



Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

**KUNST, LANDSCHAFT, ARCHITEKTUR
ARCHITEKTURBEZOGENE KUNST
IN DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND**

1983

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



Arte Paisaje Arquitectura

El arte referido a la arquitectura,
en la República Federal de Alemania



Kunst Landschaft Architektur

Architekturbezogene Kunst
in der Bundesrepublik Deutschland

Hausen, Hentsch Kunst Landschaft Architektur Arte Paisaje Arquitectura

Robert Häusser/Dieter Honisch

Kunst Landschaft Architektur
Architekturbezogene Kunst
in der Bundesrepublik Deutschland

Robert Häusser/Dieter Honisch

Kunst Landschaft Architektur
Architekturbezogene Kunst
in der Bundesrepublik Deutschland

Mit einem Beitrag von
Manfred Sack

Kunst Landschaft Architektur
Architekturbezogene Kunst
in der Bundesrepublik Deutschland

Eine Ausstellung des
Instituts für Auslandsbeziehungen

Konzeption und Zusammenstellung
Dieter Honisch

Fotos der architekturbezogenen Kunstwerke
Robert Häusser

Künstlerdokumentation
Jürgen Schweinebraden

Gestaltung und Herstellung
Hans Peter Hoch

Verantwortlich
Hermann Pollig
Carola Bodenmüller

Umschlag Vorderseite
Alf Schuler
Bayreuth, Universität
Umschlag Rückseite
Anatol Herzfeld
Wattenmeer, Dangast

Druck
Dr. Cantz'sche Druckerei
Stuttgart-Bad Cannstatt

Lithos
Brüllmann KG

Copyright
Institut für Auslandsbeziehungen, 1983

Von dieser Ausgabe ist ein in Leinen
gebundener Bildband erschienen im
Ahrtal-Verlag
Wolfgang Segschneider GmbH & Co. KG
5483 Bad Neuenahr-Ahrweiler

Fotos im Beitrag
Berichtigung der Leere

Seite 12/13
Helmut Weihsmann (1)
Volker Barthelmeh (2, 3, 4, 5)
aus: »Wandbilder USA/Westeuropa«
von Volker Barthelmeh
© 1982 by
Verlag Kiepenheuer & Witsch Köln
Künstlergruppe Ratgeb (6)
Wolfgang Reischl (7)
Seite 14/15
Hermann Claasen (8, 9)
Wolfgang Klötzer (10, 11)
Ernst Kirschner (12)
Seite 16/17
Reinhard Matz (13, 14)
Seite 18/19
Gerhard Ullmann (16)
Wolfgang Wiese (17, 18, 19, 21)
Klaus Kallabis (20)
Seite 20/21
Klaus Kallabis (23)
Poly-Press (24)
dpa/Reeh (25)
Wolfgang Wiese (26, 27)
Seite 22/23
Klaus Kallabis (28, 30, 32)
Hans Christians Druckerei und Verlag (29)
Dieter Geißler
Verkehrsamt der Stadt Stuttgart (31)
Behnisch und Partner/Christian Kandzia (33)
Wolfgang Wiese (34)
Seite 24/25
Reinhard Friedrich (36)
Behnisch und Partner/Christian Kandzia (37)
Klaus Kallabis (38)
Karsten de Riese (39)
Beton-Verlag GmbH (40)
Hartwig Klappert (41)
Planung Fahr + Partner PFP (42)
Diplomingenieure + Architekten, München
Ekkehard Fahr, Dieter Schaich
Jürgen Hennicke (43)

Inhalt	Seite	
	8	Vorwort Dieter Honisch
	11	Berichtigung der Leere Manfred Sack
	26	Das Zweckmäßige ist nicht das Signifikante Dieter Honisch
	32	Übersichtskarte Bundesrepublik Deutschland
	34	Josef Albers
	36	Anatol Herzfeld
	38	Joachim Bandau
	40	Herbert Bayer
	42	Hans Jürgen Breuste
	44	Peter Brüning
	46	Alexander Calder
	48	Eduardo Chillida
	50	Jean Dewasne
	52	Eugene Dodeigne
	54	Karl Ehlers
	56	Günter Fruhtrunk
	60	Winfred Gaul
	62	Rupprecht Geiger
	64	Rolf Glasmeier
	68	Hermann Goepfert Johannes Peter Hölzinger
	70	Friedrich Gräsel
	74	Otto Herbert Hajek
	78	Erich Hauser
	82	Erwin Heerich
	84	Bernhard Heiliger
	86	Alfred Hrdlicka
	88	Alfonso Hüppi
	90	Jean Ipousteguy
	92	Ritzi und Peter Jacobi
	94	Yves Klein
	96	Norbert Kricke
	100	Ferdinand Kriwet
	104	Peter Kuckei/Bernhard Strecker
	106	Alf Lechner
	110	Thomas Lenk
	114	Adolf Luther
	118	Heinz Mack
	122	Ewald Matare
	124	Martin Matschinsky – Brigitte Denninghoff
	126	Georg Meistermann
	130	Henry Moore
	132	François Morellet
	134	Peter Nagel
	136	Ansgar Nierhoff
	140	Eduardo Luigi Paolozzi
	142	Georg Karl Pfahler
	146	Otto Piene
	148	Heinz-Günter Prager
	150	Karl Prantl
	152	Erich Reusch
	156	Hans Peter Reuter
	158	Niki de Saint-Phalle
	160	Ursula Sax
	162	Nicolas Schöffer
	164	Alf Schuler
	166	Richard Serra
	168	Kenneth Snelson
	170	Fred Thieler
	174	Hann Trier
	176	Heinz Trökes
	178	Günther Uecker
	182	Hans Uhlmann
	184	Victor Vasarely
	186	Gerd Winner

Diese Publikation erscheint parallel zu einer Ausstellung, die das Institut für Auslandsbeziehungen in Stuttgart für eine Tournee durch Mittel- und Osteuropa, im Anschluß daran auch durch Lateinamerika vorbereitet hat. Sie geht zurück auf eine Anregung des langjährigen Vorsitzenden des Deutschen Künstlerbundes, Otto Herbert Hajek, der immer wieder die Notwendigkeit der Vergegenwärtigung von moderner Kunst im öffentlichen Raum gefordert und verteidigt hat. Er setzte sich mit Nachdruck dafür ein, der Kunst in einem demokratischen Staat mehr Öffentlichkeit zu geben, sie aus den nur von Kennern aufgesuchten Museen zu befreien und jedermann zugänglich zu machen. Er bezog sich damit auf Forderungen, die bereits zu Beginn dieses Jahrhunderts von russischen Revolutionskünstlern erhoben und später von den Künstlern des Bauhauses erneuert worden waren, ohne daß die politische Wirklichkeit sie in der angestrebten Weise zugelassen hätte.

Öffentlichkeit hatte Kunst schon früher in den Kirchen des Mittelalters, den Rathäusern und Residenzen in Form von Wandbildern oder Denkmälern, die der Visualisierung von Glaubensinhalten, nationaler Identitätsfindung oder auch der Verherrlichung persönlicher Leistung dienten, die Sieg und Befreiung feierten oder Niederlagen und Tote beklagten. Nie war es die Kunst selbst, die es verdient hätte, auf öffentlichen Plätzen zu stehen und öffentliche Gebäude zu zieren.

So war auch noch die von Ossip Zadkine im Herzen Rotterdams aufgestellte Gestalt mit der zerfetzten Brust »Die zerstörte Stadt« (1946–53) nicht in erster Linie Kunstwerk, was sie ohne Frage ist, sondern menschliche Anklage und Mahnung gegen Gewalt und Krieg, ein Denkmal gegen deutsche Barbarei.

Auch die deutschen Städte waren dem Erdboden gleichgemacht. Und als ihr Wiederaufbau begann, dessen Irrtümer und dessen Leistung Manfred Sack im Folgenden beschreibt, ging es keineswegs darum, für die nur dem dringend benötigten Wohn- und Nutzraum dienende und karge Architektur ein künstlerisches Feigenblatt zu finden, als der Deutsche Bundestag am 25. Januar 1950 die Bundesregierung durch Beschluß dazu verpflichtete, bei allen öffentlichen Bauten mindestens 1% der Bausumme für künstlerischen Schmuck vorzusehen, ein Betrag, der später auf bis zu 2% der Bausumme erhöht wurde. Der Staat wollte vielmehr die damals noch ohne Markt und Museen arbeitenden und vielfach darbenenden Künstler am allgemeinen Wirtschaftswachstum beteiligen. Dies war zunächst einmal eine durchaus lobenswerte soziale Maßnahme, die dazu führen sollte, die damals noch völlig ungesicherten Künstler stärker in die Gesellschaft zu integrieren. Sie garantierte gleichzeitig selbstverständlich nicht den Qualitätsanspruch und auch die künstlerische Originalität, die von öffentlichem Interesse ist und die allein geeignet sein kann, geschmacksbildend, sensibilisierend und die Erfahrung erweiternd zu wirken.

In immer komplizierter werdenden Juryverfahren und sich zunehmend verhärtenden Fronten zwischen einzelnen Interessensgruppen (Bauherr, Architekten, Künstler, Fachleute, Nutzer) blieben viele hoffnungsvolle Ansätze auf der Strecke, weil sich oft lokale Lobbys durchsetzen konnten, hinter denen durchaus gerechtfertigte Versorgungsansprüche von Künstlern standen, die ihrerseits aber der gestellten Aufgabe nicht gerecht wurden. Dies alles hat den »Kunst am Bau«-Bereich zusammen mit einer immer kommerzieller und rationaler werdenden Bauplanung, in die der Künstler oft viel zu spät einbezogen und dann als lästiger Störenfried empfunden wurde, in völlig zutreffenden Verruf gebracht. Fast immer standen die Gebäude zuerst, deren erschreckende Nüchternheit und oft auch Unmenschlichkeit vom schnell herbeigerufenen Künstler abgemildert und für den Nutzer versöhnlicher gemacht werden sollte. Das führte dann oft zu nur

kosmetischen, nicht aber chirurgischen Eingriffen, die wirklich nötig gewesen wären, ganz selten zu integrierten Lösungen.

Hinzu kam, daß der Funktionsbegriff – der in der Bauhaus-Nachfolge auch als ein ästhetischer angesehen wurde – von den Architekten überstrapaziert und oft den Intentionen der Künstler entgegengesetzt wurde. Was hatte Kunst in einem Bau, der sich in seiner Funktionserfüllung selbst als Kunstwerk interpretierte, anderes zu sein, als Bild oder Graphik an den Wänden oder als Plastik vor der Tür?

Die Verselbständigung der Künste hatte – und das zeigte sich nicht nur in den heftigen Auseinandersetzungen zwischen der Öffentlichkeit und den Künstlern, sondern auch in den Mißverständnissen zwischen Architekten und Künstlern – zu einer verhängnisvollen Isolation geführt, die auch heute trotz großer kulturpolitischer Anstrengung und für die Kunst in dem Ausmaß noch nie hergestellter Öffentlichkeit nicht überwunden werden konnte. Dazu sind die Bildungsvoraussetzungen noch zu unterschiedlich, die Geschmäcker zu verschieden, die Arbeit des Künstlers wird noch für zu wenig wichtig gehalten, die Architekten sind zu mächtig und die Verpflichtung der Bauherren zu wenig entwickelt. Wenn trotzdem in der Bundesrepublik und Berlin große und auch vorbildliche Lösungen entstanden, so sind dies Glücksfälle besonderer Art, die es verdient haben, hervorgehoben zu werden.

So wollen dieses Buch und ebenso die Ausstellung keinen vollständigen Überblick über architekturbezogene Kunst in Deutschland geben, was in einem so beschränkten Umfang auch nicht möglich gewesen wäre, sondern an einzelnen exemplarischen Beispielen deutlich machen, wie sensibel und einfallsreich Künstler auf die architektonische oder städtebauliche Herausforderung reagiert haben.

Wir beziehen uns dabei auf zwei Ausstellungen, die dieses Thema bereits behandelten, einmal »Architekturbezogene Kunst in Deutschland«, die ich zusammen mit Heinz Holtmann 1978 für die Constructa in Hannover eingerichtet habe, zum anderen »Kunst im Raum der Architektur«, die Hermann Wiesler 1978/79 für den Deutschen Künstlerbund in der Staatlichen Kunsthalle Berlin zusammenstellte, die erste eher thesenhaft, die andere mit mehr Werkstattcharakter.

Dieses Buch und diese Ausstellung erhalten ihren besonderen Charakter dadurch, daß ein einziger Fotograf, nämlich Robert Häusser, nach Absprache mit mir alle Objekte fotografiert und im derzeitigen Zustand festgehalten hat. Den Fotografien sind Werkstücke und originale Arbeiten gegenübergestellt (Bilder, Plastiken, Zeichnungen und Druckgraphiken), so daß sich die Leser oder auch die Ausstellungsbesucher ein Bild von der Handschrift und der Arbeitsweise der einzelnen Künstler machen können.

Allen, die mitgeholfen haben, diese Dokumentation zusammenzutragen, gilt mein herzlicher Dank. In erster Linie Robert Häusser für seine über ein Jahr dauernde Arbeit, Hans Peter Hoch für die Präsentation des ganzen Materials, Jürgen Schweinebraden für die Zusammenstellung der Biographien und der Künstleraussagen und Carola Bodenmüller für die Bearbeitung der Originale. Mein besonderer Dank gilt jedoch Manfred Sack für die pointierte Zusammenfassung von fast 40 Jahren Architekturentwicklung in Deutschland, die auch die Kunst in diesem Zusammenhang mitberücksichtigt.

Dieter Honisch

Wie die Städte wuchsen:
Dreieinhalb Jahrzehnte
Planen und Bauen in der
Bundesrepublik Deutschland



1 München: Blick aus einem Neubau auf die bemalte Rückwand einer Hinterhofzeile

2 Hamburger Eckhaus im Schanzenviertel: Porträt der Bewohner und Nachbarn



Wandbild von Eckart Keller und Sönke Nissen, 1979



3 Bremen, Remberti-Ring: Wandbild von Peter K. F. Krüger, 1976

Seit Anfang der siebziger Jahre – in der Bundesrepublik ein bißchen später als auf dem amerikanischen Kontinent – breitet sich in den Städten ein eigenartiges künstlerisches Panoptikum aus. Es entfaltet sich in riesigen bunten Bildern an kahlen Giebeln und auf Brandwänden, wo sich bis dahin nur die verwaschenen Reste alter Reklamezeichen hielten oder der Putz abbröckelte. Man findet sie auf Bunkern, die der letzte Krieg übriggelassen hat, sie füllen die großen nackten Fassaden neuer Lager-, Kauf- oder Turnhallen. Großstädtlers Seelenspiegel. Da ist es beinahe gleich, ob diese Malereien von Laien stammen oder von Künstlern, ob sie subversiv oder mit Erlaubnis, wenn nicht sogar mit dem Geld der Behörden entstanden sind. Jedes dieser Bilder offenbart mehr als eine Lust, einen Verlust und eine Sehnsucht.

Man sieht riesengroß ein gemütliches Paar von großelterlicher Gelassenheit, das aus einem Fenster auf die Straße hinabguckt, als sähe es nicht lärmendem Verkehr, sondern lustigem Treiben zu. Man begegnet Bäumen mit knorrigem Geäst, Wiesen voller Blumen, Bretterhütten auf Betonwänden. Auf Häusern voller kleiner Wohnungen stellen sich lachend Großfamilien in Positur; man entdeckt Hausgemeinschaften, die vor Solidarität strotzen; man bekommt Geschichtsunterricht und wird an die Natur erinnert; Märchen werden in den Alltag transponiert, und auf Hinterhofwänden entfalten sich phantastische Architektur-Idyllen, teils witzig, teils sentimental.

Selbstverständlich äußert sich auf Häuserwänden auch politischer Protest in Bildern und Parolen: »Lieber Instandbesetzen als Kaputtbesitzen« – »Stoppt die Neutronenbombe« – »Die wichtigste Stunde ist immer die Gegenwart«. Richard Haas, einer der berühmt gewordenen Fassadenmaler zwischen Boston und München, sieht in all dem »eine Form der städtischen Chirurgie, die dem Unerwünschten und den häßlichen Verwerfungen zu Leibe rückt«. Doch das stimmt nicht, es sind nur Versuche, um – nein, nicht die Wirklichkeit zu korrigieren, sondern auf die Notwendigkeit ihrer Korrektur hinzuweisen, lauter verzweifelt-amüsierte, spöttische, wütende Retuschen an der Umwelt.

Die poetischsten Signale für das so tief sitzende städtische Unwohlsein hat ein Schweizer auf Häuser, Mauern und an Tunnelwände gesprüht. Er heißt Harald Naegeli; aber berühmt geworden ist er als der »Sprayer von Zürich«. Er hat seine Spur auch in der Bundesrepublik, besonders im hochhaus-gesprenkelten Frankfurt am Main (»Mainhattan«) gezeichnet. Ein Schweizer Gericht hat ihn zwar verurteilen müssen wegen »Sachbeschädigung in 179 Fällen«, aber die Richter versagten ihm deswegen nicht ihre Sympathie – wie die Kunstkritiker nicht mit ihrem Lob geizten: für die vielen Strichmännchen, die Figuren und Symbole, mit denen der »Sprayer von Zürich« so spielerisch, elegant und kritisch auf eine der Todsünden des modernen Städtebaus hingewiesen hat, auf die glatte, platte »Welt aus Beton«, die lärmende, übelriechende, halb verseuchte, die häßlich gemachte Stadt.



4 Berlin-Charlottenburg, Zillestraße:
Wandbild von Gert Neuhaus, 1979



5 Ulm, Universität: Tank,
bemalt vom Universitätsbauamt, 1977



6 Berlin-Charlottenburg: »Instandbemalung«
der Künstlergruppe Ratgeb, 1981



7 Wandbild vom Züricher Sprayer,
1979

»Beton« ist hier nicht das Wort für einen uralten unschuldigen Baustoff, sondern Synonym für seinen Mißbrauch durch unfähige Architekten und barbarische Bauherrn, zugleich für eine Geisteshaltung, die nur Quantitäten im Sinn hatte, mehr Geld, mehr Renditen, Mieten, Besitztümer, höhere Bodenpreise, mehr Wohnungen, Automobile, Straßen. Sie nahm dafür so gut wie alles in Kauf, notfalls mit der zynischen Begründung, Arbeitsplätze zu erhalten: das Blei in der Luft, den Höllenlärm der Straßen und die Lebensgefährlichkeit des Autoverkehrs, die Verarmung des architektonischen Bildes und, nicht zuletzt, die Vertreibung des Städtlers aus den Städten. Der biologische Begriff des Wachstums war zur Wirtschafts-Metapher heruntergekommen.

So gesehen, drücken die bunten biedermeierischen Häuserfassaden, die auf eine graue Hinterhofwand in München gemalt sind, die goldene Ähre auf dem Bunker in Bremen, der fünfzehn Meter lange Reißverschluß in Berlin, der oben neoklassizistische Fenster freigibt oder, woanders, blauen Himmel mit Schönwetterwolken: die Sehnsucht aus nach der freundlichen, farbigen, wohnlichen, nach der lebendigen schönen Stadt.



8 Köln, Alte Eisenbahndirektion, im Jahre 1946



9 Köln, Ritterstraße, im Jahre 1947

Wandmalereien sind der populärste Teil einer Anstrengung, die zuerst unter dem Motto »Kunst am Bau« begonnen hat und nicht nur die Verschönerung von Gebäuden verlangte, die mit öffentlichem Geld gebaut worden sind, sondern auch der Beschäftigung möglichst ortsansässiger Künstler dienen wollte. Inzwischen ist aus dieser verkrampften Feigenblatt-Praxis etwas geworden, das die Bezeichnung »Kunst im öffentlichen Raum« führt und sich manchmal auf einen extra dafür eingerichteten Etatposten im kommunalen Haushalt stützen kann. Wieviel interessante Kunstwerke diese, natürlich auch von privaten Bauherrn betriebene Förderung hervorgebracht hat: sie wurde beileibe nicht nur betrieben, um die Stadt oder besonders prominente Häuser und Parks zu schmücken, sondern: um die Leere zu korrigieren, die Städtebau und Architektur in den vergangenen dreißig, vierzig Jahren erzeugt haben. Vermutlich gibt es wenig Länder der Erde, die mit gleicher Beflissenheit und ähnlich schlechtem Gewissen wie das unsere diese Variante der zeitgenössischen Objektkunst betrieben haben und die so viel bedeutende und neckische, freundliche, harmlose und aufregende, ja auch große Kunst an Straßen und auf Plätzen, vor Rathäusern, Schulen und Büropalästen und in Parks aufgestellt haben.

Freilich gibt es – von den Ländern abgesehen, die Hitler mit seinen Armeen verwüstet hat – auch kaum andere, die am Ende des Zweiten Weltkrieges so viel Trümmerberge hatten wie Deutschland. Köln zu drei Vierteln, Dortmund und Dresden, Essen und Frankfurt am Main zu mehr als sechzig Prozent zerstört, Hamburg und Berlin zur Hälfte. Inzwischen verblassen diese Zahlen in der Erinnerung; sie werden auch nicht sehr viel plastischer, wenn man sie populären Mengenvergleichen unterzieht, wenn man zum Beispiel vorrechnet, allein der Trümmerhaufen Berlins 1945 habe das Volumen von 78 Empire State Buildings oder von dreißig Cheops-Pyramiden gehabt. Von den vielen Toten und den vielen anderen Unglücklichen, die der Krieg um ihre Gesundheit gebracht hat, nicht zu reden. Selbst Augenzeugen haben es mittlerweile schwer, sich das Ausmaß der Wüsteneien in unseren Städten noch vorzustellen, geschweige sich der Gefühle zu erinnern, der Traurigkeit, der Resignation und der Lethargie, der von Zweifeln geschüttelten Hoffnung, der Not mit dem täglichen Brot und der Ungewißheit, wie es weitergehen werde – auch wenn sie noch jedesmal zusammensucken, sobald die Sirenen zum Probealarm aufheulen.

Heute haben diese bizarren Ruinen, die man auf den alten Photographien sieht, ihre gespenstischen Schattenwürfe, die Schutthaufen und die Fensterhöhlen Züge einer phantastischen Ästhetik: malerische Kulissen des Niedergangs. Nur war das Ende doch auch der Anfang unserer Gegenwart. Sühne und Hoffnung entluden sich in unserem geradezu sprichwörtlichen Fleiß; er lenkte auch ab von depressiven Gefühlen, vom schlechten Gewissen, von Schuldgefühlen, vom Hunger und vom Regen, der durch die zerlöchernten Dächer rann.



10 Frankfurt am Main, mit dem Dom:

in den dreißiger Jahren ...



11

... nach den Bombenangriffen von 1944 ...



12

... nach dem Wiederaufbau 1979

Gar kein Zweifel, daß dem Kahlschlag des Krieges eine ungeheure Chance innewohnte: die Chance einer wunderbaren Erneuerung. Es spielte da keine große Rolle, daß die Last der Verantwortung für die reichlich ungewisse Zukunft das Lustgefühl dämpfte, »noch einmal von vorn anfangen zu können«.

Mit der Vokabel erneuern war nun auch gemeint, es diesmal anders und möglichst goldrichtig zu machen. Die Bauexperten hatten aus der Vergangenheit genug Fehler im Kopf, vor allem die der Industrialisierung. So erzählt der Stadtbaurat Rudolf Hillebrecht, dem Hannover seine neue Gestalt zu verdanken hat: Er und seinesgleichen hätten »die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, die Zeit der ›Gründerjahre‹, abgrundtief verachtet«, die Stadt der Spekulanten, der Mietskasernen, die sich um zwei, drei und mehr Hinterhöfe dicht an dicht gruppierten, die Stadt, in der die Tuberkulose grassierte, die gnadenlos ausgebeutete Stadt, in deren Fabriken man die Leute vom Lande gelockt hatte. »Für uns«, sagt Hillebrecht, »war das damals fast ein Glaubensbekenntnis, daß das nicht (wieder) passieren darf, daß solche dichten, dumpfen Blöcke und Viertel wieder hergestellt werden oder gar in ähnlicher Weise neu gebaut wurden.« Der Block wurde von der (in den zwanziger Jahren vom Neuen Bauen entdeckten) Zeile abgelöst, der von Gebäuden an den Straßen formulierte Stadt-Raum aufgelöst.

Es gab Planer, die viel radikaleren Ideen zu folgen versuchten. »Wollen wir unsere Städte«, fragte zum Beispiel der Architekt Christian Curt Stein in einer 1947 erschienenen Broschüre mit dem programmatischen Titel »Neue Städte in einem neuen Deutschland«, »so wieder aufbauen, wie sie waren, wenn auch nicht in allen Einzelheiten, so aber doch in den wichtigsten Umrissen, Gebäudetypen und -gruppen, Straßenzügen Industrieanlagen und so weiter? Oder wollen wir den Versuch machen, erkannte Mängel in ihrem Organismus, seien sie sozialer, wirtschaftlicher oder verkehrsmäßiger Art, zu verbessern, so gut es eben geht? Oder aber wollen wir den Grund legen zu neuen Städten, in denen Fehler und Fehlanlagen bis auf das äußerst denkbare Maß erforscht und vermieden werden – und die einen in jeder Hinsicht höchsterreichbaren Grad an Vollkommenheit erhalten?« Für ihn waren »unsere dahingegangenen Städte die getreuesten Spiegelbilder... für gestrige und vorgestrigere Geistesverfassungen«. Also blieb diesem Planer wie vielen seinesgleichen nur der Schluß: »So sollten wir denn auch den Mut haben, uns von dem Begriff des ›Wiederaufbaus‹ mit seinem fatalen Anklang an das Wort ›Wiederholung‹ völlig freizumachen – und nur und ausschließlich an einen Neubau zu denken – und danach zu handeln.«



13 Bremen, Stadtmitt: Remberti-Ring

Er wußte indessen, daß »durch Übereilung verursachte Fehler oder Unterlassungen... nur mit großem Aufwand oder gar nicht wieder ausgeglichen werden« können. Er erträumte sich, wie andere, dabei »eine Art von Schönheit, die sich fast unmittelbar aus der Forderung nach menschlicher Würde ergibt«, von einer gelassenen Schönheit im Städtebau. Es kam, wie man weiß, ganz anders. Die Städte wurden zwar nicht unüberlegt, aber einigermaßen hektisch wieder aufgebaut. Die alten Stadtgrundrisse wurden im wesentlichen weiter respektiert. Aber die Vielzahl der Zerstörungen und auch die Eile, den Legionen von Obdachlosen möglichst schnell ein möglichst modernes Dach übern Kopf zu bauen, überforderten das Vorstellungsvermögen. Dem oft beschworenen »menschlichen Maßstab«, den man zu kennen glaubte, wurden viele Deformationen zugefügt. Organisation überwucherte die Gestaltung, die Ökonomie war allemal stärker als die Ästhetik, die große Zahl auch politisch wichtiger als die Qualität. Nach den ersten Besuchen in der Neuen Welt, die damals das unbestrittene und bestaunte »Land der unbegrenzten Möglichkeiten« war – materiell, aber auch geistig –, wo »die Zukunft schon begonnen« hatte und das Auto, Symbol des Fortschritts, der persönlichen Freiheit und der Mobilität ein Fetisch war, schworen sich viele Planer, die dort bemerkten Fehler ganz bestimmt nicht zu Hause zu wiederholen. Sie taten es trotzdem. Sie meinten, dem modernen Leben mit seinen zivilisatorischen Begleiterscheinungen gar nicht anders begegnen zu können als etwa mit breiten Autostraßen, für die dann eben breite Schneisen in die alte, »veraltete« Stadt zu schlagen waren.

15

»Städte müssen von ihrer Natur her flexibel und offen bleiben für neue Lösungen und Lebensformen.«

(Dr. Dieter Haack, ehemaliger Bundesminister für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau in einer Rede in Bad Mergentheim am 11. Juli 1980)

Zeichnung: Gabor Benedek





14 Siedlung bei Leverkusen

Der Fortschritt schmeckte süß, und man merkte erst später, daß man sich den Magen verdarb und die Zähne ruinierte. »Wir haben«, sagt Professor Hillebrecht, »aus heutiger Sicht vielleicht den Verkehr überbewertet.« Das haben er und seinesgleichen ganz gewiß getan, viele Jahre lang, und sie haben erst vor ganz kurzer Zeit damit aufgehört. Aber kann man ihnen denn zürnen? Waren ihre Überzeugungen damals denn nicht echt, hatten sie nicht ihre Wahrheiten? »Die Weite«, gesteht Hillebrecht, »war für uns damals ein Charakteristikum unserer Aufbauvorstellungen. Wir haben damals immer von der ›Stadtlandschaft‹ gesprochen«, von der gegliederten, der aufgelockerten Stadt, so wie sie die Architekten des Neuen Bauens in den zwanziger Jahren im Sinn hatten (und wie sie, wie seltsam auch, die Nationalsozialisten praktiziert haben), durch die ein frischer Wind weht und nun auch wieder ein freier Geist – und so nahm ihre Art von Städtebau ihren Lauf: Der Verkehr brach sich tosend Bahn; Kommerz und Verwaltung, der »tertiäre Sektor«, breiteten sich in den Citys aus und machten es hygienisch und finanziell unmöglich, dort noch zu wohnen; die Bodenpreise stiegen, die Städter zogen an die Stadtränder, wo man ihnen »auf der grünen Wiese« weitläufige Siedlungen baute (und damit zugleich, als viel diskutiertes psychisches Problem, die tagsüber vom arbeitenden Mann alleingelassene »grüne Witwe« schuf). Die Wohnungsbaugesellschaften wiederum, darunter Mammut-Unternehmen wie die »Neue Heimat« des Deutschen Gewerkschaftsbundes, vergaßen in ihrem kapitalistischen Ehrgeiz alle philanthropischen Vorsätze, obwohl doch die Steuergesetzgebung ihnen für ihre Gemeinnützigkeit einen erheblichen Bonus zugesteht. Die Politiker lasen sich damals mit Leidenschaft große Räusche an großen Zahlen an: Wohnungen, Wohnungen, Wohnungen, so viel auf einmal wie noch niemals, gesund und hell, und mit Grün umrandet, aber todsterbenslangweilig, die Umgebung monoton.

Denn eben dort »auf der grünen Wiese« ließ sich die neue Ideologie des Siedlungs-Baus hervorragend anwenden. Der Gewinn an frischer Luft und Sonne und Rasen vor den Gebäuden wurde freilich teuer bezahlt: mit dem Verzicht auf das althergebrachte städtebauliche Gefüge, auf den durch Straßen und Plätze formulierten, Geborgenheit vermittelnden Raum. »Entmischung« macht die Stadt immer praktischer, scheinbar, aber eben auch immer unpoetischer, haltloser. Ihre Aufteilung in ihre Funktionen – Arbeiten, Wohnen, Erholen – verlangte zugleich neue, breite Straßen, ja Stadtautobahnen. Sie zogen immer neuen Verkehr auf sich, erlaubten aber zugleich immer entferntere Ansiedlungen, die wiederum neue und »schnellere« Straßen nach sich zogen – und so weiter, es ist ein Allerweltsproblem.



16 | 17 Märkisches Viertel in Berlin:

Blick von oben
Blick von unten



Leider Gottes waren nun auch so ziemlich alle Wahrheiten, die die gescheiterten Architekten der Moderne formuliert und in wohlfeilen Slogans verbreitet hatten, mißverstanden worden, so daß mit dem Verlust an städtischem Raum, an Gemeinschaftsgefühl, an Lebendigkeit auch ein Verlust an Kultur einherging. Die Künste hatten sich ja schon lange vorher aufgesplittert und, jede in ihrer Sparte, selbständig gemacht und den zuletzt im Barock gesicherten Zusammenhang mit der Architektur verloren. Der Bau war nicht mehr Inbegriff und Heimstatt der Kunst – die Kunst gedieh nur noch, wenn sie geholt wurde, am Bau. Und nun vergrößerten neue Mißverständnisse die Distanz. Louis Sullivan in Chicago, gern apostrophiert als der Großvater der zeitgenössischen Baukunst, hatte die Formel *form follows function* gefunden: Jede Gestalt eines Gegenstandes habe sich nach der Aufgabe zu richten, die er zu erfüllen hat – sie wurde als Platitude so verstanden, als lasse eine bestimmte Funktion nur eine optimale Form zu, und eine, die von Ornamenten nur geschändet würde. Der Wiener Adolf Loos hatte in seinem berühmten Pamphlet »Ornament und Verbrechen« das nur applizierte, dem Gegenstand, seinem Material und seiner Funktion fremde Dekor kritisiert – sein Urteil wurde als Verurteilung jeglichen Schmuckes mißverstanden, obwohl er doch an seinen Bauwerken zeigte, daß er darin ein Meister war. Die Charta von Athen, drittens, das 1933 vom »Internationalen Kongreß für moderne Architektur« (CIAM) formulierte Manifest, das einen Ausweg aus der durch die Industrialisierung und die Spekulation schrecklich mißgestalteten Stadt eröffnete, wurde offensichtlich nicht wirklich gelesen – sonst wäre es nicht als Aufforderung mißdeutet worden, die Stadt einfach nach ihren Funktionen aufzugliedern und ihr damit das Leben auszutreiben.

Die CIAM-Architekten wollten die menschenwürdige, die gesunde, vernünftig mit sich selber zurecht kommende, sie wollten aber auch die lebendige Stadt – nicht die blutleere hygienische, zugleich von Gesundheit und Langeweile strotzende Geisterstadt. Aber so geschah es. Die Innenstädte wurden zu Zentren der Verwaltung, überhaupt der Dienstleistungsbetriebe, aus Wohnungen wurden Büros. Die Siedlungen an den Rändern der Städte erlaubten nichts anderes als Wohnen. Das Theater, die Oper, die Kunsthalle waren in der City geblieben, nicht selten vom brausenden Verkehr der Straßen halb abgeschnürt – die Siedlungen hatten das Fernsehen und den Rundfunk. Aber die Straße als ein ehemals wichtiger Treffpunkt, das Feld menschlicher Begegnung, die Bühne für den Schwatz der Nachbarn war hier wie dort verkommen: die neue Stadt hat die Menschen einander fremd gemacht.

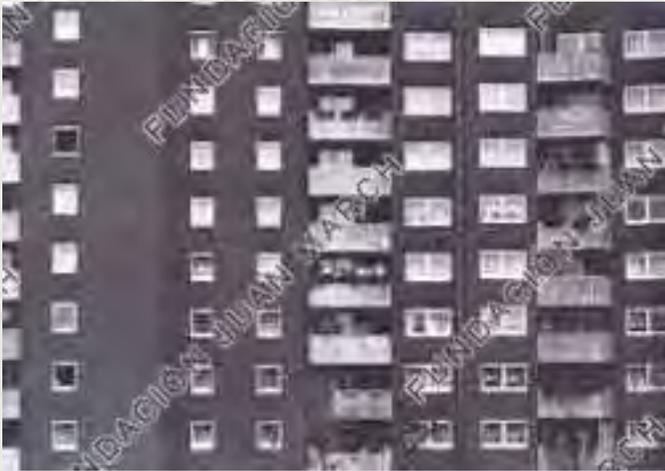
Die Entwicklung dieser Groß-Siedlungen läßt sich an ein paar signifikanten Exemplaren pointieren. Ziemlich am Anfang war die Sennestadt bei Bielefeld – keine Stadt, sondern eine weitläufige Wohnanlage mit einem kreuzungsfreien Straßennetz, das an die Rippen eines Blattes erinnert. Stichwort: organisch. Die wichtigste der ganz großen Siedlungen im Vorfeld einer Großstadt war die Neue Vahr in Bremen – ein beziehungsloses Agglomerat von Zeilenbauten mit (Schlüsselwort jener Zeit:) einer »Dominante«, einem Hochhaus. München hatte sein Neu-Perlach, Hamburg seinen Osdorfer Born, Stuttgart seinen Fasanenhof: lauter städtebauliche Irrtümer. In Berlin entstand schließlich Anfang der sechziger Jahre als Höhepunkt und Schlußpunkt einer nun als Irrtum begriffenen Form menschlicher Ansiedlungen das Märkische Viertel – keins hatte einen schlechteren Ruf als dies, keins ließ nun aber auch größeren architektonischen Ehrgeiz erkennen als diese riesige, weitab am nördlichen Rand der Stadt gelegene Siedlung.



18



19

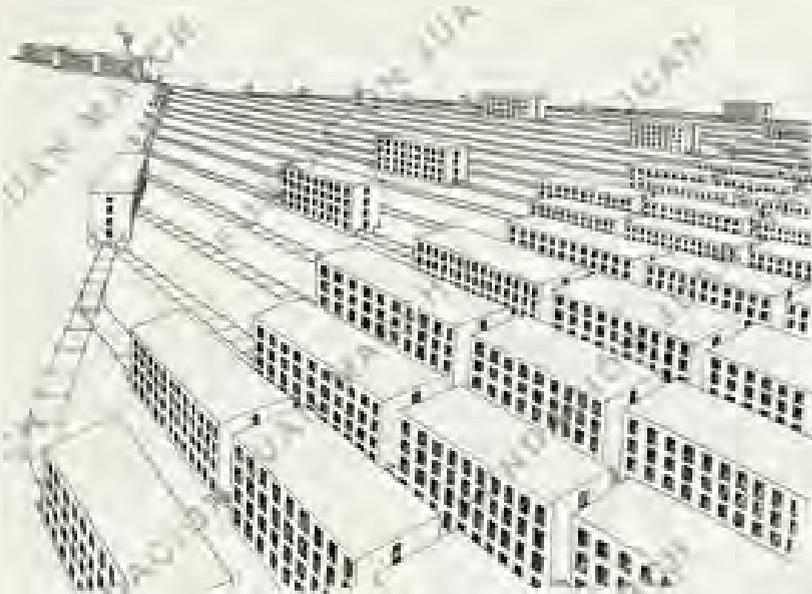


20

Fassaden von Wohngebäuden in Berlin und Hamburg



21



22

»Architektur ist der echte
Kampfplatz des Geistes.«
(Ludwig Mies van der Rohe)
Zeichnung: Gabor Benedek

Und noch etwas anderes unterschied sie von allen anderen. War bei der Interbau Berlin 1957, der Internationalen Bauausstellung, noch versucht worden, mitten in der Innenstadt die Anti-Stadt, das »Hansa-Viertel«, zu bauen, so »aufgelockert« wie eine Vorstadt-Siedlung bisher, war man im Märkischen Viertel inzwischen einer anderen Devise gefolgt. Das Stichwort hieß: Verdichtung. Damit war weniger die effektivere kommerzielle Ausnutzung kostbaren Bodens und industrieller Baumethoden gemeint als die Hoffnung auf die verlorengangene Urbanität: auf das Stadtgefühl. Jedoch, man irrte sich. Mit Architektur allein ließ sich dem städtebaulichen und psychosozialen Problem der Rand-Siedlung nicht bekommen, und verdichtetes Bauen hatte keine städtische Belebung zur Folge.

Ehe man das begriff, hatte auch die Innenstadt der Bundesrepublik ihr Gesicht verändert; die neue Architektur spiegelt da nur, was Politik, Wirtschaft, gesellschaftliche Beschaffenheit verändert hatten. Sie zeigte sich am augenfälligsten in neuen, beherrschenden Bautypen, deren Äußeres mehr kommerziellem Pragmatismus, mehr einer vordergründigen Werbung als architektonischer Phantasie zuzuschreiben ist: gerasterte Kisten und Kästen, ungefüge Kolosse, Hochhäuser, in Beton gegossen und mit curtain walls aus Glas und Edelstahl behängt, Allerweltskulissenwände, der Mensch darin und davor nur ein Statist des Systems.



23 Ruhr-Universität Bochum

Zum Beispiel das Kaufhaus: kein Warenpalast mehr mit großzügigen Lichthöfen zur Stimulierung kritischer Kauflust, sondern eine rundum fest verschlossene, fensterlose Zitadelle für den schnellen Warenumschlag. Zum Beispiel das Büro-/Hoch-/Haus: nicht mehr feinsinnig um Ausdruck bemühtes, Solidität ausstrahlendes Kontorgebäude mit einer ehrgeizigen, reliefreichen Architektur (so kraftstrotzend wie das Hamburger Chilehaus oder so edel wie das Seagram Building in New York), sondern meist simpel gerasterte Kästen, lauter Mies-van-der-Rohe-Nachahmungen von monolithischer Arroganz und teurer Billigkeit. Zum Beispiel auch die Universität, wie der Supermarkt schon oft an den Stadtrand geschoben: nicht mehr auf einen Blick zu erfassen, weitschweifige Anstalten der anonym gewordenen Lehre, die ihren Erfolg nicht mehr an den genialen Leistungen einzelner, sondern am Diplomierten-Ausstoß mißt. Zum Beispiel schließlich das Krankenhaus: kein freundliches Arrangement mehr aus Gebäuden und Plätzen, Wegen und Parks, bevölkert von tröstenden, ermutigenden Helfern, sondern nunmehr labyrinthische Medizinal-Maschine, Gesundheits-Fabrik aus Beton und Stahl und pflegeleichtem Polyester mit Intensivstation.



24 | 25 Groß-Klinikum Aachen





26 Kaufhaus Horten in Hamburg, Mönckebergstraße

Inzwischen haben wir gelernt, daß solche Großbauten nicht schon eine Großstadt machen; daß gesunde weitläufige Siedlungen nicht Zufriedenheit bewirken; daß etwas mehr Architektur keine Sozialprobleme löst und Verdichtung nicht Urbanität heraufbeschwört. Vielleicht ist Urbanität die am schwierigsten zu erfüllende Sehnsucht des Nachkriegs-Städters, weil ihr Verlust ja nicht erst eine Folge des phantasiereichen Wiederaufbaus nach dem Zweiten Weltkrieg ist, auch keine des Krieges. Es waren die Nationalsozialisten, die selbst aus ehemals so turbulenten Weltstädten wie Berlin oder Köln, Hamburg oder Frankfurt am Main den Geist ausgetrieben haben. »Die Urbanität«, sagte der Basler Nationalökonom Edgar Salin 1960 in einem viel gerühmten Vortrag, »ist im Jahre 1933 schneller zusammengebrochen als alle anderen geistigen, künstlerischen, religiösen Werte und Formen... Wenn man nach jenem ewigen Schandtag des 1. April 1933 durch die deutschen Städte fuhr, so packte einen das Grauen darüber, wie schnell und gründlich der Geist daraus entwichen war.« Für ihn war Urbanität nicht nur der Trubel, den die Stadt als Markt und Raumerlebnis provoziert, sondern geistige Auseinandersetzung, politische Teilnahme, kulturelle Neugier. Der Krieg, sagte er, habe dann nur noch leere Fassaden getroffen. Und nachher sei bald erkennbar gewesen, daß nun auch die Stadt selber aufgehört habe, organisch zu wachsen, daß sie ihre zentrale Rolle als Markt, Kommunikations- und Kulturzentrum verloren habe. Tatsächlich haben wir bis heute »die neue Stadt« noch nicht wirklich gefunden – aber natürlich sind wir emsig damit beschäftigt, ihr nachzuspüren, nicht zuletzt als einem kulturellen Ereignis. Zu den interessanten Ermunterungen gehörte eine freche Ausstellung von inzwischen legendärem Ruhm – »Heimat, deine Häuser« –, in der gegen 1960 das Ausmaß und die Gefahren der »zersiedelten Stadt« aufgedeckt und vorgeführt wurden, als eine Folge politisch forcierter Eigentumsbildung mit Einfamilienhäusern. Und dann kamen kurz nacheinander drei brisante Bücher heraus, die, interessanterweise, nicht von Fachleuten geschrieben waren, sondern von scharfäugigen Beobachtern.



27 Hauptverwaltung der Hamburgischen Electricitäts-Werke

Der Berliner Feuilleton-Redakteur Wolf Jobst Siedler klagte in einem hinreißend photographierten Buch bewegend über »Die gemordete Stadt«, der man die menschliche Atmosphäre, die Bäume, die Winkel, die Idyllen, die Räumlichkeit genommen hatte. Die Journalistin Jane Jacobs schrieb ihre folgenreiche (Orte vieler Länder der Welt betreffende) Untersuchung über »Tod und Leben großer amerikanischer Städte«. Und der Frankfurter Psychosomatiker Alexander Mitscherlich beklagte in einem aufrührerischen Pamphlet »Die Unwirtlichkeit der Städte«: lauter Anklagen gegen eine verirrte Städtebaupolitik, die zwar Häuser gebaut, Siedlungen angelegt und schnelle Straßen asphaltiert, aber eben auch Improvisation durch Ordnung, Phantasie durch alles regelnde Vorschriften, Richtlinien, Gesetze verhindert, wenn nicht untersagt hat. Die eigentlich zum Wohle der Menschen geschaffenen Restriktionen hatten sich längst gegen sie gerichtet. Leider suchten die Kritisierten nun Trost bei einer Hilfswissenschaft, die erst einmal alles noch viel schlimmer machte: Sie erhofften sich praktische Hinweise, ja Handlungsanweisungen von der Soziologie, die dergleichen niemals zu liefern vermochte. Doch an den Technischen Hochschulen gelang es dem eilig aufblühenden Fach zeitweilig sogar, die einsam gewordene Königin der Architekturfakultät, das Fach »Entwerfen«, zu entweihen und die Baukunst, ja schon das Wort Architektur verächtlich zu machen, bis dann doch wenigstens zweierlei erkannt wurde: erstens, daß die Sozialwissenschaft zwar Daten über Geschehenes oder Vorhandenes vermitteln und Schlüsse daraus zu ziehen vermag, nicht aber Rezepte für Projekte liefern konnte; und zweitens, daß ohne Architektur, genauer ohne künstlerische Phantasie nichts zum Guten zu wenden ist. Was gemeint war, läßt sich wiederum mit den Titeln zweier Bücher sagen, die bald erschienen, nämlich »Spielraum für Leben« (von Ulrich Conrads) und »Städte für Menschen« (von Paulhans Peters). Vergessene Binsenwahrheiten.



28 Hamburg-Altona, beim Ottenser Marktplatz



29 Hamburg-Eppendorf, Isestraße 123



30 Wuppertal-Elberfeld, Fußgängerstraßen



32 Aachen, Altstadtplatz beim Dom



31 Stuttgart, Calwer Passage
Architekten: Hans Kammerer und Walter Belz

Erst allmählich, in den siebziger Jahren, begann das Revirement im Städtebau. Es wurde auch rasch mit kleinen Zeichen einer plötzlich aufkeimenden, schon für verschüttet gehaltenen neuen Stadtlust der Bürger belohnt. Man entdeckte sie, was Wunder, zuerst an den Fassaden. Auf einmal wurde deutlich, daß das Bedürfnis nach der schönen Stadt so lebendig war wie früher, sagen wir: nach »Kunst am Bau«. Im Nachkriegs-Berlin hatten viele Hauswirte – entweder um Renovierungskosten zu sparen oder um sich einen modernen Anschein zu geben – noch den plastischen Schmuck von ihren Gründerzeitfassaden schlagen lassen. Die Devise hieß im Berliner Tonfall: »Runter mit det Jemüse und Kratzputz druff!« Nun aber hatte man nicht nur in Berlin die Possierlichkeit manchen figürlichen Häuserschmucks entdeckt, vor allem die schattenreiche Wirkung tiefer Reliefs an den Mauern. Bald war München die erste Großstadt, die jährlich einen Preis für vorbildlich renovierte Fassaden stiftete, und als die Stadt 1972 die Olympischen Spiele ausrichtete, machte sie den Wettstreit zu einer Art von Massenbewegung: München präsentierte sich den Gästen aus aller Welt wie frisch aus der Reinigung, mit so farbenprächtigen Fassaden wie noch nie.

Dies wiederum färbte auf viele andere Städte ab, so daß es womöglich kein Land der Erde gibt, daß seine Städte dermaßen blank gewienert und ihnen so viel Make-up aufgelegt hätte wie die Bundesrepublik. 1975 begann oben drein das europäische Denkmalschutzjahr, das nun auch noch den Blick für die über Krieg hinweggerettete, aber schlecht behandelte Historie schärfte und das Wertgefühl für das Alte so steigerte, daß dabei selbst die bessere zeitgenössische Architektur in Mißkredit zu geraten drohte. Im Bauen (wie im Denken) entluden sich nun gern restaurative Tendenzen, und alsbald entdeckte auch das Kapital die Stadt als Terrain für fruchtbare Geldanlagen. So bekam zum Beispiel Hamburg auf einen Sitz fünf gänzlich neue gläserne Passagen, ohne Verabredung und ohne Planung von langer Hand, sehr plötzlich. Sie gaben der ausgedörrten City nun auch neues Leben, das sogar das übertrieben strenge Ladenschlußgesetz überspielte, besonders abends und am Wochenende. Mittlerweile hatte das Fernsehen an Attraktivität besonders bei den jungen Leuten, die es nun mehr in die interessanten Kinos trieb, verloren. Restaurants jeglicher Art etablierten sich in den Innenstädten wie noch nie.



33 Stuttgart, Schloßplatz
Architekten: Behnisch und Partner



34 Hamburg, Rathausmarkt
Architekten: Timm Ohrt, Hille von Seggern

Nicht, daß die Stadt schon wieder intakt oder gar »die neue Stadt« Edgar Salins entdeckt worden wäre. Man hatte nur angefangen, die Stadt wieder ein wenig menschlicher einzurichten: Fußgängerstraßen wurden angelegt, Bäume über Bäume gepflanzt, das demolierte Raumgefüge der Straßen, vor allem der Plätze korrigiert. Besondere Plätze von Bedeutung – wie in Bonn oder Hamburg – erfuhren eine gänzliche neue Gestaltung, Gebäude der fünfziger und sechziger Jahre bekamen schönere Fassaden vorgebaut, ehemals verbreiterte Straßen wurden wieder schmal gemacht, Plätze vom bunten Blech der Autos befreit. Und es kam dafür auch eine Vokabel von unüberhörbar bürokratischem Charme auf: »Rückbau«. Die Stadt wird jetzt »zurückgebaut«. Nicht zufällig ist das Thema der Internationalen Bau-Ausstellung (IBA), die Berlin gerade vorbereitet, die (wieder) bewohnbare Stadt.

Jedoch, so einfach lassen sich die Bauschlachtfelder dreier Friedensjahrzehnte nicht aufräumen. Unsere Niederlagen sind dafür doch ein bißchen zu monumental in Beton gegossen. Und nicht zuletzt war die historische Identität von Stadt und Kunst verlorengegangen. Es war lange Zeit nicht wirklich geglückt, die städtebauliche Leere – und die Leere des modernen Lebens – mit Kunstwerken, welcher Art und Qualität auch, zu kaschieren oder zu füllen. Der Verlust, das ist wohl wichtig, hat ältere und längere Wurzeln, als man glauben möchte: es geht zurück auf den Verlust des Gesamtkunstwerks seit dem Rationalismus, seit dem Ende weltanschaulich geprägter kollektiver Mächte, seit dem Ende der Stile. »Architektur«, so hatte der österreichische Kunsthistoriker Hans Sedlmayr in einem aufregenden, halbvergessenen Bestseller über den »Verlust der Mitte« geschrieben, habe »ihren transzendentalen Anspruch« aufgegeben. Die Kirche und das Schloß hatten noch alle Kunstsparten in sich vereint, die Baukunst war Herberge von Malerei, Plastik, Musik, ja Literatur. Die Stadt war Nutznießer dieser Herrschafts-Arrangements. Nach mancherlei Auswegen im 18. und 19. Jahrhundert gab es im 20. Jahrhundert immer wieder ganz reizende Rettungs- und Wiederbelebungsversuche. Dazu gehörten die Ideen der »Gläsernen Kette«, einer Berliner Architekten- und Künstlergruppe; dazu zählte auch Walter Gropius' Bauhaus; sie sahen im Bauen »nichts anderes als die Schaffung des »Gesamtkunstwerkes«, in dem sich die Künste, aus ihrer Zersplitterung erlöst, vereinen. Aber diesen Idealisten fehlte eine Voraussetzung, die erst nach ihnen die Nationalsozialisten und die Stalinisten wieder vor Augen führten: diktatorische Macht, die für ihre Existenz nicht einen befreiten Geist, sondern die Einschüchterung durch eine Ideologie brauchte, die sich erdreistete, einen daraus abgeleiteten Stil zu verordnen.



36 Berlin, Philharmonie
Architekt: Hans Scharoun



38 Bensberg bei Köln, Rathaus
Architekt: Gottfried Böhm



37 Lorch, Progymnasium
Architekten: Behnisch und Partner



39 Albstadt, Freizeit-Badeanstalt »bad kap«
Architekt: Peter Seifert

Dann aber geschah etwas Einzigartiges. Als die Bundesrepublik 1972 die Olympischen Spiele in München beherbergte, gelang ihr unverhofft der auf die Freiheit des Geistes und des Spieles gegründete Traum vom Gesamtkunstwerk: Der Inhalt war identisch mit der Gestalt, die Gestalt war gebildet aus Architektur, Landschaft, bildender Kunst und einem einzigartigen, zeichnerischen Design. Als jedoch, einige Jahre später, die Bundesrepublik versuchte, sich in ihrer kleinen Hauptstadt Bonn neue und signifikante Parlamentsbauten entwerfen zu lassen, blieben sie nicht zuletzt deswegen ungebaut, weil eine wichtige Frage unbeantwortet geblieben war: in welcher architektonischen Gestalt sich die junge deutsche Demokratie denn am sinnfälligsten spiegle. Die Aufgabe, das »Kunstwerk Demokratie« vor Augen zu führen, hat uns überanstrengt: noch war kein Gesamtkunstwerk wieder möglich. So blieb es, wie gehabt, bei den Einzelheiten. Bezeichnendes Beispiel war das ziemlich hastig gebaute neue Bundeskanzleramt, das nicht viel anders aussah als irgendein Verwaltungsgebäude irgendwo auf der Welt (wie eine Sparkasse, fand Helmut Schmidt) – und es bekam auch erst viel später eine mächtige schöne Bronzeskulptur von Henry Moore in den Hof gesetzt. Es war nun also doch wieder »Kunst am Bau« oder »Kunst im öffentlichen Raum«, nicht wirklich integrierte, gleichsam zur Architektur komponierte, sondern herbeigeschaffte Kunst.

Keine Zeit ist jedoch so miserabel, daß sie nicht auch ihre Preziosen hervorbrächte, Prachtstücke der Architektur, und allesamt dem Sonderbegriff zugehörig, der im Deutschen Bau-Kunst heißt und der den Bau als Kunstwerk meint. Um wenigstens ein paar zu nennen: Da ist die Berliner Philharmonie mit dem schönsten, originellsten, einem ungemein geselligen, klingenden Konzertsaal. Da ist der Fernsehturm in Stuttgart, eines der ersten, noch nicht durch allzuviel Funk-Technik aus der Form gestoßenen Signale der Telekommunikation. Da ist die Schule in Lorch, ein leichtes, transparentes, beschwingtes Lerngehäuse von stimulierender Kraft. Da möchte man das große, ganz aus Holz konstruierte Schwimmbad in Albstadt nennen, das die klassisch proportionierte Scheune mit dem Raffinement eines Lustbades vereint. Auch das Rathaus zu Bensberg, Sinnbild der Stadtkrone, und die Wallfahrtskirche von Neviges, eine Beton-Kathedrale von äußerster Expressivität. Und den Block 118 in Berlin-Charlottenburg, den ersten beweiskräftigen Versuch einer Althaus-Modernisierung, die den Mietern Respekt erweist. Oder das Martinsviertel in Köln, das Menschen mitten in der Stadt behaust, oder das Max-Planck-Institut für Astrophysik in München-Garching und das Alcan-Aluminiumwerk in Nürnberg oder die Reparaturhalle der Berliner Stadtreinigung, deren Architektur eine Verbeugung vor dem preußischen Klassizismus ist.



40 Köln, Wohnquartier Groß-St. Martin
Architekt: Joachim Schürmann
mit Margot Schürmann



42 Nürnberg, Alcan Aluminiumwerk
Architekt: Planung Fahr und Partner



41 Berlin-Charlottenburg,
Schloßstraße, der modernisierte Block 118
Architekt: Hardt-Walther Hämmer



43 München, Olympiapark
Architekten: Behnisch und Partner
Landschaftsarchitekt: Günther Grzimek

Auf einmal fällt auf, daß jedes dieser Bauwerke der hastigen Moderne im Stadt-Alltag hohnspricht. Ihre Inhalte sind ihre Botschaften, ihre Gestalten spiegeln ihre Ideen, sie sind geformte Welt und geformter Geist. Gehäuse und Kunst sind eins. Vielleicht läßt sich dies an keinem anderen Bauwerk eindrucksvoller ablesen als am »Dach von München«, dem gewaltigen durchsichtigen Olympia-Zelt: Es ist signifikant, das heißt, es hat eine Bedeutung und zeigt sie auch; es offenbart eine Idee, und die hieß Leichtigkeit und Transparenz, und das waren olympische Spiele, nicht verbissene Kämpfe gedopter Athleten; das waren nicht Siege, die eine Nation gegen die andere triumphal erfocht, sondern war das Ereignis der olympischen Gemeinsamkeit von Sportlern vieler Länder. Und eben dies hat das, wenn auch kleine Gesamtkunstwerk Olympia in München 1972 möglich gemacht.

So leicht möchte man natürlich den Zipfel, den man damit erwischt hat, nicht mehr loslassen. Allenthalben spürt man das Bedürfnis, die Kunst und den Bau miteinander wieder zu vereinen, die Kunst dem Bau nicht bloß zu attachieren, sondern ihr zu integrieren, beide miteinander wiederzuvereinigen: die Kunst und den Bau, den Bau und die Landschaft oder den Bau und die Stadt, die Kunst und den Bau und die Stadt und die Landschaft. Inzwischen haben sich auch die Grenzen der Kunst so weit geöffnet, daß zum Beispiel Städtebauer, die sich bei ihren projektierten oder ausgeführten Planungen vergaloppiert haben und keinen Ausweg finden, Rat bei Künstlern einholen, und das sind, je nachdem, Bildhauer, Landschaftskünstler, Maler. Und daß ein Objektmacher in Mainz eine mit Pflanzen überwucherte »grüne Brücke« über eine tosende Verkehrsstraße hinweg entworfen und durchgesetzt hat, zeigt zwar nicht das Non-plus-ultra von einem Brückenkunstwerk mit gärtnerischen Zügen, aber es ist ein Hinweis. Zwar werden wir das Gesamtkunstwerk nicht immer gleich ganz zu fassen kriegen, weil uns die bezaubernde Idee fehlt. Aber schon der Traum davon macht Mut.

Der hier zu behandelnde Bereich ist nicht eindeutig festzulegen. Die Architekten und Baufachleute sprechen bei Kunst, die im Zusammenhang mit Architektur steht, im Allgemeinen von »Kunst am Bau«, was keinesfalls Baukunst meint, die einen im Bau selbst wirksam werden den autonomen Kunstbegriff voraussetzt, sondern von der Kunst als etwas dem Bau Appliziertes und Zugeordnetes, etwa im Sinne der mittelalterlichen Bauhütte, die alle Kunstarten und Handwerke in sich vereinigte. Auf sie griff auch der Name des von Gropius in Weimar gegründeten »Bauhauses« zurück, in dem die freien Künste trotz hervorragender Meister (Kandinsky, Klee, Schlemmer, Moholy-Nagy) eine eher untergeordnete Rolle spielten. Die Künstler haben diesen Begriff nie sonderlich geliebt. Sie sprechen lieber von »Kunst im öffentlichen Raum«, wobei die Akzentverlagerung sofort deutlich wird. So wie die Architekten den autonomen Kunstbereich abwerten, so verleugnen die Künstler den reinen Funktionszusammenhang der Architektur, der gleichwohl den von den Künstlern gesuchten öffentlichen oder urbanen Raum erst herstellt. In beiden Begriffen überlagern sich zwei unterschiedliche und auch zu unterscheidende Vorstellungen. Einmal ist nach traditioneller Auffassung die Architektur oder der Bau noch als die Mutter der Künste gesehen, zum anderen ist sie nur noch der Öffentlichkeit herstellende Rahmen, in dem die Kunst – entgegen den ihr von der Gesellschaft zugewiesenen Ghettos der Museen – Platz finden will. Für die Architekten ist Kunst (meist unerwünschter und auch unnötiger) Zusatz. Für die Künstler ist die Architektur lediglich Rahmenbedingung, Herstellung von Öffentlichkeit. Eigentlich – da autonom geworden – sind beide nicht aufeinander angewiesen. Die Architekten interessieren sich für Künstler wenig und die Künstler ebensowenig für die Architekten. Das liegt auch an den ganz unterschiedlichen ökonomischen Voraussetzungen. Der Architekt ist heute vielfach ein Großunternehmer, während der Künstler sich in der Rolle eines kleinen Handwerkers wiederfindet, der sich bei größer dimensionierten Arbeiten der Industrie bedienen muß und dabei in doppelter Abhängigkeit gerät. Der eine will möglichst wenig Beeinträchtigung seines Werks durch den Künstler, der andere wiederum einen möglichst weiten und von kleinlichen Funktionszuweisungen freien Handlungsspielraum.

So kann man beobachten, daß Künstler zu ökonomisch gedachte Zweckräume im Interesse der Nutzer optisch zu weiten, Uniformität aufzulockern oder Anonymität eine individuelle Form zu geben versuchen. Massive Wände werden durchstoßen, Grauzonen farbig gegliedert oder nackte Hallen in plastische Landschaften verwandelt. Nicht erkennbare Eingänge erhalten Akzente, oder überdimensionierte Baukörper werden sinnvoll auf die Umgebung bezogen. Nicht immer natürlich können die Künstler ihre Idealvorstellungen verwirklichen, erhalten ihre Aufgabe von Kommissionen zugewiesen, manchmal mit, manchmal auch gegen die Billigung der Architekten.

In diese Kommissionen werden – was sicherlich dem allseitig notwendigen Lernprozess förderlich ist – alle Beteiligten einbezogen, nicht nur die Bauherrn, die Architekten und die Künstler, sondern auch die Betroffenen, die in diesen ökonomisch-ästhetisch-funktionalen Konglomeraten leben und arbeiten müssen. Die Zeiten der Schönborns, die in Würzburg die Architektur Fischer von Erlach, die Fassadendurchbildung von Hildebrandt und die Ausmalung Tiepolo anvertrauten, sind durch die an öffentlichen Ausschreibungen gebundene und keineswegs immer geniale öffentliche Hand, die von Bauvorschriften eingeschränkten und zu äußerster Ökonomie gezwungenen Architekten und die letztlich aus sozialen Gründen zugelassenen Künstler restlos vorbei. Auch früher haben sich die Akteure nicht in den Armen gelegen, fühlten sich, wie Michelangelo bei der Ausmalung der Sixtinischen Kapelle, sogar zurückgesetzt – weil als Maler und nicht als Bildhauer eingesetzt – und ohne jeden Einfluß auf die vorgegebene Architektur. Doch sind ganz einmalige und ungewöhnliche Kunstwerke entstanden.

Heute müssen sich Auftraggeber ebenso wie Architekten, Künstler oder Experten Kommissionen beugen, deren Mitglieder ihren eigenen Lebensbereich selbst mitgestalten wollen. Wer möchte schon, wenn er zu seiner Bank geht, über eine Plastik stolpern, in Erwartung einer lebensgefährlichen Operation farbprächtig ausgebreitete Wandbilder genießen oder als Gehbehinderter über mit optischen Irritationseffekten versehene Korridore hinwegkommen müssen? Auch die in Bronze gegossene Ente auf einem Stückchen Grün stellt ebensowenig zufrieden, wie voluminöse Bronzeweiber in Fußgängerpassagen und die überall plätschernden Brunnen. Kein Mensch will unnötige Umwege machen. Das Ergebnis zeigen Plätze und Parks in unseren Städten mit ästhetisch wenig befriedigenden und unschönen Trampelpfaden, die beweisen, wie weit sich bauliche und ästhetische Konzeptionen von menschlichen Handlungsweisen entfernt haben. Ganz offensichtlich nehmen bestimmte Planungen auf menschliche Gewohnheiten keine Rücksicht.

Was in den Museen noch als Gemeingut respektiert wird, das trifft für die öffentlich aufgestellten Arbeiten nicht zu. Die Arbeiten der Künstler fallen oftmals Vandalismen zum Opfer, werden mit Schriften und Plakatierungen versehen, verunreinigt und der Lächerlichkeit preisgegeben. Das zeigt, wie heute in Deutschland vielfach mit nicht eingesehenen künstlerischen Leistungen umgegangen wird. An die Stelle früherer Denkmalschändung ist heute eine oft von der Öffentlichkeit unterstützte Kunstschändung getreten, die nicht bestimmte Inhalte, sondern den für unzumutbar gehaltenen und nicht respektierten Vorschlag von Künstlern als Vorwand für eigene Aggressionen betrachten. Das Publikum, das verstehen gelernt hatte, daß in Museen und Kunsthallen merkwürdige Dinge passieren konnten, wenn Künstler in Aktion traten, begann sich heftig zu wehren, wenn von ihm nicht eingesehene Kunst auf Plätzen und in öffentlichen Anlagen Fuß faßte.

Die Bürgerproteste in Stuttgart etwa gegen die im Schloßgarten aufgestellte »Liegende« von Moore, die als eine Verhöhnung der Frau aufgefaßt wurde, zwang die Verantwortlichen, die beanstandete Dame immer wieder in einem anderen Gebüsch zu verbergen, bis man sich schließlich an ihren Anblick gewöhnt hatte. Die Bürgerattacken gegen eine Plastik von Hauser in Bonn oder der Bürgerunmut über die lustigen Nanas von Niki de St. Phalle in Hannover sind uns ebenso in Erinnerung, wie die massiven und in Pressekampagnen übergehenden Angriffe gegen die Aufstellung von zwei Plastiken Serras in Bochum (Terminal) und in Marl. Nicht schön an den letztgenannten Auseinandersetzungen war, daß hier ein Künstler und seine Arbeit in parteipolitische Kontroversen hineingezogen wurde. Bürgerinitiativen bildeten sich, Unterschriften wurden gesammelt und, was sicher besonders nötig und sinnvoll war, öffentliche Diskussionen und Dispute schlossen sich an. In Marl wurde sogar eine offene Ratssitzung zu dem, wie viele meinten, skandalösen Vorfall anberaunt. Das war besser als die damals verbreiteten Verbalinjurien wie »Notpissoir« oder die in ähnliche Richtungen gehenden Parolen, die auf die Plastiken geritzt oder aufgeschmiert wurden, übrigens auch später noch bei der Aufstellung einer privat gestifteten Arbeit desselben Künstlers in Goslar aus Anlaß der Verleihung des Kaiserrings an ihn (nach Moore, Calder, Ernst, Vasarely). Der sonst im Nehmen harte und jedem Gespräch offene Künstler äußerte dazu in einem Zeitungsinterview: »Es ist für mich eine Strapaze, Jahr für Jahr erniedrigt zu werden.«

Eine Strapaze war nicht die in so ungesichertem öffentlichen Raum einsetzende Auseinandersetzung, sondern die an Gesprächen nicht interessierten Demütigungen. Hier zeigte sich, daß die junge Demokratie noch nicht viel hinzugelernt hatte und gerade in künstlerischen Fragen, nicht in denen der Rüstung und der Stadtplanung – dies erst neueren Datums –, zu Plebisziten drängte. Angepaßte Kunst hatte es

in Deutschland früher schon gegeben und sie gibt es heute im öffentlichen Bereich auch. Gerade aber das Beispiel Serra macht deutlich, eine wie wichtige und von den Architekten lange nicht mehr eingelöste meinungsbildende Funktion Kunst im öffentlichen Raum haben kann.

Daß Kunstausübungen in einer offenen und freien Gesellschaft auch andere Dimensionen und eine andere Öffentlichkeit braucht, ist keine Frage. Ebenso können wir alle nicht darauf verzichten, in der Öffentlichkeit und bei öffentlichen Bauten verbindliche künstlerische Normen zu fordern und zwar gerade im Interesse der Allgemeinheit. Ich persönlich glaube, daß eigene Interessen durchsetzen zu wollen hier nicht genügt, eher das Problem verunklären und – wenn auf einem demokratisch-mehrheitlichen Verfahren bei der Auswahl bestanden wird – durchsetzbare aber falsche Entscheidungen getroffen werden. Der ästhetische und der soziale Gesichtspunkt müssen voneinander getrennt werden, wenn wirklich große Lösungen durchgesetzt werden sollen. Natürlich kann man die Anschauung vertreten, daß in einer von kommerziellen Interessen überfluteten Stadtlandschaft Kunstwerke in erster Linie Alibifunktionen haben. Es kann aber ebenso andersherum sein – und dies zeigen viele der hier behandelten Fälle – daß Künstler mit ganz neuen Konzepten in vorgegebene Planungen eintreten und sie verändern. Dies wird von den Beteiligten oft als Zumutung empfunden, aber genau sie ist nötig, um einen geistigen Anspruch in der Nutzwelt einzuführen.

In diesem Buch sind nicht nur Künstler mit unterschiedlichen Konzeptionen vorgestellt, sondern auch verschiedenen Alters und mit unterschiedlicher Aufgabenstellung. Der private Baubereich ist gänzlich ausgeklammert, obwohl es auch dort interessante künstlerische Lösungen gibt. Wir haben uns auf öffentliche Gebäude beschränkt: Kirchen, Schulen, Universitäten, Verwaltungsgebäude, Krankenhäuser, Schwimmbäder, Plätze, Museen, Konzerthäuser und Theater, Bibliotheken, U-Bahn-Stationen, aber auch künstlerische Setzungen in der Landschaft.

Erst wurden nach dem Krieg die Kirchen wieder aufgebaut, dann folgten die Schulen und Universitäten, Verwaltungsgebäude und Plätze schlossen sich an, dann kam der Museumsboom, schließlich die Krankenhäuser und, ein neues Umweltbewußtsein, zuletzt die Landschaft. Die bedauerlichsten architektonischen Hervorbringungen, die riesigen Kauf- und Warenhäuser, die inmitten unserer Städte sitzen wie die Maden im Speck, ebenso häßlich und ebenso gefräßig wie sie, haben wir ausgeklammert, weil es dort seriöse künstlerische Leistungen kaum gibt. Hervorzuheben ist höchstens der überdimensionale Nagel, den Günther Uecker durch eine Kaufhausfassade in Dortmund trieb, und der einen symbolischen Angriff auf den Kommerz bedeutete. Er ist inzwischen wieder entfernt.

Wichtig, obwohl wenig beachtet, ist der denkmalpflegerische Bereich, in dem Künstler tätig wurden, nicht um zerstörtes Material zu kopieren, sondern eigene Vorstellungen respektvoll mit der historischen Substanz zu verbinden.

Ein sehr wichtiger Mann in den 50er Jahren war Karl Ehlers, ein aus Ostwestfalen stammender, lebensvoller Bildhauer, der an der Werkkunstschule Münster lehrte. Er schuf in dem historisch bedeutsamen Westwerk des Klosters Corvey an der Weser formstrenge Kapitele, die sich völlig bruchlos in die Formwelt der Frühromanik einfügen, ohne ihre eigene moderne Haltung aufzugeben. Ehlers gestaltete auch eine Reihe von Kapitelen im Mindener Dom, in denen er gotisches Formgefühl nachempfand, ohne sich selbst aufzugeben.

Ich möchte diese einzigartigen Leistungen ganz bewußt hervorheben, weil sie ohne den falschen Zungenschlag sind und ohne die Breitspurigkeit, die Kunstwerke im öffentlichen Bereich oft deswegen annehmen, weil sie das in sie gesteckte Geld nicht verdauen konnten. Ehlers, der durch eine Holzskulptur, die man die »Wandereule« nannte, weil sie auf fast allen Ausstellungen der Nachkriegszeit auftauchte und wegen ihrer Modernität geschätzt wurde, erweist sich in diesen »dienenden« Arbeiten als großer und einfühlsamer Künstler, gerade weil er sich ohne genialische Geste in die Rolle des Steinmetzen versetzte, der Jahrhunderte vor ihm diese Arbeit im Interesse des Ganzen leistete.

Eine ähnlich überzeugende Leistung vollbrachte Hann Trier, der im Charlottenburger Schloß in Berlin ein heiteres und leichtes Deckenbild schuf, ganz aus dem Geist des Rokoko, ganz aber auch aus dem Geist seiner Kunst, mit der er sich im Informel der deutschen Malerei der Nachkriegszeit einen herausragenden Platz erobert hatte. Die Loslösung einer sinnlichen Erscheinung von gegenständlichen und formalen Doktrinen, die seine Kunst auszeichnet, antwortet auf eine ähnlich empfindende Zeit, deren spielerisch tändelnde Leichtfertigkeit Trier in ein intelligentes und sprödes Maß überführt. Menschen, die ihre eigene Kunst immer mit fremder Weltanschauung vermischen und belasten, werden hier von zwei Künstlern widerlegt, die sich nicht zu schade waren, ihre eigenen Intentionen in den Dienst einer historischen Sache zu stellen. Ihren Arbeiten haftet auch nicht der fatale Selbstverwirklichungsanspruch an, den Kunstwerke, gerade im öffentlichen Raum, gern annehmen. Hier wurde nicht die eigene Chance ergriffen, sondern eine Verpflichtung gegenüber gewachsener und durch die eigene Arbeit wiederbelebter Substanz eingelöst. Man hätte noch viel mehr in diesem Bereich anführen können, das verdient hätte, hervorgehoben zu werden, z. B. die mit unterschiedlichem Glück gemachten Versuche, im Krieg zerstörte Glasfenster in mittelalterlicher Bausubstanz durch Neuschöpfungen zu ersetzen.

Georg Meistermann, der unermüdliche Streiter für eine neue und demokratische Kunst und einer der wichtigen Lehrer der jüngeren Generation an der Kunstakademie in Karlsruhe, hat sich, obwohl in elementarem Sinne Maler, des Glasfensters in besonderem Maße angenommen und – wie seine Beiträge in diesem Buch beweisen – ganz eigenständige und auch neue Lösungen erreicht, die über das Motiv zum Prinzip gegangen sind. Man spürt seinen Vorschlägen das Studium alter Glasmalereien an, aber man sieht auch, wie frei und eigenständig er sich aus diesen Vorgaben gelöst hat. Sein Altarbild in der an die Opfer des Nationalsozialismus erinnernden Kirche Regina Martyrum in Berlin ist eine freie malerische Komposition – in der Offenheit der Malerei gleichnishaft das Prinzip Freiheit verkörpernd – mit einem ganz gegenständlich gesehenen Lamm in der Mitte. Dieser scheinbare Stilbruch – unter Kunstkennern damals viel diskutiert – war aber wohl liturgisch-ikonographische Vorgabe. Mich hat dies nie besonders gestört, weil im sakralen Bereich Ikonographie eine eigene Bedeutung hat und das Motiv malerisch integriert ist.

Ein ganz außergewöhnliches Beispiel von persönlicher Handschrift und einzulösendem, inhaltlichen Anspruch zeigt das Altarbild von Rupprecht Geiger in der Kirche von Ibbenbüren. Der Altarraum wird erfüllt und ausgefüllt durch eine optisch gepreßte Sonnenform, eine signalrot in Erscheinung tretende Farbe, in die ein zartes Altarkreuz hineinragt. Der Altarraum, das Kreuz und die Farbscheibe ergeben einen Bedeutungsgehalt, der allein im Werk von Geiger nicht liegt, sondern die durch den Ort, an dem es erscheint, erst hergestellt wird. Ich kenne Geiger nicht als besonders religiösen Menschen, aber er hat hier seine Kunst in einen Zusammenhang gestellt, der sie in bestimmter Weise interpretiert. In dem Zusammenwirken von autonomer künstlerischer Form und liturgisch festgelegtem Ort ergibt sich eine ganz neue visuelle Gegenwärtigkeit von Glaubensinhalten.

Sicher ist Geiger diese Belegung seiner künstlerischen Form mit Bedeutung nicht unangenehm, denn er sieht in seinem Sonnenthema kein reines Landschaftsmotiv, auch wenn es daraus entstanden ist, sondern eine farbliche Bedeutungsform, die uns bestimmt, ergreift und still macht.

Man muß hier Fred Thieler anschließen, der in der Kirche in Emmerich große Farbpaneele aufgestellt hat, die einem spektakulären Bau ein verinnerlichtes Farbproblem entgegensetzen. Jede Kirche hat mit Menschen zu tun. Thieler ist ein solcher Mensch, und er okkupiert ein Gotteshaus mit allen seinen in Malerei erlösten Zweifeln und Ansprüchen. Seine Bilder repräsentieren die verwirrte und nicht ins Lot zu bringende, nach einem Sinn suchende und nur im Werk sich findende Gegenwärtigkeit, die ohne Zuspruch leben kann. Thieler erfüllt kein Ritual, er gibt keine Bestätigungsform, sondern er offenbart in seiner Kunst die Zerrissenheit und die Verzweiflung einer nicht im Glauben abgesicherten Welt. Eine alternative, geradezu subversive Ikonographie in einem Gotteshaus. Künstler entlassen ihre Arbeiten in fremde Bedeutungsbereiche und sie produzieren damit neue Inhalte, die nicht vorgegeben sind.

Es ist ein grundsätzlicher Irrtum zu glauben, daß Künstler, die im öffentlichen Bereich arbeiten, ihr Niveau verleugnen. Das Gegenteil ist oft der Fall. Sie versuchen – unter Beibehaltung ganz prinzipieller Verfahrensweisen – auf vorgefundene Gegebenheiten einzugehen und kommen so zu neuen und ungewöhnlichen Ergebnissen.

Wenn Josef Albers, der Bauhausmeister und gebürtige Westfale, der am Black Mountain College eine neue Künstlergeneration in Amerika inspirierte, die langweilig gestaffelte Fassade des neuerrichteten Landesmuseums in Münster mit einer vereinheitlichenden und zugleich irritierenden Formkonstellation versieht, so entspricht dies durchaus seiner Kunst. Der sonst im Tafelbild analytisch vorgehende Künstler setzt ein Zeichen für eine von der Architektur nicht einzulösende Intellektualität und Geistigkeit, die auf den Ort visuellen Anspruchs hinweist. Der früh verstorbene Peter Leo war es, der Albers wieder in die europäische Kunstszene zurückholte und damit auf eine Kraft hinwies, die für die Neubesinnung in Deutschland wichtig war.

Wenn Henry Moore seine aus Baumitteln erworbene Plastik »Archer« dem strengen Bau der Nationalgalerie Berlin von Mies van der Rohe entgegensetzt, so entsteht in der Gegenüberstellung von kompakter und offener Form ein hochinteressanter Dialog, in den die Arbeit von Calder mit einstimmt. Beide Arbeiten bilden zusammen mit dem Bau ein in Deutschland einzigartiges städtebauliches Ensemble. Es ist oft gar nicht nötig, daß Kunstwerke für bestimmte Situationen geschaffen werden. Wichtig ist die Setzung, der Ort und die neue Beziehung, die zwischen Plastik, Gebäude und Umraum entsteht, die aus Trivialität etwas Signifikantes, geistig Gefaßtes und Urbanes machen. Man denke etwa an die städtebauliche Funktion der Obelisken in Rom oder Paris, die neben der Bedeutungserhöhung bis heute Orientierungshilfen und Identifikation geblieben sind. Was wäre der Palazzo Vecchio in Florenz, ein an sich schon bemerkenswertes Bauwerk, ohne den davorstehenden David von Michelangelo oder die schon in sich originelle Piazza Navona in Rom ohne den Berninibrunnen? Kunstlose und nur der Funktion überlassene Städte sind unmenschlich und austauschbar, ohne geistige Prägung.

Die erste große und spektakuläre Hineinnahme von aktueller Kunst in einen öffentlichen Bau war die künstlerische Ausgestaltung des von Werner Ruhnau errichteten Theaters in Gelsenkirchen. Der gerade erst durch Alfred Schmela in Deutschland bekannt gewordene Yves Klein wurde beauftragt, das Foyer des Theaters auszugestalten. Norbert Kricke, sein eigentlicher Entdecker, gliederte mit einer konsequenten und schnittigen Röhrenplastik die Fassade. Drei monochrom

blaue Wandflächen im Inneren und aneinander gelegte und zueinander verschobene Röhren außen, das war damals, Ende der 50er Jahre, eine geradezu sensationelle Lösung. Nicht nur war die geschickte Durchsetzung so ungewöhnlicher Vorschläge im Gemeinderat von Gelsenkirchen durch Werner Ruhnau eine Meisterleistung, sondern es bekannte sich in Deutschland zum erstenmal eine Stadt zur Avantgarde und damit zu einer noch völlig umstrittenen Kunst. Gelsenkirchen, ein kulturell nicht besonders exponierter Platz, war damals, nicht zuletzt durch die von Ferdinand Spindel betreute Künstlersiedlung »Halfmannshof« und dort veranstaltete Ausstellungen zum eigentlichen Standort der Gruppe »Zero« geworden, die Yves Klein viel verdankte und die mit Künstlern wie Mack, Piene und Uecker von Deutschland aus erste Kontakte zum Ausland knüpfte. Hier wurde zum erstenmal »Kunst am Bau« mit höchstem künstlerischen Anspruch verwirklicht, ohne Rücksicht auf den sich später immer mehr in den Vordergrund schiebenden und auf seine Rechte pochenden Nutzer, der in diesem Falle eines Theaters jedermann ist. Hätte man lokale Künstler aufgefordert oder berücksichtigt, so wäre aus dem disziplinierten und klaren Bau ein Provinztheater geworden. So bleibt es durch das mutige Engagement eines informierten und künstlerisch sensiblen Architekten ein Meilenstein innerhalb einer mit allerhöchstem künstlerischen Niveau realisierten »Kunst am Bau«-Lösung und ist eigentlich nicht mehr übertroffen worden. Daß ein Architekt so einzigartige und umstrittene Vorschläge nicht nur zuläßt, sondern auch durchsetzt, gehört zu den in Deutschland seltenen Sternstunden.

Dies trifft auch für die karge und strenge Skulptur von Hans Uhlmann vor der Deutschen Oper in Berlin zu, die eine endlose Straßenachse unterbricht und sich vor einer anspruchslosen und flächig gehaltenen Fassade völlig frei entwickeln und zeichenhaft verdichten kann. Die z. T. giftigen Kommentare der zungenschnellen Berliner (Schaschlik) haben dem schwerblütigen und introvertierten Uhlmann damals sehr zugesetzt. Aber er ist schließlich Sieger geblieben und seine Skulptur ein Wahrzeichen Berlins geworden. Der bescheidene Opernbau würde kaum jemanden auffallen, hätte Uhlmann nicht durch seine Arbeit ein unverwechselbares Zeichen gesetzt. Das ganz nahe gelegene Schillertheater sucht mit wechselndem Erfolg, obwohl durch eine Platzsituation hervorgehoben, vergeblich nach städtebaulicher Markierung. Man sieht schon daran, wie wichtig es ist, Künstler zur Hervorhebung wichtiger Gebäude aus einer trivialen Wohn- und Geschäftssituation einzusetzen. Ihre Arbeiten sind es, die das Stadtbild artikulieren, weniger die Architektur.

Zu den besonders einprägsamen Beispielen ganz eigenständiger Kunst, die sich garnicht erst auf den Bau einläßt, sondern durch ihre unverwechselbare Erscheinungsform dem Ort oder dem Platz, auf dem sie steht, eine besondere Prägung gibt, gehören Arbeiten, wie die »Flamme« von Heiliger auf dem Ernst-Reuter-Platz in Berlin, die mächtige Eisenform von Eduardo Chillida vor dem Thyssenhaus in Düsseldorf, die angespannte und durcheinanderschießende Stahlform von Norbert Kricke, ebenfalls in Düsseldorf, und der aufklaffende Stahlkörper von Erich Hauser am Kubus in Hannover. Alles keine sich irgendwo, weder beim Betrachter, noch bei der Architektur anbietenden Arbeiten, wohl aber solche, die durch formale Eindeutigkeit einen qualitativen Anspruch einbringen.

Einen Schritt weiter geht Otto Herbert Hajek mit seiner begehbaren Raumplastik »Frankfurter Frühling«, einer von künstlerischen Erlebnissen geprägten, plastisch durchgebildeten und von Farbbahnen gestörten Fußgängerzone, in der räumliche, plastische und auch malerische Elemente zu einer eigenständigen Erlebniseinheit geworden sind. Leider sind diese frühen und interessanten Vorschläge zur Gestaltung von städtischen Platzanlagen in Deutschland kaum weitergeführt worden, sei es, daß sie bestimmten Vorstellungen der nor-

malen Platznutzung oder auch Sicherheitsbestimmungen nicht entsprachen – denn natürlich können plastisch gegliederte Bodenbeläge zu Stolperzonen werden, oder Farbbahnen zu Verkehrsirritation führen –, sei es auch, daß sich durch Bürgerproteste verursachter behördlicher Kleinmut ausbreitete, der Kunst auf Plätzen allzugern als Brunnen tarnt, weil dieser, selbst wo er sinnlos ist, merkwürdigerweise sofort und auch allgemein akzeptiert wird. Obwohl die Menschen heute sich im allgemeinen zu Hause waschen und Pferde nicht mehr zu tränken sind, ist der Brunnen selbst in kalten und regenreichen Regionen äußerst beliebt. Doch ist auf diesem Gebiet außer in den Wasserwäldern von Norbert Kricke in Düsseldorf und in Nürnberg selten etwas Neues und Originelles entwickelt worden.

Wenn wir den ganzen »Kunst am Bau-Bereich« nach dem Krieg ins Auge fassen, so haben doch gewisse Lernprozesse stattgefunden, sind Bauherrn, Architekten, Künstler und Nutzer, vielfach erst nach heftigsten Auseinandersetzungen, aufeinander zugegangen. Dieser Annäherungsprozeß läßt sich in drei großen Schritten oder Schüben beschreiben. Der einfachste Weg, Künstler und Architekten nicht miteinander zu belasten, ist der, den Architekten sein Haus und den Künstler sein Werk machen zu lassen, also eine Plastik vor das Gebäude zu stellen (Moore, Calder). Schwieriger schon ist es, wenn der Künstler außen oder innen an die Wände des Gebäudes geht und damit in das räumliche Konzept eingreift oder die Gestalt des Gebäudes verändert (Klein, Kricke, Hauser, Mackl). Hier bedarf es schon einer feineren Abstimmung des Künstlers mit dem Architekten, und – natürlich – mit dem Bauherrn und Nutzer, die nicht zuletzt den Nutzungsablauf garantiert sehen und die Folgekosten niedrig halten möchten.

Der dritte Schritt ist die integrierte künstlerische Lösung, mithin eine nur für diesen einen Bau und für dieses eine zu lösende Problem geschaffene Arbeit, die nur entstehen kann, wenn die Gespräche zwischen dem Bauherrn, dem Architekten und dem Künstler rechtzeitig und intensiv erfolgen. Wichtig ist, daß der Künstler frühzeitig in die Planung eintritt und eng mit dem Architekten zusammenarbeitet, so wie Hajek etwa im Mensagebäude der Universität in Saarbrücken, Adolf Luther in der Finanzschule in Nordkirchen oder auch Karl Pfahler in der Schule in Aalen oder dem Schulzentrum in Wolbeck. Nur so können phantasievolle Außen- und Innenraumsituationen entstehen, die aus dem gewöhnlichen Raster ausbrechen und die stimulieren. Aber auch wenn Günther Uecker eine aus Metallstäben bestehende Lichtskulptur in die Kuppel der Düsseldorfer Tonhalle hängt und sie damit optisch aufsprengt, oder wenn Heinz Trökes einen nicht besonders einfallsreichen Wohnungsbau durch leichte Pastelltöne so verändert, daß er intelligenter wirkt, als er im Grunde ist, so muß man das begrüßen.

Zu solchen Minimaleingriffen gehört auch die Veränderung der Gedenkstätte des 20. Juni in der Stauffenbergstraße in Berlin durch Erich Reusch, der dem Innenhof des ehemaligen Gestapogebäudes durch zwei stählerne Querriegel etwas Beklemmend-Bedrohliches gibt, ein Eindruck, der sich, ohne daß er lange nachdenken muß, auf den für den Ort ohnehin sensibilisierten Betrachter überträgt. Während Otto Herbert Hajek in der Kirche Regina Martyrum in charakteristischen Formen einen vieldiskutierten Kreuzweg schuf, der trotz großer Freiheit im Umgang mit dem Thema immer noch als ein an vertrauten Symbolen orientierter Leidensweg Christi gelesen werden kann, so hat Erich Reusch durch das Hineinlegen von zwei anonymen Formen, die weder Bollwerk, noch Treppe noch Empore sind, noch sonst eine Bedeutung haben, einen schmucklosen und ungegliederten Innenhof mit neuer Bedeutung belegt, ohne daß er im Einzelnen auf das furchtbare Geschehen an diesem Platz eingeht. Etwas Ähnliches gelingt Otto Prantl, der im Kloster Nordhorn auf einer Allee dicke Steinplatten auslegt, die so etwas wie den Gang der Generationen

oder einfach eine Zeitdimension einführt. Es zeigt sich hier eine ganz neue Sensibilität für alltägliche Umweltsituationen. Die Künstler haben gelernt, für spezielle Situationen unverwechselbare und nicht mehr auszutauschende Objekte zu entwickeln.

Hier muß man auch das großartige, das Strömen des Wassers oder das Freiwerden natürlicher Energien versinnbildlichende Werk von Matschinsky-Denninghoff beim Wasserwerk in Sipplingen erwähnen, ein riesiges Monument in freier Landschaft, oder an die mitten im Watt bei Dangast stehende und vom Meer umspülte Figur von Anatol, die, wie eine Paraphrase auf Caspar David Friedrichs »Mönch am Meer«, das Aufgehen des Menschen in der Natur zum Ausdruck bringt.

Es ist ganz unmöglich, all das zu beschreiben, was an wirklich herausragenden künstlerischen Einfällen durch Kunst in Landschaft und Architektur in Deutschland im Laufe der letzten 30 Jahre investiert worden ist. Ob Günther Fruhtrunk einen U-Bahnschacht in München so gestaltet, daß er zu einem optischen Ereignis wird, wie seine hart eingeschnittenen Wände in der Universität in Bochum oder in der Bundeswehrhochschule in München, oder ob Friedrich Gräsel die Abluftschächte der Landesbank in Münster zu einer eigenständigen plastischen Form bringt, so wie er die Gebäude der Universität in Konstanz durch farbige Formen mit der Landschaft verbindet, Herbert Bayer die massigen Säulen des großen, gläsernen Sparkassenbaus in Essen bis in die Parkgaragen hinein in eine farbige Ordnung bringt, oder François Morellet die etwas zu massige Raumhülle in einem sonst sehr transparenten und eleganten Gebäude wieder in den Geist der Architektur zurückführt, dessen tragende Teile Alf Lechner spielerisch in die Umgebung überträgt, alles dies sind Einfälle von Künstlern, um die wir und die Architektur ärmer wären, ganz gleich, ob sie von der eigentlichen Zweckbestimmung her nötig gewesen sind.

Gerade weil sie nicht Alibi sind, sondern spielerisch und einprägsam verbessern wollen, vermenschlichen und identifizierbarer machen, haben diese künstlerischen Eingriffe ihre besondere Bedeutung. Und wenn ein Künstler, wie der Amerikaner Richard Serra, seine scheinbar in sich wie ein Kartenhaus zusammenstürzende Stahlplastik »Terminal«, die bei der documenta vor dem Fridericianum in Kassel stand, endgültig vor dem Hauptbahnhof in Bochum aufrichtet, verkehrsumbraust und in architektonisch unartikulierter Umgebung, und diese wirklich große Plastik, die nur Materialien dieser Gegend verwendet, ein beschmutztes und verschandeltes Dasein führen muß, ohne jedoch die eigene Würde preiszugeben, dann zeigt sich gerade an ihr, wie wichtig es ist, wenn unangepaßte und letztlich auch nicht anpassungsfähige Kunstwerke sich im öffentlichen Raum behaupten. Hier war es die Rohheit und Härte eines der Arbeitswelt angepaßten künstlerischen Konzepts, welche die Gemüter erhitze. Bei dem den Osten niederwerfenden Alexander von Ipousteguy vor dem Internationalen Congress Centrum in Berlin, war es weniger die durchaus akzeptierte künstlerische Lösung, als vielmehr der Inhalt, der einem Ort friedlicher und wissenschaftlicher Auseinandersetzung einen Eroberer zum Symbol gab. Hier haben die Verantwortlichen sicher nicht genug nachgedacht.

Bleiben noch die von Manfred Sack genannten Bunkerwände und Brandmauern, die in Großstädten nach wie vor – insbesondere in Berlin – das Stadtbild prägen. Praktisch durch die Zerstörungen des Krieges aufgedeckte, an sich in ihrer Rohheit interessante Seitenwände, die man ohne rechten Grund verbergen möchte. Hier ist viel Schlimmes passiert an Verschleierung und falscher Betulichkeit. Amüsant kann man das nur selten finden, es sei denn, Paolozzi gestaltet die dem ohnehin bald bebauten Grundstück am Zoo zugewandte Brandmauer zu einer riesigen ironischen Maschine, oder Fred Thieler

reflektiert am Siemensbau in der Nähe des ehemaligen Anhalter Bahnhofs die bis heute wüste Umgebung. Wenn es nicht so gemacht wird, dann ist eine harte und unsensible Reklame immer noch besser, als die sich ausbreitende Geschwätzigkeit. Mit der Härte der Mauerparolen können diese Wandbilder ohnehin nicht konkurrieren. Selbst der elegante, amüsante und vielfach überschätzte Sprayer von Zürich hätte hier wenig Chancen.

Viele Künstler, die sich in Deutschland mit der Landschaft, dem überkommenen oder neu gebauten Umraum auseinandergesetzt haben, sind sehr viel besser als der schlechte Ruf, in den »Kunst am Bau« durch zweifelhafte und halbherzige Lösungen geraten ist. Sie haben sich sehr viel intensiver als die Architekten der öffentlichen Diskussion gestellt, Problembereiche aufgedeckt und den oft gesichtslosen Straßen, Plätzen und Fassaden eine klare und eindeutige Form gegeben. Sie konnten selbstverständlich die durch Profitgier und kommerzielle Zwänge entstandenen Stein- und Betonwüsten nicht verhindern, aber sie haben hoffnungsvolle Zeichen gesetzt für eine bessere und menschengerechtere Stadt und für eine vom Menschen geprägte Umwelt.

Übersichtskarte
der in dieser Publikation
berücksichtigten
künstlerischen Arbeiten





Homage to the Square, 1966
Farbserigrafie, 62x62 cm



Homage to the Square, 1966
Farbserigrafie, 62x62 cm

Ich glaube, daß sinnvolle Formgebung für ein architektonisches Bauglied organische Bezogenheit erfordert; unbekümmert, ob diese Gestaltung die Erscheinung der Bauteile betonen, verändern, verbessern will.

Für mich haben die meisten Wandmalereien der letzten Jahrzehnte keine innere Bezogenheit zur Wand, Mauer oder architektonischen Struktur. Vielfach sind sie zuerst Geschichte und Erzählung und damit zumeist Information, Illustration, Unterhaltung. Allzuoft sind sie vergrößerte Staffeleibilder, die ebensooft – in unkünstlerischer Absicht – politische Ideologie oder individualistische Extravaganz präsentieren. So ist es ein gutes Omen, daß die Bewunderung für solche Wandbehandlung rapide verschwindet.

Josef Albers
in: Eugen Gomringer, J.A.,
Das Werk des Malers und Bauhausmeisters als
Beitrag zur visuellen Gestaltung im 20. Jhd.
Josef Keller Verlag, 1968

- Josef Albers
- 1888 geboren in Bottrop/Westfalen
 - 1905–08 Lehrerseminar Büren/Westfalen
 - 1908–13 Volksschullehrer in Bottrop, Weddern und Stadtlohn
 - 1913–15 Königliche Kunstschule Berlin
 - 1913 Erstes abstraktes Bild
 - 1916–19 Volksschullehrer, Besuch der Kunstgewerbeschule Essen
 - 1919–20 Schüler der Malklasse von Franz Stuck, München
 - 1920–23 Bauhaus Weimar,
nach dem Vorkurs selbständige Arbeit an Glasbildern
 - 1922 »Bauhausgeselle«,
organisiert die wiedereröffnete Glaswerkstatt
 - 1923 Lehrauftrag für Werklehre
 - 1925 »Bauhausmeister« am Bauhaus Dessau
 - 1928–30 Leiter der Möbelwerkstatt am Bauhaus
 - 1933 Schließung des Bauhauses
Ruf an das neugegründete Black Mountain College,
North Carolina, USA
 - 1936–40 Seminare und Vorlesungen an der
Graduate School of Design, Harvard University
 - 1941 Lehre daselbst über elementare Gestaltung und Farbe
 - 1948–50 Berater im Kunstausschuß der Yale University
 - 1949 Gastdozent an der Kunstakademie Cincinnati:
Farbkurse und Unterricht am Pratt-Institute, New York
 - 1950 Direktor des Department of Design an der Yale University
 - 1953–54 Gastdozent an den Universitäten in Chile und Peru,
Gastdozent an der Hochschule für Gestaltung in Ulm
 - 1955–59 Gastdozent in Ulm, Pittsburgh, Syracuse
 - 1959–62 Direktor des Department of Design an der Yale University,
Gastdozent in Kansas City, Chicago, Oregon
 - 1964 Vorlesungsreihe am Smith College, Northampton
und in Miami
 - 1965–67 Weitere Gastdozenturen und Vorlesungsreihen
seit 1969 in Orange, Conn./USA
 - 1975 Außerordentliches Mitglied der Akademie der Künste, Berlin
 - 1976 in New Haven, Conn./USA verstorben

Zahlreiche Preise, Ehrungen und Ehrendoktorwürden

Arbeiten im öffentlichen Raum

- 1972 Münster, Westfälisches Landesmuseum
für Kunst und Kulturgeschichte
Fassade »Strukturelle Konstellationen«, Stahl
Architekt: Hans Spiertz
- 1949/50 Cambridge, Mass., Harvard University
Ziegelwand
- 1954 Collegeville, Minn.,
Abtskapelle der Benediktinerabtei St. John
Altarfenster (Weißes-Kreuz-Fenster)
Architekt: Marcel Breuer
- 1954 Woodbridge, Conn., DuPont House
Kamin
- 1959 New York City, Corning Glass Building
Zwei Strukturelle Konstellationen,
graviert und vergoldet
- 1961 New York City, Time-Life Building
Zwei Portale, Bronze und Glas
- 1963 Oklahoma City, St. Patrick's Church
Altarwand, blattvergoldete Schlackensteine
- 1963 New York City, Formica,
Pan American World Airways Building, »Manhattan«
Architekt: Walter Gropius, Emery Roth

Albers



Münster

Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte

1972

ARBEITSZEIT

Schaut ein Mensch auf einen arbeitenden Menschen, tut er dieses gezielt und bewußt, so nimmt er einen tiefen Kontakt auf. Er wird zum Mitarbeiter

zum Mitmenschen

er ist gefangen.

Warum verstecken sich viele Former (Künstler), sind sie wie Zauberer? Ich meine nicht den guten, wichtigen Zauberer des frühen Menschen, nein, die späteren, die uns immer die schönen Stunden des Einlullens schenken! Zeigt Euch mal, kommt heraus aus den Deuterbuden!

Ist es nicht eine Gemeinheit an dem heutigen, oft verplanten Menschen, ihm das *Bilderlebnis* einer entstehenden Form, gleich welcher Art vorzuenthalten.

Bei mir darf jeder Mensch dabeisein, ja, sogar anfassen. Wer gut zeichnen kann, kann und darf auch Zeichen geben.

Arbeit ist Kunst

Kunst ist Arbeit

Das sind die kleinen Gedanken zur Arbeitszeit.

Anatol, Düsseldorf, 1972
in: Katalog documenta 5, 1972, 16.89

Anatol Herzfeld

1931 geboren in Insterburg/Ostpreußen
Ausbildung bei Joseph Beuys und Carl Wimmerauer (Architektur)
Bildhauer, Polizeihauptmeister, Schmied, Puppenspieler
seit 1969 Zusammenarbeit mit verschiedenen Künstlern und allein unter der Bezeichnung »ARBEITSZEIT«
1975 Gründung der »Freien Akademie Oldenburg«
Diverse Filmdokumentationen
Lebt in Düsseldorf

Arbeiten im öffentlichen Raum

1969 Mönchengladbach
»Königsstuhl, eine Tonne Stahl«
1969 Insel Sylt,
»Syltkugel«
1970 Dangast
»Hommage à Brücke«,
roter Baum – blauer Wagen im Schnee
1970 München
»Olympiakugel«,
handgeschmiedete Bleche, Baustahl
1975 Wattenmeer
»Die Jade«, Bleifigur, 2 m hoch
1977 Kassel
»Traumschiff«, Polyester
1979 Wattenmeer
»Grüne Jade«
1979 Düsseldorf
»Die Bäuerin«, gemauerter Stuhl, Ziegel
1979 Wilhelmshaven
»Gruß an Wilhelmshaven«, Holzpfahl, 1 Tonne,
(Abwurf vom Hubschrauber ins Watt)
1980 Düsseldorf (Slg. Müller)
»Die Demokratie«, Holztisch, 3 Stühle
1980 Düsseldorf, Schulhof Bottroper Straße
»Das Ringgespräch«, gemauerter Tisch, 7 Stühle
1980 Düsseldorf (Slg. Schulhoff)
»Der Stuhl des alten Müllers«,
Holz (alte Mühlenbalken)
1982 Kassel
»Rapsfeld Nord-Süd«, 13 Steine, Rapsfeld
1982 Düsseldorf-Neuß (Slg. Müller)
»Das Holzkreuz«



Der Menschenstuhl, 1982
Holz, 130 x 113 x 68 cm

Anatol



Dangast Wattenmeer 1979

Joachim Bandau

1936 in Köln geboren
1957–60 Studium an der
Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf:
Freie Grafik
1962 Erste plastische Arbeiten
seit 1982 Professor für Bildhauerei an der
RWTH Aachen
Lebt in Aachen

Verschiedene Preise und Stipendien
Teilnahme an Symposien

Arbeiten im öffentlichen Raum

1971 Nürnberg,
»Hydrierturm«, Freiplastik,
glasverstärkter Polyester, PVC-Rohre,
anlässlich Symposium Urbanum Nürnberg
1975 Erlangen
»Erlanger Maschinenfiguren«, Freiplastik,
Cor-ten Stahl, Elektroantrieb
Mensa der Universität Erlangen
Architekt: Lange & Mitzlaff
1980 Bayreuth, Universität, Naturwissenschaften I
»Geteiltes Würfel-Objekt«, Freiplastik,
Cor-ten Stahl
Architekt: Landbauamt Bayreuth

Mit dem uralten Gedanken einer aufeinander-
bezogenen und sicherlich harmonischen Verbin-
dung von Kunst und Architektur will ich mich
heute – aus bösem Grund – nicht mehr anfreun-
den. Laß' sich doch ruhig beide reiben! Voran die
Architekten und ihre Auftraggeber haben Ziele
und Ideale der Bauhütten und des Bauhauses
vergessen.

Meine Auftragsarbeit kann ich daher nur im
Zusammenhang mit meiner künstlerischen Kon-
zeption verantworten und durchzusetzen ver-
suchen.

Joachim Bandau, 1983

Bandau



Erlangen

Universität

1975

- Herbert Bayer
- 1900 geboren in Haag/Österreich
- 1917–19 Lehre als Architekt
- 1921–23 Schüler am Bauhaus in Weimar, Wandmalerei bei W. Kandinsky
- 1925–28 Lehrer am Bauhaus in Dessau (Typographie und Graphik)
- 1928–38 Berlin. Tätig als Maler, Photograph, Graphiker, Ausstellungsarchitekt
- 1929–30 Künstlerischer Leiter der Zeitschrift »Vogue«, Paris
- 1938 Emigration in die USA
- 1945 Ausstellungsgestaltungen
- 1946 Architekt am Aspen Institute for Humanistic Studies
- 1967 Gestaltungsberater für die Industrie
- 1973 Ausstellungsgestaltung »50 Jahre Bauhaus«, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart
- 1973 Ehrendoktorwürde der Universität Graz
- Lebt in Montecito, Californien
- Zahlreiche Preise und Ehrungen
- Arbeiten im öffentlichen Raum
- 1973/75 Essen, Stadtparkasse
Farbgestaltung der Säulen und Räume,
Bestimmung der Farbgliederungen
Architekt: Hentrich, Petschnigg & Partner
- 1955 Aspen, Colorado, Marble Garden
- 1968 Mexico City
»Articulated Wall«,
Straßenskulptur für die Olympischen Spiele
- 1969/72 Los Angeles, Atlantic Richfield Company,
Zentralverwaltung, Flur und Hauptraum,
Skulpturen, Tapeten, Farbgestaltung
- 1973 Aspen, Colorado, Anderson Park
- 1973 Los Angeles, Atlantic Richfield Company
»Double Ascension«, Skulptur auf dem Vorplatz
- 1977 Linz, »Forum Metall«
»Organ Fountain«, Brunnen, Stahlsäulen
- 1978 Denver, Colorado,
Atlantic Richfield Company, Anaconda Building
Wandgestaltung, Skulptur
- 1979 Kent/Washington
Brunnen, Land-Art
- 1979 Pennsylvania, Atlantic Richfield Company,
Forschungszentrum, Newton Square
Umwelt- und Innengestaltung

Meine Umwelt-Projekte sind nicht nur einfallsreiche Ideen... Das Ziel meiner Umweltentwürfe liegt darin, Kunst und Design aus der Abgeschlossenheit des Museums in den öffentlichen Raum zu tragen und einem breiten Publikum nahezubringen. Ihre Funktion verleiht diesen Entwürfen einen Bedeutungsgehalt. Als integrale Teile der Umgebung des Menschen werden sie die visuelle Welt bereichern... Vor uns liegen die großen Planungsprojekte der Gemeinden, Städte; von Hauptverkehrsanlagen, Erholungszentren, ganzen Regionen... Es ist grundsätzlich von Bedeutung, die Kunst am Anfang urbaner Planung einzubeziehen. Kunst wird für die Mehrheit der Menschen wieder einen Sinn erhalten. Wir müssen verlangen, daß der Künstler ein Teil solcher Gruppen wird, die Verantwortung tragen für die Gestaltung urbaner Zonen und Straßensysteme, um auf ein der gegenwärtigen Gesellschaft entsprechendes künstlerisches Niveau zu gelangen. Allein gelassen werden der Ingenieur und der Wissenschaftler fortfahren, uns dieselbe Umwelt zu geben, an der wir heute leiden.

Herbert Bayer, 1972
in: Katalog Herbert Bayer,
Neue Werke und Projekte,
Marlborough-Galerie Zürich,
1974



Essen Stadtparkasse 1973/75

Hans Jürgen Breuste
 1933 geboren in Hannover
 1949–52 Lehre als Bauhandwerker
 1953–56 Bauhandwerker
 1956 Erste künstlerische Versuche
 1976–78 Gastdozentur an der
 Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf
 Außenstelle Münster
 1980 Gastdozentur an der
 Fachhochschule Hannover
 Lebt in Hannover

Verschiedene Preise und Auszeichnungen

Arbeiten im öffentlichen Raum

1968/70	Bremen-Vegesack Kesselobjekt vor der Stadtbibliothek (entfernt) Architekt: Hochbauamt
1970	Hannover, Straßenkunstprogramm »Stahlkarren-Aggression« (entfernt) Architekt: Hochbauamt Hannover
1971	Nürnberg, Schule am Maffai-Platz »Overkill«, Objekt Architekt: Hochbauamt Nürnberg
1974/75	Bremen, Weseruferpark 5 Großobjekte, Stahl, Holz, Beton Architekt: Hochbauamt Bremen
1975	Erlangen, Universität »Objektgruppierung«, Granit, Cor-ten-Stahl Architekt: Universitätsbauamt Erlangen
1978	Hannover, Landesbibliothek »Bella Vista – Gespräch dreier Gehender, von denen einer zuviel ist«, Skulptur, Cor-ten-Stahl Architekt: Architektenbüro Brütt
1978/81	Kiel Revolutionszeichen »Wik«, Skulptur, Stahl, Granit Architekt: Hochbauamt Kiel
1978/82	Hannover, Platz vor dem Kaufhaus Quelle »Säule für Amnesty«, Granit, Stahl Architekt: Hochbauamt Hannover
1982	St. Wendel, Saarland, Bildhauersymposium »Overkill II«, Panzerketten, Findling
1982/83	Göttingen, Deutsches Primaten-Zentrum »Rasterversion«, Objekt, Holz, Glas, Stahl, Papier Architekt: Staatshochbauamt Göttingen
1982/83	Augsburg, Universität, Mensa »Droghida«, Skulptur, Stahl Architekt: Universitätsbauamt

Hans Jürgen Breustes Erzeugnisse behindern: sie »stören«. Nicht nur durch ihre häufig monumentale Größe, nicht durch ihre aufreizende Sperrigkeit, nicht durch die schwarze Farbe, die sie überzieht, sie stören einfach deshalb, weil sie mit einer schier beunruhigenden Penetranz auf einem Sektor der Wirklichkeit beharren, der in der Kunst-Szene gern ausgespart wird. Die Provokation des Werkes von Hans Jürgen Breuste liegt nicht in seiner artistischen Geste, sie liegt in den Plastiken selber, die weitab von jeder Ästhetisierung des Häßlichen die Provokation der unverstellten Realität vermitteln.

Klaus Honnef, 1971
 in: Artforum, Dokument 1

Breuste



Hannover

Landesbibliothek

1978

Peter Brüning
 1929 geboren in Düsseldorf
 1949–52 Studium an der
 Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart
 (bei Willi Baumeister)
 1953 Gründung der »Gruppe 53« in Düsseldorf
 1964 Erste Bilder mit kartographischen Zeichen
 1966 Erste Objekte
 1969 Professor an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf
 1970 gestorben in Ratingen

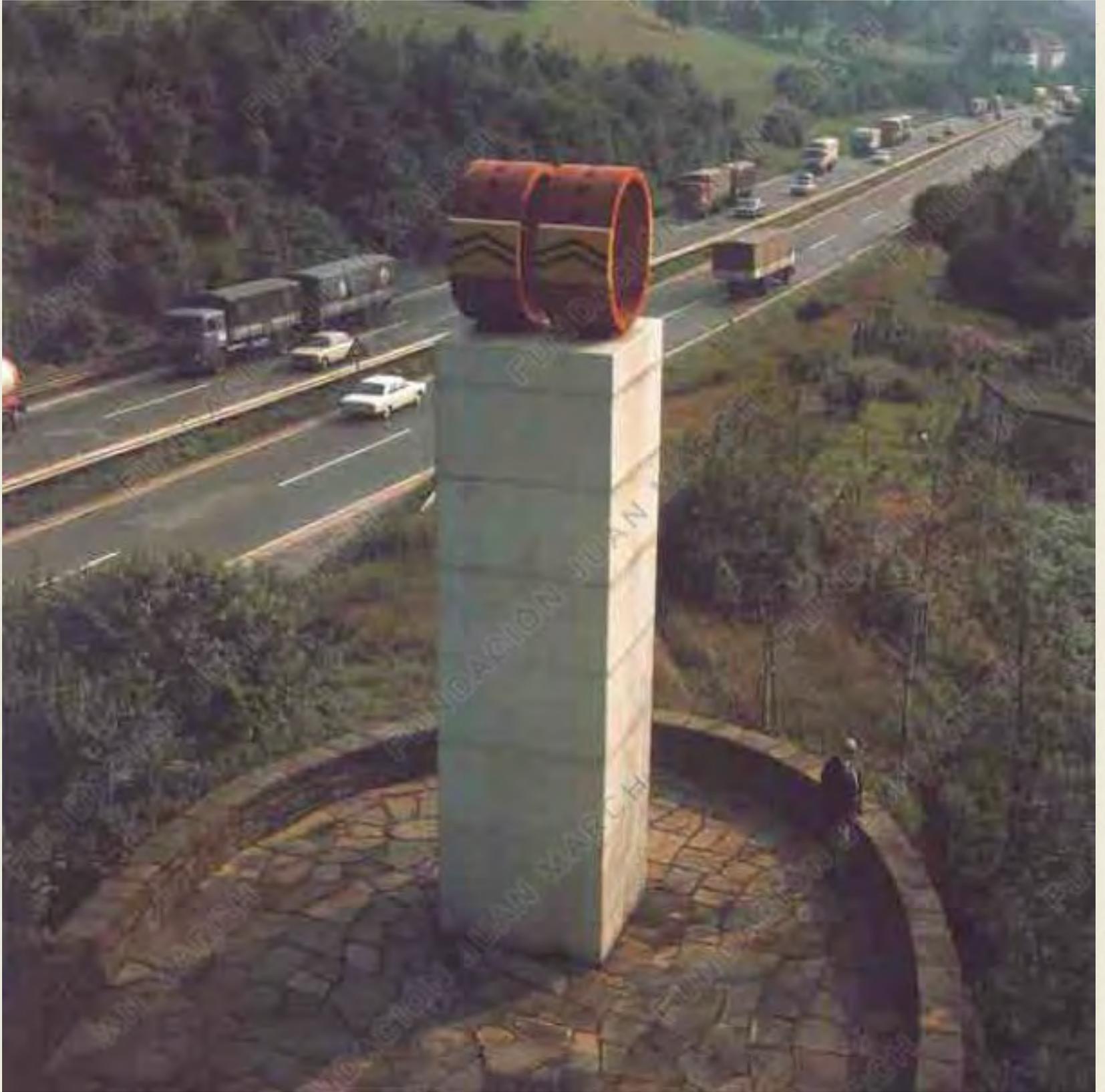
Verschiedene nationale und internationale Preise,
 Stipendien

Arbeiten im öffentlichen Raum

1966 »Straßenmühle« – Entwurf für eine größere Arbeit
 1967 »Dreistraßenmal« Entwurf für eine größere Arbeit
 für die documenta 1968 Kassel ausgeführt
 1967/68 Wuppertal, Autobahnkreuz Kamen
 »Autobahndenkmal«, Beton, Eisen, farbig

Ich glaube, daß es ein ganz natürliches Unterfangen für einen heutigen Künstler ist, auf eine Umwelt zu reagieren, wie sie die des Verkehrs mit all ihren optischen und bildnerischen Zeichen darstellt. Eine Welt, die von uns auch ein neues Verhalten abverlangt und die durch den Reichtum an konstruktiven bildnerischen Elementen Zeichen für eine neue »Landschaft« ist. Zumindest setzt sie in die bisher von uns als malerisches Vorbild akzeptierte natürliche Landschaft Akzente und bringt Gliederungen in die Natur, die alle den Stempel neuer Verhaltensweisen unserer Gesellschaft tragen. Typisch für diese Welt der Bildersprache mag auch sein, daß wir nicht mehr auf die Vorgegebenheiten der Wirklichkeit direkt reagieren, sondern das uns allgemein verständliche Vokabular von Zeichen dazu verhilft, reibungslos und aufeinander abgestimmt zu »funktionieren«. Wir Maler haben nun innerhalb einer solch bis ins letzte durchgefeilten und best funktionierenden Welt das Recht, »träumerisch« zu reflektieren. Und nicht nur für uns allein, sondern als Teil der Gesellschaft auch für sie. Indem wir ästhetisch auf all diese neuen Gegebenheiten reagieren, versuchen wir die neue Umwelt von ihrem rein funktionsbestimmten Charakter zu befreien, um allen die Möglichkeit zu geben, sie bis in alle Bereiche der Aufnahme, eben auch der ästhetisch bestimmten Sensibilität, akzeptieren zu können. Diese Welt der Hinweisbilder und Zeichen, von der wir dauernd praktische Informationen erhalten und die zum großen Teil unseren Lebensrhythmus bestimmt, erwartet förmlich ihre Erlösung. Ich sehe es als Aufgabe für eine aktuelle und sinnvolle Kunst, wenn sie sich bei der starken bildnerischen Präsenz unseres öffentlichen Lebens ebenbürtig behaupten will, sich in gleicher Weise wie die Dinge, auf die sie reagiert, in der Öffentlichkeit zu präsentieren. Sie soll Ruhepunkte schaffen in diesem unaufhörlichen Dynamismus. Momente (Monumente) zeigen, in welchen wir auf einer freieren Ebene dieser neuen Umwelt bewußt werden können. Es sollen statische Zeichen, als neue Denkmale errichtet, dem ständigen Wechsel das Beständige, dem Mobilien das Stabile, als punktuelle Institution entgegengesetzt werden. Hier findet die Kunst die Funktion wieder, die sie seit der Vorherrschaft des Tafelbildes verloren hatte: ihre Präsenz in der Öffentlichkeit. Da die Dynamik in Zukunft sich noch steigern wird, wird eine symbolhafte Stabilität unerläßlich sein.

Peter Brüning, Ratingen, 1. 11. 1967
 in: Katalog Peter Brüning, Bilder, Objekte, Zeichnungen
 Kunstmuseum Bonn, 1972



Wuppertal

Autobahnkreuz Kamen

1967/68

Alexander Calder
 1898 geboren in Philadelphia
 1915–19 Ingenieurstudium
 1920–21 Abendkurse in einer Zeichenschule
 1925 Erste Drahtplastiken
 1926 Paris, Drahtfiguren des »Zirkus«
 1931 Beitritt zur Gruppe »Abstraction–Creation«
 Erste abstrakte Plastiken
 1932 Bewegliche Plastiken »Mobiles« (Duchamp)
 Nichtbewegliche Konstruktionen »Stabiles« (Arp)
 1933 Roxbury/Conn., USA
 1936 Bühnenbilder
 1941 Erste große Stabiles
 1966 »Totems«, eine Reihe mittelgroßer Stabiles
 und Stabiles-Mobiles
 1977 gestorben in New York

Zahlreiche nationale und internationale
 Preise und Ehrungen

Arbeiten im öffentlichen Raum
 1953/67 Mönchengladbach,
 Gemeinschaftshauptschule Aachener Straße
 »Silberweiß«, Mobile
 1963 Dortmund, Museum Haus am Ostwall
 »Les Triangles«
 Architekt: Hochbauamt der Stadt Dortmund
 1965 Berlin, Nationalgalerie
 »Tetes et Queue«, Stabile
 Architekt: Ludwig Mies van der Rohe
 1971/79 Hannover, Kunstmuseum und Sammlung Sprengel
 »Helebardier«, Stabile
 Architekt: Trint & Trint

1957 New York, Kennedy-Airport
 Mobile
 1957 Göteborg
 »Trois ailes«, Stabile
 1962 Spoleto (Italien)
 »Teodelapio«, Stabile
 1963 San Jose, Californien
 »Bucéphale«, Stabile
 1965 New York, Lincoln Centre
 »Guichet«, Stabile
 1967 Montreal
 »L'hommex«, Stabile
 1968 Dallas-Fort Worth, Airport
 »Red Black and Blue«, Mobile
 1974 Grand Rapids, Michigan, County Building
 »on the Roof«, Dachbemalung
 1974 Los Angeles, Pacific National Bank
 »Four Arches«, Stabile
 1974 Chicago, Federal Center Place
 »Flamingo«, Stabile
 1975 Paris
 »La Défense«, Stabile

Räume, Volumen, suggeriert durch kleinste Mittel,
 die ihrer Masse entgegengesetzt sind oder auch
 sie enthalten, nebeneinandergestellt, von Radien
 durchzogen, von Schnelligkeiten durchdrungen.
 Nichts fest von alldem.

Jedes Element beweglich, schwebend, schwin-
 gend, hin und her gehend in seinen Beziehungen
 zu den anderen Elementen seines Universums.
 Und das soll nicht nur ein »momentaner« Augen-
 blick sein, sondern ein physikalisches Variations-
 gesetz zwischen den Ereignissen des Lebens.

Alexander Calder, 1932
 in: Will Grohmann,
 Bildende Kunst und Architektur, 1953

Calder



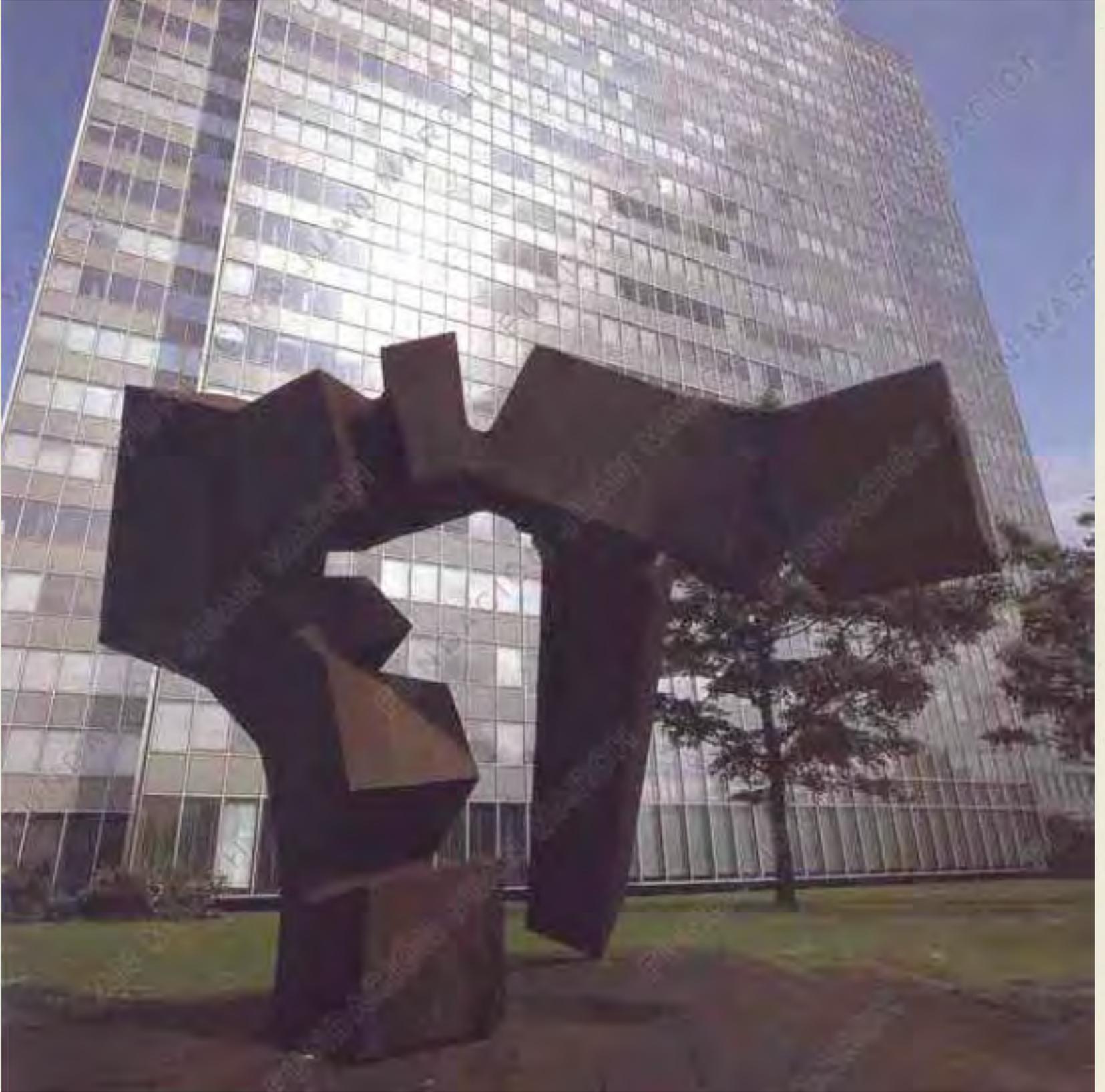
Berlin Nationalgalerie 1965

- Eduardo Chillida
- 1924 geboren in San Sebastian, Spanien
 1943 Studium der Architektur
 1947 Erste Skulpturen
 1948/49 Paris
 1958 USA
 1959 Arbeiten in Holz, Erste Skulpturen in Stahl
 1965 Arbeiten in Alabaster
 1971 Gastprofessur am Carpenter Center
 der Harvard University, Cambridge, Mass.
 1972 Erste große Betonskulptur (Madrid)
 1973 Erste Skulpturen in Schamotte
 1978 Friedenspreis des
 Instituto de Prolemologia Victor Seix
 1979/80/81 Retrospektiven in Pittsbourgh, New York,
 Madrid, Bilbao
 Lebt in Hernani bei San Sebastian
- Zahlreiche nationale und internationale
 Preise und Auszeichnungen
- Arbeiten im öffentlichen Raum
- 1970/71 Düsseldorf, Thyssen-Hochhaus, Vorplatz
 »Monument«, Stahl
 Architekt: Hentrich, Petschnigg & Partner
- 1954 Guipuzcoa, Spanien, Basilica de Aranzazu
 Portale
- 1965/68 Paris, UNESCO-Gebäude
 Wind-Kamm IV, Stahl
- 1965/70 Basel, Fundation Hoffmann-LaRoche
 »Echo II«, Stahl
- 1969 Washington, D.C., Welt-Bank, Vorplatz
 »Rund um die Leere«, Stahl
- 1971/72 Madrid, Museo ... de la Castellana
 »Ort der Begegnung III«, Granit
- 1972 Lund, Schweden
 »Freier Friedensraum«, Schwarzer Granit
- 1972/74 San Sebastian, Platz an der Küste
 3 »Windkämme«, Stahl
- 1974 Madrid, Fundation Juan March
 »Ort der Begegnung V«, Erste Lesart, Granit
- 1974 Palma de Mallorca, Banca March
 »Ort der Begegnung V«, Zweite Lesart, Granit

Der Raum? Die Skulptur ist eine Funktion des Raumes. Ich spreche nicht von dem Raum, der außerhalb der Form ist, der das Volumen umgibt und in dem die Formen leben, sondern ich spreche von dem Raum, den die Formen erschaffen, der in ihnen lebt und der um so wirksamer ist, je mehr er im verborgenen wirkt. Ich könnte ihn mit dem Atem vergleichen, der die Form anschwellen und sich wieder zusammenziehen läßt, der in ihr den Raum der Vision öffnet – unzugänglich und verborgen vor der Außenwelt. Für mich handelt es sich dabei nicht um etwas Abstraktes, sondern um eine Wirklichkeit, die ebenso körperhaft ist wie die der Volumen, die ihn umschließen. Dieser Raum muß ebenso empfunden werden können wie die Form, in der er sich manifestiert. Er hat expressive Eigenschaften. Er versetzt die Materie, die ihn umgreift, in Bewegung, bestimmt ihre Proportionen, skandiert und ordnet ihre Rhythmen. Er muß seine Entsprechungen, sein Echo in uns finden, er muß eine Art geistige Dimension besitzen. Ich suche nach einem Raum, der dem dynamischen Bild, von dem ich gesprochen habe, gemäß ist. Volumen existieren nur in der Beziehung zu diesem unsichtbaren Element, und Aufgabe der Substanz einer Plastik ist es, seine Gegenwart fühlbar zu machen, seine innere Harmonie nach außen zu transponieren.

Eduardo Chillida, 1967
 in: Katalog der Galerie Maeght,
 Zürich, 1981

Chillida



Düsseldorf

Thysen-Hochhaus

1970/71

Jean Dewasne

- 1921 geboren in Lille
Umfangreiche klassische und musikalische Studien.
Architekturstudium
- 1943 Erstes abstraktes Bild
- 1945 Setzt sich (zusammen mit Hartung, Schneider, de Staël, Poliakoff, Deyrolle) für die abstrakte Kunst ein.
Gründung des Salons »Réalités Nouvelles« (mit Arp, Pevsner, S. Delauny)
- 1946 Organisiert die erste (von 10) Konferenzen über abstrakte Kunst
- 1948 Erste Wandmalerei
- 1950 Gründung des »Atelier d'art abstrait«, Kurse über Technik der Malerei
- 1951 »Anti-Plastiken«
Lebt in Paris

Arbeiten im öffentlichen Raum

- 1973/75 Hannover, U-Bahn-Station Hauptbahnhof
Zwei Wandbilder, (Länge: 220 m)
Architekt: U-Bahn-Bauamt Hannover
- 1977 Hannover
Projekt für Rauschplatz
- 1967/70 Grenoble, Eisstadion
Wandbilder (Höhe: 3 m, Länge: 60 m)
- 1970 Nantes, Neue Universität
Wandbilder
- 1971 Nantes, Neue Universität
Environment »Mytia«
Kopenhagen, Dänisches Fernsehen
Eingangshalle
- 1972 Paris, Place d'Italie
Wandbild
- 1973 Ciudad Bolivar/Venezuela
Wandbild im Museum Soto
- 1976/77 Millan
Wandbild (Länge: 580 m)
- 1976/78 Paris, Rechenzentrum der Renault-Werke
- 1977 Oslo
Gestaltung eines Laboratoriums
- 1977/79 Kolding/Dänemark, Gori-Værk-Werke
Wandbild
- 1978 Paris, Verwaltungsgebäude
»Antiskulptur-Kolonne«

Das Charakteristische an dieser Wandmalerei ist ihre Dynamik, hervorgerufen dadurch, daß die einzelnen Formen nicht isoliert stehen, sondern mit unerhörter Energie verbunden sind. Das Tempo der Züge, die durch den Tunnel rollen, der Elan des Fortschritts, der sich in der komplizierten technischen Anlage offenbart, haben in der abstrakten Komposition überzeugenden Ausdruck gefunden. Manche der entwickelten Formen entsprechen bis aufs äußerste vereinfachten technischen Gegenständen... Dewasne verzichtet fast ohne Ausnahme auf die menschliche Figur, statt dessen mißt er der Beziehung zwischen dem Riesenmaß seiner Bilder und deren Betrachter hohe Bedeutung bei. Wer seine Wandbilder anschaut, kann das nicht genauso tun, als habe er ein Gemälde normalen Formates vor sich, er muß vielmehr an der farbigen Fläche entlangschreiten oder wie in Hannover mit der U-Bahn daran vorbeifahren.

Rudolf Lange, 1975
aus: Hannoversche Allgemeine Zeitung
vom 20./21. 9. 1975

Dewasne



Hannover

U-Bahn-Station

1973/75

Eugene Dodeigne

1923 geboren in Rouvrex, Provinz de Liège

1936 Lehre als Steinmetz

Studium an der Ecole des Beaux Arts,
Tourcoing

1943–46 Paris

1963 Erste Bronzen

Lebt in Bondues bei Lille

Arbeiten im öffentlichen Raum

1969 Hannover, Emmichplatz

»Große Familie«, Granit

Dodeigne ... ist wieder zur Figur, zum Torso zurückgekehrt. Es ist eine Figürlichkeit, die durch die Abstraktion gegangen und durch diese Erfahrung bereichert worden ist. Seine »Neue Figuration« in Pierre de Soigniers, dem spröden belgischen Granit, ist charakterisiert von einer Brutalität und großartigen Freizügigkeit der Materialbehandlung, die einen Höhepunkt in seinem Schaffen darstellt... Die Narben des gesplitterten Gesteins geben seiner Arbeit das Gepräge des Ungeheuren, Maßlosen. In ihnen findet der belgische Expressionismus seine aktuelle Fortsetzung.

H.St., 1966

aus: Frankfurter Allgemeine Zeitung,
31. 9. 1966

Dodeigne



Hannover

Emmichplatz

1969

Karl Ehlers
 1904 geboren in Hollenbek/Schleswig-Holstein
 1921–22 Studium an der
 Kunstgewerbeschule Essen
 1923–28 Studium an der
 Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf
 1930–36 Lehrer an der
 Gewerblichen Berufsschule Duisburg-Hamborn,
 Aufbau einer
 Steinmetzklasse und freie Kunsturse
 1940–48 Kriegsdienst, Gefangenschaft und Krankheit
 1957–70 Leiter der Bildhauerabteilung
 der Werkkunstschule Münster
 1973 gestorben

Diverse Preise

Arbeiten im öffentlichen Raum

1950/55 Minden, Dom
 Kapitelle und Schlußsteine
 Architekt: March
 1957 Dortmund, Gebäude
 der Vereinigten Elektrizitäts-Werke (VEW)
 Brunnen, Aluminium
 Architekt: Gerd Wragge
 1957 Bad Salzuflen, Kurklinik
 der Landes-Versicherungs-Anstalt
 Stützmauer, Beton
 Architekt: Harald Deilmann
 1960 Detmold, Strafanstalt
 Stützmauer, Beton
 Architekt: Kurt Wiersing
 1962 Corvey, Klosterkirche, Johannischor
 Kapitelle, Thüster-Stein
 Architekt: Baader
 1962 Meinberg, Platzgestaltung
 durchbrochene Mauer, Beton
 Architekt: Hermann Mattern
 1965 Bielefeld, Pädagogische Hochschule
 Stützmauer, Beton
 Architekt: Hans Leupold
 1966 Detmold, Konzertgebäude der Musikakademie
 Freistehende Säule mit Stützfunktion, Beton
 Architekt: Kurt Wiersing
 1972 Gladbeck, Kirche St. Lamberti
 Trennwand, Beton
 Architekt: Bernd Kösters
 1977 Münster, Eingang zum Zoo
 Freistehende Plastik, Eisen
 (posthum ausgeführt: Ludwig Dinnendahl)
 Architekt: Bernd Kösters

Ehlers blieb mit seiner Kunst im statuarischen Bereich, er liebte das In-Sich-Ruhende. Gerhard Peters

Im einen wie im anderen Fall der Gestaltung von groß dimensionierten Flächen bildet ein gewissermaßen literarischer Vorwurf, der »Inhalt« des Gebäudes, für das gearbeitet wird, den Ausgangspunkt für die bildnerische Phantasie... (Ehlers) Gestaltungen sind linear-konstruktiv, ihr Ausdruck ist vom Inhalt und geistigen Gehalt her bestimmt... In seinen Formen ist nichts Zufälliges, nichts, was dem ordnenden Willen und Zugriff entgangen wäre und nichts ist zu spüren von den technischen Problemen, die die Verwendung neuer Materialien mit sich bringt... Die Auseinandersetzung zwischen Architekten und Bildhauern, der Versuch, dem auf die (Wieder-) Gewinnung des Gesamtkunstwerkes zielenden Streben in bau- und bildenden Künsten neue Impulse zu geben, bestimmte die allgemeine Diskussion... Karl Ehlers' Stützmauern in Salzuflen, Detmold u.a. reflektieren diese Auseinandersetzung und korrespondieren in glücklicher Weise mit der Architektur. »Ehlers hat die klare und plastische Struktur des Bauwerkes aufgegriffen. Seine aus wenigen Grundformen komponierte Mauer steht daher im Einklang mit der Architektur« (E. Trier, Figur und Raum, Bln. 1960, S. 60). Seine Ordnung scheint weniger rational begründet als vielmehr unmittelbar empfunden... weil Kräfte ursprünglich plastischen von der Masse der Materie herausfordernden Formwillens zum Ausdruck drängen. Ehlers' künstlerisches Denken und Fühlen und Tun äußert sich in sicherem formalem Kalkül, bedingungsloser Redlichkeit und im Zurücktreten der Person hinter die Aufgabe.

Wilhelm Schönlau, 1975
 in: Karl Ehlers,
 Arbeiten im öffentlichen Auftrag,
 Katalog Landesmuseum Münster,
 1975

Ehlers



Corvey

Klosterkirche

1962



Günter Fruhtrunk

1923 geboren in München
1940/41 Studium der Architektur
1952 Arbeit im Atelier Fernand Léger
1955 Arbeit im Atelier Hans Arp
seit 1967 Professor an der Akademie der Bildenden Künste, München
1982 in München gestorben

Arbeiten im öffentlichen Raum

1966 Leverkusen-Rheindorf, Schule
Betonrelief
1969 Düsseldorf, Auditorium Maximum
der Staatlichen Ingenieurschule
Außenwände, farbige Keramik
Architekt: Hentrich, Petschnigg & Partner
1971 München, Entlüftungsschacht der U-Bahn
Farbgestaltung, Stahlrippen, Glasurit, Schiffsfarbe
Architekt: Paolo Nestler
1971 Bochum, Ruhruniversität,
Treppenaufgang im Naturwissenschaftlichen Institut
Metallrelief, Emailfarbe, Wandverkleidung aus Metall
Architekt: Eller, Moser, Walter
1976 München-Neubiberg, Mensa der Bundeswehrhochschule
Relief, Emailfarbe auf Metall
Architekt: Heinle, Wischer & Partner
1976 Marl, Bildungszentrum »Die Insel«
Farbwände innen, Acryl auf Putz
Architekt: Kloss, Kolb & Partner

Modell
35x111, Sockel 15,5 cm



Fragment, 1976/78
Leinwand auf Holz gespannt, 89x152 cm



Nicht Idealisierung, heroische Spannung, Seinsverklärung und Weltauslegung im Ungegenständlichen und mit Gestik beschwerter Materialität auf der Fläche wird wahrnehmbar: sondern Freisein des Sehens kommt zur Entfaltung in der Fläche... Das Visuell Wahrgenommene zieht uns nicht durch das Gestaltete hindurch in eine »andere Welt«, sondern entwickelt sich im Sehvorgang als ständig werdendes zu einer rhythmischen Lichtenergie zurück und durchstößt das von allem Benennungswert freie Farb-Licht... Mit einem Minimum plastischer Abwandlung und deren Struktur zeigt sich einfache geistige Wesenheit, nicht abkürzende Formelsprache, sondern Verdichtung.

Günter Fruhtrunk, 1970
in: Katalog der Galerie Stangl, München 1971

Fruhtrunk



Bochum Ruhruniversität 1971



München Entlüftungsschacht der U-Bahn 1971



München-Neubiberg Mensa der Bundeswehrhochschule 1976



München-Neubiberg

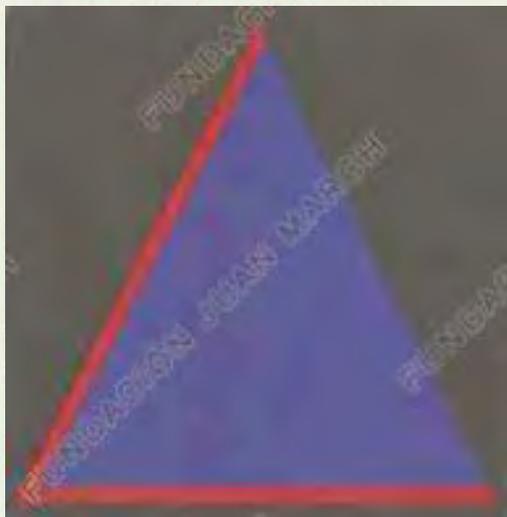
Mensa der Bundeswehrhochschule

1976

Viaggio interno al triangolo, 1971
 Farbserigrafie, 70x70 cm



Viaggio interno al triangolo, 1971
 Farbserigrafie, 70x70 cm



Winfred Gaul

- 1928 in Düsseldorf geboren
- 1944–45 Wehrdienst
- 1948 Abitur
- 1949 Bildhauerlehre, autodidaktisch: Malerei
- 1949–50 Studium der Kunstgeschichte und Germanistik, Köln
- 1950–53 Studium an der Kunstakademie Stuttgart (Malerei)
- 1959 Beginn der Serie der »Wischbilder«
- 1960 Bühnenbild und Kostüme zum Ballett »Wandlungen« von Aurel v. Milloss
- 1961 Übergang von der »informellen« zur Phase der »Verkehrszeichen & Signale«
- 1964–65 Leiter der Abteilung Malerei an der Staatlichen Kunstschule Bremen
- 1966 Visiting Lecturer, Reginal College of Arts, Hull/Engl.
- 1967 Modelle für dreidimensionale Objekte, Entwurf eines Modulsystems
- 1972 Beginn der Serie der Markierungen
- 1977 Entstehung der Serien: »Linien ziehen von oben nach unten/von links nach rechts« und »Farbabstriche«
- 1981–82 Entstehen kleinformatige Collagen, die sich zu großformatigen Einzelbildern und Bildensembles (Wandbilder) weiterentwickeln
- Lebt in Düsseldorf

Arbeiten im öffentlichen Raum

- 1965/74 Hildesheim. Lehrlingsausbildungsstätte
 Farbobjekt, Emaille/Stahl
 Architekt: Postbauamt Hannover
- 1969/72 Heidelberg, Universität, Südasien-Institut
 Drei Gruppen zweiteiliger Farbobjekte
 Architekt: Carlfried Mutschler
- 1969/76 Bremen, Rechenzentrum
 3 Wandbilder und 2 Raumteiler, Polymer/Leinen, Plexiglas
 Architekt: Heinle, Wischer & Partner
- 1970/76 Stuttgart-Hohenheim, Universität, Institut für Angewandte Biologie
 Wandmalerei im Innen- und Außenbereich
 Architekt: Universitätsbauamt Hohenheim

Malerei hat eine sehr lange Geschichte, die bis zur Höhlenmalerei zurückreicht. Lange, bevor er sich durch Schriftzeichen zu verständigen lernte, versuchte der Mensch malend, seine Ängste und Wünsche, Beobachtungen und Erfahrungen zu objektivieren. In dem Maße, in dem sich die kulturellen, sozialen und ökonomischen Strukturen verändern, wandeln sich auch die Inhalte und Intentionen der Malerei.

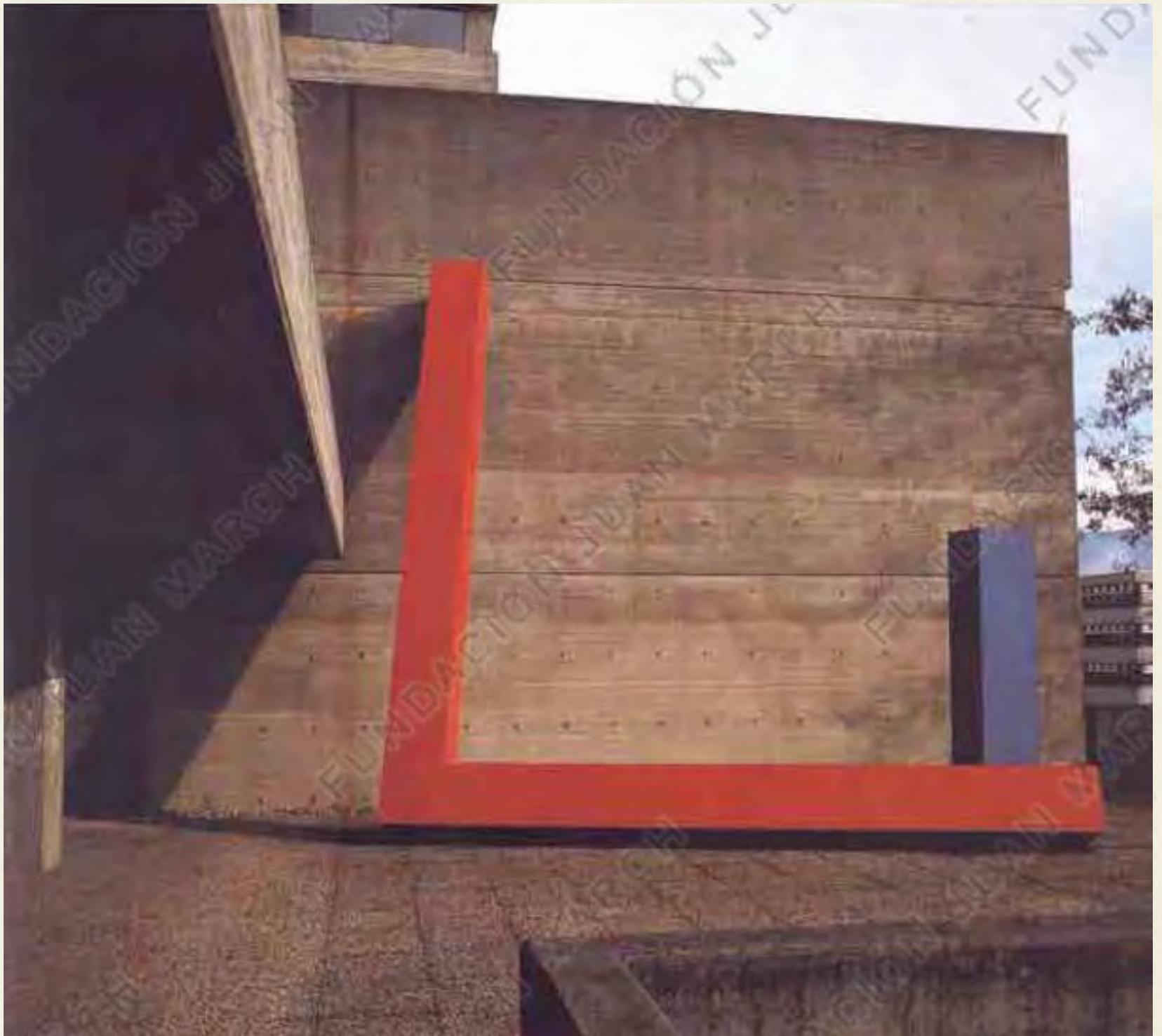
Wandel ist Leben und Erneuerung. Es ist jedoch nicht auszuschließen, daß Malerei als spezifischer Bereich unserer Kultur ebenso zum Aussterben verurteilt ist, wie diese Kultur selbst.

Der Künstler, der heute noch Malerei macht, tut dies in dem Bewußtsein, daß er am Ende einer Entwicklung steht und nach menschlichem Ermessen zum Scheitern verurteilt ist.

Dieses Bewußtsein des Tragischen wird ihn nicht mehr verlassen.

Winfred Gaul, 1982

Gaul



Heidelberg

Universität, Südasien Institut

1969/72



105/75, 1975
Acryl auf Leinwand, 125 x 125 cm

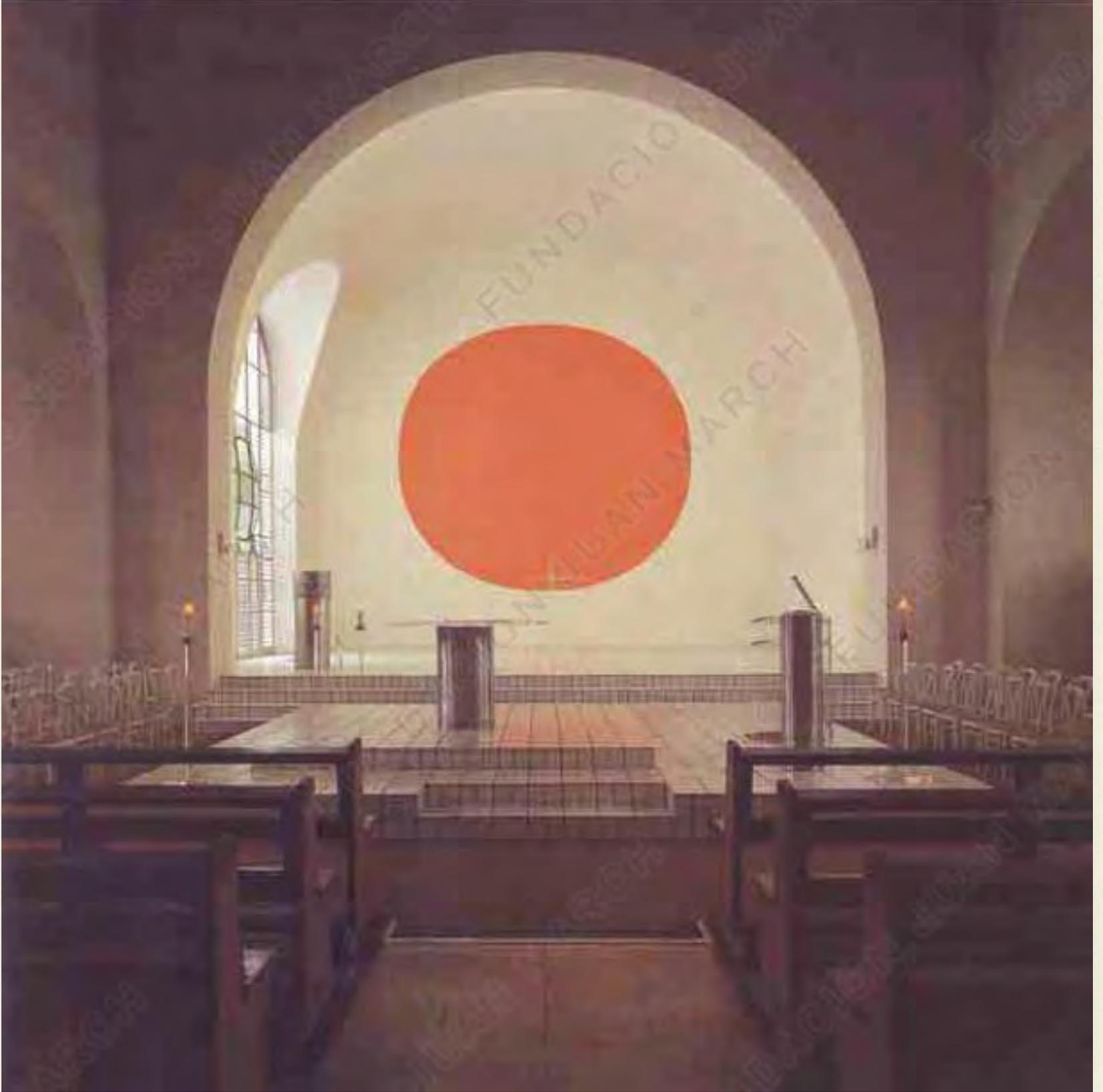
Rupprecht Geiger
 1908 geboren in München
 1927–31 Studium der Architektur
 1932–40 freischaffend als Architekt tätig
 1940–45 Kriegsdienst
 1949 Gründungsmitglied der Malergruppe ZEN 49
 1965 Berufung an die Staatliche Kunstakademie Düsseldorf
 seit 1970 Mitglied der Akademie der Künste, Berlin
 seit 1979 Ehrenmitglied der Akademie Düsseldorf
 Lebt in München

Arbeiten im öffentlichen Raum

1951	München, Hauptbahnhof Fassade über dem Haupteingang Relief hinter Glasfassade, Leuchtstoffröhren Architekt: Baubüro der Bundesbahn
1965	München, Technische Universität Glasfenster im Treppenhausneubau Architekt: Franz Hart
1971	Ibbenbüren, Kirche St. Ludwig Wandbild Architekt: D.G. Baumewerd
1972	Warendorf/Westfalen, Eingangshalle Justizgebäude Stahlobjekt vor Klinkerwand Architekt: Wolfgang Mittelberg
1973	München, Gartenhof der Münchener Rückversicherungsanstalt Plastik, Aluminium Architekt: Ernst Denk
1974	Düsseldorf, kleiner Musiksaal der Tonhalle Wandteppich Architekt: Hentrich, Petschnigg & Partner
1975	München, Technische Universität, Mensa Wandgestaltung der Cafeteria Reliefartiges Holzobjekt Architekt: Franz Hart
1975	Bochum, Ruhruniversität Hörsaalfoyer der Medizinischen Fakultät Architekt: Hentrich, Petschnigg & Partner
1981	Bottrop, Saalbau Gestaltung des Foyers durch 2 Stockwerke, 2teiliges Tafelbild, Acryl Architekt: Küppers
1982	Landshut, Ausbildungszentrum des Bayrischen Sparkassen- und Giroverbandes Objekt, Aluminium in der Schwimmhalle Architekt: Bauer-Kurz-Rauch-Stockburger

Für gute Ergebnisse der »Kunst am Bau« ist Voraussetzung, daß sich eine Jury beim Wettbewerbsverfahren aus überwiegend Kunstsachverständigen zusammensetzt. Eine objektive Beurteilung der Kunstwerke nach Qualität und Zusammenstimmung mit dem Bau ist so gewährleistet. Auch eine Vor-Auswahl von Künstlern bei einem beschränkten Wettbewerb hat sich bewährt. Möglich ist außerdem, daß man schon zu einem frühen Zeitpunkt zu der Überzeugung kommt, daß der Stil eines bekannten Künstlers für das jeweilige Bauwerk besonders geeignet ist, und man könnte ihn dann direkt auffordern. Neben der herkömmlichen Praxis, Kunst mit dem Bau zu integrieren, ist auch eine bewußte Trennung möglich. Gewissermaßen gegenübergestellt kann Qualität und Charakteristik sowohl des Bauwerkes als auch des Kunstwerkes klar hervortreten. Die Eigenständigkeit des Kunstwerkes wird betont, Harmonie ist hier in der Gegensätzlichkeit erreicht.

Rupprecht Geiger, 1983



Ibbenbüren

Kirche St. Ludwig

1971

Rolf Glasmeier

- 1945 geboren in Pewsum/Emden
1962–65 Ausbildung als Typograf und Fotopraktikum
Beschäftigung mit seriellen Formationen
1965–68 Studium an der Hochschule für Gestaltung, Ulm:
Visuelle Kommunikation
seit 1967 »Kaufhaus-Objekte«
(Spielobjekte mit beweglichen Fertigprodukten)
und veränderbare Räume und Freiplastiken
1970–71 Strukturzeichnungen
1971 Materialstrukturen
1973 Spielobjekte mit Bergbaumaterialien
1974 Hinwendung zu »natürlichen« Materialien,
Intensivierung der fotografischen Arbeit
seit 1975 »Transparente Strukturen«, Zeichnungen
1981–82 Veränderbare Objekte und Installationen
aus gefundenen Materialien
Lebt in Gelsenkirchen-Buer

Diverse Preise und Auszeichnungen

Arbeiten im öffentlichen Raum

- 1972 Gelsenkirchen-Schaffrath, Grundschule
»Veränderbare Wand mit Türrahmen«, Relief
Architekt: Hochbauamt Gelsenkirchen
1973 Duisburg, Kindertagesstätte
»Spielraum mit Gardinenringen auf Schienen«,
Environment
Architekt: Hochbauamt Duisburg
1975 Gelsenkirchen-Resse, Friedhofkapelle
»Kreuzweg«, Relief
Architekt: Franz Kreuz
1977 Warendorf, Schulzentrum
»Antennenbaum«, Windkinetische Plastik
Architekt: Harald Deilmann
1978 Gelsenkirchen, Altenheim Darler Heide
»Säulenwand«, Environment
Architekten:
Eising + Glasmeier, Drengwitz, Halfmann
1978 Gelsenkirchen, Altenheim Darler Heide
Schwimmbad, »Regenschirmdecke«
zusammen mit Mario Reis
Architekten:
Eising + Glasmeier, Drengwitz, Halfmann
1978/79 Gelsenkirchen-Buer, Birkenkamp
»Meditations-Oase«, Landschaftsgestaltung
in Zusammenarbeit mit Gisbert Enzenauer
1981 Gelsenkirchen, Frauenbildungsanstalt
»Antennenwald«
1982 Cuxhaven-Arensch, Symposium Nordseeküste
»Bunkerdurchflutung«, Friedensplastik,
(zerstört)

Transparente Strukturen, 1977
Mischtechnik auf Packpapier, 100x70 cm



Ich wünsche mir intensivere Zusammenarbeit
mit Architekten, Landschaftsplanern,
Mauern, Gärtnern, Schreibern, Schlossern
und Hausmeistern.

Ich wehre mich gegen (neue) Denkmäler und
verschleiende Dekors.

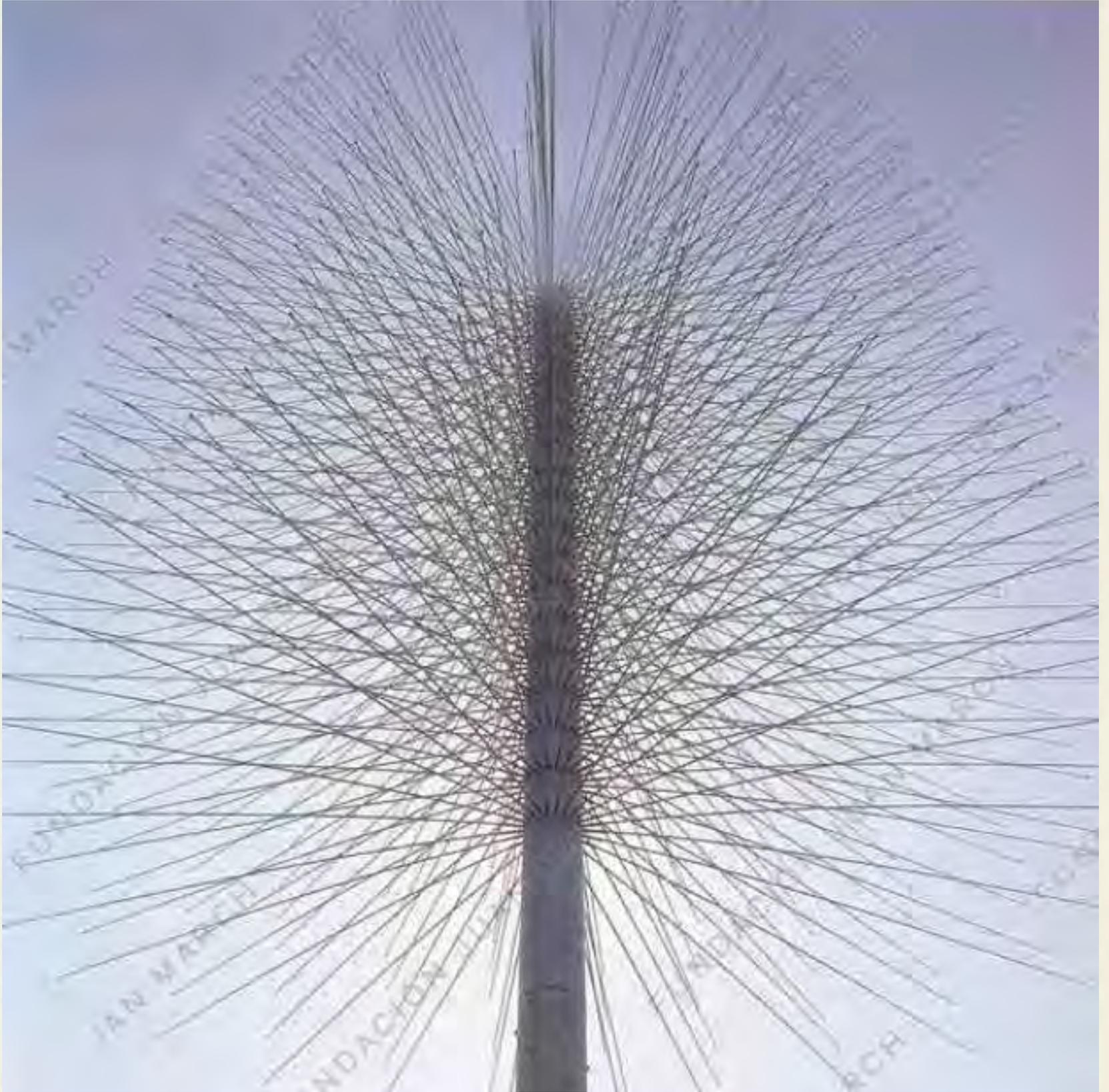
Ich möchte mitwirken an der Gestaltung von
Plätzen und Lebensräumen, die gleichsam Orte
schöpferischer Verinnerlichung und friedlicher
Begegnung sind.

Ich fordere für Kunstwerke im öffentlichen
Raum Schutz und Instandhaltung.

Ich träume von einer Physiognomie der Städte
und Bauten, die durch gute Architektur und Kunst,
vereinigt mit Natur, geprägt ist.

Rolf Glasmeier, 1983

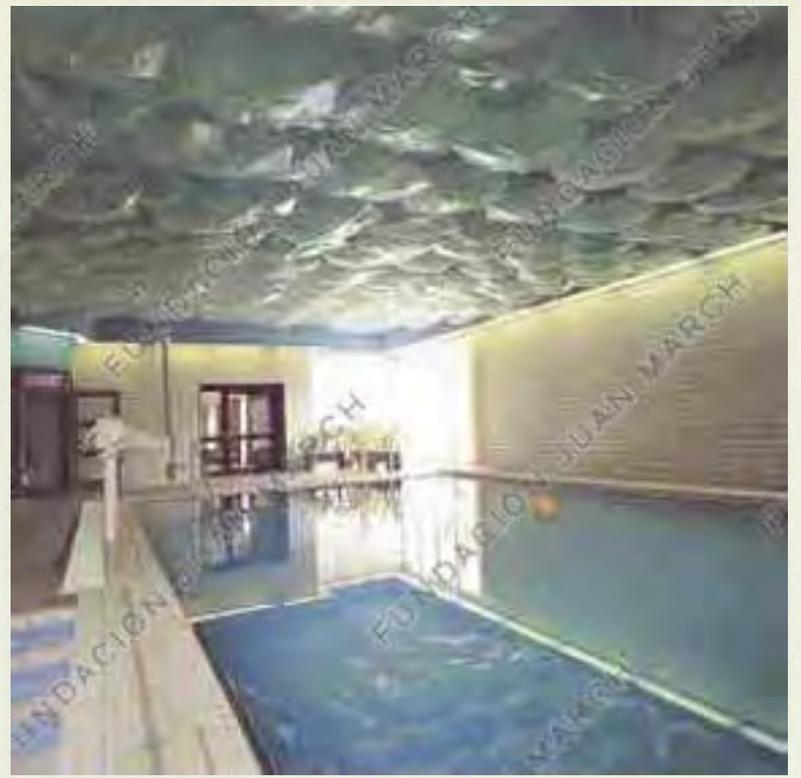
Glasmeier



Warendorf

Schulzentrum

1977



Warendorf Schulzentrum 1977



Gelsenkirchen Altenheim Darler Heide 1978



Gelsenkirchen-Resse Friedhofkapelle 1975



Gelsenkirchen Altenheim Darler Heide 1978

Hermann Goepfert
 1926 geboren in Bad Nauheim
 Studium an der Städelschule –
 Staatliche Hochschule für Bildende Künste,
 Frankfurt/Main
 seit 1960 Beteiligung an wichtigen ZERO-Ausstellungen
 seit 1965 Zusammenarbeit mit Johann Peter Hölzinger und
 gemeinsame Gründung der
 Planungsgemeinschaft für neue Formen der Umwelt –
 Integration von bildender Kunst und Architektur
 In der Folgezeit entstehen über 100 Projekte
 architekturbezogener Kunst und Umweltgestaltung
 1972/77 Gastdozentur an der Architekturabteilung
 der Städelschule
 1982 gestorben in Antwerpen

Johannes Peter Hölzinger
 1936 geboren in Bad Nauheim
 Studium der Architektur an der Städelschule –
 Staatliche Hochschule für Bildende Künste,
 Frankfurt/Main
 1957 Architekturbüro in Bad Nauheim
 seit 1965 Planungsgemeinschaft für neue Formen der Umwelt
 (zusammen mit Hermann Goepfert)
 1967/72/77 Gastdozenturen an der Staatlichen Hochschule
 für Bildende Künste in Kassel und Frankfurt/Main
 Lebt in Bad Nauheim

Arbeiten im öffentlichen Raum
 1965/67 Karlsruhe, Schloßpark
 Lichtgarten, (Bundesgartenschau)
 Architekt: Dirks, Hölzinger, Kühn
 1967 Frankfurt/M., Eschersheimer Turm
 Brunnen und Platzgestaltung
 1968/69 Hamburg, H.E.W.-Gebäude
 Lichtturm und Platzgestaltung
 Architekt: Garten & Kahl
 1970/71 Kiel, Kieler Leih- und Sparkasse
 Kinetisches Lichtobjekt und Platzgestaltung
 1972/74 Mainz, ZDF, Sendezentrum Lerchenberg
 Licht-Wasser-Objekt
 1975/79 Hamburg-Wilhelmsburg, Berufsschulzentrum
 Außenanlage und kinetisches Objekt
 Architekt: Patschan-Winking-Werner,
 Kahl-Nickels-Ohr, Dethloff-Funke-Korndörfer
 1977/81 Augsburg, Zentralklinikum
 Eingangsplatz und kinetisches Wasserobjekt
 Architekt:
 Köhler-Kässens-Steffen, Gottfried Hansjacob
 1978/79 Bad Nauheim, Fußgängerzone
 Wasserstelle und Bodenanlage
 1978/79 Bonn, Rheinaue (Bundesgartenschau)
 Kinetisches Raumobjekt
 Architekt: G. Hansjacob
 1980/83 Bergisch-Gladbach, Bundesanstalt f. Straßenwesen
 Licht-kinetische Leitbahn
 Architekt: K. P. Springer

 Alle Arbeiten unter der Autorengemeinschaft
 Goepfert-Hölzinger
 Planungsgemeinschaft für neue Formen der Umwelt

»Integration« – eine neue erlebnisreiche Verbindung von bildender Kunst und Architektur war unsere Antwort auf die zunehmende Verarmung unserer formalen Umwelt und auf die zunehmende Spezialisierung...
 Das für die gemeinsame Arbeit entwickelte bildnerische Vokabular sind die Grundstrukturen, Winkel, Welle, Halbschale, Spirale. Das sind stilistisch unbelastete Grundformen, in welchen die Erscheinungen der Natur (zum Beispiel kristallin – Winkelform, vegetabil – Rundform) ebenso enthalten sind wie die Formfindungen und Ausdruckswerte der Kultur- und Kunstgeschichte. Sie geben das systematisch vorgeformte Material für Begriffe wie Reihung, Vielzahl, Veränderbarkeit, Endlosigkeit, Dynamik usw. und sind damit als künstlerische Mittel identisch mit der Epoche.
 Auf diesen Grundelementen aufbauend, ist es möglich, frei von formalen Trends und frei von eklektizistischen Rückgriffen Form und Konstruktion, Idee und Konkretisierung zu einer neuen, individuellen Gestaltlichkeit zu verbinden.

Johannes Peter Hölzinger,
 in: Umriss, – Themenbeilage, 6/82

Goepfert/Hölzinger



Mainz

ZDF

Sendezentrum Lerchenberg

1972/74

Mein Verhältnis zur Kunst und Architektur im öffentlichen Raum (1969–1982) ist zunehmend problematischer geworden.

Ich habe daran geglaubt, daß Bauen auch Kunst sein kann, weil die Geschichte das lehrt.

Ich habe gelernt, daß Architekten und Ingenieure heute mit wenigen Ausnahmen nicht qualifiziert sind, ihre Kunst zu erfinden. Daraus ergibt sich, daß zwischen Künstlern und Bauleuten mehr denn je, in urbanen und landschaftlichen Gestaltungsfragen Kooperation stattfinden muß, damit das Defizit im Sehen, Beurteilen und Handeln bei Gestaltungslösungen aufgearbeitet und der Geldgeber und die Behörden von der Richtigkeit solcher Entscheidungen überzeugt werden.

In Wahrheit geht diese Auseinandersetzung weit über das eigentliche Bauen und seine öffentliche Wirkung sowie über die Atelierarbeit des Künstlers hinaus. Sie reicht in alle wirtschaftlichen Bereiche unseres Lebens hinein und verlangt Stellungnahmen durch konkrete Vorschläge.

Kunst im öffentlichen Raum ist zum Erziehungsproblem durch die Kunst selbst geworden, – solche Menschen heranzubilden, die durch ihr Amt befugt, auch die nötige Sensibilität und Phantasie mitbringen, sich fachkompetenten ästhetischen Urteilen anschließen zu können. Denn auch öffentlich wirksame Kunst kann nur von Künstlern erfunden und gemacht werden.

Friedrich Gräsel, Dezember 1982



Friedrich Gräsel

- 1927 geboren in Bochum
- 1952–56 Studium an der Akademie der Bildenden Künste, München und Staatlichen Hochschule für Bildende Künste, Hamburg sowie der Universität Hamburg (1. und 2. Staatsexamen für Kunstpädagogik und Germanistik)
Tätig als Kunsterzieher an mehreren Gymnasien
- 1963 keramische Plastiken
- 1964 Steinzeigröhren-Montagen
- 1965 Asbestzementröhren-Montagen
- 1967 Kunststoffröhren-Montagen
- 1970 Entwicklung von Straßenverkehrs-Leitobjekten in London
- 1970–71 Dozent an der Pädagogischen Hochschule Münster, Abteilung für Kunstpädagogik
- seit 1972 Dozent an der Gesamthochschule Essen, Fachbereich Kunst- und Designpädagogik
- seit 1979 Gastprofessor an der Helwan-Universität, Kairo
Lebt in Bochum

Diverse Preise und Stipendien

Arbeiten im öffentlichen Raum

- 1968/69 Dortmund, Westfalenpark, Bundesgartenschau »Euroflor«
Röhrenlandschaft, 5teilige Skulptur aus AC-Röhren
- 1968/70 Berlin, TU, Institut für Technische Chemie
3 AC-Röhrenkuben auf Schäften
Architekt: Kreuer
- 1969/70 Konstanz, Universität
Röhrenlandschaft,
3 Skulpturengruppen und Gestaltung eines Kühlteiches,
lamellierte Kunststoffrohre
- 1971 Gelsenkirchen, Polizeidienstgebäude
Große Rahmenkonstruktion, Roststahl
Architekt: Timm
- 1971/74 Münster, Landesbank
3 Funktions-Skulpturen, 16 Edelstahlrohre
Architekt: Deilmann
- 1972/76 Bochum, Ruhr-Universität
Tor und Doppelwinkel, AC-Röhren
Architekt: Hentrich, Petschnigg u. Partner
- 1973 Hamburg, Kunstallee
Tunnel-Skulptur, Kette aus Bögen und Geraden, Stahl
- 1977 Münster, Nord-West-Lottozentrale
Funktions-Skulpturen, Edelstahl-Doppelrohre, Edelstahlrohre
Architekt: Deilmann
- 1978/80 Hannover, Straßenkunstfestival
Edelstahl- und Stahlskulpturen,
Skulptur »Hannover-Tor«, zerstört 1980
Rekonstruktion 1982, Standort: Essen
Marl, Wiese am Stadtbad, 8 Skulpturen,
Dauerleihgabe an Skulpturenmuseum »Glaskasten« Marl
- 1980/82 Unna/Massen
Schallschutzwand Bundesautobahn A 1
Gestaltung des Fahrraumes, der Anliegerseite
und Supraporten der Straßenunterführungen.

Kubusvariation II, 1976, Edelstahl, 100 x 100 x 110 cm

Gräsel



Münster Landesbank 1971/74



Dortmund Westfalenpark 1968/69



Berlin Technische Universität 1968/70

Konstanz Universität 1969/70





Konstanz Universität 1969/70

Ich mache Platzmale,
Erinnerungsmale,
Menschenzeichen,
Denkzeichen,
Merkmale,
Betroffenheitsmale,
Spottmale –
Wetzsteine des eigenen Bewußtseins
Stadtbilder,
Mahnzeichen,
Schauszeichen,
Entfernungsmale,
Stadtkonografien,
Straßenschleusen,
Kommunikationszentren,
Raumzeichen

Ich mache Zeichen,
die am Wege stehen,
Zeichen,
die meinen Weg begleiten,
Ich-Zeichen.

Otto Herbert Hajek, 1974



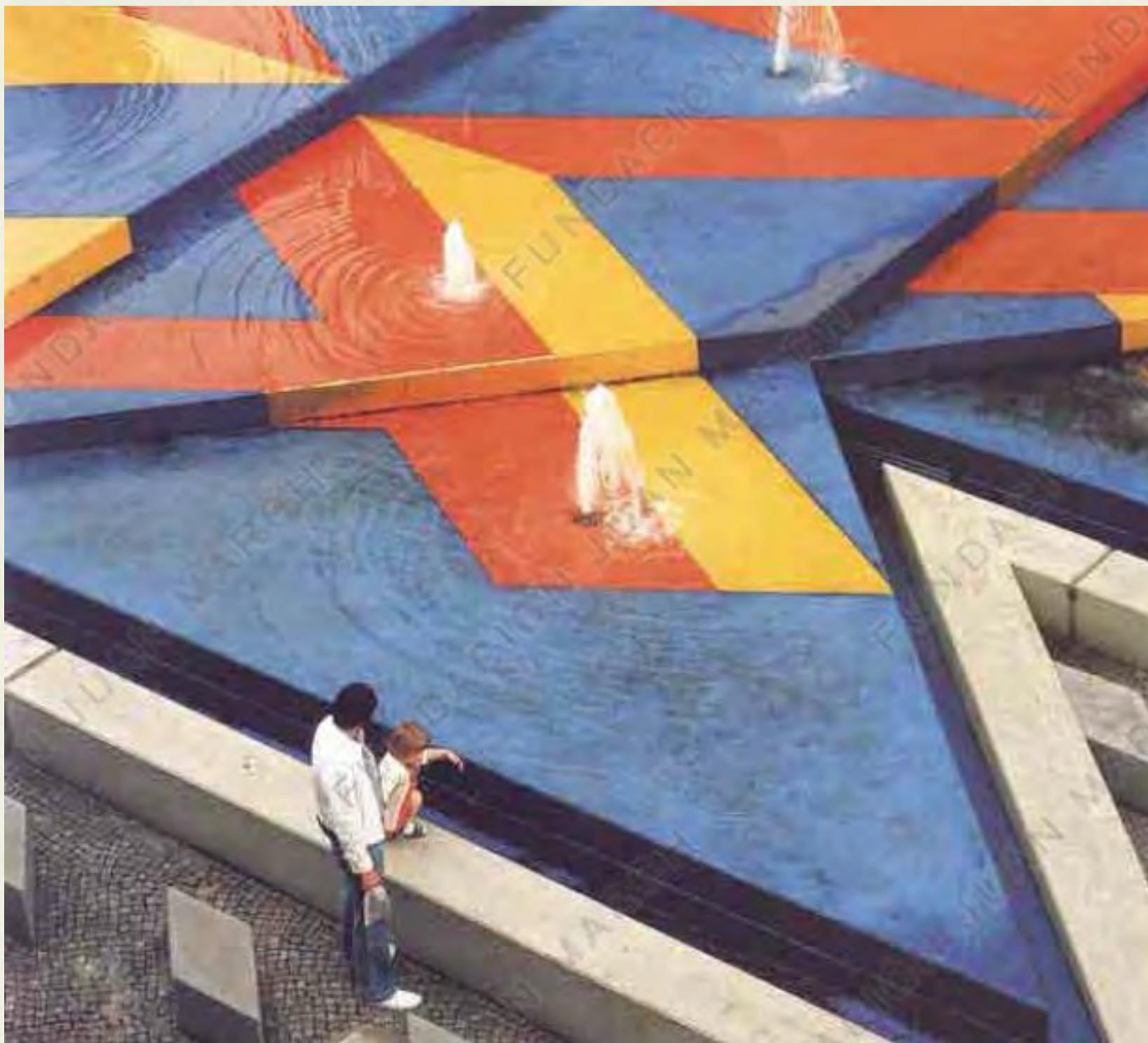
Otto Herbert Hajek
1927 geboren in Kaltenbach, Böhmerwald/CSSR
Studium der Bildhauerei an der
Staatlichen Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart
seit 1948 Arbeiten »im Raum der Architektur«
seit 1964 Entwicklung der »Farbwege« als eine übergreifende
Raumdisziplin zwischen bildender Kunst und Architektur
1972–79 Vorsitzender des Deutschen Künstlerbundes
1978 Verleihung des Professoren-Titels durch das
Land Baden-Württemberg
Dr. h.c. der katholisch-theologischen Fakultät der
Universität Tübingen
1980 Klasse für Bildhauerei an der
Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe
Mitbegründer der Initiative Nord-Süd-Kulturdialog
1981 Gastprofessur an der katholisch-theologischen
Fakultät der Universität Tübingen
Lebt in Stuttgart

Vortragsreisen vor allem in den Ländern Südamerikas,
Australiens und Asiens
Juror bei verschiedenen internationalen Biennalen etc.

Arbeiten im öffentlichen Raum

1960/63 Berlin-Plötzensee, Kreuzweg Maria Regina Martyrum
Gedächtnismal für die Opfer des Naziregimes, Bronze
1962/64 Frankfurt/Main, »Frankfurter Frühling«
Begehbare Plastik mit Farbwegen, Beton, Pflastersteine
Architekt: Lettocher & Rohrer
1965/70 Saarbrücken, Universität, Studentenhaus/Mensa
Beton, Holz, Farbe
Architekt: Walter Schrempf
1969/72 Schwelm, Kreishaus, Stadtkonografie
Topografie eines Platzes mit Höhenunterschieden,
Brunnenanlage und Strukturfeld, Beton, Stein, Farbe
Architekt: Laskowski, Thenhaus, Kafka (LTK)
1969/81 Trier, Katholische Kirche St. Michael, Altarraum
Gestaltung mit Raumbildern, Marmor, Bronze, Acryl, Gold
Architekt: Conny Schmitz
1972/73 Lahnstein, Stadthalle
Fassadengestaltung, Eingang, Innenraum, Festsaal
Architekt: Jüchser & Ressel
1973/74 Bünde, Katholische Kirche St. Josef
Farbraumbestimmung mit Altarraum und Altarbild
Architekt: JG Hanke
1973/77 Langen-Loxstedt, Schulzentrum
Multiple Elemente mit Farbwegen und Raumartikulation
der Schulstraße, Beton, Steine, Metall, Farbe
Architekt: G. Dunkhase
1975/76 Bonn, Bundesministerium für Ernährung, Landwirtschaft
und Forsten
Platzartikulation mit Platzmal und Brunnenanlage,
Beton, Farbe, Wasser, Stahl
Architekt: Bundesbaudirektion Bonn
1976/77 Mülheim/Ruhr, Victoriaplatz
Platz als Kunstlandschaft, Stadtzeichen, Brunnenanlage,
Beton, Farbe, Wasser, Stahl
Architekt: Tiefbauamt Mülheim
ab 1979 Stuttgart, Mineralheilbad Leuze
Farbwege, Zeichen
Architekt: Geier & Geier

Farbwege 69/III, 1969
Holz, Farbe, Stahl
119x220x59 cm



Mülheim/Ruhr Victoriaplatz 1976/77



Saarbrücken Universität 1965/70

Berlin-Plötzensee Kreuzweg 1960/63



Bünde Kirche St. Josef 1973/77



Frankfurt »Frankfurter Frühling« 1962/64



Mülheim/Ruhr Victoriaplatz 1976/77





Saarbrücken Universität 1965/70

- Erich Hauser
 1930 geboren in Rietheim Kreis Tuttlingen
 1945–48 Lehre als Stahlgraveur, gleichzeitig Unterricht
 in Zeichnen und Modellieren
 1949–51 Abendkurse an der Freien Kunstschule Stuttgart,
 Abteilung Bildhauerei
 1952 Freier Bildhauer
 1964/65 Gastdozent an der
 Hochschule für Bildende Künste Hamburg
 1969 Mitglied der Akademie der Künste, Berlin
 1970 Begründer des »Forum Kunst« in Rottweil
 1972 Verdienstkreuz am Bande des Verdienstkreuzes der
 Bundesrepublik Deutschland
 1974 Aktion »Fahnen für Rottweil«, Idee und Konzeption:
 Erich Hauser und Robert Kudielka
 1979 Verdienstkreuz 1. Klasse des Verdienstordens der
 Bundesrepublik Deutschland
 1980 Aktion »Koffer für Rottweil«, Idee und Konzeption:
 Erich Hauser
 Lebt in Rottweil

Nationale und internationale Preise

- Arbeiten im öffentlichen Raum
 1965 Hannover, Kubus
 1970 Düsseldorf, Börse, Raumsäule
 1971 Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, »Doppelraumsäule«
 1971 Gelsenkirchen, Fachhochschule/Staatliche Ingenieurschule
 Architekt: Kramer
 1973 Bonn, Landesvertretung Baden-Württemberg
 Architekt: Landesbauverwaltung Baden-Württemberg
 1974 Marburg, Postamt
 Architekt: Bundespostbauamt
 1975 Bonn, Bundeskanzleramt
 Architekt: Planungsgruppe Stieldorf
 (Adams, Hornschuh, Glatzer, Pollich, Türler)
 1975 Karlsruhe, Theatervorplatz, Platzgestaltung
 Architekt: Helmut Baetzner
 1977 Mannheim, Kunsthalle
 1977 Berlin, Staatsbibliothek, Wandgestaltung (innen)
 Architekt: Hans Scharoun
 1978/79 Rottweil, Neues Rathaus, Brunnenanlage im Hofbereich
 Architekt: Heinz Mohl
 1978/80 Mannheim-Neuostheim,
 Bundesakademie für Wehrverwaltung und Wehrtechnik
 Architekt: Staatliches Hochbauamt Heidelberg



Zeitgenössische Skulptur im Stadtraum löst Aggressionen aus. Erich Hauser weiß davon zu erzählen. Es scheint dies um so erstaunlicher, als seine Skulpturen ja keine irritierenden, störenden, Bewußtsein aufstöbernde Inhalte vermitteln ... Oder doch?

Vielleicht nehmen wir leichtfertigerweise die Unfähigkeit der ablehnenden Betrachter, ihre Schwierigkeiten zu artikulieren, dafür, daß auch die Skulpturen nichts zu sagen hätten. Dabei ist es eigentlich doch auch ganz einsichtig, daß Hausers plastische Raumformulierungen im urbanen Zusammenhang als Störobjekte erlebt werden können. Erinnern sie doch, gerade in ihrer sehr eindringlichen Verflechtung von Natur und Technik, an einen Zusammenhang, für den uns das Verständnis in unseren oft zubetonierten Städten verlorengegangen ist. Die Einsicht, daß städtischer Lebensraum von und für Menschen gemacht ist und nicht für wirtschaftliche Interessen Weniger. In ihrer freien Gestik, die sich gegen die Architektur behauptet, erinnern Hausers Skulpturen daran, daß Technik und Maschinenwelt wie die Kyklopen des Hephaistos die dienstbaren Geister des Menschen sind, wir aber Gefahr laufen, sie sich in einem Maße verselbständigen zu lassen, daß sie uns zur Bedrohung werden. Gerade weil diese Skulpturen nichts »wollen«, keine literarisch-inhaltlichen oder historistische Bezüge eingehen, machen sie als stadträumliche Artikulationen Zustände bewußt, die wir verdrängen. Sie sind freie Setzungen eines einzelnen, der sich nicht nach den Ordnungsvorstellungen anderer verhält. Sie erinnern damit aber auch an die Freiheitsmöglichkeiten eines jeden einzelnen. Wer läßt sich aber schon gern an seine eigene Unfreiheit erinnern, deren Unterdrückungsmechanismen man mit Sachzwängen des Alltags so perfekt überdecken kann. Verwundert es da noch, wenn sich Frustration, Ärger und zutiefst empfundenes Unbehagen gegen die Objekte richtet, die unserer Entfremdung abgerungen sind?

Jörn Merkert, 1980
 in: Erich Hauser,
 Werkverzeichnis Plastik 1970–80
 Hrsg.: Institut für moderne Kunst Nürnberg

1280, 1980
 Stahl, 62 x 50,5 x 82,5 cm



Hannover Kubus 1965



Hannover Kubus 1965



Düsseldorf Börse 1970

Bonn Landesvertretung Baden-Württemberg 1973



Bonn Bundeskanzleramt 1975





Berlin Staatsbibliothek 1977

Erwin Heerich
 1922 geboren in Kassel
 1945–54 Studium an der
 Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf
 1966 Professur an der
 Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf
 seit 1973 Mitglied der Akademie der Künste, Berlin
 Lebt in Düsseldorf

Arbeiten im öffentlichen Raum
 1975 Mönchengladbach, Alter Markt
 Brunnen, Belgischer Granit
 1977 Wittlar bei Düsseldorf, Haus Wabbel
 Plastik, Belgischer Granit
 Architekt: Wolfgang Döring
 1977 Linz (Österreich)
 Plastik, Aluminium
 1977 Düsseldorf, Hallenbad der Firma Henkel
 Plastik, Kunststoffplatten
 Architekt: eigenes Büro
 1978 Düsseldorf, Plastikpark Schmela
 Plastik, Aluminium
 1978 Düsseldorf, Haus Döring
 Plastik, Marmor
 Architekt: Wolfgang Döring
 1978 Dülken, Gewerbliche Berufsschule
 Plastik, Holzbalken (Baukörper)
 Architekt: E. Kasper
 1978 Düsseldorf, Robert-Schumann-Institut
 Köln, Musikhochschule
 Architekt: Klaus Reese
 1979 Solingen, Pausenhalle der Gesamtschule
 Intarsie, Steingut
 Architekt: Olaf Jacobsen
 1981 Düsseldorf, Südfriedhof
 Grabmal Alfred Schmela, Basalt

Ohne Titel, 1967
 Kartonplastik, 45x45x45 cm

Ohne Titel, 1967
 Kartonplastik, 45x45x45 cm



Mein Interesse an Architektur ist dort am stärksten, wo sie noch unspezialisiert ist.

Eine Architektur frei von materieller und gesellschaftlicher Notwendigkeit als unabhängige Kunst, wie sie beispielhaft PIRANESI vorschwebt, ist sicher eine Utopie. Allerdings eine Utopie, die in sich selbst eine geschichtliche Entwicklung aufzeigt. In diesem Zusammenhang gründet eine Erfahrung, daß nur solche Architektur von Belang ist, die nicht gebaut wird. Es gibt heute einzelne überzeugende Ansätze zur Gewinnung elementarer architektonischer Strukturen, auch in Plastik und Malerei, die sich in diesem geschichtlichen Prozeß bewegen.

Allein aus dieser Position, glaube ich, sind Wege zu erkennen, die in die Zukunft weisen, die falsche Erwartungen von Integration, Teil- und Scheinlösungen überwinden werden.

Erwin Heerich, 1983

Heerich



Düsseldorf Hallenbad 1977

Bernhard Heiliger
 1915 geboren in Stettin
 1935–37 Studium in Stettin
 und an der Akademie für Bildende Künste, Berlin
 1953 Berufung als Professor
 an die Hochschule für Bildende Künste Berlin
 1954 Mitglied des Deutschen Kunstrates
 1956 Mitglied der Akademie der Künste Berlin
 1974 Großes Bundesverdienstkreuz des Verdienstordens
 der Bundesrepublik Deutschland
 1978 Mitglied der Accademia Fiorentina delle Arti
 del Designo, Florenz
 Lebt in Berlin

Verschiedene nationale und internationale Preise

Arbeiten im öffentlichen Raum

1963 Berlin, Ernst-Reuter-Platz
 »Flamme«, Bronze
 Architekt: Scharoun, Hermkes, Hammerbacher
 1963 Berlin, Philharmonie, Foyer
 »Auftakt«, Aluminium
 Architekt: Hans Scharoun
 1963 Paris, Deutsche Botschaft
 Relief, Bronze
 1968/71 Berlin, Reichstag, Foyer
 »Kosmos 70«, 2teilige Hängeplastik
 Architekt: Paul Baumgarten
 1974 München, IBM-München
 »Zeichen 74«, Bronze
 Architekt: Sep Ruf
 1980/81 Berlin, Neue Schaubühne
 »Auge der Nemesis«, Eisen
 Architekt: Mendelsohn, Sawade

Pendel, 1978
 Aluminium, Holz, Polyester
 33x62x25 cm



Eine Skulptur direkt in das Stadtbild einzubeziehen, ist wahrscheinlich die eindringlichste, beste Form der Integration von Architektur und Skulptur – solange es sich nicht um Innenräume handelt. Nicht eine Bindung an die Architektur in erster Linie, sondern der städtebauliche Aspekt ist das Wichtigste. Die Skulptur muß nicht Teil einer Architektur sein, sondern ihr lebendiger Widerpart, ihr »Gegenspieler«. Die Bezüge zur Architektur brauchen nur latent erkennbar zu sein. Das Allerwichtigste: Mitten im Leben muß die Skulptur stehen, das heißt, an den Brennpunkten des Verkehrs, auf belebten Plätzen, dort, wo ständig viele Menschen vorübergehen – und nicht an extra hergerichteten »Oasen«. Das Verständnis für Kunst wächst unmerklich mit der wiederholten Begegnung – bis sich selbst anfängliche »Kritiker« das Kunstwerk nicht mehr »wegdenken« können. Es hat sich unentbehrlich gemacht. Der Standpunkt der Skulptur »Auge der Nemesis« auf dem Mittelstreifen des Kurfürstendamms ist deshalb als ideal zu bezeichnen. Man kann sie aus der Nähe betrachten, dort verweilen, kann sie aber auch vom vorbeifahrenden Wagen aus zu beiden Seiten erfassen. Gleichzeitig weist sie auf die Schaubühne, fungiert als gezieltes Zeichen.

Bernhard Heiliger, 1983

Heiliger



Berlin Ernst-Reuter-Platz 1963

Alfred Hrdlicka

- 1928 geboren in Wien
Zahntechnikerlehre
1945–53 Studium der Malerei an der
Akademie der Bildenden Künste Wien
1953–57 Studium der Bildhauerei
Lebt in Wien

Arbeiten im öffentlichen Raum

- 1955/59 Bremen
»Sterbender«, Bronze nach Kalkstein
1959/62 Bremen
»Marsyas I«, Bronze nach Kalkstein
1962/65 Darmstadt, Technische Universität, Innenhof,
»Marsyas II«, Bronze nach Marmor
1970/72 Berlin, Heckerdamm, Kirchengemeinde Charlottenburg,
»Plötzenseer Totentanz«,
16 Tafeln, Kohle, Bleistift, Bister auf Holz
Architekt: Grötzebach
1977 Berlin, Kirchliche Hochschule
»Portrait Dietrich Bonhoeffer«,
portugiesischer Marmor
1977/82 Wuppertal-Barmen, Engelsgarten,
Denkmal für Friedrich Engels, Carrara Marmor

Der »Plötzenseer Totentanz« war von mir ursprünglich als Fresko geplant, was sich jedoch nicht durchführen ließ, denn man hätte nachträglich Ziegelwände einbauen müssen, die der architektonischen Gesamtkonzeption in keiner Weise entsprochen hätten.

Erwiesen sich auch die monumentalen Zeichnungen auf Holztafeln als ideale Notlösung, so zeigte sich selbst an diesem Beispiel, wie schwierig es ist, Bilderei und Architektur zu einem Gesamtkunstwerk zu verschmelzen. Nüchtern gesehen muß man sich sagen, daß der kongeniale Partner des heutigen Architekten nicht der bildende Künstler ist, sondern der Professionist: der Installateur, der Glaser, der Elektriker, der Fliesenleger, Tapezierer usw. Logischerweise ergibt sich daraus, daß der künstlerische Beitrag oft nicht mehr ist, als zum Kunstwerk hochstilisiertes Architekturzubehör: Die mit kreativem Animo verschnörkelte Neonröhre, das Nirostagegenstück zum Entlüftungsschacht, die konzeptionell verlegte Bodenplastik, die Farbwege und Signale, die in der Betonmonotonie Orientierungshilfe leisten sollen usw.

Dieser fatalen Assemblagewirkung, die nicht zuletzt mitschuldig ist an den immer größer werdenden Unbehagen gegenüber der funktionellen Architektur, kann man nur mit einem radikalen Gegenkonzept begegnen: Bilderei als Gegenbild zum modernistischen Stadtbild, das das Gegenbild zum Menschenbild sein muß, versteht sich von selbst.

Alfred Hrdlicka, 1983

Hrdlicka



Berlin

Kirchengemeinde Charlottenburg

1970/72

- Alfonso Hüppi
 1935 geboren in Freiburg/Br.
 1950–58 Lehr- und Gesellenjahre in der Schweiz
 1958 Studium an der Kunst- und Werkschule Pforzheim:
 Bildhauerei
 1960–61 Studium an der
 Staatlichen Hochschule für Bildende Künste Hamburg:
 Schrift, Kalligrafie
 1961–64 Dozent an der
 Staatlichen Hochschule für Bildende Künste Hamburg
 1964–68 Mitarbeiter der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden
 1968–74 Freischaffend
 Es entstehen weiße Reliefs, Bogenfelder,
 Knautschblätter, Faltblätter, Holzteppiche, Falttücher,
 Klappreliefs, Holzwände (Würfel), Collagen
 seit 1974 Professur an der
 Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf: Malerei
 Lebt in Baden-Baden
- Arbeiten im öffentlichen Raum
 1974/78 Heidelberg, Universität
 Reliefdecke und Wände im Seminargebäude Sandgasse
 Architekt: Götz & Partner
 1977 Freiburg/Br.
 »Künstlerdusche«, öffentliche Dusche am Kolombischlöbchen
 1978/80 Ulm, Bundeswehrkrankenhaus
 Vollplastische Figurengruppen und Brunnen, Bilderwand
 (ca. 200 Bilder)
 Architekt: Heinle, Wischer & Partner

In der Ausschreibung wird der industrielle Charakter des Gebäudes hervorgehoben und an den Künstler die Forderung nach emotionalem Engagement gestellt. Wörter wie »auflockern, anreichern, positiv, froh« signalisieren diese Erwartung.

Das Gebäude provoziert spontan den Wunsch nach starker, einfacher körperlicher Präsenz. Es sollte in diesem Haus Dinge geben, die psychisch und physisch durch ihre beinahe lächerliche Selbstverständlichkeit eine suggestive Wirkung ausüben. Lächerlich wie eine Ente, die mit ihren Jungen quer über einen verkehrsreichen Platz wackelt. Zugleich zieht ein solcher Auftritt alle Emotionen an sich und verleiht der Kreatur eine eigentümliche Würde. Ich sehe in diesem Hause eine Chance für die Kunst, indem sie sich bis an die Grenze der Ernsthaftigkeit begibt. Derber Humor ist gerade in diesem Landstrich nicht selten zum Vehikel der Kunst geworden. Brecht hat seine Wurzeln nicht weit von Ulm.

Alfonso Hüppi, 1978
 aus dem Begleittext
 zu den Wettbewerbsarbeiten

Hüppi



Ulm

Bundeswehrkrankenhaus

1978/80

Jean Ipousteguy

1920 geboren in Dun-sur-Meuse
1938 Zeichenunterricht bei Robert Lesbouit, Paris
1949 Erste Plastiken
1967 Arbeitet in Carrara
Lebt in Choisy/Frankreich

Verschiedene nationale und internationale Preise,
Ehrungen und Stipendien

Arbeiten im öffentlichen Raum

1947/48 Saint Jacques de Montrouge
Fresken und Glasfenster
1978 Berlin, Internationales Congress Centrum
Plastik: »Alexander«, Gestaltung des Vorplatzes
Architekt: Schüler & Schüler

... Ich habe mit dem Architekturstudium angefangen als Autodidakt und die Formensprache der Architektur hat meine Bildhauerei wesentlich beeinflusst. Erst nach einer Griechenlandreise habe ich versucht, die menschliche Figur in mein Werk einzubeziehen. Schon immer hat mich die Antike interessiert ... Alexander der Große bezwang nicht die Völker durch Gewalt und Grausamkeit, er war eine andere Persönlichkeit. Je weiter er in Persien eindrang, um so stärker nahm er die Landessitten an. Er war nicht nur ein Herrscher. Er kommt nach Ecbatane ohne kriegerische Absichten und die Stadt öffnet ihm die Tore ... Ecbatane wird eine Stadt des Dialoges und des kulturellen Austausches. Das war mein Thema. Ein Mensch in Beziehung zu einer Stadt, im Sinne des Zusammentreffens von einem idealen Menschen zu einer idealen Stadt ... Die Stadt ist offen, man kommt und geht. Sie ist der Mittelpunkt für die Menschen. Der Mensch gestaltet die Stadt, aber er darf es nicht in einer endgültigen Form machen, daß sich diese dann gegen den Menschen wenden kann. Ich meine damit, daß der Mensch die Fähigkeit behält, die Stadt zu lenken und sein Schicksal als freier Mensch zu bestimmen. Mein ästhetisches Problem war die harmonische Gestaltung zwischen der Stadt und dem Menschen in einem Kunstwerk. Was ist eine Architektur? Eine Art Panzer, in den der Mensch sich zurückzieht, um sich zu schützen. Das Thema war, der Mensch umgeben von der Architektur: Sein Dialog mit der Stadt. ... Wie ich schon sagte, er (Alexander) wird total aufgenommen von seiner Eroberung; und er verändert sich. Er vernichtet sich, während er seine Macht erprobt. Das ist eine Explosion des Auseinanderfallens der Rüstung von Alexander. ... Für mich gilt: Hat man drei Punkte im Raum fixiert, ist das Problem des Raumes gestellt, und dementsprechend auch das der Skulptur, die ein sphärischer Gegenstand ist. ... Diese drei Punkte habe ich immer in meinen Skulpturen betont. ... Dies gilt auch für Alexander. Wenn also Alexander drei Gesichter hat, so hat dies auch mit meinem bildnerischen Gestalten zu tun. Außerdem läßt es sich vielleicht metaphysisch deuten. Ein Kunstwerk ist wie ein Ei, alles ist darin vorhanden. Man hat von Alexander gesagt, ... daß er verletzt sei. Er ist der Eroberer, verletzt durch seine Eroberung ... es ist der Gedanke, daß der Sieger genauso verletzt ist wie der Besiegte.

Jean Ipousteguy, 1979

in: Katalog der Staatlichen Kunsthalle Berlin
(gekürzt)

Ipousteguy



Berlin Internationales Congress Centrum 1978

Ritzi und Peter Jacobi
 1935 geboren in Ploesti, Rumänien (Peter Jacobi)
 1941 geboren in Bukarest, Rumänien (Ritzi Jacobi)
 Studium an der Kunstakademie Bukarest,
 Rumänien
 1970 Übersiedlung in die
 Bundesrepublik Deutschland.
 Deutsche Staatsbürgerschaft
 1971 Berufung von Peter Jacobi an die
 Fachhochschule für Gestaltung
 in Pforzheim
 seit 1971 Professor daselbst.
 Beide arbeiten in verschiedenen Medien
 (Skulptur, Fotografie, Zeichnung, Textil)
 Leben in Neubärental bei Stuttgart

Arbeiten im öffentlichen Raum

1978 Pforzheim, Fritz-Ehler-Schule
 »Textiles Relief«, Pflanzen und Tierhaare
 Architekt: Behnisch & Partner

1980 Freising, Universität Weihenstephan,
 Hörsaalgebäude
 »Textiles Relief«, Pflanzen und Tierhaare
 Architekt: Geierstanger und Albrecht

1980 Lahr/Schwarzwald, Marktplatz
 »Bodenskulptur«, Granit (Peter Jacobi)
 Architekt: Bauamt der Stadt Lahr

1981 Stuttgart-Vaihingen, Universitätsbibliothek
 »Textiles Relief«, Pflanzen und Tierhaare
 Architekt: Renata Rießner

1982 Cuxhaven, Kurhalle
 »Wandrelied«, Granit und Wasser (Peter Jacobi)
 Architekt: Gerhard

Für uns gibt es keine
 ausgesprochene Dominanz
 der Arbeit in der Architektur.
 Aber, die für die
 Architektur gemachte Arbeit
 soll sich dieser
 auch nicht unterwerfen.
 Sie soll keine
 dekorativen Forderungen erfüllen.

Ritzi und Peter Jacobi,
 1983



Freising

Universität Weihenstephan

1980

- Yves Klein
 1928 geboren in Nizza
 1946 Erste monochrome Theorien
 1947 1. monotone Symphonie
 1957 Beginn der blauen Periode
 Die ersten »Immateriellen«,
 die erste aerostatische Plastik,
 das erste brennende Feuerbild, leerer Raum
 1958 Theorie der Luftarchitektur mit Werner Ruhnau
 Erste Schwammreliefs
 1959 Vorlesung an der Sorbonne
 Grundstein zur Gruppe »Neue Realisten«
 Erste immaterielle Teilnahme an einer
 Gruppenausstellung
 1960 Monogold-Bilder
 Gründung der Gruppe »Neue Realisten«
 1961 Krefeld
 Feuerfontainen, erste planetarische Reliefs
 1962 2. monotone Symphonie
 Stirbt in Paris
- Arbeiten im öffentlichen Raum
 1957/59 Gelsenkirchen, Theater der Stadt Gelsenkirchen
 Schwammreliefs und Wandbilder
 Architekt: Werner Ruhnau

Im Laufe aller dieser Forschungen nach einer Kunst, die die Immaterialisierung anstrebt, sind wir uns dann begegnet, Werner Ruhnau und ich, als wir die Architektur der Luft entdeckten. Das letzte Hindernis, das Mies van der Rohe noch nicht zu überwinden wußte, machte ihm Schwierigkeiten und störte ihn: Das Dach, das uns wie ein Schirm vom Himmel, vom Himmelblau trennt. Und mich störte die Fläche – das greifbare Blau auf der Leinwand – die dem Menschen den ständigen Blick auf den Horizont versperrt. Schon mehrere Jahre vorher hatte ich in meiner monochromen Begeisterung von dieser Konzeption der Luftarchitektur geträumt. Aber ich verstand ihre ganze Bedeutung und ihre ungeheure Tragweite noch nicht. Im biblischen Eden war der Mensch wahrscheinlich in diesem Zustand der statischen Trance wie in einem Traum. Der Mensch der Zukunft in seiner Integration in den totalen Raum, in seiner Teilnahme am Leben des Universums, wird sich wahrscheinlich in einem dynamischen Zustand des wachen Traumes befinden, in einer scharfen Klarheit der greifbaren, materiellen und sichtbaren Natur gegenüber. Er wird sie für sein körperliches Wohlbefinden auf der irdischen Ebene beherrschen. Befreit von einer falschen Interpretation des psychologischen inneren Lebens, wird er in einem Zustand der absoluten Übereinstimmung mit der unsichtbaren und mit den Sinnen nicht wahrnehmbaren Natur leben, d.h. mit dem Leben selbst, das durch die Umkehrung der Rollen konkret geworden ist, d.h. durch die Abstrahierung der psychologischen Natur.

Yves Klein, 1959
 aus: Katalog Berlin, Düsseldorf 1976



Gelsenkirchen

Theater der Stadt Gelsenkirchen

1957/59

Norbert Kricke

1922 geboren in Düsseldorf
aufgewachsen in Berlin
1946 Meisterschüler an der Akademie Berlin
(Richard Scheibel)
seit 1947 in Düsseldorf
1949 Erste Raumplastiken
1955 Entwicklung von Wasserformen
1956 Erste Niederschrift des Exposés »Forms of Water«
1959 Zusammenarbeit mit Walter Gropius
(Wassergestaltungen für den
Universitätsneubau in Bagdad)
1964 Berufung als Professor für Bildhauerei
an die Staatliche Kunstakademie Düsseldorf
seit 1972 Direktor der
Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf
Lebt in Düsseldorf

Verschiedene nationale und internationale Preise

Arbeiten im öffentlichen Raum

1955/56 Münster, Opernhaus
Große Raumplastik
Architekt: Deilmann/Rave/Ruhnau/von Hause
1957/59 Gelsenkirchen, Stadttheater
Relief
Architekt: Deilmann/Rave/Ruhnau/von Hause
1958/61 Düsseldorf
Große Raumplastik »Mannesmann«
Architekt: Schneider-Esleben
1963/64 Düsseldorf
Rheinische Girozentrale, Innenhof
»Wasserwald«
Architekt: Thoma
1967 Braunschweig, Physikalisch-Technische Bundesanstalt
Raumplastik
Architekt: Staatshochbauamt II, Braunschweig
1967/68 Bonn, Rheinisches Landesmuseum
Raumplastik
1972/73 Nürnberg, Bundesanstalt für Arbeit
»Großer Wasserwald«
Architekt: Fischer/Krüder/Rathai
1977 Düsseldorf, Skulpturenpark Schmela, D.-Lohhausen
Raum-Zeit-Plastik »Große Gideon 1977«
1981 Köln, Deutsche Welle – Deutschlandfunk
Architekt: Planungsgruppe Stieldorf
(Adams, Glazer, Hornschuh, Pollich, Türler) DW
Weber & Partner DLF

Linie – Form der Bewegung
Bewegung – Form von Zeit
nie als Begrenzung von Fläche
nie als Kontur von Körpern
immer als raumzeitgendes Phänomen
als Offenheit

Norbert Kricke, 1977

Kurvende Linie
Raum fassen
Raum lassen
immer wieder
Offenheit

Alles nimmt Raum weg
... meine Plastiken bringen,
erzeugen Raum für den Menschen,
einen Raum, der nichts wegnimmt,
sondern alles bestehen läßt.

Norbert Kricke, 1980

Norbert Kricke, 1980

alles in:
Katalog Norbert Kricke,
Raumplastiken und Zeichnungen,
Städelsches Kunstinstitut,
Frankfurt 1980

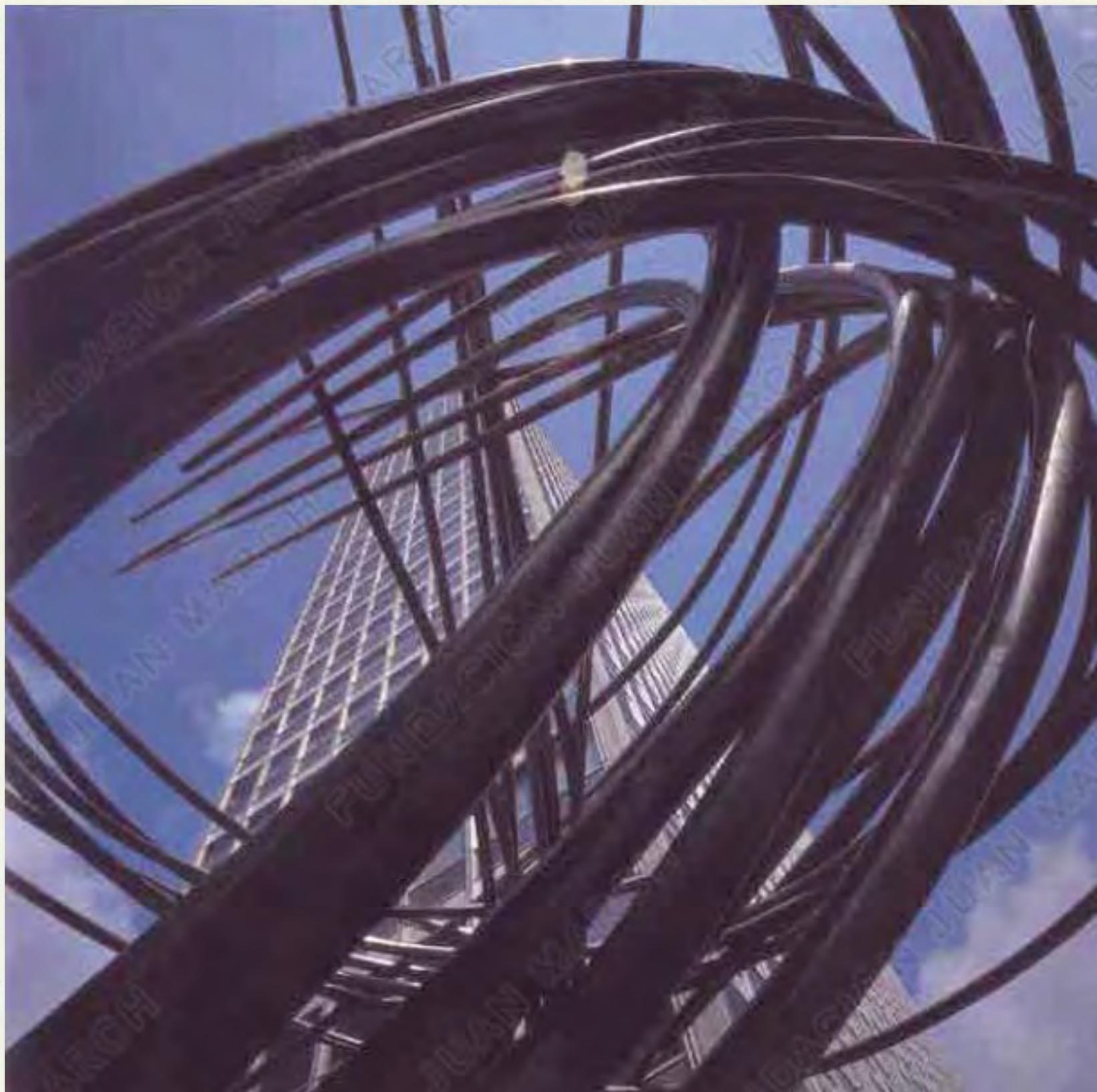
Ohne Titel, 1982, Kohle, 50x70 cm



Ohne Titel, 1982, Kohle, 50x70 cm



Kricke



Düsseldorf

Mannesmann

1958/61





Köln

Deutsche Welle – Deutschlandfunk

1981

Ferdinand Kriwet
 1942 geboren in Düsseldorf
 seit 1962 Theater/Mixed Media
 seit 1963 Hörtexte
 seit 1967 Filme
 seit 1969 Video-Tape-Versuche und Radiosendungen
 Diverse Preise
 Lebt in Dodenburg, Post Wittlich, bei Köln

Arbeiten im öffentlichen Raum

1971/72 Bochum, Ruhruniversität
 Chrom-Neon-Text
 Leuchtstoffröhren, Plexiglas, Messing
 Architekt: Hentrich, Petschnigg & Partner

1973/79 Ulm, Universität
 Neon-Texte
 Leuchtstoffröhren, Plexiglas,
 elektronisches Schaltwerk
 Architekt: Reisert, Obenauf

1975/79 Duisburg-Beeck, König-Brauerei, Trebersilo-Anlage
 Text-Turm

1976/77 Köln, Fernmeldeamt West
 Licht-Text-Wand
 Feinblech, Plexiglas, Licht, Elektronik
 Architekt: Hentrich, Petschnigg & Partner

1977 Frankfurt/Main, Bürogebäude
 Neon-Text
 Leuchtstoffröhren, Plexiglas, Calorex-Scheibe
 Architekt: Harald Deilmann

1980 Bad Oeynhausen, Spielcasino
 Licht-Text-Wand
 Edelstahl, Plexiglas
 Architekt: Harald Deilmann

1980 Köln, Bürogebäude
 Licht-Text-Stäbe
 Architekt: Harald Deilmann

1980 Krefeld-Uerdingen, Berufsschulzentrum
 Video-Wand
 Architekt: Parade + Parade, Rateiczak & Partner

Sicht Fälle Kommen

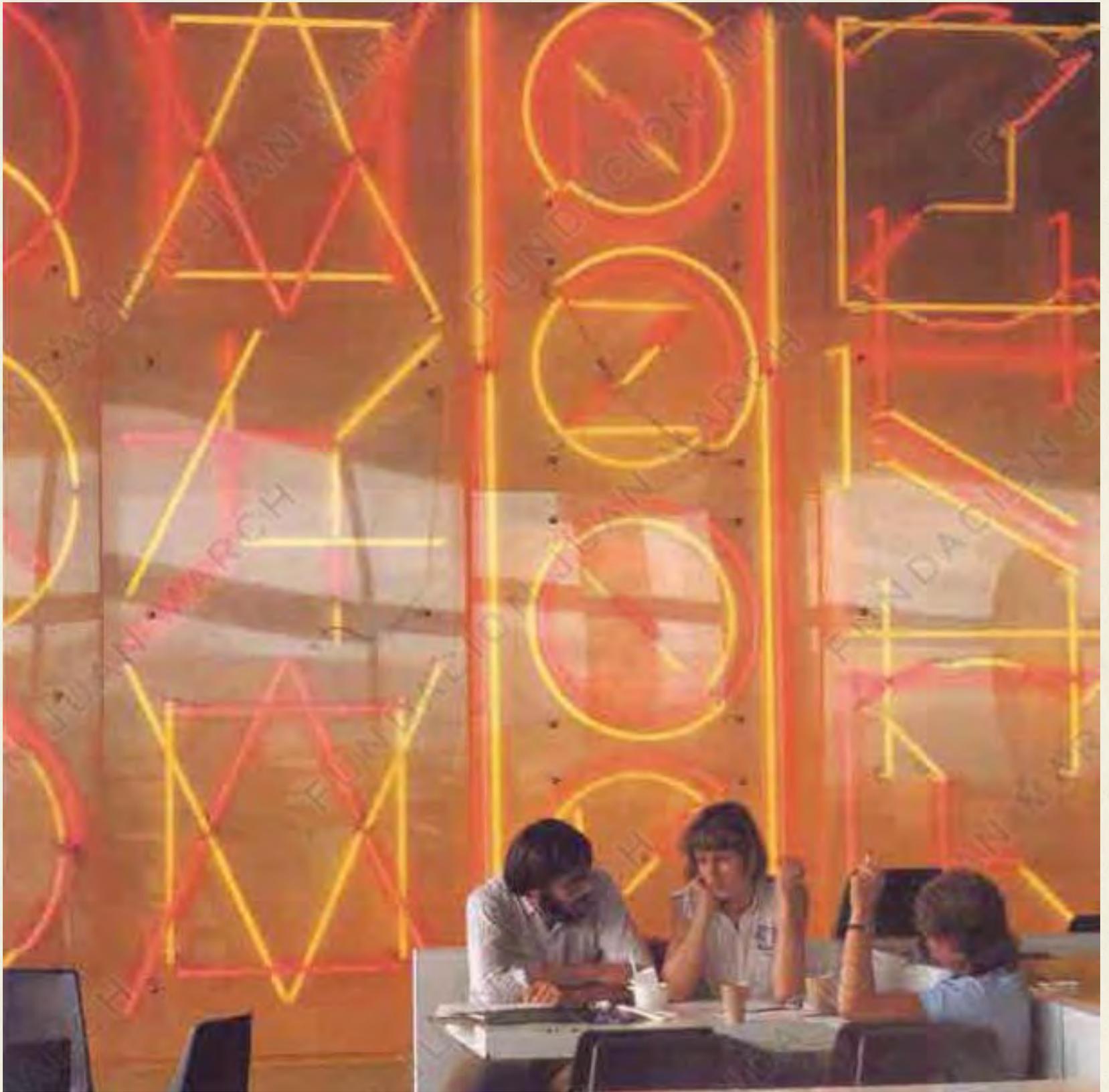
Wann *noch gesehen* und wann *schon gelesen* wird, läßt sich exakt nicht bestimmen, wie beiden Vorgängen ebensowenig Chronologie kausaler Natur eindeutig nachzuweisen ist. Lesen ist ein Akt des Entzifferns und des Übersetzens geläufiger Schriftzeichen in vereinbarte Begriffe, hat es mit Zeichensymbolen (und nicht Ikonen) zu tun, die weniger optisch als intellektuell enträtselt werden sollen: *Sehen* ist ein *Empfindungsvorgang*, *Lesen* die *Reaktion auf diesen*. Allerdings ist im Sehen oftmals eine intensiv-drängende Lesetendenz, wie im Lesen eine zurück zum Sehen. Über die Biografie des intellektuellen Leseaktes kann Eindeutiges auch nicht mitgeteilt werden: ob *simultan* ganze Wortgestalten erfaßt werden oder *sukzessiv* die einzelnen Wortbestandteile zusammengesetzt werden und daran anschließend erst das ganze Wort erfaßt wird, ist jeweils abhängig von der Lesefertigkeit des Ausübenden, der begrifflich-semanticen und graphisch-optischen Beschaffenheit des zu Lesenden, vom Lesertypus, von den Umständen, die den gesamten Vorgang umstellen und die nicht voraussehbar sind.

Kurzformel:

sehen = makro simultan,
 lesen = mikrosimultan oder makro-sukzessiv
 (Sukzession kleiner simultaner Vorgänge).

Ferdinand Kriwet
 in: Katalog Kriwet,
 Kunstverein für die
 Rheinlande und Westfalen,
 Düsseldorf, 1975/76

Kriwet



Bochum

Ruhruniversität

1971/72





Bochum

Ruhruniversität

1971/72

Peter Kuckei
 1938 geboren in Husum/Holstein
 1960–61 Studium an der
 Staatlichen Kunstschule Bremen
 1961–63 Studium der Malerei an der
 Staatlichen Akademie der Bildenden Künste
 Stuttgart
 seit 1963 freischaffend als Maler in Berlin
 und Beckmansfeld
 seit 1975 Atelieregemeinschaft mit Bernhard Strecker
 Lebt in Berlin und Butjadingen

Bernhard Strecker
 1940 geboren in Magdeburg
 1961–68 Studium der Architektur in Berlin
 Studiogalerie Strecker, Berlin
 (Architektur/Malerei/Bildhauerei)
 seit 1970 freischaffend als Architekt in Berlin
 seit 1975 Atelieregemeinschaft mit Peter Kuckei
 Lebt in Berlin

Als Atelieregemeinschaft verschiedene Preise

Arbeiten im öffentlichen Raum

1975/76 Nordenham, Schulzentrum Nord, Gymnasium
 Architekt: Angelis, Baumann,
 Hermann & Schwerk
 1977/78 Bad Zwischenahn, Schulzentrum
 Architekt: Hermann & Angelis
 1977/80 Oldenburg, Neue Amalienbrücke
 Ingenieurbüro: Ropers
 1978 Nordenham, Strandhalle
 Architekt: G. Baumann
 1978/79 Bad Zwischenahn, Freibadanlage
 Architekt: de Witt, Böries & Dorn
 1981/82 Burhave, Kaufhaus Auffarth
 Dorfbildgestaltung
 1982 Oldenburg, Fachhochschule
 Außenanlage, Holztor
 1982 Braunschweig, Historisches Zentrum
 Rathausplatz und Ruhfäutchenplatz

»Schulen im Europaraster« – an zwei Schulen in Nordenham, im äußersten Norden des Landes wurde der Versuch gemacht, mit künstlerischen Mitteln zu einer Identifikation zu kommen, auch bei Anwendung vorgegebener Konstruktionselemente eine Identifikation mit dem Ort zu erreichen. Wir gingen von »Ereignisketten« aus, die von Schülern am Ort aufgenommen und nachvollzogen werden können.

Unsere entwurfliche Arbeit wurde im wesentlichen durch unsere Auffassung vom architektonischen Zeichen bestimmt. Wir suchten Möglichkeiten, die Schüler in ihrer persönlich gewachsenen Identität, in früheren Erfahrungen im Umgang mit ihrer Umgebung, in sinnlichen Abenteuern außerhalb der Schule zu bekräftigen. Bestätigung des Selbstwertgefühls, sowohl des individuellen als auch des gemeinschaftlichen.

Die Schüler, die schon vom Inhalt des Gebäudes und vom Ausbildungsstoff her überwiegend mit fremden Identifikationen konfrontiert werden, sollten durch den Bau eine Unterstützung ihrer gewachsenen Eigenart und Herkunft erfahren.

Kuckei/Strecker, 1983



Nordenham Gymnasium 1975/76

Kuckei/Strecker



Alf Lechner
 1925 geboren in München
 1943 Abitur
 1945–48 Ausbildung als Maler und Grafiker
 1949–63 Grafiker und Erfinder
 1968 erste Ausstellung von Stahlplastiken
 1981 Bühnenbild für »Antigone«
 an der Studiobühne Ulm
 1982 Fertigstellung des »Kunstbunkers«
 an der Isar in Geretsried bei München
 seit 1970 Beteiligung an Symposien
 Lebt in Geretsried

Diverse Kunstpreise und Stipendien

Arbeiten im öffentlichen Raum

1971 Kühbach/Obb., Gesamtschule
 Würfelskelett-Konstruktion, Edelstahl
 Architekt: Heiner Gruber
 1971 Erlangen, Universität, Innenhof
 Würfelskelett-Konstruktion, Cor-ten-Stahl
 Architekt: Universitätsbauamt Erlangen
 1972 Marl/Ruhr, Wohnbaugebiet
 Würfelskelett-Konstruktion, Cor-ten-Stahl
 1975 München-Fürstenried, Gesamtschule
 Würfelauflösung, Edelstahl
 Architekt: Peter Lanz
 1976 Bochold, Stadt Bochold
 Würfelskelett-Konstruktion, 4teilig, Edelstahl
 1976 Freiburg, Pädagogische Hochschule
 Würfelskelett-Konstruktion, Edelstahl
 Architekt: Eckhart Lump
 1977 Hamburg, Bundeswehrhochschule
 Veränderbare Würfelskelett-Konstruktion
 I und II, Edelstahl
 Architekt: Heinle, Wischer & Partner
 1978 München, Universität, Innenhof
 Exzentrisches Pyramiden-Skelett, Edelstahl
 1979 Erlangen, Universität, Einfahrtsbereich
 Würfel-Diagonal-Linien, 2teilig, Edelstahl
 Architekt: Universitätsbauamt Erlangen
 1980 Großhadern bei München, Klinik
 Rahmenkreuz, Stahl beschichtet
 Architekt: Schlempp & Eichberg
 1981 Freising, Universität Weihenstephan
 Geierstangen, 2teilig, Edelstahl
 Architekt: Universitätsbauamt Weihenstephan
 1982 München, IGA '83
 Wasserplastik, Edelstahl

Unsere Gesellschaft wird von Spezialisten, vom isolierten Insider bestimmt. Dadurch entstehen auf vielen Gebieten Inhumanitäten. Im Bau unserer Städte wird dies deutlich sichtbar. Kunst in der Stadt, in der Öffentlichkeit muß einen Zusammenhang bilden zwischen Architektur, Umland und Mensch. Es müssen dazu Wege gefunden werden, den Künstler schon im Planungszustand eines Bauwerkes mit dem Bauherrn und dem Architekten mit dem Ziel zusammenzuführen, ein vollendetes Bauwerk zu schaffen. Ich gehe sogar so weit, zu behaupten, daß dadurch nicht nur im ästhetischen Bereich mehr Vollkommenheit erreicht werden könnte, sondern auch finanzielle Einsparungen möglich sind.

Alf Lechner, 1983

Würfelskelett 1B/1974–75, 1974/75
 Stahl, 60 x 60 x 60 cm



Würfelskelett 2B/1974-75, 1974/75
 Stahl, 60 x 60 x 60 cm



Lechner



Hamburg

Bundeswehrhochschule

1977



Kühbach Gesamtschule 1971

München-Fürstenried Gesamtschule 1975



Freising Universität Weihenstephan 1980

Großhadern bei München Klinik 1980





Großhadern bei München

Klinik

1980

Thomas Lenk

- 1933 geboren in Berlin-Charlottenburg
1950 Kurzer Besuch der Kunstakademie Stuttgart, danach Steinmetzlehre
seit 1952 Plastische Arbeiten
seit 1957 Skulptur (nicht-figurativ) und Grafik
1958 Teilnahme am internationalen Wettbewerb für ein Mahnmal im ehemaligen KZ Auschwitz
1960 Dialektische Objekte
1962 Erstes bibliophiles Buch (mit Th. W. Adorno)
1964 Erste Schichtungen
1968 Erstmals Beschäftigung mit architekturgebundenen Projekten
1969 Entwürfe zu Büchern
1970 Projekt einer Phono-Skulptur (zusammen mit E. Karkoschka)
1971 Projekt einer Theater-Klang-Skulptur
1978 Gastprofessor an der Helwan-Universität, Kairo
Lebt auf Schloß Tierberg bei Schwäbisch Hall

Ohne Titel, 1971
Serigrafien 70x70 cm



Arbeiten im öffentlichen Raum

- 1967 Berlin, Technische Universität
»Schichtung 21 C«, Holzskulptur
Architekt: Kurt Dübbbers
1968/72 Münster, Stadttheater
»Skulptur-Raum-Konzeption«
Environment aus 3 Betonskulpturen
Architekt: Max von Hausen, Ortwin Rave
1969 Essen, Hauptverwaltung Karstadt
»Raster-Relief«, 10 verschiedene Holzreliefs
1971/72 München, Hochschulsportanlage
»Spiegel-Schichtung«, Plexiglas
Architekt: Heinle, Wischer & Partner
1971/72 Münster-Wohlbeck, Schulzentrum
»Schicht-Klammer«, 2 Doppelskulpturen, Beton
Architekt: Michael Knoche
1973/75 Stuttgart-Freiberg, Schulzentrum
»Relief-Wand«, 6 Eternit-Reliefs, farbige Grundfläche
Architekt: Wilfried Beck-Erlang
1974/75 Stuttgart, U-Bahnstation »Universität«
»Skulpturale Gesamtkonzeption«, Environment, Eternit- und Holzreliefs, emaillierte Farbflächen
Architekt: Wilfried Beck-Erlang
1975/78 Heilbronn, Polizeidirektion, Park
»Heilbronner Kapitell«
4teilige Skulptur, Beton, Brunnen
Architekt: Reinhold Dupper
1977 Stuttgart, Schloßpark
»Stuttgarter Tor«, Skulptur, Stahl
Architekt: Gartenbauamt Stuttgart
1982/83 Schwäbisch Hall, Johanniter-Brücke (B14)
»Haller Bogen«, 2 Skulpturen, Stahl
Architekt: Walter Loges, Tiefbauamt Schwäbisch Hall

Wir sind – wieder – an dem Punkt angelangt, an dem sich ein Zusammenwirken von Kunst und Architektur als Aufgabe stellt. Die Kunst geht in die Öffentlichkeit, die Kunst wird öffentlich, die Kunst verläßt die Wände der Sammler und Museen und wendet sich der Architektur und öffentlichen Aufgaben zu. Die Zukunft der Kunst liegt nicht in Stillfragen, »neuen« Richtungen oder Erfindungen, sondern in einer neuen Zuordnung künstlerischer Aktivitäten. Die Zukunft der Kunst liegt in ihrer Öffentlichkeitsdimension. Die Zukunft der Architektur aber liegt in ihrer Rückbesinnung auf ihre künstlerische Dimension. Das gestörte Verhältnis zwischen Künstler und Architekt belegt das gestörte Verhältnis beider zu ihrer Umwelt und zu ihrer Verpflichtung in ihr. Die auf sich selbst geworfene Kunst, die Kunst um ihrer selbst willen, führt ins Ghetto. Die funktionalisierte, dem Ingenieurhaften überantwortete Architektur führt in die Betonkatastrophe, die allenthalben unsere Städte und Siedlungsgebiete inhumanisiert. Im Schnittpunkt der Krise, im Verständnis beider hinsichtlich ihrer Aufgaben in der Umwelt kann nur die Integration von Kunst und Architektur einen Ausweg bieten. Diese anvisierte Integration allerdings bedingt ein Umdenken beider, des Künstlers wie des Architekten.

Thomas Lenk, 1971
in: »Stichworte zur Kunst am Bau«



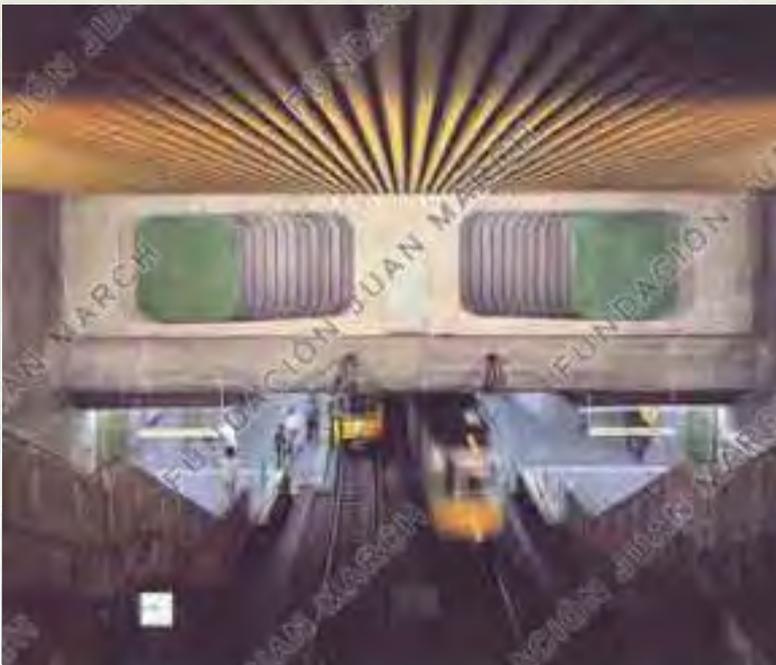
Münster Stadttheater 1968/72



Münster Stadttheater 1968/72



Essen Hauptverwaltung Karstadt 1969



Stuttgart U-Bahnstation 1974/75



Münster-Wohlbeck Schulzentrum 1971/72



Heilbronn Polizeidirektion 1975/78

Adolf Luther
 1912 geboren in Krefeld-Uerdingen
 1938 Beginn des Jurastudiums
 1942 erste Beobachtung des Lichtes als eigenständige Realität.
 Beginnt während des Krieges an der Front zu malen
 1946/47 Erste Ausstellungs-beteiligung.
 Wunsch nach erneuten Ausstellungen, jedoch erst dann,
 wenn seine Lichtideen verwirklicht sind
 (Ziel: Beseitigung alles Inhaltlichen aus der Malerei
 durch sukzessive Reduktion)
 1952 Bewegungsstrukturen
 1957 Aufgabe des Juristenberufes
 1958–61 Erste »Licht- und Materie-Arbeiten«, Weiterentwicklung
 und Erprobung neuer Materialien; Entmaterialisierungen
 1962–65 Lichtschleusen, Zwischenglastechnik.
 Postulat der »transoptischen Realität«, das zu den
 Raumbänden führt.
 Erste Arbeiten mit optischen Medien
 1967 Fokussierende Räume als andere Formen der energetischen
 Plastik – immateriell, vergänglich
 1968 Erste sphärische Objekte
 1971 Erste Laserobjekte, Integration des Lichtes in die
 raumbildende Architektur und den Öffentlichkeitsbereich.
 Ersetzung architektonischer Funktionsteile
 durch die Lichtmedien.
 Musik und Licht als Zeitphänomene
 1976 Professur
 1978 Mondprojekt
 1979 Instrumentales und Funktionales als Zusammengehöriges:
 Licht, Architektur und Landschaft als verbundene Plastik:
 Bottrop-Objekt
 Lebt in Krefeld

Sphärisches Objekt, 1981
 Bedampfter Hohlspiegel, 92 x 162 x 10 cm



Arbeiten im öffentlichen Raum

1971 Nordkirchen, Finanzschule
 Architekt: Finanzbauamt Münster
 1972 München, Olympiastadion
 Architekt: Behnisch & Partner
 1973 Bochum, Universität
 Architekt: Hentrich, Petschnigg & Partner
 1973 Wuppertal, Stadtparkasse
 Architekt: Schneider-Esleben
 1975 Regensburg, Universität
 Architekt: Ackermann & Partner
 1975 Essen, Stadtparkasse, Innenraum
 streifenförmige sphärische Hohlspiegelwand
 mit hinterlegtem Licht
 Architekt: Hentrich, Petschnigg & Partner
 1976 Bonn, Bundeskanzleramt, Natosaal und Halle
 Architekt: Planungsgruppe Stieldorfer
 (Adams, Glatzer, Hornschuh, Pollich, Türler)
 1977 Essen, Karstadt
 Architekt: Brune, Walter & Partner
 1978 Düsseldorf, Tonhalle
 Architekt: Hentrich, Petschnigg & Partner

Architektur im weitesten Sinne ist ein collagierendes, eigentlich sogar ein integrierendes Verfahren. Sie ist auf ein Ganzes gerichtet; Kunst, sie datiert, signiert. Sie will die Zeit »drin« haben, Zeit in Form umsetzen. Andere Kunst ist ihr dabei ganz recht, denn sie will ohnehin über die engeren architektonischen Notwendigkeiten hinaus in die ästhetische Ebene, denn Wohnen ist ihr ein geistiger Prozeß und das Gebäude versteht sich als Antwort des Menschen auf seine Zeit, auf sich selbst, also als Kunst.

Für meine eigene Arbeit ist die Trennung und Isolierung des Lichts von den Festkörpern zum Zwecke ihres Selbstwertes entscheidend. Sie hat mir ein neues, sehr unstoffliches und daher besonders künstlerisches Material eingebracht, das konkrete Licht. Es entsteht durch die Funktionen von Objekten aus optischem Material. Schon längst vor mir hatte sich die Architektur von der Gestalt weg in die andere Begrifflichkeit des Funktionalen bewegt. Das ist der tiefere Grund für die Vereinbarkeit. Denn, was ist wichtiger für das Gelingen von Integration als die Übereinstimmung in Form und Inhalt?

Adolf Luther, 1983

Luther



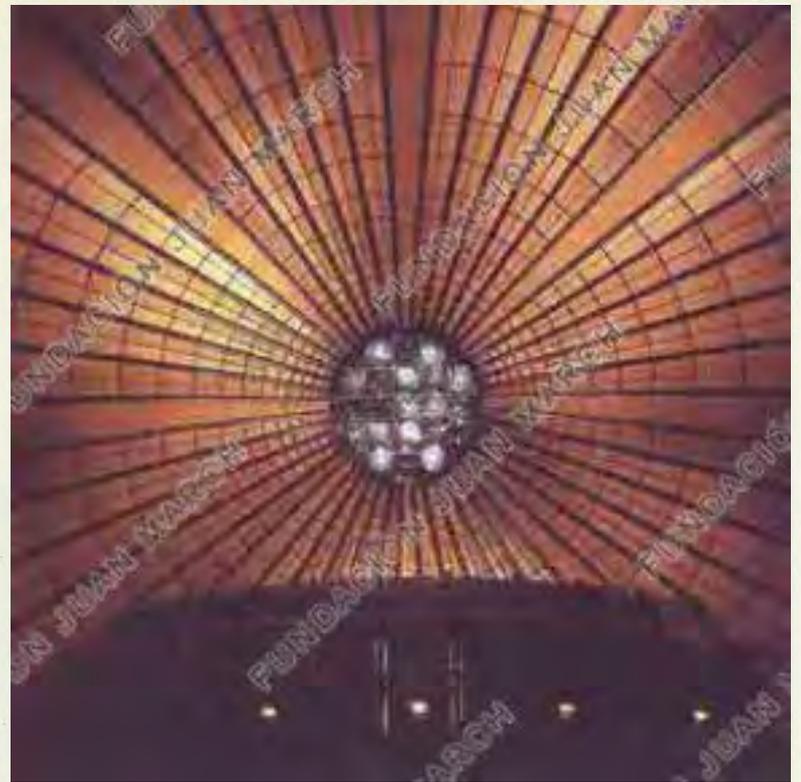
Nordkirchen

Finanzschule

1971



Bonn Bundeskanzleramt Natosaal 1976



Düsseldorf Tonhalle 1978



Essen Stadtparkasse 1975



München Olympiastadion 1972

Heinz Mack
 1931 geboren in Lollar/Hessen
 1950–53 Studium der Kunsterziehung an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf
 1953 Studium der Philosophie in Köln
 1958 Erste Nummer der Zeitschrift ZERO (gemeinsam mit Piene)
 1958/60 Sahara-Projekt
 1961/62 ZERO-Demonstrationen zusammen mit Piene und Uecker
 Lebt in Mönchengladbach (Huppertzhof)

Arbeiten im öffentlichen Raum
 1960 Leverkusen, Mathildenschule
 Fassadengestaltung
 Beton, Lamellen (Sahara-Relief)
 Architekt: Johannes Erdmann
 1970 Mönchengladbach, Stadtpark
 lichtreflektierende prismatische Säule
 1972 München, Olympiagelände
 Wasserplastik »Wasserwolke«
 für die Olympischen Spiele 1972
 Architekt: Behnisch & Partner
 1975 Essen, Hauptverwaltung der Stadtsparkasse
 Lichtmauer, Reliefwand, Aluminium
 Architekt: Hentrich, Petschnigg & Partner
 1976 Aachen, Eingangshalle zum Spielkasino
 Lichtskulptur
 Architekt: Harald Deilmann
 1976/77 Münster, West Landesbank
 wassergefüllter Druckkörper, Cor-ten-Stahl
 Architekt: Harald Deilmann
 1976/81 Frankfurt/M., Jürgen-Ponto-Platz,
 Hauptverwaltung der Dresdner Bank
 Platzgestaltung, Brunnen, Granitkeil,
 Wasserwand, Scheibe
 Architekt: Apel, Beckert & Becker
 1977 München, Campus der Bundeswehr-Hochschule
 Stele, Edelstahl, Plexiglas
 Architekt: Heinle, Wischer & Partner
 1978 Essen, Karstadt AG
 Gestaltung der Eingangshalle, Mosaik
 Architekt: Brune
 1979 Düsseldorf, Messengelände
 Lichtskulptur, Stele
 Architekt: Dinnebir
 1981/82 Düsseldorf, Landesversicherungsanstalt (LVA)
 Platzgestaltung, Hauptverwaltung
 Architekt: Harald Deilmann



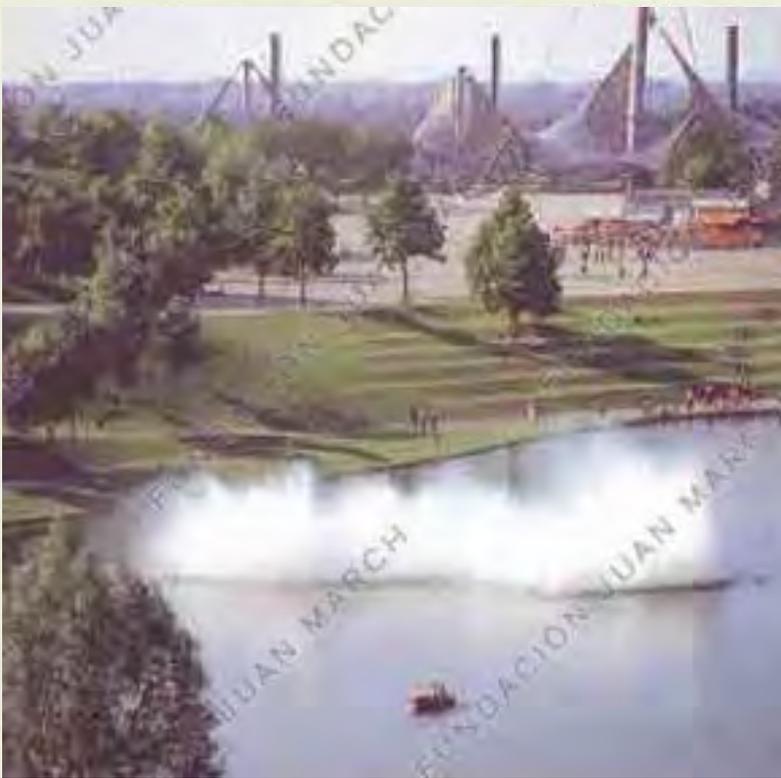
Lichtstele, 1964
 Plexiglas, Aluminium, Edelstahl
 270x39x3 cm

Meine Werke finden eine fast ideale Nachbarschaft zur sichtbaren Natur, indem sie sich selbst wie die Erscheinungen der Natur präsentieren, ohne diese nachzuahmen, – oder zu abstrahieren. Sie sind Gegenstände einer ihnen eigenen Natur, haben ihr eigenes Volumen, ihre eigenen Maße, ihren eigenen Rhythmus, ihr eigenes Licht und ihre eigene Bewegung. – Umso mehr erstaunt es mich immer wieder, wie »leicht« die uns umgebende Natur meine Werke assimiliert. Die Verwandlung, und die durch diese bewirkte Verfremdung, welche meine Arbeiten erfahren, sobald sie in den so offenen Räumen der Wüste, des Meeres und des Himmels ausgesetzt werden, bewirkt die eigentliche Faszination für mich. In ihren besten Momenten ist sie eine einzige, reine Form der Anschauung, in der ich alle Fesseln des so kritischen Verstandes abwerfe, um vollkommen frei zu sein! In dieser »Ruhe der Unruhe« verwirklichen sich meine Träume, welche in den Museen keine Ruhe finden! Immer wieder erstaunt es mich, wie das, was ich für mich alleine – aus mir heraus – entdeckt, entwickelt und sichtbar gemacht habe, den Formen und Strukturen entspricht, welche für immer die Natur zeigt.

Heinz Mack, 1981



Leverkusen Mathildenschule 1960



München Olympisches Gelände 1972



München Bundeswehrhochschule 1977

Düsseldorf Landesversicherungsanstalt 1981/82





Frankfurt Hauptverwaltung der Dresdner Bank 1976/81

Ewald Mataré
 1887 geboren in Aachen
 1907–14 Studium an der
 Hochschule für Bildende Künste, Berlin
 1914 Schüler von Lovis Corinth
 1920 Beginn der
 plastischen Arbeiten und Holzschnitte
 1932 Berufung an die
 Staatliche Kunstakademie Düsseldorf
 1933 Entlassung aus dem Lehramt,
 Beginn der freien künstlerischen Arbeit
 1934 Kriegerdenkmal in Kleve,
 1935 durch die Nationalsozialisten zerstört
 1935–40 Bildwerk religiösen Inhalts
 1945 Rückberufung an die
 Staatliche Kunstakademie Düsseldorf
 1965 in Buderich verstorben

Zahlreiche Preise und Ehrungen

Arbeiten im öffentlichen Raum
 1948/54 Köln, Südportal des Domes
 Bronzetüren
 1949 Düsseldorf, Landtag
 »Phönix«
 1954 Aachen, Münster
 Fenster im Westturm
 1955 Köln, Wallraf-Richartz-Museum
 Stephan-Lochner-Brunnen und -Pfeiler
 1955 Essen, Müntzschatzhaus
 Porta, Fassade und Engel
 1956 Köln, Gürzenich
 Türen
 Aachen, Rathaus
 17 Fenster für den Kaisersaal
 1959/60 Düsseldorf, St. Lambertus Kirche
 Tor im westlichen Portal
 1960 Köln, Haus des Erzbischofs
 Brunnen
 1962 Fulda
 Totenmal
 1963/64 Aachen, Rathaus
 zwei Portale
 1964/65 Bremen, Böttcherstraße, Haus Atlantis
 Neugestaltung der Fassade
 Architekt: Planungsgruppe 3
 (Welp/Unde/Wolpert)

Ich verstehe immer mehr, was es heißt,
 eine Kunstform zu schaffen, die darum
 keineswegs von der Natur abzuweichen braucht,
 ja, im Gegenteil ganz natürlich erscheint,
 obwohl sie gar nichts mit ihr zu tun hat.
 Ich begreife, wie die einzelnen Teile
 im Kunstwerk ein Teil des Ganzen sein müssen,
 ohne dabei ihr Eigenleben aufzugeben.

Ewald Mataré, Tagebücher, 1973
 in: Katalog Pfalzgalerie Kaiserslautern, 1981

Mataré



Bremen

Böttcherstraße

Haus Atlantis

1964/65

Martin Matschinsky
 1921 geboren in Grötzingen/Baden
 1938–40 Lehre als Fotograf
 1940–47 Kriegsdienst und Gefangenschaft
 1948–50 Otto Falckenbergschule, München
 1950–54 Schauspieler an verschiedenen Bühnen
 1955 Beginn der Bildhauerei
 1954–61 in München
 1961–69 in Paris
 Lebt in Berlin und Paris

Brigitte Denninghoff
 1923 geboren in Berlin
 1943–46 Studium an den Kunsthochschulen Berlin und München
 1948 Assistentin von Henry Moore
 1949–50 Arbeit bei Antoine Pevsner, Paris (Stipendium der Salomon Guggenheim Foundation)
 1953–54 Bühnenbildnerin in Darmstadt
 1954–61 in München
 1961–69 in Paris
 Lebt in Berlin und Paris

Arbeiten im öffentlichen Raum
 1962/66 Tübingen, Neue Universitätsbibliothek
 Skulptur, Reliefwand, Chromnickelstahl
 Architekt: Universitätsbauamt Tübingen
 Walter Rossow
 1967/70 Berlin, FU, Veterinärmedizinisches Institut
 Skulptur, Chromnickelstahl
 Architekt: Wassili Luckhardt
 1969 Marl, Neues Rathaus
 »Naturmaschine«, Skulptur, Chromnickelstahl
 Architekt: Bakema
 1972/73 Sipplingen (Bodensee),
 Wasseraufbereitungswerk
 Skulptur, Chromnickelstahl
 Architekt: Hermann Blomeier, Walter Rossow
 1973/75 Mainz, ZDF, neues Sendezentrum Lerchenberg
 »Landmarke«, Skulptur, Chromnickelstahl
 Architekt: Walter Rossow
 1974 Berlin, Brunnen auf dem Adenauerplatz
 Skulptur, Chromnickelstahl
 1978/79 Berlin, Messehallen/ICC
 »Begegnungen«, Skulptur, Chromnickelstahl
 1979/80 Athen, Eingangshalle des Goethe-Instituts
 »Novemberwald«, Skulptur, Messing und Zinn
 1980/81 Bad Rappenau, Kurpark
 »Monopterus«, Skulptur, Chromnickelstahl,
 rötlicher Kunststein
 Architekt: Reinhold Dupper
 1981/82 Berlin-Neukölln, Schalterhalle Postamt 44
 »Ausblick«, Reliefwand, Messing, Zinn
 Architekt: Landespostdirektion Berlin

Kunst und Architektur – oder Kunst in der Landschaft – also Kunst in der Öffentlichkeit, jedem zugänglich, im Wege stehend und somit ständig gegenwärtig: das ist mehr als Verschönerung der Umwelt (wobei auch Verschönerung ein Gewinn ist, wenn sie gelingt). Aber worauf es eigentlich ankommt, ist das Aufzeigen einer Realität außerhalb von Nützlichkeit und Rentabilität. Eine Realität, die zwar ständig vorhanden ist, aber aus dem Bewußtsein sowohl des Einzelnen als auch der Allgemeinheit verdrängt wird. Und je mehr unsere Existenz von praktischen Zwängen und immer unanschaulicheren Begriffen geprägt wird, um so wichtiger ist es, dem etwas entgegenzusetzen, allen sichtbar, Zeichen unabhängigen Denkens, »Denk-Mäler«.

Matschinsky-Denninghoff, 1977
 in: Katalog der Junior Galerie:
 Architekturbezogene Kunst in
 Deutschland

Matschinsky-Denninghoff



Sipplingen

Wasseraufbereitungswerk

1972/73

Georg Meistermann

- 1911 geboren in Solingen
1932 Studium an der
Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf
1933 Abbruch des Studiums – Ausstellungsverbot
1938 Erste Glasfenster für St. Engelbert, Solingen
1940 Erste abstrakte Arbeit
1944 Zerstörung fast aller Bilder aus den
30er Jahren
1952 Professor am
Städelschen Kunstinstitut Frankfurt/M.
1959 Professor an
der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf
1959 Großes Bundesverdienstkreuz der
Bundesrepublik Deutschland
1960 Professor an der
Kunstakademie Karlsruhe
1965 Lehrauftrag an der
Akademie der Bildenden Künste, München
1967 Präsident des Deutschen Künstlerbundes
1981 Großes Bundesverdienstkreuz mit Stern
der Bundesrepublik Deutschland

Zahlreiche Preise, Auszeichnungen und
Ehrungen
Lebt in Köln und in der Eifel

- Arbeiten im öffentlichen Raum
- 1952 Schweinfurt, Kirche St. Kilian
Fenster, Altarwand
Architekt: Johann Schädel
- 1952 Köln, Westdeutscher Rundfunk
Treppenhaus, Fenster
Architekt: P. F. Schneider
- 1958 Bottrop, Kirche zum Heiligen Kreuz
Große Spirale
Architekt: Rudolf Schwarz
- 1958 Köln, Neues Rathaus
Architekt: Stadtbauamt Köln
- 1963 Berlin, Kirche Maria Regina Martyrum
Wandbild
Architekt: Johann Schädel
- 1965 Köln-Kalk, Wallfahrtskirche St. Anna
16 figürliche Fenster
Architekt: Rudolf Schwarz
- 1969 Konz bei Trier, Katholische Pfarrkirche
Altarwand, Krypta
Architekt: Hermann Baur, Basel
- 1970 Konz bei Trier, Verwaltungsgebäude
der Firma Zettelmeyer
Wandbild, Außenwände
- 1971 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum
Fenster der Eingangshalle
Architekt: Bestelweizer
- 1971/72 Frankfurt/M., Deutsche Bank
Fenster
Architekt: Baubüro der Deutschen Bank
- 1976 Siegburg, Landeszentralbank
Fenster
- 1976 Hannover, ART-Gesellschaft
Fenster
- 1980/84 Köln, Kirche St. Gereon
farbige Kuppel im Decagon,
Chorfenster und Fenster im Decagon
- 1983/84 Mannheim, Neubau der Kunsthalle
Fenster

Glas ist normalerweise in Gebäuden, um nicht
vorhanden zu sein. Es soll den Blick nicht behin-
dern. In meiner Arbeit ist Glas der feste Halt für
das Auge. Ich verwende Gläser so, daß eine
»Glaswand« entsteht, d.h. jedes Stück muß glei-
chermaßen dicht sein, wie Haut über einem Kno-
chengerüst.
Die Dichte der Gläser richtet sich nach der Hellig-
keit, die den Raum artikuliert. Diese Helligkeit ist
das Produkt des jeweils verdichteten Lichtes. Oft
sind die Gläser, die eigens für meine Arbeit her-
gestellt werden, so dicht wie Mosaik. Sie werden
von innen mit eingebranntem Schwarzlot über-
zogen, um Spiegelungen zu vermeiden.

Georg Meistermann, 1983

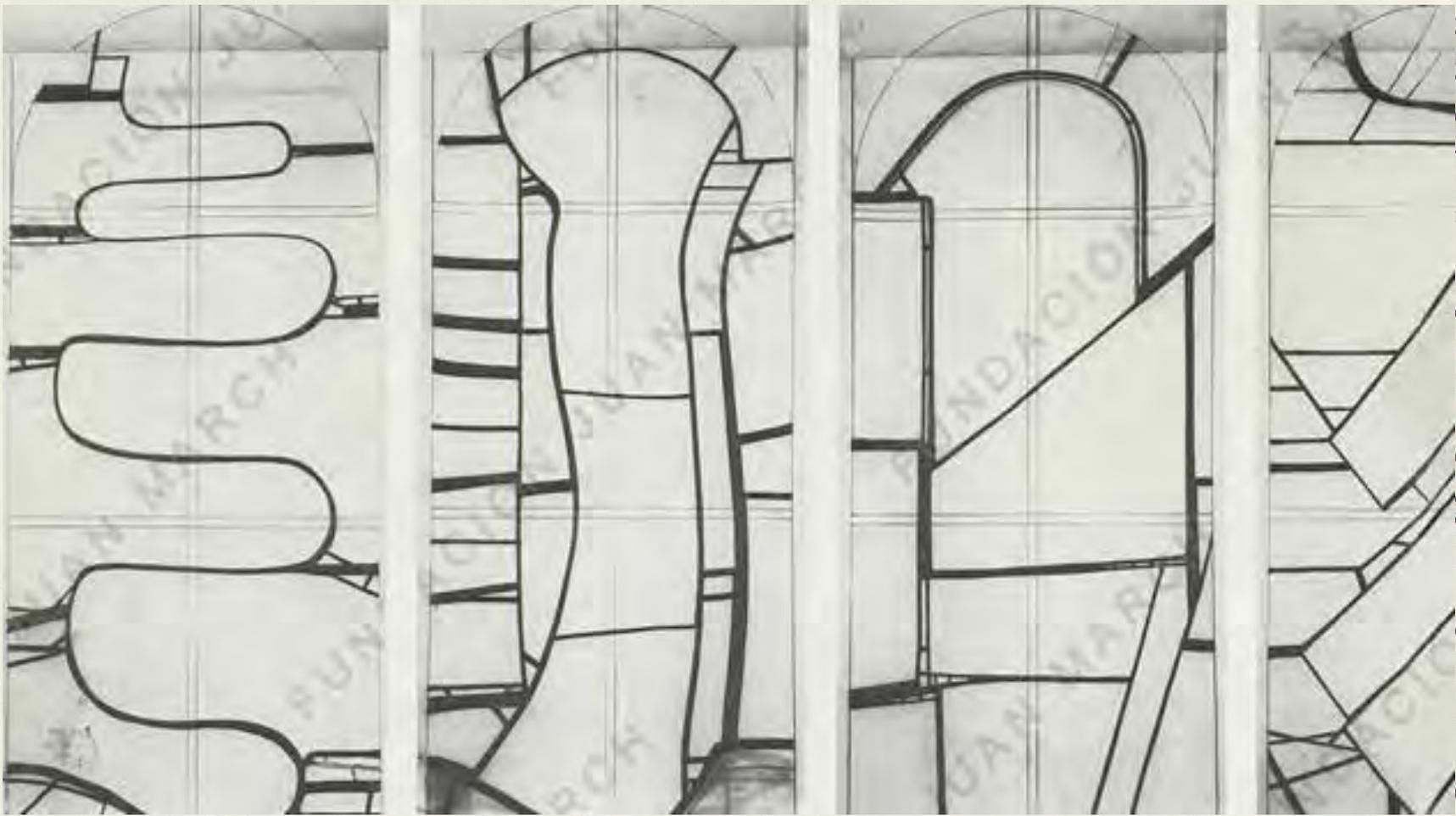
Meistermann



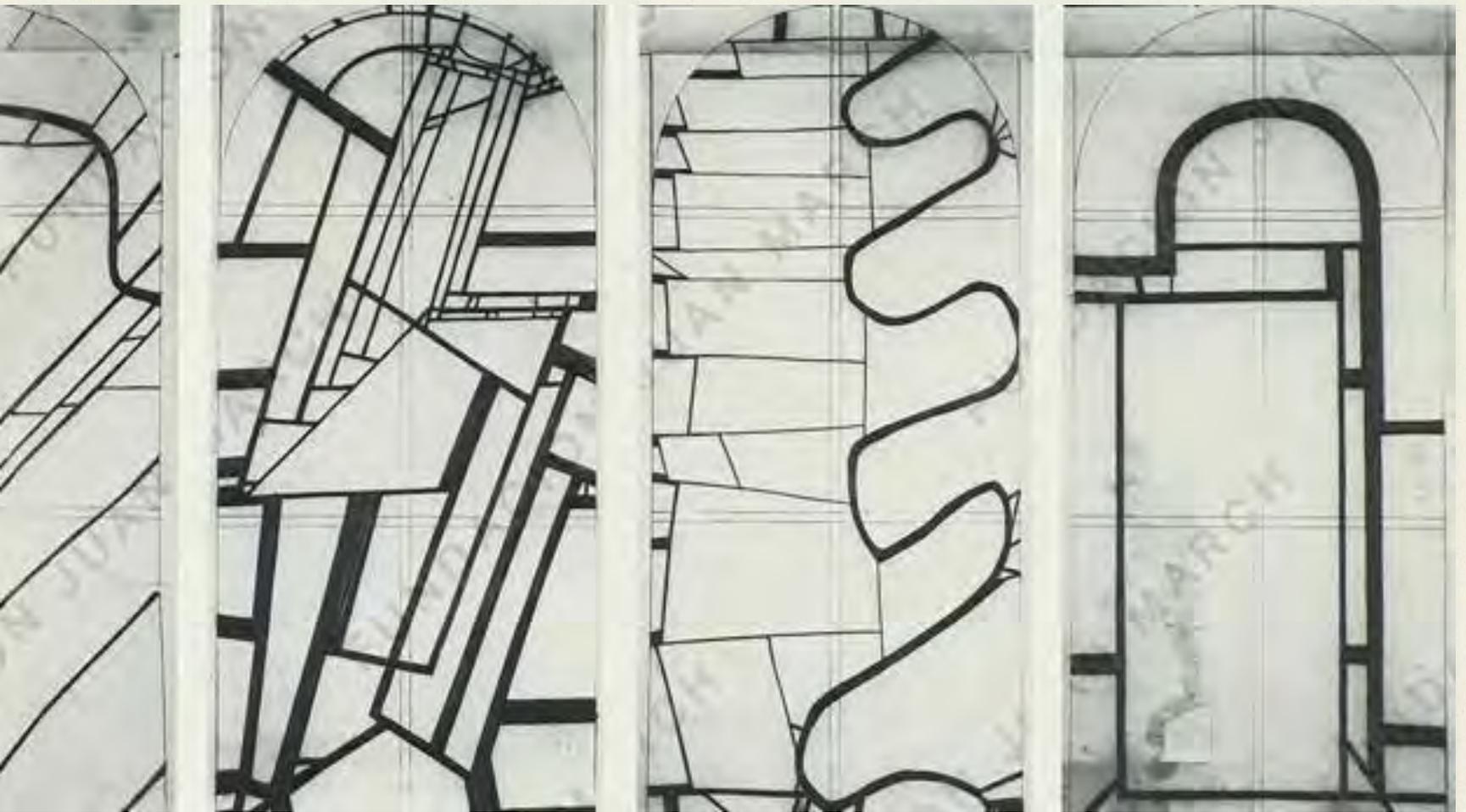
Schweinfurt

Kirche St. Kilian

1952



Zyklus »Die Linie« 1978 Kohle auf Papier 213x112,5 cm



Henry Moore
 1898 geboren in Castleford, Yorkshire
 1919 Student an der Leeds School of Art
 1921 Stipendium für das
 Royal College of Art in London
 1924 Lehrer an der
 Bildhauerklasse am Royal College of Art
 1932 Lehrer an der
 Chelsea School of Art
 1939 widmet sich ausschließlich seinen
 bildhauerischen Arbeiten
 1940 Ernennung zum »war artist«,
 Beginn der Bunkerzeichnungen
 1967 Großes Verdienstkreuz mit Stern
 der Bundesrepublik Deutschland
 1972 Mitglied des Ordens
 Pour le Merite für Wissenschaft und Künste
 1974 Eröffnung des
 Henry Moore Sculpture Centre, Toronto
 1977 Gründung der Henry Moore Foundation
 1978 Großes Goldenes Ehrenzeichen der Stadt Wien
 1980 Großkreuz des Verdienstkreuzes
 der Bundesrepublik Deutschland
 1981 Große Retrospektiv-Ausstellungen in Madrid,
 Lissabon, Barcelona
 Lebt in Hadham/Hertfordshire

Zahlreiche nationale und internationale Preise,
 Ehrungen und Ehrendoktorwürden

Arbeiten im öffentlichen Raum

1964 Berlin, Nationalgalerie
 »Archer« (Bogenschütze), Bronze
 Architekt: Ludwig Mies van der Rohe
 1979 Bonn, Vorplatz des Bundeskanzleramtes
 »Large Two Forms«, Bronze
 Architekt: Planungsgruppe Stieldorf
 (Adams/Hornschuh/Glatzer/Pollich/Türler)
 1952 London
 Fassade und Terrasse des Time-Life-Hauses,
 Bond Street
 1954 Rotterdam
 Fassadenrelief für das Bauzentrum
 1957 Paris
 Großskulptur für den Vorplatz des
 UNESCO-Hauptquartiers
 1962/63 New York, Lincoln-Centre
 »Große Liegende«
 1966 Toronto
 Großskulptur »The Archer«
 1967 Chicago
 Großskulptur »Nuclear Energy«

Um Raum zu schaffen, verzerrt man die Form. . . . Ist
 Raum ein bewußt angestrebtes Element der Pla-
 stik, dann wird ein gewisses Maß an Veränderun-
 gen der Form unerläßlich, um diese mit dem Raum
 zu vereinigen. . . . Plastik im Freien sieht kleiner aus,
 als wenn man sie in geschlossenen Innenräumen
 sieht. Die Landschaft, die Wolken, der Himmel
 zehren an der Plastik und verringern ihre Maße,
 dünne, lineare Formen gehen leicht verloren. Im
 Freien scheint darum ein gewisses Mindestmaß
 an Masse notwendig, um mit den großen Räu-
 men und Entfernungen zu kontrastieren.

Henry Moore, 1951
 in: Katalog
 Maquettes, Bronzen, Handzeichnungen,
 Bonn 1979

Moore



Berlin Nationalgalerie 1964

François Morellet
 1926 geboren in Cholet (Frankreich)
 Autodidakt
 1952 Erste systematische Arbeiten mit
 gleichförmiger Gliederung
 1958 Zufalls-Systeme
 1962 Sphärische Raster
 1963 Neon-Arbeiten mit interferierendem Raster
 1960–68 Mitglied der Groupe de Recherche d'Art Visuel
 als Industrieller tätig
 1948–75 tätig als freischaffender Maler und Grafiker
 seitdem lebt in New York

Arbeiten im öffentlichen Raum
 (Bundesrepublik Deutschland)

1973/74 Bielefeld, Universität
 Stahldrahtkugel »Sphéré trames«
 1975/77 Hamburg, Hochschule der Bundeswehr
 Wandgestaltung
 Architekt: Heinle, Wischer & Partner
 1977 Essen, Karstadt AG, Eingangshalle
 Wandgestaltung
 Architekt: Brune & Partner
 1979/80 Bochum, Springerplatz
 2 Segmente horizontal-vertical
 Realisation: Adam Opel AG
 1980/82 Karlsruhe, Landeskreditbank
 Wandgestaltung
 Architekt: H. Mohl

... wenn man sehr einfache Formen übereinanderlagert und man die Winkel der Überlagerung verändert, so entsteht eine ganze Serie von Strukturen. Diese ganz und gar kontrollierbaren und leicht nachvollziehbaren Strukturen sind ein ausgezeichnetes Grundmaterial für ästhetische Untersuchungen.

François Morellet, 1962
 in: Katalog
 Nationalgalerie Berlin, 1977



Hamburg

Bundeswehrhochschule

1975/77

Peter Nagel
 1941 geboren in Kiel
 1960–65 Studium an der
 Hochschule für Bildende Künste Hamburg
 1965 Gründung der Gruppe ZEBRA
 Künstlerisches Examen für das Lehramt
 1967 2. Staatsexamen als Kunsterzieher
 1968 freier Maler
 1972 Mitglied des »Club des Laureats«, Krakau
 Lebt in Kleinflinbek bei Kiel

Verschiedene nationale und internationale
 Preise und Stipendien

Arbeiten im öffentlichen Raum
 1971 Kiel-Wellingdorf, Hans-Geiger-Gymnasium
 »Lauter Ballons«, Deckengemälde
 Architekt: Dieter Rödenbeck
 1973 Hamburg, Krankenhaus St. Georg
 »Strandgut«, Deckenfries
 1976/77 Kiel-Mettenhof, Bildungszentrum
 »Klettergerüst«, Deckengemälde
 Architekt: Dieter Rödenbeck
 1981/82 Stuttgart,
 Verwaltungsgebäude der ALLIANZ-Versicherung
 »Kirschbaum«, Wandgemälde
 Architekt: Brümmendorf & Partner
 1982 Gudow, Autobahnraststätte am
 Grenzübergang
 »Auf der Brücke«, Wandfries
 Architekt: Dieter Schnittger

Die barocke Idee, mit Hilfe illusionistischer Malerei Architektur aufzulösen, hat mich immer fasziniert. In meinem Kieler Deckengemälde habe ich versucht, dieses Element der Augentäuschung aufzunehmen und mit einem zeitgenössischen Inhalt zu füllen. Eine flache Decke wird scheinbar zu einem Gewölbe.

Das Gemälde in seiner üppigen Farb- und Formenvielfalt ist gleichzeitig als Antithese zu unserer nüchtern-funktionalistischen Wohnkästenarchitektur zu verstehen.

Untersuchungen über die Möglichkeiten realistischer Malerei in moderner Architektur stehen z.Z. im Mittelpunkt meiner Arbeit.

Peter Nagel, 1983

Nagel



Kiel-Mettenhof

Bildungszentrum

1976/77

Ansgar Nierhoff

1941 geboren in Meschede/Westfalen
Maurerlehre, Abitur
Studium der Bildhauerei
an der Staatlichen Kunstakademie
Düsseldorf
Auslandsreisen
Lebt in Köln

Arbeiten im öffentlichen Raum

- 1971 Nürnberg, Symposium Urbanum, Vorderes Sterntor
»Netz und aufgeblasene Hohlkörper«, rostfreier Stahl
- 1972/77 Berlin, Kladower Damm,
Zentrum des Deutschen Entwicklungsdienstes
»Die Schranke«, rostfreier Stahl, Holz
Architekt: Heidenreich, Polensky, Vogel, Zeumer
- 1974 Brühl/Rhld., Gerichtsgebäude, Balthasar-Neumann-Platz
»Drei Positionen«, rostfreier Stahlkörper, Pflasterfläche
Architekt: Busmann & Haberer
- 1975 Hamburg, Wohngebiet der Hochschule der Bundeswehr
»Progression-Regression«, rostfreier Stahl und Cor-ten
Architekt: K. H. Knupp
- 1977 Berlin, Forschungsgebäude des Robert-Koch-Institutes
»Der Durchbruch«, rostfreier Stahl
Architekt: Bundesbaudirektion
- 1977 Düsseldorf, Verwaltungsgebäude, Kennedydamm
»Falten-Entfalten, Rollen-Entrollen«, Eisenblech
Architekt: Saalman
- 1977/78 Wachberg/Werthoven (Nähe Bonn), Forschungsinstitute
»Teilen und Transportieren«, gewalztes Grobblech
Architekt: Planregie Köln
- 1979 Berlin, Forschungs- und Verwaltungsgebäude des
Robert-Koch-Institutes
»Stahlscheiben und Wasserfläche«, Stahl, Wasser,
Erdmodellierung
Architekt: Bundesbaudirektion
- 1980/82 Berlin, Staatsbibliothek
»Die Bastion«, freiform geschmiedete Skulptur,
Gruben mit Granit
Architekt: Hans Scharoun
- 1982/83 Hannover, Verwaltungsgebäude
Skulptur, Brammen, Gruben, Achsen;
Stahlguß, Beton, Ziegel, Erdmodellierung
Architekt: Bahlo, Köhnke & Stosberg, Leonhardt



... Die Arbeit ist allseitig um- und durchschreitbar. Die einfach erscheinende und offen zugängliche Gestaltung ist ein Appell zur Lust an einfachen Grund-Elementen. Diese sind nicht irrational, weil sie ohne Worte, ohne Begriffe auskommen. Diese Kunst ist an sinnliches Wahrnehmen gebunden, sie trägt keine ihr ablösbare Lehre. Sie lädt ein, Phänomene anzuschauen, die zu menschlichen Ur-Erfahrungen gehören: eingraben-ausgraben, hinlegen-hinstellen. Da die Arbeiten nichts abbilden, sind sie keine historisierenden Denkmäler. Sie sind abstrakt, da sie sich auf die Grundphänomene reduzieren, und aus ihrem konkreten Erscheinen sinnlich erfahrbar. Wenn menschliche Figur als plastisch faßbarer Anschauungswert nicht zitiert wird, so ist sie nicht aufgegeben. Plastisches Arbeiten, das moderne Kunst ist, bezieht sich auch dann auf die menschliche Figur, wenn diese im Werk nicht sichtbar ist. So sind Ansgar Nierhoff's Arbeiten räumlich, perspektivisch bezogen auf menschliche Maßstäbe: Blickumfang, Dimension, Faß- und Gehmöglichkeiten.

Es gelingt eine Archaik ohne altertümelnden, ohne philologischen Apparat.

Hermann Wiesler zur Skulptur »Bastion«, 1982
in: Katalog des Neuen Berliner Kunstvereins, 1983

R-Gurtverspannung auf Holz, 1970
Holz, Stahl, 100x50x10 cm



Hamburg Bundeswehrhochschule 1975



Nürnberg Vorderes Sterntor 1971

Brühl Balthasar-Neumann-Platz 1974



Berlin Robert-Koch-Institut 1977

Berlin Staatsbibliothek 1980/82





Berlin

Robert-Koch-Institut

Forschungsgebäude

1977

Eduardo Luigi Paolozzi
 1924 geboren in Leith, Schottland
 1943 Studium am Edinburgh College of Art
 1944/47 Studium an der Slade School of Art, London
 1947/50 Arbeit in Paris
 1955/58 Lehrauftrag für Bildhauerei an der
 St. Martin School of Art, London
 1960/62 Gastprofessur an der
 Staatlichen Hochschule für Bildende Kunst,
 Hamburg
 1968 Gastprofessur an der
 University of California, Berkeley
 seit 1968 Professor für Keramik
 am Royal College of Art, London
 1977/81 Professor für Keramik
 an der Fachhochschule Köln
 seit 1981 Professor für Bildhauerei
 an der Akademie der Bildenden Künste,
 München
 Lebt in London und München
 Diverse Preise und Ehrungen

Arbeiten im öffentlichen Raum
 1976 Berlin, Kurfürstenstraße 87
 Wandbild
 1978/80 München, Europäisches Patentamt
 »Camera«, Skulptur, Gußeisen
 1979/81 Mönchengladbach
 Wandrelief, Edelstahl
 1980 Köln, »Deutsche Welle«, Eingangshalle
 Glasmosaik
 1976/77 Glasgow, Universität
 Türen der Hunterian Gallery, Aluminiumguß
 1978/81 Pimlico (London), Kühlturm
 Skulpturales Design, Gußeisen
 Architekt: William Whitfield + Partner
 1980/81 London, Euston Square
 »Piscator«
 Skulptur, Gußeisen mit bemaltem Stahl
 1980/83 Tottenham, U-Bahnstation Court Road
 Gestaltung der U-Bahnstation, Glasmosaik
 1981/82 Redditch, Redditch Corporation
 Platzgestaltung, Glasmosaik

Design in den 80er Jahren
 muß das Recht des Individuums
 auf die Aneignung
 seiner Plätze in der Stadt
 wiederherstellen.
 Es muß für spezielle Orte
 in bestimmten Gegenden
 Wahrzeichen schaffen.

Eduardo Paolozzi
 London 1982



Berlin

Wandbild Kurfürstenstraße 87

1976

Georg Karl Pfahler

1926 geboren in Emetzheim/Weißenburg
1950–54 Studium an der Kunstakademie in Stuttgart
1957–59 Ausstellungen mit der Gruppe II in München, Rom, London, Mailand, Brüssel
seit 1965 Filme und eigene Schriften (seit 1961)
Lebt in Fellbach bei Stuttgart

Arbeiten im öffentlichen Raum/Architekturprojekte

1965 Rottweil-Projekt, Gesamtfarbraum
Architekt: Heinz Knapp
1969 Aalen-Projekt (Konzeption)
Architekt: Günter Behnisch
1970 Konstanz, Universität (Konzeption)
Architekt: Universitätsbauamt Konstanz
1971 Wolbeck-Projekt (Konzeption)
Architekt: Michael Knoche
1972 Regensburg, Universität, Außengestaltung
Architekt: Heinle, Wischer & Partner
1973 Tübingen, Universität (Farbraum)
Architekt: Büro der Neuen Heimat
1973/74 Berlin, WBK (Farbraum Gesamtkonzeption)
Architekt: Händel, Haselitz & Holzel
1975 Treuchtlingen-Projekt (Gesamtkonzeption)
Architekt: Hans Anton Mayer
1975 Bönningheim-Projekt (Innengestaltung)
Architekt: Ostertag
1976 Nürnberg-Langwasser, Gesamtschule
(Innen- und Außengestaltung)
Architekt: Manfred Gehrmann
1976 Berlin, B.F.A. (Gesamtkonzeption)
Architekten: Garski & Herrnkind
1981 Ulm, Bundeswehrkrankenhaus (Landschaftsobjekte)
Architekt: Heinle, Wischer & Partner

Tendenz: Vom Tafelbild zum kompositionellen Bild (Formenhierarchie) zur Feldmalerei (akompositionell) zum Bild als Zeichen, zum Farbobjekt, zum Farb-Raumobjekt, zum Raum als Objekt, zur Urban-Raumstruktur.

Verwirklichung: Durch Schaffung neuer Kommunikationsebenen und Strukturen entstehen neue Formen der Verwirklichung, die den Menschen nicht distanzieren, sondern mit einbeziehen, aktivieren, konzentrieren. Öffentlichkeitskunst – keine Museumskunst, keine Denkmalskunst. Schaffung von Farb-Raumsystemen, die als solche ablesbar sind, innerhalb bestimmter architektonischer Gegebenheiten. Ablesbarkeit heißt: Architektur ergänzende, integrierende oder kritisierende, erweiternde oder konzentrierende Dimensionen und Systeme erkennbar machen. Farb-Raumprojekte sind in sich geschlossene Systeme. Ihre Elemente bilden Räume, zeigen Richtungen an, verdichten Zonen (Farbzonen), öffnen oder umschließen Raumzonen, verfremden oder erweitern, beruhigen oder aktivieren. Jene Architektur ist am besten geeignet, die selbst am wenigsten Kunst sein will.

Differenzierung: Ich denke hier nicht an jene sogenannten Environments, die heute von bestimmten Künstlern produziert werden und in ihrer hermetischen romantischen Abgeschlossenheit den Menschen abweisen, sie sind für Museen gemacht und werden dort aufbewahrt. Diese Räume sind meist verdunkelt oder mystisch beleuchtet, sie erzeugen psychische Wirkungen, Gruselstimmung.

G. K. Pfahler, 1970

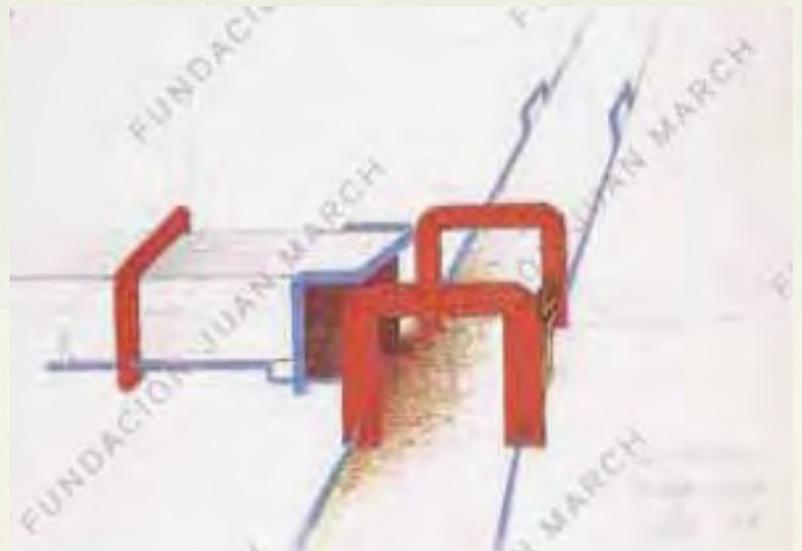
Universität Konstanz, Fußgängerbrücke, 1976

Bleistift, Filzstift, Kreide, 51 x 73 cm



Universität Konstanz, Fußgängerbrücke, 1976

Bleistift, Filzstift, Kreide, 51 x 73 cm





Wolbeck

Schulzentrum

1971



Rottweil Gymnasium 1965



Nürnberg-Langwasser Gesamtschule 1976

Ulm Bundeswehrkrankenhaus 1981





Aalen Fachhochschule 1969

Otto Piene
 1928 geboren in Laasphe/Westfalen
 1949–50 Studium an der Hochschule für Bildende Künste, München
 1950–52 Studium an der Staatlichen Kunstakademie, Düsseldorf
 1951–64 Lehrer an der Modeschule Düsseldorf
 1953–57 Studium der Philosophie an der Universität Köln (Staatsexamen)
 1957–60 Organisiert Ausstellungen in seinem Atelier, aus denen ZERO hervorgeht
 1957 Erste Rasterbilder, aus denen das Lichtballett hervorgeht
 1959 Erste öffentliche Vorführung des Lichtballetts
 1960 Lichtmaschine, mechanisches (automatisches) Lichtballett, Rauchbilder, Feuerbilder, Lichtplastiken
 1961 Erste Luftprojekte, mit und für ZERO
 1964 Gastprofessur an der University of Pennsylvania, Philadelphia
 1965 Erste vollprogrammierte Lichtausstellung in den USA
 Übersiedlung nach New York
 1968–74 Fellow am Center for Advanced Visual Studies, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Mass.
 seit 1968 zahlreiche Luftprojekte großer Abmessungen in den USA und Deutschland
 1972 Professor für Umweltkunst in der Architekturabteilung des M.I.T., Cambridge, Mass.
 seit 1974 Direktor des Center for Advanced Visual Studies am M.I.T.
 Lebt in Cambridge, Mass. und Düsseldorf

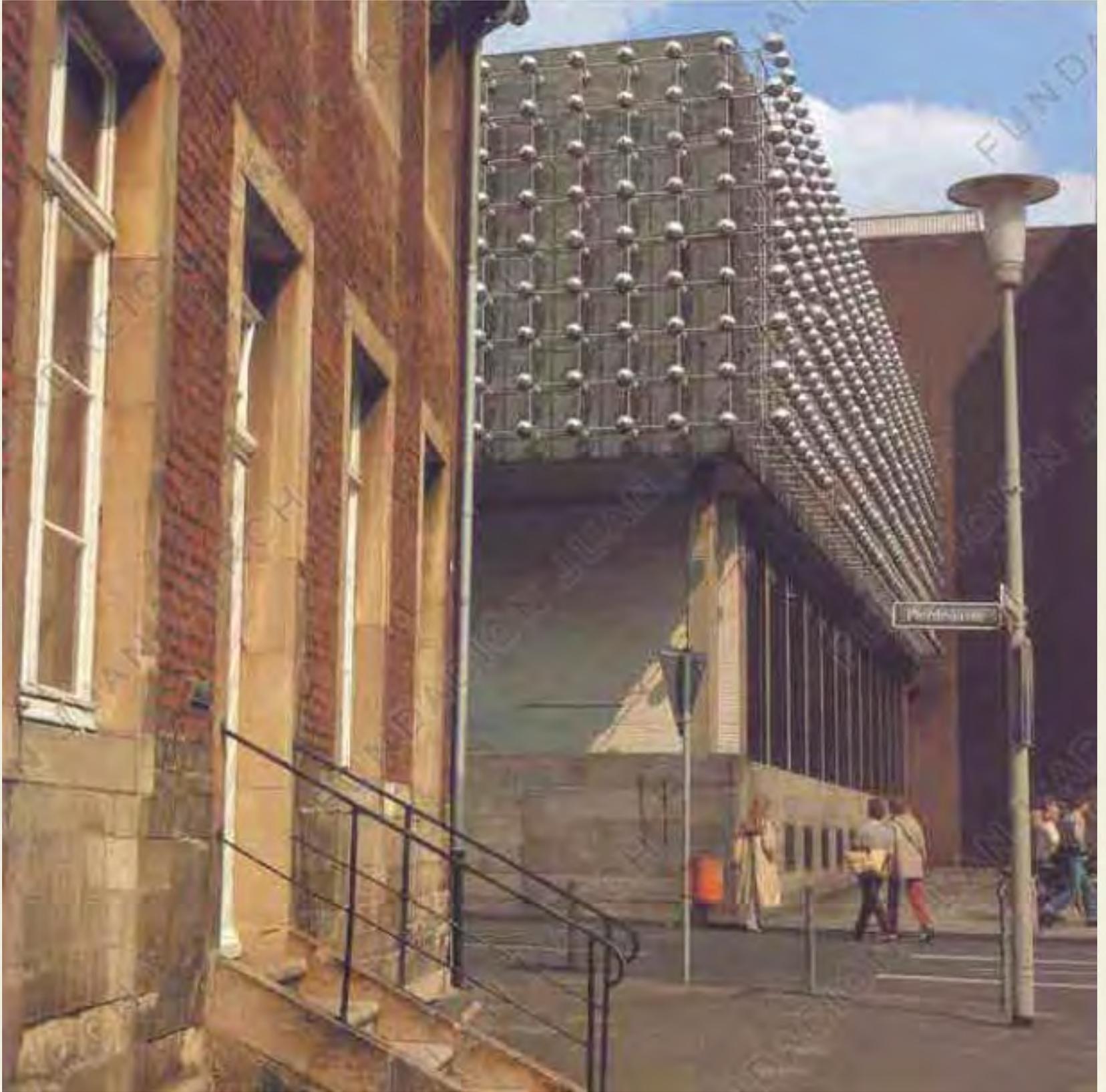
Arbeiten im öffentlichen Raum

1960 Düsseldorf, Rolandsschule
 Programmierte Raster- und Lichtplastiken
 Architekt: Paul Schneider-Esleben
 1964/65 Bonn, Stadttheater
 Lichtdecke im Zuschauerraum, 3 Beleuchtungsplastiken
 Architekt: Klaus Gessler/Wilfried Beck-Erlang
 1966 Köln, Wormland-Fassade
 »Licht und Bewegung«
 Architekt: Planungsbüro Neufert
 1970/72 Münster, Westfälisches Landesmuseum
 »Silberne Frequenz«, Programmierte Lichtplastik
 Architekt: Bernhard Kösters
 1970/75 Konstanz, Neue Universität
 Zentrales Environment:
 Lichtplastiken, Brunnen, Architektur, Beleuchtung, Möbel
 Architekt: Universitätsbauamt Konstanz
 1971/72 München, Olympia-Environment
 in der zentralen Hochschulsportanlage:
 »Lichtsattelit«, »Olympia-Regenbogen«
 Architekt: Heinle, Wischer & Partner
 1973 Selb, Fabrikgebäude der Firma Rosenthal
 »Regenbogen«-Fassade
 1968/71 Honolulu, Hawaii State Capitol
 »Sun« und »Moon«, Lichtskulptur
 1971 Worcester, Mass., Worcester Centre
 »Suburst«, programmierte Lichtskulptur
 1971/74 Honolulu, Institut für Astronomie der Universität Hawaii
 Prismenrelief

Während einer Fahrt von Antwerpen nach Düsseldorf sprachen Yves Klein, Heinz Mack und ich über folgendes: Auf öffentlichen Plätzen in großen Städten wären »Plastiken« einzurichten, die aus Luft, Wasser, Eis und Feuer bestehen und in ständiger Veränderung begriffen sind. Sie könnten gleichzeitig zum Klimatisieren dienen und würden dadurch die gewohnten »Denkmäler« mehr als ersetzen.

Otto Piene, 1965
 in: Katalog Mack-Piene-Uecker,
 Kestner Gesellschaft Hannover, 1965

Piense



Münster

Westfälisches Landesmuseum

1970/72

Heinz-Günter Prager

1944 geboren in Herne/Westfalen

1964-68 Studium an der Werkkunstschule Münster

1983 Professor an der
Hochschule für Bildende Künste, Braunschweig
Lebt in Köln

Verschiedene Förderpreise und Stipendien

Arbeiten im öffentlichen Raum

1975/80 Köln-Ostheim, Schulzentrum, Innenhof
16teilige Skulptur, Eisen

Architekt: Werkgruppe 7

(Hackenberg/Pahl/Ruoff/Trint/Zander)

1977 Stuttgart, Bundesgartenschau

»Stuttgarter Gerade«, Skulptur, Eisen

1983 Mülheim/Ruhr, Schloß Mülheim

Bodenplastik, Eisen

Abdeckung III, 5/73, 1973
Stahl, Gußeisen, 60x290x290 cm



Meiner Meinung nach muß Skulptur unabhängig von ihrem Standort ein neues, differenziertes Verhältnis zum Betrachter entwickeln und dadurch ihren komplexen Bezug zu ihm wieder sichtbar und verständlich machen.

Heinz-Günter Prager, 1979

in: Katalog Skulpturen, Zeichnungen
Badischer Kunstverein Karlsruhe, 1979

Prager



Köln-Ostheim

Schulzentrum

1975/80

Karl Prantl
 1923 geboren in Pötttsching/Burgenland, Österreich
 1946–52 Studium an der
 Akademie der Bildenden Künste, Wien (Malerei)
 1959 Initiator, Organisator und Veranstalter
 (zusammen mit Dr. F. Czagan und H. Deutsch)
 des »I. Symposions Europäischer Bildhauer in
 St. Margarethen/Burgenland.
 Die Idee wird in den folgenden Jahren fortgeführt,
 die Symposien finden in der Folgezeit alljährlich statt.
 Lebt in Pötttsching/Burgenland

Zahlreiche Reisen
 Teilnahme an internationalen Bildhauersymposien
 Preise und Ehrungen

Arbeiten im öffentlichen Raum
 1961 Kirchheim bei Würzburg
 Basalt
 1961/81 Berlin, Platz der Republik
 Stein zur Meditation, Jurakalkstein
 1964 Oggelshausen/Bad Buchau (Symposion Federsee)
 Jurakalkstein
 1971 St. Wendel/Baltersweiler, Saarland (Symposion)
 Basalt
 1971 Nürnberg, Hauptmarkt (Symposion Urbanum)
 Schwarzer Granit
 1979 Frenswegen, Lindenhain, Nähe Kloster Nordhorn
 (Symposion)
 Kreuzweg (14 Stationen),
 14 Platten 140x140 cm im Abstand von 70 cm verlegt,
 Länge: 28 m, Breite 7 m; Bentheimer Sandstein
 1958 Nickelsdorf, Bundesstraße 10 (Österreich/Ungarn)
 Grenzstein
 1965/66 St. Margarethen/Burgenland (Symposion)
 Kalksandstein
 1967 Krastul/Kärnten (Symposion)
 Serpentin
 Langholzfeld, Heiligkreuzkirche
 Altar, Tabernakel, Ambo, Taufstein, Kreuzweg
 Wernstein, Pfarrkirche
 Altar, Tabernakel, Taufstein, Grab (Alfred Kubin)
 1968 Klagenfurt (Symposion)
 Serpentin
 1975/76 Percutoensdorf (Symposion)
 Weg und Zentrum, Granit
 1979 Wien, Neues UNO-Gebäude
 Meditationsraum

Kunst = Hilfe
 Helfen wir einander

An uns Bildhauer selber gedacht, ist es so, daß wir durch die Erfahrungen von St. Margarethen, durch dieses Hinausgehen in den Freiraum – in den Steinbruch, auf die Wiesen – wieder frei wurden. Um dieses Freiwerden oder Freidenken in einem ganz weiten Sinn ging es. Für uns Bildhauer ist der Stein das Mittel, um zu diesem Freidenken zu kommen – zum Freiwerden von vielen Zwängen, Engen und Tabus.

Unsere Erziehung durch die Schulen und Akademien führt zum Egoismus hin, und das ist in der Konsequenz eine Einengung. Um da wieder aufzumachen, deswegen hat man den Nächsten gesucht und den Kollegen zu dieser gemeinsamen Anstrengung gerufen, und viele sind gekommen. Es wurde unter ganz einfachen Bedingungen gearbeitet. Es war das Leben und das Arbeiten auf eine intensive Weise möglich, und mehr wollte man nicht.

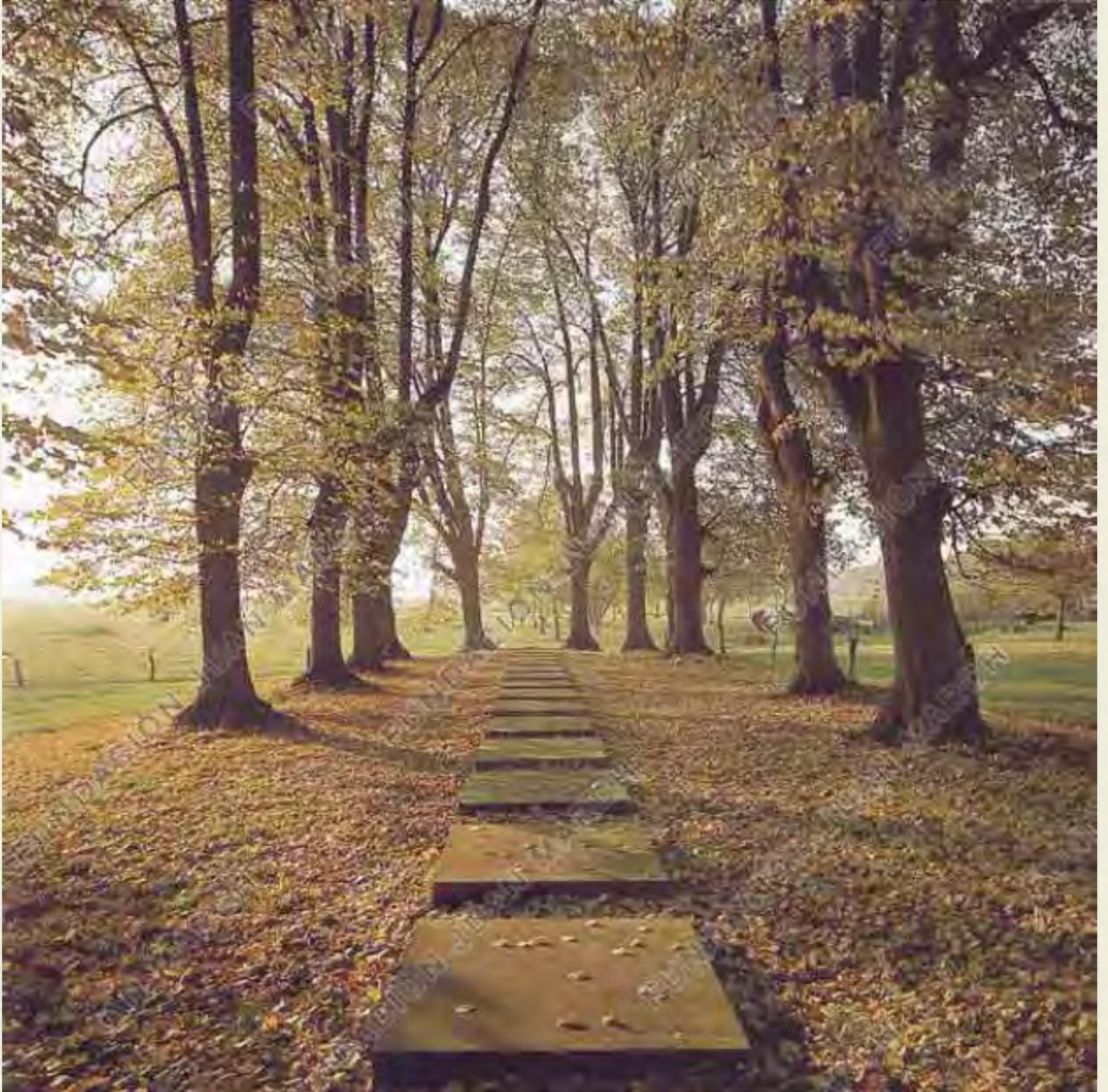
Die Steine sollen dort stehenbleiben, wo sie geschaffen wurden, und für alle Menschen dasein. Es ist anders wie in den Museen: Die Begegnung mit so einem Stein in der Landschaft zeitigt anderes Erleben: man erlebt auch den Baum, das Gras, das Moos und die Wolken.

Ich sehe, wenn auch auf meine Art, daß der Mensch teilhaben soll an der ganzen Schöpfung, daß er sich verantwortlich fühlen soll für alles, was ihn umgibt.

Kunst bedeutet Hilfe, und die Gleichsetzung von Kunst und Hilfe ist die Erfüllung dessen, was meine Arbeit, gerade während der Symposien, gebracht hat ...

Wir waren auch der Ansicht, daß der Mensch sich wieder auf das Humane zu besinnen habe. Die Kunst kann einen Teil dieser Aufgabe erfüllen. Das sollte nicht nur mit Worten geschehen, sondern auch faktisch. In Form eines Steines beispielsweise, der ja Widerstand bedeutet. Widerstand als Ausdrucksmittel gegenüber unserer lethargischen Gesellschaft.

Karl Prantl, Über die Bildhauersymposien, 1976
 in: Katalog Karl Prantl, Steine 1964–1976, Erker-Galerie, St. Gallen



Frenswegen

Lindenrain

Nähe Kloster Nordhorn

1979

Erich Reusch
 1925 geboren in Wittenberg-Lutherstadt
 Besuch des Gymnasiums
 1943–45 Kriegsdienst
 1946 Abitur
 1947–53 Studium der Bildhauerei (Richard Scheibel)
 und Architektur
 Praktikum als Maurer
 1953–56 Tätigkeit in verschiedenen Architekturbüros
 1957–64 freischaffend als Architekt
 seit 1964 ausschließlich als Bildhauer tätig
 seit 1976 Professur an der
 Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf:
 Integration Bildende Kunst & Architektur
 Lebt in Neuenrade/Sauerland

Arbeiten im öffentlichen Raum
 1956/71 Nordkirchen, Schloß
 Plastik in der Landesfinanzschule
 Architekt: Finanzbauamt Münster-Ost
 1968 Dortmund, Westfalenpark, Plastik
 Architekt: Garten- und Friedhofsamt
 1969/73 Bochum-Süd, Plastik vor dem Finanzamt
 Architekt: Finanzbauamt Dortmund
 1970/78 Bochum, Ruhr-Universität
 Wasserrelief auf dem Forumsplatz
 Architekt: Hentrich, Petschnigg & Partner
 Bonn
 Plastik im Bundesministerium des Inneren
 Architekt: Bundesbaudirektion
 1978 Köln, Deutschlandfunk
 Elektrostatische Wand
 Architekt: Weber
 1978/79 Berlin
 Neugestaltung des Ehrenhofes Bendlerblock,
 Ehrenmal des 20. Juli 1944
 1978/80 Bochum, Rathaus
 Gestaltung des Rathausumfeldes
 Architekt: Bahlo-Köhnke-Stosberg
 1978/81 Düsseldorf
 Plastik vor dem Innenministerium
 des Landes Nordrhein-Westfalen
 Architekt: Hentrich, Petschnigg & Partner
 1979/81 München
 Plastik im Gelände
 des Bundesverwaltungszentrums
 Architekt: Novotny, Mähner & Assoziierte

Nach Beendigung meines Studiums als Architekt und Bildhauer begann ich 1956 mit dem Entwurf bodenbezogener Skulpturen, die eine beträchtliche horizontale Ausdehnung erhalten sollten. Sie bestanden aus dezentralisierten Formen, die sich dem Betrachter durch die Veränderung seines Standortes in unterschiedlichen Konstellationen erschlossen. Ein Teil dieser Plastiken war in einer Größe konzipiert, die ein gleichzeitiges Erleben ausschloß. Neben diesen Projekten, die zunächst nicht realisiert wurden, entstanden 1962 und 1963 Reliefs aus Stahl, deren Flächen in den Raum gerichtet waren oder die geschlossene oder sich öffnende Räume zeigten. Die erste Plastik, die keine vertikale Erhebung aufwies, sondern bündig im Boden gelagert war, entstand 1965. Auch diese mehrteilige dezentralisierte Skulptur sollte eine beträchtliche Ausdehnung erhalten. 1967 entstanden Plastiken, die aus liegenden oder stehenden Kuben bestanden und die zu einer räumlichen Verdichtung führten. Darüber hinaus wurden Skulpturen ausgeführt, die als gewölbte Flächen den Boden tangierten oder sich von ihm lösten. Die Plastiken aus Stahlflächen, die seit 1974 entstanden, müssen im Zusammenhang mit den Reliefs aus den Jahren 1962 und 1963 gesehen werden.

Erich Reusch, 1983

Ohne Titel, 1982
 Stahl, 844 x 142 x 137 cm

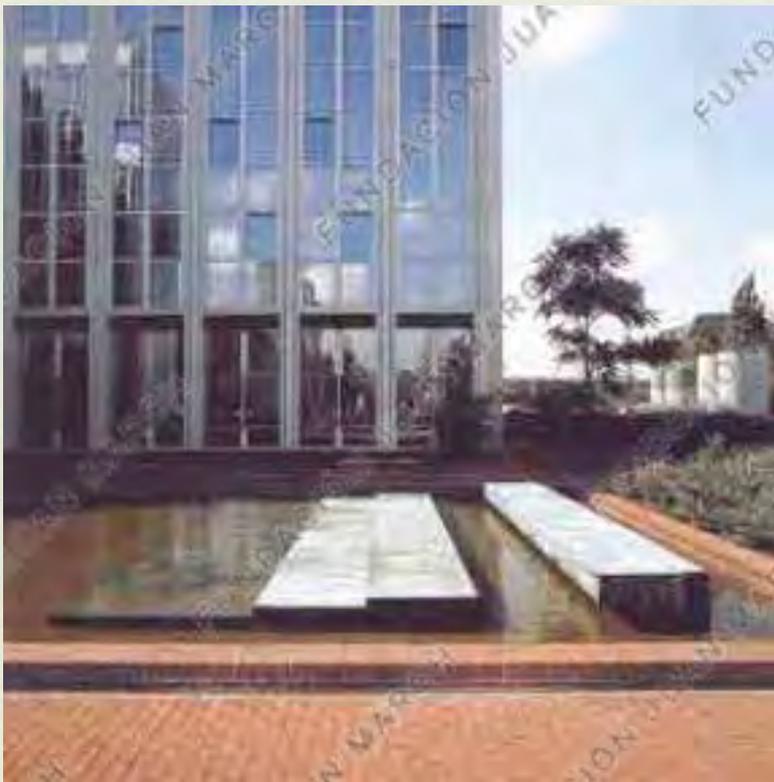




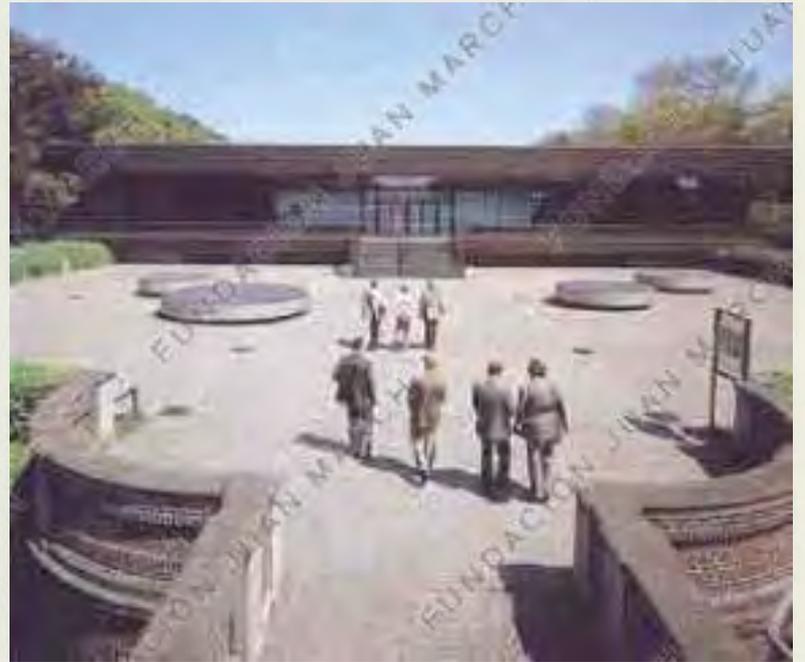
Berlin

Ehrenhof Bendlerblock

1978/79



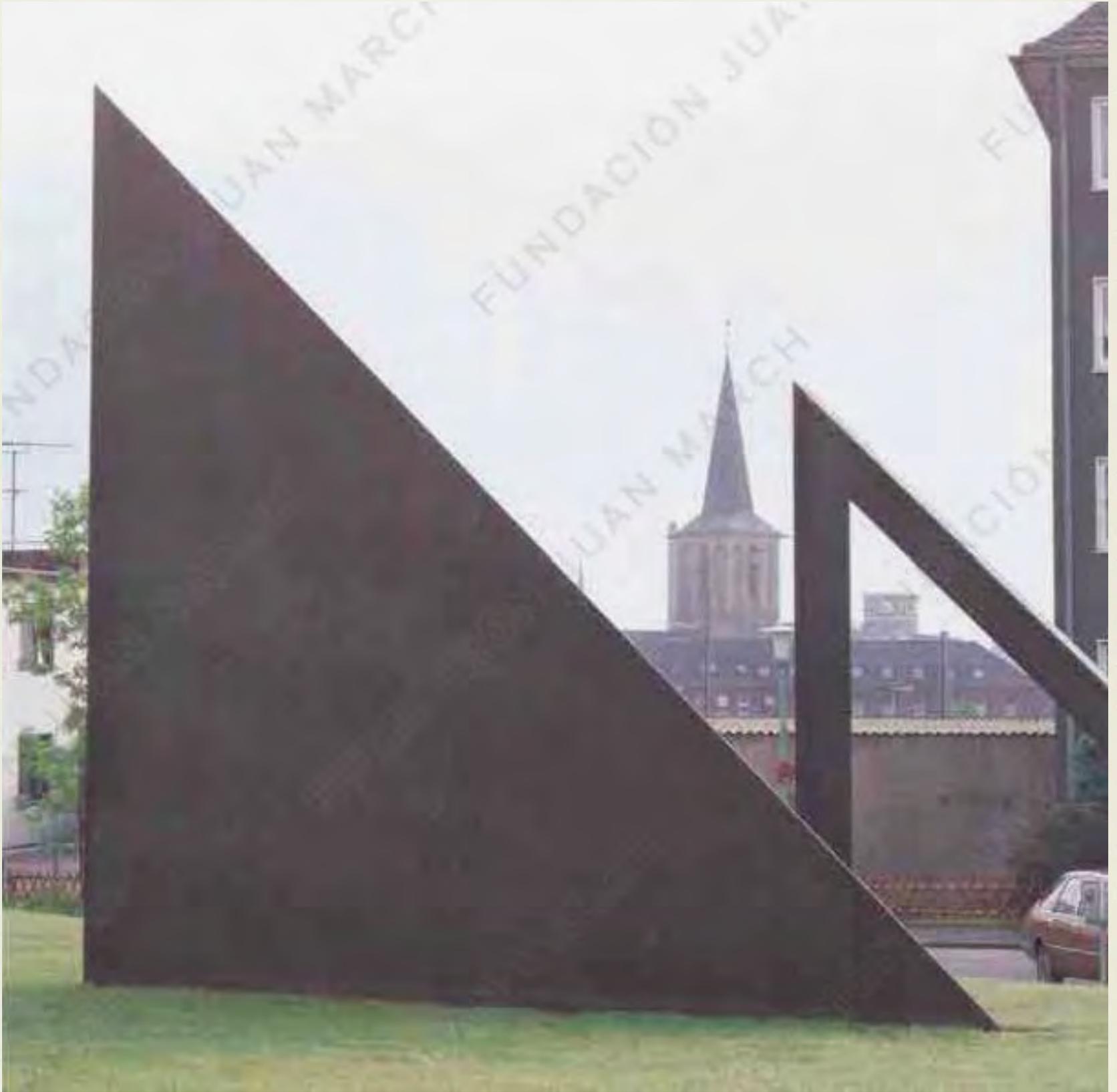
Düsseldorf Innenministerium 1978/81



Nordkirchen Landesfinanzschule 1956/71



Bochum Finanzamt 1969/73



Bochum Finanzamt 1969/73

Hans Peter Reuter
1942 geboren in Schwenningen/a.N.
1963–67 Studium an den Akademien Karlsruhe und
München
Lebt in Karlsruhe

Diverse Preise und Stipendien

Durch die lange Beschäftigung mit Raumproblemen fällt es mir natürlich relativ leicht, mich mit der realen Architektur auseinanderzusetzen und mich in meinen Arbeiten auf das jeweilige Bauwerk zu beziehen. Trotzdem ist es eine ganz andere Arbeitsweise. Während ich in der Malerei mein eigener Herr bin und eigentlich jede Idee verwirklichen kann, bin ich beim Kunstwerk im Baubereich vielen Sachzwängen unterworfen, wie Möglichkeiten des Materials, Meinung des Architekten, Können der Handwerker, Begrenzung der Kosten und Termine. Das Ergebnis muß also gegenüber dem Tafelbild anders gesehen und mit anderen Maßstäben gemessen werden.

Hans Peter Reuter, 1983

Arbeiten im öffentlichen Raum
1973 Baden-Baden, Stadtbad
Environment, Kunststoff-Fliesen mit zwei
eingefügten Bildern
1977 Karlsruhe
Sitzungssaal der Oberfinanzdirektion
Environment »Dokumenta Raum-Objekt«
Architekt: Meinrad Büche
1981/82 Karlsruhe, Bundesschuldenverwaltung
Brunnen und Stele
Architekt: Bauer, Schmitt, Kasimir & Partner
1982 Wiesloch, Schulzentrum
Fassade Turnhalle
Aluminium-Platten vor Betonwand
Architekt: Lange, Mitzlaff, Böhm & Müller



Wiesloch Schulzentrum 1982

Niki de Saint Phalle
 1930 geboren in Paris, Neuilly-sur-Seine
 1933–51 New York, Studium am Convent of Sacre Coeur
 1951 Rückkehr nach Paris
 1952 Erste Bilder
 1956 Erste Objekt-Reliefs und Assemblagen
 1960 Erste experimentelle »rifle-shot-paintings«
 1963 Erste Filme
 1967 Beginn der Arbeiten an den »Nanas«
 Lebt in Soisy-sur-Ecole, Nähe Paris

The *nanas* which are, in the modern sense of the term, Niki de Saint-Phalle's stock-in trade today, are the total expression of arch-femininity. They were even present, albeit in gestatory stage, in the early reliefs encrusted with all kinds of trinkets (usually of plastic), even dolls' kitchenware, along with knitting needles and crochet hooks – a splendid bullseye material for the rifle brigade who could commit a sacrilege that incurred no penance when they destroyed the *altars* made by Niki de Saint-Phalle. But nobody shoots *Nanas*. If anybody indulges in target-practice, it is they who will be the practitioners when they thrust their gaudy primary characteristics at goggle-eyed hermits. St. Anthony is lucky to be beyond their clutches.

Sheldon Williams
 aus: Contemporary Artists, London/N.Y. 1977

Arbeiten im öffentlichen Raum

1974 Hannover, Leineufer
 »Nanas erobern die Stadt«,
 3 Skulpturen, Polyester
 Architekt: Hochbauamt Hannover,
 im Rahmen des Straßenkunstprogramms

1974 Ulm, Universität
 »Der Poet und seine Muse«,
 Skulptur, Polyester
 Architekt: Universitätsbauamt Ulm

1970 Stockholm, Moderna Museet
 Begehbare Nana, Skulptur

1971 »Le Dragon«
 Projekt für Architektur

1971 Jerusalem
 »Le Golem«, Polyester

1979 Los Angeles
 »L'Oef primordial«, Projekt für Architektur

1979 Soisy
 »L'Arbre serpent«,
 Modell für eine große Skulptur

1979 Los Angeles
 »Niki's Sinners Inn«,
 Projekt für eine Kirche

Saint-Phalle



Hannover Leineufer 1974

Ursula Sax
 1935 geboren in Backnang/Württemberg
 1950–55 Staatliche Akademie für Bildende Künste,
 Stuttgart
 1956–60 Hochschule für Bildende Künste, Berlin
 Lebt in Berlin

Diverse Preise und Stipendien

Arbeiten im öffentlichen Raum

- 1965 Berlin, FU
 Eingangshalle des Pharmazeutischen Instituts
 Bronzerelief
- 1966 Berlin-Lankwitz, Landeslehranstalt
 für medizinisch-technische Assistenten
 Freiplastik, Marmor
 Architekt: Brinkert & Hänska
- 1967 Bad Friedrichshall, Rathaus
 Freiplastik, Stahl, schwarz gestrichen
 Architekt: Roland Ostertag
- 1973 Berlin-Zehlendorf, Rathaus-Verwaltungsforum
 Brunnen, Bronze
- 1973/74 Mainz, ZDF, neue Sendeanlage Lerchenberg
 Freiplastik, Bronze
- 1977 Berlin-Kladow, Deutscher Entwicklungsdienst
 7 Elemente in zwei Gebäuden, Holz
 Architekt: Zeumer-Heidenreich-Vogel-Polenski
- 1977 Bonn, Bundesministerium des Innern, Kasino
 Wandplastik, Holz
 Architekt: Bundesbaudirektion
- 1979 Berlin-Spandau, Postamt 20
 Brunnen, Edelstahl
 Architekt: Oberpostdirektion Berlin
- 1977/79 Brüssel, Deutsche Schule
 Sitztreppenanlage und Deckenplastik, Holz
 Architekt: Otto & Habermann
- 1979/82 Kairo, Deutsche Botschaft
 Freiplastik, Edelstahl
 Architekt: Bundesbaudirektion

In den letzten Jahren spielen Architektonisches und Architektur in meiner Arbeit eine immer größere Rolle und zwar in dreierlei Hinsicht. Architektur als Plastik im großen Maßstab vermittelt mir seit langem wichtige räumliche Erfahrungen und konfrontiert mich immer neu mit der Realität des Raumes, des Räumlichen. Sie lehrt und schult das Gefühl für Maße und Maßstäbliches, für Proportionen.

Sodann die Tektonik oder Konstruktion einer skulpturalen Form – Skulptur als Architektur – und weiter Aufgaben und Auseinandersetzungen in konkreter Zusammenarbeit mit Architekten ... Gebäude als Plastiken, sozusagen als Solisten gegenüber einem Chor von Häusern, die in Straßenzeilen ein Ensemble ergeben und im Ensemble, als Straßenflucht oder -schlucht, wieder Räume schaffen ...

Ursula Sax, 1979
 in: Katalog der Galerie Lietzow, Berlin



Berlin-Kladow

Deutscher Entwicklungsdienst

1977

Nicolas Schöffer

- 1912 geboren in Kalosca, Ungarn
Studien an der Akademie der Schönen Künste in
Budapest und an der Pariser Ecole des beaux-arts
- 1948 Erfindung der Spatiodynamik
- 1954 Kybernetischer und klingender spatiodynamischer Turm
(50 m hoch)
- 1956 Haus mit unsichtbaren Zwischenwänden
Konstruktion von CYSP I
(spatiodynamische und kybernetische Plastik)
- 1957 Erfindung der Luminodynamik
- 1959 Aufstellung von zwei spatiodynamischen Skulpturen
in Bewegung mit beweglichen Farbprojektionen
(Musee d'art moderne, Paris)
- 1960 Erfindung der Chronodynamik
- 1961 Kybernetischer und spatiodynamischer Turm
mit luminodynamischem und audiovisuellem Schauspiel
in Lüttich.
Vorführung von fünf Skulpturen in Bewegung mit
Projektionen auf zwei Schirmen und peripheren Projektionen
(São Paulo), Musik von Henry Pousseur
- 1962 Vorführung der Lichtwand
- 1968 Luminodynamisches Schauspiel an der Hamburger Oper
- 1969 Kybernetische Skulptur in Rom
Lebt in Paris

Zahlreiche kybernetische Projekte

Arbeiten im öffentlichen Raum

- 1967 Rheindahlen, Evangelische Grundschule
»Skulptur électrique«
- 1977 Bonn, Stadthaus
»Chronos 15«
Architekt: Heinle, Wischer & Partner

Ziel und Zweck der Luminodynamik ist nicht die Schaffung eines einmaligen, isolierten und einer begrenzten Zahl von Privilegierten vorbehaltenen Gegenstandes, sondern die Erstellung eines Elements, das in der Lage ist, ein Schauspiel im großen Maßstab zu liefern, das weithin sichtbar ist: grandiose Plastiken und deren Tausende von Metern weit reichende Projektionen, aufgestellt im Rahmen einer Stadtanlage oder in der freien Natur.

Nicolas Schöffer, 1962
in: Katalog Neuchatel, 1963

Im Gegensatz zu den ZERO-Künstlern orientiert sich Nicolas Schöffer an futuristischen Vorstellungen von Architektur, Urbanität und Kommunikation und entwirft seine Projekte im Hinblick auf eine mögliche Funktion in einer zukünftigen Gesellschaft. Seine Lichtskulpturen sind kybernetische Maschinen, die der Informationsvermittlung in einer neuen urbanen Gesellschaft dienen (können).



Bonn Stadthaus 1977

Alf Schuler
1945
1962–63
1964–70

geboren in Anzenbach/Berchtesgaden
Studium an der Werkkunstschule Augsburg
Studium an der Akademie der Bildenden
Künste, Nürnberg
Lebt in Köln

seit 1971 Diverse Förderpreise und Stipendien

Arbeiten im öffentlichen Raum

1977 Bayreuth, Universität
Außenraum-Skulptur im Innenhof der Universität
Architekt: Universitätsbauamt

... Schulers Arbeiten sind stets reduziert auf zwei Materialien und zwei Farben. Er betreibt mit diesem geringen stofflichen und farblichen Aufwand optische und physikalische Detailuntersuchungen. Oft liegt es nur an der Unterschiedlichkeit der Aufhängung, wenn ein- und dieselbe Arbeit unterschiedliche Ausformungen erhält und somit auch voneinander verschiedene Eindrücke vermittelt.

Diese immer leicht schwingenden Skulpturen wollen übrigens nicht irritieren, sondern streben klare und einfache Aussagen an. Es sind sehr fragile Arbeiten, die sich an sensible Naturen wenden. Es sind Skulpturen, die Anfassen und Betasten nicht leiden mögen; und das spürt auch der Betrachter, der sich ihrer instabilen Existenz mit aller Vorsicht nähert ...

Walter Vitt,
Fragile Arbeiten für sensible Naturen,
in: Katalog
Alf Schuler Rohr-Schnurstücke 1976–81
Badischer Kunstverein Karlsruhe, 1981

Rohr-Schnurstück, 1981
mit abgewinkelttem Bandstahl gleicher Abmessung
47 x 264 cm



Schuler



Bayreuth Universität 1977

Richard Serra
 1939 geboren in San Francisco
 1957–61 Studium an den Universitäten California, Berkeley, Santa Barbara (B.A. und M.A.)
 Arbeit in Stahlwerken
 1961–64 Studium an der Yale Universität, New Haven, Conn.
 1965–66 Paris, Italien
 1966–67 Umzug nach New York
 Serie von Arbeiten aus Gummi
 1968–69 Serie von Arbeiten aus geschmolzenem und gegossenem Blei, Filme, lineare Zeichnungen, Zusammenarbeit mit der Kaiser-Steel-Corporation
 1969/70 Beginnt mit Video zu arbeiten
 1969–76 Serie großer Arbeiten aus Stahl für Innenräume
 1970–77 Serie von großdimensionierten Arbeiten für Außenraum und Landschaft
 1971 Black drawings
 1977 arbeitet in der Henrichshütte, Hattingen (Thyssen)
 Lebt in New York

Arbeiten im öffentlichen Raum
 1977 Bochum, »Terminal«, Cor-ten-Stahl
 1977 Berlin, Nationalgalerie
 »Berlin Block für Charlie Chaplin«, Cor-ten-Stahl, geschmiedet
 1977 Münster
 »Stück für Münster«, Stahl geschmiedet

1970 New York
 1970 Tokio
 1970/72 King City
 1971 St. Louis
 1971/75 Amsterdam
 1972/73 Otterlo
 1979/80 Basel
 1980 New York

Verschiedene Gebilde verdrängen unterschiedliche Gewichte und Volumina, es kommt ganz auf den Charakter einer Masse an. Ein Schwerefeld hat etwas Ungreifbares an sich. Der Grad, bis zu dem ich es durch Kante, Grenze, Zentrenbildung, Verlagerung, Masse und Volumina artikulieren kann, ist der Grad, bis zu dem ich auf eine Erfahrung hinweisen kann. Das Artikulieren eines Schwerefeldes ist ein Weg, um einen Ort zu konstruieren, hat aber nichts mit dem Prozeß des Etwas-Zusammensetzens zu tun.

Richard Serra,
 Interview mit Lucie Borden, 1977
 in: Katalog Kunsthalle Tübingen, 1978

Serra



Bochum »Terminal« 1977

Kenneth Snelson
 1927 geboren in Pendleton, Oregon
 1945–46 Studium an der Corcoran School of Art,
 Washington D.C.
 1946–48 Studium an der University of Oregon,
 Eugene, Oregon (Zeichnen und Skulptur)
 1948–49 Studium am Black Mountain College,
 North Carolina
 (bei Albert, Fuller, de Kooning)
 1949 Studium der Ingenieurwissenschaften am
 Oregon State College, Corvallis, Oregon
 1949–50 Studium am Institute of Design of Illinois
 1952 New York
 arbeitet als Kameramann (Dokumentarfilm)
 1975 Berlin, Stipendiat des DAAD
 Lebt in New York
 Verschiedene Preise und Auszeichnungen

Arbeiten im öffentlichen Raum
 1971 Hannover, Waterlooplatz
 »Avenue K.«, Aluminium, Stahl
 Architekt: Hochbauamt Hannover
 1976 Hamburg, Bundeswehrhochschule,
 Freigelände, Wohnbereich
 Skulptur, Aluminium, Stahl
 Architekt: Heinle, Wischer & Partner
 1967 Los Angeles, Countymuseum of Art
 »Cantilever«, Aluminium, Stahl
 1968 Washington D.C., Skulptur Garden,
 Smithsonian Institution
 »Needle Tower«, Aluminium, Stahl
 1968 New York, Bryant Park
 »Key City«, Aluminium, Stahl
 1971 Arnheim, Holland
 »Easy K.«, Aluminium, Stahl

Ich interessiere mich für sichtbare Kunst. Es handelt sich in der Tat um sichtbare Kunst, um sichtbar gemachte Kräfte. Auch in anderen Formen von Plastik sind selbstverständlich Kräfte am Werk, da sie aber nicht aus der restlichen, sie umgebenden Masse herausgelöst sind, kann man ihre Struktur nicht erkennen. Ich demonstriere zum allerersten Mal, wie strukturierter Raum tatsächlich aussieht. Es gibt gar keinen Zweifel darüber, welcher Teil welchen Tatbestand erfüllt, Spannung oder Druck. In den Gebilden, die ich mache, ist ihre Funktion niemals vertauscht. Außerdem versuche ich, die Materialien sparsam einzusetzen, um die Kräfte zu konzentrieren, um die Skulptur so leicht wie möglich zu machen und dies nicht nur, um ihr die Schwere zu nehmen, sondern wegen der Durchsichtigkeit und Offenheit.

Was Sie hier sehen, reflektiert irgendwie die Kapazität der menschlichen Intelligenz, zu begreifen, wie das Universum aufgebaut ist. Schließlich heißt die Frage dann, wie sieht die Struktur aus, was sind die formalen Eigenschaften von strukturiertem Raum?

Kenneth Snelson, 1977
 in: Katalog der Nationalgalerie Berlin
 (Interview mit Dr. Angela Schneider)



Hannover Waterlooplatz 1971

Fred Thieler
 1916 in Königsberg geboren
 Abitur, Militärdienst, Medizinstudium
 1941 Studienverbot
 1946–50 Studium an der Hochschule für Bildende Künste, München
 1952 Arbeit im »Atelier 17«, Paris (bei Stanley William Hayter)
 bis 1959 in München
 seit 1959 Professur an der Hochschule für Bildende Künste, Berlin
 1972–73 Gastprofessor am College of Art and Design, Minneapolis
 seit 1978 Mitglied der Akademie der Künste, Berlin
 Lebt in Berlin

Arbeiten im öffentlichen Raum

1961/62 Berlin
 Wandbild und -gestaltung im Kurhaus Wannsee
 Architekt: Claus
 1965/66 Emmerich
 Wandgestaltung und Kreuzweg in der Heilig-Geist-Kirche
 Architekt: D. Baumewerd
 1969 Kiel
 Eingangswand in der Pädagogischen Hochschule
 Architekt: Erhard Kettner
 1969 Münster
 Wandbild in der Aula des Städtischen Gymnasiums
 Architekt: D. Baumewerd
 1970 Berlin-Kreuzberg
 Chorwand in der klassizistischen St.-Bonifatius-Kirche
 1972 Berlin-Wannsee
 Wandbild im Städtischen Krankenhaus Heckeshorn
 1974 Ulm
 Wandgestaltung in der Eingangshalle der Universität
 Architekt: Henrich & Reisert
 1976 Berlin
 Wandgestaltung der Brandmauer des alten
 Siemens-Verwaltungsgebäudes, Berlin Askanischer Platz
 1982/83 Hannover
 Wandgestaltung im Doppelfinanzamt Hannover
 Architekt: Staatshochbauamt Hannover II

»Wie können unsere Bilder mehr sein als Positionszeichen, nahe und ferne, unbekannte, offene und verschlüsselte, Spuren auf vielen menschlichen Wegen, Positionszeichen auf einem Gebiet, in dessen Kräfte- und Spannungsfeldern der Mensch sich zu deuten sucht... Für mich als Maler scheint mir in dieser Situation aus Unsicherheit und Vertrauen stetiges menschliches Bemühen verpflichtend zu sein.«

Fred Thieler, 1962

aus: Wegzeichen im Unbekannten

in: Edition Hennemann, Bonn, 1976

BL 20/81, 1981
 Mischtechnik, 78x106,5 cm



BL-C/76, 1976
 Mischtechnik, 75,5x63 cm

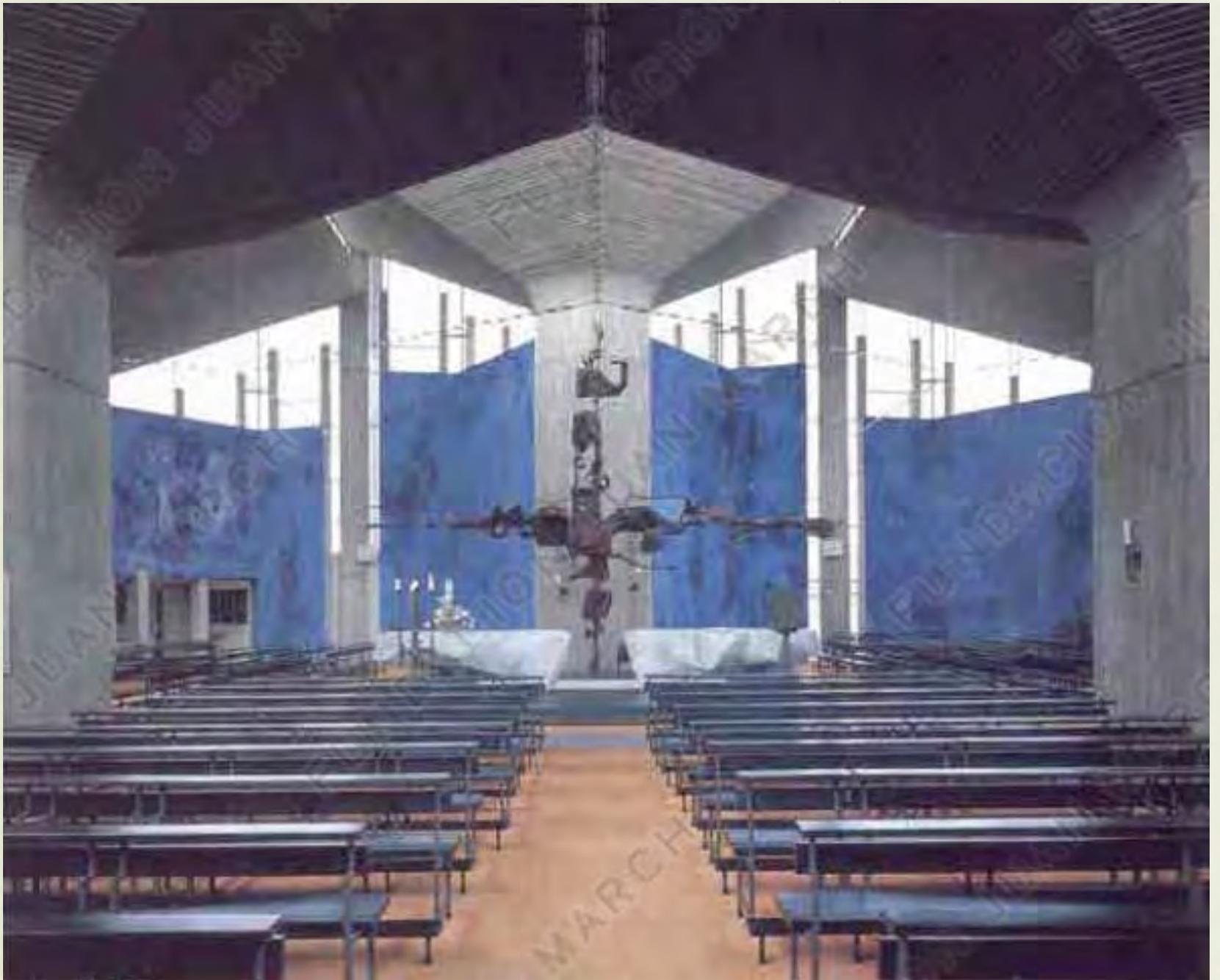




Berlin

Altes Siemens Verwaltungsgebäude

1976





Emmerich

Heilig-Geist-Kirche

1965/66

Hann Trier
 1915 geboren in Kaiserwerth bei Düsseldorf
 1933 Frankreich (Austauschschüler)
 1934–38 Studium der Malerei an der Kunstakademie
 in Düsseldorf
 (Staatsexamen in Berlin)
 1939–41 Kriegsdienst
 1941–44 Technischer Zeichner in Berlin
 1944–45 Kriegsdienst
 1945–46 Bühnenbildner in Nordhausen/Thür.
 1955–56 Gastdozent an der
 Hochschule für Bildende Künste Hamburg
 1957–80 Professor an der
 Hochschule für Bildende Künste Berlin
 1966–71 Vorarbeiten für das Deckenbild im Weißen Saal
 im Schloß Charlottenburg, Berlin
 seit 1967 Atelier in der Toscana
 Lebt in Köln und Mechernich-Vollem (Eifel)

Arbeiten im öffentlichen Raum

1969 Gunzenhausen, Schule, Pausenhalle
 »Vanitas«, Wandbild, Raumtrenner
 1972 Berlin, Schloß Charlottenburg
 Weißer Saal, Knobelsdorff-Flügel, Deckengemälde,
 Eitempera auf Putz (Seccotechnik)
 Architekt: von Knobelsdorff
 1974 Berlin, Schloß Charlottenburg
 Treppenhaus, Knobelsdorff-Flügel, Deckenspiegel
 Eitempera auf Putz
 Architekt: von Knobelsdorff
 1977–80 Köln, Rathaushalle
 Baldachin, genannt »Die Wolke«
 freischwebender plastisch geformter Bildträger
 Architekt: K. Band
 1978/79 Heidelberg, Universität
 Bibliothek des Philosophischen Seminars
 Decken- und Wandmalerei
 Architekt: Dieter Henrich
 1981/83 Rom
 Speise- und Frühstückszimmer in der Residenz
 des Botschafters der Bundesrepublik Deutschland
 beim Heiligen Stuhl
 Eitempera auf Putz
 Architekt: Alexander von Branca

Meine Arbeit war lange Zeit getragen von einer mit beiden Händen gleichzeitig operierenden Pinselschrift. Zunächst als Abenteuer, dann als Tanz. Als ich bemerkte, daß ich meinen eigenen Gestus vorhersehen könnte, begann ich auf einer zweiten Ebene diese Bewegungen zu beschreiben: ich zeichnete den vermutlichen Verlauf und behielt mir vor, diese Choreographie pinseltanzend zu erfüllen. Dabei fesselte mich zunehmend die Annäherung der Helligkeitswerte der Farben. Malen ist für mich immer innerer Monolog. Daher hatte ich kein rechtes Verhältnis zu Operationen, die wesentlich über die eigene Körpergröße hinausgehen. Dennoch möchte ich, daß die Bewegungen sich zumindest in der Vorstellung über die Bildgrenze fortsetzen lassen. »Beschreibbarkeit« und »Fortsetzbarkeit« kamen mir dann entgegen, als ich 1969 in Gunzenhausen und danach in Charlottenburg einer »öffentlichen« Dimension gerecht werden mußte, die über »private« Größe hinausging.

Das Deckenbild hat mich zudem als Aufgabe fasziniert: die Vorstellung des Schwerelosen darin; die Werte von nah und fern ersetzen die von oben und unten, rechts und links. Ungegenständliche Malerei verfügt über die innere Freiheit, sich ein eigenes Bezugssystem zu schaffen, das dem Betrachter des Deckenbildes je nach Standpunkt und Blickrichtung verschiedene Aspekte vermittelt.

Hann Trier, 1980
 in: Eberhard Roters,
 Hann Trier, Die Deckengemälde,
 Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1981

514/1965, 1965
 Aquarell, 76 x 64,5 cm



515/1965, 1965
 Aquarell, 64,5 x 76 cm



Trier



Berlin Schloß Charlottenburg 1972

Heinz Trökes

- 1913 geboren in Hamborn
1933–36 Studium bei Johannes Itten
1940 Studium bei Georg Muche in Krefeld
1961 Mitglied der Akademie der Künste, Berlin
1962–65 Lehrtätigkeit an der
Staatlichen Akademie der Bildenden Künste,
Stuttgart
1965 Ruf an die Hochschule für Bildende Künste,
Berlin
1968 Ehrenmitglied der Accademia Internazionale
»Tommasa Campanella« di Lettere-Arte-Scienze,
Rom
Lebt in Berlin

Arbeiten im öffentlichen Raum

- 1957 Berlin
Kaiser-Friedrich-Gedächtniskirche
Glasfenster
Architekt: Ludwig Lemmer
1965 Leonberg
Kirche in Leonberg bei Stuttgart
Glasfenster
Architekt: Heinz Rall
1978 Berlin
Außengestaltung, 17stöckiger Wohnblock
Architekt: Garski, Dybel, Herrenkind
1957 Mailand
Mosaik für die Triennale Mailand

Integration oder Kontrapunkt

Heinz Trökes, 1983

Trökes



Berlin 17-stöckiger Wohnblock 1978

Günther Uecker
 1930 geboren in Wendorf/Mecklenburg
 1949–53 Studium der Malerei in Wismar und an der Hochschule für Bildende Künste, Berlin-Weißensee
 1953–57 Studium an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf
 1955–57 Auseinandersetzung mit der Farbe als Energiewert
 Erste genagelte Bilder
 1958–59 Realisation von Lichtmedien
 Erste genagelte Spiralbilder. Erste Nagelobjekte
 Erste sich drehende Strukturscheiben. Lichtkästen
 1960 Übernagelung von Möbeln
 1962 ZERO-Demonstrationen in Philadelphia und Washington
 1964 Drehende Nagelsäcke (»New York Dancers«)
 1965 »ZERO on Sea«, Scheveningen
 1966 Serie von Lichtnägeln. Geräte, die Hochfrequenzstrom erzeugen und diesen zur Entladung führen.
 Erste Sandmühle
 1970 Sandspiralen. Bindfadenstrukturen. Umrahmungen.
 Aggressive Reihungen. Antibilder.
 Arbeit an Feldern, Regen, Strömungen, Wind, Schnee
 1973 Inszenierung von »Fidelio« (mit Lehnhoff und Enzensberger)
 1976 Bühnenbildentwürfe und Figurinen zu »Parsival«, Staatsoper Stuttgart
 1979 Ausstattung zu »Lohengrin«, Festspiele Bayreuth
 seit 1978 Professur an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf
 Lebt in Düsseldorf

Arbeiten im öffentlichen Raum
 1962 Düsseldorf, Rolandsschule; »Mobile Skulptur«
 Architekt: Schneider-Esleben
 1966 Gelsenkirchen, Städtisches Gymnasium; »Windorgan«
 Architekt: Schneider-Esleben
 1968 Dortmund, Kaufhof AG; »Großer Nagel«
 Architekt: Klüser, Dietrich & Partner
 1971/72 Tübingen, Auditorium Maximum der Universität; Betonskulptur
 Architekt: Universitätsbauamt Tübingen
 1973 Bonn, Abgeordnetenhaus, Supraporte; »Lichtscheibe«
 Architekt: Eiermann
 1976 Düsseldorf, Tonhalle; »Hängeskulptur«
 Architekt: Hentrich, Petschnigg & Partner
 1976/81 Düsseldorf, Telefonbauamt; »Lichtsäule«
 Architekt: Bundespostbauamt
 1978 Düsseldorf, Tonhalle; »Lichtspirale«
 Architekt: Hentrich, Petschnigg & Partner
 1978/82 Selb, Innenausbau des Theaters
 Architekt: Günther Uecker
 1980/81 Berlin, Deutsche Oper; Variabler Orchester-Bühnenraum
 Architekt: Fritz Bornemann



Der Dorn im Auge

Die herkömmliche Präsentation von Kunst, wie sie unter dem Begriff Außenkunst durchgeführt wurde, war ein ärgerlicher Anlaß, über das vor die Nase gesetzte Kunststück in einen Disput zu verfallen, also: jedem ein Dorn im Auge.

An die Hinterwände von Mietshäusern hatte man sich gewöhnt, aber ein verfremdeter Gartenzweig vor der Tür ließ einen Rest von Selbstanspruch aufglimmen und die Schönheitsvorstellungen jedes einzelnen erhitzen. Hier zeigt sich ein hoffnungsvoller Schein, wo der Paradiesanspruch zwischen Fahrbahn und Auspuffrohren noch einen Platz hat, welcher auf dem Balkon verwirklicht und am Herzen, in Form eines Reiseprospekts, getragen wird. Dieser Paradiesanspruch verwirklicht sich auch heute noch auf dem Friedhof, wo der Naturstein und der Mensch von blumenreicher Schönheit bekrönt werden: diese Friedhöfe sind Beispiel und Rest eines sich mit Naturvorgängen sinnlich im Einklang befindenden Menschen. Der Versuch: Tragt Blumen in die Arbeitsstätten, stellt Töpfe auf die Straßen, ein Kunststück auf die Plätze, erinnert mich an das Schmücken einer häßlichen Braut, welche verschleiert noch Heiratsbegehren auslösen soll. Dies ist Anstoß zu meinen Überlegungen: Ist die Kunst oder der umbaute Raum (Architektur) ein noch gültiges Gleichnis für Lebensansprüche und Freiheitsintentionen?

Die Kunst war über die Grenzen von privaten Ansprüchen Anlaß zu Diskussionen, zu politischen Fragen. Hier, im Bereich des künstlerischen Handelns, welcher als Freiraum existierte, bot sich eine wenig von Tradition und Konvention geprägte Darstellungsmöglichkeit an, welche nun die Kunst selbst verändert hat.

So frage ich: Hat die Kunst noch eine Existenzmöglichkeit in einer Stadt, sind diese Städte noch bewohnbare Orte?

Wie kann man ortsgebundene Umweltbedingungen verbessern?

Durch die Zuwanderung von Arbeitern aus anderen Ländern sind andere Eßgewohnheiten in unsere Städte gekommen. Der Eßkunst steht hier eine Entwicklungsmöglichkeit offen.

Ausgehend von Reisebedürfnissen zu ersehnten Zielen lassen sich Paradiesvorstellungen verwirklichen. Diese Orte zu analysieren und sie im Stadtgefüge unter künstlichen Bedingungen neu zu schaffen, wäre eine Aufgabe. Das Urlaubsverhalten der Stadtbewohner kann weiterentwickelt werden. Die Eigenarten und Lebensgewohnheiten anderer Menschen in anderen Ländern können als Lernbeispiele dienen.

Die Schrebergärten können urbane Orientierungspunkte sein. Diese individuellen Impulse können Beispiele zur Verwandlung der Städte in Gartenlandschaften sein durch Eingliederung aller Naturelemente in eine Stadt: die Stadt als botanischer Garten. Künstliche Lungen. Wasserfälle. Weiche beheizte Wege zum Barfußlaufen. Künstliche Sonnen. Stille Oasen. Schalldichte Räume für Kontemplation. Schwerelose Räume für Körpererlebnisse. Luststätten zur sinnlichen Befriedigung. Passivverhalten, Faulzerübungen als Gegengewicht zur Überbewertung von Aktivität. Der Künstler als empfindlicher Katalysator dieser Vorstellungen sollte Einfluß auf alle Maßnahmen nehmen können, wo menschliche Wohnzentren und Arbeitsbereiche geplant werden, zum Beispiel Austausch von Wohngebieten zwischen Städten und Ländern. Nutzung des Nomadenverhaltens.

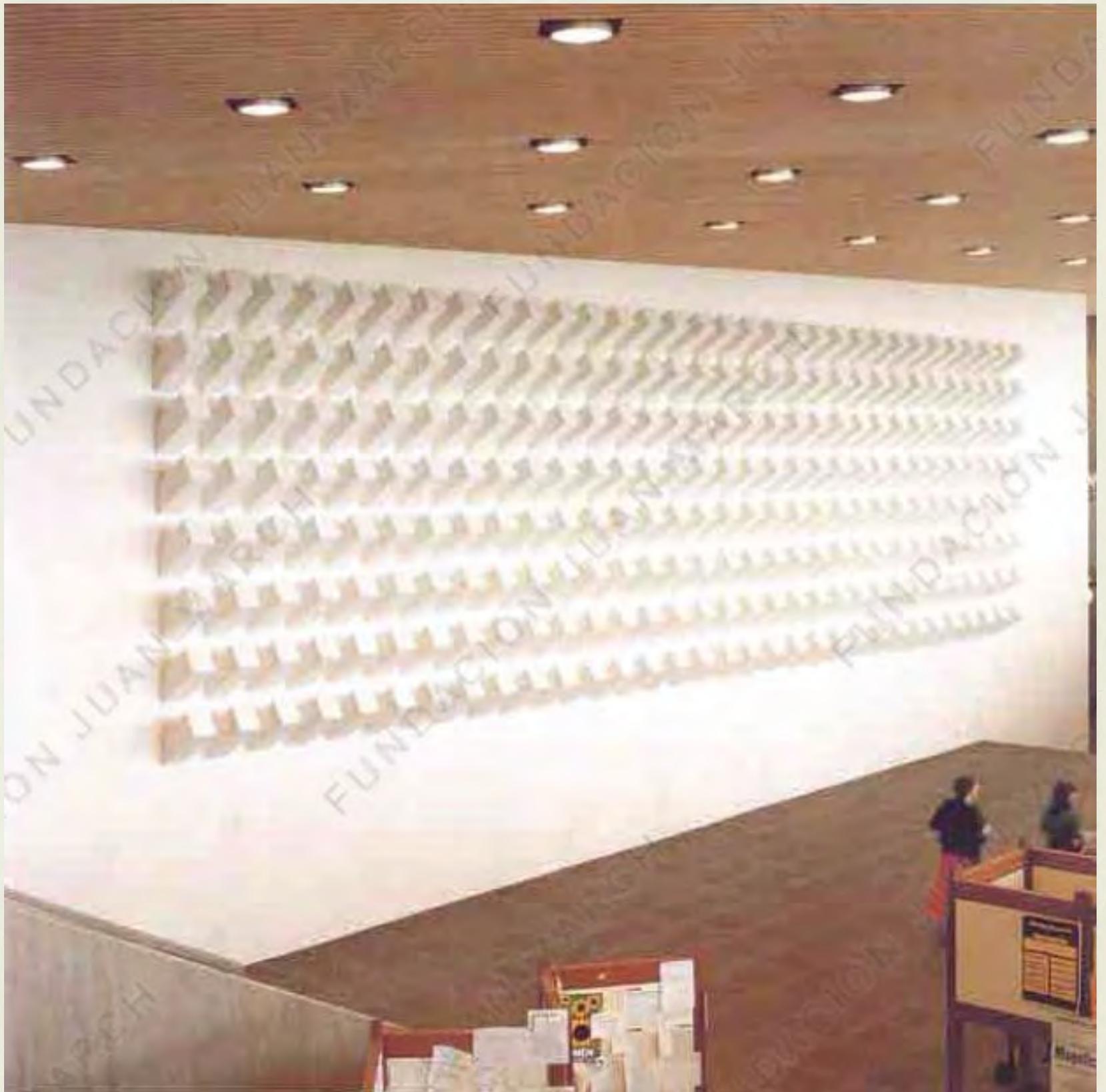
Transportmittel sollten aus weichem Material sein – Ballsystem! Erarbeitung von transportierbaren Wohnstrukturen. Lufttransport von ganzen Orten und ihren Wohnstrukturen in vegetativ günstige Gebiete, im Brachlandsystem, zur Regenerierung der verlassenen verseuchten Umweltzonen. Aufforstung der Städte!

Günther Uecker, 1973

in: Schriften, Gedichte, Projektbeschreibungen, Reflexionen
 Erker-Verlag, St. Gallen, 1979

Tor, 1980/81

Holzkonstruktion, 90 x 90 x 210 cm



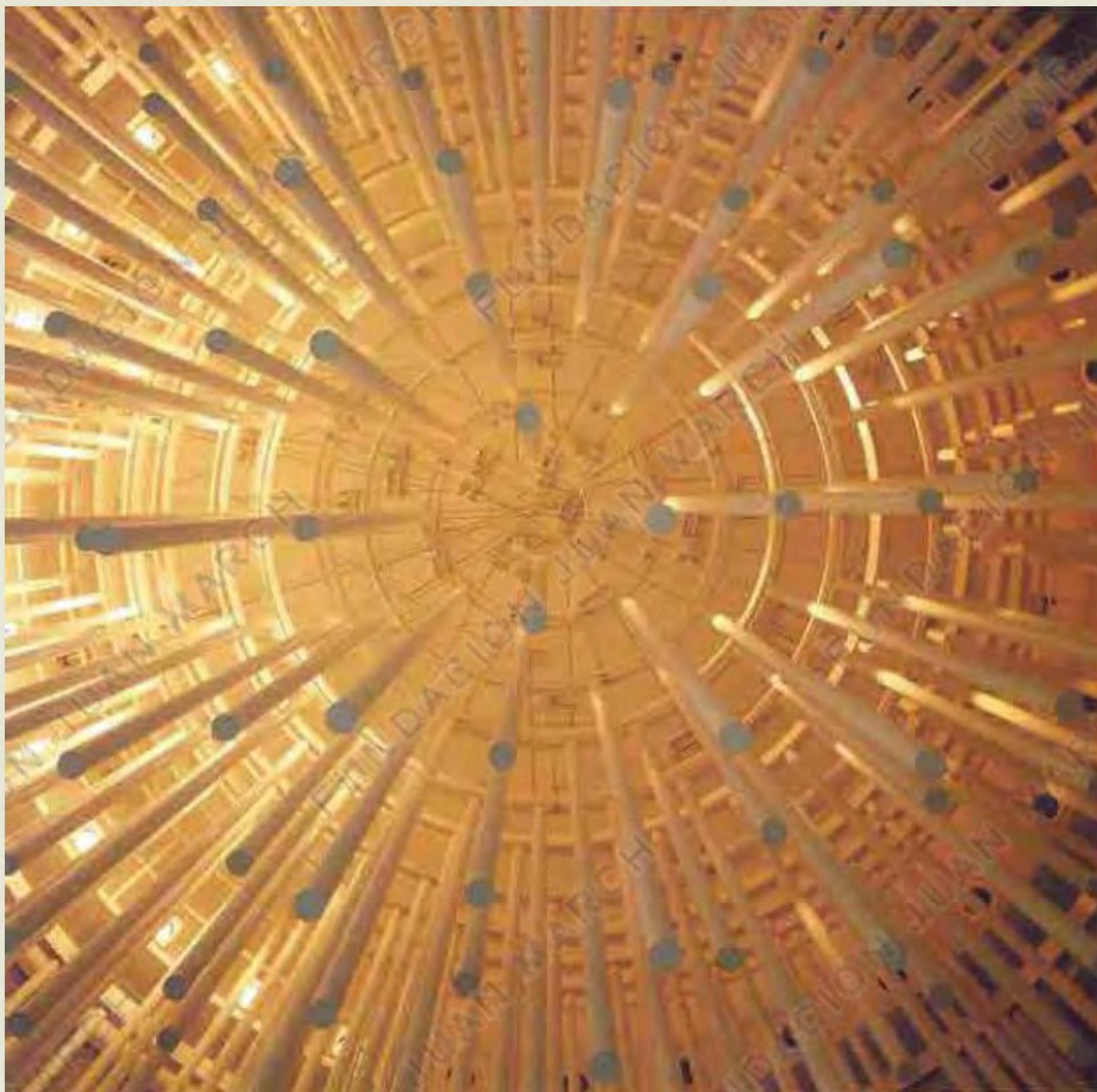
Tübingen Universität 1971/72



Düsseldorf Telefonbauamt 1976/81



Düsseldorf Tonhalle 1976



Düsseldorf Tonhalle 1976

Hans Uhlmann
 1900 geboren in Berlin
 1919–24 Studium an der TH Berlin (mathematische und technisch-konstruktive Probleme, Diplom-Ingenieur)
 1924–26 Praxis in der Industrie
 1925 Erste bildhauerische Versuche
 1926–33 Lehrtätigkeit an der TH Berlin
 1933 Verurteilt wegen »Vorbereitung zum Hochverrat«
 1933–35 Haft im Gefängnis Berlin-Tegel
 1935–45 Als Ingenieur in der Berliner Industrie tätig.
 Nebenher bildhauerische Arbeiten in völliger Isolation.
 Entwicklung einer Rechenmaschine
 1946–48 Organisation von Ausstellungen, Vorträgen und Diskussionen in der Galerie Rosen, Berlin
 1950–68 Professor an der Hochschule für Bildende Künste, Berlin, Leitung der Grundklasse, seit 1953 der Metall-Bildhauerklasse
 1956 Mitglied der Akademie der Künste, Berlin
 1975 in Berlin gestorben

Verschiedene nationale und internationale Preise und Ehrungen

Arbeiten im öffentlichen Raum

1954 Berlin, Musikhochschule, Foyer und Konzertsaal
 Skulptur, Messing
 Architekt: Paul Baumgarten
 1957 Freiburg/Br., Eingangshalle der Universitätsbibliothek
 Schwebende Skulptur, Messing, Stahlrohre (verchromt)
 Architekt: Horst Linde, Walter Müller
 1958 Berlin, Hansaplatz
 Skulptur, Chrom-Nickel-Stahl
 1959 Bonn, Beethovenhalle
 Skulptur, Messing
 Architekt: Siegfried Wolske
 1960 Freiburg/Br., Physikalisches Institut der Universität,
 Stahlrelief (mehrfarbig)
 Architekt: Universitätsbauamt (Horst Linde)
 1960 Leverkusen-Alkenrath
 »Mahnmahl zum Gedächtnis des Widerstandes im 3. Reich«
 1961 Berlin, Deutsche Oper
 Skulptur, Chrom-Nickel-Stahl (schwarz)
 Architekt: Fritz Bornemann
 1962 Hamburg, Volksschule am Brödermannsweg
 Skulptur, Chrom-Nickel-Stahl
 Architekt: Siegfried Wolske
 1963 Berlin, Philharmonie
 Skulptur auf dem Dach, Aluminium
 Architekt: Hans Scharoun
 1972 Tübingen, Universität
 »Turm allseitiger Ausstrahlung«
 Architekt: Paul Baumgarten

Es wird oft die Meinung geäußert, Auftragsarbeiten verlangten notwendigerweise Kompromisse des Künstlers, Anpassungen an die Vorstellungen des Auftraggebers oder des Architekten. Sie seien also eine Bedrohung der künstlerischen Freiheit. Das ist sehr häufig der Fall gewesen, zweifellos. Jedoch auch das Gegenteil geschah in vielen Fällen. Aus der Geschichte der bildenden Kunst, auch der Musik usw., ist uns bekannt, daß aus Aufträgen heraus herrlichste Dinge entstanden und daß die sog. freie Arbeit der Künstler in diesen Fällen keinen Schaden nahm, sondern zu reicherer Entfaltung führte.

Meine eigenen Erfahrungen sind durchaus positiv. Im Umgang eines Bildhauers mit dem Architekten muß zwar das Eingehen auf die architektonische und auf die städtebauliche Situation bedacht werden, aber das bedeutet noch lange nicht Einschränkung der künstlerischen Freiheit. Vielleicht hatte ich das seltene Glück, es fast immer mit guten Architekten zu tun zu haben, die mir freie Hand ließen, weil sie Vertrauen zu mir hatten. Denn meine vollkommene Freiheit in der Arbeit wurde *niemals* bedroht. Hätten sich Anzeichen einer solchen Bedrohung gezeigt, so hätte ich nicht zurückgezogen. Ich konnte ausnahmslos mit meinen eigenen Mitteln arbeiten, und meine Lösungen enthalten stets das, was mich als »freien« Bildhauer jeweils bewegte. In der Erinnerung an die vielfachen Situationen, mit denen ich konfrontiert war, muß ich deshalb meine Auftragsarbeiten zu meinen wichtigsten Realisierungen zählen, und ich bin auch der Meinung, daß sie nicht von minderer Qualität sind, als meine »freien« Arbeiten. Hätte ich die guten Möglichkeiten, die sich mir boten, nicht genutzt, dann hätten diese meine umfangreichen Arbeiten nie entstehen können.

Hans Uhlmann, 1974
 in: Werner Haftmann, Hans Uhlmann,
 Schriftenreihe der Akademie der Künste, Band II

Fetisch IV, 1959
 Stahl, 100 x 20 x 20 cm





Berlin Deutsche Oper 1961

Victor Vasarely

- 1908 geboren in Pecs, Ungarn
- 1927 Malerakademie, Budapest
- 1929 Bauhaus, Budapest
- 1930 Übersiedlung nach Paris
- 1930–40 Graphische Arbeiten
- 1944 Übergang zur Malerei
- 1955 Gelbes Manifest
- Kinetische Periode
- Architektonische Arbeiten
- 1965 Ernennung
zum Ritter des Ordens
für Kunst und Literatur
- 1969 Ehrenprofessor der Hochschule
für angewandte Künste in Budapest
- 1970 Ernennung
zum Ritter des Ordens
der Legion d'Honneur
- 1976 Eröffnung des Forschungszentrums
der Vasarely-Stiftung
in Aix-en-Provence
- Lebt in Paris
und Annete-sur-Marne

Nationale und internationale
Preise und Ehrungen

Arbeiten im öffentlichen Raum

- 1966 Essen, Pädagogische Hochschule
Wandintegration
Architekt: Staatshochbauamt Essen
- 1967/68 Bonn, Universität
Gestaltung der Hauptfassade
Wandintegration, Glasbeton
Architekt: Staatshochbauamt für die
Universität Bonn
- 1975 Bochum, Ruhr-Universität
Glaswand, Keramikwand
Architekt: Hentrich, Petschnigg & Partner
- 1954 Caracas, Universität
Wandelgang, Keramik
- 1961 Paris, Boulevard Lannes
Wandgestaltung (innen)
- 1966 Montpellier, Universität
Eingangstor, Metallstangen
- 1967 Jerusalem, Museum
kinetisches Werk, Stahlplatten
- 1967 Paris, Universität
Hof, Aluminiumstangen
- 1968 Grenoble, Olympiastadion
Gestaltung der Tribünenseiten
Aluminiumplatten
- 1971 Paris, Bahnhof Maine-Montparnasse,
große Halle
polychrome Wandverkleidungen

Soweit wir uns die farbige Stadt vorstellen können, müßte sie ein Gebilde von großer Vielfalt sein, wo öffentliches und privates Leben sich trennt und überschneidet. Die Kunst hätte dort also auf den Plätzen und Straßen, in Stadien, Fabriken und Flugplätzen ihren Ort. Es genügt nicht, bewohnbare Städte zu bauen, sie müssen auch plastisch schön sein. Wir besitzen schon jetzt sowohl die Theorie als auch die Möglichkeit, um den ästhetischen Anforderungen unserer Zeit entsprechen zu können.

Victor Vasarely, 1969
in: Katalog Kunsthalle Köln, 1971



Bochum Ruhr-Universität 1975

Gerd Winner
 1936 geboren in Braunschweig
 1956–62 Studium an der Hochschule für Bildende Künste, Berlin
 1959–62 Studium an der Suomen Taide-akatemia Koulun, Helsinki
 1961–62 Meisterschüler an der HfBK, Berlin
 ab 1964 als freier Maler und Grafiker in Berlin
 ab 1968 Siebdrucke
 1970 Kelpra Studio, London
 1972 Kelpra Editions, London
 Assistent bei Mc Zimmermann,
 Staatliche Akademie für Bildende Künste,
 München
 seit 1975 Lehrstuhl für Malerei und Grafik an der Staatlichen Akademie für Bildende Künste, München
 Lebt in München und Liebenburg

Arbeiten im öffentlichen Raum
 1971 Clausthal-Zellerfeld, Schulzentrum
 Wandbilder (»Lokomotive«)
 Architekt: Horst Beier
 1971 Braunschweig,
 Ausbildungszentrum der Bundespost
 öteiliges Ambiente
 Architekt: Wolf-Georg Castorf
 1973 Goslar, Postzentrum, Schalterhalle
 Wandbild, Stahlemaille
 Architekt: Wolf-Georg Castorf, Hans Anemüller
 1973/74 Weddel, Schulzentrum
 Wandbild (»Greenline Bus«)
 Architekt: Dieter Mittendorf
 1977 München, Maxvorstadt
 Amalienprojekt, Stahlemaille-Reliefs
 Architekt: Jürgen und Eva-Maria von Gagern
 1978 Darmstadt-Bensheim
 Waterloo-Projekt
 Architekt: Bert Seidel, Hausmann & Partner
 1980/81 Frankfurt/M., Fernsehturm
 Ambiente von Wandbildern auf Aluminium
 Architekt: Johannes Möhrle
 1983 Wolfsburg, Forschungszentrum VW
 Wandbild auf Aluminium (»Räderwerk«)
 Architekt: W. Henn/Petersen

Aber gerade in der bewußten Abstraktion vom Ausgangsbild, in der Reduktion auf eine malerische Vision kehrt der Künstler ins Bild zurück. Es ist unverwechselbar seine Vision, nicht mehr nur Bestandsaufnahme einer fremden Situation, die man sich aneignet, nicht mehr die malerische Übersetzung der Ängste anderer, sondern Bildausdruck seiner selbst. Wo er sich am weitesten von der photographischen Skizze entfernt, wo er von allem abläßt, was mit menschlicher Behausung, mit Heimisch-Fühlen zusammengebracht werden könnte, wo er auf jeden bestimmbar Faktor Zeit verzichtet, um eine Vorstellung von Dauer zu erreichen, da trifft er sich selbst: ein Bild, das von ihm und aus ihm entstanden ist, aber nicht verklausuliert als informelle Niederschrift individueller Regungen, sondern in einer sprachlich nicht faßbaren Form von Allgemeinheit, in der Betroffenheit vor der Maßlosigkeit auch scheinbar überschaubarer Räume, aber auch in dem Erstaunen, daß sich diese Betroffenheit realistisch darstellen läßt, ohne sie jemandem ins Gesicht zu schreiben als Momentaufnahme oder sie in ungenaue Symbole zu übersetzen.
 Lothar Romain, 1980
 in: Gerd Winner, Werke 1970–1980

Fireproof Wall II, 1977
 Serigrafie, 100 x 76 cm



Fireproof Wall I, 1977
 Serigrafie, 100 x 76 cm



Winner



München Amalienprojekt 1977

