen Fällen entstanden identitätsstiftende Werke, die auf große Sympathie stießen, etwas die Arbeit „Zur Schicht“ von Waldemar Otto in Gröpelingen oder die Waller Welle, ein Pflanzkunstwerk aus Narzissen von Gary Rieveschl, das jedes Jahr in Frühling zur Blütezeit in Erscheinung tritt, um danach wieder mit dem Hintergrund optisch zu verschmelzen.

**(27)** Andere Kunstwerke waren trotz aller Bemühungen schwerer zu vermitteln. Dazu zählt das Lankenau-Monument des Bildhauers Hans-Jürgen Breuste, was sicher auch daran lag, dass die Arbeit aus maritimen Fundstücken und rostigen Stahlelementen in dem neugeschaffenen Weseruferpark gegenüber der AG-Weser-Werft zu stark an die Arbeitswelt erinnerte, mit der man in einer Freizeitumgebung eher nicht konfrontiert werden wollte. „Bremer Schrottkiste“ konnte man schon bald auf der Arbeit lesen mit den Zusatzfragen: „Soll’s was? Was soll’s? Wem soll’s?“

**(28)** Ein weiteres wichtiges Anliegen war die aktive oder passive Teilhabe von künstlerischen Laien an der Entstehung eines Kunstwerks. Als 1975 der Wettbewerb für das Umfeld der Sportbauten der Universität bundesweit ausgeschrieben wurde, waren ausdrücklich auch Laien eingeladen, Ideen und Entwürfe einzubringen. Aus einem anderen überregional ausgeschriebene Wettbewerb, bei dem Ideen für das Umfeld gleich mehrerer öffentlicher Neubauten gesucht wurden, entwickelten sich gleich zwei partizipatorische Ideen. Die Wiener Architektengruppe Haus-Rucker-Co, die mit raumbezogenen begehbaren Konstruktionen auf der documenta 5 und 6 auf sich aufmerksam gemacht hatte, schlug für den Umraum des Gustav-Heinemann-Bürgerhauses in Vegesack eine „Tiefgarten“ vor, der als Anregung zum Weiterbauen konzipiert war. Diese gut gedachte Übernahme durch die Leute kam aber nicht zustande, weil ein solcher Prozess nicht hinreichend organisiert wurde. **(29)** Ausgesprochen erfolgreich war dagegen das im gleichen Kontext entstandene Konzept des Bildhauers Siegfried Neuenhausen, das für die Justizvollzugsanstalt in Oslebshausen eine Bildhauerwerkstatt vorschlug, in der Häftlinge unter fachlicher Anleitung Skulpturen

erarbeiten konnten, von denen später eine Auswahl der gelungensten vor allem in Grünanlagen dauerhaft präsentiert werden sollte. Während Neuenhausen das Pilotprojekt noch direkt betreute, hat sich aus dem Konzept ein bis heute andauerndes Programm mit wechselnder künstlerischer Begleitung entwickelt. Ergebnisse dieser Arbeit finden sich inzwischen in vielen Stadtteilen.

**(30)** Die handfeste Begegnung von Laien mit Kunst spiegelt sich auch als Zeitgeistmoment in den aufkommenden Mitmachmuseen wider. Studierende der Kunsthochschule waren hier in Bremen die Pioniere. Hinzu kamen temporäre Mitmachaktionen in Huchting, in der Vahr oder am Brommyplatz und mit dem Kulturfest Weserlust (aus dem später die „Breminale“ hervorging) auch an einem zentralen Ort. Der Berliner Architekt Engelbert Kremser, der sich durch alternative Architekturentwürfe in der Tradition der expressionistischen „Gläsernen Kette“ der frühen 1920er Jahre ausgezeichnet und im Berliner Märkischen Viertel ein vielbeachtetes Spielhaus gebaut hatte, konnte für die Gestaltung eines Pausenhofs an einem Hemelinger Schulzentrum gewonnen werden, der zusammen mit SchülerInnen im Unterricht oder in der Freizeit von seiner tristen Betonplattenversiegelung befreit und architektonisch phantasievoll neu belebt werden sollte. Bevorzugtes Material: Ziegel aus Abbruchhäusern. Auch aus diesem Pilotprojekt entwickelten sich weitere Schulhofgestaltungen mit variierenden künstlerischen Konzepten.

**(31)** Ein indirektes Angebot der Teilhabe des Publikums an künstlerischen Produktionsprozessen boten diverse Bildhauersymposien. Das erste fand 1974 auf dem Kennedy-Platz statt, und die damals entstandene pop-art-inspirierte Arbeit „Raupe“ von Bernd Uiberall ist heute noch an diesem Ort präsent. Bemerkenswert für den damaligen Zeitgeist ist auch die Arbeit „Steingrat“, die 1979 auf einem Bildhauersymposium am Werdersee entstand. Als Material standen Sandsteinquader aus der Fassade des abgerissenen Ostflügels des Postamts an der Domsheide zur Verfügung. Die teilnehmenden acht KünstlerInnen entschieden sich für eine Gemeinschaftsarbeit, eine 6 x 16 Meter große Bodenskulptur. Alternierend zu den Bildhauersymposien wurden zudem meist in den Wallanlagen prominent besetzte Skulpturenausstellungen veranstaltet – ebenfalls als niederschwelliges Angebot, das nicht nur ein kunstgeschultes Publikum ansprechen sollte. Einige Arbeiten konnten von der Stadt angekauft werden und anderenorts im Stadtraum platziert werden.

**(32)** Neben der direkten oder indirekten Öffnung für ein breites Publikum war eine zentrale Intention des Bremer Programms das Aufgreifen politisch-gesellschaftlicher Themen in den Kunstwerken. Ein gutes Beispiel dafür bieten die künstlerischen Arbeiten, die infolge des Kunst-Wettbewerbs für die Uni-Sportbauten entstanden und die alle kritisch zu Fragen des Hochleistungssports Stellung beziehen. Am bekanntesten geworden ist wohl die Skulpturengruppe „Konkurrenz“ von Peter Mittler. In fotorealistischer Weise wird eine Sturzsituation während eines Straßenradrennens mit drei Radsportlern und zwei Betreuern dargestellt: eine Kritik in plakativer Form an der Gnadenlosigkeit des Hochleistungssports. Dass damit unterschwellig auch die kapitalistische Leistungsgesellschaft gemeint war, verrät der Untertitel der Arbeit: „Treten und Stürzen für das Kapital“.



**(33)** An der neuen Bremer Universität, die in den bürgerlichen Medien seinerzeit den wenig schmeichelhaft gemeinten Ruf einer „linken Kaderschmiede“ besaß, beteiligte man sich auch theoretisch an dem aktuellen Kunstdiskurs mit dem 1976 abgeschlossenen Untersuchungs- und Ausstellungsprojekt „Kunst im Stadtraum – Von der `Kunst am Bau´ zu `Kunst im öffentlichen Raum´“. <sup>14</sup> Im selben Jahr schuf das vor der Militärjunta in Chile geflohene Künstlerkollektiv „Brigada Luis Corvalan“ an der Universität zwei Wandgemälde zum „Terror und Widerstand in Chile“, die auf den grauen Sichtbetonflächen der Neubauten wirkungsvoll zur Geltung kamen. Ob diese Werke von Künstlern aus Lateinamerika, wo Wandmalerei eine lange Tradition aufwies, in Bremen zu Vorbildern wurden, sei dahingestellt. In jeden Fall begann im Jahr 1976 auch in Bremen eine ganze Serie von großflächigen Wandgemälden, die meist von lokalen Künstlern ausgeführt wurden. **(34)** Das wohl bekannteste ist das jüngst restaurierte auf einem zum Rembertikreisel gerichteten Brandgiebel aufgebrauchte Werk „Blick aus dem Fenster“ von Peter K. F. Krüger, im Volksmund auch „Oma und Opa“ genannt. Zu sehen ist ein aus einem geöffneten Fenster auf die Umgebung schauendes Rentnerpaar. Die Szenerie ist nur scheinbar harmlos, weil im kollektiven Gedächtnis Bremens verankert ist, dass das Haus, auf dem sich das Bild befindet, zusammen mit zahlreichen weiteren Häusern einst einem Straßendurchbruch zum Opfer fallen sollte, der schließlich 1973 durch eine Bürgerinitiative verhindert werden konnte.

**(35)** Neben fensterlosen Giebelflächen boten sich vor allem die zahlreichen Hochbunker, die es in Bremen gibt, für Wandbilder an – aufgrund des hohen Grundwasserstandes waren hier unterirdische Bunkeranlagen eher die Ausnahme. Der geschichtliche Entstehungszusammenhang legte bei den Bunkerkunstwerken auch eine inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Komplex Krieg und Faschismus nahe. Bekanntestes Beispiel dafür ist das von Jürgen Waller beim Bunker in der Admiralstraße geschaffene Werk „Den Gegnern und Opfern des Faschismus“. Doch eine solche Thematisierung löste auch häufig heftige Kontroversen mit den Beiräten und den Anwohnern aus. Selbst ein eher sublimer Anti-Kriegsappell, wie ihn Hermann Stuzmann für einen Bunker in Oslebshausen vorgeschlagen hatte, stieß auf eine solch starke Ablehnung, dass Kultursenator Franke entschied, das Werk keinesfalls gegen den Willen der Bevölkerung durchzusetzen. Glücklicherweise gab eine Initiative, der es gelang, für das Gemälde einen anderen Bunkerstandort im Stadtteil zu finden, bei dem es keine Proteste im Wohnumfeld gab. **(36)** Ähnliche Konflikte lösten die geplante Bunkerkunst beim Werk „Idylle und Gewalt“ in der Kornstraße von Rolf Thiele und bei Thomas Reckers Bild „Faschismus und Widerstand“ in Hastedt aus. Im ersten Fall „entschärfte“ der Künstler einige Bildmotive, etwa indem er einen dargestellten Panzer hinter einer gemalten Stoffabdeckung in Christo-Manier verdeckte; im zweiten Fall wehrten sich die Anwohner, indem sie Bunker und Bild mit Efeu überranken ließen.

**(37)** Häufig zielten die Bildmotive auch darauf, so etwas wie Ortsidentität zu erzeugen. In Gerd Garbes Bild „Sebaldsbrücker Heerstraße“ und in Mathias Spieckers Bild „Pinsel und Farbe für das Marßeler Feld“ geschieht das jeweils mit einer direkten Spiegelung des Standortes. Im ersten Fall kann man auf diese Weise sehr gut anhand des im Bild

festgehaltenen Status quo die im Laufe der Zeit erfolgenden baulichen Veränderungen und damit den Wandel des realen Ortsbildes registrieren. Im zweiten Fall verweist das Bild ironisch auf die ästhetischen Mängel der Wohnsiedlung aus den 1960er Jahren. Die bereits für die Kunst am Bau geäußerte Kritik, sie sei Alibi für kunstloses Bauen, wird hier ganz bewusst mit einem ironischen Unterton künstlerisch umgesetzt. **(38)** Die künstlerische Ortsanalyse kann sich aber auch in einem aufwändig recherchierten Historienbild Ausdruck verschaffen. „Geschichte des Stadtteils Gröpelingen“ heißt das am Pastorenweg von Jürgen Waller mit Studierenden der Hochschule gemeinsam geschaffene Werk.

Auch in der figürlichen Plastik, die durch die beiden Hochschulprofessoren Waldemar Otto und Bernd Altenstein und die durch sie geprägte „realistischen Schule“ zu jener Zeit in Bremen vorherrschend war, sind solche Ortsbezüge angestrebt. **(39)** Während die Figurengruppe „Zigarrenmacher“ am Buntentorsteinweg von Holger Voigts auf die Gewerbe- und Sozialgeschichte des Ortes verweist, gewinnen die beiden allegorischen umgesetzten Darstellungen von Sommer und Winter von Christa Baumgärtel in Findorff ihren Bezug allein aus den Namen der angrenzenden Straßen Sommer- und Winterstraße. **(40)** Ähnliches gilt für die Figurengruppe „Gräfin Emma und Herzog Bruno“, die bezeichnenderweise an der Emmastraße in Schwachhausen aufgestellt wurde. Die Ziegenbockplastik von Peter Miczek am Ziegenmarkt hat man darüber hinaus stets auch als Anspielung auf die vis-a-vis gelegene Bordellstraße interpretiert. **(41)** Nichtgegenständliche Skulpturen, die auf solche narrativen Bezüge zum Ort verzichten, wie das „Landschaftsobjekt“ aus einem Findling und sieben geneigten, sich einander stützenden Gneispfeilern im verlängerten Waller Grünzug von HAWOLI oder die Arbeit „o. T.“ am Endpunkt der zur Fußgängerzone umgewandelten Gerhard-Rohlf's-Straße in Vegesack vom selben Künstler, erzeugen örtliche Präsenz primär durch ihre wirkungsvolle räumliche Platzierung.

**(42)** Da die realistischen Tendenzen in der Bremer Kunst im öffentlichen Raum in diesem Zeitanschnitt auf den ersten Blick zu überwiegen scheinen, sollten Tendenzen der Op-art und Kinetik, die sich vor allen in frühen Arbeiten dieser Phase wiederfinden, nicht unerwähnt bleiben: etwa die Edelstahl-Objekte und Installationen des Künstler-Architekten-Duos Goepfert und Hoelzinger am Klinikum Bremen-Ost oder die Arbeit „Yariyol“ an der Werderstraße von Katinka Boehm-Nicolai oder die beiden kinetischen Skulpturen von Hein Sinken.

**(43)** Mit diesem notwendigerweise lückenhaften Überblick über die ersten rund 10 Jahre des Kunst-im-öffentlichen-Raum-Programms möchte ich es hier bewenden lassen. Wir sehen ein sehr vielfältiges Angebot öffentlich zugänglicher Kunstwerke. Mit ihren Ansprüchen an Öffentlichkeit, Aufklärung und Teilhabe sowie mit der größeren Öffnung zu zeitgenössischen Kunstentwicklungen unterschied sich diese Kunst deutlich von der Kunst am Bau der fünfziger und sechziger Jahre. Das Bremen Programm erhielt zahlreiche positive Kritiken. Über eine Ausstellung des Goethe-Institutes fand es auch internationale Verbreitung.<sup>15</sup>

Kunst im öffentlichen Raum 1985-1994

**(44)** Gleichwohl hatte sich einiges gewandelt. Die Aufbruchsstimmung der ersten Jahre war merklich abgeklungen. Für den Stimmungsumschwung gab es gleich mehrere Gründe. Zum einen setzte durch den ökonomischen Strukturwandel, von dem Bremen besonders hart betroffen war, zu Beginn der 1980er Jahre eine Flaute im öffentlichen Hochbau ein, nachdem die großen infrastrukturelle Bauprojekten wie Universität und Schulbau in den vorherigen Jahrzehnten weitgehend abgeschlossen wurden. Und diese Hochbaumittelanteile waren ja für die Kunst im öffentlichen Raum erforderlich. Zwar sprang ab 1980 die „Stiftung Wohnliche Stadt“ als großzügige Geldgeberin der Kunst im öffentlichem Raum ein<sup>16</sup>, doch ließen sich mit diesen Mitteln nur Sachkosten finanzieren. Die Finanzierung der Künstler wiederum über Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen, was damals möglich war, führte durch die Bindung an das zuständige Arbeitsamt dazu, das überwiegend lokale Künstler zum Zuge kamen, was den wichtigen interkulturellen Austausch einschränkte.

Zugleich hatte sich die Einstellung in der Künstlerschaft gewandelt. Viele fühlten sich von den an sie gestellten Vermittlungs- und Legitimierungsansprüchen überfordert und in ihrer künstlerischen Autonomie beschnitten. Stadtteilkulturzentren übernahmen zudem unter anderen Schwerpunktsetzungen mit niederschwelliger Kulturarbeit einiges von dem, was früher noch Kunst im öffentlichen Raum geleistet hatte. Mit dem Anspruch einer demokratischen Mitbeteiligung der Bürger an der öffentlichen Kunst, habe man in Bremen den widersprüchlichen Versuch unternommen, so hat es einmal der Kunsthistoriker Lothar Romain formuliert, „zwei Schritte auf einmal zu machen, nämlich einerseits an Kunst und mit Kunst das öffentliche Bewußtsein zu schärfen und andererseits dieses noch zu schärfende Bewußtsein als schon gleichberechtigten Partner über Fragen der Kunst zu akzeptieren.“<sup>17</sup>

**(45)** Nicht unproblematisch war auch die unscharfe Trennung der Bereiche Künstlerförderung und Kunst im öffentlichen Raum, die im selben behördlichen Zuständigkeitsbereich lagen. Mit Hilfe des von den Niederlanden inspirierten Programms der „sozialen Künstlerförderung“ wurden in Bremen unter dem Stichwort „Künstlerische Gestaltung von Innenräumen“ öffentliche Gebäude wie die Frauenklinik oder die Polizeidirektion ausgestattet. Das erhöhte zwar den Output öffentlicher Kunst, brachte aber keine Impulse für den eigentlichen Schwerpunkt des Programms: den öffentlichen städtischen Außenraum.

**(46)** Und auch dieser unterlag in den 1980er Jahren großen Veränderungen. Unter dem Druck eines allgemeinen Wandels von einer Industrie- zu einer Dienstleistungsgesellschaft entwickelte sich ein Attraktivitätswettstreit unter den Großstädten um Touristen und potentielle Neubürger. Dieser führte unter anderem zu großen Aufwertungsmaßnahmen der öffentlichen Raums in den Innenstädten, aber auch zur Umorientierung der traditionellen Kulturinstitutionen, vor allem der Museen, die sich einem breiteren Publikum öffnen wollten. Besonders in den reicheren Städten setzte ein Museumsneubauboom ein, der unter anderem in Stuttgart und Frankfurt zu spektakulären Neubauten führte. Eine sich postmodern nennende Architektur brach mit sämtliche Dogmen der architektonischen Moderne und erhob den Anspruch, das Elitäre und das Populäre miteinander zu versöhnen. „Doppelcodierung“ lautete das von Charles Jencks<sup>18</sup> geprägte theoretische Stichwort dafür,

und die raffinierte bunte Stilcollage von James Sterlings Erweiterungsbau der Stuttgarter Staatsgalerie lieferte das dementsprechende Anschauungsmaterial. **(47)** Das arme Bremen konnte sich solche Prestigebauten nicht leisten, fand aber mit dem Konzept eines Sammlermuseums in der Weserburg inklusive der Präsentation von namhaften Künstlern in seinen öffentlichen Vorbereich eine vielbeachtete Möglichkeit, aus der Not eine Tugend zu machen.

**(48)** Die hier skizzierte Entwicklung färbte auch auf die Diskussion über Kunst im öffentlichen Raum ab. Deutliche Belege lieferte dafür die 1987 von Kasper König kuratierte 2. Skulpturenausstellung in Münster.<sup>19</sup> Die als Provokation konzipierte „Kirschsäule“ von Thomas Schütte und die Arbeit „Study Garten“ von Siah Armajani spielen das postmoderne Konzept der Doppelcodierung, der Versöhnung künstlerischer Autonomieansprüche und erleichterter allgemeiner Zugänglichkeit im Bereich der Bildenden Kunst durch. Aufgrund solcher Erfahrungen war man sich auch in Bremen darüber im Klaren, dass das bisherige Konzept von Kunst im öffentlichen Raum mit seinem sozialpolitischen Schwerpunkt dringend einer Revision bedurfte. Denn auch die ursprünglichen politischen Träger des Konzeptes schienen das Interesse verloren zu haben, was sich in der immer bescheidener werdenden finanziellen Ausstattung des Programms widerspiegelte. Der emanzipatorische Anspruch einer „Kultur für alle“ schien sich mit der wirtschaftlich fundierten Popularisierung der Kultur in einer postmodernen Erlebnisgesellschaft zu verflüchtigen.

**(49)** Die veränderte Lage löste in Bremen, aber nicht nur dort, eine lebhafteste Debatte über Kunst im öffentlichen Raum aus, wie es sie - nach meinem Eindruck - zuvor und danach nicht wieder gegeben hatte. Die späten achtziger und frühen neunziger Jahren waren eine Phase der kritischen Selbstreflexion über die Möglichkeiten einer Kunst im öffentlichen Raum jenseits elitärer Verkapselung und populistischer Anbietung. Zu genau dieser Empfehlung kam auch die erwähnte wissenschaftliche Untersuchung zur Geschichte und Status quo des Bremer Modells.<sup>20</sup> Im Endbericht der an der Hochschule für Künste durchgeführten Arbeit wurde empfohlen, bei zukünftigen Kunstwerken im öffentlichen Raum den Kunstproduzenten künstlerische Autonomie in einem von diesen selbst bestimmten Maße zu gewähren und damit eine programmatische Fremdbestimmung zu beenden. Es habe sich nämlich herausgestellt, dass es künstlerische Konzepte gäbe, die sich in höchst innovativer Weise mit dem öffentlichen Raum befassten, nur mit anderen Strategien und anderen Zielen als in der Frühphase des Bremer Projektes. Ebenso sollten die Kunstorte nicht mehr vorgegeben, sondern von den Künstlern selbst gesucht und gefunden werden. Und der Bericht empfahl, von der anfänglichen Dezentralisierung abzuweichen und stärker frequentierte zentrale Orte zu bevorzugen. Dass sich bei einem so modifizierten Modell, das die künstlerische Autonomie in den Mittelpunkt rücke, der Staat immer mehr aus der Finanzierung zurückziehen werde, war zum Zeitpunkt der Untersuchung nicht nur eine Prognose, sondern bereits schon eine Tatsachenfeststellung. Es gelte somit, auch andere, private Finanzierungsquellen zu erschließen.

**(50)** 1993 hat der Kultursenator eine Dokumentation herausgegeben, das die ersten 20 Jahre „Kunst im öffentlichen Raum in Bremen“ mit den wichtigsten Arbeiten und theoretischen

Essays umfassend dokumentierte.<sup>21</sup> Darin waren nicht nur die Werke der von mir bereits vorgestellten Phase der 1970er und frühen 1980er Jahre enthalten, sondern auch jene, die mit dem zweiten Paradigmenwechsel hin zu sich entfaltender künstlerischer Autonomie in Zusammenhang stehen. Und hier finden wir schon namhafter Künstler angeführt, die nicht mehr aus staatlichen Haushaltsmitteln, sondern von privaten Besitzern oder Kunstmuseen und Kunstvereinen als Leihgaben im öffentlichen Raum eingebracht wurden. Die Skulpturen von Ulrich Rückriem am Hillmannplatz und vor der Weserburg gehören dazu. Weitere sollten folgen.

**(51)** Auch mit Neubauten der damals noch staatlichen Deutschen Bundespost und der Bundesagentur für Arbeit kamen aufgrund der dort noch übliche Kunst-am-Bau-Regelung Werke national und international anerkannter Künstler in die Hansestadt. Zu nennen wären die Rauminstallation „Aufgehender Mond“ von Haus-Rucker-Co., die Doppelstele „ohne Titel“ von Joachim Bandau sowie die Arbeit „Sechsteilige Rede“ von Franz Erhard Walther – alle für verschiedene Neubauten der Deutschen Bundespost erworben. **(52)** Beim Erweiterungsbau des Arbeitsamtes am Doventorsteinweg findet man Werke von Ansgar Nierhof, Werner Pokorny und Claus Burry. **(53)** Gerade bei dem letztgenannten zeigt sich noch einmal deutlich der Nachteil der Baugebundenheit von Kunst-am-Bau-Werken mit ihrer äußerst begrenzten Dispositionsfreiheit für die KünstlerInnen. Wer die architektonischen Rauminstallation von Claus Burry einmal in einem offeneren landschaftsräumlichen Kontext gesehen hat, ahnt, dass sich hier ein Künstler unter Wert entfalten konnte: die Skulptur ist in einem deutlich zu engen Umraum platziert und zudem für die allgemeine Öffentlichkeit kaum zugänglich. Das kritische Stichwort für solche räumlich nicht gut oder gar beziehungslos eingebundenen Arbeiten lautet seinerzeit „drop sculpture“.

**(54)** Drop sculptures waren gewissermaßen das Feindbild einer sich herauskristallisierenden neuen Kunst im öffentlichen Raum. Eine ihrer Strategien bestand darin, mit plastisch-räumlichen Verfremdungen am Rande der alltäglichen Wahrnehmung zu agieren. Mit seinen poetisch-beiläufigen Raumeingriffen hatte der Berliner Künstler Norbert Radermacher auf Einladung der Gesellschaft für aktuelle Kunst an selbst gewählten Orten (oder besser Nicht-Orten) in der Stadt Spuren hinterlassen, die in ihrer Nebenbedeutung dazu ermunterten, den Stadtraum als ganzen, selbst in seinen abgelegenen Ecken ästhetisch zu genießen. Eine Weise der Stadtwahrnehmung, die schon die intellektuellen Flaneure des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts pflegten, wurde nun auf die Kunst im öffentlichen Raum angewendet.

**(55)** Der Bremer Künstler Achim Manz verfolgte zum Teil eine ähnliche Strategie, zu der bei ihm mitunter noch eine soziale Komponente hinzukam, wie etwa die Arbeit „Hütten“ beim „Hamburg Projekt“ 1989, die, wie vom Künstler gewollt, Nichtsesshaften als Behausung dienten. **(56)** Ebenfalls in diese Kategorie ließe sich die Arbeit „trasfinit“ der Berliner Künstlerteams „paint the town red“ einordnen. Sie entstand ebenfalls 1989 im Rahmen des Kunstsymposiums „ExR-Brückenprojekt“ **(57)**, das sich künstlerisch mit den gigantischen Unterräumen des Bremer Verkehrsbauwerks „Nordwestknoten“ auseinandersetzte. Dieser

ebenso faszinierend monumentale wie lebensfeindlichen Ort, oder besser gesagt Un-Ort, bot überraschende Ansätze für künstlerische Interventionen.

**(58)** Das Brückenprojekt leitete zugleich eine Reihe von künstlerischen Projekten ein, die eines einte: sie befassten sich meist mit etwas abwegigen, gleichwohl zentralen Orten; mehrere auswärtige und bremische KünstlerInnen kamen zum Einsatz; die Projekte wurden in den meisten Fällen von KünstlerInnen selbst kuratiert, und die entstanden Arbeiten waren in der Regel temporär angelegt. Zu nennen wären unter anderem das Projekt „open air“, das sich mit dem Rembertikreisel auseinandersetzte, „en passant“ untersuchte das Neustädter Weserufer, „Metamorphosen“ setzte sich mit bereits vorhandenen Kunstwerken auseinander, „Gänge Gassen Passagen“ mit wenig bekannten Innenstadtbereichen. **(59)** Zudem gab es verschiedene Einzelarbeiten, die sich auf ungewöhnliche Weise auf vorhandene Bauwerke bezogen. Die temporäre Installation „Anlehner“ der Gruppe ExR arbeitete sich an einem ebenso raumprägenden wie gestalterisch anspruchslosen Sechzigerjahre-Wohnhochhaus ab. Achim Manz' Arbeit „Doppelung“ an eine Waller Straßenkreuzung erzeugt durch die Rekonstruktion und Doppelung eines Gebäudeerkers ein irritierendes Moment in der Alltagswahrnehmung des Stadtraums.

**(60)** Eine ähnliche Wirkung geht auch von der Arbeit „Dialog“ von Jörg Splettstößer aus. Hier wurde ein Findling mit der Bronzegusskopie seiner selbst konfrontiert. Und eine weitere, diesmal eher unscheinbar daher kommende Variante von Doppelung findet sich in der Arbeit „Rendezvous“ von Horst Müller. **(61)** Wenn man die beiden viel diskutierten Arbeiten der Münsteraner Ausstellung, Schüttes Kirschensäule und Armajanis Study Garten, nach Parallelen in der damaligen Bremer Kunstproduktion untersucht, dann sehe ich eine Verwandtschaft zu Schüttes lakonisch-ironischem Denkmal bei der „Skulptur für den Brommy-Platz“ von Wolfgang Wagner-Kutschker. Und Armajanis Idee einer Grenzauslotung zwischen Kunstwerk und Gebrauchsobjekt scheint mir in etwas anderer Weise beim Verkehrsturm auf der Domsheide von Per Kirkeby aufzutauchen – mit dem Unterschied, dass der Verkehrsturm von der Bevölkerung nicht so geliebt wurde wie die Arbeit in Münster.

**(62)** Die vorgestellten Arbeiten und Konzepte demonstrieren eine veränderte Einstellung zu Kunst im öffentlichen Raum. Weiterhin Bestand hatten daneben im hier betrachteten Zeitraum natürlich auch bereits bekannte Positionen. Im Bereich des Nicht-Figürlichen überzeugt die skulpturale Rauminstallation „Fragmente“ von HAWOLI am Rudolf-Hilferding-Platz vor dem Finanzamt ebenso wie die ein paar Jahre später fertiggestellte Skulptur „Großer Wagen“ von Altmeister Timm Ulrichs an der Landesgrenze zu Niedersachsen in Borgfeld mit einer für den Künstler typischen Verknüpfung von Sinnbild und Wortsinn. **(63)** Von den nach wie vor ausgerichteten Bildhauer-Symposien fanden zudem einige Skulpturen im Bremer Stadtraum einen dauerhaften Standort. **(64)** Die Arbeiten von Veronika Maier aus Beton und Weiden interpretierten Landart und Pflanzkunst neu und ließen entfernt an die „Waller Welle“ von Rieveschl denken. Als Variante der kinetischen Kunst entstand der Gezeitenbrunnen von Wolfgang Zach an der Martinstraße.

**(65)** Der Kunsthistoriker Lothar Romain hatte einmal in einer Kritik an der Bremer Kunst im öffentlichen Raum geäußert, dass seine ursprünglichen politisch-aufklärerischen Intentionen „einer realistischen Kunstsprache Vorteile verschafft [habe], die ihr innerhalb der allgemeinen Entwicklung der Kunstsprachen“<sup>22</sup> nicht zukomme. Eine Reaktion auf diese Kritik zeichnete sich im hier beschriebenen Zeitraum in der Wandmalerei ab, die fast gänzlich zum Erliegen kam. Durch ihre Verankerung an der Kunsthochschule galt dies für die figürliche Plastik weniger. Waldemar Otto und Bernd Altenstein bekamen an repräsentativen Orten wie dem Domshof und dem Hollersee bedeutende Aufträge. **(66)** Bei den jüngeren Vertretern der Bremer Bildhauerschule zeichnete sich aber bereits mehr oder weniger stark die Tendenz ab, sich von dem prägenden Einfluss der Meister künstlerisch zu emanzipieren.

Soweit mein kursorischer Überblick über die Bremer Produktion von Kunst im öffentlichen Raum in den späten achtziger, frühen neunziger Jahren, einer Zeit, die nicht nur in Bremen von ebenso kontroversen wie fruchtbaren Diskussionen geprägt war. Und es gab Anzeichen, dass Bremen seinen kulturellen Rang, den es durch die Einführung des Modells Anfang der siebziger Jahre innehatte, mit einem erneuerten Programm wiedererlangen könnte. Dazu zählt die Einführung des „Rolandpreises für Kunst im öffentlichen Raum“ 1990. **(67)** Der Preis war mit dem Wunsch an die ausgezeichneten KünstlerInnen verbunden, im Bremer Stadtraum ein Kunstwerk zu realisieren, was der erste Preisträger, Konzeptkünstler Jochen Gerz eindrucksvoll mit der „Bremer Befragung“ umsetzte, die materialisiert in einem unauffälligen künstlerischen Eingriff auf der Bürgermeister-Smidt-Brücke ihren Niederschlag fand.

**(68)** Und das zweite Anzeichen für die besondere Rolle, die die Hansestadt im aktuellen Kunstdiskurs einnehmen wollte, war die neue, vom Bremer Senator für Bildung und Wissenschaft herausgegebene Zeitschrift „orte - Kunst für öffentliche Räume“ mit dem bekannten documenta-Kurator Manfred Schneckenburger als Chefredakteur. Im Gegensatz zum Rolandpreis, der inzwischen acht Mal vergeben wurde, konnte sich die Zeitschrift, die aktuelle öffentliche Kunstprojekte vorstellte und vor allem den theoretischen Diskurs in diesem Bereich vorantreiben wollte, auf dem Markt nicht behaupten und musste nach schon drei Ausgaben leider wieder eingestellt werden. Die finanziellen Verluste, die dieses Projekt dem Herausgeber eingebracht hatte, mögen ein Grund dafür gewesen sein, dass das Interesse der Politik an Kunst im öffentlichen Raum weiter abflaute.

#### Kunst im öffentlichen Raum und Kunst am Bau 1995-2022

**(69)** Und somit komme ich zum letzten Abschnitt meiner Chronologie: den inzwischen fast dreißig Jahren von Mitte der neunziger Jahre bis in die Gegenwart. Das ist zwar ein relativ großer Zeitraum, hat aber an bemerkenswerten Weiterentwicklungen des Bremer Konzeptes nicht allzu viel zu bieten. Das kann man trotz zahlreicher qualitativ guter Arbeiten, die in diesen Jahren entstanden sind, so sagen. Und allein der quantitative Output lässt darauf schließen, dass die Kunst im öffentlichen Raum in dieser Zeit mehr oder weniger auf Sparflamme gehalten wurde: zum Sterben zu viel, zum Leben zu wenig.

Unter dem Motto „bremen neu erleben“ setzte die rot-schwarze Landesregierung auf eine touristische Auswertung der Stadt, wobei man sich viel von teuren „Leuchtturmprojekten“ wie Space Park, Musical Theater und Universum versprach, Projekte, die alle die in sie gesetzten Erwartungen nicht oder nur mit Einschränkung erfüllen konnten. Für die Kunst im öffentlichen Raum, mit der in anderen Städten und Regionen längst schon öffentlichkeitswirksam etwa für den Kulturtourismus durch Ausstellungen, Festivals, Stadtrauminszenierungen und ähnlichem geworben wurde, blieb in der Stadt, in der die Kunst im öffentlichen Raum gewissermaßen erfunden wurde, wenig übrig. Andere kulturelle Veranstaltungen, die de facto oder indirekt den öffentlichen Raum nutzten, wie La Strada, Poetry on the Road oder Open Space Domshof, machten vor, was möglich wäre. Und so nimmt es nicht Wunder, dass 2014 die Bürgerschaftsfraktion der Grünen in einer kleinen Anfrage an den Senat den Gedanken aufwarf, einen um andere künstlerische Disziplinen erweiterten Begriff von Kunst im öffentlichen Raum zu fördern.

**(70)** Betrachtet man die Werke und Projekte im engeren Sinn des Begriffs Bildende Kunst, die in dieser Zeit umgesetzt wurden, dann findet man vieles von dem wieder, was in der vorangegangenen konzeptionellen und diskursiven Übergangsphase an Formen und Trends entwickelt wurde. Unter den von Künstlern selbst kuratierten Projekten wären die verschiedenen Aktivitäten von Jürgen Amtor zu erwähnen, die sich der geschichtlichen Aufarbeitung des Remberti-Viertels widmeten. **(71)** Bei temporären Ausstellungsprojekten beteiligten sich vermehrt auch Kunstinstitutionen, allen voran die Gesellschaft für aktuelle Kunst mit Projekten wie „Niemand ist eine Insel“ und „Do all Oceans have Walls“. Die durch die digitale Entwicklung oder die Produktwerbung vorangetriebene Diskussion über die Erweiterung des Begriffs öffentlicher Raum auch auf mediale und virtuelle Räume, die in Projekten wie diesen vermehrt zu Tragen kam, hatte zumindest zur künstlerischen Auseinandersetzung mit der Kernsubstanz des öffentlichen Raumes als leiblich erlebbaren, physisch konkreten Stadtraum, wenig beigetragen.

**(72)** Schaut man sich die entstanden künstlerischen Arbeiten an, die sich auf genau diesen Bereich fokussierten, so setzt sich zum einen die in den achtziger Jahren entstandene Tradition der stillen poetischen oder ironischen Eingriffe in den Stadtraum fort, die sich oft erst dem zweiten Blick erschließen. Dazu zählt beispielsweise die Arbeit „Umwandlungen“ von Tina Oehmsen am Benqueplatz in Schwachhausen, die zwei Paaren unterschiedlich langer Laternenmasten anstelle der Leuchtkörper vergoldete Spitzen aufsetzte und zu einem torartigen Ensemble fügt.

**(73)** Tasro Niscinos temporär in Gröpelingen aufgestellte Installation „Mir ist seltsam zumute“ bediente sich ebenfalls einer Straßenlaterne. In diesem Falle umbaute er sie mit einem Gerüst, das von einem inszenierten Zimmer bekrönt wird, in welchem die Straßenlaterne zur Zimmerbeleuchtung mutiert. **(74)** Im Umfeld der Städtischen Galerie setzte die Künstlergruppe Marnic Circus einen ähnlich improvisiert wirkenden Anbau um. In seine beiden oben gelegenen eingerichteten Zimmer erhielt man aus den Räumen der Galerie einen Einblick. Harald Buschs Arbeit „Außerhaus“ am Rande eines Bremer



Kleingartengebiets, bei der er ein handelsübliches Gartenhaus außen mit Rohfaser tapeziert und weiß strich, spielt ebenfalls mit Verfremdung und der Innen-Außen-Relation.

**(75)** Eine andere Tendenz findet man in Arbeiten vor, die an das erinnern, was Joseph Beuys „Soziale Plastik“ genannt hat, aber auch an die Münsteraner Arbeit von Armajani: das Kunstwerk ordnet sich einer sozialen Funktion unter. Dazu würde ich Ulrikes Möhles „Sitzskulptur“ in Kattenesch ebenso zählen wie Nils Römers Pflanzskulptur „Garden of Commons“ oder die Sitzgelegenheiten von Gloria del Mazo an der Schule Borchshöhe. **(76)** Der Bremer Künstler Achim Manz, den wir schon mit seiner Arbeit „Hütten“ kennengelernt haben, hat dieses Thema eines künstlerischen Nutzwertes für die Allgemeinheit auch in den letzten Jahrzehnten weiter verfolgt, beispielsweise mit Trinkbrunnen oder mit einem temporären öffentlichen Bad unter einer Gebäudeauskragung des Gerhard-Marcks-Hauses. Und auch die in dieser Ausstellung zu sehende Arbeit des Künstlers hat einen solchen praktischen Gebrauchswert.

**(77)** Ansonsten zeichnet sich in der figürlichen Plastik und in der inzwischen wieder aktuellen Wandmalerei – in den siebziger Jahren noch Musterbeispiele für die in Bremen vorherrschende realistische Kunstsprache – nun ein Trend zu einer grafisch plakativen Formsprache mit kräftiger Farbgebung ab, der in einigen Fällen an Pop- oder Op-Art-Werke der sechziger Jahre anzuknüpfen scheint. Auch die in der Ausstellung gezeigte Wandgestaltung von Constantin Jaxy steht für diesen Trend.

**(78)** Da es in dem betrachteten Zeitraum so wenig neue Werke und Projekte umzusetzen gab, kam man im Fachreferat auf die Idee, bereits vorhandene Skulpturen (im Wortsinn) „umzusetzen“. Die Rede ist von der 2003 durchgeführten die Verrückungsaktion „Moving the City“. Auf diese Weise wurden einerseits einige Werke, die in dezentralen Stadtteilen etwas abseitig platziert waren, durch einen neuen Standort einem breiteren Publikum zugänglich gemacht. Andererseits demonstrierte diese Aktion teilweise aber auch ein Abrücken vom ursprünglichen Anspruch einer Bevorzugung kulturell unterversorgter Stadtteile und den Trend zur Aufwertung des öffentlichen Raums im Zentrum. Mitunter waren die Verrückungen aber auch bloß baulichen oder städtebaulichen Notwendigkeiten geschuldet.

Fazit

**(79)** Soweit mein Überblick über den letzten Entwicklungsabschnitt von Kunst im öffentlichen Raum, die sich ja in den letzten Jahren auch zum Teil wieder Kunst am Bau nennen darf. Und soweit auch mein Überblick auf siebzig Jahre Kunst am Bau und im öffentlichen Raum in Bremen. Ich denke, dabei ist mehr als deutlich geworden, dass es schon mal bessere Zeiten für die öffentliche Kunst in Bremen gegeben hat. Und auch ein qualitativ hochwertiger Diskurs über Ziele und Möglichkeiten von Kunst im öffentlichen Raum war vor rund dreißig Jahren und vor rund fünfzig Jahren schon einmal wesentlich ausgeprägter.

Will man nicht in bereits überwundene Phasen zurückfallen und Kunst am Bau oder im öffentlichen Raum primär als materielle Künstlerförderung ansehen oder will man nicht, dass sie gar zu einem Auslaufmodell abgestempelt wird und die Kunstwerke im Stadtraum dem langsamen Verschwinden ausgesetzt sind, dann wäre dringend eine aktuelle Debatte darüber erforderlich, wie Kunst im öffentlichen Raum, die – ich wiederhole es – ja einst in Bremen erfunden wurde, neu gedacht und praktiziert werden müsste. Und: wie man vielleicht besser mit dem Erbe dieser siebzig Jahre Kunst in Bremen umgehen könnte, das sich zum Teil in einem erbärmlichen Zustand befindet. Da ich auf diese Fragen keine schnellen und schlüssigen Antworten geben kann, möchte ich hier meinen Vortrag beenden und mit der Diskussion beginnen.

Anmerkungen:

- 1) Senator für das Bauwesen (Hg.): Die Neugestaltung Bremens, Heft 10, Die Kunst am Bau, Bremen 1965
- 2) Schossig, Rainer B.: „Buntgelackte Träume“ – Bremer Kunst und Künstler, in: Sommer, Karl-Ludwig: Bremen in den fünfziger Jahren. Politik Wirtschaft Kultur, Bremen 1989, S. 104f.
- 3) Manske, Hans-Joachim: „Unschuldige Provinzialität“. Die „Kunst am Bau“ der 50er Jahre, in: Mau, Franz-Peter (Hg.): Flugdächer und Weserziegel. Architektur der 50er Jahre in Bremen, Worpswede 1990, S. 74
- 4) Mielsch, Beate: Die historischen Hintergründe der „Kunst-am-Bau“-Regelung, in: Plagemann, Volker: Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre, Köln 1989, S. 21ff.
- 5) Schossig a.a.O., S. 89ff.
- 6) Kloos, Werner: Heinz Lilienthal. Werdegang und Werk. Gestaltung in Glas, Stein und Metall, Bremen 1985
- 7) Syring, Eberhard: Vom Glück des Gestaltens. Ein Blick auf das Werk von Hans-Albrecht Schilling in sieben Jahrzehnten, in: Wissel, Christian von und Schaper, Jörn (Hg.): Farbe und Raum. Hans-Albrecht Schilling, Bremen 2020, S. 34ff.
- 8) Berger, Wilhelm: Schulbau von heute für morgen, Göttingen 1960
- 9) a.a.O. S. 113
- 10) Dewey, John: Kunst als Erfahrung, Frankfurt/M. 1980, S. 18
- 11) Manske a.a.O., S. 70
- 12) Albrecht, Herbert: Sinnbild für menschliche Entfremdung, in: ders.: Bremer Bauten + Denkmäler, Bremen 1979, S. 152ff.
- 13) Göschel, Albrecht: Demokratisierung von Kultur: Die Bremer „Kunst im öffentlichen Raum“. Ein Modell sozialdemokratischer Kulturpolitik, in: Manske, Hans-Joachim und Oppen, Dieter (Hg.): Kunst im öffentlichen Raum in Bremen 1973-1993, Worpswede 1993
- 14) Herlyn, Sunke; Manske, Hans-Joachim; Weiser, Michael (Hg.): Kunst im Stadtbild. Von „Kunst am Bau“ zu „Kunst im öffentlichen Raum“, Bremen 1976
- 15) Goethe-Institut (Hg.): Kunst im öffentlichen Raum. Ein Kunstprogramm der Freien Hansestadt Bremen, München 1984
- 16) Stiftung Wohnliche Stadt (Hg.): Glück für zwei Städte. 15 Jahre Stiftung Wohnliche Stadt, Bremen 1995
- 17) Romain, Lothar: Die Herausforderung der Moderne im öffentlichen Raum, in: Plagemann, Volker: Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre, Köln 1989, S. 236
- 18) Jencks, Charles: Die Sprache der postmodernen Architektur. Die Entstehung einer alternativen Tradition, Stuttgart 1978, S.
- 19) Meschede, Friedrich: „Skulptur 1977“ und „Skulptur Projekte in Münster 1987“, in: Plagemann, Volker: Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre, Köln 1989, S.132ff.
- 20) Göschel a.a.O., S. 150ff.

- 21) Manske, Hans-Joachim und Opper, Dieter (Hg.): Kunst im öffentlichen Raum in Bremen 1973-1993, Worpswede 1993
- 22) Romain a.a.O. S. 235