

Annette Urban

Interventionen im public/private space

Die Situationistische Internationale
und Dan Graham

Reimer

Gedruckt mit Hilfe der Geschwister Boehringher Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften
in Ingelheim am Rhein

© VG Bild-Kunst, Bonn 2012

George Brecht, Yves Klein, Constant Anton Nieuwenhuys, Daniel Spoerri, Jean Tinguely

© Robert Rauschenberg Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn 2012

Robert Rauschenberg

© Donation Jorn, Silkeborg/VG Bild-Kunst, Bonn 2012

Asger Jorn

Dan Graham

Courtesy of the artist and Marian Goodman Gallery, New York/Paris

Die Rechte für alle anderen Abbildungen liegen bei den jeweiligen Künstlern oder deren Erben.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

D 294

Zugelassen Diss., Ruhr-Univ. Bochum, Fak. für Geschichtswiss., 2008

Layout und Umschlaggestaltung: Nicola Willam, Berlin; Christian Urban, Leipzig
Lektorat: Verena Feltes, Berlin; Heike Drescher, Berlin

Umschlagabbildungen:

Vorn: Dan Graham: *Public Space/Two Audiences* (1976), Rauminstallation, Installationsansicht Sektion
Ambiente/Arte der Biennale in Venedig 1976

Hinten: Situationistische Internationale: *Meßgerät des Wohlbefindens*. Illustration zu Raoul Vaneigem:
Anmerkungen gegen den Urbanismus, in: I. S., numéro 6, août 1961, aus: I. S., Bd. 1, 1976, S. 241

Druck und Bindung: Druckhaus Köthen

© 2013 by Dietrich Reimer Verlag GmbH, Berlin
www.reimer-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01477-5

Inhalt Kurzübersicht

Vorwort und Danksagung	11
Einführung	13
Erster Teil:	
Der Aufbruch der Situationistischen Internationale	51
Die Eroberung der Stadt und die Straße als umkämpftes Terrain	53
Die vordergründige Favorisierung des Öffentlichen und unterschwellige Entdifferenzierung von Öffentlichem und Privatem	122
Situations- und Umgebungskonstruktion – die verschärfte Entdifferenzierung des Öffentlichen und Privaten durch die Inszenierung von Erlebniswelten	243
Zweiter Teil:	
<i>Public space(s) – (various) audiences:</i>	
Dan Grahams Auseinandersetzung mit medialen und architektonischen, urbanen und (psycho-)sozialen Kodierungen des Öffentlichen und Privaten und deren Grenzverschleifungen	343
Interventionen in der Sphäre medialer Öffentlichkeit	346
Grenzverschiebungen unter dem Einfluss der Medialisierung – Rückwirkungen auf die Raumkonstrukte des Öffentlichen und Privaten	425
Öffentlichkeit und Publikum: Der geteilte <i>public space</i> der <i>audiences</i>	506
Schlussbetrachtung	541
Quellen- und Literaturverzeichnis	567
Abbildungsverzeichnis	592
Farbabbildungen	601

Inhaltsverzeichnis

Vorwort und Danksagung	11
Einführung	13
Die gewandelte Kunstauffassung um 1960 – Aufbruch in nicht-institutionelle Räume und Probleme der Autonomieästhetik	17
Aspekte des Öffentlichen – Raum, Medien, Aktion	25
Zwei exemplarische Fallstudien: Die Situationistische Internationale und Dan Graham	31
Ansätze zur Rekonzeptualisierung des Öffentlichen und der schwierige Transfer in die kunsthistorische Betrachtung	43
Erster Teil:	
Der Aufbruch der Situationistischen Internationale	51
Die Eroberung der Stadt und die Straße als umkämpftes Terrain	53
Der unitäre Urbanismus – Das Interesse an der Stadt	60
Das Verhältnis der Kunst der Nachkriegszeit zu Architektur bzw. Urbanismus – mit einem Seitenblick auf die Independent Group, die Nuklearen und die <i>Luftarchitektur</i> Yves Kleins	66
Das Interesse an der Stadt als Interesse an Öffentlichkeit	70
Die Straße als Brennpunkt von <i>dérive</i> , Psychogeographie und situationistischen Kartenwerken	70
Reaktionen auf eine bereits defizitäre urbane Öffentlichkeit:	
Die Wiederbelebung der Straße	77
Die Aufwertung des sozialen Raums	95

Die vordergründige Favorisierung des Öffentlichen und unterschwellige Entdifferenzierung von Öffentlichem und Privatem	122
Der Fokus auf das Alltagsleben	122
Das Alltagsleben als Kritik – Die Widerstandspotentiale alltäglicher Praxis und Stadterfahrung	125
Widerstand gegen den Urbanismus als planerische Setzung: Das Umherschweifen und eine andere Kartographie	125
Bewegung im urbanen Raum als emanzipatorischer Akt	134
Die Kritik des Alltagslebens	143
Die habitualisierte und reglementierte Bewegung und ihre Vorherrschaft in Stadt sowie in Haushalt und Betrieb	145
Technisierung und Konsumkultur als korrumpierende Faktoren des Alltagslebens in der modernen Stadt und im modernen Haushalt	149
Die Konstruktion von Situationen	157
Die Situation als Mittel der Intervention im Alltagsleben – eine Ästhetisierung der Lebenspraxis	157
Die Konstruktion zwischen Berechnung und Inszenierung – das Modell der Aufführung, des Theaters und des Spiels	164
Das Spiel als Verhaltensexperiment. Die Begegnung als Prototyp öffentlichen Sozialverhaltens und Mikroform von Öffentlichkeitskultur – mit einem Exkurs zu Richard Sennett	173
Das Spielerisch-Leidenschaftliche und die Theatralisierung urbaner Orte: Die ‚leidenschaftlichen‘ Städte, Architekturen und Spiele der S. I. – eine Aufwertung des psychosozialen Raums und Rückgewinnung öffentlicher Expressivität?	177
Urbane Szenerien und Dekors der Leidenschaften: Das Schauspiel der Stadt	178
Die urbane Stimmungslehre als Topographie der Liebe und Experimentallabor des Gefühls	183
Eine psychosoziale, affektive Öffentlichkeit der Stadt?	199
Das Private – ein Gegenbild des Spielerisch-Leidenschaftlichen und Theatralen? Das Privatleben zwischen Beraubung und Bereicherung – „leidenschaftliche Häuser“ und „unbewohnbare Umgebungen“	201
Feindbilder und Medienklichs in entwendeten Werbebildern: Die situationistische Polemik gegen die Abschottung im Privaten	204
Aufwertung des Wohnens und des Privaten – das Haus als Feld der Wünsche	212

Das Gegenmodell des spielerischen, geselligen Heims: Die Rückgewinnung öffentlicher Geselligkeit im Privaten?	214
Die affektive Aufladung des Öffentlichen und Privaten	225
Zwischen Euphorisierung und Konditionierung: Phantasien und Grenzen der Erzeugbarkeit und Kontrollierbarkeit von Situationen	226
Situations- und Umgebungskonstruktion – die verschärfte Entdifferenzierung des Öffentlichen und Privaten durch die Inszenierung von Erlebniswelten.....	243
Umgebungskonstruktion	243
Umgebungskonstruktion mit Mitteln der Malerei: Eine Rauminstallation von Constant/Aldo van Eyck in der Ausstellung <i>Mens en Huis</i> (1953) und Giuseppe Pinot Gallizios Industrielle Malerei in <i>Die Höhle der Anti-Materie</i> (1959)	246
Labyrinthische Umgebungskonstruktionen: Das Stedelijk Museums-Labyrinth der S. I. (1960), <i>Dylaby</i> von Daniel Spoerri, Jean Tinguely u. a. (1962) sowie Constants <i>Experiment Studio Rotterdam</i> (1966) und Türen-/Leiterlabyrinth im Vergleich	260
Constants <i>New Babylon</i> (1956–1969): Umgebungskonstruktion als totale Verstädterung	279
Eine veränderliche Architektur als Instrument zur Aktivierung und Verwirklichung des Selbst	289
Der emphatisch verstandene Durchgangsraum und eine verabsolutierte Mobilität	298
Nomadentum als neue urbane Gesellschaftsform und das Leben als Umgebungskunst: Die totale Stadt als das Ende der Stadt? – mit einem Exkurs zu Superstudio	310
Das aktivierende versus das hermetische Labyrinth: Eine Raumfigur der Desorientierung und der Einschließung – eine Stadt ohne Außen	322
Im Labyrinth der Spiegel und der Bilder im Innern von <i>New Babylon</i> – der Homo ludens begegnet sich selbst	332

Zweiter Teil:

Public space(s) – (various) audiences:

Dan Grahams Auseinandersetzung mit medialen und architektonischen, urbanen und (psycho-)sozialen Kodierungen des Öffentlichen und Privaten und deren Grenzverschleifungen. 343

Interventionen in der Sphäre medialer Öffentlichkeit. 346

Homes for America (1966/67): Diaserie, Text-Bild- und Zeitschriftenarbeit – „place as in-formation“ 349

Suburbia – Eine ‚Stadt‘ unter dem Diktat des Privaten 356

Ästhetiken der Vorstadt: Der modular-parzellierte Raum einer Pseudo-Gemeinschaft aus *Two Family Units* 356

Model Home, Discount Houses – das Eigenheim aus dem Warenkatalog und das standardisierte Dekor des Privaten. 362

Die Soziologie des Vorstadtreports – Wohnwelten im Spiegel der Zeitschriften 371

Grahams Zeitschriftenarbeiten (1965–1969) – „the first published appearance of art“ 378

Subversive Mimikry der Massenmedien: *ad/art-work*, Annoncen und Umfragen als prä-elektronische Feedbackform 381

Kontextfragen: Ein Beitrag des Künstler-Kritikers zwischen Poetry-Corner und Warner’s Bra-Werbung in *Harper’s Bazaar*. 385

Public exposure of private needs: *Likes (1967–1969)*, *Detumescence (1966)*, *Income (Outflow) Piece (1969)*. 389

Selbstveröffentlichung als emanzipatorische Medienstrategie: Grahams Arbeiten mit Feedbackvideo im Public-Access-Kabelfernsehen – ein ‚narzisstisches‘ Medium als Spiegel der Community 403

Fernseh-/Videotechnik als Instrument des Feedbacks und die Utopie lokaler Öffentlichkeit im Community-TV – *Project for a Local Cable TV (1971)* 406

Grenzverschiebungen unter dem Einfluss der Medialisierung – Rückwirkungen auf die Raumkonstrukte des Öffentlichen und Privaten 425

Mediale Öffnung versus Einschließung im Privaten? Entdifferenzierungen zwischen TV-Studio und Wohnzimmer oder das Fernsehen als Spiegel und Fenster zur Welt in *Production/Reception (1976)* und *Local Television News Program Analysis for Public Access Cable Television (1978)* 425

Ein- und Ausblicke: Die Fenster(-Metapher) in Architektur und Medien – Transparenz als trügerisches Versprechen auf Kommunikation	438
In-situ-Feedback: Die Implementierung von Videoinstallationen in vorhandene Architektur. Das Vorstadthaus und ein Schau-Fenster privater Blickwechsel in „Picture Window“ Piece (1974)	438
Dan Grahams Verzahnung von Video und Architektur: Fenster, Glas und Spiegel in den In-situ-Videoinstallationen <i>Video Piece for Two Glass Office Buildings</i> (1976) und <i>Video Piece for Showcase Windows in a Shopping Arcade</i> (1976)	447
Die Miniaturwelt der Vorstadt und der öffentliche Fernseher als Emblem des Privaten: Das Architekturmodell <i>Video Projection Outside Home</i> (1978)	469
Das gläserne Heim, die Blickfalle totaler Sichtbarkeit und das unentrinnbare Private: <i>Alteration to a Suburban House</i> (1978) oder die Glasfassade zwischen „Bildschirm“ und Billboard	477
Die wechselseitige Inkorporation von Gegenwelten: Das Vorstadtabiente im Herzen revitalisierter Innenstädte und Interventionen im <i>private/public</i> <i>space</i> der Firmenatrien – <i>Video View of Suburbia in an Urban Atrium</i> (1979/80)	490
Öffentlichkeit und Publikum: Der <i>public space</i> der <i>audiences</i>	506
Im Gegenüber mit dem Publikum – Spiegel(-Bilder) der Gruppe: <i>Performer/Audience/Mirror</i> (1977), <i>Time Delay Room 1–7</i> (1974), <i>Two Viewing Rooms</i> (1975)	506
<i>Public Space/Two Audiences</i> (1976) und <i>Pavilion/Sculpture for Argonne</i> (1978–1981): Die Pavillons als Modelle einer anderen sozialen Räumlichkeit	525
Schlussbetrachtung	541
Quellen- und Literaturverzeichnis	567
Abbildungsverzeichnis	592
Farbabbildungen	601

Vorwort und Danksagung

Die vorliegende Arbeit ist als Dissertation am Kunstgeschichtlichen Institut der Ruhr-Universität Bochum entstanden. Frau Professor Dr. Monika Steinhauser möchte ich für das Interesse an meinem Promotionsprojekt, ihre Unterstützung und das in mich gesetzte Vertrauen danken. Aus ihren verschiedenen Lektürekolloquien gemeinsam mit Gerald Schröder und Carsten Ruhl gingen vielfältige Anregungen hervor. Ebenso gilt mein Dank Herrn Professor Dr. Richard Hoppe-Sailer, der sich nicht nur zur Zweitbegutachtung bereit erklärte, sondern im Rahmen seines Kolloquiums ein weiterer wichtiger Betreuer war. Für den anregenden Austausch in diesem Kreis bin ich auch den anderen Doktorandinnen und Doktoranden sehr verbunden. Über die erste Entstehungszeit hinaus haben Carola Kemme, Lars Stamm und Reinhard Buskies das Projekt begleitet und sind bis heute kunsthistorische Gesprächspartner geblieben. Im Hinblick auf die Publikation ist die Dissertation noch einmal insgesamt überarbeitet worden, um die wichtigsten Neuerscheinungen zu berücksichtigen. Die Grundargumentation und die meisten Textpassagen aber sind erhalten geblieben. In dieser letzten Überarbeitungsphase haben mir besonders Carola Kemme und Gerald Schröder mit kritischen Lektüren geholfen.

Wesentlich profitiert hat die Arbeit an dieser Untersuchung von einem Promotionsstipendium, das ich vom *Cusanuswerk*, der *Bischöflichen Studienförderung*, erhalten habe; auch hierfür ganz herzlichen Dank. In diesem Rahmen wurden nicht zuletzt Rechercheaufenthalte möglich, die mich u. a. in das *Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis* und das *Stedelijk Museum* in Amsterdam, in das *Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie* und das *Gemeentemuseum* in Den Haag sowie die *Bibliothèque Nationale de France* in Paris geführt haben. Den dortigen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern möchte ich für Ihre freundliche Unterstützung ebenfalls meinen Dank aussprechen. Die Drucklegung dieser Arbeit wurde großzügig gefördert durch die *Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften*. Für die gute und engagierte Zusammenarbeit bei der Publikation der umfangreichen Arbeit möchte ich mich bei Beate Behrens und Janine Krentz vom *Dietrich Reimer Verlag* in Berlin, bei Verena Feltes und Heike Drescher für das Lektorat und bei Nicola Willam für das Layout bedanken. Schließlich richtet sich ein besonderer Dank an meine Eltern Beatrix und Wolfgang Urban, die mir in jeder Phase in unterschiedlichster Weise großen Rückhalt gegeben haben.

Köln, im Februar 2013

Annette Urban

Einführung

Mit Nachdruck ist zuletzt in den 1990er Jahren ein künstlerisches Interesse am Öffentlichen zurückgekehrt, das neben der Kunstpraxis gerade auch die Kunsttheorie beeinflusst hat. Besonders deutlich wird dies an dem seither intensivierten Diskurs, der sich speziell der so genannten Public Art und allgemeiner dem Verhältnis von Kunst, Gesellschaft und Politik widmet. Aber auch aktuelle Fragen nach den Reflexen möglicher neuer Gemeinschaften, eines pluralen Seins oder der Multitude in der Gegenwartskunst lassen sich hier einreihen.¹

Angeregt durch entsprechende zeitgenössische Tendenzen ist zudem verstärkt der Blick zurück auf die Anfänge gerichtet worden, die das Phänomen einer öffentlichen Kunst im engeren Sinne in den 1960er und 1970er Jahren mit der vermehrten, oft kommunal veranlassten Aufstellung von Großskulpturen im städtischen Außenraum sowie mit temporären Skulpturen ausstellungen in Parks genommen hat.² Die Auseinandersetzung mit diesem Kapitel der jüngeren Kunstgeschichte, das in der Umgestaltung der gesetzlich zugesicherten Kunst-am-Bau-Programme einen Ausgangspunkt hat³ und in die Projektkunst der 1990er Jahre mündet, stand auch am Beginn dieser Untersuchung. Denn an den keineswegs einheitlich, aber sehr systematisch nachgezeichneten Stationen lässt sich nicht nur geradezu prototypisch nachvollziehen, was öffentliche Kunst sein kann, sondern auch, was jeweils unter Öffentlichkeit verstanden worden ist. Zugleich drängte sich bei der Lektüre der einschlägigen deutschen und amerikanischen Literatur zur Public Art jedoch ein anderer Gedanke auf: Viele der dort diskutierten Aspekte, die sich eine sich etablierende öffentliche Kunst erst schrittweise im Übergang von so genannten *Drop Sculptures* zur Kunst im öffentlichen Raum und dann im öffentlichen Interesse zu eigen gemacht hat, sind im Grunde längst vorgezeichnet in der Kunst um 1960. Hier lässt sich bereits ein Ineinandergreifen verschiedener, keineswegs nur skulpturaler Strategien beobachten, die dem komplexen Phänomen des Öffentlichen weitaus besser Rechnung tragen als einzelne Großskulpturen im Stadtraum. Insofern hat sich die Untersuchung schließlich mit

1 Als wichtige Theoretiker, die ihre Begriffsprägungen selbst für die zeitgenössische Kunst fruchtbar zu machen versuchen und derzeit intensiv rezipiert werden, seien hier nur summarisch Jacques Rancière, Giorgio Agamben, Jean-Luc Nancy sowie Michael Hardt/Antonio Negri und Paolo Virno genannt.

2 Vgl. u. a. Malcolm Miles: *Art, Space and the City. Public Art and Urban Futures*. London, New York 1997; im Folgenden zitiert als Miles: *Art*. Miles konzentriert sich auf angloamerikanische Kunst, die im öffentlichen Auftrag für den öffentlichen Raum entstanden ist. Vgl. für einen anderen, Deutschland und das internationale Geschehen einbeziehenden Fokus u. a. Volker Plagemann: *Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre*. Köln 1989; im Folgenden zitiert als Plagemann: *Kunst im öffentlichen Raum*. Darin werden Ausstellungen in Monschau und Sonsbeek Anfang der 1970er Jahre als wichtige Initialveranstaltungen aufgeführt.

3 Vgl. Elisabeth Dühr: *Kunst am Bau – Kunst im öffentlichen Raum. Geschichte und Entwicklung öffentlicher Kunst im Spannungsfeld von Architektur, Städtebau und Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland*. Frankfurt/Main u. a. 1991.

der Situationistischen Internationale und Dan Graham auf zwei paradigmatische Fallbeispiele zugespitzt, die beide in dieser wichtigen Umbruchphase, doch jenseits des engeren Rahmens einer Kunst im öffentlichen Raum angesiedelt sind. Und die auffällige Allianz zwischen einer als krisenhaft beschworenen Öffentlichkeit und einer boomenden, öffentlich geförderten Public Art, der auch die avanciertesten Konzeptionen dieser Kunst nicht immer entgehen, machte zuerst einen genaueren Blick auf diese viel zitierte Krise notwendig.

Tatsächlich wird die Erosion der Öffentlichkeit über disziplinäre Grenzen hinweg als ein für das ausgehende 20. und beginnende 21. Jahrhundert charakteristisches Phänomen diskutiert, das gesamtgesellschaftlich relevant ist. Auch jenseits akademischer Kreise findet es daher großen Widerhall und lässt das Ausstellungswesen im Bereich der zeitgenössischen Kunst ebenso wenig unberührt: Das können exemplarisch schon zwei so unterschiedliche Ausstellungen wie *Public Affairs* (2002) im Kunsthaus Zürich und *Making Things Public* (2005) im Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe belegen, in denen einerseits das Öffentliche in der Kunst *Von Beuys bis Zittel* kunsthistorisch in musealisierter Form durchbuchstabiert, andererseits das Öffentlichmachen allen Verfallsthesen zum Trotz als eine spartenübergreifende Kulturtechnik von politischer Tragweite propagiert worden ist.⁴ Die Grundlage für die Diagnosen vom Niedergang des Öffentlichen ist in (sozial-)philosophischen und soziologischen Theorien gelegt. Maßgeblich hierfür sind die nach wie vor einflussreichen Studien von Jürgen Habermas zum *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (1962/1990) und Richard Sennett zum *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens* (1974),⁵ die diesen Befund teilen, wenn auch mit unterschiedlicher Akzentuierung entfalten: So argumentiert Habermas zuerst einmal mit dem Publikum, das sich im Raisonement über Kultur als Instanz von bürgerlicher Öffentlichkeit etabliert, bevor es zum bloß noch Kultur konsumierenden Publikum herabsinkt. Sennett dagegen führt das Ende der Öffentlichkeit wesentlich auf den Verlust öffentlicher Ausdrucksfähigkeit und die Allgegenwart intimer, privater Verhaltensmuster zurück. Noch vor einer politischen, demokratietheoretischen Dimension, wie sie auch Habermas im Anschluss verfolgt, kommt hier demnach eine grundlegend sozial verfasste Öffentlichkeit ins Spiel, die von Privatleuten getragen ist. In ihrer bürgerlichen Ausprägung werden das Öffentliche und das Private zwar als eigenständige, gesonderte Bereiche konturiert. Sie bezeichnen aber keineswegs eine strikte Opposition, die das Öffentliche auf einen einfachen Gegensatz zum Privaten als Sphäre von Haus und Familie verkürzen würde, sondern sind nur in ihrer wechselseitigen Konstituierung zu verstehen. Solche Differenzierungen werden indes ebenso wie die durchaus unterschiedlichen Begründungen für den Verfall von Öffentlichkeit vielfach vernachlässigt. Trotz ambitionierter Projektreihen der seit den 1990er Jahren theoretisch avancierten Public Art und neueren Theoriebildungen wird nach wie vor geradezu inflationär vom Öffentlichen gesprochen und dieses bedrohte Gut nicht selten kulturpolitisch instrumentalisiert.

4 Vgl. Bice Curiger (Hrsg.): *Public Affairs. Von Beuys bis Zittel – Das Öffentliche in der Kunst*. Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich 2002. Zürich 2002; Bruno Latour (Hrsg.): *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*. Ausst.-Kat. ZKM Karlsruhe 2005. Cambridge, Mass. u. a. 2005. Vgl. als weiteres Beispiel Söke Dinkla (Hrsg.): *PubliCity. Constructing the Truth. Kunst im öffentlichen Raum* (Duisburger Akzente 29). Nürnberg 2006.

5 Vgl. Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Mit einem Vorwort zur Neuauflage von 1990. Frankfurt/Main 1990 (zuerst 1962); im Folgenden zitiert als Habermas: *Strukturwandel*; Richard Sennett: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. 12. Aufl. Frankfurt/Main 2001 (dt. zuerst 1983) [*The Fall of Public Man*. New York 1974, 1976]; im Folgenden zitiert als Sennett: *Verfall*.

Zudem hat sich die problematische Erosion von Öffentlichkeit seit Entstehen der Schriften von Habermas und Sennett, die ausgehend vom frühen Bürgertum bzw. Ancien Régime ihre historische Perspektive bis in die Gegenwart verlängern, zweifelsohne noch verschärft. Zusätzliche Brisanz kommt ihr im Zuge immer neuer Medien- und Kommunikationstechnologien zu. Obwohl diese zunächst einmal für einen freien, pluralistischen Markt der Informationen sorgen und aufgrund ihres Verbreitungsgrads überhaupt erst ein gesamtgesellschaftliches Massenpublikum erreichen, erscheint die Herausbildung öffentlicher Meinung im kommerziellen massenmedialen System nachhaltig erschwert. Auch der Kultur- ist nun wesentlich Medienkonsum, was von einer tiefgreifenden Ökonomisierung der Inhalte und dem Rückzug aus einem gemeinsam geteilten Raum in eine private Sphäre zeugt. Im Zuge der Medialisierung wird dem öffentlichen Raum und der Stadt als genuinem Ort von Öffentlichkeit daher entweder gleich jegliche Bedeutung aberkannt, oder sie werden den Prämissen der ‚informatischen Revolution‘ konzeptuell angepasst.⁶ Die Rede vom Niedergang der Öffentlichkeit vermischt sich so mit der vom Sterben der Stadt in ihrer klassisch-europäischen Ausprägung. Als Ursachen werden sowohl das Kollabieren des Gegensatzes von Zentrum und Peripherie als auch der Wandel kommunalpolitischer Maximen ausgemacht, die sich im Zeichen des Wettbewerbs der Städte um Investoren immer weniger am Gemeinwohl orientieren.⁷

Angesichts dieser ‚neoliberalen Stadt‘ erfahren insbesondere marxistisch fundierte Raumtheorien wie Henri Lefèbvres *La révolution urbaine* (1970) und *La production de l'espace* (1974) eine neuerliche Konjunktur, die dem Stadtraum wieder Gewicht verleihen und ihn als gesellschaftliches Produkt und Ausdruck der kapitalistischen Herrschaft über den Raum greifen lassen.⁸ Doch selbst eine solche dezidiert kritische Stoßrichtung kann sich mit einer populistisch-nostalgischen Sichtweise verbinden, die vitales öffentliches Leben und gelungene Urbanität in der Vergangenheit lokalisiert und diese letztlich als konfliktüberwindendes, einheitsstiftendes Konzept hypostasiert, was nach Einschätzung von Rosalyn Deutsche links orientierte und konservative kulturkritische Diskurse schon in den 1990er Jahren unwillentlich geeint hat.⁹ Die doppelte These vom Verfall des Öffentlichen wie des Urbanen erweist sich mithin als überaus hartnäckige Denkfigur, die mitunter in der stadtsoziologischen Literatur sowie im Public-Art-Diskurs fortlebt.

Dagegen gilt es in Erinnerung zu rufen, dass die bürgerliche Öffentlichkeit, wie sie Habermas in seiner Schrift von 1962 skizziert hat, selbst ein Konstrukt und auch im 18. Jahrhundert

- 6 Vgl. Vilém Flusser: *Der städtische Raum und die neuen Technologien* (1985). In: ders.: *Medienkultur*, hrsg. von Stefan Bollmann, 2. TB-Aufl. Frankfurt/Main 1999, S. 172–174; im Folgenden zitiert als Flusser: *Der städtische Raum*; Vilém Flusser: *Die Stadt als Wellental in der Bilderflut* (1988). In: ebd., S. 175–182; im Folgenden zitiert als Flusser: *Die Stadt als Wellental*.
- 7 Vgl. Walter Prigge (Hrsg.): *Peripherie ist überall* (Edition Bauhaus 1). Frankfurt, New York 1998; im Folgenden zitiert als Prigge: *Peripherie*; Klaus Ronneberger; Stephan Lanz; Walther Jahn: *Die Stadt als Beute*. Bonn 1999.
- 8 Vgl. Henri Lefèbvre: *Die Revolution der Städte*. München 1972 [*La révolution urbaine*. Paris 1970]; im Folgenden zitiert als Lefèbvre: *Die Revolution der Städte*; Henri Lefèbvre: *The Production of Space*. Oxford, Cambridge, Mass. 1991 [*La production de l'espace*. Paris 1974]; im Folgenden zitiert als Lefèbvre: *Production*. Vgl. auch Monika Steinhäuser: *Die Revolution der Städte*. In: *kritische berichte*, 1. Jg., Heft 4, 1974, S. 56–59.
- 9 Vgl. Rosalyn Deutsche: *Agoraphobia*. In: dies.: *Evictions. Art and Spatial Politics*. Cambridge, Mass. u. a. 1996, S. 269–327, S. 282 f.; im Folgenden zitiert als Deutsche: *Agoraphobia* bzw. Deutsche: *Evictions*. George Baker fasst in seiner Rezension zu Deutsches Buch zusammen, ihre Kritik gelte vor allem der Auffassung des sozialen Felds als organische Totalität und als allein ökonomisch determiniert, die beispielsweise bei T. J. Clark, Frederic Jameson, David Harvey oder Thomas Crow festzustellen sei. Vgl. George Baker: *Der Raum, der keiner ist* [Rezension zu Deutsche: *Evictions*]. In: *Texte zur Kunst*, 7. Jg., Heft 28, November 1997, S. 120–128, S. 122/123; im Folgenden zitiert als Baker: *Der Raum*.

nicht eingelöstes Ideal bezeichnet. Diesem Umstand und den gewandelten Rahmenbedingungen einer nachaufklärerischen, nachbürgerlichen und pluralistischen Massengesellschaft, die nicht allein als Verfallsform zu beschreiben ist, haben zahlreiche Revisionen des Öffentlichkeitsbegriffs, darunter diejenigen von Habermas selbst, Rechnung getragen.¹⁰ Dabei werden dessen diskursiv-konsensuellem Modell, in dem Privatleute über Kultur wie über ihre vom Persönlichen zuerst einmal abstrahierenden gemeinsamen Belange rasonieren, konkurrierende Modelle eines weniger vernunftgeleiteten denn agonistischen oder theatralischen Austauschs entgegengehalten.¹¹ Sofern sie auf Hannah Arendts wiederum idealtypische *Vita activa*¹² mit der Agora als politischer Sphäre öffentlichen Erscheinens in strikter Abgrenzung von der herabgesetzten sozialen Sphäre des Haus(halt)es rekurrieren oder Sennetts Engführung der Öffentlichkeit der Straße mit derjenigen der Bühne folgen, sind ihnen zumindest implizit bestimmte Raumordnungen eingeschrieben.

Für die Kunst, die sich dezidiert dem Öffentlichen zuwendet, bleibt entsprechend zu prüfen, inwieweit sie ihrerseits ein diffuses Ideal als Korrelat der allgemein beklagten Verfallserscheinungen pflegt. Ihr kommt selbst eine wichtige Rolle bei der Herausbildung bürgerlicher Öffentlichkeit zu, die sich Habermas zufolge gerade in der Selbstvergewisserung eines Publikums über Kunst und Kultur konstituiert hat. Diese konstitutive Rolle wird in den letzten Jahrzehnten im Zuge eines Plädoyers für eine revitalisierte Öffentlichkeit erneut betont. Nur erschöpft sie sich vielfach in kompensatorischer Funktion angesichts der Misere unwirtlich gewordener Städte, die man durch Ausstattung mit künstlerischen Werken zu beheben glaubt. Dabei wird das Öffentliche nicht nur in den Anfängen der Public Art, sondern zählebig bis heute vielfach schlicht mit dem öffentlichen Raum gleichgesetzt und dadurch unzulässig auf einen, noch dazu in mancher Hinsicht anachronistischen Aspekt verkürzt. Als bloß kosmetische Korrektur bleibt das genuin kritische Potential von Öffentlichkeit ausgeblendet, wenn nicht umgekehrt der Stadtraum als Aufstellungsort für (kritisch-)autonome Kunst zu einer dysfunktionalen Extension des Museums gerät.

So lässt sich die Geschichte öffentlicher Kunst und ihrer Diskurse einführend in Verbindung mit einem Literaturüberblick wie eine Versuchsreihe zum Verhältnis von Autonomie und Kritikfähigkeit lesen. Gleichzeitig zielt diese Untersuchung entgegen der Verfestigung der Public Art zu einer zunehmend eigenständigen Gattung, die sich durch kulturpolitische Vorgaben und Förderungen begünstigt partiell verselbständigt hat, auf eine grundlegendere Frage: Denn aus kunsthistorischer Perspektive stehen nicht allein die Maßnahmen im Vordergrund, die den Mangel an Urbanität und Öffentlichkeit in einer lebensfeindlich gewordenen Stadt durch Kunst ausgleichen helfen sollen. Vielmehr bleibt ebenso zu fragen, aus welchen Zusammenhängen heraus das Öffentliche und das Private in der Kunst selbst relevant werden. Anders gesagt, ist der Horizont wieder auf das Spektrum der Kunst insgesamt zu öffnen, statt im Anschluss

10 Vgl. zu den an Habermas anschließenden Revisionsbemühungen Craig Calhoun (Hrsg.): Habermas and the Public Sphere. 3. Aufl. Cambridge, Mass. u. a. 1994 (zuerst 1992); im Folgenden zitiert als Calhoun: Habermas and the Public Sphere. Habermas' eigene Revision vollzieht sich im Horizont seiner *Theorie des kommunikativen Handelns* (vgl. Christian Zimmermann: Kulturphilosophie und Öffentlichkeit. Eine kulturphilosophische Untersuchung der Öffentlichkeit der Politischen Philosophie. Würzburg 2004).

11 Vgl. Vera Kockot, Ulf Wuggenig: Publicum. Theorien der Öffentlichkeit. In: Gerald Raunig, Ulf Wuggenig (Hrsg.): Publicum. Theorien der Öffentlichkeit. Wien 2005, S. 7–17, S. 9; im Folgenden zitiert als Kockot, Wuggenig: Theorien der Öffentlichkeit bzw. Raunig, Wuggenig: Publicum.

12 Vgl. Hannah Arendt: Vita activa oder Vom tätigen Leben. Stuttgart 1960; im Folgenden zitiert als Arendt: Vita activa.

an das Skulpturale als tradierte Form öffentlicher Kunst eine Linie ortsspezifischer Kunst zu verfolgen.¹³ Die Paradigmen öffentlicher Kunst, die bislang an den Rahmenbedingungen und nicht-musealen Ausstellungsformaten sowie am Leitfaden eines sich wandelnden Ortsbezugs festgemacht wurden, werden zurückgestellt, da aus diesem Blickwinkel zu wenig deutlich wird, welche Bedeutung dem Öffentlichen innerhalb der tiefgreifenden Transformation der Kunst um 1960 und der seitdem gewandelten Kunstauffassung zukommt. Der Begriff der Public Art wird insoweit übernommen, als damit auch die im deutschen Wort ‚Öffentlichkeit‘ nicht ausgedrückten weiteren Aspekte in ihrer gesamten Bandbreite vom ‚public space‘ über ‚Kunst als einer Form von Publizität‘, ‚kommunikativer Praxen‘ und ‚öffentlicher Ansprache‘¹⁴ bis hin zum Publikum angezeigt sind, deretwegen manche neuere Publikation die Variante des ‚Publicums‘ wählt¹⁵. Der simplifizierenden Rede vom Niedergang des Öffentlichen lässt sich erst dann entkommen, wenn Medialisierung und Privatisierung nicht mehr einseitig als Verfallssymptome und Ursachen eines tiefgreifenden Raumschwunds gelten. Daher sollen hier die Wechselwirkungen zwischen medialen und räumlichen Öffentlichkeiten und die für das Öffentliche konstitutive Beziehung zum Privaten stets mit berücksichtigt werden. Schließlich finden künstlerische Thematisierungen des Öffentlichen in aktionistischen Strategien im Stadtraum ebenso ihren Ausdruck wie im Einsatz bestimmter Medien oder in künstlerischen Arbeiten im Grenzbereich zu Urbanismus und Architektur. Damit lassen sich, sobald man das komplexe Feld des Öffentlichen und Privaten kategorial aufzuschlüsseln beginnt, nicht zuletzt eingeschliffene Ordnungsmuster für die Kunst um 1960 nochmals aufbrechen, so dass eine problemorientierte Perspektive auch solche Positionen wie diejenige der Situationisten und von Dan Graham verbindet. Inwiefern Öffentlichkeit als Ideal dann noch mehr als eine nostalgische, irreführende Fiktion unter Exklusion der nicht zur Teilhabe am Raisonement Befähigten oder Zugelassenen sein und sogar, wie Miwon Kwon im Anschluss an Habermas postuliert, als ‚Fantasie einer Öffentlichkeit‘ fungieren kann, in der man jenseits unüberbrückbarer Partikularitäten und Differenzen ‚– zumindest zeitweise – private und persönliche Interessen einklammert, um sich eine kollektive Identifikation [...] vorzustellen‘¹⁶, dies wird sich zeigen müssen.

Die gewandelte Kunstauffassung um 1960 – Aufbruch in nicht-institutionelle Räume und Probleme der Autonomieästhetik

Wie stellt sich vor diesem Hintergrund die Expansion der Kunst über ihre angestammte museale Öffentlichkeit hinaus in andere, heteronom bestimmte Räume und alternative Öffentlichkeiten dar, die für die späten 1950er und 1960er Jahre charakteristisch ist? Zunächst einmal ordnet sie sich in den grundlegenden Paradigmenwechsel ein, den die Kunstgeschichtsschreibung des vergangenen 20. Jahrhunderts in die Jahre um 1960 datiert. Als entscheidend hierfür gilt die

13 Vgl. z. B. Miwon Kwon: *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Mass. u. a. 2002; im Folgenden zitiert als Kwon: *One Place After Another*.

14 Ebd., S. 106. Kwon bezieht sich dabei auf Überlegungen von Frazer Ward und Raymond Williams.

15 Vgl. neben Raunig, Wuggenig: *Publicum* z. B. Dietmar Kammerer (Hrsg.): *Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst*. Bielefeld 2012.

16 Miwon Kwon: *Public Art als Publizität*. In: Raunig, Wuggenig: *Publicum*, S. 105–111, S. 110; im Folgenden zitiert als Kwon: *Public Art*.

Abkehr von einem dogmatisch erstarrten Modernismus, welche die Entdeckung und bald darauf einsetzende Überwindung des Objektcharakters von Kunst, die damit zusammenhängende Entmaterialisierung sowie die Auflösung des Werkbegriffs¹⁷ bis hin zur Entdifferenzierung der Gattungen und der Einzelkünste mit sich bringt. Selbstreflexivität richtet sich nicht mehr, wie noch im Modernismus, auf die Eigengesetzlichkeit des jeweiligen Mediums in Abgrenzung zu den übrigen Künsten. Stattdessen sind wieder Bestrebungen in der Kunst zu konstatieren, sich als gesellschaftliche Praxis zu rechtfertigen und derart Referenzialität wiederherzustellen. Die Reflexion über Kunst steht zwar weiterhin im Zentrum, schließt jetzt aber auch das Verhältnis zur Umwelt und Möglichkeiten des Außenbezugs ein. Nicht nur der ‚Ausstieg aus dem Bild‘¹⁸, sondern die erneute Entgrenzung von Kunst und Leben avancieren – in Anknüpfung an die historischen Avantgarden – zu Kennzeichen dieses veränderten Kunstverständnisses.

Unter solchen Leitlinien findet allerdings ein Phänomen innerhalb dieser Expansionsbewegung nur am Rande Berücksichtigung, das maßgeblichen Anteil an der Neudefinition von Kunst hat und sich nicht allein in Fragen der Ortsspezifität und der „Skulptur in einem erweiterten Feld“¹⁹ erschöpft. Denn nun erschließt sich die Kunst, die nicht umsonst als Neo-Avantgarde firmiert, wieder alltagskulturelle, soziale und mediale Räume, die sie vor ihrer Autonomisierung im 18. Jahrhundert unter freilich gänzlich anderen Prämissen selbstverständlich innehatte: Räume, die sich aus heutiger Perspektive vor allem ex negativo, nämlich als jenseits der Institution Museum bestimmen lassen. Der Tendenz nach liegen die möglichen Orte bzw. Arbeitsfelder der Kunst damit überall. Die Welt ersetzt das Atelier des Künstlers, und der Ort von Produktion und Rezeption von Kunst fallen nicht selten in eins, wie es etwa Daniel Burens Begriff einer In-situ-Kunst bezeichnet, die den Stadt- sowie den Museumsraum einschließt. Gleichermäßen relevant erscheint die Verlagerung von künstlerischen Arbeiten in öffentliche Medien wie Zeitungen oder das Fernsehen. Dort verringert sich der Abstand zwischen Kunstproduktion und -rezeption ebenso wie im städtischen Außenraum und in der Alltagswirklichkeit, so dass das Publikum als eigentliche Instanz von Öffentlichkeit bedeutsam wird.

Soweit ließe sich der grob skizzierte Wandel als ein Auszug aus dem institutionell abgesicherten Kunstkontext bestimmen, würde er sich nicht gleich in mehrerlei Hinsicht als eine in sich bereits zwiespältige Aufbruchsbewegung erweisen. Dies rührt zum einen von der eingangs beschriebenen schon defizitären Urbanität und problematischen Medialisierung her. Zwar rückt noch einmal die urbane Alltagswirklichkeit verstärkt in den Fokus der Künstlerinnen und Künstler, womit sowohl das avantgardistische Erbe einer ins Leben entgrenzten Kunst als auch die alte Verbindung von Stadt und Öffentlichkeit reaktiviert scheint. Doch sind diese

17 Vgl. zur Kunst der 1960/70er Jahre im Überblick z. B. Anne Rorimer: *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*. London 2001; Thomas Crow: *Kunst der sechziger Jahre: von der Pop-art zu Yves Klein und Joseph Beuys*. Köln 1997; im Folgenden zitiert als Crow: *Kunst der sechziger Jahre. Zur Transformation des Werkbegriffs* vgl. z. B. Theodora Vischer: *Das offene Werk. Transform in den sechziger Jahren*. In: dies.: *Transform*. Basel 1992, S. 140–148; zur Entmaterialisierung Lucy Lippard: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966–1972*. New York 1973; im Folgenden zitiert als Lippard: *The Dematerialization*.

18 Diese Formel verwendet Laszlo Glozer 1981 im Zusammenhang mit der Ausstellung *Westkunst* im Rückblick auf die Kunst seit 1939. Laszlo Glozer (Hrsg.): *Westkunst: zeitgenössische Kunst seit 1939*. Ausst.-Kat. Köln 1981. Köln 1981, S. 234–283; im Folgenden zitiert als Glozer: *Westkunst*.

19 Vgl. Rosalind Krauss: *Skulptur im erweiterten Feld* (1978). In: dies.: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*. Amsterdam, Dresden 2000, S. 331–346 [The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths. Cambridge, Mass. u. a. 1985]; im Folgenden zitiert als Krauss: *Originalität der Avantgarde*. Die hier interessierende Frage nach „den kulturellen Determinanten des Gegensatzes [...], durch den ein bestimmtes Feld strukturiert wird“, wirft Krauss nur kurz zum Ende des Artikels auf (ebd., S. 346).

Allianzen selbst längst brüchig geworden, da die Utopien der ersten Avantgarden uneingelöst blieben und die sich rasant modernisierenden Städte der Nachkriegszeit weniger als Orte des Miteinanders denn einer optimierten Funktionslogik dienen. Wie soll sich ausgerechnet hier ein Mehr an Öffentlichkeit einstellen? Parallel haben sich die Massenmedien, die dank eines größeren Rezipientenkreises eine Demokratisierung versprechen, längst so weit als ökonomisch gesteuertes System konsolidiert, dass ihnen neue, nun auch Amateuren zugängliche Kommunikationstechniken und eine erweiterte, selbstverantwortete Medienöffentlichkeit kaum etwas anhaben. Wie soll sich da die künstlerische Arbeit mit Medien als ein Aufbruch in alternative Öffentlichkeiten behaupten?

Zum anderen bleibt bei der Abkehr vom Museum dieses häufig als Negativfolie implizit präsent. Wie schon die avantgardistischen „Museumsstürmer“²⁰ zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht ohne das Museum als Gegner ausgekommen sind, so gewinnen auch nachfolgende künstlerische Praktiken jenseits des Ateliers bzw. Museums durch eine mehr oder minder ausgeprägte institutionskritische Sicht Kontur und bleiben widerständig auf die Institutionen bezogen. Von daher gestaltet sich auch in dieser Hinsicht die Grundfigur des Auszugs aus dem Kunstkontext komplexer, als es zunächst den Anschein haben mag, zumal die Verflechtung zwischen kunstexternen Strategien und Kunstkontext in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch zunimmt. Mit Blick auf die neuerlichen Entgrenzungsversuche der Kunst ist die Idee einer Selbstüberschreitung oder -aufhebung, auch ohne wie Peter Bürger die historischen Avantgarden per se als gescheitert²¹ und die Neo-Avantgarden deswegen als inauthentisch zu beurteilen, prinzipiell als ambivalent anzusehen und sich dessen auch bewusst. Schließlich ist die Konvergenz von Kunst und Leben, um die es in der Expansion der Kunst in eine erweiterte Öffentlichkeit in den 1960er Jahren erneut geht, soweit Bürger folgend, nur als eine Strategie innerhalb der Kunst zu verstehen, da diese selbst endgültig als Institution konsolidiert ist.²² Auch der wiederholte Versuch, die Kunst für Außenbezüge zu öffnen, macht allein ihre Ausdifferenzierung als autonomes gesellschaftliches System nicht rückgängig.

Entsprechend bleiben die Ausstiegsversuche in den 1960er Jahren vielfach auf Vermittlungsinstanzen und Präsentationsrahmen angewiesen. So fügt sich die von Claudia Büttner mit dem griffigen Titel *Art Goes Public* (1997) umrissene Expansionsbewegung, die sie mit „Gruppenausstellungen im Freien“ beginnen und in „Projekt[en] im nicht-institutionellen Raum“²³ münden lässt, im Grunde in eine Geschichte sich wandelnder Ausstellungsformate ein, deren neue Formen sich ebenfalls schnell institutionalisieren. Ohnehin konturieren sich die teils ortsbezogenen, teils temporären und als Ware untauglichen Arbeiten nur vor dem Hintergrund der verlorenen Standorttreue der mobil und warenförmig gewordenen modernen Kunst als widerständig. Insofern kommt historisch als erster Schauplatz der räumlichen und sozialen Freisetzung des Kunstwerks und seiner neuen Öffentlichkeit in der Moderne, wie Walter Grasskamp in Erinnerung ruft, ausgerechnet der Markt in Betracht,²⁴ dem sich die Kunst der 1960er

20 Vgl. Walter Grasskamp: Museumsgründer und Museumsstürmer: zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums. München 1981.

21 Vgl. für diese Einwände gegen Bürger z. B. Frazer Ward: The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity, in: *October*, 73, Summer 1995, S. 71–89, S. 72; im Folgenden zitiert als Ward: The Haunted Museum.

22 Vgl. Peter Bürger: Theorie der Avantgarde. Frankfurt/Main 2002 (zuerst 1974).

23 Vgl. Claudia Büttner: *Art Goes Public: von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum*. München 1997; im Folgenden zitiert als Büttner: *Art Goes Public*.

24 Vgl. Walter Grasskamp (Hrsg.): *Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit*. München 1989; im Folgenden zitiert als Grasskamp: *Die unbewältigte Moderne*.

Jahre in der urbanen und medialen Öffentlichkeit programmatisch zu entziehen hofft. Ihre fortwährende quasi-institutionelle Rahmung spiegelt sich in den zahlreichen Publikationen, die im Zusammenhang mit neuen Ausstellungs- und Projektreihen entstanden sind, angefangen bei den seit 1977 alle zehn Jahre stattfindenden *Skulptur Projekten* in Münster²⁵ bis hin zu den zuerst für neuere, nicht mehr vorrangig skulpturale Paradigmen maßgeblichen Hamburger oder Lüneburger Projekten.²⁶ Den Auszug aus dem Kunstkontext einfach als Befreiung von institutionellen Zwängen zu verstehen, wäre also auch in dieser Hinsicht naiv, weswegen nicht wenige der in solchen Zusammenhängen entstehenden Arbeiten auf ebendiese Voraussetzungen reflektieren.

So wichtig die kunsthistorischen Analysen solcher Rahmenbedingungen zweifellos sind, so berechtigt erscheint es, einmal gesondert diejenigen künstlerischen Positionen zu betrachten, die nicht vorwiegend ihre eigene Institutionalisierung, sondern dezidiert Öffentlichkeit zu ihrem Thema machen. Hier erscheint eine Differenzierung sinnvoll und aufschlussreich, ohne deswegen die prinzipielle Verflechtung anti-institutioneller und kritisch auf die Kunstinstitutionen bezogener Praktiken in eine falsche Polarität aufzulösen. Schließlich fungiert die künstlerische Kritik an der institutionalisierten Kunst und ihren Vermittlungsinstanzen mitunter als Katalysator, durch den eine Kritik am gesellschaftlichen Status quo in Gang gesetzt wird. Ein solcher Übersprung von einer Reflexion des Kunstraums zu einer Auseinandersetzung mit dem urbanen, sozialen und kulturellen Raum ist in der Forschung verschiedentlich konstatiert worden: Er hat schon Peter Weibels Begriff einer Kontextkunst mit angestoßen,²⁷ die ihrerseits als Weiterentwicklung institutionskritischer Ansätze zu verstehen ist, und ist etwa in Nina Möntmanns Dissertation zur *Kunst als sozialem Raum* (2002) thematisiert worden.²⁸ Allerdings bleiben diese Untersuchungen, die am künstlerischen Diskurs über Kontextfragen insbesondere die Öffnung hin zu solchen jenseits des institutionellen Kunstkontextes interessiert, oft der Folie der Institutionskritik verhaftet: Deren Parameter werden unterschwellig mitgeführt, wenn vorrangig Präsentationsformen, Displays, museale Wissensordnungen oder das Institutionelle in seiner avancierten Form eines globalisierten Kunstsystems mit dem Künstler als reisendem Nomaden und Ethnographen beleuchtet werden, wo es um den sozialen Raum in der Kunst geht.²⁹ In ähnlicher Weise findet in der Forschung zur Ortsspezifität deren

25 Vgl. u. a. den Katalog zu deren vierter Ausgabe: Brigitte Franzen (Hrsg.): *Skulptur Projekte Münster 07*. Köln 2007 sowie das 2001 zu Ehren von Mitbegründer Klaus Bußmann herausgegebene Compendium mit einer Sammlung exemplarischer Künstlerpositionen: Florian Matzner (Hrsg.): *Public Art: Kunst im öffentlichen Raum*. Ostfildern 2001; im Folgenden zitiert als Matzner: *Public Art*.

26 Vgl. Marius Babias, Achim Könneke (Hrsg.): *Die Kunst des Öffentlichen*. Amsterdam, Dresden 1998; im Folgenden zitiert als Babias, Könneke: *Die Kunst des Öffentlichen*; Achim Könneke, Christian Philipp Müller (Hrsg.): *Kunst auf Schritt und Tritt. Public Art is Everywhere*. Hamburg 1997; im Folgenden zitiert als Könneke, Müller: *Kunst auf Schritt und Tritt*. Achim Könneke, Stephan Schmidt-Wulffen (Hrsg.): *Außendienst*. Freiburg 2002; im Folgenden zitiert als Könneke, Schmidt-Wulffen: *Außendienst*; Beatrice von Bismarck, Thomas Locher, Diethelm Stoller, Ulf Wuggenig, Peter Zimmermann (Hrsg.): *Thomas Locher und Peter Zimmermann. Öffentlich/Privat. Ausst.-Kat. Kunstraum der Universität Lüneburg*. Lüneburg 1998; im Folgenden zitiert als Bismarck u. a.: *Öffentlich/Privat*.

27 Vgl. auch Peter Weibel: *KontextKunst. Zur sozialen Konstruktion von Kunst*. In: ders. (Hrsg.): *KontextKunst. The Art of the 90's*. Ausst.-Kat. Neue Galerie, Landesgalerie Joanneum Graz 1993. Köln 1994, S. 1–68; im Folgenden zitiert als Weibel: *KontextKunst. Zur sozialen Konstruktion von Kunst bzw. als Weibel: KontextKunst*. Weibel zufolge lassen sich anhand der Kunstinstitutionen, die sich als Teil der gesellschaftlichen Machtdiskurse begreifen, andere soziale Institutionen analytisch kritisieren.

28 Vgl. Nina Möntmann: *Kunst als sozialer Raum*. Köln 2002; im Folgenden zitiert als Möntmann: *Kunst als sozialer Raum*.

29 Bei Möntmanns, Meyers und Kwons Forschungen zur *Site Specificity* geht es u. a. um Andrea Fraser, Mark

jüngstes Paradigma, der diskursive oder ‚funktionale‘ Ort, wie ihn James Meyer benennt, sein Paradebeispiel wieder im institutionellen Rahmen von Ausstellungen, in denen andere Orte diskursiv verhandelt werden.³⁰ Damit wird eher die entgegengesetzte, in den letzten beiden Jahrzehnten ebenso zu beobachtende Rückkehr in museale und andere institutionalisierte Räume der Kunst reflektiert. Deren Funktion wird durch die Arbeiten der Künstler neu definiert, indem sie sie u. a. mit anderen Institutionen vernetzen. Gesellschaftliche Fragen dienen aber vorrangig der Restrukturierung des künstlerischen Feldes.

Stattdessen sollen hier unter dem Aspekt des Öffentlichen solche künstlerischen Positionen im Mittelpunkt stehen, die den Rekurs auf die Vermittlungsinstanzen von Kunst und ihre eigene Institutionalisierung zuerst einmal zurückstellen, um außerhalb dieses Rahmens zu agieren. Gleichsam in Umkehrung des Readymade-Prinzips, das alltägliche Gegenstände im Kunstkontext zur Kunst erhebt und so die Abhängigkeit der Kunst vom Kontext aufdeckt, stellt sich mit ihnen das Problem, wie sich Kunst im Kontext alltäglicher Praxis zur Geltung bringt. Bei Marcel Duchamp findet sich die expansive Tendenz, die sich quasi konsumistisch kunstfremde Objekte einverleibt, gleich wieder reterritorialisiert, da diese Dinge nur im Kunstkontext von Interesse waren.³¹ Wenn werkimmanente Kriterien aber nicht mehr ausschlaggebend für den Status als Kunst sind, droht diese außerhalb ihres institutionellen Rahmens kaum mehr als solche wahrnehmbar zu sein, zumal sie von diesem Kontext selbst affiziert bzw. ihm anverwandelt wird. Die Musealisierung voraussetzende Definition von Kunst, die im Readymade noch wirksam ist, verliert ihre Gültigkeit. Somit erweist sich die Verlagerung der Kunst in andere Räume für den Paradigmenwechsel um 1960 auch deswegen als besonders aufschlussreich, weil die problematisch gewordene Autonomie dort in besonderem Maße als Kristallisationspunkt des neuen Kunstverständnisses hervortritt.

Wie die Geschichte der Public Art lehrt, ist der bloße Transfer autonomer Kunst in den Außenraum schon aus dem Grund unzureichend, weil das unverändert aus dem Museum in den Stadtraum versetzte Kunstwerk dort oft beziehungslos bleibt. Interessanterweise sieht Walter Grasskamp den öffentlichen Raum mit solchen *Drop Sculptures* „zum Austragungsort

Dion, Tom Burr, Renée Green, Christian Philipp Müller, Rikrit Tirivanija. Vgl. James Meyer: The Functional Site; or: The Transformation of Site Specificity. In: Erika Suderburg (Hrsg.): Space, Site, Intervention: Situating Installation Art. Minneapolis, London 2000, S. 23–37; im Folgenden zitiert als Meyer: The Functional Site bzw. als Suderburg: Space, Site, Intervention. Rosalyn Deutsche beschäftigt sich sogar vorrangig mit klassischen Positionen der Institutionskritik (Hans Haacke), der kritisch-politischen Kunst (Krystof Wodiczko), so dass Baker in seiner Rezension zu *Evictions* einfordert, sie möge sich auch neueren Positionen zuwenden, dabei aber wiederum auf die zuerst genannten verweist. Vgl. Baker: Der Raum, S. 125. Eine ähnliche Fixierung stellt Claudia Büttner am Beispiel von Louise Lawler, Renée Green und Fred Wilson für die Kunstproduktion fest: „Allerdings schien es eine Zeitlang, als würden sich die kritischen Potentiale aktueller Kunst nur mehr mit der eigenen Situation im engeren Sinn auseinandersetzen.“ Dem Publikum wurde dabei „eine vor allem innerhalb der Bildungsstätten und Ästhetiktempel wirksame kulturelle Problematik vermittelt.“ Büttner sieht die Kritik sogar aufgrund der institutionellen Auftragssituation als wirkungslos. Vgl. Claudia Büttner: Öffentlichkeitsstrategien aktueller Kunst. In: neue bildende kunst. Zeitschrift für Kunst und Kritik, 7. Jg., Heft 2, 1997, S. 20–27, S. 23.

30 Vgl. Meyer: The Functional Site, der die Ausstellung *Platzwechsel*, 1995 organisiert von der Kunsthalle Zürich, als Beispiel wählt. Vgl. Kwon: One Place after Another und den gleichnamigen Aufsatz in Suderburg: Space, Site, Intervention, S. 38–63. Dt.: Ein Ort nach dem anderen: Bemerkungen zur Site Specificity. In: Hedwig Saxenhuber, Georg Schöllhammer (Hrsg.): OK. Orts-bezug: Konstruktion oder Prozeß? Wien 1998, S. 17–39; im Folgenden zitiert als Saxenhuber: OK. Orts-bezug. Zum Ethnographen als Rollenmodell für den ortsspezifisch arbeitenden Künstler vgl. Alex Coles: Site-Specificity: The Ethnographic Turn. London 2000.

31 Vgl. Sven Lütticken: Introduction. Art, Consumption, Criticism. In: ders.: Secret Publicity. Essays on Contemporary Art. Rotterdam, Amsterdam 2005, S. 7–19, S. 10.

wachsender kultureller Inkohärenz“ transformiert,³² da zwischen der in Innenräume zurückgezogenen Hochkunst und der demgegenüber trivialisierten, medienüberfluteten Alltagskultur kaum mehr Verbindungen bestünden. Die hochspezialisierte, meist abstrakte Museumskunst müsse im alltäglichen Umfeld notgedrungen Unverständnis hervorrufen, so Grasskamp mit Bezug u. a. auf Richard Serras 1989 schließlich vom Federal Plaza in Manhattan entfernte Skulptur *Tilted Arc* als paradigmatischem Fall jener *Unerwünschten Monumente*, die selbst dann noch auf Ablehnung stoßen, wenn sie Autonomie mit einem kritischen Ortsbezug verbinden. Doch Grasskamp spricht einer solchen abstrakt-autonomen „Kunst als Störfall“ auch eine positive Polarisierungskraft zu,³³ in der sich eine kritische Funktion im modernistischen Sinne zu behaupten scheint. Am deutlichsten bringt Martin Warnke in seinem an Adorno anschließenden Diktum von der *Kunst unter Verweigerungspflicht*³⁴ ein derartiges Modell von Kritik in Erinnerung, das sich historisch gegen die Mitte der 1980er Jahre im allgemein geteilten Stadtraum bewusst zurückhaltend auftretende öffentliche Kunst oder auch New Public Art wendet, deren Interventionen nahe der Wahrnehmungsschwelle operieren und die sich nicht selten als Möbel oder Architekturelement nützlich macht.

Die Ablehnung bloß dienender öffentlicher Kunst hält einen kritischen Impuls als Grundkonstituenz moderner Kunst aufrecht und bringt ein antagonistisches Moment ein, ohne freilich die Austragung von Konflikten in Form von Interaktionen und Diskussionen selbst schon als neues Modell öffentlicher Kunst in Betracht zu ziehen.³⁵ Gleichzeitig beginnt man Ende der 1980er Jahre in der Reduktion auf „publicness as site“ einen schwerwiegenden Systemfehler der *Public Art Machine* zu erkennen.³⁶ In Reaktion darauf wird Anfang der 1990er Jahre u. a. in der Kontextkunst sowie im amerikanischen New Genre Public Art in Ausweitung des Ortsbezugs programmatisch die dort ansässige Bevölkerung, das heißt das Publikum als konkrete Community, einbezogen.³⁷ Allerdings werden eventuelle Konflikte dabei vorrangig

32 Walter Grasskamp: Kunst und Stadt. In: Klaus Bußmann, Kasper König, Florian Matzner (Hrsg.): Skulptur. Projekte in Münster 1997. Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum Münster 1997. Ostfildern-Ruit 1997, S. 7–41; im Folgenden zitiert als Grasskamp: Kunst und Stadt.

33 Walter Grasskamp: Invasion aus dem Atelier. Kunst als Störfall. In: ders. (Hrsg.): Unerwünschte Monumente: Moderne Kunst im Stadtraum. München 1989, S. 141–169; im Folgenden zitiert als Grasskamp: Invasion bzw. als Grasskamp: Unerwünschte Monumente.

34 Vgl. Martin Warnke: Kunst unter Verweigerungspflicht. Zuerst in: Skulpturenboulevard. Kurfürstendamm Tauentzien, Kunst im öffentlichen Raum. Ausst.-Kat. Neuer Berliner Kunstverein. Bd. 2. Berlin 1987, S. 25–29; wiederabgedruckt in: Plagemann: Kunst im öffentlichen Raum, S. 223–226. Propagiert wurde eine dienende öffentliche Kunst im hiesigen Raum vor allem durch Jean-Christophe Ammann: Vgl. Jean-Christophe Ammann: Plädoyer für eine neue Kunst im öffentlichen Raum. Zuerst in: Parkett, Nr. 2, 1984, S. 4–35; wiederabgedruckt in: Skulpturenboulevard. Kurfürstendamm Tauentzien. Bd. 2. Berlin 1987, S. 8–19 sowie Jean-Christophe Ammann: Kunst im öffentlichen Raum. Thesen zu ihrer Brauchbarkeit. In: Grasskamp: Unerwünschte Monumente, S. 121–127.

35 Vgl. kritisch zu Grasskamp von Marius Babias, Achim Könneke: Die Kunst des Öffentlichen. In: dies. (Hrsg.): Die Kunst des Öffentlichen, S. 6–11, S. 7: Im Unterschied zu den 1980er Jahren, als unverständliche Außenskulpturen Fetisch eines gesellschaftlichen Polarisierungsbedarfs waren, seien in den 1990er Jahren „die politischen/sozialen/ästhetischen Konfliktfelder selbst zum Gegenstand einer Kunst des Öffentlichen“ geworden.

36 Patricia Phillips: Out of Order. The Public Art Machine. In: Artforum, Vol. XXVII, No. 4, December 1988, S. 93–96.

37 Zum New Genre Public Art vgl. die paradigmatische Ausstellung *Culture in Action*, die 1993 in Chicago von Mary Jane Jacobs kuratiert wurde: Eleanor Heartney (Hrsg.): *Culture in Action: A Public Art Program of Sculpture Chicago*. Seattle 1995; im Folgenden zitiert als Heartney: *Culture in Action*; die Publikationen von Nina Felshin: *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle 1995 und Suzanne Lacy: *Mapping the Terrain*. New Genre Public Art. Seattle 1995. Vgl. dazu auch Stephan Schmidt-Wulffen: Von der autonomen zur relationalen Ästhetik.

mit dem Ziel des Ausgleichs und der Integration ausgetragen, und der gesuchten Interaktion fehlt meist ein widerständiges Moment.

Um eine öffentliche Kunst im hier gemeinten Sinne präziser zu bestimmen, bietet sich als erstes die Kategorie des Kontextes an, die im Unterschied zur *Site Specificity* weniger in der amerikanischen Minimal und Land Art verwurzelt³⁸ oder auf den Bereich der erweiterten Skulptur festgelegt ist. Über die Kontextkunst, mit der Peter Weibel die Anfang der 1990er Jahre aktuellen künstlerischen Positionen auf einen Begriff zu bringen versucht, ist dieser Kategorie schon der Brückenschlag zur Kunst der 1960er Jahre inhärent.³⁹ Fragen der Macht bzw. der komplementären Möglichkeiten zu ihrer Subversion werden wegen der strukturalistisch-semiotischen Prägung des Kontextbegriffs vor allem auf der Ebene der bedeutungsstiftenden Systeme und Definitionshoheit situiert. Die sich darin abzeichnende Möglichkeit zur Kritik durch Umcodierung von Bedeutung und Markierung von Rahmenbedingungen erlaubt soziale Konnotationen des in der Minimal Art zuerst phänomenologisch reflektierten Raums mit zu erfassen und trifft sich mit den in der Konzeptkunst vertieften Kontextanalysen.

Allerdings artikuliert sich das für die Kunst der 1960er Jahre wichtige kritische Denken in scharfen Oppositionen, weswegen der in seiner Zwiespältigkeit erkannte Auszug aus dem Museum nochmals als emanzipatorischer Akt apostrophiert wird. Derart wird das kritische Potential der Kunst betont, das ihr seit der Aufklärung jedoch gerade aufgrund ihrer Autonomie zukommt.⁴⁰ Es soll sich nun in Verknüpfung mit der analogen, ebenfalls aufklärerisch gedachten Kritikfunktion von Öffentlichkeit gleichsam potenzieren: Kunst versucht somit als widerständiges Moment im heteronom bestimmten Feld des Urbanen zu agieren – in diesem grundlegenden Verständnis des Eingreifens in eine kunstexterne Wirklichkeit wird hier der Begriff der Intervention verwendet. Gleichzeitig kann das urbane Feld eben wegen seiner Heteronomie und seines heterogenen ‚Publikums‘ selbst zum Nährboden von Öffentlichkeit werden und den kritischen Impetus weiter fördern. Insoweit lässt sich eine städtische von der weniger antagonistisch strukturierten musealen Öffentlichkeit abgrenzen. Als Analyse-kategorie erscheint das Öffentliche daher besonders geeignet, weil es selbst aus der Aushandlung partikularer Interessen entsteht. Ihm ist im Unterschied zum Kontext bereits ein konfliktuelles Moment inhärent, das spezifische Gegensätze und Bruchlinien, aber auch Modi der Auseinandersetzung vorgibt und erst in einem zweiten Schritt in konsensorientierten Modellen wieder aufgelöst wird. Zudem zieht das Werte generierende und seinerseits als normativer Begriff fungierende Öffentliche künstlerische Strategien der Dekonstruktion auf sich und etabliert in seinem Wechselverhältnis mit dem Privaten verschiedene bauliche, kommunikative und interpersonelle Korrelationen. Wegen solch vielfältiger Implikationen verspricht sich diese Untersuchung mehr Aufschluss von diesem Zugang und kann sich darin durch jüngere Forschungen bestätigt sehen: Denn während hier das Öffentliche sowohl thematisch für die Bestimmung symptomatischer Künstlerpositionen quer zu den für die Kunst um 1960 eingeführten

Anmerkungen zur Kunst im öffentlichen Raum. In: Könneke, Müller: Kunst auf Schritt und Tritt, S. 126–135; im Folgenden zitiert als Schmidt-Wulffen: Von der autonomen zur relationalen Ästhetik.

38 Möntmann spricht sogar von einer Alternative zu der in der amerikanischen Kunst verankerten und in der dortigen Forschung untersuchten Ortspezifität (vgl. Möntmann: Kunst als sozialer Raum, S. 12).

39 Vgl. Weibel: KontextKunst. Zur sozialen Konstruktion von Kunst.

40 Gerade die ihrer bisherigen Funktionen und gesellschaftlichen Einbindung entledigte Kunst des 18. Jahrhunderts entdeckte die Kritik als neue, ihr genuin zukommende Aufgabe. Vgl. Stefan Germer: ortsumgehung. In: Brigitte Oetker, Christiane Schneider (Hrsg.): Kunst in der Leipziger Messe. Köln 1997, S. 16–21, S. 18 f.; im Folgenden zitiert als Germer: ortsumgehung.

kunsthistorischen Ordnungsmustern wie methodisch zur Aufschlüsselung der Vielschichtigkeit dieser Strategien dient, hat sich insbesondere Publizität auch in den angrenzenden Bereichen der Institutional Critique und der Neo-Avantgarde im Verhältnis zu ihren historischen Vorläufern⁴¹ sowie für die Konzeptkunst⁴² und selbst die Minimal Art⁴³ als hilfreiches Kriterium für neue Erkenntnisse erwiesen.

Als ein anderer Vorschlag, die nicht mehr um ein autonomes Werk zentrierte, sondern „als Beziehungsgefüge von Autor und Rezipienten, von Werk und Kontext“ aufgespannte Kunst zu greifen, ist der Begriff einer ‚relationalen Ästhetik‘⁴⁴ in den Public-Art-Diskurs eingebracht worden. Doch steht diese in der von Nicolas Bourriaud für die Kunst der 1990er Jahre ausformulierten Variante⁴⁵ ausgerechnet mangels eines antagonistischen Moments in der Kritik.⁴⁶ Insofern erscheint für diese Arbeit in Ergänzung zu den Leitkategorien des Öffentlichen und Privaten die Idee einer ‚situativen Ästhetik‘ heuristisch fruchtbarer. Dazu liegen zwar nur verstreute, heterogene Ansätze vor.⁴⁷ Aber zum einen ergeben sich Überschneidungen mit der Konzeption einer In-situ-Kunst, und zum anderen werden die in den 1960er Jahren wichtigen politischen Konnotationen greifbar, mit denen damals gerade dieser Begriff aufgrund seines Handlungs- und Entscheidungsmoments aufgeladen worden ist. Darüber hinaus schließt er die in dieser Zeit virulente Neufassung ästhetischer Erfahrung ein, für die die Ausweitung auf eine Situation samt deren theatralen Implikationen konstitutiv ist und die ebenso im Kunstraum erkundet wurde. Die Situation umfasst dabei räumliche und zeitliche Aspekte sowie Handlungsmomente gleichermaßen, die auch als Dimensionen des Öffentlichen eine Rolle spielen werden. Sie lässt sich auf die Expansion in den Stadtraum beziehen, die hier ebenso im Hinblick auf ihre aktionistischen Formen betrachtet werden soll. Nur cursorisch werden weitere Modelle wie die von Juliane Rebentisch konturierte *Ästhetik der Installation* herangezogen, die mit dem Fokus auf der Verräumlichung von Kunst die Ortsspezifität zu einem ihrer Eckpfeiler zählt.⁴⁸ Was hier im

41 Vgl. Ward: *The Haunted Museum*, S. 72, S. 79, S. 84 f. und Sven Lütticken: *Secret Publicity. The Avant-Garde Repeated*. In: ders.: *Secret Publicity. Essays on Contemporary Art*. Rotterdam, Amsterdam 2005, S. 21–41; im Folgenden zitiert als Lütticken: *Avant-Garde Repeated*.

42 Vgl. Alexander Alberro: *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Cambridge, Mass. u. a. 2003; im Folgenden zitiert als Alberro: *Conceptual Art*.

43 Für die skulpturale Minimal Art, die meist im Innenraum verbleibt und kunstexterne Bezüge eher verneint, kann Öffentlichkeit gleichwohl als ein „theoretisches Konzept“, das „Erfahrungsbedingungen beeinfluss[t]“, und „konzeptionelle[r] Bestandteil von Kunst“ aufschlussreich sein. Vgl. Constanze von Marlin: *Public – Art – Space: zum Öffentlichkeitscharakter der Minimal Art*. Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt und Robert Morris. Weimar 2007, S. 11.

44 Vgl. Schmidt-Wulffen: *Von der autonomen zur relationalen Ästhetik*. Schmidt-Wulffen verweist seinerseits auf Suzy Gablik: *The Reenchantment of Art*. New York 1991, die im oben umrissenen zeitlichen Kontext eine solche Ästhetik für eine relationale, postcartesianische Kunst entworfen habe (vgl. ebd., S. 128).

45 Vgl. Nicolas Bourriaud: *Relational Aesthetics*. Dijon 2002 [*Esthétique relationnelle*. Dijon 1998].

46 Vgl. Claire Bishop: *Antagonism and Relational Aesthetics*. In: *October*, No. 110, Fall 2004, S. 51–79.

47 Zu denken ist hier u. a. an einen Text von Victor Burgin: *Situational Aesthetics*. In: *Studio International*, Vol. 178, No. 915, October 1969, S. 118–121. Dt.: *Situationsästhetik*. In: Gerd de Vries (Hrsg.) *On Art/Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*. Köln 1974, S. 77–89; im Folgenden zitiert als Burgin: *Situationsästhetik*; an einen Rückblick auf die Kunst der 1970er Jahre, vgl. Nancy Foote: *Situation Esthetics. Impermanent Art and the Seventies Audience*. In: *Artforum*, Vol. XVIII, No. 5, January 1980, S. 22–26; im Folgenden zitiert als Foote: *Situation Esthetics*, aber zuvor noch an die Situationistischen Internationale, die die Situation zu ihrem zentralen (künstlerischen) Konzept macht. Vgl. auch die Anthologie Claire Doherty (Hrsg.): *Situation (Documents of Contemporary Art)*. Cambridge, Mass. u. a. 2009.

48 Vgl. Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt/Main 2003; im Folgenden zitiert als Rebentisch: *Ästhetik der Installation*.

Situationsbegriff mit enthalten ist, hat dort in der Theatralität als weiterer Säule ein gewisses Pendant. Als das Performative wird dieser dritte Aspekt bei Erika Fischer-Lichte seinerseits zur Leitkategorie einer für die Kunst seit den 1960er Jahren zu reformulierenden Ästhetik.⁴⁹ Relevant werden die letztgenannten Ansätze für diese Arbeit, sobald die in einen spielerischen Aktionsraum verwandelte Stadt eine Nähe zur Öffentlichkeit als Bühne verrät, die Auseinandersetzung mit dem Publikum die Form einer ‚Aufführungskunst‘ erhält oder im installativen Arbeiten Möglichkeiten zur Intervention in baulichen Situationen und andere architektonische Implikationen entdeckt werden.

Anhand der bisher benannten Parameter lässt sich der hier fokussierte künstlerische Neubeginn um 1960 als eine öffentliche, situative Kunst bestimmen, die sich im Besonderen im Kontext der Gesellschaft, konkret der Stadt, ihrer Menschen und Architekturen, zu verorten versucht. Solche Anschlussbemühungen rufen, gerade wenn sie sich in der Nachfolge der ersten Entgrenzungsbewegungen Architektur und Design anverwandeln, stets in Erinnerung, dass Öffentlichkeit und Kritikalität wie oben angedeutet ursprünglich Kategorien derjenigen Kunst sind, die im 18. Jahrhundert „alle[r] Verbindlichkeiten“ wie der Abhängigkeit von angewandter Arbeit und Auftraggebern, Zweckbestimmungen, Vorschriften, Ortsbindung oder Bindung an Aufgabe und Adressaten ledig und damit autonom geworden ist.⁵⁰ Insofern können künstlerische Bestrebungen, die Kritik an Autonomie üben und sich um eine Wiedereingliederung in die Stadt, die Lebenswelt und die Architektur bemühen, nur dann als Wiederherstellung von Öffentlichkeit verstanden werden, wenn sie die ihr inhärente kritische Distanznahme gewährleisten. Insbesondere im öffentlichen Raum muss sich die Kunst eine Form der Autonomie bewahren bzw. sie neu definieren, weil sie in diesem Umfeld noch weniger der Auseinandersetzung mit der Frage entgehen kann, was sie überhaupt zu Kunst macht.

Aspekte des Öffentlichen – Raum, Medien, Aktion

Somit besteht zwischen dem Autonomieanspruch der Kunst und ihrem Aufbruch in heteronome, nicht-institutionelle Räume samt der damit in Frage stehenden alternativen Ästhetik keine unüberwindbare Diskrepanz. Im Verhältnis von Kunst und Raum lässt sich das wieder virulent gewordene Verhältnis von Kunst und Gesellschaft greifen bzw. künstlerisch umgestalten, bevor dann neue Formen einer das Soziale wieder einbeziehenden Kunst erkundet werden. Auch die Autonomie der Kunst ist im Zuge ihrer Institutionalisierung eine Sache separierter Orte gewesen und äußert sich im Anspruch auf einen eigenen Kunstraum, was zuerst zur Entstehung des Museums und später zum modernen Ideal des *white cube* führte. Entsprechend wird eben diese Idee des allein der Kunst zugeordneten, immer weiter purifizierten und vordergründig neutralisierten Raums, auf deren Hintergrund sich das autonome Kunstwerk konstituierte, in den 1960er Jahren in Frage gestellt, und dies nicht allein in der Institutionskritik. Der öffentliche Raum, in den die Kunst stattdessen vordringt, fungiert gleichfalls als Antithese, insofern er nicht der Illusion von Neutralität unterstellt und nicht auf Kunst ausgerichtet ist. Wegen dieser Differenz werden hier Museum und Öffentlichkeit in Opposition gesetzt, obwohl das Museum natürlich seinerseits eine Form von Öffentlichkeit herstellt und diese wiederum

49 Vgl. Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. Frankfurt/Main 2004; im Folgenden zitiert als Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen.

50 Germer: ortsumgehung, S. 19.

auf bestimmten Wechselverhältnissen mit der Privatheit der sowohl in ihrer Subjektivität als auch als Bürger und Konsumenten adressierten Betrachtenden beruht.⁵¹ Während diese Bestimmungen in den der Kunst ‚geweihten‘ Orten allerdings unerschütterlich bleiben, gehören sie zu den maßgeblichen Parametern des nicht-musealen, gesellschaftlichen Raums. Sie sind für diese Untersuchung als Ansatzpunkt fruchtbar, weil sich die Kunst jenseits des Museums gerade mit ihnen auseinandersetzen muss.

Aus diesem Blickwinkel wird der Rekurs auf nicht unmittelbar kunstimmanente Kategorien wie diejenigen von Öffentlichkeit und Privatheit auch deswegen plausibel, weil sie das Strukturgefüge der Stadt und die Grenzziehungen darin wesentlich mitgeprägt haben. Hier kommen die Schnittstellen zwischen Innen und Außen in Betracht, an denen sich das Verhältnis des Öffentlichen und Privaten in besonderer Weise manifestiert, weswegen die Untersuchung nicht allein auf künstlerische Interventionen im Außenraum beschränkt bleiben darf. Gerade an solchen Stellen treten die räumlichen Trennungen, aber auch Verwischungen von Grenzen deutlich zutage. Schließlich zeigt sich der städtische Raum selbst von Separierungen durchzogen und von sozialen Rahmenbedingungen sowie Machtverhältnissen determiniert, was Henri Lefebvre mit Blick auf die in der Stadt sedimentierte kapitalistische Herrschaft über den Raum als ein Ineinander von Fragmentierung einerseits und Homogenisierung bzw. Abstrahierung andererseits analysiert hat.⁵²

Hierin bestätigt sich noch einmal, dass mit der Abkehr vom Museum nicht einfach die Stadt von künstlerischer Seite als der andere, von institutionellen Zwängen befreite Ort und Schauplatz einer weniger eingeschränkten Öffentlichkeit apostrophiert werden kann. Diese Abkehr darf nicht als ein Verlassen dominanter zugunsten alternativer Räume missverstanden werden, wie Rosalyn Deutsche betont: Denn die genannten materialistischen und kontextuellen Kunstpraktiken postulieren als Gegenmodell zur Galerie keineswegs einen Raum außerhalb korrumpierender Einflüsse, sondern decken soziale Relationen auf, die alle Räume strukturieren bzw. von räumlichen Konfigurationen strukturiert werden.⁵³ Das Interesse an der Stadt wandelt sich daher oft unweigerlich in eine Urbanismuskritik, die selbst zu einer künstlerischen Praxis avanciert. Als Voraussetzung für diese Konvergenz beschreibt George Baker mit Rekurs auf Deutsche einen zeitgleichen Bruch in den 1960er Jahren, als sich die bis dahin getrennten Felder der Ästhetik bzw. ästhetischen Praxis, die sich damals kontextualisierte und für ihre (urbane) Umgebung öffnete, und des Urbanismus, der sich marxistisch fundiert gegen technizistische, organozistische sowie biologistische Stadtvorstellungen wendete und bald auch die „Funktion der Ästhetik für die Organisation des sozialen Lebens“ beleuchtete, einander annähern konnten.⁵⁴ In ähnlicher Weise wie die Stadt bzw. der Urbanismus bietet sich die Architektur, gerade weil sie ebenfalls Funktionalität und Technizität verkörpert, als ein Widerpart für die Kunst an: Von daher muss letztere in der Annäherung an Architektur nicht

51 Vgl. Charlotte Klonk: *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*. New Haven u. a. 2009.

52 Vgl. Lefebvre: *Production*; ders.: *Die Revolution der Städte*, u. a. S. 105. Vgl. dazu auch Ralph Ubl: *Raumskeptiker – Lefebvre und Augé. Aufräumen: Raumklassiker neu sortiert*. In: *Texte zur Kunst. Themenheft Raum*, 12. Jg., Heft 47, September 2002, S. 135/136; im Folgenden zitiert als Ubl: *Raumskeptiker*; Michaela Ott: *Art. Raum*. Karlheinz Barck, Martin Fontius (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe – historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 5. Stuttgart 2003, S. 113–148; dieses Wörterbuch wird im Folgenden zitiert als Barck: *Ästhetische Grundbegriffe*.

53 Vgl. Rosalyn Deutsche: *Alternative Space*. In: Martha Rosler, Brian Wallis (Hrsg.): *If You Lived Here (Dia Art Foundation, Discussions on Contemporary Culture 6)*. Seattle 1991, S. 45–66, S. 55; im Folgenden zitiert als Rosler, Wallis: *If You Lived Here*.

54 Vgl. Baker: *Der Raum*, S. 121.

zwangsläufig zum reinen Dekor werden und ihre Autonomie bzw. Kritikfunktion aufgeben; vielmehr eignet sich Architektur auch als Angriffsfläche für eine doppelt codierte, zugleich affirmative und unterschwellig kritische Strategie der Subversion.⁵⁵ Hier erschließen sich die Künstler die besondere Form der architektonischen Intervention.

Öffentlichkeit bleibt somit zwar als Raumdisposition angesprochen, mit der die Kunst durch ihre Verortung und räumlichen Bezüge interagiert. Aber der Auszug aus dem institutionellen Kunstkontext stellt weder ein hinreichendes noch ein notwendiges Kriterium für eine öffentliche Kunst dar. Darüber hinaus müssen die übrigen Facetten des komplexen Phänomens Öffentlichkeit einbezogen werden, die in einem durch Grenzen strukturierten Raum sozialer Konventionen etwa die Handlungsfähigkeit betreffen. Zunächst einmal ist jedoch der diskursive Kerngedanke von Öffentlichkeit, der per se schon über die Lokalisierung an bestimmten Orten und die Reduktion auf *publicness as site* hinausweist, stark gemacht worden. In einer vorwiegend amerikanischen Debatte sprach man, bevor der neutralere Begriff der *publicness* bevorzugt wurde, angeregt u. a. von der nun vollständigen Übersetzung von Habermas' Studie von 1962 und unter dem Eindruck der osteuropäischen Demokratiebewegungen Ende der 1980er Jahre, zunächst von der *public sphere*, um eine Öffentlichkeit des Diskurses vom Räumlichen und Demokratie vom staatlichen Bereich zu entkoppeln, das heißt wieder in die Gesellschaft zu tragen.⁵⁶ Die Public Art überwindet damit Rosalyn Deutsche zufolge nicht nur eine Trennung zwischen Indoor- und Outdoorkunst, musealer und städtischer, staatlich oder privat finanzierter Kunst; sie wird unabhängig von der Besetzung und Gestaltung physikalischer Orte und der Adressierung eines präexistenten Publikums, da eine *public sphere* immer erst diskursiv durch Debatten und politische Aktivität konstituiert werden muss, dies potentiell aber an jedem Ort. Solch einer Ubiquität verschreiben sich Ende der 1990er Jahre auch Marius Babias und Achim Könneke im Rahmen des Hamburger Programms für Kunst im öffentlichen Raum mit Titeln wie *Public Art Is Everywhere*⁵⁷. Ihr Verständnis einer *Kunst des Öffentlichen* grenzen sie dabei ebenso scharf von „den Kultur-für-alle-Utopien der ‚Kunst im öffentlichen Raum‘“ wie von „dem rigoristischen Konzept der Site Specificity und den Secondhand-Entlarvungen der Neo Institutional Critique“ ab.⁵⁸ Die diskursive Dimension löst sich insofern von Orten, als sie gleichermaßen in Fragen der Stadtentwicklung, in der Projektkultur, die als ein Prozess intensiver Kommunikationen verstanden auch den institutionellen Kunstkontext zu ihrem Thema wie zu ihrem Ort machen kann, und in den neuen Medien zum Tragen kommt.⁵⁹ Mit diskursiven anstelle von topographischen Räumen können etwa Museum und Internet im Schulterschluss die Öffentlichkeit der Straße ebenso überholt erscheinen lassen⁶⁰ wie eine neuerliche Institutionskritik. Entgegen einer beliebigen Ortlosigkeit sind damit aber bewusste Konstruktionen und Vernetzungen

55 Vgl. Germer: ortsumgehung, S. 20.

56 Vgl. Calhoun: Habermas and the Public Sphere und Deutsche: Evictions, S. 286–290.

57 Vgl. Könneke, Müller: Kunst auf Schritt und Tritt.

58 Babias, Könneke: Die Kunst des Öffentlichen, S. 11.

59 Vgl. ebd., S. 7, S. 10. Beispielhaft dafür, dass sich eine solche Projektkunst auf die Kunstinstitutionen zurückwendet, ist das Projekt *Was nahe liegt, ist doch so fern* von Christian Philipp Müller, das sich mit der Hamburger Kunstmeile nicht zuletzt in ihrer städtebaulichen Dimension beschäftigt und u. a. die Räumlichkeiten des Kunstvereins zur Präsentation genutzt hat.

60 Vgl. Achim Könneke: „weitergehen“. In: Könneke, Müller: Kunst auf Schritt und Tritt, S. 7–19, S. 18; im Folgenden zitiert als Könneke: „weitergehen“. Vgl. dazu auch Uwe Lewitzky: Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität. Bielefeld 2005, S. 101; im Folgenden zitiert als Lewitzky: Kunst für alle? Lewitzky nennt die Hamburger Ausstellungsprojekte wie *weitergehen* (1997/98) und *Außendienst* (2000) maßgeblich für die Entwicklung des Diskurses zur Kunst im öffentlichen Raum bzw. zur Kunst im öffentlichen Interesse (vgl. ebd., S. 86 f.).

gefragt, da umgekehrt kein öffentlicher und auch politischer Raum, so Deutsche mit Verweis auf Chantal Mouffe, mehr selbst-evident ist.⁶¹

Die große Bedeutung der neuen elektronischen Kommunikationsmedien wird generell noch dadurch bekräftigt, dass die Grenzen zwischen *public* und *private space* mitnichten nur im realen Stadtraum gezogen werden: Virtuall-mediale Räume vernetzen sich mit konkret verortbaren und beginnen diese zu ersetzen, wobei diese Verlagerung schon zu einem Allgemeinplatz der neueren Public-Art-Literatur zu werden droht. Daher erscheint es hier ebenfalls notwendig, den Horizont zu öffnen und noch einmal weiter in die Geschichte der Medien bzw. der Medienkunst zurückzugehen. Schon das Fernsehen ist dann auf der einen Seite als eine Form erweiterter medialer Öffentlichkeit zu berücksichtigen, die auf der anderen Seite aber dysfunktional wirkt und an der eingangs erwähnten Erosion nicht geringen Anteil hat. Entsprechend ist das Fernsehen als Massenmedium sogleich zur Zielscheibe der Kulturkritik geworden, die durch den rein privaten Kulturkonsum und die eingeschränkte Teilhabe am öffentlichen Meinungsaustausch der kritischen Öffentlichkeit die Grundlage entzogen sieht. Früh sind innerhalb dieser Kritik etwa in Günter Anders' *Philosophischen Betrachtungen über Rundfunk und Fernsehen* auch die Auswirkungen der Medialisierung von Öffentlichkeit auf die Lebensformen und die dazugehörigen Raumordnungen, das heißt das Wechselverhältnis von Raum und Medien, in die Reflexion einbezogen worden.⁶²

Neben dem Fernsehen hat zweitens das Medium Video für eine Kunst des Öffentlichen Bedeutung, zumal seit den 1990er Jahren – sowohl in der allgemeinen Debatte wie in der Kunst⁶³ – seine gesellschaftlichen Verwendungskontexte wieder verstärkt Aufmerksamkeit erhalten: Noch bevor Video in Verbindung mit dem Internet vorrangig zu einem Instrument mitunter exhibitionistischer Selbstveröffentlichung avancierte, hat sich daran vor allem das Thema der Überwachung kristallisiert, die ihrerseits auf den Raum übergreift. Die Sphäre des Öffentlichen zeigt sich aus diesem Blickwinkel nochmals deutlich von Macht- und privaten Eigentumsinteressen unterwandert. Umgekehrt ist aber ebenso die frühe Videokunst mit ihrem entgegengesetzten, emanzipatorischen und fernsehkritischen Impetus von Interesse, nicht zuletzt wegen des Bezugs, der sich dabei unter den beiden genannten Medien herstellt.

Angesichts der zahlreichen Zusammenhänge zwischen medialer und räumlicher Sphäre erscheint es wenig sinnvoll, mediale Öffentlichkeit bzw. die Medienkunst als öffentliche Kunst nun umgekehrt gesondert zu betrachten, wie dies mehrheitlich sowohl in Medientheorie/-wissenschaft als auch in einer eigenen Medienkunstgeschichte geschieht. So ist mediale Öffentlichkeit gerade in der ersten Euphorie des Internets als *CyberCity*, *City of Bits* oder *Telepolis* der Tendenz nach ihrerseits verabsolutiert worden, wobei sie bezeichnenderweise der Stütze durch soziale Vokabeln und Stadtmetaphern bedurfte.⁶⁴ Entsprechend isoliert stellt

61 Vgl. Deutsche: *Evictions*, S. 288 f.

62 Vgl. Günter Anders: *Die Welt als Phantom und Matrize. Philosophische Betrachtungen über Rundfunk und Fernsehen*. In: ders.: *Die Antiquiertheit des Menschen*. Bd. 1: *Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. 5. erweiterte Aufl. München 1980 (zuerst 1956), S. 97–211, S. 102; im Folgenden zitiert als Anders: *Die Welt als Phantom*.

63 Vgl. z. B. Thomas Y. Levin (Hrsg.): *Ctrl Space: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*. Ausst.-Kat. ZKM Karlsruhe 2001/02. Karlsruhe 2002.

64 Vgl. kritisch zur Verwendung dieser Metaphorik Oliver Marchart: *Le flâneur digital*. In: springerin (Hrsg.): *Widerstände. Kunst – Cultural Studies – Neue Medien. Interviews und Aufsätze aus der Zeitschrift springerin 1995–1999*. Redaktion Christian Höller. Wien, Bozen 1999, S. 256–259. Dieser Band wird im Folgenden zitiert als springerin: *Widerstände 1999*. Vgl. William J. Mitchell: *City of Bits. Space, Place, and the Infobahn*. Cambridge, London 1995; Florian Rötzer: *Telepolis. Urbanität im digitalen Zeitalter*. Mannheim 1995.

sich in Praxis und dazugehörigen Diskursen⁶⁵ die in diesem Raum agierende, interaktive Netzkunst dar, was sie für diese Untersuchung weniger interessant macht. Innerhalb jüngerer Publikationen zur Public Art widmen sich einzelne Artikel einer Kunst im öffentlichen Raum, die vermehrt zu dort üblichen Medien wie Plakaten bzw. entsprechenden elektronischen Anzeigetafeln greift. Dabei bleibt das Wechselverhältnis zwischen Realraum und Medien eher implizit gegenüber der Frage, wie sich künstlerisch angeeignete Medienformate im städtischen Text-Bild-Raum gegenüber den dort dominierenden Werbebotschaften behaupten.⁶⁶ Kaum einmal wird in erweiterter historischer Perspektive die Abwanderung der Kunst aus dem Außenraum im Zuge ihrer Musealisierung in einen grundsätzlichen Zusammenhang mit Medialisierung und Internalisierung gestellt: Zwischen der Unanschaulichkeit des Stadtraums und der abstrakten Kunst der Moderne erkennt Grasskamp etwa eine Komplementarität,⁶⁷ die es im Gegenzug jedoch nötig macht, über eine Bilderfeindlichkeit der öffentlichen Kunst bzw. über Möglichkeiten bildhafter Kunst im Stadtraum nachzudenken. Partizipatorische Strategien und bildhafte Repräsentation sind wegen des teils museumsstürmerischen, ikonoklastischen Impetus der anfänglichen Aufbruchsbewegung möglicherweise in einen allzu fixen Gegensatz gerückt. Ferner ist die visuelle Wahrnehmung auch der modernen Stadt, ihr verborgenes Potential als Bild oder Schauspiel nicht auszublenden. Die mediale Dimension öffentlicher Kunst beginnt dann schon bei neuen Bildern von der Stadt, zu denen sich beispielsweise auch Karten umdeuten lassen. Diese vielfältigen medialen Ausprägungen lassen sich ebenso unter dem Begriff der Intervention fassen, schließlich ist interventionistische Kunst nicht allein mit der Verlagerung in öffentliche Räume in Verbindung gebracht, sondern zudem als „aktivistische Kommunikationsform“ definiert worden.⁶⁸ Intervention ist demnach auch als Eingriff in die gesellschaftliche Bild- und Begriffsproduktion zu verstehen; nur ist diese strategische

65 In Einzelfällen hat sich die Forschung auch bemüht, Bezüge beispielsweise zur so genannten Telekommunikationskunst vorangegangener Dekaden herzustellen. Vgl. u. a. Oliver Marchart: *New Genre Public Net.Art. Einige Anmerkungen zum öffentlichen Raum Internet und seiner zukünftigen Kunstgeschichte*. In: Saxenhuber: *OK. Orts-bezug*, S. 41–57.

66 Vgl. u. a. Patrick Werkner: *Der Wiener Plakatpirat – und andere Störungen in der öffentlichen Bilderflut*. In: Anne-Kathrin Kriegsmann, Daniela Anton (Red.): *Kunst – Raum – Perspektiven. Ansichten zur Kunst im öffentlichen Raum*. Jena 1997, S. 30–38; Gerd Schwandner: *Kunst im öffentlichen Raum – erledigt oder neue Wege durch die Neuen Medien?* In: ebd., S. 76–83; Gottfried Kerscher: *Werbung contra Kunst im öffentlichen Raum*. In: Falko Herlemann, Michael Kade (Hrsg.): *Kunst in der Öffentlichkeit. Ästhetisierung, Historisierung, Medialisierung*. Frankfurt/Main u. a. 1996, S. 163–184; Uwe Rütth: *Kunst in der neuen Öffentlichkeit*. In: ebd., S. 253–262. Christian Gögger: *Neue Medien als Kunst im öffentlichen Raum. Ein Plädoyer*. In: Heinz Schütz (Hrsg.): *Stadt.Kunst. Regensburg 2001*, S. 123–128; Werner Lippert: *The Real Country. Zum Verhältnis von Werbung und Kunst*. In: ebd., S. 129–138; Otto Mittmannsgruber, Martin Strauß: *Museum in Progress. Gespräch von O. M., M. St. mit Josef Ortner (Gründer von mip), Robert Fleck, Hans Ulrich Obrist, Stella Rollig (Kuratoren für mip)*. In: Saxenhuber: *OK. Orts-bezug*, S. 183–205; Martin Strauß: *Muss es denn Kunst sein? Plakatkampagnen von Künstlern. Anmerkungen anhand eines Beispiels [mip]*. In: ebd., S. 197–205.

67 Vgl. Grasskamp: *Kunst und Stadt*, S. 9 f. Allerdings legitimieren solche Analogien zwischen der abstrakten modernen Kunst und einer vergleichbar abstrakten Stadt, zwischen monumentaler urbaner Architektur und ebensolchen Außenskulpturen, die stellvertretend für die Stadt attackiert werden, für Grasskamp eine unanschauliche, kulturell ortlose öffentliche Kunst als Metapher für eine entsprechende Stadt, Gesellschaft und Arbeitsweise (vgl. Grasskamp: *Invasion*, S. 145 f.). Vgl. auch Walter Grasskamp: *Kunst in der Stadt*. In: Matzner: *Public Art*, S. 501–515.

68 Christian Höller: *Fortbestand durch Auflösung. Aussichten interventionistischer Kunst*. In: *Texte zur Kunst*, 5. Jg., Heft 20, November 1995, S. 109–119, S. 110.

Einbeziehung von Medien nicht erst für die Projektkunst der 1990er Jahre geltend zu machen, sondern durchaus schon in den 1960/70er Jahren präsent.⁶⁹

Um die unterschiedlichen Facetten des Öffentlichen, die in der Kunst selbst zum Thema werden, in ihrer gegenseitigen Verflechtung zu beleuchten, ist schließlich noch der dritte Aspekt herauszustellen, der weniger akteurszentriert denn handlungsbezogen verstanden werden soll und zwischen Erfahren, Verhalten und Gesten changieren kann. Generell erweisen sich im komplexen Phänomen des Öffentlichen insbesondere die aktive Seite des Handelns und die eher statische Faktizität des architektonisch und topographisch definierten Raums als eng aufeinander bezogen; der „architektonische Charakter [des] Orte[s]“ gehört mit den Möglichkeiten von dessen „individuelle[r] Erfahrbarkeit“ zusammen zur „Dualität des öffentlichen Raumes“.⁷⁰ Analog dazu soll der Versuch unternommen werden, auch die öffentliche Kunst als Synthese aus aktionistischen und architekturbezogenen Strategien zu verstehen, womit die ansonsten im Kontext von Happening, Fluxus und Performance diskutierte aktionistische Kunst um 1960⁷¹ in die Beschäftigung mit öffentlicher Kunst einfließt. Tatsächlich finden sich handlungstheoretische Aspekte in neue Denkansätze zur Architektur des öffentlichen Raums einbezogen,⁷² die sich ihrerseits auf Hannah Arendts Modell des gemeinsamen öffentlichen Raums als Erscheinungsraum stützen können, der jeweils temporär und potentiell im Sprechen und Handeln hervorgebracht wird.⁷³ Damit deutet sich an, wie eng der diskursive und der handlungsbezogene Aspekt miteinander verwoben sein können. Und temporäre, Gattungsgrenzen verflüssigende Konzeptionen öffentlicher Kunst, die den Betrachter einbeziehen, kommen nicht erst in Abkehr vom Zeiten überdauernden Monument, sondern schon zuvor und in anderen Zusammenhängen auf, die sich dem gattungsspezifisch festgelegten Bereich der Skulptur von vornherein entziehen.

In den Mittelpunkt rücken künstlerische Positionen, bei denen sich zwischen formal-sensualistisch fundierten Verfahren der Analyse urbaner Räume und der Befragung des historisch-sozialen Kontexts, die Entwicklungsstadien einer ortsbezogenen Kunst unterscheiden helfen können,⁷⁴ eigentlich ebenso wenig trennen lässt. Ausgewählt wurden also solche Beispiele, die die Pole von einerseits wahrnehmungsreflexiven und andererseits gesellschaftsbezogenen bzw. -kritischen Strategien miteinander verbinden. Diese kritische Haltung artikuliert sich nicht zwingend explizit. Denn die Opposition gegen die Gesellschaft lässt sich ohne Rekurs

69 Höller sieht in dieser Zeit dagegen etwas holzschnittartig noch ein „Funktionieren aktivistischer Kunst nach dem Schema Aktion – Reaktion – Veränderung“ und die Vorstellung von einem „simplen Ankommen einer Botschaft beim Rezipienten“ wirksam. Dabei bezieht er sich vor allem auf die von Nina Felshin in ihrer Publikation *But Is It Art?* dargelegten Vorläufer aktivistischer Kunst in den 1970er Jahren. Vgl. ebd., S. 116.

70 Richard Hoppe-Sailer: Verlust des Ortes. Zum Verhältnis von Geschichte und Wahrnehmung in neuen Werken der Kunst im öffentlichen Raum. In: Geschichte zwischen Erlebnis und Erkenntnis (Selbstorganisation. Jahrbuch für Komplexität in den Natur-, Sozial- und Geisteswissenschaften 10, 1999). Berlin 2000, S. 195–215, S. 199; im Folgenden zitiert als Hoppe-Sailer: Verlust des Ortes.

71 Vgl. Paul Schimmel, Kristine Stiles, Peter Noever (Hrsg.): *Out of Actions: zwischen Performance und Objekt 1949–1979*. Ausst.-Kat. Museum of Contemporary Art Los Angeles, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Museu d'Art Contemporani Barcelona, Museum of Contemporary Art Tokyo 1998–99. Ostfildern 1998; im Folgenden zitiert als Schimmel: *Out of Actions*.

72 Vgl. Ludger Schwarte: Die Architektur des öffentlichen Raumes: ein handlungstheoretischer Ansatz. In: *Wolkenkuckucksheim. Internationale Zeitschrift für Theorie und Wissenschaft der Architektur*, 9. Jg., Heft 1, November 2004, URL: <http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Wolke/deu/Themen/041/Schwarte/schwarte.htm> [Stand 31.1.2013]; im Folgenden zitiert als Schwarte: *Architektur des öffentlichen Raumes*.

73 Vgl. Arendt: *Vita activa*, S. 160 f.

74 Vgl. Hoppe-Sailer: *Verlust des Ortes*, S. 202.

auf eine politische Ikonographie auch in die Wirkung statt in die Aussagen verlegen, wie es im Übrigen nicht nur für die moderne Kunst, sondern oft ebenso für die Institutional Critique gilt. Für die Nachkriegskunst bleibt mit zu bedenken, wie sich die von Adorno theoretisch gefasste, für die Moderne maßgebliche Ästhetik der Negation als einzig mögliche Form des gesellschaftlichen Bezugs und der Gesellschaftskritik zu neuen Modi der Referenzialität und Kritik zu wandeln vermag.

Das Bewusstsein für den Raum als historisch variables Produkt bestimmter sozialer Über-einkünfte erscheint schon vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund der späten 1950er und 1960er Jahren sensibilisiert. Denn parallel zu dem eingangs beschriebenen Paradigmenwechsel der Kunst vollzieht sich damals eine ähnliche Umbruchsituation im Bereich von Politik und Gesellschaft, die dem urbanen Raum zumindest für eine gewisse Zeit ein besonderes Potential zuweist: Im Vorlauf der Protestbewegungen, die schließlich 1968 kulminieren, steigt die Bedeutung der sozialen, politisierten Öffentlichkeit, die sich wegen der Schwäche der parlamentarischen Opposition und Monopolstellungen in der Medienlandschaft vor allem im Stadtraum und auf den Straßen Bahn bricht. Insbesondere die Öffentlichkeit der Straße, deren Absterben schon mit den urbanistischen Entwürfen der Architekturmoderne der 1920/30er Jahre eingeleitet ist⁷⁵ und in den Nachkriegsjahren zunehmend das Gesicht der Städte bzw. das großstädtische Alltagsleben bestimmt, erlebt damit nochmals eine Aufwertung. Aber auch die Aktion, die als sowohl ästhetische wie als politische Handlung besondere Mischformen erlaubt, erfährt neuerlichen Auftrieb. Sie ist hier als „ein Medium“ von Interesse, das die „Routine institutioneller Praxis wie [...] Milieus“ durch „Krisenerfahrungen“ unterbricht und im Unterschied zu Happenings und Performances nicht eigens „aufgesucht“ wird, sondern selbst nachträglich nur schwer in bestimmte Kontexte einzuordnen ist.⁷⁶ Die kunst- wie zeit-historisch deutlich markierte Umbruchphase nimmt die Untersuchung zum Anlass, um für die ausgehenden 1950er bis späten 1970er Jahre paradigmatisch ein Spektrum der vielfältigen Interventionsstrategien aufzufächern. Die leitende Frage nach dem Öffentlichen in der Kunst soll dabei in systematischer Hinsicht entfaltet werden. Aus diesem Grund wird sich die Arbeit auf die beiden eingangs genannten ausgewählten Positionen konzentrieren, die die verschiedenen Aspekte des Phänomens in räumlicher, medialer und handlungsbezogener Dimension in sich vereinen und daher als Fallbeispiele exemplarisch für eine Kunst entstehen, die das Öffentliche zu ihrem Thema macht.

Zwei exemplarische Fallstudien: Die Situationistische Internationale und Dan Graham

Als wichtiger Startpunkt der erneuten Aufbruchsbewegung und für die Kunst relevanten Kon-junktur des Öffentlichen kann die sich um 1957 formierende Gruppe der Situationistischen Internationale (S. I.) mit Hauptsitz in Paris gelten, deren Verbindungen nach Italien und Dänemark, in die europäischen Metropolen Brüssel und Amsterdam sowie nach München

75 Vgl. u. a. Colin Rowe, Fred Koetter: *Collage City*. 5. Aufl. Basel, Boston, Berlin 1997 (dt. zuerst 1984) [*Collage City*. Cambridge, Mass. u. a. 1978], S. 79/80; im Folgenden zitiert als Rowe: *Collage City*.

76 Dirk Linck: Der Akt der ‚Aktion‘. Über möglicherweise künstlerische Handlungen im Kontext von ’68. In: Karin Gludovatz, Dorothea von Hantelmann, Michael Lüthy u. a. (Hrsg.): *Kunsthandeln*. Zürich 2010, S. 87–102, S. 87 f.