

# Das Salzgitter-Projekt „KUNSTüberall“

unter besonderer Betrachtung der modernen Kunst im öffentlichen Raum

Abschlussarbeit (Auszug)  
zum Weiterbildenden Studium  
„KulturManagement/Kulturwissenschaftliche Weiterbildung“  
der FernUniversität Hagen

vorgelegt  
von  
Wolfgang Philippsen



Betreuer: Prof. Dr. Thomas Heinze

Abgabedatum: 23.01.1998

## Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	3
2	„Kunst im öffentlichen Raum“ in der Bundesrepublik Deutschland - Entwicklung und aktuelle Diskussion	5
3	Die Stadt Salzgitter - Geschichte und Struktur	12
4	Das Salzgitter-Projekt „KUNSTüberall“	15
4.1	Idee, Konzept, Projektmanagement	16
4.2	Auswahl der KünstlerInnen und Präsentation ihrer Werke in verschiedenen Stadtteilen Salzgitters	19
4.3	Förderung und Finanzierung	25
4.4	Vermarktung und Vermittlung	28
5	Kritische Nachbetrachtung zum Salzgitter-Projekt „KUNSTüberall“	31
	Literaturverzeichnis	37

## 1 Einleitung

Im Jahre 1952 wurden vom Deutschen Städtetag die als „Stuttgarter Richtlinien“ bekannt gewordenen „Leitsätze zur kommunalen Kulturarbeit“ verabschiedet. Damit betonten die Gemeinden nach Kriegsende zum ersten Mal neben der materiellen Daseinsvorsorge ihren kulturellen Auftrag. Wurde anfänglich die Erhaltung des kulturellen Erbes (Kulturpflege) in den Mittelpunkt der kulturpolitischen Ziele gestellt, rückt in der Reformphase der 70er Jahre die Kulturförderung im Sinne von kulturpolitischer Mitgestaltung ins Blickfeld. Die ausführende Kulturpolitik war bestrebt, Kunst nicht nur als Konsum für ausgewählte Bevölkerungsschichten zu bieten, sondern das Interesse und die Eigeninitiative der Mitbürger zu wecken. Daraus erwuchs auch die Forderung nach einer „Kunst im öffentlichen Raum“, die ihren Hauptakzent auf die Verbesserung der Wohn- und Lebenssituation in den Städten legte. Mit Projekten wie „Umwelt-Akzente“ in Monschau 1970, „Prisma 70“ in Bonn 1970, „Experiment Straßenkunst“ in Hannover ab 1970 oder „Symposion Urbanum“ in Nürnberg 1971 entstanden erste programmatische Kunstausstellungen im Außenraum. Der Begriff „Kunst im öffentlichen Raum“ wurde 1973 zum ersten Mal - anstelle des eingeübten und heftig umstrittenen Titels „Kunst am Bau“ - in einem Haushaltsplan der öffentlichen Hand, nämlich in Bremen, offiziell verwandt. Unerschöpflich schien seitdem die „Möblierungswut“ umtriebiger Organisatoren, so dass heute jede Kommune, die sich kulturpolitisch engagiert zeigen will, „Kunst im öffentlichen Raum“ aufweisen kann.

Was genau veranlasste aber die Organisatoren in Salzgitter, sich in ihrem Projekt „KUNSTüberall“ mit „Kunst im öffentlichen Raum“ auseinanderzusetzen?

Die Stadt Salzgitter ist eine Industrie- und Arbeiterstadt mit eher neutralem bis negativem Image. Sie ist gekennzeichnet durch eine weitläufige Agrarlandschaft mit Industrieansiedlungen und einer meist gesichtslosen Architektur. Zudem ist Salzgitter eine Stadt mit besonders schwerwiegender nationalsozialistischer Vergangenheit, die derzeit mit einer überdurchschnittlichen Arbeitslosenquote konfrontiert wird, mit großen wirtschaftlichen Problemen zu kämpfen hat und die bis Mitte der 80er Jahre nur rudimentär eine kulturelle Infrastruktur besaß.

Der Frage nach den Gründen für die „KUNSTüberall“-Initiative in Salzgitter wird im Folgenden nachgegangen, indem einleitend die Entwicklung der „Kunst im öffentlichen Raum“ im Nachkriegsdeutschland sowie die Geschichte und Struktur der Stadt Salzgitter aufgezeigt werden. Der Hauptteil der Arbeit erläutert die Auseinandersetzung mit

dem Konzept und der Realisierung des Salzgitter-Projektes „KUNSTüberall“. Hierbei wird besonders die Aufstellungssituation der Skulpturen, die Vermittlung und Rezeption dieser Werke sowie ihre Akzeptanz in der Bevölkerung diskutiert. Den Abschluss bildet eine kritische Nachbetrachtung zum Projekt unter Berücksichtigung der spezifischen Gegebenheiten in Salzgitter.

## 2 „Kunst im öffentlichen Raum“ in der Bundesrepublik Deutschland - Entwicklung und aktuelle Diskussion

Programme zur Förderung der „Kunst im öffentlichen Raum“ entwickelten sich überwiegend in den 70er Jahren. Sie stellten nicht nur eine Modifizierung der „Kunst am Bau“-Politik nach dem Zweiten Weltkrieg dar, sondern waren auch eine Reaktion auf die Erfahrungen, die man mit dieser Form der staatlichen Künstlerförderung gemacht hatte. Kunst und Architektur hatten sich - nimmt man einmal ihre Nähe im Konstruktivismus als Maßstab - längst so auseinander entwickelt, dass ihnen nur noch selten der notwendige Dialog gelang.

Nach dem Zusammenbruch des Dritten Reiches und der Wiederherstellung der Demokratie nach 1945 suchte der bürgerliche Staat im wesentlichen an die Kunst- und Kulturpolitik der Weimarer Republik anzuknüpfen, in deren Reichsverfassung sich der Staat erstmalig in der deutschen Geschichte zum Schutze der Kunst verpflichtete (vgl. Plagemann, 1989:11). Die Freiheit der Kunst wurde 1949 im Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland verankert, die Kulturhoheit ausdrücklich in die Zuständigkeit der Länder gegeben. Um einer sozialen Notlage der KünstlerInnen zu begegnen, beschloss der Deutsche Bundestag am 25. Januar 1950 als Empfehlung, bei allen Bauaufträgen einen angemessenen Betrag (i. d. R. 0,5 bis 2 Prozent der Bauauftragssumme) für Werke bildender Künstler bereitzustellen. Von nationalsozialistischer Ideologie diktiert Vorläufer dieses Beschlusses war der „Kunst am Bau“-Runderlass, den der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, Josef Goebbels, am 22. Mai 1934 unterzeichnete (vgl. Mielsch, 1989:36-39).

Für die Organisation und die Auswahl der in den 50er Jahren an bildende KünstlerInnen vergebenen Aufträge waren Bauverwaltungen zuständig. Es etablierte sich eine Politik der Beschäftigung von Künstlern unter dem Primat der Architektur. Zudem wurden Aufträge häufig an regionale KünstlerInnen vergeben. „'Landeskinder'-Bonus und Auswahl durch Bauverwaltungen/Architekten bewirkten eine doppelte Filterung der Künstlerauswahl, die keineswegs einer neuen eindrucksvollen Präsentation von bildender Kunst der Moderne zugute kam und ihren Autonomievorstellungen entsprach, sondern häufig im negativen Sinne eine Anpassung der ausgewählten Künstler an bestimmte architektonische Vorgaben zur Folge hatte“ (Plagemann, 1989:14).

Diese Tendenz setzte sich in den 60er Jahren fort, die Kritik an der Nachkriegsarchitektur in den Städten und an der „Kunst am Bau“-Ideologie wurde aber immer lauter. Der von Alexander Mitscherlich

1965 geprägte Begriff „Unwirtlichkeit der Städte“ wurde zu einem Schlagwort dieser Zeit. Die oft funktional ausgerichtete Stadtarchitektur vernachlässigte die sozialen, kommunikativen und ästhetischen Bedürfnisse der Bürger. Gefordert wurde, eine städtische Umgebung zu schaffen, die anziehend auf Menschen einwirke, sie zum Verweilen einlade und Kristallisationspunkte für Öffentlichkeit anbiete. Kunstwerke in öffentlichen Räumen sollten mit zu solch städtischer Umgebung verhelfen (vgl. Müller, 1988:114-115). Dieser Forderung nach mehr Lebensqualität und humanerer Stadtgestaltung konnten die bisherigen „Kunst am Bau“-Maßnahmen nicht gerecht werden, da sie überwiegend applikativen Charakter besaßen und selten einen Bezug zwischen Architektur und Stadtraum herstellten. Das Beziehungsgeflecht zwischen urbanem Lebensraum und dem Wohlbefinden der Bürger formulierte Alexander Mitscherlich in „Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden“: „... Menschen schaffen sich in den Städten einen Lebensraum, aber auch ein Ausdrucksfeld mit Tausenden Facetten, doch rückläufig schafft diese Stadtgestalt am sozialen Charakter der Bewohner mit“ (Mitscherlich, 1996:9).

Während der Deutsche Städtetag sich in den „Stuttgarter Richtlinien“ von 1952 zurückgewandt auf die Wiederherstellung von „der Kulturpflege dienenden Einrichtungen“ konzentrierte, weist er der Kulturpolitik mit seinen Entschlüssen 1970 bis 1973 („Wege zur menschlichen Stadt“) auch einen besonderen Rang in der Stadtentwicklung zu. Neben der Humanisierung der Städte sollte Kultur nun für alle da sein, der Emanzipation der Gesellschaft, der kreativen Selbstverwirklichung des einzelnen und der „Durchsetzung der Stadt mit Kunst“ dienen (vgl. Mosbach; Göschel, 1991:28-30).

Von diesem Anspruch ausgehend, wurden besonders zu Beginn der 70er Jahre für die „Kunst im Außenraum“ unterschiedliche ästhetische Konzepte und zahlreiche Organisationsmodelle temporärer oder dauerhafter Art entwickelt (als ein früheres Beispiel sei die 1953 in Hamburg veranstaltete und bundesweit diskutierte Ausstellung „Plastik im Freien“ erwähnt). Projekte wie „Umwelt-Akzente“ in Monschau 1970, „Prisma 70“ in Bonn 1970, „Experiment Straßenkunst“ in Hannover ab 1970 oder „Symposion Urbanum“ in Nürnberg 1971 bildeten die Anfänge für „Kunst im öffentlichen Raum“, ohne dass dieser Begriff dafür verwendet wurde; doch zeigten sie die Möglichkeit neuer Präsentationsformen von Kunst außerhalb der Museen auf. In Monschau realisierten die KünstlerInnen selbst bestimmte Arbeiten an selbst gewählten Orten mit dem Ziel, die urbane Situation der von Fachwerkhäusern geprägten Kleinstadt zu akzentuieren und zu verändern. In Bonn, Hannover und Nürnberg dagegen wurden die Künstlerinnen kaum

beteiligt; hier wurden die künstlerischen Arbeiten von den Organisatoren ausgewählt und präsentiert, ohne dass ein konkreter Bezug zum Ort gegeben war (vgl. Plagemann, 1989:15).

Der Begriff „Kunst im öffentlichen Raum“ wurde zum ersten Mal 1973 in Bremen (für ein öffentliches Kunstprogramm) verwandt. Neue aktionistische Kunstformen sollten ebenso wie Wandmalereien und Skulpturen, die aus einer sozialen und ästhetischen Ortsspezifität zu entwickeln waren, die Öffentlichkeit unmittelbar und dauerhaft mit Kunst konfrontieren. Die „soziale Versöhnung von Kunst und Öffentlichkeit“ sollte über die Mitsprache und Teilhabe dieser Öffentlichkeit an der Kunstauswahl bzw. an den Programmvorhaben geleistet werden. Die Kompetenz für die öffentliche Kunst wechselte vom Bauressort zum Kulturressort; ein Fachreferat wurde eingerichtet und die bisher an Neubauten gebundenen Mittel in einem Etatposten „Kunst im öffentlichen Raum“ zusammengefasst.

In Bremen war in der zweiten Hälfte der 70er Jahre der zentrale Ansatz für die „Kunst im öffentlichen Raum“ der soziale Bezug zu einer vorgegebenen oder gewählten Situation, die inhaltlich wie formal zu definieren war und zu einem verbindlichen Konzept für einen bestimmten Ort führen sollte. Es wurden verschiedene „soziale Orte“ definiert: z. B. Orte, die im Bewusstsein der Menschen gar nicht vorhanden sind und erst markiert werden müssen; Orte, deren Geschichte verschüttet ist, an denen aber Erinnerungsstrukturen geschaffen und sichtbar gemacht werden können; Orte, an denen die Kunst kritisiert, bedrängt und beunruhigt; Orte im engeren Sinne wie Freizeit-, Bildungs- und Sozialeinrichtungen (vgl. Manske, 1994:1-3). „Kunst im öffentlichen Raum“ bedeutete eine große, noch unübersehbare Öffnung künstlerischer Tätigkeit, die ortsbezogen und sozial gesehen wurde.

Die Ausstellung „Skulptur 1977“ in Münster gab bereits entscheidende Impulse für die Konzepte der „Kunst im öffentlichen Raum“ in den 80er Jahren. In drei Bereiche gegliedert, zeigte die Ausstellung die Entwicklung der Skulptur im 20. Jahrhundert auf: Im Westfälischen Landesmuseum wurden Werke der klassischen Moderne, im Schlosspark „autonome Außenplastik“ der 60er und frühen 70er Jahre präsentiert, und im dritten so genannten „Projektbereich“ sollten eingeladene, (damals) weniger bekannte KünstlerInnen in ihren Arbeiten auf die spezifischen Bedingungen eines von ihnen gewählten Ortes eingehen (vgl. Meschede 1989:132-133).

In den 80er Jahren definierten viele KünstlerInnen ihre Aufgabe im öffentlichen Raum in deutlicher Abgrenzung zu den Konzepten der „Kunst am Bau“ und der „Kunst im öffentlichen Raum“ der ersten drei Nachkriegsjahrzehnte. „Der ‚Raum‘ wurde als künstlerisches Material

und nicht als politisches Medium begriffen. Aus der Reflexion autonomen Handelns entstanden situative Eingriffe, die sensibel und intelligent auf funktionale Gegebenheiten reagierten“ (Manske, 1994:12).

„Kunst im öffentlichen Raum“ sollte dem Anspruch gerecht werden, sich mit den spezifischen Gegebenheiten eines Ortes auseinanderzusetzen, um nicht - wie zu Beginn der 70er Jahre - als „drop-sculptures“ bezeichnete Arbeiten hervorzubringen, „was im schlechtesten Sinne wahllos, zumindest unverbindlich an Orten abgestellte Plastiken bedeutet“ (Romain, 1991:9).

Während die ortsbezogene Plastik die autonome in ihrem Selbstbezug jedoch nur einschränkte, stellten einige KünstlerInnen den Autonomieanspruch grundsätzlich zur Disposition und ordneten ihre Werke in einen funktionalen Kontext, in eine „Zweckstruktur“ ein, die Architektur, Verkehr usw. vorgeben. Die konsequenteste Position stammt von dem amerikanischen Künstler Siah Armajani; an die Stelle des Avantgardistischen stellt er das Zeitgenössische und sieht als das primäre Anliegen von Kunst nicht die künstlerischen Fragen, sondern die Aufgabe, die das jeweilige Werk zu erfüllen habe (vgl. Schmidt-Wulffen, 1989:243-244). Dieses ist die „radikalste Kampfansage gegen den Autonomiebegriff“ (Romain, 1991:9), die allerdings in unterschiedlicher Deutlichkeit die Entwicklung der „Kunst im öffentlichen Raum“ in den 80er Jahren geprägt hat. Die kontrovers geführte Diskussion um die Autonomie der Außenskulptur führte zu unterschiedlichen Projekten von „Kunst im öffentlichen Raum“, in denen alle drei Positionen von der autonomen über die ortsbezogene bis hin zur funktionalen Skulptur vertreten waren. Entscheidende Ausstellungen waren das „Jenisch-Park-Projekt“ in Hamburg 1986, „Skulptur Projekte“ in Münster 1987, „Im Auftrag“ in Essen 1987, die „documenta 8“ in Kassel 1987 und der „Skulpturenboulevard“ in Berlin 1987.

In Münster wurde der Projektbereich von 1977 unter verändertem Konzept aufgegriffen; der Ortsbezug sollte für die zweite Ausstellungskampagne 1987 von zentraler Bedeutung werden. „Zahlreiche Künstler wurden frühzeitig nach Münster eingeladen, um sich dort einen Platz zu suchen, für den sie sich eine Außenskulptur vorstellen konnten; die Platzsuche, früher das letzte Stadium der Realisierung von Außenskulpturen, stand damit am Beginn der Produktion“ (Grasskamp, 1997:27).

Die Rezeptionsgeschichte des „Skulpturenboulevards“ als die „vielleicht größte öffentliche Diskussion um die Kunst der Moderne nach 1945“ (Bazon Brock) ließ eine erschreckend tiefe Kluft zwischen Kunst und Öffentlichkeit erfahrbar werden und hat die Fragen nach Notwendigkeit und Funktion der „Kunst im öffentlichen Raum“ vehement



neu gestellt (vgl. Straka, 1989:97). Peter Iden argumentierte für die Autonomie der „Kunst im öffentlichen Raum“: „Das Kunstwerk kann nur dann sinnvoll sein, wenn es so hermetisch wie möglich ist, so verschlossen wie möglich, so wenig sich anbietend, öffnend in den öffentlichen Raum; vielmehr sich zurückziehend, seinen Kosmos bildend und behauptend, eine Welt für sich, ohne schielenden, krummen Blick auf das Publikum“ (Iden, 1987:33). Jean-Christophe Ammann, der Siah Armajani folgt, plädierte für die funktionale Integration der „Kunst im öffentlichen Raum“, indem der Künstler ein Werk schafft, das gar nicht als solches, als Kunstwerk, in Erscheinung tritt, obwohl es in sich selbst existent ist (Ammann, 1987:9). Martin Warnke formulierte in seiner These gar den Verzicht auf eine „Kunst im öffentlichen Raum“: „Weder von Seiten der Kunst, sofern sie imstande war, eine ehrliche Konsequenz aus der geschichtlichen Entwicklung zu ziehen, noch von Seiten der Besteller oder gar des Publikums, die über wirksamere und universale Bildherstellungsverfahren verfügen, gibt es einen substantiellen Bedarf nach einer ‚Kunst im öffentlichen Raum‘“ (Warnke, 1989:226). Nach Warnkes Auffassung hat sich die autonome Kunst im öffentlichen Raum von gesellschaftlichen Verwertungsmöglichkeiten verabschiedet: „Unbrauchbar geworden, stehen sie eher für Verdrängtes als für öffentlich Relevantes. In der rigiden Distanz zu allen Verwertungsmöglichkeiten leistet die Kunst heute vielleicht ihren wichtigsten gesellschaftlichen Beitrag“ (ebd.:224-225). So plädiert auch Lothar Romain im Sinne Warnkes eher für das autonome Werk, „das sich fremden Ansprüchen entzieht und nicht bis zur völligen Integration unterwirft“ (Romain, 1991:10).

In der Ausstellung „Bis jetzt - Plastik im Außenraum der Bundesrepublik“, die 1990 in Hannover erstmalig eine historische Übersicht über die Außenplastik in der Bundesrepublik bot, zeigte Lothar Romain ausnahmslos eigenständige Arbeiten; gezielt im öffentlichen Raum platziert, ohne doch in eine unauflösbare Beziehung zum jeweiligen Standort zu treten. „Der Standort tastet die Autonomie der Plastik nicht an. Wohl aber kann man - der Beweis für die Feststellung ist vor Ort an den jeweiligen Ausleihstätten sehr leicht zu führen - feststellen, dass ohne Plastik der Stadtraum nicht mehr derselbe ist. Anders als Denkmäler, die alle Aufmerksamkeit von der Umgebung fort auf sich ziehen wollen, haben die hier vertretenen Plastiken eine mitgestaltende Aufgabe übernommen oder könnten sie - soweit sie für die Ausstellung als autonome Kunstwerke erst erarbeitet wurden - jederzeit an entsprechenden Orten übernehmen“ (Romain, 1990:13).

Die Diskussion, ob es einer spezifischen „Kunst im öffentlichen Raum“ bedarf, wird in den 90er Jahren weitergeführt. Zudem richtet

sich Kritik nun auch zunehmend gegen die „Übermöblierung“ der öffentlichen Räume bzw. die Konzeptlosigkeit im Umgang mit der Kunst; „es gibt zu wenig Strategie- und Inszenierungsdebatten, kaum Auseinandersetzungen z. B. über ein angemessenes Verhältnis von fest installierten großen Arbeiten, die als Zeichen der Zeit für Dauer geschaffen und aufgestellt worden sind, zu wechselnden Platzierungen oder auch kurzfristigen, ereignishaften Eingriffen“ (Romain, zit. n. Manske, 1994:17). Lothar Romain sieht eine regelmäßige Überprüfung der Standorte als wichtige Aufgabe für die Zukunft an, die jedoch auch die Bereitschaft zum Ausräumen beinhalten muss, um dann möglicherweise die Erfahrung eines Defizits zu machen (vgl. Romain, 1991:12).

Münster hat sich als Ort der Skulpturenausstellung international eingepreßt. Die Verknüpfung eines provinziellen Schauplatzes mit Kunst von internationalem Rang ist hier in eindrucksvoller und nachhaltiger Art gelungen, wie sie sonst nur noch für eine andere deutsche Stadt kennzeichnend ist, für Kassel, mit ihrem von Arnold Bode 1955 geschaffenen, weltweit konkurrenzlosen, Veranstaltungstypus „documenta“. Parallel zu den Skulpturenprojekten in Münster erschloss 1977 die „documenta 6“ erstmalig den Park der Karlsau für Außenskulpturen; 1987 wurde die „documenta 8“ schließlich mit der Präsentation von Außenskulpturen im Stadtraum arrondiert (vgl. Grasskamp, 1997:21, 27).

Überwog 1987 in Münster noch der Ortsbezug, während Beispiele künstlerischer Dienstleistung kaum vorhanden waren, ist für die Kampagne „Skulptur. Projekte in Münster 1997“ eine Umkehrung der Verhältnisse zu konstatieren. „Wenn die Vermutung zutrifft, dass der Höhepunkt der ‚site specificity‘ (der Ortsbezogenheit von Skulpturen, Anm. d. Verf.) überschritten und diese eher zu einem neuen Akademismus zu werden droht, dann könnten die zahlreichen Dienstleistungsangebote zu dem Fazit verleiten, in der Ausstellung von 1997 summierte sich eine zeitgemäße Gegenströmung“ (ebd.:38).

Während der vergangenen 20 Jahre wurden in den öffentlichen Räumen mehr Möglichkeiten künstlerischen Schaffens aufgezeigt als jemals zuvor in der Kunstgeschichte der Moderne. Der gegebene Widerspruch zwischen der sozialen Verbindlichkeit und der Autonomie des Ästhetischen wird von den KünstlerInnen weiterhin als ein energetisches, impulssetzendes Feld entdeckt (vgl. Manske, 1994:18).

Galt bisher der öffentliche Raum als „der zentrale Ort, an dem Kunst und Öffentlichkeit zusammenstoßen“ (Manfred Schneckenburger, 1994:240), wird dieser in den 90er Jahren intensiv durch den künstlerischen Einsatz neuer Technologien in Form von elektronischen Bildmedien „erweitert“. Der Medienkünstler kann über den Bildschirm

einen neuen öffentlichen Raum schaffen, in dem Kunst sich nicht mehr auf sich selbst bezieht, sondern mit Hilfe interaktiver Eingriffe des Rezipienten, der gleichzeitig zum Sender werden kann, das bisherige einseitige System der Kommunikation in ein beidseitiges, demokratisches überführt wird (vgl. Rüh, 1996:260). Die passive Rolle des Betrachters wird in eine aktive umgewandelt, die Erfahrung der reinen Anschauung von Kunst aufgehoben (vgl. Klotz, 1994:180).

Neben diesen neuen Ansätzen werden jedoch die in den 70er und 80er Jahren entwickelten Konzeptionen für „Kunst im öffentlichen Raum“ in vielfältigen Projekten fortgeführt; dies sowohl in neuen Realisierungen, wie der Eröffnung des 25.000 Quadratmeter großen „Skulpturenparks Köln“ zur „ART COLOGNE 1997“, als auch in andauernden Programmen, wie zum Beispiel in Marl - wo in unmittelbarer Nähe zum „Skulpturenmuseum Glaskasten“ mittlerweile über 70 Außenskulpturen präsentiert werden - oder dem weiträumig angelegten Skulpturenprojekt „KUNSTüberall“ in Salzgitter.

### 3 Die Stadt Salzgitter - Geschichte und Struktur

Salzgitter liegt in der Übergangszone der Norddeutschen Tiefebene zum Mitteldeutschen Berg- und Hügelland, im Dreieck der historischen Städte Braunschweig - Goslar - Hildesheim. Das Stadtgebiet im niedersächsischen Regierungsbezirk Braunschweig umfasst heute 31 Stadtteile und erstreckt sich auf 224 Quadratkilometer. Damit ist Salzgitter flächenmäßig eine der größten Städte der Bundesrepublik.

Am 1. April 1942 wurde die Stadt Salzgitter durch den Zusammenschluss von 21 Gemeinden des Landkreises Wolfenbüttel und acht des Landkreises Goslar gegründet; als Folge der seit 1937 errichteten und am 22. Oktober 1939 in Betrieb genommenen „Reichswerke AG für Erzbergbau und Eisenhütten Hermann Göring“ (vgl. Riedel, 1992:70). Watenstedt-Salzgitter, so der offizielle Name von 1942 bis 1951, sollte analog zu dem mit modernster Technik ausgestatteten, in kürzester Zeit entstandenen Eisenhüttenwerk, das Deutschland von der Versorgung mit Eisen vom Ausland unabhängig machen sollte, eine nationalsozialistische Musterstadt werden (vgl. Leuschner, 1992:394-395). Die hierfür benötigten Grundstücke wurden durch Umsiedlung bzw. (bei Widerstand) Zwangsenteignung der ursprünglichen Landbevölkerung beschafft (vgl. Riedel, 1992:65). Gemäß den städteplanerischen Vorgaben sollte die neue Stadt eine Stadt im Grünen werden, um vor allem den ungesunden Arbeitsbedingungen in den Erzgruben und den Hüttenwerken zu begegnen. Dies entsprach den generellen städtebaulichen Vorstellungen im Dritten Reich ebenso, wie die großzügige Ausgestaltung der Stadt mit öffentlichen Bauten für Staat und Partei, oder dem Bau moderner Wohnungen, die in Watenstedt-Salzgitter deutlich über dem Standard anderer Industriestädte liegen sollte, um den Reichswerken die Anwerbung neuer Arbeitskräfte zu erleichtern (vgl. Recker, 1992:150-151).

Ab 1937 setzte der Zustrom der Arbeiter ein, die von den Arbeitsämtern aus allen Teilen Deutschlands in das größte Aufbaugbiet des Reiches dirigiert wurden. „Die Bevölkerung wuchs von 19.500 im Jahre 1937 auf 108.500 im Jahre 1942“ (Bittner, 1992). Im Frühjahr 1938 lief der Hüttenbau bereits auf vollen Touren; die Wohn- und Lebensbedingungen unterschieden sich aber erheblich von dem, was die Planer am Reißbrett konzipiert hatten. Neben Notunterkünften in den angrenzenden Landkreisen wurden den Arbeitern vor Ort Barackenlager zur Verfügung gestellt, die bis zur Fertigstellung der geplanten Wohnsiedlungen als Behelfsquartiere dienen sollten (vgl. Riedel, 1992:66). Nach Kriegsbeginn kam der Ausbau der Stadt durch Materialengpässe, Arbeiter-

mangel und allgemein verhängter Bausperre nahezu zum Erliegen, so dass die ursprünglichen Behelfsbaracken noch jahrelang fester Bestandteil des Stadtbildes blieben (vgl. Recker, 1992:157). Der immer als vorrangig angesehene Ausbau der Reichswerke führte in den Kriegsjahren, als immer mehr deutsche Arbeiter zur Wehrmacht einberufen wurden, zur Beschäftigung von Zehntausenden von Zwangsarbeitern, Kriegsgefangenen und KZ-Häftlingen, deren Lage sich mit Dauer des Krieges zunehmend verschlechterte; mit Ende des Krieges haftete an der Region die schwere Hypothek von über 4.000 Todesopfern nationalsozialistischer Gewaltherrschaft (vgl. Hodemacher, 1984:61).

Nach Kriegsende 1945 stand Watenstedt-Salzgitter unter amerikanischer und anschließend unter britischer Militärregierung. Ein Großteil der deutschen Arbeiter verließ die Stadt und die Alliierten organisierten Transporte der Kriegsgefangenen und Deportierten in ihre Heimatländer. In die freigewordenen Unterkünfte zogen zahllose Flüchtlinge und Heimatvertriebene aus den deutschen Ostgebieten. Für die von den Alliierten eingesetzte Kommunalverwaltung galt es, aus dem Torso Watenstedt-Salzgitters eine lebensfähige Stadt zu machen (vgl. Wolff, 1992:417). Die begonnene Demontage der Reichswerke wurde nach zahlreichen heftigen Protesten der Arbeiter im Januar 1951 für beendet erklärt. Die verbliebenen Reste boten aber noch genug Substanz für einen allmählichen Wiederaufbau der Werke, die bereits nach Gründung der Bundesrepublik Deutschland als „Salzgitter AG“ in deren Besitz übergegangen waren (vgl. Benz, 1992:20). Seit 1953 fließt wieder Stahl in Salzgitter. „Die Blütezeit der Eisenerzgewinnung lag zwischen 1955 und 1965 ... Rund 150 Millionen des auf 2 Milliarden Tonnen geschätzten Erzvorrats waren erst abgebaut, als der letzte Schacht (Schacht Haverlahwiese 1982, Anm. d. Verf.) geschlossen wurde. Die Zeit der Autarkiewirtschaft war endgültig abgelaufen, der Erzabbau war nicht rentabel, gegen die Qualität der Erze aus Skandinavien, Südamerika und Afrika spielte auch der Transportvorteil keine Rolle mehr“ (ebd.:23).

In der Folgezeit war Salzgitter vor allem abhängig von der Entwicklung der Salzgitter AG, die 1970 mit der Ilseder Hütte in Peine zum drittgrößten Rohstahlproduzenten der Bundesrepublik, den Stahlwerken Peine-Salzgitter AG, fusionierte (vgl. Hodemacher, 1984:88). Konjunkturunbrüche in der Stahlindustrie trafen diese Stadt besonders empfindlich; ihre Lage im Zonenrandgebiet kam erschwerend hinzu.

Nach der Wiedervereinigung 1990 befindet sich die kreisfreie Stadt Salzgitter inmitten Deutschlands. Die von historischen Bauten nur wenig geprägte Stadt erstreckt sich von Nord nach Süd über 24 km und von West nach Ost über 19 km. Die Einwohnerzahl betrug im September 1997 115.339 (mit einem Ausländeranteil von 10,2 %). Die Siedlungsschwer-

punkte bilden im Norden Salzgitter-Lebenstedt mit 48.295 und im Süden Salzgitter-Bad mit 24.248 Einwohnern (vgl. Stadt Salzgitter, 1997:1-2). Salzgitter-Bad gab der Stadt Salzgitter letztlich ihren Namen. Die Salzgewinnung wurde hier vermutlich schon seit dem 6. Jahrhundert betrieben (vgl. Quentmeier, 1992:547). Heute ist der Traditionsstadtteil Salzgitter-Bad staatlich anerkannter Ort mit Solekurbetrieb, umgeben von ausgedehnten Wäldern des Harzvorlandes. Der Salzgittersee im Norden der Stadt (75 ha Wasserfläche) ist zum Freizeitzentrum von überregionaler Bedeutung für den Wassersport geworden.

Trotz des hohen Freizeit- und Erholungswertes und der zur Hälfte landwirtschaftlich genutzten Stadtfläche bleibt Salzgitter von industrieller Struktur bestimmt; das drittgrößte Wirtschaftszentrum Niedersachsens bietet 54.000 Arbeitsplätze. Der Stahlstandort ist wirtschaftlich immer noch in großem Maße von Industrieunternehmen wie der 1989 privatisierten Peine-Salzgitter AG, die heute unter „Preussag Stahl AG“ firmiert, den Fahrzeugproduktionen für Schiene (Linke-Hofmann-Busch) und Straße (Volkswagen und MAN) sowie der ebenfalls ansässigen Fa. BOSCH abhängig. Die Arbeitslosenquote in Salzgitter erreichte im September 1997 mit 16,8 Prozent den bisher niedrigsten Stand des Jahres, lag aber noch deutlich über den Quoten des Bundes und des Landes Niedersachsen (Bundesgebiet West 10,7 %, Niedersachsen 12,5 %, vgl. Stadt Salzgitter, 1997:7).

Nach Wegfall der Zonenrandmittel des Bundes und der seit 1996 stark eingeschränkten Landesmittel zur Förderung der (auch kulturellen) Infrastruktur ist Salzgitter gehalten, die guten standortbedingten Voraussetzungen der Stadt für industrielle und gewerbliche Weiterentwicklungen zu nutzen und eine fortschreitende Imageverbesserung des ursprünglich reinen Industriestandortes zu erreichen.

Kulturell hat es sich die Stadt Salzgitter zur Aufgabe gemacht, den 1980 eingeschlagenen Weg fortzusetzen. Unter dem damals neu gewählten Oberstadtdirektor Hendrik Gröttrup wurde der Versuch unternommen, für die Industrie- und Arbeiterstadt ein eigenes kulturelles Profil zu entwickeln, wobei sowohl stadtentwicklungspolitische Argumente („weicher Standortfaktor Kultur“) als auch eine genuin kulturpolitische Motivation Berücksichtigung fanden.

## 4 Das Salzgitter-Projekt „KUNSTüberall“

Seit 1980 wird in Salzgitter versucht, dem bis dahin nur wenig entwickelten Kulturleben der Stadt neue Impulse zu geben. Zu den entscheidenden Faktoren gehörte die Aufnahme Salzgitters in das auf einige wenige „benachteiligte“ Regionen gerichtete kulturelle Infrastrukturförderprogramm des Landes Niedersachsen (s. S. 25), und die erstmalige Einstellung eines in der Kulturarbeit ausgewiesenen und erfahrenen Profis für den Kulturbereich, der bis dahin ausschließlich von engagierten Verwaltungsfachleuten „betreut“ wurde. Erster „Seiteneinsteiger“ war 1981 Till Friedrich, der zuvor Dramaturg am Stadttheater Osnabrück war. Till Friedrich initiierte die sehr erfolgreiche Reihe „Theater überall“, die der nachfolgende Kulturamtsleiter Alexander Baier, ehemaliger Galerist und bis Anfang der 80er Jahre Herausgeber der Zeitschrift „KUNSTmagazin“ (Magazin Kunst), 1985 in das (später so genannte) „Salzgitter-Modell“ integrierte (s. S. 25). Mit den dort zusammengefassten Maßnahmen - vor allem dem Projekt „KUNSTüberall“ - führte Alexander Baier auch das Konzept „Theater überall“ fort, das in ähnlicher Weise eine Annäherung an den damals gewöhnlich mit Kunst nur selten in Berührung kommenden Bürger Salzgitters betrieb.

Salzgitter hat weder ein Theater noch eine Oper, kein Orchester und hatte bis 1989 auch keine adäquaten Ausstellungsräume für die bildende Kunst. In dem 1985 erschienenen Buch „STAAT UND KULTURFÖRDERUNG - Zehn Jahre regionale Kulturpolitik des Landes Niedersachsen“ berichtet Reinhard Wilke über die regionale Kulturförderung der Stadt Salzgitter: „... An finanzieller Enge konnte die zögernde Behandlung der eigenen Einrichtungen nicht liegen, umso weniger, als in der Selbstdarstellung vorgetragen wird, dass bei einem Anteil von 3 Prozent am Gesamthaushalt die rund 12 Mio. DM im Jahre ausreichen würden, alle zusätzlichen Maßnahmen zu finanzieren. Es fehlt demnach an Ideen, ein derart atypisches Stadtgebilde auch kulturell zu versorgen. So ist die Landesregierung legitimiert, Erfahrungen und Hilfe anzubieten, die auch willkommen sind ...“ (zit. n. Baier, 1991).

## 4.1 Idee, Konzept, Projektmanagement

1985 stand der Stadt Salzgitter für Ausstellungen lediglich das Atrium des Rathauses in Salzgitter-Lebenstadt zur Verfügung, das nur zu den Öffnungszeiten des Rathauses zugänglich war und aufgrund der räumlichen und nutzungsbedingten Gegebenheiten weder die Präsentation großformatiger Bilder und Skulpturen noch ein einheitliches Erscheinungsbild (für eine Ausstellungsreihe) zuließ. Im Rahmen der „kulturplanerischen Aufgabe zur Verbesserung regionaler kultureller Infrastruktur in Salzgitter mit Fördermitteln der Bundesrepublik Deutschland und des Landes Niedersachsen“ (Baier, 1990a:150) entwickelte Alexander Baier die Idee des Programms „KUNSTüberall“. Über Wechselausstellungen bildhauerischer Arbeiten im Außenbereich des Museums Schloss Salder realisierte sich in der Folge das Konzept zum Aufbau einer öffentlichen Kunstsammlung (auf Leihgabenbasis) von internationaler Bedeutung auf Plätzen und Grünanlagen im Gesamtgebiet von Salzgitter (Vorlagen an den Verwaltungsausschuss vom 28.05. und 25.06.1985).

Davon ausgehend, dass die Stadt Salzgitter aufgrund ihrer Geschichte und Struktur - als Planprodukt nationalsozialistischer Industriepolitik - eine künstliche Einheit aus 31 Stadtteilen bildet, die aus ihren unterschiedlich kulturell gewachsenen Beziehungen herausgerissen worden sind, formulierte Alexander Baier zunächst „als Gedankenmodell ein übergreifendes, geografisch integrierendes, kulturelles Integrierungsmodell“ (Baier, 1988a:23). Die Uneinheitlichkeit der „zusammen gewürfelten“ Stadtteile Salzgitters wurde für das Projekt „KUNSTüberall“ als attraktives Problem aufgegriffen. Da jeder einzelne Stadtteil mindestens eine Grünanlage von ausgeprägtem Charakter aufweist, bot es sich an, die Ortsteile wie Teile einer Kunstsammlung zu behandeln, um bildhauerische Arbeiten im Freien unter dem gemeinsamen, imaginären Dach Salzgitters so zu versammeln, wie in verschiedenen, thematisch gegliederten Sammlungsräumen eines Museums. Diese Räume bieten einerseits für sich selbst eine eigene abgeschlossene Information, andererseits werden sie aber bei aller Individualität auch als wichtige Segmente eines abgestimmten Gesamterscheinungsbildes angelegt. Nach diesem Prinzip örtlicher Orientierung mittels Assoziationen aus dem Kunstbereich entwickelt sich Stadtteilkulturarbeit zu einem doppel-funktionellen Instrument; sie fördert die individuelle Note der kleineren Einheit, der sie zugleich einen besonderen zeitgenössischen Stellenwert auch für die übergreifende Gemeinschaft zuweist. Kunst im öffentlichen Raum soll in Salzgitter den Abbau alter, assoziativer Vorurteile, die in den überkommenen Ortsbezeichnungen konserviert sind, fördern (vgl.



Baier, 1988b:92) und Identifikationsmöglichkeiten schaffen für eine Bevölkerung, die sich weniger mit der Stadt verbunden fühlt als mit deren Stadtteilen und ihren zum Teil jahrhundertealten Traditionen.

Neben der Konfrontation der Bürger Salzgitters mit zeitgenössischer Kunst definiert Alexander Baier als Ziel der Verbesserung der kulturellen Infrastruktur die Förderung der KünstlerInnen und die Aufwertung des Images der Stadt Salzgitter. „Kunst soll den Wohnwert der Region erhöhen, Industrieansiedlungen erleichtern und als Anreiz für den Fremdenverkehr dienen“ (Baier, 1993:12). Der gewählte Titel „KUNSTüberall“ umfasst zwei Aspekte dieser Ziele: Die Omnipräsenz von Kunst an vielen Orten und bei unterschiedlichen Gelegenheiten und die romantische Dimension der Kunst als innere Orientierung (vgl. Baier, 1988a:24). Der Umgang mit dieser Kunst fördert das Zusammenleben von Menschen mit unterschiedlichen Interessen und Meinungen. Denn „Kunstwerke wirken stets nach Maßgabe der Köpfe, die sie betrachten. Die Kunst entsteht im Kopf. Mitmenschen können einander austauschen über die Betrachtung eines abstrakten Kunstwerkes. Sie erfahren, was sie gemeinsam empfinden und lernen auch aus den Unterschieden ihrer Wahrnehmung, ohne dass die eine Person am Ende recht, die andere unrecht haben muss beim ‚Verstehen‘ einer ‚alleinrichtigen‘ Botschaft“ (Baier, 1988b:93).

Dem Ziel, junge KünstlerInnen in Salzgitter zu fördern, liegt auch der Gedanke zugrunde, dass „eine junge Stadt sich selbst fördert, indem sie junge Kreative fördert“ (Baier, 1990b:11). Hierbei geht es vordergründig nicht um finanzielle, sondern um „ideelle“ Unterstützung am Beginn ihrer Karriere stehender KünstlerInnen. Die wichtigste Förderung dieser KünstlerInnen besteht in Salzgitter in der Berücksichtigung ihrer individuellen und intellektuellen Lebensrisiken. Denn „alles, was sie entwickeln, entsteht vor allem durch eine Beschäftigung mit sich selbst. Wenn dieser Lebensweg abgebrochen wird, zum Beispiel aus Verzweiflung bei totaler Erfolglosigkeit, sind diese Mitmenschen nur noch in Positionen weit unter ihrem geistigkulturellen Standard an anderer Stelle in die Gesellschaft wieder einzugliedern“ (Baier, 1988a:24).

Diesbezüglich betont Alexander Baier besonders die Förderung der Avantgarde, denn „identifiziert sich eine Kommune wie Salzgitter heute mit den künstlerischen Erzeugnissen der Avantgarde, wird sie morgen mit dieser arrivieren und ihre Geschichte morgen auch innerhalb der neuen Konvention in einer neuen Rangordnung der Städte wieder finden“ (Baier, 1989:83-84). Das Raumordnungsprogramm des Landes Niedersachsen plausibilisiert diese Aussage; es gliedert die Städte nach Ober-, Mittel- und Grundzentren und weist diesen soziale, wirtschaftliche, administrative und kulturelle Einrichtungen jeweils zur Deckung des

spezialisierten höheren Bedarfs, des gehobenen oder des allgemeinen täglichen Bedarfs zu. „Mit dieser bürokratischen Rangordnung der Städte sind auch die Kriterien für die Steuerung der Infrastruktur bei Subventionsanträgen mittelbar vorgegeben“ (ebd.:83). Salzgitter als Mittelzentrum „folgt“ somit den niedersächsischen Oberzentren wie z. B. Braunschweig, Göttingen, Hannover oder Hildesheim. Mit der (experimentellen) Förderung der Avantgarde durch die Provinz, die in anderen Zentren nicht immer auf Zuspruch stößt oder wenig umworben ist, spekuliert das Modell „KUNSTüberall“ darauf, dass mit Zeitablauf und Anerkennung der ehemaligen Avantgarde der Rang der Stadt Salzgitter steigt (vgl. Baier, 1987:29).

„KUNSTüberall“ war von Anfang an ein Projekt der Außenskulptur, meint aber darüber hinaus zahlreiche andere künstlerische Aktivitäten (z. B. Ausstellungen, Symposien, Workshops, Wettbewerbe) bis zu einer stattlichen Sammlung von Bildern zeitgenössischer Künstler zum Thema „Arbeitswelt“ (vgl. Romain, 1996:66) und dem seit 1991 alljährlich veranstalteten „Salon Salder - Aus den Ateliers im Lande Niedersachsen“ als wichtige Bereicherung der Ausstellungsangebote im Städtischen Museum Schloss Salder.

Als Vorbilder für seine Idee, Kunst im öffentlichen Raum zu präsentieren, bezeichnet Alexander Baier wiederholt das Open-Air Museum of Sculpture in Middelheim/Belgien bei Antwerpen (Vorlage an den Verwaltungsausschuss vom 25.06.1985) und das Louisiana Museum in Humlebaek/Dänemark bei Kopenhagen (dessen Skulpturengarten - im Gegensatz zu Salzgitter - aber nur während der musealen Öffnungszeiten zugänglich ist). Die Auswahl der hier in den Außenräumen aufgestellten Skulpturen und deren Standorte wurden so getroffen, dass Natur und Kunst zusammenwirken (vgl. Mahabadi, 1990:154) oder gar (diese) zwei „Schöpfungsakte“ sich miteinander zu verbinden scheinen. Auch in Salzgitter stehen die Außenskulpturen fast ausschließlich in Grünanlagen und treten vor allem in reizvolle Wechselbeziehungen zur Natur.

## 4.2 Auswahl der KünstlerInnen und Präsentation ihrer Werke in verschiedenen Stadtteilen Salzgitters

Das „KUNSTüberall“-Projekt der Stadt Salzgitter begann unter anderem mit drei großen Sommerausstellungen, die auf dem **Parkgelände des Schlosses Salder** zeitgenössische bildhauerische Arbeiten präsentierten: 1985 Vera Röhm (außerhalb der Fördermaßnahme aus dem Museumsetat finanziert, aber in die Werbekampagne „KUNSTüberall“ übernommen), 1986 Friedrich Gräsel, 1987 Huub Kortekaas, das Kubach-Wilmsen-Team und Michael Schoenholtz (vgl. Philippsen, 1995a:26).

Sowohl die von Michael Schoenholtz aus Carrara-Marmor geschaffene Arbeit „Figur liegend, aufgestützt“ als auch die aus gleichem Material vom Kubach-Wilmsen-Team gefertigte Skulptur „Steinzeitung“ konnten später (mit zusätzlichen Zuwendungen des Bundes und des Landes) für die seit 1986 nach musealen Kriterien ausgewählte Sammlung von Kunstwerken im öffentlichen Raum gesichert werden. Nach mehreren Standortwechseln innerhalb des Stadtgebietes und der Ausleihe zur 2. Niedersächsischen Landesausstellung „Natur im Städtebau“ in Bremervörde befinden sich beide Arbeiten seit 1991 auf der Grünfläche vor der **Stadtbibliothek/Rathaus in Salzgitter-Lebenstedt** - auf einer von zehn Ausstellungsflächen, die bis 1995 im Rahmen von „KUNSTüberall“ insgesamt über 80 bildhauerische Arbeiten zeigten, von denen sich Anfang 1998 noch 57 Arbeiten im Außenraum befinden (Inventarliste „Bildhauerische Arbeiten im Außenraum“).

Neben den Außenanlagen des Museums Schloss Salder in Salzgitter-Salder und der Stadtbibliothek/Rathaus in Salzgitter-Lebenstedt wurden bisher als selbständige Sammlungsteile der Erholungsbereich Salzgittersee, das Schulzentrum An der Windmühle, der Marktplatz Am Schölkegraben und der Stadtpark (alle) in Salzgitter-Lebenstedt, der Bereich um die Kniestedter Kirche in Salzgitter-Bad und die Park-/ Grünanlagen in den Stadtteilen Beinum, Flachstökheim und Thiede realisiert. Die Standorte für die bildhauerischen Arbeiten werden nach thematischen oder übergreifenden Begriffen gegliedert, um bestimmte Positionen zeitgenössischer Skulptur deutlich zu machen. So stehen zum Beispiel die aus dem Berliner Projekt „Kunststück Farbe“ stammenden Arbeiten in Salzgitter-Thiede unter dem Thema „Röhren“ und die Arbeiten im Schlosspark Salder unter dem Thema „Stelen“, zeigen die Werke um die Kniestedter Kirche „Sockellose Plastik aus dem Bereich Kunsthochschule Münster“ und präsentiert der Gutspark in Salzgitter-Flachstökheim ausschließlich „Arbeiten niedersächsischer Künstler“.

Die Auswahl der KünstlerInnen erfolgt bis heute durch Alexander Baier; der Weg in die Sammlung führte über Ausstellungen, erbetene Leihgaben oder initiierte Workshops und Symposien. Bei den **Stadtparksymposien** 1987 und 1988 gab es einen anderen Auswahlmodus. Es nahmen ausschließlich Studierende aus den Klassen der Professoren Otto Herbert Hajek (Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe), Klaus Rinke (Kunstakademie Düsseldorf), Michael Schoenholtz und Rolf Szymanski (Hochschule der Künste Berlin), Franz Erhard Walther (Hochschule für Bildende Künste Hamburg), Christiane Möbus, Heinz-Günter Prager und Hans Peter Zimmer (Hochschule für Bildende Künste Braunschweig) teil. Für fast jeden der SchülerInnen, die von ihren jeweiligen Professoren - nur im Falle der benachbarten HBK Braunschweig hat der Veranstalter selbst ausgewählt - nominiert wurden, war es die erste Teilnahme an einem Bildhauersymposium und die Schaffung der ersten Skulptur/Plastik im öffentlichen Raum. Zunächst wurde jeweils nur die Herstellung der bildhauerischen Arbeit und eine Verweildauer bis einschließlich 1990 honoriert; für mehr als die Hälfte der 33 Arbeiten konnte später jedoch ein dauerhafter Verbleib beschlossen und finanziert werden (vgl. Baier; Philippsen, 1995:71-73). Denn „Symposien mit gestandenen ‚anerkannten‘ Künstlern werden häufiger veranstaltet, nicht selten mit dem Hintergedanken, billiger komme man kaum heran an ein Werk gerade dieser Bildhauer, weil es sich eingebürgert hat, dass die Arbeiten am Ende meist am Herstellungsort stehen bleiben und Honorar plus Materialkosten oft nicht annähernd den Kunsthandelswert eines vergleichbaren Werkes erreichen. In die Reihe solcher Veranstalter wollte sich die Stadt Salzgitter ganz bewusst nicht einreihen“ (Baier, 1988c:9).

Wichtigstes, vom Veranstalter formuliertes Ziel der Salzgitter-Symposien sollte für die StudentInnen, neben den ersten Erfahrungen des gemeinsamen Arbeitens im öffentlichen Raum und losgelöst „vom wohlbehüteten Mutterschoß der Hochschulklassen“ (Schoenholtz, 1988:13), der Gedankenaustausch und die Konfrontation mit Studienkollegen und Bürgern, sowie die Akzeptanz der Grenzen materieller und finanzieller Gegebenheiten und eigener Möglichkeiten sein. Für die jungen KünstlerInnen, die wie die Bürger Salzgitters am „Anfang einer Bildung durch künstlerische Erfahrung“ (Baier, 1988c:11) standen, gab es keine thematischen Vorgaben, jedoch mussten alle 33 teilnehmenden StudentInnen jeweils mit einem vierstelligen Etat auskommen und die Zusammenarbeit mit den städtischen Ämtern und/oder Firmen bezüglich Material, Transporten und anderen Hilfsleistungen selbst organisieren. Im Verlauf der Symposien zeigten sich die unterschiedlichen Auffassungen über Kunst, das Vorgehen am Ort und das Selbstverständnis als

Bildhauer, welche jeweils nach „Schule“ und persönlicher Orientierung differierten.

Bereits einige Monate vor Beginn der Stadtparksymposien wurde ab Juli 1987 - angeregt durch die „Interessengemeinschaft rund um den Schölkegraben“ - auf dem **Marktplatz am Schölkegraben** ein „Ein-Skulptur-Symposion“ realisiert. Die hierfür an der benachbarten HBK Braunschweig gewonnenen Kunststudenten Michael Denkler-Gietz und Stewens Ragone (Künstlerduo „GRUPPALER INFEKT“) fertigten in zweimonatiger Arbeit aus einem etwa sieben Tonnen schweren Kalkstein eine unkritisch-expressionistische „Marktfrau-Skulptur“, die im September 1987 während eines kleinen Volksfestes der Salzgitteraner Bevölkerung übergeben wurde. Im Rahmen eines vorher stattgefundenen Wettbewerbes der Anwohner erhielt die Skulptur den Namen „Schölke-Jette“ und entwickelte sich fortan zum Wahrzeichen des Marktplatzes am Schölkegraben. Wiederum auf Initiative der Interessengemeinschaft wurde der Farbanstrich der „Schölke-Jette“ 1994 in einer Malaktion mit dem mittlerweile in Köln lebenden Künstler Stewens Ragone und einer Kindergruppe aus dem benachbarten Kindergarten erneuert (vgl. Philippsen, 1995b:20).

Ebenfalls in der Nähe des Marktplatzes liegt das **Schulzentrum An der Windmühle**, auf dem sich Anfang 1988 die Stahlplastiken der 1982 in Berlin gegründeten Künstlergruppe „ODIOUS“ (engl.: hassenswert, widerlich) „versammelten“. Trotz der individuellen Formensprache verwenden die sechs BildhauerInnen Gisela von Bruchhausen, Klaus Duschat, Klaus H. Hartmann, Gustav Reinhardt, Hartmut Stielow und David Lee Thompson für ihre Arbeiten dasselbe Grundmaterial, nämlich vorgefertigte Stahlteile, meist Fundstücke vom Schrottplatz (vgl. Philippsen, 1995c:23). Im April 1993 wurde unabhängig von der Gruppe „ODIOUS“ noch eine dreiteilige Keramikarbeit des in Bremen arbeitenden Künstlers Rainer Krause auf dem Gelände des Schulkomplexes platziert.

Das Projekt „KUNSTüberall“ schließt eine gezielt herbeigeführte Nachbarschaft von Werken arrivierter KünstlerInnen und junger Talente ein (vgl. Baier, 1988a:25). Denn „ohne ein durch gute Namen markiertes Terrain aber, so Baiers richtige Folgerung, würde ‚KUNSTüberall‘ nicht die erhoffte prägende Qualität bekommen, die das Projekt über eine wie auch immer gewichtige rein ästhetische Veranstaltung hinaushebt ...; denn als Kern und auch Maßstab aller anderen Veranstaltungen und Maßnahmen hat Baier auf der Insel im - künstlich angelegten - **Salzgittersee in Lebenstedt** eine beachtenswerte permanente Ausstellung von Außenskulpturen zusammengebracht“ (Romain, 1995:67). Arbeiten von bundesweit bzw. international bekannten KünstlerInnen wie u. a. Otto Herbert Hajek, Alf Lechner, Ansgar Nierhoff, Heinz-Günter Prager,

Vera Röhm, Michael Schoenholtz und dem Kubach-Wilmsen-Team signalisierten den Anspruch und schufen den Rahmen für die jüngeren, meist unbekannteren „KreatorInnen“.

Als vorerst letzte Arbeit für diesen (Erholungs-) Bereich fand dort 1989 eine 7,10 Meter hohe „Röhrenskulptur“ des in Bochum lebenden Bildhauers Friedrich Gräsel ihren Platz, an dem sie im Rahmen von Workshops 1990 ihre Endbemalung erhielt. Aus Freude über die damalige Geburt seines Enkels Julius taufte Friedrich Gräsel sein Kunstwerk spontan auf den Namen „Seezeichen - Großer Julius“ (vgl. Philippsen, 1995d:27).

Stählerne „Röhrenskulpturen“ befinden sich seit Mai 1989 auch an der ehemaligen **Tonkuhle in Salzgitter-Thiede**. Ursprünglich waren die Skulpturen als experimentelles Teilprojekt der Ausstellung „Kunststück Farbe“, die 1988 von der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst und den beteiligten KünstlerInnen um Eckhart Haisch durchgeführt wurde, für den Berliner Stadtraum geschaffen und dort ohne behördliche Genehmigung wiederholt an wechselnde temporäre Standorte gebracht worden - bis die als „Nomadenkunst“ bezeichnete Skulpturengruppe im Winter 1988/89 in den Anlagen des Berlin-Schöneberger Rudolph-Wilde-Parks „sesshaft“ wurde (vgl. Straka, 1988:101-109).

Im Frühjahr 1989 wurden die sieben Röhrenskulpturen (als Leihgabe) der KünstlerInnen Katja Hajek, Eckhart Haisch, Rolf Lieberknecht, Susanne Mahlmeister, Nino Malfatti, Karl Menzen und Paul Pfarr per Lastschiff von Berlin nach Salzgitter transportiert, unter reger Mithilfe der Thieder Einwohner aufgestellt und mit einem musikalischen Beiprogramm ortsansässiger Vereine und Institutionen feierlich der Öffentlichkeit übergeben (vgl. Philippsen, 1996a:23).

Da das „Röhrenensemble“ nicht nur unter künstlerischen Gesichtspunkten einen wichtigen Beitrag der Gegenwartskunst darstellt, sondern auch einen deutlichen Anteil an der „infrastrukturellen Annäherung an die junge Berliner Kulturszene“ - ebenfalls ein damals über die Bezirksregierung Braunschweig geförderter Modellversuch Salzgitters - hatte, konnten 1990 entsprechende Landes- und Bundesmittel für den Ankauf der Skulpturengruppe seitens der Stadt eingeworben werden.

Bereits 1987 wurde der **Gutspark in Salzgitter-Flachstökheim** als dritter Stadtteil, nach Salder und Lebenstedt, in das „KUNSTüberall“-Projekt integriert und dient der Darstellung exemplarischer Werke niedersächsischer KünstlerInnen (vgl. Philippsen, 1996b:26). Bis 1990 wurde die Ausstellung jährlich um eine Arbeit erweitert und zeigt sich seitdem mit den Kunstwerken von HAWOLI (Aufbau 1987), Hartmut Stielow (1988), Wolfgang Temme (1989) und Wulf Kirschner (1990) unverändert.

Grundlegend verändert hat sich dagegen die Ausstellungssituation an der „**Langen Straße**“ in **Salzgitter-Beinum**, wo die 1991 fertig gestellte Skulpturengruppe „**Monument der Liebe**“ 1995 aus konservatorischen Gründen bzw. zu Reparaturzwecken abgebaut und seitdem nicht mehr an ihren Standort zurück gebracht wurde.

Auf Wunsch des Ortsrates Südost („So was darf nicht immer nur nach Flachstockheim kommen“, Braunschweiger Zeitung vom 03.04.1993) fertigten die beiden Künstler Franz Burkhardt und Stewens Ragone - die schon als Kunststudenten in Salzgitter-Lebenstedt gewirkt hatten - diese hölzerne überdimensionale „**Kleinfamilie**“ (früherer Titel des Werkes). Aus den Stämmen am Ort gefällter Pappeln, die von den Künstlern ausschließlich mit Hilfe von Kettensägen und Äxten bearbeitet wurden, entstand seit Ende 1990 in mehrmonatiger Arbeit eine fünfteilige Skulpturengruppe. Die Arbeit der Künstler wurde von den Beinumer Einwohnern rege begleitet, bis hin zu einer Bemalaktion für Kinder („**Das dreidimensionale Malbuch**“) und der sich anschließenden feierlichen Übergabe des Kunstwerkes im August 1991. In Zusammenarbeit mit den Künstlern sollte 1993 ein weiterer Schutzanstrich erfolgen bzw. wurde in der Folge - und nach Rücksprache mit Restauratoren des Schiffahrtsmuseums in Bremerhaven - eine konservatorische Behandlung der Holzskulpturen erwogen. Hierfür wurden die Skulpturen in eine freie Scheune in Nähe der Kniestedter Kirche in Salzgitter-Bad gebracht, wo sie noch Ende 1997 lagern.

Das Areal um die säkularisierte **Kniestedter Kirche in Salzgitter-Bad** dient seit 1988 der Präsentation von Außenskulpturen. Nur zwei der anfänglich sechs Arbeiten der ehemals „**Münsteraner**“ Künstler Rolf Nickel, Rolf Nolden, Martin Willing, Stefan Pietryga und Paul Isenrath befinden sich auch nach fast einem Jahrzehnt noch an ihrem ursprünglichen Standort. Die Plastik „**Die gescheiterte Hoffnung - Hommage à Caspar David Friedrich**“ des damals in Münster lehrenden Professors Paul Isenrath wurde nach der vereinbarten zweijährigen (Mindest-) Ausstellungsdauer seitens der Stadt „abgeräumt“. Zuvor provozierte das 20 Tonnen schwere, aus über einem Kompass aufgetürmten Straßenasphaltschollen bestehende Kunstwerk wiederholt heftige Bürgerproteste und bundesweites Medieninteresse. Die Auseinandersetzung um das „**Asphalt-Ärgernis**“ (Salzgitter-Zeitung vom 13.10.1988) begann Anfang Oktober 1988, nachdem die Salzgitter-Zeitung die Plastik in Gegenüberstellung mit dem 1823/24 von Caspar David Friedrich geschaffenen Ölgemälde „**Das Eismeer**“ vorstellte; und drei SPD-Kommunalpolitiker einen Strafantrag gegen den „**Verursacher des Schutthaufens**“ wegen „**Verstoßes gegen das Abfallbeseitigungsgesetz**“ (Salzgitter-Zeitung vom 07.10.1988) stellten. Zusätzlich beschloss der Ortsrat

Süd am 5. Oktober 1988 aufgrund eines Dringlichkeitsantrages der SPD-Ortsratsfraktion, die Stadtverwaltung aufzufordern, „diesen Schutthaufen, der, wie aus dem Kulturamt zu hören ist, Kunst darstellen soll, zu entfernen“ (Salzgitter-Woche vom 09. und 16.10.1988). Der damalige Landtagsabgeordnete und Vorsitzende des Kulturausschusses der Stadt Salzgitter Peter-Jürgen Schneider (SPD) drohte daraufhin mit Rücktritt und Niedersachsens Oppositionsführer Gerhard Schröder wandte sich „mit warnenden Worten und dem Ausdruck schärfster Mißbilligung an die Genossen“ (Büttenbender, 1988:40) .

Die „Bekümmerung in Salzgitter über die avantgardistische Skulptur“ (Münstersche Zeitung vom 30.10.1988) gipfelte schließlich in massiver Gewaltanwendung durch „selbsternannte Zensoren“ (Büttenbender, 1988:42), die das Kunstwerk nächtens anzündeten. Im Zuge dieser brachialen Entwicklung wurden auch andere Kunstwerke in Salzgitter beschädigt oder - wie im Lebenstedter Stadtpark - zerstört. Hierauf zogen die SPD-Politiker am 25. Oktober 1988 ihren „Abräum-Antrag“ gegen das Isenrath-Werk zurück, das in der Folge die bis „Ende 1990/Anfang 1991“ dauernde Ausstellungszeit schadlos überstand; begleitet von „aufklärenden“ Bürgersprechstunden und einer Bürgerversammlung sowie weiteren kultur- und kunstpädagogischen Maßnahmen (vgl. Kaiser, 1989:11).

Kurz vor Ende der vereinbarten Ausstellungsfrist hatte Isenrath seine Skulptur der Stadt Salzgitter vergeblich als Geschenk angeboten; einmütig wie selten sorgten Politik und Verwaltung Anfang Januar 1991 für die „Vernichtung des Asphalthaufens“ (Hildesheimer Allgemeine Zeitung vom 08.01.1991), der zu einer nahe gelegenen Bauschuttdeponie verfrachtet wurde. Weniger spektakulär wurden die Arbeiten von Rolf Nickel (1991), Stefan Pietryga (1995) und Martin Willing (1997) an der Kniestedter Kirche abgebaut. Stefan Pietrygas „Pappelsäule“ musste einem Bauvorhaben weichen, wurde aber im Park des Museums Schloss Salder wieder aufgestellt - thematisch in Gesellschaft mit Werken von Gerlinde Beck und Otto Herbert Hajek.



### 4.3 Förderung und Finanzierung

Das Projekt „KUNSTüberall“ wurde seit 1986 kontinuierlich von der Bundesrepublik Deutschland (Zonenrandmittel) und dem Land Niedersachsen im Rahmen des „Kunst- und Kulturprogramms Salzgitter“ gefördert. Die Aufnahme Salzgitters in das seit 1975 auf fünf Regionen (Ostfriesland, Emsland, Oberweser, Elbe-Weser-Dreieck, Stadt Salzgitter) gerichtete kulturelle Infrastrukturförderprogramm des Landes Niedersachsen erfolgte 1983.

1990 ist das „Kunst- und Kulturprogramm Salzgitter“ erstmals als komplexes Maßnahmenpaket durchgeführt worden. Dahinter stand unter anderem die Intention, die kommunale (kulturelle) Veranstaltungsstruktur im Interesse einer konturierten und unverwechselbaren Angebotspalette miteinander zu verbinden. Für die 12 Maßnahmen des Salzgitter-Modells“ (u. a. „KUNSTüberall“, „6. Jazz- und Rock-Workshop“, „Theater überall“, „5. Niedersächsische Theater- und Kleinkunstbörse“, „5. Niedersächsische VIDEOTage“, „Röhren Thiede“ und „Kunst im öffentlichen Raum“) wurden über die Bezirksregierung Braunschweig insgesamt 585.400 DM bewilligt (Zuwendung Land/Bund: 409.000 DM, Einnahmen/Spenden: 41.900 DM, Eigenmittel: 134.500 DM, Haushaltspläne der Stadt Salzgitter 1990 bis 1992). Bei den Maßnahmen „Röhren Thiede“ und „Kunst im öffentlichen Raum“ handelt es sich um Ankäufe von Skulpturen, wofür zum Teil zusätzliche - von anderer Stelle an die Bezirksregierung „zurückgegebene“ - Mittel in „Korrespondenz“ mit einem städtischen Eigenanteil (i. d. R. Einsparungen im Kulturretat) zum Jahresende 1990 eingeworben werden konnten. Dieser Ankaufsmodus wurde auch 1991 und 1992 praktiziert und sicherte der Stadt Salzgitter endgültig das Gros der dort entstandenen bzw. ausgestellten Kunstwerke.

Für die „Realisierung“ der Außenskulpturen gilt grundsätzlich folgendes Verfahren: Die Stadt zahlt die anfallenden Material-, Herstellungs-, Transport- und Aufbaukosten für die Skulpturen („Vorfinanzierung“); die KünstlerInnen verpflichten sich im Gegenzug, ihre Werke für mindestens zwei Jahre in Salzgitter zu belassen. Nach der vereinbarten Leihdauer zahlt der/die KünstlerIn im Falle des Verkaufs der Arbeit oder bei Rückgabe auf eigenen Wunsch den von der Stadt verauslagten Betrag zurück (Ausnahme: Symposienarbeiten der KunststudentInnen). Sollte die Stadt die Arbeit kaufen können, wird die „Vorfinanzierung“ angerechnet. Zudem integriert die Stadt jede(n) Arbeit/KünstlerIn in das Werbekonzept „KUNSTüberall“ (vgl. Baier, 1988a:25).

Nach dem Wegfall der Regionalprogrammförderung (1991: 2,93 Mio. DM, 1996: letztmalig 0,4 Mio. DM) galt es, in den einzelnen Regionen eine sinnvolle Förderung aufrechtzuerhalten und das Wegbrechen wertvoller neu geschaffener Strukturen zu verhindern. War das bisherige Förderungsziel der Regionalprogramme der Auf- und Ausbau der jeweiligen schwachen kulturellen Infrastruktur (1975 bis 1996: rund 51 Mio. DM), zielt das neue Förderungskonzept des Landes auf die Erhaltung dieser gewachsenen Strukturen und auf Strukturverbesserungen in den übrigen, bisher von den Regionalprogrammen nicht betroffenen Regionen (Pressemeldungen des Niedersächsischen Ministeriums für Wissenschaft und Kultur vom Februar 1996).

Diesbezüglich scheint zumindest der Kernbereich des Projektes „KUNSTüberall“, die Erhöhung der Zahl der Exponate bzw. die Ausweitung ihrer Präsentation im öffentlichen Raum, vorerst als abgeschlossen zu gelten, zumal der Bestand in den Jahren 1996 und 1997 nicht erweitert wurde (Inventarliste „Bildhauerische Arbeiten im Außenraum“).

Der seit 1991 zum „KUNSTüberall“-Projekt gehörende „Salon Salder“ wird aber als überregional bedeutsame Aktivität weiterhin (aus sog. Fachkapiteln des Landeshaushaltes) gefördert. Die Landeszuwendung ist jedoch abhängig von der Höhe des städtischen Eigenanteils und von eingeworbenen Drittmitteln. Für 1997 konnte die Niedersächsische Lottostiftung als Co-Förderin gewonnen werden; in Vorjahren u. a. die Stiftung Niedersächsischer Volksbanken und Raiffeisenbanken.

Neben den öffentlichen Zuschüssen und den Fördermitteln von Stiftungen blieb der Kulturbereich Salzgitters stets auch offen für das unternehmerische und private Engagement. Alexander Baier ist jedoch davon überzeugt, „dass sich eine Provinzstadt wie Salzgitter die überall bekannten kulturellen Kompromisse im Zusammenhang mit Sponsoren nicht so leisten kann, wie ein großes international angesehenes Haus ... Für ‚Provinz‘ gilt die Vermutung der Inkompetenz. Deshalb kann sich Provinz, wenn sie sich einmal für primäre, eigenständige Kulturarbeit entschieden hat (und nicht nur von Tourneen lebt) im Gegensatz zu etablierten Institutionen, deren Ruf kaum sehr schnell kleinzukriegen ist, ... keine Halbherzigkeiten leisten“ (Baier, 1990b:11).

Unter dem Aspekt Kultursponsoring fährt die Stadt Salzgitter zweigleisig: Zum einen werden überregional bis europäisch beachtete kulturelle Aktivitäten - versehen auch mit dem Gütesiegel der Co-Finanziers Bundesrepublik Deutschland und Land Niedersachsen - geboten; zum anderen können die Sponsoren und Mäzene eine Zusammenarbeit mit der Kommune auch festmachen an kulturellen Treffen oder einzelnen künstlerischen Botschaften beziehungsweise

KünstlerInnen-Persönlichkeiten (vgl. ebd.).

So wurden zum Beispiel bei den Bildhauersymposien im Lebenstedter Stadtpark einzelne Werke der Studentinnen nur durch Materialspenden verschiedener Firmen und die mehrteilige Arbeit von Stephan Kern auf der Insel im Salzgittersee nur mit Unterstützung des Bonner Kunstfonds e. V. realisierbar; die von Otto Herbert Hajek geschaffene Stahlskulptur „Stadtzeichen 1966/86“ wurde der Stadt Salzgitter 1993 vom Verkehrsverein Salzgitter e. V. geschenkt (mit Unterstützung des Landes Niedersachsen) und gleichzeitig 1994 mit einer weiteren Schenkung aus Hamburger Privatbesitz, dem stählernen „Würfel“ von Wulf Kirschner, übergeben (Salzgitter-Zeitung vom 06.06.1994).

## 4.4 Vermarktung und Vermittlung

Das „KUNSTüberall“-Projekt dient besonders als Kommunikationsinstrument, das unter anderem das Image der Stadt Salzgitter verbessern und Profil schaffen soll (weitere Marketingziele s. S. 17). Um diese Ziele zu erreichen, versucht Alexander Baier das Projekt bundesweit und mitunter auch international in Kunst- und Fotofachzeitschriften zu vermarkten. Weiterhin präsentiert er das Konzept auf Kunstmessen und bei Vortrags- und Diskussionsveranstaltungen in auswärtigen Veranstaltungshäusern und Museen.

Von Anfang an begleitete Andreas Baier, Sohn von Alexander Baier und freiberuflicher Fotograf, das „KUNSTüberall“-Projekt mit seiner fotografischen Arbeit. Zu Beginn seiner Tätigkeit wurden die vereinbarten Aufträge (Werbefotografie für die Kunst im öffentlichen Raum und Reportagen von Ausstellungen, Veranstaltungen und sonstigen Aktionen) nach Nutzung des Bildmaterials bezahlt, später wurden zusätzlich Fotos und Dias „zur freien Verwendung“ von der Stadt angekauft. Mit diesen Foto- und Diaserien von Andreas Baier wird vor allem mit Direkt-Mailing, Anzeigen, Plakaten und Postkarten geworben. Dies gilt gleichermaßen für die Werbefotografie der in Salzgitter aufgestellten Skulpturen wie für die Reportagen über kulturelle Ereignisse. Sie finden nicht nur örtlich-real in Salzgitter statt, sondern besetzen in Anlehnung an den „von André Malraux formulierten Begriff des ‚imaginären Museums‘, das durch Kunstpostkarten in der ganzen Welt der Kunstfreunde präsent ist“, sogar bundesweit und auch international einen „imaginären kulturellen Raum“ (vgl. Baier, 1990b:11).

So zeigt sich besonders auffallend eine Plakatserie der Skulpturen, die in Teilen wiederholt in Salzgitter und der Region plakatiert oder anderweitig präsentiert und in mehreren Dokumentationsausstellungen (zum Beispiel auf der „ART“ in Basel 1988, oder im Wiesbadener „Intellektuellentreff CICERO“, wo die Plakatausstellung am 9. März 1990 mit einer Podiumsdiskussion zum Thema „Werbefotografie für und mit Kunst“ eröffnet wurde) gezeigt wurde.

Ebenso wirkungsvoll erscheint die seit 1988 regelmäßig in der Fachzeitschrift „KUNSTFORUM International“ geschaltete Anzeigenreihe. Die bis zu 20 Seiten (KUNSTFORUM International, Bd. 110, 1990:456-475), in der Regel jedoch zwei bis vier Seiten umfassenden Anzeigen verhelfen den KünstlerInnen - vor allem den jüngeren, noch unbekannteren - zu einer steten Präsenz in der Fachwelt. Die meisten, auch in anderen überregionalen Printmedien geschalteten, Anzeigen werben mit den Slogans „Man schaut vorbei. Man fährt (inzwischen) hin. Kulturelle Projekte

schaffen in Salzgitter den Rahmen“ oder „Künstler(innen) treffen sich in Salzgitter. KUNSTüberall: Kunstwerke, die man erwandern kann.“, während es bis 1990 in regionalen Veröffentlichungen auch hieß „Wohin in Braunschweig. Mal nach Salzgitter!“ Neben dem Aspekt der Städtewerbung fördern die regelmäßig im Stadtgebiet auf das „KUNSTüberall“-Projekt hinweisenden Plakate zudem die Identifikation der Salzgitteraner Einwohner mit der „Kunst im öffentlichen Raum“ als einen Teil des in sich stimmigen Bündels kultureller Identifikations- und Orientierungsangebote des Kulturamtes der Stadt Salzgitter (vgl. Baier, 1987:30).

Unter dem von Alexander Baier ausgegebenen Postulat „Kultur von allen für alle“ wird dort (auch) im Rahmen des Projektes „KUNSTüberall“ im wesentlichen das Prinzip der „nonverbalen Vermittlung“ zugrunde gelegt, d. h. mit einer Vermittlungstechnik „operiert“, die sich an der Vorstellungswelt der Arbeitnehmer und den Einwohnern auch der kleinen Stadtteile orientieren soll. Als Hauptbestandteil des Vermittlungskonzeptes von „KUNSTüberall“ gilt der Versuch, moderne bildhauerische Arbeiten in den öffentlichen Raum zu stellen und über nonverbale Vermittlungsansätze einem breiteren Publikum über die eigene Alltagserfahrung näher zu bringen. So setzten sich zum Beispiel Schulklassen, Hobbyfotografen und Fotokünstler im Unterricht, bei Wettbewerben und Symposien mit fotografischen Mitteln mit den Skulpturen auseinander.

1987 nahm die Fotokünstlerin Regine Seemann die (damals auf der Insel im Salzgittersee befindliche) Stahlskulptur Alf Lechners als Herausforderung: Das in der Skulptur „Konstruktion 7“ verwendete Material schien in ihren Fotoarbeiten immaterialisiert; die Fotos vermittelten Leichtigkeit und malerisches Valeurs. Mit dem Versuch, sich der Skulptur auf spielerische Weise - mit bewegter Kamera, im Detail oder als Schattenbild - zu nähern, schuf Regine Seemann eine eigene, wiederum künstlerische Ausdrucksform. Die Fotoarbeiten wurden 1987 im Atrium des Rathauses in Salzgitter-Lebenstedt gezeigt; mehrere Motive wurden später in drei Plakaten verwendet, die mit den Slogans „Die Kunst ist das Sehen“, „Die Kunst ist das Denken“, „Die Kunst ist das Fühlen“ für das Salzgitter-Projekt „KUNSTüberall“ warben.

Eine weitere „Auftragsarbeit“ vergab die Stadt Salzgitter 1988 an den Braunschweiger Künstler Hartmut Rosen, der sich mit der (ebenfalls auf der Insel im Salzgittersee errichteten) Sandsteinskulptur „Würfel“ von Reinhard Buxel auseinandersetzte. Hartmut Rosen war beim Aufbau des steinernen Kunstwerkes dabei und fotografierte dessen sich sukzessive schließenden Innenraum. Seine Fotos nahm er schließlich als Ausgangsmaterial für eine große dreiteilige Collage, die in kleineren

Formaten ebenfalls als Poster publiziert wurden.

1989 veranstaltete das Kulturamt - auch als Beitrag zum Jubiläum „150 Jahre Fotografie“ - ein Symposium mit Studentinnen aus den Fotoklassen verschiedener Hochschulen. Das Thema „Kunst über Kunst - autonome Fotografie über Kunstwerke im öffentlichen Raum“ galt der (foto)künstlerischen Auseinandersetzung mit den im Lebenstedter Stadtpark während der BildhauerInnen-Symposien 1987 und 1988 entstandenen Arbeiten.

Vor allem mit den Auswirkungen der Auftragsarbeiten verband Alexander Baier den Zweck, die Wahrnehmung auch der Hobby- und Freizeitkünstler zu aktivieren. Dem Aufruf an die Salzgitteraner Bevölkerung, in dieser Weise selbst kreativ zu werden, wurde jedoch erst seit 1990 mit größerer Resonanz gefolgt; nachdem für diesen animativen und zielgruppenorientierten Bereich eine hauptamtliche Kulturpädagogin eingestellt werden konnte.

Weitere kultur- und kunstpädagogische Maßnahmen im Bereich „KUNSTüberall“ bezogen sich in den Folgejahren auch auf organisierte Kunstrundfahrten, -spaziergänge und -rallyes, sowie von KünstlerInnen begleitete Workshops und Aktionen mit Ausbildungsstätten, Schulen und Kindergärten. Der Rollenwechsel von Rezipient zu Produzent vollzieht sich hier ebenfalls im Prozess der „Wahrnehmung als kreativer Vorgang und im Nachvollzug“ (Baier, 1988b:93).

## 5 Kritische Nachbetrachtung zum Salzgitter-Projekt „KUNSTüberall“

Vor über einem Jahrzehnt ist in Salzgitter das kulturelle Projekt „KUNSTüberall“ konzipiert und seither sukzessive umgesetzt und weiterentwickelt worden. Seit 1991 gehört hierzu auch die jährliche Ausstellung „Salon Salder - Aus den Ateliers im Lande Niedersachsen“. Während der Ausstellungseröffnung des „Salons Salder' 91“ bezeichnete der Staatssekretär im Niedersächsischen Ministerium für Wissenschaft und Kultur, Dr. Uwe Reinhardt, die Stadt Salzgitter in seinem Grußwort als „Hochburg für die Kunst im öffentlichen Raum“ (Salzgitter-Zeitung vom 19.11.1991).

Der Initiator des Projektes „KUNSTüberall“, Alexander Baier, definiert als dessen Ziele die Verbesserung der kulturellen Infrastruktur, des Images und damit der „Corporate Identity“ der Stadt Salzgitter. Hierzu trägt auch die umsichtige Künstlerförderung ebenso bei wie die stete Konfrontation der Einwohner Salzgitters mit moderner Kunst.

Das Ziel, die kulturelle Infrastruktur durch die Aufstellung von Außenskulpturen in Verbindung mit anderen Kulturprojekten zu verbessern, ist sicherlich erreicht. Die zahlreich auf dem gesamten Stadtgebiet präsentierten Skulpturen haben im Sinne des Konzeptes zur Integration der verschiedenen Ortsteile unter dem gemeinsamen Dach der Stadt Salzgitter beigetragen.

Dies zeigte sich in der Folge auch am Engagement kleiner, anfänglich nicht bedachter „Ausstellungsräume“ beziehungsweise Stadtteile, - deren „VertreterInnen“ sich erfolgreich um eine „Teilnahme“ am „KUNSTüberall“-Projekt bemühten - wie zum Beispiel Salzgitter-Beinum (587 Einwohner, Stadt Salzgitter, 1997:2). Auf Wunsch des dort zuständigen Ortsrates wurde 1990/91 die mehrteilige Holzskulptur „Monument der Liebe“ realisiert (s. S. 23). Wenn aber in den Folgejahren seitens der „Projektanten“ weder die von den BürgerInnen noch die von den betroffenen Künstlern angebotenen (notwendigen) Restaurierungsarbeiten unterstützt werden, und eine etwaige „Ersatzbeschaffung“ beziehungsweise eine Neugestaltung der seit Jahren verwaisten - aber in den Werbekampagnen immer noch genannten - Ausstellungsfläche „Lange Straße“ nicht erfolgt, dann wird das Projekt „KUNSTüberall“ an Glaubwürdigkeit einbüßen. Derartige Verluste wichtiger Segmente des proklamierten Gesamterscheinungsbildes (s. S. 16) gefährden letztlich auch das durch die Realisierung des Projektes in relativ kurzer Zeit erworbene positivere Image der Stadt Salzgitter.

In kulturpolitischer Hinsicht ist die Impulswirkung des Projektes

„KUNSTüberall“ entscheidend, um zu zeigen, dass auch in der Industrie- und Arbeiterstadt eine kulturelle Szene geschaffen werden kann und überregional und bundesweit anerkannte Projekte zum Beispiel in den Bereichen Kleinkunst, Musik oder Video möglich sind. Auch der Versuch, durch den „weichen Standortfaktor Kultur“ der Stadt ein eigenes Profil zu geben, hat zur bundesweiten Imageverbesserung von Salzgitter beigetragen. Zudem hat das Marketingkonzept maßgeblichen Anteil sowohl an der bundesweiten Bekanntmachung des Salzgitter-Projektes „KUNSTüberall“ in Fachkreisen als auch an dem indirekten Werbeeffekt für die Stadt - und für die Person Alexander Baier sowie seines Sohnes Andreas.

Der freischaffende Fotograf Andreas Baier zeigt in seinen für die „KUNSTüberall“-Werbekampagnen gefertigten Arbeiten die Skulpturen in der Regel aus ungewohnter Weitwinkelperspektive, zudem häufig aus der Untersicht oder im Ausschnitt und vor allem gleichwertig mit der umgebenden Natur. Die Verwendung seiner Aufnahmen, vor allem in der Plakatwerbung sowie den Anzeigenreihen im „KUNSTFORUM International“, haben zu einer publikumswirksamen bundesweiten Information über das Salzgitter-Projekt „KUNSTüberall“ wesentlich beigetragen.

Viele kritische Stimmen der Fachwelt warfen dem Fotografen jedoch einen respektlosen (fotokünstlerischen) Umgang mit der „Kunst im öffentlichen Raum“ vor. Während die jüngeren, unbekannteren, am Salzgitter-Projekt beteiligten KünstlerInnen die Werbekampagne positiv bewerten, wurde von den renommierten, wie zum Beispiel Heinz-Günter Prager und Friedrich Gräsel eine Veröffentlichung der zu ihren Arbeiten gefertigten Werbeplakate verboten. Prager sah seine Skulptur in einer „entstellenden, beeinträchtigten Weise“ präsentiert und Gräsel erkannte „im Umgang mit der Kamera nur artistische Spielchen, aber keine repräsentative Wiedergabe seiner Arbeit“ (Persönliches Gespräch mit dem Verf. am 16.09.1994). Alexander Baier unterließ daraufhin die Verbreitung der Plakate, wehrte sich aber diesbezüglich gegen eine Vormundschaft“ der Künstler über ihre Werke nach deren Aufstellung im öffentlichen Raum und forderte die Freiheit für die BetrachterInnen (und damit auch für den Fotografen), die Skulpturen von allen zugänglichen und nicht nur von wenigen lizenzierten Seiten sehen und abbilden zu dürfen (vgl. Baier, 1993:11). Damit reflektiert Alexander Baier einen Teil seines Vermittlungskonzeptes, das mit der einheitlichen und auffälligen Fotografie seines Sohnes die Neugier der Rezipienten wecken soll, sich auf eigene Weise dem Kunstwerk zu nähern (s. S. 29). Darüber hinaus bleibt festzuhalten, dass nach dem Urheberrechtsgesetz die Kunstwerke, die bleibend „im öffentlichen Raum“ ausgestellt sind, ohne Genehmigung - aber unter Namensnennung des Bildhauers - fotografiert werden dürfen. Im Übrigen sind Veröffentlichungen von Kunstwerken



dann, wenn Gegenstand der Fotografie das Kunstwerk ist - also nicht eine fotografisch hervorgehobene Einzelheit, die das Kunstwerk als Ganzes hinter dem neu geschaffenen fotografischen Werk zurücktreten lässt - nur zulässig, wenn der Schöpfer des abgebildeten Werkes zustimmt (vgl. Pfennig, 1990:77).

Wie viele von einzelnen Personen initiierte Skulpturenprojekte ist „KUNSTüberall“ nicht nur von den Ideen und Vorstellungen Alexander Baiers geprägt, sondern aufgrund seiner jahrzehntelangen Kontakte zur „Kunstszene“ in diesem Umfang erst möglich geworden. Dies bedingt eine gewisse Abhängigkeit des Projektes von seinem „Initiator“, dessen Anliegen geprägt scheint von einer Melange aus Idealismus und „handfester Kalkulation mit den Gegebenheiten und Notwendigkeiten pragmatischer kommunaler Entscheidungsprozesse“ (Nobis, 1994: o. S.).

Das Projekt „KUNSTüberall“ ist kaum mit einem der in der Bundesrepublik Deutschland durchgeführten Skulpturenprojekte direkt zu vergleichen. Zwar werden in anderen Projekten zum Beispiel auch vorhandene Grün- und Parkanlagen für die Präsentation von Außen-skulpturen genutzt, doch sind diese stärker in ein städtisches Umfeld eingebunden oder müssen sich häufig gegen einen dominanten urbanen Raum behaupten. In Salzgitter hingegen gibt es weder einen dominanten urbanen Raum, mit dem Kunst zu ringen hätte, noch besteht - auch aufgrund der Weitläufigkeit der dort angelegten Skulpturenparks - die häufig beschworene Gefahr einer Übermöblierung durch „Kunst im öffentlichen Raum“. Zudem hat Salzgitter „keinen gemeinsamen historischen Bodensatz“ (Romain, 1996:66); vor allem wird mit der „Kunst im öffentlichen Raum“ nicht in einen kontextlichen Zusammenhang eingegriffen, sondern dieser muss in Salzgitter erst geschaffen werden. Auch die weiterhin geführten Diskussionen um die Autonomie der Kunstwerke im öffentlichen Raum und um das Konzept der Stadt als öffentliche Galerie haben für Salzgitter kaum Bedeutung; denn dort mussten die Skulpturen die verstreut im Stadtgebiet angelegten Grünflächen erst markieren, um einen übergreifenden Zusammenhang zu erzielen.

Zudem ist positiv zu bewerten, dass die Skulpturen an den einzelnen Standorten nach thematischen oder anderen übergeordneten Gesichtspunkten - vergleichbar einer Museumssammlung - präsentiert werden. Durch die individuelle Wirkung der einzelnen Standorte erhält auch die Aussagekraft des Gesamterscheinungsbildes ein in sich stimmiges Gepräge. Dies wird noch verstärkt durch die Auswahl und Form der Ausstellungsflächen - überwiegend Grünanlagen, in denen im Vergleich zum bebauten Stadtbereich eher ein „musealer Raum“ geschaffen werden kann, ohne jedoch die stete öffentliche Zugänglichkeit zu

verlieren oder eine „entspannte“ Konfrontation mit den BürgerInnen aufzuheben.

Dennoch sind die vielfältigen Erscheinungsformen von „Kunst im öffentlichen Raum“ kontroversen Reaktionen der Bevölkerung ausgesetzt, fehlt den Außenskulpturen doch die museale Aura der Unantastbarkeit. Die in den letzten drei Jahrzehnten hervorgebrachten Reaktionen des betroffenen „Publikums“ - zum Beispiel in Monschau 1970, Hannover 1973, Berlin 1987 oder Salzgitter 1988 - zeigen, dass der Unmut und die Argumente sich kaum geändert haben. Kunst wird in der Regel als Störfall betrachtet; als Ablehnungsgründe werden meist die hohen (oder hoch vermuteten) Kosten und die damit verbundene „Steuergeldverschwendung“, der (scheinbar) undemokratische Entscheidungsprozess über die Aufstellung der Werke, die ästhetisch ungewohnte Erscheinung der Skulptur, der Mangel an Identifizierungsmöglichkeiten mit abstrakten Kunstwerken sowie die Projektion alltäglicher Unzufriedenheit auf die Kunst genannt. Die angeführten Beispiele, vor allem Berlin 1987 zeigen auch, dass die mangelnde Akzeptanz kein typisches Problem der Provinz ist, wie sich aufgrund mangelnder Möglichkeiten zum Besuch von Kunstausstellungen oder eines geringeren kulturellen Bildungsangebotes vermuten ließe.

In Salzgitter reichen die Reaktionen von Akzeptanz über Gleichgültigkeit, Gewöhnung, Duldung bis hin zu mit Vandalismus verbundener Aversion. Die größte Akzeptanz erhielten die figuralen Skulpturen „Monument der Liebe“ in Salzgitter-Beinum und „Schölke-Jette“ in Salzgitter-Lebenstedt, mit denen sich die Einwohner identifizieren. Sie gelten als „Stadtteilwahrzeichen“ und dienen zum Beispiel als „Vorlage“ für Fußballpokale und Aufkleber. Diese Skulpturen werden als positiver Eingriff in die städtische Umwelt begriffen, bereiten allerdings auch nicht die Rezeptionsschwierigkeiten wie abstrakte Kunstwerke.

Bis Oktober 1988 gab es in Salzgitter - abgesehen von immer wiederkehrenden Farbbesprühungen an Skulpturen - keine größeren, gegen die Kunst gerichteten vandalistischen Akte. Jedoch trotz der Anschein der allgemeinen Duldung oder Akzeptanz nach jahrelanger systematischer Durchdringung des öffentlichen Raumes mit Kunst: Als im Oktober 1988 Paul Isenrath seine „Gescheiterte Hoffnung“ im Bereich der Kniestedter Kirche installierte (s. S. 23-24), kam es in Salzgitter zum ersten „Kunstskandal“, der in einer bundesweiten Diskussion eskalierte und Anschläge auf mehrere, im Rahmen des „KUNSTüberall“-Projektes aufgestellte Skulpturen provozierte (vgl. Löblich, 1988: o. S.).

Andere, nach 1988 im Stadtgebiet aufgestellte Skulpturen stießen in der Regel auf weniger Polemik in der Bevölkerung, jedoch war das Kulturamt in der Folge auch mehr und mehr bemüht, Vermittlungs-

methoden zu intensivieren - auch gegenüber den anfänglich oft „übergangenen“ Ortsräten, die ihre Zuständigkeit auch in der Mitsprache bei der (künstlerischen) Ausgestaltung der Grünanlagen sahen und zumindest eine rechtzeitige Information über entsprechende kulturelle Aktionen forderten (Salzgitter-Zeitung vom 09.09.1988). Generell ist jedoch bis heute eine tolerantere Haltung der Salzgitteraner Bevölkerung gegenüber der modernen Kunst im öffentlichen Raum nicht zu konstatieren. Der Umgang mit den Skulpturen blieb gleichermaßen different. Weiterhin wurden Kunstwerke mit Graffiti und auf andere Weise beschädigt oder gar zerstört, wie zum Beispiel Vera Röhms 1986 auf der Insel im Salzgittersee ausgestellte Holz-Plexiglas-Stele „Ergänzung“, die im März 1991 von Vandalen umgesägt wurde. Häufigkeit und Ausmaß des Vandalismus gegen die Skulpturen im Außenraum, die vorgeben wollen, „Kunst für alle“ zu sein, lassen die Vermutung zu, dass ihr Sinn heute eher ein negativ besetzter ist. Die Kunstwerke im öffentlichen Raum übernehmen stellvertretend auch „Sündenbockfunktion“ (Grasskamp, 1984:7) für eine überdeutliche Kampfansage gegen urbane Missstände, deren wirkliche Ursachen und Zusammenhänge sich dem Alltagsbewusstsein der Allgemeinheit zu verschließen scheinen.

Neben den vandalistischen Akten ergeben sich für die „Kunst im öffentlichen Raum“ auch hinsichtlich ihrer zeitlichen material- und witterungsbedingten Erhaltung und Pflege besondere Probleme, denen die „Projektanten“ nicht gerecht werden (s. S. 31). Auch die zum Beispiel mit Graffiti, überwucherndem „Unkraut“ oder/und Müll verunstalteten Skulpturen bleiben monatelang sich selbst überlassen (Konkreter Beobachtungszeitraum des Verf.: August 1997 bis Januar 1998). Von den 57 (im Rahmen des „KUNSTüberall“-Projektes) Anfang 1998 in Salzgitter präsentierten Außenskulpturen zeigen sich nur 28 Arbeiten „unbeeinträchtigt“ (Inventarliste „Bildhauerische Arbeiten im Außenraum“).

Für die von Alexander Baier für sein Projekt in Anspruch genommene Verwirklichung der Forderung der frühen 70er Jahre nach einer „Kunst für alle“ (Salzgitter-Zeitung vom 24.07.1987) erweist sich die didaktische Vermittlung vor Ort wiederholt als unzureichend, nachdem 1993 die Stelle der 1990 eingestellten Kulturpädagogin (s. S. 30) eingespart wurde. Auch die Zusammenarbeit mit der Städtischen Volkshochschule, die 1992 und 1993 zum Beispiel die „Kunstspaziergänge“ in ihr Kursprogramm aufnahm (Salzgitter-Zeitung vom 28.04.1992 und 24.04.1993), wurde nicht fortgesetzt. Zudem gibt es bis heute keinen adäquaten „Ausstellungsbegleiter“ oder Katalog für einen Skulpturenrundgang. Der in den Werbeanzeigen propagierte Slogan „KUNSTüberall: Kunstwerke, die man erwandern kann“ erweist sich - neben der Weitläufigkeit des Gebietes - auch deshalb als eher schwierig;

zumal die Skulpturen vor Ort auch nicht „beschildet“ sind.

Das parallel zu den üblichen Vermittlungsmethoden entwickelte Prinzip der „nonverbalen Vermittlung“, welches den Zugang zu den Kunstwerken durch eigene, ohne kunsthistorisches Vorwissen geprägte Assoziationen impliziert, spricht wohl vor allem diejenigen an, die sich schon in anderer Form mit moderner Kunst auseinandergesetzt haben. Letztlich bleibt die Akzeptanz der Außenskulpturen seitens der Salzgitteraner Bevölkerung und damit einhergehend die Auffassung einer Steigerung der Lebensqualität durch Kunst offen.

„Aus der kulturpolitischen Avantgardeposition der frühen 70er Jahre ‚Kunst für alle‘ (Hilmar Hoffmann) ließe sich salopp die Umkehrung formulieren ‚Alle für Kunst‘, denn ungeachtet von inhaltlich qualitativen Überlegungen ist der Umgang mit Kunst als solcher die medienwirksamste Imagepflege geworden“ (Meschede, 1988:3). Auch das Salzgitter-Projekt „KUNSTüberall“ scheint eher nach außen gerichtet zu sein, als nach innen auf die Einwohner Salzgitters.

## Literaturverzeichnis

- Ammann, Jean-Christophe:** Plädoyer für eine neue Kunst im öffentlichen Raum. In: Kunst im öffentlichen Raum. Skulpturenboulevard Kurfürstendamm Tauentzien Berlin 1987, Bd. 2, Diskussionsbeiträge. Hg.: Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, 1987:5-19.
- Baier; Alexander:** Salzgitter: Kunststationen 85/87 und das Konzept. In: e.a.Kunst der Gegenwart in Norddeutschland 3/87. Hg.: Vernissage - Verein zur Förderung von Kunst, Kultur und Bildung in Norddeutschland e. V., Hannover, 1987:13-16 und 25-32.
- Baier, Alexander:** Das Salzgitter-Modell. Interview mit Alexander Baier. In: atelier. Die Zeitschrift für Künstler, Heft 40, 1988a:23-27.
- Baier, Alexander:** Das Salzgitter-Modell. In: Berliner Kunstblatt, Bd. 60. Hg.: Interessengemeinschaft Berliner Kunsthändler e. V., Berlin, 1988b:91-94.
- Baier, Alexander:** Die Salzgitter-Symposien 1987. In: e.a.- Kunst der Gegenwart in Norddeutschland 1/88. Hg.: Vernissage - Verein zur Förderung von Kunst, Kultur und Bildung in Norddeutschland e. V., Hannover, 1988c:8-18 und 27-35.
- Baier, Alexander:** „Salzgitter-Modell“ - KUNSTüberall. In: Zukunft Stadt. Stadtentwicklung und Stadterneuerung in Niedersachsen. Hg.: Niedersächsisches Sozialministerium, Lamspringe, 1989:82-84.
- Baier, Alexander:** Pläne, Projekte, Perspektiven. Museum Schloss Salder Salzgitter. Interview mit Alexander Baier. In: Kunstforum International, Bd. 110, 1990a:150-153.
- Baier, Alexander:** Die Kunst ist frei, wenn der Sponsor es will oder? In: Kunstmarkt. Die aktuelle Kunstzeitung, Nr. 11. Hg.: Axel-Alexander Ziese, Nürnberg, arte factum Verlag, 1990b:1, 10-11.
- Baier, Alexander:** Liebe Kolleginnen und Kollegen von der Presse! In: SZKULTURELL. Zitate+Ausschnitte+Salzgitterkulturnachrichten, Heft Nr. 2. Hg.: Stadt Salzgitter, Kulturamt, Salzgitter, 1991.
- Baier, Alexander:** Joachim Kreibohm im Gespräch mit Alexander Baier. In: artist. Kunstmagazin, Heft 16, 1993:10-13.

- Baier, Alexander; Philippsen, Wolfgang:** KUNSTüberall - Inventar 1995.  
In: Mitteilungsblatt des Museumsverb. Nieders. Bremen, Nr. 50.  
Hg.: Museumsverband für Niedersachsen und Bremen e. V.,  
Hannover, 1995:71-96.
- Benz, Wolfgang:** Vom Nationalsozialismus zur Bundesrepublik. Salzgitter  
als exemplarische Stadtgründung im 20. Jahrhundert. In: Salzgitter.  
Geschichte und Gegenwart einer deutschen Stadt 1942-1992.  
Hg.: Wolfgang Benz, München, Verlag C. H. Beck, 1992:10-26.
- Bittner, Wolfgang:** Salzgitter. Eine deutsche Geschichte.  
Hg.: Stadt Salzgitter, Salzgitter, 1992.
- Büntenbender, Ilona:** Der Kunst-Krieg in Salzgitter. In: e.a. - Kunst der  
Gegenwart in Norddeutschland 3/88. Hg.: Vernissage - Verein zur  
Förderung von Kunst, Kultur und Bildung in Norddeutschland e. V.,  
Hannover, 1988:39-44
- Grasskamp, Walter:** Warum wird Kunst im Aussenraum zerstört?  
Künstlerischer und kultureller Raum. In: Kunst-Bulletin des  
Schweizerischen Kunstvereins, Nr. 4, Bern, 1984:2-7.
- Grasskamp, Walter:** Kunst und Stadt. In: Zeitgenössische Skulptur.  
Projekte in Münster 1997. Hg.: Klaus Bußmann, Kaspar König,  
Florian Matzner, Ostfildern-Ruit, Verlag Gerd Hartje, 1997:7-41.
- Hodemacher, Jürgen:** Salzgitter. Düsseldorf, Droste-Verlag, 1984.
- Iden, Peter:** Nein, sie ist nicht für alle da. Über einige grundlegende  
Missverständnisse der Kunst im Stadtraum. In: Kunst im öffentlichen  
Raum. Skulpturenboulevard Kurfürstendamm Tauentzien Berlin  
1987, Bd. 2, Diskussionsbeiträge.  
Hg.: Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, 1987:31-35.
- Kaiser, Reinhard:** Die Gescheiterte Hoffnung. Falldarstellung.  
In: Die Gescheiterte Hoffnung. Rundschreiben 1/89.  
Hg.: Vorstand des Landesverbandes Niedersachsen im Bund  
Deutscher Kunsterzieher, Braunschweig, 1989:10-11.
- Klotz, Heinrich:** Zweite Moderne. Medienkunst. In: Kunst im 20.  
Jahrhundert. Moderne - Postmoderne - Zweite Moderne.  
Hg.: Heinrich Klotz, München, Verlag C. H. Beck, 1994:180-189.
- Leuschner, Jörg:** Stadtgründung und Anfänge der Kommunalpolitik.  
In: Salzgitter. Geschichte und Gegenwart einer deutschen Stadt  
1942-1992. Hg.: Wolfgang Benz, München, Verlag C. H. Beck,  
1992:390-416.

- Löblich, Eberhard:** Salzgitter: Politiker schwadronieren, Vandalen handeln. Der Rat von Bad mag mit „Schutthaufen“ nicht leben. In: art. Das Kunstmagazin, Nr. 12. Hg.: Gruner + Jahr AG & Co, Hamburg, 1988:16.
- Mahabadi, Mehdi:** Der Freiraum als Ausstellungsraum für Plastiken und Skulpturen. In: Kunst in der Freiraumplanung. Zeitgenössische Plastik/Skulptur, 1. Auflage, Berlin-Hannover, Patzer Verlag, 1990:133-180.
- Manske, Hans-Joachim:** Wie ästhetisch und wie sozial muss öffentliche Kunst sein? Kunst im öffentlichen Raum in Bremen zwischen 1974 und 1994. (Dem Verfasser ausgehändigtes) Manuskript des am 16.09.1994 während der Tagung „Kunst in der Öffentlichkeit. Ästhetisierung - Historisierung - Medialisierung“ in Marl gehaltenen Vortrages, 1994:1-18.
- Meschede, Friedrich:** politisch erwünscht. In: ... bis das der Herbst uns scheidet. Katalog zu den Skulpturen der Landesgartenschau in Rheda-Wiedenbrück, 1988:3-10.
- Meschede, Friedrich:** „Skulptur 1977“ und „Skulptur Projekte in Münster 1987“. In: Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre. Hg.: Volker Plagemann, Köln, DuMont Buchverlag, 1989:132-148.
- Mielsch, Beate:** Die historischen Hintergründe der „Kunst-am-Bau“-Regelung. In: Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre. Hg.: Volker Plagemann, Köln, DuMont Buchverlag, 1989:21-44.
- Mitscherlich, Alexander:** Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, Erste Auflage 1965, Sonderausgabe 1996.
- Mosbach, Gabriele; Göschel, Albrecht (Beerb.):** Kommunale Kulturpolitik in Dokumenten. Berichte, Projekte, Konzepte. Hg.: Deutsches Institut für Urbanistik, Berlin, 1991.
- Müller, Felix:** Kunst im öffentlichen Raum. In: Stadtkultur der 90er Jahre. Kommunen auf dem Weg zu einer neuen Urbanität. Hg.: Sozialdemokratische Gemeinschaft für Kommunalpolitik in der Bundesrepublik Deutschland e. V., Bonn, 1988:114-118.
- Nobis, Beatrix:** Salzgitter Skulpturenprojekt. In: transparent. Kulturmagazin Nr. 5., Hg.: Industrie- & Handelskammer Braunschweig, 1994.

- Pfennig, Gerhard:** Im Einzelfall streitig. In: KUNST INTERN Magazin, Nr. 4. Hg.: Lothar Weber, Gesellschaft für Kunstinformation mbH, Bonn, 1990:77.
- Philippsen, Wolfgang:** Die „Liegende“ vor der Stadtbibliothek. In: Salzgitter-Szene 4.95. Monatsschrift für Kultur, Freizeit und Fremdenverkehr. Hg.: Stadt Salzgitter, Salzgitter, Verlag Appelhans, 1995a:26-27.
- Philippsen, Wolfgang:** Schölke-Jette in neuen Kleidern. In: Salzgitter-Szene 1.95. Monatsschrift für Kultur, Freizeit und Fremdenverkehr. Hg.: Stadt Salzgitter, Salzgitter, Verlag Appelhans, 1995b:20.
- Philippsen, Wolfgang:** Gisela von Bruchhausen. In: Salzgitter-Szene 6.95. Monatsschrift für Kultur, Freizeit und Fremdenverkehr. Hg.: Stadt Salzgitter, Salzgitter, Verlag Appelhans, 1995c:20.
- Philippsen, Wolfgang:** Seezeichen Großer Julius. In: Salzgitter-Szene 9.95. Monatsschrift für Kultur, Freizeit und Fremdenverkehr. Hg.: Stadt Salzgitter, Salzgitter, Verlag Appelhans, 1995d:27.
- Philippsen, Wolfgang:** Malfattis Drei-Raum. In: Salzgitter-Szene 6.96. Monatsschrift für Kultur, Freizeit und Fremdenverkehr. Hg.: Stadt Salzgitter, Salzgitter, Verlag Appelhans, 1996a:23.
- Philippsen, Wolfgang:** Große Klammer im Gutspark. In: Salzgitter-Szene 3.96. Monatsschrift für Kultur, Freizeit und Fremdenverkehr. Hg.: Stadt Salzgitter, Salzgitter, Verlag Appelhans, 1996b:26.
- Plagemann, Volker:** Kunst außerhalb der Museen. In: Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre. Hg.: Volker Plagemann, Köln, DuMont Buchverlag, 1989:10-19.
- Quentmeier, Hans Heinrich:** Salzgewinnung in Salzgitter. In: Salzgitter. Geschichte und Gegenwart einer deutschen Stadt 1942-1992. Hg.: Wolfgang Benz, München, Verlag C. H. Beck, 1992:547-564.
- Recker, Marie-Luise:** Das Leben in der neuen Stadt. Zwischen sozialpolitischem Anspruch und sozialer Realität. In: Salzgitter. Geschichte und Gegenwart einer deutschen Stadt 1942-1992. Hg.: Wolfgang Benz, München, Verlag C. H. Beck, 1992:149-163.
- Riedel, Matthias:** Gründung und Entwicklung der Reichswerke „Hermann Göring“ und deren Position in der Wirtschaftspolitik des Dritten Reiches 1935-1945. In: Salzgitter. Geschichte und Gegenwart einer deutschen Stadt 1942-1992. Hg.: Wolfgang Benz, München, Verlag C. H. Beck, 1992:41-77.



- Romain, Lothar:** Betrachten - Betroffen - Aktiv. Positionen der Plastik in der Bundesrepublik. In: Katalog zur Ausstellung „Bis jetzt - Plastik im Außenraum der Bundesrepublik“. Hg.: Lothar Romain, Hannover, Hirmer Verlag München, 1990:11-35.
- Romain, Lothar:** Der Skulpturenpfad - ein Lauf-, kein Auslauf-Modell. In: Skulpturenpfad Osnabrück. Hg.: Stadt Osnabrück, Kulturamt, Osnabrück, 1991:6-12.
- Romain, Lothar:** Salzgitter - ein offenes Kunstobjekt In: Mitteilungsblatt des Museumsverb. Nieders. Bremen, Nr. 50. Hg.: Museumsverband für Niedersachsen und Bremen e. V., Hannover, 1995:65-70.
- Romain, Lothar:** Salzgitter - ein offenes Kunstprojekt. In: Fünf Jahre „Salon Salder“ 1991 bis 1995 (SZ-KULTURELL, Heft Nr. 3). Hg.: Stadt Salzgitter, Kulturamt/ Museum Schloss Salder, Braunschweig, Limbach Verlag, 1996:66-67.
- Rüth, Uwe:** Kunst in der Neuen Öffentlichkeit. In: Kunst in der Öffentlichkeit. Ästhetisierung, Historisierung, Medialisierung. Hg.: Falko Herlemann; Michael Kade, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 1996:253-261.
- Schoenholtz, Michael:** Bildhauersymposion in Salzgitter 1987. In: e.a.- Kunst der Gegenwart in Norddeutschland 1/88. Hg.: Vernissage - Verein zur Förderung vor Kunst, Kultur und Bildung in Norddeutschland e. V., Hannover, 1988:13.
- Schmidt-Wulffen, Stephan:** Verstehen durch Gebrauchen. Siah Armajanis Kunstprogramm als „dritter Weg“ einer Kunst im öffentlichen Raum. In: Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre. Hg.: Volker Plagemann, Köln, DuMont Buchverlag, 1989:241-245.
- Schneckenburger, Manfred:** Marginalie zur Vermittlung. In: Aushäusig - Kunst für öffentliche Räume/ Manfred Schneckenburger. Hg.: Lindinger + Schmid, Regensburg, 1994:240-243.
- Stadt Salzgitter:** Arbeitsmarkt und Bevölkerung. Monatsbericht September 1997. Hg.: Stadt Salzgitter, Amt für Wirtschaft und Statistik, Salzgitter, 1997:1-8.
- Straka, Barbara:** Die Berliner Mobilmachung. Eine kritische Nachlese zum „Skulpturenboulevard“ als „Museum auf Zeit“. In: Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre. Hg.: Volker Plagemann, Köln, DuMont Buchverlag, 1989:97-115.

**Straka, Barbara:** Nomaden-Skulptur oder: Kunst im Stadtraum auf der Flucht. Kunststück Farbe als Experiment und work in progress.  
In: Kunststück Farbe. Ein Experiment in Stadt und Landschaft.  
Hg.: Neue Gesellschaft für bildende Kunst e. V., Berlin, 1990:98-114.

**Warnke, Martin:** Kunst unter Verweigerungspflicht. In: Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre.  
Hg.: Volker Plagemann, Köln, DuMont Buchverlag, 1989:223-226.

**Wolff, Ursula:** Kommunalpolitik nach Kriegsende. In: Salzgitter. Geschichte und Gegenwart einer deutschen Stadt 1942-1992.  
Hg.: Wolfgang Benz, München, Verlag C. H. Beck, 1992:417-438.