


Das Werk von Georg Engst

Kunst am Bau und im öffentlichen Raum



Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von

Gisela Tiedge

aus

Waldbröl

Bonn 2015

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Harald Wolter-von dem Knesebeck
(Vorsitzender)

Prof. Dr. Roland Kanz
(Betreuer und Gutachter)

Prof. Dr. Heinrich-Josef Klein
(Gutachter)

Prof. Dr. Karin Leonhard
(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung:
30. 03. 2015

Inhalt

Vorwort	3
1 Einleitung	5
1.1 Zielsetzung und Aufbau der Arbeit.....	5
1.2 Forschungsstand und Literaturlage.....	7
 2 Historischer Hintergrund für öffentliche Kunstpolitik in Deutschland	 12
2.1 Denkmalkultur bis 1945.....	12
2.2 Änderung der Denkmalideologie nach dem Zweiten Weltkrieg...	25
 3 Kunstförderung in Deutschland	 30
3.1 Richtlinien über die Beteiligung bildender Künstler an staatlichen Baumaßnahmen: Der Bund als Auftraggeber.....	31
3.2 Die Verpflichtung der Länder.....	45
3.3 Kunst am Bau – Kunst und Bau – Kunst im öffentlichen Raum – Kunst im Stadtbild: Definition und Differenzierung.....	52
3.4 Das Engagement der Kommunen.....	58
3.5 Kunstförderung durch Unternehmen und private Bauherren.....	63
3.51 Exkurs: Sponsoring – Mäzenatentum – Spendenwesen – Stiftungen.....	67
3.6 Rückblick: Kunst am Bau in der DDR.....	70
 4 Der Bildhauer Georg Engst	 77
4.1 Persönliche Vita.....	77
4.2 Berufliche Vita.....	85
4.21 Die 1950er und 1960er Jahre.....	85
4.22 Die 1970er Jahre.....	89
4.23 Die 1980er Jahre.....	95
4.24 Die 1990er Jahre.....	107
4.25 Ab der Jahrtausendwende.....	115
4.26 Engagement in den Berufsverbänden.....	119

5	Das Œuvre des Künstlers	121
5.1	Keramiken – Medaillen – Intarsien.....	121
5.2	Plastiken – Reliefs – Skulpturen – Stelen.....	125
5.3	Wasserkunst – Decken-, Wand- und Fassadengestaltung – Temporäre Kunstwerke.....	128
5.4	Holzschnitte – Zeichnungen – Bilder in Druckfarbe – Fotoserie „Menschen im Museum“.....	131
6	Werkentwicklung und kunsthistorische Einordnung	135
6.1	Frühwerke – Hauptwerke – Spätwerke.....	135
6.2	Künstlerischer Prozess – motivisch und stilistisch.....	139
6.3	Vorbilder und Vergleiche	143
7	Auswertung der Kunst-am-Bau-Aufträge des Bildhauers	151
7.1	Auftraggeber: Öffentliche Hand versus Privatwirtschaft.....	151
7.2	Resultat der Exploration über Verbleib und Erhaltungszustand der Kunst-am-Bau-Werke von Georg Engst.....	154
7.3	Anmerkungen zum Urheberrecht.....	161
8	Resümee und Schlussfolgerung – Epilog	168
9	Ausstellungsverzeichnis	176
9.1	Einzelausstellungen.....	176
9.2	Gruppenausstellungen	178
10	Werkkatalog	189

Anlagen:

Literaturliste.....	379
Tages- und Wochenzeitungen – Werkzeitschriften.....	401
Abbildungsnachweis.....	403
Abkürzungsverzeichnis.....	405

Vorwort

Auf den Hamburger Bildhauer Georg Engst wurde ich erstmals im Sommer 1995 auf der großen Bildhauerschau „nordskulptur“ in Neumünster aufmerksam. Der Künstler präsentierte dort Groß- und Kleinplastiken aus Bronze, allesamt Einradfahrer, einzeln oder in Gruppen, in der Balance oder stürzend. Neugierig geworden auf weitere Arbeiten, bat ich den Bildhauer um einen Besichtigungstermin in seinem Atelier in Jersbek bei Hamburg. Bei dem Besuch erlebte ich Herrn Engst als kritischen, engagierten, sensiblen, aber auch eigenwilligen Künstler. In einem langen Gespräch erörterte er, warum er die Bedeutsamkeit seines künstlerischen Schaffens nicht in Arbeiten für wenige private Sammler, Galerien und Museen sehe, sondern in Großobjekten an Gebäuden oder im öffentlichen Raum, an denen alle partizipieren können, auch jene, die gewöhnlich keine Museen besuchen; insofern – so Engst – leiste öffentliche Kunst auch einen gesellschaftlichen Beitrag.

Viele Bildhauer, die sich der öffentlichen Kunst verpflichtet fühlen, bleiben mit ihren Werken weitgehend unbekannt. Aus kunsthistorischer Sicht stellt sich deshalb die Aufgabe, die Arbeiten dieser Künstler vorzustellen und kritisch zu analysieren. Anlässlich der Überlegungen zu meiner Promotionsschrift besann ich mich wieder auf die Begegnung mit Georg Engst und nahm Kontakt zu ihm auf. Das umfangreiche Œuvre des inzwischen über 80-jährigen Künstlers schien mir für eine eingehende Untersuchung seines Werkes und die Erstellung eines Kataloges geeignet.

Für das Gelingen der Dissertation schulde ich deshalb in erster Linie Georg Engst großen Dank. Er hat mit seinem Einverständnis zu dieser Arbeit Mut und Ausdauer bewiesen, sich in diversen Werkstatt- und vielen Telefongesprächen auf ein verbales Abenteuer mit der Verfasserin einzulassen. In diesen Dank schließe ich auch seine Ehefrau ein, die so manches Mal zur Mittlerin wurde, wenn es wieder um Fragen an den Künstler ging. Ebenso großen Dank schulde ich meinem Mann, der mich auf allen

Nachforschungen begleitet und vor Ort den Part des Fotografen übernommen hat.

Mein besonderer Dank geht an meinen Betreuer, Herrn Prof. Dr. Roland Kanz, der sich gegenüber dem vorgeschlagenen Thema aufgeschlossen zeigte und mir den nötigen Spielraum ließ, um bis zum Schluss mit Freude an der Dissertation zu arbeiten und an Herrn Prof. Dr. Heijo Klein, der freundlicherweise die Zweitkorrektur übernommen hat. Gerne denke ich zurück an alle, die mir mit Interesse an der Sache und großer Herzlichkeit bei meinen Recherchen behilflich waren, auch ihnen vielen Dank!

1 Einleitung

1.1 Zielsetzung und Aufbau der Arbeit

Um aufzuzeigen, wie sich in Deutschland die Denkmalkultur in vor-demokratischer Zeit hin zur öffentlichen Kunst in einem modernen Staatsgefüge entwickelt hat, wird in Kapitel zwei in einem Überblick der Kunstpolitik ab der Weimarer Republik bis in die heutige Zeit nachgegangen.

Kapitel drei hat die hierzu für Bund und Länder erlassenen Gesetze und Richtlinien, die Empfehlungen des Deutschen Städtetages auf kommunaler Ebene und für die Privatwirtschaft die Stellungnahmen der Verbände zum Inhalt. Außerdem werden die vielen nicht zur Klarheit beitragenden Begriffe zur öffentlichen Kunst aufgezeigt und deren Unterscheidungskriterien erörtert. Den Abschluss des allgemeinen Teils bildet ein Rückblick auf die Kunstpolitik in der DDR.

In Kapitel vier bis sechs geht es um den Bildhauer Georg Engst und sein Œvre. Neben der persönlichen und beruflichen Vita soll hier der Künstler durch die in den Ateliergesprächen mit der Verfasserin festgehaltenen Aussagen und in Zitaten aus Textmaterial und veröffentlichten Interviews zu Wort kommen. Im Gesamtwerk des Bildhauers nehmen seine als Metapher zu verstehenden „Einradfahrer“ eine herausragende Position ein. Ein Abriss über deren Entstehung, Entwicklung und der vom Künstler aufgestellten Symboltheorie zu diesen Figuren wird ausführlich dargelegt.

Handelt es sich bei einem Kunstwerk um „Kunst am Bau“ oder „Kunst im öffentlichen Raum“, wird neben der Beschreibung, Aussage zur Werkentwicklung und kunsthistorischen Einschätzung auch erörtert, wie öffentliche Kunstpolitik in der Praxis abläuft. Am Beispiel einzelner Objekte wird der Weg aufgezeigt, den öffentliche Kunst in Deutschland durchläuft (Ausschreibung, Wettbewerb, Vergabeverfahren) und – mit Hinweis auf die mitunter nicht unproblematische Beziehung zwischen Künstler, Architekt und Baubehörde/Auftraggeber – erklärt, aus welchen Gründen künstlerische

Konzepte geändert oder bereits erteilte Aufträge nachträglich storniert wurden.

Kapitel sieben beinhaltet die Ergebnisse der quantitativen Auswertung der Kunst-am-Bau-Aufträge, gegliedert nach Bund, Ländern, Kommunen und privaten Auftraggebern. Daneben werden die Nachforschungen über zerstörte, nicht mehr vorgefundene, optisch, technisch und örtlich veränderte Werke des Bildhauers dargelegt und in einen Kontext zum Urheberrecht gebracht.

In Kapitel acht wird in einer zusammenfassenden Betrachtung der Versuch unternommen, Antworten auf die Kernfragen

- Welchen Zweck erfüllt öffentliche Kunst und wem nutzt sie?
- Welchen Eindruck hinterlässt öffentliche Kunst auf den Betrachter?
- Welchen Stellenwert hat die Kunst-am-Bau-Regelung?

zu finden. Eine kritische Anmerkung zur öffentlichen Kunst der nächsten Generation und ein kurzer Epilog über den Künstler Georg Engst und seine Ziele schließen sich an.

Kapitel neun umfasst das Ausstellungsverzeichnis und Kapitel zehn den Werkkatalog von 1950 bis 2010 mit Abbildungen.

1.2 Forschungsstand und Literaturlage

Über öffentliche Kunst wurden bereits diverse Dissertationen und Fachbücher geschrieben, alle mit unterschiedlicher Akzentuierung. Im Folgenden werden die für die vorliegende Arbeit und zur Abgrenzung des Promotions-themas relevanten Publikationen aufgeführt; auf weitere ergänzende Literatur wird in den jeweiligen Kapiteln eingegangen.

Um den Begriff „öffentliche Kunst“ zu verstehen, muss zwangsläufig formal und inhaltlich auch der Begriff „Denkmal“ beleuchtet werden. Helmut Scharf leistete mit seinem 1984 erschienenen Nachschlagewerk *„Kleine Kunstgeschichte des deutschen Denkmals“* hierzu einen wichtigen Beitrag.

Die Kunstpolitik in der Weimarer Republik wurde 1986 ausführlich von Annegret Heffen in der 1986 veröffentlichten Dissertation *„Der Reichskunstwart. Kunstpolitik in den Jahren 1920–1933. Zu den Bemühungen um eine offizielle Reichskunstpolitik in der Weimarer Republik“* untersucht.

Gisbert Laube publizierte 1997 seine Forschungsergebnisse in der Promotionsschrift *„Der Reichskunstwart. Geschichte einer Kulturbehörde 1919–1933.“*

Zur Kunstpolitik unter der Herrschaft der Nationalsozialisten gelten die in den 1960er Jahren veröffentlichten Untersuchungen von Hildegard Brenner *„Die Kunstpolitik im Nationalsozialismus“* (1963), Anna Teut *„Architektur im Dritten Reich. 1933–1945“* (1967) und Joseph Wulf *„Die Bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation“* (1963) nach wie vor als erste Quelle. Forschungen aus den 1980er und 1990er Jahren zu diesem Thema wurden 1982 von Klaus Wolbert unter dem Titel *„Die Nackten und die Toten des Dritten Reichs“* und 1983 von Adolf Merker unter *„Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie, Kulturpolitik, Kulturproduktion“* veröffentlicht. Klaus Backes untersuchte 1985 in seiner Dissertation *„Adolf Hitlers Einfluss auf die Kulturpolitik des Dritten Reiches. Dargestellt am Beispiel der bildenden Künste“*, und Joachim Petsch schrieb 1994 über *„Kunst im Dritten Reich. Architektur –*

Plastik – Malerei – Alltagsästhetik“. Beate Eckstein ging in ihrer 2004 fertiggestellten Doktorarbeit *„Im öffentlichen Auftrag: Architektur- und Denkmalplastik der 1920er bis 1950er Jahre im Werk von Karl Albiker; Richard Scheibe und Josef Wackerle“* der Kunstpolitik jener Zeit exemplarisch am Beispiel dieser Künstler nach.

Die Grundlage für öffentliche Kunst in der Bundesrepublik bildet die 1950 vom Bund aufgestellte *„Kunst-am-Bau-Regelung“* mit der später hinzugekommenen *„Durchführungsrichtlinie K 7“* und dem ergänzenden *„Leitfaden Kunst am Bau“*.

Internationale öffentliche Kunst der Nachkriegszeit stellte Fritz R. Barran in den 1960er Jahren in einem Bildband unter dem Titel *„Kunst am Bau heute. Wandbild, Relief und Plastik der Gegenwart“*¹ vor. Barran legte bei seiner Auswahl den Fokus auf das Zusammenspiel von Architektur und öffentlicher Kunst – überwiegend abstrakte Kompositionen als Ausdruck der Moderne. *„Kunst am Bau in Hamburg 1947–1958“*² veröffentlichte Christian Otto Frenzel im Auftrag und in Zusammenarbeit mit der Baubehörde der Freien und Hansestadt Hamburg.

Als Pionierarbeit gilt die 1976 in der Universität Bremen gezeigte Ausstellung *„Kunst im Stadtbild, von Kunst am Bau zu Kunst im öffentlichen Raum“*, weil dort und in dem gleichnamigen Katalog zur Ausstellung³ erstmals anschaulich die gesamte Problematik und Vielschichtigkeit der öffentlichen Kunst dargelegt wurde. Hervorzuheben ist hierzu der Aufsatz von Beate Mielsch *„Die historischen Hintergründe der „Kunst-am-Bau-Verordnung“*⁴ und der Beitrag von Hans-Joachim Manske *„Zu den Inhalten öffentlicher Kunstwerke nach 1945.“*⁵

Offensichtlich gab es in den 1980er Jahren Anlass, die Entwicklung der öffentlichen Kunstförderung weiter zu verfolgen, denn rund ein Jahrzehnt später (1989) publizierte Volker Plagemann unter dem Titel *„Kunst im*

¹ Barran, Einführung: Walter Müller-Wulckow. Leider fehlen in den knappen Bildunterschriften Angaben zum Entstehungs- bzw. Aufstellungsjahr der Kunstwerke.

² Frenzel, Vorwort: Senatoren Hans H. Biermann-Ratjen und Paul Nevermann.

³ Hg.: Herlyn/Manske/Weisser.

⁴ Mielsch 1976, 12–29 und in Plagemann (Hg.) 1989, 21–44.

⁵ Manske, 52–81.

öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre“ ebenfalls kritische und theoretische Überlegungen diverser Autoren zu diesem Thema.

Elisabeth Dühr legte 1988 der Universität Bochum ihre Promotionschrift mit dem Titel *„Kunst am Bau – Kunst im öffentlichen Raum. Geschichte und Entwicklung öffentlicher Kunst im Spannungsfeld von Architektur, Städtebau und Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland“* vor. Zur Abgrenzung und Unterscheidung dieser Arbeit von der vorliegenden, werden nachfolgend die von Frau Dühr festgelegten Untersuchungsschwerpunkte zitiert:

„[...] Die Dynamik der Entwicklung von Form und Inhalt öffentlicher Kunst ist über weite Strecken von „außerkünstlerischen“ Gesichtspunkten bzw. politischen Ansprüchen an das Kunstwerk bestimmt. Diese Arbeit konzentriert ihre Fragestellung in erster Linie auf diesen Tatbestand und versucht zu zeigen, inwieweit verschiedenste Funktionszuweisungen hier ihren Niederschlag finden und welche Entwicklungsperspektiven sich in diesem Spannungsfeld von Ansprüchen eröffnen [...].“⁶

„[...] Die Arbeit will also vorrangig der Frage nachgehen, in welchem Verhältnis Erscheinungsformen von Kunst am Bau mit von außen an das Kunstwerk herangetragenem Ansprüchen stehen, d.h. dem Verhältnis von Architektur, bildender Kunst und gesellschaftlichem Leben, und welchen Einfluß sozialpolitische Gesichtspunkte, wie etwa Arbeitsbeschaffung für Künstler, darauf nehmen um abschließend zu einer fundierten Beurteilung von Neuansätzen zu gelangen [...].“⁷

Petra Römer-Westarp nahm bereits mit dem Titel ihrer 1992 veröffentlichten Dissertation *„Kunst im Stadtbild. Das Spannungsfeld Werk – Auftraggeber am Beispiel von Schulen und Unternehmen in Köln“* eine Eingrenzung des Themenkomplexes vor, ebenso Gabriele Zabel-Zottmann mit der 2012 fertiggestellten Doktorarbeit *„Skulpturen und Objekte im öffentlichen Raum der Bundeshauptstadt Bonn.“*

Zu dem Gliederungspunkt „Kunstförderung durch Unternehmen und private Bauherren“ konnte auf eine Reihe von wissenschaftlichen Abhandlungen zurückgegriffen werden, zum Teil handelte es sich um interdisziplinäre (betriebswirtschaftliche, soziologische und juristische) Forschungen. Erwähnt seien an dieser Stelle die Promotionsschriften von Heinz H. Fischer

⁶ Dühr, 2/3.

⁷ Ebd., 7/8.

„Kulturförderung durch Unternehmen in der Bundesrepublik“ (1989), Friedrich Look „Kunstsporing“ (1990), Iris Lösel-Sauermann „Kunstförderung durch deutsche Unternehmen aus kunsthistorischer Sicht“ (1994) und Ulrike Pluschke „Kunstsporing. Vertragliche Aspekte“ (2005) sowie die 1989 publizierte Untersuchung „Private Kulturförderung in der Bundesrepublik Deutschland“ von Karla Fohrbeck und Andreas Johannes Wiesand.

Eine Lücke schließen auch die drei jüngsten Forschungsprogramme zur „Zukunft Bau“ des Bundesministeriums für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (BMVBS) und des Bundesinstituts für Bau-, Stadt- und Raumforschung (BBSR) im Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung (BBR); den Auftrag übernahm Claudia Büttner. Ihrer Analyse zu dem Programm „Kunst am Bau bei privaten Bauherren“⁸ (2009) ging eine groß angelegte Befragung bei unterschiedlichen privaten Unternehmen voraus. Die „Geschichte der Kunst am Bau in Deutschland“⁹ (2011) wurde unter Heranziehung der bisherigen Literatur und Hinzufügung eigener Forschungsergebnisse zu einer wichtigen und auf den neuesten Stand gebrachten Publikation und die „Kommentierte Synopse zur Kunst am Bau bei Bund und Ländern“¹⁰ (2011) verweist u. a. auf die Divergenz von Regel und Praxis. Die drei Projekte wurden als Online-Publikationen veröffentlicht.¹¹

Über die Kunstpolitik in der ehemaligen DDR gibt es inzwischen ausführliche Literatur. Hervorzuheben sind hier „Kunst am Bau“ von Gerhard Stelzer, der 1969 einen breit angelegten Überblick erstellte; Peter Guth publizierte 1995 in der umfangreichen Dokumentation „Wände der Verheissung“ zur Geschichte der architekturbezogenen Kunst in der DDR; Analysen und Meinungen verschiedener Autoren edierten Paul Kaiser und Karl-Siebert Rehberg 1999 in dem Buch „[Enge und Vielfalt]. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR“, und der in Weimar geborene und in

⁸ BMVBS/BBSR (Hg.), BBSR-Online-Publikation 33/2009.

⁹ BMVBS (Hg.), Berlin 2011, Online-Publikation o. Nr.

¹⁰ BMVBS (Hg.), Online-Publikation 5/2011.

¹¹ Zugriff der Forschungsergebnisse unter:
<http://www.bbsr.bund.de/...KunstAmBau/.../ForschungenVeroeffentlichung>.
 (letzter Abruf: 21. 7. 2014).

Halle ausgebildete Metallbildhauer Ulrich Barnickel beschrieb in seiner 2007 verfassten Promotionsschrift *„Die Metaller der Burg. Von der angewandten Metallkunst zur Stahlplastik“*¹² die Kunstpolitik der DDR aus Sicht des Künstlers.

Eine Werk- oder Künstlermonographie des Bildhauers Georg Engst wurde bislang nicht erstellt. In geringer Auflage entstand in den 1980er Jahren ein Eigenkatalog unter dem Titel *„ENGST“*¹³ mit einer Auswahl seiner Arbeiten. Einzelne Beiträge über den Künstler sind neben den Einträgen in diversen Künstlerlexika¹⁴ in verschiedenen Schriften zu finden, z. B. in dem Hamburger Künstlermonographie *„Edwin Scharff und seine Schüler“*¹⁵ und in dem Führer *„Kunst im öffentlichen Raum“*¹⁶ für die Stadt Hamburg. Ein nützliches Buch für die Recherchen in Hamburg war der Kunstführer *„Plastische Kunst in Hamburg. Skulpturen und Plastiken im öffentlichen Raum“* von Heinz Zabel¹⁷ mit genauen Angaben zum Aufstellungsort der Kunstwerke. Weitere Beiträge in Fachliteratur und -zeitschriften, Katalogen und Tageszeitungen werden in den jeweiligen Kapiteln genannt.

Für die allgemeinen Hinweise zum Urheber- und Verwertungsrecht wurden die Publikationen folgender Fachanwälte herangezogen: Ekkehard Gerstenberg *„Die Urheberrechte an Werken der Kunst, der Architektur und der Photographie“* (1968), Winfried Bullinger *„Kunstwerkfälschung und Urheberpersönlichkeitsrechte“* (1997), Paul W. Hertin *„Urheberrecht“*¹⁸ (1998), Gerhard Pfennig *„Kunst, Markt und Recht. Einführung in das Recht des Kunstschaffens und der Verwertung von Kunst“* (2002), Claire Dietz *„Rechte des Urhebers“*¹⁹ (2010) sowie die Promotionsschriften von Wiltrud

¹² Burg Gibichenstein in Halle/Saale.

¹³ Engst (Vorwort: Manfred Sack), Hamburg o. J.

¹⁴ Vollmer (6 Bde.), Bd. 5, 1999, 460; Geese, in: K.G. Saur (Bd. 1–), Bd. 34, 2002, 112/113; Bruhns, in: Der neue Rump. Lexikon der bildenden Künstler Hamburgs, Altonas und der näheren Umgebung, 111.

¹⁵ Lichtwark-Gesellschaft (Hg.), 1976, 88–92.

¹⁶ Plagemann (Hg.), 1997, 140.

¹⁷ Zabel, 1986, 12, 43, 72/73, 78, 100, 110.

¹⁸ In: Fromm/Nordemann (Hg.): *„Urheberrecht. Kommentar“* (9. überarbeitete Auflage), 142–175.

¹⁹ In: Wandtke, Artur-Axel (Hg.): *„Urheberrecht“* (2. überarbeitete Auflage), 107–129.

Thies „*Wie viel Schutz braucht die Kunst im öffentlichen Raum?*“ (2008) und Donata von Gruben „*Das urheberrechtliche Entstellungsverbot im Umgang mit Originalwerken der bildenden Kunst*“ (2013).

Zur öffentlichen Kunst im 21. Jahrhundert werden Analysen, Meinungen und Prognosen diverser Fachvertreter vorgestellt. Äußerst wertvoll waren hierfür die Dokumentationen der vom Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (ab Dezember 2013 Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz, Bau und Reaktorsicherheit) in Zusammenarbeit mit dem Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung veranstalteten „*Werkstattgespräche*“ zur Kunst am Bau.

2 Historischer Hintergrund für öffentliche Kunstpolitik in Deutschland

2.1 Denkmalkultur bis 1945

Nach Helmut Scharf gilt der Terminus „Denkmal“ als eine Wortschöpfung Martin Luthers, der 1523 in das Alte Testament für die Eintragung „*mnemosynon*“ aus der griechischen und „*monumentum*“ aus der lateinischen Bibel den Begriff „Denkmal“ im Sinne von „Gedächtnishilfe, -stütze“ setzte.²⁰ Zum heutigen Denkmalbegriff schlägt das Lexikon der Kunst folgende Definition vor:

„Ein Denkmal im umfassenden Sinn ist jedes [kunst]geschichtliche Zeugnis, das im Rahmen der kulturellen Entwicklung bestimmter Völker, Nationen, Gruppierungen usw. von Erinnerungs- und deshalb von Erhaltungswert ist. Denkmäler können künstlerische Werke jeglicher Gattung [...] sein, technische Objekte [...] und historische Plätze, Bauten und Relikte [...].

Im engeren Sinne meint der Begriff jene Werke der plastischen und architektonischen Künste, die zur Erinnerung an bestimmte Ereignisse oder Personen aufgerichtet wurden. Der enger gefasste Terminus wird praktisch nicht auf Werke der Malerei angewandt, da der Denkmalcharakter mit dem Charakter des Dauerhaften und dem Aspekt des Aufgestellten, Aufgerichteten, d. h. den Umraum Beherrschenden (im Gegensatz zur Zweidimensionalität des Bildes) zusammenhängt.“²¹

Denkmalkultur können wir bis in die Antike zurückverfolgen. Allerdings waren die Monumente jener Zeit stark in eine religiöse oder staatskultische Bindung eingespannt. Im Mittelalter zielte die Kulturpolitik darauf ab, die Einheit von christlicher und weltlicher Macht unter einem christlichen Herrscher zu demonstrieren.

Mit Lösung der Kunst aus dem sakralen Rahmen entwickelte sich eine bürgerliche Kunstpolitik. Die Künstler wurden wichtige Mitglieder der Gesellschaft, ihre Auftraggeber waren Stadtverwaltungen, Handelsvereinigungen und wohlhabende Bürger. Dennoch diente die Kunst in erster Linie der Repräsentation und Selbstdarstellung der Feudalherren, deren

²⁰ Scharf, 8. Der Autor verweist auf Karl Ignaz Trübner: „*Deutsches Wörterbuch*“, Hg.: Alfred Götze, Berlin 1940. Zweiter Band C–F (zum Artikel „Denkmal“), 42.

²¹ Lexikon der Kunst (12 Bde.), Bd. 4, 1994, 24.

Kunstpoltik nicht frei von Einflussnahme und Protektion war. Diese für die Künstler unbefriedigende Situation führte in der Zeit der Aufklärung zu der Forderung nach „Freiheit der Kunst“ im Sinne von Unabhängigkeit von Interessen bestimmter Schichten und Gruppen.²² Im ersten Buch seiner *„Kritik der Urtheilskraft“* formulierte Immanuel Kant zu § 2: *„Das Wohlgefallen, welches das Geschmackurtheil bestimmt, ist ohne alles Interesse.“*²³ Mit diesem Theorem begründete er 1790 die Autonomie der Kunst, die nur dem *„[...] reinen, uninteressierten Wohlgefallen [...]“*²⁴ dienen soll und nicht konkreten Zwecken. Ungeachtet dieses Postulats setzte die Herrschaft des 19. Jahrhunderts öffentliche Kunst weiter zweckbestimmt ein.

Frieder Schäuble zitierte in seiner 1965 veröffentlichten Dissertation *„Rechtsprobleme der staatlichen Kunstförderung“*²⁵ Johann Christoph von Aretin,²⁶ der die Pflege der Kunst zur Aufgabe der Regierung machte, da die Künste *„zur Verherrlichung der Nation, ihrer guten Fürsten, ihrer großen Taten, ihrer edlen Gesinnungen dienen.“* Wo sie das nicht tun, sollten sie *„keine Aufmunterung bei der Regierung finden.“* Selbst nach Einführung eines Kunstreferates im preußischen Kultusministerium blieb es bei der Haltung, die Freiheit der Kunst bei staatlichen Kunstförderungen weiterhin nicht umzusetzen. In der frühesten Fassung seines Entwurfs von 1843 formulierte der erste Kunstdezernent Franz Kugler²⁷ zu den Grundbestimmungen für die Verwaltung der Kunstangelegenheiten Folgendes:

„Die Ausübung der Kunst ist frei, mit Ausnahme derjenigen gesetzlich bestimmten Fälle, in welchen aus Rücksicht auf das Gemeinwohl Beschränkungen eintreten.“²⁸

²² Mielsch 1989, 22.

²³ Kant: *„Die drei Kriterien“* (2 Bde.), Hg.: A. Ulfing, Bd. 2: *„Kritik der Urtheilskraft“*, 292.

²⁴ Ebd., 294.

²⁵ Schäuble, 81/82.

²⁶ * 1773 † 1824, Historiker und Jurist. Zitiert aus: Brockhaus Enzyklopädie (24 Bde.), 20. überarbeitete Auflage 1996–99, Bd. 2, 95.

²⁷ * 1808 † 1859, Historiker, Kunsthistoriker, Schriftsteller; Professor an der Akademie der Künste in Berlin, einer der Begründer der Kunstwissenschaft. Zitiert aus: Ebd., Bd. 12, 601.

²⁸ Zitiert aus: Scheuner, 170 ff.

Auch in der Kaiserzeit verfuhr die Obrigkeit entsprechend. Hunderte von nationalen Denkmälern zu Ehren der Väter der Reichsgründung sollten die Monarchie festigen und das Volk zu Patrioten erziehen. Sie bildeten den Höhepunkt einer abhängigen Auftragskunst.²⁹

Nach Ende der monarchischen Herrschaftsformen wurde in der Verfassung der Weimarer Republik vom 11. August 1919 (Art. 142 Abs. 1 und 150 Abs. 1) die Freiheit der Kunst gesetzlich verankert und zusammen mit den Denkmälern unter Schutz gestellt.³⁰ 1920 richtete die Regierung auf Initiative des Deutschen Werkbundes³¹ und durch Vermittlung liberaler Politiker das Amt des Reichskunstwartes ein, eine dem Reichsinnenministerium unterstellte Dienststelle. Der Reichskunstwart sollte

„[...] für alle gesetzgeberischen Arbeiten und Verwaltungsmaßnahmen, die mit künstlerischen Fragen in Berührung stehen, eine einheitliche Behandlung nach kulturellen Gesichtspunkten sichern und dabei zwischen den Anforderungen der Behörden und denen der freien Künstler vermitteln.“³²

Die ursprünglich nur als „Beratungsstelle in künstlerischen Fragen“ ins Leben gerufene Administration entwickelte eigene Initiativen auf dem Gebiet der bildenden und angewandten Kunst und widmete sich den Problemen des Kunsthandwerks und der Volkskunst. Daneben kümmerte sich der Reichskunstwart um Fragen der Denkmalpflege und des Heimatschutzes und um die Linderung der sozialen Not der Künstler.³³ Mit ihr beschäftigte sich Ende 1922 auch der Reichstag in einer Debatte.

Herr Schulz, Staatssekretär im Reichsministerium des Inneren, erklärte in seiner Rede:

„Wenn der Bildhauer heutzutage kein Atelier mehr hat, oder, falls er ein Atelier hat, nicht genügend Kohle, um es zu heizen, oder wenn er zwar Kohle

²⁹ Brunner, 97.

³⁰ Online unter: <http://www.dokumentenarchiv.de/wr/wrv.html> (letzter Abruf: 1.7.2014).

³¹ Gegründet 1907 in München, u. a. von P. Behrens, J. Hoffmann, H. Muthesius, J. M. Olbrich, R. Riemerschmid, H. van der Velde mit dem Ziel, die Qualität handwerklicher und industrieller Produkte zu fördern. Zitiert aus: Brockhaus, Bd. 5, 393.

³² Abelein, 60.

³³ Das Amt des Reichskunstwarts wurde 1933 aufgelöst; vgl.: Heffen, 22/23, 270.

hat, kein Modell oder kein Material, so sind das Notlagen, denen durch den Zusammenschluß der Beteiligten unter Hilfe des Reichs und anderer Instanzen [gegen]gesteuert werden muß. [...] Das Reichsministerium des Innern geht nur die Notlage der deutschen Kunst an, die Gefahr, daß eine schöpferische Kraft unserer deutschen Kunst durch die wirtschaftliche Not unserer Zeit unterbunden und zum Erliegen gebracht werden könnte. Dieser Notlage gilt es vorzubeugen.“³⁴

Die Sorge des Innenministeriums beschränkte sich also primär darauf, dass die deutsche Kunst aufgrund der immer schlechter werdenden wirtschaftlichen Situation einzelner Künstler verkümmern könne.

Gegen Ende der 1920er Jahre verschlimmerte die Wirtschaftskrise die Situation der bildenden Künstler dramatisch. Nicht nur die Privataufträge blieben aus, Stiftungen wurden aufgelöst und Stipendien nicht mehr vergeben. 80 Prozent der etwa 20.000 damals im Reichsgebiet lebenden bildenden Künstler kamen auf ein monatliches Einkommen, das unter 50 RM lag, und nur vier Prozent erreichten eine Summe über 150 RM.³⁵ Besonders hart waren die Kunsthandwerker und Bildhauer betroffen, die in der Kaiserzeit im Denkmalsbereich und in der Bauplastik ein umfangreiches Aufgabengebiet gefunden hatten.³⁶

Um die Verelendung seiner Mitglieder abzuwenden, ersuchte 1927 der Reichsverband der Bildenden Künstler die Regierung in einer an den Landtag gerichteten EntschlieÙung:

„Wir müssen im Reich und in den Staaten dahin wirken, daß in allen öffentlichen Gebäuden, Kirchen, Krankenhäusern, Schulen usw. alle Gelegenheiten ausgenutzt werden, wo Arbeiten künstlerischer Art in Frage kommen. Weiter soll erreicht werden, daß bei allen neu zu errichtenden Staats- und Kommunalbauten neben den handwerklichen Ausführungen von vorneherein auch künstlerische Ausführungen in den Voranschlag hineingebracht werden.“³⁷

Der Landtag folgte diesem Anliegen und stellte einen entsprechenden EntschlieÙungsantrag, dem entsprochen wurde. In dem „*Runderlass vom 20. Juni 1928*“ heißt es:

³⁴ Zitiert aus: Dawecke/Schneider, 107/108.

³⁵ Vgl.: Otto Nagel: „*Rote Fahne*“, 1932, zitiert aus: FAZ Nr. 288 vom 12.12.1974 „*Das Ende der bildenden Kunst?*“, übernommen aus: Scheuner, 23/24.

³⁶ Ebd.

³⁷ Staatsarchiv Bremen, Akte 449–492/96; zitiert aus: Mielsch 1976, 21, 29.

„Der Preußische Landtag hat das Staatsministerium durch Annahme eines Entschließungsantrags ersucht:

1. Bei der Errichtung und Ausstattung staatlicher oder kommunaler Bauten mehr als bisher bildenden Künstlern unter besonderer Berücksichtigung der beschäftigungslosen und in Not geratenen bildenden Künstler, Arbeits- und Verdienstmöglichkeiten zu schaffen,
2. auf die Stadt- und Gemeindeverwaltungen in diesem Sinne einzuwirken,
3. die Organisation der bildenden Künstler zur Information und Beratung heranzuziehen [...].“³⁸

Leider blieb der als Sozialprogramm verstandene erste Schritt zu einer Kunst-am-Bau-Regelung angesichts der bereits ab 1929 notwendigen Sparmaßnahmen im Bausektor und der im Oktober 1931 über Preußen verhängten zweieinhalbjährigen öffentlichen Hochbausperre,³⁹ der Reparationszahlungen und der Weltwirtschaftskrise mit der daraus resultierenden Inflation ohne nennenswerte Erfolge.

Als positiv zu bewerten ist das sich wandelnde Verständnis zur Denkmalkultur, das durch die Demokratisierung der Kunstpolitik der Weimarer Republik in Gang gesetzt wurde. Neben den traditionellen Ehrenmalen für die in „Pflichterfüllung“ gefallenen Soldaten“ entstanden angesichts des durch den Krieg verursachten Leids erstmals Mahnmale zum Gedenken an die Toten als Opfer der Politik. Dabei kreierten die Künstler einen neuen Denkmaltypus, der mit der Formensprache bisheriger Denkmäler brach: Es entstand das demokratische Denkmal ohne Inschrift und überhöhende Aufsockelung.

1922 schuf der Architekt Walter Gropius⁴⁰ das „Denkmal der Märzgefallenen“⁴¹ für den Friedhof in Weimar. Die sich von einer Basis in abstrakt-kubistischen Formen erhebende Betonplastik gehört zu den Denk-

³⁸ Runderlaß des Preußischen Ministers des Innern: Heranziehung bildender Künstler bei Errichtung kommunaler Bauten vom 20.6.1928–IV a 1 223 II. In: Ministerialblatt für Preußische innere Verwaltung, Hg.: Preußisches Ministerium des Innern, 89. Jg., Nr. 26, Berlin 27. Juni 1928, 633–634. Zitiert aus: Büttner 2011, 151.

³⁹ Teut, 17.

⁴⁰ * 1883 in Berlin, † 1969 in Boston, Architekt und Designer, Wegbereiter des neuen Bauens, Begründer des Bauhauses, lebte ab 1937 in den USA, bis 1952 Professur an der Harvard University in Cambridge Mass., gründete dort eine eigene Architekturschule. Zitiert aus: Brockhaus, Bd. 9, 163.

⁴¹ Auftraggeber war die Denkmalskommission des Gewerkschaftskartells Weimar. Gropius bezeichnete die Plastik als „Blitzstrahl aus dem Grabesboden als Wahrzeichen des lebendigen Geistes.“

mälern des „Internationalismus“⁴² oder „Ausdrucks-Konstruktivismus.“⁴³ Innovativ waren auch Denkmäler in expressiv-realistischer Ausführung. Diese neue Form zählt zur Kategorie des „architektonischen oder plastischen Expressionismus.“⁴⁴ Wegweisend waren hier Ernst Barlach⁴⁵ mit seiner 1927 entstandenen Bronzeplastik „Der Schwebende“⁴⁶ als Ehrenmal zur Erinnerung an die Opfer des Krieges und Käthe Kollwitz⁴⁷ mit dem 1932 fertiggestellten Skulpturenpaar „Die trauernden Eltern“⁴⁸ als Mahnmal für den Frieden. Joachim Heusinger von Waldeck nannte die Arbeiten der beiden Künstler „*Vorbilder einer realistischen proletarisch-revolutionären Bildhauerkunst.*“⁴⁹

1933 endete in Deutschland mit der Auflösung des Rechtsstaates und der Herrschaft durch die Nationalsozialisten auch die Autonomie und Vielfalt in der Kunst. Das Amt des Reichskunstwartes wurde aufgelöst.⁵⁰ Die neuen Machthaber betrieben ihre Kunstpolitik ausschließlich zu Propagandazwecken und verlegten deshalb deren Zuständigkeit aus dem Ministerium des Innern in das bereits am 13. März 1933 neu gegründete Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda unter der Leitung von Joseph Göbbels, der die Ausführung der Kulturpolitik einer Reichskulturkammer⁵¹ unterstellte, die sich aus sieben Einzelkammern

⁴² Genannt nach den neuen Arbeiter- und Sozialistenbewegungen. Vgl.: Scharf, 270–274.

⁴³ Heusinger von Waldegg, 282.

⁴⁴ Scharf, 271. Standorte waren gewöhnlich Orte der Trauer oder Besinnung wie Friedhöfe oder Kirchen und keine exponierten Plätze.

⁴⁵ * 1870 in Wedel, † 1938 in Rostock, Bildhauer, Zeichner, Grafiker und Schriftsteller, 1913 Mitglied der Berliner Sezession, ab 1919 Mitglied der Preußischen Akademie der Künste. Von den Nationalsozialisten als „entarteter“ Künstler eingestuft und aus der Akademie ausgeschlossen. Viele seiner Werke wurden eingezogen, teils vernichtet und teils verkauft. Zitiert aus: Brockhaus, Bd. 2, 608/609.

⁴⁶ Aufgehängt im Dom zu Güstrow; Auftraggeber war die evangelische Kirche.

⁴⁷ * 1867 in Königsberg, † 1945 in Moritzburg, Grafikerin, Zeichnerin und Bildhauerin, 1919 Mitglied der Preußischen Akademie der Künste, Ernennung zur Professorin; 1933 von den Nationalsozialisten ihres Amtes enthoben. Zitiert aus: Brockhaus, Bd. 12, 188.

⁴⁸ 1932 am Eingang des Soldatenfriedhofs in Roggevelde/Belgien zum Gedenken an ihren 1914 gefallenen Sohn Peter aufgestellt.

⁴⁹ Heusinger von Waldegg, 285.

⁵⁰ Heffen, 269.

⁵¹ Reichskulturkammergesetz vom 20. September 1933, online unter: <http://www.verfassungen.de/de/de33-45/kulturkammer33.htm> (letzter Abruf: 7/ 2014).

(Reichskammer für Schrifttum, Film, Musik, Theater, Presse, Rundfunk und Reichskammer der bildenden Künste) zusammensetzte und unter der Aufsicht des Ministers standen. In der „*Durchführungsverordnung vom 1. November 1933*“⁵² wurde festgelegt, dass die Reichskulturkammer die deutsche Kultur in Verantwortung für Volk und Reich zu fördern und die wirtschaftlichen und sozialen Angelegenheiten der Kulturberufe zu regeln hatte. Wer bei der Erzeugung, Wiedergabe, Erhaltung oder dem Absatz von Kulturgut mitwirkte, musste Mitglied der Kulturkammer sein. Ergaben Feststellungen, dass eine Person die für die Ausübung ihrer Tätigkeit erforderliche Zuverlässigkeit und Eignung nicht besitzt, konnte die Aufnahme abgelehnt oder die Person ausgeschlossen werden. In der Praxis mussten die Aufnahmewilligen im Vorfeld einen detaillierten Fragebogen ausfüllen und im Falle einer positiven Beurteilung sich zusätzlich einer behördlichen Ermittlung stellen.⁵³ Erst danach entschied der Präsident der jeweiligen Kammer über ihren Antrag.⁵⁴ Wer nicht Mitglied der Kulturkammer wurde oder die Mitgliedschaft verwirkt hatte, konnte mit Ordnungsstrafen belegt werden, wenn er dennoch in seinem ausgebildeten Beruf weiter arbeitete.

Ab dem 26.5.1936 wurde der Nachweis der arischen Abstammung verpflichtend. Die Kulturkammer stützte sich auf das „*Gesetz zu Schutze des deutschen Blutes und der deutschen Ehre*“ und das „*Reichsbürgergesetz*“, beide vom 15. September 1935. Nur wer einen sogenannten „*Arierschein*“ vorlegen konnte, durfte Mitglied der Kulturkammer sein oder

⁵² Ebd.

⁵³ Neben den persönlichen Daten des Künstlers und seiner Ehefrau waren noch folgende Fragen zu beantworten (Auszug):

„*Ist die Ehefrau arischer Abstammung? Sind Sie Mitglied der NSDAP? Welchen politischen Parteien gehörten Sie an? Waren Sie Mitglied des Reichsbanners Schwarz Rot Gold? Waren Sie Mitglied des Republikanischen Beamtenbundes? Gehörten Sie der Liga für Menschenrechte an? Gehörten Sie der Vereinigung ernster Bibelforscher an? Gehörten Sie einer Loge an? Haben Sie Vorstrafen? a) Politische, b) Sonstige.*“ Der Fragebogen endete mit einer Erklärung, dass die Angaben wahrheitsgemäß nach bestem Wissen gemacht werden und der Künstler sich darüber bewusst ist, dass die unrichtige Beantwortung gemäß § 10 des Gesetzes als Unzuverlässigkeit angesehen werden kann. Zitiert aus: Wulf, 103.

⁵⁴ Merker, 127.

bleiben.⁵⁵ Der Katalog der Negativmaßnahmen eliminierte nicht nur die in der Weimarer Verfassung garantierte Freiheit der Kunst, er zielte darauf ab, die Künstler und ihre Kunst auf die nationalsozialistische Weltanschauung auszurichten. Kunstschaffende, die sich dieser Ideologie nicht unterwerfen wollten und mit dem von Alfred Rosenberg⁵⁶ propagierten germanisch-völkischen Kunstverständnis nicht konform gingen, duften ihren Beruf in Deutschland nicht mehr ausüben. Damit wurde die Mitgliedschaft in der Reichskulturkammer nicht nur zur Gewissens-, sondern auch zur Existenzfrage.

Angesichts der sich (trotz Mitgliedschaft in der Kulturkammer) weiter zuspitzenden wirtschaftlichen Not der bildenden Künstler entschied die Regierung, entsprechend der in der Weimarer Republik getroffenen Regelung zu verfahren und die Künstler an Bauprojekten der öffentlichen Hand zu beteiligen. Obwohl der bereits 1931 verhängte Baustopp für öffentliche Hochbauten und die hierdurch ausgebliebenen Aufträge an die bildenden Künstler die wahrscheinliche Ursache für deren Notlage war, schrieben die Nationalsozialisten die Schuld den Verfechtern der „neuen Sachlichkeit“ zu. Am 22. Mai 1934 erging deshalb der *„Runderlaß des Reichsministers der Finanzen vom 20. September 1934“* mit folgendem Inhalt (Auszug):

„(1) Baukunst ist Sinnbild des Staatslebens. Die Richtigkeit dieses Satzes beweist in bedauerlichem Maße die Baukunst der Nachkriegszeit, deren materialistische Einstellung nur zu häufig zu jener überspitzten, öden, sogenannten „neuen Sachlichkeit“ führte. Diese Sachlichkeit verzichtete auf die Mitwirkung der bildenden Kunst und des künstlerisch schaffenden Handwerks und nahm damit den deutschen Kulturschaffenden die Möglichkeit, an den

⁵⁵ Vgl.: Arbeitsrichtlinien für die Reichskulturkammer vom 3. Januar 1939 (Auszug):
„1. Jede Kammer hat die Entjudungsmaßnahmen für ihren Mitgliederkreis selbstständig durchzuführen. 3. [...] Juden im Sinne der Nürnberger Gesetze sind grundsätzlich auszuschließen; Halbjuden sind in den Kammern nur in ganz besonderen Einzelfällen [...] zu belassen; Vierteljuden können in den Kammern verbleiben, es sei denn, daß sie sich gegen den Staat oder gegen den Nationalsozialismus vergangen haben oder sonst beweisen, daß sie dem Judentum zuneigen; wer mit einer Jüdin verheiratet ist, wird grundsätzlich wie ein Halbjuden behandelt; wer mit einer Halbjudin verheiratet ist, grundsätzlich wie ein Vierteljude.“ Zitiert aus: Wulf, 292/293.

⁵⁶ * 1893 † 1946, in Nürnberg hingerichtet, NS-Politiker und Publizist, befasste sich in seinem Werk *„Der Mythos des 20. Jahrhunderts“* mit der nationalsozialistischen Weltanschauung und Rassentheorie. Zitiert aus: Brockhaus, Bd. 18, 538.

großen Aufgaben der Baukunst den künstlerischen Ausdruck des Volksganzen mitzuformen. Die nationalsozialistische Regierung [...] hat die Aufgabe, hier Wandel zu schaffen und im Rahmen des großen allgemeinen Arbeitsbeschaffungsprogramms [...] dem kunst- und kulturschaffenden Menschen wieder Arbeits- und Gestaltungsmöglichkeiten zu gewähren [...].

(2) Ich halte es hierbei für unerlässlich, daß bei allen Hochbauten (Neu-, Um- und Erweiterungsbauten) des Reiches, der Länder, der Gemeinden [...] grundsätzlich ein angemessener Prozentsatz der Bausumme für die Erteilung von Aufträgen an bildende Künstler und Kunsthandwerker aufgewendet wird [...].

(5) Ich bitte ferner Vorsorge zu treffen, daß das mit dem Bau verbundene oder innerhalb des Baues angebrachte Kunstwerk nicht um seiner selbst willen als zwecklose Zutat, sondern sinnvoll in Beziehung zu dem Zweck des Gebäudes, zu den örtlichen Begebenheiten und zur Umgebung gebracht wird. Endlich bitte ich mit Rücksicht auf die furchtbare Notlage der freischaffenden Künstler und Kunsthandwerker bei den von mir gewünschten zusätzlichen Arbeiten [...] Künstler, die einen Lehrauftrag haben oder die in irgendeinem Beamten- oder Angestelltenverhältnis stehen, nur ausnahmsweise heranzuziehen.⁵⁷

Die rasch einsetzende Hochkonjunktur im Baugewerbe – u. a. bedingt durch eine Fülle neuer Staats- und Parteibauten – zog auf breiter Ebene Aufträge an die bildenden Künstler nach sich; insbesondere brachte sie dem Kunsthandwerk und der Bauplastik großen Aufschwung.⁵⁸ Im Rahmen des zitierten Runderlasses wurde außerdem verfügt, dass an allen Gebäuden der Partei, der Wehrmacht und der Ministerialbürokratie die Hoheitszeichen der NSDAP – Hakenkreuz und Reichsadler⁵⁹ – angebracht wurden.⁶⁰ Das Gros der Aufträge ging an den von Hitler zum Professor ernannten⁶¹ Bildhauer Kurt Schmid-Ehmen.⁶² Angesichts der durch die Kulturkammer auferlegten Restriktionen war ohnehin abzusehen, dass die an sich hilfreiche Kunst-am-

⁵⁷ „Runderlaß vom 20. September 1934, Aufträge an bildende Künstler und Kunsthandwerker bei Bauaufgaben der Staatshochbauverwaltung–V11 Nr. 131/Ao.1–9“. Zitiert aus: Büttner 2011, 153/154. Text auch in: Ausst.-Kat. der Universität Bremen: „*Kunst im Stadtbild*“, Hg.: Herlyn/Manske/Weisser, 148/149 und Teut, 289/290.

⁵⁸ Petsch, 53.

⁵⁹ Zu den plastischen Adlern bemerkte Anna Teut ironisch: „[...] Jedoch dürfen keine Reproduktionen verwandt werden. Um der finanziellen Auflage zu genügen, muß das Tier in tausendfacher Wiederholung von »individueller Schöpferhand« gestaltet werden.“

⁶⁰ Merker 186/187.

⁶¹ Schreiben des Reichsinnenministers vom 3.3.1936: „*Das Gesetz über Titel, Orden und Ehrenzeichen vom 7. April 1933 [...] behält in § 2 Abs. 2 die Bezeichnung der Titel und die Voraussetzungen, unter denen sie verliehen werden, dem Führer und Reichskanzler vor[...]*.“ Zitiert aus: Backes, 156, dort mit dem Verweis auf das Bundesarchiv Koblenz R 43II/ 1249 Bl. 64.

⁶² * 1901 in Thorgau, † 1968 in Starnberg.

Bau-Verordnung nur den Künstlern nutzte, die sich parteiideologisch verhielten.

1936 verfügte Göbbels durch „*Erlaß vom 27.11.1936*“⁶³ ein Verbot der Kunstkritik und ersetzte sie durch den Kunstbericht, der im Einklang mit der nationalsozialistischen Staatsideologie stehen musste. Kubisten, Futuristen, Dadaisten, Expressionisten als Vertreter diverser „Ismenkunst“ galten fortan als „traditionsfeindliche Kunstverderber.“⁶⁴ Auch die öffentliche Kunst von Gropius und Barlach wurde bekämpft. Die Machthaber bezeichneten das Märzgefallenen-Denkmal „Kulturbolschewismus“⁶⁵ und veranlassten seine Sprengung; Barlachs als „entartet“ deklariertes Ehrenmal wurde aus dem Güstrower Dom entfernt und später eingeschmolzen.⁶⁶

Im Juli 1937 eröffneten die Nationalsozialisten in München die Ausstellung „Entartete Kunst“ mit den bereits konfiszierten Werken moderner Künstler. Durch das „*Gesetz über die Einziehung von Erzeugnissen entarteter Kunst vom 31. Mai 1938*“ legalisierten sie ihre ungesetzliche Konfiszierung und schufen damit die Voraussetzung für den Verkauf der beschlagnahmten Werke.⁶⁷ In § 1 der Verordnung wurde dies so verschleiert:

„Die Erzeugnisse entarteter Kunst, die vor dem Inkrafttreten dieses Gesetzes in von einer vom Führer bestimmten Stelle als Erzeugnisse entarteter Kunst eingestuft und in Museen oder der Öffentlichkeit zugänglichen Sammlungen sichergestellt und von einer vom Führer und Reichskanzler bestimmten Stelle als Erzeugnisse entarteter Kunst festgestellt sind, können ohne Entschädigung zu Gunsten des Reichs eingezogen werden, soweit sie bei der Sicherstellung im

⁶³ Petsch, 14. Vgl. auch: Wulf, 118–122.

⁶⁴ Wortschöpfung Hitlers in einer Rede auf dem Nürnberger Parteitag 1934. Vgl.: Foerster: „*Die dreißiger Jahre*“, in: „*Kulturspiegel des 20. Jahrhunderts*“, 348. Das Märzgefallenen-Denkmal wurde 1947 in leicht veränderter Form wieder aufgestellt. Vgl.: Winkler/van Bergeijk: „*Das Märzgefallenen-Denkmal in Weimar*“, Hg.: Bauhaus-Universität Weimar, 2004, 60, 62. Online unter: <http://www.nibis.de/nibis3/uploads/.../files/maerzgefallenendenkmal.pdf> (letzter Abruf: 21.7.2014).

⁶⁶ Ein Zweitguss des „Schwebenden“ entstand 1952 für die Antoniterkirche in Köln, ein Drittguss 1953 für den Güstrower Dom. Eine vierte Ausführung befindet sich im Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum. Zitiert aus: Die freie Enzyklopädie Wikipedia.

⁶⁷ Vgl.: Freie Universität Berlin, Datenbank „Entartete Kunst“, online unter: <http://www.geschkult.fu-berlin.de> (letzter Abruf: 21.7.2014). Die „zu Gunsten des Reiches“ eingezogenen Kunstwerke wurden 1938 in Luzern versteigert; vgl. Fußnote 64: Foerster, 381.

Eigentum von Reichsangehörigen oder inländischen juristischen Personen standen.“⁶⁸

Die Denkmalkonzeption der Nationalsozialisten drückte sich aufgrund ihrer Rassenideologie zwangsläufig in allen erdenklichen Formen der Überhöhung aus. Joachim Petsch schrieb hierzu:

„Die Plastik des Nationalsozialismus knüpfte formal und inhaltlich in erster Linie an die heroischen Männergestalten des Wilhelminischen Deutschland an, einen Typus, der im Kontext völkisch-rassistischer und nationalistisch-alldeutscher Kunstströmungen entstanden war. [...] Die monumentale Baugesinnung des imperialen Deutschland (Deutscher Stil) fand ihre Entsprechung in plastischen Denkmälern, die unter Berufung auf die germanische oder nordische Vorzeit [...] männliche Aktfiguren als Allegorien und Symbole völkischer Kraft und Willensstärke ausgaben.“⁶⁹

Ergänzend dazu Martin Damus, der in seinem Aufsatz *„Gebrauch und Funktion von bildender Kunst und Architektur im Nationalsozialismus“* zu der Einschätzung kam:

„Die Überwältigung und Einschüchterung durch Größe und Monumentalität kommt insbesondere da zum Ausdruck, wo Plastik im Zusammenhang mit Architektur aufgestellt wird.“⁷⁰

Klassisches Beispiel hierfür war die neue Reichskanzlei mit den 1938 von Arno Breker⁷¹ entworfenen Bronzeplastiken: Das zentrale Hauptportal des gigantischen Prunkbaus flankierten zwei nackte, muskulöse Männer in heldenhafter Pose, überlebensgroß, der eine in der gestreckten Rechten die Fackel als Allegorie auf „Die Partei“ haltend, der andere in der Linken das Schwert als Sinnbild für „Die Wehrmacht“. Klaus Wolbert belegte in seiner Untersuchung, dass nach der Überlieferung die Symbole Fackel und Schwert zum Teil diametrale Bedeutungen hatten:

„Die Fackel galt traditionell als aktivistisches Fanal oder als Leuchtzeichen für Ideen aller Art, sie konnte als Flamme des Unheils oder als Licht der Hoffnung begriffen werden. [...] Das Schwert kann u. a. als Symbol des nationalen

⁶⁸ RGBI, 612. Online unter: <http://de.wikisource.org/wiki/kategorie:Nationalsozialismus> (letzter Abruf: 21.7.2014).

⁶⁹ Petsch, 35.

⁷⁰ Damus, 112.

⁷¹ *1900 in Elberfeld, † 1991 in Düsseldorf, ab 1937 Leiter der Bildhauerklasse an der Hochschule für bildende Künste in Berlin.

Freiheits- und Einigungsgedankens, wie als Ausdruck des unbesiegbaren Kampfeswillens, oder – im Gegenteil – des Friedens, Verwendung finden.“⁷²

Die um 1941 entstandene monumentale Reiterplastik „Schwertträger“ von Josef Thorak⁷³ versinnbildlichte nach der Denkmalideologie der totalitären Machthaber gewiss nicht den nationalen Freiheits- und Einigungsgedanken, sondern den von ihnen propagierten unbesiegbaren Kampfeswillen: Der ‚Held‘, nach antikem Vorbild in heroischer Nacktheit, nur den Rücken mit einer Clamys bedeckt, auf galoppierendem Pferd, das Schwert auf der Schulter tragend, bereit den Feind zu bezwingen.

Breker und Thorak waren die von Hitler favorisierten Bildhauer,⁷⁴ beide ernannte er 1937 zum Professor. 1944 wurden sie in die von Hitler und Göbbels persönlich aufgestellte „*Gottbegnadetenliste*“⁷⁵ eingetragen. Der pathetische Name stand als Titel auf der Akte, in der die vom Fronteinsatz Freigestellten geführt wurden und war der vom Reichsministerium offiziell verwendete Ausdruck. Die darin verzeichneten 1041 Künstler galten als „*unabkömmliche Kulturschaffende*“, die sich hauptsächlich der Propaganda des Nationalsozialismus zu widmen hatten. Breker und Thorak wurden ab Dezember 1944 auch in die Sonderliste der „*unersätzlischen Künstler*“ übernommen, die von dem ‚letzten Aufgebot‘ freigestellt wurden.⁷⁶

⁷² Wolbert, 209, 211.

⁷³ * 1889 in Salzburg, † 1952 in Schloss Hartmannsberg/Chiemsee.

⁷⁴ Hierzu Originalzitate Hitlers in: Backes, 439–449.

⁷⁵ Zitiert aus: Die freie Enzyklopädie Wikipedia, online unter: <http://www.de.wikipedia.org/wiki/gottbegnadeten-liste> (letzter Abruf: 21.7. 2014), dort mit dem Hinweis auf Oliver Rathkolb: „*Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*“, Wien 1991, 173.

⁷⁶ Ebd., dort mit dem Hinweis auf: Ernst Klee: „*Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*“, Frankfurt 2007.

2.2 Änderung der Denkmalideologie nach dem 2. Weltkrieg

Nach dem Zusammenbruch des nationalsozialistischen Regimes herrschte angesichts der zerbombten Städte eine tiefe Resignation in der Bevölkerung, die neben der sozialen Not am meisten unter fehlendem Wohnraum zu leiden hatte, der insbesondere in den Ballungszentren zutage trat. Dort war der Wohnungsbestand zu 50–80 Prozent zerstört, was zur Folge hatte, dass viele Millionen Menschen in Häuserruinen leben mussten. Zur Wohnungsnot der einheimischen Bevölkerung kamen noch rund zwölf Millionen Flüchtlinge und Zuwanderer aus den Ostgebieten Deutschlands.⁷⁷ Es lag auf der Hand, dass der Wohnungsbau in der unmittelbaren Nachkriegszeit das vorrangige Ziel war und Kunstpolitik so gut wie gar nicht stattfand. Hans Peter Thurn schrieb in seinem Werk *„Der Kunsthändler“* über den Kunsthandel im Wiederaufbau:

„Während in den USA unter vielfältigem Einfluss vor dem Nationalsozialismus geflohener Vermittler der Kunsthandel aufblühte, war 1945 in Deutschland kaum noch etwas von ihm übrig. [...] Wie die Gebäude in Schutt und Asche, lagen Kultur und Kunst am Boden. [...] Die Sorge ums Überleben, um Nahrung, Kleidung, Behausung ließen kaum Zeit noch Muße für ästhetische Vergnügungen. Zeichnungen, Gemälde, Plastiken zählten nicht zu den dringlichen Lebensmitteln. Neben der Politik regierte die Ökonomie das Dasein, suchten die Wirtschaftsstrategen der Zeit den Weg aus der Mangelverwaltung in die Versorgungssicherheit [...].“⁷⁸

Während der Besatzungszeit 1945–49 entstanden so gut wie keine öffentlichen Kunstwerke, die Ausnahme bildeten wenige Denkmäler zur Erinnerung an die Opfer des Krieges. Hier einige Beispiele aus dieser Zeit: Gerhard Marcks⁷⁹ fertigte 1946–49 im Auftrag der Stadt Köln zum Gedenken an die Toten des Krieges die Steinskulptur „Die Trauernde“ für den Lichhof (Leichenhof) an der Chorseite der beschädigten Kirche St. Maria im Kapitol an, und für den Ohlsdorfer Friedhof der Freien und

⁷⁷ Petsch, 90.

⁷⁸ Thurn, 204.

⁷⁹ *1889 in Berlin, † 1981 in Burgbrohl. 1925 Ruf an die Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein in Halle, 1933 Aufhebung der Lehrtätigkeit durch die Nationalsozialisten, 1937 Beschlagnahmung eines Teils seiner Arbeiten, Ausstellungs- und Arbeitsverbot, 1946–50 Professur an der Landeskunstschule in Hamburg, ab 1950 freischaffender Bildhauer in Köln. Zitiert aus: Vollmer, Bd. 3, 320/321.

Hansestadt Hamburg entstand 1948–52 „Charons Nachen“, ein steinernes Mahnmal für die Opfer des Bombenkrieges.⁸⁰

Ebenfalls direkt nach Kriegsende entwarf Gustav Seitz⁸¹ das 1946 fertiggestellte Totenmal zur Erinnerung an die Opfer des Konzentrationslagers Weißwasser/Oberlausitz.

Ewald Mataré⁸² erhielt 1947 von der Hohen Domkirche Köln den Auftrag für zwei bronzene Portaltüren für die Südseite der Bischofskirche. 1948, pünktlich zur 700-Jahr-Feier der Grundsteinlegung des gotischen Domes, schmückten „Papst- und Bischofstür“ die Kathedrale.

1948 schuf Bernd Heiliger⁸³ die ganzfigurige Bronzeplastik des Physikers Max Planck, nach dem Krieg eines der ersten Denkmäler ohne Mahnmalcharakter.⁸⁴

Mit Gründung der Bundesrepublik Deutschland wurde die Freiheit der Kunst in „Artikel 5, Absatz 3 des Grundgesetzes vom 23. Mai 1949“ wieder festgeschrieben und in „Artikel 30 GG“ die Kulturhoheit in die Kompetenz der Länder gelegt. Die Bildhauer, die Krieg, innere Emigration und wirtschaftliche Not überstanden hatten, knüpften zunächst an die über-

⁸⁰ Frenzel, 80/81.

⁸¹ *1906 in Neckarsau, † 1969 in Hamburg. 1940–1945 Wehrdienst und Gefangenschaft, 1946 Lehrstuhl für plastisches Gestalten an der TH Berlin, 1947 Lehrstuhl an der Hochschule für bildende Künste in Berlin-Charlottenburg, ab 1950 Mitglied der Deutschen Akademie der Künste in Berlin-Ost und Entlassung aus den Lehrämtern in Berlin-West, 1958 Professur an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg. Zitiert aus: Vollmer, Bd. 4, 257/258. Zitiert aus: Gustav-Seitz-Stiftung, ; online unter: <http://www.gustav-seitz-stiftung.de> (letzter Abruf: 21.7.2014).

⁸² * 1887 in Aachen-Burtscheid, † 1965 in Buderich. 1932 Ruf an die Staatliche Kunstakademie Düsseldorf, 1933 Aufhebung der Lehrtätigkeit durch die Nationalsozialisten, 1937 Einstufung seiner Werke als „entartet“ und Entfernung aus Museen und öffentlichen Sammlungen, 1946–1957 wieder Professur an der Kunstakademie in Düsseldorf. Zitiert aus: Vollmer, Bd. 3, 346/347.

⁸³ * 1915 in Stettin, † 1995 in Berlin. Bis 1936 Studium an der Stettiner Werkschule für gestaltendes Arbeiten, 1938–40 Hochschule für bildende Künste in Berlin bei Arno Breker, 1941–42 Wehrdienst, 1942–43 Wiederaufnahme des Studiums und UK-Stellung, 1944 erneute Einberufung und Flucht durch Norddeutschland, 1947–49 Lehrauftrag an der Hochschule für Angewandte Kunst in Berlin-Weißensee, 1949–86 Professur an der Staatl. Hochschule für Bildende Künste in Berlin-Charlottenburg. Zitiert aus: Bernhard-Heiliger-Stiftung, online unter: <http://www.bernhard-heiliger-stiftung.de/> (letzter Abruf: 21.7.2014).

⁸⁴ Fußbroich, 79. Eigentümer der Plastik ist das Museum Ludwig in Köln. Nach Auskunft des Archivars Herr Tillmann wurde sie 1952 von der Berliner Galerie Bremer erworben und steht als Dauerleihgabe auf dem Gelände des Max-Planck-Instituts in Köln-Müngersdorf. Ein weiteres Exemplar befindet sich im Ehrenhof der Humboldt-Universität; 2010 entstand ein Nachguss für das Gelände der DESY in Zeuthen.

kommenen Traditionen der figürlichen Plastik an.⁸⁵ Trotz garantierter Kunstfreiheit waren sie in den frühen 1950er Jahren um Kompositionen von unpolitischer Aussagekraft bemüht. Die einen, weil sie bereits mit dem Stigma „entartete Kunst“ leben mussten, die anderen, weil ihnen der Ruf des „Nazibildhauers“ anhaftete. Sofern Künstler im Hinblick auf den im Nationalsozialismus zusammengebrochenen Kunstmarkt und die katastrophale Gesamtsituation im Nachkriegsdeutschland⁸⁶ überhaupt mit Aufträgen rechnen konnten, konzentrierten sie sich auf religiöse oder mythologische Themen, Kinder- und Tierdarstellungen sowie Portraits herausragender Geistesgrößen oder Wissenschaftler.

Ab Mitte der 1950er Jahre lösten sich die Künstler von diesen unverfänglichen Sujets; die öffentliche Kunst entwickelte sich weg von der figürlichen Plastik hin zu abstrakten Formen, nicht nur als Ausdruck der neueren Moderne, sondern auch als Symbol des Aufbruchs und der westlichen Freiheit. Hans-Joachim Manske ging in seinen Untersuchungen „*Zu den Inhalten öffentlicher Kunstwerke nach 1945*“ davon aus, dass

„[...] bei einer Reihe der im Nachkriegsdeutschland führenden Künstler ihre Situation im »Dritten Reich« zu einem dauernden Vorbehalt gegen jede gegenständliche bildende Kunst geführt [hat].“⁸⁷

In dem Katalog „*Kunst nach 1945*“ resümierte Jürgen Schillings ausführlich zu diesem Thema:

„Die nach dem Zusammenbruch des nazistischen Regimes [...] in Deutschland erbittert geführte [...] Auseinandersetzung zwischen sich unversöhnlich befehdenden Vertretern der figurativen und abstrakten Funktion unter den bildenden Künstlern und Publizisten wirkte sich nachhaltig auf die bildhauerischen Positionen jener Jahre und ihre Rezeption aus.

Obwohl in der öffentlichen Wahrnehmung im Westen des Landes [...] das Pendel zugunsten der ungegenständlich arbeitenden Künstler ausschlug, konnten auch weiterhin Bildhauer, die nicht willens waren, die naturabbildende, traditionelle Figurenplastik [...] in Frage zu stellen, mit Anerkennung und Erfolg rechnen.

Dennoch war ihre Situation in der Nachkriegsära diffizil, weil ihr Tun von vielen als rückwärtsgerichtet angesehen wurde [...].

⁸⁵ Tümpel (Hg.), 7.

⁸⁶ 1951 gab es neben der hohen Arbeitslosigkeit immer noch einen Fehlbestand von über fünf Millionen Wohnungen. Vgl.: Petsch, 91.

⁸⁷ Manske 1993, 566.

Andere, jüngere Bildhauer, fanden zu neuen Ansätzen [...]. Sowohl Figurative als auch Abstrakte arbeiteten nun in Kenntnis der internationalen Entwicklungen, die denen im eigenen Lande seit geraumer Zeit vorausgeeilt waren.

Manche Bildhauer hatten während der frühen 40er Jahre im Verborgenen bereits entscheidende Schritte vollzogen, andere nutzten die wieder gewonnene Chance zu experimentieren und holten mit Elan Entwicklungsstufen nach, die anderswo als selbstverständliche Voraussetzungen begriffen wurden.⁸⁸

Im Folgenden wird exemplarisch anhand einiger Arbeiten prominenter Bildhauer der Nachkriegszeit die Loslösung der öffentlichen Kunst von der traditionellen figürlichen Komposition veranschaulicht:

Karl Hartung⁸⁹, der bereits ab Mitte der 1930er Jahre gegenstandslose Werke präsentierte, schuf 1950 die Kalksteinskulptur „Große Kugelform“, die 1956 von der Stadt Hannover angekauft und als eine der ersten abstrakten Kunstwerke im öffentlichen Raum aufgestellt wurde. 1958/59 entwarf er für die Fassade des WDR-Hauses in Köln in strenger geometrischer Zusammensetzung eine Reliefwand aus Tuffstein, der 1961/62 eine zweite aus Marmorplatten mit aufgesetztem Fries aus gegenstandslosen Elementen von unterschiedlicher Höhe und Breite folgte.

Bernhard Heiliger begann nach den Porträtdarstellungen, die in seinem Schaffen bis zur Mitte der 1950er Jahre den Schwerpunkt setzten, ab der zweiten Hälfte der 1950er Jahre die Formen weitgehend aufzulösen. 1957/58 entstand für den Deutschen Pavillon zur Weltausstellung in Brüssel die Aluminiumplastik „Figurenbaum“. In den 1960er Jahren entwickelten sich seine Kompositionen konsequent weiter in Richtung absoluter Abstraktion: 1962/63 entwarf er im Auftrag des Berliner Senats die Bronzeplastik „Die Flamme“, ein Denkmal zur Erinnerung an Ernst Reuter für den nach ihm benannten Platz nahe der Technischen Universität.

Ab Mitte der 1960er Jahre wird die öffentliche Kunst immer freier, neue Wege werden beschritten. Auch hierzu zwei Beispiele:

⁸⁸ Schilling, 2/3.

⁸⁹ * 1908 in Hamburg, † 1967 in Berlin. Ab 1951 Lehrauftrag an der Hochschule für bildende Künste in Berlin; vgl.: Vollmer, Bd. 2, 383; Lexikon der Kunst, Bd. 5, 335.

Norbert Kricke⁹⁰ konzentrierte sich auf Linienbündel aus Stahl als dynamische, den Raum durchdringende Objekte – wie die Freiplastiken „Große Mannesmann“ von 1960 vor dem Gebäude des ehemals gleichnamigen Unternehmens in Düsseldorf, Rathausufer und „Kräftebündel“ von 1967 vor dem Rheinischen Landesmuseum in Bonn.

Einen anderen Ansatz hatte Otto Piene,⁹¹ der seine Kompositionen illuminierte. 1962 entstanden für das Stadttheater Bonn zwei kugelbaumartige Lichtobjekte und 1966 verkleidete er die Fassade eines Kölner Geschäftshauses in eine kinetische Lichtplastik aus poliertem Aluminium.⁹²

⁹⁰ * 1922 in Düsseldorf, † 1984 ebd. Von 1964–1981 Professur an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf; vgl.: Vollmer, Bd. 6, 169; Lexikon der Kunst, Bd. 7, 122.

⁹¹ * 1928 in Bad Laasphe, † 2014 in Berlin. Gründer der Künstlergruppe und der gleichnamigen Zeitung ZERO (zus. mit Heinz Mack und Günter Uecker), Inhaber diverser Lehrstühle in den USA; vgl.: Vollmer, Bd. 6, 347; Lexikon der Kunst, Bd. 9, 165; Wikipedia.

⁹² Fußbroich, 101.

3 Kunstförderung in Deutschland

Öffentliche Kunst galt auch nach der Phase der Trümmerbeseitigung und Sicherung der nutzbaren Gebäude noch als unzeitmäßiger Luxus, zumal es 1951 neben der hohen Arbeitslosigkeit immer noch einen Fehlbestand von über fünf Millionen Wohnungen gab.⁹³ Die Sorge um die nackte Existenz ließ den Menschen keinen Raum, über Kunst und Kultur zu sinnieren. Deshalb konnte sich auch bis in die 1950er Jahre ein funktionierender Kunsthandel nicht wieder etablieren.⁹⁴ Es fehlten Ausstellungsräume,⁹⁵ internationale Netzwerke und schließlich kunstfreudige und zahlungswillige Kunden.

Die soziale Lage der bildenden Künstler spitzte sich wegen fehlender Aufträge erneut dramatisch zu. Die Politiker erkannten, dass ein Kunst-am-Bau-Hilfsprogramm, wie es in der Weimarer Republik und nachfolgend unter den Nationalsozialisten eingeführt worden war, als außermuseale Kunstförderung nicht nur die wirtschaftliche Not der bildenden Künstler lindert, sondern auch der Tristesse des nachkriegsdeutschen Stadtbildes entgegenwirkt, denn allgemeine Not und knappe öffentliche Mittel spiegeln sich auch in den äußerst schlichten Neubauten der jungen Bundesrepublik wider.

⁹³ Petsch, 91.

⁹⁴ Kaernbach: Deutscher Bundestag: „*Kunst am Bau – Geschichte und Zielsetzung*“, online unter: https://www.bundestag.de/kulturundgeschichte/kunst/kunst_am_bau (letzter Abruf: 21.7.2014).

⁹⁵ Das Kölner Kunsthaus Lempertz konnte beispielsweise erst 1952 wieder die eigenen Räume beziehen; vgl.: Thurn, 206.

3.1 Richtlinien über die Beteiligung bildender Künstler an staatlichen Baumaßnahmen: Der Bund als Auftraggeber

Die Initiative, ein solches Hilfsprogramm in ein Gesetz zu schnüren, ging von der Fraktion der Bayernpartei aus, die am 2. November 1949 einen Antrag auf Beteiligung bildender Künstler an den Aufträgen des Bundes an den Bundestag richtete.⁹⁶ Hierzu die Begründung des Fraktionsprechers Anton Besold:

„Der Gedanke ist nicht neu; er stammt schon aus der Zeit vor 1933. Mit der Wiederaufnahme, Durchführung und Erweiterung dieses Gedankens [...] ist es in der für die Künstler heute verzweifelten Situation möglich, die Kunst- und Handwerkszweige vor dem Untergang zu retten. [...]

Der erste äußere Anlaß zur Stellung dieses Antrages war wohl die allgemein sichtbare Not der Kunstschaffenden. Dieser Not soll aber nicht durch eine Unterstützung, durch ein Almosen oder durch die Art der unproduktiven Arbeitslosenversicherung gegengesteuert werden, sondern durch Leistungen [...], die der Allgemeinheit und späteren Generationen von Nutzen und zur Ehre gereichen. Wir müssen uns also darüber im klaren sein, daß solche Maßnahmen, wie wir sie hier zur Beschlußfassung vorlegen, keine verlorenen Aufwendungen sind.[...]“⁹⁷

Über das Gesuch der Bayernpartei entschied der Ausschuss für Kulturpolitik am 7. Dezember 1949 befürwortend.⁹⁸ Obwohl eine erdrückende Mehrheit der Annahme des Antrages zugestimmt hatte, kristallisierten sich in der vorausgegangenen Diskussion auch deutlich unterschiedliche Ansichten der Parlamentarier in Bezug auf Kunstgeschmack und Kunstverständnis heraus. Hans-Joachim Manske schrieb dazu:

„[...] Die Bayern-Partei stellte den Autonomieanspruch infrage und verlangte, die auf ‚Zweckentbindung‘ gerichteten, abstrakten Tendenzen nicht zu berücksichtigen und ‚nur sinnvolle Kunst zu fördern, die nützlich, schön und dem Volke verständlich sei‘ [...].“⁹⁹

⁹⁶ Als „Drucksache Nr. 157 Deutscher Bundestag 1. Wahlperiode 1949“ festgeschrieben, zitiert aus: „Verhandlungen des Deutschen Bundestages/Drucksachen“, vorliegend in der Universitäts- und Landesbibliothek Bonn. Text auch in: Büttner 2011, 157.

⁹⁷ Zitiert aus: Dawecke/Schneider, 157/158.

⁹⁸ Als „Drucksache Nr. 337 des Deutschen Bundestages 1. Wahlperiode 194“ festgeschrieben (s. Fußnote 96).

⁹⁹ Manske 1993, 576.

Andreas Kaernbach (Deutscher Bundestag) verwies in seinem Aufsatz *„Kunst am Bau – Geschichte und Zielsetzung“*¹⁰⁰ ebenfalls auf den kulturpolitischen Ausschuss und zitierte Arnold Henning von der SPD:

„Kunst gehört ins Volk, Kunst gehört dorthin, wo Menschen zusammenkommen. Es ist außerordentlich wichtig, wenn an Straßenecken und Brücken, wo täglich Tausende von Menschen vorübergehen, Kunstwerke hohen Ranges aufgestellt sind und sie zum Erlebnis besonders der heranwachsenden Generation gemacht werden.“

Die Kunst-am-Bau-Regelung wurde am 25. Januar 1950 in der 30. Sitzung des Bundestages beschlossen; die Entschließung lautete:

„Um die bildende Kunst zu fördern, wird die Bundesregierung ersucht, bei allen Bauaufträgen (Neu- und Umbauten) des Bundes, soweit Charakter und Rahmen des Einzelbauvorhabens dies rechtfertigen, grundsätzlich ein Betrag von mindestens 1 % der Bauauftragssumme für Werke bildender Künstler vorzusehen. Bei Verteilung der Aufträge sollen Künstler aller deutschen Länder berücksichtigt werden. Die Auswahl der Kunstwerke im einzelnen obliegt einem Fach-Gremium. Es wird empfohlen, die Berufsvertretung der bildenden Künstler bei der Vergebung der Aufträge zu hören.“¹⁰¹

Für die Durchführung der Baumaßnahmen des Bundes richtete die Bundesregierung am 17. März 1950 die Bundesbaudirektion Bonn ein, die unter das Ressort des Finanzministeriums fiel. Die neue Behörde wurde zuständig für Bauangelegenheiten des Bundespräsidenten, Bundeskanzlers, Bundesrates, Bundestages und der Bundesministerien, mit Ausnahme des hierfür eigenständigen Ministeriums für Post- und Fernmeldewesen.¹⁰² Die Zuständigkeit der Bundesbaudirektion galt auch für Vertretungen des Bundes im Ausland, soweit es sich um Dienstgebäude handelte, alle Bundesinstitute, -ämter, -anstalten, -gerichte und Forschungseinrichtungen.¹⁰³ Mit Gründung der Bundeswehr 1955 kam noch das Verteidigungsministerium mit seinen Verwaltungsgebäuden, Kasernen und Hochschulen hinzu.

¹⁰⁰ Online: https://www.bundestag.de/kulturundgeschichte/Kunst/kunst_am_bau.html (letzter Abruf: 21. Juli 2014). Vgl. auch: Büttner 2011, 47, dort zu den Verhandlungen des Deutschen Bundestages in der 1. Wahlperiode 1949–1953.

¹⁰¹ Im Bundestags-Parlamentsprotokoll 1/30, BR-Drs. 67/50 festgeschrieben. Text zitiert aus: Büttner 2011, 158.

¹⁰² Die Behörde wurde 1989 bis zur Auflösung am 1.1.1998 in „Bundesministerium für Post und Telekommunikation“ umbenannt.

¹⁰³ Ministerialblatt des Bundesministeriums der Finanzen, 1. Jg. 1949/50, Nr. 13 vom 13.6.1950, 300. Text zitiert aus: Büttner 2011, 48.

Nach Inkrafttreten der EntschlieÙung gab es allerdings über zwei Jahre keine verbindliche Verwaltungsanordnung zur Verfahrenspraxis. Erst am 1. August 1953 verabschiedete das Bundesministerium der Finanzen im Einvernehmen mit dem Bundesminister des Innern „*Vorläufige Richtlinien für die Durchführung von Bundesbauten, Aufträge an bildende Künstler*“. Darin wurde der Prozentsatz für Aufwendungen an Kunst auf ein bis zwei Prozent der Bausumme festgelegt und bestimmt, dass einzelne Diensträume und Säle mit Werken der Bildhauer und Kunstmaler und Anlagen und Plätze mit bildhauerischen Arbeiten auszustatten sind. Kunstwerke, die in Anlass und Umfang über die lokale oder regionale Bedeutung hinausgingen, waren einem Fachgremium beim Bundesfinanzministerium vorzulegen. Letztlich hieß es, dass die veranschlagten Mittel zweckgebunden sind.¹⁰⁴

Am 2. Januar 1957 wurden die vorläufigen Richtlinien in modifizierter und erweiterter Ausführung in die „*Richtlinien für die Durchführung von Bauaufgaben des Bundes – K 7*¹⁰⁵ *Aufträge an bildende Künstler*“¹⁰⁶ überführt und in den Zuständigkeitsbereich der Finanzbauverwaltung gelegt.¹⁰⁷

In der überarbeiteten Auflage vom 10. Juli 1975 fiel die Untergrenze von einem Prozent der Baukosten für Aufträge an bildende Künstler weg; die Obergrenze von zwei Prozent blieb bestehen.¹⁰⁸

1977 führte der Bund einen Ergänzungsfonds ein. Vorausgegangen war ein Künstlerbericht vom 13. Januar 1975, den Sieghardt von Köckritz in seinem Aufsatz „*Der Ergänzungsfonds*“ beschrieb (Auszug):

„[...] Der Bericht gab erstmals einen umfassenden Überblick über die berufliche und soziale Lage der Künstler; er machte deutlich, daß es mit der Beschäftigungslage, dem Durchschnittseinkommen und der Alterssicherung der Künstler nicht zum Besten stand [...]. Nach Anhörung von über 80 Künstlerverbänden verabschiedete das Bundeskabinett am 2. Juni 1976 einen Maßnahmenkatalog zur Verbesserung der beruflichen und sozialen Lage der Künstler und Publizisten [...].“¹⁰⁹

¹⁰⁴ AZ.: II D–06074–16/53; Zitiert aus: Büttner 2011, 159.

¹⁰⁵ Nach dem Inhaltsverzeichnis der Richtlinien bedeutet „K“ Einzelgebiete.

¹⁰⁶ Online: http://www.bbr.bund.de/DE/Baufachlicher_Service/RBBau.pdf (letzter Abruf: 21.7.2014).

¹⁰⁷ Vgl.: Büttner 2011, 160.

¹⁰⁸ Ebd., 162.

¹⁰⁹ von Köckritz, 9.

Zu den Einzelmaßnahmen, die zur Durchführung kommen sollten, zählte neben dem Ergänzungsfonds die Einführung einer Sozialversicherung für Künstler.

Der 1976 eingebrachte Gesetzesentwurf wurde zunächst mehrmals abgelehnt, erst nach vielen Bedenken und diversen Änderungen wurde am 27. Juli 1981 das „*Gesetz über die Sozialversicherung der selbständigen Künstler und Publizisten*“ ausgefertigt (BGBL IS 705) und trat als „*Künstlersozialversicherungsgesetz*“ am 1. Januar 1983 in Kraft¹¹⁰. Die KSVG sah für selbstständige Künstler und Publizisten Leistungen aus der gesetzlichen Renten- und Krankenversicherung vor.¹¹¹

Aus dem „*Ergänzungsfonds für zusätzliche Aufträge an bildende Künstler zur künstlerischen Ausgestaltung von Baumaßnahmen des Bundes*“ erhielt das Bundesministerium für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau ab 1977 jährlich vier Millionen DM, die zusätzlich zu den bisherigen Aufwendungen von bis zu zwei Prozent der anrechnungsfähigen Bausumme für Kunst am Bau verwendet werden konnten. Sieghardt von Köckritz sah durch den Ergänzungsfonds auch die Chance:

„[...] nicht nur, wie das im Rahmen der Kunst-am-Bau-Richtlinien in der Regel nur möglich war, zu ‚kleckern‘, sondern nun auch einmal zu ‚klotzen‘, d. h. unabhängig von einem bestimmten, vorgegebenen Finanzrahmen Akzente zu setzen.“¹¹²

Nach ersten Anlaufschwierigkeiten wurden aus dem Ergänzungsfonds 8,6 Millionen DM abberufen und damit 129 Projekte finanziert. Hierzu ein kritisches Resümee von Horst Rave:

¹¹⁰ Deutscher Kulturrat: Eine kurze Einführung in das Gesetz über die Sozialversicherung der Künstler und Publizisten (Künstlersozialversicherungsgesetz KSVG), Referenten: Zimmermann, Olaf Schulz, Gabriele, online: <http://www.kulturrat.de/druckansicht.php?detail=235> (letzter Abruf: 21.7.2014).

¹¹¹ 1995 kam die Pflegeversicherung hinzu. Die Beiträge tragen zur Hälfte die Künstler, die andere Hälfte finanzieren der Bund (durch einen Zuschuss) und das Unternehmen, das die künstlerische Leistung verwertet (Künstlersozialabgabe). Die Höhe der Beiträge wird durch Einkommensschätzung ermittelt. Für die Durchführung ist bundesweit die Künstlersozialkasse in Wilhelmshaven zuständig. Zitiert aus: Suhrenbrock: „*Kunst und Soziales*“, in: „*ProKunst 4*“, Hg.: Bundesverband Bildender Künstler, Bonn 2006, 98–100.

¹¹² von Köckritz, 10.

„Am intensivsten hat das Bundesministerium der Verteidigung das Angebot des Ergänzungsfonds genutzt.[...] Überraschend ist allerdings, vergegenwärtigt man sich die Diskussion der letzten Jahre über die Situation der Künstlerinnen, daß Frauen nur zu gut zehn Prozent bei der Auftragsvergabe Berücksichtigung fanden. Zwölf Künstlerinnen stehen dreiundneunzig Künstlern gegenüber. Keines der großen gestalterischen Projekte wurde von einer Frau bearbeitet.“¹¹³

1984 wurde der Ergänzungsfonds aufgrund einer angespannten Haushaltslage eingestellt. Nach Recherchen von Thomas Grochowiak hieß es in einer ersten Stellungnahme zunächst ausweichend:

„Der Ergänzungsfonds soll aufgrund einer angespannten Haushaltslage nur auf ein Jahr nicht verfügbar sein, aber künftig soll er aufgestockt wieder zum Zuge kommen.“¹¹⁴

Klarere Worte fand die Bundesregierung im Oktober 1984 in der Kulturdebatte im Deutschen Bundestag; dort hieß es:

„Unter Berücksichtigung der angespannten Situation des Bundeshaushalts ist das Programm des Ergänzungsfonds abgeschlossen worden.“¹¹⁵

Hierauf Grochowiaks eindringlicher Appell:

„Die vorliegende Publikation, die dokumentieren wird, warum die Einrichtung und Auswirkung des Ergänzungsfonds Lob und Anerkennung gefunden hat, darf nicht als Abgesang der Erinnerung dienen, sondern muß für die heute politisch regierungsseitig Verantwortlichen ein Aufruf sein, ein der Künstlerschaft gegebenes Versprechen zu überdenken und eine erfolgreich begonnene kulturelle Aktion wieder aufzugreifen und zu reaktivieren.“¹¹⁶

Anmerkung: Die Wiederaufnahme des Ergänzungsfonds blieb bis heute aus. Möglicherweise sahen die damaligen Verantwortlichen mit der Einführung der Künstlersozialversicherung und den dadurch garantierten Absicherungen die Unterstützung der Künstler als erfüllt an und deshalb keine Notwendigkeit mehr, die arbeitsfördernden Maßnahmen weiter fortzusetzen. Immerhin drängt sich diese Überlegung auch im Hinblick auf die zeitliche Abfolge – Beginn der Künstlersozialversicherung 1983, Einstellung des Ergänzungsfonds 1984 – auf.

¹¹³ Rave, 14.

¹¹⁴ Grochowiak, 13.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Ebd.

Die modifizierte Auflage der K 7-Richtlinien von 1995 sah eine entscheidende Änderung vor: Die bis dahin bezifferte Obergrenze von zwei Prozent der Baukosten für künstlerische Arbeiten fiel weg; stattdessen sollten die Leistungen bildender Künstler in einem angemessenen Verhältnis zu den Kosten des Bauwerkes stehen.¹¹⁷ Damit wurde erstmals der bis dahin starre Finanzrahmen für Kunst am Bau aufgehoben.

Zehn Jahre später determinierte der Bund in der Neuauflage der K 7-Richtlinien von 2005¹¹⁸ in Verbindung mit einem Leitfaden wieder ein festes Budget in Abhängigkeit zu den Baukosten. Der neu eingeführte „*Leitfaden Kunst am Bau*“ konkretisiert in einem Zehn-Punkte-Programm, wie in der Praxis die Richtlinien umzusetzen sind.

Nachfolgend eine Zusammenfassung der wichtigsten Vorgaben aus der 3. aktualisierten Auflage von September 2012¹¹⁹ mit ergänzenden Anmerkungen der Verfasserin:

1. Ziele: Der Bund sieht sich als öffentlicher Bauherr in der baukulturellen Verantwortung und Vorbildfunktion. Seine Bauwerke sollen, insbesondere wenn sie herausgehobenen gesamtstaatlichen Funktionen dienen und an exponierten Standorten stehen, das baukulturelle Niveau und Verständnis in unserem Land widerspiegeln und nationale Visitenkarte sein [...].

Anmerkung: Das Statement zeigt, dass sich die Motivation des Gesetzgebers, öffentliche Kunst zu fördern, gewandelt hat. War es in der jungen Bundesrepublik noch der Fürsorgegedanke, durch öffentliche Aufträge an bildende Künstler deren Existenz zu sichern und materielle Not abzuwenden, dient Kunst am Bau heute in erster Linie der Repräsentation eines modernen, demokratischen Staates, der sich, eingebunden in die Europäische Union, als Kulturnation präsentiert.

¹¹⁷ Büttner 2011, 163.

¹¹⁸ „Richtlinien für die Durchführung von Bauaufgaben des Bundes RBBau, 19. Austauschlieferung 2009, Hg.: Bundesministerium für Verkehr, Bau u. Stadtentwicklung AZ B 16–670501–3 (Stand: 25.9.2013), online unter: http://www.bbr.bund.de/DE/Baufachlicher_Service/RBBau.pdf (letzter Abruf: 2014).

¹¹⁹ BMVBS (Hg.): Leitfaden Kunst am Bau, Bonn 2012, online unter: http://www.bbr.bund.de/.../bauprojekte/KunstAmBau/Leitfaden_KunstamBau. (letzter Abruf: 21.7. 2014).

Die folgenden Kommentare belegen, dass die Ziele von Kunst am Bau durchaus kontrovers gesehen werden: Andreas Kaernbach, Kurator der Kunstsammlung des Deutschen Bundestages, äußerte sich im Zusammenhang mit den vielen Besuchern, die an den Führungen zu den Kunstwerken im Reichstag teilnehmen:

„Kunst am Bau braucht Vermittlung. [...] Der Umgang mit Kunst am Bau ist, wie der Umgang mit der Kunst generell, ein kontinuierlicher Lernprozess. [...] Nutzer sind ja nicht nur Institutionen und ihre Mitarbeiter, Nutzer sind gerade im Reichstag auch sehr, sehr viele Besucher. Auch sie müssen an die Kunst am Bau herangeführt werden. [...] Nicht Künstleralimentierung, sondern Bildungsaufgaben stehen im Mittelpunkt.“¹²⁰

Heinrich Wefeling hingegen vertrat zur Förderungsbedürftigkeit der bildenden Künstler folgende Meinung:

„[...] Wenn man sich freilich die regelmäßig niederschmetternden Erhebungen über die durchschnittliche Einkommenssituation von Künstlern in Deutschland ansieht, dann hat die sozialpolitische Absicht der Kunst-am-Bau-Programme nichts von ihrer Berechtigung verloren [...].“¹²¹

2. Arten der Kunst: Für Kunst am Bau sollen alle dauerhaften Ausdrucksformen der bildenden Kunst berücksichtigt werden. Vorfestlegungen auf bestimmte Kunstgattungen sind zu vermeiden. Die Kunstwerke sollen ein eigenständiger Beitrag zur Bauaufgabe sein, der einen Bezug zur Architektur bzw. zur Funktion des Bauwerks herstellt, auf die Umgebung reagiert sowie durch künstlerische Qualität und Aussagekraft beeindruckt.

Anmerkung: Im Gegensatz zu den vorhergehenden Auflagen des Leitfadens wird nun explizit die Dauerhaftigkeit eines Kunstwerkes vorausgesetzt, damit es in einem zeitlichen Einklang mit der Lebensdauer des Bauwerkes steht. Nach dem vom Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung herausgegebenen Leitfaden „*Nachhaltiges Bauen*“ von 2011 wird zur Kostenkalkulation für den gesamten Lebenszyklus eines Gebäudes ein Betrachtungszeitraum von 50 Jahren angesetzt.¹²² Dement-

¹²⁰ Kaernbach: Positionen, in: „*I. Werkstattgespräch*“, 2007, 10/11.

¹²¹ Wefeling: „*Warum Kunst am Bau?*“, in: BMVBS (Hg.): „*Kunst am Bau. Projekte des Bundes 2000-2006*“, Bönen 2007, 37–38.

¹²² Leitfaden Nachhaltiges Bauen 2011, Teil A: Grundsätze: 15, 17; online unter: <http://www.bmvbs.de/cae/servlet/contentb> (letzter Abruf: 21.7.2014).

sprechend wären für Kunst am Bau in toto temporäre Objekte oder Werke von kurzfristiger Haltbarkeit ausgeschlossen.

3. Anwendungsbereich: Der Leitfaden gilt für alle Bundesbaumaßnahmen und Baumaßnahmen Dritter im Anwendungsbereich der Richtlinien für die Durchführung der Bauaufgaben des Bundes (K 7) und Bauvorhaben, die vom Bund im Rahmen von „*Öffentlich-Privater-Partnerschaftsmodelle*“ durchgeführt werden sowie Baumaßnahmen im Anwendungsbereich der Richtlinien für die Durchführung von Zuwendungsbaumaßnahmen.

Anmerkung: Zu den Nutzern von Kunst am Bau des Bundes zählen neben den obersten Bundesbehörden der Bundesrechnungshof, das Bundesverfassungsgericht, die Ministerien, Bundesämter, Botschaften, Gerichte (ausgenommen die in die Zuständigkeit des Landes fallenden Amtsgerichte), Bundespolizei und Bundeswehr.¹²³

Bei einer „*Öffentlich-Privaten-Partnerschaft*“ schließt die öffentliche Hand als Auftraggeber einen langjährigen Vertrag mit einem privaten Partner als Auftragnehmer, um gemeinsame Projekte umzusetzen.¹²⁴

Im Rahmen der Zuwendungsbaumaßnahmen werden durch den Bund im Inland Forschungs- und Kultureinrichtungen, politische Stiftungen, überbetriebliche Ausbildungsstätten und im Ausland Deutsche Schulen und Deutsche Historische Institute unterstützt.¹²⁵

4. Planung: Kunst am Bau ist als grundsätzliche Anforderung bereits in die Bedarfsplanung aufzunehmen. Weiterführende Aussagen zur Umsetzung von Kunst am Bau und zur künstlerischen Beteiligung sind frühzeitig in der Bauunterlage darzustellen. Kunstwettbewerbe sollen zu einem möglichst frühen Zeitpunkt durchgeführt werden, um eine erfolgreiche Kooperation zwischen Künstlern und den weiteren am Bau Beteiligten zu ermöglichen und die Einbeziehung der künstlerischen Idee in die Bauplanung zu unterstützen.

¹²³ Vgl. auch: Chibidziura: „*Podiumsdiskussion*“, in: „*10. Werkstattgespräch*“, 27.

¹²⁴ Online unter: <http://www.bmvbs.de/.../oeffentlich-private-partnerschaften-beispiel-> (letzter Abruf: 21.7.2014).

¹²⁵ Online unter: <http://www.bbr.de/n.../Zuwendungsmassnahmen/> (letzter Abruf: 2014).

Anmerkung: In der Literatur zu Kunst am Bau wurde oftmals kritisch konstatiert, dass in der Vergangenheit die Kooperation zwischen Architekt und Künstler nicht immer zufriedenstellend war mit der Konsequenz, dass Projekte der Künstler bei der Bauplanung entweder zu spät oder erst nach Abschluss der Planungsphase berücksichtigt wurden. Auf entsprechende Auswirkungen wird bei den Arbeiten des Bildhauers Georg Engst noch eingegangen.

5. Verfahren: Die Kunst-am-Bau-Verfahren werden von der Bundesbauverwaltung unter Beteiligung und in Abstimmung mit der Bundesanstalt für Immobilienaufgaben als Eigentümer der Liegenschaften in eigener Verantwortung durchgeführt und dokumentiert. Die Bundesbauverwaltung kann sich durch Kunstsachverständige beraten lassen. Die Auswahl von Verfahren, Standorten, Arten der Kunst und der Künstler soll unter Berücksichtigung der Wirtschaftlichkeit, Transparenz und Chancengleichheit auf die bestmögliche künstlerische Lösung ausgerichtet sein; eine stärkere Beteiligung des künstlerischen Nachwuchses, insbesondere der Künstlerinnen ist anzustreben. Bei besonders bedeutenden Baumaßnahmen sind Aufträge auf Grundlage von Wettbewerben zu vergeben.

Anmerkung: Es stellt sich die Frage, ob in der Praxis bei den „besonders bedeutenden Baumaßnahmen“ der vorbildliche Ansatz, weibliche und männliche Nachwuchskünstler im Rahmen von ausgeschriebenen Wettbewerben mit einzubeziehen, tatsächlich eingehalten wird oder wegen des Repräsentationsgedankens doch Direktaufträge an etablierte und international bekannte Künstler vergeben werden, von denen einige von vorneherein das Procedere eines Wettbewerbes abgelehnt hätten.¹²⁶

¹²⁶ Gabriele Zabel-Zottmann, 28. Die Autorin erwähnte in ihrer 2012 fertiggestellten Promotionsschrift „*Skulpturen und Objekte im öffentlichen Raum der Bundeshauptstadt Bonn*“ einige bekannte Künstler, die sich aus unterschiedlichen Gründen an Wettbewerben nicht beteiligen. Vgl.: Elektronische Veröffentlichung der Dissertation durch die Universität Bonn unter: <http://www.URN:urn:nbn:de:hbz:5-30255> (letzter Abruf: 21.7.2014).

6. Kunstwettbewerbe: Es wird zwischen offenen und nichtoffenen Wettbewerben unterschieden. Offene Wettbewerbe sind anonym und können in zwei Phasen durchgeführt werden. Die erste Phase wird unbeschränkt ausgelobt. Zusätzlich können Künstler/innen direkt auf die Auslobung aufmerksam gemacht werden. Die Jury wählt aus den anonym eingegangenen Ideenskizzen diejenigen aus, die in der zweiten Phase detailliert auszuarbeiten sind. Die Teilnehmer der zweiten Phase erhalten ein angemessenes Bearbeitungshonorar.

Nichtoffene Wettbewerbe bleiben ebenfalls bis zur Entscheidung anonym. Zur Teilnahme wird in der Praxis eine begrenzte Zahl von sieben bis zehn Personen zugelassen. Die Auswahl der Teilnehmer kann durch direkte Einladung oder ein vorgeschaltetes Bewerbungsverfahren erfolgen. Die entscheidende Bundesbauverwaltung kann sich durch externe Kunst-sachverständige beraten lassen. Dieses Auswahlgremium darf nicht dem Preisgericht desselben Verfahrens angehören. Die für das weitere Wettbewerbsverfahren ermittelten Teilnehmer erhalten für die nun zu tätigen detaillierten Ausarbeitungen eine pauschale Vergütung. Führen Wettbewerbe nicht zum Ziel, ist in Ausnahmefällen ein Ankaufsverfahren zulässig. Hierfür wird eine Anzahl Künstler/innen aufgefordert, eine bestimmte Anzahl eigener Kunstwerke vorzustellen, aus denen dann das Preisgericht auswählt und den Ankauf vorschlägt [...].

Anmerkung: Es erschließt sich nicht, wie viele Teilnehmer der offenen und nichtoffenen Wettbewerbe für die zweite Phase vorgesehen werden. Falls dies von Fall zu Fall entschieden wird, möglicherweise in Abhängigkeit von der jeweiligen Ausschreibung und Gesamtzahl der Bewerber, wäre ein Hinweis sinnvoll.

7. Preisgericht: Es umfasst in der Regel nicht mehr als sieben stimmberechtigte Personen, von denen die Mehrheit Kunstwissenschaftler, Kuratoren oder Künstler sein müssen; die Bundesbauverwaltung holt vor der Benennung Vorschläge der Künstlerverbände ein. Preisrichter dürfen nicht gewerblich tätig sein und müssen das Kunstwerk auch hinsichtlich

bautechnischer Konsequenzen und Folgekosten beurteilen können. Die Bundesbauverwaltung, das beteiligte Architekturbüro und der Nutzer (zusammen mit dem Eigentümer) sind im Preisgericht jeweils mit einer Stimme vertreten; die Jury entscheidet mehrheitlich. Die Empfehlungen des Preisgerichtes sollen im Hinblick auf die Realisierungschancen nicht gegen den Nutzer gefällt werden.

Anmerkung: Zu diesem Punkt gab es eine wichtige Korrektur: Die bisherige aus nicht mehr als sechs Personen bestehende Jury mit der Entscheidungsgewalt des Vorsitzenden bei Stimmengleichheit wurde auf ein siebenköpfiges Preisgericht erweitert, damit sich natürliche Mehrheiten ergeben. Außerdem wurde die bis dato ungenaue Formulierung zur fachlichen Qualifikation der Jurymitglieder präzisiert, indem nur Personen mit bestimmten fachspezifischen Berufen für die Tätigkeit als Kunstsachverständige infrage kommen. Zu der früheren Zusammensetzung der Jurymitglieder kam Gabriele Zabel-Zottmann in ihrer Dissertation zu folgender kritischen Einschätzung:

„In der Tat ist die Zusammensetzung des Preisgerichts problematisch, da in der Regel Beamte der entsprechenden Ministerien die Mehrheit in diesem Gremium bilden, die nicht unbedingt mit Kenntnissen der zeitgenössischen Kunstszene vertraut sind [...]“¹²⁷

8. Kosten: Die Mittel für Kunst am Bau sind zweckgebunden und können nicht umgewidmet werden. Als angemessene Mittel für eine künstlerische Beteiligung gelten für Bauwerke die folgenden Werte:

bei Bauwerkskosten unter 20 Mio. € ein Anteil von 1,5 %,
 bei Bauwerkskosten v. 20–100 Mio. € ein Anteil von 1,0 %,
 bei Bauwerkskosten über 100 Mio. € ein Anteil von 0,5 %.

Die Angemessenheit ist in der Regel nicht mehr gegeben, wenn die Wettbewerbskosten mehr als 15 % der Kosten für die Kunstwerke betragen. Der Unterhalt (Betrieb, Pflege und Instandhaltung) der Kunst am Bau ist Aufgabe und Verantwortung des Eigentümers.

¹²⁷ Vgl.: Fußnote 126: Frau Zabel-Zottmann bezog sich auf Renate Ulrich, Referentin für Kunst am Bau des Landes NRW, die in diesem Zusammenhang von „Laien-Kommission“ sprach.

Anmerkung: Neuer Eigentümer aller inländischen Liegenschaften des Bundes und dessen Kunstwerke ist die 2005 gegründete „Bundesanstalt für Immobilienaufgaben“ mit Sitz in Bonn. Ab 2006 wurden die Immobilien des bisherigen Eigentümers (Bund) schrittweise auf die BImA übertragen; die Überschreibungen sind inzwischen abgeschlossen.¹²⁸ Die BImA verwaltet nach Schätzungen derzeit ca. 50.000 Liegenschaften.¹²⁹

9. Verantwortlichkeit: Der Eigentümer ist für die Instandhaltung und Standsicherheit der Kunst am Bau verantwortlich; durch turnusmäßige Bau- begehungen soll der ordnungsgemäße Zustand der Kunstwerke überprüft werden. Die Übergabe der Kunst am Bau ist in einem Übergabeprotokoll zu protokollieren. Kunstwerke sind stets würdig und der künstlerischen Idee entsprechend zu präsentieren. Bei Verkauf, Umnutzung, Umbau oder Abriss ist anzustreben, die bestehende Kunst am Bau zu erhalten. Bei notwendigen Veränderungen des Kunstwerkes oder Standortes sollen die Künstler/innen benachrichtigt und eine schriftliche Zustimmung eingeholt werden. Die Entfernung bzw. Zerstörung bestehender Kunstwerke ist nur in Ausnahmefällen und nur mit Zustimmung des Eigentümers und der Obersten Technischen Instanz zulässig. Im Vorfeld ist zu prüfen, inwieweit andere Lösungen gefunden werden.

Anmerkung: In dem im Internet einzusehenden Übergabeprotokoll¹³⁰ sollen von der zuständigen Bauverwaltung u. a. Angaben zum Hersteller und zu den Bezugsquellen für Ersatzteile/Nachbestellungen gemacht werden. Trotz dieser Hinweise kann es m. E. bei Videokunst und Lichtinstallationen zu Problemen kommen, wenn sie – wie in Punkt 2 gefordert – als „dauerhafte Ausdrucksformen“ angelegt sein sollen, da gerade in der Elektronik ein rasanter Weiterentwicklungsprozess stattfindet und deshalb

¹²⁸ Vgl.: Gesetz über die Bundesanstalt für Immobilienaufgaben vom 9. Dezember 2004 (BGBl. I S, 3235), geändert durch Art. 15 Abs. 83 G vom 5. Februar 2009 (I 160); online unter: <http://www.gesetze-im-internet.de/bundesrecht/bimag/gesamt.pdf> (letzter Abruf: 21.7.2014).

¹²⁹ Vgl.: Leide, in: „10. Werkstattgespräch“, 26.

¹³⁰ Online: <http://www.bmvbs.de/cae/servlet/.../uebergabeprotokoll-kab-12-12-04.doc> (letzter Abruf: 21.7.2014).

bereits nach kurzer Zeit Bau- und Ersatzteile der ‚alten Generation‘ nicht mehr hergestellt werden. Ähnliche Schwierigkeiten können auch bei Lichtinstallationen auftreten; wir brauchen uns nur an die jüngsten EG- und EU-Verordnungen hinsichtlich der Anforderungen an Produkte der Beleuchtungstechnik zu erinnern.¹³¹

Um von vorneherein Unsicherheit bezüglich der Formulierung „alle dauerhaften Ausdrucksform eines Kunstwerkes“ auszuräumen, wäre ein festgelegter Mindestzeitraum zur Haltbarkeit eines Kunstobjektes hilfreich, damit sich die Künstler darauf einstellen können.

10. Dokumentation: Die in Auftrag gegebene Kunst ist von der Bundesbauverwaltung mit Fotos, Erläuterungsbericht und Übergabeprotokoll zu dokumentieren. Standortveränderungen oder Zerstörungen von Kunstwerken sind in einer „Veränderungsanzeige“ festzuhalten. Das Bundesamt für Bau und Raumwesen archiviert zentral die eingehenden Einzeldokumentationen. Die Ergebnisse der Kunst-am-Bau-Verfahren sollen in diversen Veranstaltungen und Publikationen bekannt gemacht werden. Bei beweglichen Kunstwerken ist ein Eigentumsvermerk anzubringen, der auch die Kerninformationen zum Kunstwerk umfasst.¹³²

Anmerkung: In den für Kunst am Bau zuständigen Behörden wird z. Zt. der Altbestand von Kunst am Bau systematisch erfasst und wissenschaftlich aufgearbeitet; die Bestandsaufnahme ist noch nicht abgeschlossen. Zu der bislang fehlenden Inventarisierung hier der kritische Kommentar von Hiltrud Kier:

„[...] Es gibt keine vollständigen Inventarlisten all jener Kunstwerke, die alle in der zweiten Hälfte des 20. Jh. auf insgesamt etwa 100.000 geschätzt werden, und es scheint auch eine ganze Reihe wichtiger Werke zu geben, die einfach spurlos verschwunden sind. Haben die Bundes- und Landesrechnungshöfe sowie die entsprechenden kommunalen Aufsichtsbehörden Kenntnis davon, dass in diesem Bereich der so wichtige und verdienstvolle Einsatz von Steuergeldern nicht nachgehalten wird? Schließlich geht es um öffentlichen

¹³¹ Vgl.: Verordnungen der Kommissionen EG: 244/2009; 245/2009 und EU: 874/2012; 1194/2012 zur Energieeffizienz und Lebensdauer von Lampen und Leuchten, online unter: <https://beck-online.beck.de> (letzter Abruf 2014).

¹³² Ebd., 24.

Besitz von erheblicher Größenordnung, auch wenn diese Kunstwerke nicht verkauft und kapitalisiert werden [...].¹³³

Abschließend noch der Hinweis auf die Publikation „60 x Kunst am Bau aus 60 Jahren“ des Bundesministeriums für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung von Dezember 2010, in der Ute Chibidziura und Hans-Dieter Hegner zu Recht auf den in sechs Jahrzehnten (1950–2010) durch Ankäufe des Bundes respektabel angewachsenen Sammlungsbestand zeitgenössischer Kunstwerke verweisen.¹³⁴

Neugierig macht auch die Ankündigung der Autoren, nach Fertigstellung der Inventarisierung alle in diesem Zeitraum entstandenen Kunst-am-Bau-Projekte – einschließlich der nicht mehr vorhandenen Kunstwerke – in einem virtuellen „Museum der 1000 Orte“ mit Bild und Text digital zu erfassen und im Internet vorzustellen.¹³⁵

¹³³ Kier: „Kunst am Bau im Laufe der Zeiten“, in: „11. Werkstattgespräch“, 30/31.

¹³⁴ Chibidziura/ Hegner 2010, 5.

¹³⁵ Chibidziura/ Hegner: „Die Aktualisierung des ‚Leitfadens Kunst am Bau‘, das ‚virtuelle Museum der 1000 Orte‘ und andere Projekte des Bundes“, in: „10. Werkstattgespräch“, 48.

3.2 Die Verpflichtung der Länder

Nach dem Zusammenbruch der nationalsozialistischen Diktatur waren die Landesregierungen die ersten, die sich sozusagen als „Sozialplan für die bildenden Künstler“ auf die alte Kunst-am-Bau-Regelung bezogen.

Allen voran wurde in Niedersachsen bereits im April 1949 eine Verwaltungsanordnung erlassen, die bei Ausführung von Staatsbauten einen angemessenen Teilbetrag der Bausumme für Aufträge an bildende Künstler und Kunsthandwerker vorsah.¹³⁶

Es folgte Nordrhein-Westfalen mit einer im Oktober 1949 ausgegebenen Verfügung, bei staatlichen Hochbauten von über 50.000.–DM Kosten einen Teilbetrag der Bausumme für Kunst am Bau aufzuwenden.¹³⁷

Im Dezember 1949 wurde in Hessen die alte Kunst-am-Bau-Regelung wieder eingeführt.¹³⁸

Bayern erteilte im Januar 1950 die Anweisung, bei allen staatlichen Bauwerken bis zu zwei Prozent der Bausumme für Aufträge an bildende Künstler und Kunsthandwerker vorzuhalten. Zusätzlich erging an Selbstverwaltungen, Gemeinden, privaten Bauträgern, Wohnungsbauunternehmen und Handels- und Industriebetriebe die Empfehlung, in gleicher Weise zu verfahren.¹³⁹

Der Landesbezirk Baden¹⁴⁰ übernahm im April 1950 die Kunst-am-Bau-Regelung und sah ab einer Bausumme von 250.000.–DM ein Prozent der Baukosten für Werke bildender Künstler und Kunsthandwerker vor.¹⁴¹

Bis 1952 hatten alle alten Bundesländer die Kunst-am-Bau-Richtlinien übernommen; es folgten 1957 mit der Eingliederung in die BRD das Saarland und 1990 mit der Wiedervereinigung die neuen Bundesländer einschließlich Berlin als Bundesland. Inzwischen haben die meisten

¹³⁶ Zitiert aus: BAUMEISTER. Zeitschrift für Baukultur und Bautechnik (1952), H. 7, 491; vgl. hierzu auch die Anmerkung von Büttner 2011, 44.

¹³⁷ Zitiert aus: Büttner 2011, 45.

¹³⁸ Weisser, 33.

¹³⁹ Vgl.: Fußnote 137.

¹⁴⁰ Ab 1952 Zusammenschluss der Landesbezirke Baden, Württemberg-Baden und Württemberg-Hohenzollern zu Baden-Württemberg.

¹⁴¹ Vgl.: Fußnote 137.

Bundesländer zu Kunst am Bau eigene Landesrichtlinien aufgestellt. Hier die derzeit gültigen Regelungen:¹⁴²

Baden-Württemberg: Nach der Dienstanweisung der Staatlichen Vermögens- und Hochbauverwaltung können bei Neu-, Um- und Erweiterungsbauten grundsätzlich bis zu 1 % der anrechenbaren Kosten für Kunst am Bau veranschlagt werden können. Bei Baumaßnahmen mit Gesamtbaukosten über 20 Mio. € legt das Finanzministerium die Mittel im Einzelfall fest.¹⁴³

Bayern: Nach der RLBau des Bayerischen Staatsministerium des Inneren von 2011 werden für große bedeutende Baumaßnahmen mit einem Kostenvolumen von über 1 Mio. € bis zu 2 % der Bauwerkskosten für Kunst am Bau veranschlagt.¹⁴⁴

Berlin: Nach der Anweisung Bau der Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur sehen Senat und Stadt gemeinsam für Kunst am Bau und im Stadtraum folgende Richtsätze vor:

Von 250.000 € bis 1 Mio. € 2 %, mindestens 3.750 €
über 1 Mio. € 1 % mindestens 10.000 €

Darüber hinaus sind für künstlerische Gestaltungen im Stadtraum jährlich 307.000 € verfügbar, unabhängig von Bauvorhaben.¹⁴⁵

¹⁴² Es hat sich gezeigt, dass hierzu die Angaben von Frau Büttner (Stand 3/2010) in „Kommentierte Synopse zur Kunst am Bau bei Bund und Ländern“ (Forschungsauftrag des Bundesministers für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung, Online-Publikation Nr. 05/ 2001) nicht übernommen werden konnten, da sie teilweise überholt sind. Die zuständigen Ministerien aller Bundesländer wurden deshalb im April 2014 nochmals von der Verfasserin nach dem Stand 2014/2015 befragt.

¹⁴³ DAW 2009, vgl. auch: Kunst am Bau (Beitrag Nr. 23) des Rechnungshofs Baden-Württemberg, online unter: <http://www.rechnungshof.baden-wuerttemberg.de/> (letzter Abruf 19.3.2013). Nach telefonischer Rückfrage am 3.4.2014 bei Herrn Zastrow hat die Dienstanweisung von 2009 weiter Gültigkeit.

¹⁴⁴ Abschnitt E 11 der Richtlinien Bau von 2011 liegt der Verfasserin vor. Nach telefonischer Rückfrage am 3.4.2014 bei Herrn Andreas Kronthaler (Oberste Baubehörde im Bayerischen Innenministerium) gilt die Richtlinie bis auf weiteres.

¹⁴⁵ Online: <http://www.berlin.de/imperia/md/content/senwfk/pdf.../rundscreiben.pdf> und <http://www.parlament-berlin.de/ados/17kult/vorgang/k17-0113-47-v.pdf> (letzter Abruf: 19.3.2013). Nach telefonischer Rückfrage am 3.4.2014 bei Herrn Schönfeld (Büro für Kunst im öffentlichen Raum im Kulturwerk des BBK Berlin) hat die Anweisung bis auf weiteres Gültigkeit.

Brandenburg: Es wird nach den K 7-Richtlinien des Landes verfahren, jedoch ohne Prozentvorgaben. Von Fall zu Fall wird entschieden, ob und in welcher Größenordnung Kunst am Bau durchgeführt wird.¹⁴⁶

Bremen: Nach den Richtlinien des Senators für Umwelt, Bau und Verkehr soll für Kunst am Bau gemeinsam mit dem Kulturressort nach den Möglichkeiten einer drittmittelgestützten Finanzierung gesucht werden. Soweit diese zustande kommt, werden Gelder aus dem jeweiligen Bauvolumen eingesetzt. Drittmittel und Baumittel sollen zusammen folgende Sätze nicht überschreiten:

bis 0,5 Mio. € 2 %, bis 1,5 Mio. € 1,5 %
 bis 5 Mio. € 0,8 %, bis 12,5 Mio. € 0,6 %
 bis 25 Mio. € 0,5 %, darüber hinaus: 0,4 %

Das Kulturressort übernimmt die Instandhaltung und Pflege der Kunstwerke. Daneben werden im Einzelfall aus dem „Förderprogramm des Senats zur Erhaltung und Bereicherung des Stadtbildes“ Mittel für Kunst im öffentlichen Raum ohne Bezug zu einem Bauwerk eingesetzt.¹⁴⁷

Hamburg: Die Freie und Hansestadt verfährt seit 1981 nach einer eigenen Verwaltungsanordnung. Danach wird bis auf weiteres ein jährlicher Festbetrag von 250.000 € für Kunst im öffentlichen Raum veranschlagt, unabhängig von Bauvorhaben.¹⁴⁸

Hessen: Nach der Geschäftsanweisung für den Staatlichen Hochbau des Hessischen Ministeriums für Finanzen können bei Baumaßnahmen für Kunst am Bau bis zu 1 % der Kosten des Bauwerks und der Außenanlagen

¹⁴⁶ Angaben aus der Email von Frau Christa Dietrich-Möller (Ministerium der Finanzen) vom 19.11.2012; nach telefonische Rückfrage vom 3.4.2014 wird weiter entsprechend verfahren.

¹⁴⁷ 1.) Online unter: <http://finanzen.bremen.de/sixcms/media.php/13/RLBau2011.pdf> (letzter Abruf: 19.3.2013).
 2.) Stiftung „Wohnliche Stadt“, vgl.: Stiftungssatzung durch Senatsbeschluss vom 10.5.2011; online unter: <http://www.wohnlighestadt-bremen.de/kurz.htm> (letzter Abruf: 19.3. 2013). Die telefonische Rückfrage vom 3.4.2014 bei Frau Pfister ergab, dass 2014 die Mittel vorläufig ausgesetzt wurden, weil sich die Stiftung neu strukturieren muss.

¹⁴⁸ Zitiert aus der gültigen Verwaltungsanordnung über Kunst im öffentlichen Raum von 2007 (Die Unterlage liegt der Verfasserin vor). Der Festbetrag bleibt nach telef. Auskunft der Kulturbehörde (Frau Brinkmann) vom 3.4.2014 für 2014 unverändert, vgl. auch: <http://www.hamburg.de/kunst/179744/kunst-im-oeffentlichen-raum.html> (letzter Abruf: 3.4.2014).

veranschlagt werden. Darüber hinaus können Mittel aus dem Sonderbau-
fonds für künstlerische Gestaltung und Ausstattung von staatlichen
Gebäuden zur Verfügung gestellt werden. Über die Auswahl an Kunst und
Höhe der Mittel entscheidet ein Kunstbeirat.¹⁴⁹

Mecklenburg-Vorpommern: Nach den K 7-Richtlinien für den Landes-
bau¹⁵⁰ gelten für künstlerische Leistungen folgende Sätze: Bei Baukosten

über 375.000 € bis 500.000 € 1,7 %, bis 750.000 € 1,4 %
bis 1 Mio. € 1,1 %, bis 1,5 Mio. € 0,8 %
bis 2,5 Mio. € 0,7 %, bis 5 Mio. € 0,5 %
darüber hinaus 0,3 %, höchstens 50.000 €

Niedersachsen: Der Verfahrensablauf für Kunst am Bau/Kunst im öffent-
lichen Raum entspricht den K 7-Richtlinien des Bundes. Auf Beschluss
wurde das Förderprogramm von 1996–2000 und 2003–2007 ausgesetzt.
Danach war der Aussetzungsbeschluss nicht wieder erneuert worden mit der
Konsequenz, dass das Förderprogramm ab 2008 wieder aktiviert, in der
Praxis aber nicht umgesetzt wurde. Hierzu die Begründung:

„Da jedoch auch in den kommenden Jahren strikte Haushaltsdisziplin zu
wahren ist und die knappen Haushaltsmittel mit besonderer Priorisierung
eingesetzt werden müssen, ist eine Förderung von entsprechenden Projekten
[...] derzeit leider nicht absehbar bzw. nur in besonderen Ausnahmefällen
möglich.“¹⁵¹

Nordrhein-Westfalen: Nach der K 7-Richtlinie des Landes werden die
Ausgaben für Kunst und Bau unabhängig von Bauvorhaben in acht Stufen
von 2 %–0,4 % der Bausumme gestaffelt.¹⁵² Von dieser Vorgabe wurde in

¹⁴⁹ Online: <http://www.energiemanagement.stadt-frankfurt.de/...Bau/Geschäftsanweisung>
(letzter Abruf: 21.7.2014). Der bis heute ohne Unterbrechung bestehende Sonder-
baufonds wurde Anfang der 50er Jahre [...] eingerichtet. Aus dem Fonds wird jährlich
Kunst aus den Zentren künstlerischen Schaffens des Landes erworben zu dem Zweck,
Publikumsflächen und Diensträume der Verwaltung mit Kunst auszustatten (Email
von Herrn Reinhard-Gabriel Bouley, Hessisches Ministerium der Finanzen vom .
6.11.2012).

¹⁵⁰ Richtlinie vom 8.12.2005, veröffentlicht im Amtsblatt Nr. 5 vom 25.1.2006 (liegt der
Verfasserin vor).

¹⁵¹ Auszug aus der Email von Frau Anja Wandel (Niedersächsisches Finanzministerium)
vom 14.11.2012 und 10.4.2014.

¹⁵² Runderlass des MSWKS vom 19.10.2002–III.3–B 1013–, 6/7, 46/47, online unter:
<http://www.mbwsv.nrw.de/bauen/Bauaufgaben/.../pdfBaupolitischeZiele.pdf> (letzter
Abruf: 21.7.2014).

den letzten Jahren abgewichen und stattdessen ein festes Jahresbudget von 495.000 € vorgehalten; ab 2013 wurde der Betrag auf 400.000 € gekürzt.¹⁵³

Rheinland-Pfalz: Nach den vom Ministerium der Finanzen erlassenen K 7-Richtlinien werden für Kunst am Bau folgende Mittel zur Verfügung gestellt: Bei Bauwerkskosten

über 50.000 € bis 2,5 Mio. € 2 %
über 2,5 Mio. € bis 5 Mio. € 1,5 %, jedoch mindestens 20.000 €
über 5 Mio. € 1 %, jedoch mind. 40.000 € höchstens 250.000 €

Die vorgenannten Richtsätze können in begründeten Fällen bis zu 25 % über- oder unterschritten werden.¹⁵⁴

Saarland: Die durch das Ministerium für Bildung, Kultur und Wissenschaft aufgestellten Richtlinien für die Vergabe von Aufträgen an Bildende Künstlerinnen/Künstler bei Hochbaumaßnahmen sehen für Kunst im öffentlichen Raum folgende Staffelung vor¹⁵⁵: Bei Bauwerkskosten

bis 500.00 € 2 %; bis 2,5 Mio. € 1,5 %
bis 5 Mio. € 0,8 %; bis 2,5 Mio. € 0,6 %
bis 25,5 Mio. € 0,5 %; über 25,5 Mio. € bis 0,4 %

Sachsen: Die K 7-Richtlinien des Sächsischen Staatsministeriums der Finanzen veranschlagen für Kunst am Bau bei Bauwerkskosten

von 500.000 € 2 %, von 25 Mio. € 0,4 %.

Die entsprechenden Zwischenwerte werden interpoliert, die Summe für künstlerische Ausstattung ist auf 125.000 € begrenzt. Bis 20.000 € ist ein Direktauftrag möglich, bei höheren Kosten finden Wettbewerbe statt.¹⁵⁶

¹⁵³ Angaben aus der Email von Herrn Norbert Engels (Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport NRW) vom 20.11.2012. Nach telefonischer Rückfrage bei Herrn Engels vom 3.4.2014 wurde der Festbetrag ab 2013 gekürzt.

¹⁵⁴ Die K 7-Richtlinien liegen der Verfasserin vor. (Email von Frau Sabine Groß, Ministerium der Finanzen, vom 7.11.2012). Laut telefonischer Rückfrage vom 7.4.2014 hat sich an den Sätzen nichts geändert.

¹⁵⁵ Die Richtlinie von 1995 hat noch Gültigkeit (telefonische Anfrage bei Frau Christa Matheis, Ministerium für Bildung, Kultur und Wissenschaft) vom 6.11.2012 und 7.4.2014.

¹⁵⁶ Telefonische Anfrage bei Herrn Ulrich Atzberger (Sächsisches Immobilien- und Baumanagement) vom 7.11.2012 und 7.4.2014. K 7- Richtlinie online unter: http://www.lbk-sachsen.de/files/.../Kunst-im.../2013-02_Regularium.kioer.pdf (letzter Abruf: 21.7.2014).

Sachsen-Anhalt: Nach den K 7 - Richtlinien des Landes übernimmt das Bau- und Liegenschaftsmanagement als oberste Landesbehörde die Ausführung von Kunst am Bau. Seit 2013 wird hierfür ein Orientierungswert von ca. 1 % der Bauwerkskosten für Leistungen bildender Künstler angesetzt; die Mittel müssen in einem angemessenen Verhältnis zu den Kosten des Bauwerkes stehen.¹⁵⁷

Schleswig-Holstein: Im „Handbuch Bau“ von 2001 wurde zu den K 7-Richtlinien folgendes festgelegt: Bei von Bund und Land gemeinschaftlich finanzierten Baumaßnahmen des Landes sollen bildende Künstler/innen beteiligt werden. Vorgesehen sind bei Bauwerkskosten über

375.000 € bis 500.000 € 1,7 %, bis 750.000 € 1,4 %
 bis 1 Mio. € 1,1 %, bis 1,5 Mio. € 0,8 %
 bis 2,5 Mio. € 0,7 %, bis 5 Mio. € 0,5 %
 darüber hinaus 0,3 %, höchstens 50.000 €

Für alle übrigen Baumaßnahmen des Landes (Verwaltungsbauten) ist eine Beteiligung bildender Künstlerinnen und Künstler nicht vorgesehen. Mittel für bildende Kunst sind daher für diese Baumaßnahmen nicht zu veranschlagen.¹⁵⁸ Damit wurde abweichend von der Richtlinie „Kunst im öffentlichen Raum – Land“ vom 30. Juni 1994 verfahren. Mit Wirkung vom 24.1.2012 wurde diese Richtlinie aufgehoben.¹⁵⁹

Thüringen: Das Ministerium für Bau, Landesentwicklung und Verkehr legte in den K 7 - Richtlinien für „Kunst am Bau“ folgende Richtsätze fest: Bei Bauwerkskosten über

1 Mio. € 1,5 %, über 5 Mio. € 1 %, jedoch mind. 75.000 €

Die Sätze können unter- oder in begründeten Fällen bis zu 25 % überschritten werden. Wegen der angespannten Finanzlage verfügte das Finanzministerium für die Haushaltsjahre 2013/2014, dass bei vorgesehenen neuen

¹⁵⁷ Email von Frau Daniela Hienzsch (Bau- und Liegenschaftsmanagement Sachsen-Anhalt) vom 8.4.2014.

¹⁵⁸ Der Auszug a. d. Handbuch Bau 1 mit der K 7 - Richtlinie liegt der Verfasserin vor.

¹⁵⁹ Amtsblatt S-H 2012, 49: Aufhebung der Richtlinie durch: Ministerium für Bildung und Kultur vom 10. Januar 2012 – III 52 –. Hierzu Email von Frau Anne Nilges (jetzt Ministerium für Justiz, Kultur und Europa, Ressort Bildende Kunst und Literatur) vom 16.11.2012. Nach telef. Rückfrage am 8.4.2014 besteht die Aufhebung noch.

Baumaßnahmen grundsätzlich keine Mittel für Kunst am Bau an landeseigenen Gebäude bereitgestellt werden.¹⁶⁰

Anmerkung: Die 2014 neu erhobenen Recherchen (vgl. Fußnote 142) zur Umsetzung der K 7 - Richtlinien beziehen sich auf die aktuelle Planung der Landeshaushalte für 2014/15; darüber hinaus können keine verbindlichen Angaben gemacht werden. Die Auflistung zeigt deutlich, dass Kunst am Bau in den einzelnen Bundesländern sehr unterschiedlich praktiziert wird. Auch wenn die Väter des Grundgesetzes die Kultur in die Hoheit der Länder gelegt haben, war es sicher nicht in deren Sinn, dass derart uneinheitlich verfahren wird. Es ist unverständlich, dass Aufwendungen für Kunst am Bau durch ein enttäuschend niedriges Jahresbudget (vgl. NRW) nach unten korrigiert oder durch Ignoranz der eigenen Richtlinien eingestellt werden (vgl. Niedersachsen, Schleswig-Holstein und Thüringen); hier zeigen sich die negativen Auswirkungen sogenannter „Kannbestimmungen“.

Gleichzeitig bleiben die politisch Verantwortlichen erstaunlich gelassen, wenn sich kalkulierte Baukosten für ein Bauwerk vervielfachen. Aus diesem Grunde ist das Argument der „knappen/ leeren Kassen“ als Begründung für das Aussetzen der Mittel für Kunst am Bau auch nicht überzeugend, denn an Beispielen der jüngsten Zeit sind im Verhältnis zu den teilweise dramatischen Verteuerungen diverser Baumaßnahmen die Aufwendungen für die künstlerische Ausstattung eine zu vernachlässigende Größe. Es scheint dringend angezeigt, dass sich die Länder den Bund zum Vorbild nehmen, Verantwortung zeigen und wieder entsprechend ihrer ehemals aufgestellten Richtlinien verfahren.

¹⁶⁰ Zum Verfahren in Thüringen erhielt die Verfasserin ausführliche Unterlagen von Herrn Jürgen Norwig, Referent im Ministerium für Bau, Landesentwicklung und Verkehr.

3.3 Kunst am Bau – Kunst und Bau – Kunst im öffentlichen Raum – Kunst im Stadtbild: Definition und Differenzierung

Obwohl in der Weimarer Republik in den gesetzlichen Bestimmungen zur Kunst an öffentlichen Gebäuden von „*Heranziehung bildender Künstler bei Errichtung kommunaler Bauten*“¹⁶¹, unter den Nationalsozialisten von „*Aufträgen an bildende Künstler[...] bei Bauaufgaben der Staatshochbauverwaltung*“¹⁶² und in der Bundesrepublik in der K 7-Richtlinie von „*Aufträgen an bildende Künstler bei Baumaßnahmen des Bundes*“ bzw. von „*Beteiligung bildender Künstler bei Bauaufgaben des Bundes*“¹⁶³ die Rede ist, hat sich für diese Form der Kunstförderung über die Jahrzehnte im allgemeinen Sprachgebrauch der Begriff „Kunst am Bau“ als feste Größe durchgesetzt.¹⁶⁴ Dies war sicher auch der Grund, den 2005 neu eingeführten Leitfaden zur Richtlinie mit diesem Terminus zu vervollständigen.

Im eigentlichen Wortsinn bedeutet Kunst am Bau, dass die Kunst innen oder außen unmittelbar mit dem Bau verbunden ist. Der Leitfaden geht über diese enge Interpretation hinaus, indem er festlegt:

„Kunst am Bau bezieht sich auf das Gebäude bzw. das Baugrundstück. Ausnahmsweise sind auch künstlerische Lösungen möglich, die sich über die Grundstücksgrenze hinaus auf die Umgebung des Bauvorhabens (Vorplatz, Anlagen, Straßen und Wegeräume etc.) erstrecken, sofern [...] die räumliche und inhaltliche Beziehung zum Bauvorhaben erkennbar bleibt [...].“¹⁶⁵

Daneben gibt der Leitfaden vor, dass die Kunstwerke als eigenständiger Beitrag zur Bauaufgabe einen Bezug zur Architektur bzw. zur Funktion des Bauwerks herstellen, auf die Umgebung reagieren und durch künstlerische Qualität und Aussagekraft beeindrucken sollen.¹⁶⁶ Um diese Forderungen realisieren zu können, müssten Architekt und Künstler schon in der Planung des Bauvorhabens zusammenarbeiten, was in der Regel nicht der Fall ist.

¹⁶¹ Vgl.: Runderlaß vom 20.6. 1928, 17.

¹⁶² Vgl.: Runderlaß vom 29.9.1934, 34/35.

¹⁶³ Vgl.: K 7 - Richtlinie von 1957, 41; K 7 - Richtlinie von 2005, 44/45.

¹⁶⁴ Bereits 1957 veranstaltete der Deutsche Künstlerbund unter dem Titel „Kunst am Bau“ eine Sonderausstellung.

¹⁶⁵ Leitfaden Kunst am Bau 2005, 3. aktualisierte Auflage von September 2012, 6.

¹⁶⁶ Ebd.

Deshalb ergab sich bereits in den 1960er Jahren die grundsätzliche Frage: „Soll das Kunstwerk architekturbezogen aufgestellt werden oder soll es die Beziehung zur Architektur aufgeben?“ Zu dieser Problematik gab es 1966 in dem Katalog zur Ausstellung „*Kunst am Bau in Leverkusen*“ zwei kritische Beiträge von Willi Kreiterling und Rolf Wedewer:

Kreiterling: „Von Integration von Architektur und Kunstwerk ist viel die Rede. [...] Für das Gelingen dieser Synthese [...] ist allerdings auch eine andere Art von Integration erforderlich: das Zusammenführen vieler Menschen [...]. Bei öffentlichen Bauten gibt es viele, die mitentscheiden und kontrollieren; Ämter und Ministerien, Ausschüsse und Räte, öffentliche Meinung und Presse, Abrechnungsbehörden und Rechnungshöfe. [...] Am Fehlen der Kooperation der vielen Beteiligten scheitert auch auf diesem Gebiet vieles. Die Integration von Architektur und bildender Kunst beim öffentlichen Bauwerk kann nicht wirksam werden, wenn sie falsch organisiert wird [...].“¹⁶⁷

Wedewer: „Kunst am Bau: Den Details vorweg weist diese ominöse Formel auf das Grundproblem des Verhältnisses von Kunst und Architektur heute hin [...]: Kunst als nachträglich eingeholtes Alibi architektonischer Leerstellen. Die Kunst, solcherart herabgewürdigt zum sinnentleerten Ornament [...] vermag kaum auch nur eine schmückende Wirkung zu entfalten, geschweige denn als formendes Element auf den Bau oder, weitgreifender, die Architektur einer Stadt einzuwirken [...].“¹⁶⁸

Ende der 1960er/Anfang der 1970er Jahre suchten Künstler, Architekten, Bau- und Kulturbehörden nach Lösungen für das allseits bekannte Problem. Nordrhein-Westfalen sah in dem Wechsel von „Kunst am Bau“ in „Kunst und Bau“ eine Möglichkeit, die Arbeitsbereiche Architektur und Kunst voneinander abzugrenzen, was auch der gängigen Praxis entsprach. 1979 schrieb hierzu der damalige Minister für Landes- und Stadtentwicklung Wolfgang Zöpel in der Publikation „*Kunst und Bau 1967–1979*“:

„Die Dokumentation zeigt, daß die Kunstwerke vielfach erst fertigen Bauwerken hinzugefügt wurden; nicht immer ist ein enger inhaltlicher Bezug zwischen Bauwerk und Kunstwerk zu erkennen. Für die Zusammenarbeit zwischen Architekt und Künstler sollte aber grundsätzlich gelten, daß die Kunstwerke nicht als zusätzliche Dekoration, sondern unter dem Gedanken einer möglichst weitgehenden Integration zwischen Bauwerk und Kunst in die Bauplanung einbezogen werden sollten. [...] Dabei sollte es darauf ankommen,

¹⁶⁷ Kreiterling, in: Ausst.-Kat. des Städtischen Museums Leverkusen, o. S.

¹⁶⁸ Wedewer, ebd., o. S.

die ‚Anhängsel-Funktion‘ der ‚Kunst am Bau‘ weiter zu überwinden und zu einer echten Einheit von ‚Kunst und Bau‘ zu gelangen.“¹⁶⁹

Zu diesem Wechsel bemerkte Horst Gräf 1987 in der Folgedokumentation *„Kunst und Bau in NRW 1980–1985“*:

„[...] Indem wir die ‚Kunst am Bau‘ im Sinne einer nur schmückenden Dekoration am Gebauten infrage stellen und mit dem Wort „und“ die beiden Begriffe nebeneinander setzen, machen wir den Versuch, zwei Arbeitsbereiche voneinander abzugrenzen. [...] Vielleicht ist es möglich, [...] die Ehe zwischen Kunst und Architektur wieder zu kitten, indem wir beide Partner als autonome Partner anerkennen. Und dies ist gar nicht so selbstverständlich. [...] Die ständige Forderung nach Integration von Kunst und Bau hat bisher in relativ wenigen Fällen gefruchtet. Vielleicht sollten wir uns hier getreu dem demokratischen Grundsatz viele Möglichkeiten offen halten [...].“¹⁷⁰

„Kunst im öffentlichen Raum“ sind für die Bevölkerung zugängliche Kunstwerke ohne formalen oder inhaltlichen Bezug zu Bauwerken der öffentlichen Hand. Hierzu auch die Definition von Michael Weisser:

„Kunst im öffentlichen Raum bezeichnet diejenigen statischen (Malerei, Plastik etc.) wie dynamischen (Aktion) Kunstformen, die auf eine Integration von Kunst und Gesellschaft und auf eine umfassende Umgestaltung städtischer Räume ausgerichtet sind.“¹⁷¹

Die Änderung von „Kunst am Bau“ in „Kunst im öffentlichen Raum“ wurde 1973 als sogenanntes „Bremer Modell“ über die Stadtgrenzen hinaus bekannt. Die Bremische Bürgerschaft beschloss 1974, die „Kunst am Bau“ aus dem Ressort des Bausenators herauszulösen und in die Zuständigkeit des Kultursenators als „Kunst im öffentlichen Raum“ zu überführen. Dort wurde festgelegt, dass sich die neuen Gestaltungsaufgaben auf öffentliche Plätze, Straßenräume, Grünanlagen, Brücken und auf das Äußere und Innere von öffentlichen Gebäuden beziehen.¹⁷²

Mit der Erweiterung in den urbanen Raum erreichten die Verantwortlichen eine Loslösung von der Bindung an den Bau und der künstlerischen

¹⁶⁹ Schriftenreihe des Ministers für Landes- und Stadtentwicklung des Landes NRW, Hg.: MLS/ Finanzminister des Landes NRW, 1985, Seite V.

¹⁷⁰ Gräf, in: Ebd., 1987, 7–9.

¹⁷¹ Weisser, Ausst.-Kat. *„Kunst im Stadtbild“*, 10.

¹⁷² Online unter: <http://kunst-im-oeffentlichen-raum-bremen.de/programm.php> (letzter Abruf: 21.7.2014).

Verantwortung des Architekten.¹⁷³ Hierzu nochmals Michael Weisser mit einem Kommentar aus seinem Aufsatz „*Von Kunst am Bau zu Kunst im öffentlichen Raum*“:

„Kunst ist ein mögliches Instrument konkreter Umweltgestaltung im Sinne einer Ästhetisierung des gebauten menschlichen Lebensraumes. Die optischen Defizite der gebauten Umwelt können durch Kunst behoben werden; darüber hinaus setzt das Formaltypische des Einzelkunstwerkes im städtischen Raum Akzente und schafft damit Identifikations- und Orientierungswerte für die Bewohner.“¹⁷⁴

Die freie und Hansestadt Hamburg folgte 1981 dem Bremer Modell und löste ebenfalls die „Kunst am Bau“ durch das Förderprogramm „Kunst im öffentlichen Raum“ ab. Ziel war die Aufhebung der Zwangsbindung an Neubauvorhaben zu Gunsten einer freien und vielseitig auszugestaltenden Kunst auf Straßen, Plätzen, in Grünanlagen und an Hochbauten. Die Kulturbehörde ging davon aus, mit dieser Änderung eine Verbesserung der städtischen Umwelt und die Ausprägung der urbanen Identität Hamburgs, seiner Bewohner und seiner Stadtteile zu erreichen.¹⁷⁵

In Schleswig-Holstein änderte 1994 die zuständige oberste Landesbehörde die K 7 - Richtlinie Kunst am Bau in die (inzwischen außer Kraft gesetzte) Richtlinie „Kunst im öffentlichen Raum – Land“ mit folgender Begründung:

„Die Förderung der Kunst ist ein besonderes Anliegen des Landes. [...] Ziel der folgenden Regelung ist, die bisher praktizierte Regelung „Kunst am Bau“ bei Landesbauten anzupassen an ein Kunstschaffen, das den öffentlichen Raum als Gestaltungsgegenstand begreift. Kunst soll als eigenständiger Bestandteil der gebauten Umwelt zur Geltung kommen. [...] Dabei soll die künstlerische Leistung einen sinnlich erfahrbaren Beitrag für die der Öffentlichkeit zugänglichen Verkehrsflächen, Anlagen und Gebäude erbringen.“¹⁷⁶

¹⁷³ Vgl. auch: Hans-Joachim Manske: Vortrag zum Bremer Modell: „*Kunst am Bau – Kunst im öffentlichen Raum*“ anlässlich des Projektes: „*Kunst und Nutzerbeteiligung*“ an der TU Berlin von 1977–1979, Berlin 1979, 66-71.

¹⁷⁴ Vgl.: Weisser, 37.

¹⁷⁵ Punkt 1 (1a) der Verwaltungsanordnung über „Kunst im öffentlichen Raum“ vom 26.5. 1981 mit Änderungen vom 26.3.1996 und 29.6.2007.

¹⁷⁶ Erlaß der Ministerin für Wissenschaft, Forschung und Kultur vom 30. Juni 1994, AZ.: –X 403 a–3506.11; Amtsbl. S-H. 1994 S. 303. Text aus: Präambel und § 1 (2). Online unter: <http://www.gesetze-rechtsprechung.sh.juris.de/portal/.../bsshoprod?...> (letzter Abruf: 21.7.2014). Die Zuständigkeit wurde inzwischen in das Ministerium für Justiz, Kultur und Europa verlagert.

Auch das Saarland verabschiedete sich 1995 von dem bis dahin gültigen Kunst-am-Bau-Erlass des Ministeriums für Umwelt, Raumordnung und Bauwesen mit dem Statement:

„Kunst im öffentlichen Raum ist ein gutes Stück mehr als Kunst am Bau. Gemeint ist, den öffentlichen Raum selbst als Gestaltungsraum zu begreifen: Kunst nicht als Applikation, sondern als eigenständiger Bestandteil der gebauten Umwelt.“¹⁷⁷

Mit der neuen Richtlinie wechselte die Zuständigkeit in das Ministerium für Bildung, Familie, Frauen und Kultur.

Der Berliner Senat für Wissenschaft, Forschung und Kultur legte bereits in den 1980er Jahren für öffentliche Kunstförderung die Begriffskombination „Kunst am Bau/ Kunst im Stadtraum“ fest.¹⁷⁸ In der jüngsten Anweisung Bau von 2006 wurden die Bezeichnungen folgendermaßen unterschieden:

„Unter ‚Kunst am Bau‘ sind künstlerische Gestaltungen in und an Bauwerken, in Grünanlage, auf Plätzen, Straßen usw. zu verstehen und unter ‚Kunst im Stadtraum‘ künstlerische Gestaltungen an stadträumlich bedeutsamen Stellen oder in Bezug auf besondere Bauwerke sowie für besondere gesellschaftlich relevante Themenstellungen.“¹⁷⁹

Bei „Kunst im Stadtraum/Stadtbild“ handelt es sich in erster Linie um Anschaffungen der Kommunen und Länder im Zuge ihrer städteplanerischen Aufgaben. Hinzu kommen die zur Verschönerung des urbanen Raumes gesponserten, gestifteten oder als Leihgabe zur Verfügung gestellten Kunstwerke und letztlich alle Objekte, die sich im Außenbereich von Unternehmen, Versicherungen und Banken befinden und von der Öffentlichkeit rezipiert werden können.

Zu den Konsequenzen schrieb Petra Römer-Westarp in ihrer Dissertation „*Kunst im Stadtbild*“:

„Die Auseinandersetzung mit der Kunst im Stadtbild muß vor dem Hintergrund eines neuen, gesellschaftskritischen Bewußtseins in der Öffentlichkeit betrachtet werden.“¹⁸⁰

¹⁷⁷ Online unter: <http://www.saarland.de/4344.htm> (Letzter Abruf: 21.7.2014).

¹⁷⁸ Baumann, 1989, 61–70.

¹⁷⁹ Gemeinsames Rundschreiben SenWissForschKult KA 2 und SenStadt 01.2006.

¹⁸⁰ Römer-Westarp, 23.

Anmerkung: Es hat sich gezeigt, dass für die Änderung der Begriffe teilweise organisatorische Gründe vorlagen, sei es um die Kompetenzen in ein anderes Ministerium zu verlegen, sei es um in den Überlegungen zur Anschaffung und Aufstellung von Kunstwerken freier agieren zu können. Entscheidend ist, dass sich die Länder weiterhin verpflichten, für öffentliche Kunst ihren finanziellen Beitrag zu leisten, damit die einzelnen Begriffe nicht als reine ‚Worthülsen‘ gewertet werden müssen.

3.4 Das Engagement der Kommunen

Der neu eingeführten Kunst-am-Bau-Regelung schlossen sich auch die Städte und Kommunen an. 1952 verfasste der Kulturausschuss des Deutschen Städtetages¹⁸¹ die „Leitsätze zur kommunalen Kulturarbeit“ (Stuttgarter Richtlinien),¹⁸² in denen festgeschrieben wurde, dass bei städtischen Bauten ein angemessener Hundertsatz der Baukosten für die künstlerische Ausgestaltung zu verwenden ist.¹⁸³ Diese Verpflichtung änderte der Hauptausschuss des Deutschen Städtetages 1970 durch die „Leitsätze zur Praxis städtischer Kulturpolitik“.¹⁸⁴ Offensichtlich brachten die neuen Leitsätze keine zufriedenstellenden Ergebnisse, denn 1973 stellten die Verantwortlichen in der „Hauptversammlung zu Bildung und Kultur als Element der Stadtentwicklung“ fest:

„Die Städte haben die ihnen zufallenden kulturellen Aufgaben umfassend und kontinuierlich zu erfüllen. Die finanziellen Aufwendungen hierfür können nicht ohne einschneidende Folgen für die Gesamtheit eingeschränkt werden.“¹⁸⁵

„Individualität und Anziehungskraft einer Stadt beruhen auf ihrem äußeren Erscheinungsbild. Die Stadtgestalt formt nachhaltig und intensiv das Verhalten der Bewohner. Deshalb sollten [...] Straßen und Plätze mit Kunst durchsetzt werden, um eine höhere Dichte und Intensität des Stadtbildes zu erreichen und mehr Freude und Heiterkeit zu ermöglichen [...].“¹⁸⁶

Auf die Kohärenz von Stadtentwicklung und Verhalten der Bürger machte der Psychoanalytiker Alexander Mitscherlich bereits 1965 in seinem Pamphlet *„Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden“* aufmerksam. Der Wissenschaftler kritisierte insbesondere die zunehmende

¹⁸¹ Gegründet am 27. November 1905 als „kommunaler Spitzenverband aller Städte, unabhängig von ihrer Größe und von ihrem Status als landesfreie, kreisfreie oder kreisangehörige Städte; vgl.: Ziebill, 9; Stefan Schnell, 27–28.

Deutscher Städtetag (Hg.): Empfehlungen und Stellungnahmen von 1952 bis 1978, in: Kulturpolitik des DST, Reihe C, DST-Beiträge zur Bildungspolitik, Heft 11 (Vorwort: Weinberger/Rommel, Bearbeitung: von Uslar), Köln 1979, (vorliegend in der Universitäts- und Landesbibliothek Bonn).

¹⁸³ Ebd., 62, 67.

¹⁸⁴ Ebd., 53, 57.

¹⁸⁵ Ebd., 37, 39.

¹⁸⁶ Ebd., 41.

Verödung der Städte und führte drastisch die daraus resultierenden Folgen auf. Hier ein Auszug aus seiner Streitschrift:

„[...] Wir hatten Anlaß, die Zerstörung unserer Städte zu beklagen – und dann die Formen ihres Wiederaufbaus [...]. Die Unwirtlichkeit unserer wiedererbauten, [...] monoton statt melodisch komponierten Städte drückt sich in deren Zentrum ebenso aus wie an der Peripherie [...].

[...] Man wird mir [...] vorhalten, daß diese Schilderung von einer sarkastischen oder depressiven Stimmung eingegeben sei. Zugestanden: aber machen nicht unsere Städte, so wie sie wiedererstanden sind, wenn man nicht in ihnen zwischen Büro, Selbstbedienungsladen, Friseur und Wohnung funktioniert, sondern wenn man sie betrachtet, als spazierte man in der Fremde umher und sehe sie zum ersten Mal – machen sie dann nicht depressiv? [...]

Wir haben nach dem Krieg die Chance, klüger durchdachte, eigentlich neue Städte zu bauen, vertan [...]. Wem ist das zuzuschreiben? Den Architekten, den Bauherren, den Stadtbauämtern, den Planungsämtern? Den Stadtparlamenten? [...] Um die Analyse etwas ergiebiger zu machen, muß man zuerst diese Schuldfrage ausklammern.

Alle hätten Besseres gewollt, wenn sie gekonnt hätten. Warum haben sie nicht gekonnt?¹⁸⁷

Dazu ergänzend noch eine Anmerkung von Martin Damus aus seiner 1995 verfassten Schrift *„Kunst in der BRD 1945–1990“*:

„Als gesellschaftlich relevant galt nicht nur inhaltlich kritische Kunst, sondern auch solche, die dazu beitrug, die von den Menschen verantwortete Umwelt verträglicher zu machen. [...]

Der Gebrauch von Kunst stand Anfang der 70er Jahre außer Frage. So bedienten sich Städte der Kunst, um der fortschreitenden Verödung entgegenzuwirken oder um ihre urbane Attraktivität unter Beweis zu stellen [...].“¹⁸⁸

1975 kamen die Teilnehmer der Hauptversammlung des Deutschen Städtetages zum Thema „Die Stadt als Bildungs- und Kulturzentrum“ zu dem Ergebnis, dass die Kulturpolitik einer der wenigen Bereiche ist, in denen die Städte sich selbst ihre Aufgaben stellen und die geeigneten Mittel für ihre Verwirklichung bestimmen können und diese kommunale Gestaltungsmöglichkeit genutzt werden muss.¹⁸⁹

Zur heutigen Verfahrensweise der Kommunen schrieb am 27.2.2012 Raimund Bartella vom Deutschen Städtetag an die Verfasserin (Auszug):

¹⁸⁷ Mitscherlich, 10/11, 13, 16.

¹⁸⁸ Damus, 287.

¹⁸⁹ Literaturnachweis: vgl. Fußnoten 182, 23, 25, 26.

„Es gibt keine vergleichbare Richtlinie K 7 - RBBau für die kommunale Ebene. Gleichwohl entfalten solche Festlegungen auf Bundesebene auch eine Wirkung im kommunalen Raum. Diese haben aber keinen bindenden Charakter. Insoweit können die Kommunen bei Baumaßnahmen eigenständig entscheiden, inwieweit sie einen bestimmten Anteil für Werke bildender Künstler verwenden wollen.

Auf dieser Grundlage dürfte es auch nur schwer möglich sein, einen quantitativen Überblick darüber zu gewinnen, inwieweit auf freiwilliger Basis in den Kommunen entsprechende Mittel für Kunst aufgewendet werden. Auch der Deutsche Städtetag erhebt hierüber keine Informationen [...].“¹⁹⁰

Kurz nach Eingang der Mitteilung fand am 23.3.2012 in Neuss eine „Kulturamtsleiterkonferenz Nordrhein-Westfalen“ statt (an der auch Herr Bartella als Vertreter des Deutschen Städtetages teilnahm), die den Komplex „Kunst im öffentlichen Raum auf kommunaler Ebene“ zum Thema hatte. Einleitend wurde festgestellt, dass einige Städte – u. a. München – hierzu bereits feste Richtlinien aufgestellt haben, in den meisten Städten jedoch Missstände zu beklagen sind. Aus dem am 19.5.1012 veröffentlichten „Arbeitspapier mit dem Ziel der Selbstverpflichtung der Städte und Gemeinden in NRW“ hier die wichtigsten Handlungsempfehlungen:

Kunst im öffentlichen Raum ist seit Jahrhunderten ein fester und herausragender Bestandteil von Stadtkultur. Deshalb sollte(n)

1. bei öffentlichen Bauvorhaben aller Art jeweils ein prozentual definiertes Budget für Kunst einkalkuliert und investiert werden;
2. jede Stadt bzw. Gemeinde einen Verantwortlichen benennen, der sich um Kunst im öffentlichen Raum kümmert.
3. Kunstwerke im öffentlichen Raum umfassend dokumentiert und am Standort eine Objektinformation angebracht werden;
4. regelmäßige Kontrollgänge zu allen Werken der öffentlichen Kunst durchgeführt und dokumentiert werden;
5. alle gefährdeten Kunstwerke überprüft werden, ob sie hinreichend gegen Vandalismus und Diebstahl gesichert sind;
6. die Instandhaltung der Kunstwerke in den Instandhaltungsbudgets berücksichtigt werden;
7. die Kunstwerke – soweit möglich – gegen Vandalismus und Diebstahl versichert werden;
8. es für Kunstwerke, die an ihrem derzeitigen Standort ihre Funktion oder Ästhetik durch äußere Einflüsse verloren haben oder die wegen ihrer Fragwürdigkeit in der Kritik stehen, angebracht sein können, sie in einem

¹⁹⁰ Antwort auf die Anfrage der Verfasserin vom 23.2.2012, Aktenzeichen 41.07.30 D.

- Depot temporär oder dauerhaft aufzubewahren und auch bei Bedarf interessierten Bürgern oder Fachleuten zugänglich zu machen;
9. wenn möglich, eine Fachkommission eingesetzt werden, die alle wichtigen Entscheidungen über Kunst im öffentlichen Raum trifft;
 10. jede Stadt ein eigenes auf die Stadt zugeschnittenes Konzept zur Kunst im öffentlichen Raum erstellen.¹⁹¹

Anmerkungen:

Zu Punkt 1: Am Beispiel der in der Konferenz erwähnten Stadt München ist nachzutragen, dass dort 1985 Richtlinien zu Kunst am Bau festgelegt wurden, die heute noch Gültigkeit haben. Aufgrund dieser Vorgaben entstand 2001 das Programm „Quivid“¹⁹². Danach sollen für Kunstprojekte im Zusammenhang mit kommunalen Baumaßnahmen durch das Baureferat bis zu 2 % (ab 2005 1,5 %) der Bauwerkkosten vorgehalten werden. Daneben stellt das Kulturreferat für „Freie Kunst im öffentlichen Raum“, hierbei handelt es sich überwiegend um temporäre Kunst, weitere Gelder zur Verfügung.¹⁹³

Leider werden in Nordrhein-Westfalen nur wenige Kommunen dem Münchener Modell folgen können, denn über Kunst im öffentlichen Raum entscheidet in erster Linie der Kämmerer unter Berücksichtigung der Kassenlage.

Zu Punkt 3: Es scheint zweckmäßig, wenn die Städte nach erfolgter Inventarisierung der Kunstwerke dem Deutschen Städtetag ihre Bestandslisten elektronisch zukommen lassen, damit sich die Dachorganisation einen Überblick über den Kunstbesitz der einzelnen Städte verschaffen kann, auch im Hinblick auf den Vermögenswert der Kunstwerke. Würden neben Bund und Kommunen auch die Bundesländer die Inventarisierung ihrer Kunstankäufe ernsthaft betreiben, könnte in der Zukunft der Gesamtbestand

¹⁹¹ Kulturamtsleiterkonferenz NRW vom 23.3.1012, Bearbeiter: Harald Müller u. a., online veröffentlicht am 19.5.2012 unter: http://www.kupoge.de/kumi/pdf/kumi139/Kunst_im_oeffentlichen_Raum.pdf (letzter Abruf: 21.7.2014).

¹⁹² Wortschöpfung des Künstlers Adib Fricke.

¹⁹³ Nina Oswald: „*QUIVID, das Kunst-am-Bau-Programm in München*“, in: „*13. Werkstattgespräch*“, Hg.: Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz, Bau und Reaktorsicherheit, 2014, 14–19; vgl. auch: <http://www.quivid.com/new/indes2.html> (letzter Abruf: 21.7.2014).

der von der öffentlichen Hand erworbenen zeitgenössischen Kunst in einem digitalen „Kunstregister Deutschland“ zusammengefasst werden.

Zu Punkt 8: Bezüglich der Formulierung „Für Kunstwerke, [...] die wegen ihrer Fragwürdigkeit in der Kritik stehen [...]“ wäre eine Präzisierung des Begriffs „Fragwürdigkeit“ sinnvoll, damit jeder versteht, was darunter gemeint ist.

Fazit: Das in Anlehnung an den Leitfaden Kunst am Bau aufgestellte Arbeitspapier der Kulturkonferenz Nordrhein-Westfalen weist den Weg in die richtige Richtung. Würden die darin festgehaltenen Empfehlungen beherzigt, wäre dies nicht nur ein Glücksfall für Nordrhein-Westfalen, sondern auch beispielhaft für die anderen Bundesländer.

3.5 Kunstförderung durch Unternehmen und private Bauherren

In Anlehnung an die Kunst-am-Bau-Verpflichtung der öffentlichen Hand wird in der Bundesrepublik Deutschland die Förderung der bildenden Kunst auch durch Unternehmen aller Branchen (Industrie, Versorger, Dienstleister, Medien, Banken und Versicherungen) und Privatpersonen betrieben. Aus dem 1949 in Köln gegründeten Bundesverband der Deutschen Industrie e.V. und der in ihm zusammengeschlossenen Industriezweige¹⁹⁴ ging 1951 der „Kulturkreis im BDI“ als eigenständiger gemeinnütziger Verein hervor. 1992 wurde der Name in „Kulturkreis der Deutschen Wirtschaft im BDI e.V.“ erweitert; die Organisation ist seit 1999 in Berlin ansässig. Der Kulturkreis umfasst rund 400 Mitglieder, die mit Beiträgen und Spenden Kulturförderung in den Bereichen Architektur, Bildende Kunst, Literatur und Musik ermöglichen. Als seine Ziele nennt der Kulturkreis die *„mäzenatische Förderung der zeitgenössischen Kunst, Engagement für bedeutende Werke der deutschen Kulturgeschichte und Teilhabe an der kulturpolitischen Diskussion.“*¹⁹⁵ Hier eine Rückschau auf die wichtigsten Aktivitäten des Kulturkreises im Bereich der bildenden Kunst:

1953: Einführung des „ars-viva-Preises“ für den Nachwuchs der bildenden Kunst; der z.Zt. mit 5.000.– Euro dotierte Preis geht jährlich an zwei bis vier Künstler.

In den 1960er Jahren: Förderung richtungweisender Kulturprojekte.

In den 1970er Jahren: Unterstützung der Arbeit von Künstler in Produktionsstätten der Mitgliedsunternehmen unter dem Motto „Künstler arbeiten in Industriebetrieben“.

1992: Übergabe eines Konvoluts von 50 Kunstwerken aus der Sammlung des Kulturkreises an die neue „Galerie für zeitgenössische Kunst“ in Leipzig als Dauerleihgabe.

1996: Gründung des Arbeitskreises Kultursponsoring (AKS).

1999: Eröffnung einer Ausstellungsfläche für zeitgenössische Kunst im Haus der Deutschen Wirtschaft (Kunstfenster im BDI).

2006: Einführung des deutschen Kulturförderpreises, der jährlich für unternehmerische Kulturförderung in Form einer Urkunde vergeben wird¹⁹⁶ und Umwandlung der Dauerleihgabe in eine Schenkung.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Online unter: <http://www.bdi-eu/Ueber-uns.htm> (letzter Abruf: 21.7.2014).

¹⁹⁵ Online unter: <http://www.kulturkreis.eu/index.historie> (letzter Abruf: 21.7.2014).

¹⁹⁶ Telefonische Angaben des Kulturkreises (Frau Ratherr) im Oktober 2012.

¹⁹⁷ Vgl.: Fußnote 195, siehe auch: <http://www.gfzk-leipzig.de/> (letzter Abruf: 21.7.2014).

Die „Kunst am Bau“ bei Neu- und Umbauten von Firmenimmobilien gilt als Sonderprojekte der Unternehmen; sie wird nicht aus dem Etat des Kulturkreises finanziert. Bei Überlegungen zu dieser Kunstförderung steht der Kulturkreis seinen Mitgliedern auf Wunsch beratend zur Seite.

Bezogen auf Kunst als Bestandteil von Bauvorhaben zeigt sich die Firma Management-für-Immobilien-AG („mfi“) vorbildlich, denn zum Geschäftsprinzip des 1987 gegründeten und auf Einkaufszentren spezialisierten Immobilienunternehmens gehört, für alle von ihr entwickelten oder renovierten Arkaden/Einkaufszentren jeweils ein großes Kunstwerk in Auftrag zu geben mit dem Ziel, eine gelungene Synthese von Architektur und Kunst zu schaffen. Daneben vergibt das Unternehmen ab 2002 jährlich und ab 2007 alle zwei Jahre den mit 50.000 Euro dotierten „mfi-Preis“ für herausragende öffentliche Kunstprojekte. Mit dem Preis wird in erster Linie die gelungene Zusammenführung von Kunst und Bau gewürdigt.¹⁹⁸

Dieses beispielhafte Verhalten ist nach der von Claudia Büttner im Auftrag des Bundesministeriums für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung durchgeführten Studie leider nicht die Regel. Von 297 angefragten Firmen antworteten nur knapp 60 Prozent, und davon bestätigten nur die Hälfte, Kunst am Bau realisiert zu haben oder demnächst in Angriff zu nehmen.¹⁹⁹ Im Folgenden das Ergebnis des Forschungsprogramms in einer kurzen Zusammenfassung:

Kunst am Bau wurde am häufigsten von Versicherungen und Banken, gefolgt von Verbänden, Stiftungen, Kirchen und Energie- und Wasserversorgern verwirklicht, das geringste Interesse zeigten die Branchen Nahrungs- und Genussmittel, Transport und Verkehr, Verlage und Medienunternehmen und die Automobilindustrie mit deren Zulieferer.²⁰⁰ Von den Betrieben, die Kunst am Bau in Auftrag gegeben hatten, besitzt rund ein

¹⁹⁸ Online: <http://www.mfi.eu/p/unternehmen/> (letzter Abruf: 21.7.2014).

¹⁹⁹ Büttner, 2009: „Kunst am Bau bei privaten Bauherren“, Hg.: BMVBS, 10–13, Online-Publikation Nr. 33/2009 unter: <http://www.bbsr.bund.de/...KunstAmBau/.../ForschungenVeroeffentlichung> (letzter Abruf: 21.7.2014).

²⁰⁰ Ebd., 12/13.

Drittel auch eine Kunstsammlung.²⁰¹ Als Gründe für eine Kunst-am-Bau-Akquisition nannten die Unternehmen in erster Linie gesellschaftliche Verantwortung und Unternehmenskultur (Corporate Identity), gefolgt von Mitarbeitermotivation, Kommunikations- und Künstlerförderung.²⁰² Für viele Firmen rangieren Kunst und Kultur jedoch erst nach sozialen Engagements und Sport- und Bildungsförderungen.²⁰³

Es gibt innerhalb der Unternehmerschaft kein einheitliches Verfahren für die Vergabe von Kunst- am- Bau - Aufträgen. Bei allen Unternehmensgrößen war der Direktauftrag die häufigste Praxis. Daneben wurden Kunstwerke auch über beschränkte Einladungswettbewerbe durch ein Gremium ausgewählt. Hierzu der Hinweis von Frau Büttner:

„Ein wichtiger Unterschied zu den Verfahren des Bundes ist, dass bei beiden Vergabeformen immer Entscheidungsträger aus den Geschäftsleitungen und Vorständen in den Auswahlgremien vertreten sind. Denn, das ist sicher eines der entscheidenden Ergebnisse, Kunst am Bau ist immer Chefsache in den privaten Unternehmen [...].“²⁰⁴

In beratender Funktion agiert auch das Kunst-Kontor des Deutschen Sparkassenverlages. Die Kunstberater unterstützen Sparkassen und Unternehmen bei der Künstlerauswahl und begleiten die Realisierung von Kunst-am-Bau-Projekten und Kunstausstattungen.²⁰⁵

Anmerkung: Unternehmen und private Sponsoren nehmen mit der Kunstförderung, sofern die Objekte für die Öffentlichkeit im urbanen Raum aufgestellt werden, direkten Einfluss auf das Stadtbild. Hierzu auch der zutreffende Hinweis von Petra Römer-Westarp:

„In das Bild unserer Städte wird [...] immer stärker einfließen, welche Vorstellungen seitens der Privatwirtschaft über Erscheinungsformen und Funktionen der bildenden Kunst im Stadtraum bestehen.“²⁰⁶

²⁰¹ Büttner 2009, 12.

²⁰² Ebd., 68, 75–77.

²⁰³ Ebd., 105.

²⁰⁴ Ebd., 105/106.

²⁰⁵ Online unter: <http://www.dsv-gruppe.de> (letzter Abruf: 21.7.2014); vgl. auch: DSV-Gruppe (Hg.): „*Sparkassenkunst*“ (Texte: Claudia Emmert), Stuttgart 2007.

²⁰⁶ Römer-Westarp, 13.

Kunst im öffentlichen Raum wird tagtäglich der Beurteilung von Einwohnern und Besuchern ausgesetzt, im besten Fall fällt sie positiv aus, nicht selten stößt sie auf Unverständnis und Ablehnung. Damit das Missfallen nicht in einen Dauerprotest mündet wie bei der Plastik „Tilted Arc“ von Richard Serra, die 1981 auf dem Federal Plaza in New York aufgestellt und 1989 wieder entfernt werden musste²⁰⁷ oder in einen Akt von Vandalismus wie an der Bronze „Hommage à Mozart“ von Markus Lüpertz, die 2005 auf dem Ursulinenplatz in Salzburg eingeweiht und zwei Monate später mit Farbe beschmiert und gefedert wurde,²⁰⁸ sollte die Auswahl für ein modernes Kunstwerk mit Augenmaß und im Kontext zum direkten Umfeld und dem Erscheinungsbild der Stadt getroffen werden.

²⁰⁷ Benjamin H. D. Buchloh: „Vandalismus von oben“, in: Walter Grasskamp (Hg.): „Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum“, München 2000, 104; Uwe Lewitzky: „Kunst für alle?“, Bielefeld 2005, 88/89.

²⁰⁸ Angaben aus: „Österreich-Chronik“ (ohne Autorennennung), online unter: <http://www.derstandard.at/2159942.oe> und Freie Enzyklopädie Wikipedia (letzter Abruf: 21.7.2014).

3.51 Exkurs:

Sponsoring – Mäzenatentum – Spendenwesen – Stiftungen

Iris Lösel-Sauermann bemerkte in ihrer Doktorarbeit *„Kunstförderung durch deutsche Unternehmen aus kunsthistorischer Sicht“* richtigerweise:

„Der Begriff des Mäzenatentums hat im Laufe der Zeit eine ständig wandelnde Prägung mit neuen Bedeutungsinhalten erfahren, wie auch der des Sponsorings heutzutage vielgestaltig angewendet wird.“²⁰⁹

Deshalb werden abschließend aus der Fülle der Fachliteratur jeweils Erklärungen aus betriebswirtschaftlicher, soziologischer, steuerrechtlicher und juristischer Sicht zu den Termini zitiert, die (hoffentlich) zur Klärstellung und Unterscheidung nützlich sind. Friedrich Look beschrieb in seiner Promotionsschrift *„Kunst sponsoring“* die Begriffe folgendermaßen:

„Der Mäzen²¹⁰ [...] ist eine Person oder eine Organisation. Er bietet Leistungen an, die nicht von einer Gegenleistung der geförderten Seite abhängen. Das Zusammenwirken von Mäzen und Leistungsempfänger wird außerdem nicht notwendigerweise der Öffentlichkeit angezeigt, eine Kenntlichmachung ist aber nicht ausgeschlossen. Kunstmäzen ist eine ursprünglich sehr eng gefaßte Beschreibung eines Kunstförderers. Heute erlangt sie dagegen eine allgemein kunstsoziologische Bedeutung, zumal sich der Kunstförderer auch mit dem Kunstsammler bzw. dem Auftraggeber vermischt [...].

Im Gegensatz zum Mäzenatentum basiert Sponsoring ursächlich auf dem Prinzip von Leistung und Gegenleistung [...]. Der Sponsor stellt folglich eine ziel- bzw. zweckbestimmte Leistung zu Verfügung. Art und Form der Leistung und Gegenleistung werden zu Beginn vertraglich definiert. Die Definition erfolgt aus Sicht des Sponsors unter dem Aspekt der Verwertbarkeit gegenüber Dritten. Denn für ihn ist es wichtig, eine Gegenleistung zu erhalten [...].²¹¹

Zu den Überschneidungen zwischen „Mäzenatentum“ und „Sponsoring“ und den daraus resultierenden Differenzierungsproblemen bemerkte Heinz H. Fischer in seiner Dissertation *„Kulturförderung durch Unternehmen in der Bundesrepublik Deutschland“*:

„Mäzenatentum ist nicht durch die Selbstlosigkeit seiner Förderer gekennzeichnet. Eigennützige Interessen spielen, wie gezeigt, oft eine nicht unbedeutende Rolle. Auf der anderen Seite ist zu vermuten, daß zahlreiche als Sponsoren bekannte Firmen nicht nur die eigenen Ziele im Blickfeld haben,

²⁰⁹ Lösel-Sauermann, 25.

²¹⁰ Namensgeber war der vermögende röm. Ritter Gaius Maecanus (um 70 bis 8 v.Chr.), ein freigiebiger Förderer von Kunst und Wissenschaften.

²¹¹ Look, 39.

sondern auch ‚echtes‘ kulturelles Interesse an den von ihnen unterstützten Kunst- und Kulturaktivitäten besitzen. Zumal dann, wenn kulturelles Engagement eine langjährige Tradition im Unternehmen besitzt [...].

Sponsoring-Aktivitäten sind keineswegs gleichzusetzen mit Werbeveranstaltungen im kulturellen Rahmen. So reichen beispielsweise die erwarteten Gegenleistungen für die Unterstützung von der diskreten Namensnennung im Ausstellungskatalog bis hin zur auffälligen Werbung. Aber auch vielen Mäzenen ist es wichtig, ihren Namen mit Kunst und Kultur in Verbindung bringen zu können [...].

Grundsätzlich sind die Möglichkeiten zur Förderung für Mäzene und Sponsoren gleich. Es sei denn, der Begriff des Mäzenatentums wird i. S. des klassischen Mäzenatentums eingegrenzt [...].²¹²

Ulrike Pluschke verwies in ihrer Promotionsschrift *„Kunstsporing. Vertragsrechtliche Aspekte“* auf die juristischen Unterscheidungen zwischen Mäzenatentum, Sponsoring und Spendenwesen:

„[...] Da die altruistische Zuwendung eines Mäzens somit begriffsnotwendig ohne Gegenleistung, also unentgeltlich, erfolgt und zugleich zu einer Bereicherung des Geförderten aus dem Vermögen eines anderen führt, ist sie rechtlich – anders als das Sponsoring [...] – als Schenkung i. S. v. §§ 516 ff. BGB zu qualifizieren.

Spenden sind freiwillige und unentgeltliche Wertabgaben in Form von Geld- oder Sachzuwendungen, die das geldwerte Vermögen des Spenders im Sinne eines freiwilligen Vermögensopfers mindern. Spenden stellen eine Weiterentwicklung des Mäzenatentums dar [...].“²¹³

Juristisch gilt eine Spende ebenfalls als Schenkung, steuerrechtlich können Dotationen von Mäzenen, Sponsoren oder Spendern unter bestimmten Voraussetzungen bei der Einkommens- bzw. Körperschaftssteuer geltend gemacht werden.²¹⁴

„[Eine] Stiftung beinhaltet die individuelle Hingabe von Mitteln oder Kunstwerken mit Wirkung über das eigene Leben hinaus“,²¹⁵ so beschrieben die Kulturwissenschaftler Karla Fohrbeck und Andreas Johannes Wiesand das Wesen der Kulturstiftung in ihrer Untersuchung *„Private Kulturförderung in der Bundesrepublik Deutschland.“*

Grundsätzlich ist zwischen Stiftungen des öffentlichen und des privaten Rechts zu differenzieren. Stiftungen des öffentlichen Rechts – wie z. B. die

²¹² Fischer, Heinz H., 1989, 47, 48.

²¹³ Pluschke, 56–58.

²¹⁴ Ebd.: § 10 b EStG und § 9 KStG; vgl. auch: Brockhaus, Bd. 20, 566.

²¹⁵ Fohrbeck/Wiesand, 9.

„Stiftung Preußischer Kulturbesitz“ – unterstehen der Staatsaufsicht und haben die Aufgabe, das vom Staat bereitgestellte Stiftungsvermögen einem verordneten öffentlichen Zweck zu widmen.²¹⁶

Die privatrechtlichen Stiftungen unterscheiden sich von anderen Einrichtungen (z.B. den Vereinen mit mitgliedschaftlichen Strukturen) durch eine eindeutige Stiftungsabsicht, z. B. die rechtliche Verselbstständigung von Geld- und Sachmitteln für die Verfolgung eines bestimmten gemeinwohlorientierten, dauerhaften Ziels unter Einsatz des „Stiftungsvermögens“ und einer Organisation (Stiftungsrat), die für die Erfüllung der beabsichtigten Zwecke verantwortlich ist. Stiftungen bedürfen nicht nur der staatlichen Genehmigung, sie unterliegen auch der staatlichen Aufsicht.²¹⁷

Die Rechtslage der privatrechtlichen Stiftung wird durch das Bürgerliche Gesetzbuch²¹⁸ und die nicht einheitlichen Stiftungsgesetze der Länder geregelt.

Anmerkung: Einer der größten Kunststifter Deutschlands war der Unternehmer Kurt Körber aus Hamburg. Über ihn und seine Stiftung wird später im Zusammenhang mit Georg Engst und der Werkmonographie noch berichtet.

²¹⁶ Zitiert aus: JuraForum, online unter: <http://www.juraforum.de/lexikon/stiftung> (letzter Abruf: 21.7.2014). Vgl. auch: Brockhaus, Bd. 21, 149.

²¹⁷ Fohrbeck/Wiesand, 44/45.

²¹⁸ §§ 80ff BGB.

3.6 Rückblick: Kunst am Bau in der DDR

Nach 1945 entwickelte sich in Deutschland im Bereich der bildnerischen Produktion die bis dahin durch die Nationalsozialisten gleichgeschaltete Kunst zunächst sowohl in Richtung gegenständlicher als auch ungegenständlicher Kompositionen, was sich jedoch mit der Gründung zweier deutscher Staaten änderte.

In Westdeutschland vollzog sich eine klare Abkehr von der überwiegend figurativen Kunst hin zur international anerkannten Abstraktion als Ausdruck der „Moderne“ und der wiedergewonnenen „Freiheit der Kunst“. Joachim Petsch ging in seiner Abhandlung *„Kunst im dritten Reich“* davon aus, dass von der Kunstszene die abstrakte Kunst zum *„wesentlichen Merkmal der Demokratie hochstilisiert wurde.“*²¹⁹

Anders verlief die Entwicklung in der DDR. Dort sah man die von Westdeutschland bevorzugte Abstraktion als negative Einflussnahme der USA. Hierzu schrieb Ullrich Kuhirt 1982 in *„Kunst der DDR 1945–1959“*:

„[...] Mit der Bestätigung der Vorherrschaft des USA-Imperialismus nach dem zweiten Weltkrieg wurde zielstrebig das nationale Moment in der künstlerischen Entwicklung und die wechselseitige Befruchtung der Nationalkulturen bekämpft und durch den Kosmopolitismus als dem antinationalen Instrument zur ideologischen Gleichschaltung im Dienste des internationalen Monopolkapitals ersetzt. Der mit dem Antikommunismus gekoppelte Kosmopolitismus wurde zur wichtigsten Waffe der imperialistischen Kulturstrategie nach 1945 auch in Westdeutschland.

Das hatte die Diffamierung aller nationalen Erscheinungen in den Künsten, die Überschwemmung vieler Lebensbereiche mit den geistigen Produkten des Amerikanismus und dem Führungsanspruch der USA in Kultur- und Kunstfragen zur Folge.

Eine logische Konsequenz der Durchsetzung des Kosmopolitismus war die manipulierte Vorherrschaft der abstrakten Kunst im Herrschaftsbereich des Imperialismus. [...] Streng genommen stellte sich die ‚neue Freiheit‘ der Kunst als ein System von Zwängen dar, durch welches nur der schmale Pfad abstrakten Gestaltens führte. Mit der ‚Befreiung‘ von der Realität wurde der Künstler zugleich von jeglicher gesellschaftlicher Verantwortung, also eben von der Freiheit selbst ‚befreit‘.“²²⁰

²¹⁹ Petsch, 94.

²²⁰ Kuhirt: *„Zwei Wege in der Deutschen Kunst“*, in: *„Kunst der DDR 1945–1959“*, Hg.: Ders., Leipzig 1982, 93/94.

Seine Begründung, warum die künstlerische Entwicklung in der DDR einen anderen Verlauf nahm, leitete Kuhirt mit einem Zitat von Ministerpräsident Otto Grotewohl ein, der 1952 proklamierte:

„Die bürgerliche Kultur ist gezwungen, den bestehenden Zustand der Gesellschaft als unabdingbare und notwendige Schicksalsmacht darzustellen[...].“

Kuhirt zog daraus den Schluss:

„Hier war eine Grunderkenntnis formuliert, aus der als logische Konsequenz die prinzipielle Orientierung der Kunstschaffenden auf die kontinuierliche geistige und künstlerisch-praktische Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Prozessen herzuleiten war [...]. Doch dieser Orientierung folgten zunächst nur wenige.

Noch belasteten Illusionen und falsche Vorstellungen von Wesen und Bestimmung der Kunst das Denken und Fühlen vieler Künstler sehr stark [...]. Deshalb wurde meist nicht verstanden, daß der Realismus die den sozialen Prozessen der Gegenwart einzig gerecht werdende Schaffensmethode war, um Kunst aus dem Subjektivismus herauszuführen. Die intensive geistige Auseinandersetzung des Künstlers mit der Realität, ihren Entwicklungstendenzen [...], mußte die Enge herkömmlicher Begriffe und eingewurzelter Auffassungen sprengen und neue Formprinzipien und Wirkungspotenzen aus der ständigen Konfrontation mit dem Leben selbst gewinnen.“²²¹

Diese Auffassung wurde im Westen ganz und gar nicht geteilt. Der Philosoph und Soziologe Theodor W. Adorno konstatierte in den 1960er Jahren in der Schrift *„Ästhetische Theorie. Zum Begriff des Schönen“* lapidar: *„[...] lieber keine Kunst mehr als sozialistischer Realismus.“*²²²

In der Retrospektive resümierte der Metallbildner Ulrich Barnickel²²³ 2007 in seiner Dissertation *„Die ‚Metaller der Burg‘. Von der angewandten Metallkunst zur Stahlplastik“* über die Abkehr von der gemeinsamen Kunst-auffassung:

„Während in Westdeutschland mehr und mehr der realistischen Kunst abgeschworen wurde, polemisierte man in der ehemaligen DDR gegen den ‚Formalismus‘ und argumentierte für den sowjetisch geprägten sozialistischen

²²¹ Kuhirt 97. Das dort genannte Zitat Grotewohls stammt aus: *„Die geistige Situation der Gegenwart und der Marxismus“*, in: *„Deutsche Kulturpolitik. Reden von Otto Grotewohl“*, Dresden 1952, 28/29; vgl.: Anmerkung 41, in: Kuhirt, 256.

²²² Gretel Adorno/Tiedemann (Hg.): *„Adorno, Gesammelte Schriften“*, Bd. 7, 1970, 85.

²²³ * 1955 in Weimar, Studium an der Hochschule für industrielle Formgestaltung in Halle, Burg Giebichenstein, 1985 Ausweisung aus der DDR und Übersiedelung nach Fulda, 2007 Promotion an der Bauhaus-Universität Weimar.

Realismus, was natürlich politischen Vorgaben entsprach. Die DDR-Kunst sollte den Inhalt, die Idee bzw. das vorgegebene Thema als vorrangig betrachten und nicht allein die äußere Form. Der Mensch im Mittelpunkt der sozialistischen Gesellschaft [...] sollte durch künstlerische Darstellungen in seinem Alltag derart attraktiv gemacht werden, dass der Kunst rezipierende Werktätige sich und seinen Lebensraum im Dargestellten wieder findet, Stolz entwickelt und als Vorbild für andere wirkt.“²²⁴

Auch wenn sich in den gegensätzlichen Gesellschaftsordnungen des geteilten Deutschlands im Disput über die Gestaltung von Kunst keine Schnittmenge ergab, zeigten sich bei der staatlichen Kunstförderung durchaus Gemeinsamkeiten. Bereits am 2. September 1949 wurde von der Deutschen Wirtschaftskommission²²⁵ in der Sowjetischen Besatzungszone mit der

„Vierte[n] Durchführungsanordnung zur Verordnung über die Erhaltung und Entwicklung der deutschen Wissenschaft und Kultur, die weitere Verbesserung der Lage der Intelligenz und die Steigerung ihrer Rolle in der Produktion und im öffentlichen Leben.“

ein Kulturfonds gegründet, u. a. als ein Instrument zur Auftragsgenehmigung an bildende Künstler.²²⁶ Finanziert wurde der Kulturfonds durch den „Kulturroschen“, der auf jede verkaufte Eintrittskarte für eine kulturelle Veranstaltung (beim Kino fünf Pfennig) und beim Kauf einer Schallplatte erhoben wurde. Über Anträge auf künstlerische Arbeiten, die von den verschiedensten staatlichen Stellen und Organisationen gestellt wurden, entschied das Kuratorium des Kulturfonds, das sich je zu einem Drittel aus dem Bildungsministerium, dem Kulturbund und dem Freien Deutschen Gewerkschaftsbund konstituierte. Daneben nahm der Kulturfonds durch Ankauf von Arbeiten hochbetagter notleidender Künstler auch soziale Aufgaben wahr.²²⁷

²²⁴ Barnickel, 75.

²²⁵ Die DWK wurde durch die Sowjetische Militäradministration eingerichtet und war bis zur Gründung der DDR am 7. Oktober 1949 die Verwaltungsinstanz in der SBZ.

²²⁶ In: Zentralverordnungsblatt 1949, Teil I, Nr. 48 (Ausgabetag 15.9.1949), 689–690. Zitiert aus: Schütrumpf, in: *Auftragskunst der DDR 1949–1990*, 17, 27.

²²⁷ Kaiser/Rehberger (Hg.): *„[Enge und Vielfalt]. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR“*, 1999, 88. Vgl. auch: Schröder, Kathleen: *„Der Kulturfonds in der DDR“*, in: *„Kunst in der DDR“*, 2012, gefördert vom Bundesministerium für Bildung und Forschung, online unter: <http://www.bildatlas-ddr-kunst.de/knowledge/634> (letzter Abruf: 21.7.2014).

Mit Gründung des zweiten deutschen Staates wurde in Artikel 34 der Verfassung der Deutschen Demokratischen Republik am 7. Oktober 1949 festgelegt:

„Die Kunst, die Wissenschaft und die Lehre sind frei (1). Der Staat nimmt an ihrer Pflege teil und gewährt ihnen Schutz, insbesondere gegen den Mißbrauch für Zwecke, die den Bestimmungen und dem Geist der Verfassung widersprechen (2).“²²⁸

Dieser Artikel war die Basis für die *„Anordnung über die künstlerische Ausgestaltung von Verwaltungsbauten vom 22. August 1952“*, die zur gesetzlichen Grundlage für Kunst am Bau wurde. Die Verordnung sah vor, Aufträge in Höhe von ein bis zwei Prozent der Planbaukosten an bildende und angewandte Künstler zu vergeben. Als Verwaltungsbauten galten nach § 1 die im Volkswirtschaftsplan und Plan der Investitionen bestätigten Bauobjekte der Verwaltung, Kultur- und Sozialbauten sowie Bauvorhaben, die nicht unmittelbar Produktions-, Verkehrs- oder Wohnzwecken dienten.

Für die künstlerische Ausgestaltung konnten nach § 4 mit dem Bauwerk verbundene Kunstwerke (Reliefs, Bauplastik, Wandgemälde, Sgraffitos) und nicht verbundene Kunstwerke der bildenden Kunst (Plastiken, Gemälde, Graphik) und des Kunsthandwerks vorgesehen werden. Die Mittel galten als meldepflichtig und waren nicht objektgebunden. Nach § 5 Abs. 1 erfolgte die Auswahl der heranzuziehenden Künstler durch die Staatliche Auftragskommission.²²⁹

Am 4. November 1959 wurde mit der *„Anordnung über die künstlerische Ausgestaltung von Investitionsbauten des Ministers für Kultur“* festgelegt, dass künstlerische Aufträge nicht nur bei Verwaltungsbauten zu berücksichtigen sind, sondern auch beim Wohnungsbau; die Themenauswahl hierfür wurde festgelegt.²³⁰ Für die künstlerische Gestaltung waren 0,2 Prozent (später 0,5 Prozent) veranschlagt.²³¹

²²⁸ Online unter: <http://www.verfassungen.de/de/ddr49-1.htm> (letzter Abruf: 21.7.2014).

²²⁹ Alle Angaben zu der Anordnung aus: Stelzer: *„Kunst am Bau“*, Leipzig 1969, 126/127.

²³⁰ Büttner 2011, 22.

²³¹ Kirsch/Lemke, in: *„Katalog Produktions-Genossenschaft Kunst am Bau Dresden 1958–1990“*, Dresden, 2000, 3.

An Stelle der Auftragskommission entschieden die ebenfalls mit Anordnung vom 4. November 1959 eingeführten „Beiräte für bildende Kunst“ (Ende der 1960er Jahre: „Büros für architekturbezogene Kunst“) über die Auswahl der Künstler und die künstlerischen Inhalte.²³² Der Verband der bildenden Künstler bemühte sich, den dortigen Entscheidungsträgern zu vermitteln, dass es gerade im öffentlichen Raum einen großen Bedarf an Kunstwerken gab. Ziel des Verbandes war, den freischaffenden bildenden Künstlern Aufträge zu verschaffen und somit ihre Existenz zu sichern.²³³

Antje Kirsch und Sylvia Lemke bemerkten zu dem Verfahren:

„Geregelt war, dass die Künstler bevorzugt aus der Region des jeweiligen Bezirks für architekturbezogene Kunst ausgewählt wurden. So entstanden unterschiedliche, regional typische und kunsthistorisch interessante Bestände.“²³⁴

Peter Guth beschäftigte sich in seiner Habilitationsschrift *„Wände der Verheißung“* umfassend mit der Geschichte der architekturbezogenen Kunst in der DDR. Hier seine Analysen:

„Architekturbezogene Kunst war aufgrund der Tatsache, daß sie im öffentlichen Raum installiert war, immer der Goutierung durch die politische Führungsschicht in Staat und Partei ausgesetzt. Das liegt insofern auf der Hand, als der öffentliche Raum natürlich als Austragungsort von Politik begriffen wurde [...].“²³⁵

„Architekturbezogene Kunst in der DDR war eine merkwürdige Melange aus Apologetik und Trotzdem, aus Hoffnung und Enttäuschung, aus gebücktem und aufrechtem Gang. Sie war vom finstersten Opportunismus des Geldverdienens ebenso gekennzeichnet wie vom ehrlichen sozialen Engagement [...].“²³⁶

„[...] architekturbezogene Kunst blieb staatstragend [...]. Das galt, auch wenn im letzten Jahrzehnt der Existenz der DDR eine ganze Reihe der mit architekturbezogener Kunst praktisch oder theoretisch Befassten mit den Bemühungen um die Veränderung der Gestaltqualität der Stadt eigentlich eine Veränderung der Regierungsform des Landes im Sinne eines dritten Weges meinten. Dies mußte selbstverständlich ebenso eine Illusion bleiben wie die teilweise engagierten Versuche, das Lebensmilieu der Menschen über die architekturbezogene Kunst zu verbessern: Denn niemand konnte letztlich den

²³² Ebd.

²³³ Topfstedt: *„Baubezogene Kunst in der DDR“*, in: *„2. Werkstattgespräch“*, 10.

²³⁴ Kirsch/ Lemke, 43.

²³⁵ Guth, 9.

²³⁶ Ebd., 11.

sich immer weiter verschärfenden Widerspruch zwischen der bildkünstlerischen und gestalterischen Aufrüstung der Städte und deren gleichzeitiger Verelendung – sowohl hinsichtlich des immer stärkeren Ausbleibens baulicher Nachfolgebaumaßnahmen in den Neubaugebieten als auch hinsichtlich des zunehmenden Substanzverfalls in den Altstadtgebieten – kaschieren oder gar aufhalten.“²³⁷

Mit der „Anordnung über die Realisierung von Werken der architekturbezogenen Kunst“ vom 22. Juni 1982 wurden die hierfür vorgesehenen Mittel erheblich gekürzt. Für Gesellschaftsbauten standen nunmehr nur noch 0,5 Prozent der Investitionssumme (bisher 2 Prozent) und im komplexen Wohnungsbau nur noch maximal 45.–Mark pro Wohnungseinheit zur Verfügung.²³⁸ Immerhin hatte diese Anordnung und auch die Regelung über den Kulturfonds trotz der schwierigen Finanzlage bis zum Ende der DDR Bestand.²³⁹

Eine Kunstförderung auf Länderebene kam praktisch nicht in Betracht, da durch das „Gesetz über die Auflösung der Länderkammer“ vom 8. Dezember 1958 die in der Verfassung der DDR in Abschnitt II „Vertretung der Länder“ (Artikel 71–80) festgelegten Aufgaben der Länder offiziell gestrichen wurden. In der Praxis waren die Kompetenzen der Länder bereits 1952 durch das „Gesetz über die weitere Demokratisierung des Aufbaus und der Arbeitsweise der staatlichen Organe in den Ländern der DDR“ vom 23. Juli 1952 aufgehoben worden, indem die Staatsgewalt die Länder durch 15 Bezirke²⁴⁰ nach dem Prinzip des „demokratischen Zentralismus“ ersetzte.²⁴¹

Ähnlich wie in der Bundesrepublik²⁴² wurde auch in der DDR versäumt, die öffentlichen Kunstwerke flächendeckend zu dokumentieren. Thomas Topfstedt forderte 2008 in seinem Vortrag zur baubezogenen Kunst in der DDR deshalb zu Recht:

²³⁷ Ebd., 7.

²³⁸ Gesetzblatt I Nr. 22 vom 22. Juni 1982, zitiert aus: Topfstedt, vgl. Fußnote 233.

²³⁹ Schütrumpf, in: „Enge und Vielfalt“, 68, 78.

²⁴⁰ Kirsch/Lemke, 42.

²⁴¹ Zitiert aus „Verfassungen der Welt“, online unter:

<http://www.verfassungen.de/de/ddr49-i.htm> (letzter Abruf: 21.7.2014).

²⁴² Vgl.: Kapitel 3.2: Dokumentation des Bundes, 43/44, Fußnoten 133, 135.

„Man muss, um eine wirklich zuverlässige Basis zur Beurteilung der Zeitzeugenschaft und der künstlerischen Qualität dieser Werke zu haben, endlich mit der systematischen wissenschaftlichen Aufarbeitung und Bewertung des gesamten Bestandes beginnen, um ihn nicht weiter durch pragmatische Wurstelei, Unkenntnis oder Gleichgültigkeit sukzessive zu verschluckern [...].

Leider fehlt jedoch das Geld, um ein flächendeckendes interdisziplinär vernetztes Rechercheprogramm auf den Weg zu bringen. Gelänge dies im Zusammenwirken des Bundes mit den Ländern und Kommunen, so würde innerhalb eines relativ kurzen Zeitraumes die Aufgabe der qualifizierten Bestandserfassung in Form einer vielfältig nutzbaren Datenbank zu lösen sein [...].“²⁴³

Anmerkung: Mit diesem Rückblick endet die Übersicht „Kunst am Bau und im öffentlichen Raum.“ Für das Verständnis von öffentlicher Kunst im Allgemeinen und die Arbeit von Georg Engst im Besonderen wurde sie dem Hauptteil dieser Promotionsschrift „*Das Werk von Georg Engst*“ vorangestellt.

²⁴³ Topfstedt, 18.

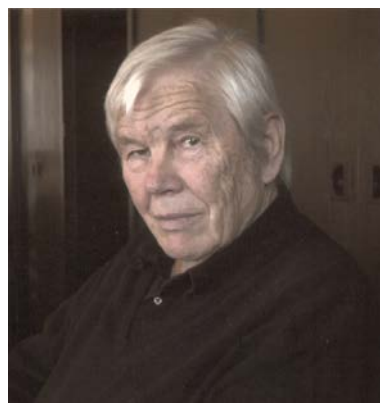
4 Der Bildhauer Georg Engst

*„Kunst ist Geheimnisverrat.
Der Künstler bringt verborgene
Empfindungen nach außen.“*

(Georg Engst)



Georg Engst anno 1950



Georg Engst anno 2010

Bildnachweis: beide Fotos Georg Engst

4.1 Persönliche Vita

Georg Engst wurde am 12.5.1930 in Hamburg als Sohn des Tischlermeisters Hermann und seiner Ehefrau Minna geboren. Die Eltern betrieben ein Papierwarengeschäft in Hamburg-Barmbek; dort wuchs das Kind zusammen mit den jüngeren Geschwistern Joachim und Stephanie auf. Später übernahm der Vater die Tischlerei der Firma Pinnau & Sohn, die in der Nähe des Hafens ihren Sitz hatte. Die Familie bezog die Wohnräume in der oberen Etage des Hauses und Georg besuchte die Schule am Zeughausmarkt in der Altstadt. Seit Kriegsbeginn war der Hamburger Hafen mit der angrenzenden Altstadt ausgesuchtes Ziel für Luftangriffe, die ab 1943 dramatisch zunahm. Die Eltern evakuierten deshalb den Dreizehnjährigen zu Verwandten nach Dresden; dort ging er auf ein Gymnasium.

Zurück in Hamburg begann der Jugendliche eine Lehre zum Holz- und Steinbildhauer bei Otto Wessel in Hamburg-Altona, die er 1948/49 mit der Gesellenprüfung erfolgreich abschloss. Engst wurde während der Ausbildung an alle bildhauerischen Arbeiten herangeführt; den Schwerpunkt setzte die gesamte Palette des Friedhofsschmucks. Daneben erwarb er in der Schreinerei seines Vaters praktische Kenntnisse im Tischlerhandwerk, außerdem nahm er Privatunterricht bei der Hamburger Bildhauerin Irmgard Kanold, die ihm spezielle Techniken in den Werkstoffen Stein und Ton vermittelte.

1949 reiste Georg Engst nach München, um an der Akademie der Bildenden Künste Bildhauerei zu studieren. Da seine Aufnahme mit einer Wartezeit verbunden war, lebte der evangelisch Erzogene über ein Jahr bei den Salesianern in Benediktbeuern und studierte an der angegliederten Studienanstalt Theologie. 1950 entstand im Kloster sein erstes großformatiges Werk, ein Gipsrelief, das den Ordensgründer Don Bosco und drei seiner Schützlinge zeigt (Kat. Nr. 1).

Im Wintersemester 1950/51 erhielt Engst von der Akademie die Zusage für die Bildhauerklasse bei dem Holz- und Steinbildhauer Professor Anton Hiller.²⁴⁴ Er zog von Benediktbeuern nach München und studierte dort fünf Semester. Parallel zur Akademie übernahm er bei einem örtlichen Bauunternehmer ein Praktikum als Steinmetz, um sich Kenntnisse in der Gestaltung von Fassadenprofilen anzueignen.

Nach Aussagen des Künstlers war die Ausbildung bei Anton Hiller straff formal mit den Schwerpunkten Aktzeichnen, Aktmodellieren in Ton, Keramik und freie Gestaltung.

²⁴⁴ * 1893 in München, † 1985 ebd., seit 1923 als freischaffender Holz- und Steinbildhauer in München tätig, ab 1946 Professur an der Akademie für bildende Künste München. Zitiert aus: Vgl. Vollmer, Bd. 2, Leipzig 1999, 446; Fath, Manfred, in: „Anton Hiller. Skulpturen“, Ausst.-Kat. der Städtischen Kunsthalle Mannheim, Mannheim 1993, 7/8.



Anton Hiller

Bildnachweis: Ausst.-Kat. der Städt. Kunsthalle Mannheim:
Anton Hiller. Skulpturen“, Mannheim 1993, 170

Über seine Profession und die Methodik der künstlerischen Ausführung schrieb Anton Hiller 1963 und 1974:

„Über meiner Arbeit liegt eine architektonische Grundgesinnung, wobei waagrecht und senkrecht eine dominierende Funktion einnehmen. Die Gestaltung geschieht durch den Aufbau mit kubischen Körpern, wobei der freie Luftraum einbezogen wird. Die Straffung der Form ist mir ein Bedürfnis. Dem Statuarischen unterliegen auch körperhafte und richtungsmäßige Bewegungen, die in meinen neuen Arbeiten wahrzunehmen sind.“ (1963)

„Ich legte immer einen großen Wert darauf, daß in meinen Werken ein fester innerer Kern, das Blockhafte enthalten und fühlbar ist und daß die Grenze von Körper und Luftraum eindeutig sichtbar ist. In meinen Kompositionen, die auf Wirkung und Gegenwirkung bedacht sind, soll Ruhe und Bewegung und Funktion zum Ausdruck kommen und sinnfällig ein einheitliches Ganzes ergeben.“²⁴⁵ (1974)

Im Dezember 1952 bekam der Kunststudent Gelegenheit, einige seiner im Studium entstandenen keramischen Werkstücke (Kat. Nr. 2–7) in der Münchner Galerie Karin Hielscher²⁴⁶ anlässlich einer Ausstellung mit Radierungen und Lithographien von Marc Chagall²⁴⁷ zu präsentieren. Hierüber berichtete auch die Presse. So schrieb z. B. der Kulturredakteur einer

²⁴⁵ Ebd., 7.

²⁴⁶ Vollmer, Bd. 5, 460; Geese, in: Saur, Bd. 34, München/Leipzig 2002, 112/113. In beiden Lexika irrtümlich: Galerie Hielscher Hamburg statt München.

²⁴⁷ * 1887 in Liosno, † 1985 in Saint-Paul-de-Vence, weißrussisch-franz. Maler und Grafiker, emigrierte 1941–1945 in die USA, 1946 Rückkehr nach Frankreich. Zitiert aus: Lexikon der Kunst, Bd. 3, 150–155.

Münchener Zeitung (Kürzel: H.H.E.) am 2. Dezember 1952 unter der Überschrift „*Graphik von Marc Chagall*“:

„[...] Nebenher sind keramische Arbeiten von Georg Engst zu sehen. Der junge aus Hamburg stammende Künstler gibt seinen Krügen, Schalen, Tellern und Vasen nicht eigentlich den Anschein des Gebrauchsgerätes, die ungebundene Phantasie des Bildhauers geht mit der Zweckform nach Belieben um. Engst sucht dem betont Unregelmäßigen Reize abzugewinnen, vegetabilische Vorstellungen stecken dahinter, einfache Ornamente werden herangezogen. Manches gelingt und macht Spaß. Sicher ein Talent.“

Der Text wurde mit zwei großformatigen Abbildungen (Kat. Nr. 2: Henkelkanne; Kat. Nr. 7: Dekorteller) ergänzt.²⁴⁸ Im Feuilleton einer anderen Zeitschrift bemerkte der Autor (Kürzel: Pz.):

„[...] Begabte Keramiken des Hiller-Schülers Georg Engst bilden den Dekor der erlesenen, noch im Dezember andauernden Ausstellung.“²⁴⁹

Diese ersten positiven Bewertungen bestätigten den jungen Kunststudenten in seiner Entscheidung, Bildhauer zu werden. Er kehrte 1953 nach Hamburg zurück und setzte dort sein Studium an der Landeskunstschule (ab 1955 Hochschule für bildende Künste) in der Bildhauerklasse von Professor Edwin Scharff²⁵⁰ fort. Engst wurde Meisterschüler²⁵¹ mit eigenem Atelier bis zu dessen Tod im Mai 1955.

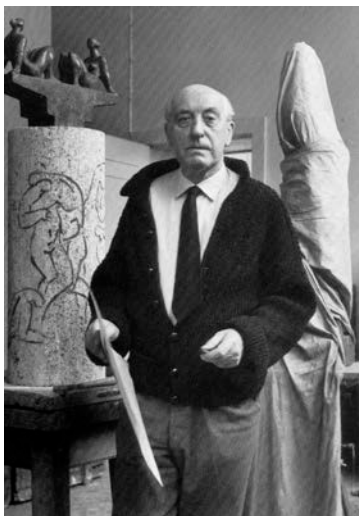
Engst charakterisierte seinen Ausbilder als einen Menschen, dem es eine Herzensangelegenheit war, seinen Studenten neben einer vielseitigen fachlichen Ausbildung auch allgemeingültige Werte zu vermitteln, damit sie als fertige Bildhauer mit Verantwortung für diesen Berufsstand die Hochschule verlassen.

²⁴⁸ Urheberin der Fotos war die Fotografin Felicitas.

²⁴⁹ Die beiden Zeitungsausschnitte sind im Besitz des Künstlers; leider wurden die Namen der Zeitungen mit abgeschnitten. Herr Engst kann sich nicht mehr erinnern. Auch die Recherchen der Verfasserin, aufgrund der Kürzel die Zeitungen ausfindig zu machen, blieben ergebnislos.

²⁵⁰ * 1887 in Neu-Ulm, † 1955 in Hamburg. Maler, Bildhauer und Graphiker, mit einer Jüdin verheiratet. Ab 1923 Professur an der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums (ab 1924 vereinigte Staatsschulen für freie und angewandte Kunst) in Berlin. 1933 Zwangsversetzung an die Staatliche Kunstakademie Düsseldorf. 1937 wurden seine Arbeiten als „entartet“ eingestuft. 1940 Ausschluss aus der Reichskammer der bildenden Künste und absolutes Arbeitsverbot. 1946 Professur an der Landeskunstschule in Hamburg. Zitiert aus: Jürgens-Lendrum: „*Der Bildhauer Edwin Scharff*“, 29, 33, 37, 40/41, 44, 47.

²⁵¹ Angaben des Künstlers in den Ateliergesprächen mit der Verfasserin, zuletzt im April 2011.



Edwin Scharff

Bildnachweis: Bestandskat. des Edwin Scharff Museums Neu-Ulm:
 „Die plastischen Werke“, Neu-Ulm 1979 (Titelbild)

Nach der Lektüre der von Edwin Scharff vorgenommenen Korrekturanmerkungen zu den Arbeiten seiner Schüler²⁵² – gesammelt von der Studentin Ursula Querner²⁵³ – kam der Kunsthistoriker Heinz Spielmann zu folgender Einschätzung:

„Scharff respektierte die Selbständigkeit seines Gegenübers, auch und gerade angesichts von Fehlern. Die daraus resultierende Konsequenz war ein unakademisches Lernen, ein Lernen als Zuwachs im Kunsturteil gegenüber den eigenen Arbeitsergebnissen und als wachsende Einsicht in die aus Charakter und Talent sich herleitenden eigenen Möglichkeiten.“²⁵⁴

Bis zum Abschluss seines Studiums wurde Engst von dem Hamburger Bildhauer Hans Martin Ruwoldt²⁵⁵ unterrichtet, der in der Nachfolge von Edwin Scharff zum Leiter der Bildhauerklasse berufen wurde.

²⁵² Querner: „Korrekturanmerkungen von Edwin Scharff 1946–1948“, in: Lichtwark-Gesellschaft (Hg.): „Edwin Scharff und seine Schüler“, Hamburger Künstlermonographien (Bd. 4), 1976, 19–24.

²⁵³ * 1921 in Dresden, † 1969 in Hamburg, Bildhauerin und Grafikerin. Vgl. auch: Kracht: „Das Bild des Menschen im Werk der Bildhauerin Ursula Querner“, Regensburg 2000.

²⁵⁴ Spielmann: „Edwin Scharff und die Folgen“, in: Vgl. Fußnote 252, 10.

²⁵⁵ * 1891 in Hamburg, † 1969 ebd., eigentlicher Name: Hans-Martin Meier, ab den 1920er Jahren selbständiger Bildhauer mit dem Schwerpunkt Tierdarstellungen. Zitiert aus: Vollmer, Bd. 4, 134.



Hans Martin Ruwoldt

Bildnachweis: Clausen-Gaedtke:
 „Hans Martin Ruwoldt. Werkmonographie“, Kiel 1991 (Titelbild)

Renate Clausen-Gaedtke bemerkte in ihrer Dissertation über Ruwoldts Tätigkeit als Hochschuldozent:

„[...] Dort schätzte man seine besondere Fähigkeit, den unterschiedlichen Begabungen jedes einzelnen gerecht zu werden, indem er anhand der Werke mögliche Wege der individuellen künstlerischen Weiterentwicklung aufzeigte, ohne damit in eine bestimmte Richtung zu drängen.“²⁵⁶

1955/56 war Georg Engst als privater Assistent²⁵⁷ für den Bildhauer und Zeichner Professor Karl Schubert²⁵⁸ tätig und führte einige seiner Entwürfe aus. Die Fotos dieser Auftragsarbeiten – deren Urheberschaft bei Prof. Schubert lag – sollen einen Eindruck von den handwerklichen Fähigkeiten des jungen Bildhauers aufzeigen.

²⁵⁶ Clausen-Gaedtke, 18.

²⁵⁷ Angaben des Künstlers in den Ateliergesprächen mit der Verfasserin. Nach telefonischer Auskunft des Archivs der Hochschule für bildende Kunst vom 14.9.2011 (Frau Dr. Maurer) war Herr Engst kein von der Hochschule beschäftigter Assistent von Prof. Schubert.

²⁵⁸ * 1909 in Schreckenstein-Aussig, † 2006 in Hamburg, freischaffender Bildhauer und Zeichner, bis 1978 Professur an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg, Spezialgebiet: christliche Kunst. Zitiert aus: Vollmer. Bd. 4, 223.



Christusfigur



Taufbecken



Kanzelrelief



Kanzel mit Taube

Christuskirche in Hamburg-Eimsbüttel

Kruzifix und vier Altarfiguren
Rockenhofkirche in Hamburg-FuhlsbüttelKruzifix und zwei Assistenzfiguren
Marktkirche in Hamburg-Poppenbüttel

Bildnachweis: alle Fotos: Joachim Tiedge

Trotz dieser interessanten Tätigkeit, festigte sich bei Georg Engst nicht die Vorstellung, sich auf christliche Kunst zu spezialisieren; er hatte vielmehr den Wunsch, als Bildhauer einen Beitrag am Wiederaufbau und an der Verschönerung von Gebäuden, Straßen und Plätzen zu leisten, wurde er doch als Kind Zeuge der Bombardierung von Hamburg und Dresden. Die Erinnerung an diese sinnlose Zerstörung von Häusern, Kirchen und Kunstwerken hatte sich tief in sein Gedächtnis eingebrannt. Deshalb sah der Künstler seine Zukunft auch nicht in der Gestaltung von Kunst für wenige Galerie- und Museumsbesucher; sein Ziel war vielmehr, Kunst in den

öffentlichen Raum zu bringen, damit sich einerseits Bürger aller sozialer Schichten im Alltag daran erfreuen können und andererseits das trostlose Bild der verödeten Städte der 1950er Jahre aufgehellt wird.

In seine Überlegungen spielte gewiss auch der Beschluss des ersten Deutschen Bundestags von 1950 eine wichtige Rolle, denn die Festschreibung, an öffentlichen Bauten einen Teil der Bausumme zur Förderung der bildenden Kunst aufzuwenden,²⁵⁹ weckte in Zeiten des Wiederaufbaus bei den freischaffenden bildenden Künstlern die Zuversicht, von der öffentlichen Hand ausreichend Kunst-am-Bau-Aufträge zu erhalten, um den Beruf ohne Existenzangst ausüben zu können.

Georg Engst arbeitet seit 1956 als selbstständiger Bildhauer. Der Künstler ist mit der Hamburger Galeristin Vera Klose verheiratet und lebt in Hamburg-Wellingsbüttel, er hat keine Kinder.

²⁵⁹ Andreas Kaernbach: „*Kunst am Bau – Geschichte und Zielsetzung*“, online unter: http://www.bundestag.de/kulturundgeschichte/kunst/kunst_am_bau.html (letzter Abruf: 21.7.2014).

4.2 Berufliche Vita

Mit Beginn seiner Berufstätigkeit bezog der Künstler ein eigenes Atelier in Hamburg-Sasel. 1967 kaufte er nördlich von Hamburg in Jersbek (S-H) einen Bauernhof, den er in eigener Regie zu einem Wohn- und Atelierhaus umbaute, dort ist er bis heute ansässig.

4.21 Die 1950er und 1960er Jahre

Der Bildhauer begann den Start in die Selbstständigkeit zunächst mit Intarsien.²⁶⁰ Das ergab sich, weil im Nachkriegsdeutschland Möbel und Wandvertäfelungen mit Einlegearbeiten in Holz wieder beliebt waren und es dementsprechende Nachfragen gab,²⁶¹ und Georg Engst durch seine Ausbildung zum Holz- und Steinbildhauer mit der Technik der Intarsienkunst vertraut war.

1956 – noch vor Ende des Studiums – erhielt er das Angebot einer Reederei, für die Offiziersmesse eines Frachters eine Intarsienwand anzufertigen (Kat. Nr. 15). Es folgten Aufträge von Behörden und Versicherungen, große Intarsienwände für deren Repräsentationsräume zu gestalten.²⁶²

Einer der wichtigsten Direktaufträge an den jungen Bildhauer war 1957 die künstlerische Ausstattung des neu erbauten Landeskirchenamtes in Hannover. Gewünscht wurde eine großformatige Intarsia für eine Wand und zwei kleinformatige Intarsien an Türen (Kat. Nr. 20–22). Die auf eine Eisenkonstruktion montierte Intarsia für den Konferenzraum stellte mit den Maßen 500 x 700 cm und rund 7000 Einzelteilen große Herausforderungen an sein handwerkliches und technisches Können. Das Kunstwerk wurde

²⁶⁰ Intarsienkunst wurde bereits in der Antike gepflegt; sie fand in Europa ab dem 15. Jahrhundert weite Verbreitung. Zitiert aus: Brockhaus, Bd. 10, 583.

Im deutschen Raum entstanden Intarsien zunächst in Nürnberg, dann verstärkt in Augsburg; die Blütezeit dieses vornehmlich in Süddeutschland betriebenen Kunsthandwerks war im 16. Jahrhundert. Zitiert aus: Flade: „*INTARSIA. Europäische Einlegkunst aus sechs Jahrhunderten*“, München 1986, 116 f.

²⁶² Ebd., Tafel 298; Spielmann, Hamburg 1972, o. S.

Lexika: Vollmer, Bd. 5, 460; Saur, Bd. 34, 112/113; Bruhns, in: Der neue Rump, 111.

1959 in Anwesenheit von Presse und Fernsehen eingeweiht.²⁶³ Es zählte seinerzeit zu den größten Intarsien der Welt.²⁶⁴

1961 erteilte die evangelische Kirche einen zweiten Auftrag. Es ging um den Neubau der Kapernaum Kirche in Hamburg-Horn,²⁶⁵ deren Emporenbrüstung mit einem Intarsienfries geschmückt werden sollte. Der Künstler nahm Bezug auf die Wirkungsstätte Jesu und entwarf einen neunteiligen Bilderzyklus zu den im Neuen Testament beschriebenen Ereignissen in Kapernaum (Kat. Nr. 28).

Außer den mit der Wand verbundenen Intarsien entstanden diverse Arbeiten im freien Raum: 1962 fertigte der Künstler für den Leipnizsaal des Niedersächsischen Landtages in Hannover einen großen Repräsentationstisch mit einer Intarsienplatte (Kat. Nr. 29) und 1969 schuf er für die Lurgi-Gesellschaft in Frankfurt/Main einen beidseitig aus Intarsien gestalteten Raumteiler mit Durchgangstür (Kat. Nr. 64).

Neben den großdimensionierten Objekten kreierte Engst nur wenige kleinformatige Intarsien, gewöhnlich Dekoratives oder Möbel für den privaten Wohnbereich. Zwei dieser kleineren Arbeiten befinden sich in Museen. 1959 erhielt das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe als Jahresgeschenk des Kunstgewerbevereins eine Intarsienplatte (Kat. Nr. 18) in abstrakter Komposition,²⁶⁶ und 1962 erwarb das Museum August Kestner in Hannover ein gegenstandsloses Intarsienbild (Kat. Nr. 30). Der Rest ging in Privatbesitz und ist nicht mehr auffindbar. Da über diese Arbeiten kein Bildmaterial vorliegt, werden sie im Werkkatalog nicht erfasst.

1961 bekam Engst den Zuschlag der Freien und Hansestadt Hamburg zur künstlerischen Gestaltung der Eingangshalle der U-Bahn-Station „Ritterstraße“. Der Künstler griff diesen Namen auf und entwarf in

²⁶³ Weisker: *Interview mit Georg Engst*, in: „1957–2007. 50 Jahre Landeskirchenamt Hannover in der Roten Reihe“, Hannover 2007, 36–38.

²⁶⁴ Flade, 298;
Lexika: Vollmer, Bd. 5, 460; Saur, Bd. 34, 112/113.

²⁶⁵ Lexika: Ebd.; Der neue Rump, 111;
. Soeffner/Knuth/Nissle: „*Dächer der Hoffnung. Kirchenbau in Hamburg zwischen 1950 und 1970*“, Hamburg 1995, 136/137.

²⁶⁶ Nach den Unterlagen des MKG wurde die Intarsienplatte 1959 zur Weihnachtsmesse in der Sonderschau „Neues Kunsthandwerk aus Hamburg“ ausgestellt.

kubistischer Manier die Plastik „Vier Ritter“ aus Edelstahl (Kat. Nr. 32). Die 1962 fertiggestellte Arbeit war die erste Plastik des jungen Bildhauers im öffentlichen Raum. Über die Anfertigung und Aufstellung des Kunstwerkes berichtete die Deutsche Wochenschau (UFA 315/1962) in einem am 7.8.1962 ausgestrahlten Filmbeitrag unter dem Titel: „Die Geburt einer Plastik. Vier Ritter“²⁶⁷

1962/63 arbeitete der Bildhauer an seinem ersten Zierbrunnen, ein kleiner Springbrunnen aus Sandstein mit umlaufender Kreisornamentik²⁶⁸ (Kat. Nr. 33). Nach Fertigstellung erwarb die Hamburger Baubehörde den Brunnen für ein städtisches Altersheim. Der Künstler nutzte jede Gelegenheit, neue Erfahrungen mit unterschiedlichen Werkstoffen zu sammeln. So übernahm er 1963 in einem Reliefbild aus Stuck und 1966 in einem Relieffries aus Marmor nochmals das Kreisdekor des Brunnens, um die differenzierte Wirkung des Musters mit unterschiedlichem Material und in unterschiedlicher Architektur festzustellen (Kat. Nr. 34, 45). Die beiden Kunstwerke wurden von Hamburger Geldinstituten zur Ausschmückung ihrer Schalterhallen in Auftrag gegeben.

1966 erhielt Georg Engst von der Technischen Universität in Clausthal-Zellerfeld den Auftrag zur künstlerischen Gestaltung des Foyers im Neubau des Physikalischen Instituts.²⁶⁹ Der Künstler entwarf in Anlehnung an die dortigen Forschungen das Wandobjekt „Magnetfeld“ aus Edelstahl (Kat. Nr. 50), das er kontrastvoll vor eine Schieferwand setzte.

Neben den plastischen Werken entstanden weitere Intarsien. Engst gestaltete Wände von Kindergärten, Schulen, Senioren- und Schwesternheimen, Industriebetrieben, Kinos, Justizgebäuden und Schiffsräumen. Bevorzugt wurden Intarsien von Banken und Sparkassen geordert. Ein herausragender Großauftrag der Freien und Hansestadt Hamburg war eine 17 Meter lange Intarsienwand (Kat. Nr. 82) für das Entree des neu erbauten

²⁶⁷ Im Internet zu sehen unter: <http://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/584505>. (letzter Abruf: 21.7.2014).

²⁶⁸ Zabel, 78, 100;
Plagemann (Hg.): „*Kunst im öffentlichen Raum. Ein Führer durch die Stadt Hamburg*“, Hamburg 1997, 140.

²⁶⁹ Es kann nicht mehr geklärt werden, ob der Auftrag durch eine Ausschreibung oder eine Direktanfrage an den Künstler zustande kam.

Allgemeinen Krankenhauses Altona (heute Asklepios-Klinik), den die Baubehörde 1969 dem Künstler erteilte.²⁷⁰

Parallel zu den bildhauerischen Aufträgen ergaben sich in den 1950er und 1960er Jahren diverse interessante Nebentätigkeiten für den freischaffenden Künstler: Von 1958 bis 1962 war er für die in Hamburg neu gegründete Wochenzeitschrift „Die Andere Zeitung“²⁷¹ als Illustrator tätig. Engst lieferte zu den Artikeln oder Geschichten passende Zeichnungen und Holzschnitte. Daneben übte er diverse Lehrtätigkeiten in der Erwachsenenbildung aus: Von 1959 bis 1960 arbeitete er an der Volkshochschule Hamburg als Dozent für Plastik, Zeichnen, Holzschnitt, Druck und Keramik.²⁷² Anschließend erteilte er in der Justizvollzugsanstalt in Hamburg-Fuhlsbüttel jugendlichen Straftätern über zwei Jahre hindurch an mehreren Tagen in der Woche Kunstunterricht. Außerdem arbeitete er in der Werkstatt von Heidenreich & Harbeck in Hamburg-Barmbek mit jungen Frauen aus Problemfamilien, die dort zu Maschinenschlosserinnen und Dreherinnen ausgebildet wurden. In einer Art Workshop fertigte die Gruppe unter seiner Leitung themenbezogene Kunstobjekte an. Initiator der beiden Projekte war der Hamburger Senat.²⁷³

²⁷⁰ Aus den Unterlagen der Hamburger Baubehörde geht nicht hervor, ob ein Wettbewerb ausgeschrieben oder ein Direktauftrag erteilt wurde.

Kulturbehörde Hamburg: „*Künstler in Hamburg*“, Hamburg 1982, o. S.;

Lexika: Saur, Bd. 34, 112/113; Der neue Rump, 111.

²⁷¹ „Die andere Zeitung“ entstand 1955; sie wurde im Februar 1969 eingestellt. Das Blatt wird in der Friedrich-Ebert-Stiftung in Bonn archiviert. Die Jahrgänge 1958–1962 wurden von der Verfasserin eingesehen. Vgl. auch: Jünke, Christoph: „*Die etwas andere Zeitung*“, online unter: www.linksnet.de/de/artikel/19215 (letzter Abruf: 21.7.2014).

²⁷² Lexikon Saur, Bd. 34, 112/113.

²⁷³ Angaben des Künstlers zu den Lehrtätigkeiten; wegen fehlender Belege ist eine genaue Datierung nicht möglich.

4.22 Die 1970er Jahre

Eine neue künstlerische Herausforderung war 1970/71 ein Auftrag über zwei Großprojekte für die Hausfassaden der Hamburger Siedlungs AG Saga. Engst schuf als „Formenspiele“ zwei aufeinander abgestimmte Plastiken von sechs und fünfzehn Meter Höhe ²⁷⁴ aus Aluminiumblech, mit dem er bisher noch nicht gearbeitet hatte (Kat. Nr. 73/74).

1971 gewann der Bildhauer die Ausschreibung des Bundes für die Wandgestaltung des Konferenzsaales im Deutschen Kulturinstitut in Madrid (heute Goethe-Institut). Das vierteilige abstrakte Marmorrelief „Formen und Flächen im Einklang“²⁷⁵ (Kat. Nr. 77) entstand mit Hilfe weiterer Steinmetze in seinem Atelier, es wurde sein erstes Kunstwerk mit ausländischem Bestimmungsort.

Seit seiner Tätigkeit als freiberuflicher Bildhauer begleitete die regionale Presse den Künstler, berichtete über seine öffentlichen Kunstwerke, anstehende Projekte und sonstige Vorkommnisse im Zusammenhang mit seinen Aufträgen – wie den Hungerstreik im Sommer 1971.

Es ging um eine bestellte Intarsia, deren Ausführung der Auftraggeber nachträglich zurücknahm. Der Streit entbrannte, als ihm das für den fertigen Entwurf²⁷⁶ vereinbarte Honorar gekürzt wurde. Nachdem die Restzahlung nicht erfolgte, trat Engst in den Hungerstreik, um das aus seiner Sicht unkorrekte Verhalten öffentlich zu machen. „*Er hungert aus Prinzip, aus Protest – nicht zuletzt auch aus Berufsstolz*“²⁷⁷ schrieb ein Kulturredakteur nach diversen Gesprächen mit dem Künstler. Letztlich musste Engst auf

²⁷⁴ SAGA GWG (Hg.): „*Kunst im Quartier*“, 76; Spielmann 1972, o. S.; Lexika: Saur, Bd. 34, 112/113; Der neue Rump, 111.

²⁷⁵ „*Edwin Scharff und seine Schüler*“, o. S.; Kulturbehörde Hamburg (Hg), o. S.; ENGST (Eigenkatalog), o. S.; Seidel: „*Kunst am Bau bei deutschen Botschaften und anderen Auslandsbauten*“, 58–62, Hg.: BMVBS, Online-Publikation 11/2011 unter: http://www.bbsr.bund.de/nm.../DE/.../BMVBS/.../DL_ON112011.pdf (letzter Abruf: 21.7.2014). Lexikon: Saur Bd. 34, 112/113.

²⁷⁶ Der Künstler besitzt von diesem Entwurf kein Bildmaterial mehr, deshalb wird er im Werkverzeichnis nicht aufgenommen.

²⁷⁷ „*Bildhauer hungert für sein Honorar*“, in: Hamburger Abendblatt vom 7./8.8.1971 (Autor: va).

Anraten der Ärzte die Nahrungsverweigerung aufgeben; sein ernüchternder Kommentar hierzu:

„Die Aktion blieb für mich in der Sache ergebnislos, außer der Erkenntnis, dass Vereinbarungen, die im allgemeinen Geschäftsleben Gültigkeit haben, im Umgang mit Künstlern ignoriert werden.“²⁷⁸

1972 beteiligte sich der Bildhauer anlässlich der Olympischen Spiele in Kiel mit einer fünf Meter hohen Stele an der Ausschmückung der Hafensperrmauer (Kat. Nr. 80). Danach arbeitete er an einem interessanten Auftrag aus der Privatwirtschaft: Für die im Zentrum Hamburgs neu eröffnete Filiale der Bank of America entstand in seinem Atelier – wieder mit Hilfe weiterer Steinmetze – ein großflächiges Wandrelief aus weißem Marmor. Das elegante Kunstwerk „Ästhetik der Geometrie“ (Kat. Nr. 84) zählte zu seinen Lieblingsarbeiten. Weiter ging es mit einer Intarsienwand für eine Versicherung in Hannover, deren Mitte ein von Engst gestaltetes Bronzerelief ziert (Kat. Nr. 78/79).

Neben Arbeiten aus Holz, Stein und Metall kreierte der Künstler in den siebziger Jahren mit viel Experimentierfreude Objekte aus Materialien, die bei großdimensionierten Kunstwerken üblicherweise nicht verwendet werden. So entwarf er 1974 für das Niedersächsische Landeskrankenhaus in Lüneburg eine elfteilige Brunnenanlage aus Ton, die eigens im Westerwald gebrannt werden musste, weil (nur) dort Keramiker mit entsprechend großen Brennöfen ansässig waren (Kat. Nr. 89–90).

Ebenfalls 1974 erhielt er den Zuschlag zur künstlerischen Ausstattung des Neubaus der Hamburgischen Landesbank (ab 2003 HSH Nordbank). Teil seiner Aufgabe war die Gestaltung des Entrees vor dem großen Konferenzraum. Engst entschied sich für ein Ensemble aus Wandrelief mit passenden Sitzmöbeln davor. Konsequenter und innovativer war die einheitliche Wahl des verwendeten Materials; für die Sitzgruppe und das sieben Meter breite Relief (Kat. Nr. 93–95) wählte er Büffelleder.²⁷⁹ Für den ausführenden Polsterer war die Anfertigung eines solchen Kunstwerkes eine neue Aufgabenstellung.

²⁷⁸ Angaben des Künstlers.

²⁷⁹ ENGST (Eigenkatalog) o. S.

Der Glanzpunkt dieses Großauftrages war jedoch das Wasserspiel für die Ladenpassage des Bankgebäudes. Der Künstler entwarf einen 6,5 Meter hohen Rieselbrunnen aus Edelstahl (Kat. Nr. 92). Die Stele aus aufeinander gesetzten Trommeln von 1,5 Meter Durchmesser war nicht nur für den Künstler eine technische Herausforderung, sondern auch für die Ausführenden, denn in einer Edelstahlgießerei werden in der Regel deutlich kleinere Teile gegossen, und auch für die Schiffsbauer gehört das Drehen von Edelstahl Gussteilen für ein Kunstwerk nicht zur Routinetätigkeit. Der säulenartige Brunnen fand über Hamburg hinaus große Beachtung. Neben den ausführlichen Berichten der regionalen Zeitungen beschäftigte sich auch die Fachwelt mit dem puristischen Kunstwerk.²⁸⁰ So würdigte die Junior-Preis-Kommission das Gebäude und die künstlerische Ausstattung als *„beispielhaft im Sinne der Integration von architektonischem und künstlerischem Schaffen“* und zeichnete Georg Engst und den Architekten Fritz Rafeiner mit dem Junior-Preis²⁸¹ „Kunst + Architektur“ aus.

1975 gewann Engst die Ausschreibung des Landes Schleswig-Holstein zur Gestaltung der Grünfläche vor dem neuen Mathematischen Institut der Christian-Albrechts-Universität in Kiel. Er überzeugte die Entscheidungskommission mit der Stahlplastik „Formen aus dem Aufbau der Kristalle“ (Kat. Nr. 98), deren geometrische Komposition einen Rekurs zu der Tätigkeit des Instituts herstellt.²⁸²

Das arbeitsintensive Jahr 1976 startete der Bildhauer mit einer Reihe öffentlicher Aufträge. Für eine Förderschule in Lübeck entstand das Bodenrelief „Geometrie zum Anfassen“ (Kat. Nr. 102) aus poliertem

²⁸⁰ Zabel, 12, 100; ENGST (Eigenkatalog) o. S.; Kulturbehörde Hamburg (Hg.) o. S.; Flage, Ingeborg, (Hg.): *„Architektur und Demokratie“*, Bd. 6: *„Kunst im öffentlichen Raum. Kunst im städtischen Alltag“*, Stuttgart 1991, 72; HEPHAISTOS. Internationale Zeitschrift für Metallgestaltung 1996, 48/49 (Autor: Manfred Sack); Plagemann (Hg.), 1997, 140; Lexika: Saur, Bd. 34, 112/113; Der neue Rump, 111.

²⁸¹ Der Preis wurde von dem Goslarer Unternehmer Peter Schenning, Inhaber der Junior-Werke, ins Leben gerufen.

²⁸² Jensen: *„Kunst am Bau. Kunst an staatlichen Hochbauten in Schleswig-Holstein“*, Hg.: Finanzministerium S-H, 1985, 48/49.

Marmor²⁸³ und für ein Gymnasium in Quickborn eine Freiplastik aus Edelstahl mit einer Halterung für einen Bergkristall (Kat. Nr. 106).

Es folgten diverse Aufträge durch den Bund und das Land Niedersachsen. Für die Rasenfläche vor dem Hauptzollamt in Itzehoe kreierte er als Kontrast zum klar gegliederten Backsteinbau eine gegenstandslose Bronzeplastik (Kat. Nr. 105), und in Cuxhaven setzte er vor den Eingang des neuen Finanzamtes eine vier Meter hohe Stele aus gefasstem Stahl, deren Formen mit viel Phantasie Seezeichen und maritime Symbole erkennen lassen (Kat. Nr. 107).

In Hamburg schloss sich ein Direktauftrag für einen Bronzebrunnen in Blütenform (Kat. Nr. 103) für den Garten eines privaten Seniorenheimes in Sasel an.²⁸⁴ Ein weiterer Auftrag für ein Wasserspiel kam leider nicht zur Ausführung, obwohl der Künstler den international ausgelobten Wettbewerb der Hamburger Kulturbehörde gewonnen hatte. Es ging um Kunst im öffentlichen Raum für den Bereich Ballindamm/Binnenalster. Georg Engst verblüffte die Kunstkommission mit einem kinetischen Objekt in Gestalt eines futuristisch aussehenden schwimmenden Brunnens aus Edelstahl, der sich auf der Binnenalster zwischen Ballindamm und Jungfernstieg ständig bewegt und in einem Zeitraum von sechs Stunden²⁸⁵ Wasser versprühend eine Distanz von 100 Meter zurücklegt (Kat. Nr. 108). Nachdem die Medien über das Wasserobjekt berichtet hatten, rief das „Hamburger Abendblatt“²⁸⁶ seine Leser auf, mit dem in der Redaktion anwesenden Künstler per Telefon über das ungewöhnliche Werk zu diskutieren und einen Namen vorzuschlagen. Die Auswertung der Anrufer ergab von Seiten der Bürger eine breite Zustimmung für das schwimmende Kunstwerk, besonders die Jugend schwärmte für ihr „Wasserufo“. Trotz aller Begeisterung in der Bürger-

²⁸³ Bernhard, in: *„Plastik in Lübeck“*, Hg.: Kastner, Lübeck 1987, Nr. 73; ENGST (Eigenkatalog) o. S.; Lexikon: Saur.

²⁸⁴ Zabel, 72, 100.

²⁸⁵ Engst wählte diese Zeit, weil sie annähernd dem Intervall von Ebbe und Flut entspricht.

²⁸⁶ *„Noch fehlt ein Name für das wandernde Objekt“*; *„Das Ding“ kann doch auch ‚Ding‘ heißen*, in: Hamburger Abendblatt vom 9./10.12.1976 (Autor: Karl Dengner).

schaft bestand die überprüfende Baubehörde darauf, den bereits erteilten Auftrag wegen sicherheitstechnischer Bedenken²⁸⁷ wieder zurückzunehmen.

1977 entstanden zwei bronzene Großplastiken für die Grünfläche vor zwei Wohnanlagen, Auftraggeber waren der Bund und eine private Wohnungsbaugesellschaft. Für eine ‚Marinesiedlung‘ in Kappeln entwarf Engst ein schlankes, 3,60 Meter hohes Kunstwerk.²⁸⁸ Die Komposition „Kugelsegmente auf Stele“ wählte er frei – ohne Bezug auf die angrenzenden Häuser der Bundeswehrsoldaten (Kat. Nr. 113). Bei der T-förmigen Plastik²⁸⁹ für eine Wohnanlage in Hamburg (Kat. Nr. 116) ging er anders vor: Im Querstück nahm er in leichter Verfremdung die Form eines Schlüssels als „*Symbol für die eigenen vier Wände*“²⁹⁰ auf.

1978 erwarb die Freie und Hansestadt Hamburg für ihr 1975 ins Leben gerufenes „Einfamilienhaus-Förderungsprogramm“ in dem Neubaugebiet „Hamburg - Bau“ (nördlicher Stadtteil von H.-Poppenbüttel) aus dem Atelier des Künstlers die vormals zur Olympiade in Kiel aufgestellte Stele²⁹¹ (Kat. Nr. 80). Daneben erhielt er den Auftrag zur künstlerischen Gestaltung des Außenbereichs eines städtischen Kindergartens. Engst konzipierte drei Brunnen (Kat. Nr. 119) aus gefasstem Aluminium als farbenfrohe Spielobjekte.²⁹²

Weitere Aufträge folgten durch den Bund und das Land Niedersachsen: Für die Stirnwand des Kasinos der Bundesanstalt für Materialprüfung in Berlin entstand als gliedernder Schmuckfries ein 14-teiliges Stuckrelief²⁹³ in abstrakten Formen (Kat. Nr. 120) und in Rotenburg a. d. Wümme ging es um die künstlerische Gestaltung der Außenanlage für die neue Polizeidirektion. Der Künstler entwarf drei kompakte, weiß gefasste Betonplastiken, die den Weg ins Polizeigebäude flankieren; an der Eingangstür

²⁸⁷ Nach Angaben des Künstlers wurde die Stornierung damit begründet, dass die oberste technische Instanz einen Vorbehalt gegen die im Wasser liegenden Stromkabel ausgesprochen hatte.

²⁸⁸ Katalog „*Kunstforum Nord. Hafen – Handel – Arbeit*“, Hamburg, 1989, o. S.; Lexikon: Saur.

²⁸⁹ Zabel, 78, 100; ENGST (Eigenkatalog) o. S.; Plagemann (Hg.), 1997, 140.

²⁹⁰ Angaben des Künstlers.

²⁹¹ Zabel, 72, 100; Plagemann 1997, 140.

²⁹² Zabel, 72, ENGST (Eigenkatalog) o. S.

²⁹³ Fischer: „*Kunst im Raum der Architektur*“, in: Katalog „*Kunstreport 3‘78*“, Berlin 1978, 13.

repetieren weiße Plexiglasscheiben nochmals die Umrisse der drei Kunstwerke (Kat. Nr. 121/122).

1975 nahm Engst das Motiv des Einradfahrers wieder auf, in der Komposition jedoch deutlich abweichend von den kantigen Formen seiner vor zehn Jahren entstandenen ersten Figur (Kat. Nr. 38). Auf den Landes-schauen des BBK Schleswig-Holstein²⁹⁴ stellte er sportlich durchtrainierte Einradfahrer mit muskulösen Rundungen in diversen Posen vor (Kat. Nr. 109–111). 1978 präsentierte er erstmals eine Gruppe von drei miteinander verbundenen Einradfahrern (Kat. Nr. 117) mit auffallend kleinem Kopf in reduzierter, blockhafter Ausformung.²⁹⁵ Mit einem Entwurf dieser Gruppe gewann der Künstler 1979 die Ausschreibung der Freien und Hansestadt Hamburg für eine 2,60 Meter hohe Großplastik vor einer Wirtschaftsschule in Eimsbüttel. Als Material für die „Drei Einradfahrer in der Balance“²⁹⁶ (Kat. Nr. 123) wählte er Aluminium, farbig gefasst. An dem 1979 von der Bundesregierung unter zehn Künstlern ausgeschriebenem Wettbewerb zur „Kunst in der Bundesgartenschau“ in den Bonner Rheinauen nahm Engst mit einem Entwurf von drei ähnlichen Einradfahrern teil, erhielt jedoch nicht den Zuschlag.²⁹⁷

²⁹⁴ Ausst.-Kataloge der 22. LS S-H (1975); 23. LS (1976) und 24. LS (1977), alle o. S.

²⁹⁵ Ausst.-Kat. der 25. LS (1978), o. S.

²⁹⁶ Zabel, 43, 100; ENGST (Eigenkatalog) o. S.; Plagemann (Hg.), 1997, 140 (dort irrtümlich ein Einradfahrer); Lexika: Saur (Bd. 34), 112/113 und Der neue Rump, 111.

²⁹⁷ Leuscher, in: „*Bauten des Bundes 1965–1980*“, Hg.: BM für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau, Karlsruhe 1980, 294–296 (dort irrtümlich unter Georg Ernst vorgestellt). Da das Modell nach dem Wettbewerb vernichtet wurde, erscheint es nicht im Werkkatalog.

4.23 Die 1980er Jahre

wurden mit einem exklusiven Großauftrag eingeläutet. Der Bildhauer gewann den Wettbewerb für die künstlerische Gestaltung der Außenanlage des 1981/82 fertiggestellten Neubaus der Landeszentralbank in Hamburg (heute: Deutsche Bundesbank). Das Areal befindet sich in der Altstadt und verläuft über mehrere Straßenzüge. Für die Freifläche Ecke Steintwiete/Deichstraße entwarf Engst einen hydraulischen Brunnen aus Bronze in Kombination mit Beton und Glas (Kat. Nr. 131).²⁹⁸ Zur Bedeutung des Brunnens bemerkte der Künstler:

„Hamburg hat eine besondere Beziehung zum Wasser. Das Wasser des Alsterflusses legte sich früher schützend um Hamburg. Das Wasser der Elbe war und ist Wasserweg für Handel und Wandel, als Hochwasser und Sturmflut ist es Bedrohung. Das aus einem Tiefbrunnen gewonnene Wasser diente den Bierbrauern und Gerbern. So hat Hamburg sein Wasser nur im Sinne von praktischem Nutzen, Bedrohung oder Arbeitszweck gesehen, selten aus reiner Freude am Wasser. Dieser Brunnen nun benutzt die Technik und lässt das Wasser arbeiten und ein Wasserspiel nur zur Freude entstehen.“²⁹⁹

An der Ausführung des Wasserspiels waren insgesamt fünf Firmen aus unterschiedlichen Fachbereichen mit weit auseinanderliegenden Standorten beteiligt, was dem Künstler nicht nur fundierte Materialkenntnisse auf allen Gebieten, sondern auch gutes Koordinationsgeschick abverlangte, damit die einzelnen Teile in Hamburg zu einem Brunnen zusammengefügt werden konnten. Hierzu auch der Kommentar der Fachzeitschrift „beton“:

„Das i-Tüpfelchen im künstlerischen Gestaltungskonzept für die neue Landeszentralbank an Hamburgs historischer Deichstraße bildet eine Brunnenplastik aus Beton und Bronze, die von dem Bildhauer Georg Engst entworfen wurde. Die ausführenden Firmen hatten es nicht leicht, die hohen Anforderungen des Künstlers an Form und Oberflächenbeschaffenheit zu erfüllen. Ganz wesentlich war, die Umweltbedingungen gebührend zu berücksichtigen, d.h. vertretbare Materialpaarungen zu wählen.“³⁰⁰

Entlang der Deichstraße – nur einige Meter vom Brunnen entfernt – setzte Georg Engst die Bodenplastik „Kleiner Knoten“; das Gegenstück „Großer

²⁹⁸ Zabel, 12, 15, 100; Hipp, 166, 579; Plagemann (Hg.), 1997, 140; Lexika: Saur, Bd. 34, 112/113 und: Der neue Rump, 111.

²⁹⁹ Angaben auf dem Absperrungsglas vor dem Brunnen.

³⁰⁰ „Betonrelief für eine Brunnenplastik“, 2/1983, 49, (Autor: Stefan Deckers).

Knoten“ platzierte er vor die Treppe zum Bankeingang (Kat. Nr. 132–134). Die großformatigen Bronzeknoten stellte er unter das Motto „Haken, Ösen, Schlaufen, Schlingen“ und nahm damit Bezug auf die unmittelbare Nähe zum Hafen und zur historischen Speicherstadt. Zur Technik konstatierte die Kunstgießerei Humberg in ihrem Hausprospekt:

„Wegen des Gewichtes von zwei und drei Tonnen mussten die Kunstwerke mit der vom Künstler vorgegebenen Oberflächenstruktur in 32 Teilstücke geformt, gegossen und durch Wolfram-Inertgas-Schweißung zusammengefügt werden. Anschließend wurden die Schweißnähte in Handarbeit ziseliert und die Oberflächen patiniert.“³⁰¹

In seinem Buch *„Water as Environmental Art: Creating Amenity Space“* präsentierte der Japaner Shoichiro Higuchi Brunnenkunst aus der ganzen Welt. Für Deutschland stellte er den hydraulischen Brunnen mit den Bodenplastiken in der Rubrik *„Office – Building – Plaza“* vor und schrieb hierzu:

„Water is injected into a transparent acry case, and injection and draining are repeated. Behind it, a pillar shaped like lipstick moves up and down fitfully while turning round and round. – Around the office building plaza, there are several other works which symbolize ‚strength‘, such as a thick bronze bar which has been bent like taffy.“³⁰²

Zur Sicherung gegen Hochwasser legte der Künstler an die Außenmauern des Gebäudes in Richtung Willi-Brandt-Straße/Steintwiete ein Bodenrelief aus 50 Betonteilen³⁰³ mit Lüftungsöffnungen³⁰⁴ (Kat. Nr. 135). Engst dekorierte die Betonelemente mit einheitlichen Kompaktzylindern aus Bronze, deren Formen mit denen des Brunnens korrespondieren; weitere Zylinder und Poller dienen der Begrenzung des Grundstücks (Kat. Nr. 136–137).

Der Brunnen und die dazugehörigen Kunstwerke wurden als „Ensemble“ in die „Denkmalliste der Freien und Hansestadt Hamburg“ aufgenommen.³⁰⁵

³⁰¹ Humberg: *„Metall und Kunstguss“*, o. J., 8/9.

³⁰² Higuchi, Shoichiro, Tokio 1991, 57/58 mit Abb.

³⁰³ Vgl. Fußnote 300.

³⁰⁴ ENGST (Eigenkatalog), o. S.

³⁰⁵ Von 2005 bis 2013 waren die Kunstwerke im „Verzeichnis der erkannten Denkmäler“ erfasst. Mit Neufassung des Denkmalschutz-Gesetzes vom 5. April 2013 wurden sie in die bestehende „Liste der geschützten Denkmäler“ aufgenommen, online unter: <http://www.hamburg.de/denkmalenschutzamt/verzeichnis> (letzter Abruf: 21.7.2014), hierzu auch eine Email vom 13.3.2014 von Martin Kinzinger vom Denkmalschutzamt (Referat Inventarisierung).

Neben seinen Aufträgen als Bildhauer beteiligte sich Georg Engst zusammen mit anderen Künstlern und Hamburger Ausbildungsbetrieben an dem Projekt „Künstler und Lehrlinge“, das 1981 in Hamburg eingeführt wurde und über drei Jahre lief. Ziel des Vorhabens war, in wiederkehrenden Projektwochen männliche und weibliche Lehrlinge in diversen technischen Ausbildungsberufen in einem erweiterten Ausbildungsprogramm mit künstlerischen Arbeiten vertraut zu machen und damit Kooperationsfähigkeit, Eigeninitiative und Kreativität zu fördern. Die Aktion wurde wissenschaftlich begleitet. Schirmherr des gesamten Projektes war das Bundesministerium für Bildung und Wissenschaft, das 75 Prozent der notwendigen Mittel stellte. Insgesamt war das Experiment erfolgreich. Die meisten Jugendlichen waren begeistert bei der Arbeit; auch die beteiligten Ausbildungsbetriebe waren zufrieden. Die künstlerischen Ergebnisse der Projektwochen waren Bilder, Objekte und plastische Arbeiten.³⁰⁶

Parallel zu dieser Arbeit beschäftigte sich der Künstler weiter mit der Figur des Einradfahrers, minimalisierte die Ausformung stärker, verschob Proportionen und gab der Kontur mehr Gewicht; es entstanden verschiedene Kompositionen von „Mann mit Pelerine“ (Kat. Nr. 125–127, 157), die er 1981 auf der Landesschau S-H in Flensburg präsentierte.³⁰⁷

1982 gewann Georg Engst mit seinen Einradfahrern mehrere Wettbewerbe zur künstlerischen Gestaltung der Außenbereiche von Schulen und Sporthallen in Schleswig-Holstein. Vor die Heinrich-Vogler-Sporthalle in Bad Oldesloe stellte er das Ensemble „Sportler und Kampfrichterbank“

³⁰⁶ Fünf Pilotprojekte mit fünf Künstlern wurden im Rahmen der „Nutzung des künstlerischen Sachverstandes“ in Berlin, Mainz, Münster, Regensburg und Travemünde durch das genannte Bundesministerium gefördert. Es sollte erprobt werden, wie sich ästhetische Praxis und künstlerische Methoden in die Berufsbildung integrieren lassen mit dem Ziel, Auszubildenden neue Erlebnis- und Erfahrungsräume zu öffnen und ihre Persönlichkeitsentfaltung zu fördern. Die Einzelaktionen waren als Initialzündung für weitere Projekte anderer Träger gedacht.

Zitiert aus: „*Künstler und Lehrlinge. BMBW-Werkstattberichte*“, Heft 27 des Ministeriums, Kleve 1980 (ohne Autorennennung); vgl. auch: Katalog zur Ausstellung 1982 im „electrum“ in Hamburg-Bargteheide.

Zur Ausstellung 1985: „*Wenn Azubis den Elefantenoohrring erfinden. Ergebnisse eines Modellversuchs: Die Ausstellung ‚Künstler und Lehrlinge‘ im Batig-Haus*“ in Hamburg, in: DIE WELT vom 13.6.1985 (Autorin: Gisela Schütte).

³⁰⁷ Katalog der 28. Landesschau des BBK S-H 1981, Flensburg 1981, o. S.

(Kat. Nr. 138), und für die Grünfläche vor der Jahnschule in Kiel-Holtenau sah er als Sockelplastik eine kleinere Ausführung der „Drei Einradfahrer in der Balance“ in Bronze vor (Kat. Nr. 123, 139).

Der Künstler befasste sich seit längerer Zeit mit der Idee, neben der Triade als kleinste Gruppeneinheit auch größere Gruppen von Einradfahrern zusammenzustellen, um mit ihnen symbolisch auf die Aspekte „Gruppenbildung – Gruppenverhalten – Gruppenhierarchie“ aufmerksam zu machen und sie zur Diskussion zu stellen. Da er seine Reflexionen zu dieser Thematik mit den bisher kreierten Figuren nicht umsetzen konnte, weil sie zu raumgreifend angelegt waren, entschied er sich, seine Einradfahrer radikal zu simplifizieren. Mit nur drei geometrischen Formen

Kugel = Kopf – Zylinder = Rumpf – Kreisscheibe = Rad

ließ er seine neuen Figuren lebendig werden; der Vorteil der Abstraktion lag in der Realisierung einer kompakten und raumsparenden Anordnung.³⁰⁸ 1982 präsentierte Georg Engst auf der Landesschau in Kiel seine Einradfahrer in der neuen Formensprache. Anschließend stellte er sich erstmals mit seinen ‚neuen‘ Einradfahrern einem Wettbewerb und gewann mit der Gruppe „Sechzehn Einradfahrer“³⁰⁹ auf Anhieb die Ausschreibung für die künstlerische Gestaltung der neuen Schulsporthalle in der Gemeinde Leezen/S-H (Kat. Nr. 142).

Für einen Wettbewerb zur Kunst auf dem Pausenhof einer Realschule in Flensburg stellte er der Formation eine Leitfigur vor und setzte die „Sechzehn Einradfahrer mit Anführer“ auf ein Podium. Hinter der erweiterten Komposition steckte die Überlegung, den Schülern eine Plattform zu bieten, um sich über die Vor- und Nachteile von Gruppen- oder Vereinszugehörigkeit Gedanken machen zu können. Es gelang ihm, mit diesem Konzept die Entscheidungsträger zu überzeugen (Kat. Nr. 144).

³⁰⁸ Angaben des Künstlers in den Ateliergesprächen mit der Verfasserin.

³⁰⁹ Ausst.Kat. der 29. Landesschau des BBK S-H 1982, Kiel 1982, o. S.

In den folgenden Jahren experimentierte der Künstler an weiteren Gruppenkombinationen mit einer immer größeren Zahl von Einradfahrern; die Gruppenstärke kulminierte letztlich bei 116 Figuren.

Neben den Kunst-am-Bau-Aufträgen der Kommunen in Schleswig-Holstein folgten weitere Aufträge durch das Land Niedersachsen. 1982 fertigte Engst für das neue Polizeigebäude in Diepholz das Landeswappen Niedersachsens an, eine schlichte Auftragsarbeit nach Vorgaben.³¹⁰

Deutlich umfangreicher konnte der Künstler den Neubau des Amtsgerichtes Verden a. d. Aller mit Kunst ausstatten. Für den Innenbereich sah der Bildhauer ein stuckiertes Deckenrelief vor und für den Außenbereich ein Ensemble aus Bronze, bestehend aus vier großen Flachreliefs mit korrespondierender Freiplastik als „Treppenreiter“ (Kat. Nr. 145–147).

Ein Direktankauf wurde 1983 durch die Privatwirtschaft getätigt. Der Unternehmer und Kunstsammler Peter Schenning erwarb aus dem Atelier des Künstlers die futuristisch anmutende Plastik „Zwei Einradfahrer – dicht beieinander“ (Kat. Nr. 155), die er als Dauerleihgabe dem Mönchehaus Museum in Goslar für den Skulpturengarten zur Verfügung stellte.

1984 gewann Engst mit dem Entwurf einer monumentalen „Kreative[n] Stele“ (Kat. Nr. 169–170)³¹¹ den von der Oberpostdirektion Hamburg ausgeschriebenen Wettbewerb zur Kunst im öffentlichen Raum anlässlich des Fernmeldeneubaus in Lübeck.³¹² Das imposante Objekt aus gewalzter und geschweißter Bronze wurde 1985 auf die Grünfläche vor dem Fernmeldegebäude aufgestellt. Für den Besucher deutlich erkennbar, korrespondiert das abstrakte Kunstwerk mit den Formen der Mauerstützen des Gebäudes.

³¹⁰ Laut Herrn Engst wurde die Ausführung nach einer vom Auftraggeber gelieferten Vorlage durchgeführt. Da der Arbeit kein eigenständiger Entwurf des Künstlers zugrunde lag, wurde sie nicht in das Werkverzeichnis aufgenommen.

³¹¹ „Zwiesgespräch mit der Architektur, Interview mit Georg Engst zu Kunst am Bau“, in: *leonardo*, Magazin für Architektur, 3/90, 21–25 (ohne Autorennennung); „Balance-Akt zwischen Mensch und Skulptur“, in: HEPHAISTOS internationale Zeitschrift für Metallgestaltung, 5/6 1996, 48/49 (Autor: Manfred Sack).

³¹² Am 31.12.1994 Auflösung der für Lübeck zuständigen OPD Hamburg und Überführung in die „Deutsche Telekom“ per 1.1.1995.

Die zwölf Meter hohe und über sieben Tonnen schwere Stele ist bis heute die höchste und gewaltigste Freiplastik des Künstlers.

Da die Ausführung nur mit speziellen Fertigungstechniken möglich war, besann sich Engst auf seine guten Erfahrungen mit den Werftarbeitern und gab den Auftrag wieder an eine Werft, diesmal an die Howaldtswerke in Kiel. Maren Kruse von den Kieler Nachrichten war bei der Übergabe auf der Werft dabei und berichtete:

„[...] Rund 50 Arbeiter waren drei Monate mit Konstruktion und Fertigung beschäftigt. [...] Sieben Tonnen Bronzematerial mußten gewalzt und zugeschnitten werden, ein Stahlskelett, das der Stele im Innern Halt und sicheren Stand gibt, wurde konstruiert, die einzelnen Teile wurden Stück für Stück zusammengesweißt. Viereinhalb Tonnen Sand wurden für das Sandstrahlen zum Abschluß gebraucht, der letzte Arbeitsgang, das Patinieren, ist gerade abgeschlossen [...].“³¹³

Peter Holm von den Lübecker Nachrichten nannte das Kunstwerk nicht nur ein „*imposantes Beispiel für Kunst am Bau*“, sondern die „*imposanteste der modernen Plastiken in Lübeck*“. Nach diesem Superlativ fuhr er weiter begeistert fort:

„[...] Inmitten einer von Alltags-Zweckmäßigkeiten bestimmten Umgebung erhebt sich hier etwas völlig ‚Unnützes‘ – überlebensgroß, gigantisch; als sei es von einer anderen Welt gekommen. Eine so mutige Huldigung an das Spielerische im Menschen, an seine kreative Kraft tröstet über so manche Halbherzigkeit bei der ‚Kunst am Bau‘ hinweg.“³¹⁴

Zur Bedeutung der Stele hier noch eine Anmerkung von Klaus Bernhard: „[...] *Durch ihre Dimension gewinnt sie im Zuge der Fackenburger Allee mahnmalhaften Charakter [...].*“³¹⁵ Es gab allerdings von Seiten des Bildhauers keine Intention, sie als Mahnmahl zu gestalten, er selbst nannte sie spaßhaft ein „*Rufzeichen*“³¹⁶ und nahm damit Bezug auf die Post als ehemaliger Telefondienstleister. Die von Weitem sichtbare Freiplastik sollte deshalb eher als ein ‚Kunstwerk mit Signalwirkung‘ betrachtet werden.

³¹³ „Die kreative Säule kommt von Howaldt“, Artikel vom 24.8.1986, Nr. 222.

³¹⁴ „Lübecker Kunstbummel: Kreative Stele“, Artikel vom 15.1.1987.

³¹⁵ Bernhard, in: „Plastik in Lübeck“, Hg.: Kästner, Lübeck 1987, Nr. 99 mit Abb.; Hentrich-Petschnigg: „Kunst an HPP Bauten“, München 1986, 103, 120.

³¹⁶ Angaben des Künstlers in den Ateliergesprächen mit der Verfasserin.

Neben dem Großauftrag kreierte der Künstler en passant noch ein kleinformatiges, ungegenständliches Bronzerelief (Kat. Nr. 172) für die Cafeteria der Universitätsklinik Lübeck (heute: Universitätsklinikum S-H).

Eine zweite Tätigkeit für die Oberpostdirektion Hamburg³¹⁷ ergab sich 1985. Der Verwaltungsneubau in der City Nord in Hamburg sollte künstlerisch gestaltet werden. Der Bildhauer gewann den ausgelobten Wettbewerb mit einer dreiteiligen Großplastik für den Außenbereich. Das Ensemble „Kommunikation“ zeigt zwei sich auf Augenhöhe gegenüberstehende Einradfahrer im Dialog vor einem Tisch; Engst verwies mit der 1986 gegossenen Gruppe³¹⁸ (Kat. Nr. 177–180) wieder auf den Dienstleistungscharakter der Post.

1986 erhielt der Künstler durch den Bund einen der seltenen Direktaufträge.³¹⁹ Es ging um die Modernisierung des schmucklosen Kasinos der Feldwebel-Lilienthal-Kaserne in Delmenhorst-Adelheide, das sich in einem alten Wirtschaftsgebäude befand. Ziel des Auftrags war die ‚Entstaubung und Modernisierung‘ des Raumes. Engst schlug vor, die fünf Meter hohe Decke mit einer Deckenplastik³²⁰ aus Gipskartonplatten und passenden Beleuchtungskörpern zu verkürzen und vor die entlang der Wände laufenden Versorgungsleitungen Wandreliefs zu setzen (Kat. Nr. 184–186). Hauptsächlich Bau- und Architekturfachleute beschäftigten sich mit seiner ungewöhnlichen „*Kunstarchitektur*“ und der „[...] *spannungsreichen Abfolge seiner geometrischen Architekturelemente* [...]“. ³²¹ In einem Aufsatz für die italienische Architekturzeitschrift „domus“ berichtete

³¹⁷ Am 31.12.1994: Auflösung der OPD Hamburg und Überführung in die „Deutsche Postbank“ zum 1.1.1995.

³¹⁸ Das Entwurfsmodell präsentierte der Künstler zuvor in Norderstedt und Lübeck auf der 32. LS des BBK S-H; vgl. gleichnamiger Ausst.-Kat., 1985, Lübeck, 1985, o. S.

³¹⁹ v. Marlin/Schmedding/Chibidziura: „*Kurzdokumentation von 200 Kunst-am-Bau-Werken im Auftrag des Bundes seit 1950*“, Hg.: BMVBS, Online-Publikation Nr. 25/2012, 407–409, unter: http://www.bbsr.bund.de/.../BMVBS/Online/...ON252012.../DL_ON252012.pdf (letzter Abruf: 21.7.2014).

³²⁰ *Leonardo*, Magazin für Architektur, 3/90, 21–25 (ohne Autorennennung); Lexikon: Saur (Bd. 34), 112/113.

³²¹ Keimer/Romain/Zerull, in: „*BauArt. Künstlerische Gestaltung staatlicher Bauten in Niedersachsen*“, Hg.: Niedersächsische Lottostiftung, Hannover 1999, 102–105, 219.

der Bildhauer, wie er im Einzelnen bei diesen Arbeiten vorgegangen war.³²² Und der Experte für den Innenausbau Horst Wenski beschrieb in der Architekturzeitschrift „Bauwelt“ die komplizierte Technik, mit der die Deckenplastik mit den Beleuchtungskörpern angebracht wurde; u. a. erwähnte er:

„[...] Die Holzbrettbinder der Dachkonstruktion sind durch die ‚skulpturale Körperdecke‘ bis an ihre zulässige Grenze belastet. Entsprechend mußte für eine gleichmäßige Lastenverteilung gesorgt werden. Dies wurde erreicht durch die Verwendung von Traversenprofilen [...], an denen die Deckenplastik mit Gewindestangen angehängt ist. Eine Lastverteilung war die Grundlage für die Traversen- und Abhänger-Abstände [...].“³²³

Ab Mitte der 1980er Jahre folgten mehrere Aufträge aus der Privatwirtschaft. 1984 bekam der Künstler für seinen Entwurf „Drei Bäume“ den Zuschlag der Studien- und Fördergesellschaft der Schleswig-Holsteinischen Industrie e.V., die sich zum Ziel gesetzt hatte, jährlich umweltfreundliche Betriebe öffentlich zu nennen und mit einem kleinformatigen Bronzerelief (Kat. Nr. 161) auszuzeichnen.³²⁴

1985 erhielt Georg Engst durch den Inhaber der Hamburger Hauni-Werke Kurt A. Körber den Direktauftrag für eine Großplastik, die als Geschenk an den amerikanischen Geschäftspartner R. J. Reynolds Tobacco Company auf dem Fabrikgelände in Winston-Salem N.C. aufgestellt werden sollte.³²⁵ Nach der Besichtigung vor Ort entschied sich der Bildhauer für eine Großgruppe von 116 eng beieinander stehenden Einradfahrern (Kat. Nr. 182) als Stellvertreter für die gesamte Belegschaft und deren gute Zusammenarbeit untereinander. Bei der Aufstellung des Kunstwerkes 1986 war es dem Künstler ein Anliegen, den Mitarbeitern der Company den

³²² Engst: „*L'avventura con lo stucco*“, in: Architekturzeitschrift *domus*, dicembre 1988, 12/13.

³²³ „*Gestaltung der Stuckdecke in einem Casino in Delmenhorst*“, in: Architekturzeitschrift *BAUWELT* Nr. 34/1988, 1408 (Autor: Horst Wenski).

³²⁴ Studien- und Fördergesellschaft der Schleswig-Holsteinischen Wirtschaft e.V. (Hg.): „*25 Jahre Umweltpreis der Wirtschaft in Schleswig-Holstein*“, Rendsburg 2009.

³²⁵ Zum Künstlerportrait siehe: Hauni-Glocken, *Werkzeitschrift der Hauni-Werke Körber & Co KG*, März 1986, 2–7 (Autorin: Johanna Stachow).

tieferen Sinn seiner Plastik nahe zu bringen und gab deshalb in einem Interview für die Werkzeitung folgende Erklärung ab:

„It represents people on wheels, all moving in harmony toward a specific goal. During our lifetime, we're always in some kind of balancing situation – good, even, rich, poor. In my work, the components stabilize one other. I feel that this tobacconville facility is symbolized by similar kind of situation.“³²⁶

1986 erhielt Georg Engst einen weiteren Direktauftrag durch den Kunstmäzen Körber für das Entree des neuen Bürohauses seiner gleichnamigen Stiftung in Hamburg-Bergedorf. Auf Wunsch des Industriellen und mit Einverständnis des Künstlers wurde das Kopfstück der Plastik „Kugelsegmente auf Stele (Kat. Nr. 127) zur Basis gemacht und die Höhe soweit gekürzt, dass sie als „Kugelsegmente – Salto mortale“ (Kat. Nr. 173) im Foyer aufgestellt werden konnte.³²⁷

1987 folgten zwei interessante Großaufträge von den Banken. Für das Vestibül der Deutschen Zentralgenossenschaftsbank in Frankfurt kreierte Engst eine Marmorwand mit integriertem Marmorrelief und kleinem Wasserspiel darunter (Kat. Nr. 175/76).

Das elf Meter hohe geometrisch-abstrakte Kunstwerk repräsentiert mit seinen teilweise bis zu einem Meter in den Raum ragenden kraftvollen Formen aus kostbarem Stein treffend die ‚Macht des Geldes‘ und die herausragende Stellung der Banken in unserer Gesellschaft. Sicher eine der außergewöhnlichsten Arbeiten des Bildhauers, die er selbst als *„das Ergebnis einer konstruktiven Zusammenarbeit mit dem Architekten und den Steinbruchfachleuten“* bewertete.³²⁸ In einem Künstlerporträt beschrieb der

³²⁶ Young, Kay B.: *German sculptor captures spirit of Tobacconville*, in: Tobacco Public Relations (in-house magazine), Tobaccodokuments T 148420419 (Tobacconville Dedication), 9/19/86, 9–10.

³²⁷ In dem archivierten Begleittext zum Ankauf des Kunstwerks Nr. 3813 durch Herrn Körber wurde diese Anekdote vermerkt und auf Nachfrage der Verfasserin von dem Künstler bestätigt – mit der Ergänzung, dass Herr Körber bei einem Atelierbesuch Gefallen an der ursprünglichen Stele fand, die jedoch für das Foyer zu hoch war und deshalb von Herrn Körber der Ausspruch kam: *„Wir stellen sie auf den Kopf und machen sie passend.“*

³²⁸ Angaben des Künstlers in den Ateliergesprächen mit der Verfasserin.

Architekturkritiker Manfred Sack die Komposition als die „*dramatischste Inszenierung dieser Art.*“³²⁹

In Hamburg gewann Engst die Ausschreibung zur Fassadengestaltung des Verwaltungsneubaus der Hamburger Sparkasse (Haspa). Der Künstler überzeugte die Entscheidungskommission mit der Idee, vor den klassisch-norddeutschen Klinkerbau massive Gitterbänder aus blau gefasstem Stahl zu setzen, in die flache Edelstahlscheiben von unterschiedlichem Durchmesser eingestellt sind, die – wegen der Analogie zu Münzen – auf die Funktion der Sparkasse als Vermögensverwalter der Sparer verweisen (Kat. Nr. 193). Das Gitternetz ließ Engst wieder von den Schiffsbauern der Howaldtswerke in Kiel schweißen.

Gegen Ende der 1980er Jahre ergaben sich weitere Aufträge von den Kommunen für Kunst an Schulneubauten. 1987 stattete der Künstler das Werkstattgebäude der ehemaligen Gewerbeschule III (heute Emil-Possehl-Schule) in Lübeck mit drei bronzenen Wandobjekten aus (Kat. Nr. 198–200) und 1989 wurde für den Pausenhof der erweiterten Gustav-Heinemann-Gesamtschule in Dortmund-Huckarde die Großplastik „Drei Einradfahrer in der Balance“ (Kat. Nr. 211, vgl. auch Nr. 123) in Bronze angekauft. Das Motiv der sich gegenseitig Halt gebenden Figuren sprach die Schüler derart an, dass sie beschlossen, die Einradfahrer unter das Motto „Miteinander – Füreinander“ zu stellen und sie mit Zustimmung des Künstlers zum Logo ihrer Schule zu machen.³³⁰

1989 musste Georg Engst mit Bedauern akzeptieren, dass ein 1988 mit großer Freude angenommener Auftrag doch nicht zustande kam. Es ging um die künstlerische Gestaltung der Freifläche vor der Südfassade der Deichtorhallen, die der Mäzen Körber durch seine Stiftung für die Stadt Hamburg erworben hatte.

³²⁹ „*Balance-Akt zwischen Mensch und Skulptur*“, in: HEPHAISTOS, internationale Zeitschrift für Metallgestaltung, 5/6 1996, 48/49 (Autor: Manfred Sack); ENGST (Eigenkatalog), o. S.

³³⁰ Hinweis des Schulleiters Herr Mimberg im Gespräch mit der Verfasserin im Februar 2010.

Da das vom Künstler der Stiftung vorgelegte Entwurfsmodell (Kat. Nr. 206) nicht die Zustimmung aller Entscheidungsträger erhielt, wurde der bereits zwischen den Herren Körber und Engst festgelegte Auftrag wieder zurückgenommen.³³¹

Neben der öffentlichen Kunst entstanden zwischen den Jahren 1987 und 1989 einige experimentelle Kleinplastiken in gegenstandsloser Komposition (Kat. Nr. 202–205), u. a. die Plastik „Dresden brennt“ (Kat. Nr. 207) als Reminiszenz an die Kindheitseindrücke des Bildhauers während der Evakuierungszeit in Dresden. Daneben entwarf er 1989 eine Serie von ‚Ereignisreliefs‘ mit diversen Einradfahrergruppen (Kat. Nr. 220–233).

Im Verlauf der 1980er Jahre reiste der Bildhauer mehrmals in die USA, um in New York, San Francisco und Chicago die Kunstszene zu studieren und die Architekten Philip Johnson³³², Richard Meier³³³, Helmut Jahn³³⁴ und César Pelli³³⁵ zu besuchen.³³⁶ Engst dachte nach jedem Aufenthalt in Amerika ernsthaft über eine berufliche und persönliche Zukunft in den USA nach. Er empfand, dass dort die Kunst einen anderen Stellenwert genießt und die Künstler weniger gegängelt oder eingeeengt werden.³³⁷

1987 nahm er in Chicago Kontakt zu der Kunsthändlerin Edith Koplin auf, einer Deutschen, die bereits seit vielen Jahren in den USA tätig ist, und be-

³³¹ Das Magazin für Architektur „*leonardo*“ brachte in Heft 3/90, 21–25 ein Interview (o. Autorennennung) mit dem Künstler. Zu dem Entwurf für die Deichtorhallen schrieb das Blatt: „[...]die Realisation scheiterte an den Kosten“. Dies mag mit ein Motiv gewesen sein, war aber nicht der Hauptgrund. Der Auftrag scheiterte laut Herrn Engst in erster Linie an der fehlenden Einstimmigkeit der Entscheidungsträger innerhalb der Stiftung.

³³² * 1906 in Cleveland/Ohio, † 2005 in New Canaan/Connecticut, amerikanischer Architekt und Architekturkritiker, studierte u. a. bei Walter Gropius und Marcel Breuer an der Graduate School der Harvard University in Cambridge/Massachusetts.

³³³ * 1934 in Newark, New Jersey, amerikanischer Architekt, studierte an der Cornell University in Ithaca/New York.

³³⁴ * 1940 in Zirndorf/Nürnberg, deutscher Architekt, studierte an der Technischen Universität in München und am Illinois Institut of Technology in Chicago.

³³⁵ * 1926 in San Miguel de Tucumán/Argentinien, argentinischer Architekt, studierte an der Universidad de Tucumán und am Illinois Technical Institute in Chicago.

Zu den Fußnoten 330–333: zitiert aus: Die freie Enzyklopädie Wikipedia.

³³⁶ Angaben des Künstlers in den Ateliergesprächen mit der Verfasserin. Vgl. auch: *leonardo*, Magazin für Architektur, Heft 3/90, 21.

³³⁷ „Schritt für Schritt nach Amerika. Georg Engst sucht nicht nur eine künstlerische neue Heimat“, in: Stormarner Tageblatt vom 23./24.5.1987 (Autor: Peter. H. Burghold).

sprach mit ihr seine beruflichen Möglichkeiten.³³⁸ Drei große Skulpturen für ein geplantes Einkaufszentrum in der Nähe von Chicago standen zur Disposition. Nachdem der in Aussicht gestellte Auftrag doch nicht zustande kam, konzentrierte sich Engst wieder auf seine Optionen im Rahmen von Kunst am Bau in Deutschland.

Um dennoch in Amerika mit einer weiteren Arbeit präsent zu sein, verfolgte er die Idee, nach New York zum „German Festival“ im September 1988 einen Zweitguss seiner in Hamburg-Eimsbüttel stehenden Aluminiumplastik „Drei Einradfahrer in der Balance“ (Kat. Nr. 126) zu überführen, um sie als städtepartnerschaftliches Geschenk der Freien und Hansestadt Hamburg an einem hervorgehobenen Standort aufzustellen.³³⁹

Leider fand er für dieses Unterfangen keinen Zuspruch bei den Behörden, und auch von Seiten der Wirtschaft gab es keine Sponsoren.

³³⁸ Angaben des Künstlers.
„Chicago nimmt Georg Engst gefangen“, in: Stormarner Tageblatt vom 9./10.1.1988 (Autor: „ST“).

³³⁹ „Die Radler von Eimsbüttel sollen nach New York“, in: Bild-Hamburg vom 28.7.1988 (Autor: gr); „Einradfahrer aus Jersbek für New York“, in: Hamburger Abendblatt vom 28.7.1988 (Autor: rab.).

4.24 Die 1990er Jahre

1989/90 nahm Engst an dem von der Bundesbaudirektion ausgeschriebenen Wettbewerb zur künstlerischen Ausstattung des Vestibüls der Deutschen Botschaft und Ständigen Vertretung bei der Europäischen Gemeinschaft in Brüssel teil und gewann den einstufigen Wettbewerb unter zehn international bekannten Bildhauern.³⁴⁰

Es ging bei dem Großauftrag nicht nur um die Ausschmückung mit Kunst, sondern auch um eine ansprechende Lösung für die unterschiedlichen Deckenhöhen innerhalb der Eingangshalle. Nach den guten Erfahrungen mit seinem Raumkonzept für das Kasino der Feldwebel-Lilienthal-Kaserne (Kat. Nr. 184) sah der Künstler die Antwort auf dieses Problem wieder in einer plastischen Kreation aus Stuck. Engst kaschierte in einer raffiniert nach unten fließenden Faltung den höheren Teil der Decke und brachte ihn – optisch heruntergezogen – in einen harmonischen Einklang mit dem niedrigeren Plafond (Kat. Nr. 237–238). Den Abschluss der beiden Stirnseiten bildeten gerundete Lichtvouten.

Ergänzend zu der ungewöhnlichen Deckeninszenierung entwarf der Künstler die Skulptur „Bewegung in den Raum“ (Kat. Nr. 239), eine gegenstandslose Komposition bestehend aus zwei hochgestellten Blöcken aus russischem Marmor, die sich im oberen Bereich zu berühren scheinen und in zurückhaltend strenger Eleganz mit dem Arrangement der Decke korrespondieren.³⁴¹ Über die Arbeit bemerkte Georg Engst: *„Sie war für mich ein Idealauftrag, denn ein Bildhauer darf leider nur in Ausnahmen so stark in die Architektur eingreifen.“*³⁴²

Die Architekturhistorikerin Romana Schneider verwies in ihrem Essay *„Von den inneren Widersprüchen eines Raumes“* zu Recht auf die Gemeinsamkeiten im Berufsbild der Bildhauer und Architekten:

³⁴⁰ „Bildhauer gestaltet Foyer in Brüssel“, in: Fachzeitschrift Naturstein, Heft 1, Ulm 1991, 49 (Autorin: Bärbel Holländer).

³⁴¹ ENGST: „Skulpturendecke und Stein“. Dokumentationskatalog, Hamburg 1990, o. S.; Seidel: *„Kunst am Bau bei Deutschen Botschaften und anderen Auslandsbauten“*, Hg.: BMVBS, Online-Publikation Nr. 11/2011, 58–62, unter: http://www.bbsr.bund.de/cln_032/nn_6 (letzter Abruf: 21.7.2014).

³⁴² Angaben des Künstlers in den Ateliergesprächen mit der Verfasserin.

„[...] Insofern hat der Künstler [Georg Engst] sehr viel mit einem Architekten gemein. Und vielleicht ist seine Verklammerung mit der baulichen Hülle deshalb so intensiv, so unwiderruflich.

Dennoch, obwohl zum Bestandteil des Ortes geworden, bleiben Decke und Stein ein eigenständiges Kunstwerk, das in kritischer Weise das Wesen seiner Umgebung offenbart [...].“³⁴³

Martin Seidel schrieb in *„Kunst am Bau bei Deutschen Botschaften und anderen Auslandsbauten“* zu der Arbeit des Künstlers:

„[] Georg Engsts abstrakte Arbeiten an öffentlichen Bauten (wie bei dem Kulturinstitut Madrid) und Plätzen suchen oft den Dialog mit der Architektur. In der Brüsseler Vertretung schuf Engst mit einem integralen Konzept eine tiefe archiskulpturale Zäsur [...].“³⁴⁴

Und auf die Frage von Bärbel Holländer an den Künstler, wieso er für die geplante Skulptur weißen, russischen Marmor ausgewählt habe, antwortete Engst: *„Ich finde, Decke und Stein mußten schon vom Material und von der Farbe her etwas miteinander zu tun haben.“*³⁴⁵

Neben diesem interessanten Auftrag ergab sich 1990 noch ein Direktankauf aus der Privatwirtschaft. Der Energieversorger SCHLESWAG AG erwarb für den Park der Unternehmensleitung in Rendsburg die inzwischen im norddeutschen Raum bekannte Großplastik „Drei Einradfahrer in der Balance“ (Kat. Nr. 236) in einer Bronzeausführung. 2004 wurde das Kunstwerk nach dem Zusammenschluss von SCHLESWAG, Hein Gas und HANSEGAS mit Zustimmung des Künstlers zur Zentrale des Energieunternehmers E.ON Hanse nach Quickborn überführt und dort am neuen Haupteingang aufgestellt.³⁴⁶

³⁴³ Schneider, in: Engst: *„Skulpturendecke und Stein“*, Dokumentationskatalog, o. S., vgl. auch Fußnote 341.

³⁴⁴ Forschungsprogramm „Zukunft Bau“ des Bundesministeriums für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung, 2011, 58–62, Online-Publikation Nr. 11/2011, unter: <http://www.bbsr.bund.de/...KunstAmBau/.../ForschungenVeroeffentlichung> (letzter Abruf: 21.7. 2014).

³⁴⁵ *„Bildhauer gestaltet Foyer in Brüssel“*, in: Naturstein, Heft 1, Ulm 1991, 52.

³⁴⁶ Nach Auskunft der E.ON Hanse (Herr Dieter Petersen) wurden die „Drei Einradfahrer“ nach Quickborn geholt, weil sie für die drei Quellunternehmen des neuen Energielieferanten stehen; vgl. auch: *„Quickborn: Der neue E.ON-Eingang: Die Statue steht für die gemeinschaftliche Neuausrichtung der drei Vorgängerunternehmen“*, in: Hamburger Abendblatt vom 18.8.2004 (Autor: A. Kolarczyk).

1991 gewann der Bildhauer die Ausschreibung der Stadt Wedel zur künstlerischen Gestaltung der neuen Sporthalle am Elbestadion. Die Bronzeplastik „Einradfahrer – Gruppenverhalten – Sturz“ wurde als Kunst im öffentlichen Raum am Eingang zur Sportanlage aufgestellt (Kat. Nr. 246).

1992 präsentierte der Künstler auf der Landesschau in Lübeck³⁴⁷ die Eisen-Stele „Keile“ (Kat. Nr. 247), die sich in der Konzeption von dem üblichen Sujet des Bildhauers deutlich abgrenzte: Engst bekrönte das Objekt in Annäherung an die von Marcel Duchamp³⁴⁸ kreierte Readymades mit benutztem Spaltwerkzeug aus dem Steinbruch. Die Stele wurde auf der Ausstellung von einem Mitarbeiter des Innenministeriums Schleswig-Holstein als Direktankauf für das Entree vor den Sitzungssälen des Hauses erworben.³⁴⁹

Eine weitere Arbeit für die öffentliche Hand kam 1992 durch die Ausschreibung der Oberpostdirektion Hannover zustande. Die Direktions-etage des aus der Kaiserzeit stammenden Verwaltungsgebäudes³⁵⁰ sollte nach Grundsanierung und Modernisierung mit Kunst ausgestattet werden. Georg Engst bewarb sich mit einem gegenstandslosen Ensemble aus vier Marmorblöcken (Kat. Nr. 248), ähnlich der Skulptur für die Brüsseler Botschaft, das sich von der Formensprache des historischen Hauses deutlich abhob. Sein puristisches Konzept fand die Zustimmung der Entscheidungsträger.

Es folgte eine interessante Auslobung der Stadt Frankfurt/Oder zu Kunst im öffentlichen Raum, an der Georg Engst teilnahm; leider kam der

³⁴⁷ 39. Landesschau des BBK SH 1992 im Burgkloster und in der St. Petrikerche in Lübeck; Kat. zur Ausstellung, Kiel 1992, o. S., Abb. 27.

³⁴⁸ * 1887 in Blainville-Crevon, † 1968 in Neuilly-sur-Seine, Maler und Objektkünstler, ab 1913 erste Readymades. Zitiert aus: Lexikon der Kunst, Bd. 4, 90–93.

³⁴⁹ Angaben des Künstlers.

³⁵⁰ Am 31.12.1994 Auflösung der OPD und Überführung in die „Deutsche Telekom“ per 1.1.1995. Das 1909–1912 erbaute Haus wurde 2007 von einem Privatinvestor gekauft und zu einem Seniorenheim umgebaut. Daten aus: „Historische Architektur, weitergedacht – Sunrise“ (Hausprospekt).

Entwurf seiner „Wassertreppe“ aus Edelstahl (Kat. Nr. 249) von vorneherein aus Kostengründen nicht in die engere Wahl.³⁵¹

Unabhängig von den Auftragsarbeiten experimentierte der Bildhauer weiter mit seinen Einradfahrern. Schon längere Zeit verfolgte er die Idee, als Kontrast zu der sich im Gleichgewicht befindenden Triade, eine große, aus der Balance gekommene Dreiergruppe im Augenblick vor dem „Crash“ zu kreieren (Kat. Nr. 250/251). Hierzu seine Erklärung:

„Die Einzelfiguren und Gruppen dieser Serie (von Einradfahrern) waren zum Anfang noch sehr statisch, gerieten mit der Zeit jedoch immer mehr ins Rutschen, jetzt haben wir den Sturz.“³⁵²

Engst sah in einer solchen Komposition nicht nur die konsequente Weiterentwicklung seiner Einradfahrer, sondern auch eine künstlerisch-technische Herausforderung durch die Darstellung der Schräglage bei Großplastiken. Nachdem seine Überlegungen zwei Jahre reiften, ließ er 1992 zunächst ein Modell anfertigen und 1993 die Plastik ohne Auftrag auf eigene Rechnung gießen. Bei einer noch machbaren Höhe von über fünf Metern und einem Gewicht von zwei Tonnen wurde allen Beteiligten³⁵³ höchste Präzision abverlangt.

Georg Engst, der sich selbst einen Hang zu monumentalen Kunstwerken zuschreibt, schuf mit „Crash“ ein adäquates Präsentationsobjekt, mit dem er sein Vorhaben, eine Plastik in New York aufzustellen, erneut anging und 1995 seinen in New York lebenden Freund, den Kunsthändler Bill (William) Hetzler kontaktierte. Die beiden kamen überein, „Crash“ für ein halbes Jahr im Central Park zu stationieren. Hetzler nahm Verbindung mit der Parkverwaltung auf und bekam von dort eine Zusage³⁵⁴. Ein genauer Termin wurde noch nicht festgelegt, da Engst zuvor die Plastik in

³⁵¹ Die Verfasserin stützt sich hier auf die Angaben des Künstlers, der die Entwurfsunterlagen vernichtet hat.

³⁵² „Kunst aus Jersbek für Amerika. Bronze-Skulptur des Bildhauers Georg Engst wird jetzt ausgestellt“, in: Stormarner Tageblatt vom 7.12.1994 (Autor: Fred Grochowsky).

³⁵³ Statiker Norbert Meyer, Bargtheide und die Gießer M. Wittkamp und F. Humberg.

³⁵⁴ Angaben des Künstlers. Über das Vorhaben wurde zwischen 1994 und 1995 in diversen regionalen Zeitungen ausführlich berichtet.

Deutschland auf diversen Veranstaltungen³⁵⁵ zeigen und sich wegen der hohen Transportkosten um Sponsoren kümmern wollte. Die Hoffnung, für sein Vorhaben von der öffentlichen Hand finanzielle Unterstützung zu erhalten, schlug wieder fehl. Auch die Gespräche mit deutschen Unternehmen, die in New York vertreten sind, blieben erfolglos, Engst fand für die Frachtkosten keine Geldgeber. Enttäuscht machte er seinem Ärger über die „*Vernachlässigung der Kultur in Deutschland*“ Luft, wandte sich dann aber wieder den Aufgaben zu, die er mit eigenen Mitteln realisieren konnte.

1994/95 erhielt Georg Engst von der Signal-Iduna-Versicherung den Auftrag, die künstlerische Ausstattung von zwei neuen Immobilien in Nordrhein-Westfalen und Rheinland-Pfalz zu übernehmen. Bei dem Dortmunder Bürogebäude ging es um die Gestaltung des Entrees und angrenzenden Treppenhauses. Der Künstler entwarf für das Vestibül und die Etagen eine aufeinander abgestimmte plastische Wand- und Deckengestaltung aus Stuck. (Kat. Nr. 252). Für die kleine Ladenpassage im Parterre der Koblenzer Immobilie sah der Bildhauer einen transparenten Edelstahlbrunnen vor, dessen Formen mit der vorhandenen Treppe und einem weiteren Kunstobjekt auf dem Flur der Geschäftsetage einen harmonischen Dreiklang bilden – soweit die Pläne.

Nachdem der Steinboden verlegt worden war, stellte sich heraus, dass die für das Wasserspiel notwendigen Leitungen vergessen wurden. Da der Fehler nicht mehr behoben werden konnte, schlug Engst dem Auftraggeber vor, den Wasserstrahl in Krümmung und Dicke durch Edelstahlrohre zu simulieren und den Brunnen so zu einem begehbaren Kunstobjekt umzugestalten (Kat. Nr. 257/258).

1996 gewann Georg Engst den ausgeschriebenen Wettbewerb des Energieversorgers Sachsen Ost AG (heute ENSO AG). Es ging bei dem Großauftrag um ein Kunstwerk für den Bereich vor dem Neubau der

³⁵⁵ Die Plastik hatte Engst u. a. für die Ausstellungen „KiC. Kunst in der Carlshütte“ in Rendsburg/Büdelndorf und „nordskulptur“ in Neumünster vorgesehen; vgl.: gleichnamiger Ausstellungskatalog, Vorwort: Heinz Spielmann, Neumünster 1995, 12/13.

Hauptverwaltung auf dem Franz-List-Platz in Dresden. Einzige Vorgabe war die Einbindung des Elementes Wasser in das Objekt. Engst entwarf eine „Wasserskulptur“ aus gebogenen Edelstahlplatten (Kat. Nr. 262), mit der er sich gegen rund achtzig internationale Mitbewerber bei der Jury durchsetzen konnte.³⁵⁶ Voller Energie stürzte sich der Künstler in die Arbeit, die für ihn zur Herzensangelegenheit wurde, da er ja einen Teil seiner Kindheit in Dresden verbrachte. Sein Ziel war deshalb, nicht nur den tristen Platz hinter dem Hauptbahnhof mit einem imposanten Kunstwerk zu verschönern, sondern gleichzeitig durch eine Brunneneinfassung mit Granitplatten aus dem Zweiten Weltkrieg an die Wunden des Krieges zu erinnern. Über das Projekt für Dresden berichtete die Presse im Hamburger Raum ausführlich.³⁵⁷ Umso enttäuscht war Engst, dass der bereits erteilte Auftrag wieder zurückgezogen wurde. Was war geschehen?

Die Kosten für die Aufstellung des Brunnens hatten sich wegen der nicht vorhersehbaren schlechten Bodenbeschaffenheit des Platzes und der daraus resultierenden bautechnischen Nachrüstung erheblich verteuert. Zusammen mit der ohnehin kostenintensiven Wasserskulptur – die Presse nannte eine Million DM³⁵⁸ – sprengten sie die Vorstellung der Anteilseigner, die ihr Einverständnis zur Anschaffung zurückzogen. Die Geschäftsleitung des aktiengestützten Unternehmens verschob deshalb die Ausführung auf ‚unbestimmte‘ Zeit und zahlte Herrn Engst sein Entwurfshonorar.³⁵⁹ Bis heute wurde der Auftrag nicht wieder aktiviert oder über eine kostengünstigere Lösung nachgedacht.

Zu teuer war eigentlich auch der Auftrag, den der Künstler von der Stadt Bad Oldesloe erhalten hatte. Dort wünschten die Verantwortlichen für die 1996 fertiggestellte Gesamtschule als Kunstausrüstung einen

³⁵⁶ „Ein Stormarner baut Dresdner Brunnen. Der Jersbeker Bildhauer Georg Engst setzte sich gegen 80 Konkurrenten durch“, in: Hamburger Abendblatt vom 5.9.1996 (Autorin: Ulrike Schwalm).

³⁵⁷ „Stormarner Kunst verschönert Dresden“, in: Stormarner Tageblatt vom 3.9.1996 (Autorin: Nicola Sieverding); „Stille Antwort auf den Glanz der Glasfassaden“, in: Die Welt vom 20.9.1996 (Autor: spr.).

³⁵⁸ „Hamburger baut Millionen-Brunnen für Dresden“, in: BILD Hamburg vom 7.10.1996 (Autor: at).

³⁵⁹ Angaben des Künstlers in den Ateliergesprächen mit der Verfasserin.

Einradfahrer aus dem Ensemble „Kommunikation“ (Kat. Nr. 180). Da die von Kommune und Land für Kunst am Bau bereitgestellten Mittel für die vollständige Finanzierung der über dreieinhalb Meter hohen Figur nicht ausreichten, fanden sich private Sponsoren, die die fehlende Summe aufbrachten.³⁶⁰

Ende 1996 wurde Georg Engst von der Stiftung „Japan Metallic“ zusammen mit weiteren 15 deutschen Bildhauern eingeladen, an der im Februar 1997 stattfindenden 20. Ausstellung teilzunehmen. Die Künstler flogen im Rahmen des deutsch-japanischen Austausches für zehn Tage nach Tokio; Ort der Ausstellung der Metallbildner war das Goethe-Institut.³⁶¹ Dort stellte Engst in einem Film eine Auswahl seiner Werke vor und sprach zu den japanischen Kollegen über diverse gesetzliche Regelungen in Deutschland – wie den Künstlerschutz durch das Urheberrecht und die Kunstförderung nach der Kunst-am-Bau-Richtlinie. Da 1997 in Japan nur Kunstsporing durch Banken und Privatwirtschaft üblich war, stieß sein Vortrag auf großes Interesse.³⁶²

Im Sommer 1998 nutzte der engagierte Künstler seine Großplastik „Crash“ für eine „*kleine Protestdemonstration gegen die miserable Situation von Kunst im öffentlichen Raum*“³⁶³ und stellte das Kunstwerk in Hamburg für vier Wochen an prominenter Stelle an die Binnenalster, nachdem er zuvor eine vorläufige Nutzungsgenehmigung des zuständigen Tiefbauamtes und die Erlaubnis der Polizei eingeholt hatte. Mit dieser Aktion brüskierte er die Kulturbehörde und ihre Kunstkommission, die gewöhnlich über die Aufstellung von Kunst auf öffentlichen Plätzen

³⁶⁰ Über das Kunstwerk und seine Sponsoren: „*Bronze-Statue schmückt IGS*“, in: Stormarner Tageblatt vom 19.10.1996 (Autor: ig).

³⁶¹ Katalog der 20. Ausstellung japanischer Metallbildner, Vorwort: Shugoro Hasuda/ Kiyohisa Nishizaki/Dr. Heinz Becker, Tokio 1997, mit Abb.

³⁶² Angaben des Künstlers in den Ateliergesprächen mit der Verfasserin. Vgl. auch: Stormarner Tageblatt: „*Bildhauer Georg Engst: ein Jersbeker in Japan. [...] Georg Engst wurde zum deutsch-japanischen Kulturaustausch nach Tokio eingeladen. Er präsentierte im Nippon-Land seine Werke. Und sprach vor 200 geladenen Gästen über Kunst- und Kulturförderung in der Bundesrepublik*“, Artikel vom 12.3.1997 (Autorin: Nicola Sieverling).

³⁶³ „*Ein Crash‘ zum Umdenken*“, in: Ahrensburger Zeitung/Hamburger Abendblatt vom 4.1.2001 (Autorin: Ulrike Schwalm).

entscheidet. Auf Nachfrage der Presse³⁶⁴ richtete sich seine Aktion in erster Linie gegen das „*Monopol der Hamburger Kulturbehörde*“, die in ihrer Entscheidungshoheit über die Zusammensetzung der Kunstkommission nach Ansicht von Engst nicht genügend Mitglieder des BBK einberufen und damit deren Mitspracherecht unterbunden habe.³⁶⁵

Eine weitere ‚Sommeraktion‘ war die Ausstellung „*stationen. Kunst im öffentlichen Raum in Norderstedt-Mitte*“, die im Moorbekpark unter das Motto „Kunst in der Landschaft“ gestellt und durch das Ministerium für Bildung, Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes S-H gefördert wurde.³⁶⁶ Engst war dort erstmalig mit einem temporären Kunstwerk vertreten. Das im Kontext zur Landschaft entworfene Bodenobjekt „*Menschenumrisse*“ (Kat. Nr. 267) zeigt die Metallsilhouetten von sieben männlichen Figuren, die mit Torf aufgefüllt wurden.

1999 ergab sich ein spontaner Ankauf durch die Hamburger Reederei Hapag Lloyd, die auf der Suche nach Exponaten zeitgenössischer Kunst für die Ausstattung der Wände und Räume ihres soeben fertiggestellten Kreuzfahrtschiffes MS Europa (VI) war. Das Unternehmen wurde im Atelier des Künstlers fündig und erwarb die Plastik „*Torso*“ (Kat. Nr. 201).³⁶⁷

³⁶⁴ Ebd.; vgl. auch: „*Den Laden einfach aufkaufen. Bildhauer Georg Engst provoziert mit einer Skulptur die Kulturbehörde*“, in: Die Welt vom 4.7.1998 (Autorin: Susanne Stähr).

³⁶⁵ Nach telef. Rückfrage bei der Referatsleiterin Frau Inga Wellmann vom 2.10.2013 hat es für die Einberufung in die Kunstkommission keine Relevanz, ob eine Mitgliedschaft im BBK besteht oder nicht.

³⁶⁶ Stadt Norderstedt (Hg.): Kat. zur gleichnamigen Ausstellung vom 28.8.–13.9.1998, Vorwort: Gabriele Richter/Andreas von Randow, Hamburg 1998, 3–5, 6–7, 33–34.

³⁶⁷ Hapag Lloyd Kreuzfahrten (Hg.): „*Kunst an Bord. MS Europa*“, Katalog der Kunstwerke mit Abb. und Angaben zu den Künstlern, ihren Werken und den Standorten auf dem Schiff, Hamburg, o. J., 11. Die Plastik von Herrn Engst wurde dort irrtümlich mit einer Höhe von 2060 mm ausgewiesen. Die Verfasserin bekam dankenswerterweise Gelegenheit, das Kunstwerk auf dem Schiff auszumessen und kam auf eine Höhe von 1680 mm.

4.25 Ab der Jahrtausendwende

Im Frühjahr 2000 reiste Georg Engst nach Hernani/San Sebastián und besuchte seinen hoch geschätzten Kollegen Eduardo Chillida,³⁶⁸ der zu diesem Zeitpunkt bereits schwer erkrankt war. Tief bedrückt von Chillidas schlechtem Gesundheitszustand ging Georg Engst in das neue Jahrtausend mit dem Vorsatz, sich künftig weniger an Ausschreibungen zu beteiligen und sich stattdessen wieder der Fotografie zu widmen, der er über Jahrzehnte mit Leidenschaft nachgegangen war.³⁶⁹ Doch zuvor brachte er sein Präsentationsobjekt „Crash“ in den Harz, da der Verein zur Förderung Moderner Kunst e.V. Goslar die Großplastik zur „Goslar-Skulptur 2001“ gekürt hatte. Die Plastik verblieb als „Kunst im öffentlichen Raum“ für die Dauer eines Jahres in der Innenstadt Goslars.

Zurück in seinem Atelier stellte Engst von seinen Momentaufnahmen aus diversen europäischen und amerikanischen Museen eine Auswahl von zweiundvierzig Fotos zu einem Zyklus zusammen. Er ließ sie auf das Bildformat 50 x 60 cm vergrößern und einrahmen. Unter dem Titel „Menschen im Museum“ wurden die Fotobilder erstmals 2002 zusammen mit einer Kollektion seiner Plastiken im Mönchehaus Museum in Goslar vorgestellt. Die Ausstellung kam so gut an, dass es 2005 weitere Präsentationen dieser Serie in Hamburg in der Galerie SEDIWA und 2007 in der Kunsthandlung Klose gab.³⁷⁰ 2009 wurden die Fotos zusammen mit einigen Plastiken im Ständehaus in Dresden gezeigt.

Im Mai 2003 reiste Georg Engst wieder in den Harz. Der Goslarer Unternehmer Peter Schenning, Gründer des Vereins zur Förderung moderner Kunst e.V., bat in einem dringenden Telefonanruf um Hilfe. Es ging um die über fünf Meter hohe Holzskulptur „Heimkehrer. Griff in die

³⁶⁸ * 1924 in San Sebastián, † 2002 ebd. 1943–46 Architekturstudium (Abbruch), danach Besuch der Kunstakademie Circulo de Bellas Artes in Madrid; ab 1957 erste abstrakte Eisenskulpturen. Zitiert aus: Lexikon der Kunst, Bd. 3, 177/78.

³⁶⁹ Angaben des Künstlers in den Ateliergesprächen mit der Verfasserin.

³⁷⁰ Vgl. auch: „Schnappschüsse: Menschen im Museum“, in: Hamburger Abendblatt vom 11.10.2002 (Autorin: Martina Tabel); „Warum darf die Bischöfin dieses Bild nicht sehen?“ in: Bild-Zeitung vom 24.4.2007 (Autor: Roland Keitsch).

Freiheit“, ein Entwurf des Bildhauers und Spätheimkehrers Fritz Theilmann.³⁷¹ Sie wurde 1955 vom Verband der Heimkehrer, Kriegsgefangenen und Vermisstenangehörigen Deutschlands e.V. in Auftrag gegeben und in Goslar in der Nähe der Kaiserpfalz als Mahnmal für den Frieden aufgestellt. Da sich im Laufe der Jahrzehnte immer deutlicher Schäden an der Holzfigur zeigten, plante der Verband, sie in naher Zukunft mit Einverständnis der Erben in Bronze gießen zu lassen. Für die künstlerische Nachbildung sollte Herr Engst hinzugezogen werden, der bereits eine erste Schadensuntersuchung vorgenommen hatte.³⁷²

Durch einen Brandanschlag in der Nacht zum 4. Mai 2003 auf das ohnehin brüchig gewordene Kunstwerk war nun höchste Eile geboten. Herr Engst reiste zusammen mit dem Kunstgießer Michael Wittkamp nach Goslar, um die Figur abtragen und die bereits abgefallenen Reste sichern zu lassen. Über den Brand und die geplante Wiederherstellung des Mahnmals berichtete die niedersächsische Presse ausführlich.³⁷³ Ob das Vorhaben gelingen würde, stand seinerzeit noch infrage; die Bilanz von Georg Engst war jedenfalls ernüchternd, da ihm letztlich für die Rekonstruktion zweiunddreißig morsche und verkohlte Einzelteile zur Verfügung standen, keine guten Bedingungen für die Herstellung eines zur Gipsabformung brauchbaren Modells. Auf das von ihm entwickelte Verfahren und die Fertigstellung der Großplastik wird im Werkkatalog näher eingegangen. Da die Stadt Goslar wegen leerer Kassen eine finanzielle Beteiligung an den Kosten für die Instandsetzung ablehnte, riefen Peter Schenning und andere die Spendenaktion „Rettet den Heimkehrer“³⁷⁴ ins Leben. Bereits am Jahresende war die Finanzierung aus privaten Spenden gesichert, sodass im Januar 2004 das Mahnmal in Bronze gegossen und am alten Standort wieder aufgestellt werden konnte.

³⁷¹ * 1902 in Karlsruhe, † 1991 in Pforzheim, Prof. an der staatl. Fachschule Bunzlau, 1945–1949 Kriegsgefangenschaft. Zitiert aus: Vollmer, Bd. 4, 432.

³⁷² Angaben von Herrn Engst.

³⁷³ Nach den Presseberichten schloss die Polizei einen politisch motivierten Brandanschlag aus; es handelte sich um Vandalismus. Vgl. hierzu: „Statue für Heimkehrer in Brand gesetzt“, in: Braunschweiger Zeitung vom 5.5.2003 (Autor: fh).

³⁷⁴ „Heimkehrer kommt als Bronzeguss zurück. Hunderte Interessierte an Finanzierung beteiligt“, in: Goslarsche Zeitung vom 25.11.2003 (Autor: hkr).

Ab 2004 nahm Georg Engst mit seiner Großplastik „Crash“ an einigen Expositionen von längerer Dauer teil. Für die Ausstellung „*Skulpturenland Reitbrock*“³⁷⁵ verblieb die Gruppe ein Jahr auf dem „Kunsthof“ in Hamburg-Reitbrock, danach wurde sie mehrmals auf der jährlich von Juni bis Ende September stattfindenden internationalen Bildhauerausstellung „*KiC Kunst in der Carlshütte*“ in Rendsburg/Büdelndorf präsentiert.³⁷⁶

2006 bewarb sich der Bildhauer mit dem Kunstobjekt „Rufzeichen“ (Kat. Nr. 276) an der von der Hamburger Kulturbehörde ausgeschriebenen temporären Aktion „10° Kunst: Wege in die HafenCity“.³⁷⁷ Leider wurde sein eingereicherter Vorschlag wegen zu hoher Kosten von der Kunstkommission nicht angenommen. Daneben nahm er an der in Hamburg beliebten Sommerausstellung „*Kunst-Imbiss*“ mit einer Fotodokumentation über die Entstehung einer seiner Arbeiten teil. Die ungewöhnliche Präsentation findet jährlich in einem Imbisswagen in der HafenCity statt und dient in erster Linie als Plattform für Informationen über Künstler und ihre Werke.³⁷⁸ Auf die Frage der Verfasserin, wie er als ein der Tradition verhafteter Bildhauer diese neuen Strömungen in der Kunst bewerte, gab er freimütig zu, ihnen sehr ambivalent gegenüber zu stehen.³⁷⁹

2010 beteiligte sich Georg Engst an dem vom Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung ausgeschriebenen offenen zweistufigen Wettbewerb. Die Ausschreibung hatte die künstlerische Ausstattung des neuen Selbstbedienungsrestaurants im Marie-Elisabeth-Lüders-Haus im Regierungsviertel zum Inhalt. Das Verfahren war anonym. Zugelassen wurden professionelle Künstlerinnen und Künstler aus Deutschland und der Europäischen Union. Von den 145 Bewerbern erreichte der mittlerweile

³⁷⁵ Herrlinger/Mensch: Ausst.Kat. „*Skulpturenland Reitbrock*“, Hamb. 2004, 36, 38/39, (dort irrtümlich falsche Angaben zur Vita des Künstlers).

³⁷⁶ Aru/Gramm: Ausst.-Kat. „*Nord Art 2007. KiC Kunst in der Carlshütte Büdelndorf*“, Rendsburg 2007, 21; Ausst.-Kat. *Nord Art 2008, KiC Kunst in der Carlshütte Büdelndorf*“, Rendsburg 2008, 135.

³⁷⁷ Die Kunstwerke sollten entlang des 10. Längengrades aufgestellt werden, der in Hamburg von Norden nach Süden durch die Kunstmeile, die HafenCity, die Elbinseln und Harburg verläuft. Details hierzu online unter: <http://www.Kulturkarte.de/Hamburg/99ZehnGradKunst> (letzter Abruf: 21.7.2014).

³⁷⁸ Online unter: <http://www.info@kunst-imbiss.de> (letzter Abruf: 21.7.2014).

³⁷⁹ Angabe des Künstlers in den Ateliergesprächen mit der Verfasserin.

achtzigjährige Bildhauer mit drei aufeinander abgestimmten Aluminiumreliefs (Kat. Nr. 277) die zweite Phase des Wettbewerbs, in der das Preisgericht über die Konzepte der ausgewählten zehn Bewerber zu werten hatte. Leider erhielt Herr Engst für sein Modell „Wandfaltungen“ nicht den Zuschlag zur Ausführung.

Die Entwürfe dieser zehn Besten des Wettbewerbs wurden im Sommer 2011 im „Kunst-Raum im Bundestag“ im Rahmen einer Ausstellung der Öffentlichkeit vorgestellt.³⁸⁰

³⁸⁰ Flyer zum „*Kunst-am-Bau-Wettbewerb*“ des Bundesministeriums für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung, vertreten durch das Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung.

4.6 Engagement in den Berufsverbänden

Georg Engst trat bereits früh dem Bundesverband für bildende Künstler (BBK) bei und engagierte sich in den Landesverbänden Hamburg und Schleswig-Holstein. Eine seiner ersten Aktionen startete er in eigener Sache: Er kämpfte für die Eintragung in die seinerzeit vom Kultusministerium des Landes Schleswig-Holstein aufgestellte Baueignungsliste, denn trotz seines Atelierwechsels von Hamburg nach Jersbek/S-H und der Mitgliedschaft im BBK S-H wurde ihm dies verwehrt, weil er seinen Hauptwohnsitz noch in Hamburg hatte.³⁸¹ Lothar Kullak schrieb nach einem Interview mit dem Künstler:

„Daß er [...] nicht in die Baueignungsliste aufgenommen wurde (was notwendig ist, um im Landesauftrag zu arbeiten), bezeichnete Engst als »Arbeitsverbot«.“³⁸²

Die Baueignungsliste existiert heute nach Angaben des Ministeriums für Justiz, Kultur und Europa des Landes S-H nicht mehr.³⁸³

Mit zunehmender Berufserfahrung ließ sich Georg Engst als Delegierter beider Landesverbände im Bundesausschuss aufstellen.³⁸⁴ Er setzte sich zum einen für eine Verbesserung der finanziellen Situation der bildenden Künstler ein, die seiner Einschätzung nach bis heute nicht zufriedenstellend ist und zum anderen für eine höhere Wertschätzung der öffentlichen Kunst in der Gesellschaft. Von 1977 bis 1995 war er stellvertretendes Mitglied im Verwaltungsrat der Verwertungsgesellschaft Bild-Kunst; dort kümmerte er

³⁸¹ Angaben des Künstlers in den Ateliergesprächen mit der Verfasserin

³⁸² Zitiert aus dem Artikel: „Athletik – gemessen im Lot. Skulpturen und Plastiken in Oldesloe – Sportler und Kampfrichterbank“, in: Lübecker Nachrichten vom 16.9.1994.

³⁸³ Hierzu die Email vom 14.10.2013 von Frau Anne Nilges, Referatsleiterin Bildende Kunst und Literatur: „Künstlerinnen und Künstler, die sich für Projekte im Bereich „Kunst im öffentlichen Raum“ in Schleswig-Holstein bewerben, müssen nicht durch eine sogenannte ‚Baueignungsliste‘ autorisiert sein. Eine solche Liste gibt es in unserer Zuständigkeit nicht. Entscheidend für die Auswahl ist allein das Votum der Kommissionen, die vor Ort gebildet werden. [...] Im Übrigen können natürlich auch Künstlerinnen und Künstler, die nicht aus S-H kommen, berücksichtigt werden. Auch die Mitgliedschaft im BBK ist selbstverständlich nicht Voraussetzung für eine Teilnahme.“

³⁸⁴ Telefonische Angaben vom Oktober 2013 von Herrn Frank Lüsing, Geschäftsstelle BBK Hamburg und Frau Maria Ahrens, Geschäftsstelle BBK S-H.

sich um die durch das Urheberrecht festgelegte Einhaltung der Nutzungsrechte der Künstler. Daneben war er von 1985 bis 1993 Mitglied in der Berufsgruppe I „Bildende Künstler“ und Sprecher des „Vergabebeirates des Sozialwerkes der VG Bild-Kunst“ und von 1988 bis 1989 Mitglied des Vorstands des Sozialwerkes der VG Bild-Kunst.³⁸⁵

In beiden Funktionen machte er u. a. in Vorträgen auf die soziale Lage der Künstler in Deutschland aufmerksam mit dem Ziel, Spender für die Aufstockung der Unterstützungskasse zu finden, damit unverschuldet in Not geratenen Künstlern unbürokratisch geholfen werden kann. Inzwischen gab Engst die Ehrenämter an Jüngere ab, seine Mitgliedschaften im BBK der Landesverbände Hamburg und Schleswig-Holstein bestehen weiter, auch sein ‚offenes Ohr‘ für junge Kolleginnen oder Kollegen, die ihn nach wie vor auf diverse Probleme ansprechen und seinen Rat suchen.

Anmerkung:

Mit der Teilnahme an der Ausschreibung des Deutschen Bundestages 2010 endet der für diese Promotionsarbeit gesteckte zeitliche Rahmen von 60 Jahren. In dem Überblick zur beruflichen Vita des Künstlers wurden in erster Linie die Aufträge zu Kunst am Bau und im öffentlichen Raum vorgestellt; auf weitere Arbeiten wird in den nachfolgenden Kapiteln Bezug genommen.

³⁸⁵ Email des Verwaltungsdirektors der VG Bild-Kunst Herrn Reinhard Meyer vom 11.10.2011 an die Verfasserin.

5 Das Œuvre des Künstlers

In diesem Kapitel wird das gesamte Spektrum der künstlerischen Arbeiten von Herrn Engst vorgestellt, mit wenigen Fotobeispielen auch solche, die im Werkverzeichnis nicht erfasst sind.

5.1 Keramiken – Medaillen – Intarsien

Keramiken: Die Technik der Keramikherstellung war der Unterrichtsschwerpunkt bei der Hamburger Bildhauerin Irmgard Kanold und gehörte obligatorisch auch zum Ausbildungskanon der Kunstakademie München und der Hochschule für bildende Künste Hamburg.

Obwohl der Student 1952 auf der Chagall-Ausstellung in München bereits frühes Lob für seine keramischen Werkstücke bekommen hatte, nahm er nach seinem Studium Arbeiten in Ton als künstlerisches Endprodukt nicht wieder auf. Der 1974 entstandene keramische Brunnen für die psychiatrische Landeslinik in Lüneburg (Kat. Nr. 89/90) blieb die Ausnahme. Das lag einerseits an dem Künstler, der sich als Bildhauer nicht auf dekorative kunstgewerbliche Objekte festlegen wollte und andererseits – was den Außenbereich betrifft – an der geringeren Robustheit des Materials im Vergleich zu Metall oder Stein.

Medaillen: Während des Studiums bei Edwin Scharff wurden die angehenden Bildhauer hauptsächlich an Arbeiten in Bronze herangeführt, dazu zählten auch Münzen und Preismedaillen.

Die kurz vor dem Abschluss stehenden Studenten bekamen Gelegenheit, ihre Ausfertigungen der Hamburger Kunsthalle zum Kauf anzubieten; das Honorar war als kleine Starthilfe ins Berufsleben gedacht.³⁸⁶ 1955 kaufte das Museum zwei der von Engst entworfenen Bronzemedaillen (Kat. Nr. 12

³⁸⁶ Angaben des Künstlers.

und 13); sie befinden sich bis heute im Besitz der Kunsthalle.³⁸⁷ Obwohl Engst mit Freude an die kleinformatischen Arbeiten herangegangen war, sah er seine berufliche Zukunft nicht als Medailleur, da er für dieses Spezialgebiet keine große Nachfrage erkennen konnte, und er nach wie vor das Ziel hatte, große Plastiken für den öffentlichen Raum zu entwerfen.

Intarsien: Ein deutlich größeres Interesse zeigte Georg Engst bei den Intarsien, denn bereits im Laufe seiner Ausbildung entwickelte er ein Faible für dieses alte Kunsthandwerk. Es erwies sich deshalb als Glücksfall, dass Holzvertäfelungen in Kombination mit Intarsien dem Zeitgeschmack der 1950er und 1960er Jahre entsprachen.³⁸⁸ Hinzu kam, dass es sich bei den Intarsien-Aufträgen in der Regel um große Wandgestaltungen für Foyers oder Konferenzsäle handelte, was dem Künstler mit seiner Neigung zu großformatigen Kunstwerken entgegenkam.

Engst fertigte die Intarsien nach altem Vorbild ausschließlich mit Schnitzmessern an und nicht mit mechanischen Sägen. Damit Farbe und Maserung in ihrer Ursprünglichkeit zur Geltung kommen konnten, bevorzugte er naturbelassene Hölzer. In einem Zeitungsinterview von 1958 bemerkte er hierzu:

„Die Gesamtwirkung der Intarsienarbeit ergibt sich aus den Farbunterschieden und aus den Unterschieden der Form und Struktur der Furnierhölzer. Früher habe ich geglaubt, man könne hier mit naturalistischen Mitteln etwas ausrichten. Aber man muß aus den Möglichkeiten des Holzes heraus gestalten, das seine eigene Sprache hat.“³⁸⁹

Der Künstler unternahm laufend experimentelle Kompositions- und Farbstudien. Ein eindrucksvolles Farbenspiel mit kontrastvollen hell-dunkel

³⁸⁷ Grambach, in: „*Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*“ Bd. 6, Hamburg 1971, Hg.: Hamburger Kunsthalle und Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 206 (dort irrtümlich: *Kopf nach links*);
Salascheck: „*Katalog der Medaillen und Plaketten des 19. und 20. Jahrhunderts*“, (zugl. Bonn, Univ., Diss. 1974), Hg.: Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1980, 132 (dort irrtümlich unter Georg Ernst aufgeführt);
Lexika: Saur, Bd. 34, 112/113; Der neue Rump, 111.

³⁸⁸ Vgl.: Albert Haberer: *Tür + Tor*, Essen 1964, 174/175 mit Abb. von zwei Türen mit Einlegearbeiten des Künstlers.

³⁸⁹ „*Besuch bei Georg Engst. Junge, alte Kunst der Intarsie*“, in: Die Welt vom 3.6.1958 (Autor: Walter Deppisch).

Effekten zeigt der Fries „Die Geschichte zu Kapernaum“ (Kat. Nr. 28), bei dem die Wirkung – neben der expressiven Komposition – in dem geschickten Arrangement der naturbelassenen Hölzer liegt. Färben oder Beizen sollte nach Ansicht des Künstlers die Ausnahme bleiben, dennoch erprobte er komplizierte Färbetechniken, um deren Wirkung auf einheimische und exotische Hölzer zu erfahren. 1972 färbte er erstmals das Furnier für eine 17 Meter lange Intarsia (Kat. Nr. 82) in einem chemischen Verfahren in einer Skala von Grautönen ein.

Im Gegensatz zur perspektivischen Darstellungsweise³⁹⁰ legte Engst seine Einlegearbeiten bewusst zweidimensional an, obwohl er als Bildhauer dreidimensional denkt und fühlt. In seinem aus den 1960er Jahren stammenden Aufsatz „*Die Intarsie heute*“ begründete er dies wie folgt:

„Da die Intarsie eine flächenhafte Wirkung hat, erscheinen Arbeiten, die eine Verräumlichung vortäuschen, schwerfällig, verzerrt und unecht. In diesem Sinne ist die Perspektive als gesteigerte Ausdrucksform für die Intarsie nicht zu betrachten. Die Aussageform für die Intarsie liegt in der Fläche.“³⁹¹

Abschließend noch zwei Anmerkungen zur Einlegekunst im 20. Jahrhundert von Helmut Flade aus seiner umfangreichen Schrift „*INTARSIA. Europäische Einlegekunst aus sechs Jahrhunderten*“:

„Einer der ersten Künstler, die das rechte Maß der Dinge auch aus dem Wesen ihrer stofflichen Natur abzuleiten suchte, war Alvar Aalto [...]“³⁹²

„Das zwanzigste Jahrhundert hat die Intarsia nicht in die Reglosigkeit der Geschichte gerückt. Die Sehnsucht nach Erkundungen ist geblieben. Es scheint, daß die werkzeugführende Hand der Kunst des Einlegens bedarf, um den Kontakt zum Holz mit den bildnerischen Mitteln der Zeit auszudrücken, das heißt den makroskopischen Bau des Holzes in seinem Wachstum, seiner Reife und seinen Spuren der Vergänglichkeit auszuschöpfen für den Bildausdruck.“³⁹³

³⁹⁰ Perspektivische Intarsien waren in der italienischen Frührenaissance besonders beliebt. Zitiert aus: Brockhaus (20. Aufl.), Bd. 10, Leipzig/Mannheim 1996, 583.

³⁹¹ Der undatierte und unveröffentlichte Aufsatz des Künstlers liegt der Verfasserin in der Kopie vor.

³⁹² * 1898 in Kuortane, † 1976 in Helsinki, finnischer Architekt und Designer, ab 1940 Prof. am Massachusetts Institut of Technology in Cambridge. Zitiert aus: Lexikon der Kunst, Bd. 1, 8–9 und Wikipedia.

³⁹³ Flade 1986, 374–376.

1978 entstand für eine Krankenkasse in Neumünster als letzte Arbeit dieses Genres eine großflächige Reliefintarsia (Kat. Nr. 118). Der Künstler nahm danach konsequent keine Aufträge für Intarsien mehr an.

Auf Nachfrage erklärte er, dass seine bildhauerische Tätigkeit ab Mitte der 1970er Jahre deutlich umfangreicher wurde. Da große Intarsien zeitintensiv sind, er aber in der Hauptsache als Bildhauer und nicht als Kunsthandwerker weiterkommen wollte, beschloss er, künftig die Einlegearbeiten ruhen zu lassen.³⁹⁴

³⁹⁴ Angaben des Künstlers in den Ateliergesprächen mit der Verfasserin.

5.2 Plastiken – Reliefs – Skulpturen – Stelen

Plastiken: Den Schwerpunkt des Œuvres von Georg Engst bilden dreidimensionale Kunstwerke, die im Rahmen von Kunst-am-Bau-Aufträgen in Beton, Gips, Leder, Metall (Aluminium, Bronze, Messing, Stahl) und Stein (Marmor, Sandstein) entstanden. Sofern technisch möglich und finanziell machbar, bevorzugte der Künstler Bronze für seine Plastiken.³⁹⁵

In der Regel fertigte Engst zur Vorbereitung auf den Guss keine Skizzen an, sondern übertrug seine Ideen direkt in ein Gipsmodell, gewöhnlich im Maßstab 1:10, welches dann im Wachsausschmelzverfahren oder Sandguss – bei Großplastiken oftmals in Kombination beider Verfahren – in Metall gegossen wurde; kompositorisch überwiegen ungegenständliche Plastiken gegenüber den gegenständlichen.

Bei den figürlichen Kunstwerken haben die Einradfahrer einen besonderen Stellenwert für den Künstler; Impulsgeber für die vielen Kreationen war seine intensive Beschäftigung mit diversen soziologischen und ethologischen Schriften, speziell mit den Werken des Mediziners und Verhaltensforschers Konrad Lorenz³⁹⁶ setzte er sich auseinander. Insbesondere weckten „Prägung“ und „Verhaltensmuster von Individuen und Gruppen in der Gesellschaft“ sein Interesse, deren Phänomene der Nobelpreisträger beschrieben hatte.

Engst sah in dem Einradfahrer, der zwar nach allen Seiten Bewegungsfreiheit hat, sich dennoch permanent in einer instabilen Lage oder Situation befindet, eine Figur, mit der er als Bildhauer symbolhaft auf den „ständigen Balanceakt des Menschen in der Gesellschaft“ Bezug nehmen konnte.

³⁹⁵ Ergebnis der „Bildnerei“ ist die Plastik, welches Material wird auftragen und modelliert (per forza di porre). Zitiert aus: Lexikon der Kunst, Bd. 2: „Bildhauerei“ (154–171), 155.

³⁹⁶ * 1903 in Wien, † 1989 ebd., studierte Medizin und Zoologie; ab 1940 Professur in Königsberg, danach in Münster und München; als Verhaltensforscher in leitender Position an diversen Forschungsinstituten tätig; erhielt 1973 zusammen mit K. von Frisch und N. Tinbergen für „die Entdeckung zur Organisation und Auslösung von individuellen und sozialen Verhaltensmustern“ den Nobelpreis für Medizin oder Physiologie. Zitiert aus: Brockhaus, Bd. 13, 560.

Die Einradfahrer wurden nicht nur sein Markenzeichen, er gab ihnen mit diesen Überlegungen auch eine soziologische Relevanz. Damit die Einradfahrer auch vom Betrachter entsprechend seiner Symboltheorie rezipiert werden, gab er 1976 auf der Landesschau Schleswig-Holstein folgende Erklärung ab:

„Meine Einradfahrer sind nicht als Artisten zu sehen, sondern ich sehe das Leben als einen ständigen Balanceakt. Meine Radfahrer werden sich in der Weiterentwicklung zunehmend mechanisiert, gewalttätig, anonym, uniformiert, organisiert zeigen. Verfolgen sie meine Analyse, nehmen Sie die Verfolgung meiner Radfahrer auf.“³⁹⁷

Ergänzend kommentierte er 1982 auf einer Ausstellung in Dänemark seine Komposition „Sechzehn Einradfahrer mit Anführer“ (Kat. Nr. 142):

„Meine Einradfahrer symbolisieren den Balanceakt des Menschen oder von Menschengruppen. In jeder Situation seines Lebens ist der Mensch einem komplizierten Balanceakt ausgesetzt. Menschengruppen und Völker sind dieser Balance ständig unterworfen. Dieses Naturgesetz ist es, was mich als Bildhauer außerordentlich interessiert.“³⁹⁸

Reliefs: Die zweite große Gruppe der bildhauerischen Arbeiten von Engst sind die Reliefs, in der Regel als Hoch- und Halbr relief angelegt. Kompositorisch überwiegen auch hier die geometrisch-abstrakten Werke gegenüber den gegenständlichen. Viele der Kleinformaten waren experimentelle Bronzearbeiten, die beim Künstler verblieben sind.

Hervorzuheben sind seine Arrangements aus miniaturisierten Einradfahrern in konstruktivistischen Kompositionen auf Trägerplatten aus Bronze. Reliefs mit Einradfahrer-Gruppen in unterschiedlicher Formation und Stärke³⁹⁹ verweisen – wie zuvor bei den Plastiken – auf bestimmte Verhaltensmuster bei Aktionen oder Erlebnissen. Auffällig viele dieser Ereignisreliefs kreierte der Künstler 1989, dem Jahr der politischen Wende in der DDR (Kat. Nr. 220–233).

³⁹⁷ Katalog der 23. Landesschau des BBK 1976/77, Lübeck 1976, o. S.; Katalog der 24. Landesschau 1977/78, Kiel 1977, o. S.; ENGST (Eigenkatalog), o. J.

³⁹⁸ Zitiert aus: Infoblatt des Künstlers zur Ausstellung (liegt der Verfasserin vor).

³⁹⁹ Eine soziale Gruppe besteht aus mindestens drei Personen; die Kleingruppe in der soziologischen Bedeutung umfasst bis zu ca. 25 Mitglieder. Zitiert aus: Brockhaus, Bd. 9, 244–246.

Neben diesen Atelierarbeiten entstanden im Rahmen von Kunst-am-Bau-Aufträgen diverse großformatige Wand- und Bodenreliefs aus Stuck, Leder, Bronze, Marmor und Beton. Die Fertigstellung wurde gewöhnlich einem Fachbetrieb in Auftrag gegeben, ausgenommen zwei Steinarbeiten aus den frühen 1970er Jahren. Die Ausführung der Marmorreliefs für das Kulturinstitut in Madrid (Kat. Nr. 77) und die Bank of America (Kat. Nr. 84) nahm der Künstler unter Mithilfe weiterer Steinmetze in seinem Atelier eigenhändig vor.

Skulpturen: Der Künstler entwarf zwei mehrteilige Skulpturen⁴⁰⁰ aus Marmor in minimalistisch-abstrakter Komposition (Kat. Nr. 239 und 248), die in Steinfachbetrieben fertiggestellt wurden und brillant die Ästhetik des Materials in den Vordergrund stellen. Skulpturen aus Holz sind im Œuvre des Künstlers keine vertreten.

Stelen: Ähnlich der Skulpturen gibt es im Gesamtwerk des Künstlers nur wenige Stelen.⁴⁰¹ Zur Ausführung kamen fünf Exemplare, die von der öffentlichen Hand angekauft oder in Auftrag gegeben wurden; die Werkstoffe waren Stahl (Kat. Nr. 80 und 107), Bronze (Kat. Nr. 113 und 170) und Eisen (Kat. Nr. 247).

⁴⁰⁰ Ergebnis der „Bildhauerei“ ist die Skulptur; hartes Material wird abgearbeitet, abgeschlagen (per forza di levare). Vgl.: Fußnote 395.

⁴⁰¹ Unter Stele soll hier nicht der klassische Begriff für eine Säule oder aufrecht stehende Steinplatte verstanden werden, sondern die heutige Bezeichnung für ein schlankes, hochaufragendes zeitgenössisches Kunstwerk.

5.3 Wasserkunst – Decken-, Wand- und Fassadengestaltung – Temporäre Kunstwerke

Wasserkunst: Ob es sich um einen „Spring-, Lauf- oder Rieselbrunnen“ handelt oder Wasserkunst als „Wasserspiel, -objekt, -skulptur, -treppe“ zu benennen ist, kann oftmals nicht klar abgegrenzt werden. Alle Begriffe haben jedoch eine Gemeinsamkeit: Die Einbindung des Wassers in ein Kunstobjekt zum Vergnügen des Betrachters.

Unter diesem Aspekt entstanden zur Freude der alten Menschen zwei Gartenspringbrunnen für Hamburger Seniorenheime (Kat. Nr. 33 und 103) und zum Spaß der Kinder drei Spielobjekte mit kleinen, nach unten laufenden Wasserspendern für eine Kindertagesstätte (Kat. Nr. 119).

Bei den Wasseranlagen für zwei Hamburger Banken zeigt sich, dass das Konzept der Wasserführung für die Wirkung auf den Rezipienten von entscheidender Bedeutung ist. Die „Rieselsäule“ (Kat. Nr. 92) mit dem sanft an der Außenhaut der Trommeln heruntergleitenden Wasser signalisiert Ruhe und Gelassenheit, die „Wasserspiele“ (Kat. Nr. 131) mit auf- und absteigenden Zylindern und sprudelnden Wassertöpfen vermitteln dagegen Aktivität und Dynamik.

Das für die Deutsche Genossenschaftsbank in den Boden eingelassene Bassin mit fünfzehn kleinen Springbrunnen wurde nicht als eigenständige Wasseranlage konzipiert, sondern als Appendix an das eigentliche Kunstwerk; hier haben die beleuchteten Fontänen Signalfunktion. Sie sollen den Blick des Betrachters einfangen und nach oben auf das imposante Marmorobjekt lenken (Kat. Nr. 175/76).

Wasserkunst ist nicht nur eine technisch komplizierte, sondern auch kostenintensive Angelegenheit, die von Auftraggebern oftmals falsch eingeschätzt wurde, denn von den 13 Entwürfen des Künstlers kamen vier aus Kostengründen nicht zur Ausführung (vgl.: „Rieselbrunnen“, Kat. Nr. 63; „Wassertreppe“, Kat. Nr. 249; „Wasserskulptur“, Kat. Nr. 262 und „Laufbrunnen“, Kat. Nr. 275).

Bei der fünften Anlage („Wasserobjekt“ für die Alster, Kat. Nr. 108) wurde der erteilte Auftrag aus sicherheitstechnischen Gründen storniert.

Wenig Freude an einer Terrakotalandschaft mit kleinen Wasserspendern (Kat. Nr. 89/90) hatten die Patienten einer psychiatrischen Klinik, denn kurz nach Inbetriebnahme musste die voll funktionsfähige Wasseranlage wegen eines baulicherseits verursachten Schadens⁴⁰² stillgelegt werden. Da die Klinik angesichts der Kosten von einer Instandsetzung Abstand nahm, blieben die kleinen Brunnen fortan eine Keramik ohne weitere Funktion.

Glück hatte der Künstler 1995 mit einem fertigen Edelstahlbrunnen (Kat. Nr. 257). Wegen nicht gelegter Leitungen für die Wasserzufuhr konnte Engst hier – dank eines aufmerksamen Mitarbeiters – noch vor Anlieferung und Aufstellung eine vernünftige Alternativlösung finden.

Decken- Wand- und Fassadengestaltung: In Stuck oder Gipskartonplatten ergaben sich fünf Aufträge, vier davon hatten einen zweckgebundenen Charakter.

So wurde in das Deckenrelief für einen Gerichtsflur (Kat. Nr. 145) die Beleuchtung integriert, dienten Deckenplastik und Wandreliefs in einem Vorkriegskasernenbau der Verkürzung der Deckenhöhe und Verkleidung von Leitungen (Kat. Nr. 184/185), sollte ein Relieffries eine hohe Altbauwand unterteilen (Kat. Nr. 120). Auch die fächerartige Faltung der Decke im Vestibül eines Botschaftsgebäudes hatte den Zweck, eine optische Angleichung an das gesamte Interieur zu erzielen (Kat. Nr. 237).

Lediglich in einem Versicherungsneubau wurden Wände und Decke des Foyers und Treppenhauses (Kat. Nr. 252) nach rein dekorativen Gesichtspunkten ausgeschmückt.

Ebenfalls nicht zweckgebunden war die mächtige Fassadengestaltung der neuen Verwaltung der Hamburger Sparkasse, der Effekt war hier die Hervorhebung und Wiedererkennung des Gebäudekomplexes (Kat. Nr. 193).

⁴⁰² Angaben des Künstlers in den Werkstattgesprächen mit der Verfasserin.

Temporäre Kunstwerke: Für zwei Sommeraktionen entwarf Engst jeweils ein temporäres Kunstwerk: Bodenobjekt „Menschenumrisse“ (Kat. Nr. 267) und Assemblage „Rufzeichen“ (Kat. Nr. 276). Daneben nahm er 2006 noch an dem befristeten Unternehmen „Kunst-Imbiss“ mit einer Text- und Fotodokumentation teil.

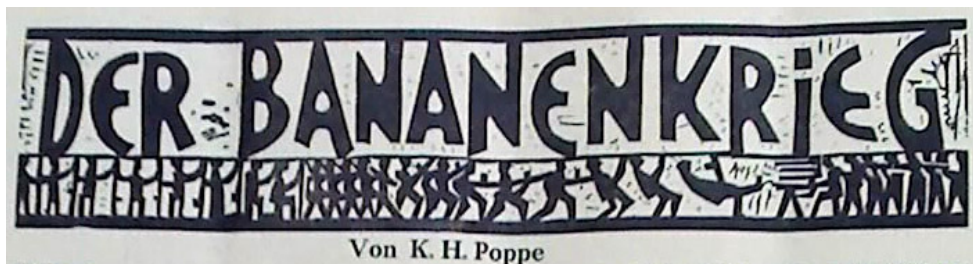
Diese Aktivitäten standen diametral zu seiner von ihm mit Vehemenz vertretenen Einstellung, als Künstler dauerhafte Kunst zu schaffen. Diese Kunstform entspricht auch nicht den Kunst-am-Bau-Vorgaben, die auf Nachhaltigkeit und nicht auf Kurzlebigkeit setzen.⁴⁰³ Auf die Frage an den Künstler, ob er inzwischen seine Position geändert habe, erklärte er entwaffnend einfach: *„Das ganz und gar nicht, aber ich wollte schon lange einmal so etwas mitmachen.“*⁴⁰⁴

⁴⁰³ Vgl.: Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (Hg.): Leitfaden (3. aktualisierte Auflage) Abschnitt 2.1, Bonn September 2012, 6.

⁴⁰⁴ Angaben des Künstlers in den Ateliergesprächen mit der Verfasserin.

**5.4 Holzschnitte – Zeichnungen – Bilder in Druckfarbe – Fotoserie
„Menschen im Museum“**

Holzschnitte: Zu dem Fortsetzungsroman „Der Bananenkrieg“ von K. H. Poppe für die Hamburgische Wochenzeitschrift „Die andere Zeitung“ entstanden in der Zeit vom 19. September 1961 bis 24. Mai 1962 über sechzig Holzschnitte.



Holzschnitte zu dem Fortsetzungsroman „Der Bananenkrieg“

Bildnachweis: alle Fotos Joachim Tiedge,
Reproduktion aus: „Die andere Zeitung“,
archiviert in der Friedrich-Ebert-Stiftung, Bonn.

Zeichnungen: Neben den Holzschnitten lieferte der Künstler von 1958 bis 1962 zu den veröffentlichten Kurzgeschichten die Zeichnungen.



Zwei Zeichnungen zu der Kurzgeschichte
„Hinter dem pittoresken Vorhang. Notizen einer Spanienreise“
von Egbert Hoehl (4. November-Ausgabe 1959)



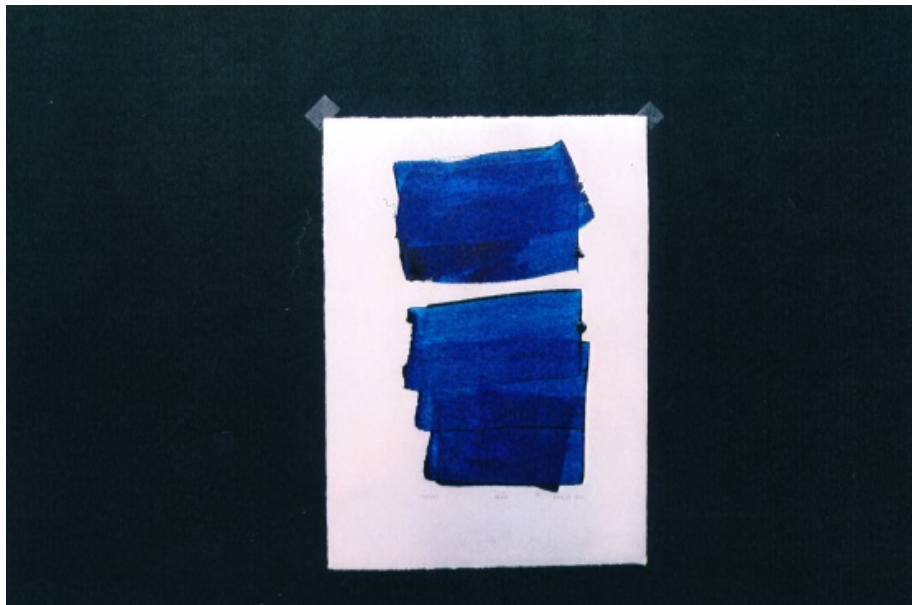
Zeichnung zu der Kurzgeschichte
„Ein Albatros schrie“ von Jan Herchenröder
(Ausgabe v. 19.8.1959)



Zeichnung zu der Kurzgeschichte
„Der Hund“ von Theodor Weißenborn
(Ausgabe v. 6.11.1958)

Bildnachweis: alle Fotos Georg Engst

Bilder: Der Bildhauer beschäftigte sich neben seinen eigentlichen Arbeiten immer wieder mit der Malerei, nicht in kontinuierlicher Folge, sondern sporadisch. So entstand zwischen 2000 und 2003 eine Serie eigenwilliger, gegenstandsloser, teils monochromer Kompositionen. Engst gestaltete die Papierbilder im Format 39 x 29 cm als Unikate, in dem er kräftige Druckerfarben auf besonders dickem Druckpapier mit dem Spachtel pastos auftrug.



„Blau“ (2000)



„Lila“ (2003)

Bildnachweis: beide Fotos Georg Engst

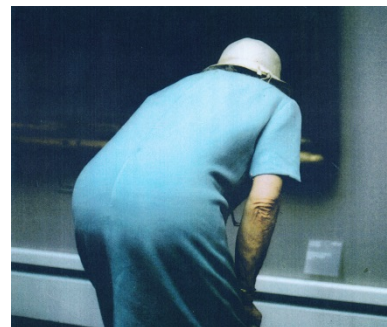
Fotoserie: Aus seiner in sechs Jahrzehnten durchgängigen Beschäftigung mit der Fotografie werden hier einige undatierte und unkommentierte Fotos aus dem Zyklus „Menschen im Museum“ vorgestellt, bei dem Engst den Focus auf die Beziehung „Betrachter und Kunstwerk“ legte; er fand es spannend zu beobachten, wie sich die Körpersprache vor einem Kunstwerk verändert.⁴⁰⁵ Einige der Rezipienten traten unbeabsichtigt durch ihre Haltung oder Kleidung in einen Dialog mit dem betrachteten Kunstwerk.



Bildnachweis: Foto Mönchehaus-Museum Goslar, dort vom 13. Januar bis 28. April 2002 erste Ausstellung der Fotobilder



Bildnachweis: alle Fotos Georg Engst



⁴⁰⁵ Angaben des Künstlers in den Ateliergesprächen mit der Verfasserin.

6 Werkentwicklung und kunsthistorische Einordnung

Bei Georg Engst zieht sich die handwerkliche und technisch machbare Seite seiner Arbeiten wie ein roter Faden durch sein gesamtes Schaffen entsprechend seiner Maxime, eine kreative Idee nur dann zu verwirklichen, wenn sie auch durch Statiker, Gießer, Fachbetriebe usw. fachmännisch sauber ausgeführt werden kann.⁴⁰⁶

6.1 Frühwerke – Hauptwerke – Spätwerke

In diesem Abschnitt wird eine zeitliche Einteilung des künstlerischen Werkes unter Hervorhebung der besonderen Qualitätsmerkmale nach der Chronologie der Aufträge an den Künstler vorgenommen.

1974 erreichte Georg Engst mit seinem gesamt-künstlerischen Konzept zur Ausstattung des Neubaus der Hamburgischen Landesbank verstärkt die öffentliche Aufmerksamkeit; neben Presse und sachkundigem Publikum zeigte nun auch die Fachwelt Interesse.⁴⁰⁷ Insbesondere sein Edelstahlbrunnen verschaffte ihm den Durchbruch als Bildhauer, was sich auch bei den Kunst-am-Bau-Aufträgen durch öffentliche Auftraggeber zeigte. Dies stellte auch der Kunsthistoriker und Kulturpolitiker Volker Plagemann fest,⁴⁰⁸ der in seinem Überblick *„Kunst im öffentlichen Raum. Ein Kunstführer durch die Stadt Hamburg“* zu Georg Engst bemerkte:

[...] „Nachdem dann 1972 ein Rieselbrunnen in der Gerhart-Hauptmann-Passage folgte, erhielt er in den 70er Jahren in Hamburg eine Reihe von öffentlichen Aufträgen, die er in verschiedenen Materialien – Bronze, Aluminium, Edelstahl und Stein – mit nonfigurativen Objekten oder Reliefs ausführte, die vor allem durch die präzise handwerkliche Bearbeitung bestachen [...].“⁴⁰⁹

Nimmt man deshalb das Jahr 1974 als Fixpunkt, so lässt sich grob folgende zeitliche Unterteilung vornehmen:

⁴⁰⁶ Angaben des Künstlers in den Ateliergesprächen mit der Verfasserin.

⁴⁰⁷ Vgl.: Fußnoten 280/281.

⁴⁰⁸ * 1938, † 2012; von 1973 bis 1980 Leiter der Kulturbehörde Bremen, von 1980 bis 2003 Leiter der Kulturbehörde Hamburg. Zitiert aus: Wikipedia.

⁴⁰⁹ Plagemann (Hg.) 1997, 120, 135, 140 (dort irrtümlich 1972 statt 1974 als Entstehungsjahr).

von 1956 bis 1973 frühe Schaffensphase,
von 1974 bis 1995 Hauptschaffensphase,
von 1996 bis 2010 späte Schaffensphase.

Frühe Schaffensphase: In diese Zeit fallen vorrangig die Intarsien, deren Dominanz gegenüber den dreidimensionalen Kunstwerken der ersten Schaffensphase auffällig zutage tritt. Von den mehr als zwei Dutzend Intarsien verdienen zwei besondere Erwähnung: Die 1959 entstandene Intarsienwand „Niedersachsens Gemeinden und Landeskirchen“ (Kat. Nr. 20) wegen der kleinteiligen und detailgenauen Ausführung von Kirchen und Häusern und der Intarsienfries „Die Geschichte zu Kapernaum“ (Kat. Nr. 28) von 1961, in dem die einzelnen biblischen Szenen kontrastreich und expressiv dargestellt wurden. Obwohl beide Arbeiten zu den frühesten zählen, zeigen sie eine reife künstlerische Leistung, gepaart mit handwerklicher Präzision. Seine 1962 kreierte Metallplastik „Vier Ritter“ (Kat. Nr. 32), die erste Arbeit dieser Sparte, lässt in Komposition und Ausführung schon die Eigenwilligkeit erkennen, mit der Engst seinen künstlerischen Weg als Bildhauer gehen wird. Auch in der klaren Gliederung des Marmorreliefs „Ästhetik der Geometrie“ von 1972 (Kat. Nr. 84) kommt bereits früh der von ihm angestrebte Einklang von Harmonie und Abstraktion zum Ausdruck.

Hauptschaffensphase: In der Zeit zwischen 1974 und 1995 ergab sich – im Vergleich zu den Frühwerken – ein quantitativer und qualitativer Anstieg an Aufträgen, was einerseits auf die gute wirtschaftliche Situation in Deutschland zurückzuführen war und andererseits auf das Bestreben der öffentlichen Hand, ihre Bauwerke nicht als reine Zweckbauten zu sehen, sondern als Repräsentationsobjekte eines modernen Staates. Die höheren Kosten für die „neue Baukultur“ kamen auch dem anteiligen Budget für Kunst am Bau zugute. Durch den 1977 eingeführten Ergänzungsfonds flossen bis zu dessen Einstellung 1984 zusätzliche Gelder (vgl. 3.1, 40–42), was sicherlich mit dazu führte, dass die schöpferischste Zeit des Künstlers zwischen 1976 und 1987 lag.

Das 1981/82 für die Landeszentralbank Hamburg großflächig verteilte Ensemble aus Brunnen, Bodenplastiken, Betonrelief u. a. (Kat. Nr. 131–35) ist ohne Zweifel eines der Hauptwerke von Georg Engst, der hier nicht nur Kreativität, sondern auch Sinn für komplizierte Konstruktionen unter Beweis stellen konnte. Dies spiegelt sich insbesondere in der Eleganz des Brunnens und der technischen Raffinesse des Betonreliefs wider. Auch das 1985 entstandene Marmorrelief „Faszination der Formen“ (Kat. Nr. 175), eine der gewaltigsten und profiliertesten Kompositionen sowie die „Kreative Stele“ (Kat. Nr. 170), die bei kleiner Grundfläche als Freiplastik von zwölf Metern Höhe konzipiert wurde, zählen zu den Hauptwerken. 1986 setzte Engst Maßstäbe mit einer ungewöhnlichen Deckengestaltung (Kat. Nr. 184), deren Qualität in einer bautechnisch und künstlerisch markanten Lösung zur Verkürzung von Raumhöhen steckt. Letztlich bilden die Einradfahrer, von denen die 1993/94 gegossene Gruppe „Crash“ (Kat. Nr. 251) eine herausragende Stellung einnimmt, das Hauptwerk des Bildhauers Georg Engst. Die Einradfahrer sind nicht nur sein Markenzeichen, sie stehen auch für seinen Wertekanon.

Späte Schaffensphase: Der Beginn dieser Periode wird von der Verfasserin auf das Jahr 1996 gesetzt, dem Zeitabschnitt nach Vollendung des 65. Lebensjahres, der in Deutschland üblicherweise als „Ruhestand“ angesehen wird, was aber auf den Künstler (und viele andere) nicht zutrifft. Engst jedenfalls war weiter voller Schaffensdrang, wollte sich aber nur noch an ‚besonders interessanten‘ Ausschreibungen beteiligen. Eine solche kam 1996 vom Dresdner Energieversorger ESAG. Es ging um ein Kunstwerk vor dem neuen Verwaltungsgebäude auf dem Friedrich-List-Platz. Den Künstler reizte die Möglichkeit, in Dresden, der Stadt, in der er als Kind eine Weile zu Hause war, ein imposantes Kunstwerk aufzustellen. Engst nahm an dem Wettbewerb teil und setzte sich mit einer Brunnenkomposition unter seinen Konkurrenten durch. Das Modell der eleganten „Wasserskulptur“ (Kat. Nr. 262) lässt erkennen, dass dieses Großformat das zentrale Werk der späten Schaffensphase geworden wäre; hätte es nicht die Rücknahme des Auftrages gegeben. Nach der enttäuschenden Absage des Dresdener Unternehmens

konzentrierte sich der Künstler wieder auf seine Einradfahrer und entwarf kleinformate und mittelgroße Bronzeplastiken zur Präsentation auf diversen Ausstellungen, in der Kunsthandlung Klose und in seinem Atelier.

Bei der 2003 übernommenen Rekonstruktion des zerstörten hölzernen Mahnmals (Kat. Nr. 274) konnte Georg Engst auf seine lange Erfahrung als Bildhauer und sein sicheres Gespür im Umgang mit dem Material Holz zurückgreifen. Sein Einsatz, nicht nur das Denkmal zu erhalten, sondern auch das Werk eines bereits verstorbenen Kollegen, zeigt die Leidenschaft, mit der Engst der Kunst verbunden ist.

Nach einer letzten Teilnahme an einem 2010 durch den Bund ausgelobten Wettbewerb (Kat. Nr. 277) schloss Georg Engst – inzwischen 80-jährig – seine aktive künstlerische Tätigkeit weitgehend ab.⁴¹⁰

⁴¹⁰ Bei 145 Beiträgen war sein Entwurf unter den zehn besten für die Entscheidungsphase zwei.

6.2 Künstlerischer Prozess — motivisch und stilistisch

Zur Arbeitsweise von Georg Engst gab der Architektur- und Kunstkritiker Manfred Sack in dem Artikel „*Balance-Akt zwischen Mensch und Skulptur*“ für eine internationale Zeitschrift für Metallgestaltung folgendes Statement ab:

„[...] Seine Materialbesessenheit kann man an jeder seiner Skulpturen ablesen, an ihrer Konstruktion, an der Oberfläche, den Konturen, an der präzisen Bearbeitung. Er ist von einer geradezu pedantischen Genauigkeit. Zufälliges ist ihm unheimlich [...].“⁴¹¹

Die kraftvolle, puristische Formensprache des Künstlers entspricht seiner Persönlichkeit, verzierende Elemente als Beiwerk sind ihm ein Gräuel. Engst zeigt Vielseitigkeit und Experimentierfreude.

Die Bandbreite seiner Kunstwerke beinhaltet Gegenständliches und Ungegenständliches. Die gegenständlichen Arbeiten variieren zwischen blockhafter Reduzierung, partieller Verfremdung und kubistischer Umformung. Bei Georg Engst zeigt sich deutlich eine Präferenz für ungegenständliche Kompositionen, die in der Regel Gebilde aus reinen oder verformten geometrischen Körpern sind. Hierzu von der Verfasserin befragt, gab er folgende Begründung ab: „*In der gegenstandslosen Komposition liegt keine Philosophie, sie besteht pur – nur aus Ästhetik.*“

Und in einem Interview erklärte er:

„[...] Grundsätzlich gibt es bei mir zwei Themen: das eine ist die gegenstandslose Arbeit, die in den Bau integriert ist, ohne daß es eigentlich einen thematischen Inhalt gibt. Diese Arbeiten sind von außerordentlicher Ästhetik, und den Inhalt – ich sage es ehrlich – den Inhalt fummle ich hinterher rein [...].

Bildhauerische Gestaltung hat nicht immer einen tiefen Sinn. Wenn ein Architekt eine Säule macht, dann hat diese statische Aufgaben. Wenn ein Bildhauer eine Säule macht, dann soll sie in erster Linie eine Ausstrahlung haben.“⁴¹²

Die künstlerische Entwicklung der dreidimensionalen Werke wird exemplarisch am Beispiel einiger Pferdeplastiken veranschaulicht.

⁴¹¹ HEPHAISTOS, Heft 5/6, 1996, 48/49; Text auch in: ENGST (Eigenkatalog) o. S.

⁴¹² *leonardo*, Magazin für Architektur, 3/90, 21–25 (ohne Autorennennung).



Engst: „Pferd“ (1966)
 Kat. Nr. 51
 Bildnachweis: Foto Joachim Tiedge



Hiller: „Pferdegruppe“ (1960, WV 161)
 Bildnachweis: Ausst.-Kat. der Städtischen Kunsthalle
 Mannheim: „Anton Hiller. Skulpturen“ von 1993, 41,
 Reproduktion mit Genehmigung v. © Friedrich Hiller



Engst: „Drei Pferde. Ensemble“ (1966), Kat. Nr. 52



Engst: „Pferd“ (1966), Kat. Nr. 53

Bildnachweis: beide Fotos Joachim Tiedge



Engst: „Sieben Pferde“ (1974), Kat. Nr. 96

Bildnachweis: beide Fotos Georg Engst

Zeigte die gegenständliche Pferdeplastik von 1966 noch eine Reminiszenz an die Pferde seines Lehrmeisters Prof. Anton Hiller, ergaben die nächsten Studien bereits die Suche nach einem eigenständigen Weg in Richtung radikaler Verfremdung. Acht Jahre später entwarf Engst die Pferde wieder gegenständlich, aber in blockhafter Reduzierung und kreativer Veränderung: In die eigenwillige Komposition „Sieben Pferde“ versteckte er ein intelligentes Spiel mit den Primzahlen „Sieben“, „Elf“, „Dreizehn“ und „Einunddreißig“.

Ähnlich verlief die schöpferische Entwicklung bei den Einradfahrern. Auf blockhaft-gegenständliche Kompositionen folgten ungegenständliche. Parallel zu den ab 1982 in stilisierter Darstellung entstandenen Einradfahrergruppen kreierte Engst einzelne ‚halbgegenständliche‘ Einradfahrer, teils in futuristischer Verformung (Kat. Nr. 140), teils in drastischer Reduzierung, wie z. B. die kleine und große „Anorexia“ (Kat. Nr. 162/163), die einzigen weiblichen Figuren⁴¹³ unter den von der Statur männlich angelegten Einradfahrern.

In diesem Zusammenhang darf nicht unerwähnt bleiben, dass die gegenständliche Großgruppe „Drei Einradfahrer in der Balance“ (Kat. Nr. 123) dem Künstler anfänglich nicht nur Zustimmung, sondern auch Ärger einbrachte, weil einige Rezipienten die kunstvoll geschwungenen Sättel irrtümlich als männliche Geschlechtsteile gedeutet hatten und die Wegnahme aus dem öffentlichen Raum forderten.

Hierzu von einer Hamburger Zeitung befragt, erklärte Engst, dass es

„ein riesiges Missverständnis sei, den Sattel des Einrades als Penis zu deuten – darin erkenne er [Engst] auch die ungenügende Berichterstattung über Plastiken. Er sei der Meinung, daß mehr direkte Informationen angebracht wären und daß die Leute auch das Recht hätten, »den Künstler zu sich zu pfeifen«, wenn sie etwas nicht verstehen.“⁴¹⁴

⁴¹³ Nach Auskunft des Künstlers entstand die symbolhafte Figur der „Magersüchtigen“ nach einem Gespräch mit Angehörigen einer Betroffenen.

⁴¹⁴ *Hamburger Blickfang. Gleichgewicht*, in: *Hamburger Rundschau* Nr. 42 vom 10.10.1985 (Redakteur: Christian Mürner).

Ende der 1980er Jahre arbeitete Georg Engst weiter an der plastischen Darstellung diverser Verhaltensmuster innerhalb einer Gruppe. Er löste die Einradfahrer aus der Starre der Formation und stellte sie situativ agierend zusammen. Sockel und Plinthe bekamen eine größere Bedeutung, indem sie Teil des Ereignisses wurden; einen zusätzlichen spannungsgeladenen Effekt erzielte der Künstler durch eine graue Melierung auf fast schwarzer Bronzepatina (Kat. Nr. 214–216).⁴¹⁵

1990 entstanden Überlegungen zu vier nebeneinander stehenden Einradfahrern als Großplastik (Kat. Nr. 235); der Gipsentwurf wurde bis heute nicht weiter bearbeitet. Stattdessen reifte sein Plan, eine Dreiergruppe in extremer Schiefelage als Großplastik von über fünf Meter Höhe zu kreieren; diese Idee setzte er 1992–94 um (Kat. Nr. 250/251).

⁴¹⁵ Die neuen Ereignisplastiken präsentierte der Künstler 1990 auf diversen Ausstellungen der Landesverbände des BBK. Vgl.: „Kunstforum Nord III“ in Salza, Ausst.-Kat. des BBK Hamburg I und S-H (Hg.), Kiel 1990, o. S. und der 36. Landesschau in Itzehoe, Ausst.-Kat. des BBK S-H (Hg.), Kiel 1990, o. S.

6.3: Vorbilder und Vergleiche

Die Vorstellung des jungen Bildhauers Georg Engst, Kunst für jedermann zu gestalten, wurde durch das Werk des vierzig Jahre älteren Ossip Zadkine,⁴¹⁶ bekannt für Großplastiken im öffentlichen Raum, untermauert. Insbesondere seine 6,50 Meter hohe Bronzeplastik „Die zerstörte Stadt“, die 1953 im Zentrum von Rotterdam zum Gedenken an die Bombardierung des historischen Stadtkerns durch die Deutschen aufgestellt wurde, war sein Maßstab.

Auch Henry Moore⁴¹⁷ war für Engst richtungweisend. Die zahlreichen öffentlichen Monumentalplastiken des Briten ermutigten ihn, seinen eingeschlagenen Weg weiterzugehen. In einem Interview erklärte er dem Kunstkritiker Manfred Sack:

„Ich wußte schon mit neun Jahren, dass ich Bildhauer werden will. Aber mein Wunsch war, für die Öffentlichkeit zu arbeiten, nicht für Sammler, Mäzene und Museen.
Meine Sehnsucht waren immer die Entrees, die Hallen, vor allem die kleinen Höfe und die großen Plätze. [...] Ich will Zeichen setzen. Ich will zum [Hin-] Sehen erziehen.“⁴¹⁸

Mit dem Programm „Kunst am Bau“ konnte Georg Engst seinen persönlichen Beitrag zur urbanen Verschönerung leisten. Viele der Edwin-Scharff-Schüler schlugen ebenfalls diese Richtung ein, kompositorisch legten sich die meisten nicht fest. Volker Plagemann schrieb hierzu:

„Zahlreiche weitere Studenten der damaligen Landeskunstschule haben in den fünfziger Jahren nach ihrem Studium Beschäftigung durch die vielen öffentlichen Aufträge gefunden und sich in diese geteilt [...].“

⁴¹⁶ * 1890 in Smolensk, † 1967 in Paris, weißruss.-franz. Bildhauer und Maler, 1941–45 Exil in den USA, unterrichtete an der Art Students League of New York, ab 1945 Prof. an der Académie de la Grande Chaumière, ab 1962 an der École des Beaux-Arts in Paris. Zitiert aus: Lexikon der Kunst, Bd. 12, 313/314.

⁴¹⁷ * 1898 in Castleford Yorkshire, † 1986 in Much Hadham, Hertfordshire, englischer Bildhauer und Grafiker, 1924–32 Lehrtätigkeit als Bildhauer am Royal College of Art in London und von 1932–39 an der Chelsea School of Art in London. Zitiert aus: Lexikon der Kunst, Bd. 8, 227–230.

⁴¹⁸ Sack, in: HEPHAISTOS, internationale Zeitschrift für Metallgestaltung, 5/6 1996, 48/49 und in: ENGST (Eigenkatalog), o. S.

Sie fingen in den fünfziger und sechziger Jahren als figürliche Bildhauer an, machten dann in den sechziger oder siebziger Jahren eine deutliche, wenn auch unterschiedliche künstlerische Wandlung durch und kamen zu neuen, nichtfigürlichen Formen.

Mehrere von ihnen arbeiteten mehrgleisig und lieferten je nach Vorstellung der Auftraggeber figürliche, abstrahierende, abstrakte, dekorative oder benutzbare Objekte.

Von manchen sucht man Kunstwerke in Museen oder Kunstliteratur in den Bibliotheken vergebens.“⁴¹⁹

Entgegen dieser Entwicklung, die nicht nur in Hamburg, sondern in ganz Westdeutschland stattfand, waren die von Engst ausgeführten öffentlichen Arbeiten durchgehend ungegenständlich, sieht man von den Einradfahrern und wenigen kubistischen Kompositionen ab. Dies bemerkte auch Volker Plagemann in seinem Statement zu „*Kunst am Bau nach 1950*“ über den Künstler: „[...] *Figürliches hat er [Engst] nicht mehr ausgeführt [...]*.“⁴²⁰

Bei den zweidimensionalen Intarsien bewegte sich Engst auf der Skala „symbolhaft-gegenständlich – expressionistisch – gegenstandslos“. Zur Abstraktion schrieb er in seinem Aufsatz „*Die Intarsie heute*“:

„Mit dem Begriff ‚moderner Sachlichkeit‘ beginnt die Intarsie eine neue Ära. Zum erstenmal kommt ihr der Rang als selbständiges Kunstwerk zu. Überraschend eindrucksvoll ist die Wirkung einer solchen Arbeit im Raum.

[...] Ein wesentlicher Schrittmacher dieser Entwicklung ist die moderne bildende Kunst, die mit ihren Meistern dem Handwerk und der Industrie einen gewaltigen Reichtum an Formen und Gestaltungsmöglichkeiten gab [...].

Der zur Abstraktion neigende Künstler, der sich im wesentlichen seines Werkes um eine international geläufige und verständliche Formensprache bemüht, wird in der Intarsie die Möglichkeit dazu finden.“⁴²¹

Die folgenden Bildbeispiele belegen die Einflüsse der klassischen Moderne und der Künstler des Bauhauses – speziell die Arbeiten von Paul Klee – auf die Kompositionen seiner Intarsien.⁴²²

⁴¹⁹ Plagemann 1997, 135.

⁴²⁰ Ebd., 140.

⁴²¹ Vgl.: Fußnote 391.

⁴²² * 1879 in Münchenbruchsee/ Bern, † 1940 in Locarno-Muralto, deutsch-schweiz. Maler, Grafiker und Kunsttheoretiker, ab 1921 Lehrtätigkeit. am Bauhaus in Weimar, ab 1926 in Dessau; von 1931–1933 Professur an der Kunstakademie in Düsseldorf; ab 1933 Emigration in die Schweiz. Zitiert aus: Lexikon der Kunst, Bd. 7, 16–23.



Georg Engst: „Geometrisches Mosaik“ (1959)
 Kat. Nr. 26
 Bildnachweis: Foto Joachim Tiedge

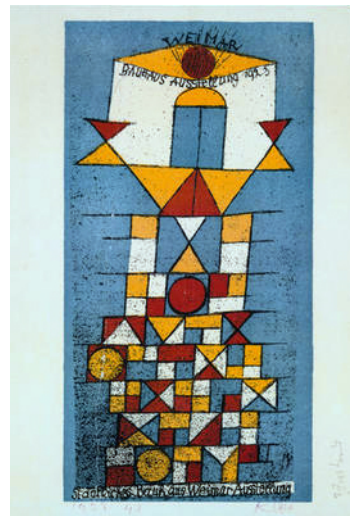


Paul Klee: „Freundlicher Blick“ (1923)
 Bildnachweis: Ausstellungskatalog der
 Kunsthalle Köln: „Paul Klee. Das Werk
 der Jahre 1919–1933“, Köln 1973, 63

Engst betonte das Zentrum seiner geometrischen Komposition ähnlich wie Klee durch Verstärkung des Kolorits.



Georg Engst: „Spaß mit Geometrie“ (1960)
 Kat. Nr. 28
 Bildnachweis: Foto Heinz Zabel,
 Reproduktion mit Genehmigung
 von © Wolfgang Zabel

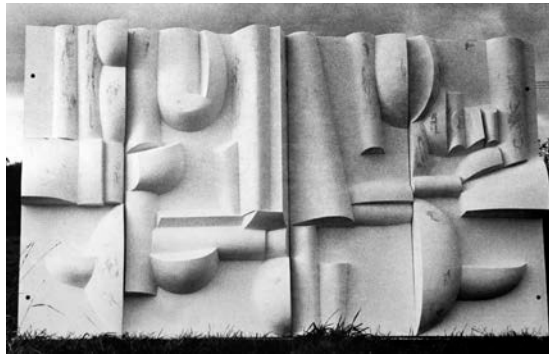


Paul Klee: „Bauhauspostkarte“ (1923)
 Bildnachweis: Ausstellungskatalog
 Museum of Modern Art New York:
 „Bauhaus 1919–1933. Workshops for
 Modernity“ 2009/10, N. Y. 2009, 151

Auch hier zeigen Anordnung und Spiel mit den Dreiecken Ähnlichkeit zu den Arbeiten von Paul Klee.

In den dreidimensionalen Arbeiten von Engst sind ebenfalls Einflüsse der klassischen Moderne zu erkennen. So zeigen z. B. seine frühen figurativen

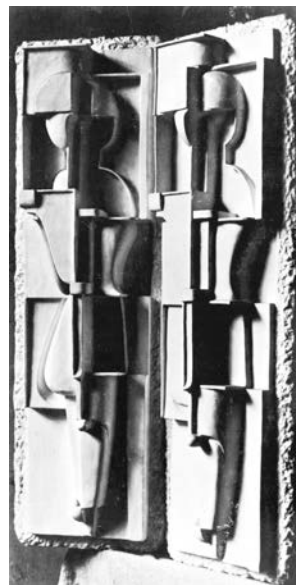
Plastiken „Musiker“ und „Vier Ritter“ (Kat. Nr. 11 und 32) eine klare Anlehnung an die kubistische Formensprache von Jacques Lipchitz⁴²³ und Pablo Picasso. Bei den abstrakten Kompositionen, insbesondere bei den Reliefs, erinnern Aufbau und Formgebung an Oskar Schlemmers⁴²⁴ Bauplastiken und Aluminiumreliefs.



Georg Engst: Marmorrelief „*Formen und Flächen im Einklang*“ (1971)

Kat. 174

Bildnachweis: Foto Georg Engst



Oskar Schlemmer: „Bauplastik“, Gipsrelief (1919),

Bildnachweis: Karin von Maur: „*Oskar Schlemmer.*

Das Plastische Werk“, Stuttgart 1972, 24

⁴²³ * 1891 in Litauen, † 1973 auf Capri; franz.-amerik. Bildhauer. Die Verfasserin bezieht sich speziell auf die Plastik „Seated man with a guitar I“ (1918) in: Ausst.-Kat.: „*Jacques Lipchitz. Skulpturen und Zeichnungen*“, Wilhelm-Lehmbruck-Museum 1971, Abb. 17, S. 52.

⁴²⁴ * 1888 in Stuttgart, † 1943 in Baden-Baden. Ab 1920 am Bauhaus. 1929–32 Prof. an der Staatl. Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslauer. 1932 bis 1933 Prof. an den Vereinigten Staatsschulen für Kunst in Berlin, (Amtsenthebung durch die Nationalsozialisten). Zitiert aus: *Lexikon der Kunst*, Bd. 10, 301–304.

In der zeitgenössischen Kunst reizte es auch andere Bildhauer, das Motiv des Einradfahrers künstlerisch umzusetzen. 1998 entstand z. B. die multiple Bronzeplastik „L’artiste“ von Paul Wunderlich⁴²⁵. Auch der Metallbildner Ulrich Barnickel⁴²⁶ schuf diverse Einradfahrer, jeweils als Unikat. Die Kompositionen der beiden Künstler zeigen jedoch keine Übereinstimmung mit denen von Georg Engst; auch fehlt bei Wunderlich und Barnickel⁴²⁷ der Leitgedanke, mit der Figur des Einradfahrers auf soziale Verhaltensmuster zu verweisen.



Paul Wunderlich: „L’artiste“ (1998)
Bildnachweis: Foto Joachim Tiedge,
mit Genehmigung des Editors
© Volker Huber, Offenbach



Ulrich Barnickel: „Einrad – Balance“ (2008)
Bildnachweis: Generalanzeiger Bonn v.3.3.2010,
Reproduktion mit Genehmigung des Fotografen
© Franz Fischer, Bonn



Ulrich Barnickel: „Einrad – Balance“ (2008)
Bildnachweis: Reproduktion mit Genehmigung des Fotografen © Konrad Merz



⁴²⁵ * 1927 in Eberswalde, † 2010 in Saint-Pierre-de Vassols/ Provence, 1963–1988
Professur an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg.

⁴²⁶ * 1955 in Weimar, lebt und arbeitet in Schlietz/Hessen; vgl. auch Fußnote 223.

⁴²⁷ Angaben von Herrn Barnickel im Telefongespräch mit der Verfasserin im April 2010.

Zum Abschluss dieses Kapitels noch eine Stellungnahme zu dem von Ludwig Zerull⁴²⁸ vorgenommenen – und von anderen übernommen – Vergleich der Deckenplastik (für eine Kaserne) von Georg Engst mit dem ersten „Merzbau“ von Kurt Schwitters.⁴²⁹



Georg Engst: „Deckenplastik“ (1986)

Kat. Nr. 184

Bildnachweis: Foto Joachim Tiedge



Kurt Schwitters: „Merzbau“ (1923)

Bildnachweis: H. R. Fuchs: „*Plastik der Gegenwart*“, Baden-Baden 1980, 221, Reproduktion mit Genehmigung der © VG Bild-Kunst

Zerull schrieb 1999 hierzu in der Buchpublikation über Kunst an staatlichen Bauten in Niedersachsen:

[...] Georg Engst hat das Innere des Hauses mit dem leichten Material Gipskarton fast zu einer Kathedrale umgestaltet. Der hannoversche Merz-Künstler Kurt Schwitters hatte in den Zwanziger Jahren in ansatzweise ähnlicher kubischer Manier seinen ersten „Merz-Bau“, im Krieg zerstört, aufgezogen und ihn tatsächlich, wenn auch humorig als ‚Kathedrale‘ bezeichnet [...].⁴³⁰

Der Hinweis auf den Merzbau von 1923 legte allerdings mehr Gegensätzliches als Gemeinsames offen. Letzteres ist das Verbauen von Wänden und Decken. Was bei Schwitters mit unterschiedlichen Materialien ver-

⁴²⁸ * 1942 in Starogard, † 2011 in Hannover, Künstler, Autor und Kunstberater. Zitiert aus: Wikipedia.

⁴²⁹ * 1887 in Hannover, † 1948 in Ambleside/England, Maler und Objektkünstler. 1937 Emigration nach Norwegen, 1940 nach England. Zitiert aus: Lexikon der Kunst, Bd.10, 351–357.

⁴³⁰ Keimer/ Romain/Zerull: *BauArt*, 1999, 102–105; vgl. auch Fußnote 321.

wirrend und überfüllt verbaut wurde, hat bei Engst Klarheit und Struktur. Schwitters vermittelt Unruhe – Engst Ruhe, unter diesem Aspekt hätte Zerulls Anspielung auf das Kathedralhafte sogar Berechtigung.

Neben Schwitters erprobten sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch andere Künstler in der Gestaltung von raumgreifenden Decken- und Wandplastiken.⁴³¹ Vorreiter waren die russischen Avantgardekünstler Vladimir Tatlin⁴³² und Alexander Rod(t)schenko⁴³³ mit der Ausstattung des „Café Pittoresque“ 1917 in Moskau.

1920 entwarf der Bildhauer Rudolf Belling⁴³⁴ zusammen mit dem Architekten Walter Würzbach⁴³⁵ für das Tanz- und Weinrestaurant „Scala“ in Berlin ein plastisches Wand- und Deckenkonzept mit stark in den Raum ragenden stereometrischen Formen. Oskar Schlemmer gestaltete 1923 für das von Henry van de Velde⁴³⁶ gebaute Werkstattgebäude des Weimarer Bauhauses Wand- und Deckenreliefs aus Gips und Mörtel in metallischen Farben,⁴³⁷ und Marchel Duchamp kreierte 1938 anlässlich der Surrealisten-Ausstellung eine temporäre Raumgestaltung, indem er Kissen an die Decke hängte.

Die aus unterschiedlichen Materialien oder realen Gegenständen entstandenen Decken- und Wandplastiken dienten bei Tatlin dazu, „*raumabschließende Funktionen aufzulösen*“, bei Schwitters „*neue Wände zu modellieren*“, bei Schlemmer und Belling „*den Raum plastisch zu*

⁴³¹ Wulf Herzogenrath: *Oskar Schlemmer. Die Wandgestaltung der neuen Architektur*, 79–81, Abb. 121 (Tatlin), 127–128 (Belling), Duchamp (123).

⁴³² * 1885 in Charkow/ Ukraine, † 1953 in Moskau, Maler, Grafiker und Bühnenbildner, Dozent an diversen künstlerisch-technischen Werkstätten/Instituten in Moskau. Zitiert aus: *Lexikon der Kunst*, Bd. 11, 269–271 und Wikipedia.

⁴³³ * 1881 in St. Petersburg, † 1956 in Moskau, Maler, Grafiker, Fotograf und Architekt. Lehrer an der Proletkult-Schule und Professur an den WCHUTEMAS und WCHUTEIN in Moskau. Zitiert aus: *Lexikon der Kunst*, Bd. 10, 102–103 und Wikipedia.

⁴³⁴ * 1881 in Berlin, † 1972 in Krailling. Seine Arbeiten galten ab 1937 als entartet. Emigration in die Türkei, dort Lehrauftrag an der Kunstakademie Istanbul; 1966 Rückkehr nach Deutschland. Zitiert aus: *Lexikon der Kunst*, Bd. 2, 90–92.

⁴³⁵ * 1885, † 1971. Würzbach und Belling arbeiteten wiederholt zusammen.

⁴³⁶ * 1863 in Antwerpen, † 1957 in Zürich, belgischer Maler, Designer und Architekt; 1925–36 Professur an der Universität Gent. Zitiert aus: *Lexikon der Kunst*, Bd. 12, 124–126.

⁴³⁷ Karin von Maur: *Oskar Schlemmer. Das plastische Werk*, 29–30, Abb.: 32–33.

gestalten“ und bei Duchamp „den Betrachter zur aktiven Mitarbeit im Denkprozess über das Werk anzuregen.“⁴³⁸

Die plastischen Decken- und Wandkompositionen von Georg Engst dienten der Verkürzung der Raumhöhe und Verkleidung von Technik. Will man diese Arbeiten mit früheren plastischen Deckengestaltungen vergleichen, wäre – wegen des Rückgriffs auf geometrische Formen und der Materialreinheit⁴³⁹ – am ehesten ein Hinweis auf die Deckenplastik von Rudolf Belling gerechtfertigt.



Rudolf Belling: „Scala Tanzcasino“, Berlin (1920)

Bildnachweis: Winfried Nerdinger: „Rudolf Belling“, Berlin 1980, 45, Abb. 14, Reproduktion mit Genehmigung der © VG Bild-Kunst

⁴³⁸ Vgl.: Herzogenrath, 80.

⁴³⁹ Bei Engst und Belling gab es keinen Materialmix. Belling arbeitete mit Rabitz-einbauten (vgl. Nerdinger, 44), Engst auf einer Metallschienenunterkonstruktion mit Gipskartonplatten.

7 Auswertung der Kunst-am-Bau-Aufträge des Bildhauers

7.1 Öffentliche Hand versus Privatwirtschaft

Zur Feststellung, ob sich in den Auftragszahlen der Vorteil einer gesetzlichen Regelung zu Kunst am Bau gegenüber den Eigeninitiativen der Privatwirtschaft niedergeschlagen hat, wurden für den Zeitraum von 1956 bis 2010 die Aufträge der öffentlichen Hand denen der privaten Unternehmen gegenübergestellt.

Georg Engst erhielt insgesamt 81 Aufträge für öffentliche Kunstwerke, darunter diverse Großaufträge, die sich aus mehreren Arbeiten zu einem Ensemble zusammensetzten. Von den 81 Aufträgen erteilte die öffentliche Hand 57 und die Privatwirtschaft 24, drei Aufträge wurden storniert. Es gab einige Direkterwerbungen aus dem Bestand des Künstlers und frühe Ankäufe von der Hamburger Kunsthalle, dem Museum für Kunst und Gewerbe und dem Museum August Kestner.

Einen großen Teil der öffentlichen Aufträge vergaben die Freie und Hansestadt Hamburg und die Freie öffentliche Hamburger Sparkasse.⁴⁴⁰

Großaufträge erteilten die Hamburgische Landesbank (heute HSH Nordbank) und die Landeszentralbank Hamburg (heute Deutsche Bundesbank). Weitere Kunst-am-Bau-Aufträge kamen von einer Berufsgenossenschaft, Krankenkasse und einer Brandkasse, der Deutschen Genossenschaftsbank⁴⁴¹, dem Landeskirchenamt und der Evangelische Kirche.

Die Städte und Gemeinden vergaben allesamt Aufträge für Kunst an Schulen oder Sportstätten.

Von den Ländern Schleswig-Holstein, Niedersachsen und dem Freistaat Bayern erhielt Georg Engst Aufträge für die künstlerische Ausstattung in/an

⁴⁴⁰ Diesen Status hatte die Haspa bis Juni 2003. Sie wurde danach in eine nicht-börsennotierte Aktiengesellschaft umgewandelt (Haspa-Finanzholding). Zitiert aus: Die freie Internet-Enzyklopädie Wikipedia.

⁴⁴¹ Die DG-Bank in Frankfurt war bis 1998 eine Körperschaft des öffentlichen Rechts. Danach wurde sie privatisiert und in Deutsche Zentral-Genossenschaftsbank AG umgewandelt. Email von der Abteilung Kommunikation & Marketing (Herrn Hensel) vom 6.1.2014.

Amtsgerichten, Polizeistationen, Universitäten, einem Finanzamt und einem Landeskrankenhaus.

In Niedersachsen wurde für den Landtag ein Kunstobjekt angekauft und in Schleswig-Holstein eins für das Innenministerium.

Der Bund vergab Kunst-am-Bau-Aufträge für das Kulturinstitut (heute: Goetheinstitut) in Madrid und die Deutsche Botschaft und Ständige Vertretung in Brüssel; im Inland für ein Hauptzollamt, eine Kaserne, eine Wohnsiedlung für Soldaten und für die Bundesanstalt für Materialprüfung. Die Oberpostdirektionen Hamburg und Hannover erteilten eigenständig Aufträge für drei Standorte.

In der Privatwirtschaft praktizierten – bis auf zwei Ausnahmen – große Unternehmen Kunstförderung ähnlich der Kunst-am-Bau-Regelung für die öffentliche Hand. Außer den Aufträgen von Privatbanken und Versicherungen kreierte Georg Engst Kunstwerke für Schiffseigner, die Hauni-Werke, die Asche AG, diverse Hamburger Wohnungsbauunternehmen, das Novopan Werk, die Lurgi-Gesellschaft, die Junior-Werke, zwei Energieunternehmen und eine Wirtschaftsfördergesellschaft.

Werden die Auftragszahlen der öffentlichen Hand denen der Privatwirtschaft gegenübergestellt, zeigt das Ergebnis, dass der Anteil der öffentlichen Hand mehr als das Doppelte beträgt. Das beweist, dass die K 7 -Richtlinie Gewicht hat. Auch wenn es sich hierbei um eine Kannbestimmung handelt, die dem Bund, den Ländern und Kommunen Entscheidungsspielräume lässt, beinhalten sie – zusammen mit dem Leitfaden – klare Vorgaben, wie bei Neu- oder Umbauten hinsichtlich der Ausstattung von „Kunst am Bau“ bzw. „Kunst im Umfeld des Bauvorhabens“ verfahren werden soll. Damit wird der öffentliche Bauherr in die Pflicht genommen, die Richtlinie umzusetzen, auch im Hinblick auf seine baukulturelle Verantwortung und nicht zuletzt, weil ihm dafür Mittel zur Verfügung gestellt werden.

Ganz anders sieht es in der Privatwirtschaft aus. Es gibt bislang keinen Fonds, aus dem für diese Art der Kunstförderung Gelder zur Verfügung

gestellt werden; die Kosten hierfür müssen aus dem Firmenkapital gedeckt werden. Deshalb steht es jedem Unternehmer frei, seine Neu- oder Umbauten mit Kunst auszustatten oder nicht.

Diese Entscheidungsfreiheit ist sicher mit ein Grund, warum das Ergebnis der Auswertung so deutlich zugunsten der ‚verordneten‘ Kunst-am-Bau-Aufträge ausgefallen ist.

7.2 Resultat der Exploration über Verbleib und Erhaltungszustand der Kunst-am-Bau-Werke von Georg Engst

Die Recherche ergab, dass 44 der 115 öffentlichen Arbeiten nicht mehr in situ oder in der ursprünglichen Ausführung vorhanden sind. Sie wurden entweder vernichtet, verändert, an einen anderen Standort gebracht, in ein Depot ausgelagert oder sie gelten als verschollen. Die Ergebnisse im Einzelnen:

Vernichtet wurde(n):

- Eine 1960 entstandene Intarsia für ein Hamburger Seniorenheim bei Umbauten in den 1980er Jahren.
- Eine 1961 angefertigte Intarsienwand für die Novopan-Werke mit Schließung des Standortes Göttingen 2002.
- Eine Intarsientür von 1966 für ein Filmtheater in Pinneberg mit Aufgabe des Kinos in den 1970er Jahren.
- Zwei 1967 angefertigte Intarsienwände für die „Hanseatic II“, die 2001 sank.
- Einen 1969 für die Lurgi-Gesellschaft in Frankfurt angefertigten Intarsien-Raumteiler mit Umzug in ein eigenes Bürohaus in den 1990er Jahren.
- Eine Intarsia von 1970 für eine Filiale der Haspa mit Modernisierung der Geschäftsräume Ende der 1990er Jahre.
- Eine 1971/72 entstandene 17 Meter lange Intarsienwand für das Entree des neuen Allgemeinen Krankenhauses Altona wegen baulicher Neukonzeption 2001.⁴⁴²
- Eine 1972 für die Landschaftliche Brandkasse und Provinzial Lebensversicherung (VGH) in Hannover angefertigte Intarsienwand mit Renovierung der Geschäftsräume in den 1990er Jahren; das dazugehörige Bronzerelief wurde ins Magazin der Versicherung ausgelagert.

⁴⁴² Auszug aus einem Schreiben des Projektmanagements des Krankenhauses vom 30.4.2002 an den Künstler aufgrund seiner Nachfrage, was mit der Intarsia geschah.

- Eine 1973 für die Hamburger Bank von 1861 angefertigte Intarsia mit Verkauf der Immobilie und Abriss des Gebäudes 2007.

Lässt man den Schiffsuntergang außer Acht war festzustellen, dass alle Eigentümer der Kunstwerke Herrn Engst über die Entsorgung seiner Arbeit nicht in Kenntnis setzten.⁴⁴³ Allein die Norddeutsche Grundvermögen Bau- und Entwicklungsgesellschaft, Käufer des Gebäudes der Hamburger Bank von 1861, informierte den Künstler 2007 über den geplanten Abriss des Hauses. Der Künstler erhielt das Angebot, sein Kunstwerk wieder an sich zu nehmen. Nachdem er dies ablehnte, wurde es im Sommer 2007 vernichtet.

Vernichtet bzw. abgeschlagen wurde(n):

- Ein Stuckrelief von 1963 für eine Zweigstelle der Dresdner Bank in Hamburg-Bahrenfeld mit Schließung der Filiale und Neuvermietung Ende der 1980er Jahre.
- Ein Marmorrelief von 1966 für eine Zweigstelle der Haspa wegen Modernisierung der Geschäftsräume in den 1990er Jahren.
- Ein Marmorrelief von 1972 für die Bank of America mit Aufgabe der Geschäftsstelle Hamburg-Ballindamm in den 1990er Jahren.
- Ein Lederrelief mit den passenden Sitzmöbeln aus dem Jahr 1974 wegen anderer Raumnutzung Ende der 1980er Jahre.
- Das 1974 angefertigte elfteilige keramische Ensemble für die Niedersächsische Landeslinik in Lüneburg nach Privatisierung 2007 und weitreichender Umgestaltungspläne.

Der Geschäftsführer der neuen „Gesundheitsholding Lüneburg“ setzte den Künstler über die Situation in Kenntnis und unterbreitete ihm das Angebot zur Rücknahme. Nachdem Herr Engst dies ablehnte, wurde das Kunstwerk 2012 zerstört.

In allen anderen Fällen wurde der Künstler über die Vernichtung seines Kunstwerkes nicht informiert.

⁴⁴³ Die Recherche ergab, dass die Veränderungen in den 1980er und 1990er Jahren vorgenommen wurden. Genauere Daten konnten der Verfasserin nicht genannt werden.

Verschrottet wurde(n):

- Drei Spielobjekte von 1978 für einen städtischen Kindergarten in Hamburg-Steilshoop in den 1990er Jahren aus Sicherheitsgründen.⁴⁴⁴ Auch hier gab es im Vorfeld keine Gespräche mit dem Künstler.
- Die Fassadengestaltung für die 1987 neu erbaute Verwaltung der Hamburger Sparkasse⁴⁴⁵ mit Abriss des gesamten Häuserblocks im Februar 2008. Über diese Entscheidung wurde Herr Engst vorab durch die Haspa informiert.

Verschollen sind:

- Eine 1956 angefertigte Intarsienwand für einen Frachter, der zuletzt im Besitz einer indonesischen Reederei war. Über das Schiff gibt es nach einer Kollision mit einem Tanker 1979 keine Hinweise mehr.
- Der Verbleib des 1971 für das Deutsche Kulturinstitut in Madrid angefertigte Marmorrelief bleibt diffus. Nach Auskunft des Auswärtigen Amtes ist das Kunstwerk nicht mehr vorhanden.⁴⁴⁶ Es wird vermutet, dass es bei der zwischen 2000 und 2005 erfolgten Komplettrenovierung des Hauses beschädigt und danach entsorgt wurde.
- Von einer 1964 entstandenen mehrteiligen Intarsia befindet sich der erste Teil im Depot der Hamburger Sparkasse. Der Rest gilt als unauffindbar.

Ausgelagert wurde(n):

- Eine Intarsia aus dem Jahr 1964 wegen Modernisierung einer Zweigstelle der Haspa in den 1990er Jahren; sie befindet sich im Magazin der Haspa.⁴⁴⁷

⁴⁴⁴ Nach telefonischer Auskunft des Bezirksamtes Wandsbek soll es zu Unfällen gekommen sein.

⁴⁴⁵ Nach nur 21 Jahren wurde das Terrain zugunsten des Wohnungsbaus freigemacht. Der neue Standort der Verwaltung liegt außerhalb des Stadtzentrums.

⁴⁴⁶ Die Anfrage richtete freundlicherweise Herr Christoph Märker (Berlin) an Herrn Rolf Schuster (Deutsche Botschaft Spanien). Herr Schuster erhielt vom Goethe-Institut die Mitteilung, dass der Verbleib des Werkes unbekannt ist (Email-Korrespondenz vom 27.1.2009).

⁴⁴⁷ Die Verfasserin hatte Gelegenheit, dort die Intarsia auszumessen und zu fotografieren.

- Die 1985 für das Foyer der Körber-Stiftung gegossene Plastik „Salto Mortale“ liegt seit dem Verkauf der stiftungseigenen Immobilie 2008 in einem Depot.⁴⁴⁸
- Mit Privatisierung der Post übernahm die Telekom die Oberpostdirektion Hannover und veräußerte 2004 die Immobilie. Da der Käufer für die 1992 entstandene Marmorskulptur keine Verwendung hatte,⁴⁴⁹ überführte die Telekom das Kunstwerk nach Bonn in ihr Kunstmagazin.⁴⁵⁰

Veränderungen ohne Absprache mit dem Künstler:

- Eine 1960 für einen Kindergarten angefertigte Intarsienwand wurde 2004 durch Vorsetzen einer auf Holzlatten montierten Trockenbauwand nicht mehr sichtbar gemacht.
- Der 1963 für ein Seniorenheim angekaufter Sandsteinbrunnen wurde mit einem Dach nachgerüstet und nach Schließung des Heimes an einen neuen Standort gebracht.
- Eine Bronzeplastik, 1982 vor der Sporthalle in Leezen/S-H aufgestellt, erhielt nachträglich einen Klarlackanstrich, der inzwischen abplatzt.
- Aus dem Objekt an der Eingangstür zur Polizeiinspektion in Rotenburg an der Wümme wurden 1997 zwei größere Acryl-Platten aus Sicherheitsgründen⁴⁵¹ entfernt. Außerdem wurde die ursprüngliche Weggestaltung im Außenbereich abgewandelt.
- In der Niedersächsischen Landeslinik musste vor einem der Häuser wegen Rutschgefahr der zum Eingang führende Bodenbelag aus Ziegelsteinen durch trittsichere Platten ausgetauscht werden.
- Bei der Inaugenscheinnahme einiger Kunstwerke durch die Verfasserin war die freie Sicht auf die Kunstwerke durch Büromöbel, Lampen oder

⁴⁴⁸ Nach Auskunft der Körber-Stiftung hat sich bis heute an der Situation nichts geändert. Eine Aufstellung der Großplastik am neuen Standort ist nicht möglich, da die Büroräume nur angemietet wurden (Email von Frau Carmen Röder vom 12.5.2014).

⁴⁴⁹ Das Haus wurde zu einer Seniorenresidenz umgebaut. Nach telefonischer Auskunft des Betreibers passte die Skulptur nicht ins Ambiente des Hauses.

⁴⁵⁰ Die Verfasserin konnte dort die Skulptur ausmessen und fotografieren.

⁴⁵¹ Angaben (Email) von Torsten Oestmann, Polizeiinspektion Rotenburg.

Pflanzen eingeschränkt. Mehrere vor Schulen und Sportanlagen aufgestellte Plastiken waren stark bekritzelt.

Veränderungen mit Zustimmung und unter Beteiligung des Künstlers:

- Die 1986 vor die ehemalige OPD Hamburg-City-Nord (Überseering 30) aufgestellten Großplastiken „Kommunikation“ wurden nach Privatisierung und Verkauf der Immobilie zunächst in ein Depot ausgelagert und 1997 nach Fertigstellung des Bürohauses der Deutschen Postbank auf der angrenzenden Grünfläche (Überseering 26) neu aufgestellt.
- Nach Zusammenschluss der drei norddeutschen Stromlieferanten zu „E.ON Hanse“ kam die im Park des Rendsburger Energieversorgers Schlesweg aufgestellte Großplastik „Drei Einradfahrer“ 2004 nach Quickborn vor den Eingang der neuen Hauptverwaltung.
- Wegen Verbreiterung des Eingangsbereiches am Amtsgericht Verden musste 2007 die Plastik „Treppenreiter“ um ca. 1,50 Meter versetzt und mit einem Handlauf nachgerüstet werden.
- Aufgrund umfangreicher Baumaßnahmen an der Ida-Ehre-Gemeinschaftsschule in Bad Oldesloe wurde 2001 der auf dem Pausenhof aufgestellte „Einradfahrer“ ausgelagert. Nach Fertigstellung aller Um- und Neubauten konnte die Großplastik 2009 im öffentlichen Raum am Eingang zum Schulgelände wieder aufgestellt werden.
- Die ehemals von dem Hamburger Unternehmen Asche AG für das Firmengelände angekaufte Großplastik „Kugelsegmente auf Stele“ ging 2006 mit Verkauf der gesamten Werkanlage in den Besitz der Wohnungsbau-Gesellschaft Behrendt über, die das Kunstwerk zunächst in ein Depot auslagerte. Nach Fertigstellung ihres eigenen Bürogebäudes wurde die Plastik 2010 restauriert und mit behördlicher Genehmigung vor dem Haus des Unternehmens in Hamburg-Bahrenfeld, Friedensallee aufgestellt.
- Zwei bewegliche Objekte, ein für den Leipnizsaal im Niedersächsischen Landtag angefertigter Tisch und ein Bronzerelief für eine Nische in der Cafeteria der Lübecker Unikliniken bekamen wegen Nutzungsänderung bzw. Umgestaltung der Räume einen neuen Standort innerhalb des Hauses.

Offen bleibt:

- Die Intarsia „Geometrisches Arrangement“ befindet sich noch im Entree eines seit Jahren unbewohnten Schwesternwohnheimes des ehemaligen Allgemeinen Krankenhauses in Hamburg-Rissen. Besitzer der Immobilie ist die Stadt Hamburg; das Haus soll abgerissen werden.⁴⁵²
- Es ist angedacht, in Gerolzhofen das Amtsgericht aufzulösen und die Immobilie zu verkaufen. Die Intarsia „Phantasie“ würde dann an den Hauptsitz des Gerichtes nach Schweinfurt überführt.⁴⁵³
- 2006 wurde das Haus der Ständigen Vertretung Deutschlands bei der Europäischen Union in Brüssel, Rue de Jacques de Lalaing an Griechenland verkauft. Mit der Immobilie gingen auch die von Herrn Engst geschaffenen Kunstwerke an den neuen Besitzer über. Nach Auskunft des Auswärtigen Amtes blieb die Empfangshalle bislang unverändert. Dennoch ist für die Zukunft eine Umgestaltung nicht ausgeschlossen.
- Die 1958–61 erbaute evangelische Kapernaum Kirche in Hamburg-Horn wurde aufgrund rückläufiger Mitgliederzahlen 2002 entwidmet und 2005 an einen Privatinvestor veräußert, der das denkmalgeschützte Objekt 2012 an das Islamische Zentrum Al-Nour verkaufte.

Mitte Januar 2014 begannen im Innenbereich die Sanierungs- und Umbaumaßnahmen zur Moschee. Der 15 Meter lange Intarsienfries „Die Geschichte zu Kapernaum“ wurde inzwischen von der Empore abgebaut und an Herrn Engst zurückgegeben, der sich um eine Restaurierung kümmert. Das Kunstwerk soll danach an eine andere Kirche, eine kirchliche Einrichtung oder an ein Museum verschenkt werden.

Nach Auskunft des Sprechers des Islamischen Zentrums Al-Nour liefen diese Bemühungen wegen der Größe des Kunstwerkes und des speziellen Themenbezuges bislang ins Leere.⁴⁵⁴

⁴⁵² Nach telefonischer Auskunft von Herrn Bunge vom November 2013 wurde die Stadt Hamburg darüber informiert, dass sich dort noch eine Intarsia von Herrn Engst befindet.

⁴⁵³ Nach Angaben von Herrn Martin Siepak gibt es auch Überlegungen, bei Schließung der Zweigstelle die Immobilie einer anderen Nutzung zuzuführen; in diesem Fall bliebe die Intarsia im Hause.

Fazit: In den meisten der aufgeführten Fälle erhielt der Künstler erst durch die Verfasserin Kenntnis über die jetzige Situation vor Ort und den Zustand seiner Kunstwerke.

Von den insgesamt 114 Arbeiten wurden 20 durch ihre Besitzer vernichtet; zwei durch höhere Gewalt. Mit den drei verschollenen Werken existieren insgesamt 25 Arbeiten von Herrn Engst nicht mehr.

Über eine neue Verwendung der noch ausgelagerten Kunstwerke ließen die Eigentümer bislang nichts verlauten; es kommen deshalb die berechtigten Überlegungen auf, ob die ausgelagerten Objekte in naher Zukunft nicht doch zur Mülldeponie oder zum Schrotthändler gebracht werden.

Wegen der immer wieder auftretenden Frage „Welche Rechte haben Besitzer und Urheber an einem Kunstwerk?“ werden im folgenden Abschnitt die für die Arbeiten von Herrn Engst entscheidenden Passagen des Urheberrechtes mit den Kommentaren der Fachjuristen in einem kurzen Abriss vorgestellt und in dem einen oder anderen Fall in einen Bezug zu den geschilderten Maßnahmen der Nutzer gebracht.

⁴⁵⁴ Die Umwandlung der christlichen Kirche in eine Moschee wird z. Zt. in den Medien mit großem Interesse verfolgt. Wie der Pressesprecher der Al-Nour-Gemeinde Herr Abdin der Verfasserin in den Telefongesprächen (zuletzt im Juni 2014) versicherte, sind alle Verantwortlichen zusammen mit der evangelischen Kirche und dem Denkmalschutz auf den Erhalt der Intarsia bedacht. Es geht jetzt darum, eine Institution zu finden, die das Kunstwerk gerne nehmen möchte. Herr Abdin steht in dieser Angelegenheit auch in engem Kontakt mit dem Künstler.

7.3 Anmerkungen zum Urheberrecht

Das Urheberrecht für Werke der bildenden Künste und der Fotografie von 1907 wurde am 9. September 1965 mit den Rechten der Urheber von Werken der Literatur, Wissenschaft und Kunst in dem „Gesetz über Urheberrechte und verwandte Schutzrechte“ gebündelt.⁴⁵⁵ In der ergänzten und aktuellen Fassung vom November 2013⁴⁵⁶ heißt es (Auszug):

§ 1: Die Urheber von Werken der Literatur, Wissenschaft und *Kunst* genießen für ihre Werke Schutz nach Maßgabe dieses Gesetzes.

§ 2 (1): Zu den geschützten Werken der Literatur, Wissenschaft und Kunst gehören insbesondere [...] Werke der bildenden Künste.[...] **(2):** Werke im Sinne dieses Gesetzes sind nur persönliche geistige Schöpfungen.

§ 7 Urheber. Urheber ist der Schöpfer des Werkes.

§ 11: Das Urheberrecht schützt den Urheber in seinen geistigen und persönlichen Beziehungen zum Werk und in der Nutzung des Werkes. [...]

§ 13: Anerkennung der Urheberschaft. Der Urheber hat das Recht auf Anerkennung seiner Urheberschaft am Werk. Er kann bestimmen, ob das Werk mit einer Urheberbezeichnung zu versehen und welche Bezeichnung zu verwenden ist.

§ 14: Entstellung des Werkes. Der Urheber hat das Recht, eine Entstellung oder eine andere Beeinträchtigung seines Werkes zu verbieten, die geeignet ist, seine berechtigten geistigen oder persönlichen Interessen am Werk zu gefährden.

§ 28: Vererbung des Urheberrechts. (1) Das Urheberrecht ist vererblich. [...]

§ 39: Änderung des Werkes. (1) Der Inhaber eines Nutzungsrechts darf das Werk, dessen Titel oder Urheberbezeichnung (§ 10.1) nicht ändern, wenn nichts anderes vereinbart ist [...].

§ 59: Werke an öffentlichen Plätzen. (1) Zulässig ist, Werke, die sich bleibend an öffentlichen Wegen, Straßen oder Plätzen befinden, mit Mitteln der Malerei oder Graphik, durch Lichtbild oder durch Film zu vervielfältigen, zu verbreiten und öffentlich wiederzugeben. Bei Bauwerken erstreckt sich diese Befugnis nur auf die äußere Ansicht [...].

§ 64: Dauer des Urheberrechts. Das Urheberrecht erlischt siebenzig Jahre nach dem Tode des Urhebers.

§ 97: Anspruch auf Unterlassung und Schadenersatz. (1) Wer das Urheberrecht oder ein anderes nach diesem Gesetz geschütztes Recht widerrechtlich verletzt, kann von dem Verletzten auf Beseitigung der Beeinträchtigung [...] in Anspruch genommen werden[...].

⁴⁵⁵ Ekkehart Gerstenberg: *Die Urheberrechte an Werken der Kunst der Architektur und der Photographie*, München 1968, 35, 41.

⁴⁵⁶ Das deutsche Urheberrechtsgesetz (UrhG) in der letzten Änderung vom 20.11.2013: online unter: <http://transparent.com/gesetze/urhg.html> (letzter Abruf: 21.7.2014).

Das Urheberrechtsgesetz ist als Schutzrecht für Immaterialgüter zu verstehen, d. h. es schützt den Künstler und seine geistige Schöpfung.⁴⁵⁷ Der Schutz besteht immer nur für ein konkretes Werk und nicht für den bloßen Einfall. Erst wenn die Idee als Skizze, Modell oder direkt als Kunstwerk umgesetzt wurde, ist sie durch das Werk geschützt. Das Urheberrecht entsteht mit der Schaffung des Kunstwerkes ohne weiteres Zutun.⁴⁵⁸ Das Urheberpersönlichkeitsrecht und die Nutzungsrechte verbleiben beim Urheber, auch wenn er über das Sacheigentum nicht mehr verfügen kann.⁴⁵⁹ Nach Ablauf der Schutzfrist von 70 Jahren wird das Werk gemeinfrei, d. h. jedermann darf es dann vervielfältigen, verbreiten, öffentlich wiedergeben, bearbeiten und sonst ändern.⁴⁶⁰

Ein für bildende Künstler wichtiges Persönlichkeitsrecht ist das Recht auf Nennung des Urhebernams. Bei der Recherche zu den Arbeiten von Georg Engst musste die Verfasserin konstatieren, dass häufig außer der meist hinten im Sockel klein gehaltenen Künstlersignatur und dem Entstehungsjahr keine weiteren Angaben zum Urheber und Titel des Kunstwerkes zu finden waren. Das allgemein übliche Fehlen entsprechender Hinweistafeln kann mit ein Grund sein, warum sogenannte „Kunst-am-Bau-Künstler“ weitgehend unbekannt bleiben. Im Museum wäre es undenkbar, wenn der Betrachter außer der Signatur auf dem Kunstwerk keine weitere Beschriftung vorfinden würde. Deshalb sollten m. E. die für den öffentlichen Raum arbeitenden Künstler darauf insistieren, dass der dort aufgestellten Kunst eine vernünftig lesbare Plakette mit Angaben zum Urheber und Titel des Kunstwerkes hinzugefügt wird.

Ein ebenso wichtiges Persönlichkeitsrecht ist, eine Entstellung oder andere Beeinträchtigung eines Kunstwerkes zu verbieten. Nach dem Wortlaut des Gesetzes gilt die „Beeinträchtigung“ als Oberbegriff für Entstellung“ und „andere Beeinträchtigung“.⁴⁶¹ Eine „Entstellung“ ist jede

⁴⁵⁷ Gerstenberg, 38/39.

⁴⁵⁸ Ebd., 39.

⁴⁵⁹ Ebd., 73.

⁴⁶⁰ Nordemann in: Fromm/Nordemann, 463.

⁴⁶¹ Vgl. auch: Thies: *Wie viel Schutz braucht die Kunst im öffentlichen Raum?* (zugl. Bremen, Univ., Diss. 2007), Marburg 2008, 89.

Verzerrung oder Verfälschung der Wesenszüge des Werkes.⁴⁶² Der Bonner Fachjurist für Urheberrecht Gerhard Pfennig erwähnte in seiner Publikation *„Kunst, Markt und Recht“* hierzu:

„Entstellungen liegen etwa vor, wenn mehrteilige Kunstwerke durch Entfernung von Teilen verstümmelt werden [...]. Entstellungen sind daher besonders häufig im Zusammenhang mit der Veränderung plastischer Gestaltungen, der Versetzung von Werken an andere Standorte und des Umbaus von Gebäuden mit gleichzeitiger Umgestaltung von raumbundenen Kunstwerken [...].“⁴⁶³

Hier wäre zu prüfen, wie das eigenmächtige Anbringen eines Metaldaches an dem Sandsteinbrunnen (Kat. Nr. 33) und die Standortveränderung zu bewerten sind.

Paul W. Hertin definierte in seinem Beitrag *„Urheberpersönlichkeitsrecht“* den Begriff „andere Beeinträchtigung“ folgendermaßen:

„Andere Beeinträchtigungen sind entweder solche, die gleichfalls verändernd, aber ohne entstellende Tendenz in das Werk eingreifen, gleichwohl aber zur Herbeiführung einer Interessengefährdung des Urhebers geeignet sind.“⁴⁶⁴

Und Donata von Guben schreibt zu den „anderen Beeinträchtigungen“ in ihrer Dissertation *„Das urheberrechtliche Entstellungsverbot im Umgang mit Originalwerken der bildenden Kunst“*:

„Darunter fallen alle Eingriffe, die das Kunstwerk zwar verfälschen, aber nicht den Grad einer Entstellung erreichen.“⁴⁶⁵

Die durch das Vorsetzen einer Wand komplett unsichtbar gemachte Intarsia (Kat. Nr. 25) könnte möglicherweise eine solch „andere Beeinträchtigung“ darstellen. Es wäre auch zu prüfen, wie die besprühten oder bekritzelten Plastiken des Künstlers (Kat. Nr. 123/139/142/ 211/ 246/ 263) im urheberrechtlichen Sinne zu beurteilen sind. Hierzu auch noch einmal Gerhard Pfennig:

⁴⁶² Vgl.: BGH GRUR 1954, 80. Zitiert aus: Paul W. Hertin, in: Fromm/Nordemann: *Urheberrecht. Kommentar*, 9. erweiterte Auflage, Stuttgart 1998, 166. Vgl. auch: LG München vom 8.12.1981, NJW 1982, 655. Zitiert aus: Thies, 90.

⁴⁶³ Pfennig, 46.

⁴⁶⁴ Hertin, 168.

⁴⁶⁵ von Gruben, Frankfurt/M. 2013, 49.

„Eigentümer von Skulpturen, die im Außenraum aufgestellt sind, meist Gemeinden oder sonstige Institutionen der öffentlichen Hand und private Unternehmen, müssen ferner darauf achten, dass der Zustand der Skulptur die Persönlichkeitsrechte insbesondere das Recht, eine „Entstellung des Werks“ zu verhindern, nicht verletzt [...].“⁴⁶⁶

Offen bleibt die Frage, ob und wie der Schutz gemäß § 14 UrhG bei den Werken von Engst greift, die auf unbestimmte Zeit ausgelagert wurden (Kat. Nr. 36, 37, 173, 248), denn eine langfristige bis dauerhafte Unterbringung auf einem Bauhof, in einem Depot oder Magazin wird nach der derzeitigen Rechtsprechung dem künstlerischen Anspruch des Urhebers nicht gerecht.⁴⁶⁷ Weniger schwer wiegen dagegen die beschriebenen Einschränkungen auf die Sicht eines Werkes.

Ekkehard Gerstenberg ging 1968 in der Auslegung des Gesetzes noch davon aus, dass das Urheberrecht den Urheber nicht gegen die Vernichtung seiner Werke durch den Eigentümer schützt.⁴⁶⁸ In jüngerer Zeit wird diese Auffassung von den Fachjuristen für Urheberrecht differenzierter bewertet. So kommt Paul W. Hertin zu folgender Einschätzung:

„Die Vernichtung des Werkes ist zwar keine Entstellung, kann jedoch eine besonders starke Form der „anderen Beeinträchtigung“ im Sinne des Gesetzes darstellen.

Für die Zuerkennung eines Vernichtungsverbotes sind die Interessen des Urhebers gegen die des Eigentümers abzuwägen. Maßgebliche Kriterien sind das Vorliegen eines Originalwerkes als einmaliges Werkstück von bedeutender Gestaltungshöhe (damit werden Werke der „kleinen Münze“ von vornherein vom Vernichtungsverbot ausgenommen), die Stellung des Werkes im Gesamtschaffen des Künstlers, die Gewichtung des Gebrauchszwecks [...] und der Aspekt des Verschuldens auf Seiten des Eigentümers [...].

Bei Überwiegen des Urheberinteresses ist der Eigentümer verpflichtet, dem Urheber die beabsichtigte Vernichtung mitzuteilen und ihm die Rücknahme zum Materialwert [...] anzubieten [...].“⁴⁶⁹

⁴⁶⁶ Pfennig, 52.

⁴⁶⁷ Ebd., 53. Pfennig bezieht sich in seinen Ausführungen auf einen Streitfall zwischen einem Bildhauer, der die Stadt Minden wegen der Auslagerung seiner Plastik auf dem Bauhof erfolgreich verklagt hatte. Das OLG Hamm gab dem Kläger Recht; vgl.: Urteil vom 12. Juli 2001, AZ: 4U 51/1; online unter: <http://openjur.de/u/88381.html> (letzter Abruf: 21.7.2014).

⁴⁶⁸ Gerstenberg, 73.

⁴⁶⁹ Hertin, 173.

Diese Ansicht vertritt auch Claire Dietz und forderte in ihrem Aufsatz „*Rechte des Urhebers*“:

„Der Zerstörungsschutz muss dringend im UrhG verankert werden. Es ist nicht hinnehmbar, dass gerade der stärkste Eingriff in das Integritätsinteresse des Urhebers keine gesetzliche Regelung gefunden hat.“⁴⁷⁰

Eine klare Position gegen ein Zerstörungsverbot vertritt dagegen Winfried Bullinger. Er bemerkte in seiner Abhandlung „*Kunstwerkfälschung und Urheberpersönlichkeitsrechte*“:

„Ein Künstler, der ein Werk für den öffentlichen Raum schafft, muß damit rechnen, daß dieses von seiner Umgebung nicht für die Ewigkeit akzeptiert wird.⁴⁷¹ Die Frage nach dem Erhalt des Werkes ist überwiegend dem Denkmalschutz zuzuordnen.“⁴⁷²

Gerhard Pfennig beschäftigte sich ebenfalls mit der immer wieder aufgeworfenen Frage, ob die spurlose Vernichtung eines Werkes gestattet sein kann. Hierzu seine Beurteilung:

„Entsprechend der persönlichkeitsrechtlichen Komponente des Urheberrechts müsste eine Zerstörung eines Werks durch einen Dritten, z.B. den Eigentümer, eigentlich ausgeschlossen sein.

Hier tritt jedoch das Persönlichkeitsrecht des Urhebers in Konflikt mit dem Eigentumsrecht des Inhabers der Sache ‚Kunstwerk‘, dem das geltende Gesetz jedenfalls bisher die Zerstörung seines Eigentums, auch wenn es sich dabei um ein Kunstwerk handelt, nicht verbietet.

Mit anderen Worten: Die vollständige Zerstörung eines Kunstwerkes ist gestattet. [...] Der Vollständigkeit halber muss erwähnt werden, dass in der Urheberrechtswissenschaft eine permanente Diskussion über diese unbefriedigende Situation geführt wird [...].“⁴⁷³

Pfennig sieht auch im Denkmalschutz die Möglichkeit, Kunstwerke vor der Vernichtung abzuschirmen, hierzu seine Stellungnahme:

„Einer Kunstzerstörung könnte deshalb der Denkmalschutz in den Weg treten, wenn er auf Kunstwerke angewandt werden würde, was grundsätzlich nicht ausgeschlossen ist. Lange Zeit schien es so, als habe der Denkmalschutz lediglich historische Gebäude [...] im Auge; langsam allerdings ist festzustellen, dass auch in Kreisen von Denkmalschützern das Bewusstsein steigt, dass auch Kunstwerke, die sich im öffentlichen Raum befinden, als

⁴⁷⁰ Dietz, in: Artur-Axel Wandtke (Hg.): *Urheberrecht*, 2. Auflage 2010, 126/127.

⁴⁷¹ Der Autor verweist in einer Fußnote auf die Rechtsprechung, die dieses Argument generell in den Vordergrund stellt (RGZ 79, 397ff; 407).

⁴⁷² Bullinger, 1997, 111.

⁴⁷³ Pfennig 102/103.

Denkmäler mit den Instrumenten des Denkmalschutzes vor Zerstörung durch die Eigentümer geschützt werden könnten.“⁴⁷⁴

Entsprechend dieser Überlegung handelte der Hamburger Denkmalschutz, indem er den vor der Deutschen Bundesbank stehenden Brunnen zusammen mit zwei Plastiken und weiteren Objekten von Georg Engst (Kat. Nr. 131-137) als Ensemble in die Denkmalliste aufnahm.⁴⁷⁵ Ebenfalls in die Denkmalliste aufgenommen wurde die Kapernaum Kirche in Hamburg-Horn. Die Unterschutzstellung bezieht sich auf das gesamte Kirchengebäude einschließlich der beweglichen und baufesten Ausstattung und damit auch auf den Intarsienfries des Künstlers (Kat. Nr. 28).⁴⁷⁶

Bezogen auf die 20 vernichteten Werke von Georg Engst wurde bereits erwähnt, dass der Künstler nur in drei Fällen vorher von den Eigentümern informiert wurde. Was das von P. W. Hertin beschriebene „Angebot an den Künstler zur Rücknahme zum Materialwert“ angeht, erübrigte sich dieses Angebot im Fall der tonnenschweren Fassadengestaltung am Verwaltungsgebäude der Hamburger Sparkasse von selbst (Kat. Nr. 193/194). In den beiden anderen Fällen wurde Herrn Engst sogar eine materialkostenfreie Rückgabe – ausgenommen der Transportkosten – vorgeschlagen, wegen der Größe der Kunstwerke (Kat. Nr. 85; Kat. Nr. 89/90) war auch hier von Seiten des Künstlers eine Rücknahme ausgeschlossen.

Die Nachforschungen zeigten, dass die meisten Kunstwerke wegen Umbau- bzw. Renovierungsmaßnahmen oder Mieterwechsel vernichtet wurden. In nur einem Fall war nach Kündigung der von der Haspa angemieteten Räume der Arbeitersamariterbund als Nachmieter bereit, die von der Sparkasse erworbene Intarsienwand (Kat. Nr. 48) in der neu eingerichteten Seniorentagesstätte zu belassen.

⁴⁷⁴ Ebd., 103.

⁴⁷⁵ Im Zuge der Neufassung des Denkmalschutzgesetzes vom 5. April 2013, online unter: <http://www.hamburg.de/kulturbehoerde/.../neues-denkmalschutzgesetz.html> wurden die Objekte, die bis dahin nur als denkmalschutzwürdig galten und lediglich im „Verzeichnis der erkannten Denkmäler“ geführt waren, mit Inkrafttreten des neuen Gesetzes in die bestehende „Liste der geschützten Denkmäler“ aufgenommen, online unter: <http://www.denkmalschutzamt.hamburg.de>; dort aufgeführt unter: Deichstraße o. Nr., ID-Nr. 12064 und 12068 (letzter Abruf: 21.7.2014).

⁴⁷⁶ Ebd., gelistet unter: Sieverkingsallee 191, ID-Nr. 14250.

Fazit: In der Praxis wird es bei großflächigen Kunstwerken in den meisten Fällen darauf hinauslaufen, dass der Urheber das Angebot der Rücknahme wegen des begrenzten Platzes im Atelier und der nicht unerheblichen Material- und Transportkosten ablehnen wird; dennoch sollte die Option der Vernichtung nur als Ultima Ratio in Betracht gezogen werden.

Eine kluge Entscheidung traf 2012 das Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung, indem es in dem neuen Leitfaden Kunst am Bau in „Punkt 9.5 Verantwortlichkeit“ festlegte, dass die Entfernung bzw. Zerstörung von Kunstwerken nur in Ausnahmefällen und nur mit Zustimmung der Obersten Technischen Instanz zulässig ist.⁴⁷⁷

⁴⁷⁷ BMVBS (Hg.): Leitfaden Kunst am Bau, 3. Aktualisierte Auflage, Bonn, September 2012, 23.

8 Resümee und Schlussfolgerung – Epilog

Obwohl die sogenannte „öffentliche Kunst“⁴⁷⁸ nicht zu den Hauptgebieten der Kunstgeschichte zählt, gibt es nur wenige Themen, die derart kontrovers diskutiert wurden wie die Frage nach ihrem Sinn und Zweck. Deshalb werden hierzu aus der Fülle der publizierten Statements exemplarisch zwei unterschiedliche Denkansätze zur öffentlichen Kunst vorgestellt.

In seinem Aufsatz *„Kunst im öffentlichen Raum. Thesen zu ihrer Brauchbarkeit“* kam Jean Christoph Ammann anlässlich der Ausstellung *„Skulptur. Projekte in Münster 1987“* zu folgender Auffassung:

„Eine Reihe von Kunstwerken [...] zeigen, daß wir nicht länger nur über die Problematik von Kunst im öffentlichen Raum zu reden brauchen, denn vorbildliche Lösungen sind sichtbar, ja greifbar[...].

Es sind vor allem drei Beispiele, auf die ich eingehen möchte. Ihnen ist gemeinsam, daß sich in den Werken auch eine neue Haltung der Künstler erkennen läßt, eine Haltung, die nicht von einem trotzigem Beharren auf herkömmlichen Vorstellungen von Autonomie zeugt, sondern von einer Offenheit im Umgang mit dem öffentlichen Raum, der ja auch ganz andere Anforderungen an ein Kunstwerk stellt als das Museum oder eine Galerieausstellung. Es sind Werke, die als durchdachte Kunstwerke deswegen überzeugen, weil sie sich nicht aufdrängen und den Betrachter in die Habacht-Stellung der Bewunderung zwingen. Sie fügen der Stadt etwas zu, das gebraucht werden kann und auch benötigt wird [...].⁴⁷⁹

Scott Burton⁴⁸⁰ kann geradezu als der Idealfall für meine These herhalten, daß Kunst im öffentlichen Raum dann am wirksamsten ist, wenn sie gleichzeitig künstlerisch gut gelöst ist und nicht als Kunst auftritt, sondern sich unterhalb dieser Wahrnehmungsschwelle ansiedelt. Kunst im öffentlichen Raum muß als solche machtvoll präsent sein, aber auch ‚verschwinden‘ können.“⁴⁸¹

In dem Beitrag *„Invasion aus dem Atelier“* beschrieb Walter Grasskamp drastisch seine Überlegungen; hier ein Auszug:

„Die moderne Kunst, die in Galerien, Museen und Privathäusern ihren ersten Nährboden fand, mußte im öffentlichen Raum einfach fehl am Platz wirken, wo Spießer [...] statistisch mit Abstand häufiger vertreten sind als das Stammpublikum der Moderne [...]. In diesem Widerstand gegen eine kulturelle Kolonisation von Lebensraum artikuliert sich ein Reflex der Revierverteidigung [...]. Denn Skulptur im Außenraum ist schließlich auch als die

⁴⁷⁸ Gemeint sind Kunstwerke an/in öffentlichen Gebäuden, die vom Publikum wahrgenommen werden können und solche im urbanen Raum.

⁴⁷⁹ In: *Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum*, Hg.: Walter Grasskamp, 2000 (3. erweiterte Auflage), 122.

⁴⁸⁰ * 1939, † 1989, amerikanischer Bildhauer und Projektkünstler.

⁴⁸¹ Ebd., 125/126.

symbolische Okkupation eines Platzes zu verstehen [...]. Zudem tendieren moderne Außenskulpturen [...] zu Größenordnungen und Konturen, die sie dem Passanten als monumentale Einschüchterungsgesten erscheinen lassen.

[...] Das Denkmal ist aber nicht die einzige Form monumentaler Plastik, in deren Nachfolge die moderne Außenskulptur fehlplaziert erscheint. Noch problematischer ist ihre Symbiose mit der Architektur, die als Kunst am Bau zu trauriger Berühmtheit gelangt ist [...]. Diese spitzt jedoch, vor allem in ihrer verbreiteten abstrakten Form, die Unanschaulichkeit des städtischen Lebensraumes gleichsam bis zur Schmerzgrenze zu.

Da sie weder die Unanschaulichkeit noch die Unansehnlichkeit des Gebäudes kompensieren kann, dem sie sich zuordnet, versagt sie ebenso wie das autonome Monument, das an die Stelle des Denkmals getreten ist. Da Anschaulichkeit genau die historische Qualität der Kunst gewesen ist, welche die abstrakte Kunst verweigert, kann sie das Stadtbild weder gliedern noch überhöhen [...].⁴⁸²

In diesem Spannungsfeld bewegen sich Befürworter und Kritiker von öffentlicher Kunst bis heute. Fakt ist, dass in der Zeit des Wiederaufbaus bis in die 1960er Jahre Kunst am Bau und im öffentlichen Raum in erster Linie als Beschäftigungsprogramm den Künstlern nutzte. Damit ging gleichermaßen auch das Bestreben einher, dem desolaten öffentlichen Raum durch künstlerische Gestaltung ein freundlicheres ‚Gesicht‘ zu geben. Für die Bau- und Finanzbehörden, die in der Regel Auftraggeber der öffentlichen Kunst waren, spielten hierbei die Faktoren „knappe Zeit“ und „knappe Mittel“ eine entscheidende Rolle. Bei aller berechtigter Kritik an architektonisch einfalllosen Zweckbauten, ‚garniert‘ mit gefälliger oder unverstandener Bauplastik, sollten die Gegner von öffentlicher Kunst dies berücksichtigen. Mit zunehmendem demokratischem Selbstbewusstsein ging die junge Bundesrepublik durch die 1960er Jahre, die Wirtschaft boomte und der Kunsthandel florierte.⁴⁸³ In den 1970er Jahren war deshalb der Fürsorgegedanke für bildende Künstler nicht mehr vorrangig. Die öffentliche Hand entwickelte ein Gefühl für „Baukultur“ und „nationale Visitenkarte“,⁴⁸⁴ orientierte sich an den Kunstströmungen aus den USA und Frankreich und etablierte fachkompetente Kunstkommissionen und Kunstbeiräte, die im Rahmen von Wettbewerben über künftige Ankäufe zu entscheiden hatten.

⁴⁸² Walter Grasskamp, 2000 (3. erweiterte Auflage), 144–147.

⁴⁸³ Thurn, 218.

⁴⁸⁴ Vgl.: Punkt 1: Ziele, in: Leitfaden Kunst am Bau von 2005/ 2007 2012, Hg.: BMVBW bzw. BMVBS.

Dadurch erhielt öffentliche Kunst eine höhere Qualität, und spätestens ab den 1980er Jahren diente sie zusammen mit dem Bauwerk der Repräsentation eines modernen, weltoffenen Staates in der Mitte eines kooperierenden Westeuropas.

Gab es bis dahin noch die Einstellung einiger etablierter Künstler, für einen Auftrag im Rahmen von Kunst am Bau oder im öffentlichen Raum nicht zur Verfügung zu stehen, scheinen sie ihre Einstellung geändert zu haben, denn inzwischen sind die meisten zeitgenössischen Künstler auch im öffentlichen Raum präsent. Diese Veränderung sollten auch solche Kritiker der öffentlichen Kunst zur Kenntnis nehmen, die noch immer die Meinung vertreten, dass zeitgenössische Werke, die den Weg ins Museum gefunden haben, von höherer künstlerischer Qualität seien als jene, die ‚draußen‘ geblieben sind. Denn Kunstwerke, die einen Bezug zur Architektur bzw. zur Funktion eines Bauwerks herstellen oder monumentale Außenraumobjekte sind vom Konzept und Aufbau gänzlich anders als solche für Museen.

Zur *„Kunst außerhalb der Museen“* noch eine Einschätzung von Volker Plagemann:

„Die Finanzierung der künstlerischen Produktion – selbst wenn sie durch staatliche Künstlerausbildung, staatliche Künstlerförderung, Museumsankäufe erleichtert wurde – wäre unmöglich ohne Abhängigkeit der Künstler vom Auftraggeber oder von der Marktgängigkeit ihrer künstlerischen Arbeit. Schließlich ist die Musealität der Kunst selbst eine der empfindlichsten Einschränkungen der Autonomie des Künstlers und der Kunst. Immer wieder haben sich Künstler aus diesem Grunde – um der Musealität zu widersprechen – auch Aufgaben gesucht, die jenseits von deren Grenzen liegen.“⁴⁸⁵

Ende der 1980er Jahre entstanden im urbanen Raum zeitlich begrenzte Ausstellungen. Die in verschiedenen Städten ins Leben gerufenen Projekte gaben den Künstlern Gelegenheit, sich zu erproben, neue Wege zu beschreiten und ihre Objekte auf sogenannten „Kunstmeilen“ oder „Skulpturenboulevards“ dem kunstinteressierten und (noch) nicht kunstinteressierten Publikum vorzustellen. Die Aktionen zeigten, dass der öffentliche Raum

⁴⁸⁵ In: *„Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre“*, Hg.: Volker Plagemann, 1989, 11.

ebenfalls museale Ausstellungsbedingungen erfüllen kann; man sprach von einem „Museum auf Zeit.“⁴⁸⁶ Den Umkehrschluss beschrieb 1997 Achim Könneke in seinem Beitrag „weitergehen“:

„Die topografische Definition der ‚Kunst im öffentlichen Raum‘ ist Vergangenheit, ein Museum ist ebenso öffentlicher Raum wie das Internet und vielleicht mehr als die Straße.“⁴⁸⁷

Das für öffentliche Kunst zuständige Bauministerium (ab Dezember 2013 Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz, Bau und Reaktorsicherheit) erfasst derzeit den Altbestand von Kunst am Bau und bereitet ihn wissenschaftlich auf; die Bestandsaufnahme ist noch nicht abgeschlossen. Ziel ist, alle ab 1950 entstandenen Kunst-am-Bau-Projekte – einschließlich der nicht mehr vorhandenen – in Bild und Text aufzulisten und per Internet als „Virtuelles Museum der 1000 Orte“ vorzustellen.⁴⁸⁸ Auch dieses Unternehmen zeigt, dass die klassischen Begriffe „Museum“ und „öffentlicher Raum“ im Fluss sind und sich inzwischen gleichberechtigt annähern.

Öffentliche Kunst sollte in allen vorangegangenen Epochen Einfluss auf ihre Betrachter nehmen, ihnen Respekt und Ehrfurcht vor der Macht der Herrschaft und der Kirche einflößen und sie in jüngerer Zeit politisch-ideologisch ‚auf Linie‘ bringen; die Beispiele wurden erörtert. Glücklicherweise darf öffentliche Kunst heute polarisieren und die öffentliche Meinung herausfordern, denn es gibt neben der „Freiheit der Kunst“ auch die „Freiheit des Betrachtens.“⁴⁸⁹

Moderne Kunst als Ausdruck eines freien (Zeit-)Geistes wurde inzwischen fester Begleiter unseres Alltags. Sie ist bei uns zu Hause präsent, im öffentlichen Raum und auch verstärkt am Arbeitsplatz. Dies zeigt sich am Beispiel der Kunstankäufe des Deutschen Bundestages zur Ausschmückung seiner Parlamentsgebäude in beeindruckender Weise. Die erworbenen

⁴⁸⁶ Barbara Straka: „Die Berliner Mobilmachung“, in: „Kunst im öffentlichen Raum“, Hg.: Volker Plagemann, 1989, 97–114.

⁴⁸⁷ In: „Kunst auf Schritt und Tritt“, Hg.: Könneke Schmidt-Wulffen, 2002, 18. Zitiert aus: Uwe Lewitzky: „Kunst für alle?“, 2005, 101.

⁴⁸⁸ Chibidziura/Hegner: *10. Werkstattgespräch*, 48.

⁴⁸⁹ Vgl.: Andreas Tönnesmann (1953–2014): „Die Freiheit des Betrachtens. Schriften zu Architektur, Kunst und Literatur“, Zürich 2013.

Werke wuchsen über die Jahrzehnte zu einer umfangreichen und qualitativ respektablen Kunstsammlung an.⁴⁹⁰

Geht man der Frage nach, welchen Stellenwert die Kunst-am-Bau-Regelung hat und wie sie sich in der Praxis bewährte, zeigte sich am Beispiel der Auftragszahlen von Georg Engst (vgl. Punkt 7.1), dass die Kunstförderung der öffentlichen Hand wichtig war und immer noch ist, damit auch in Zukunft der öffentliche Raum und öffentliche Bauwerke weiter mit Kunst ausgestaltet werden können. Gewiss gibt es noch die Meinung Einiger „Lieber keine Kunst mehr als Kunst am Bau“,⁴⁹¹ und zugegebenermaßen gab es Schwachstellen. Dennoch wurde deutlich, dass die verbindlich aufgestellte K 7 - Richtlinie und der ergänzende Leitfaden als Garantie für die Kontinuität von Kunstankäufen einen nicht zu unterschätzenden Wert darstellen; dabei ist es zweitrangig, wenn in einigen Ländern und Kommunen in der Praxis unterschiedlich verfahren wird. Entscheidend ist, dass die finanziellen Mittel weiter fließen, denn im Ergebnis sind die von der öffentlichen Hand erworbenen Kunstwerke nicht nur eine Bereicherung im städtischen Erscheinungsbild, sie spiegeln auch Kulturverständnis und Toleranz wider. Ohne sie gäbe es ‚Lücken‘, die durch privates Sponsoring nicht geschlossen würden.

Sicherlich kennen wir spektakuläre Kunstankäufe von der Privatwirtschaft zur Hervorhebung ihres Unternehmens und auch von privaten Investoren, die ihre Erwerbungen den Städten als Leihgabe zur Ausschmückung des öffentlichen Raumes zur Verfügung stellen, oftmals nicht in selbstloser Absicht. Sich als Kommune alleine auf diese Aktivitäten zu verlassen, wäre keine vernünftige Option.

⁴⁹⁰ Vgl.: Heijo Klein: *Katalog der Kunstwerke in der Kunstsammlung des Deutschen Bundestages*, Bd. 1, Hg.: Der Beauftragte der Bundesregierung für kulturelle Angelegenheiten und Medien, Bonn 1999.

Der Grundstein für die Artothek wurde 1969 gelegt; der Sammlungsbestand beträgt zur Zeit rund 4000 Kunstwerke (Stand und letzte Abfrage: 3. April 2014). Vgl.: <http://www.bundestag.de/kulturundgeschichte/kunst/artothek>

⁴⁹¹ In Adaption an Adorno: „Lieber keine Kunst mehr als sozialistischer Realismus“, vgl. Fußnote 222.

Inzwischen sind sich die Verantwortlichen darüber im Klaren, dass in der Vergangenheit auf der Verwaltungsebene der Komplex Kunst am Bau vernachlässigt wurde und deshalb Aufarbeitung nötig ist, was seit den letzten Jahren mit viel Engagement auch in die Tat umgesetzt wird, hierzu zählt auch eine lebendige Kommunikation zwischen allen Beteiligten.

Seit 2007 finden u. a. unter der Federführung des für Kunst am Bau zuständigen Bundesministeriums zusammen mit dem Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung regelmäßig Werkstattgespräche⁴⁹² statt, in denen kompetente Fachvertreter der ausführenden, verwaltenden und lehrenden Sparten Gelegenheit erhalten, sich auf den neuesten Stand zu bringen und über Probleme und Verbesserungen zu diskutieren.

Deshalb ist die Prognose der Verfasserin, dass „Kunst am Bau und im öffentlichen Raum“ auch im 21. Jahrhundert eine Zukunft hat, nicht allzu gewagt, zumal der Blick auf das Ausland⁴⁹³ uns zeigt, dass es neben Deutschland seit den 1930er Jahren bereits Modelle der Kunstförderung im Zusammenhang mit Bauprojekten der öffentlichen Hand in den USA, Kanada und Schweden gab. Nach Ende des Zweiten Weltkrieges wurde die Kunstförderung durch die öffentliche Hand in Frankreich und den Niederlanden etabliert und ab den 1970er Jahren kam sie verstärkt in vielen europäischen Ländern zum Tragen.

Die meisten Länder fördern in Relation zur Höhe der Baukosten die „Prozentkunst“⁴⁹⁴ aufgrund einer gesetzlichen Regelung, einige auf der Basis einer Selbstverpflichtung. Wenn auch in den Ländern des ehemaligen Ostblocks die staatlichen Förderprogramme noch selten sind oder wieder eingestellt wurden – dies geschah wegen der Finanzkrise auch in einigen

⁴⁹² Projektleitung: Ref. A 2: Projektentwicklung, Wettbewerbe (auch für Kunst am Bau); Zuwendungsmaßnahmen (Ute Chibidziura).

⁴⁹³ Angaben aus: Martin Seidel: „Kunst am Bau im internationalen Vergleich“, Ein Projekt . des Forschungsprogramms „Zukunft Bau“, Hg.: BMVBS, Online-Publikation Nr.15/2012 unter: <http://www.baufachinformation.de/.../Literatur/Kunst-am-Bau.../20120890126311> (letzter Abruf: 21.7.2014).

⁴⁹⁴ „Im nicht deutschsprachigen Ausland benennt man bauprojektbezogenen Kunst von vornherein unverfänglich (offiziell und inoffiziell) nach der Art der Finanzierung über einen Prozentteil der Bausumme [...].“ Zitiert aus: Ebd., 155.

westeuropäischen Ländern – ist die Tendenz trotzdem ansteigend. Martin Seidel bemerkte 2012 in seiner Studie:

„Man kann insgesamt von einem internationalen Common sense in Sachen bauprojektbezogener Kunst in den europäischen Ländern ausgehen, die zeitgenössische Kunst fördern [...].

Auffallend ist der Konsens, dass bauprojektbezogene Kunst eine öffentliche Kunst und Ausdruck einer demokratischen Gesinnung ist [...].

In vielen europäischen Ländern ist bauprojektbezogene Kunst in all ihren Schattierungen und Erscheinungsformen aber eine feste Größe. Und sie wird dort zweifelsfrei immer wichtiger. In einigen Ländern ist der Staat der wichtigste Auftraggeber nicht nur von öffentlicher Kunst, sondern von Kunst überhaupt.“⁴⁹⁵

Offensichtlich sehen unsere europäischen Nachbarn die von der öffentlichen Hand finanzierte „Kunst am Bau und im öffentlichen Raum“ als eine durchaus sinnvolle Investition in die Zukunft. Unter diesem Aspekt sollten auch hier die Verantwortlichen alles daransetzen, dass die öffentliche Kunstförderung nicht nur erhalten, sondern weiter ausgebaut wird.

⁴⁹⁵ Ebd., 10–12.

Epilog:

Der Künstler Georg Engst konnte im Laufe einer langen Schaffenszeit dank zahlreicher Großaufträge die gesamte Bandbreite seines bildhauerischen und handwerklichen Könnens unter Beweis stellen. Auch wenn er für sich seinen künstlerischen Höhepunkt noch offen lässt⁴⁹⁶ und seine Vision, eine Plastik in New York aufzustellen, noch nicht realisiert wurde, hat er sein berufliches Ziel, Kunstwerke von großen Dimensionen für öffentliche Gebäude oder den öffentlichen Raum zu schaffen, selbstbewusst verfolgt und auch erreicht. Dabei erwies sich die Kunst-am-Bau-Regelung als hilfreich.



Georg Engst

Bildnachweis: Foto Joachim Tiedge

Der mittlerweile über achtzigjährige Künstler, nach wie vor ein wacher, unangepasster Mann voller kreativer Ideen, widmet sich mit ungebrochener Energie und Leidenschaft weiter der Kunst; wenn es der Sache dient, setzt er sie das eine oder andere Mal auch für kritische Aktionen ein.

⁴⁹⁶ Email des Künstlers an die Verfasserin vom 20.1.2012.

9 Ausstellungsverzeichnis

Anmerkung:

War der Künstler auf einer Ausstellung mit nur einem Kunstwerk vertreten, werden neben Ausstellungszeitraum und -Ort auch Terminus technicus, Titel und Material genannt; präsentierte er mehrere Objekte, entfällt die Spezifikation. Bei einigen Ausstellungen kann nur das Jahr genannt werden.

9.1 Einzelausstellungen

- 1960 Plastiken (Gips – Ton – Bronze)**
Hamburg, Kunsthalle
- 1962 Intarsien (Holz)**
München, Bauzentrum
- 2001 Plastiken – Reliefs (Bronze) – Bilder**
Goslar, Mönchehaus Museum für moderne Kunst
1. April bis 30. September
Lit.: Faltblatt zur Ausstellung.
- 2001/02 Großplastik „Crash“ (Bronze)**
„Goslar-Skulptur 2001“
Goslar, Gelände der Kreisverwaltung
12. Januar bis 22. Mai 2002
- 2002 Fotoserie „Menschen im Museum“ – Plastiken (Bronze)**
Goslar, Mönchehaus Museum für moderne Kunst
13. Januar bis 28. April
Lit.: Faltblatt zur Ausstellung.
- 2002 Plastiken „Balance“ (Bronze)**
Ausstellung in den Räumen der
Innovalue Management Partner GmbH
28. November bis Dezember

- 2007** **Fotoserie „Menschen im Museum“ – Plastiken – Bilder**
Hamburg, Kunsthandlung Klose
25. April bis 5. Mai
- 2009** **Plastiken und Reliefs (Bronze, Stahl)**
Ausstellung im Botanischen Garten der
Christian-Albrechts-Universität Kiel
1. März bis 22. April
Lit.: Faltblatt zur Ausstellung.
- 2009** **Fotoserie „Menschen im Museum“ – Plastiken (Bronze)**
„Kunst bei Gericht“
Dresden, Oberlandesgericht (Ständehaus)
20. August bis 9. Oktober
- 2013** **Fotoserie „Menschen im Museum“**
Hamburg, Rathaus, Rathausdiele
15. März bis 5. April

9.2 Gruppenausstellungen

- 1952/53 Keramiken (Ton)**
 Ausstellung – zusammen mit Radierungen und Lithografien
 von Marc Chagall –
 München, Galerie Karin Hielscher
 Winter 1952/53
 Lit.: Faltblatt zur Ausstellung.
- 1959 Intarsien (Holz)**
 „*Neues Kunsthandwerk aus Hamburg*“
 Sonderausstellung des Kunstgewerbevereins Hamburg e.V.
 (Weihnachtsmesse)
 Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe
 28. November bis 20. Dezember 1959
 Lit.: MKG (Hg.): *Dokumentation des Museums 1956–1960*,
 Hamburg, 1960, 62–63.
- 1963 Plastiken (Bronze)**
Landesschau des BBK Hamburg
 Hamburg, Kunsthaus Am Ferdinandstor
 Herbst/Winter 1963
- 1964 Plastiken (Bronze)**
Ausstellung des BBK, Landesverband S-H
 Kiel, Kunsthalle
 Herbst/Winter 1964
- 1965/66 Plastiken (Bronze)**
12. Landesschau des BBK S-H
 Kiel, Kunsthalle
 28. November 1965 bis 3. Januar 1966
 Lit.: BBK S-H (Hg.): *Katalog zur Ausstellung*, Kiel 1965, o. S.
- 1968/69 Plastiken (Bronze)**
15. Landesschau des BBK S-H
 Kiel, Kunsthalle
 1. Dezember 1968 bis 5. Januar 1969
 Lit.: BBK S-H (Hg.): *Katalog. zur Ausstellung*, Kiel 1968, o. S.

- 1973** **Plastiken (Bronze)**
Ausstellung des BBK S-H
Mölln, Museum im historischen Rathaus
Herbst/Winter 1973
- 1974** **Plastiken (Bronze)**
Ausstellung des BBK S-H
Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schleswig,
Schloss Gottorf
Herbst/Winter 1974
- 1974/75** **Plastiken (Bronze)**
21. Landesschau des BBK S-H
Lübeck, Museum Behnhaus
15. Dezember 1974 bis 12. Januar 1975
Lit.: BBK S-H (Hg.): *Katalog zur Ausstellung*, Kiel 1974, o. S.
- 1975/76** **Plastiken (Bronze)**
22. Landesschau des BBK S-H
Kiel, Kunsthalle
6. Dezember 1975 bis 11. Januar 1976
Lit.: BBK S-H (Hg.): *Katalog zur Ausstellung*, Kiel 1975, 21.
- 1976** **Plastiken (Bronze)**
Ausstellung des BBK S-H
Tallinn/Estland
Herbst/Winter 1976
- 1976** **Plastiken (Bronze)**
Ausstellung norddeutscher Bildhauer
Ahrensburg, Geschäftsräume der Dresdner Bank
Herbst/Winter 1976
- 1976/77** **Plastiken (Bronze)**
23. Landesschau des BBK S-H (Wanderausstellung)
Flensburg, Städtisches Museum
5. Dezember 1976 bis 9. Januar 1977;
Lübeck, Museum Behnhaus
23. Januar bis 21. Februar 1977
Lit.: BBK S-H (Hg.): *Katalog zur Ausstellung*, Lübeck 1976, o. S.

- 1977/78 Plastiken (Bronze)**
24. Landesschau des BBK S-H
 Kiel, Kunsthalle
 20. November 1977 bis 8. Januar 1978
 Lit.: BBK S-H (Hg.): *Katalog zur Ausstellung*, Kiel 1977, o. S.
- 1978 Plastik „Drei Einradfahrer. Freizeit“ (Bronze)**
25. Landesschau des BBK S-H
 Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schleswig,
 Schloss Gottorf
 3. September bis 31. Oktober 1978
 Lit.: BBK S-H (Hg.): *Katalog zur Ausstellung*, Schleswig 1978, 51.
- 1978 Dokumentation eines Wandreliefs**
 für die Mensa der BAM in Berlin
 Projekt „*Kunst im Raum der Architektur*“
 26. Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes Berlin,
 Staatliche Kunsthalle
 September bis Dezember 1978
 Lit.: A. Fischer, in: *Kunstreport 3'78*, Berlin 1978, 13.
- 1981/82 Plastik „Mann mit Pelerine“ (Bronze)**
28. Landesschau des BBK S-H
 Flensburg, Städtisches Museum
 29. November 1981 bis 10. Januar 1982
 Lit.: BBK S-H (Hg.): *Katalog zur Ausstellung*, Flensburg 1981, o. S.
- 1982 Plastiken (Bronze)**
Ausstellung des BBK Hamburg
 Hamburg, Kunsthaus Am Ferdinandstor
 Herbst/Winter 1982
- 1982 Plastiken (Bronze)**
Ausstellung des BBK S-H
 Nordborg, Dänemark
 Herbst/Winter 1982
 Lit.: *Faltblatt zur Ausstellung*.

- 1982 Objekte (diverse Materialien)**
„Künstler und Lehrlinge“
 Projekt des Bundesministerium für Bildung und Wissenschaft
 Hamburg, im „electrum“
 21. bis 26. September 1982
 Lit.: Verein zur Förderung der beruflichen Weiterbildung (Hg.):
Katalog zur Ausstellung, Bargteheide 1982, o. S.
- 1982/83 Plastiken (Bronze)**
29. Landesschau des BBK S-H
 Kiel, Kunsthalle
 7. November 1982 bis 2. Januar 1983
 Lit.: BBK S-H (Hg.): *Katalog zur Ausstellung*, Kiel 1982, o. S.
- 1983/84 Plastiken (Bronze)**
30. Landesschau des BBK S-H
 Itzehoe, Kunsthaus Reichenstraße
 4. Dezember 1983 bis 22. Januar 1984
 Lit.: BBK S-H (Hg.): *Katalog zur Ausstellung*, Itzehoe 1983, o. S.
- 1984 Plastiken und Reliefs (Bronze) – Bilder**
„Plastik und Skulptur“
 Ausstellung des Künstlerbundes Steinburg e.V.
 Itzehoe; Kunsthaus Reichenstraße
 30. September bis 28. Oktober 1984
 Lit.: Faltblatt zur Ausstellung; Künstlerbund Steinburg (Hg.): *1945–1995
 Künstlerbund Steinburg*, Glückstadt 1995, 23.
- 1984/85 Plastik „Gegenstandslose Komposition“ (Bronze)**
31. Landesschau des BBK S-H
 Lübeck, St. Annen-Museum
 9. Dezember 1984 bis 20. Januar 1985
 Lit.: BBK S-H (Hg.): *Katalog zur Ausstellung*, Lübeck 1984, o. S.
- 1985 Objekte (diverse Materialien)**
„Künstler und Lehrlinge“
 Projekt des Bundesministeriums für Bildung und Wissenschaft
 Hamburg, Foyer des Batig-Hauses
 13. Juni bis 26. Juli 1985
 Lit.: Bertram, Helmut (Hg.): Projektwochen in Hamburg
„Künstler und Lehrlinge“, Hamburg 1985.

- 1985** **Plastiken (Bronze)**
Ausstellung des BBK S-H
 Norderstedt, Kulturhaus
 Herbst 1985
- 1985/86** **Plastik „Zwei Einradfahrer am Tisch“ (Bronze)**
32. Landesschau des BBK S-H (Wanderausstellung)
 Lübeck, St. Annen-Museum und
 Norderstedt, Galerie am Rathaus
 24. November 1985 bis 5. Januar 1986
 Lit.: BBK S-H (Hg.): *Katalog zur Ausstellung*, Lübeck 1985, o. S.
- 1987/88** **Plastik „Fünf Einradfahrer“ (Bronze)**
34. Landesschau des BBK S-H
 Kiel, Kunsthalle und Brunswiker Pavillon
 6. Dezember 1987 bis 10. Januar 1988
 Lit.: BBK S-H (Hg.): *Katalog zur Ausstellung*, Neumünster 1987, 33.
- 1989** **Plastik „Kugelsegmente auf Stele“ (Bronze)**
KUNSTFORUM NORD II „HAFEN HANDEL ARBEIT“
 Ausstellung des BBK Hamburg und S-H
 Hamburg, Überseering, Foyer der Oberpostdirektion
 27. April bis 23. Juni 1989
 Lit.: BBK Hamburg 1 und S-H (Hg.): *Katalog zur Ausstellung*,
 Hamburg 1989, o. S. (Bearbeitung: Manfred Pixa).
- 1989** **Plastik „Der Mensch auf dem Einrad.
 Gruppenverhalten“ (Bronze)**
36. Landesschau des BBK S-H
 Itzehoe, Kunsthaus Reichenstraße
 15. Oktober bis 17. November 1989
 Lit.: BBK S-H (Hg.): *Katalog zur Ausstellung*, Kiel 1989, 39.
- 1990** **Plastik „Der Mensch auf dem Einrad“ (Bronze)**
KUNSTFORUM NORD III
 Ausstellung des BBK Hamburg 1 und S-H
 Salzau, Kulturzentrum
 21. September bis 14. Oktober 1990
 Lit.: BBK Hamburg u. S-H (Hg.): *Katalog zur Ausstellung*, Kiel 1990, o. S.

- 1990/91 Plastik „Der Mensch auf dem Einrad“ (Bronze)**
37. Landesschau des BBK S-H
 Kiel, Kunsthalle und Brunswiker Pavillon
 9. Dezember 1990 bis 6. Januar 1991
 Lit.: BBK S-H (Hg.): *Katalog zur Ausstellung*, Kiel 1990, o. S.
- 1991 Plastik „Das Boot ist voll“ (Bronze)**
38. Landesschau des BBK S-H
 Husum, Nordsee Museum Nissenhaus und Rathaus
 29. September bis 2. November 1991
 Lit.: BBK S-H (Hg.): *Katalog zur Ausstellung*, Kiel 1991, o. S.
- 1992 Großplastik „Drei Einradfahrer“ (Bronze)**
Ausstellung der Schleswag AG
 Rendsburg, Park des Unternehmens
 27. Mai bis 15. Juli 1992
 Lit.: *Faltblatt zur Ausstellung*; Schleswag AG (Hg.): *Katalog zur Kunstsammlung*, Rendsburg 1996, 40/41, 45.
- 1992 Plastik „Keile“ (Eisen)**
39. Landesschau des BBK S-H
 Lübeck, Burgkloster und Petrikerche
 13. September bis 11. Oktober 1992
 Lit.: BBK S-H (Hg.): *Katalog zur Ausstellung*, Kiel 1992, o. S.
- 1995 Kleinplastiken (Bronze)**
„nordskulptur“
 Ausstellung in der Galerie 17,
 Inh.: Ilse Zielke, Neumünster
 28. August bis Oktober/November 1995
 Lit.: *Faltblatt zur Ausstellung*.
- 1995 Plastiken (Bronze)**
„nordskulptur“
 Ausstellung in der ehemaligen Holsten-Brauerei,
 Neumünster
 28. August bis 7. Oktober 1995
 Lit.: Zielke (Hg.): *Katalog zur Ausstellung*, Neumünster 1995, 12/13.

- 1997** **Plastiken (Bronze)**
 „Kulturtage. Kleinplastiken in Norddeutschland“
 Galerie Kolbien, Garbsen
 (Veranstalter: Kulturverein der Stadt Garbsen)
 25. Mai bis 22. Juni 1997
 Lit.: Kulturverein Garbsen (Hg.): *Katalog zur Ausstellung*,
 Seelze 1997, 22/23.
- 1997** **Plastik „Kreative Stele“ (Bronze)**
Ausstellung japanischer und deutscher Metallbildner
 Tokio, in den Räumen des Goethe-Instituts
 10. Februar bis 1. März 1997
 Lit.: Verband der Metallbildner Japans (Hg.): *Katalog zur Ausstellung*
 (japanisch), Tokio 1997.
- 1998** **Bodenobjekt „Menschenumrisse“ (Stahl)**
 „s t a t i o n e n. Kunst im öffentlichen Raum“
 Norderstedt-Mitte, im Moorbekpark
 28. August bis 13. September 1998
 Lit.: Stadt Norderstedt (Hg.): *Katalog zur Ausstellung*, Hamburg 1998,
 6/7, 33/34.
- 1999** **Plastiken (Bronze)**
 „Nord Art. Kunst in der Carlshütte (KiC)“
 und im Skulpturenpark Büdelsdorf/Rendsburg
 Juni bis September 1999
 Lit.: *Faltblatt zur Ausstellung*.
- 2000** **Plastiken (Bronze)**
Ausstellung des BBK S-H
 Norderstedt, Kulturzentrum
 Herbst 2000
- 2000** **Plastiken (Bronze)**
 „Nord Art. Kunst in der Carlshütte (KiC)“
 und im Skulpturenpark Büdelsdorf/Rendsburg
 Juni bis September 2000
 Lit.: *Faltblatt zur Ausstellung*.

- 2000 Plastiken (Bronze)**
 „Skulptur in Bissée. Galerie und Landschaft“
 Bissée/S-H, Antikhof und Skulpturenpark
 Veranstalter: Kulturverein Bissée
 20. Mai bis 20. Oktober 2000
 Lit.: *Faltblatt zur Ausstellung*; Skulptur in Bissée e.V. (Hg.): 1998–2008.
10 Jahre Skulpturensommer in Bissée, Neumünster 2008, 16–17, 19.
- 2001 Plastiken (Bronze)**
 „Nord Art. Kunst in der Carlshütte (KiC)“
 und im Skulpturenpark, Büdelsdorf/Rendsburg
 Juni bis September 2001
 Lit.: *Faltblatt zur Ausstellung*.
- 2002 Plastiken (Bronze)**
 „Nord Art. Kunst in der Carlshütte (KiC)“
 und im Skulpturenpark, Büdelsdorf/Rendsburg
 Juni bis September 2002
 Lit.: *Faltblatt zur Ausstellung*.
- 2003 Kleinplastiken (Bronze)**
 „obendrauf und mittendrin“
 Ausstellung – zusammen mit Gemälden von Volker Altenhof –
 Veranstalter: Hapag Lloyd AG, Hamburg,
 Hapag-Lloyd-Stiftung
 29. September bis 17. Oktober 2003
 Lit.: Hapag-Lloyd-Stiftung (Hg): *Katalog zur Ausstellung*, Hamburg 2003,
 14–28.
- 2004/05 Großplastik „Crash“ (Bronze)**
 „Skulpturenland Reitbrook“
 Ausstellung im Kunsthof in Hamburg-Reitbrook
 22. August 2004 bis 21. August 2005
 Lit.: Herrling, R./Mensch, B.: *Katalog zur Ausstellung*, Hamburg 2004,
 36–38 (dort irrtümlich falsche Angaben zur Vita des Künstlers).
- 2005 Fotoserie „Menschen im Museum“
 und Plastiken (Bronze)**
 Ausstellung – zusammen mit Gemälden von Otto Quirin –
 Galerie SEDIWA, Hamburg
 25. Februar bis 22. April 2005

- 2006 Plastiken (Bronze)**
 „Nord Art. Kunst in der Carlshütte (KiC)“
 und im Skulpturenpark, Büdelsdorf/Rendsburg
 Juni bis September 2006
 Lit.: *Faltblatt zur Ausstellung.*
- 2006 Text- und Fotodokumentation einer Bildhauerarbeit**
 „Kunst-Imbiss“
 Ausstellung in der Hafencity, Hamburg
 15. Juni bis 27. August 2006
- 2007 Plastiken (Bronze)**
 „Nord Art. Kunst in der Carlshütte (KiC)“
 und im Skulpturenpark, Büdelsdorf/Rendsburg
 Juni bis September 2007
 Lit.: Aru./Grimm (Hg.): *Katalog zur Ausstellung*, Rendsburg 2007, 21.
- 2008 Plastik „Der Mensch auf dem Einrad“ (Bronze)**
 „Nord Art. Kunst in der Carlshütte (KiC)“
 und im Skulpturenpark, Büdelsdorf/Rendsburg
 7. Juni bis 28. September 2008
 Lit.: Aru./Grimm (Hg.): *Katalog zur Ausstellung*, Rendsburg 2008, 135.
- 2008 Plastiken (Bronze)**
 „FINE ART“ Kunstmesse und Verkaufsausstellung
 Hamburg, Deichtorhallen
 1. Oktober bis 5. Oktober 2008
 Lit.: *Faltblatt zur Ausstellung.*
- 2010 Plastik „Pferdegruppe“ (Bronze)**
 „NORDSCHAU III“ Ausstellung der HSH Nordbank
 Hamburg, Gerhard-Hauptmann-Platz
 1. März bis 27. August 2010
 Lit.: *Faltblatt zur Ausstellung.*
- 2010/11 Drei Reliefs „Wandfaltungen“ – Modell –**
 „Kunst und Architektur. Drei Wettbewerbe“
 Präsentation der zehn besten Wettbewerbsentwürfe
 im Kunstraum des Deutschen Bundestags im
 Marie-Elisabeth-Lüders-Haus –
 6. Juli bis 11. September 2011
 Lit.: *Faltblatt zur Ausstellung.*

Außerdem:

1985 **Plastiken – Reliefs – Bilder**
bis *Ständige Verkaufsausstellung*
2010 – zusammen mit Arbeiten anderer Künstler –
in der Kunsthandlung Vera Klose Hamburg, Steinstraße.
Die Galerie wurde am 30.6.2010 aufgegeben.



Der Künstler Georg Engst vor seiner Großplastik „Crash“, Kat. Nr. 251

Bildnachweis: Foto © Vera Klose

10 Werkkatalog mit Abbildungen

Präambel:

Der Katalog umfasst das bildhauerische Œuvre von Herrn Engst einschließlich der Intarsien. Nicht aufgeführt sind Entwurfszeichnungen, Werke der Gattung Malerei, Fotoserien und andere künstlerische Arbeiten.

Das Werkverzeichnis umspannt einen Zeitraum von 60 Jahren, beginnend 1950 und endend 2010.

Die Auflistung erfolgt in chronologischer Reihenfolge, dabei bleiben Unterscheidungen nach öffentlichen und privaten Aufträgen oder Atelierstudien unberücksichtigt. Alle Kunstwerke wurden von der Verfasserin persönlich in Augenschein genommen, ausgemessen und fotografiert, mit Ausnahme der für das Ausland bestimmten Arbeiten. In diesen Fällen sind Zustandsberichte und Fotos telefonisch und per Email direkt in den USA und über das Auswärtige Amt eingeholt worden.

Für die Erfassung der einzelnen Kunstwerke war die vom Künstler erstellte Referenzliste über seine wichtigsten Arbeiten für öffentliche Auftraggeber eine wesentliche Hilfe. Daneben wurde den Beiträgen zu Georg Engst in diversen Künstlerlexika, Ausstellungskatalogen, der Fachliteratur, Presse und im Internet nachgegangen. In das Werkverzeichnis wurden auch Entwürfe aufgenommen, für die der Künstler bereits ein Modell anfertigen ließ und verschollene oder zerstörte Werke, sofern es hiervon Ablichtungen gab; die Maße dieser Arbeiten entstammen den Angaben des Künstlers.

Die sich durch die Recherchen ergebenden Fragen beantwortete Herr Engst ausführlich in mehreren Werkstattgesprächen. Dank seiner Bereitwilligkeit konnte der gesamte Atelierbestand fotografiert, ausgemessen und zeitlich zugeordnet werden. Nützlich waren auch die Besuche bei den Kunstgießern Michael Wittkamp in Elmenhorst (S-H) und Franz Humberg in Nottuln, beim Bundesverband der Bildenden Künstler, Landesverband Schleswig-Holstein (BBK S-H) in Kiel und in der Kunsthandlung Klose in Hamburg.

Schema der Katalogisierung und erklärende Hinweise:

1. Katalognummer

2. Terminus technicus

Obwohl in der Fachliteratur immer häufiger die Fachausdrücke Skulptur und Plastik gleichbedeutend benutzt werden, wird im Katalog die Unterscheidung zwischen Skulptur (Formen durch Abschlagen aus dem Stein) und Plastik (Aneinanderfügen der Formmasse) beibehalten.

3. Titel

Alle Titel stammen von Herrn Engst selbst; größtenteils legte er sie bereits bei Entstehung der Werke fest. Die restlichen Arbeiten – meistens Studien, die im Atelier verblieben – versah der Künstler nachträglich mit einem Titel. Vorschläge der Verfasserin wurden mit ihm abgesprochen und mit seiner ausdrücklichen Zustimmung festgelegt.

4. Datierung

Bei fehlenden Angaben auf dem Kunstwerk wurde der Künstler befragt.

5. Material und Technik

In Ergänzung hierzu werden bei Güssen noch Angaben zur Patinierung und Oberflächenstruktur gemacht.

6. Anzahl der Güsse

Nach Auskunft des Bildhauers wurde keine Auflagenhöhe festgelegt, weil Bronzegüsse in größerer Stückzahl nicht vorgesehen sind. Die Mehrzahl der Arbeiten sind Unikate. Für Ausstellungen, Schauräume im Atelier und für die Kunsthandlung Klose wurden wenige Plastiken in zwei- bis maximal vierfacher Ausfertigung gegossen. Wenige Kleinplastiken dürfen in Ausnahmen eine 10er-Auflage erreichen. Die Zahl der bereits ausgeführten Güsse wird vom Künstler und von der Kunstgießerei Wittkamp festgehalten.

7. Ausführung

Folgt keine Nennung, wurden die Werke vom Künstler alleine ausgeführt, ansonsten werden die Beteiligten erwähnt. Die statischen Berechnungen für die öffentlichen Kunstwerke sind entweder durch Statiker der Auftraggeber

durchgeführt worden, oder – wie auch für andere Großprojekte des Künstlers – durch den Statiker Norbert Meyer aus Bargteheide (SH).

8. Maße

Der Höhe folgen Breite und Tiefe; ergaben sich mehrere Werte, werden jeweils die Extreme angegeben. Die Maße der originär mit dem Kunstwerk verbundenen Sockel, Plinthen oder Pfeiler sind gesondert aufgeführt.

9. Kennzeichnungen am Kunstwerk

Soweit vorhanden, wird die genaue Position von Signatur, Datierung, Gießstempel oder sonstigen Hinweisen am Kunstwerk angegeben.

10. Erhaltungszustand

Dieser Hinweis betrifft nur die öffentlichen Kunstwerke. Auf eventuelle Beschädigungen und/oder Veränderungen wird hingewiesen. Wurden Kunstwerke vernichtet, wird angegeben, ob der Künstler davon Kenntnis erhielt.

11. Besitzer/Provenienz

12. Standort

13. Beschreibung des Kunstwerkes und kunsthistorische Einordnung

14. Literaturnachweis

Alle von der Verfasserin eingesehenen und ausgewerteten Berichte über den Künstler und seine Werke wurden bereits ab Punkt 4.2 „Berufliche Vita“ im laufenden Text oder in der Fußnote erwähnt, deshalb können sich im Katalog Literaturangaben wiederholen.

Anmerkung:

Das Schema der Katalogisierung entspricht weitgehend den Empfehlungen von Astrid von Asten, Ursel Berger, Josephine Gabler und Arie Hartog (Arbeitsgruppe Werkverzeichnis) in:

„Grundlagen Zur Erstellung eines Bildhauer-Werkverzeichnisses“ Online unter: <http://www.bildhauerei-in-berlin.de> (letzter Abruf: 14.4.2013)

**1 Relief „Don Bosco mit Dominikus Savio“
1950**

Gips, auf Bronze patiniert

Oberfläche mit Schellack isoliert

152 (Scheitel) x 93 x 7,5 cm

Unten rechts signiert und datiert „1950 Ge. Engst“

Insgesamt kleinere Oberflächenbeschädigungen – am Rand größere, großflächiger Substanzverlust am Kopf des Priesters, stark nachgedunkelt

Das erste großformatige Relief entstand noch vor Einschreibung an der Kunstakademie München während des Aufenthaltes bei den Salesianern in Benediktbeuern und war ein Geschenk des Künstlers an das Kloster. Dort wurde es zeitweise auf dem Dachboden ausgelagert; heute befindet es sich im Archiv der Kongregation.

Hochrechteckiges Format mit Rundbogenabschluss und rahmenartigem Fries. Unterlebensgroße Idealdarstellung des Priesters und Sozialpädagogen Giovanni (Don) Bosco (1815–1888) im Ornat, flankiert von zwei zu ihm aufschauenden Knaben. Sein Kopf ist leicht nach links geneigt, er scheint zu seinen Schützlingen zu sprechen. Seine Rechte ruht auf der Schulter seines Lieblingsschülers Dominikus Savio (1842–1857), der mit der Heiligen Schrift in Händen vor ihm steht und versunken zu Boden blickt. Ausführung als Hoch- und Halbreief; als Flachrelief sind im Hintergrund Maria mit Krone und Zepter und das gekrönte Jesuskind angedeutet.

**2 Keramik – ohne Titel –
1951**

Ton, anthrazit/schwarz

Rohbrand mit Naphthalin, weiße Glasur

H ca. 35 cm

Ohne Signatur und Datierung

Verschollen

Die Keramiken Nr. 2–7 entstanden während des Studiums an der Akademie der bildenden Künste in München. Georg Engst, dort seit 1951 eingeschrieben, durfte seine Werkstücke in der Galerie Hielscher in München anlässlich einer Marc-Chagall-Ausstellung präsentieren. Hierüber berichteten auch diverse süddeutsche Zeitungen mit Fotos der Arbeiten Nr. 2 und 7.

Henkelkanne mit Standfüßen, rundem Körper – seitlich abgeflacht –, kurzer eingezogener Mündung und breitem Ausguss. Dekor: Fünf zentrische Kreise.

Lit.: Lexika: Vollmer (Bd. 5), Leipzig 1999, 460; Geese, in Saur (Bd. 34), München/Leipzig 2002, 112/113. In beiden Lexika irrtümlich Galerie Hielscher, Hamburg statt München.



Abb. 1: Relief „Don Bosco mit Dominikus Savio“

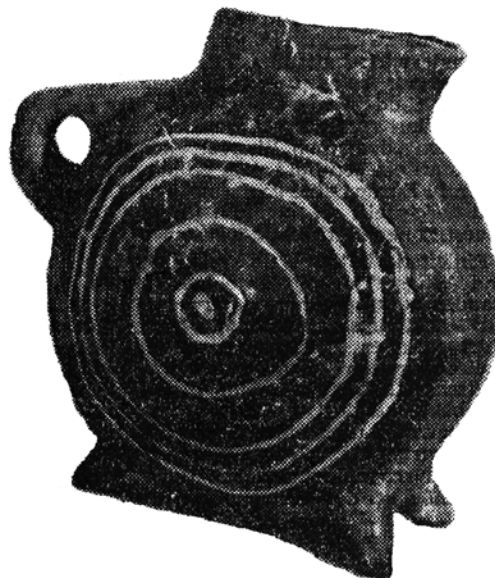


Abb. 2: Keramik – ohne Titel –

**3 Keramik – ohne Titel –
1951**

Ton, rotbraun
Rohbrand unglasiert
H ca. 18 cm
Ohne Signatur und Datierung
Verschollen

Henkelkrug mit breiter Standfläche, bauchigem Körper, eingezogenem Hals und angedeuteter Tülle.

**4 Keramik „Fabelwesen“
1952**

Ton, dunkelgrau
Rohbrand unglasiert
H 35 cm
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers

Birnenförmiges Objekt mit zwei Ausgüssen. Durch konkav/konvexe Formung und geschicktes Arrangement der Riefen erhält die Keramik ein „Phantasiegesicht“ mit Augen, Mund, Nase und einer hörnerartigen Bekrönung.

**5 Keramik „Fabelwesen“
1952**

Ton, dunkelgrau
Rohbrand unglasiert
H 30 cm
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers

Die Schauseite des mit Witz geformten Gefäßes scheint mit „Hut, Gesicht und Rumpf“ und den wie aufgeblasen wirkenden „Beinen“ eher alle Attribute eines dekorativen als gebrauchsfähigen Gegenstandes zu vereinen.

**6 Keramik – ohne Titel –
1952**

Ton, weiß glasiert
Aufglasurmalerei in kobaltblau
Ø ca. 20 cm
Ohne Signatur und Datierung
In Privatbesitz

Runde Schale. Medaillon mit Fabeltier im Profil nach links, das Fell im Schachbrettmuster. Breite Wandung mit Tierfigurenfries.

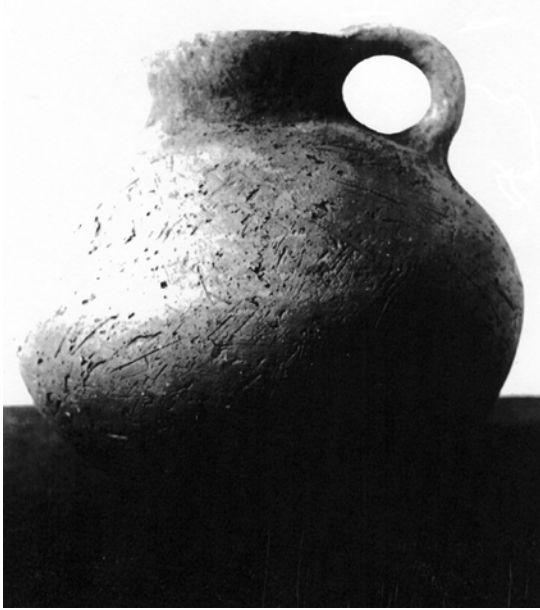


Abb. 3: Keramik – ohne Titel –

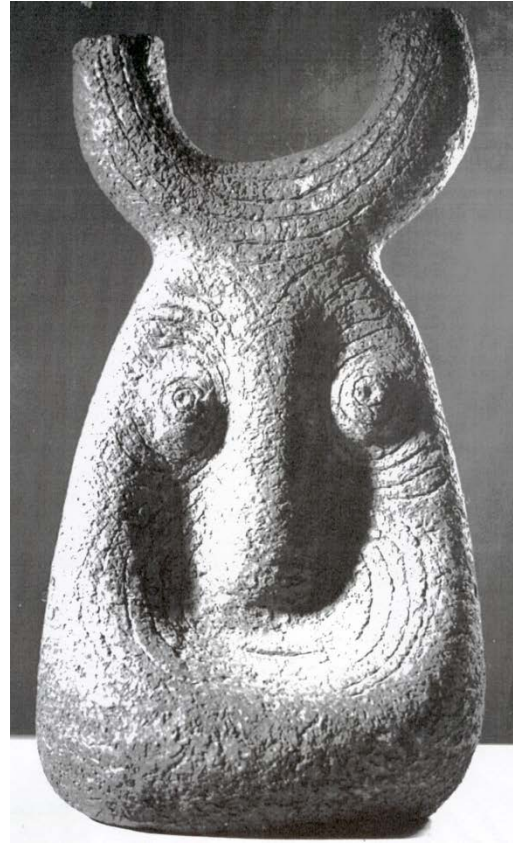


Abb. 4: Keramik „Fabelwesen“

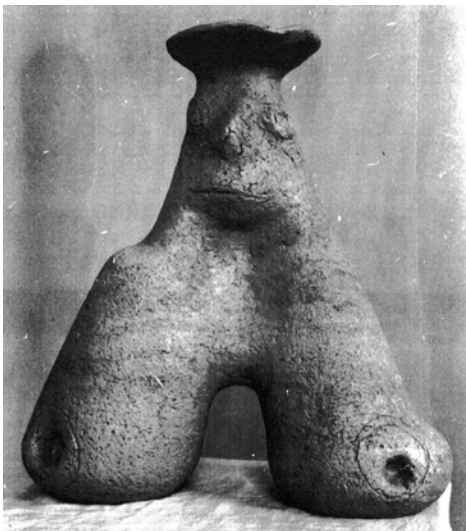


Abb. 5: Keramik „Fabelwesen“



Abb. 6: Keramik – ohne Titel –

**7 Keramik – ohne Titel –
1952**

Ton, weiß glasiert
Aufglasurmalerei in kobaltblau
Ø ca. 30 cm
Ohne Signatur und Datierung
In Privatbesitz

Runder Teller. Spiegel mit zwei sich gegenüber sitzenden Personen, die ein Tablett auf den Knien halten. Das Dekor auf der glatten Fahne zeigt Henkelgefäße mit Gesichtern, alternierend mit Ornamenten im Schachbrettmuster.

**8 Kleinplastik „Mann mit Hut“
1952**

Ton, dunkelbraun
Rohbrand unglasiert
14,5 x 9,5 x 7,5 cm
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers

Die Arbeit entstand als Werkstück während der Studienzeit an der Akademie der Bildenden Künste in München.

Auf einem Hocker sitzende kleine, blockhaft geformte Figur, die mit der Rechten ihren Hut festhält.

**9 Plastik „Mädchenkopf“
1954**

Ton, rot
Rohbrand unglasiert
28 x 12 x 15 cm (Kopf)
1,5 x 8 x 6 cm (Plinthe)
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers

Rundplastisches Portrait eines jungen Mädchens, dessen gelocktes Haar auf dem Hinterkopf zu einem Dutt zusammengesteckt wurde. Antlitz ohne Brauen und Iris. Einfühlsame Modellage des zarten Kindergesichtes.



Abb. 7: Keramik – ohne Titel –



Abb. 8: Kleinplastik „Mann mit Hut“



Abb. 9: Plastik „Mädchenkopf“

**10 Plastik „Begegnung“
1954**

Ton, hellbraun
Rohbrand unglasiert
35 x 35 x 18 cm
Vermutlich ohne Signatur und Datierung
In Privatbesitz

Eine Frau und ein Mann sitzen sich scheinbar wortlos gegenüber, zwischen ihnen ein kleiner Tisch. Der rechte Arm der Frau ruht auf der Sessellehne, während der linke auf dem Tisch liegt. Die gespreizten Finger drücken Anspannung aus. Ihr Gegenüber sitzt auf einer Bank ohne Rückenstütze. Der Oberkörper des Mannes neigt sich leicht nach vorne. Seine Rechte liegt auf dem Tisch, mit der Linken stützt er sich auf der Sitzfläche ab. Obwohl sie sich in die Augen schauen, finden ihre Hände nicht zueinander. Beide scheinen in ihrer eigenen Gedankenwelt versunken.

Auf Kontur angelegte, blockhafte Rundplastik; die kleinen Köpfe passen nicht zu den Proportionen des grob angelegten Körpers.

**11 Plastik „Musiker“
1954**

Gips, weiß
40 x 38 x 16 cm
Vermutlich signiert und datiert
In Privatbesitz

Aus vielen Einzelementen zusammengesetzte Sitzfigur eines Sängers, der sich auf der Gitarre begleitet.

Kantige, teils in kubistischer Manier versetzt angeordnete Komposition aus Quadraten, Rechtecken, Kreisen und Linien. Auf Vorderansicht gearbeitete detailreiche Ausführung, erinnert partiell an die Plastik „Man with a guitar I“ (1918) des kubistischen Bildhauers Jacques Lipchitz.

Die Objekte Nr. 9–11 entstanden während der Studienzeit bei Professor Edwin Scharff an der Landeskunstschule (ab 1955 Hochschule für bildende Künste) in Hamburg.



Abb. 10: „Begegnung“

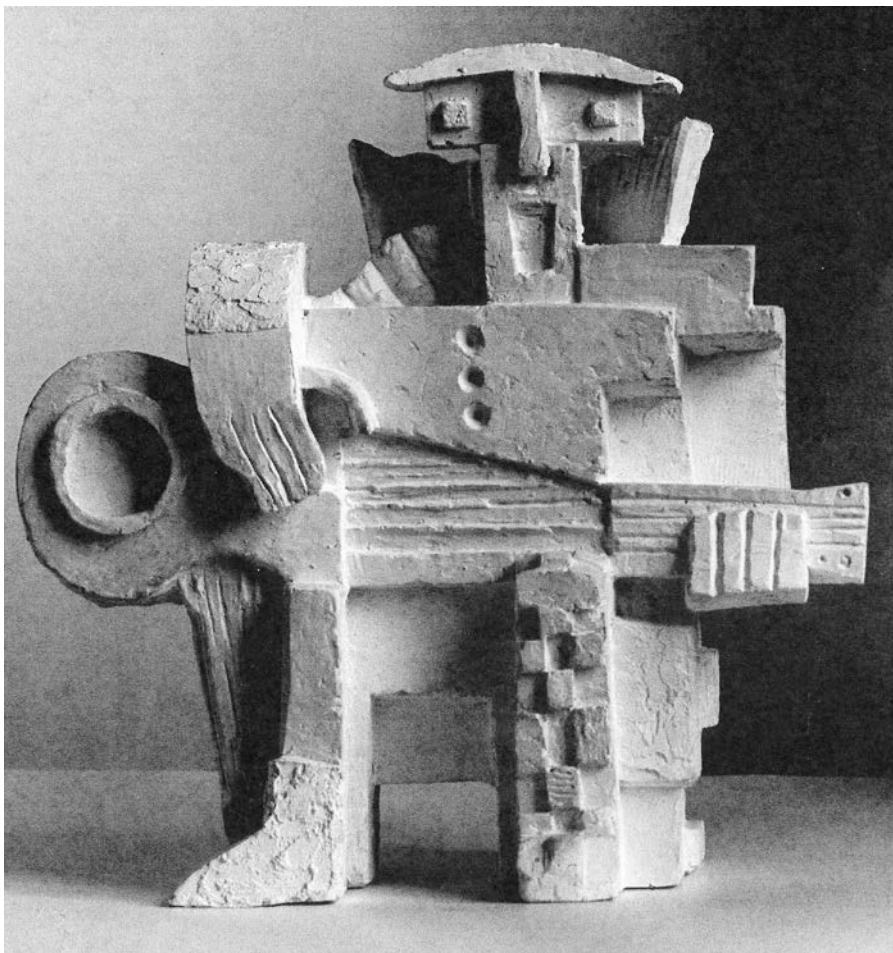


Abb. 11: „Musiker“

**12 Medaille „Bildnis“
1954**

Bronze (Sandguss), braune Patina
Poröse Oberflächenstruktur
Gießer: Hamburger Bronze gießerei
Ø 23 mm
Ohne Signatur und Datierung

Seit 1955 im Besitz der Hamburger Kunsthalle, dort irrtümlich unter
„*Georg Ernst*“ im Bestand, Inventar-Nr. 1955/24

Einseitig. Männlicher Kopf mit Pagenfrisur im Profil nach rechts.

Lit.: Gramberg, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, Bd. 6, Hamburg 1961, S. 206
(dort irrtümlich „*Kopf nach links*“);
Salaschek: *Katalog der Medaillen und Plaketten des 19. und 20. Jahrhunderts* (zugl. Bonn,
Univ., Diss. 1974), 132 (dort irrtümlich unter „*Georg Ernst*“ aufgeführt);
Lexika: Saur (Bd. 34), 112/113; Der neue Rump, 111.

**13 Preismedaille
Entwurf für die Hamburger Elektrizitätswerke
1955**

Material, Guss, Patina, Oberflächenstruktur und Gießer wie Nr. 12
Ø 43 mm
Ohne Signatur und Datierung

Seit 1955 im Besitz der Hamburger Kunsthalle, dort irrtümlich unter
„*Georg Ernst*“ im Bestand, Inventar-Nr. 1955/23

Einseitig. Frontalansicht einer stehenden Person in langem Gewand, in der
Rechten einen Blitz haltend, in der Linken das Modell eines Elektrizitäts-
werkes.

Lit.: Vgl. Nr. 12.

**14 Preismedaille
Entwurf für die Hamburger Elektrizitätswerke
1955**

Material, Guss, Patina, Oberflächenstruktur und Gießer wie Nr. 12
Ø 50 mm
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers

Avers: Am Rand „DEM VERDIENTEN IN DANKBARER ANERKENNUNG“, in
der Mitte Kraftwerk mit vier Schornsteinen, gerahmt von Feldlinien und den
Insignien des Stromlieferanten HEW.

Revers: „HAMBURGISCHE ELECTRIZITÄTSWERKE“ als Spirale.

Alle Medaillen sind Werkstücke aus der Studienzeit an der Hochschule für
bildende Künste in Hamburg.



Abb. 12: Medaille „Bildnis“



Abb. 13: Preismedaille „Entwurf für die Hamburger Elektrizitätswerke“



Avers



Revers

Abb. 14: Preismedaille „Entwurf für die Hamburger Elektrizitätswerke“

**15 Intarsienwand „Navigation“
1956**

Ahorn, Ebenholz, Mahagoni, Nussbaum auf Sperrholzplatten
240 x 220 x 2 cm
Ohne Signatur und Datierung
Verschollen

Die Arbeit wurde für die Offiziersmesse des Frachters Erlangen (I) von der Hamburg-Amerika-Linie (HAL bzw. HAPAG) in Auftrag gegeben. 1969 kaufte die indonesische Reederei Samudera das Schiff. Die Lawanti (vorm. Erlangen) kollidierte 1979 mit einem Tanker; über den Verbleib des Frachters gibt es keine gesicherten Hinweise.

Wandvertäfelung mit dekorativen Intarsien, die einen Bezug zur Seefahrt herstellen. Zu sehen sind neben Windrose, Sonne, Mondsichel und Fernrohr nautische Instrumente wie Sextant, Log, Geodreieck und Zirkel.

**16 Plastik „Liebespaar“
1956**

Bronze (Sandguss), goldbraune Patina
Rauhe Oberflächenstruktur
Gießer: Hamburger Bronzegießerei
39,5 x 21 x 21 cm
Hinten signiert und datiert „ENGST 1956“
Im Besitz des Künstlers

Die Geliebte sitzt nach links gewandt auf den Knien ihres Liebsten, der auf einer kleinen Bank Platz genommen hat. Seine Rechte ruht auf ihrem Oberschenkel. Mit seiner Linken umfasst er den Rücken der unbekleideten Frau, die ihren Arm um seinen Hals legt und sich an ihn schmiegt. Die Köpfe des Paares sind einander zugewandt; ihr Gestus drückt innige Vertrautheit aus. Geschlossene, blockhafte Darstellung. Kompositorisch wie Nr. 10; auch hier wieder kleiner Kopf und derber Korpus.

**17 Plastik „Edwin-Scharff-Totenmaske“
1956**

Gips, grau gefasst
23 x 26 x 26 cm
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers

Rundplastischer Kopf in kubistischer Ausformung. Die tiefe Aushöhlung des seitlichen Schädels verweist auf einen Totenkopf. Georg Engst fertigte ihn im Gedenken an den 1955 verstorbenen Bildhauer Edwin Scharff an. Der Tod des Professors kam für den Meisterschüler überraschend. Mit dieser Arbeit brachte Georg Engst seine ganz persönliche Trauer über den Verlust seines geschätzten Ausbilders zum Ausdruck.



Abb. 15: Intarsienwand „Navigation“



Abb. 16: Plastik „Liebespaar“



Abb. 17: Plastik „Edwin-Scharff-Totenmaske“

**18 Intarsienplatte „Unregelmäßige Vierecke“
1957**

Ahorn, Mahagoni, Nussbaum (geölt) auf Novopanplatte
56 x 81 x 1,8 cm
Ohne Signatur und Datierung

Seit 1957 im Besitz des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg,
Inventar-Nr. 1959.58

Vermerk auf der Inventarkarte:

„Querrechteckige Platte [...] auf der Frontseite Grund aus unregelmäßigen Vierecken hellen und dunklen Nussbaumholzes, über die sich ein Winkelband aus Mahagoni zieht, in dessen rechten Winkeln dunkler Nußbaum und heller Ahorn viergeteilte kleine unregelmäßige Vierecke bilden. Die Kanten und die Rückseite der Platte sind ebenfalls mit Nußbaum furniert, der Kern der Platte besteht aus Novopan. Die Platte entstand in einer Folge halbgegenständlicher und abstrakter Intarsien [...]. Die vorliegende Platte ist nur geölt. Motivisch bestehen engste Zusammenhänge mit Arbeiten von Klee aus den späten 20er Jahren, andererseits mit modernen französischen Radierungen (Manessier, Basaine), die Engst auch in anderen Platten spüren läßt. Die Erfindung des Musters liegt bei Engst selbst.“

Lit.: Museum für Kunst und Gewerbe (Hg.): *125 Jahre Messe im MUK*, Hamburg, 1959, 55;
Dokumentation des MUK Hamburg 1956–1960, 62/63;
Lexika: Saur (Bd. 34), 112/113; Der neue Rump, 111.

**19 Wandgestaltung mit Intarsienbild „Alstertal in den Vierjahreszeiten“
1958**

Ahorn, Ebenholz, Mahagoni, Nussbaum auf Spanplatte
300 x 500 x 2 cm (Gesamtmaß)
160 x 200 x 2 cm (Motiv)
Ohne Signatur und Datierung
Augenscheinlich keine Beschädigungen

Wandvertäfelung und Intarsia befinden sich im Sitzungssaal des Ortsamtes in Hamburg-Alstertal/Poppenbüttel; Auftraggeber war die Freie und Hansestadt Hamburg.

Das Intarsienbild zeigt in vier Rechteckfeldern – beginnend unten links – in stilisierter Form die Veränderung der Natur im Jahresverlauf. In der Bildmitte verweisen Wellen und Fische auf die Lage Poppenbüttels zu beiden Seiten der Oberalster. Die einzelnen Bildzeichen erinnern an Stilmerkmale der naiven Malerei.

Lit.: Spielmann: *Bildhauer in Hamburg 1900–1972*, Hamburg 1972 o. S.;
Lexika: Vollmer (Bd. 5), 460; Saur (Bd. 34), 112/113; Der neue Rump, 111.



Abb. 18: Intarsienplatte „Unregelmäßige Vierecke“



Abb. 19: Intarsienbild „Alstertal in den Vierjahreszeiten“

(20–22) Gesamtauftrag der Evangelisch-Lutherischen Landeskirche in Hannover, Rote Reihe

**20 Intarsienwand „Niedersachsens Gemeinden und Landeskirchen“
1959**

Ahorn, Ebenholz, Eiche, Mahagoni, Nussbaum auf Sperrholzplatten

Vor Ort auf Eisenkonstruktion montiert

500 (Scheitel) x 700 x 2,5 cm (Gesamtmaß)

500 (Scheitel) x 630 x 2,5 cm (Motiv)

Unten rechts signiert und datiert „Ge. Engst. 1959“

Im unteren Bereich leichte Beschädigungen am Furnierholz

Die Intarsia wurde für den Sitzungssaal des Landeskirchenamtes angefertigt.

Die aus rund siebentausend Einzelteilen bestehende Arbeit besticht durch Detailgenauigkeit und großes handwerkliches Geschick. Das Kunstwerk zählt zu den größten Intarsien der Welt. Über die Einweihung des Intarsienwand wurde in den Medien (Presse und Fernsehen) ausführlich berichtet.

Im Zentrum des Werkes ist die Marktkirche in Hannover dargestellt, um die sich von außen nach innen im Uhrzeigersinn (beginnend rechts oben) folgende Kirchen gruppieren:

- | | |
|--------------------------------|--|
| 1. St. Jacobi in Göttingen | 2. St. Michaelis in Hildesheim |
| 3. Christuskirche in Wolfsburg | 4. St. Johannis d. T. in Sprakensehl-Bokel |
| 5. Marienkirche in Osnabrück | 6. Ludgerikirche in Norden |
| 7. St. Johannis in Lüneburg | 8. St. Cosmae Nicolai in Stade |
| 9. Stiftskirchen in Wunstorf | 10. Obernkirchen und Loccum |
| 11. Stiftskirche in Loccum | 12. 11000-Jungfrauen-Kirche in Idensen |
| 13. Nazarethkirche in Twist | 14. Dom zu Verden |

Lit.: Flade: *Intarsia. Europäische Einlegekunst aus sechs Jahrhunderten*, München, 1986, Tafel 298, 431; Weisker: *Interview mit Georg Engst*, in: Landeskirchenamt Hannover (Hg.): *1957–2007. 50 Jahre Landeskirchenamt Hannover*, Hannover 2007, 15–17, 27, 36–38; Lexika: Vollmer (Bd. 5), 460; Saur (Bd. 34), 112/113.

**21 Intarsientür – ohne Titel –
1959**

Mahagoni und Nussbaum

230 x 196 x 1,6 cm

Ohne Signatur und Datierung

Einseitig. Rautenmuster auf der Außenseite der Flügeltür zum Sitzungssaal in künstlerisch schlichter Ausführung.

**22 Intarsientür „Schicksal des Jonas“
1959**

Ahorn, Ebenholz, Eiche, Mahagoni, Nussbaum

200 x 96 x 1,6 cm

Ohne Signatur und Datierung

Einseitig. Dekor auf der Außenseite der Tür zum Andachtsraum im Landeskirchenamt. Dargestellt ist die alttestamentarische Erzählung des Jonas im Maul eines Walfisches (Jona 2, 1–11).



Abb. 20: Intarsienwand „Niedersachsens Gemeinden und Landeskirchen“



Abb. 21: Intarsientür – ohne Titel –



Abb. 22: Intarsientür „Schicksal des Jonas“

**23 Intarsienwand „Geometrisches Mosaik“
1959**

Ahorn, Ebenholz, Mahagoni, Nussbaum auf Sperrholzplatten
450 (Scheitel) x 1000 x 2 cm (Gesamtmaß)
450 (Scheitel) x 350 x 2 cm (Motiv)
Unten rechts signiert und datiert „Ge. Engst. 59“
Augenscheinlich keine Defekte am Objekt

Die Intarsia entstand für den Sitzungssaal der Berufsgenossenschaft für Gesundheitsdienst und Wohlfahrtspflege in Hamburg-Altona. Der Saal wird inzwischen als Großraumbüro genutzt. Büromöbel verdecken partiell den Blick auf das Kunstwerk.

Holzvertäfelte flachbogige Wand. Im Zentrum die kleinteilig angelegte Intarsia mit einer Komposition aus Vierecken, Dreiecken und Kreissegmenten. Dunklere Brauntöne lenken den Blick auf den Mittelpunkt des Werkes. Qualitätsvolle Arbeit. Gedanken an die Quadratbilder von Paul Klee kommen auf.

Lit.: Spielmann 1972, o. S., (dort irrtümlich 1963 als Entstehungsjahr);
Lexika: Vollmer (Bd. 5), 460; Saur (Bd. 34), 112/113.

**24 Haustür „Familie Engst“
1960**

Bronze (Sandguss), dunkelbraune Patina
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Hamburger Bronzegießerei
218 x 98 cm
Im Besitz des Künstlers

Die Türe war ein Geschenk des Künstlers an seine Eltern für ihr Wohnhaus in Hamburg-Sasel, nach deren Tod holte Herr Engst die Tür in sein Atelier.

Widmung in der Wasserleiste: „GEORG ENGST HETT 1960 DISSE DOOR
MAAKT. DAT HE DAT KUNN, DANKT HE SINE LEVEN OELLERN.“

Fünf Relieffelder erzählen aus der Familiengeschichte.

Zu sehen sind in chronologischer Folge von unten nach oben: die jungen Eltern auf einer Bank sitzend; Kinderwagen und Wiege deuten auf den Nachwuchs. Das nächste Feld zeigt das Kind Georg mit Hammer und Eisen (Hinweis auf den späteren Beruf) und seine Geschwister beim Spiel. Die Geburtsdaten der Kinder sind an den Figuren abzulesen. Darüber wird das brennende Hamburg im Zweiten Weltkrieg dargestellt; das Flugzeug verweist auf den Abwurf der Brandbomben. Die vierte Platte zeigt das Elternhaus mit der Werkstatt; die Daten belegen die einzelnen Erweiterungsabschnitte. Ganz oben sind noch einmal die Eltern auf einer Bank zu sehen. Die symbolhaften Stützen der Sitzfläche stehen bei der Mutter für ihre Liebe zur Kunst und beim Vater für seine berufliche Bandbreite (Schreiner, Tischler, Fensterbauer).



Abb. 23: Intarsienwand „Geometrisches Mosaik“

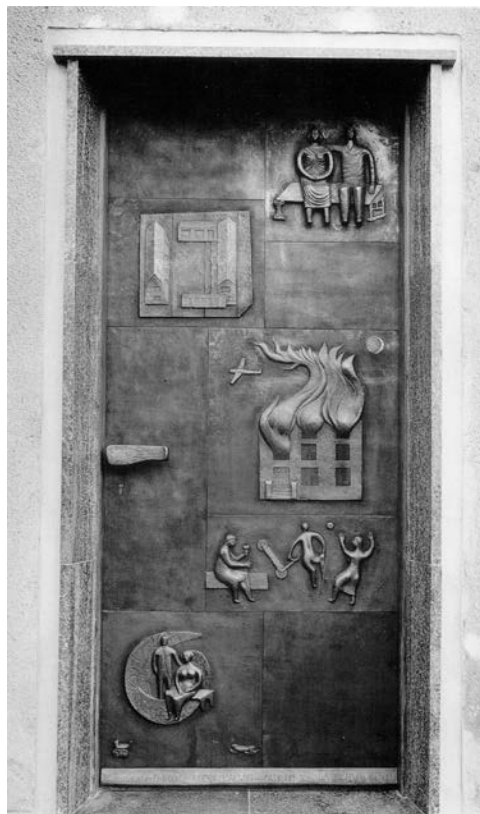


Abb. 24: Haustür „Familie Engst“

**25 Intarsienwand „Spaß mit Geometrie“
1960**

Ahorn, Mahagoni, Nussbaum auf Spanplatten
250 x 300 x 2 cm
Unten rechts signiert und datiert „ENGST 65“
Nicht mehr sichtbar

Die Arbeit entstand für den Neubau einer Kindertagesstätte in Hamburg-Barmbek, Bachstraße. Auftraggeber war die Stadt Hamburg. Um den Raum anders gestalten zu können, wurde der Intarsia 2004 eine auf Holzlatten montierte Trockenbauwand vorgesetzt. Über diese Maßnahme gab es keine Absprache mit dem Künstler.

Auf hellem Grund Komposition aus großen und kleinen miteinander verbundenen Dreiecken, Rauten und Rechtecken; vereinzelt wie Papierdrachen aussehend. Die Konfiguration der Dreiecke zeigt Ähnlichkeit mit Paul Klees Postkarte „Weimar. Bauhausausstellung 1925“.

Lit.: Spielmann, 1972 o. S.;
Der neue Rump, 111.

**26 Intarsienwand – ohne Titel –
1960**

Ahorn, Ebenholz, Mahagoni, Nussbaum auf Spanplatten
230 x 450 x 1,6 cm
Vermutlich ohne Signatur und Datierung
Nicht mehr existent

Die Arbeit wurde für das Altenheim „Hospital zum Heiligen Geist“ in Hamburg-Poppenbüttel angefertigt (Träger: Evangelische Diakonie). In den 1980er Jahren wurde sie bei Umbaumaßnahmen vernichtet; hierüber bekam der Künstler keine Nachricht.

Abstrakte Komposition. Auf dunklem Grund Flächen, Linien und Rechtecke in vertikaler Ausrichtung und unregelmäßiger Folge. Lebhafter Gesamteindruck.

**27 Intarsienwand – ohne Titel –
1961**

Ahorn, Ebenholz, Mahagoni auf Novopanplatten
250 x 400 x 2 cm
Vermutlich signiert und datiert
Nicht mehr existent

Die Intarsia entstand für das Foyer des Novopan Werkes in Göttingen. 2002 wurde sie mit Schließung des Standortes Göttingen vernichtet; über diese Maßnahme erhielt Herr Engst keine Information.

Abstrakte Komposition. Auf hellem Grund turbulent verlaufende vertikale und horizontale Flächen und Linien, partiell an Ausschläge technischer Messgeräte erinnernd.



Abb. 25: Intarsienwand „Spaß mit Geometrie“



Abb. 26: Intarsienwand – ohne Titel –



Abb. 27: Intarsienwand – ohne Titel –

28 **Intarsienfries „Die Geschichte zu Kapernaum“ (mehrteilig) 1961**

Ahorn, Ebenholz, Mahagoni, Palisander, Teak auf Sperrholzplatten
100 x 1500 x 1,6 cm

Auf letztem Bild signiert und datiert „ENGST 1961“
Dem äußeren Anschein nach ohne Beschädigungen

Das Kunstwerk entstand für die Empore der Kapernaum Kirche in Hamburg-Horn, Sievekingsallee. Das Kirchengebäude inklusive der beweglichen und baufesten Ausstattung steht unter Denkmalschutz.

Wegen rückläufiger Gemeindemitglieder wurde das Gotteshaus 2003 entweiht und 2008 mitsamt der Intarsia verkauft. Der neue Besitzer verkaufte 2012 die Immobilie an das islamische Zentrum Al-Nour. Im Februar 2014 begann der Umbau zur Moschee. Die denkmalgeschützte Intarsia wurde abgebaut und Herrn Engst zurückgegeben. Sie wird zur Zeit restauriert, danach soll sie einer Kirche oder kirchlichen Einrichtung übergeben werden.

Der Fries zeigt neun Szenen aus dem Neuen Testament, von links nach rechts:

1. Die Macht des Wortes:

Jesus in Kapernaum (Mt. 8, 14–17; Mk. 1, 21, 22; Lk. 4, 31–32).

2. Die Macht über die Dämonen:

Jesus und die bösen Geister (Mt. 12, 22–30; Mk. 1, 23–28; Lk. 11, 14–23).

3. Die Macht über die Sünde:

Die Heilung eines Gelähmten (Mt. 9, 1–8; Mk. 2, 1–12; Lk. 5, 17–26).

4. Die Macht über die Elemente:

Die Stillung des Sturmes: (Mt. 8, 23–27; Mk. 4, 35–41; Lk. 8, 22–25).

5. Die Macht über die Menschen:

Die Berufung der ersten Jünger (Mt. 4, 18–22; Mk. 1, 16–20; Lk. 5, 1–11; Joh. 1, 35–51).

6. Die Macht über den Tod:

Die Auferweckung der Tochter des Jairus (Mt. 9, 18–26, Mk. 5, 21–43; Lk. 8, 40–56).

7. Die Macht über die Not:

Die Speisung der Fünftausend (Mt. 14, 13–21; Mk. 6, 30–44; Lk. 9, 10–17; Joh. 6, 1–13).

8. Die Macht über Krankheit:

Der Hauptmann von Kapernaum (Mt. 8, 5–13; Lk. 7, 1–10; Joh. 4, 46–53).

9. Die Verfluchung der Stadt Kapernaum:

Jesu Weheruf über galiläische Städte (Mt. 11, 20–24; Lk. 10, 13–15).

Expressionistische Darstellung mit Figuren von herbem Reiz und ausdrucksstarker Gestik in kontrastvoller hell-dunkel Abstufung. Gelungene Umsetzung des biblischen Textes ins Bild.

Lit.: Spielmann 1972, o. S., (dort irrtümlich 1962 als Entstehungsjahr),

Deissler/Vögtle/Nützel (Hg.): *Neue Jerusalemer Bibel*. Einheitsübersetzung mit dem Kommentar der Jerusalemer Bibel, Freiburg i. Br. 1985;

Soeffner/Knuth/Nissle: *Dächer der Hoffnung. Kirchenbau in Hamburg zwischen 1950 und 1970*, Hamburg, 1995, 136/137;

Lexika: Saur (Bd. 34), 112/113; Der neue Rump, 111.

Denkmalschutzamt Hamburg: Denkmalliste (Identitäts-Nr. 14250), online unter:

<http://www.denkmalschutzamt.hamburg.de> (letzter Abruf: 21.7.2014)



Abb. 28 a: Intarsienfries „Die Geschichte zu Kapernaum“



Abb. 28 b

(Szene 2)

(Szene 3)

(Szene 4)

(Szene 5)

(Szene 6)



Abb. 28 c

(Szene 6)

(Szene 7)

(Szene 8)

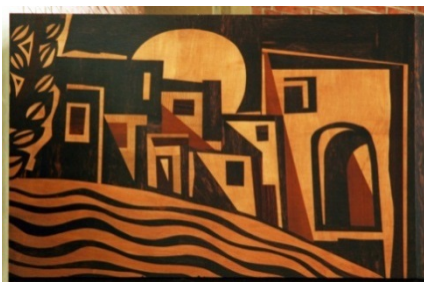


Abb. 28 d
(Szene 1)



Abb. 28 e
(Szene 9)

**29 Intarsientisch „Spirale“
1962**

Ahorn, Ebenholz, Mahagoni auf Kirschbaumholz
Oberfläche mit Polyesterlack überzogen
H 74 cm, Ø 225 cm
Ohne Signatur und Datierung
Augenfällig keine Beschädigungen

Der Tisch wurde 1962 vom Niedersächsischen Landtag für den Leipnizsaal zur Repräsentation angekauft.

Runde Tischplatte mit kreisförmig angelegten schmalen Rechtecken, die nach innen immer heller werden und im Zentrum in einer Spirale enden. Die raffinierte Konzeption suggeriert dem Betrachter plastische Tiefe und Dynamik.

Lit.: Flade 1986, Tafel 298, 431.

**30 Intarsienbild – ohne Titel –
1962**

Exotische Hölzer auf Kirschbaumholz
Oberfläche mit Polyesterlack überzogen
43 x 64 x 2 cm
Ohne Signatur und Datierung

Das Kunstwerk wurde 1962 vom Museum August Kestner in Hannover angekauft Vermerk auf der Inventarkarte (Inventar-Nr. 1962, 65):

„Bildartige Intarsie, gegenstandslose Komposition aus verschiedenen Hölzern auf einem Grunde von Kirschbaumholz. Die Komposition ist von einem schmalen Rahmenband mit abgerundeten Ecken aus dunklem und hellem Holz eingefasst. Das Ganze ist mit Polyester-Lack überzogen. Auf der Rückseite Aufhänge-Vorrichtung.“

Erwähnenswert sind die gelungenen Überschneidungen der abstrakten Gebilde und die außergewöhnlichen Maserungen der einzelnen Furnierhölzer.

Lit.: K.-M. (HG.): *Festschrift 1964*, Nr. 202, 174;
Lexika: Saur (Bd. 34), 112/113; Der neue Rump, 111.

**31 Plastik „Musikanten“
1962**

Bronze (Sandguss), dunkelbraune Patina
Raue Oberflächenstruktur
Gießer: Bildgießerei Hermann Noack, Berlin
22 x 23 x 16 cm
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers

Drei Musikanten stehen in U-förmiger Anordnung zusammen. Die Männer spielen Drehorgel und Akkordeon. Die Frau führt kein Instrument mit sich, sie ist vermutlich die Sängerin. Nur auf Kontur angelegte, blockhaft ausgebildete Figuren.



Abb. 29: Intarsientisch „Spirale“



Abb. 30: Intarsienbild – ohne Titel –



Abb. 31: Plastik „Musikanten“

**32 Plastik „Vier Ritter“ – auf Pfeiler montiert
1962**

Edelstahl (Sandguss)

Gießer: Stahlgießerei Hans Ellerbrok, Hamburg

120 x 70 x 20 cm (Figuren) – Bodenabstand 75 cm

265 x 45 x 30 cm (Pfeiler)

Unten rechts (vorne) signiert und datiert „ENGST 1962“

Augenscheinlich keine Beschädigungen oder Veränderungen

Die Plastik befindet sich in der Eingangshalle der U-Bahn-Station Ritterstraße in Hamburg-Eilbek. Auftraggeber war die Freie und Hansestadt Hamburg.

Das Kunstwerk war die erste öffentliche Arbeit in dem Werkstoff Metall. Die Deutsche Wochenschau UFA 0315 berichtete über die Entstehung und Aufstellung des Kunstwerkes in einem am 7.8.1962 erschienenen Filmbeitrag.

Kubistische Darstellung von vier Rittern. Vorlage für das Motiv lieferte die oberhalb der U-Bahn-Haltestelle verlaufende Ritterstraße.

Die auf Vorderansicht gestaltete Plastik wurde – nach rechts versetzt – auf einen deckenhohen Pfeiler aus Edelstahl montiert. Die kantige Strengung der Figuren, insbesondere der Köpfe, knüpft an das Formenspektrum Picassos an.

Lit.: Spielmann 1972, o. S. (dort irrtümlich 1963 als Entstehungsjahr);
Der neue Rump, Neumünster 2005, 111.

**33 Gartenbrunnen – ohne Titel –
1962/63**

Sandstein

H 120 cm (mit Sockel), Seitenlänge 120 cm

Ohne Signatur und Datierung

Starke Verwitterung des Steins

Den Brunnen kauften 1964 die Stadt Hamburg und die Katholische Pfarrgemeinde St. Mariä Himmelfahrt für den Garten eines Altenwohnheimes in Hamburg-Rahlstedt, Oldenfelder Str. 27 an. Das Objekt erhielt zu einem späteren Zeitpunkt ein Metaldach. Mit Schließung des Heimes in den 1990er Jahren wurde der Brunnen auf das Gemeindegrundstück Oldenfelder Str. 23 überführt. Nachrüstung und Standortveränderung erfolgten ohne Abstimmung mit dem Künstler.

Der quadratische Springbrunnen mit rundem Becken ruht auf einem Vierecksockel. Seine Außenwand umläuft ein doppelter Fries aus vorgesetzten Kreisscheiben, deren reliefartige Wirkung durch jeweils versetzt angeordnete Aushöhlung einer Scheibenhälfte entsteht. Das Wasserspiel war der erste öffentliche Auftrag in dieser Sparte.

Lit.: Spielmann 1972, o. S.;
Zabel: *Plastische Kunst in Hamburg*, Reinbek 1986, 78, 100;
Plagemann (Hg.): *Kunst im öffentlichen Raum. Ein Führer durch die Stadt Hamburg*, Hamburg 1997, 140.



Abb. 32: Plastik „Vier Ritter“



Abb. 33 a: ursprüngliche Komposition



Abb. 33 b: heutige Situation

Gartenbrunnen – ohne Titel –

**34 Reliefbild „Plastische Kreise“
1963**

Stuck, weiß
130 x 260 x ca. 8 cm
Vermutlich ohne Signatur und Datierung
Nicht mehr existent

Die Arbeit entstand für eine Filiale der Dresdner Bank in Hamburg-Bahrenfeld. Nach Schließung der Zweigstelle 2001 und Neuvermietung wurde das Kunstwerk vernichtet. Herr Engst erhielt hierüber keine Nachricht.

Bei dem als Wanddekor gearbeiteten Relief übernahm der Künstler die bereits für den Brunnen entworfene Ornamentik.

**35 Plastik „Figurantin“
1964**

Bronze (Sandguss), dunkelbraune Patina
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Noack
46 x 18 x 5 cm (Figur)
2 x 6 x 4 cm (Plinthe)
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers

Abstrakte Komposition eines stehenden, weiblichen Torsos mit verschobenen Brüsten. Es scheint, als würden die Arme sowohl hinter den Rücken als auch über den nicht vorhandenen Kopf geführt. Im Kontrast zu dem langgezogenen, verfremdeten Oberkörper setzte der Künstler nahezu gegenständliche, stämmige Beinfragmente. Assoziationen zur Kunst der Naturvölker entstehen.

**36 Intarsia – ohne Titel – (Fragment)
1964**

Ahorn, Ebenholz, Nussbaum auf Sperrholzplatte
130 x 200 x 2 cm
Ohne Signatur und Datierung
Offensichtlich kaum Beschädigungen
Teile verschollen

Die Intarsia wurde für eine Geschäftsstelle der Hamburger Neusparkasse von 1864 angefertigt. 1972 übernahm die Hamburger Sparkasse die Bank. Das Fragment befindet sich seitdem im Depot der Haspa. Darüber bekam der Künstler keine Information.

Den Bildgrund füllen waagerechte und senkrechte Linien von unterschiedlicher Länge und Breite. Darauf sind in drei Reihen jeweils vier Kreise angeordnet, die in horizontale und vertikale Segmente aus hellem und dunklem Furnierholz unterteilt sind. Es handelt sich um die erste Platte einer mehrteiligen Arbeit (Zapflöcher rechts), der Rest ist nicht auffindbar.

Lit.: Spielmann 1972, o. S.;
Der neue Rump, 111.



Abb. 34: Reliefbild „Plastische Kreise“



Abb. 35: Plastik „Figurantin“



Abb. 36: Intarsia – ohne Titel – (Fragment)

37 Intarsia „Seefahrt“ (zweiteilig)
1964

Ahorn, Ebenholz, Nussbaum auf Sperrholzplatten

130 x 220 x 2 cm

130 x 250 x 2 cm

Auf zweiter Platte unten links signiert und datiert „ENGST 1964“

Augenscheinlich keine schadhafte Stellen am Objekt

Die Intarsia entstand für die Filiale der Hamburger Sparkasse in Hamburg-Sasel. In den 1980er Jahren wurde das Kunstwerk mit Renovierung der Geschäftsräume ins Depot der Haspa gebracht. Herr Engst erhielt hierüber keine Mitteilung.

Anker, Kette, Haken, Sextant, Zirkel und Windrose als Attribute der Seefahrt spiegeln die Verbundenheit der Hamburger mit dem Hafen und den dort tätigen Menschen wider.

38 Plastik „Mann auf dem Einrad“
1965

Bronze (Sandguss), mittelbraune Patina

Poröse Oberflächenstruktur

Gießer: Noack

23 x 14 x 7 cm (Figur)

0,5 x 6 x 8 cm (Plinthe)

Ohne Signatur und Datierung

In Privatbesitz

Diese Arbeit zeigt den ersten von Georg Engst entworfenen Einradfahrer, der später zum Leitgedanken seines künstlerischen Schaffens und zu seinem Markenzeichen wurde.

Mit langem Hemd bekleidete männliche Person auf kleinem Einrad mit kurzer Sattelstütze. Seine weit zur Seite gestreckten Arme halten ihn in der Balance, während er in die Pedale tritt. Bei der stilisierten Ausformung enden Arme und Beine ohne Hände und Füße in einer Spitze.

39 Plastik „Stelzenmädchen“
1965

Bronze (Sandguss), mittelbraune Patina

Poröse Oberflächenstruktur

Gießer: Noack

20 x 8 x 4 cm (Figur)

0,5 x 8 x 6 cm (Plinthe)

Ohne Signatur und Datierung

In Privatbesitz

Das Mädchen trägt ein kurzes, ärmelloses Kleid, sein Haar ist seitlich zu einem Pferdeschwanz zusammengebunden. Es balanciert auf den parallel zueinander stehenden Stelzen. Kopf- und Beinhaltung lassen vermuten, dass es innehält, um etwas zu beobachten.



Abb. 37 a: Intarsia „Seefahrt“ (Teil 1)



Abb. 37 b: Intarsia „Seefahrt“ (Teil 2)



Abb. 38: Plastik „Mann auf dem Einrad“



Abb. 39: Plastik „Stelzenmädchen“

**40 Wandplastik „Christus“
1965**

Bronze (Sandguss), mittelbraune Patina
Rauhe Oberflächenstruktur mit eingezogenem Grat
Gießer: Noack
23,5 x 27 x 7,5 cm
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers

Auf Vorderansicht angelegte Darstellung des sterbenden Christus. Sein bekröntes Haupt hängt bereits erschlaft nach unten, auch der mit langem Gewand bedeckte, bereits eingeknickte Körper zeigt die Spuren des Todes. Durch die horizontal gestreckten Arme und die aufgestellten, leicht angewinkelten Beine erliegt der Betrachter der Imagination, der Sterbende wurde ans Kreuz genagelt, obwohl das Marterholz in der Konzeption fehlt.

Die Plastiken Nr. 38 bis 40 zeigen einheitlich eine kantige Ausformung mit minimalen körperlichen Rundungen.

Lit.: Ausst.-Kat. 12. Landesschau 1965/66 in Kiel, Kiel 1965, o. S., Nr. 73.

**41 Reliefbild „Spielende Kinder“
1965**

Bronze (Sandguss), dunkelbraune Patina
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Hamburger Bronzegießerei
30 x 60 x 4 cm
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers

Das Flachrelief zeigt die Kinder der Familie Engst; zum Motiv vgl. Nr. 24.

Lit.: Vgl. Nr. 40, Abb. 72.

**42 Intarsienwand „Geometrisches Arrangement“
1965**

Ahorn, Ebenholz, helles und dunkles Nussbaum auf Novopanplatte
230 x 300 x 2 cm
Unten rechts signiert und datiert „ENGST 65“
Fleckiges Furnier, starke Ausblühungen im unteren Drittel

Die Intarsia befindet sich im Entree des Schwesternwohnheims (Haus 11) des Allgemeinen Krankenhauses (heute: Asklepios-Klinikum) in Hamburg-Rissen. Auftraggeber war die Freie und Hansestadt Hamburg. Es ist in Planung, das Haus abzureißen; über die Verwendung der Intarsia wird zuvor mit dem Künstler gesprochen.

Komposition aus geometrischen Formen. Den Grund bilden Rechteckfelder von unterschiedlicher Größe und Farbe. Darüber Halbkreise, Kreissegmente und Dreiecke in unterschiedlicher Zusammenstellung.

Lit.: Spielmann, o. S.;
Der neue Rump, 111.



Abb. 40: Wandplastik „Christus“



Abb. 41: Reliefbild „Spielende Kinder“



Abb. 42: Intarsienwand „Geometrisches Arrangement“

- 43 **Intarsienbild – ohne Titel –
1965**
Ahorn, Mooreiche, Nussbaum, Rosenholz, Wurzelholz auf Sperrholzplatte
116 x 86 x 1,5 cm
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers
- Gegenstandslose Komposition. Auf die Wirkung der Holzmaserung angelegte Studie: Grundfläche aus Rosenholz. Vertikaler Bildaufbau, der über der Mitte von einem waagerechten Feld aus hellem Nussbaumfurnier unterbrochen wird. In der unteren Bildhälfte begrenzen zwei horizontal gesetzte Balken aus dunkler Mooreiche die beiden natürlichen Kreise des Wurzelholzstammes. Interessantes Zusammenspiel der verschiedenen Hölzer.
- 44 **Plastik „Artistin“
1966**
Bronze (Sandguss), mittelbraune Patina
Poröse Oberflächenstruktur
Gießer: Noack
25 x 17 x 7 cm (Figur)
H 0,5 cm, Ø 8 cm (Plinthe)
Ohne Signatur und Datierung
In Privatbesitz
- Weibliche Figur auf kleinem Einrad mit hoher Sattelstütze. Die in Kontur geformte Frau, deren Gesicht, Haare und Kleidung nicht erkennbar sind, sitzt in aufrechter Haltung auf dem Sattel. Ihre Hände greifen nach hinten unter die zum Querspagat gespreizten Beine.
- 45 **Relieffries „Plastische Kreise“
1966**
Griechischer Marmor, weiß
Ausführung: Dankert Naturstein, Hamburg
120 x 700 x 8 cm
Vermutlich signiert und datiert
Nicht mehr existent
- Das Relief wurde für die Schalterhalle der Haspa in Hamburg-Volksdorf in Auftrag gegeben. In den 1990er Jahren wurde es im Zuge einer Neugestaltung der Zweigstelle abgeschlagen. Es erging keine Mitteilung an den Künstler.
- Als Dekor wählte der Bildhauer wieder die Kreisornamente des Sandsteinbrunnens und des Stuckreliefs (Nr. 33 und 34). Dabei ging es ihm um die Feststellung, ob und wie verschiedene Materialien in unterschiedlicher Architektur die Wirkung des Musters beeinflussen.
- Lit.: Spielmann 1972, o. S.



Abb. 43: Intarsienbild – ohne Titel –

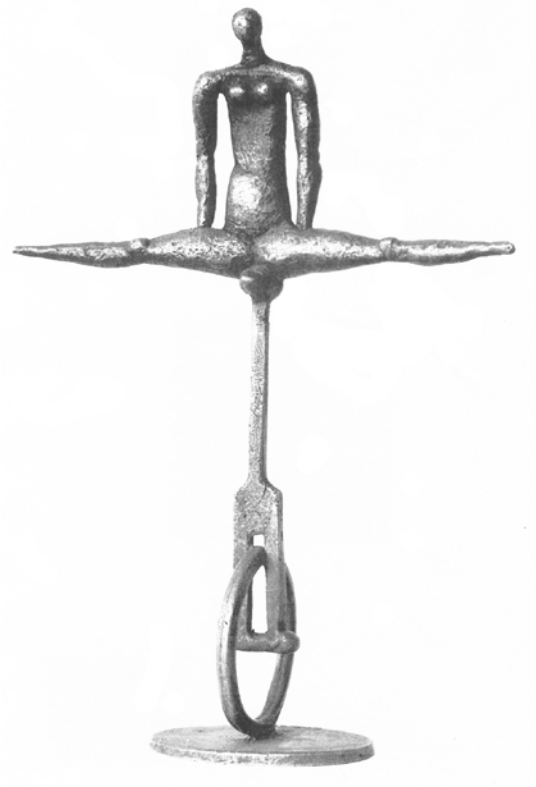


Abb. 44: Plastik „Artistin“



Abb. 45: Relieffries „Plastische Kreise“

**46 Intarsienbild „Cinema“
1966**

Ahorn, Birnbaum, Ebenholz, Kirschbaum
200 x 200 x 8 cm
Ohne Signatur und Datierung
Nicht mehr existent

Die Intarsia entstand für das Foyer der „Schauburg“ in Pinneberg. Sie wurde auf der Außenseite der zweiflügeligen, schallgeschützten Tür zum Kinoraum angebracht. Mit Aufgabe des Kinobetriebes in den 1970er Jahren wurden Tür und Intarsia vernichtet. Hierüber erhielt Herr Engst keine Nachricht.

Auf heller Grundfläche aus Ahorn sind als Piktogramm die Profile eines männlichen und weiblichen Kopfes im Lichtkegel des Filmvorführgerätes dargestellt. Eine künstlerisch schlichte, zweckgebundene Arbeit.

**47 Intarsienbild „Verzahnungen“ (Studie)
1966**

Ahorn, Ebenholz, Mahagoni auf Sperrholzplatte
143 x 120 x 1,6 cm
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers

Kompositions- und Farbstudie für Nr. 48

**48 Intarsienwand „Verzahnungen“
1966**

Ahorn, Ebenholz, helles und dunkles Nussbaum auf Sperrholzplatte
275 x 120 x 1,6 cm
Unten rechts signiert und datiert „ENGST 1966“
Augenscheinlich ohne Beschädigungen

Die Intarsia entstand für eine Zweigstelle der Hamburger Sparkasse in Hamburg-Bramfeld, Bramfelder Chaussee. Die Filiale wurde 1988 wieder aufgegeben. Der Arbeitersamariterbund als neuer Mieter und Betreiber einer Seniorentagesstätte übernahm das Kunstwerk.

Abstrakte Komposition im Hochformat. Dreiecke in farblich unterschiedlichem Furnierholz füllen mit ihren nach oben und unten ineinander greifenden Spitzen die Flächen der in sechs Felder gegliederten Intarsia.

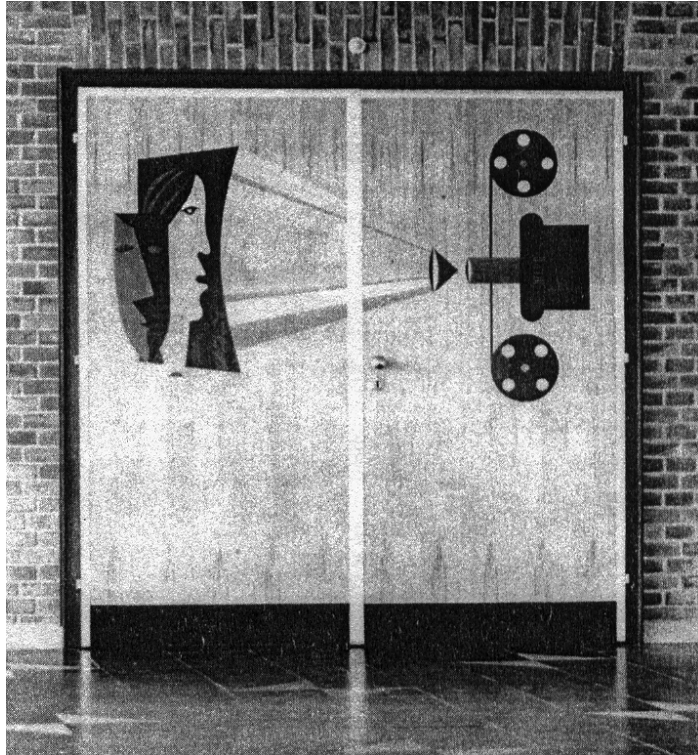


Abb. 46: Intarsienbild „Cinema“



Abb. 47: Intarsienbild „Verzahnungen“ (Studie)



Abb. 48: Intarsienwand „Verzahnungen“

49

Intarsia „Inspiration“**1966**

Ahorn, Nussbaum, Mahagoni, Ebenholz auf Sperrholzplatte
373 x 233 x 2 cm

Unten rechts signiert und datiert „ENGST 66“

Augenscheinlich ohne Beschädigungen

Die Intarsia befindet sich im Amtsgericht Gerolzhofen in der Vorhalle zu den Gerichtsräumen; Auftraggeber war der Freistaat Bayern. Es ist geplant, die Nebenstelle des Amtsgerichtes Schweinfurt aufzulösen. Eine mögliche Standortveränderung wird mit dem Künstler besprochen.

Abstrakte Komposition aus Fantasieformen und geometrischen Komponenten. Kontrastreicher Gesamteindruck durch brillantes Farbenspiel und dem Wechsel von Hirn- und Langholz.

50

Wandplastik „Magnetfeld“**1966**

Edelstahl

Ausführung: Schlosserei Lewin, Hamburg

102 x 125 x 9–18 cm (links)

104 x 17 x 31,5 cm (Mitte)

170 x 120 x 10,5–18,5 cm (rechts)

Unten rechts signiert und datiert „ENGST 66“

Leichte Rostpatina

Das Objekt entstand für das Foyer des Physikalischen Instituts der Technischen Universität in Clausthal-Zellerfeld; Auftraggeber war das Land Niedersachsen in Zusammenarbeit mit dem Bund.

Dreiteiliger Aufbau. Vor glatter Schieferwand gekrümmte Rechteckstäbe als Feldlinien; rechts der Pole in höherer und dichter Anordnung als links. Mit dem Motiv nimmt der Künstler Bezug auf die Forschungsarbeiten des Instituts.

51

Plastik „Pferd“**1966**

Bronze (Sandguss), mittelbraune Patina

Raue Oberflächenstruktur mit Schraffuren

Gießer: Noack (zwei Güsse)

22 x 7 x 21 cm

Ohne Signatur und Datierung

Beide Güsse im Besitz des Künstlers

Gegenständliche Komposition in minimalistisch-reduzierter Ausführung. Die Arbeit zeigt Ähnlichkeit mit den Pferden Anton Hillers, insbesondere mit seiner 1960 entstandenen Pferdegruppe (WVZ 161).



Abb. 49: Intarsia „Inspiration“



Abb. 50: Wandplastik „Magnetfeld“



Abb. 51: Plastik „Pferd“

**52 Plastiken „Drei Pferde“
1966**

Bronze (Sandguss), mittelbraune Patina
Rauhe Oberflächenstruktur
Gießer: Noack
18 x 7 x 12 cm (links)
19 x 8 x 13 cm (Mitte)
20 x 9 x 14 cm (rechts)
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers

Drei einzelne Pferde als Ensemble konzipiert. Eigenwillige, strenge Figuration der Körper, insbesondere der Rücken.

**53 Plastik „Pferd“
1966**

Material, Guss, Patina, Oberflächenstruktur und Gießer wie Nr. 52
14 x 5 x 12 cm (Pferd)
5 x 5 x 6 cm (Sockel)
Auf dem Sockel signiert „ENGST“, ohne Datierung
Im Besitz des Künstlers

Variation zu Nr. 52 in diskreterer Ausformung der Übergänge vom Rücken zu den Beinen.

**54 Intarsia „Dreiecke“
1967**

Bergahorn, Kirschbaum, Mahagoni, Nussbaum, Rosenholz auf Sperrholzplatte
144 x 188 x 1,5 cm
Unten rechts signiert und datiert „ENGST 67“
Im Besitz des Künstlers

Der Aufbau zeigt drei vertikal verlaufende Spalten, darin Dreiecke von farblich unterschiedlichem Furnier zu Rechtecken, Quadraten und Rauten zusammengesetzt.

**55 Intarsienbild – ohne Titel –
1967**

Bergahorn, Kirschbaum, Mahagoni, Nussbaum, Rüster auf Sperrholzplatte
186 x 138 x 1,5 cm
Unten rechts signiert und datiert „ENGST 67“
Im Besitz des Künstlers

Gegenstandlose Komposition. Die Grundfläche des Hochformates besteht aus Mahagoni. Darauf abstrakte Gebilde aus unterschiedlichen Hölzern, die sich durch das Dunkel des Mahagonifurniers scharf voneinander abgrenzen.



Abb. 52: Plastiken „Drei Pferde“

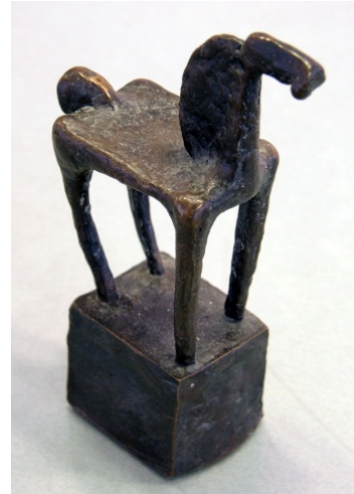


Abb. 53: Plastik „Pferd“



Abb. 54: Intarsia „Dreiecke“



Abb. 55: Intarsienbild – ohne Titel –

**56 Intarsienbild – ohne Titel –
1967**

Kirschbaum, Mahagoni, Nussbaum auf Sperrholzplatte
59 x 97,5 x 1,5 cm
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers

Abstrakte Komposition. Die von Rechtecken ausgefüllte Grundfläche des Querformates wird in der Mittelachse und im oberen Drittel von vertikal und horizontal ausgerichteten helleren Hölzern durchzogen. Dadurch ergibt sich eine Gliederung des Hintergrundes in zwei kleine und zwei große Bildfelder.

**57 Zwei Intarsienwände – ohne Titel –
1967**

Ahorn (weiß lasiert), Kirschbaum, Mahagoni, Ruster auf Sperrholzplatte
260 x 700 x 2 cm je Wand
Vermutlich unten rechts signiert und datiert
Nicht mehr existent

Die Intarsienwände wurden für den Clubraum des Passagierschiffes „Hanseatic (II)“ der Hamburg-Atlantic-Linie, Hamburg angefertigt. Das Schiff sank 2001 auf der Fahrt zum Abwracken.

Gegenstandslose Komposition. Auf weißer Grundfläche lattenförmige Furnierholz-bündel von unterschiedlicher Höhe und Breite in vertikaler Ausrichtung. Durch die teilweise in leichter Schräge gesetzten Hölzer entstehen Assoziationen zu Sturm und Seegang.

Lit.: Spielmann 1972, o. S.

**58 Modell einer Wandplastik „Überseedampfer mit Wolken“
1968**

Gips, in den Farben Weiß, Grau, Rot und Blau gefasst
23 x 24 x 2,5 cm (Maßstab 1:10)
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers

Das Modell entwarf der Künstler für das Foyer des Bürogebäudes eines Schiffseigners. Die Wandplastik wurde als Großformat nicht ausgeführt.

Radikal vereinfachte Komposition eines Schiffes, das erst bei genauerer Betrachtung erahnt werden kann. Dreistufiger Aufbau: Die Basis bildet der perspektivisch verkürzte graue Schiffsbug. Es folgt das Deck mit der weiß-roten Windhutze der Lüftungsanlage. Darüber deuten Wolkengebilde in bunter Folge den austretenden Rauch an.



Abb. 56: Intarsienbild – ohne Titel –



Abb. 57: Zwei Intarsienwände – ohne Titel –



Abb. 58: Modell der Wandplastik „Überseedampfer mit Wolken“

**59 Plastik „Abstrakte Komposition I“
1968**

Bronze (Sandguss), mittelbraune Patina
Rauhe Oberflächenstruktur
Gießer: Noack
28 x 16 x 10 cm (Gesamtmaß)
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers

Rechteckige, abgeschrägte Plinthe mit kantiger Stütze in leichter Neigung nach rechts, darauf quer aufliegend ein massives konkav/konvex geformtes Gebilde.

Lit.: Ausst.-Kat. 15. Landesschau 1968/69 in Kiel, Kiel 1968, o. S., Abb. 43.
Ausst.-Kat. 21. Landesschau 1974/75 in Kiel, Kiel 1974, o. S., Abb. 35.

**60 Plastik „Abstrakte Komposition II“
1968**

Bronze (Sandguss), mittelbraune Patina
Rauhe Oberflächenstruktur
Gießer: Noack
29 x 15 x 11 cm (Gesamtmaß)
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers

Bei dieser Variante hält eine wie Säulenbündel aussehende Stütze den in horizontale Schichten gegliederten querformatigen Aufbau.

Lit.: Vgl. Nr. 59 (21. Landesschau), Abb. 36.

**61 Plastik „Abstrakte Komposition III“
1968**

Bronze (Sandguss), gelb-braune Patina, poliert
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Noack
29 x 15 x 11 cm (Gesamtmaß)
Auf der Plinthe signiert „ENGST“, ohne Datierung
Im Besitz des Künstlers

Komposition III unterscheidet sich in Materialbearbeitung und Gestaltung von den beiden Vorgängern. Auffällig die kantigen, kubistischen Formen des aufliegenden Querstücks.

Lit.: Vgl. Nr. 59: 15. Landesschau, Abb. 44; 21. Landesschau, Abb. 37.



Abb. 59: Plastik „Abstrakte Komposition I“



Abb. 60: Plastik „Abstrakte Komposition II“



Abb. 61: Plastik „Abstrakte Komposition III“

**62 Modell einer Stele – ohne Titel –
1969**

Gips, weiß
30 x 5 x 5 cm (Maßstab 1:20)
Vermutlich signiert und datiert
In Privatbesitz

Der Bildhauer beteiligte sich mit seinem Entwurf an der Ausschreibung zur künstlerischen Gestaltung der Außenanlage des neu gegründeten Forschungszentrums DESY (Deutsches Elektronen Synchrotron) der Helmholtz-Gemeinschaft in Hamburg-Bahrenfeld. Er erhielt nicht den Zuschlag.

Zum Entwurf:

Auf rundem Sockel türmen sich sechs aufeinander gestellte Elemente aus Fantasiegebilden und breiten Kreissegmenten in einem lebendigen Wechsel von gerader und gekrümmter Fläche in unterschiedlicher Anordnung zu einer Stele von 600 cm Höhe. Als Material war Bronze vorgesehen.

**63 Modell eines Brunnens – ohne Titel –
1970**

Edelstahl, weiß lackiert
23 x 10 x 7 cm je Stele (Maßstab 1:10)
23 x 20 x 20 cm (Gesamtmaß)
vermutlich ohne Signatur und Datierung
In Privatbesitz

Den Brunnen entwarf Herr Engst für den Innenhof eines Bekleidungshauses. Die Ausführung scheiterte an den hohen Materialkosten.

Konzept des Künstlers:

Vier zu einem Quadrat angeordnete, ineinandergreifende Körper aus Edelstahl von 230 cm Höhe und einer Grundfläche von jeweils 70 x 70 cm bilden den Brunnen. In jeder der Stelen befinden sich eingekerbte Rinnen, in die das hochgepumpte Wasser gelenkt wird, um nach unten in ein mit Steinen ausgelegtes Wasserbecken zu rieselt. Ansprechende Komposition von klarer, schnörkelloser Ästhetik.

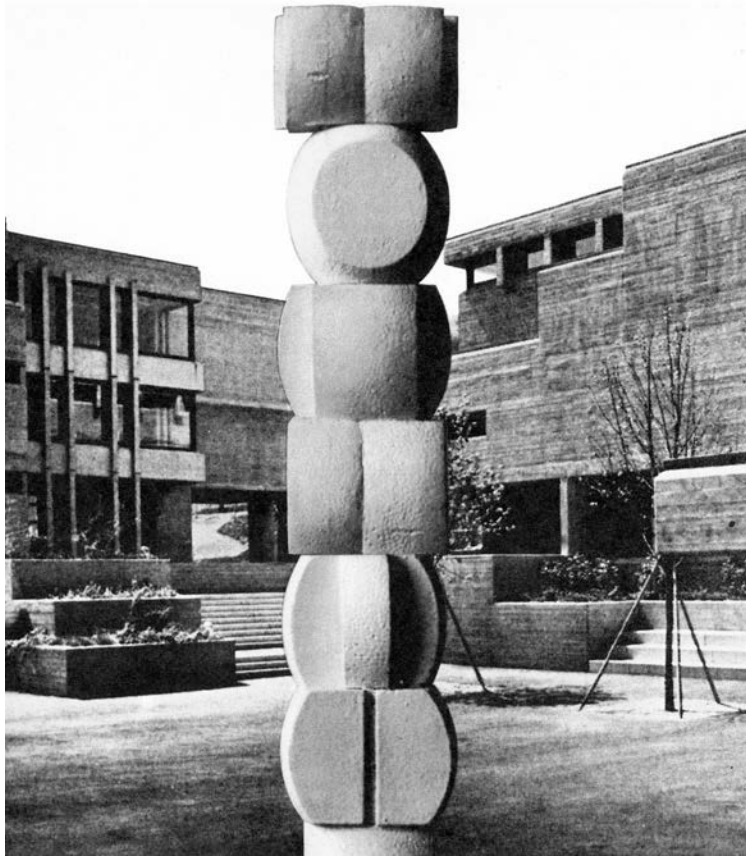


Abb. 62: Stele – ohne Titel – (Fotomontage)

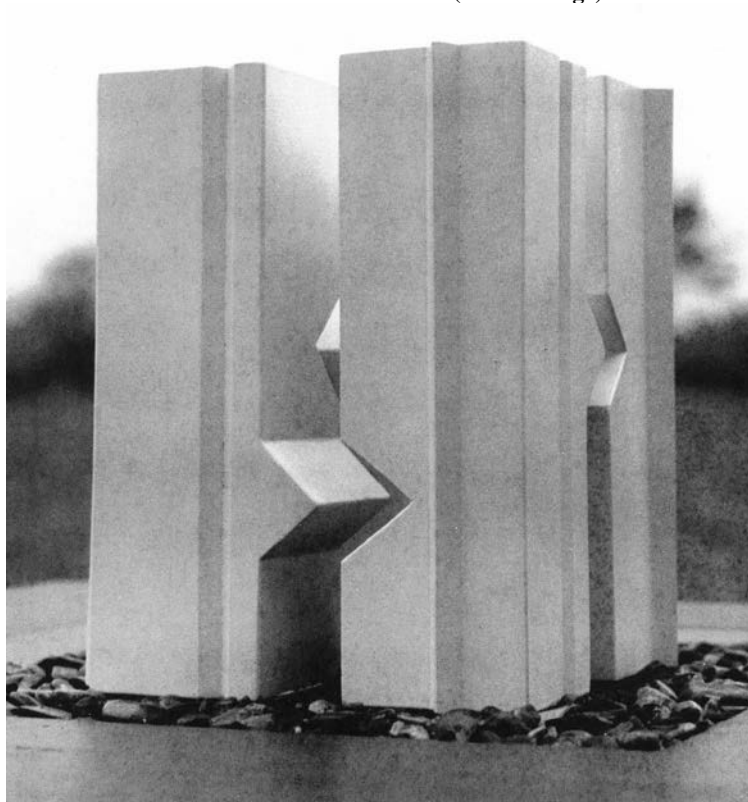


Abb. 63: Modell eines Brunnens – ohne Titel –

**64 Intarsienwand – ohne Titel – (freistehend)
1969**

Ahorn, Kirschbaum, Mahagoni auf Mahagoniholz
250 x 700 x 2 cm
Vermutlich signiert und datiert
Nicht mehr existent

Auftraggeber war die Lurgi Gesellschaft in Frankfurt. In den 1990er Jahren wurde der Raumteiler mit dem Umzug des Unternehmens in ein eigenes Bürohaus vernichtet. Herr Engst erhielt hierüber keine Nachricht.

Beidseitig mit Intarsien ausgestaltete Trennwand mit integrierter Tür. Komposition aus schräggestellten, senkrechten Linien von unterschiedlicher Länge und Breite, teilweise sich überlagernd.

**65 Relief „Abstrakte Komposition I“
1970**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), mittelbraune Patina
Rauhe Oberflächenstruktur
Gießer: Kunstgießerei Heinz Barth, Elmenhorst/Krs. Lauenburg
12 x 12 x 2 cm
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers

Quadratische Grundfläche, bedeckt mit Wülsten von ungleichmäßiger Dicke in vertikaler Gliederung bei leichter Schrägstellung nach links. Lebendiges Arrangement durch konvex-konkaves Spiel mit Wölbungen und Vertiefungen.

**66 Relief „Abstrakte Komposition II“
1970**

Material, Guss, Patina, Oberflächenstruktur, Gießer,
Maße, Signatur und Provenienz wie Nr. 65

Variante mit verformten geometrischen Gebilden von unterschiedlicher Größe und Dicke in horizontaler und vertikaler Anordnung; Tiefenwirkung durch Freiflächen und den daraus resultierenden Licht-Schatten-Effekten.

**67 Relief „Abstrakte Komposition III“
1970**

Material, Guss und Patina wie Nr. 65
Rauhe Oberflächenstruktur, eingezogener Grat
Gießer, Maße, Signatur und Provenienz wie Nr. 65

In der Mitte waagrecht unterteilte unebene Platte mit sechs aufgelegten, spitzwinkligen Dreiecken. Die räumliche Anschaulichkeit ergibt sich durch Ausparungen, die wieder spitzwinklige Dreiecke bilden.

Die Reliefs Nr. 65–67 wurden in dieser Reihenfolge vom Künstler festgelegt.



Abb. 64: Intarsienwand – ohne Titel –



Abb. 65: Relief „Abstrakte Komposition I“



Abb. 66: Relief „Abstrakte Komposition II“



Abb. 67: Relief „Abstrakte Komposition III“

68 Relief „Körpersegmente I“**1970**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), braune Patina, teilweise poliert

Glatte Oberflächenstruktur, partiell leicht schraffiert

Gießer: Barth

10 x 10 x 1,5 cm

Unten rechts signiert „ENGST“, ohne Datierung

Im Besitz des Künstlers

Quadratische Grundfläche mit abgerundeten Ecken. Die untere Hälfte der Platte bedeckt ein Kreisbogen, auf dem in horizontaler Anordnung wie zu einem Spagat gespreizt vier Glieder liegen, vermutlich von den Beinen. Darüber füllen weitere acht unterschiedlich große Segmente die linke Hälfte der Platte. Sie formen Gesäß, Rücken, Hals und Arme eines Menschen; der Kopf fehlt.

69 Relief „Körpersegmente II“**1970**

Material, Guss, Patina, Oberflächenstruktur und Gießer wie Nr. 68

10 x 8 x 1,5 cm

Unten rechts signiert „ENGST“, ohne Datierung

Im Besitz des Künstlers

Hochrechteckige Komposition – aus der Mitte nach links gesetzt. Der in einzelne Teilstücke eingeschnürte und nach rechts gewandte männliche Körper scheint auf der kreisförmigen Scheibe zu sitzen. Kopf und Glieder des zweiten Beines fehlen. Die nach vorne geführten Arme liegen eng am Oberkörper an.

70 Relief „Körpersegmente III“**1970**

Material, Guss, Patina, Oberflächenstruktur und Gießer wie Nr. 68

10 x 7 x 1,5 cm

Ohne Signatur und Datierung

Im Besitz des Künstlers

Hochformat in nahezu symmetrischer Anordnung. Über dem Kreisbogen erheben sich entlang der Mittelachse acht Segmente zu einem nach links gedrehten Torso, bei dem sich die folgerichtige Anordnung der einzelnen Glieder nicht klar erschließt.

Eigenwillige abstrakte Komposition von drei Reliefs, die der Künstler in dieser Sequenz als Ensemble entworfen hat.



Abb. 68: Relief „Körpersegmente I“

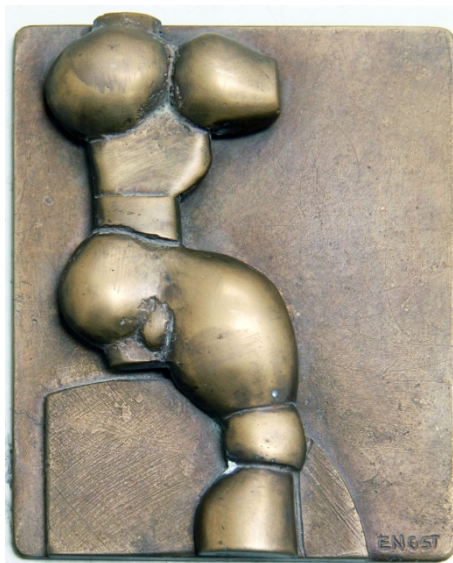


Abb. 69: Relief „Körpersegmente II“



Abb. 70: Relief „Körpersegmente III“

**(71–72) Entwürfe für die Großplastiken „Formenspiele“
1970**

71 Variante I

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), gelb-braune Patina
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
23,5 x 21,5 x 2,5 cm
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers

Der Entwurf zeigt Ähnlichkeit mit dem Relief Nr. 65.

72 Variante II

Ø 17,5 cm, T 2,5 cm
Bronze in rötlicher Patina, ansonsten wie Nr. 71.

**(73–74) Gesamtauftrag der Hamburger Siedlungs AG „SAGA GWG“ für die
Fassadengestaltung von zwei Wohnblöcken in Hamburg-Jenfeld
1970**

73 Großplastik „Formenspiele I“

Aluminiumblech, eloxiert
Ausführung: BEMEG-Behälterbau, Hamburg
600 x 300 x 100 cm
Ohne Signatur und Datierung
Augenscheinlich ohne Beschädigung

Die Plastik befindet sich an der Seitenwand eines städtischen Wohnkomplexes in der Charlottenburger Straße/Ecke Schweidnitzer Straße

Auf Metallgitter montierte Komposition aus konisch geschnittenen geometrischen Körpern und geraden und schiefen Zylindern von unterschiedlicher Grundfläche, optisch in zwei verschieden hohe aufeinander gestellte Felder unterteilt.

74 Großplastik „Formenspiele II“

Material, Ausführung, Signatur und Datierung wie Nr. 73
1500 x 300 x 100 cm
Auf Fernsicht keine Beschädigungen erkennbar

Das Objekt hängt an der Seitenwand des gegenüberliegenden Hochhauses in der Charlottenburger Straße/Ecke Kreuzburger Straße

Die in identischer Form konzipierte Wandplastik setzt sich aus fünf übereinander gesetzten Teilstücken von unterschiedlicher Höhe zusammen.

Lit.: Spielmann 1972, o. S.;
SAGA GWG: *Kunst im Quartier*, Hamb. 2008, 76;
Lexika: Saur (Bd. 34), 112/113; Der neue Rump, 111.



Entwürfe für die Großplastiken „Formenspiele“
Abb. 71: Variante I



Abb. 72: Variante II



Abb. 73: Großplastik „Formenspiele I“



Abb. 74: Großplastik „Formenspiele II“

75 Intarsia „Verschlungene Bänder“**1970**

Ahorn, Nussbaum, Mahagoni, Ebenholz auf Sperrholzplatte

250 x 200 x 1,6 cm

Ohne Signatur und Datierung

Nicht mehr existent

Die Arbeit entstand für die Filiale der Hamburger Sparkasse in Hamburg-Rotherbaum. In den 1990er Jahren wurde sie mit Modernisierung des Kassentraumes vernichtet. Herr Engst erhielt hierüber keine Nachricht.

Grundfläche aus Nussbaumholz. Darauf schmale Streifen aus unterschiedlichen Furnierhölzern, die ohne Anfang und Ende zu einem rechteckförmigen Gebilde mit plastischen Schlingen an den Ecken kunstvoll zusammengelegt sind. Die geschickte Bandführung weckt den Anschein von Dreidimensionalität.

76 Relief „Kreissegmente“**1970**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), rotbraune Patina

Rauhe Oberflächenstruktur, leichten Oxidationsspuren

Gießer: Barth

15 x 13,5 x 1,5 cm

Ohne Signatur und Datierung

Im Besitz des Künstlers

Platte mit abgerundeten Ecken. Darauf in lockerer Anordnung acht flache Kreissegmentscheiben von unterschiedlicher Größe.

77 Relief „Formen und Flächen im Einklang“ (vierteilig)**1971**

Griechischer Marmor, weiß

Atelierarbeit des Künstlers unter Mithilfe weiterer Steinmetze

230 x 350 x 20–50 cm

Unten rechts signiert und datiert „ENGST 71“

Verschollen

Das Wandrelief entstand für den Konferenzsaal des Deutschen Kulturinstitutes (heute: Goethe-Institut) in Madrid, Calle Zurbarán. Auftraggeber war der Bund. Die Anfrage über das Auswärtige Amt nach Zustand und Verbleib des Marmorreliefs ergab, dass sich das Kunstwerk nicht mehr im Goethe-Institut befindet. Es wird vermutet, dass es bei der zwischen 2000 und 2005 erfolgten Komplettrenovierung des Hauses beschädigt und danach entsorgt wurde.

Gegenstandslose Komposition aus geometrischen Formen. In ungeordneter Folge durchdringen Kreis- und Zylindersegmente die Fläche und drängen in den Raum. Lebhafter Gesamteindruck mit Anklängen an Oskar Schlemmers „Bauplastik“ (Relief von 1919).

Lit.: ENGST, Vorwort: M. Sack, o. J., o. S.;

Lichtwark-Gesellschaft: *Edwin Scharff und seine Schüler*, Hamburg, 1976, o. S., Abb. 90;Kulturbehörde Hamburg: *Künstler in Hamburg*, Hamburg 1982, o. S.;

Saur (Bd. 34), 112/113.

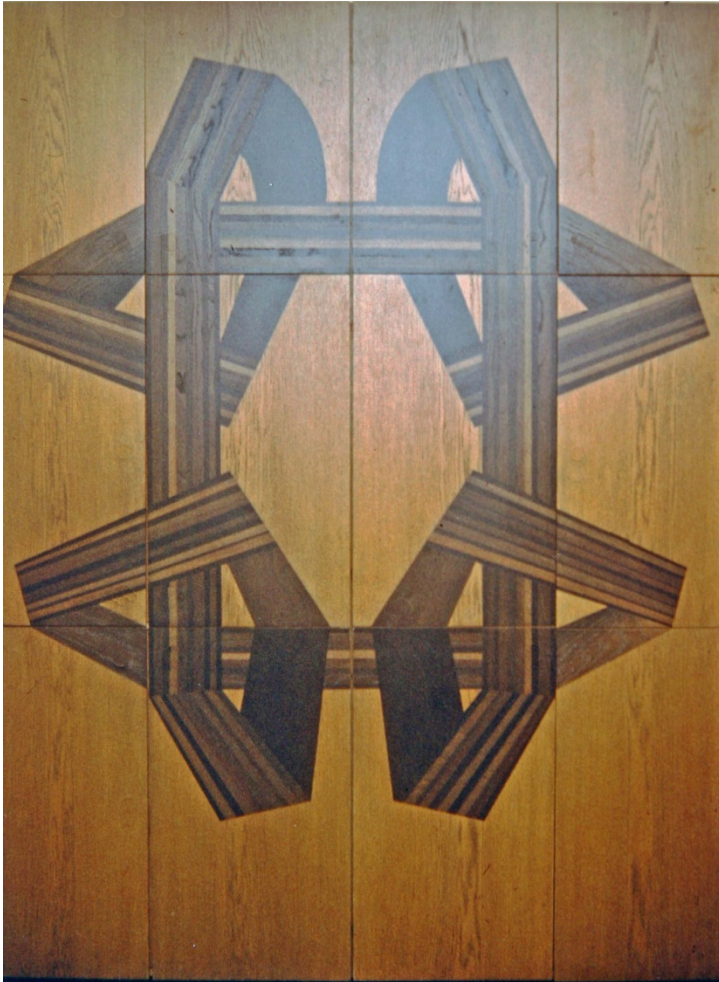


Abb. 75: Intarsie „Verschlungene Bänder“

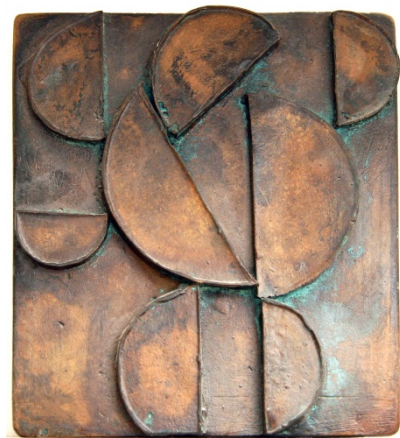


Abb. 76: Relief „Krissegmente“

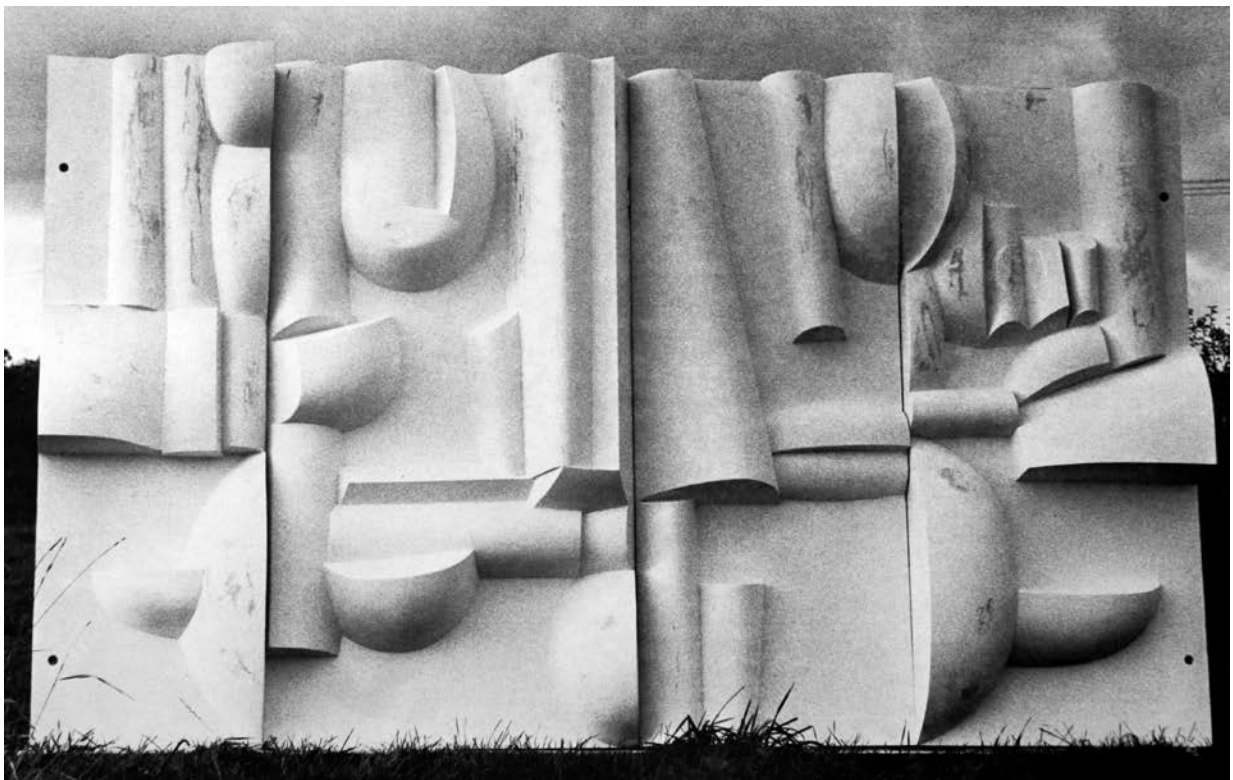


Abb. 77: Relief „Formen und Flächen im Einklang“ – vierteilig

(78–79) Gesamtauftrag zur Gestaltung des Gremienraumes der Landschaftlichen Brandkasse und Provinzial Lebensversicherung (VGH) in Hannover 1972

78 Intarsienwand – ohne Titel – (zweiteilig)
 Ahorn, Kirschbaum, Ebenholz auf Sperrholzplatten
 260 x 400 x 2 m (Intarsia)
 Ohne Signatur und Datierung
 Nicht mehr existent

79 Relief „Wappen der sieben Landschaften“
 Bronze (Sandguss), braune Patina
 Glatte Oberflächenstruktur
 Gießer: Kunstgießerei Humberg, Nottuln
 47 x 228 x 23–30 cm
 Ohne Signatur und Datierung
 Augenscheinlich ohne Beschädigungen

Die Kunstwerke wurden für den Konferenzraum der Versicherung angefertigt. Bei räumlichen Änderungen in den 1990er Jahren wurde die Intarsia vernichtet und das Relief ins Depot gebracht. Herr Engst erhielt hierüber keine Nachricht.

Komposition aus zwei zum Rechteck zusammengesetzten rechtwinkligen Flächen. Das linke Element besteht aus Kirschbaum- und Ebenholzleisten als Negativ, das rechte aus Ahorn- und Kirschbaumleisten als Positiv. In Zentrum zeigt ein konkav gebogenes Relief die Wappen der sieben Landschaften, die sich zu einer gemeinsamen Brandkasse vereinigten. Die in der Heraldik festgeschriebenen Wappenmotive wurden von Herrn Engst in künstlerischer Freiheit übernommen.

80 Großplastik „Farbstele“
1972/ 1978/ 2005
 Stahl, geschweißt und farbig gefasst
 Ausführung: Schlosserei Lewin, Hamburg
 500 x 77 x 54 cm
 Unten signiert und datiert „ENGST 72. ERNEUERT 05“
 Augenscheinlich keine Beschädigungen

Die Plastik befindet sich in einer Eigenheimwohnanlage in Hamburg-Poppenbüttel, Gödersenweg. Sie wurde 1972 für die Olympiade in Kiel angefertigt und in der Farbe Silbermetallic gefasst. Nach Rückführung ins Atelier kaufte sie 1978 die „Hamburg-Bau“ im Rahmen eines städtischen Bauförderprogramms. Das Kunstwerk bekam einen neuen Anstrich in den Farben Weiß, Rot, Blau, Grün und Türkis. 2005 wurde es restauriert, verzinkt und vom Künstler in der Farbkombination von 1978 neu gefasst.

Oktogonale Grundfläche. Die als geschlossener Körper aufgebaute Stele spaltet sich ab der Mitte durch senkrechte Einschnitte in unterschiedlicher Höhe in sechs schlanke Pfeiler in den Farben Rot und Weiß, die die Strenge der Form aufbrechen. Im unteren Drittel diagonale Streifen in kräftigem Kolorit.



Abb. 78: Intarsienwand mit Relief – ohne Titel –



Abb. 79: Relief „Wappen der sieben Landschaften“



Abb. 80: Großplastik „Farbstele“

**81 Intarsia „Rhythmische Reihe“ (Farb- und Kompositionsstudie)
1972**

Ahorn, Nussbaum, Ebenholz auf Sperrholzplatte
270 x 90 x 2 cm
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers

**82 Intarsienwand „Rhythmische Reihe“
1972**

Ahorn (in diverse Grautöne chemisch eingefärbt), Esche,
Rüster, Zebrano, Mooreiche, Ebenholz auf Spanplatten
270 x 1700 x 2 cm
Unten rechts signiert und datiert „ENGST 1972“
Nicht mehr existent

Die mehrteilige Intarsia entstand für das Foyer des Allgemeinen Krankenhauses Altona (heute Asklepios-Klinikum Altona) in Hamburg-Othmarschen; Auftraggeber war die Freie und Hansestadt Hamburg. Das Kunstwerk wurde 1996 übertapeziert und 2001 im Zuge notwendiger baulicher Sanierungsmaßnahmen entsorgt. Über die Veränderung und spätere Vernichtung gab es keine Nachricht an den Künstler.

In einzelne Felder gegliederte gegenstandslose Konzeption. Auf grauem Grund strenge Komposition aus miteinander verbundenen geraden Linienbündel in horizontaler oder schräger Anordnung, von denen einige in spitzwinkliger Formation in den Raum vorzudringen scheinen. Lebhafter Gesamteindruck.

Lit: Kulturbehörde Hamburg 1982, o. S.;
Lexika: Saur (Bd. 34), 112/113; Der neue Rump, 111.

**83 Intarsientür – ohne Titel –
1972**

Exotische Hölzer auf Eschenholz
220 x 100 x 1,6 cm
Ohne Signatur und Datierung

Die Intarsia wurde für die Außenseite einer Tür zum Büro der Geschäftsleitung der JUNIOR-Unternehmensgruppe in Goslar angefertigt. Mit Aufgabe der Firma überführte der Inhaber Peter Schenning die Tür im Einvernehmen mit dem Künstler in sein Privathaus.

Auf heller Grundfläche Dekorationselemente aus kleinen Quadraten und Rechtecken in ungeordneter Folge, teilweise mit symbolhaften Darstellungen.



Abb. 81: Intarsia „Rhythmische Reihe“ (Studie)



Abb. 82: Intarsienwand „Rhythmische Reihe“



Abb. 83: Intarsientür – ohne Titel –

**84 Marmorwand mit Relief „Ästhetik der Geometrie“
1972**

Griechischer Marmor (weiß), matt geschliffen
Atelierarbeit des Künstlers unter Mithilfe weiterer Steinmetze
500 x 250 x 20–40 cm
Unten rechts signiert und datiert „ENGST 72“
Nicht mehr existent

Den Auftrag vergab die Bank of America für die neue Niederlassung in Hamburg, Ballindamm. Mit Aufgabe der Geschäftsstelle in den 1990er Jahren und Neuvermietung wurde das Relief abgeschlagen und entsorgt. Über diese Maßnahme erhielt Herr Engst keine Mitteilung.

In die Wand integriertes vierteiliges Relief aus geometrischen Formen. Flächige Elemente bilden mit in den Raum greifenden abgerundeten Körpern eine harmonische Einheit. Die Formenvielfalt konzentriert sich in Augenhöhe des Betrachters. Ein Kunstwerk von zurückhaltender Eleganz.

Lit.: BBK S-H: Gesamtkatalog 1975, Kiel 1975, o. S.;
Lichtwark-Gesellschaft 1976, o. S., Abb. 90;
Kulturbehörde Hamburg 1982, o. S.;
ENGST (Eigenkat.), o. J., o. S.;
Lexika: Saur (Bd. 34), 112/113 (dort irrtümlich: Ausführungsjahr 1976); Der neue Rump, 111.

**85 Intarsienwand „Flächen und Linien“ (dreiteilig)
1973**

Ahorn, Kirschbaum, Nussbaum, Mahagoni, Ebenholz auf Sperrholzplatten
245 x 555 x 2 cm
Unten rechts signiert und datiert „ENGST 1973“
Augenscheinlich keine Beschädigungen
Nicht mehr existent

Die Intarsia wurde von der Hamburger Bank von 1861 in Hamburg-Altstadt, Alstertor für den Sitzungssaal in Auftrag gegeben. Nach Aufgabe der Bank kaufte die Norddeutsche Grundvermögen Bau- und Entwicklungsgesellschaft Hamburg 2007 die Immobilie, die wegen eines geplanten Neubaus abgerissen werden sollte. Zuvor konnte die bereits abgebaute Intarsia ausgemessen und fotografiert werden. Herr Engst erhielt das Angebot zur Rücknahme seines Kunstwerkes; nachdem er darauf verzichtete, wurde es vernichtet.

Grundfläche aus Kirschbaumholz, darauf abgewinkelte und gekrümmte Linien von unterschiedlicher Länge und Breite in waagerechter Anordnung. An das Streckennetz einer U-Bahn erinnernd.



Abb. 84: Marmorwand mit Relief „Ästhetik der Geometrie“



Abb. 85: Intarsienwand „Flächen und Linien“

**86 Kleinplastik „Nautischer Nonsens“
1973**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), goldbraune Patina, poliert
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer Barth
10 x 10 x 10 cm
Ohne Signatur und Datierung
In Privatbesitz

Der Bildhauer entwarf die kuriose Plastik als einen Kompass. Zu seiner Funktion schrieb er selbstironisch:

„Unter dem Instrument befindet sich ein Griff für Daumen und Zeigefinger. So angefasst, peilt man waagrecht in Augenhöhe über Kimme und Korn durch den Sehschlitz unter der Hand in Richtung Norden.
Das Gerät zeigt nun deutlich, wo ‚oben‘ ist, wenn man die Richtungsweisung der künstlerisch modellierten Hand verfolgt. Dieses scheint mir für Seefahrer und Fußgänger bis hin zum Bergsteiger – wie in allen Lebenslagen – wichtig zum Überleben zu sein.“

**87 Relief „Artisten“
1973**

Bronze (Sandguss), dunkelbraune Patina
Körnige Oberflächenstruktur
Gießer: Hermann Noack
14 x 3,5 x 1 cm
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers

Schemenhafte Darstellung zweier Artisten, die mit Bällen jonglieren; die rechte Figur scheint gleichzeitig auf einem Rad zu balancieren.

**88 Intarsien für drei Wandnischen „Richtungslinien“
1973**

Ahorn, Kirschbaum, Nussbaum, Ebenholz auf Sperrholzplatten
250 x 65 x 1,6 cm (links)
250 x 44 x 1,6 cm (Mitte)
250 x 100 x 1,6 cm (rechts)
Unten rechts signiert und datiert „ENGST 1973“
Augenscheinlich keine Beschädigungen

Die Intarsien wurde von der Stadt Schleswig für den Vorraum zur Sporthalle des Gymnasiums Domschule in Auftrag gegeben.

Gegenstandslose Komposition aus vertikal verlaufenden geraden und schrägen Linienbündeln von unterschiedlicher Höhe und Breite. Partielle Ähnlichkeit mit Nr. 82. Gelungener Kontrast zu den horizontal gesetzten Klinkersteinen der Nischenwand.



Abb. 86: Kleinplastik „Nautischer Nonsens“



Abb. 87: Kleines Relief „Artisten“



Abb. 88: Intarsien für drei Wandnischen „Richtungslinien“

(89–91) Gesamtauftrag zur künstlerischen Gestaltung eines Neubaus im Landeskrankenhaus Lüneburg, Am Wienebütteler Weg. Auftraggeber war das Land Niedersachsen.

89 „Kunstobjekte“ (sechsteilig)

1974

Ton, rotbraune und dunkelbraune Glasur

Ausführung: Keramiker H. Balzer, Höhr-Grenzhausen

Gesamtfläche: 500 x 500 cm, im Detail:

45 x 200 x 85 cm (5 Elemente)

45 x 190 x 225 cm (1 Element)

Ohne Signatur und Datierung

Keine sichtbare Beschädigungen

Nicht mehr existent

90 „Wasserspiele“ (fünfteilig)

1974

Ton, rotbraune Glasur

Ausführung: H. Balzer

68 x 70 x 37 cm (5 Elemente)

„Kunstobjekte“ und „Wasserspiele“ entstanden als Ensemble für das Atrium der Psychiatrischen Klinik Haus 48.

Obwohl voll funktionsfähig, wurden die Wasserspiele bereits kurz nach der Aufstellung wegen eines baulicherseits verursachten Schadens an der Wasserzufuhr nicht mehr in Betrieb genommen. Die Gesundheitsholding Lüneburg GmbH, ab 2007 Träger der Psychiatrischen Kliniken, plante für 2012 den Umbau des Hauses 48. Herr Engst erhielt von der Geschäftsleitung Kenntnis über den Sachverhalt, verbunden mit dem Vorschlag zur Rücknahme seiner Arbeit. Nachdem der Künstler das Angebot ausschlug, wurden die Kunstobjekte und Wasserspiele im Juni 2012 zerschlagen und entsorgt.

Zu einem Quadrat aufgebaute Anlage aus sechs wie eine Wohnlandschaft aussehenden größeren Elementen und fünf kleineren als Wasserspiele. Die dekorativen Teile bilden den Außenraum und umschließen die im Innenraum verteilten Brunnen mit ihrem dezent gedrosselten Wasserüberlauf.

Mit dieser Anlage gestaltete der Künstler erstmals ein Großobjekt in dem Werkstoff Ton.

91 Konzeption der Außenanlage und des Eingangsbereiches

1974

Ziegelstein, rot (Industrieware)

Ausführung: örtlich ansässige Handwerker

Gesamtfläche: 900 x 900 cm

147 x 147 x 147 cm (linke Bodenplastik)

80 x 120 x 120 cm (rechte Bodenplastik)

Zwei pyramidale Bodenplastiken zieren die künstlich angelegte Plattform vor der Klinik. Der ursprünglich aus Ziegelsteinen gepflasterte, leicht abschüssige Weg zum Haupteingang musste wegen Rutschgefahr gegen trittsichere helle Bodenfliesen ausgetauscht werden.



Abb. 89: Keramik: „Kunstobjekte“ und „Wasserspiele“ als Ensemble



Abb. 90: „Wasserspiele“



Abb. 91: Konzeption der Außenanlage und des Eingangsbereiches

**(92–96) Gesamtauftrag der Hamburgischen Landesbank
(ab 2003 HSH Nordbank AG), Hamburg, Gerhard-Hauptmann-Platz**

92 Brunnen „Rieselsäule“

1974

Edelstahl

Ausführung: Hans Ellerbrock, Drehen: Blohm & Voss, beide Hamburg

H 650 cm, Ø 145 cm

Unten im Rand: „ENTWURF: ENGST 74“ und die Namen der Ausführenden
Soweit sichtbar ohne Defekte

Der Brunnen befindet sich in der Ladenpassage der HSH Nordbank.

Komposition aus sechs aufeinander gesetzten Zylindern von identischem Durchmesser. Die Einschnürung der Aufsatzstellen betont die variierende Höhe der einzelnen Röhren. Das im Inneren der Hohlkörper nach oben gepumpte Wasser rieselt durch Adhäsion langsam an der Außenwand nach unten zurück, dort wird es in einer schmalen Rinne aufgefangen, nach innen befördert und wieder nach oben gedrückt. Eindrucksvolles puristisches, nur auf Form- und Materialwirkung angelegtes Kunstwerk.

Für die Integration von architektonischem und künstlerischem Schaffen wurden der Künstler Georg Engst und der Architekt Fritz Rafeiner 1975 mit dem Junior-Preis „Kunst + Architektur“ ausgezeichnet.

Lit.: Kulturbehörde Hamburg 1982, o. S.;

Zabel 1986, 12/100;

ENGST (Eigenkat.), o. J., o. S.;

Plagemann 1997, 140 (dort irrtümlich 1972 als Entstehungsjahr);

Lexika: Saur (Bd. 34), 112/113; Der neue Rump. 111.

93 Modell der Reliefwand „Puzzle“

1974

Terrakotta, rotbraun

27 x 16 x 2 cm (Maßstab 1:10)

Im Besitz des Künstlers

94/ 95 Reliefwand „Puzzle“ (16-teilig) und „Sitzgruppe“ (mehrteilig)

1974

Indisches Wasserbüffelleder (braun) auf Metallunterkonstruktion

Ausführung: Polsterei Krebs, Hamburg

270 x 700 x 20 cm

Relief vermutlich signiert und datiert

Nicht mehr existent

Der Künstler entwarf das Lederrelief und die Ledersitzgruppe als Ensemble für die Empfangshalle der Hamburgischen Landesbank. Die aufeinander abgestimmte Gruppe wurde in den 1990er Jahren wegen Umgestaltung der Geschäftsräume vernichtet. Der Künstler erhielt hierüber keine Nachricht.

Mit dem Relief aus 16 Einzelteilen von unterschiedlicher Form und Größe, die puzzleartig zu einem Rechteck zusammengestellt wurden, erprobte der Künstler erstmals eine großflächige Wandgestaltung in dem Werkstoff Leder.



Abb. 92: Brunnen „Rieselsäule“



Abb. 93: Keramik – Modell der Reliefwand



Abb. 94/95: Reliefwand „Puzzle“ und Sitzmöbel

96

Plastik „Sieben Pferde“**1974**

Bronze (Sandguss), rotbraune Patina

Glatte Oberflächenstruktur

Gießer: Noack (zwei Güsse)

27 x 40 x 21 cm

Hinten signiert und datiert „ENGST 74“

Offensichtlich keine Beschädigungen

Ein Guss im Besitz des Bildhauers

Der Zweitguss war ein Geschenk des Künstlers an die Hamburgische Landesbank für den Großauftrag. Das Kunstwerk steht in der Vorstandsetage der Bank auf einem Sockel, darauf die Plakette: „Pferdegruppe von Georg Engst 1974.“

In der auf den ersten Blick gegenständlich ausgeführten Pferdegruppe erkennt der Betrachter bei genauer Betrachtung, dass mit der Anzahl der Beine etwas nicht stimmt, denn die moderne, schnörkellose Komposition besteht aus sieben nebeneinanderstehenden Pferden mit nur elf Vorder- und dreizehn Hinterbeinen.

Der Künstler versteckte in dieser surrealen Komposition keine Fantasien oder Träume, sondern ein Spiel mit den Primzahlen, indem er die „Sieben“ für die Köpfe/Körper einsetzte, die „Elf“ für die Vorderbeine und die „Dreizehn“ für die Hinterbeine. Die Addition der drei Primzahlen ergibt die Primzahl „Einunddreißig“.

97

Plastik „Eva“**1975**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), goldbraune Patina

Poröse Oberflächenstruktur

Gießer: Barth

20,5 x 5 x 3 cm (Figur)

H 2 cm, Ø 5 cm (Sockel)

Auf dem Sockel signiert und datiert „ENGST 75“

Im Besitz des Künstlers

Rundplastische Darstellung einer nackten Frau ohne Modellage von Armen und Füßen. Auffällig die großen Brüste, die mit den Schulterblättern zu verschmelzen scheinen. Nur auf Umrisse angelegte Komposition.



Abb. 96: Plastik „Sieben Pferde“



Abb. 97: Plastik „Eva“

**98 Plastik „Formen aus dem Aufbau der Kristalle“
1975**

Corten-Stahl, geschweißt

Ausführung: Howaldtswerke, Kiel

250 x 300 x 90 cm

Auf kleiner Tafel unten rechts:

„FORMEN AUS DEM AUFBAU DER KRISTALLE.

GEORG ENGST. JERSBECK 1975“

Augenscheinlich ohne Defekte und Veränderungen

Das Kunstwerk steht auf der Grünfläche vor dem Mathematischen Institut der Christian-Albrechts-Universität in Kiel. Auftraggeber war das Land Schleswig-Holstein in Zusammenarbeit mit dem Bund.

Die Plastik besteht aus zwei hohen Stützen mit dreieckigen Profilen, darauf quer aufliegend vier miteinander verbundene Polyeder. Zwei schmale, übereinstimmende Vielecke werden flankiert von zwei breiteren Polyedern, ebenfalls in identischer Form. Das geometrische Motiv verweist auf die Forschung und Lehre des Mathematischen Instituts.

Lit.: Jens Christian Jensen: *Kunst am Bau. Kunst an staatlichen Hochbauten in Schleswig-Holstein*, Hg.: Finanzministerium SH, 1985,48/49.

**99 Modell der Großplastik „Wolkenfiguration“
1975**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), goldbraune Patina, poliert

Plinthe grün patiniert

Glatte Oberflächenstruktur

Gießer: Barth

70 x 50 x 19 cm (Maßstab 1:5)

2,2 x 24,5 x 24,5 cm (Plinthe)

Auf der Plinthe signiert und datiert „ENGST 1975“

Im Besitz des Künstlers

Das Modell entstand für einen Wettbewerb, den die Freie und Hansestadt Hamburg für das Gelände des Meteorologischen Observatoriums ausgeschrieben hatte. Herr Engst erhielt nicht den Zuschlag.

Auf schlanker Säule aufsteigendes, nach oben pilzförmig breiter werdendes rundplastisches Wolkengebilde.

Lit.: Ausst.-Kat. 22. Landesschau 1975/76 in Kiel, Kiel 1975, o. S., Abb. 46;

BBK S-H (Hg.): Gesamtkatalog 1975, Kiel 1975, o. S.;

Lichtwark-Gesellschaft (Hg) 1976, o. S., Abb. 92 (dort irrtümlich Angaben zur Ausführung des Auftrages und Aufstellung der Plastik. Nach Rückfrage bei Herrn Engst erhielt ein anderer Künstler den Zuschlag);

Saur (Bd. 34), 112/113 (dort auch Übernahme der nicht zutreffenden Angaben).

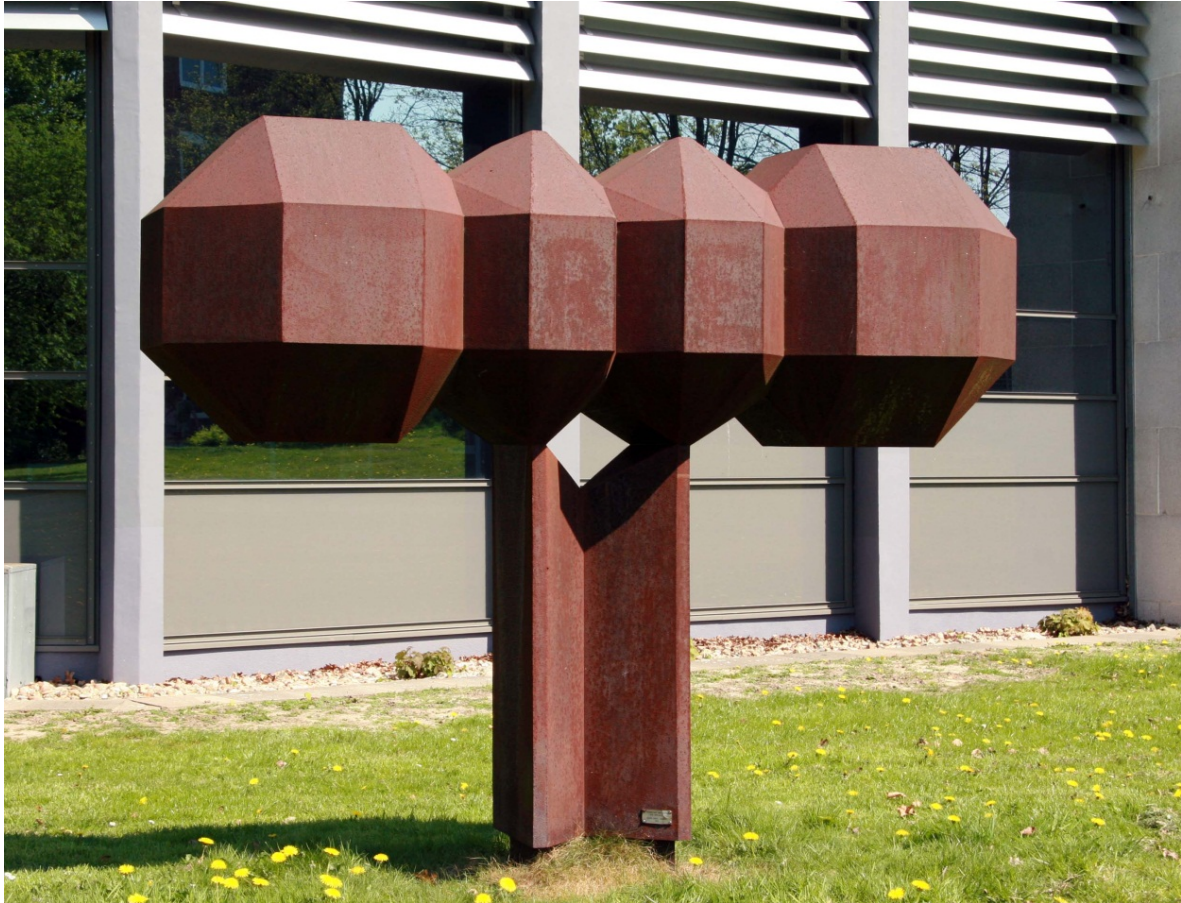


Abb. 98: Plastik „Formen aus dem Aufbau der Kristalle“



Abb. 99: Plastik „Wolkenfiguration“

**100 Plastik „Organische Formen“
1975**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), goldbraune Patina, poliert
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
55 x 30 x 20 cm
Unten rechts signiert und datiert „ENGST 75“
Im Besitz des Künstlers

Gegenstandslose Komposition. Rundplastisches Fantasiegebilde aus unterschiedlich langen, konvex gebogenen wulstartigen Formen, die sich in harmonischer Einheit zu einem Oval zusammenfügen.

**101 Plastik „Organische Formen“ (Variante)
1975**

Material, Guss, Patina, Oberflächenstruktur und Gießer wie Nr. 100
27,5 x 15 x 4,5 cm
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers

Die Variante besteht nur aus einer Vorderansicht, hinten ohne Substanz.

**102 Bodenrelief „Geometrie zum Anfassen“
1976**

Griechischer Marmor (weiß), geschliffen und poliert
Ausführung: Naturstein Wolf, Lübeck
100 x 100 x 350 cm
Ohne Signatur und Datierung
Leichter Kantenabbruch und witterungsbedingte Verschmutzungen

Das von der Stadt Lübeck in Auftrag gegebene Bodenrelief befindet sich am Eingang der Hans-Christian-Andersen-Förderschule in Lübeck-Moisling und bildet den Abschluss der dreistufigen Treppe zur angrenzenden Freifläche vor dem Schulgebäude.

Aus fünf geometrischen Figuren zusammengesetztes Marmorobjekt, das von den Kindern erobert und erkundet werden kann. Zu dem Kunstwerk bemerkte Klaus Bernhard in der Dokumentation zu Kunst im öffentlichen Raum in Lübeck:

„Die Hans-Christian-Andersen-Schule ist eine Schule für Lernbehinderte. Die Plastik von Engst ist fein abgestimmt auf diesen Zusammenhang. Es ist ein Tastobjekt, bestehend aus stereometrischen Formen wie Vier- und Fünfkantquadern und Kugelkalotten. Die Oberfläche des Marmors ist glatt poliert und lädt zum Betasten ein. Eine optisch-sinnliche Erfahrung wird dadurch den Kindern ermöglicht.“

Lit.: Kulturbehörde Hamburg 1982, o. S.;
Bernhard, in: *Plastik in Lübeck*, Hg.: Kästner, Lübeck 1987, Nr. 73 mit Abb.;
ENGST (Eigenkat.), o. J., o. S.;
Saur (Bd. 34), 112/113.



Abb. 100: Plastik „Organische Formen“



Abb. 101: „Organische Formen“ (Variante)



Abb. 102: Bodenrelief „Geometrie zum Anfassen“

**103 Gartenbrunnen „Blütenform“
1976**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), grüne Patina
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
H 105 cm, Ø 105 cm
Unten signiert und datiert „ENGST 1976“
Augenscheinlich keine Defekte am Objekt

Der Springbrunnen entstand für den Garten des Seniorenwohnheims der Carl-Müller-Stiftung in Hamburg-Sasel.

Komposition aus drei höheren und zwei niedrigeren Kugelsegmenten, zusammengestellt zu einer Blüte. Das in der Mitte herausprudelnde Wasser läuft in die als Wasserrinnen fungierenden Einkerbungen zu Boden. Die gefällige Form des Brunnens fügt sich harmonisch in den Garten der Wohnanlage ein.

Lit.: Zabel 1986, 72, 100.

**104 Gartenbrunnen (Modell)
1976**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), rötliche Patina, poliert
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
8,5 x 12,5 x 10,5 cm (Maßstab 1:10)
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers

Komposition aus blätterartig gerundeten Formen. Es handelt sich um den Alternativentwurf des Gartenbrunnens für das Altenwohnheim.

**105 Plastik „Formen im Gleichgewicht“
1976**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), braune Patina
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Barth (zwei Güsse)
280 x 140 x 50 cm
Ohne Signatur und Datierung
Keine sichtbaren Beschädigungen; inzwischen grüne Patina

Das Kunstwerk wurde für die Rasenfläche vor dem Hauptzollamt in Itzehoe, Kaiserstraße angekauft; Auftraggeber war der Bund. Der zweite Guss steht im Atelier des Künstlers.

Gegenstandslose Komposition. Auf hohem Rundpfeiler halten sich T-förmig angeordnete geometrische und fantastische Gebilde in der Balance.



Abb. 103: Gartenbrunnen „Blütenform“



Abb. 104: Gartenbrunnen – Modell



Abb. 105: Plastik „Formen im Gleichgewicht“

106 Freiplastik mit Halterung für einen Bergkristall – ohne Titel – 1976

Edelstahl

Ausführung: Schlosserei Lewien, Hamburg

140 x 40 x 32 cm (Stele)

180 x 40 x 97 cm (Gesamtmaß)

Ohne Signatur und Datierung

Augenscheinlich keine Beschädigung am Objekt

Die Plastik steht im Eingangsbereich des Dietrich-Bonhoeffer-Gymnasiums in Quickborn.

Zur Präsentation eines Bergkristalls entworfenes zweckbestimmtes Kunstobjekt mit dreiteiligem Aufbau aus Quadrat – Zylinder – Quadrat. Den Ecken des oberen Würfels wurde die Halterung für den Quarzstein vorgesetzt.

107 Großplastik „Assoziationen“ 1976/1996

Stahl (geschweißt), in den Farben Weiß, Rot, Blau und Grün gefasst

Ausführung: Howaldtswerke, Kiel

400 x 180 x 140 cm

Unten rechts signiert und datiert „ENGST 76/96“

Soweit sichtbar keine Beschädigungen

Das Kunstwerk befindet sich vor dem Eingang des Finanzamtes in Cuxhaven, Poststraße. Auftraggeber war das Land Niedersachsen.

Die Freiplastik besteht aus vertikal aufeinander gesetzten Elementen, deren Formen Assoziationen zu Schiffen, Seezeichen, Wolken und Wind wecken und den Bezug zur See und zum Hafen als Wirtschaftsmotor herstellen. Die Stele wurde 1996 neu verzinkt und vom Künstler abweichend von der ursprünglichen Farbgestaltung in abgestuften Blautönen neu gefasst.

108 „Wasserobjekt“ (Modell und Konstruktionszeichnung) 1976

Edelstahl

40 x 40 x 40 cm (Maßstab 1:10)

Das Modell wurde vom Künstler vernichtet

Dem Entwurf ging ein von der Freien und Hansestadt Hamburg international ausgeschriebener Wettbewerb voraus, für den Herr Engst den ersten Preis erhielt. Obwohl der Auftrag bereits erteilt wurde, stoppte die Baubehörde die Realisierung wegen sicherheitstechnischer Bedenken.

Konzept des Künstlers:

Ein an einem verankerten Stahlseil befestigtes Wasserobjekt mit den Maßen 400 x 400 x 400 cm bewegt sich auf einer Distanz von 100 m auf der Binnenalster langsam hin und her, es plustert sich währenddessen im 20-Sekunden-Rhythmus durch Wasseraufnahme auf und faltet sich durch Abgabe feiner zwei Meter weit sprühender Strahlen wieder flach zusammen.



Abb. 106: Kunstobjekt mit Halterung für einen Bergkristall – ohne Titel –



Großplastik „Assoziationen“

Abb. 107 a: ursprüngliche Farbkomposition

Abb. 107 b: heutige Farbkomposition

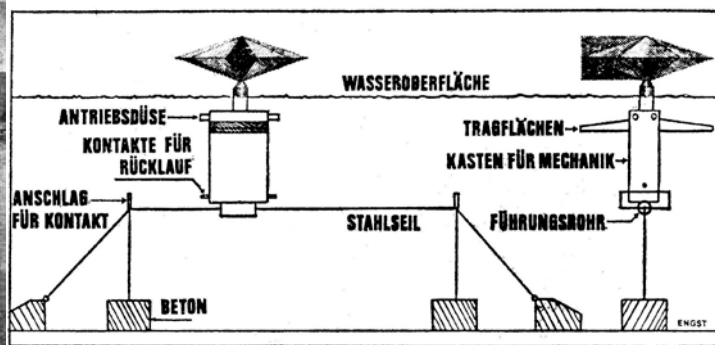
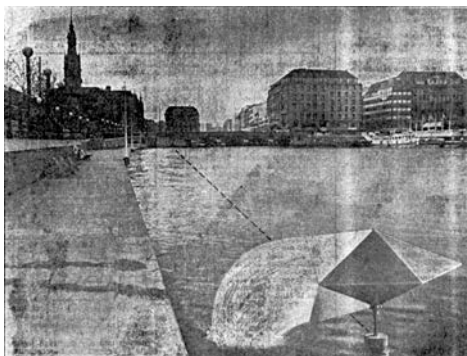


Abb. 108: „Wasserobjekt“ (Fotomontage mit Modell; Konstruktionszeichnung)

**109 Plastik „Einradfahrer im Gleichgewicht“
1976**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), goldbraune Patina, poliert
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
20,5 x 10,5 x 10 cm (Figur)
2,5 x 20 x 10 cm (Plinthe)
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers

Der mit Hemd und kurzer Hose bekleidete Sportler steht mit geradem Rücken und eng am Körper anliegenden Armen auf dem Einrad. Der muskulöse Mann wirkt starr – wie in der Bewegung festgehalten. Auffällig ist wieder das Missverhältnis von Kopf und Körper.

Lit.: Ausst.-Kat. 23. Landesschau 1976/77 in Flensburg und Lübeck, Lübeck 1976, Abb. 43.

**110 Plastik „Ballspieler auf Einrad“
1976**

Gips, in den Farben Weiß, Gelb, Rot, Blau und Schwarz gefasst
Steinsockel
75 x 22 x 11 cm (Gesamthöhe)
Ohne Signatur und Datierung
In Privatbesitz

Einradfahrer auf einem Speichenrad mit kleinem Raddurchmesser und hoher Sattelstütze; die Pedale fehlen. Der Mann hält sein linkes Bein durchgestreckt, das rechte angewinkelt. Während er den linken Arm in die Hüfte stützt, wehrt er mit der erhobenen Rechten lässig den ihm zugeworfenen Ball ab. Die Körperhaltung des Sportlers kann als „Siegergestus“ gedeutet werden.

Lit.: Vgl. Nr. 109, Abb. 42;
ENGST (Eigenkat.), o. J., o. S.

**111 Plastik „Ballspieler auf Einrad“
1977**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), braune Patina
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
70 x 15 x 20 cm (Gesamthöhe)
Ohne Signatur und Datierung
In Privatbesitz

Bis auf die unterschiedlichen Räder (hier das Spezialrad Twice) sind Ausstattung und Position mit der Figur Nr. 110 identisch.

Lit.: Ausst.-Kat. 24. Landesschau 1977/78 in Kiel, Kiel 1977, o. S., Abb. 41.



Abb. 109: Plastik „Einradfahrer im Gleichgewicht“

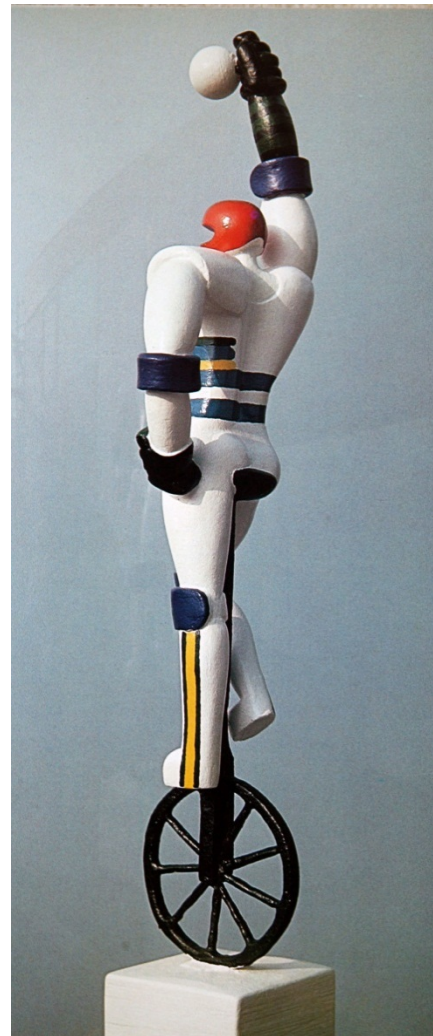


Abb. 110: Plastik „Ballspieler auf Einrad“

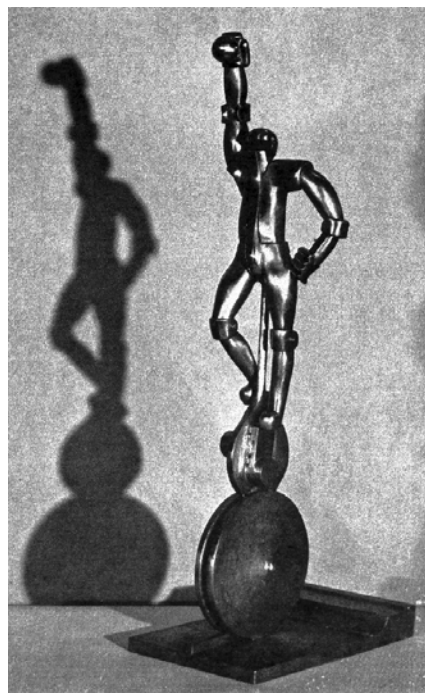


Abb. 111: Plastik „Ballspieler auf Einrad“

**112 Modell der Großplastik „Kugelsegmente auf Stele“
1977**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), rötliche Patina, teils poliert
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
36 x 11 x 8,5 cm (Maßstab 1:10)
Auf der Standplatte signiert und datiert „ENGST 1977“
Im Besitz des Künstlers

Lit.: Ausst.-Kat. 24. Landesschau 1977/78 in Kiel, Kiel 1977, o. S., Abb. 40.

**113 Großplastik „Kugelsegmente auf Stele“
1977**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren/Sandguss), braune Patina, teils poliert
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Barth: Kugelsegmente/Humberg: Säule, Platte (drei Güsse)
360 x 110 x 85 cm
Auf der Standplatte signiert und datiert „ENGST 77“
Oxidationsspuren an der polierten Halbkugel; inzwischen grüne Patina

Die Freiplastik steht auf der Rasenfläche einer Wohnsiedlung für Bundeswehrbedienstete in Kappeln-Ellenberg, Ellenberger Straße; Auftraggeber war der Bund. Mit Auflösung des Standortes Kappeln wurde die „Marinesiedlung“ mit dem Kunstwerk an eine australische Investorengemeinschaft verkauft. Die beiden anderen Güsse sind im Besitz des Künstlers.

Gelungenes Ensemble aus unterschiedlich großen Kugelsegmenten auf hoher, schlanker Säule.

Lit.: Ausst.-Kat. „Kunstforum Nord Hafen Handel Arbeit“ 1989, Hamburg, o. S., mit Abb. ; Saur (Bd. 34), 112/113.

**114 Großplastik „Kugelsegmente auf Stele“
1977 (Entwurf)/ 1982/ 2010**

Material, Guss Oberflächenstruktur und Gießer wie Nr. 113, rötliche Patina
Auf der Standplatte signiert und datiert „ENGST 82“ (vierter Guss)
2010 Restaurierung durch Kunstgießerei Wittkamp, Elmenhorst

Das Kunstwerk wurde 1982 von der Asche AG für das Firmengelände in Hamburg-Ottensen, Fischers Allee in Auftrag gegeben. Nach Insolvenz der Firma kaufte die Hamburger Wohnungsbaugesellschaft Behrendt 2006 die Immobilie mit der Großplastik, die vorübergehend in ein Depot ausgelagert wurde. Nach Fertigstellung eines eigenen Bürogebäudes konnte die Baugesellschaft im Herbst 2010 die Stele restaurieren und mit behördlicher Zustimmung unter Aufsicht von Herrn Engst vor ihrem Haus in Hamburg-Bahrenfeld, Friedensallee aufstellen lassen.

In einem Beitrag über Kunst im öffentlichen Raum begleitete ein Filmteam des NDR die Restaurierung und Aufstellung des Kunstwerkes.



Abb. 112: Modell der Großplastik „Kugelsegmente auf Stele“



Abb. 113: Großplastik „Kugelsegmente auf Stele“



Abb. 114: Großplastik „Kugelsegmente auf Stele“

**115 Modell der Großplastik „Sicherheitsschlüssel“
1977**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), braune Patina
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
52,5 x 28 x 9 cm (Maßstab 1: 5)
3,5 x 14,5 x 14,5 cm (Plinthe)
Auf der Plinthe signiert und datiert „ENGST 77“
Im Besitz des Künstlers

**116 Großplastik „Sicherheitsschlüssel“
1977**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), braune Patina
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
275 x 140 x 45 cm
Hinten unten signiert und datiert „ENGST 77“

Die Plastik befindet sich in der Grünfläche einer privaten Wohnanlage in Hamburg-Rahlstedt, Rahlstedter Weg. Die Bepflanzung verdeckt inzwischen erheblich die Sicht auf das Kunstwerk.

Komposition in T-förmiger Anordnung. Die Vertikale besteht aus schlanken, aufeinander gesetzten gegenstandslosen Figuren, auf denen – in Anspielung auf die Wohnhäuser – ein Gebilde in Form eines Schlüssels aufliegt.

Lit.: Zabel 1986, 78, 100, Abb. 694;
ENGST (Eigenkat.), o. J., o. S.;
Plagemann 1997, 140.

**117 Plastik „Drei Einradfahrer in der Balance – Freizeit“
1978**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), goldbraune Patina
Poröse Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
60 x 44 x 46 cm
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers

Die Gruppe besteht aus drei männlichen Figuren, wieder mit auffallend kleinen Köpfen und muskulösen Körpern. Die Gesichter, Hände und Füße sind nicht ausgearbeitet. Sie radeln in dichter Anordnung auf Einrädern mit Speichen und größerem Raddurchmesser.

Die Männer helfen sich gegenseitig, in der Balance zu bleiben. Der Erfahrenste fährt vorweg, hinter ihm der Schwächste, den Windschatten des Vordermannes nutzend; ihm zur Seite der dritte Einradfahrer, der ihn mit gestrecktem Arm stützend hält.

Lit.: Ausst.-Kat. 25. Landesschau 1978 in Schleswig, Kiel 1978, o. S., Abb. 51.



Abb. 115: Modell der Großplastik „Sicherheitsschlüssel“



Abb. 116: Großplastik „Sicherheitsschlüssel“



Abb. 117: Plastik „Drei Einradfahrer in der Balance – Freizeit“

**118 Intarsienwand – ohne Titel – (mehrteilig)
1978**

Nussbaum und Ahorn (chemisch eingefärbt) auf Spanplatten
350 x 500 x ca.2–4 cm
Unten rechts signiert und datiert „ENGST 78“
Leichte Beschädigungen am Holz

Die Arbeit wurde von der Allgemeinen Ortskrankenkasse in Neumünster, Rudolf-Weißmann-Straße für die Eingangshalle der Geschäftsstelle in Auftrag gegeben.

Gegenstandslose dreiteilige Komposition. Auf braunem Grund großflächige, an Wolken erinnernde Formation in den Farben Grün, Gelb und Schwarz, teilweise reliefartig vorgesetzt. Künstlerisch schlichte, dekorative Wandgestaltung.

Mit dieser Reliefintarsia beendete der Künstler seine Arbeiten in dem Werkstoff Holz.

**119 Drei Brunnen „Spielobjekte“
1978**

Seewasserbeständiges Aluminium
In den Farben Weiß, Rot, Blau, Gelb, Grün und Lila gefasst
Ausführung: Howaldtswerke, Kiel
190 x 170 x ca.40 cm (je Brunnen)
Vermutlich auf einer Säule signiert und datiert
Nicht mehr existent

Die Spielobjekte entstanden für das Städtische Kindertagesheim in Hamburg-Steilshoop, Steilshooper Allee. Auftraggeber war die Freie und Hansestadt Hamburg. Mit Umgestaltung der Tageseinrichtung in den 1990er Jahren wurden die Spielobjekte aus Sicherheitsgründen entfernt und verschrottet. Nach Auskunft des Bezirksamtes soll es beim Spielen an/auf den Brunnen zu Unfällen gekommen sein. Der Künstler wurde über diesen Sachverhalt nicht unterrichtet.

Die Wasserspiele bestehen jeweils aus einer glatten Säule, die oben mit einer Rundbogennische abschließt, in der sich ein kleiner Laufbrunnen befindet. Säule und Wasserspender der Spielobjekte werden jeweils von zwei Dreiviertelkreisscheiben in unterschiedlichem Kolorit umfassen. Die kräftige Farbgebung entsprach dem Stil der 1970er Jahre.

Lit.: Zabel 1986, 72, 100;
ENGST (Eigenkat.), o. J., o. S.



Abb. 118: Intarsienwand – ohne Titel –



Abb. 119: Drei Brunnen „Spielobjekte“

**120 Relieffries – ohne Titel – (mehrteilig)
1978**

Stuck, weiß
120 x 1630 x 30 cm
Ohne Signatur und Datierung
Augenscheinlich keine Beschädigungen

Die Arbeit entstand im Auftrag des Bundes für das Kasino der Bundesbau-
direktion (heute: Bundesanstalt für Materialprüfung BAM) in Berlin.

Oberhalb der 2,30 m hohen Holzvertäfelung zierte der vierzehnteilige Fries die
gesamte Breite der Kasinowand. Das abstrakte Relief zeigt eine Kombination
aus Fantasiegebilden und geometrischen Formen, motivisch ähnlich Nr. 77.

Lit.: Ausst.-Kat. „*Kunstreport 3' 78*“, Berlin 1978, 13.

**(121–122) Gesamtauftrag zur künstlerischen Gestaltung der Außenanlage der
Polizeiinspektion Rotenburg an der Wümme, Königsberger Straße.
Auftraggeber war das Land Niedersachsen.**

**121 Drei Plastiken „Vielfalt der Geometrie“
1978**

Betonguss, weiß gestrichen
Ausführung: Dyckerhoff & Widmann AG, Syke

78 x 182 x 182 cm (links)
240 (Scheitel) x 183 x 325 cm (Mitte)
229 x 220 x 190 cm (rechts)

Ohne Signatur und Datierung
An allen Plastiken wetterbedingte Verschmutzungen

Gegenstandslose Komposition. Drei massive Gebilde, teils aus einem Block,
teils aus einzelnen geometrischen Körpern zusammengesetzt, stehen in einer
Flucht nebeneinander und begleiten den Besucher in strenger Distanz in die
Polizeidirektion.

**122 Eingangstür: „Geometrie als Blickfang“ (mehrteilig)
1978**

Plexiglas, weiß lackiert
170 x 300 x 1,5 cm (Gesamtmaß)
Ausführung: Firma Kopperschmidt, Hamburg
Ohne Signatur und Datierung

Die Formensprache der Plastiken wird in der Türgestaltung in veränderter
Kontur wiederholt.

1997 mussten wegen erhöhter sicherheitstechnischer Anforderungen die beiden
großen Acrylplatten von den Glasflächen entfernt und die beiden kleineren
versetzt werden. Außerdem wurden die Wege zu den Objekten nachträglich
geändert. Über diese Maßnahmen gab es keine Absprache mit dem Künstler.



Abb. 120: Relieffries – ohne Titel – mehrteilig



Abb. 121: Drei Plastiken „Vielfalt der Geometrie“



Eingangstür: „Geometrie als Blickfang“ (mehrteilig)

Abb. 122 a: ursprüngliche Situation

Abb. 122 b: heutige Situation

**123 Großplastik „Drei Einradfahrer in der Balance“
1979**

Seewasserbeständiges Aluminium
In den Farben Weiß, Rot, Blau, Gelb und Lila gefasst
Gießer: Barth
260 x 190 x 200 cm
Im rechten Rad signiert und datiert „ENGST 79“
Stark bekritzelt, Farbe partiell abgeplatzt

Die Plastik steht in Hamburg-Eimsbüttel, Lutherothstraße im öffentlichen Raum vor einer Schule für Wirtschaft und Kommunikation. Auftraggeber war die Freie und Hansestadt Hamburg.

Zu sehen sind drei muskulöse Männern ohne Gesichter mit kleinen, kahlen Köpfen als Gruppe. Sie sitzen auf Scheibenrädern mit kurzer Gabel und geschwungenen Sätteln. Die Einradfahrer tragen knielange Hosen und spezielle Oberteile, die teils eingeschnürt, teils aufgebläht erscheinen. Die punktuellen Farbakzente geben der weiß gefassten Plastik eine kontrastvolle Auffrischung.

Blockhafte Ausführung. Bis auf wenige Änderungen entspricht die Komposition der Nr. 117.

Lit.: Zabel 1986, 43, 100;
Plagemann 1997, 140 (dort irrtümlich ein Einradfahrer);
ENGST (Eigenkat.), o. J., o. S.;
Lexika: Saur (Bd. 34), 112/113; Der neue Rump, 111.

**124 Plastik „Blume“
1979**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), goldbraune Patina
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Heinz Barth
33 x 24 x 13 cm (Blume)
2,5 x 14,5 x 14,5 cm (Plinthe)
Auf der Plinthe hinten signiert und datiert „ENGST 79“
Im Besitz des Künstlers

Florale Kreation mit Elementen aus der Geometrie: Auf kurzen, gebogenen Stielen zwei breit angelegte fächerförmige Blüten aus Kegel- und Kreissegmenten.



Abb. 123 a: Großplastik „Drei Einradfahrer in der Balance“



Abb. 123 b: Großplastik „Drei Einradfahrer in der Balance“



Abb. 124: Plastik „Blume“

**125 Plastik „Mann mit Pelerine“
1980**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), braune Patina
Poröse Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
36 x 8 x 8,5 cm (Figur)
1 x 10 x 10 cm (Plinthe)
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers

Bei genauer Betrachtung steht der Einradfahrer mit winzigem Kopf und kurzem, bauschigem Cape auf einem Speichenrad ohne Pedale und Sattel. In dieser Komposition reduzierte der Künstler das bis dahin im Detail ausgearbeitete Einrad auf das Symbolhafte. Ein Umbruch in der Formensprache wird auch in dem nur noch als Silhouette erkennbaren Körper deutlich.

**126 Plastik „Mann mit Pelerine“(Variante I)
1980**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), dunkelbraune Patina
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
33,5 x 13,5 x 13,5 cm (Figur)
0,5 x 10 x 10 cm (Plinthe)
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers

Schemenhafte Darstellung des Einradfahrers. Die Gestalt scheint mit dem großen Scheibenrad zu verschmelzen.

**127 Plastik „Mann mit Pelerine“ (Variante II)
1981**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), hellbraune Patina
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
30 x 14 x 10 cm (Figur)
H 10 cm, Ø 14 cm (Sockel)
Ohne Signatur und Datierung
In Privatbesitz

Auf hohem Rundsockel nur auf Kontur angelegte Figur auf großem Scheibenrad.

Lit.: Ausst.-Kat. 28. Landesschau 1981/82 in Flensburg, Kiel 1981 o. S., Abb. 47.



Abb. 125: Plastik „Mann mit Pelerine“



Abb. 126: Plastik „Mann mit Pelerine“ (Variante I)

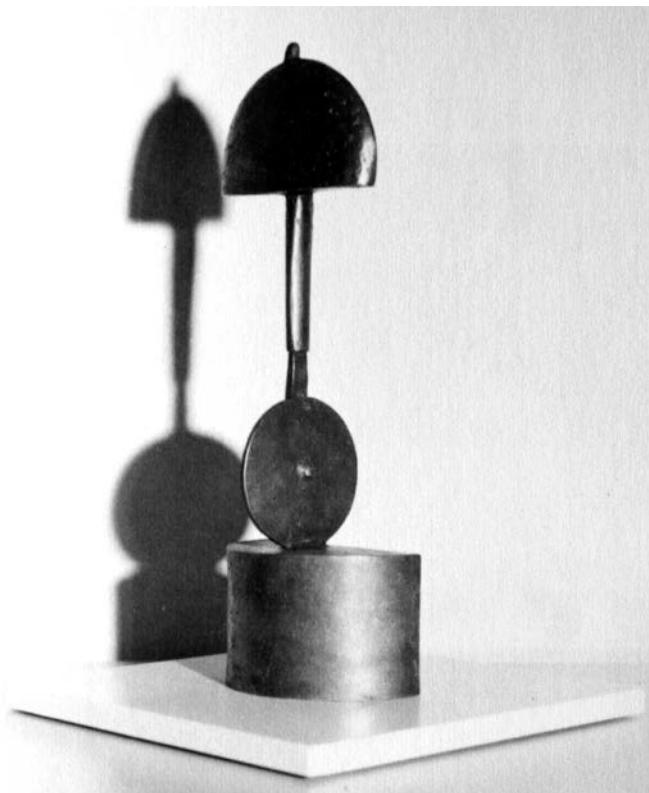


Abb. 127: Plastik „Mann mit Pelerine“ (Variante II)

**128 Plastik „Künstler ohne Durchblick“
1981**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), braune Patina
 Raue Oberflächenstruktur
 Gießer: Barth
 9 x 14 x 14 cm
 Ohne Signatur und Datierung
 Im Besitz des Künstlers

Spaßobjekt in Form einer Brille mit einem weiblichen und männlichen Einradfahrer vor den ‚Gläsern‘.

Lit.: ENGST (Eigenkat.), o. J., o. S.

**129 Modell der Plastik „Galionsfigur“
1981**

Gips, Haut im Inkarnat, Kleidung in Grün, Blau und Schwarz gefasst
 34 x 10,5 x 17 cm (Maßstab 1:2)
 10 x 10 x 10 cm (Holzplinthe)
 Ohne Signatur und Datierung
 Im Besitz des Künstlers

**130 Plastik „Galionsfigur“
1981**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), goldbraune Patina, poliert
 Glatte Oberflächenstruktur
 Gießer: Barth
 34 x 10,5 x 17 cm (Figur)
 0,8 x 10,8 x 15,8 cm (Standplatte)
 Ohne Signatur und Datierung
 Im Besitz des Künstlers

Die Plastik entwarf der Künstler anlässlich der Ausschreibung einer Marineschule in Schleswig für ein Kunstwerk im/am Gebäude. Der Künstler erhielt nicht den Zuschlag.

Torso einer weiblichen Figur. Anstelle des Gesichtes eine gevierteilte Fläche. Die vor dem Oberkörper verschränkten fleischigen Arme scheinen den großen Brüsten Halt zu geben. Den gewölbten Bauch teilt eine vertikale Einschnürung in zwei Hälften. Darunter erscheint – wie angesetzt – das pralle Gesäß; die Beine fehlen. Scurrile Ausführung der Frauengestalt, eher zur Abschreckung möglicher Angreifer als zur Zierde eines Schiffes geeignet.



Abb. 128 a



Abb. 128 b

Plastik „Künstler ohne Durchblick“



Abb. 129: Modell der Plastik „Galionfigur“



Abb. 130: Plastik „Galionfigur“

(131–137) Gesamtauftrag zur Gestaltung des Außenbereichs der Landeszentralbank Hamburg (heute: Deutsche Bundesbank), Willi-Brandt-Str. 73 (das Areal erstreckt sich über mehrere Straßenzüge)

**131 Hydraulischer Brunnen „Wasserspiele“
1981/82**

Bronze (Strang- und Sandguss), goldbraune Patina, poliert
Glatte Oberflächenstruktur
Beton, Plexiglas, Glas
Ausführung: Howaldtswerke/Humberg/
Dyckerhoff & Widmann/Kuball/Kopperschmidt

Außenmaße: 480 x 600 x 560 cm, im Detail:
H 400 cm, Ø 60 cm (5 hydraulische Zylinder/Strangguss)
H 30 cm, Ø 60 cm (5 Viertelkugeln/Sandguss)
H 58 cm, Ø 60 cm (5 drehbare Zylinder/Sandguss)
H 46 cm, Ø 32 cm (5 Wassertöpfe)
50 x 600 x 560 cm (Betonsockel)

Der Brunnen steht auf dem Eckgrundstück Deichstraße/Steintwiete.

Aus aktuellem Anlass wurden 1996 zur Vermeidung von Unfällen auf die hydraulischen Zylinder Viertelkugeln gesetzt; zusätzlich erhielt der Brunnen eine Glasabspernung. Auf dieser befinden sich neben dem Hinweis auf den Künstler folgende Angaben zur Technik und Funktion des Brunnens:

„Jeder Zylinder funktioniert hydraulisch bei zweimaliger Umdrehung pro Minute und einem Hub von 2000 mm. Beim Abwärtsgang der Zylinder beginnen sich die Wassertöpfe 15 mal pro Minute um die eigene Achse zu drehen; dabei sprudelt aus der Mitte das Wasser. Beim Aufwärtsgang bleiben die Töpfe in Ruhestellung und die Wasserzufuhr ist gedrosselt.

Die Abwärme der Pumpe erwärmt das Wasser, so dass der Brunnen – als einziger der Welt – auch bei minus 30° läuft.

Der Brunnen schaltet sich automatisch morgens ein und abends aus. Die Beleuchtung in den Wassertöpfen wird durch eine Zeituhr geschaltet.“

Das Wasserkunstwerk beeindruckt durch schnörkellose, hanseatische Eleganz, gepaart mit raffinierter Technik. Sicherlich eines der anspruchsvollsten und gelungensten Werke des Künstlers. Der Brunnen und die nachfolgenden Objekte wurden vom Denkmalschutzamt als Ensemble „Kunst im öffentlichen Raum“ in die Denkmalliste aufgenommen

Lit.: Zabel 1986, 12, 15, 100, Abb. 5;

ENGST (Eigenkat.), o. J, o. S;

Hipp: *Freie und Hansestadt Hamburg*, Köln 1989, 166, 579;

Higuchi: *Water as Environmental Art*, Tokio 1991, 57/58;

Plagemann 1997, 140;

Denkmalschutzamt Hamburg: Denkmalliste: Identitäts-Nr. 12064 und 12068 (Stand 7.1.2014), online unter: <http://www.denkmalschutzamt.hamburg.de> (letzter Abruf: 21.7.2014);

Lexika: Saur (Bd. 34), 112/113; Der neue Rump, 111.



Abb. 131 a: Hydraulischer Brunnen „Wasserspiele“



Abb. 131 b

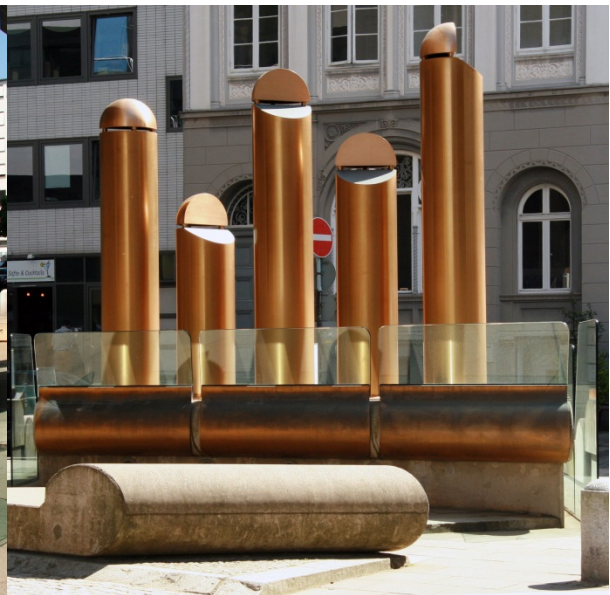


Abb. 131 c

**132 Probeguss der Bodenplastik „Kleiner Knoten“
1981**

Aluminium (Sandguss)

Gießer: Humberg

160 x 400 x 230 cm

Seitlich signiert und datiert „ENGST 81“

Der Probeguss liegt auf dem Ausstellungsgelände der Kunstgießerei in Nottuln.

**133 Bodenplastik I „Kleiner Knoten“
1981**

Bronze (Sandguss), braune Patina

Poröse Oberflächenstruktur

Gießer: Humberg

160 x 400 x 230 cm

Seitlich signiert und datiert „ENGST 81“

Unten leichte Verschmutzung

Die Bodenplastik befindet sich wenige Schritte von dem Brunnen entfernt auf dem Bürgersteig in der Deichstraße.

Mit dem Thema „Haken, Ösen, Schlaufen, Schlingen“ nimmt der Künstler Bezug auf die besondere Beziehung Hamburgs zum Hafen und der Schifffahrt als Garant für florierenden Handel und Wohlstand.

Das massive, zu zwei Schlingen gewundene Tau verweist auf den Standort der Bank in Hafennähe.

Lit.: Vgl. Nr. 131.

**134 Bodenplastik II „Großer Knoten“
1982**

Material, Guss, Gießer, Patina und Oberflächenstruktur wie Nr. 133

230 x 600 x 320 cm

Seitlich signiert und datiert „ENGST 82“

Minimale Verschmutzung

Das Pendant befindet sich in der Deichstraße, ca. fünfzig Meter entfernt vom „Kleinen Knoten“ vor der Treppe zum Eingang des Geldinstitutes.

Der „Große Knoten“ besteht aus einem zu drei Schlingen gebogenen Tau, das in breiter Ausdehnung auf zwei Zylindern aufliegt.

Auf die Bodenplastiken und den Brunnen verweist ein von der Hamburger Behörde für Kultur, Sport und Medien herausgegebener Audioguide zur Kunst im öffentlichen Raum mit dem Titel „Palmen, Schiffe und Beton“, online unter: <http://www.kulturbehoerde.hamburg.de> (letzter Abruf: 21.7.2014).

Lit.: Vgl. Nr. 131.



Abb. 132: Probeguss der Bodenplastik „Kleiner Knoten“



Abb. 133: Bodenplastik I „Kleiner Knoten“



Abb. 134: Bodenplastik II „Großer Knoten“

**135 Betonrelief mit Lüftungsöffnungen
1982**

Betonguss

Ausführung: Dyckerhoff & Widmann, Syke

Länge: ca. 100 m

Ohne Signatur und Datierung

Partielle Risse im Material, stark nachgedunkelt

Die Bodenanlage verläuft im Bereich Deichstraße/Willi-Brandt-Straße und Rödingsmarkt entlang der Außenmauer des Bankgebäudes.

Zur Funktion des Reliefs schrieb der Künstler in seinem Katalog:

„Das gegliederte Betonrelief legt sich um einen Teil des Gebäudes der Landeszentralbank. Es hat eine Vielzahl von Öffnungen, die der Zu- und Abluft dienen. Das Gewicht der Betonteile drückt auf den darunterliegenden Betonschacht und verhindert somit ein Hochdrücken bei Hochwasser.

Die Funktionen, Lüftungsmöglichkeit und Gewicht, sind in eine Form gebracht. Sie wiederholt sich im weiteren Außenbereich bis zur Grundplatte des Brunnens.

Diese Reliefeile, die in den Abmessungen je ein Einzelstück sind, haben eine hochverdichtete Oberfläche von besonderer Qualität.

Die Betonteile ergeben in ihrer Gesamtwirkung ein gutgegliedertes Design.“

Lit.: ENGST (Eigenkat.), o. J., o. S.

**136 Kompaktzylinder
1982**

Bronze (Sandguss), rotbraune Patina, poliert

Glatte Oberflächenstruktur

Gießer: Humberg

H 74 cm, Ø 60 cm (fünf freistehende Zylinder)

H 51 cm, Ø 60 cm (fünf eingebaute Zylinder)

Ohne Signatur und Datierung

Soweit sichtbar ohne Beschädigungen

Die Kompaktzylinder wiederholen die Form der Brunnenzylinder.

**137 Begrenzungspoller
1982**

Material, Guss, Patinierung, Oberflächenstruktur und Gießer wie Nr. 136

H 86 cm, Ø 14 cm

An einigen Pollern Oxidationsspuren

25 schlanke Poller sichern den Zugang zur Bank und die Einfahrt zur Tiefgarage in der Deichstraße. Auch bei den Sperrpfosten wurde einheitlich die Form der Zylinder mit den markanten Abschrägungen übernommen.

Fazit: Das Ensemble besticht durch sorgfältig aufeinander abgestimmtes Design und hochwertiges Material.



Abb. 135: Betonrelief mit Lüftungsöffnungen



Abb.: 136: Kompaktzylinder



Abb. 137: Begrenzungspoller

- 138 Plastik „Sportler und Kampfrichterbank“
1982**
Bronze (Wachsausschmelzverfahren/Sandguss), braune Patina
Glatte Oberflächenstruktur (Figur), poröse Oberflächenstruktur (Bank)
Gießer: Barth/Humberg
97 x 186,5 x 73 cm (Gesamtmaß), im Detail:
65 x 14,5 x 17 cm (Figur)
32 x 186,5 x 73 cm (Bank)
Seitlich unterhalb der Figur signiert und datiert „ENGST 82“
Leichte Verschmutzungen, teilweise grüne Patina
Die Plastik wurde von der Stadt Bad Oldesloe in Auftrag gegeben und vor der Heinrich-Vogler-Sporthalle aufgestellt.

Aus geometrischen Formen gestaltete Bank. Das Rechteck der Sitzfläche wird durch einen raumgreifenden zylinderförmigen Körper eingeschnitten. Auf der Krümmung befindet sich ein auf einem Twice-Rad balancierender Sportler in Schutzkleidung. Während er die Linke in die Hüfte stemmt, hält er mit seiner Rechten den Ball; motivisch wie Nr. 110 und 111.
- 139 Plastik „Drei Einradfahrer in der Balance“ – auf Sockel verschraubt
1982**
Bronze (Wachsausschmelzverfahren), dunkelbraune Patina
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Barth (zwei Güsse)
75 x 55 x 58 cm (Figuren)
125 x 40 x 40 cm (Sockel)
Im rechten Rad signiert und datiert „ENGST 82“ und Gießerzeichen
Figuren und Sockel stark bekritzelt, Sockelfarbe partiell abgeplatzt
Inzwischen grüne Patina
Die Plastik steht vor der Sporthalle der Jahnschule in Kiel-Holtenau. Auftraggeber war die Stadt Kiel. Der Zweitguss ist im Besitz des Künstlers.

Zur Komposition vgl. Nr. 117 und 123.
- 140 Plastik „Der Mensch auf dem Einrad“
1982**
Bronze (Wachsausschmelzverfahren), braune Patina
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
70 x ca. 12 x ca. 25 cm (Gesamthöhe mit Steinsockel)
Vermutlich signiert und datiert
In Privatbesitz

Auf den ersten Blick scheint eine männliche Person in futuristisch anmutender Spezialkleidung über einem hohen Scheibenrad ohne Sattel, Gabel und Pedale in aufrechter Haltung zu schweben. Die Körperglieder wirken losgelöst. Hände und Füße fehlen, und zwischen Ober- und Unterschenkel klafft eine Lücke. Tatsächlich hält der linke Unterschenkel seitlichen Kontakt mit dem Rad.

Lit.: Ausst.-Kat. 29. Landesschau 1982 in Kiel, Kiel 1982, o. S., Nr. 39;
ENGST (Eigenkat.), o. J., o. S.



Abb. 138 a

Plastik „Sportler und Kampfrichterbank“

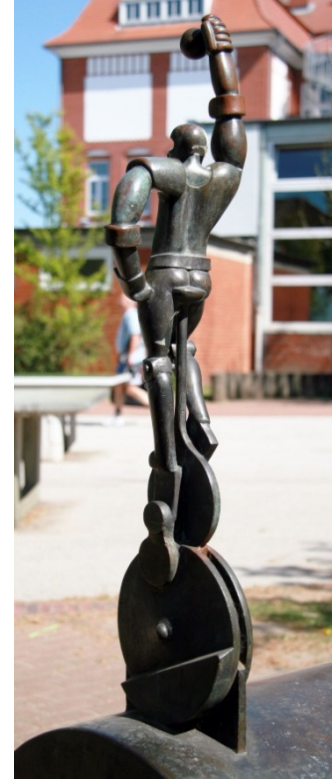


Abb.: 138 b



Abb. 139: Plastik „Drei Einradfahrer in der Balance“



Abb. 140: Plastik „Der Mensch auf dem Einrad“

- 141 Kleinplastik „Sechzehn Einradfahrer“ – Modell
1982**
Bronze (Wachsausschmelzverfahren), braune Patina
Glatte Oberflächenstruktur
Guss: Barth (mehrere Güsse)
8 x 7 x 7 cm (Maßstab 1:7)
Ohne Signatur und Datierung
In Privatbesitz und im Besitz des Künstlers
- 142 Plastik „Sechzehn Einradfahrer“ (auf Betonsockel verschraubt)
1982**
Bronze (Wachsausschmelzverfahren), braune Patina
Poröse Oberflächenstruktur
Guss: Barth (zwei Güsse)
56 x 49 x 49 cm (Figuren)/ 125 x 45 x 45 (Sockel)
Im Rad signiert und datiert „ENGST 82“ und Gießerzeichen
Der nicht vom Künstler aufgetragene Klarlack blättert teilweise ab
Die Plastik wurde von der Gemeinde Leetzen/S-H für den Außenbereich der Sporthalle in Auftrag gegeben. Der zweite Guss ist im Besitz des Künstlers.

Komposition aus sechzehn Einradfahrern in dichter Formation von jeweils vier Figuren. Einschneidende Änderung durch Minimalisierung der Formensprache: Ähnlich eines Piktogramms wurden die Einradfahrer auf drei geometrische Formen reduziert: Kugel (Kopf), Zylinder (Rumpf) und Kreisscheibe (Rad).
Lit.: Ausst.-Kat. 29. Landesschau 1982/83 in Kiel, Kiel 1982, o. S., Abb.38.
- 143 „Gruppe mit Anführer“ (Modell)
1982**
Bronze (Wachsausschmelzverfahren), hellbraune Patina
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Barth (zwei Güsse)
23 x 16 x 9 cm (Plastik) (Maßstab 1:7)
2,5 x 24 x 16 cm (Plinthe)
Auf der Plinthe signiert und datiert „ENGST 82“
Beide Güsse im Besitz des Künstlers
- 144 Großplastik „Gruppe mit Anführer“
1982**
Bronze (Wachsausschmelzverfahren/Sandguss), braune Patina
Poröse Oberflächenstruktur
Gießer: Barth/Humberg (zwei Güsse)
Gesamtmaß 161 x 112 x 63 cm, im Detail:
56 x 49 x 49 cm (Gruppe)
105 x 112 x 63 cm (Tisch)
Auf dem Tisch signiert und datiert „ENGST 82“
Leichte Verschmutzung, partiell grüne Patina
Das Ensemble wurde von der Stadt Flensburg für den Pausenhof der Realschule West angekauft. Das zweite Exemplar ist im Besitz des Künstlers.

Auf einem Tisch die Einradfahrer als Gruppe (Komposition wie Nr. 142), davor ein einzelner Einradfahrer als Betreuer/Anführer.



Abb. 141: Kleinplastik/Modell
„Sechzehn Einradfahrer“



Abb. 142: Plastik „Sechzehn Einradfahrer“



Abb. 143: Modell „Gruppe mit Anführer“



Abb. 144: Großplastik „Gruppe mit Anführer“

(145–147) Gesamtauftrag zur künstlerischen Gestaltung des Amtsgerichts Verden, Johanneswall. Auftraggeber war das Land Niedersachsen

**145 Deckenrelief mit integrierter Beleuchtung
1982**

Gipskartonplatten und Stuck, weiß
Ausführung: Örtliche Handwerker
Gesamtmaß 50 qm

Das Deckenrelief befindet sich im Flur zu den Gerichtssälen.

Das Objekt besteht aus einzelnen Elementen, die in gefalteten und gestaffelten Zuschnitten nach unten hängen.

Auflockerndes Erscheinungsbild in künstlerisch schlichter Ausführung.

**146 Wandrelief – ohne Titel – (vierteilig)
1982**

Bronze (Sandguss), dunkelbraune Patina
Raue Oberflächenstruktur
Gießer: Humberg
Gesamtmaß: 250–410 x 585 x 10–20 cm
Ohne Signatur und Datierung
Oxidationsspuren, inzwischen grüne Patina

Das großräumig übereck konzipierte Flachrelief schmückt die Außen- und Seitenwand an der Treppe zum Eingang.

Geometrische Formen fügen sich mit gekrümmten und geraden Linien zu einem harmonischen Ganzen.

**147 Freiplastik als „Treppenreiter“
1982/ 2007**

Bronze (Sandguss), dunkelbraune Patina
Raue Oberflächenstruktur
Gießer: Humberg, Nottuln
Gesamtmaß: 37–185 x 60 x 260 cm
Ohne Signatur und Datierung
An der rechten Seite starke Ausblühungen

Die Komposition des „Treppenreiters“ korrespondiert mit dem Wandrelief zu einem Ensemble.

Wegen Verbreiterung des Eingangsbereiches wurde 2007 der Treppenreiter in Abstimmung mit dem Künstler und unter seiner Aufsicht um 150 cm nach links versetzt und mit einem Handlauf aus Bronze (Gießer: Wittkamp) nachgerüstet.



Abb. 145: Deckenrelief mit integrierter Beleuchtung



Abb. 146: Wandrelief – ohne Titel – (Viertelteil)



Abb. 147 a: „Treppenreiter“ ursprüngliche Situation



Abb. 147 b: „Treppenreiter“ (versetzt) mit Handlauf

- 148 Relief „Kreissegmente I“**
1982
 Bronze (Wachsausschmelzverfahren), goldbraune Patina
 Poröse Oberflächenstruktur
 Bildträger: Kupferplatte auf Holz
 Gießer: Barth
 16 x 14 x 1,5 cm (Relief)
 70 x 60 x 0,5 cm (Kupferplatte auf Holz)
 Unten rechts signiert und datiert „ENGST 82“
 Inzwischen grüne Patina
 Im Besitz des Künstlers
- Hochrechteckiger Bildträger mit kleinem Bronzeviereck, darauf Kreissegmente in blütenartiger Anordnung. Interessante Mixtur der Materialien.
- 149 Relief „Kreissegmente II“**
1982
 Material, Guss, Patina und Gießer wie Nr. 148
 Glatte Oberflächenstruktur
 30 x 14 x 1,5 cm
 Unten rechts signiert „ENGST“, ohne Datierung
 Im Besitz des Künstlers
- Platte im Hochformat, darauf scheinen aus einem großen Viertelkreis kleinere Viertelkreise von unterschiedlicher Größe zu einem Strauch mit Zweigen und üppigen Blättern herauszuwachsen.
- 150 Relief „Kreissegmente III“**
1982
 Material, Guss und Gießer wie 148, dunkelbraune Patina
 Grobe Oberflächenstruktur mit Narben
 25 x 17 x 1,5 cm
 Ohne Signatur und Datierung
 Im Besitz des Künstlers
 Inzwischen grünliche Oxidationsspuren
- Platte mit abgeschrägten Ecken am oberen Reliefrand und einem Dreiviertelkreis über der Kantenlinie mit rückseitiger Mulde für die Hängung. Die Fläche füllen hoch- und quergestellte flache Kreissegmente in unregelmäßiger Anordnung.
- 151 Relief „Kreissegmente IV“**
1982
 Material, Guss, Patina und Gießer wie 148
 Raue Oberflächenstruktur mit Oxidationsspuren
 15 x 13,5 x 1,5 cm
 Ohne Signatur und Datierung
 Im Besitz des Künstlers
- Auf annähernd quadratischer Platte unterschiedlich große Halb- und Dreiviertelkreise. Interessanter hell-dunkel Effekt durch die inzwischen oxidierten tieferen Flächen.

Die Reliefs Nr. 148–151 entstanden zu Studienzwecken.



Abb. 148: Relief „Kreissegmente I“



Abb. 149: Relief „Kreissegmente II“



Abb. 150: Relief „Kreissegmente III“



Abb. 151: Relief „Kreissegmente IV“

**152 Plastik „Blume“
1983**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), rotbraune Patina
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
22 x 8 x 6 cm
Auf dem Standfuß signiert und datiert „ENGST 83“
Im Besitz des Künstlers

Auf hohem Stiel Blütenkrone aus geometrischen Formen. Pendant zu Nr. 124.

**153 Plastik „Einradfahrer – hoch hinaus“
1983**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), goldbraune Patina
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
25 x 2,5 x 16,5 cm (Rad und Figur)
1,5 x 6,5 x 8,3 cm (Plinthe)
Im Rad unten signiert und datiert „ENGST 83“
Im Besitz des Künstlers

Kleiner Einradfahrer auf hohem Scheibenrad. Der Effekt der ungewöhnlichen Komposition liegt in dem Größenunterschied von Rad und Einradfahrer.

**154 Plastik „Zwei Einradfahrer – übereinander“
1983**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), rötliche Patina
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
29 x 2,5 x 16,5 cm
Im Rad unten signiert und datiert „ENGST 83“
Im Besitz des Künstlers

Zwei kleine Einradfahrer balancieren „Kopf auf Kopf“ auf einem großen Scheibenrad. Auch hier wird die Wirkung der Plastik durch den Kontrast der Größenverhältnisse getragen. Ergänzendes Gegenstück zu Nr. 153.

Lit.: Ausst.-Kat. 30. Landesschau 1983 84 in Itzehoe, Kiel 1983, Nr. 52.



Abb. 152: Plastik „Blume“



Abb. 153: Plastik „Einradfahrer – hoch hinaus“



Abb. 154: Plastik „Zwei Einradfahrer – übereinander“

**155 Plastik „Zwei Einradfahrer – dicht beieinander“
1983**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), dunkelbraune Patina

Glatte Oberflächenstruktur

Gießer: Barth

65 x 35 x 34 cm (Figuren)

10 x 22 x 24 cm (Sockel)

Auf dem Sockel hinten signiert und datiert „ENGST 83“

Ankauf durch den Unternehmer und Kunstsammler Peter Schenning. Die Plastik steht im Skulpturengarten des Mönchehaus-Museums in Goslar als Dauerleihgabe.

Zu sehen sind zwei Personen in dichter Anordnung auf Einrädern. Die rechte Figur schiebt sich bis zur Körpermitte hinter den Partner und geht mit ihm eine untrennbare Liaison ein. Auch die Scheibenräder scheinen sich zu einem Doppelrad vereint zu haben.

Strenge, kantige Komposition, Figuren in reduzierter Ausführung.

**156 Plastik „Harmonische Geometrie“
1984**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), braune Patina

Raue Oberflächenstruktur

Gießer: Barth

38 x 17 x 17 cm

Ohne Signatur und Datierung

Im Besitz des Künstlers

Komposition aus aufeinandergesetzten geometrischen Elementen in einem harmonischen Wechsel von Rundungen und Kanten.

Lit.: Ausst.-Kat. 31. Landesschau 1984/85 in Lübeck, Lübeck 1984, Abb. 33.

**157 Plastik „Mann mit Pelerine“
1984**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), dunkelbraune Patina

Poröse Oberflächenstruktur

Gießer: Barth

30 x 15 x 10 cm (Figur)

8,5 x 8,5 x 2 cm (Plinthe)

Auf der Plinthe signiert und datiert „ENGST 84“

In Privatbesitz

Der mit knielangem Umhang bekleidete Mann steht auf einem Scheibenrad ohne Sattel und Pedale. Mit seinem durchgestreckten linken Standbein hält er die Balance, während er das Spielbein nach hinten anwinkelt.

Humorvolle Komposition. Gedanken an die Beinstellung der Schreitvögel werden geweckt.



Abb. 155: Plastik „Zwei Einradfahrer– dicht beieinander“



Abb. 156: Plastik „Harmonische Geometrie“



Abb. 157: Plastik „Mann mit Pelerine“

**158 Modell der Großplastik „Einradfahrer – Markttreiben“
1984**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), braune Patina
poröse Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
26 x 23 x 19 cm (Maßstab 1:20)
27 x 27 x 27 cm (Steinplatte)
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers

Mit dem Modell beteiligte sich der Künstler an der Ausschreibung der Stadt Buxtehude für eine Plastik auf dem Marktplatz. Er erhielt nicht den Zuschlag.

Der Entwurf zeigt drei Personen mit ihren Einrädern auf dem Marktplatz. In der Mitte steht ein Marktschreier vor seinem Tisch und spricht durch das Mikrophon zu den Besuchern. Beladen mit Paket und Korb scheint die Frau zu seiner Linken nach Hause zu eilen. Es hat den Anschein, dass der Händler das Interesse der Besucher nicht gewinnen kann, denn auch der Mann zu seiner Rechten wendet ihm den Rücken zu.

**159 Modell eines Wandreliefs – ohne Titel –
1984**

Bronze (Sandguss), rotbraune Patina
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Humberg
30 x 65 x 8,5 cm (Maßstab 1:10)
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers

Das Bronzerelief entstand als Modell für ein großflächiges Wandrelief in Stuckausführung, mit dem sich der Künstler an der Ausschreibung der neuen Staatsbibliothek in Berlin, Potsdamer Straße bewarb. Leider konnte sich sein Entwurf nicht durchsetzen.

In drei vertikale Felder unterteiltes Flachrelief. Auf querformatiger Grundfläche Aufsichtung mit Formen aus der Geometrie.

**160 Relief – ohne Titel –
1984**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), braune Patina
Poröse Oberflächenstruktur mit eingeschlagenen Graten
Gießer: Humberg
14 x 31 x 9 cm
Ohne Signatur und Datierung
In Privatbesitz

Das über zwei Ebenen gestaltete Kunstwerk zeigt eine Unterteilung in acht plattenartige Kompartimente unterschiedlicher Breite mit abgerundeten Ecken. In den Raum greifende vorgesetzte Rundstäbe, Dreiecke und Kugelsegmente von unterschiedlicher Größe gliedern den ansonsten flächigen Aufbau des Reliefs.



Abb. 158: Modell der Plastik „Einradfahrer – Markttreiben“



Abb. 159: Relief – ohne Titel –

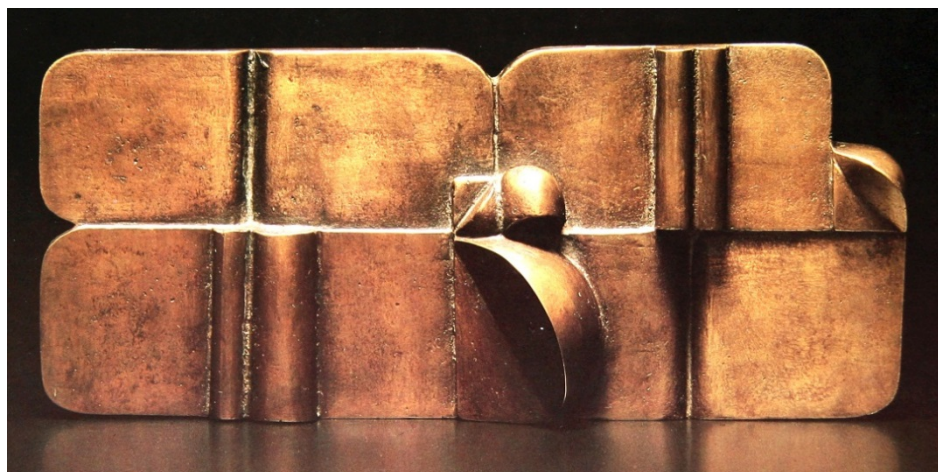


Abb. 160: Relief – ohne Titel –

**161 Relief „Drei Bäume“
mit Inschrift „UMWELTFREUNDLICHER BETRIEB 1984“
ab 1984**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), braune Patina
Rauhe Oberflächenstruktur, die Bäume mit gesetzten Wunden und Furchen
Gießer: Barth/ ab 1993 Wittkamp (Nachfolger)
Pro Jahr mindestens ein Guss
48,5 x 38,5 x 3 cm
Unten rechts signiert und datiert „ENGST 1984“

Herr Engst gewann den von der Fördergesellschaft der Schleswig-Holsteinischen Wirtschaft e.V. (Sitz: Rendsburg) ausgeschriebenen Wettbewerb zur Gestaltung eines Umweltpreises.

Das Bronzerelief zeigt als Zeichen der Schutzwürdigkeit von Natur und Umwelt drei Bäume mit bereits vorhandenen Schädigungen bei (noch) voller Blattkrone. Mit dem Umweltpreis werden ab 1984 jährlich verdiente Firmen ausgezeichnet. Die Liste der Unternehmen, die bisher als Preisträger mit dem Relief bedacht wurden, ist online einsehbar unter <http://ww.umweltpreis-der-wirtschaft.de> (letzter Abruf: 12. März 2014). Ein Exemplar des Umweltriefes befindet sich im Schleswig-Holsteinischen Landesmuseen Schloss Gottorf in Schleswig (Schenkung der Initiatoren).

Lit.: *25 Jahre Umweltpreis der Wirtschaft in Schleswig-Holstein*, Rendsburg 2009, 22/23; Saur (Bd. 34), 112/113.

**162 Plastik „Kleine Anorexia“
1984**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), dunkelbraune Patina
Poröse Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
30 x 4 x 8 cm (Figur)
0,5 x 6 x 6 cm (Plinthe)
Auf der Plinthe signiert und datiert „ENGST 84“
Im Besitz des Künstlers

Torso einer magersüchtigen weiblichen Person ohne Kopf und Arme, auf einem Speichenrad stehend. Die Spitze einer Kreissegmentscheibe bildet die Basis der Plastik.

**163 Plastik „Große Anorexia“ (Variante)
1984**

40 x 4 x 8 cm (Figur)
0,5 x 6 x 6 cm (Plinthe)
Material, Guss, Patina, Oberflächenstruktur und Gießer wie Nr. 162
Auf der Plinthe signiert und datiert „ENGST 84“
Im Besitz des Künstlers

Kompositorisch nur minimale Abweichungen zur kleinen Anorexia.



Abb. 161: Relief „Drei Bäume“ mit Inschrift „UMWELTFREUNDLICHER BETRIEB 1984“



Abb. 162: Plastik „Kleine Anorexia“



Abb. 163: Plastik „Große Anorexia“ (Variante)

**(164–168) Kompositionsstudien zur Großplastik „Kreative Stele“
1984**

164 Kompositionsstudie I

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), braune Patina
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
16 x 9 x 5 cm (Plastik)
H 4 cm, Ø 6 cm (Sockel)
Am Sockelrand signiert und datiert „ENGST 84“
Im Besitz des Künstlers

Rundsockel mit drei aufeinander gesetzten geometrischen Körpern nach dem Schema: kurze Basis, langgezogene Mitte und breiter, waagerechter Abschluss.

165 Kompositionsstudie II

Material, Guss, Gießer und Patina wie Nr. 164
Glatte Oberflächenstruktur, teilweise mit Schraffuren
18 x 9 x 4,5 cm (Plastik)
H 2+4 cm, Ø 6 cm (Doppelsockel)
Am Sockelrand signiert und datiert „ENGST 84“
Der Aufbau der dreiteiligen Stele entspricht der Nr. 164.

166 Kompositionsstudie III

Material, Guss, Gießer und Patina wie Nr. 164
Glatte Oberflächenstruktur, teilweise mit Schraffuren
22 x 6 x 6 cm (Plastik)
H 2,5 cm, Ø 6 cm (Sockel)
Am Sockelrand signiert und datiert „ENGST 84“
Kompositionsprinzip wie Nr. 164 und 165.

167 Kompositionsstudie IV

Material, Guss, Patina und Gießer wie Nr. 164
Rauhe Oberflächenstruktur mit vereinzelt Schraffuren
23 x 7,5 x 4,5 cm (Plastik)
H 4 cm, Ø 6 cm (Sockel)
Am Sockelrand signiert und datiert „ENGST 84“

Zusammenstellung aus vier geometrischen Figuren. Das vierte Teilstück wurde hinter das Basiselement gesetzt und ragt über den Sockel in den Raum.

168 Kompositionsstudie V

Material, Guss, Patina und Gießer wie Nr. 164
Rauhe Oberflächenstruktur mit vereinzelt Schraffuren
21 x 6 x 4,5 cm (Plastik)
H 2,5 cm, Ø 7 cm (Sockel)
Am Sockelrand signiert und datiert „ENGST 84“

Aufbau wieder aus vier geometrischen Elementen. Auf rundem Sockel Stele aus Quader, Würfel, Quader. Den Abschluss bildet ein dreieckiges Prisma.

Einige der Kompositionsstudien erinnern an die Bauweise der Megalithkultur.



Abb. 164:
Kompositionsstudie I



Abb. 165:
Kompositionsstudie II



Abb. 166:
Kompositionsstudie III



Abb. 167:
Kompositionsstudie IV



Abb. 168:
Kompositionsstudie V

**169 Modell der Großplastik „Kreative Stehle“
1985/1997**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), goldbraune Patina

Poröse Oberflächenstruktur

Gießer: Barth (erster und zweiter Guss)/Wittkamp (dritter Guss)

120 x 15–18 x 16–23 cm (Maßstab 1:10)

Hinten unten signiert „ENGST“, ohne Datierung

Zwei Güsse im Besitz des Künstlers

Das dritte Exemplar befindet sich im Goethe-Institut in Tokio. 1997 nahm der Künstler dort an der 20. Ausstellung japanischer und deutscher Metallbildner teil; die Bronze verblieb danach bei den japanischen Kollegen.

Lit.: *Ausst.-Kat. der japanischen Metallbildner*, Vorwort: Shugora Hasuda/Kiyohisa Nishizaki/ Dr. Heinz Becker, Tokio 1997, o. S., o. Abb. Nr.;
ENGST (Eigenkat.), o. J., o. S.

**170 Großplastik „Kreative Stele“
1985**

Bronze, gewalzt und geschweißt (innen verzinktes Stahlskelett)

Rotbraune Patina

Glatte Oberflächenstruktur

Ausführung: Howaldtswerke, Kiel

1200 x 150–180 x 160–230 cm

Auf dem Sockel signiert und datiert „ENGST 85“ und Name des Herstellers.

Inzwischen dunkle Patina, im unteren Bereich vereinzelt Korrosionsspuren

Die Plastik befindet sich vor dem Neubau des Fernmeldegebäudes der Telekom (früher Post) in Lübeck, Fackenburger Allee. Auftraggeber war die Oberpostdirektion Hamburg.

Das freistehende abstrakte Kunstwerk korrespondiert in seiner Grundform mit der Formensprache der Architektur, insbesondere den Mauerstützen des Gebäudes. Das Hauptaugenmerk der Stele bildet ein pfeilerartiges Gebilde mit rechteckigem Querschnitt, das aus einem breit angelegten Sockel ein Stück heraustritt, nochmals von geometrischen Körpern umfassen wird und dann kraftvoll in die Höhe strebt und den Raum durchdringt.

Die Spitze des abgeschrägten Endes wird von einem massiven Korpus bekrönt, der in der Breitseite auf einem Zylinder aufliegt. Es scheint, als bedingen sich die beiden Komponenten gegenseitig: Der Zylinder verursacht die Schräglage des auf ihm liegenden Körpers, dessen Gewicht wiederum hält ihn in Position. In der Seitenansicht bildet der Luftraum zwischen abgeschrägtem Rechteckpfeiler, aufliegendem Zylinder und ‚hochgeklapptem‘ Korpus ein ‚Luftdreieck‘ als eine weitere Figur in diesem geometrischen Spiel.

Die zwölf Meter hohe und acht Tonnen schwere Stele war nicht nur für die Ausführenden eine technische Herausforderung, sondern auch für den Künstler; es wurde sein bisher höchstes freistehendes Kunstwerk.

Lit.: ENGST (Eigenkat.), o. J., o. S.; Bernhard 1987, Nr. 99 mit Abb.;
Hentrich-Petschnigg & Partner: *Kunst an HPP Bauten*, München 1986, 103, 120;
Katalog zur Ausstellung *KUNSTFORUM NORD II Hafen Handel Arbeit*, HG.: BBK S-H, Hamburg 1989 o. S. (Bearbeitung: Manfred Pixa).



Abb. 169: Modell der Großplastik „Kreative Stehle“



Abb. 170 a: Großplastik „Kreative Stehle“ (1985)



Abb. 170 b: Großplastik „Kreative Stehle“ (2010)

**171 Plastik „Einradfahrer. Richter und Richtertisch“
1985**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), dunkle Patina

Poröse Oberflächenstruktur

Gießer: Barth

37,5 x 16,5 x 16,5 cm

Hinten signiert und datiert „ENGST 85“ und Gießerzeichen

Im Besitz des Künstlers

Auf hohem Podest ein Richter auf einem Einrad mit Rückenlehne und Kopfstütze, vor ihm der Richtertisch. Die Komposition verweist auf die Unabhängigkeit der Judikatur. Das Podium symbolisiert die Bedeutung des Richteramtes.

**172 Relief „Phantasie“
1985**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), braune Patina

Glatte Oberflächenstruktur

Gießer: Barth (zwei Güsse)

29,5 x 24,5 x 5,5 cm

Unten rechts signiert und datiert „ENGST 85“

Das Relief wurde für eine Wandnische in der Cafeteria des Universitätsklinikums in Lübeck entworfen. Auftraggeber war das Land Schleswig-Holstein. 2005 wurde die Cafeteria neu gestaltet und im Zuge dessen das Relief in den Verwaltungstrakt des Klinikums überführt.

Der zweite Guss ist im Besitz des Künstlers.

Komposition aus zehn einzelnen geometrischen Formen, teils flach aufliegend, teils konvex gewölbt. Das Arrangement wird jeweils am oberen und unteren Rand von einem breiten, bandartigen Streifen eingefasst.

**173 Plastik „Kugelsegmente – Salto mortale“
1985**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), braune Patina, teilweise poliert

Glatte Oberflächenstruktur

Gießer: Barth

270 x 110 x 85 cm

Unten signiert und datiert „ENGST 85“

Die Plastik entstand für das Foyer der Körber-Stiftung in Hamburg-Bergedorf. Nach dem Verkauf der Immobilie 2008 wurde sie bis auf weiteres in ein Depot ausgelagert. Es wird noch beraten, wo sie wieder aufgestellt werden soll.

Das Kunstwerk war das Ergebnis eines Atelierbesuches von Dr. Körber, Inhaber der Hauni-Werke, der Gefallen an der Großplastik „Kugelsegmente auf Stele“ (Nr. 113) fand, die aber für die Eingangshalle zu hoch war.

Kurzerhand sollen Künstler und Stiftungsgründers entschieden haben, sie auf den Kopf zu stellen und passend zu machen. In einem eigenen Guss entstand so eine neue Plastik.

Lit.: *Das Haus der Körber-Stiftung. Georg Engst, ein Hamburger Künstler*, in: „Hauni-Glocken“, Werkzeitschrift Ausgabe März 1986, 2–7 (Autorin: Johanna Stachow).



Abb. 171: Plastik: „Einradfahrer. Richter und Richterbank“

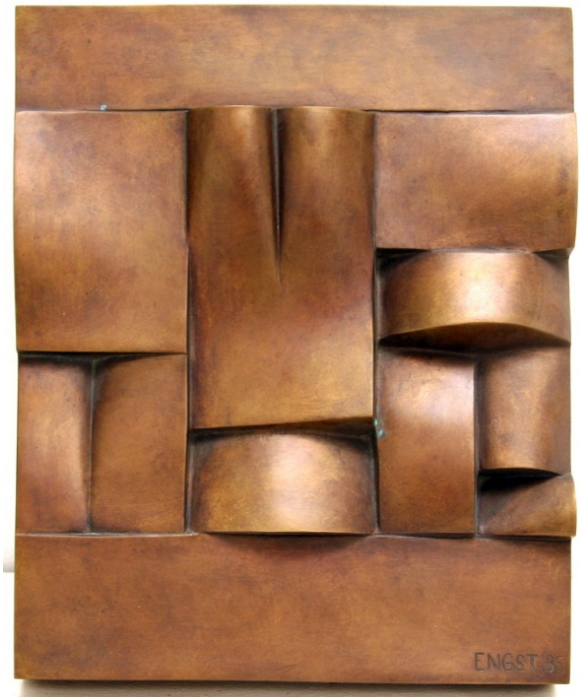


Abb. 172: Relief „Phantasie“



Abb. 173: Plastik „Kugelsegmente – Salto mortale“

**174 Relief „Faszination der Formen“
1985**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), goldbraune Patina
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Barth (zwei Güsse)
110 x 39 x 11,5 cm (Gesamtmaß/ Maßstab des Reliefs: 1:10)
Unten rechts signiert und datiert „ENGST 85“
Beide Güsse im Besitz des Künstlers

Bronzeguss in Anlehnung an die Großskulptur. Das aus der Mittelachse leicht nach rechts auf eine Bronzeplatte gesetzte Modell wird von zwei breiten Streifen umschlossen, die wie aufklappbare Flügel wirken. Apartes Rahmungskonzept.

(175–176) Gesamtauftrag der Deutschen Zentralgenossenschaftsbank in Frankfurt, Platz der Republik zur Wandgestaltung der Empfangshalle

**175 Marmorwand mit Marmorrelief „Faszination der Formen“
1985**

Italienischer Marmor, fein geschliffen
Ausführung: Natursteine Zeidler & Wimmel, Kirchheim
1100 x 107 x 95 cm (Gesamtmaß des Reliefs)
Unten rechts signiert und datiert „ENGST 85“
Augenscheinlich ohne Beschädigungen

Mit der Wand verspannt, dringen aus einer flachen Nische nahezu schwebend elf mächtige, aufeinander gesetzte geometrische Körper aus weiß-grauem Marmor mit fast bedrohlicher Kühnheit in den Raum vor.

Ein imposantes Relief dank der gelungenen Verbindung von kostbarem Material, kühler Eleganz und kraftvollen Formen.

Mit einer Höhe von elf Metern das höchste für den Innenbereich geschaffene Kunstwerk des Bildhauers; sicher eine seiner wichtigsten und interessantesten Arbeiten.

Lit.: ENGST (Eigenkat.), o. J., o. S.

**176 Wasserbecken
1985**

Länge: 250 cm, Breite: 90 cm
Material und Ausführung wie Nr. 175

Ein unterhalb des Marmorreliefs in den Boden eingelassenes flaches Wasserbecken mit 15 von unten beleuchteten Fontänen lenkt den Blick nach oben auf das eindrucksvolle Kunstwerk. Die spitzwinklige Anordnung der kleinen Springbrunnen nimmt die Form des untersten geometrischen Körpers wieder auf.



Abb.: 174 Bronzerelief:
„Faszination der Formen“



Abb. 175 a
Marmorwand mit Marmorrelief: „Faszination der Formen“

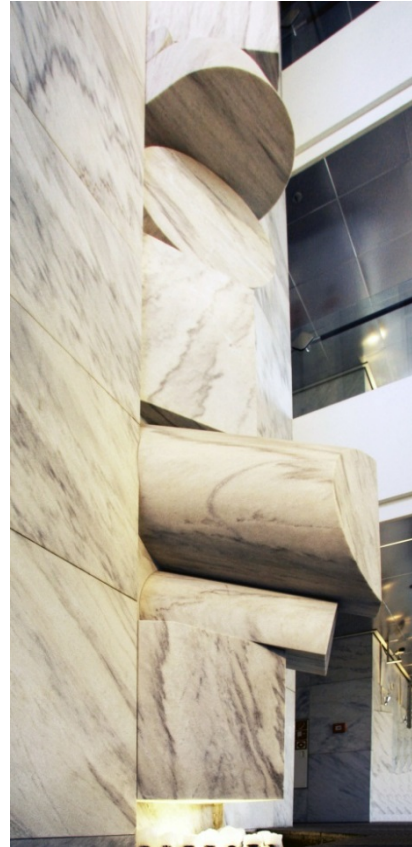


Abb. 175 b
Marmorwand mit Marmorrelief: „Faszination der Formen“



Abb. 176 a

„Wasserbecken“



Abb. 176 b

- 177 Modelle der Großplastik „Kommunikation“
Variante I
1985**
Bronze (Wachsausschmelzverfahren), braune Patina
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer Barth
Gesamtmaß/Seitenansicht: 37,5 x 37,8 x 22,5 cm (M 1:10), im Detail:
H 20,5 cm (Figuren), Ø 15 cm (Rad)
23 x 8,2 x 19,8 cm (Tisch)
2 x 33x 22,5 cm (Plinthe)
Auf der Plinthe signiert und datiert: „ENGST 85“
Im Besitz des Künstlers

Lit.: Ausst.-Kat. 32. Landesschau 1985/86 in Lübeck, Lübeck 85, Abb.29.

- 178 Variante II
1985**
Guss: braun-schwarze Patina, ansonsten identisch mit Nr. 177

- 179 Variante III
1985**
Guss und Patina wie Nr. 178, ansonsten wie Nr. 177
Gesamtmaß/Seitenansicht: 39,5 x 52,8 x 19,8 cm, im Detail:
Identische Maße von Figuren, Rad und Tisch
Veränderung in Abstand und Höhe durch Verbindungsstege

- 180 Großplastik „Kommunikation“
1986**
Bronze (Wachsausschmelzverfahren/Sandguss), braune Patina
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Barth (Figuren)/Humberg (Räder, Tisch)
Gesamtmaß/ Seitenansicht: 365 x 150 x 70 cm, im Detail:
H 215 cm (Figuren), Ø 150 cm (Rad)
230 x 82 x 198 cm (Tisch)
Im Rad signiert und datiert: „ENGST 86“
Inzwischen dunklere Patina und leichte Oxidationsspuren

Die Gruppe wurde von der Oberpostdirektion Hamburg für den Außenbereich der OPD Hamburg-City-Nord, Überseering 30 in Auftrag gegeben. Mit Privatisierung der Post und Verkauf der Immobilie in den 1990er Jahren wurde das Kunstwerk zunächst in ein Depot ausgelagert und 1997 mit Zustimmung des Künstlers in der Grünanlage vor dem Neubau der Deutschen Postbank, Überseering 26 wieder aufgestellt.

Zwei auf einem Scheibenrad stehende Personen befinden sich vis-à-vis vor einem Tisch. Eine der Figuren trägt eine Mappe unter dem Arm. Sie halten Blickkontakt und scheinen miteinander zu kommunizieren. Der Künstler nahm mit dieser sachlich-kühlen Komposition Bezug auf die kundenberatenden Aufgaben des Unternehmens. Eindrucksvolles Ensemble.

Lit.: Zabel 1986, 110.



Abb. 177: Variante I



Abb. 178: Variante II

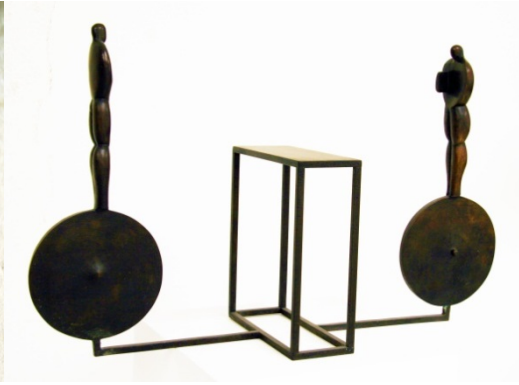


Abb. 179: Variante III

Modelle der Großplastik „Kommunikation“



Abb. 180: Großplastik „Kommunikation“

- 181 Modell der Großplastik „116 Einradfahrer“
1986**
Bronze (Wachsausschmelzverfahren), braune Patina
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
11,3 x 24,4 x 13 cm (Figuren) (Maßstab 1:10)
10 x 8 x 13 cm (Sockel)
Auf dem Sockel signiert und datiert „Engst 86“
Im Besitz des Künstlers
- 182 Großplastik „116 Einradfahrer“
1986**
Bronze (Wachsausschmelzverfahren/Sandguss), braune Patina
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Barth (Figuren)/Humberg (Sockel)
Gesamtmaß: 213 x 244 x 130 cm, im Detail:
113 x 244 x 130 cm (Figuren)
100 x 80 x 130 cm (Sockel)
In einem Rad signiert und datiert „ENGST 86“ und Gießerstempel
Inzwischen dunkle Patina und leichte Korrosionsspuren auf dem Postament
- Die Plastik befindet sich vor dem Werksgelände der R. J. Reynolds Tobacco Company in Winston-Salem, North-Carolina/USA. Der Künstler erhielt den Auftrag durch Herrn Körber, Inhaber der Hamburger Hauni-Werke. Das Kunstwerk war ein Geschenk an die amerikanischen Geschäftspartner, hierzu die Inschrift auf dem Sockel der Plastik:
- „Pride in Tobacco. Portraying the individual achievements and the team spirit which created the Tobacconville Manufacturing Center. Presented to the employees of R. J. Reynolds Tobacco Company by the employees of Hauni-Werke, Hamburg and Richmond. Pride in engineering.“
- Nach der Vorbesichtigung in den USA entschied sich der Künstler für eine Bronzeplastik mit vielen Einradfahrern in reduzierter Formensprache. Mit diesem Konzept konnte er eine Verbindung zu den Hauni-Werken herstellen, die das Equipment für die Zigarettenherstellung liefern. Deshalb wählte er die Patina der Bronze in der Farbe des Tabaks. Nach Aussage des Künstlers symbolisieren die 116 Einradfahrer stellvertretend die Mitarbeiter des Werkes. Die geordnete Formation sollte auf den guten Zusammenhalt innerhalb der Belegschaft verweisen, den er bei Gesprächen mit den Beschäftigten spüren konnte. Vermutlich spielte auch die Ähnlichkeit der zylinderförmigen Figuren mit der Form der Zigaretten eine entscheidende Rolle in seinen Überlegungen.
- 183 Plastik „Einradfahrer aus der Balance“
1986**
Bronze (Wachsausschmelzverfahren), braune Patina
Poröse Oberflächenstruktur, teilweise mit Graten
Gießer: Barth
8 x 14 x 8,5 cm (Figuren); 14,5 x 12 x 7 cm (Sockel)
Auf Sockel signiert und datiert „Engst 86“
Im Besitz des Künstlers
- Auf hohem Sockel Einradfahrergruppe in Schräglage, kurz vor dem Sturz.



Abb. 171: Modell der Großplastik „116 Einradfahrer“



Abb. 182: Großplastik „116 Einradfahrer“



Abb. 183: Plastik „Einradfahrer aus der Balance“

(184–186) Auftrag des Bundes zur Modernisierung des Kasinos der Feldwebel-Lilienthal-Kaserne in Delmenhorst-Adelheide

184 Deckenplastik

1986

Gipskartonplatten (weiß) auf Metallschienenunterkonstruktion

Ausführung: Isoliertechnik Kaefer, Bremen

Länge 1800 cm, Breite 1100 cm, Tiefe bis zu 250 cm

Ohne Signatur und Datierung

Objekt ohne Substanzverlust

Vorgabe des Direktauftrages war, die Decke des Kasinos abzuhängen und dem Innenraum eine neue Gestalt zu geben. Der Künstler entschied sich für eine gewagte und ungewöhnliche Deckenplastik aus verschiedenen geometrischen Körpern, die von der ursprünglich 500 cm hohen Decke bis zu 250 cm tief in den Raum greifen.

Mit dem eindrucksvollen Ergebnis beschäftigte sich seinerzeit auch die Fachwelt: Horst Wenski beschrieb ausführlich Material und Technik des Ensembles, und Ludwig Zerull befasste sich mit der Veränderung des Kasinos und verwies in diesem Zusammenhang auf den ersten Merz-Bau von Kurt Schwitters.

Lit.: Wenski, in: Architekturzeitschrift „Bauwelt“, 34/1988, 1408/1409;

Engst, Georg: *L'avventura con lo stucco*, in: „domus 700. Architettura Design Arte Comunicazione“, 1988, 12/13.

Keimer/Romain/Zerull: *BauArt*, Hannover 1999, 102–105, 219, 230;

Saur (Bd. 34), 112/113;

von Marlin/Schmedding/Chibidziura: *Kurzdokumentation von 200 Kunst-am-Bau-Werken im Auftrag des Bundes seit 1950*, in: BMVBS (Hg.): Online-Publikation Nr. 25/2012 unter: http://www.bbr.bund.de/nr_21468/BBSR/DE/.../BMVBS/.../ON252012.html (letzter Abruf: 21.7.2014).

185 Zwei Wandreliefs

1986

Gipskartonplatten und Stuck (weiß)

500 x 1100 x 20–80 cm (Stirnwand)

500 x 450 x 20–80 cm (Seitenwand)

Ohne Signatur und Datierung

Augenscheinlich ohne Beschädigungen

Als kreative Problemlösung lässt der Künstler die Decke an der Seitenwand in zwei aufeinander gesetzte, spitzwinkelige Dreiecke und an der Stirnwand in zwei große Kreissegmente verlaufen, hinter denen sich die Lüftungs- und Heizungsrohre befinden.



Abb. 184: Deckenplastik



Abb. 185 a



Wandreliefs

Abb. 185 b

186 Lichtplanung**1986**

Metall, weiß lackiert

Ausführung: Fachfirma für Beleuchtung in Bremen

Gesamthöhe 180 cm

30 x 150 x 30 cm (Leuchten)

150 x 18 x 26 cm (Stab)

Eine Leuchte beschädigt

Zehn den geometrischen Deckenformen angepasste Beleuchtungskörper wurden nach Entwürfen des Künstlers angefertigt und seinen Vorgaben entsprechend in asymmetrischer Anordnung in die Deckengestaltung integriert. Sein Ziel war, mit den von unten angestrahlten Deckenelementen ein Spiel von Licht und Schatten zu inszenieren.

187–190 Vier Reliefs „Geometrische Formen“**1986**

Bronze (Sandguss), dunkelbraune Patina

Rauhe Oberflächenstruktur

Gießer: Proguss (Humberg), Nottuln

210 x 60 x 12 cm (Haus Nr. 41)

230 x 60 x 14 cm (Haus Nr. 43)

210 x 54 x 12 cm (Haus Nr. 45)

195 x 60 x 08 cm (Haus Nr. 47)

Ohne Signatur und Datierung

Soweit sichtbar keine Beschädigungen

Die Reliefs befinden sich in den Treppenfluren von vier Wohnhäusern in Hamburg-Rahlstedt, Buchenkamp Nr. 41–47. Auftraggeber war die Hamburg-Rahlsteder-Baugenossenschaft.

Der Künstler entschied sich wegen der Enge des Treppenhauses und der begrenzten Wandflächen für hochformatige Reliefs aus flachen Viereckplatten in Kombination mit konvex gewölbten Formen in minimalistischer Ausfertigung.

191 Plastik „Einradfahrer – Gruppendynamik“**1986**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), braune Patina

Rauhe Oberflächenstruktur

Gießer: Barth (zwei Güsse)

8,5 x 20 x 8,5 cm

Ohne Signatur und Datierung

Im Besitz des Künstlers

Aus einer großen Einradfahrergruppe geraten einige in Schiefelage und bringen die ursprünglich stabile Formation der gesamten Mannschaft ins Wanken.



Abb. 1886: Lichtplanung



Abb. 187: Haus Nr. 41



Abb. 188: Haus Nr. 43



Abb. 189: Haus Nr. 45



Abb. 190: Haus Nr. 47



Abb. 191: Plastik „Einradfahrer – Gruppendynamik“

**192 Modell der Fassade „Gitterbänder“
1987**

Stahl (blau gefasst) und Edelstahl
Ausführung: Schlosserei Lewin, Hamburg
50 x 125 x 7,5 cm (Maßstab 1:20)
Im Besitz des Künstlers

**(193–194) Großauftrag zur Fassadengestaltung des Verwaltungsneubaus der
Hamburger Sparkasse, Hamburg-Neustadt, Neuer Steinweg**

**193 Fassade „Gitterbänder“ (Vorderseite)
1987**

Stahl (blau gefasst) und Edelstahl
Ausführung: Howaldtswerke, Kiel
1000 x 2500 x 150 cm
Ohne Signatur und Datierung
Seit 2008 nicht mehr existent

Dem Auftrag der Hamburger Sparkasse ging eine Ausschreibung zur Fassadengestaltung des Verwaltungsneubaus voraus, die der Künstler gewann. 2007/08 bezog die Verwaltung einen neuen Standort. Im Zuge dessen wurde 2008 nach nur 21 Jahren der gesamte Komplex abgerissen und die Kunst am Bau verschrottet. Über diese Maßnahme erhielt der Künstler im Vorfeld Kenntnis.

Das in die Architektur verspannte Kunstwerk verläuft oberhalb einer Tordurchfahrt über mehrere Geschosse. Hochrechteckige Gitterbänder korrespondieren mit großen und kleinen kreisförmigen Edelstahlscheiben, die aus der Wand in den Raum ragen.

Im Zusammenhang mit der Funktion des Geldinstitutes kommen Assoziationen zu großen und kleinen Münzen auf.

**194 Fassade „Gitterbänder“ (Rückseite)
1987**

Stahl (blau gefasst) und Edelstahl
Ausführung: Howaldtswerke
1000 x 1000 x 70 cm
Ohne Signatur und Datierung
Seit 2008 nicht mehr existent

Wiederholung des Gitterwerkes auf der Rückseite des Backsteinbaus in einer schlichteren Ausführung ohne Edelstahlscheiben.

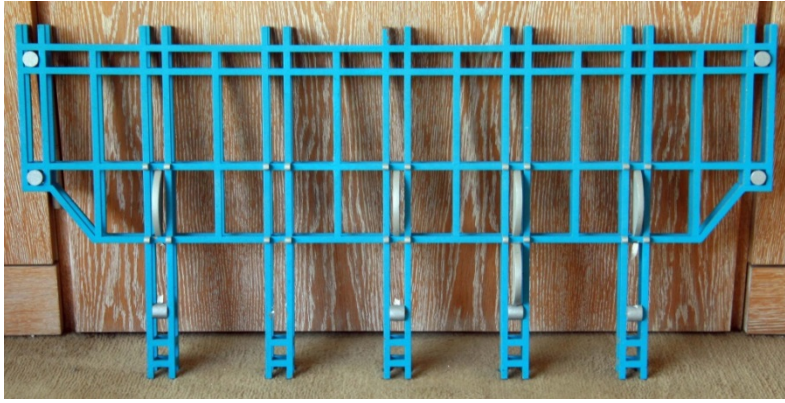


Abb. 192: Modell der Fassade „Gitterbänder“



Abb. 193 a

Fassade „Gitterbänder“ (Vorderseite)



Abb. 193 b



Abb. 194: Fassade „Gitterbänder“ (Rückseite)

**195 Plastik „Fünf Einradfahrer“
1987**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), braune Patina
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
48,5 x 16 x 32 cm (Figuren)
3,5 x 13,2 x 13,5 cm und 4 x 29 x 30 cm (Stufensockel)
Auf der oberen Plinthe signiert und datiert „ENGST 87“
Im Besitz des Künstlers

Komposition von fünf Einradfahrern in reduzierter Form auf unterschiedlich großen Einrädern dicht beieinander und in leichter Neigung nach vorne.

Lit.: Ausst.-Kat. 34. Landesschau 1987/88 in Neumünster, Neumünster 1987, o. S., Abb. 33.

**196 Plastik „Familienausflug mit Einrad“
1987**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), rotbraune Patina
Raue Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
16 x 17 x 2,5 cm (Figuren)
Höhe 5 cm, Ø 6 cm (Sockel)
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers

Diese Konzeption zeigt eine Gruppe von sieben Einradfahrern auf unterschiedlich hohen Scheibenrädern bei stärkerer Schräglage.

**197 Relief „Kleine Einradfahrergruppe“
1987**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), rötlich-gelbe Patina, teilweise poliert
Poröse Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
49 x 49 x 2–6 cm (Gesamtmaß)
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers

Kulissenartiger Aufbau der quadratischen Platte. Im Zentrum eine viereckige Vertiefung mit einem nach unten gezogenen balkonartigen Vorsprung, darauf eine Gruppe Einradfahrer in dichter Anordnung. Interessante Komposition und brillantes Farbenspiel.



Abb. 195: Plastik „Fünf Einradfahrer“



Abb. 196: Plastik „Familienausflug mit Einrad“



Abb. 197: Relief „Kleine Einradfahrergruppe“

(198–200) Gesamtauftrag der Stadt Lübeck zur künstlerischen Ausschmückung eines Werkstattneubaus der Gewerbeschule III (Emil-Possehl-Schule)

Wandobjekte „Kombination der Formen I–III“

1987

Bronze (Sandguss), dunkelbraune Patina

Poröse Oberflächenstruktur, teilweise Rillen eingespart

Gießer: Humberg

Alle Objekte ohne Signatur und Datierung

Augenscheinlich ohne Beschädigungen

Maße von oben nach unten:

198

Nische I: 4-tlg.

60 x 60 x 10,5 cm

Ø 60, Tiefe 25 cm

41 x 58 x 23 cm

83,5 x 55 x 36 cm

199

Nische II: 3-tlg.

60 x 24 x 27 cm

55 x 24 x 32 cm

96 x 24 x 24 cm

200

Nische III: 4-tlg.

49 x 73,5 x 28 cm (rechts), 65 x 131 x 9,5 cm (links)

78 x 45 x 36 cm

96,5 x 70 x 22 cm

Aus flachen Wandvertiefungen ragen geometrische Körper und Fantasieformen in den Raum. Die dunkle Patina der Bronzen kontrastiert reizvollen mit dem Rot der Ziegel.

201

Plastik „Torso“

1987 (1999)

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), braune Patina

Glatte Oberflächenstruktur

Gießer: Barth

168 x 38 x ca.27 cm (Säule mit Figur)

2 x 29 x 29 cm (Plinthe)

Auf der Plinthe hinten signiert und datiert „ENGST 87“

Keine Beschädigungen am Objekt

Die Hapag-Lloyd-Reederei in Hamburg erwarb 1999 für ihr neues Kreuzfahrtschiff „MS EUROPA VI“ die 1987 entstandene Plastik „Torso“ aus dem Atelierbestand des Künstlers. Die in einer verspiegelten Nische hervorragend platzierte Skulptur befindet sich auf dem Lido Deck am Eingang zum Club Belvedere.

Auch wenn der von einer Säule getragene Torso partiell der Konzeption der Figuren des Ensembles „Kommunikation“ entspricht (vgl. Kat. Nr. 180), so hat die Komposition dennoch eine absolut eigenständige Wirkung.

Lit.: Hapag Lloyd (Hg.): *Kunst an Bord der MS Europa*, Hamburg 1999, 11 (dort irrtümlich die Höhe der Plastik mit 2060 mm angegeben).



Abb.198: „Kombination der Formen I“



Abb. 199: „Kombination der Formen II“



Abb. 200: „Kombination der Formen III“



Abb. 201: Plastik „Torso“

**202 Plastik „Geometrische Komposition I“
1987**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), braune Patina
Poröse Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
31 x 20 x 13 cm
Unten signiert und datiert „ENGST 87“
Im Besitz des Künstlers

Spiel mit vier geometrischen Körpern. Kleine Stele aus Polyeder, Rechteck und zwei Kreissegmenten.

**203 Plastik „Geometrische Komposition II“
1987**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), braune Patina
Poröse Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
22 x 11 x 15 cm
Unten signiert und datiert „ENGST 87“
Im Besitz des Künstlers

Ausführung mit zwei geometrischen Figuren. Harmonisches Zusammenspiel von geraden und gekrümmten Flächen.

**204 Plastik „Geometrische Komposition III“
1987**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), goldbraune Patina, poliert
Poröse Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
23 x 9 x 10 cm
Unten signiert und datiert „ENGST 87“
Im Besitz des Künstlers

In dieser Variante kommen puristische Klarheit und Ästhetik der geometrischen Formensprache in besonderem Maße zur Geltung.

**205 Plastik „Geometrische Kompositionen IV“
1987**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), dunkelbraune Patina
Poröse Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
31 x 20 x 13 cm/ 22 x 11 x 15 cm/ 23 x 9 x 10 cm (Plastiken)
2 x 24 x 24 cm (Plinthe)
Auf der Plinthe signiert und datiert „ENGST 87“
Im Besitz des Künstlers

Zusammenstellung der drei Kompositionen als Ensemble.



Abb. 202: Plastik „Geometrische Komposition I“



Abb. 203: Plastik „Geometrische Komposition II“



Abb. 204: Plastik „Geometrische Komposition III“



Abb. 205: Plastik „Geometrische Komposition IV“

**206 Modell der Großplastik „Puristisches Ensemble“
1988**

Edelstahl

65 x 3 x 10 cm; Ø 4 cm (Maßstab 1: 10)

Das Werkmodell befindet sich im Besitz des Künstlers

Die Plastik wurde für den Platz vor der Südfassade der Hamburger Deichtorhallen entworfen. Der Auftrag an Herrn Engst, die künstlerische Gestaltung zu übernehmen und ein Modell anzufertigen, erfolgte durch den Kunstmäzen Körber für seine gleichnamige Stiftung, die die Deichtorhalle erworben hatte, um sie als Ausstellungsgebäude für aktuelle Kunst und Photographie der Stadt Hamburg zu übergeben. Da der Entwurf im Entscheidungsgremium der Stiftung keine einstimmige Zustimmung fand, wurde der bereits erteilte Auftrag von Herrn Körber wieder zurückgenommen.

Konzept des Künstlers:

Drei nebeneinander stehende Rechteckplatten in den Maßen 650 x 30 x 100 cm werden jeweils von einem aufliegenden Zylinder von 40 cm Durchmesser bekrönt. Als Material war Bronze vorgesehen. Das puristische Ensemble sollte auf die junge, experimentelle Kunstrichtung verweisen, die in der Deichtorhalle präsentiert wird.

**207 Plastik „Dresden 1944“
1988**

Hakenplatten aus Stahl

59–77 x 60 x 30 cm

Ohne Signatur und Datierung

Im Besitz des Künstlers

Das aus Befestigungsplatten für Eisenbahnschienen (Hakenplatten) gearbeitete Kunstwerk symbolisiert die Häuserruinen Dresdens und soll als Mahnmal gegen den Krieg verstanden werden.

**208 Plastik „Artisten“
1988**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), goldbraune Patina

Raue Oberflächenstruktur

Gießer: Barth

50 x 22 x 9 cm (Figuren)

1,5 x 12 x 15 cm (Plinthe)

Auf der Plinthe signiert „ENGST“, ohne Datierung

In Privatbesitz

Die Plastik zeigt zwei männliche Akrobaten in einer „Kopf-auf-Kopf-Position“. Der auf dem Einrad mit ausgestreckten Armen das Gleichgewicht haltende Untermann balanciert auf seinem Schädel den auf dem Kopf stehenden Partner. Eindrucksvolle Darstellung des kurzen Augenblicks der vollendeten Balance.

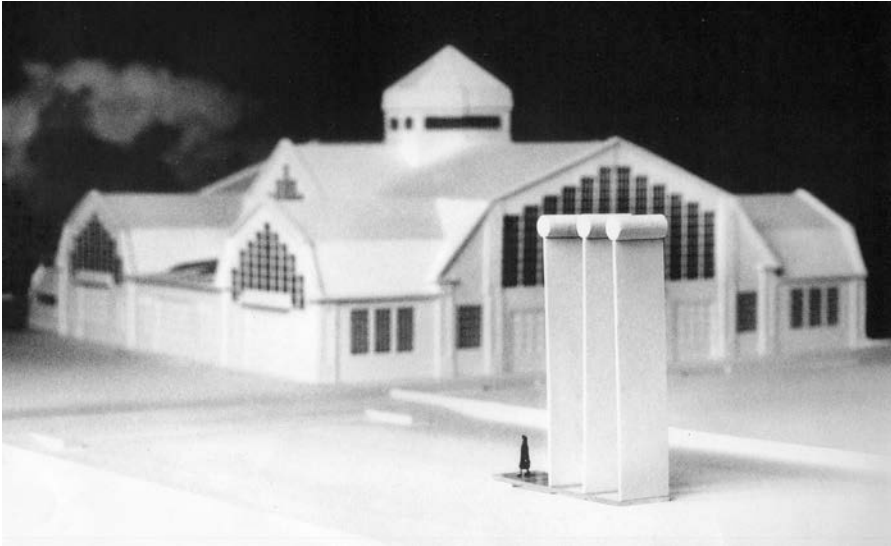


Abb. 206 a: Fotomontage der Südfassade der Deichtorhallen

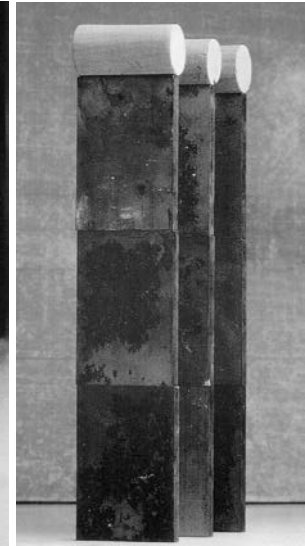


Abb. 206 b: Modell der Großplastik „Puristisches Ensemble“

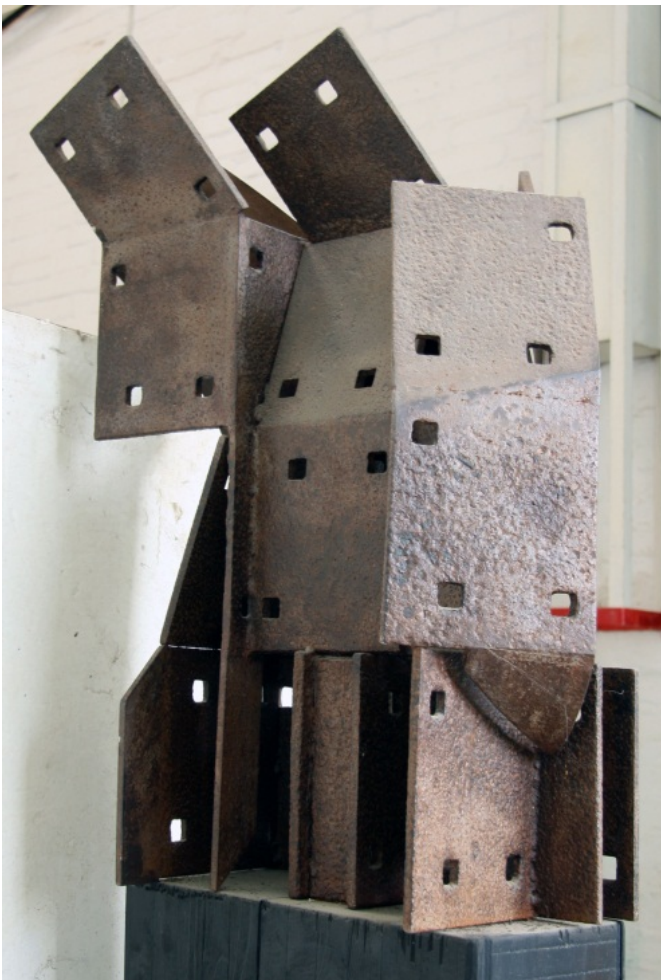


Abb. 207: Plastik „Dresden 1944“



Abb. 208: Plastik „Artisten“

**209 Plastik „Eule auf Postament“
1989**

Bronze (Sandguss), dunkelbraune Patina
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Humberg
44 x 21 x 14 cm (Plastik)
4 x 30 x 20 cm (Steinplatte)
Ohne Signatur und Datierung
In Privatbesitz

Gegenständliche Darstellung einer auf einem Sockel sitzenden Eule. Vorlage für den Bronzeguss war ein ehemals vom Künstler in Holz geschnitztes Exemplar, das verschollen ist und durch ein Foto nicht dokumentiert werden kann.

**210 Modell der Großplastik „Drei Einradfahrer in der Balance“
1989**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), braune Patina
Poröse Oberflächenstruktur
Gießer: Barth (zwei Güsse)
26 x 19 x 20 cm (Maßstab 1:10)
Im hinteren linken Rad signiert „ENGST“, ohne Datierung
Beide Güsse sind im Besitz des Künstlers

**211 Großplastik „Drei Einradfahrer in der Balance“
1989**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren/Sandguss), braune Patina
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Barth (Figuren)/ Humberg (Räder)
260 x 190 x 200 cm
Im rechten Rad unten signiert und datiert „ENGST 89“
Figuren leicht bekrizelt

Das Kunstwerk wurde von der Stadt Dortmund für den Pausenhof der Gustav-Heinemann-Gesamtschule in Dortmund-Huckarde angekauft.
Die „Drei Einradfahrer in der Balance“ wurden inzwischen zum „Logo“ der Schule (siehe linke Bildhälfte).

Zur Komposition vgl. Nr. 117, 123 und 139; identische Maße mit Nr. 123.



Abb. 209: Plastik „Eule auf Postament“



Abb. 210: Modell „Drei Einradfahrer in der Balance“



Abb. 211: Großplastik „Drei Einradfahrer in der Balance“

**212 Plastik „Einradfahrer – Vierergruppe“
1989**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), braune Patina
Rauhe Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
89 x 62 x 35 cm (Figuren)
1,5 x 35 x 29 cm (Plinthe)
Im rechten Rad signiert und datiert „ENGST 89“
Im Besitz des Künstlers

Vier Einradfahrer eng beieinander stehend. Nur auf Vorder- und Seitenansicht ausgearbeitete Plastik, hinten ohne Substanz.

**213 Plastik „Einradfahrer – Geschlossene Gruppe“
1989**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), braune Patina
Rauhe Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
105 x 108 x 25 cm (Figuren)
1,5 x 35 x 30 cm (Plinthe)
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers

Elf Einradfahrer bilden in versetzter Anordnung einen konvexen Bogen.
Wie Nr. 212: Rückseite hohl.

**214 Plastik „Einradfahrer – Wettkampf“
1989**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), dunkelgraue Melierung
Rauhe Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
25,5 x 33 x 20 cm (Figuren und Sockel)
2 x 38 x 20 cm (Plinthe)
Auf rechtem Sockel unten signiert und datiert „ENGST 89“
Im Besitz des Künstlers

Eine von einem breiten Sicherheitsgurt umschlossene, eng zusammengestellte Mannschaft von Einradfahrern steht einer aus der Balance geratenen Gruppe im Wettkampf gegenüber. Zwischen den beiden Kontrahenten liegen die bereits Geschlagenen am Boden. Miteinander verbundenes dreiteiliges Ensemble.

Lit.: Ausst.-Kat. „Kunstforum Nord III“ in Salza u 1990, Kiel 1990, o. S., mit Abb.



Abb. 212: Plastik „Einradfahrer – Vierergruppe“

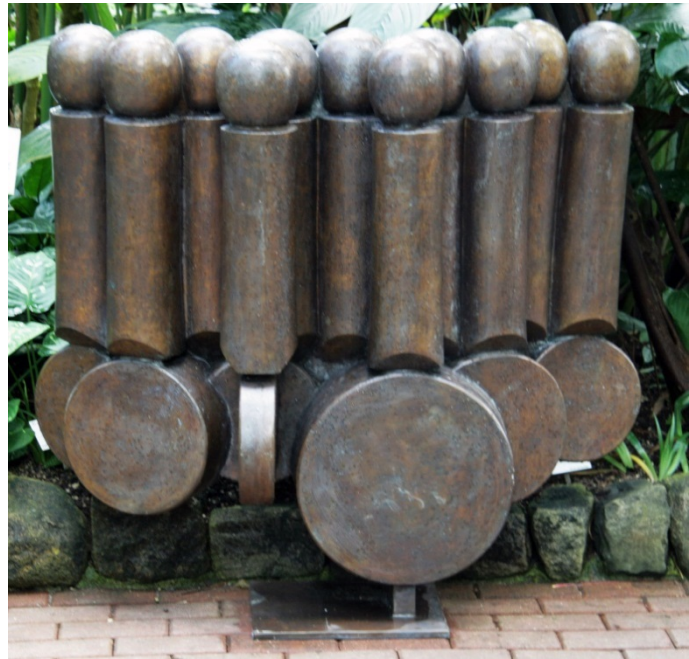


Abb. 213: „Einradfahrer – Geschlossene Gruppe“



Abb. 214: Plastik „Einradfahrer – Wettkampf“

**215 Plastik „Der Mensch auf dem Einrad – Gruppenverhalten“
1989**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), dunkelgraue Melierung
Rauhe Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
25 x 17 x 20 cm
Auf dem Sockel signiert und datiert „ENGST 89“
In Privatbesitz

Aus der Balance geratene Gruppe auf abschüssigem Grund. Der Sturz der vorderen Einradfahrer bringt die gesamte Mannschaft in eine instabile Lage.

Lit.: Ausst.-Kat. 36. Landesschau 1989 in Itzehoe, Itzehoe 1989, o. S., Abb. Nr. 37.

**216 Plastik „Der Mensch auf dem Einrad – Absturz“
1989**

Material, Guss, Melierung, Oberflächenstruktur und Gießer wie Nr. 215
33 x 11 x 28 cm
Ohne Signatur und Datierung
In Privatbesitz

Die Plattform, auf der sich die Einradfahrer aufhalten, gerät ins Wanken und bringt alle zu Fall. Gedanken an Naturkatastrophen kommen auf.

**217 Relief „Symmetrische Spielereien I“
1989**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), braun-schwarze Patina
Poröse Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
28 x 17,5 x 3,0 cm
Unten rechts signiert und datiert „ENGST 89“
Im Besitz des Künstlers“

Auf hochformatiger Platte mit bogiger Oberkante Anordnung von Kreissegmenten und kleinen Vollkreisen zu einem symmetrischen Ornament. Zwei Einradfahrer, die über den unteren Rand ragen, schließen die Komposition ab.

**218 Relief „Symmetrische Spielereien II“
1989**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), dunkelgraue Melierung
Rauhe Oberflächenstruktur mit Oxidationsspuren
Gießer: Barth
28 x 28 x 3,0 cm
Unten rechts signiert und datiert „ENGST 89“
Im Besitz des Künstlers

Quadratische Grundfläche mit gebogenem Einschnitt in der Mittelachse. Darauf in fächerartiger Anordnung Kreissegmente und kleine Halb- und Vollkreise zu Zweigen mit Knospen. Ein Einradfahrer bildet den Mittelpunkt des Arrangements. Unten: Vorrichtung zum Aufstellen des Reliefbildes.

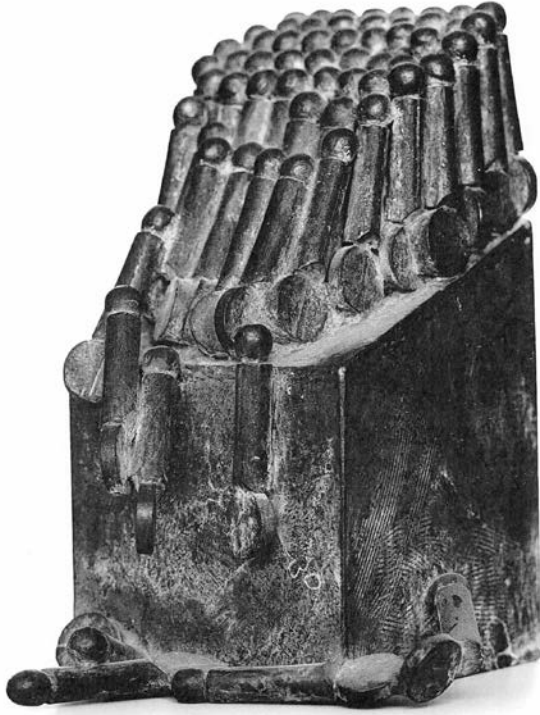


Abb.215: Plastik
 „Der Mensch auf dem Einrad – Gruppenverhalten“



Abb. 216: Plastik
 „Der Mensch auf dem Einrad – Absturz“



Abb. 217: Relief „Symmetrische Spielereien I“



Abb. 218: Relief „Symmetrische Spielereien II“

**219 Relief „Kreissegmente“
1989**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), rotbraune Patina
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
60 x 41 x 2 cm (Relief)
30 x 14 x 1,5cm (Platte)
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers

Auf großer Trägerplatte in zentrierter Position kleines Relief mit floraler Komposition aus verschiedenen großen Kreissegmenten, identisch mit Nr. 149.

**220 Relief „Acht Einradfahrer“
1989**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), rotbraune Patina
Poröse Oberflächenstruktur mit eingeritzten Rillen
Gießer: Barth
15 x 15 x 3,0 cm
Unten rechts signiert und datiert „ENGST 89“
Im Besitz des Künstlers

Quadratische Platte mit abgerundeten Ecken, darauf in der oberen Hälfte ein einzelner Einradfahrer auf der Mittelachse, flankiert von zwei Dreiergruppen in symmetrischer Anordnung; vor ihnen am Boden liegend der achte Einradfahrer.

**221 Relief „Zwei Einradfahrer – Man mag sich“ (Variante I)
1989**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), rotbraune Patina
Rauhe Oberflächenstruktur, teilweise mit Schraffuren
Gießer: Barth
24 x 23 x 3 cm
Unten recht signiert und datiert „ENGST 89“
Im Besitz des Künstlers

Platte mit abgerundeten Ecken, darauf zwei kleine Einradfahrer, erstmals in gebogener Form, dicht beieinander.
Der Künstler nimmt mit den geschmeidigen Körpern den Figuren die Strenge, die er bis dahin konsequent eingehaltenen hat.

**222 Relief „Zwei Einradfahrer – Man mag sich“ (Variante II)
1989**

Material, Guss, Patina, Oberflächenstruktur, Gießer,
Maße, Signatur, Datierung und Besitzer wie Nr. 221

Pendant mit zwei sich zugewandten Figürchen, hier in der Kombination von gebogener und gerader Form. Die beiden Reliefs wurden als Ensemble konzipiert.



Abb. 219: Relief „Kreissegmente“



Abb. 220: Relief „Acht Einradfahrer“



Abb. 221: Relief „Zwei Einradfahrer –
Man mag sich“ (Variante I)



Abb. 222: Relief „Zwei Einradfahrer –
Man mag sich“ (Variante II)

**223 Relief „Sechs Einradfahrer“
1989**

Bronze(Wachsausschmelzverfahren), gelb-braune Patina
Poröse Oberflächenstruktur mit Schraffuren
Gießer: Barth
32,5 x 19 x 3,0 cm
Unten rechts signiert und datiert „ENGST 89“
Im Besitz des Künstlers

Auf hochrechteckiger Platte leicht unterhalb der Mitte, Komposition aus sechs dicht nebeneinander angeordneten Figuren; Räder in Dreiviertelansicht.

**224 Relief „Elf Einradfahrer“
1989**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren) gelb-braune Patina
Poröse Oberflächenstruktur, partiell mit Schraffuren
Gießer: Barth
38 x 29,5 x 3,0 cm
Unten rechts signiert und datiert „ENGST 89“
Im Besitz des Künstlers

Trägerplatte mit abgerundeten Ecken, darauf eine Reihe mit sechs Einradfahrern, darüber eine Fünferreihe; Räder in Seitenansicht.

**225 Relief „Einradfahrer – Kleines Chaos“
1989**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), dunkelbraune Patina, graue Melierung
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
47 x 34 x 5 cm
Unten rechts signiert und datiert „ENGST 89“
Im Besitz des Künstlers

Hochformat mit zwölf Einradfahrern in ungegliederter Anordnung. Die unruhige Komposition wird durch die Melierung der Platte noch verstärkt.

**226 Relief „Einradfahrer – Großes Chaos“
1989**

Material, Guss, Patina, Melierung, Oberflächenstruktur und Gießer wie Nr. 225
51,5 x 35,5 x 5 cm
Unten rechts signiert und datiert „ENGST 89“
Im Besitz des Künstlers

Viele Einradfahrer in völligem Durcheinander. Einige Figuren ragen über die Trägerplatte hinaus. Pendant zu Nr. 225.

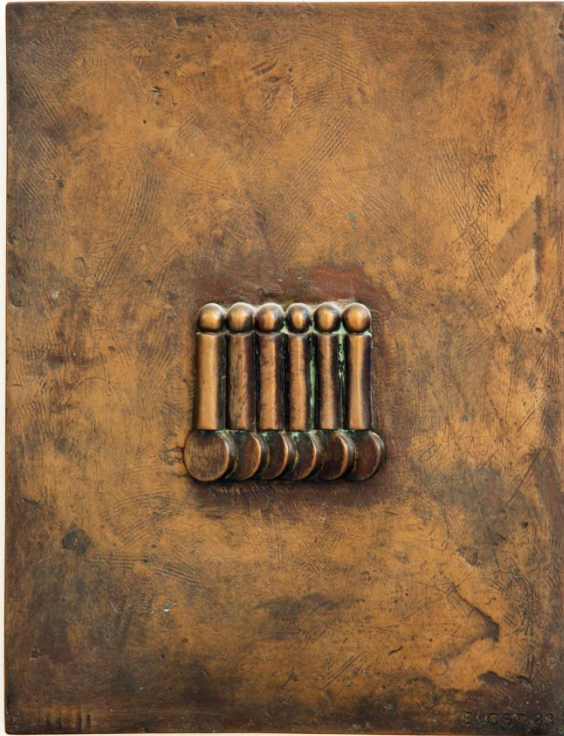


Abb. 223: Relief „Sechs Einradfahrer“



Abb. 224: Relief „Elf Einradfahrer“



Abb. 225: Relief „Einradfahrer – Kleines Chaos“



Abb. 226: Relief „Einradfahrer – Großes Chaos“

- 227 Relief „Einradfahrer – Am Tisch“
1989**
Bronze (Wachsausschmelzverfahren), mittelbraune Patina, graue Melierung
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
46 x 34 x 3,5 cm
Unten recht signiert und datiert „ENGST 89“
Im Besitz des Künstlers
- Auf hochrechteckiger Grundfläche sieben Einradfahrer vor einem Tisch.
Wurde der achte aus der Gemeinschaft ausgeschlossen?
- 228 Relief „Einradfahrer – Kreuz und Quer“
1989**
Bronze (Wachsausschmelzverfahren), dunkelbraune Patina
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
50 x 34 x 4,0 cm
Unten rechts signiert und datiert „ENGST 89“
Im Besitz des Künstlers
- Hochformatige Platte mit vielen zu Fall gekommenen Einradfahrern, kreuz und quer am Boden liegend; lediglich die Gruppe am unteren Rand wurde vor dem Sturz bewahrt.
- 229 Relief „Einradfahrer – Übereinander und nebeneinander“
1989**
Bronze (Wachsausschmelzverfahren), hellbraune Patina
Glatte Oberflächenstruktur, partiell mit Schraffuren
Gießer: Barth
49 x 34,5 x 3,5 cm
Unten rechts signiert und datiert „ENGST 89“
Im Besitz des Künstlers
- Hochformatige Platte mit abgerundeten Ecken, in der Mitte eine größere Gruppe Einradfahrer in vertikaler Anordnung ohne geregelte Aufstellung.
- 230 Relief „Einradfahrer – Bunt durcheinander“
1989**
Bronze (Wachsausschmelzverfahren), hellbraun Patina
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
49 x 34,5 x 5,0 cm
Unten rechts signiert und datiert „ENGST 89“
Im Besitz des Künstlers
- Über drei dicht beieinander stehenden Figuren erhebt sich eine Gruppe von Einradfahrern in unregelter, kreisförmiger Verteilung. Pendant zu Nr. 229; Komposition als Ensemble.



Abb. 227: Relief „Einradfahrer – Am Tisch“



Abb. 228: Relief „Einradfahrer – Kreuz und Quer“



Abb. 229: Relief
„Einradfahrer – Übereinander und nebeneinander“



Abb. 230: Relief
„Einradfahrer – Bunt durcheinander“

**231 Relief „Einradfahrer – Wie aufgereiht“
1989**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), hellbraune Patina
Glatte Oberflächenstruktur mit Schraffuren
Gießer: Barth
46 x 35 x 3,0 cm
Unten recht signiert und datiert „ENGST 89“
Im Besitz des Künstlers

Auf hochrechteckiger Grundfläche vier Reihen mit jeweils achtzehn nach links ausgerichteten Einradfahrern in akkurat strenger Formation. Assoziationen zu Militär- und Sportparaden kommen auf.

**232 Relief „Einradfahrer – In Reih’ und Glied“
1989**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), hellbraune Patina
Poröse Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
46 x 35 x 3,0 cm
Unten recht signiert und datiert „ENGST 89“
Im Besitz des Künstlers

Zwei sich zugewandte Gruppen in symmetrischer Anordnung bilden jeweils vier Reihen zu sechs Einradfahrern. Gegenstück zu Nr. 231.

**233 Relief „Einradfahrer – In Schräglage“
1989**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), dunkelbraune Patina, graue Melierung
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
50 x 60 x 3,0 cm
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers

Auf hochformatiger Grundfläche Anordnung von drei Einradfahrer-Gruppen in starker Schräglage zu jeweils drei untereinander gesetzten Reihen. Drei einzelne Einradfahrer befinden sich hinter ihrer Mannschaft.

Die ungewöhnliche Komposition beherrscht den linken Teil der Platte. Während die obere Gruppe noch zögerlich anstrebt, über die Begrenzung hinauszufahren, wagt sich die mittlere bereits dramatisch weit in den freien Raum; die untere bleibt noch auf sicherem Terrain. Es scheint, als befinden sich die Gruppen auf der Flucht.

Im Zusammenhang mit 1989, dem Entstehungsjahr aller Ereignisreliefs, kommen Gedanken an die Umbrüche in der DDR auf.



Abb. 231: Relief „Einradfahrer – Wie aufgereiht“



Abb. 232: Relief „Einradfahrer – In Reih' und Glied“



Abb. 233: Relief „Einradfahrer – In Schräglage“

- 234 Plastik „Der Mensch auf dem Einrad“
1990**
Bronze (Wachsausschmelzverfahren), braune Patina
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Barth
24 x 15 x 15 cm
Auf dem Sockel signiert und datiert „ENGST 90“
Im Besitz des Künstlers
- Auf hohem Sockel eine Großgruppe von Einradfahrern in leichter Schräglage, dicht gedrängt in akkurater Formation.
- Lit.: Ausst.-Kat. 37. Landesschau 1990/91 in Kiel, Kiel 1990, o. S. und Abb. Nr.
- 235 Modell einer Großplastik „Vier Einradfahrer“
1990**
Gips auf Holzplatte
36 x 46,5 x 15 cm (Gesamtmaß)
2 x 50 x 20 cm (Platte)
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers
- Die Vierergruppe wurde bislang nicht in Metall gegossen.
- 236 Großplastik „Drei Einradfahrer in der Balance“ (auf Betonsockel)
1990/2004**
Bronze (Wachsausschmelzverfahren/Sandguss), braune Patina
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Barth (Figuren)/Humberg (Räder)
260 x 190 x 200 cm (Plastik),
60 x 170 x 170 cm (Betonsockel)
Im rechten Rad signiert und datiert „ENGST 90“ und Gießerzeichen,
Bronzetafel mit der Aufschrift: „DREI EINRADFAHRER. GEORG ENGST“
- Das Kunstwerk wurde 1990 von der SCHLESWAG AG in Rendsburg für den Park der Unternehmensleitung erworben. Nach dem Zusammenschluss von Schleswag, Hein Gas und HANSEGAS zur E.ON Hanse entschied 2004 die Geschäftsleitung, die „Drei Einradfahrer“ nach Quickborn vor den Eingang der neuen Hauptverwaltung zu versetzen. Abbau, Transport und Neuaufstellung wurden von Herrn Engst beaufsichtigt.
- Identisch mit Nr. 211; zur Komposition vgl. auch Nr. 117, 123, 139.
- Lit.: Schleswag AG (Hg.): *SCHLESWAG AG + Kunst. Eine Sammlung*, Vorw.: Spielmann/Staak, Rendsburg 1996, 40/41, 45;
Geschäftsbericht der E.ON Hanse, online unter:
[apps:eon.com/documents/EHA_Geschaeftsbericht_2004_ger.pdf](https://apps.eon.com/documents/EHA_Geschaeftsbericht_2004_ger.pdf) (letzter Abruf: 21.7.2014).



Abb. 234:

Plastik „Der Mensch auf dem Einrad“



Abb. 235: Modell einer Großplastik „Vier Einradfahrer“



Abb. 236: Großplastik „Drei Einradfahrer in der Balance“

(237–239) Auftrag der Bundesbaudirektion zur künstlerischen Gestaltung der Eingangshalle der Ständigen Vertretung der Bundesrepublik Deutschland bei der Europäischen Union in Brüssel, Rue de Jacques de Lalaing 19–21

1990

237 Deckenplastik „Auffaltung – Entfaltung – Bewegung“

Stahlkonstruktion, Gipsbauplatten und Stuck
Ausführung: Isoliertechnik Kaefer, Bremen;
Gebr. Knauf Westdeutsche Gipswerke, Iphofen
Fläche: ca. 60 qm
Ohne Signatur und Datierung

Die fächerartige Auffaltung der Deckenplastik wird von der rechten zur linken Wand breiter und von der Decke in den Raum schmaler.

In seiner Dokumentation bemerkte der Künstler: *„Die Auffaltung der Decke ist eine Öffnung von oben nach unten und gibt Einblick von unten nach oben.“*

238 Lichtplanung

Konzept des Künstlers:
Stuck-Vouten mit Lichtaustritt an den Stirnseiten nehmen vier Leuchtstofflampen auf, die über die gesamte Länge für eine Lichtleistung von ca. 1000 Lux in 180 cm Höhe sorgen. Das Ziel war eine nahezu schattenlose Ausleuchtung der Decke, ohne deren plastischen Effekt zu mindern.

239 Skulptur „Bewegung in den Raum“ (zweiteilig)

Russischer Marmor, weiß
Ausführung: Natursteine Zeidler & Wimmel, Kirchheim
240 x 100–140 x 40 cm
Unten signiert und datiert „ENGST 90“

Nach Auskunft des Auswärtigen Amtes befindet sich die Ständige Vertretung Deutschlands bei der EU inzwischen in einem Neubau in der Rue Jacques de Lalaing 8–14. Die Immobilie in der Rue Jacques de Lalaing 19–21 verkaufte der Bund 2006 an die Griechische Regierung. Das Foyer soll bislang nicht verändert worden sein.

Gegenstandslose Komposition. Zwei hohe, schräg geschnittene Steinblöcke mit eigenem Standvermögen kommen an ihren oberen Kanten bis auf fünf Millimeter zusammen und gehen nach unten breiter auseinander. Die überlebensgroße Marmorskulptur korrespondiert mit der Auffaltung der Deckenskulptur. Aussage des Bildhauers: *„Der Stein nimmt die räumliche Bewegung der Decke auf“*.

Lit.: Engst: *Skulpturendecke und Stein*. Dokumentation, Hamburg 1990;
Seidel: *Kunst am Bau bei Deutschen Botschaften und anderen Auslandsbauten*, ein Projekt des Forschungsprogramms „Zukunft Bau“ i.A. des BMVBS, Online Publikation Nr. 11/2011, unter: <http://www.bbsr.bund.de/...KunstAmBau/...Forschungen/Veroeffentlichungen> (letzter Abruf: 21.7.2014).

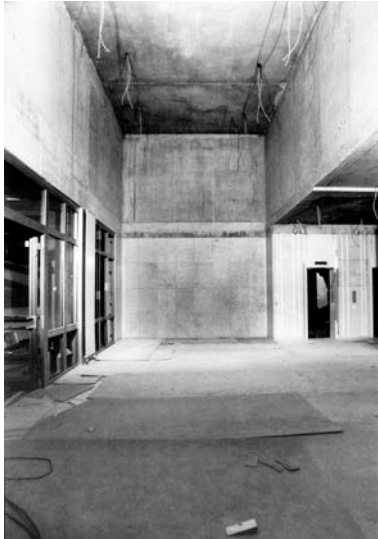


Abb. 237 a: Rohbau des Botschaftsgebäudes

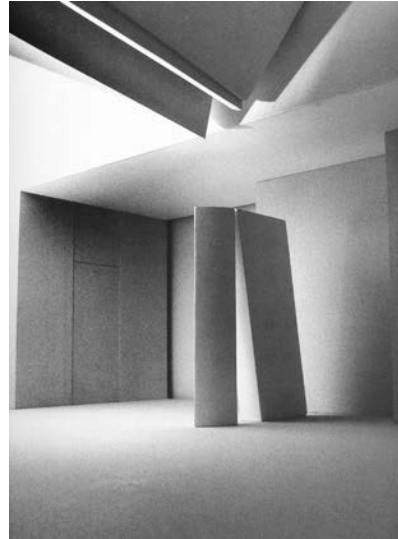


Abb. 237 b: Entwurf (Architekturmodell)



Abb. 237 c: Deckenplastik „Auffaltung – Entfaltung – Bewegung“



Abb. 238: Lichtplanung



Abb. 239: Skulptur „Bewegung in den Raum“

**240 Plastik „Das Boot ist voll“
1991/ 2002**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), dunkelbraune Patina
Glatte Oberflächenstruktur, partiell mit Schraffuren
Gießer: Barth/Wittkamp (zwei Güsse)
27 x 28 x 12 cm (Gesamtmaß)
Unten signiert und datiert „ENGST 91“
Beide Güsse im Besitz des Künstlers

Hoher Sockel in Form eines Schiffes, darauf bis an den Rand des ‚Decks‘
Einradfahrer in dichter Enge.

Lit.: Ausst-Kat. 38. Landesschau 1991 in Kiel. Kiel 1991, o. S. mit Abb.

(241–243) Kompositionsstudien zu „Einradfahrer – Gruppenverhalten – Sturz“

**241 Plastik „Stürzende I“
1991**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), braune Patina
Glatte Oberflächenstruktur mit Schraffuren
Gießer: Barth
22 x 9 x 4 cm (Figuren und Sockel)
0,5 x 25 x 19 cm (Plinthe)
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers

Auf schmalem, abgeschrägtem Sockel eine Gruppe von Einradfahrern im
Sturz.

**242 Plastik „Stürzende II“
1991**

Material, Guss, Patinierung, Oberflächenstruktur und Gießer wie Nr. 241
17–22 x 20,5 x 4 cm (Figuren und Sockel)
0,5 x 30 x 21 cm (Plinthe)
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers

Zwei aus der Balance geratene Gruppen treffen aufeinander. Während eine
Mannschaft bereits am Boden liegt, befinden sich die andere noch im Fall.

**243 Plastik „Gestürzte“
1991**

Material, Guss, Patinierung, Oberflächenstruktur und Gießer wie Nr. 241
19 x 11 x 4 cm (Figuren und Sockel)
0,5 x 28 x 21 cm (Plinthe)
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers

Gestürzte Gruppe von hohem Sockel hinuntergleitend. Bei dieser Variante wird
die Abschrägung des Sockels in die Komposition mit einbezogen.



Abb. 240: Plastik „Das Boot ist voll“



Abb. 241: Plastik „Stürzende I“



Abb. 242: Plastik „Stürzende II“



Abb. 243: Plastik „Gestürzte“

- 244 Modell der Großplastik „Einradfahrer – Gruppenverhalten – Sturz“
1991**
Bronze (Wachsausschmelzverfahren), dunkelbraune Patina
Rauhe Oberflächenstruktur mit Schraffuren
Gießer: Barth
19 x 3 x 11 cm (Maßstab 1:10)
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers
- 245 Modell „Einradfahrer – Gruppenverhalten – Sturz“ (Variante)
1991**
Material, Guss und Gießer wie Nr. 244, mittelbraune Patina
Rauhe Oberflächenstruktur mit Schraffuren
19 x 3 x 11 cm (Figuren)
0,5 x 22 x 19 cm (Plinthe)
Auf der Plinthe signiert „ENGST“, ohne Datierung
Im Besitz des Künstlers
- 246 Großplastik „Einradfahrer – Gruppenverhalten – Sturz“
1991**
Die Plastik wurde von der Stadt Wedel in Auftrag gegeben und befindet sich im öffentlichen Raum vor der Sporthalle am Elbestadion, Bekstraße.

Bronze (Wachsausschmelzverfahren/Sandguss), dunkelbraune Patina
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Barth (Figuren)/Humberg (Sockel)
193 x 120 x 24–35 cm (Gesamtmaß)
Text auf der Rückseite des Sockels: „DER MENSCH AUF DEM EINRAD EIN STÄNDIGER BALANCEAKT – GRUPPENVERHALTEN – ENGST 91“
Sockel bekritzelt, unten Oxidationsspuren

Aus der Balance geratene Gruppe von Einradfahrern. Während die vorderen bereits gestürzt sind, können sich die hinteren noch halten. Auch hier bilden Sockel und Figuren eine Kompositionseinheit.
- 247 Stele „Keile“ (auf Holzsockel verschraubt)
1992**
Eisenplatten(geschweißt) und massive Eisenkeile
Ausführung: Schlosserei Gerlach, Hamburg
120 x 20,5 x 24,5 cm (Gesamtmaß),
Höhe der Keile 23–30,5 cm
Auf schwarzem Sockel Plakette: „KEILE 92. GEORG ENGST“
Augenscheinlich ohne Beschädigungen am Objekt

Das Kunstwerk wurde vom Innenministerium des Landes Schleswig-Holstein auf der Landesschau in Lübeck angekauft. Es steht im Foyer vor den Sitzungssälen des Ministeriums.

Dreieckige Stele, darauf acht grob eingeschlagene Keile aus dem Steinbruch mit Bearbeitungsspuren. Die Vorderseite der Plastik wird durch einen vom oberen Rand ausgehenden 20 cm langen kegelförmigen Einschnitt festgelegt.



Abb. 244: Modell der Großplastik
„Einradfahrer – Gruppenverhalten – Sturz“



Abb. 245: Variante des Modells



Abb. 246: – Großplastik
„Einradfahrer – Gruppenverhalten – Sturz“



Abb. 247: Plastik „Keile“ (auf Holzsockel)

**248 Skulptur „Das Gespräch“ (vierteilig)
1992**

Russischer Marmor, weiß
Ausführung: Zeidler & Wimmel, Kirchheim
135,5 x 58,5 x 22 cm (zwei Elemente)
134,0 x 49,0 x 22 cm (zwei Elemente)
Unten rechts signiert und datiert „ENGST 92“
Leichte Beschädigungen am Stein

Die Skulptur wurde von der Oberpostdirektion Hannover, Zeppelinstraße für das Foyer der Direktionsetage in Auftrag gegeben. Nach Auflösung der OPD 1989 übernahm die Telekom die Immobilie, die sie 2004 verkaufte. Das Kunstobjekt wurde ins Depot der Telekom nach Bonn gebracht. Konkrete Pläne über einen neuen Standort liegen nicht vor.

Gegenstandslose Komposition aus vier hochformatigen Marmorblöcken. Die Außenflächen der Steine sind konvex gebogen, die Innen- und Seitenflächen gerade geschnitten. Zwei identische Steine stehen in kurzem Abstand parallel zueinander, die beiden anderen Elemente dicht hintereinander in schräger Anordnung. Es scheint, als würden die oberen Kanten der Blöcke aufeinander treffen. In der Komposition Ähnlichkeit mit Nr. 239. Zur Erläuterung des Kunstwerkes entwarf die Leitung der Oberpostdirektion Hannover zusammen mit dem Künstler folgende Texttafel:

„Marmor-Skulptur. Das Gespräch“

„Die Begegnung zwischen der statischen Form und der veränderbaren Form. Die Annäherung und das vertrauensvolle Anlehnen im Sinne von Verständigung, von Verbindung und Zusammenhang, Mitteilsamkeit und Genauigkeit im Gespräch, sowie die Gelegenheit, die Gedanken erneut umzugruppieren und das Ziel zu verändern. Eine Skulptur, die offen bleibt, die ihre Standfestigkeit vorzeigt und deutlich auf die Kraft, das Gewicht und die Zerbrechlichkeit von Gesprächen verweist. Die Skulptur ist für den Mittelpunkt dieses Raumes, als Zeichen für Kommunikation, entworfen worden.“

**249 Modell der Bodenplastik „Wassertreppe“
1992**

Edelstahl
26 x 19 x 70 cm (Maßstab 1:10)
Das Modell wurde vom Künstler vernichtet.

Der Entwurf entstand anlässlich einer Ausschreibung der Stadt Frankfurt/Oder zur künstlerischen Ausschmückung einer Treppe.

Konzept des Künstlers:

Eine Bodenplastik in den Maßen 260 x 190 x 700 cm unterteilt die breit angelegte Treppe in der Mitte so, dass die Stufen zu beiden Seiten der Plastik begehbar bleiben. Entlang der gebogenen Edelstahlbänder führt ein leichter Wasserfilm nach unten.

Das Kunstwerk kam aus Kostengründen nicht in die engere Wahl.

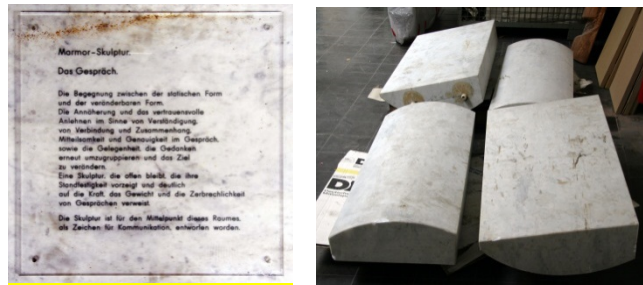


Abb. 248 a und 248 b: Text und vierteilige Skulptur im Depot der Telekom in Bonn

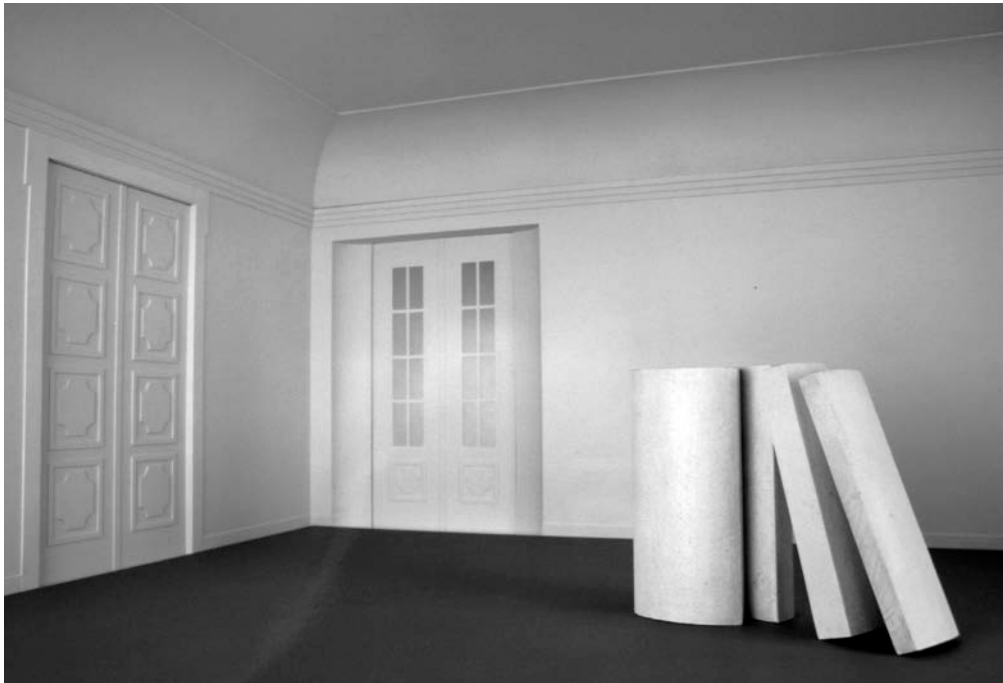


Abb. 248 c: Skulptur „Das Gespräch“

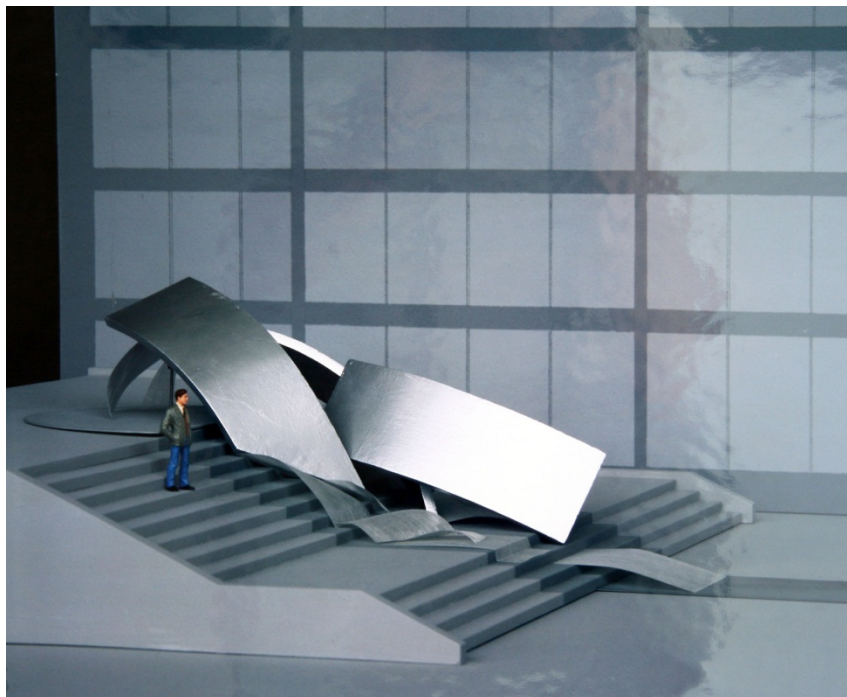


Abb. 249: Fotomontage der Bodenplastik „Wassertreppe“

- 250 Modell der Großplastik „Crash“
1992**
Bronze (Wachsausschmelzverfahren), braune Patina
Poröse Oberflächenstruktur
Gießer: Wittkamp (drei Güsse)
45 x 25 x 21 cm (Maßstab 1:12)
1 x 23 x 25 cm (Plinthe)
Auf der Plinthe signiert und datiert: „ENGST 92“
Augenscheinlich ohne Beschädigungen
Zwei Güsse im Besitz des Künstlers

Das dritte Exemplar wurde von der Hamburger Sparkasse angekauft und befindet sich in der ersten Etage des Stammhauses in Hamburg-Mitte, Adolphsplatz.

- 251 Großplastik „Crash“
1993/94**
Bronze (Wachsausschmelzverfahren/Sandguss), dunkelbraune Patina
Glatte Oberflächenstruktur, Räder partiell mit Schraffuren
Guss: Wittkamp (Figuren)/Humberg (Räder)
540 x 300 x ca. 250 cm
Im rechten Rad signiert „ENGST“ und Gießerzeichen, ohne Datierung
Im Besitz des Künstlers

Drei Männer mit Helm, Visier und Schutzkleidung stehen auf hohen Scheibenrädern ohne Pedale, Gabel und Sattelstütze. Sie scheinen sich mit ihren schräg stehenden Einrädern verkeilt zu haben; Räder und Körper zeigen die für den Sturz bedenkliche Schiefelage. Der Vordermann hält bereits eine Hand schützend vor sein Visier, denn alles deutet darauf hin, dass die Gruppe im nächsten Augenblick zu Fall kommen wird. Blockhafte, futuristische Komposition; imposanter Gesamteindruck.

Mit „Crash“ schuf der Bildhauer seine erste Figurengruppe als Großplastik in Schräglage. Dies war nicht nur für den Künstler eine Herausforderung, sondern auch für den Bildgießer Wittkamp. Er bemerkt hierzu auf seiner Homepage unter „Besondere Arbeiten“:

„[...] Mit Hilfe von zwei Gerüsttürmen wurden die einzelnen, aus je drei Teilen bestehenden Figuren auf die Räder montiert. Als besonders problematisch erwies sich dabei die Schräglage [...].“

Lit.: Ausst.-Kat. „*nordskulptur*“, Vorw.: H. Spielmann, Neumünster 1995, 12–13, mit Abb.; Herrling/Mensch: Ausst.-Kat. „*Skulpturenland Reitbrook*“, Hamburg 2004, 36, 38/39, mit Abb. (dort irrtümlich falsche Angaben zur Vita von Georg Engst); Aru/Gramm: Ausst.-Kat. „*Nord Art 2007 – KiC*“, Büdelsdorf/Rendsburg 2007, 21, mit Abb.



Abb. 250: Modell der Großplastik „Crash“



Abb. 251 a



Abb. 251 b

Großplastik „Crash“

**252 Plastische Wand und Deckengestaltung
1994**

Stuck, weiß
Ausführung: Isoliertechnik Kaefer, Bremen
Gesamtmaß: ca. 150 qm
Ohne Signatur und Datierung
Soweit sichtbar ohne Beschädigungen

Auftraggeber für die Gestaltung der Eingangshalle und des Treppenhauses war die Signal-Iduna-Versicherung in Dortmund, Brüderweg.

Mit geometrischen Formen aufeinander abgestimmte Komposition für Foyer und Treppenhaus.

Inzwischen wird der vom Künstler beabsichtigte Gesamteindruck von kühler Eleganz durch nachträgliches Hinzufügen von Schildern, Pflanzen und blauer Beleuchtung beeinträchtigt.

**253 Plastik „Gegenstandslose Komposition“ (Entwurf I)
1994**

Stahl
Ausführung: Howaldtswerke, Kiel
14 x 50 x 40 cm
Platte: H 2 cm, Ø: 40 cm
Ohne Signatur und Datierung
Im Besitz des Künstlers

Auf runder Scheibe zwei gebogene Rechteckplatten von unterschiedlicher Größe. Ein drittes, gerades Quadrat steckt am Rand der Scheibe in einem Einschnitt.

**254 Plastik „Gegenstandslose Komposition“ (Entwurf II)
1994**

Material, Ausführung, Signatur, Datierung und Besitzer wie Nr. 253
9,5 x 43 x 40 cm,
Platte: H 2 cm, Ø 40 cm

Runde Trägerplatte mit Einkerbung, darauf drei abgeschrägte, gekrümmte Rechteckplatten flach aufliegend.

**255 Plastik „Gegenstandslose Komposition“ (Entwurf III)
1994**

Material, Ausführung, Signatur, Datierung und Besitzer wie Nr. 253
17 x 45 x 40 cm,
Platte: H 2 cm, Ø 40 cm

Gegenstück: Auf runder Basis Arrangement von drei gebogenen, aufrecht gestellten Rechteckplatten.

Mit den drei Entwürfen nahm der Künstler an einem Wettbewerb teil, der für die Gestaltung der Außenanlage des Neubaus des Fraunhofer Instituts in Itzehoe ausgeschrieben wurde. Herr Engst erhielt nicht den Zuschlag.



Abb. 252: Plastische Wand und Deckengestaltung



**Abb. 253: Plastik
„Gegenstandslose Komposition“ (Entwurf I)**



**Abb. 254: Plastik
„Gegenstandslose Komposition“ (Entwurf II)**



Abb. 255: Plastik „Gegenstandslose Komposition“ (Entwurf III)

(256–258) Gesamtauftrag zur künstlerischen Gestaltung des Neubaus mit Ladenpassage der Signal-Iduna-Versicherung in Koblenz, Löhrrstraße

256 Modell des Brunnens „Diskrete Wasserspiele“

1995

Edelstahl auf Marmorplatte

27 x 40 x 20 cm (Brunnen) Maßstab 1:10

2 x 54 x 33 cm (Marmorplatte)

Ohne Signatur und Datierung

Im Besitz des Künstlers

257 Brunnen/Kunstobjekt „Diskrete Wasserspiele“

1995

Edelstahl

Ausführung: Heinz Wallmeyer, Sendenhorst

270 x 400 x 200 cm;

Ø 7,5 cm (Rohre außen)

Ø 4,0 cm (Rohre innen)

Ohne Signatur und Datierung

Augenscheinlich ohne Beschädigungen

Der Brunnen steht in einer kleinen Passage im Erdgeschoss des Neubaus der Signal-Iduna-Versicherung in Koblenz.

Konzept des Künstlers:

Aus sieben zu einem Halbkreis angeordneten abgewinkelten Rohren strömt ein Wasserstrahl in einem Bogen zur Mitte des Halbkreises in den Boden.

Leider wurde von Seiten der Planung die Wasserzufuhr und der Wasserabfluss für den Brunnen nicht vorgesehen. Da der Fehler nicht mehr behebbar war, wandelte der Künstler die Wasserspiele zu einem plastischen Kunstobjekt um, indem er in die Öffnungen für den Wasseraustritt identisch geformte dünne Edelstahlrohre einsetzte.

Ein ansprechendes, klares Gesamtkonzept und eine gelungene Problemlösung.

258 Kunstobjekt – ohne Titel –

1995

Material und Ausführung wie Nr. 257

270–159 x 125 x 70 cm

Ohne Signatur und Datierung

Augenscheinlich ohne Beschädigungen

Das Objekt befindet sich im Foyer in der ersten Etage.

Vier abgewinkelte Rohre in unterschiedlicher Ausrichtung, abgestimmt auf die Form des Brunnens, bilden zusammen mit dem Treppengeländer einen ästhetischen Dreiklang in Edelstahl.



Abb.256: Modell des Brunnens „Diskrete Wasserspiele“



Abb. 257: Brunnen/Kunstobjekt „Diskrete Wasserspiele“



Abb. 258: Kunstobjekt – ohne Titel –

**259 Plastik „Drei Einradfahrer“ (Variante)
1995**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), braune Patina
 Poröse Oberflächenstruktur, Schraffuren und eingezogene Grate (hinten)
 Gießer: Wittkamp (drei Güsse)
 26 x 19 x 20 cm
 Auf dem mittleren Rad signiert „ENGST“, ohne Datierung
 In Privatbesitz

Bis auf minimale Veränderungen an den Sätteln, Pedalen und am Oberteil der rechten Figur identische Komposition und Maße wie Nr. 210.

**260 Plastik „Einradfahrer I“
1995**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), braune Patina
 Poröse Oberflächenstruktur
 Gießer: Wittkamp
 25 x 6 x 10 cm (Figur)
 0,5 x 12 x 15 cm (Plinthe)
 Auf der Plinthe signiert „ENGST“, ohne Datierung
 Im Besitz des Künstlers

Ein Mann auf einem Scheibeneinrad. Die Figur entspricht dem linken der „Drei Einradfahrer“, vgl. Nr. 259.

**261 Plastik „Einradfahrer II“
1995**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), braune Patina
 Poröse Oberfläche, Rad mit Schraffuren
 Gießer: Wittkamp
 26 x 11 x 10 cm (Figur)
 0,5 x 7 x 10 cm (Plinthe)
 Ohne Signatur und Datierung
 Im Besitz des Künstlers

Die Komposition entspricht dem rechten der „Drei Einradfahrer“. Für die eigenständige Einzelfigur wurde an Stelle des ausgestreckten rechten Armes das Oberteil entsprechend verbreitert.



Abb. 259: Plastik „Drei Einradfahrer“ (Variante)



Abb. 260: Plastik „Einradfahrer I“



Abb. 261: Plastik „Einradfahrer II“

262 **Modell des Brunnens „Wasserskulptur“ 1996**

90 x 60 x 30 cm (Maßstab 1:10)

Plexiglas und Hartfaserplatte

Im Besitz des Künstlers

Den Brunnen entwarf der Bildhauer für die Freifläche vor dem neuen Verwaltungsgebäude des Energieversorgers Sachsen Ost, ESAG AG (heute Enso AG) in Dresden, Friedrich-List-Platz. Dem Entwurf ging ein international ausgeschriebener offener Wettbewerb voraus, an dem sich mehr als 80 Künstler beteiligten; Georg Engst erhielt einstimmig den Zuschlag. Trotz bereits erteiltem Auftrag kam es bislang nicht zur Ausführung.

Konzept des Künstlers:

Zwei hochformatige, gebogene Rechteckflächen, in dichter Anordnung parallel zueinander stehend, berühren sich am oberen Ende und gewährleisten zusammen die Stabilität für eine dritte, quer gestellte Platte. Das ausladend angeordnete Element mit dem abgeknickten schwungvoll gebogenen Oberteil und dem von einem Wasserfilm überzogenen vertikal verlaufenden Unterteil bildet den Blickfang der Plastik. Ein Bodenschlitz entlang der Edelstahlwand nimmt das Wasser auf, um es in das Pumpsystem zu befördern.

Ziel des Bildhauers war, mit den Bogensegmenten des Kunstwerkes einen wirkungsvollen Kontrast zu der kantigen Glasfassade des U-förmigen Neubaus zu setzen. Als Material wählte er 300 cm breite gebürstete Edelstahlplatten in einer Stärke von 30 cm. Für die „Wasserskulptur“ war zunächst eine Höhe von 600 cm vorgesehen, die auf Wunsch des Auftraggebers auf 900 cm aufgestockt wurde; das endgültige Gesamtmaß sollte 900 x 600 x 300 cm betragen.

Nach Angaben des Künstlers erwies sich der Friedrich-List-Platz im Laufe der Aushubarbeiten durch verschüttete Keller für die Aufstellung des zehn Tonnen schweren Objektes als ungeeigneter Baugrund. Pfähle hätten mit dem Brunnen fest verankert werden müssen, was die für die Ausschreibung kalkulierten Kosten deutlich verteuerte.

Die neu ermittelten Ausgaben für Bau und Betrieb des geplanten Brunnens stießen auf massive Kritik der Aktionäre. Trotz des bereits erteilten Auftrags wurde deshalb die Ausführung ad hoc gestoppt und auf unbestimmte Zeit verschoben. Über eine kostengünstigere Alternative gab es seitdem keine Gespräche mehr mit Herrn Engst. Es ist anzunehmen, dass die „Wasserskulptur“ nicht mehr gebaut wird.

Puristisch-eleganter, auf Materialwirkung angelegter Entwurf. Die Bogensegmente zeigen Ähnlichkeit mit den Modellen für das Fraunhofer Institut in Itzehoe, insbesondere mit Nr. 255.

Granitplatten mit Spuren von Granaten und Brandbomben aus dem Zweiten Weltkrieg sollten den Betrachter nicht nur um das Wasserspiel herumführen, sondern auch an die Zerstörung Dresdens erinnern.

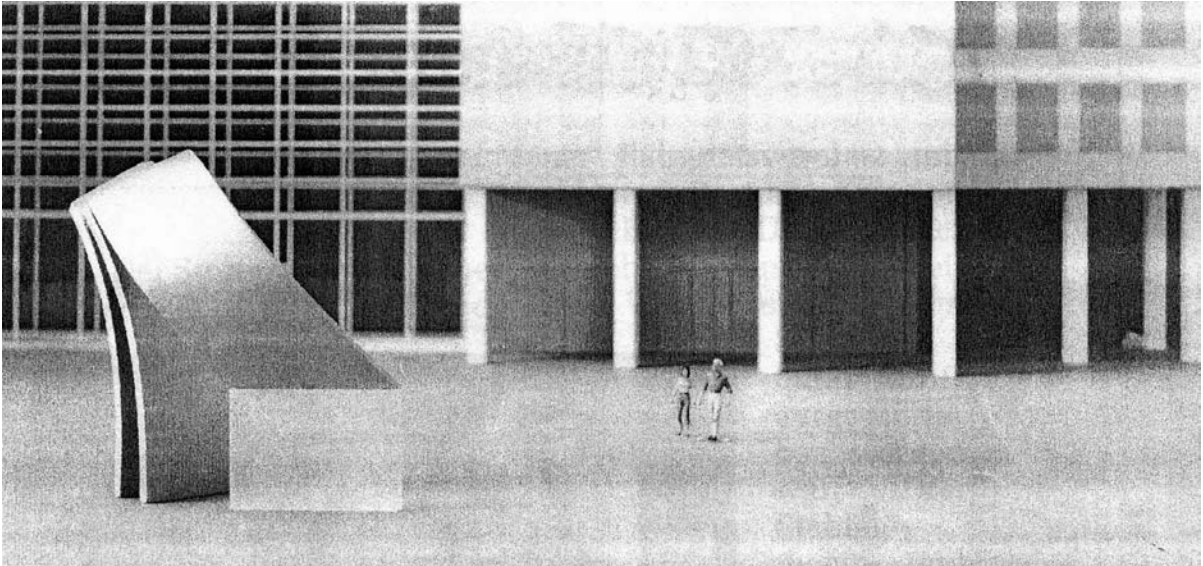


Abb. 262 a: Fotomontage des Brunnens „Wasserskulptur“

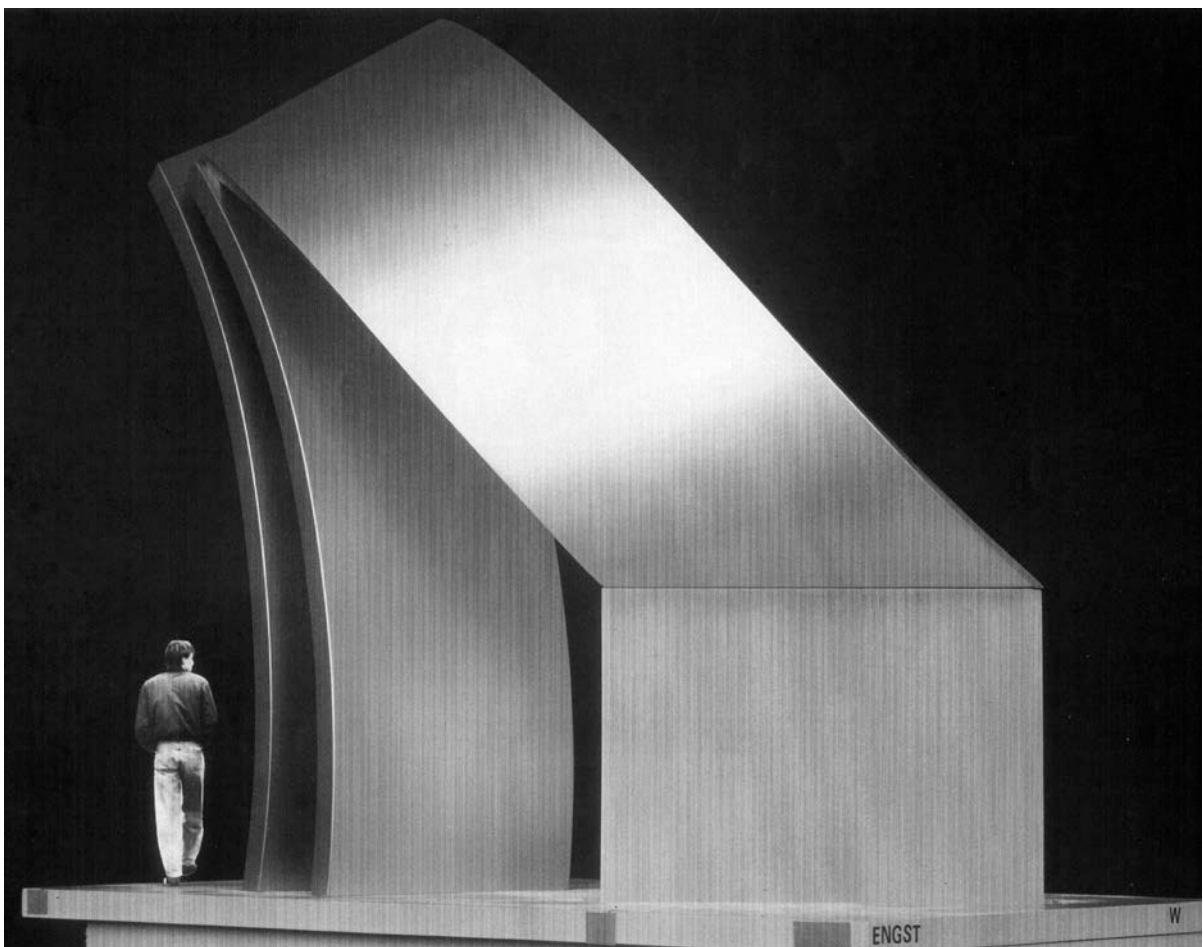


Abb. 262 b: Fotomontage des Brunnens „Wasserskulptur“

**263 Großplastik "Der Mensch auf dem Einrad"
1996/ 2009**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren/Sandguss), dunkelbraune Patina

Glatte Oberflächenstruktur

Gießer: Wittkamp (Figur)/ Humberg (Rad)

365 x 70 x 150 cm

Auf dem Rad signiert und datiert „ENGST 96“ und Gießerzeichen

Rad inzwischen stark bekritzelt

Das Kunstwerk wurde 1996 von der Stadt Bad Oldesloe für dem Pausenhof der integrierten Gesamtschule, Olivet-Allee, angekauft.

Wegen Vergrößerungen diverser Schultrakte wurde die Plastik 2001 abgebaut und ausgelagert. Nach Fertigstellung der Erweiterungsbauten 2009 bekam der Einradfahrer in Absprache mit dem Künstler und unter seiner Aufsicht einen neuen Standort: Er steht nun im öffentlichen Raum vor der Treppe zum Eingang des Schulgeländes und vor der neuen Mensa.

Die auf dem Einrad stehende Person begibt sich mit einer Mappe unter dem Arm in die Schule. Die Komposition des Einradfahrers ist identisch mit einer der beiden Figuren aus dem Ensemble „Kommunikation“, vgl. Nr. 180.

Auch in der Schule geht es um Kommunikation: Der Einradfahrer steht hier symbolhaft in Personalunion für Lehrende und Lernende.

**264 Plastik „Drei auf einem Rad“
1996**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), dunkelbraune Patina

Raue Oberflächenstruktur

Gießer: Wittkamp

47 x 19 x 24 cm (Figuren)

0,5 x 14,5 x 11 cm (Plinthe)

Auf der Plinthe signiert und datiert „ENGST 96“

Im Besitz des Künstlers

Ein Mann auf hohem Scheibenrad stehend hält mit dem Standbein die Balance auf dem Rad, während er das Spielbein nach hinten streckt.

Hinter ihm befinden sich zwei kleinere Figuren, die sich jeweils am Vordermann festhalten und sozusagen ‚Huckepack‘ mitgenommen werden.



Abb. 263: Großplastik "Der Mensch auf dem Einrad"



Abb. 264: Plastik „Drei auf einem Rad“

**265 Plastik „Einradfahrer in der Balance I“
1996**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), grün-braune Patina, graue Melierung
Poröse Oberflächenstruktur
Gießer: Michael Wittkamp (fünf Güsse)
46 x 4 x 16 cm (Figur),
2 x 14 x 11 cm (Plinthe)
Auf der Plinthe signiert „ENGST“, ohne Datierung
In Privatbesitz und im Besitz des Künstlers

Einradfahrer in vollendeter figurativer Abstraktion. Die Person wird lediglich durch drei geometrische Komponenten angedeutet: Kugel – Rechteck (unten mit Abschrägung) – Kreisscheibe.

**266 Plastik „Einradfahrer in der Balance II“
1997**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), hellbraune Patina
Poröse Oberflächenstruktur
Gießer: Michael Wittkamp (5 Güsse)
42,5 x 9,8 x 15 cm (Figur)
1,5 x 11 x 10 cm (Plinthe)
Auf dem Rad signiert und datiert „ENGST 97“.
In Privatbesitz und im Besitz des Künstlers

Blockhafte Komposition in reduzierter Ausformung. Figur ohne Hände und Füße, Beine überlängt; Scheibenrad ohne Ausstattung. Beine und Körperhaltung ähnlich der mittleren Figur aus der Gruppe „Crash“, vgl. Nr. 251.

**267 Bodenobjekt „Menschenumrisse“
1998**

Bandstahl (geschraubt), weiß gestrichen und Torf
220 x ca. 2000 x 15 cm (Gesamtmaß)
200–220 x 200–260 x 15 cm (pro Figur)
Ohne Signatur und Datierung

Das temporäre Kunstwerk lag vom 28. August bis 13. September 1998 auf der Rasenfläche des Moorbekparks in Norderstedt.

Zu sehen sind die Konturen von sieben Gestalten in unterschiedlichen Posen. Die Stahlformen wurden für die Dauer der Ausstellung mit Torf ausgefüllt. Zu den Umrissen schreibt Ane Königsbaum im Ausstellungskatalog:

„Umriss sind von Menschen geblieben. Umriss, die nur sagen: da war mal jemand. Umriss und kein anderes Zeichen. Umriss, die wie Schatten auch wieder verschwinden.“

Eindrucksvolles Resultat. Mit diesem Objekt wurde die Bedeutung der Kontur in der Kunst dem Betrachter auf anschauliche Weise nahegebracht.

Lit.: Ausst.-Kat. „stationen“. *Kunst im öffentlichen Raum in Norderstedt-Mitte*, Vorwort: G. Richter/A. von Randow, Hamburg 1998, 6–7, 33–34.



Abb. 265: Plastik „Einradfahrer in Balance“



Abb. 266: Plastik „Einradfahrer“



Abb. 267: : Bodenobjekt „Menschenumrisse“

- 268 Kleinplastik „Drei Einradfahrer“
1999**
Bronze (Wachsausschmelzverfahren), braune Patina
Poröse Oberflächenstruktur
Gießer: Wittkamp (mehrere Güsse)
8 x 5 x 5 cm
Auf dem Rad signiert „ENGST“, ohne Datierung
In Privatbesitz und im Besitz des Künstlers
- Arrangement von drei kleinen Einradfahrern zu einem Dreieck.
- 269 Kleinplastik „Drei Einradfahrer“ (Variante)
1999**
Material, Guss, Signatur und Datierung wie Nr. 268
Gießer: Wittkamp (mehrere Güsse)
8 x 5 x 2,5 cm
In Privatbesitz und im Besitz des Künstlers
- Drei Einradfahrer dicht nebeneinander.
- 270 Kleinplastik „Drei Einradfahrer“
1999**
Silber, massiv (Wachsausschmelzverfahren)
Poröse Oberflächenstruktur
Gießer: Wittkamp (mehrere Güsse)
8 x 5 x 2,5 cm
Auf dem Rad signiert „ENGST“, ohne Datierung
In Privatbesitz und im Besitz des Künstlers
- Drei Einradfahrer dicht nebeneinander, Komposition wie Nr. 268.
- 271 Kleinplastik „Drei Einradfahrer“ (Variante)
1999**
Silber, massiv
Guss, Oberflächenstruktur, Signatur und Datierung wie Nr. 270
Gießer: Wittkamp (mehrere Güsse)
10 x 5 x 2,5 cm (Gesamtmaß)
In Privatbesitz und im Besitz des Künstlers
- Vgl. Nr. 270: Variante mit Plinthe
- 272 Kleinplastik „Ein Einradfahrer“
1999**
Silber, massiv
Guss, Oberflächenstruktur, Signatur und Datierung wie Nr. 270
Gießer: Wittkamp (mehrere Güsse)
8 x 5 x 2,5 cm
Auf dem Rad signiert „ENGST“, ohne Datierung
In Privatbesitz und im Besitz des Künstlers



Abb. 268: Kleinplastik „Drei Einradfahrer“



Abb. 269: Kleinplastik „Drei Einradfahrer“ (Variante)



Abb. 270: Kleinplastik „Drei Einradfahrer“



Abb. 271: Kleinplastik „Drei Einradfahrer“



Abb. 272: Kleinplastik „Ein Einradfahrer“

**273 Plastik „Zwei Beine“
2000**

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), goldbraune Patina, poliert
Glatte Oberflächenstruktur
Gießer: Wittkamp
155 x 36 x 65 cm (mit Stab)
2 x 29 x 29 cm (Plinthe)
Im rechten Absatz signiert und datiert „ENGST 2000“
Im Besitz des Künstlers

Die Beinfragmente entsprechen den Beinen der linken Figur aus der Gruppe „Crash“, vgl. Nr. 251.

**274 Plastik „Der Heimkehrer. Griff in die Freiheit“ (auf Betonsockel)
2003**

Rekonstruktion und Erneuerung der 1955 von Prof. Fritz Theilmann entworfenen Holzskulptur

Bronze (Wachsausschmelzverfahren), dunkelbraune Patina
Poröse Oberflächenstruktur, vereinzelt Schraffuren und Grate gesetzt
Gießer Wittkamp
560 x 270 x 230 cm (Figur)
150 x 270 x 230 cm (Sockel)
Signaturen am Mantelsaum und Stiefel: „PROF. F. THEILMANN 1902–1991.
KÜNSTL. BEGLEITUNG ENGST BILDHAUER 03“ und Gießerzeichen.
Soweit sichtbar, keine Beschädigungen am Objekt.

Tafel mit Inschrift am Sockel:

„GRIFF IN DIE FREIHEIT – DIESE STATUE WURDE IM AUFTRAG DES VERBANDES DER HEIMKEHRER – KRIEGSGEFANGENEN UND VERMISSTENANGEHÖRIGEN DEUTSCHLANDS E.V. 1955 VON PROF. FRITZ THEILMANN GESCHAFFEN. SIE IST ZUR SYMBOLFIGUR DER EHEMALIGEN DEUTSCHEN KRIEGSGEFANGENEN GEWORDEN. VÖLKER ENTSAGT DEM HASS – VERSÖHNT EUCH – DIENET DEM FRIEDEN – BAUT BRÜCKEN ZUEINANDER!“

Die Holzskulptur von Prof. Theilmann stand im Pfalzbezirk von Goslar zur Linken des Kaiserhauses. 2003 wurde das bereits verwitterte Mahnmahl durch einen Brandanschlag stark beschädigt. Nach dem sofortigen Abbau fertigte Georg Engst mit dem Einverständnis der Erben eine detailgetreue Nachbildung für einen Bronzeguss an, der am ursprünglichen Standort wieder aufgestellt wurde. Auftraggeber war der Verbandes der Heimkehrer.

Zum Rekonstruktionsverfahren:

Engst tränkte die Holzteile mit einem Kunstharz, der gleichzeitig auch die Wurmlöcher versiegelte. Die völlig zerstörten Teile wurden durch Gipsabgüsse gesichert, die ein Hamburger Stuckateur von einer identischen Figur nahm, die als Steinguss vor der Kirche des ehemaligen Grenzdurchgangslagers Friedland aufgestellt war. Zum Wiederherstellungsverfahren bemerkte der Kunstgießer Wittkamp auf seiner Homepage:

„Engst hatte eine Methode entwickelt, das völlig instabile Holz zu festigen, das GFK (Glasfaserkunststoff), das durch das Feuer großflächig seine Kunstharzbindung verloren hat, zu stabilisieren und dann die ursprüngliche Form nachzumodellieren. Als Letztes wurde alles mit Schellack überzogen. Über eine Konstruktion aus Edelstahl wurden 51 Einzelgussteile miteinander verschweißt.“



Abb. 273: Plastik „Zwei Beine“



Abb. 274: Plastik „Der Heimkehrer“ (auf Betonsockel)

**275 Plastik – Modell eines Brunnens
2004**

Edelstahl und Plastik

Ausführung: Heinz Wallmeyer, Sendenhorst

21 x 40 x 18 cm (Maßstab 1:10)

Im Besitz des Künstlers

Die Anlage entwarf Herr Engst für den privaten Garten eines Unternehmers

Konzept des Künstlers:

Durch drei im spitzen Winkel geformte Hohlkörper wird das Wasser zunächst nach oben gedrückt und läuft dann durch das abgelenkte Rohrstück ins Auffangbecken; als Material war Edelstahl vorgesehen. Die Form der Edelstahlrohre zeigt Ähnlichkeit mit dem 1995 entstandenen Brunnen und dem dazugehörigen Objekt, vgl. Nr. 256–258.

Die Realisierung der Wasseranlage scheiterte an den Kosten.

**276 Kunstobjekt „Rufzeichen“ (Entwurf)
2006**

Holzplatte (ungehobelt)

Aluminium (Rohguss) für Arme und Hände

Ø 250 cm

Ohne Signatur und Datierung

Entwurf für eine temporäre Kunstausstellung in der Hamburger HafenCity, initiiert unter dem Titel „10° Kunst: Wege in die HafenCity“ von der Hamburger Kulturbehörde.

Zu seinem Konzept gab Georg Engst folgende Erklärung:

„Ein Kreis, ein Teller, eine Scheibe, ein Rad, ein Tableau, eine Wegweisung, dieses kann die Gestaltung signalisieren. Sie ist ein Rufzeichen.
Die Gestaltung steht so plziert, daß die Hände in Richtung HafenCity zeigen.
Richtungsweisung von allen Standpunkten der Innenstadt
als Verbindung in die HafenCity.
Der Gedanke ist, Richtung zeigen, auf Straßen oder Wasserwegen.
Baumaterial zeigen. Hände zeigen; denn ohne entsteht kein Bau.“

Die Kulturbehörde stimmte aus Kostengründen der Ausführung des Entwurfes nicht zu.



Abb. 275: Plastik – Modell eines Brunnens

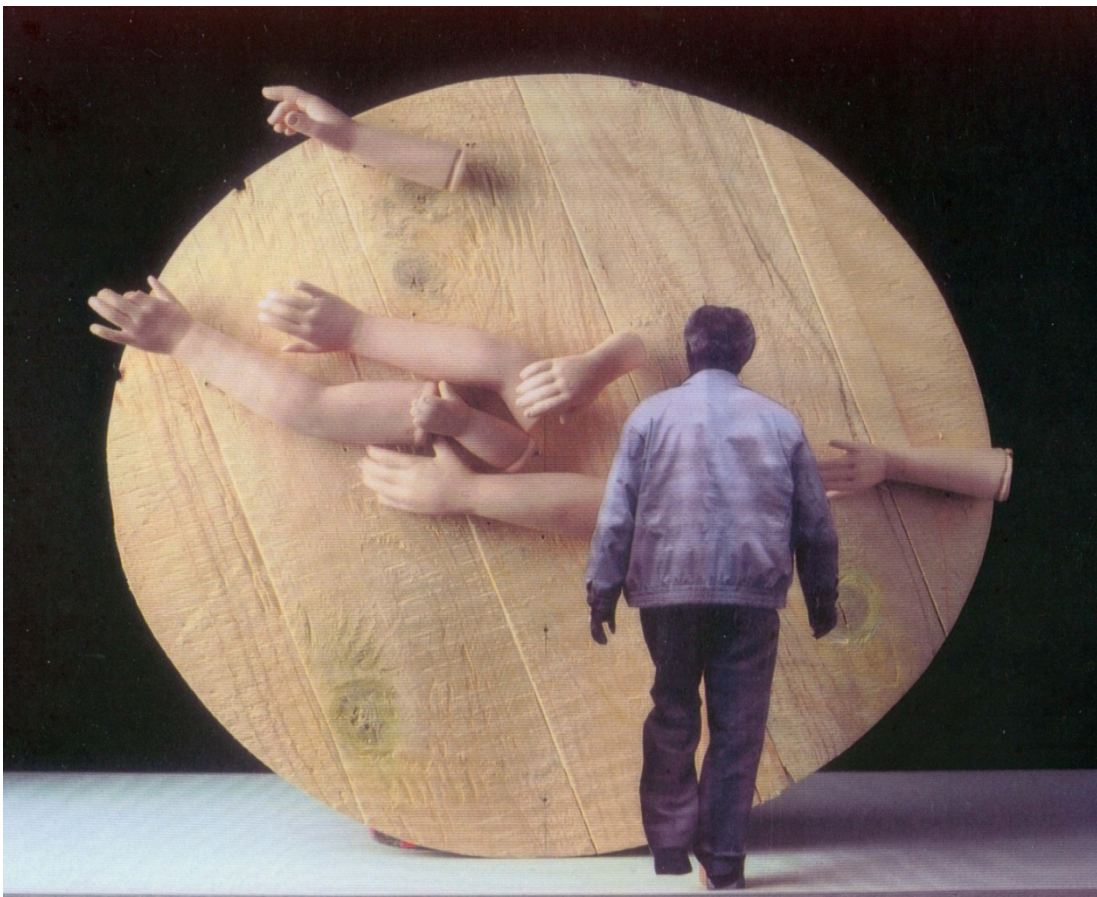


Abb. 276: Kunstobjekt „10° Kunst: Wege in die HafenCity“ (Entwurf)

277 **Drei Reliefs „Wandfaltungen“ – Modell – (Maßstab 1: 20)
2010/2011**

Stumpfes Aluminium Al Mg 3, ca. 5 mm stark

Oberfläche von Hand geschliffen

15 x 15,50 x 2,0 cm (linkes Relief)

15 x 15,50 x 2,0 cm (mittleres Relief)

15 x 11,50 x 2,0 cm (rechtes Relief)

Zur seiner Gestaltungsidee schrieb der Künstler:

„Es gilt für mich ein bildhauerisches Werk zu erstellen. „Wandfaltungen“ besagt eine Integration der Kunst in die Wand. Die Wand soll nicht wesentlich unterbrochen werden und nicht optisch z.B. durch Bronze oder Edelstahl einen anderen Charakter bekommen. Das stumpfe, anspruchslose Material ALUMINIUM erfüllt mein künstlerisches Konzept besonders gut. Die leise zurückhaltende Anordnung der Gestaltung gibt dem Raum seine schlichte Autorität. Sodaß Kunst und Wand eine Synthese bilden.“

Vorausgegangen war eine Auslobung des Bundesministeriums für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung im Rahmen der Kunst am Bau - Richtlinien für ein geplantes Selbstbedienungsrestaurant im Marie-Elisabeth-Lüders-Haus, dem dritten Parlamentsgebäude des Deutschen Bundestages. Erwartet wurde eine künstlerische Gesamtkomposition, die dem Innenraum eine besondere Atmosphäre verleihen und den tiefer gelegten Bereich aufwerten sollte.

Der Wettbewerb wurde als offener, zweiphasiger Realisierungswettbewerb ausgeschrieben. Das Verfahren war anonym. Zugelassen waren professionelle Künstler- und Künstlerinnengruppen aus der Bundesrepublik Deutschland und der Europäischen Union.

Aus den eingereichten 145 Beiträgen der ersten Phase wählte das Preisgericht die zehn besten Entwürfe für die zweite Phase des Wettbewerbs aus. Georg Engst erreichte diese Endphase, sein Entwurf erhielt jedoch nicht den Zuschlag.

Die Teilnehmer der zweiten Phase erhielten ein Bearbeitungshonorar; ihre Entwürfe wurden vom 6. Juli bis 11. September 2011 in einer öffentlichen Ausstellung im Kunst-Raum im Deutschen Bundestag am Marie-Elisabeth-Lüders-Haus vorgestellt. Zu dem Konzept von Herrn Engst wurde dort angemerkt:

„[...] An der langen Wand im Innenraum werden drei raumhohe Aluminium-Reliefs vorgesehen. Die Objekte bestehen aus gefalteten Flächen, aus denen schmale Streifen geschnitten und teilweise gegenläufig gebogen werden bzw. sich überlappen. Die Arbeit bringt eine Skulptur in den Raum und bleibt trotzdem in der Wandfläche.“

Lit.: *Faltblatt des Bundesamtes für Bauwesen und Raumordnung zum Wettbewerb und zur Ausstellung mit Abbildungen.*



Abb. 277 a: Modell der „Wandfaltungen“ – linkes Relief

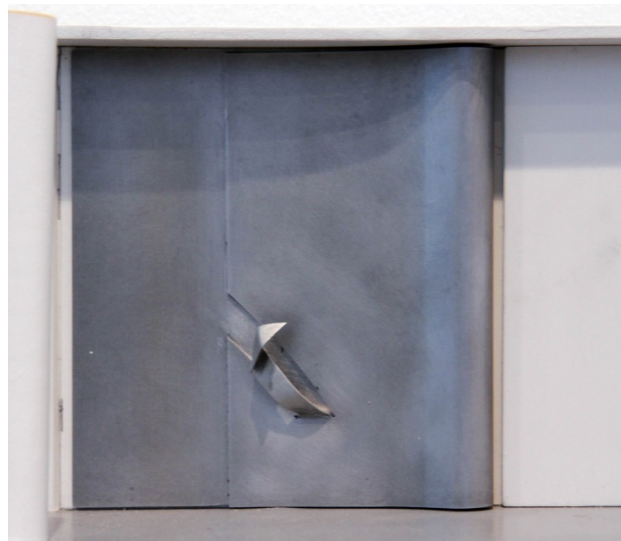


Abb. 277 b: Modell der „Wandfaltungen“ – mittleres Relief



Abb. 277 c: Modell der „Wandfaltungen“ – rechtes Relief

Anlagen

Literaturverzeichnis – Quellen – Internetadressen

Abelein 1968

Abelein, Manfred: *Die Kulturpolitik des Deutschen Reiches und der Bundesrepublik Deutschland*, Köln 1968.

Adams 1986

Adams, Hans-Bernhard: *Kunst an HPP-Bauten*, in: Hentrich-Petschnigg & Partner (Hg.), München 1986, 103, 120.

Adorno/Tiedemann 1970

Adorno, Gretel/Tiedemann, Rolf (Hg.): *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften, Bd. 7: Ästhetische Theorie 1961–1969* (Fragment), Frankfurt 1970, 85.

Ammann 2000

Ammann, Jean Christoph: *Kunst im öffentlichen Raum. Thesen zu ihrer Brauchbarkeit*, in: Walter Grasskamp (Hg.): *Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum*, München 2000 (3. erweiterte Auflage), 121–127.

Backes 1985

Backes, Klaus: *Adolf Hitlers Einfluss auf die Kulturpolitik des Dritten Reiches. Dargestellt am Beispiel der bildenden Künste* (zugl. Heidelberg, Univ., Diss. 1984), Heidelberg 1985.

Backes 1988

Backes, Klaus: *Hitler und die bildenden Künste. Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich*, Köln 1988.

Barnickel 2007

Barnickel, Ulrich: *Die Metaller der Burg. Von der angewandten Metallkunst zur Stahlplastik* (zugl. Weimar, Bauhaus-Univ., Diss. 2007), Göttingen 2007.

Barran 1964

Barran, Fritz R.: *Kunst am Bau heute. Wandbild, Relief und Plastik der Gegenwart* (Einführung: Walter Müller-Wulckow), Stuttgart 1964.

Baumann 1989

Baumann, Leonie: *Kunst am Bau und Kunst im Stadtraum in Berlin*, in: Plagemann (Hg.): *Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre*, Hamburg 1989, 61–70.

BAUMEISTER. Zeitschrift für Baukultur und Bautechnik 1952

Über die Mitwirkung bildender Künstler und Kunsthandwerker am Bauwerk, in: BAUMEISTER, Heft 7, 1952, 491 (ohne Autorennennung).

Bauske/Fischer 1987

Bauske, Franz/Fischer, Heinz H.: *Die Wirtschaft als Kulturförderer*, Hg: Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie e.V., Köln 1987.

Bernhard 1987

Bernhard, Klaus: *Plastik in Lübeck. Dokumentation der Kunst im öffentlichen Raum (1436–1986)*, Hg.: Kästner, Hans-Gerd, i. A. des Senates der Hansestadt Lübeck, Lübeck 1987, o. S., Nr. 73.

Brenner 1963

Brenner, Hildegard: *Die Kunstpolitik im Nationalsozialismus*, Hamburg, 1963.

Brockhaus 1996–99

Brockhaus, F. A. (Hg.): *Die Enzyklopädie in 24 Bänden*, 20. überarbeitete Auflage, Leipzig/Mannheim 1996–99.

Brunner 2010

Brunner, Dieter: *Der Angriff auf den Sockel*, in: Oliver Kornhoff (Hg.): *Das Fundament der Kunst. Die Skulptur und ihr Sockel in der Moderne*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Arp Museum Bahnhof Rolandseck vom 24. Juni bis 24. Oktober 2010, Bönningheim 2009, 97–114.

Buchloh 1992

Buchloh, Benjamin H. D: *Vandalismus von oben*, in: Walter Grasskamp (Hg.): *Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum*, München 2000 (3. erweiterte Auflage), 103–119.

Bullinger 1997

Bullinger, Winfried: *Kunstwerkfälschung und Urheberpersönlichkeitsrecht. Der Schutz des bildenden Künstlers gegenüber Fälschung seiner Werke*, Berlin 1997.

Bundesminister für Bildung und Wissenschaft 1980

Der Bundesminister für Bildung und Wissenschaft (Hg.): *Künstler und Lehrlinge. Werkstattberichte BMBW*, Kleve 1980 (UB 81/2657).

Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz, Bau und Reaktorsicherheit 2014

Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz, Bau und Reaktorsicherheit (Hg.): *Kunst am Bau, am Platz, vor Ort. Über das Verhältnis von Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum*, 13. Werkstattgespräch 2013 (Projektleitung: Ute Chibidziura), Bönen 2014.
Alle Werkstattgespräche auch online unter: <http://www.kunst-am-bau-in-deutschland.de>

Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung 2007

Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (Hg.): *Kunst am Bau. Projekte des Bundes 2000–2006* (Projektleitung: Ute Chibidziura), Bönen 2007.

Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung 2007

Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (Hg.): *Kunst am Bau. Lust oder Last*. 1. Werkstattgespräch 2007 (Projektleitung: Ute Chibidziura), Bönen 2007.

Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung 2008

Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (Hg.): *Kunst am Bau als Erbe des geteilten Deutschlands. Zum Umgang mit architekturbezogener Kunst in der DDR*, 2. Werkstattgespräch 2008 (Projektleitung: Ute Chibidziura), Bönen 2008.

Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung 2009

Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (Hg.): *Kunst am Bau ist Baukultur! Architektur und Kunst im Dialog*, 3. Werkstattgespräch 2008 (Projektleitg: Ute Chibidziura), Bönen 2009.

Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung 2009

Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (Hg.): *Mehrwert Kunst am Bau. Privates Engagement und seine Motive*, 4. Werkstattgespräch 2008 (Projektleitung: Ute Chibidziura), Bönen 2009.

Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung 2009

Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (Hg.): *Kunst am Bau – Chance für junge Künstler?*, 5. Werkstattgespräch 2008 (Projektleitung: Ute Chibidziura), Bönen 2009.

Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung 2009

Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (Hg.): *Orte, die bewegen. Kunst am Bau und Verkehrsarchitektur*, 6. Werkstattgespräch 2009 (Projektleitung: Ute Chibidziura), Bönen 2009.

Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung 2009

Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (Hg.): *Kunst am Bau und ihre Vermittlung*, 7. Werkstattgespräch 2009 (Projektleitung: Ute Chibidziura), Bönen 2009.

Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung 2009

Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (Hg.): *Richtlinien für die Durchführung von Bauaufgaben des Bundes RBBau, K 7 Beteiligung bildender Künstler*, Loseblattwerk ab 1970 (Grundwerk bis 19. Austauschlieferung 2009), Berlin 2009; online unter: <http://www.bmvbs.de/cae/servlet/contentblob/105750/.../www.destatis.de> (letzter Abruf: 21.7.2014).

Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung 2010

Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (Hg.): *60 x Kunst am Bau aus 60 Jahren* (Projektleitung: Ute Chibidziura), Berlin 2010.

Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung 2011

Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (Hg.): *Kunst am Bau und Hochschule: Lehren – Forschen – Gestalten*, 8. Werkstattgespräch 2010 (Projektleitung: Ute Chibidziura), Bonn 2011.

Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung 2011

Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (Hg.): *Architektur und Kunst am Bau – Wettstreit oder Dialog?*, 9. Werkstattgespräch 2010 (Projektleitung: Ute Chibidziura), Bonn 2011.

Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung 2005/2007/2012

Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (Hg.): *Leitfaden Kunst am Bau*, Berlin 2012 (3. geänderte Auflage), Bonn 2012; online unter: http://www.bbr.bund.de/.../bauprojekte/KunstAmBau/Leitfaden_KunstamBau. (letzter Abruf: 21.7.2014).

Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung 2012

Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (Hg.): *In die Jahre gekommen? Zum Umgang mit Kunst am Bau*, 10. Werkstattgespräch 2011 (Projektleitung: Ute Chibidziura), Bonn, 2012.

Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung 2012

Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (Hg.): *Kunstwert, Vermögenswert, Denkmalwert. Welchen Wert hat Kunst am Bau?*, 11. Werkstattgespräch 2012 (Projektleitung: Ute Chibidziura), Bonn 2012.

Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung 2012

Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (Hg.): *Transfer, Transit, Tor zur Welt. Drehscheiben des Verkehrs als Stationen für Kunst am Bau*, 12. Werkstattgespräch 2012 (Projektleitung: Ute Chibidziura), Bonn 2012.

Bundesministerium für Verkehr, Bau und Wohnungswesen 2002

Bundesministerium für Verkehr, Bau und Wohnungswesen (Hg.): *Kunst am Bau. Die Projekte des Bundes in Berlin, Tübingen/Berlin 2002*.

Bundesverband der Deutschen Industrie e.V. 2012

Bundesverband der Deutschen Industrie e.V.: *Wir über uns*. Online unter: <http://www.bdi.eu/Ueber-uns.htm> (letzter Abruf: 21.7.2014).

Büttner 2009

Büttner, Claudia: *Kunst am Bau bei privaten Bauherren*, ein Projekt des Forschungsprogramms „Zukunft Bau“, Hg.: Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung, Berlin 2009, Online-Publikation Nr. 33/ 2009 unter: <http://www.bbsr.bund.de/...KunstAmBau/.../ForschungenVeroeffentlichung> (letzter Abruf: 21.7.2014).

Büttner 2011

Büttner, Claudia: *Geschichte der Kunst am Bau in Deutschland*, ein Projekt des Forschungsprogramms „Zukunft Bau“, Hg.: Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung, Berlin 2011, Online-Publikation unter: <http://www.bbsr.bund.de/...KunstAmBau/.../ForschungenVeroeffentlichung> (letzter Abruf: 21.7.2014).

Büttner 2011

Büttner, Claudia: *Kommentierte Synopse zur Kunst am Bau bei Bund und Ländern*, ein Projekt des Forschungsprogramms „Zukunft Bau“, Hg.: Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung, Berlin 2011, Online-Publikation 5/2011 unter: <http://www.bbsr.bund.de/...KunstAmBau/.../ForschungenVeroeffentlichung> (letzter Abruf: 21.7.2014).

Chibidziura/Hegner 2010

Chibidziura, Ute/Hegner, Hans-Dieter: *60 x Kunst am Bau aus 60 Jahren*, Hg.: Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung, Berlin 2010, 4–8.

Chibidziura 2012

Chibidziura, Ute: *Podiumsdiskussion*, in: Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (Hg.): *In die Jahre gekommen?! Zum Umgang mit Kunst am Bau*, 10. Werkstattgespräch, Bonn 2012, 26–37.

Chibidziura/von Marlin/Schmedding 2012

Chibidziura, Ute/von Marlin, Constanze/Schmedding, Anne: *Kurzdokumentation von 200 Kunst-am-Bau-Werken im Auftrag des Bundes seit 1950*, i. A. des: Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (Hg.), Online-Publikation Nr. 25/2012 unter: http://www.bbr.bund.de/nn_21468/BBSR/DE/.../BMVBS/.../ON252012.html (letzter Abruf: 21.7.2014).

Clausen-Gaedke 1991

Clausen-Gaedke, Renate: *Hans Martin Ruwoldt. Werkmonographie* (zugl. Kiel, Univ., Diss. 1991), Kiel 1991.

Damus 1978

Damus, Martin: *Gebrauch und Funktion von bildender Kunst und Architektur im Nationalsozialismus*, in: Ralf Schnell (Hg.): *Kunst und Kultur im deutschen Faschismus* (Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften 10), Stuttgart 1978, 87–128.

Damus 1995

Damus, Martin: *Kunst in der BRD 1945–1990. Funktionen der Kunst in einer demokratisch verfaßten Gesellschaft*, Reinbeck/Hamburg 1995.

Dawecke/Schneider 1986

Dawecke, Klaus/Schneider, Michael: *Die Mission des Mäzens. Zur öffentlichen und privaten Förderung der Künste*, Leverkusen 1986.

Deckers 1983

Deckers, Stefan: *Betonrelief für eine Brunnenplastik*, in: Fachzeitschrift „beton“, Heft 2 (1983), 49.

Deissler/Vögtle/Nützel (Hg.) 1985

Deissler, Alfons/Vögtle, Anton/Nützel, Johannes M. (Hg.): *Neue Jerusalemer Bibel. Einheitsübersetzung mit dem Kommentar der Jerusalemer Bibel*, Freiburg i. Br., 1985.

Denkmalschutzamt Hamburg 2014

Denkmalschutzamt Hamburg: *Denkmalliste (Stand: 7.1.2014)*, online unter: <http://www.denkmalschutzamt.hamburg.de> (letzter Abruf: 21.7.2014).

Der Städtetag 1954

Kunst am Bau. Aufbau der Städte, in: Der Städtetag Nr. 7, Heft 12, Köln 1954, 583–590 (ohne Autorennennung).

Deutscher Bundestag 1949–1953

Deutscher Bundestag (Hg.): *Verhandlungen des Deutschen Bundestages/Drucksachen*, 1. Wahlperiode 1949–1953, Bonn 1949/50.

Deutscher Städtetag 1979

Deutscher Städtetag (Hg.): *Kulturpolitik des Deutschen Städtetages. Empfehlungen und Stellungnahmen von 1952 bis 1978*, Vorwort: Bruno Weinberger/Manfred Rommel (Bearbeitung: Jochen von Uslar), Reihe C, DST Beiträge zur Bildungspolitik, Heft 11, Köln 1979.

Deutscher Städtetag 1992

Paulus, Eberhard: *Kommunale Denkmalpflege*, in: Deutscher Städtetag (Hg.): *Geschichte in der Kulturarbeit der Städte* (Bearbeitung: Helmut Lange), Reihe C, DST Beiträge zur Bildungs- und Kulturpolitik, Heft 19, Köln 1992, 64/65.

Dietz 2010

Dietz, Claire: *Rechte des Urhebers*, in: Wandtke, Artur-Axel (Hg.): *Urheberrecht*, 2. überarbeitete Auflage, Berlin/New York 2010, 107–129.

Dühr 1991

Dühr, Elisabeth: *Kunst am Bau – Kunst im öffentlichen Raum. Geschichte und Entwicklung öffentlicher Kunst im Spannungsfeld von Architektur, Städtebau und Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland* (zugl. Bochum, Univ., Diss. 1988), Frankfurt Main 1991.

Eckstein 2005

Eckstein, Beate: *Im öffentlichen Auftrag: Architektur- und Denkmalplastik der 1920er bis 1950er Jahre im Werk von Karl Albiker; Richard Scheibe und Josef Wackerle* (zugl. Köln, Univ., Diss. 2004), Hamburg 2005.

Emmert 2007

Emmert, Claudia: *Sparkassenkunst*, Hg.: Deutscher Sparkassenverlag (DSV) Kunstkontor, Stuttgart 2007, online unter: <http://www.dsv-gruppe.de> (letzter Abruf: 21.7.2014).

Engst o. J.

Engst, Georg (Hg): *ENGST*, Eigenkatalog (deutsch/englisch) Essay: Manfred Sack, Hamburg, o. J.

Engst 1988

Engst, Georg: *L'avventura con lo stucco*, (englisch/italienisch), in: „domus 700. Architettura Design Arte Comunicazione“, 1988, 12/13.

Fath 1993

Fath, Manfred: *Vorwort zu: Anton Hiller. Skulpturen*, in: Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle Mannheim vom 6. März bis 31. Mai 1993, Mannheim 1993, 7–8.

Fehring 1998

Fehring, Kirsten Marei: *Kultursponsoring – Bindeglied zwischen Kunst und Wirtschaft* (zugl. Freiburg/Br., Univ., Diss. 1997), Freiburg/Br. 1998.

Fischer 1978

Fischer, Annemarie: *Kunst im Raum der Architektur*, in: *Kunstreport 3'78, Katalog zur 26. Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes* in der Staatlichen Kunsthalle in Berlin vom 18. November 1978 bis 3. Januar 1979, Berlin 1978, 13.

Fischer/Bauske 1987

Fischer, Heinz H./Bauske, Franz: *Die Wirtschaft als Kulturförderer*, Hg.: Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie e.V., Köln 1987.

Fischer 1989

Fischer, Heinz H.: *Kulturförderung durch Unternehmen in der Bundesrepublik Deutschland. Empirische Bestandsaufnahme und Ausblick* (zugl. Köln, Univ., Diss. 1989), Köln 1989.

Flacke 1995

Flacke, Monika (Hg.): *Auftragskunst der DDR 1949–1999*, München/Berlin 1995.

Flade 1986

Flade, Helmut: *INTARSIA. Europäische Einlegekunst aus sechs Jahrhunderten*, München 1986.

Flagge 1991

Flagge, Ingeborg (Hg.), i. A. des: Minister für Stadtentwicklung, Wohnen und Verkehr des Landes NRW: *Architektur in der Demokratie*, Bd. 6: *Kunst im öffentlichen Raum. Kunst im städtischen Alltag*, Stuttgart 1991.

Foerster 1987

Foerster, Rolf Hellmut: *Die dreißiger Jahre*, in: Georg Westermann Verlag (Hg.): *Kulturspiegel des 20. Jahrhunderts. 1900 bis heute*, 2. überarbeitete Auflage 1987, 348, 381.

Fohrbeck/Wiesand 1989

Fohrbeck, Karla/Wiesand, Andreas Johannes: *Private Kulturförderung in der Bundesrepublik Deutschland*, Bonn 1989.

Frenzel 1959

Frenzel, Christian Otto (Hg.): *Kunst am Bau in Hamburg 1947–1958*, i. A. und in Zusammenarbeit mit der Baubehörde der Freien und Hansestadt Hamburg, Vorwort: Senatoren Hans H. Biermann-Ratjen und Paul Nevermann, Hamburg 1959.

Fußbroich 2000

Fußbroich, Helmut: *Skulpturenführer Köln. Skulpturen im öffentlichen Raum nach 1900*, Köln 2000.

Gerstenberg 1968

Gerstenberg, Ekkehard: *Die Urheberrechte an Werken der Kunst der Architektur und der Photographie*, München 1968.

Gräf 1987

Gräf, Horst: *Kunst und Bau*, in: Minister für Stadtentwicklung, Wohnen und Verkehr des Landes NRW (Hg.): *Kunst und Bau. Kunst im öffentlichen Raum 1980–1985*, Schriftenreihe des Ministeriums, Düsseldorf 1987, 7–9.

Gramberg 1961

Gramberg, Werner: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, Bd. 6, Hg.: Hamburger Kunsthalle und Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1961.

Grasskamp 1992

Grasskamp, Walter: *Die unästhetische Demokratie. Kunst in der Marktgesellschaft*, München 1992.

Grasskamp 2000

Grasskamp, Walter (Hg.): *Unerwünschte Monumente*, München 2000, (3. erweiterte Auflage).

Grasskamp 2000

Grasskamp, Walter: *Invasion aus dem Atelier. Kunst als Störfall*, in: Ders. (Hg.): *Unerwünschte Monumente*, München 2000, (3. erweiterte Auflage), 141–169.

Grasskamp/Ullrich 2001

Grasskamp, Walter/Ullrich, Wolfgang (Hg.): *Mäzene Stifter und Sponsoren. Fünfzig Jahre Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI*, Ostfildern-Ruit 2001.

Graul 1970

Graul, Heidemarie: *Künstlerische Urteile im Rahmen der staatlichen Fördertätigkeiten*, Berlin 1970.

Grochowiak 1985

Grochowiak, Thomas: *Hochgelobt und trotzdem fallengelassen – Ein Nekrolog!?*, in: Horst Rave: *Bau KUNST Verwaltung. Dokumentation Ergänzungsfonds des Bundes 1977 bis 1984*, Hg.: Bundesministerium für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau, Karlsruhe 1985.

von Gruben 2013

von Gruben, Donata: *Das urheberrechtliche Entstellungsverbot im Umgang mit Originalwerken der bildenden Kunst. Unter besonderer Berücksichtigung der Eigenarten zeitgenössischer Kunst* (zugl. Münster, Univ., Diss. 2012), Hg.: Thomas Hoeren, Frankfurt/Main 2013.

Guth 1995

Guth, Peter: *Wände der Verheissung. Zur Geschichte der architekturbezogenen Kunst in der DDR*, Leipzig 1995.

Haberer 1964

Haberer, Albert: *Tür + Tor* (Fachbuch), Essen 1964, 174/175.

Heffen 1986

Heffen, Annegret: *Der Reichskunstwart. Kunstpolitik in den Jahren 1920–1933. Zu den Bemühungen um eine offizielle Reichskunstpolitik in der Weimarer Republik* (zugl. Köln, Univ., Diss. 1986), Essen 1986.

Hegner/Chibidziura 2010

Hegner, Hans-Dieter/Chibidziura, Ute: *60 x Kunst am Bau aus 60 Jahren*, Hg.: Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung, Berlin 2010, 4–8.

Heise 1953

Heise, Carl Georg (Hg.): *Plastik im Freien. 55 Aufnahmen von Friedrich Hewicker*, München 1953.

Hentrich-Petschnigg & Partner 1986

Hentrich-Petschnigg & Partner (Hg.): *Kunst an HPP-Bauten*, München 1985, 103, 130 (Bearbeitung: Hans-Bernhard Adams).

Herlyn/Manske/Weisser 1976

Herlyn, Sunke/Manske, Hans-Joachim/Weisser, Joachim (Hg.): *Kunst im Stadtbild*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Bremen 1976.

Herrmann 1971

Herrmann, Rolf-Dieter: *Der Künstler in der modernen Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1971.

Hertin 1998

Hertin, Paul W.: *Urheberpersönlichkeitsrecht*, in: Fromm, Friedrich Karl/Nordemann, Wilhelm (Hg.): *Urheberrecht. Kommentar*, Stuttgart/Berlin/Köln 1998, 142–175.

Herzogenrath 1973

Herzogenrath, Wulf: *Oskar Schlemmer. Die Wandgestaltung der neuen Architektur*, Passau 1973.

Heusinger von Waldegg 1979

Heusinger von Waldegg, Joachim: *Plastik*, in: Steingräber, Erich (Hg.): *Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre*, München 1979, 236–303.

Hipp 1989

Hipp, Hermann: *Freie und Hansestadt Hamburg. Geschichte, Kultur und Stadtbau an Elbe und Alster*, Köln 1989, 166, 579.

Holländer 1991

Holländer, Bärbel: *Bildhauer gestaltet Foyer in Brüssel*, in: „Naturstein“, Heft 1/1991, 49–53.

Hornig 2011

Hornig, Petra: *Kunst im Museum und Kunst im öffentlichen Raum. Elitär versus demokratisch?* (zugl. Kassel, Univ., Diss. 2009), Wiesbaden 2011.

Hückelheim-Kaune 2007

Hückelheim-Kaune, Beate: *Der „Leitfaden Kunst am Bau“ in Theorie und Praxis*, in: *Kunst am Bau. Projekte des Bundes 2000–2006*, Hg.: Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung, Bönen 2007, 43–46.

Hummel 1989

Hummel, Marlies: *Die volkswirtschaftliche Bedeutung des Urheberrechts*, Berlin/München 1989.

Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd. 6, 1961

Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd. 6, Hg.: Hamburger Kunsthalle und Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, (Schriftleitung: Werner Gramberg/Lieselotte Möller), Hamburg 1961, 206.

Jensen 1985

Jensen, Jens Christian: *Kunst am Bau. Kunst an staatlichen Hochbauten in Schleswig-Holstein*, Hg.: Finanzministerium Schleswig-Holstein, 1985, 48/49.

Jörgens-Lendrum 1994

Jörgens-Lendrum, Helga: *Der Bildhauer Edwin Scharff (1887–1955). Untersuchungen zu Leben und Werk* (zugl. Göttingen, Univ., Diss. 1989), Göttingen 1994.

Jünke 2005

Jünke, Christoph: *Die etwas andere Zeitung*, Artikel vom 31.5.2005, online unter: <http://www.linsnet.de/de/artikel/19215> (letzter Abruf: 21.7.2014).

Kaernbach o. J.

Kaernbach, Andreas: *Kunst am Bau – Geschichte und Zielsetzung*, Hg.: Deutscher Bundestag, o. J., online unter: https://www.bundestag.de/kulturundgeschichte/kunst/kunst_am_bau (letzter Abruf: 21.7.2014).

Kaernbach 2007

Kaernbach, Andreas: *Positionen*, in: Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (Hg.): *Kunst am Bau. Lust oder Last?*, 1. Werkstattgespräch, Boenen 2007, 10/11.

Kaiser/Rehberg (Hg.) 1999

Kaiser, Paul/Rehberg, Karl-Siegbert (Hg.): *[Enge und Vielfalt]. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR*, Hamburg 1999, 59–84.

Kant 1790 (1999)

Kant, Immanuel: *Die drei Kriterien*, Bd. 2: *Kritik der Urtheilskraft*, Hg.: Alexander Ulfig, Köln 1999.

Kästner 1987

Kästner, Hans-Gerd (Hg.): *Plastik in Lübeck. Dokumentation der Kunst im öffentlichen Raum 1436–1986*, (Text und Bearbeitung: Klaus Bernhard, Veröffentlichung: Senat der Hansestadt Lübeck), Lübeck 1987, o. S., Nr. 73.

Katalog Arp Museum Rolandseck 2010

Brunner, Dieter: *Der Angriff auf den Sockel*, in: Oliver Kornhoff (Hg.): *Das Fundament der Kunst. Die Skulptur und ihr Sockel in der Moderne*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Arp Museum Bahnhof Rolandseck vom 24. Juni bis 24. Oktober 2010, Bönningheim 2009, 97–114.

Katalog Edwin-Scharff-Museum Neu-Ulm 1979

Treu-Oertel, Barbara/Treu, Erwin: *Die plastischen Werke*. Katalog 1 des Sammlungsbestands im Edwin Scharff Museum Neu-Ulm, Neu-Ulm 1979.

Katalog der japanischen und deutschen Metallbildner 1997

Katalog der 20. Ausstellung japanischer und deutscher Metallbildner in Tokio, Goetheinstitut (Vorwort: Shugoro Hasuda/Kiyohisa Nishizaki/ Heinz H. Becker) vom 10. Februar bis 1. März 1997, Tokio 1997, mit Text (japanisch) und Abb.

Katalog Kunstforum Nord. Hafen Handel Arbeit II 1989

Kunstforum Nord. Hafen Handel Arbeit II: Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Hg.: BBK Hamburg 1 und S-H, u. a. in der Oberpostdirektion Hamburg vom 27. April bis 23. Juni 1989, Hamburg 1989, o. S. (Bearbeitung: Manfred Pixa).

Katalog Kunstforum Nord III 1990

Kunstforum Nord. Hafen Handel Arbeit III: Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Hg.: BBK Hamburg 1 und S-H im Kulturzentrum Salzau vom 21. September bis 14. Oktober 1990, Kiel 1990, o. S.

Katalog Kunstreport 3'78

Fischer, Annemarie: *Kunst im Raum der Architektur*, in: Katalog zur 26. Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes u. a. in der Staatlichen Kunsthalle Berlin vom 18. November 1978 bis 3. Januar 1979, Berlin 1978, 13.

Katalog Kunstwerke des Deutschen Bundestages 1999

Klein, Hajo: *Katalog der Kunstwerke in der Kunstsammlung des Deutschen Bundestages*, Band 1, Hg.: Der Beauftragte der Bundesregierung für kulturelle Angelegenheiten und Medien, Bonn 1999.

Katalog 12. Landesschau BBK Schleswig-Holstein 1965

BBK Schleswig-Holstein (Hg.): *Katalog zur 12. Landesschau* in der Kunsthalle Kiel vom 28. November 1965 bis 3. Januar 1966, Kiel 1965, o. S.

Katalog 15. Landesschau BBK Schleswig-Holstein 1968

BBK Schleswig-Holstein (Hg.): *Katalog zur 15. Landesschau* in der Kunsthalle Kiel vom 1. Dezember 1968 bis 5. Januar 1969, Kiel 1968, o. S.

Katalog 21. Landesschau BBK Schleswig-Holstein 1974

BBK Schleswig-Holstein (Hg.): *Katalog zur 21. Landesschau* im Museum Behnhaus in Lübeck vom 15. Dezember 1974 bis 12. Januar 1975, Kiel 1974, o. S.

Katalog 22. Landesschau BBK Schleswig-Holstein 1975

BBK Schleswig-Holstein (Hg.): *Katalog zur 22. Landesschau* in der Kunsthalle Kiel vom 6. Dezember 1975 bis 11. Januar 1976, Kiel 1975, 20.

Katalog 23. Landesschau BBK Schleswig-Holstein 1976

BBK Schleswig-Holstein (Hg.): *Katalog zur 23. Landesschau* im Städtischen Museum Flensburg vom 5. Dezember 1976 bis 9. Januar 1977 und im Museum Behnhaus in Lübeck vom 23. Januar 1977 bis 21. Februar 1977, Lübeck 1976, o. S.

Katalog 24. Landesschau BBK Schleswig-Holstein 1977

BBK Schleswig-Holstein (Hg.): *Katalog zur 24. Landesschau* in der Kunsthalle Kiel vom 20. November 1977 bis 8. Januar 1978, Kiel 1977, o. S.

Katalog 25. Landesschau BBK Schleswig-Holstein 1978

BBK Schleswig-Holstein (Hg.): *Katalog zur 25. Landesschau* im Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums Schloss Gottorf in Schleswig vom 3. September 1978 bis 31. Oktober 1978, Kiel 1978, o. S.

Katalog 28. Landesschau BBK Schleswig-Holstein 1981

BBK Schleswig-Holstein (Hg.): *Katalog zur 28. Landesschau* im Städtischen Museum Flensburg vom 29. November 1981 bis 10. Januar 1982, Flensburg 1981, o. S.

Katalog 29. Landesschau BBK Schleswig-Holstein 1982

BBK Schleswig-Holstein (Hg.): *Katalog zur 29. Landesschau* in der Kunsthalle Kiel vom 7. November 1982 bis 2. Januar 1983, Kiel 1982, o. S.

Katalog 30. Landesschau BBK Schleswig-Holstein 1983

BBK Schleswig-Holstein (Hg.): *Katalog zur 30. Landesschau* im Kunsthaus Reichenstraße in Itzehoe vom 4. Dezember 1983 bis 22. Januar 1984, Itzehoe 1983, o. S.

Katalog 31. Landesschau BBK Schleswig-Holstein 1984

BBK Schleswig-Holstein (Hg.): *Katalog zur 31. Landesschau* im St. Annen-Museum in Lübeck vom 9. Dezember 1984 bis 20. Januar 1985, Lübeck 1984, o. S.

Katalog 32. Landesschau BBK Schleswig-Holstein 1985

BBK Schleswig-Holstein (Hg.): *Katalog zur 32. Landesschau* im St. Annen-Museum in Lübeck und in der Galerie am Rathaus in Norderstedt vom 24. November 1985 bis 5. Januar 1986, Lübeck 1985, o. S.

Katalog 34. Landesschau BBK Schleswig-Holstein 1987

BBK Schleswig-Holstein (Hg.): *Katalog zur 34. Landesschau* in der Kunsthalle Kiel und im Brunswiker Pavillon in Kiel vom 6. Dezember 1987 bis 10. Januar 1988, Neumünster 1987, o. S.

Katalog 37. Landesschau BBK Schleswig-Holstein 1990

BBK Schleswig-Holstein (Hg.): *Katalog zur 37. Landesschau* in der Kunsthalle Kiel und im Brunswiker Pavillon in Kiel vom 9. Dezember 1990 bis 6. Januar 1991, Kiel 1990, o. S.

Katalog 38. Landesschau BBK Schleswig-Holstein 1991

BBK Schleswig-Holstein (Hg.): *Katalog zur 38. Landesschau* im Rathaus und Nordsee-Museum in Husum vom 29. September 1991 bis 2. November 1991, Kiel 1991, o. S.

Katalog 39. Landesschau BBK Schleswig-Holstein 1992

BBK Schleswig-Holstein (Hg.): *Katalog zur 39. Landesschau* im Burgkloster und in der St. Petrikirche in Lübeck vom 13. September 1992 bis 11. Oktober 1992, Kiel 1992, o. S.

Katalog Nord Art – Kunst in der Carlshütte (KiC) 2007

Aru, Inga/Gramm, Wolfgang (Hg.): Nord Art – Kunst in der Carlshütte (KiC) Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Carlshütte und im Skulpturenpark in Büdelsdorf von Juni bis September 2007, Rendsburg 2007, 21.

Katalog Nord Art – Kunst in der Carlshütte (KiC) 2008

Aru, Inga/Gramm, Wolfgang (Hg.): Nord Art – Kunst in der Carlshütte (KiC), Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Carlshütte und im Skulpturenpark in Büdelsdorf von Juni bis September 2008, Rendsburg 2008, 135.

Katalog „nordskulptur“ 1995

Zielke, Ilse (Hg.): „*nordskulptur*“, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der ehemaligen Holsten-Brauerei (Vorwort: Heinz Spielmann) vom 28. August bis 7. Oktober, Neumünster 1995.

Katalog Produktionsgenossenschaft Kunst am Bau 2000

Kirsch, Antje/Lemke, Sylvia: *Produktionsgenossenschaft Kunst am Bau. Dresden 1958–1990*: Katalog zur Dauerausstellung, Hg.: Freie Akademie Kunst+Bau eG, Dresden 2000.

Katalog Skulpturenland Reitbrook 2004

Herrling, Richard/Mensch, Bernd (Hg.): *Skulpturenland Reitbrook*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung auf dem Kunsthof Hamburg-Reitbrook vom 22. August 2004 bis 21. August 2005, Hamburg 2004, 36–38.

Katalog Städtische Kunsthalle Mannheim 1993

Anton Hiller. *Skulpturen*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle Mannheim (Vorwort: Manfred Fath) vom 6. März bis 31. Mai 1993, Mannheim 1993.

Katalog Städtisches Kunstmuseum Bonn 1981

Der Bundesminister des Innern (Hg.): *Kunst für den Bund. Erwerbungen seit 1970*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Städtischen Kunstmuseum Bonn (Gesamtleitung: Thomas Grochowiak/Eberhard Roters) vom 24. November 1981 bis 10. Januar 1982.

Katalog Städtisches Museum Leverkusen 1966

Kunst am Bau in Leverkusen, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Städtischen Museum Schloss Morsbroich vom 24. Juni bis 28. August 1966, Köln 1966, o. S.

Katalog „stationen. Kunst im öffentlichen Raum in Norderstedt“ 1998

Stadt Norderstedt (Hg.): „*stationen*“, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung (Vorwort: Gabriele Richter/A. von Randow) vom 28.8. bis 13.9.1998, Hamburg 1998, 3, 4/5, 6/7, 33/34.

Katalog Universität Bremen 1976

Herlyn, Sunke/Manske, Hans-Joachim/Weisser, Joachim (Hg.): *Kunst im Stadtbild*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Universität Bremen vom 8. bis 30. Juni 1976, Bremen 1976.

Katalog Universität Nimwegen 1992

Projektgruppe der Universität Nimwegen zusammen mit deutschen Autoren: *Deutsche Bildhauer 1900–1945. Entartet*, in: Tümpel, Christian (Hg.): Katalog zur gleichnamigen Wanderausstellung 1992 in Nimwegen, Haarlem, Bremen, Münster, Duisburg, Mannheim und Zwolle/NL.

Katalog Wilhelm-Lehmbruck-Museum u.a. 1970/71

Haftmann, Werner: *Jacques Lipchitz. Skulpturen und Zeichnungen 1911–1969*, Katalog zur gleichnamigen Wanderausstellung 1970/71, u. a. vom 16. Januar bis 7. März 1971 im Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, Berlin 1970, 52, Abb. 17.

Keimer/Romain/Zerull 1999

Keimer, Ingo/Romain, Lothar/Zerull, Ludwig: *BauArt. Künstlerische Gestaltung staatlicher Bauten in Niedersachsen*, Hg.: Niedersächsische Lottostiftung, Hannover 199, 102–105.

Kier 2012

Kier, Hiltrud: *Kunst am Bau im Laufe der Zeiten*, in: Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (Hg.): *Kunstwert, Vermögenswert, Denkmalwert. Welchen Wert hat Kunst am Bau?*, 11. Werkstattgespräch 2012, Bonn 2012, 30/31.

Kirsch/Lemke 2000

Kirsch, Antje/Lemke, Sylvia: *Produktionsgenossenschaft Kunst am Bau Dresden 1958–1990*, Hg.: Freie Akademie Kunst+Bau eG, Dresden 2000, 3, 42/43.

Klotz 1986

Klotz, Heinrich, in: *Kunst an HPP Bauten*, München 1986, 8/9, 102/103, 120 mit Abb.

Knies 1967

Knies, Wolfgang: *Schranken der Kunstfreiheit als verfassungsrechtliches Problem*, München 1967, 170 ff.

von Köckritz 1985

von Köckritz, Sieghardt: *Der Ergänzungsfonds*, in: Horst Rave: *Bau KUNST Verwaltung. Dokumentation Ergänzungsfonds des Bundes 1977 bis 1984*, Hg.: Bundesministerium für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau, Karlsruhe 1985.

Könneke 1997

Könneke, Achim: „weitergehen“, in: *Kunst auf Schritt und Tritt*, Hg.: Könneke, Achim/Müller, Christian, Hamburg 1997, 7–19.

Kracht 2000

Kracht, Christine: *Das Bild des Menschen im Werk der Bildhauerin Ursula Querner* (zugl. Trier, Univ., Diss. 2000), Regensburg 2000.

Krause 2004

Krause, Angelika: *Kunst und Architektur in der öffentlichen Verwaltung* (zugl. Weimar, Univ., Diss. 2004), Weimar 2004.

Kreiterling 1966

Kreiterling, Willi: *Kunst am Bau – Methode Leverkusen*, in: *Kunst am Bau in Leverkusen*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Städtischen Museum Schloss Morsbroich vom 24. Juni bis 28. August 1966, Köln 1966, o. S.

Kuhirt 1982

Kuhirt, Ullrich: *Zwei Wege in der Deutschen Kunst*, in: *Kunst der DDR 1945–1959*, Hg.: Ders., Leipzig 1982, 90–109.

Kulturamtsleiterkonferenz NRW 2012

Kulturamtsleiterkonferenz NRW: *Kunst im öffentlichen Raum. Ein Arbeitspapier mit dem Ziel der Selbstverpflichtung der Städte und Gemeinden in NRW*, Bearbeitung: Harald Müller u. a., online unter: http://www.kupoge.de/kumi/pdf/kumi139/Kunst_im_oeffentlichen_Raum.pdf (letzter Abruf: 21.7.2014).

Kulturbehörde Hamburg 1982

Kulturbehörde Hamburg: *Künstler in Hamburg*, Hamburg 1982, o. S.

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft e.V. 2012

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im Bundesverband der Deutschen Industrie (BDI) e.V.: *Über uns*. Online unter: <http://www.kulturkreis.eu/index> (letzter Abruf: 21.7.2014).

Kulturspiegel des 20. Jahrhunderts 1987

Foerster, Rolf Hellmut: *Die dreißiger Jahre*, in: Georg Westermann Verlag (Hg.): *Kulturspiegel des 20. Jahrhunderts. 1900 bis heute*, 2. überarbeitete Auflage 1987, 348, 381.

Künstlerlexikon 1991

Geese, Susanne, in: K.G. Saur (Hg.): *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 1 ff, München/Leipzig 1991, Bd. 34, 2002, 112/113.

Künstlerlexikon 1999

Vollmer (Hg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts* (6 Bde.), Bd. 5, Leipzig 1999, 460.

Künstlerlexikon 2005

Bruhns, Maike, in: Rump, Kay (Hg.): *Der neue Rump. Lexikon der bildenden Künstler Hamburgs, Altonas und der näheren Umgebung*, Neumünster 2005, 111.

Laube 1997

Laube, Gisbert: *Der Reichskunstwart. Geschichte einer Kulturbehörde 1919–1933* (zugl. Kiel, Univ., Diss. 1997), Frankfurt/Main 1997.

Leide 2012

Leide, Lutz: *Podiumsdiskussion*, in: Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (Hg.): *In die Jahre gekommen?! Zum Umgang mit Kunst am Bau*, 10. Werkstattgespräch, Bonn 2012, 26–37.

Lemke/Kirsch 2000

Lemke, Sylvia/ Kirsch, Antje: *Produktionsgenossenschaft Kunst am Bau Dresden 1958–1990*, Hg.: Freie Akademie Kunst+Bau eG, Dresden 2000, 3, 42/43.

„Leonardo“. Magazin für Architektur 1990

Künstlerportrait: Zwiegespräch mit der Architektur. Interview mit Georg Engst zu Kunst am Bau, in: „Leonardo“, Heft 3 Mai/Juni, Augsburg 1990, 21–25 (ohne Autorennennung).

Leschig 2005

Leschig, Gregor: *Mythos Sponsoring. Kultursponsoring: Finanzierungsinstrument der Zukunft?*, Hg.: Vereinte Dienstleistungsgewerkschaft ver.di, Düsseldorf 2005.

Leuscher 1980

Leuscher, Wolfgang: *Bauten des Bundes 1965–1980*, Hg.: Der Bundesminister für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau, Karlsruhe 1980.

Lewitzky 2005

Lewitzky, Uwe: *Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität*. Bielefeld 2005.

Lexikon der Kunst 1994

Lexikon der Kunst, Karl Müller Verlag, 12 Bde., Erlangen 1994.

Lichtwark-Gesellschaft. 1976

Lichtwark-Gesellschaft (Hg.): *Edwin Scharff und seine Schüler*, Hamburger Künstlermonographie Bd. 4, Hamburg 1976.

Look 1990

Look, Friedrich: *Kunst sponsoring. Ein Spannungsfeld zwischen Unternehmen, Künstlern und Gesellschaft* (zugl. Berlin, Freie Univ., Diss. 1988), Wiesbaden 1990.

Lösel-Sauermann 1994

Lösel-Sauermann, Iris: *Kunstförderung durch deutsche Unternehmen aus kunsthistorischer Sicht* (zugl. München, Univ., Diss. 1993), Frankfurt/Main 1994.

Mai/Waetzoldt (Hg.) 1981

Mai, Ekkehard/Waetzoldt, Stephan (Hg.): *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich*, Berlin 1981.

management für immobilien AG (mfi) 2012

management für immobilien AG (mfi) 2012: *Internetpräsentation zur „Kunst am Bau“ und dem „mfi-Preis“ für herausragende öffentliche Kunstprojekte*, online unter: <http://www.mfi.eu/p/unternehmen> (letzter Abruf: 21.7.2014).

Manske 1976

Manske, Hans-Joachim: *Zu den Inhalten öffentlicher Kunstwerke nach 1945*, in: Herlyn, Sunke/Manske, Hans-Joachim/Weisser, Joachim (Hg.): *Kunst im Stadtbild*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Universität Bremen, Bremen 1976, 52–81.

Manske 1979

Manske, Hans-Joachim: *Das Bremer Modell: Kunst am Bau/Kunst im öffentlichen Raum*, in: *Kunst und Nutzerbeteiligung. Bericht über ein Kunst am Bau Projekt an der TU-Berlin 1977 bis 1979*, Hg.: Senator für Bau- und Wohnungswesen Berlin, Berlin 1979, 66-71.

Manske 1993

Manske, Hans-Joachim: *Anschlußsuche an die Moderne: Bildende Kunst in Westdeutschland 1945–60*, in: Schild, Axel/Sywottek, Arnold (Hg.): *Modernisierung im Wiederaufbau*, Bonn 1993, 566.

von Marlin/Schmedding/Chibidziura 2012

von Marlin, Constanze/Schmedding, Anne/Chibidziura, Ute: *Kurzdokumentation von 200 Kunst-am-Bau-Werken im Auftrag des Bundes seit 1950*, Hg.: Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung, Online-Publikation 25/2012 unter: http://www.bbr.bund.de/nn_21468/BBSR/DE/.../BMVBS/.../ON252012.html (letzter Abruf: 21.7.2014).

Merker 1983

Merker, Reinhard: *Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie, Kulturpolitik, Kulturproduktion*, Köln 1983.

Mielsch 1976

Mielsch, Beate: „Gesamtkunstwerk“ und „Kunst am Bau“. *Zu den historischen Hintergründen der „Kunst am Bau“-Verordnung*, in: Herlyn/Manske/Weisser (Hg.): *Kunst im Stadtbild*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Universität Bremen, Bremen 1976, 12–29.

Mielsch 1989

Mielsch, Beate: *Die historischen Hintergründe der Kunst-am-Bau-Regelung*, in: Plagemann, Volker (Hg.): *Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre*, Hamburg 1989, 21–44.

Minister für Landes- und Stadtentwicklung des Landes NRW 1980

Minister für Landes- und Stadtentwicklung und der Finanzminister des Landes NRW (Hg.): *Kunst und Bau 1967–1979*, Schriftenreihe des Ministeriums (Projektleitung: Barbara Mitlacher), Düsseldorf 1980.

Ministerpräsident des Landes NRW 2007

Ministerpräsident des Landes NRW/Kulturabteilung (Hg.): *Kunst und Bau 1998–2007* (Konzeption: Alexandra Kolossa/Renate Ulrich), Gelsenkirchen 2007.

Nordemann 2002

Nordemann, Wilhelm: *Das neue Urhebervertragsrecht. Zur Reform 2002*, München 2002.

Nordemann 1998

Nordemann, Wilhelm: *Dauer des Urheberrechts*, in: Fromm, Friedrich Karl/Nordemann, Wilhelm (Hg.): *Urheberrecht. Kommentar*, 9. überarbeitete Auflage, Stuttgart/Berlin/Köln 1998, 462–471.

Oswald 2014

Oswald, Nina: *QUIVID, das Kunst-am-Bau-Programm in München*, in: Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz, Bau und Reaktorsicherheit (Hg.): *Kunst am Bau, im Raum, am Platz, vor Ort. Über das Verhältnis von Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum*, 13. Werkstattgespräch 2012, Bonn 2014, 14–19.

Palm 1998

Palm, Wolfgang: *Öffentliche Kunstförderung zwischen Kunstfreiheitsgarantie und Kulturstaat* (zugl. Bonn, Univ., Diss. 1997), Berlin 1998.

Paulus 1992

Paulus, Eberhard: *Kommunale Denkmalpflege*, in: Deutscher Städtetag (Hg.): *Geschichte in der Kulturarbeit der Städte*, Reihe C, DST Beiträge zur Bildungs- und Kulturpolitik (Bearbeitung: Helmut Lange), Heft 19, Köln 1992, 64/65.

Petsch 1994

Petsch, Joachim: *Kunst im Dritten Reich. Architektur – Plastik – Malerei – Alltagsästhetik*, Köln³1994.

Pfennig 2010

Pfennig, Gerhard: *Kunst, Markt und Recht. Einführung in das Recht des Kunstschaffens und der Verwertung von Kunst*, 2. überarbeitete Auflage, München 2010.

Plagemann 1989

Plagemann, Volker (Hg.): *Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre*, Hamburg 1989.

Plagemann 1989

Plagemann, Volker: *Kunst außerhalb der Museen*, in: *Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre*, Hg.: Ders., Hamburg 1989, 10–19.

Plagemann 1997

Plagemann, Volker (Hg.): *Kunst im öffentlichen Raum. Ein Führer durch die Stadt Hamburg*, Hamburg 1997, 140.

Pluschke 2005

Pluschke, Ulrike: *Kunstsporing. Vertragsrechtliche Aspekte* (zugl. Köln, Univ., Diss. 2003), Berlin 2005.

Querner 1976

Querner, Ursula: *Korrektur-Anmerkungen von Edwin Scharff*, in: Lichtwark-Gesellschaft (Hg.): *Edwin Scharff und seine Schüler*, Hamburger Künstlermonographie Bd. 4, Hamburg 1976, 19–24.

Rave 1985

Rave, Horst: *Bau KUNST Verwaltung. Dokumentation Ergänzungsfonds des Bundes 1977 bis 1984*, Hg.: Bundesministerium für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau, Karlsruhe 1985.

Römer-Westarp 1992

Römer-Westarp, Petra: *Kunst im Stadtbild. Das Spannungsfeld Werk – Auftraggeber am Beispiel von Schulen und Unternehmen in Köln* (zugl. Bonn, Univ., Diss. 1992), Essen 1992.

Sack 1996

Sack, Manfred: *Balance-Akt zwischen Mensch und Skulptur*, in: HEPHAISTOS. Internationale Zeitschrift für Metallgestaltung, Heft 5/6 (1996), 48/49.

SAGA GWG 2008

SAGA GWG-Wohnungsunternehmen Hamburg (Hg.): *Kunst im Quartier*, Hamburg 2008, 76.

Salaschek 1980

Salaschek, Sunhild: *Katalog der Medaillen und Plaketten des 19. und 20. Jh. im französischen und deutschen Sprachraum in der Hamburger Kunsthalle* (zugl. Bonn, Univ., Diss. 1974), Hg.: Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1980, 132 (dort irrtümlich Angaben unter Georg Ernst).

Scharf 1984

Scharf, Helmut: *Kleine Kunstgeschichte des deutschen Denkmals*, Darmstadt 1984.

Schäuble 1966

Schäuble, Frieder: *Rechtsprobleme der staatlichen Kunstförderung – unter Ausschluß bundesstaatlicher Probleme* (zugl. Freiburg, Univ., Diss. 1965), Freiburg 1965.

Scheuner 1981

Scheuner, Ulrich: *Die Kunst als Staatsaufgabe im 19. Jahrhundert*, in: Mai, Ekkehardt/Waetzold, Stephan (Hg.): *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich*, Berlin 1981.

Schilling 2007

Schilling, Jürgen: *Die moderne Bildhauerei in der Bildgießerei Noack. Kunst nach 1945*, Berlin 2007.

Schindler 2002

Schindler, Klaus: *Kunst am Bau. Die Projekte des Bundes in Berlin*, Hg.: Bundesministerium für Verkehr, Bau- und Wohnungswesen, Tübingen/Berlin 2002.

SCHLESWAG AG (Hg.) 1996

SCHLESWAG AG (Hg.): *SCHLESWAG Aktiengesellschaft – Kunst. Eine Sammlung* (Vorwort: Heinz Spielmann/Magnus Staak), Rendsburg 1996.

Schmedding/von Marlin/Chibidziura 2012

Schmedding, Anne/von Marlin, Constanze/Chibidziura, Ute: *Kurzdokumentation von 200 Kunst-am-Bau-Werken im Auftrag des Bundes seit 1950*, Hg.: BMVBS, Online-Publikation 25/2012 unter: http://www.bbr.bund.de/nn_21468/BBSR/DE/.../BMVBS/.../ON252012.html (letzter Abruf: 21.7.2014).

Schnell, Ralf 1978

Schnell, Ralf (Hg.): *Kunst und Kultur im deutschen Faschismus*, (Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften 10), Stuttgart 1978.

Schnell, Stefan 1970

Schnell, Stefan: *Der Deutsche Städtetag*, Bonn 1970.

Schröder 2012

Schröder, Kathleen: „Der Kulturfonds in der DDR“, in: „Kunst in der DDR“, gefördert vom Bundesministerium für Bildung und Forschung, 2012, o. S., online unter: <http://www.bildatlas-ddr-kunst.de/knowledge/634> (letzter Abruf: 21.7. 2014).

Schütrumpf 1995

Schütrumpf, Jörn: *Auftragspolitik in der DDR*, in: Monika Flacke (Hg.): *Auftragskunst der DDR 1949–1990*, München/Berlin 1995, 13–30.

Schütrumpf 1999

Schütrumpf, Jörn: *Die politischen Determinanten und die Herausbildung der organisatorischen Strukturen von Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR 1949–1963*, in: Kaiser, Paul/Rehberg, Karl-Siegbert: *[Enge und Vielfalt]. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR*, Hamburg 1999, 59–84.

Seidel 2011

Seidel, Martin: *Kunst am Bau bei Deutschen Botschaften und anderen Auslandsbauten*, ein Projekt des Forschungsprogramms „Zukunft Bau“, Hg.: Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung, Berlin 2011, Online-Publikation Nr. 11/2011 unter: <http://www.bbsr.bund.de/...KunstAmBau/.../ForschungenVeroeffentlichung> (letzter Abruf: 21.7.2014).

Seidel 2012

Seidel, Martin: *Kunst am Bau im internationalen Vergleich*, ein Projekt des Forschungsprogramms „Zukunft Bau“, Hg.: Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung, Berlin 2012, Online-Publikation Nr. 15/2012 unter: www.baufachinformation.de/.../Literatur/Kunst-am-Bau.../20120890126311 (letzter Abruf: 21.7.2014).

Soeffner/Knuth/Nissle 1995

Soeffner, Hans-Georg/Knuth, Hans Christian/Nissle, Cornelius: *Dächer der Hoffnung. Kirchenbau in Hamburg zwischen 1950 und 1970*, Hamburg 1995, 136–137.

Spielmann 1972

Spielmann, Heinz: *Bildhauer in Hamburg 1900–1972*, Hamburg 1972, o. S.

Spielmann 1976

Spielmann, Heinz: *Edwin Scharff und die Folgen*, in: Lichtwark-Gesellschaft (Hg.): *Edwin Scharff und seine Schüler*, Hamburger Künstlermonographie Bd. 4, Hamburg 1976, 8–14.

Staats/Harke 2008

Staats, Robert/Harke, Dietrich: *Urheberrecht. Fragen und Antworten*, 3. überarbeitete Auflage, München 2008.

Steingräber 1979

Steingräber, Erich (Hg.): *Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre*, München 1979.

Stelzer 1969

Stelzer, Gerhard: *Kunst am Bau*, Leipzig 1969.

Straka 1989

Straka, Barbara: *Die Berliner Mobilmachung. Eine kritische Nachlese zum „Skulpturenboulevard“ als „Museum auf Zeit“*, in: Plagemann, Volker (Hg.): *Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre*, Köln 1989, 97–115.

Studien- und Fördergesellschaft der Schleswig-Holsteinischen Wirtschaft e.V. 2009

Studien- und Fördergesellschaft der Schleswig-Holsteinischen Wirtschaft e.V. (Hg.): *25 Jahre Umweltpreis der Wirtschaft in Schleswig-Holstein*, Rendsburg 2009.

Suhrenbrock 2006

Suhrenbrock, Gerhard: *Künstlersozialversicherung*, in: ProKunST 4. Steuern – Verträge – Versicherungen. Handbuch für bildende Künstlerinnen und Künstler, Hg.: Bundesverband Bildender Künstlerinnen und Künstler, Bonn 2004, 98-107.

Teut 1967

Teut, Anna: *Architektur im Dritten Reich. 1933–1945*, in: Conrads, Ulrich (Hg.): *Bauwelt Fundamente 19*, Berlin/Frankfurt/Wien 1967.

Thies 2008

Thies, Wiltrud: *Wie viel Schutz braucht die Kunst im öffentlichen Raum?* (zugl. Bremen, Univ., Diss. 2007), Marburg 2008.

Thurn 1994

Thurn, Hans Peter: *Der Kunsthändler. Wandlungen eines Berufes*, München 1994.

Tönnesmann 2013

Tönnesmann, Andreas: *Die Freiheit des Betrachtens. Schriften zur Architektur, Kunst und Literatur*, Zürich 2013.

Topfstedt 2008

Topfstedt, Thomas: *Baubezogene Kunst in der DDR – Das Beispiel Leipzig*, in: Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (Hg.): *Kunst am Bau als Erbe des geteilten Deutschland*, 2. Werkstattgespräch, Bönen 2008, 7–19.

Wedewer 1966

Wedewer, Rolf: *Kunst am Bau*, in: *Kunst am Bau in Leverkusen*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Städtischen Museum Schloss Morsbroich vom 24. Juni bis 28. August 1966, Köln, o. S.

Wefeling 2007

Wefeling, Heinrich: *Warum Kunst am Bau?*, in: Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (Hg.): *Kunst am Bau. Projekte des Bundes 2000–2006*, Bönen 2007, 35–42.

Weisker 2007

Weisker, Christian: *Interview mit Georg Engst*, in: *1957–2007. 50 Jahre Landeskirchenamt Hannover in der Roten Reihe*, Hannover 2007.

Weiss 1986

Weiss, Erhard: *Anmerkungen zum Verhältnis Kunstwerk – Bauwerk*, in: Rave, Horst: *Bau KUNST Verwaltung. Dokumentation Ergänzungsfonds des Bundes 1977 bis 1984*, Hg.: Bundesministerium für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau, Karlsruhe 1985.

Weisser 1976

Weisser, Michael: *Von „Kunst am Bau“ zu „Kunst im öffentlichen Raum“*, in: Herlyn/Manske/Weisser (Hg.): *Kunst im Stadtbild*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Universität Bremen, Bremen 1976, 30–51.

Wenski 1988

Wenski, Horst: *Gestaltung der Stuckdecke in einem Casino in Delmenhorst*, in: BAUWELT, Heft 34, Berlin 1988, 1408/1409.

Wiesand/Forbeck 1989

Wiesand, Andreas Johannes/Forbeck, Karla: *Private Kulturförderung in der Bundesrepublik Deutschland*, Bonn 1989.

Wikipedia

Wikipedia. Die freie Internet-Enzyklopädie: <http://de.wikipedia.org/wiki/>

Winkler/van Bergeijk 2004

Winkler, Klaus-Jürgen/van Bergeijk, Herman: *Das Märzgefallenen-Denkmal in Weimar*, Hg.: Bauhaus-Universität Weimar, Weimar 2004, online unter: <http://www.nibis.de/nibis3/uploads/.../files/maerzgefallenendenkmal.pdf> (letzter Abruf: 2014).

Wolbert 1982

Wolbert, Klaus: *Die Nackten und die Toten des „Dritten Reiches“. Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus*, Gießen 1982.

Wulf 1963

Wulf, Joseph: *Die Bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Gütersloh 1963.

Zabel 1986

Zabel, Heinz: *Plastische Kunst in Hamburg. Skulpturen und Plastiken im öffentlichen Raum*, Reinbek 1986.

Zabel-Zottmann

Zabel-Zottmann, Gabriele: *Skulpturen und Objekte im öffentlichen Raum der Bundeshauptstadt Bonn. Aufgestellt von 1970 – 1991* (zugl. Bonn, Univ., Diss. 2012), Bonn 2012, elektronische Veröffentlichung unter: <http://www.URN:urn:nbn:de:hbz:5-30255> (letzter Abruf: 21.7.2014).

Ziebill 1955

Ziebill, Otto: *Geschichte des Deutschen Städtetages*, Stuttgart/Köln 1955.

Zerull 1999

Zerull, Ludwig: *BauArt. Künstlerische Gestaltung staatlicher Bauten in Niedersachsen*, Hg.: Niedersächsische Lottostiftung, Hannover 199, 102–105.

Tages- und Wochenzeitungen – Werkzeitschriften

Ahrensburger Zeitung (Hamburger Abendblatt) 2001

Ein „Crash“ zum Umdenken. Werk des Jersbekers Georg Engst wird als Skulptur des Jahres nach Goslar gebracht, in: Ahrensburger Zeitung vom 4.1.2001 (Ulrike Schwalm).

Bild Hamburg 1988

Die Radler von Eimsbüttel sollen nach New York, in: Bild Hamburg vom 28.7.1988 (gr).

Braunschweigische Zeitung 2003

Statue für Heimkehrer in Brand gesetzt, in: Braunschweiger Zeitung vom 5.5.2003 (fh).

„Die Andere Zeitung“. Wochenzeitung

„Die Andere Zeitung“, Hamburg, Ausgaben 1958–1962.

Die Welt 1985

Wenn „Azubis“ den Elefantenoohrring erfinden. Ergebnisse eines Modellversuchs: Die Ausstellung „Künstler und Lehrlinge“ im Batig-Haus, in: Die Welt vom 13.6.1985 (Gisela Schütte).

Die Welt 1998

Den Laden einfach aufkaufen. Bildhauer Georg Engst provoziert mit einer Skulptur die Kulturbehörde, in: Die Welt vom 4.7.1998 (Susanne Stähr).

Goslarsche Zeitung 2003

Heimkehrer kommt als Bronzeguss zurück. Hunderte Interessierte an Finanzierung beteiligt, in: Goslarsche Zeitung vom 25.11.2003 (hk).

Hamburger Abendblatt 1971

Bildhauer hungert für sein Honorar, in: Hamburger Abendblatt vom 7./8.8.1971 (va).

Hamburger Abendblatt 1988

Einradfahrer aus Jersbek für New York, in: Hamburger Abendblatt vom 28.7.1988 (rab).

Hamburger Abendblatt (Quickborn) 2004

Der neue E.ON-Eingang. Statue aus Rendsburg steht nun vor der Firmenzentrale, in: Hamburger Abendblatt vom 18.8.2004 (Arne Kolarczyk).

Hamburger Rundschau 1985

Hamburger Blickfang. Gleichgewicht, in: Hamburger Rundschau Nr. 42 vom 10.10.1985 (Christian Mürner).

„Hauni-Glocken“ (Werkzeitschrift) 1986

Das Haus der Körber-Stiftung. Georg Engst, ein Hamburger Künstler, in: Werkzeitschrift der Hauni-Werke Körber & Co. KG. Hamburg, März 1986, 2–7 (Johanna Stachow).

Humberg (Hauskatalog) o. J.

Humberg, Franz – Metall- und Kunstguss GmbH: *Bronzeskulptur „Knoten“ und „Brunnen“*, *Bildhauer Georg Engst*, in: Hauskatalog, Nottuln o. J., 8/9.

In-house magazine 1986

German sculptor captures spirit of tobacconville, in: in-house magazine R. J. Reynolds Tobacco Company, Winston-Salem N.C. (USA), 09/19/1986, 9–10 (Kay B. Young).

Lübecker Nachrichten 1987

Lübecker Kunstbummel: Kreative Stele, in: Lübecker Nachrichten vom 15.1.1987 (Peter Holm).

Stormarner Tageblatt 1971

Die ersten drei Tage waren schwierig, in: Stormarner Tageblatt vom 16.7.1971 (wgm).

Stormarner Tageblatt 1971

Empörter Bildhauer bleibt im Hungerstreik gegen halbes Honorar, in: Stormarner Tageblatt vom 10.8.1971 (wgm).

Stormarner Tageblatt 1987

Chicago nimmt Georg Engst gefangen, in: Stormarner Tageblatt vom 9./10. 1988 (ST).

Stormarner Tageblatt 1988

Schritt für Schritt nach Amerika. Georg Engst sucht nicht nur eine künstlerische neue Heimat, in: Stormarner Tageblatt vom 23./24. 5.1987 (Peter H. Burghold).

Stormarner Tageblatt 1996

Stormarner Kunst verschönert Dresden, in: Stormarner Tageblatt vom 3.9.1996 (Nicola Sieverling).

Stormarner Tageblatt 1996

Bronze-Statue schmückt IGS, in: Stormarner Tageblatt vom 19.10.1996 (Ig).

Stormarner Tageblatt 1997

Bildhauer Georg Engst: ein Jersbeker in Japan in: Stormarner Tageblatt vom 12.3.1997 (Nicola Sieverling).

Abbildungsnachweis

Anmerkung:

Die meisten Fotos dieser Dokumentation wurden vor Ort von der Verfasserin und ihrem Ehemann aufgenommen. Für die im Atelier des Künstlers und in der Kunsthandlung Klose aufgenommenen Bilder und die Reproduktionen der vom Künstler oder anderen zur Verfügung gestellten Aufnahmen sowie die Wiedergabe von Fotos aus Büchern liegt die Genehmigung der jeweiligen Inhaber der Bildrechte vor.

Abbildungsnachweis zu den in Abschnitt 4 bis 9 vorgestellten Fotos:

Seite 77: Georg Engst anno 1950 und 2010, beide Fotos: Georg Engst.

Seite 79: Anton Hiller, Foto Anton Hiller, aus: Ausstellungskatalog der Städtischen Kunsthalle Mannheim 1993: *Anton Hiller. Skulpturen*, Mannheim 1993, 170.

Seite 81: Edwin Scharff, Foto aus: *Edwin Scharff. Die plastischen Werke*, Katalog Nr. 1 des Edwin Scharff Museums Neu-Ulm von 1979.

Seite 82: Hans Martin Ruwoldt, aus: Clausen-Gaedke: *Hans Martin Ruwoldt. Werkmonographie* Kiel 1991, dort zum Vorwort.

Seite 83: Alle Fotos: Joachim Tiedge.

Seite 131: Holzschnitte zu dem Fortsetzungsroman „Der Bananenkrieg“. Foto: Georg Engst, Reproduktion aus: Wochenzeitschrift *Die andere Zeitung* (Ausgaben vom 1.9.1961 bis 24.5.1962), archiviert in: Friedrich-Ebert-Stiftung, Bonn.

Seite 132: Alle Fotos: Georg Engst.

Seite 133: Alle Fotos: Georg Engst.

Seite 134: Ein Foto: Mönchehaus Museum, Reproduktion mit Genehmigung des © Museums; alle anderen Fotos: Georg Engst.

Seite 140: Anton Hiller: „Pferdegruppe“ (1960, WV 161), Foto Anton Hiller, aus: Ausstellungskatalog der Städtischen Kunsthalle Mannheim: *Anton Hiller. Skulpturen*, Mannheim 1993, 41, Reproduktion mit Genehmigung des Sohnes © Friedrich Hiller.

Georg Engst: „Pferde“ (Kat. Nr. 51–53), alle Fotos: Joachim Tiedge.

Georg Engst: „Sieben Pferde“ (Kat. Nr. 96), beide Fotos: Georg Engst.

Seite 145: Georg Engst: „Geometrisches Mosaik (Kat. Nr. 26) Foto: Joachim Tiedge.

Paul Klee: „Freundlicher Blick“ (1923), aus: Ausstellungskatalog der Kunsthalle Köln: *Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919–1933*, Köln 1979, 63.

Georg Engst: „Spaß mit Geometrie“ (Kat. Nr. 28): Foto: Heinz Zabel, archiviert im Denkmalschutzamt Hamburg, Reproduktion mit Genehmig. des Sohnes © Wolfgang Zabel.

Paul Klee: „Bauhauspostkarte“ (1923), aus: Ausstellungskatalog des Museums of Modern Art New York: *Bauhaus 1919–1933. Workshops for Modernity*, 2009/2010, New York 2009, 151, Abb. 184.

Seite 146: Georg Engst: „Formen und Flächen im Einklang“ (Kat. Nr. 174), Foto: Georg Engst.

Oskar Schlemmer: „Bauplastik“ (1919), aus: von Maur, Karin: *Oskar Schlemmer. Das plastische Werk*, Stuttgart 1972, 24.

Seite 147: Paul Wunderlich: „L’artiste“, Foto: Joachim Tiedge mit Genehmig. des Editors © Volker Huber, Offenbach.

Ulrich Barnickel: „Einrad – Balance“, aus: General-Anzeiger Bonn vom 3.3.2010, Reproduktion mit Genehmigung des Künstlers und des Fotografen © Franz Fischer, Bonn.

Ulrich Barnickel: „Einrad – Balance“, zwei Reproduktionen mit Genehmigung des Künstlers und des Fotografen © Konrad Merz, Steinau an der Straße.

Seite 148: Georg Engst: „Deckenplastik“ (Kat. Nr. 184) Foto: Joachim Tiedge.

Kurt Schwitters: „Merzbau“ (1923), aus: Fuchs, Heinz R.: *Plastik der Gegenwart*, Baden-Baden 1980, 221, Reproduktion mit Genehmigung der © VG Bild-Kunst.

Seite 150: Rudolf Belling: „Tanzcasino Scala“, Berlin 1920, aus: Nerdinger, Wilfried: *Rudolf Belling*, Berlin 1981, 45, Abb. 14, Reproduktion mit Genehmig. der © VG Bild-Kunst.

Seite 175: Georg Engst, Foto Joachim Tiedge.

Abbildungsnachweis zum Werkverzeichnis:

Joachim Tiedge, Meckenheim:

Kat. Nr. 1, 8, 9, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 28 (a + b), 29, 30, 31, 32, 33 (b), 35, 36, 37 (a + b), 40, 41, 42, 43, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 79, 80, 81, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 109, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 120, 121, 122 (b), 123 (a + b), 124, 125, 126, 128 (b), 129, 130, 131 (a–c), 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138 (a + b), 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147 (b), 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 158, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170 (b), 171, 172, 174, 175 (a + b), 176 (a + b), 177, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 185 (a + b), 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193 (a + b), 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 210, 211, 212, 213, 214, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248 (a + b), 250, 251 (a + b), 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 263, 264, 265, 266, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 277 (a–c);

Georg Engst, Jersbek:

Kat. Nr. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 15, 24, 26, 27, 33 (a), 34, 38, 39, 44, 45, 46, 57, 62, 63, 64, 77, 82, 83, 84, 86, 94, 95, 96, 107 (a), 108, 117, 119, 122 (a), 127, 128 (a), 147 (a), 160, 170 (a), 206 (a + b), 208, 209, 215, 216, 248 (c), 249, 262 (a + b), 276;

Vera Klose, Hamburg: Deckblatt und Seite 188,

Kat. Nr. 110, 111, 140, 157, 237 (a–c), 238, 239;

Heinz Zabel, Hamburg: Kat. Nr. 25, 75;

Archiv der VGH, Hannover: Kat. Nr. 78;

Klaus Windhövel, Cuxhaven: Kat. Nr. 107 (b);

Archiv der Körber-Stiftung, Hamburg: Kat. Nr. 173;

Darrell Basinger (Hauni-Werke Richmond/USA): Kat. Nr. 182;

Ane Königsbaum, Norderstedt: Kat. Nr. 267.

Abkürzungsverzeichnis

BBK	Bundesverband bildender Künstler
BBK S-H	Bundesverband Bildender Künstler – Landesverband Schleswig-Holstein
BBR	Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung
BBSR	Bundesinstitut für Bau-, Stadt- und Raumforschung
BGBI.	Bundesgesetzblatt
BGH	Bundesgerichtshof
BImA	Bundesanstalt für Immobilienaufgaben
BMUB	Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz, Bau und Reaktorsicherheit
BMVBS	Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (bis 11/2013)
BMVBW	Bundesministerium für Verkehr, Bau- und Wohnungswesen
DAW	Dienstanweisung
ES-Bau	Entscheidungsunterlage-Bau
EW-Bau	Entwurfsunterlage
GRUR	Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht
ID-Nr.	Identitäts-Nummer
LG	Landgericht
LM	Landesmuseum
LS	Landesschau
MBLiV	Ministerialblatt für innere Verwaltung
MdI	Minister des Inneren
NJW	Neue Juristische Wochenschrift
ÖPP	öffentlich-private- Partnerschaftsmodelle
OTI	Oberste Technische Instanz
PPP	Public-Private-Partnership
RBBau	Richtlinien für die Durchführung der Bauaufgaben des Bundes
RZBau	Richtlinien für die Durchführung von Zuwendungsbaumaßnahmen
RdErl	Runderlass
UrhG	Urheberrechtsgesetz