Leseprobe © Verlag Ludwig

Kunst im öffentlichen Raum in Schleswig-Holstein

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

Bd. 2

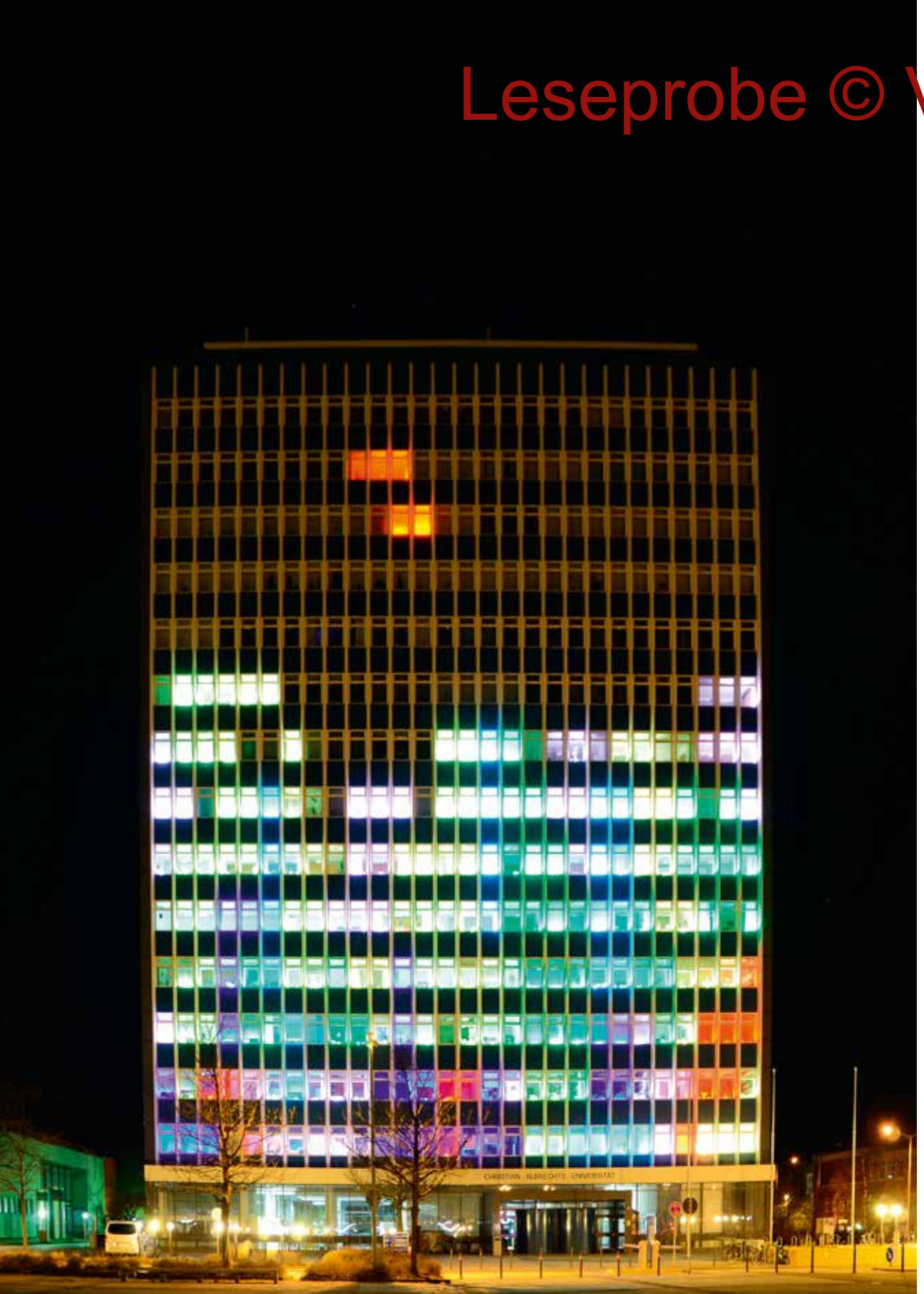
Mit freundlicher Unterstützung der Sparkassenstiftung Schleswig-Holstein,
der Gesellschaft für Kieler Stadtgeschichte
und der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel.

Finanzgruppe
Sparkassenstiftung
Schleswig-Holstein

150 Kieler Stadtgeschichte

C A U
Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Leseprobe © Verlag Ludwig



43 Kunstwerke im öffentlichen Raum

STADT KIEL
Der Campus der Christian-Albrechts-Universität

bearbeitet von Susanne Schwertfeger

mit Beiträgen von
Lilian Arndt, Jasmina Bajramovic, Kathrin Beck, Alicia Joel Behnke, Klaus Gereon Beuckers, Nick Böhnke, Leonie Luise Frank, Sören Groß, Anna Isabelle Heyer, Hendrikje Hops, Sarah Jawaid, Liska Malin Jensen, Janina Keitlinghaus, Vanessa Jasmin Köller, Leonie Köster, Christine Korte-Beuckers, Isabel Komissarov, Clara Kurtenbach, Nora Rose Langer, Inga Lankenau, Nora Müller, Stefi Isabell Pejml, Ursula Prinz, Anabell Rapp, Marlene Rieckhaus, Rebecca Rohner, Anna Rossdeutscher, Susanne Schwertfeger, Alina Unverricht, Kaya Waldhausen, Nadine Waschull und Nikolai Ziemer

Ludwig

Abb. 1 Projekt Lighthouse am Verwaltungshochhaus der CAU Kiel (2015).

Leseprobe © Verlag Ludwig

KINETISCHE OBJEKTE ALS SIGNIFIKATEN AGILEN DENKENS.

ANSTELLE EINES VORWORTES

Kunst charakterisiert. So wie es etwas zur Offenheit, Denkweise und intellektuellem Anspruch aussagt, ob jemand ein dekoratives Foto, ein Poster, einen Comic, eine historische Druckgrafik, eine künstlerische Zeichnung oder ein Gemälde an der Wand hat, so genauso, ob eine Stadt oder Institution wie eine Universität ihre Straßenräume und Plätze freihält oder programmatisch zur Aufstellung von Kunstobjekten nutzt. Kunst repräsentiert den Anspruch der Institution und auch ihre Inhalte.

Dies zeigt sich signifikant und besonders medienwirksam an der Aufstellung von Kunstobjekten vor dem Sitz des Bundeskanzlers: Nachdem der Bonner Kanzlerbungalow 1964 fertig übergeben war, suchte man nach einem passenden Kunstwerk zu dessen Akzentuierung. 1967 wurde auf der Gartenseite dann Bernhard Heiligers (1915–1995) Aluminiumguss *Figurenbaum* aufgestellt (Abb. 3a). Die Plastik war 1958 für den deutschen Pavillon auf der Brüsseler Weltausstellung als programmatische Antwort auf die Skulpturen von Josef Thorak (1889–1952) vor dem von Albert Speer (1905–1981) entworfenen deutschen Pavillon der Pariser Weltausstellung von 1937 entstanden. Den Brüsseler Pavillon hatte ebenso wie den Kanzlerbungalow in Bonn Sepp Ruf (1908–1982) entworfen. Er setzte in seiner transparenten Bauform einen dezidierten Gegenpol zum Pariser Pavillon von 1937. Mit der Übertragung des *Figurenbaums*, der in seiner abstrahierten Figürlichkeit an der Grenze zur ungegenständlichen Figuration ein deutlicher Vertreter der Klassischen Moderne in der Nachfolge des Kubismus ist, wurde die Aussage einer neuen deutschen Architektur und Bildhauerei in Abwendung von den künstlerischen Maximen des Nationalsozialismus und seiner Verfemung der abstrahierenden Moderne auf den Sitz des Bundeskanzlers übertragen.

1972 lobte man dann einen Wettbewerb für ein Kunstwerk vor dem 1973/76 neu erbauten Bonner Kanzleramt aus und wählte hierfür die stereometrische Plastik *Integration 1976* des Stuttgarter Bildhauers Hans-Dieter Bohnet (1926–2006), die eine kinetische Edelstahlarbeit aus 13 Segmenten in der Großform einer Kugel ist. Die Arbeit, die

Abb. 2 Hans-Dieter Bohnet: *Integration 1976* (1976), Rheinaue Bonn.

Leseprobe © Verlag Ludwig



Abb. 3
a Bernhard Heiliger:
Figurenbaum (1957/58),
Kanzlerbungalow Bonn.
b Henry Moore:
Two Large Forms (1966/99),
ehem. Bundeskanzleramt Bonn.
c Eduardo Chillida:
Berlin (1957/58),
Bundeskanzleramt Berlin.

heute in der Bonner Rheinaue vor dem ehemaligen Abgeordnetenhochhaus steht (Abb. 2), war in ihrer Konkretion und Kinetik eine damals sehr aktuelle und bis heute qualitativ höchst überzeugende Leistung. Allerdings ließ Bundeskanzler Helmut Schmidt sie schon nach drei Jahren 1979 wieder abbauen und durch die bereits 1966 entworfene Plastik *Two Large Forms* von Henry Moore (1898–1986) ersetzen (Abb. 3b). Damit stellte er der technisch anmutenden *Integration 1976* eine aus der menschlichen Figürlichkeit entwickelte Arbeit entgegen, die ihre künstlerische Prägung in den 1950er Jahren hatte und inhaltlich sowie kunsthistorisch eine Fortschreibung der Stilstufe von Heiligers *Figurenbaum* ist. Moore war 1955 auf der ersten *documenta* in Kassel zusammen mit Pablo Picasso (1881–1973) als figürlich-abstrakte Überwindung der totalitären faschistischen Kunstdoktrin mit ihrer pathetischen Heroisierung der menschlichen Darstellung gesetzt worden.

Moore stand seitdem unter Kunstkritikern, nicht unbedingt jedoch bei der Bevölkerung hoch im Kurs. 1961 hatte das Land Baden-Württemberg einen Neuguss aus seiner Serie der *Reclining figures*, die er 1953 aus Zeichnungen von vor deutschen Bomben Schutzsuchenden in der Londoner U-Bahn entworfen hatte, zur Aufstellung vor dem neu errichteten Universitätsgebäude in Freiburg erworben. Daraufhin gab es jahrelange Proteste gegen diese als ›Emmentaler Venus‹ verspotteten Arbeit. Die programmatische Aufstellung der Plastik auf dem Platz, an dem die im Nationalsozialismus zerstörte Synagoge gestanden hatte, wurde sowohl aufgrund ihrer Inhaltlichkeit als auch ihrer künstlerischen Form und ihrer Aufstellung vor der Universität zu einem Politikum; die Wogen hatten sich im Laufe der 1960er Jahre aber vollkommen geglättet. 1971 war eine zweiteilige Arbeit der Serie im Düsseldorfer Hofgarten unweit der Kunstakademie aufgestellt worden ohne Aufsehen zu erregen, obwohl die Akademie zu dieser Zeit zur künstlerischen Avantgarde in Deutschland zählte. Moore war zehn Jahre nach der Aufstellung in Freiburg längst etabliert und polarisierte nicht mehr. In Bonn wählte man hingegen noch einmal fast zehn Jahre später 1979 eine Kunst, die ganz der Klassischen Moderne und einem Diskurs der unmittelbaren Nachkriegszeit verhaftet war, dafür auch die traditionelle Erhabenheit des Materials Bronze nutzte. Die Gefälligkeit der Bronze ersetzte die künstlerisch wesentlich aktuellere, sperrigere Stahlplastik, die selbstreferentiell aber in keinen historischen Diskurs eingebunden war, wie er in den krisengeschüttelten Zeiten der späten 1970er Jahre durch die Verantwortlichen offenbar gewünscht wurde. Die Aufstellung der Plastik von Moore vor dem Kanzleramt war angesichts des gesellschaftlichen Umbruchs der 1968er Jahre und der sich nach dem Deutschen Herbst 1977 ankündigenden Veränderungen sowie der künstlerischen Entwicklung der Zeit rückwärtsgewandt und konservativ.

Als nach der Wiedervereinigung das nun Berliner Kanzleramt mit einer ähnlichen programmatischen Bildhauerarbeit markant werden sollte, entschied man sich unter

Leseprobe © Verlag Ludwig

Bundeskanzler Helmut Kohl mit der Cortenstahlplastik *Berlin* von Eduardo Chillida (1924–2002) erneut für eine zweiteilige Arbeit eines bereits lang etablierten Bildhauers (Abb. 3c). Die Plastik besteht aus zwei Pfeilern, auf denen horizontal gelagerte Querelemente sich in gebogenen Enden aufteilen, die wie Finger zweier Arme ineinander zu greifen im Begriff zu sein scheinen. Die Formen orientieren sich an Chillidas Windkämmen (*Peine del viento*) von 1977 in San Sebastián und sind offenbar auch von der 1987 aufgestellten Plastik *Berlin* des Bildhauerpaares Brigitte und Martin Matschinsky-Denninghoff (1923–2011 und 1921–2020) vor der Gedächtniskirche nicht ganz unbeeindruckt, in der je zwei Stahlröhren wie Schlaufen ineinandergreifen und als Verweis auf die Berliner Teilung gelesen wurden. Chillidas Plastik zeigt stärker den Binnenraum determinierende und raumgreifende Formen, was seiner raum- und weniger linienbezogenen Kunst entspricht.

Die Plastik vor dem Kanzleramt wurde in Berlin jetzt als Verweis auf die Wiedervereinigung programmatisiert. Erneut wurde eine etablierte Kunst als signifikantes Zeichen vor dem Kanzlersitz gewählt, die aber jetzt dezidiert in ihrer rostigen Materialität und ihrer sperrigen Ungegenständlichkeit Modernität signalisierte und sicher in ihrer Wahl eines nicht-deutschen Künstlers als Zeichen der europäischen Verankerung des wiedervereinigten Landes nicht zufällig war. Während die Aufstellung der erst unter Bundeskanzler Gerhard Schröder im Jahre 2000 enthüllten Plastik außerhalb der Feuilletons kaum nennenswerte Kritik fand – die Süddeutsche Zeitung kritisierte die *»bemüht symbolische«* Ausdeutung, die FAZ fragte, ob es nicht auch deutsche Künstler hierfür gegeben hätte – stritt man gleichzeitig im neubezogenen Reichstag heftig über die Erdarbeit *Der Bevölkerung* (2000) des Konzeptkünstlers Hans Haacke (geb. 1936), in der Boden jedes Wahlkreises zusammengetragen und sich selbst wuchernd überlassen werden soll. Sie fand in einem Lichthof Aufstellung, prägte das Erscheinungsbild des Parlamentssitzes so ohne äußere Signifikanz.

***

Die Diskussion um die Freiburger Moore-Plastik war eine der wenigen kontroversen Auseinandersetzungen um eine künstlerische Bestückung vor zentralen Universitätsgebäuden und vielleicht auch nur in einer diskursiven Umgebung wie einer Universität denkbar. Denkmäler vor Hochschulgebäuden haben hingegen eine längere Tradition und bezogen sich im 19. Jahrhundert meist auf die für die Universität namensgebenden Personen, wie die beiden 1882 aufgestellten Skulpturen von Reinhold Begas (1831–1911) und Paul Otto (1846–1893), die Alexander und Wilhelm von Humboldt mit Symbolen ihrer Fachbereiche thronend vor der Humboldt-Universität in Berlin



Abb. 4 a Reinhold Begas: *Alexander von Humboldt* (1883), Humboldt-Universität Berlin. b Jean Sauer: *Johannes-Gutenberg-Büste* (1929), Johannes-Gutenberg-Universität Mainz. c Gerhard Marcks: *Albertus Magnus* (1956), Universität Köln.

zeigen (Abb. 4a). In dieser Tradition wurde beispielsweise 1950 in der Mitte der 1946 neu in einer Flakkaserne eingerichteten Mainzer Universität die 1929 von Jean Sauer (1891–1964) geschaffene Gutenberg-Büste aufgestellt, die ursprünglich aus einem im Zweiten Weltkrieg zerstörten Brauhaus stammt (Abb. 4b). Als 1954 die Stadt Köln vor dem Hauptgebäude ihrer Universität eine markante Plastik aufstellen wollte, beauftragte sie Gerhard Marcks (1889–1981) mit der Ausführung eines Bildnisses des Universalgelehrten Albertus Magnus, für die Marcks eine sitzende und über einem Buch sinnierende Gestalt in moderner Tracht als Bronze umsetzte (Abb. 4c). Waren die neubarocken Humboldt-Skulpturen in Berlin und die an dem Thorwaldsen-Denkmal Gutenbergs von 1837 orientierte Arbeit Sauers in Mainz schon in ihrer Zeit eher konservative künstlerische Lösungen, so spiegelte die abstrahierende Plastik des im Nationalsozialismus als ›entartet‹ diffamierten und auf der ersten *documenta* 1955 gefeierten Marcks den aktuellen Stand der figürlichen Bildhauereien in Deutschland direkt nach dem Zweiten Weltkrieg.

Als Inbegriff der Repräsentation der Universität durch ein vorgestelltes Denkmal kann das 1856 zum 400. Universitätsjubiläum enthüllte, neugotische Rubenow-Denkmal vor dem Greifswalder Kollegiengebäude gelten (Abb. 5). Das aus Zinkguss der Berliner Gießerei Moritz Geiß nach einem Entwurf von Friedrich August Stüler (1800–1865) hergestellte, über zwölf Meter hohe Denkmal zeigt als Standfiguren vier historische Förderer der Universität (die Herzöge Wartislaw und Herzog Bogislaw von

Leseprobe © Verlag Ludwig



Abb. 5 Friedrich August Stüler: *Rubenow-Denkmal* (1856) vor dem Kollegiengebäude der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald.

Pommern sowie die Könige Friedrich I. von Schweden und Friedrich Wilhelm III. von Preußen) sowie als diagonal angeordnete Sitzfiguren prominente, historische Vertreter der vier Gründungsfakultäten Theologie (Johann Bugenhagen), Rechtswissenschaften (David Mevius), Medizin (Friedrich August Berndt) und Philosophie (Ernst Moritz Arndt). Der namensgebende erste Rektor der Greifswalder Universität, Heinrich Rubenow (1400–1462), dessen Standbild eigentlich das Denkmal bilden sollte, dann jedoch durch den preußischen König abgelehnt wurde, ist als Büstenmedaillon zum Kollegiengebäude gewandt.

Das komplexe historistische Programm von Greifswald hat an keiner anderen deutschen Universität Nachfolge gefunden. Mit Abstrichen können die vier am Portal des zwanzig Jahre später 1876 eröffneten Kieler Kollegiengebäudes aufgestellten Repräsentanten der vier Gründungsfakultäten in der Form der antiken Philosophen Platon (Theologie), Aristoteles (Philosophie), Solon (Rechtswissenschaften) und Hippokrates (Medizin) der Bildhauer Carl Begas (1845–1916) und Gustav Eberlein (1847–1926) als modifizierte Reaktion gelten (Abb. 7). Ihnen hatte man 1896 das monumentale Reiterstandbild Kaiser Wilhelms I. von Preußen von Adolf Brütt (1855–1939) vorgesetzt, das seitdem als Bilddominante die Hauptansicht der Universität beherrschte und auch im Programm ihrer Nebenfiguren und Szenen die Zugehörigkeit Schleswig-Holsteins zum preußischen Staat und dem inzwischen daraus erwachsenen Kaiserreich betonte.

***

Als die Kieler Universität nach dem Zweiten Weltkrieg an den Westring in die ehemaligen Industriegebäude der ELAC verlegt wurde, hatte sie noch keine Eingangsfront, vor der ein signifikantes Kunstwerk hätte aufgestellt werden können. Diese wurde erst durch den Umbau des Eckgebäudes mit der damaligen Mensa und dem Senatshörsaal (Hebbel-Hörsaal) sowie der umgestalteten Torfahrt 1953 angelegt, als bereits die Planungen für das Neue Forum auf der gegenüberliegenden Seite der Olshausenstraße angelaufen waren. Nach dessen Fertigstellung wurde der zentrale Platz zwischen Hochhaus im Westen, der Brunnenlage neben dem Audimax im Osten, dem Studentenhaus im Süden und der ELAC-Bauten im Norden 1974 durch die monumentale Keramik *Spiel von Wind, Wellen, Wasser* von Hans Kock (1920–2007) bestückt (Kat. Nr. 18). Die anthropomorph wirkende Plastik mutete mit ihrem wehenden Haar auf dem zugigen Platz wie eine Antwort auf die Personifikation der Pax mit Füllhorn des Universitätssiegels an, wies jedoch durch ihren Haupttitel *Kieler Strandfigur* eher in eine unspezifische Allgemeinheit. Die deshalb wenig signifikante Arbeit behauptete

Leseprobe © Verlag Ludwig

sich weder materiell für die dauerhafte Außenaufstellung noch ästhetisch an diesem Ort und wurde bereits 1989 wieder abgebaut.

Mit der gleichen Idee einer Plastik im Freiraum zwischen den Gebäuden wurde im Erweiterungsgelände der Universität entlang der Leibnizstraße an der Südseite der Mensa II zu den Fakultätenblöcken gerichtet und mit Bezug zum nördlich liegenden Physik-Zentrum das *Windbewegte Objekt* (1972) von Hein Sinken (1914–1987) aufgestellt (Kat. Nr. 35). Die Arbeit war 1972 zur städtischen Kunstmöblierung anlässlich der Olympiade auf kuratorischen Rat des damaligen Leiters der Kieler Kunsthalle, Jens Christian Jensen (1928–2013), zusammen mit weiteren kinetischen Objekten erworben worden. Nach der Olympiade wurden diese von der Kiellinie entfernt und in der Stadt verteilt. Die Aufstellung der Arbeit von Sinken an diesem prominenten Platz der Universität machte es zu einem Sinnbild der geistigen Mobilität und Veränderbarkeit sowie der Modernität der inzwischen hier ihren Schwerpunkt besitzenden Universität. Die Materialität des Edelstahls harmonisierte mit den von der Op Art beeinflussten Hohlfliesen der Fassaden beispielsweise des Physik-Zentrums und gab die Vorlage für die Aufstellung von Georges Rickeys (1907–2002) kinetischer Arbeit *Two Lines Up, Excentric* 1977 vor der Westseite des Physik-Zentrums, dem heute wohl bedeutendsten Kunstwerk auf dem Gelände der Kieler Universität (Kat. Nr. 30).

Die bauliche Zersplitterung der Kieler Universität auf mehrere Areale und das Fehlen eines für die gesamte Universität stehenden Hauptgebäudes hat in den 1970er Jahren zur signifikanten Aufstellung von Kunstobjekten auf den Freiplätzen zwischen den Gebäuden geführt, wobei die Nähe zu den Mensen und damit den hauptfrequentierten Orten sicherlich nicht zufällig war. Bei den Erweiterungen und Neubauten im 21. Jahrhundert hat die Universität bisher keine Kunstobjekte zur Akzentuierung oder zur programmatischen Aufstellung genutzt; ob sie dies nach dem Abschluss der Neubauten und derzeitigen Sanierungen entlang der Leibnizstraße noch tun wird, wird sich zeigen. So ist Hein Sinkens *Windbewegte Objekt* heute das einzige zentral positionierte Kunstobjekt im Außenraum der Christian-Albrechts-Universität, das als aussagekräftiges Zeugnis ihres Selbstverständnisses gelesen werden kann. Ihm wohnt als kinetisches Objekt eine Dynamik und eine bis heute überzeugende plastische Gestalt inne, deren stetige Veränderung und entmaterialisierende spiegelnder Edelstahloptik einer Universität und inhaltlich dem in ihr zu erhoffenden agilen Denken gut zu Gesicht steht.

Mehr als fünfzig Jahre nach ihrer Aufstellung stellt sie aber genauso die Frage, ob es nicht an der Zeit wäre, der Universität durch neue Objekte an anderen Stellen neue Akzente hinzuzufügen, die über temporäre Lichtinstallationen an Gebäuden (Abb. 1 u. 84) hinausgehen. Die Schriftinstallation von Elsbeth Arlt (1948–2015) an der Zentralbibliothek *Manche leuchten, wenn man sie liest* (Kat. Nr. 2) war 2002 ein Start in die richtige Richtung, aber auch sie ist bereits ein Vierteljahrhundert alt.

Kunst charakterisiert; eine Universität, die auf aktuelle und inhaltlich aussagekräftige Kunst verzichtet, läuft Gefahr, ihren Anspruch auf inhaltliche Offenheit und intellektuelle Kreativität nicht zu manifestieren. Deshalb darf man gespannt sein, in welchem Maße und mit welchen Kunstwerken sich die Christian-Albrechts-Universität in den nächsten Jahren signifikant charakterisieren wird.

Prof. Dr. Klaus Gereon Beuckers
Institut für Kunstgeschichte
der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Leseprobe © Verlag Ludwig

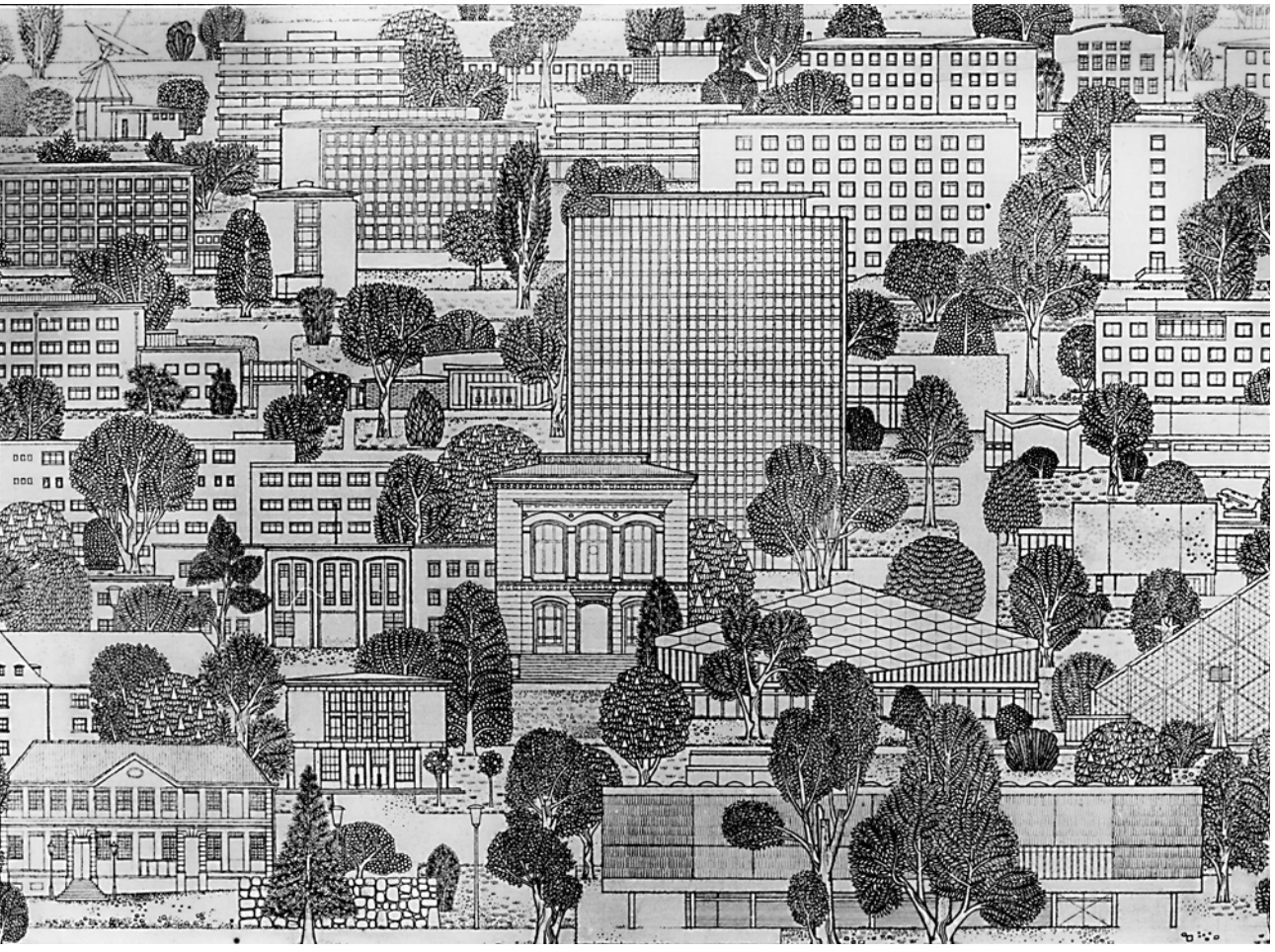


Abb. 6 Maria Reese: *Wandbild* (1970), verschollen.

KUNST AN EINER HOCHSCHULE.
ZUR CHRONOLOGISCHEN UND INHALTLICHEN AUSSTATTUNGSPOLITIK DER CHRISTIAN-ALBRECHTS-UNIVERSITÄT ZU KIEL

Im Unterschied zu prominenten Stadtplätzen oder Denkmalstandorten steht die Kunst auf Hochschulgeländen seltener im Fokus öffentlicher Aufmerksamkeit – und doch formt sie tagtäglich die Umgebung, in der Wissen produziert, vermittelt und erlebt wird. Hochschulen sind nicht nur Orte der Lehre und Forschung, sondern auch kulturelle Räume, in denen Kunst eine besondere Bedeutung einnimmt. Gerade die gewachsenen historischen Ausstattungen, die aus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg stammen, zeigen deutlich diesen programmatischen Anspruch. Zum Ausdruck kam dies meist durch »*skulpturale Porträt-Galerien (Büsten) der an den jeweiligen Universitäten tätigen wissenschaftlichen Heroen*«[1] sowie durch Skulpturen oder Bauschmuck mit Bezug zur Antike. Dies verkörperte das humanistische Bildungsideal und schlug eine symbolische Brücke von der zeitgenössischen Wissenschaft zur antiken Gelehrsamkeit und dem Geist der Renaissance.

In dieser Tradition standen auch vier Philosophenstatuen am ehemaligen Hauptgebäude der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel (CAU) im nördlichen Teil des Kieler Schlossparks (Abb. 7),[2] die früheste rekonstruierbare, skulpturale Ausstattung im Außenraum der Universität.[3] Diese überlebensgroßen Kalksteinskulpturen zierten bis zur Zerstörung in den Luftangriffen das Kollegiengebäude an der Förde. Aristoteles und Solon wurden von Carl Begas (1845–1916), Platon und Hippokrates von Gustav Eberlein (1847–1926) geschaffen. Sie dienten nicht nur als Schmuckelemente, sondern

1 Markus Dauss: Konzept Campus. Perspektiven, Probleme, Praktiken, in: Konzept Campus: Transformationen des universitären Feldes, hg. v. Amalia Barboza und Markus Dauss, Heidelberg 2022, S. 15–41, hier Anm. 9.

2 Zur Geschichte der Kieler Universität vgl. zuletzt die verschiedenen Beiträge in: Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. 350 Jahre Wirken in Stadt, Land und Welt, hg. v. Oliver Auge, Kiel 2015.

3 Für den Innenraum lassen sich acht Porträtbüsten mit Aufstellung in der Aula nachweisen. Vgl. Ulrike Wolff-Thomsen: Der Universität ein Gesicht verleihen. Die Kieler Professoren als Zeugnisse universitärer Repräsentation, in: Nordelbingen. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Schleswig-Holsteins 82 (2023), S. 7–38, hier S. 32.

Leseprobe © Verlag Ludwig

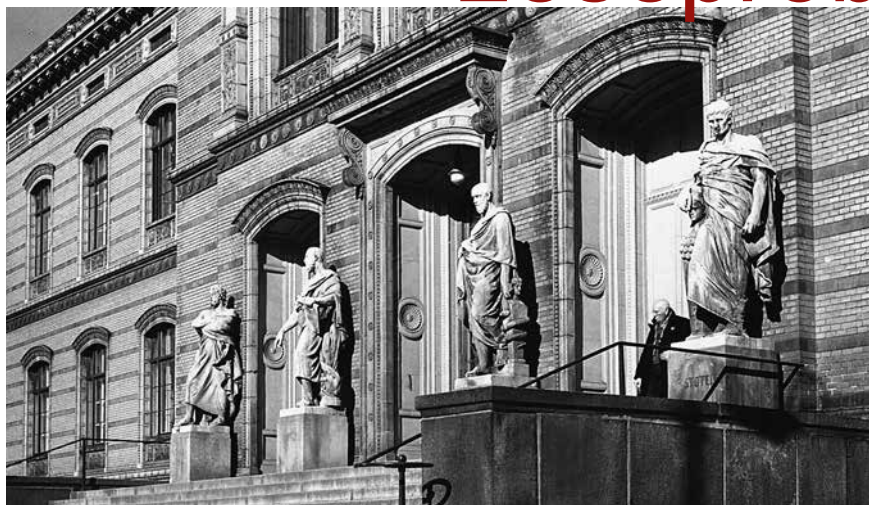


Abb. 7 Hauptportal des Kollegiengebäudes mit den vier Monumentalfiguren des Platon, Solon, Hippokrates und Aristoteles (v. li.; um 1930).

als visuelle Manifestation des universitären Selbstverständnisses, das die Werte der antiken Denker – Weisheit, Vernunft und die Suche nach Erkenntnis – als Fundament akademischer Bildung betrachtete. Zudem gelten sie als Personifikationen der Fakultäten Theologie (Platon), Philosophie (Aristoteles), Rechtswissenschaften (Solon) und Medizin (Hippokrates), worauf die Gebälkinschriften an der Dachtraufe Bezug nahmen.[4] Darüber hinaus fungierten die 1882 aufgestellten monumentalen Skulpturen als politische Aussage und Ausdruck der neuen preußischen Präsenz in Schleswig-Holstein und des Fortbestehens der Universität am Standort Kiel.[5] Lange Zeit galten sie als verschollen, bis 2005 Fragmente von Aristoteles bei Arbeiten im Schlossgarten nahe des ursprünglichen Aufstellungsortes wiedergefunden wurden. Heute ist der neu zusammengesetzte Torso am Haupteingang des Auditorium Maximum der CAU (Audimax) aufgestellt, und inzwischen steht eine nach historischen Fotografien rekonstruierte Gipsnachbildung von Solon im 2021 eröffneten Neubau des Juridicums. 2024 wurden dann die Köpfe der Hippokrates-, Aristoteles- und Solon-Statue im Archiv der Antikensammlung lokalisiert. Sie wurden anscheinend vor der Zerstörung bewusst von den Körpern getrennt und im Keller der Sammlung (ohne Inventarisierung) eingelagert.[6]

4 Vgl. Uwe Albrecht: Vom Krieg zerstört – zum Frieden mahnend. Die Rückkehr des Aristoteles von Carl Begas, in: Christiana Albertina. Forschungen und Berichte aus der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel 67 (2008), S. 70–78, hier S. 77, Anm. 2.

5 Vgl. Albrecht 2008 (wie Anm. 4), S. 76 f.

6 Vgl. Tillmann Post: Bei Sanierung entdeckt. Zufallsfund im Keller der Kunsthalle Kiel: Das Rätsel der drei Köpfe, 22. Mai 2025, https://www.kn-online.de/lokales/kiel/verschollene-statuen-vongelehrten-in-kiel-drei-koepfe-aufgetaucht-XDWU53RTJZFQRCQ7FODOXMPLME.html [25. Mai 2025]. – Die Skulpturen wurden bei der ersten Bombardierung Kiels am 5./6. Januar 1944 beschädigt. Bis auf den offenbar ganz zerstörten Platon standen sie – ohne Häupter – noch bis mindestens 1947 vor der Ruine aufrecht. Vgl. Albrecht 2008 (wie Anm. 4), S. 76.

Der Umgang mit den Philosophenstatuen während der Kriegsjahre offenbart auf eindrucksvolle Weise, wie tief die Identifikation von Universitätsangehörigen mit der Kunst auf dem Campus verwurzelt war. Dass 1944, inmitten der Zerstörung, jemand die Entscheidung traf, die Köpfe abzutrennen und in Sicherheit zu bringen, zeugt von einer Verbundenheit, die weit über den rein dekorativen Wert dieser Kunstwerke hinausging. Die Skulpturen scheinen nicht nur Schmuck oder Symbole gewesen zu sein, sondern gehörten zur institutionellen Identität. Diese Rettungsaktion steht exemplarisch für die komplexe Beziehung zwischen Hochschulen und ihrer künstlerischen Ausstattung.

Mit dem vorliegenden Beitrag soll der in diesem Band behandelte Kunstbestand auf dem Campus der CAU an Westring und Olshausenstraße (Sektor 1), im Bereich der Leibnizstraße (Sektor 2) und rund um den Schlossgarten mit der Kunsthalle systematisch vorgestellt werden.[7] Diese Objekte sind Teil des öffentlichen Raums, doch sie folgen eigenen Logiken und stehen im Spannungsfeld zwischen Wissenschaft, Architektur und staatlicher Kulturförderung. So erzählen sie viel über sich wandelnde Vorstellungen von Bildung, Öffentlichkeit und Repräsentation.

Rahmenbedingungen und Strukturen

Insbesondere vor dem Hintergrund der Bildungsexpansion der 1960er und 1970er Jahre kam es in Deutschland zu einem umfangreichen Ausbau des Hochschulwesens; über zwanzig Universitäten wurden während dieser Zeitspanne neu gegründet.[8] Zudem wurden viele bestehende Hochschulen baulich erweitert. Die Hochschulbildung liegt aufgrund der im Grundgesetz verankerten Kulturhoheit der Länder primär in der Zuständigkeit der jeweiligen Bundesländer, was zu unterschiedlichen Finanzierungsstrukturen, Verwaltungsverfahren und auch Ausstattungsrichtlinien an den verschiedenen Standorten führt. Gleichzeitig war bereits 1950 das Kunst-am-Bau-Programm institutionalisiert worden und somit ein fester Prozentsatz der Bausumme öffentlicher Bauten für Werke bildender Künstlerinnen und Künstler vorzusehen. Die praktische Umsetzung an den neuen Universitäten der 1960er Jahre blieb dennoch oft

7 Der Kunstbestand auf dem Campus des Universitätsklinikums (UKSH) bleibt aufgrund aktuellen umfangreichen Umbau- und Neubaumaßnahmen von dieser systematischen Erfassung ausgenommen. Die seit 2015 laufenden Transformationsprozesse auf dem Klinikgelände lassen keine belastbare Bestandsaufnahme oder Kontextualisierung von (zukünftigen) Aufstellung zu diesem Zeitpunkt zu. Das Areal der Technischen Fakultät auf dem Ostufer wurde ebenfalls ausgespart. – Ich danke Dr. Uwe Pfründer und Heike Neubauer für die Unterstützung bei der Recherche.

8 Vgl. Christoph Oehler: Hochschulentwicklung in der Bundesrepublik Deutschland seit 1945, Frankfurt am Main 1989.

Leseprobe © Verlag Ludwig

unsystematisch. Die Ausstattung mit Kunst im öffentlichen Raum erfolgte meist anlassbezogen ohne übergreifendes kuratorisches Konzept, was zu heterogenen Beständen ohne erkennbaren ›roten Faden‹ führte. Einen Sonderfall stellt die Ruhr-Universität Bochum dar, 1962 die erste Nachkriegsgründung der Bundesrepublik. Die Auswahl von Arbeiten erfolgte durch eine explizit dafür zusammengestellte Fachjury, deren Fokussierung auf die Konkrete Kunst den Bochumer Campus entscheidend prägt.[9]

In Kiel gingen der Beauftragung zur künstlerischen Gestaltung »*in der Regel Wettbewerbe*« voraus.[10] Das Gros der Verfahren zur Ausstattung auf dem Universitätsgelände wurde vom Landesbauamt Kiel II betreut,[11] dem war jedoch seit 1960 ein Sachverständigenausschuss vorgeschaltet. Dieser Ausschuss tagte zweimal pro Jahr und entschied bei seinen Sitzungen über die künstlerische Ausgestaltung der Hochbauten des Landes Schleswig-Holsteins. Mitglieder des Ausschusses waren neben Vertretenden aus den Ministerien und dem Landesbauamt ergänzend zwei Personen des Bundesverbandes bildender Künstler, Landesverband Schleswig-Holstein (BBK) sowie der jeweilige Direktor der Kieler Kunsthalle.[12] Das Gremium sollte auf eine »*größtmögliche Qualität als auch auf sozial gerechte Streuung der Aufträge einwirken können*«.[13]

9 Vgl. https://datastories.rub.de/kunstaufdemcampus/visualizations [19. März 2025]. – Nina HEINDL: Von der Peripherie ins Zentrum. Von der Kunst am Bau der Ruhr-Universität zur Kunst im öffentlichen Raum Bochums, in: Für den Campus konzipiert: die Kunst am Bau der Ruhr-Universität Bochum, hg. v. Nina Heindl, Richard Hoppe-Sailer und Timmy Mastnak-Walisko, Bochum 2015, S. 52–59, hier S. 52. – Mitglieder der Gutachterkommission waren unter anderem der ehemalige Direktor der Kunstakademie Düsseldorf und Professor am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn, Eduard Trier (1920–2009), der langjährige Leiter des Kunstmuseums Bochum, Peter Spielmann (1932–2020) sowie der erste Lehrstuhlinhaber für Kunstgeschichte der Ruhr-Universität, Max Imdahl (1925–1988) – ein Verfechter der abstrakten Kunst. – Vgl. auch Bruno KLEIN: Aufbruch und Krise. Die Ruhr-Universität Bochum, in: Architektur für Forschung und Lehre. Universität als Bauaufgabe, hg. v. Klaus Gereon Beuckers (Kieler Kunsthistorische Schriften, N.F., Bd. 11), Kiel 2010, S. 243–257.

10 Richtlinien für die Durchführung von Bauaufgaben des Landes im Zuständigkeitsbereich der Landesbauverwaltung, hg. v. Finanzminister des Landes Schleswig-Holstein, Sonderdruck zum Amtsblatt für Schleswig-Holstein (1985), o.S.

11 Die Landesbauämter Alte Universität und Neue Universität wurden 1952 in das Landesbauamt Kiel II umgewandelt, 1999 gingen die Aufgabenbereiche der Landesbauämter an das neu gegründete Gebäudemanagement Schleswig-Holstein (GMSH) über. Vgl. Rainer HERIN: Kommentierte Beständeübersicht des Landesarchivs Schleswig-Holstein. Bestandsaufnahme zum 150-jährigen Bestehen, Hamburg 2020, S. 375–376.

12 »*1 Vertreter der obersten technischen Instanz* [Leitung der Bauabteilung des Finanzministeriums], *1 Vertreter des Kulturministeriums* [hier regelmäßig abgegeben an den Direktor der Kunsthalle], *1 Vertreter des Fachministeriums, 1 Vertreter der technischen Aufsichtsbehörde, der Vorsteher des zuständigen Landesbauamtes, 2 Vertreter des Bundesverbandes bildender Künstler, Landesverband Schleswig-Holstein*«. LASH Abt. 661 Nr. 2792: Sitzungen des Sachverständigenausschusses für Aufträge an bildende Künstler, Laufzeit 1972–1992, Organisations- und Aktenzeichen, RLBau, Ausgabe 1985. Richtlinien für die Durchführung von Bauaufgaben des Landes im Zuständigkeitsbereich der Landesbauverwaltung, hg. vom Finanzminister des Landes Schleswig-Holstein, Sonderdruck zum Amtsblatt für Schleswig-Holstein (1985), o.S.

13 LASH Abt. 661 Nr. 2792, (wie Anm. 12), S. 2.

Aus den Sitzungsprotokollen lässt sich jedoch keine systematisch kuratierte Sammlungs- bzw. Ausstattungsstrategie für die unterschiedlichen Bauaufgaben rekonstruieren. Vielmehr scheinen die einzelnen Verfahren meist in sich geschlossen und anlassbezogen bearbeitet worden zu sein. Die Kunstwerke auf dem Campus der CAU – ausgenommen der Kieler Antikensammlung, der Sammlung der Kunsthalle sowie der Anschaffungen und Schenkungen im Botanischen Garten – sind entsprechend in Landesbesitz.[14] Eine gesonderte Kustodie, die neben den Lehrsammlungen[15] auch die ›eigene‹ Kunst im öffentlichen Raum des Campus betreut, wie an einigen anderen Hochschulen, gibt es in Kiel nicht.

Neuanfang nach 1945: Improvisation und erste Schritte

Nach dem Zweiten Weltkrieg wandelte sich die Ausstattungspraxis an Hochschulen in Deutschland grundlegend, wobei die bewusste Inszenierung von antiken Rückgriffen oder der Repräsentation von Lehrenden nun in den Hintergrund trat. Die CAU befand sich hier zudem in einer besonderen Situation: Aufgrund ihrer zentralen Lage in der Innenstadt sowie der Nähe zum Marinehafen war die CAU während des Flächenbombardements Kiels fast vollständig zerstört worden und der Unibetrieb wurde in die Gebäude der ELAC Electroacustic GmbH am Westring, einem Rüstungsbetrieb, verlagert.[16] Der räumliche ›Neuanfang‹ fand daher in einem bereits bestehenden Gebäudekomplex statt, der zudem schnell bezogen wurde (bereits im November 1945 setzte der Unterricht wieder ein). Wohl auch infolgedessen war der künstlerische Neuanfang der Ausstattung verzögert und heterogen, zudem bestanden die Vorgaben zur Kunst-am-Bau noch nicht.

Bis heute finden sich wenige Objekte auf dem Terrain dieses ältesten Bereichs im Nord-Osten der CAU, das zu einer Zeit belegt wurde, in der grundständigere Bedürfnisse als Kunst Vorrang hatten.[17] Bezeichnenderweise war es dann Hermann

14 Dies erklärt auch die Versetzung einzelner Objekte vom Campus, wie zweier Edelstahlplastiken von Karl-Ludwig Schmaltz (geb. 1932). Der *Makrokern 375* (1975) sowie die *Straßen-Boje* (1976) wurden vor Beginn der Bauarbeiten 2015 vom Areal des UKSH zwischen Feldstraße und Düsternbrooker Weg entfernt und neu in Kiel positioniert.

15 Vgl. https://portal.wissenschaftliche-sammlungen.de/ [19.03.2025].

16 Auch die Universitäten in Mainz (1946) und Saarbrücken (1948) kamen in vorher militärisch genutzten Bauten unter. Vgl. Astrid HANSEN und Bastian MÜLLER: Die bauliche Entwicklung im Kontext des westdeutschen Hochschulbaus, in: Universität als Denkmal. Der Campus der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, hg. v. Astrid Hansen und Nils Meyer, Kiel 2011, S. 41–62, hier S. 45.

17 Nach Beate MIELSCH: Die historischen Hintergründe der »Kunst-am-Bau«-Regelung, in: Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre, hg. v. Volker Plagemann, Köln 1989, S. 21–44, hier S. 21 f. konzentrierte sich in dieser Zeit aufgrund der »*dezidierten*« Abgrenzung zur Kunstpolitik des Nationalsozialismus Aufträge eher auf die Innenräume oder von »*Denk- und Mahnmalen für Opfer des Zweiten Weltkrieges*«.

Leseprobe © Verlag Ludwig



Abb. 8 Neugestaltung des ehemaligen ELAC-Geländes, alte Aufstellung der Plastik von Herman Blumenthal mit Kranz (1960er Jahre).

Blumenthals (1905–1942) figürliche Bronze *Römischer Jüngling* in einem Entwurf von 1936/37 (Kat. Nr. 6), die 1956 auf dem Otto-Hahn-Platz aufgestellt wurde.[18] Inzwischen waren elf Jahre nach dem Bezug vergangen, allerdings war erst in diesem Jahr die Entscheidung gefallen, die CAU am Standort zu belassen.[19] Die Plastik wurde mittels einer ergänzten Inschrift im Sockel zu einer Gedenkstätte umfunktioniert. Sie ist damit nicht nur die frühste Platzierung eines Kunstwerks auf dem neuen Kieler Campus am Westring, sondern bis heute das einzige künstlerische Mahnmal. Die Wahl spiegelt die unmittelbare Nachkriegszeit: Bevor die universitäre Kunst zu repräsentativen oder experimentellen Ansätzen finden konnte, stand zunächst das Gedenken an die Kriegsopfer im Vordergrund. Die Entscheidung für Blumenthal mag hier von einer zeitgleich stattfindenden Ausstellung zum Künstler in der Kunsthalle beeinflusst worden sein (Abb. 8). Aus der Beteiligung des jeweiligen Direktors, der bis 1970/71 gleichzeitig Leiter des Kunsthistorischen Instituts war, im Auswahlgremium, erwuchsen im weiteren Verlauf viele gewinnbringende Initiativen für Kiel und den Campus. Ebenfalls 1956 wurde das zweite Kunstobjekt installiert: Am 1956 instand gesetzten Bau des Sporthauses

18 2009 versetzte man das Objekt anlässlich von Baumaßnahmen in die Nähe des Bachsaals. Vgl. Bastian MÜLLER: Kunstobjekte auf dem Campus, in: HANSEN / MEYER 2011 (wie Anm. 16), S. 141–153, hier S. 143.

19 Vgl. Astrid HANSEN: Der Kieler Universitätscampus. Muff und Moderne, in: Moderne am Meer II. Künstlerische Positionen im dritten Viertel des 20. Jahrhunderts in Schleswig-Holstein, hg. v. Klaus Gereon Beuckers, Ulrich Schneider und Thorsten Sadowsky, Petersberg 2025, S. 233–246, hier S. 240.

des Leichtathletikplatzes nördlich des Kühlenwegs (heute B 76) findet sich eine große Reliefplatte mit zwei Sportlern darauf (Kat. Nr. 40).

Die erste große Expansion: Architektur und Skulptur im Dialog (1960/70er Jahre)

Trotz der umfangreichen Umbauten der ehemaligen Fabrikgebäude fehlte der CAU zunächst der Impuls neuer Gebäude und Strukturen wie bei expliziten Neugründungen. Vielerorts entstanden Campusuniversitäten, also Hochschulen, deren Einrichtungen konzentriert auf einem zusammenhängenden Gelände nach angelsächsischem Vorbild angesiedelt[20] und die als kohärentes Ensemble gestaltet sind.[21] Auch die ELAC-Gebäude der CAU wurden als durchgrünter Campus gestaltet. Dies inkludierte die künstlerische Ausstattung, da mittels des Kunst-am-Bau-Programms nun entsprechend direkt Kunstwerke bei Neubauten mit auf die Campusse fanden.[22] Entsprechend formte sich der Bestand in Kiel anlässlich der notwendigen Bauaktivitäten angesichts des schnellen Anstiegs der Studierendenzahlen im Anschluss an die erste Phase des »*improvisierten Neubeginn*«[23] auf dem ELAC-Gelände. In den 1960er Jahren folgte die Erschließung des ›Neuen Forums‹ auf der gegenüberliegenden Seite der Olshausenstraße um den heutigen Christian-Albrechts-Platz (CAP) und den sich daran anschließenden Bauten. Hierdurch verlagerte sich nicht nur der räumliche Schwerpunkt und überwiegende Teil des studentischen Alltags weg vom ehemaligen ELAC-Areal hin zum Neuen Forum: »*Hatte die Struktur 1946 mit ihrer Regelhaftigkeit und ihrer inneren Konzentration auf die Wissenschaft der damaligen Vorstellung einer soliden Grundlage von Demokratie entsprochen, so hatte sich dies mit den 1960er Jahren auf Individualität und gesellschaftliche Diskussion verlagert*«[24] (Abb. 9).

Die Bauten der 1950er und 1960er Jahre waren nun von vorneherein als Bildungsinstitution konzipiert und sie weisen »*eine gewissen Korrespondenz mit der inneren Entwicklung der Universität – von einer Ordinarien- zur demokratisch strukturierten Massenuniversität – auf: vom Muff der ersten Jahre hin zur Zweiten Modere der Nach-*

20 Vgl. Stefan MUTHESIUS: The Postwar University. Utopianist Campus and College, New Haven 2000. – Stefan MUTHESIUS: Die Nachkriegsuniversität. Stadt vor der Stadt, in: Die Alte Stadt 30 (2003), S. 20–31.

21 Zur zeitgenössischen Wahrnehmung und Einordnung der Bauaufgabe ›Hochschule‹ vgl. Anna MINTA: Gebaute Bildungslandschaften der 1960er-Jahre, in: Neue Universitäten. Österreich und Deutschland in den 1960er- und 1970er-Jahren, hg. v. Maria Wirth (zeitgeschichte, Sonderheft zum 47. Jg.), Göttingen 2020, S. 107–126.

22 Vgl. beispielsweise Clemens KIESER: Stadt, Haus oder Insel? Die Universität Konstanz als gebaute Utopie, in: BEUCKERS 2010 (wie Anm. 9), S. 259–280.

23 Nils MEYER: Das Sportforum der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Baugeschichte, Denkmalwert und aktueller baulicher Umgang, in: BEUCKERS 2010 (wie Anm. 9), S. 387–405, hier S. 387.

24 Klaus Gereon BEUCKERS: Gebaute Bildungspolitik. Die architektonische Entwicklung der CAU, in: AUGE 2015 (wie Anm. 2), S. 175–215, hier: S. 197.