

Leseprobe © Verlag Ludwig

Kunst im öffentlichen Raum in Schleswig-Holstein

hg. v. Klaus Gereon Beuckers
und dem Kunsthistorischen Institut
der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Bd. 1

Leseprobe © Verlag Ludwig



46 KUNSTOBJEKTE IM ÖFFENTLICHEN RAUM DER STADT NORDERSTEDT

bearbeitet von Susanne Schwertfeger

mit Beiträgen von

Olya Antonenko-Schmidt, Paz Andrea Araos Acharan, Pauline Althoff,
Antonia Josefina Baquero Schroeder, Leena Bodin, Nick Böhnke,
Clara Boetticher, Patricia da Costa Leitão, Lucy Eckhardt, Linda Eich,
Carina Gaßner, Laura Hamann, Karolin Heese-Krüger, Matthea Hinderer,
Britta Kersten, Christine Korte-Beuckers, Laura Krogh Fogt, Kathleen
Lindner, Julia Luckner, Max Mai, Britta Margenberg, Niklas Radtke,
Rebecca Rohner, David Scheffel-Runte, Angelia Schröder,
Iria Schmidt, Yasmin Schützmann-Birkandan, Susanne Schwertfeger,
Lisa Starke, Nadine Waschull und Alena Wroblewski

Ludwig

Leseprobe © Verlag Ludwig



VORWORT

Die Lebensumgebung bestimmt die visuelle Prägung. Es ist ein großer Unterschied für das Verständnis einer Architekturästhetik, ob man in einer vorstädtischen Einfamilienhaussiedlung, in einem Hochhausensemble oder in einer Innenstadt mit historischem Baubestand, vielleicht sogar im Gegenüber zu einer gestalteten Einzelarchitektur wie einer Kirche aufgewachsen ist. Genauso gilt dies für die Bildende Kunst: Lange bevor man in der Schule oder in Museen mit Kunst in Kontakt kommt, werden mehr oder weniger bewusst die Formen und Gestaltungen von Kunst im öffentlichen Raum aufgenommen und prägen in ihrer materiellen, formalen und manchmal auch inhaltlichen Form das Verständnis von Kunst – auch unabhängig von einer kunstaffinen Sozialisierung. Hier liegt eine große Verantwortung seitens der Personen, die über die Auswahl und den Aufstellungsort von Kunst im öffentlichen Raum entscheiden, denn sie determinieren damit die nachwachsenden Generationen mit. Ebenso liefern sie ein Bild von der Stadt an Besucher und neu hinzuziehende Bewohner, in dem Zeugnis über die Aufgeschlossenheit gegenüber modernen Formen und Themen, die Wertschätzung von Kunst durch die Auswahl von mehr oder weniger kostspieligen Materialien, die Anzahl der Werke und die Prominenz ihrer Aufstellung für die Stadt abgelegt wird.

Dass die Kunst im öffentlichen Raum nicht nur Stadtmöblierung ist, sondern wahrgenommen wird, das zeigte in Norderstedt die 2019 aufgekommene Diskussion über die geplante Triologie *Zyklus des Lebens* des Künstlers Thomas Behrendt mit den Themen *Familie*, *Ursprung* und *Zukunft*, nachdem die Arbeit *Familie* 2019 als Gruppe aus drei an menschliche Körper erinnernde, abstrahierten Figuren am Kreisel Berliner Allee / Ochsenzoller Straße aufgestellt worden war (Abb. 2). Die Skulpturen aus Bentheimer Sandstein erfuhren heftigen Gegenwind, wurden der Presse nach teilweise abschätzig mit den Moai-Köpfen auf der Osterinsel verglichen, das Hamburger Abendblatt vom 29. November 2019 zitiert Wortmeldungen wie »Schwachsinn« und »Frechheit«. Dies führte Karsten Bense vom Seniorenbeirat in Absprache mit Dieter Powitz vom Amt für Bildung und Kultur der Stadt Norderstedt zu einer Anfrage an den Lehrstuhl für Kunstgeschichte in Kiel, ob sich das Institut nicht mit einer Bestandserfassung der Kunst im öffentlichen Raum in Norderstedt beschäftigen könne, um so durch Informationen zu den Arbeiten das Wissen um solche Kunst in der Bevölkerung

Abb. 2 Thomas Behrendt:
Familie (2019).

Leseprobe © Verlag Ludwig

zu verbreitern. In enger Abstimmung mit Herrn Powitz, dem Leiter des Amtes für Bildung und Kultur der Stadt Norderstedt, habe ich daraufhin ein Konzept entworfen, wie man dies realisieren und auch innerhalb der Lehre am Institut verankern kann. Frau Dr. Susanne Schwertfeger übernahm dann die Durchführung von zwei Lehrveranstaltungen, in denen das Material erarbeitet und unter ihrer Betreuung druckfähige Texte erstellt wurden. Das Ergebnis ist der vorliegende Band, welcher der erste Band einer Reihe ist, in dem der Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel in loser Folge Kunst im öffentlichen Raum an Orten in Schleswig-Holstein erfassen und kunsthistorisch untersuchen wird.

Aufgabe der Kunstgeschichte ist es, Kunstwerke zu charakterisieren und dann bezüglich ihrer Form und ihres Inhaltes kriteriengebunden in das Werk des Künstlers sowie die Kunstentwicklung allgemein einzuordnen. Als historische Disziplin ist eine solche Auseinandersetzung immer beschreibend, argumentationsgebunden und nie wertend, dennoch ergeben sich in der Qualität der Umsetzung und der Originalität immer auch Aspekte, die das Werk als mehr oder weniger relevant charakterisieren lassen. Vor allem bei Kunst im öffentlichen Raum kommt für eine Würdigung der Aufstellungsort hinzu, auf den manchmal mehr und manchmal weniger Bezug genommen wird, der durch das Werk manchmal mehr und manchmal weniger geprägt wird. Ortspezifisch (*>site specificity<*) war eine Forderung insbesondere der Kunst in den 1960/70er Jahren, denen andere Positionen die Eigenwertigkeit der künstlerischen Arbeit jenseits eines festen Ortes entgegengehalten haben. Beide Richtungen finden sich in Norderstedt, wo durch die 1975 und 1980 unter der Initiative von Pierre Schumann organisierten Künstlersymposien auch internationale Bildhauer nach Norderstedt kamen, deren Arbeiten heute zu den kunsthistorisch markantesten Positionen dort gehören. Überraschend wenig Niederschlag hat in Norderstedt die sonst weit verbreitete Stahlplastik der 1970/80er Jahre gefunden, während es relativ viel figürliche Werke gibt, die teilweise in der kostspieligen Form des Bronzegusses ausgeführt wurden. Statt auf ein insgesamt verbindliches Konzept, welche Kunst im öffentlichen Raum in der Stadt angekauft oder in Auftrag gegeben werden sollte, hat sich die erst 1970 aus den vier Orten Garstedt, Friedrichsgabe, Harksheide und Glashütte zusammengebundene Stadt für eine heterogene Vielgestaltigkeit entschieden, auch wenn manche Künstler mit mehreren Werken vertreten sind.

Kunst im öffentlichen Raum hatte ihren Höhepunkt im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts, als man mit Künstlersymposien den engen Austausch zwischen den Künstlern und auch den Bezug zum Ort suchte, als man die Stadträume durch künstlerische Setzungen aufwerten und strukturieren wollte. Damals versuchte man auch die aktuelle Kunstentwicklung in die Öffentlichkeit zu bringen und so die Bevölkerung partizipieren zu lassen. Mit den 1990er Jahren hat eine zunehmende Entfremdung

Leseprobe © Verlag Ludwig

zwischen aktueller Kunst und Bevölkerung eingesetzt, die Auftraggeber von Kunst im öffentlichen Raum zu manchmal eher dekorativen und nur geringfügig abstrahierten, gegenständlichen Arbeiten, denen eine breite Zustimmung sicher ist, tendieren lässt. In Norderstedt zeugt die Entscheidung für die Arbeiten von Thomas Behrendt für die drei Verteilerkreise von einem Bekenntnis zur gemäßigt modernen, wenn auch figurlichen Form. Dieses Bekenntnis zur sperrigeren Abstraktion ist wichtig, damit Kunst im öffentlichen Raum als ein Kunstverständnis vermittelnde Kraft erhalten bleibt und nicht zur Stadtdекoration verkommt. Es geht darum, dass man weiterhin an der Aufstellung von Kunst festhält und bei ihrer Auswahl auch Mut beweist. Die akademische Kunstgeschichte hat dabei die Aufgabe, die relevanten Aspekte solcher Kunst herauszuarbeiten und zu vermitteln. Dafür sollen dieses Buch und diese Reihe dienen.

Sehr gerne danke ich Karsten Bense für die Initiative und Dieter Powitz für die stets angenehme und zielführende Zusammenarbeit bei der Realisierung. Er hat auch innerhalb der Stadtverwaltung für das Projekt die Weichen gestellt und so die Realisierung gesichert. Mein besonderer Dank gilt Susanne Schwertfeger für ihr Engagement in der Lehre und die Durchführung des Projektes mit den Studierenden. Sie hat nicht nur die Textfassung begleitet und etliche Texte selbst verfasst, sondern auch die Redaktion geschultert, so dass mir am Ende nur ein abschließender Durchgang durch die Beiträge mit wenigen Ergänzungen zufiel. Alina Schoppe hat weite Teile der Fotoaufnahmen vor Ort erstellt, ohne die der Band nicht annähernd so attraktiv geworden wäre; Marc Asmuß hat uns bei der Bildredaktion und Bildbearbeitung unterstützt. Schließlich sei dem Verlag Ludwig für die sehr gewissenhafte Drucklegung gedankt; die Zusammenarbeit war erneut eine große Freude.

Wir hoffen, dass der Band in Norderstedt viel Interesse findet und er die Kunst in Norderstedt über die Stadtgrenzen hinaus bekannt macht. Vor allem aber wünschen wir uns eine Wertschätzung der Kunst im öffentlichen Raum, die Vandalismus und den Diebstahl insbesondere teurerer Materialien nur dann widerstehen kann, wenn sie in der Bevölkerung als relevant geschätzt wird.

PROF. DR. KLAUS GEREON BEUCKERS
Institut für Kunstgeschichte
der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Leseprobe © Verlag Ludwig



KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM

Kunstobjekte und künstlerische Interventionen im öffentlichen Raum bringen diese aus den Institutionen wie Museen und Kunstvereinen in den belebten Stadtraum. In dieser Zugänglichkeit, unabhängig von Öffnungszeiten und Eintrittsgeldern, stellen sie eine Demokratisierung von Kunst dar. Es wird eine diskursive Auseinandersetzung mit den thematisierten Ansätzen und Motiven möglich.

Dies ist bei weitem kein neues Phänomen: Bereits seit der Antike wurden über solche Monumente und Architekturschmuck Macht, Glauben und Tradition manifestiert und ausgedeutet. Träger und Auftraggebende waren seit dem Mittelalter bis in die späte Neuzeit hinein vornehmlich die Herrscherinnen und Herrscher, aber auch die Kirche und Vertretende der oberen Schichten. »Kunst im öffentlichen Raum« im heutigen Sinn unterscheidet sich hiervon grundlegend, da sowohl Raum als auch Öffentlichkeit sich im 19. Jahrhundert neu konfigurierten. Aber auch das Verständnis von Kunst änderte sich in dieser Zeit. »Die Leugnung konkreter Aufgaben der Kunst von Seiten des Bürgertums entsprang der Negierung des Herrschaftsanspruches der Feudalherren«.¹ Gleichzeitig veränderte sich – nicht zuletzt durch das Bevölkerungswachstum und die Ausprägung eines breiten Bürgertums – das Erscheinungsbild der Städte. Das mittelalterliche Gepräge wich, stattdessen entwickelten sich neue Bauaufgaben, welche die Umwälzungen des Lebens sichtbar machten: Bahnhöfe als Orte des Transits, Industriebauten als Folge der industriellen Revolution, Postämter, Warenhäuser und Banken als Kennzeichen des Geld- und Warenhandels. In diesem Baukontext wurde Kunst meist im engen Zusammenhang mit der Architektur gesehen, als Dekor.

Im Stadtraum selbst markierten hingegen Denkmäler, deren Konjunktur besonders im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zunahm, Plätze und Orte. War das herrscherliche Denkmal, unter dem sowohl die Herrschenden selbst als auch militärische Führer verstanden wurden, seit dem beginnenden Historismus um 1820/30 durch Denkmäler für »Geistesfürsten« wie Dichter, Maler oder Ingenieure erweitert worden, um dann Ende des 19. Jahrhunderts auch andere Bürger wie beispielsweise Firmeninhaber oder Namenspatrone von Straßen abbilden zu können, so gelangte mit der klassischen Moderne auch das nicht-personale Bild auf öffentliche Plätze. Eine wichtige Rolle bei dieser Durchsetzung spielten Kriegerdenkmäler, so für den deutsch-französischen

Leseprobe © Verlag Ludwig

Krieg von 1870/71 und dann den Ersten Weltkrieg, die sich teilweise an der Form von Grabdenkmälern wie Pyramiden orientierten und diese in den Stadtraum transportierten. Spätestens damit war die Tür für Kunst jeglichen Inhaltes und aller Form auf öffentlichen Plätzen aufgestoßen.

Die Übernahme des Passus »*Die Kunst, die Wissenschaft und ihre Lehre sind frei. Der Staat gewährt ihnen Schutz und nimmt an ihrer Pflege teil*« in die Verfassung der Weimarer Republik von 1919 markiert zudem einen wichtigen Meilenstein. Lässt sich hier auch noch kein explizites Bekenntnis zur bewusst künstlerischen Gestaltung des öffentlichen Raumes ablesen, so kann dies dennoch als Anerkennung für jede Form der Kunst und als Berücksichtigung der finanziell oft prekären Gesamtsituation der Künstlerinnen und Künstler verstanden werden. Als Instrument, um Kunst mehr in der Öffentlichkeit zu verankern und zugleich die Lage der Kunstproduzierenden zu lindern, wurde das Programm ›Kunst am Bau‹ ins Leben gerufen. Jedoch zeigte sich hier in der Umsetzung bereits, dass die Entwicklung der Kunst durch die Avantgarden diese erzwungene Zugehörigkeit im engeren Sinne bereits überholt hatte: Auch wenn am Ende des 19. Jahrhunderts die Idee des Gesamtkunstwerkes beispielsweise im Jugendstil noch präsent war, begann ornamentaler Schmuck für die Architektur unbedeutend zu werden, Gliederung und Rhythmisierung der Ansicht wurde anhand von baulichen Elementen oder über das Material selbst vorgenommen. Im Jahre 1908 publizierte der Architekt Adolf Loos den Traktat »*Ornament als Verbrechen*«, in dem er die Ausschmückung moderner Bauten nur um der Ausschmückung willen scharf kritisiert. Zudem wollten auch die bildenden Künstlerinnen und Künstler sich von einer bloßen Zu- und Unterordnung lösen. Die Objekte sollten in freier Auseinandersetzung mit nicht nur den Bauten, sondern der gesamten sie umgebenden Umwelt stehen.

In diesem offenen Sinne wurde das Programm 1950 vom Deutschen Bundestag als Empfehlung für staatlichen Bauten übernommen und seitdem sollen zwischen 0,5 und 1,5 Prozent der Bauwerkskosten für ›Kunst am Bau‹ bereitgestellt werden.² Auch private Unternehmen folgen diesem Prinzip. Inzwischen bildet die ›Kunst am Bau‹ einen erheblichen Teil der Kunst im öffentlichen Raum, denn viele Werke werden von außen sichtbar an oder bei den Bauten angebracht. Einen weiteren neuen Impuls gaben Ausstellungsformate, die Kunst in den Außenraum brachten, wie die documenta in Kassel (seit 1955) und besonders die Skulpturen-Projekte in Münster (seit 1977). Diese Ansätze wurden von vielen Museen und Kunstvereinen überall aufgegriffen. Manche der dabei gezeigten Objekte blieben am Ende der Präsentationen durch den Ankauf vor Ort. Ergänzend wurde vor allem seit dem Beginn der 1970er Jahre durch das Konzept der Bildhauersymposien ein künstlerisch-praktisches Pendant zum wissenschaftlichen Austausch ins Leben gerufen. Die dort entstandenen Werke waren teilweise bereits Auftragsarbeiten der Städte und Gemeinden, andere wurden im Anschluss angekauft



Abb. 4 Marina Paulsen, Schülerinnen und Schüler des Gymnasiums Harksheide: *Pink Bubble* (1990), Festsaal am Falkenberg.

und erweiterten so zusätzlich das Portfolio der Kunst im öffentlichen Raum. Die zunehmende Verbreitung von Kunstwerken in Parkanlagen und auf öffentlichen Plätzen führte zudem vielerorts zu einer Nachfrage nach Kunstwerken auch an bisher nicht gestalteten Orten, weshalb sich für viele Künstlerinnen und Künstler insbesondere seit den 1970/80er Jahren ein Markt für Objekte formierte, die für eine dauerhafte Aufstellung in der Öffentlichkeit geeignet erschienen. Kunst wurde damit zu einem wichtigen Teil städtischer, teilweise sogar dörflicher Identität – und ist es bis heute geblieben.

Insgesamt bildet sich hierin die Entwicklung einer wachsenden Teilhabe der Öffentlichkeit an Prozessen der Stadtentwicklung sowie deren Hinterfragung nach Aspekten wie Zugänglichkeit und Entscheidungsbeteiligung ab. Die Ausstattung der Städte mit Kunst steht in einem engen Zusammenhang mit der Forderung nach niedrigschwelliger Begegnung außerhalb der aufgeladenen institutionellen Räume der Museen oder Galerien. Kunst soll ein integraler Bestandteil des gemeinsamen (Er-)Lebens sein. Damit formieren sich ein neues Verständnis und eine neue Sichtweise, die Wandlung von einer passiven, rezipierenden Haltung hin zu einer aktiv gestaltenden. Hierin liegt – über die visuelle Präsenz hinaus – die Kraft von Kunst im öffentlichen

Leseprobe © Verlag Ludwig

Raum, denn auf diese Weise obliegt es nicht nur den staatlichen Institutionen, Historien abzubilden, das kollektive Gedächtnis zu repräsentieren oder den öffentlichen Raum zu gestalten.

Künstlerische Beiträge setzen immer auch einen notwendigen Kontrast zur sich ausweitenden wirtschaftlichen Bespielung des Außenraums, der man sich zwangsläufig nicht entziehen kann. Walter Benjamin prognostizierte 1928 dass die »Heuschreckenschwärme von Schrift, die heute schon die Sonne des vermeinten Geistes den Großstädtern verfinstern, [...] dichter mit jedem folgenden Jahre werden«.³ Die zerstreute Wahrnehmung des öffentlichen Raumes durch staatlichen Schilderwald, der das Miteinander reguliert, und kommerzielle Reklame von (privaten) Unternehmen ist heute universell geworden. Kunst im öffentlichen Raum ermöglicht eine kurze Fokussierung und Bewusstmachung, teilweise sogar einen visuellen Gegenentwurf, da sie nicht zum weißen Rauschen der Werbung gehört und oft keinen dezidierten Zweck verfolgt. Graffiti und Street Art thematisieren die Frage nach dem ›Besitz‹ des öffentlichen Raumes, in dem sie radikal und autonom in Flächen eingreifen. Eine legale Variante ist die Zurverfügungstellung von Orten, die durch Bürgerinnen und Bürger selbst gestaltet werden können. Aus dieser Möglichkeit zur Gestaltung resultiert eine Identifikation mit der Stadt über historische und offiziell gesetzte Wahrzeichen hinaus und zeigt gleichzeitig Wertschätzung des hier versammelten künstlerischen Potentials sowie der Relevanz von Kunst im Stadtbild (Abb. 5).

Als wichtiger Ort für die Anbringung und Aufstellung von Kunst hat sich der schulische Raum entwickelt, wo die Ausstattung von Höfen und Innenräumen neben der pädagogischen und spielerischen Anregung (Abb. 6) auch zur identitätsstiftenden Visualisierung beitragen kann, wenn beispielsweise Werke auf die Namensgeber Bezug nehmen oder starke Formfindungen signethaften Charakter entwickeln. Nicht selten steht dies im Zusammenhang mit Initiativen aus dem Unterrichtsfach Kunst, wo nicht nur theoretisches und praktisches Wissen und Bildung vermittelt werden, sondern die Schülerinnen und Schüler ihren Um- und Lernraum bewusst wahrzunehmen lernen und in einigen Fällen daraufhin auch selbst gestalten (Abb. 4). Die dabei erworbene Kompetenz befähigt sinnfällig und fruchtbar für spätere Aufgaben und Herausforderungen.

Fragen nach der Rolle von Kunst im öffentlichen Raum, ihrer Funktion und Raumbindung müssen auch in Zukunft im Sinne der Öffentlichkeit beantwortet werden – und dies in einer großen Bandbreite, um das demokratische, ästhetische, politische, didaktische und identifikationsstiftende Potential der Kunst im öffentlichen Raum zu bewahren. Dies beinhaltet auch Objekte, die auf den ersten Blick wenig Künstlerisches zu bieten haben, sich aber beispielsweise mit spielerischer Leichtigkeit auf die gemeinsamen kulturellen Praktiken und Traditionen beziehen (Abb. 1). Auch hierüber



Abb. 5 Lebo Masemola, Astrid Rogers und vier Teilnehmerinnen VHS-Kurs Ndebelemalerei: *ohne Titel* (2004), am Marktpavillon, Rathausallee.



Abb. 6 Peter Thienhaus: *Drehknopf, oder: Gesichter* (1977).

Leseprobe © Verlag Ludwig

formt sich ein Bewusstsein für den Ort und die Gemeinschaft, werden Fragen aufgeworfen, die zu einer bewussten Wahrnehmung führen. Eine ständige oder temporäre Bespielung des öffentlichen Raumes durch solche Werke trägt ebenso zur Atmosphäre einer Stadt bei, wie erhabene Denkmäler, raumprägende Plastiken oder hochwertige Kunst am Bau.

-
- 1 Beate Mielsch: ›Gesamtkunstwerk‹ und ›Kunst am Bau‹. Zu den historischen Hintergründen der ›Kunst am Bau‹-Verordnung, in: Kunst im Stadtbild. Von ›Kunst am Bau‹ zu ›Kunst im öffentlichen Raum‹, Ausst. Kat Universität Bremen, hg. v. Sunke Herlyn, Hans-Joachim Manske und Michael Weisser, Bremen 1976, S. 12.
 - 2 Richtlinien für die Durchführung von Bauaufgaben des Bundes, K7, hg. v. Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz, Bau und Reaktorsicherheit, Berlin 2021, S. 1 f.
 - 3 Walter Benjamin: Einbahnstraße. Gesammelt Schriften, Band IV.1, S. 103.

SUSANNE SCHWERTFEGER

Leseprobe © Verlag Ludwig



Walter Arno (1930–2005)

Skulptur (1969)

Chrom-Nickel-Stahl; H: 160 cm (inkl. Sockel)

Copernicus-Gymnasium, Copernicusstraße 1

Die Norderstedter *Skulptur* (Abb. 7) ist eines der frühesten Beispiele von Arnos umfangreichem Werk für den öffentlichen Raum. In vielen dieser plastischen Arbeiten lässt sich seine grafische Ausbildung nachvollziehen, in der Aquarelle und Radierungen vielgestaltige, von dunklen Umrissen separierte Farbflächen den Bildraum gänzlich überziehen. Diese Konturen werden in seinen späteren Reliefs zu röhrenartigen, mechanisch anmutenden Systemen, die als selbstständiges Motiv Autonomie erlangen.

Das Norderstedter Objekt schlägt darüber hinaus die Brücke zu jüngeren Arbeiten, in denen die gemalten Konturen zu Wulsten oder voluminösen Rohren geworden sind und nun dominieren (Abb. 9). Auffällige, sichtbar belassene Schweißnähte dienen als deutlicher Verweis auf den Herstellungsprozess der Stahlplastik. Sie fügen die unterschiedlich großen Metallflächen unregelmäßig aneinander und überführen gleichzeitig die Gespinste der Aquarelle aus der frühen Werkphase in schweren und martialisch wirkenden Stahl.¹ Was in der Zeichnung sich überlagernde, sich an die Form herantastende Linien waren, erscheint in der Übertragung ebenso forschend, sogar organisch und verräumlicht. Vorsprünge und Einzüge ergänzen mittels eines starken Licht- und Schattenspiels diese Gestaltung.

Der Eindruck des Organischen setzt sich in der Form selbst fort: In ihrer Mitte zieht sich die *Skulptur* zusammen und bildet einen knappen, dicken Hals aus. Während die untere, aus einem kurzen Stamm erwachsene Hälfte aus mehreren überwiegend vertikal ausgerichteten Segmenten besteht, ist die obere ein zusammenhängendes Gebilde. Lediglich je ein kreisförmiger Hohlraum (Abb. 8) gliedert und hierarchisiert die sich gegenüberliegenden Seiten des annähernd quadratischen ›Kopfes‹. Auf einem Sockel in Treppennähe angebracht kann man die *Skulptur* aus unterschiedlichen Blickwinkeln und Distanzen betrachten. Hierbei schält sich nun aus der ›verknitterten‹ Konstruktion, eine Blume heraus, übergroß, stählern – aber nicht statisch. Arno gelingt es, dem mit Stabilität und Unverrückbarkeit assoziierten Werkstoff eine Bewegtheit zu verleihen. Hierin spiegelt sich erneut der Herstellungsprozess wider, der nicht von einer bereits im kleinen Modell vollständig fixierten und kompromisslosen Vorlage ausgeht, sondern

Leseprobe © Verlag Ludwig



Abb. 8 Kat. Nr. 1. Walter Arno: *Skulptur* (1969).

letztendlich direkt beim Metall und den unterschiedlichen vorhandenen Stahlfragmenten ansetzt.

Die Plastik ist also keineswegs autonom oder gar formlos. Walter Arno näherte sich – analog zu Studium und seiner Professur auf dem Feld der Malerei – der Bildhauerei in eigener Auseinandersetzung mit den Positionen der 1950/60er Jahre an und greift deren künstlerische Tendenzen auf. Die informelle Plastik dieser Zeit zeigt »deutlich anthropomorphe oder landschaftliche Naturbezüge« und wird »vor allem nach Mitte der 50er Jahre, demnach von dem Grundthema lyrischer Naturverwandlung dominiert«. ² Dem setzt Arno zergliederte Oberflächen, kantige



Abb. 9 Walter Arno: *Fünf Apologeten treffen sich* (1981).

Leseprobe © Verlag Ludwig

Silhouetten und die technisch-handwerkliche Ästhetik eines weichen Fließens und Schwingens ab, das beispielsweise zeitgleich das Werk von Rudolf Belling (Abb. 23) prägt. In der Norderstedter Arbeit werden damit Tendenzen der kristallinen Arbeiten der 1960er Jahre erkennbar, die sich auch in seinem Werk der kommenden Jahre deutlich äußern.

Walter Arno studierte ab 1947 zuerst Malerei an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee, wechselte im Jahr danach an die Hochschule für Bildende Künste in Berlin. Dort wurde er Meisterschüler von Georg Tappert (1880–1957) und legte 1952 die Prüfung für das Lehramt ab. Er blieb danach weiter als Meisterschüler von Karl Hofer (1878–1955) an der Hochschule. Gegenüber dem eher expressionistischen Werk seiner Lehrer entwickelte sich Arno zunehmend in Richtung einer Gegenstandslosigkeit. Nach einer Phase als freier Künstler folgte er 1958 dem Ruf auf eine Gastdozentur für Malerei an die Hochschule für Bildende Künste in Hamburg. In dieser Zeit begann er, sich der Bildhauerei zu widmen, wobei sein Weg über das Material Holz zum Stahl führte. Dieses Interesse baute Arno während eines Aufenthalts in den USA, wo er an den Universitäten in Iowa und Arizona lehrte, weiter aus. Nach der Rückkehr richtete er ab 1972 seine Werkstatt in Seeth-Ekholz bei Elmshorn ein.³ Hier entstanden die großformatigen Reliefs und Plastiken, die in Sammlungen und im öffentlichen Raum in Deutschland, Italien und Amerika zu finden sind.

-
- 1 Vgl. Arno. Aquarelle, Skulptur, Grafik, Ausst. Kat. Kunstamt Reinickendorf, hg. v. Kunstamt Berlin, Berlin 1983.
 - 2 Katja BLOMBERG: Zur Plastik des Informel in Deutschland, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 23 (1993), S. 43–54, hier S. 53.
 - 3 Vgl. Skulptur, Plastik: Arno, Augstein, Beier [...], Ausst. Kat. Brunswiker Pavillon Kiel, hg. v. Karl Fettweis, Kiel 1979, o. S. [6].

Literatur

Arno. Aquarelle, Skulptur, Grafik, Ausst. Kat. Kunstamt Reinickendorf, hg. v. Kunstamt Berlin, Berlin 1983. – Arno, Augustin, Beier et al: Skulptur, Plastik. Katalog Fettweis, Kiel 1979, ohne Seitenzahl. – <https://sh-kunst.de/walter-arno-skulptur> (jp) [19. August 2022].

SUSANNE SCHWERTFEGER