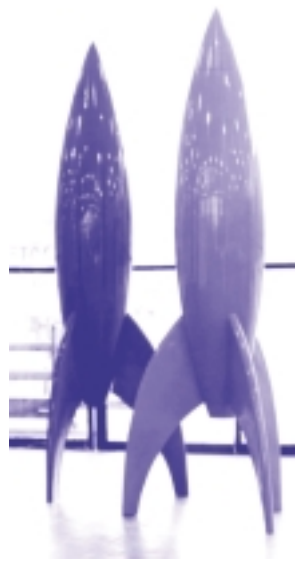
49
frühjahr 02

kunst stadt

informationsdienst des kulturwerks des bbk berlins



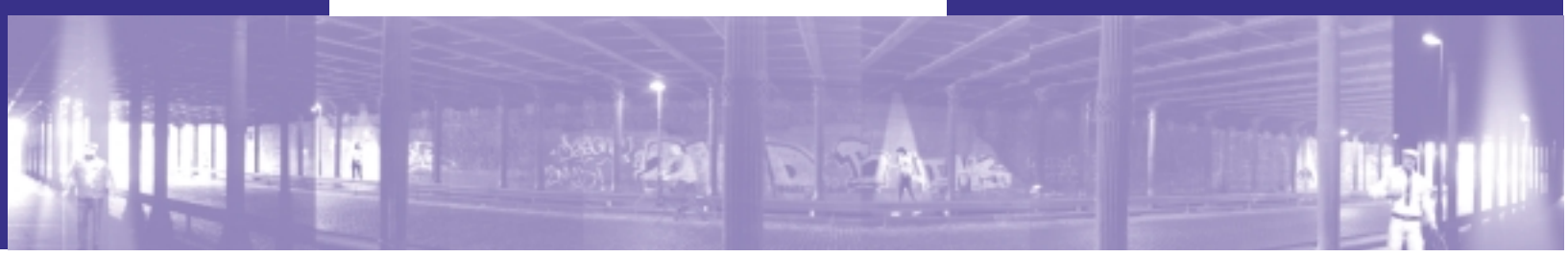
Subversion oder Repräsentation?

Kunst im Staatsdienst

Kunsttheorie

Kunstpolitik

Kunst im öffentlichen Raum



Liebe Leserinnen und Leser!

Maßstäbe

Merkwürdig: Da, wo die veröffentlichte Meinung in Berlin ein bisschen schick sein will, kamen sie an: Wowereit und der Champagner, Gysi und die Pointe. Jetzt wirds ernst, schick ist erstmal gar nichts, und plötzlich ist alles anders. Beispiel: kaum benannt, soll der neue Kultursenator Flierl – immerhin doch kein unseriöser Personalvorschlag – vor allem eine Eigenschaft haben, nämlich ein Nein-Sager zu sein. Aber womit ist er als Baustadtrat denn vor allem aufgefallen? Er hat regelmäßig sein Veto eingelegt, wenn der öffentliche Raum hemmungslos in eine Werbebande verwandelt und damit zerstört werden sollte. Was hätte er denn sonst tun sollen? Der öffentliche Raum ist keine individuelle Geschmacksfrage, kein Requisit von Vermarktungsbühnenbildnern, seine Gestaltung folgt Regeln und Gesetzen, die von einem Beamten sogar verlangen, Grenzen zu setzen. Für den politischen Umgang mit Kultur ist hier Qualifikation bewiesen, Abwertung also unverdient. Uns wäre es beispielsweise auch lieber gewiesen, jemand hätte rechtzeitig nein gesagt, bevor ungeschickt als Kunst getarnte Bärchen jeden halbwegs prominenten Straßenraum mit brutaler Niedlichkeit besetzt halten können.

Deshalb jetzt wieder: kunststadt stadtkunst.

Bernhard Kotowski
Geschäftsführer der Kulturwerk GmbH

Neue Internet-Adresse des Berufsverbandes Bildender Künstler Berlins
www.bbk-berlin.de

Neue eMail-Adressen des Berufsverbandes Bildender Künstler Berlins

BBK Geschäftsstelle	*info@bbk-berlin.de*
▸Kulturwerk GmbH	
Geschäftsstelle	*info@bbk-kulturwerk.de*
Bildhauerwerkstatt	*bildhauerwerkstatt@bbk-kulturwerk.de*
Druckwerkstatt	*druckwerkstatt@bbk-kulturwerk.de*
Büro für Kunst im öffentlichen Raum	*kioer@bbk-kulturwerk.de*
Atelierbüro	*atelierbuero@bbk-kulturwerk.de*
▸Bildungswerk GmbH	*info@bbk-bildungswerk.de*

Impressum

Informationsdienst der
Kulturwerk GmbH des BBK Berlins

Herausgeber: Kulturwerk des Berufsverbandes Bildender Künstler Berlins GmbH

Redaktion: Stefan Vogt (verantw.), Elfriede Müller, Martin Schönfeld

Redaktionsanschrift: Kunststadt/Stadtkunst Büro für Kunst im öffentlichen Raum
Köthener Str. 44
10963 Berlin

eMail: kioer@bbk-kulturwerk.de

Telefon: 030/230 899 30

Fax: 030/230 899 19

Anzeigenbetreuung: Stefan Vogt

Telefon: 030/230 899 30

Layout: Hartmut Orschel.Gestaltung

Druck: Union Druckerei Berlin

Heft 49, 2002

Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos übernimmt die Redaktion keine Haftung.

Für namentlich gekennzeichnete Beiträge haftet der Autor.

Bildlegende zur Titelseite
(von oben nach unten)

Wim Deloye: **Trophy** (Foto: C. Mosar)

Sylvie Fleury: **Rakete**, 1999

Inges Idee: **Kreuzberg**, 2000 (Foto: Roman März)

Sven Kalden: Entwurf **Lichthelfer**, 2001

Inhalt

Thema

3 „Und sie bewegt sich doch!“
Barbara Straka

Schwerpunkt: Subversion oder Repräsentation?

7 Subversion oder Repräsentation?
Stadtkunstprojekte zwischen Stadtmarketing und Standortpflege
Ute Tischler und Elfriede Müller

Stadtkunstprojekte sind …
Harald Kunde

8 Kontinuität für situationsspezifische Kunst
Adam Page und Eva Hetzsch

PLACE AU VIDE
Öffentliche Kunst in Luxemburg
Ute Tischler

Unabhängige Projekte ion Berlin
Ein Rückblick auf die 90er Jahre
Gabriele Knapstein

Schwerpunkt: Kunst im Staatsdienst?

9 Kunst im Staatsdienst?
Kunst am Bau in den Bundesministerien
Martin Schönfeld

11 „Kunst im Staatsdienst“. Aus der Sicht einer Künstlerin
Ursula Sax

Der Betrachter soll sich freuen können
Manfred Stückrath

12 Überlegungen zu Kunst an Bundesbauten
Stefanie Endlich

Kunsttheorie

13 Die Galerie der verlorenen Zeit
Marcel Prousts Geschichte der Malerei
Elfriede Müller

Kunstpolitik

15 Die Kunst macht keine Ferien
Auf der Suche nach der zeitgenössischen Kunst in Rom
Ilona Lenk

16 Interview mit Antonio Rocca

17 Dem geschenkten Gaul …
Verena Feldkamp

18 **Wettbewerbe und Ausschreibungen**

Kunst im öffentlichen Raum

19 „Face to Face with History“?
8. Teil der Serie zum Denkmal für die ermordeten Juden Europas
Stefanie Endlich

20 Alea iacta est!
Helge Warme

Durchbrüche – in mehrfacher Hinsicht
Martin Schönfeld

21 Sprache schaffen aus Platz, Wasser, Kunst
Marion Thielebein

Die Entstehung des Brunnens für die Stadt
Carsten Hokema

22 Die Stadt ist ein Wesen
Carsten Hokema

Künstlerischer Wettbewerb Gleimtunnel
Klaus-Rüdiger Pankrath

23 Ein Werk mit Signalwirkung
Martin Schönfeld

24 Neues Dresden Terminal 2001
Maik Wolf

25 Konzertierte Aktion
Stefan Vogt

26 Kunst für Artistenschule Pankow
Elfriede Müller

Beispiele machen Schule
Stefan Vogt

27 Kunst am Bau in Neukölln
Gabriele Voigt

28 Information
Kulturwerk, BBK, Bildungswerk

„… und sie bewegt sich doch!“

Vortrag im Staatlichen Kunstmuseum Chemnitz am 25. September 2001

Paul Klee schrieb, dass es die Aufgabe des Kunstwerks ist, das Unsichtbare sichtbar zu machen. In der westlichen Welt scheint ein Kriegszustand zwischen diesen unsichtbaren Welten zu bestehen. Wo einst beständige und anerkannte Wertsysteme vorherrschten, prallen heute Wertsysteme in einem unsichtbaren Krieg aufeinander. Es ist daher kein Wunder, dass kein einzelner, maßgeblicher künstlerischer Stil in der westlichen Welt dominiert. Stattdessen spiegelt eine Vielfalt von sichtbaren Zeugnissen in der Welt eine Vielfalt der aufeinanderprallenden Wertmaßstäbe wieder.“
(Carl Andre, in: Kunstforum international, Bd. 81/1985, S. 106)

Auf der vom Baudezernat gestalteten Einladung ist eine populäre Skulptur von Fritz Cremer zu sehen, die hier in der Chemnitzer Stadthalle 1972 aufgestellt wurde. Cremer stellt den triumphierenden Galilei dar, der – gegen die Inquisition und das alte ptolemäische Weltbild gerichtet – die Erde nicht mehr im Mittelpunkt des Weltalls sieht, sondern als rotierende Kugel im unendlichen Kosmos. Diese Motivwahl eignet sich überraschend gut als Überleitung zum Thema „Kunst im öffentlichen Raum der 90er Jahre“, also der Zeit nach der Wende. Fritz Cremer kann als Vertreter der ehemaligen DDR-Kunst der 50er und 60er Jahre zwar nicht deren Protagonist sein, aber der Titel des Werks „… und sie bewegt sich doch“ kann symbolisch auf die Situation der Kunst im öffentlichen Raum der letzten zwei Jahrzehnte übertragen werden.

Tatsächlich hat sich in diesem Bereich unendlich viel bewegt und verändert. Die Kunst hat sich bewegt, nun gut, aber konnte die Kunst auch bewegen? Steht die Beweglichkeit, Veränderbarkeit der Kunst nicht im Widerspruch zu ihrem Ewigkeitsanspruch? Kann es noch Denkmäler mit überzeitlichen Aussagen und allgemeingültigen Formen geben oder ändern sich die historischen Perspektiven wie die Formen der Kunst ständig? Welche Wirkung und Funktion hat Kunst heute noch im öffentlichen Raum? Kann sie noch grundlegend Neues vermitteln, womit ein bestehendes Weltbild aus den Angeln gehoben wird, wie es Galilei gelang? Oder steht sie nur noch für Vergangenes, auf sich selbst zurückgeworfen, ohne Utopie? Kämpft der zeitgenössische Künstler wie Galileo Galilei noch immer im Widerspruch zur herrschenden Kultur oder ist sein Protestpotential verbraucht? Entfacht sie noch eine öffentliche Diskussion, oder wird sie – mangels Allgemeinverständnis und Pauschalablehnung durch das Publikum – überhaupt nicht mehr zur Kenntnis genommen? Was ist überhaupt Öffentlichkeit, was ist der öffentliche Raum? Haben sich diese Koordinaten nicht genauso bewegt wie die Kunst? Und so weiter und so fort.

Im ersten Teil meiner Ausführungen möchte ich Ihnen einige grundlegende Thesen zu Kunst und Öffentlichkeit sowie zu den Veränderungen im Verständnis des öffentlichen Raumes vortragen, im zweiten Teil dann mit Bildbeispielen auf die Entwicklung der Kunst im öffentlichen Raum der 90er Jahre eingehen, mit einem kurzem Rückblick auf die Zeit des Umbruchs davor. Vom Ende der 90er Jahre aus werfen wir dann gemeinsam einen Blick in die unmittelbare Gegenwart und stellen die Frage nach den wichtigsten Paradigmen und Funktionen der Kunst im öffentlichen Raum heute. In einem Epilog möchte ich dann abschließend die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit stellen, woraus sich die Suche nach dem Sinn von Kunst und insbesondere öffentlicher Kunst, letztlich beantworten muss.

Von der Kunst am Bau zur öffentlichen Kunst: Begriffserweiterungen

In den letzten 40 Jahren hat die Kunst im öffentlichen Raum einen fundamentalen Wandel in ihrer Begrifflichkeit und in ihrem Selbstverständnis erfahren. Diese Entwicklung vollzog sich analog zur Erweiterung des Kunstbegriffs der Nachkriegszeit, der immer neue Medien, Themen und Formen integriert hat, ja heute eine unübersehbare Kontextvermischung der Kunst mit anderen gesellschaftlichen Bereichen vollzogen hat, etwa den Natur- und Sozialwissenschaften. Sprach man früher von klar abgegrenzten Bereichen der

Joseph Beuys, Aktion Ausfegen. Karl-Marx-Platz, Berlin, 1972

„Kunst am Bau“, von „architekturbezogener Kunst“ oder Denkmalen auf Straßen und Plätzen, so steht heute prinzipiell der gesamte öffentliche Raum für die Kunst zur Disposition. Sie ist längst nicht mehr auf die angestammten Kunsträume Atelier, Galerie und Museum, konzentriert. Seit Mitte der 80er Jahre löste die Installations- und Konzeptkunst die Malerei ab, „Kunst und Raum“ wurde als Verhältnis neu definiert. Parallel dazu hat sich der Begriff des „nicht institutionellen Raumes“ (Büttner) eingebürgert, der auch Privaträume und Geschäftsräume meinen kann, die temporär als Kunsträume umfunktioniert werden. Prototypen dieses Genres waren die 1985 von Jan Hoet inszenierte Ausstellung „Chambres d’amis“ in Gent und die 1992 von den Berliner Kunst-Werken veranstaltete dezentrale Ausstellung „37 Räume“ in den Abrisshäusern des Scheunenviertels. Andere Kunstbesetzungen des öffentlichen Raums auf Zeit machten es sich zur Aufgabe, vergessene Orte, Tabuzonen und stadträumliche Nischen wiederzuentdecken. Beispiele dafür waren Installationen im ehemaligen Diplomatenviertel im Tiergarten 1988 und das renommierte DAAD-Projekt „Die Endlichkeit der Freiheit“ 1990 kurz nach dem Mauerfall am Potsdamer Platz in Berlin mit internationalen Künstlern aus West und Ost. Immer weiter drangen Künstler und Kuratoren in die Öffentlichkeit vor. Als letztes Beispiel dieser Kontextverschiebung von Kunstraum und öffentlichem Raum, sei das Projekt „Integral“ der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst (1993) in Berlin genannt, das dezentral in der ganzen Stadt Alltagsräume besetzte wie Kaufhäuser, Kinos, Geschäfte, Fußgängerzonen und Schaufenster. Aber auch andere gesellschaftliche Bereiche blieben Künstlern nicht verschlossen, etwa die Orte der Wissenschaft und Forschung, z.B. die Berliner Charité. Seit Beginn der 90er Jahre werden dort regelmäßig Künstler eingeladen, im Robert-Koch-Institut, im ehemaligen Virchow-Hörsaal und am Medizinhistorischen Museum Projekte zu realisieren. Es gibt einen eigenen Kunstbeirat, dem Naturwissenschaftler und Kunsthistoriker angehören, und seit 1999 wird ein übergreifendes Kunstkonzept für das Gesamtgelände und seine Einrichtungen im Rahmen von „Kunst am Bau“ umgesetzt.

Damit zeigt sich: Jeder Ort kann Ort der Kunst werden, ihr Publikum ist prinzipiell jeder Passant, die gesamte Öffentlichkeit. Es ist deshalb zutreffender, heute von „öffentlicher Kunst“ oder „Kunst des Öffentlichen“ zu sprechen, und in diesem offenen Kontext muss der Künstler seine ästhetischen Gesten immer neu definieren und abgrenzen, denn Kunst und Leben haben sich seit den 60er Jahren kontinuierlich aufeinander zu bewegt, so weit, dass manche Kunst der Wirklichkeit heute zum Verwechseln ähnlich geworden ist. Im umgekehrten Verhältnis dazu nahm das Verständnis gegenüber zeitgenössischer Kunst beim Publikum eher ab. Zu theorieüberfrachtet kommt sie daher, zu wenig vermittlungsorientiert. Dass Kunst nur noch eine Frage des Kontextes ist und in einem für den Normalbürger nicht mehr durchschaubaren Verwirrspiel ganz alltäglich daherkommen kann, verstehen wieder nur die Aufgeklärten. Hier ist noch viel an Vermittlungsarbeit zu tun. Die Verschmelzung von Kunst und Leben ist allerdings eine alte Forderung der Avantgarden, insbesondere Joseph Beuys, der in „jedem Menschen einen Künstler“ sah, in den 70er Jahren den Begriff der „Sozialen Plastik“ etablierte und damit den Boden bereitete für ein entgrenztes Verständnis „öffentlicher Kunst“.

Bevor wir uns der Kunst der 80er und 90er Jahre in Bildbeispielen zuwenden, soll zunächst nach deren Voraussetzungen, dem veränderten Verständnis von Öffentlichkeit und öffentlichem Raum gefragt werden.

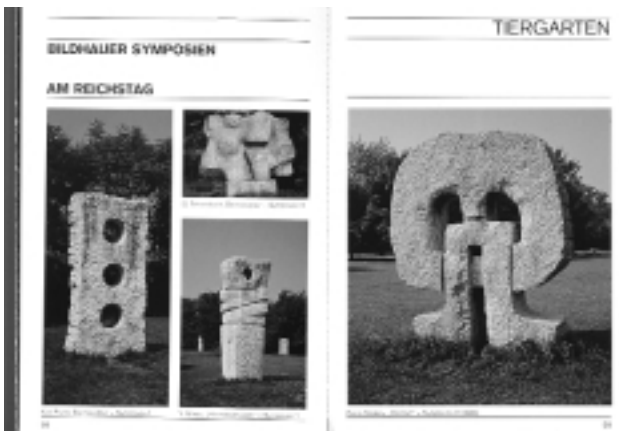
Das Ende der res publica – was ist heute noch „öffentlich“?

„Wenn wir über den Begriff ‚öffentlich’ sprechen“, so fragte der Bildhauer Carl Andre Anfang der 70er Jahre, „meinen wir dann die Allgemeinheit wie bei ‚öffentlicher Sicherheit’ oder ‚öffentlichem Wohl’, oder meinen wir die Vielfältigkeit der Menschen wie bei ‚öffentlicher Meinung’, die ja selten einmütig ist? (…) Tatsächlich kann es innerhalb der umfassenden Kategorie der ‚Öffentlichkeit’ viele verschiedene Öffentlichkeiten geben: ein Publikum beim Fußball, eins im Kino, eins in der Oper, eins für Pornographie.“ *(In: Kunstforum international, Bd. 81, 1985, S. 106)* Und ein Publikum für Kunst, könnte man ergänzen, aber die Realität sieht anders aus: Im öffentlichen Raum der Stadt sind alle Öffentlichkeiten durchmischt, „die Öffentlichkeit“ besteht aus einer Vielzahl von Teilöffentlichkeiten mit unterschiedlichsten Erwartungshaltungen, Bildungsniveaus und Interessen, ein Umstand, den Künstler, Architekten und Stadtplaner respektieren sollten.

Das Gemeinwesen, in der Antike als res publica bezeichnet, ist heute kein ganzheitlicher, sondern ein vielfach fragmentierter Körper. Naturgemäß sind es die öffentlichen Bereiche der Stadt, Plätze, Parkanlagen und Monumente, die ein anschauliches Bild vom Zustand der res publica vermitteln. Sie bilden noch immer die Foren der Versammlung, Integration und Kommunikation. Um diese Aufgabe erfüllen zu können, müssen sie mehr sein als freie Fläche oder beliebiger Ort. Es bedarf einer bildhaften Gestaltung verbindlicher Inhalte, einer Begrenzung, einer programmatischen Verbindung der Teile zueinander und der Fähigkeit, die Bevölkerung in dieses Gestaltungsprogramm mit einzubeziehen. Doch das ist kaum noch der Fall:

„Wir haben auf der Suche nach individueller Freiheit und Entfaltung unsere Kultur und die damit verbundenen externen Selbstbilder abgeschafft“, schreibt der amerikanische Soziologe Richard Sennett, „fast die gesamte Avantgarde-Produktion in Architektur, Kunst und Design ist gekennzeichnet von Fragmentierung, instabiler Offenheit und virtuosem Leerlauf. Langfristig durchsetzen werden sich jedoch immer die stärksten integrativen und kollektiven Bilder und die damit verbundenen Vorstellungen und Inhalte.“ *(zit. n. Jörg Johnen, Kunstforum international, Bd. 81, 1985, S. 74)*.

Mit anderen Worten: Die res publica wurde unter den Anforderungen der Warengesellschaft mit möglichst rascher Zirkulation von Geld, Produkten und Menschen unter Verkehrsflächen, Fußgängerzonen und Stadtdesignkitsch begraben. Man möchte als Konsument an öffentlichen Plätzen unbehelligt bleiben von gesellschaftlicher Realität, um sich ganz den individuellen Bedürfnissen, der Illusion unbegrenzter Freiheit und dem passiven Konsum hingeben zu können. Die Architektur bindet das Publikum nicht mehr ein in das Programm, die Verbindlichkeit und Schönheit einer kollektiven Gestaltungsidee oder gesellschaftlichen Utopie. Das Publikum ist zerfallen in zahllose Individuen, die versuchen, authentisch zu sein (…). Im Gegensatz zum Petersplatz in Rom oder zum Roten Platz in Moskau vermitteln moderne Plätze ein geschichtliches und gesellschaftliches Vakuum. Das Schweigen öffentlicher Räume wird oberflächlich überspielt durch unverbindliche gestalterische Spielereien, schnittige Stadtmöblierung und riesige Werbeflächen und hin und wieder durch eine mehr oder weniger beliebige Skulptur eines mehr oder weniger prominenten Künstlers. Von einem inhaltsreich und architektonisch qualitätsvoll gestalteten, kulturelle Identität vermittelnden Ort des Austauschs von Individuen ist die res publica heute weit entfernt. Statt dessen ist eine andere Entwicklung zu beobachten, die den Stellenwert der Kunst im öffentlichen Raum noch gravierender beeinflusst.



Bildhauersymposien im Tiergarten, heute nähe Kanzleramt
(Karl Prantl: Steinskulptur , G. Fahrenbach: Steinskulptur, Y. Mitsiu: „Himmelschlüssel“, Pierre Szekeley: „Contact“)

Vom Verschwinden des öffentlichen Raumes: Auflösung durch Privatisierung bei gleichzeitiger Entgrenzung im Virtuellen

Der öffentliche Raum, soviel steht fest, ist nicht mehr das, was er einmal war. Er ist schwer zu fassen, denn er ist auf der Flucht. Die Vorzeichen des Privaten und des Öffentlichen haben sich zunehmend ins Gegenteil verkehrt. Menschen machen ihr Privates in beängstigender Weise öffentlich – denken Sie nur an die „Big Brother“-Experimente in Wohncontainern mit freiwilliger Kameraüberwachung oder das persönliche „outing“ von Politikern, deren Intimsphäre von der globalen Öffentlichkeit im Internet einseh-

bar ist, angefangen mit der Bill Clinton-Affäre vor zwei Jahren. Doch das war nur die Spitze des Eisbergs. Es machte deutlich, dass der öffentliche Raum nicht mehr ein klar definierter Bereich im Unterschied zum Privaten ist, sondern heute eine totale Vertauschung und Vermischung des Öffentlichen und Privaten im Internet, dem öffentlichsten aller Räume, stattgefunden hat und dass diese Entwicklung jede begriffliche Trennschärfe obsolet macht. Hier trifft man sich nicht auf wirklichen, sondern virtuellen Plätzen, in chats, sucht sich Gesinnungsgenossen, entwickelt eine fiktive Identität mit eigener Gestaltungs- und Kommunikationsstruktur, begegnet dem potentiellen Lebens- oder Freizeitpartner. Und diese virtuelle Bühne des world wide web kann jeder von seinem Privatraum aus betreten, sofern er am Netz ist.

Schon Anfang der 70er Jahre sprach der bereits zitierte Richard Sennett, Professor für Sozialwissenschaften am Center for Humanistic Studies der New York University, im Zuge seiner These vom „Verfall und Ende des öffentlichen Lebens“ von einer parallel hereinbrechenden „Tyrannei der Intimität“:

„Was geschieht“, fragte Sennett, „wenn die Öffentlichkeit als Forum gesellschaftlicher Erfahrung und kulturellen Austauschs zerfällt? Welche Folgen hat die zunehmende Abkopplung der Privatsphäre von den Belangen des Gemeinwesens?“ (…) „Die Welt intimer Empfindungen verliert alle Grenzen; sie wird nicht mehr von einer öffentlichen Welt begrenzt, die eine Art Gegengewicht zur Intimität darstellen wurde. Der Zerfall des öffentlichen Lebens deformiert auch die intimen Beziehungen (…) der Intimitätskult wird in dem Maße gefördert, wie die öffentliche Sphäre aufgegeben wird und leer zurückbleibt“ *(Richard Sennett, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, Frankfurt a.M. 1996, Einleitung, S. 21, 27)*.

Nach den Folgen der jüngsten Terror-Anschläge für die westliche Zivilisation befragt, äußerte Richard Sennett vor wenigen Tagen in einem Interview: „Die Auswirkungen kann man

Wolf Vostell, 2 Beton-Cadillacs. Skulpturenboulevard Kurfürstendamm Berlin 1987

unter drei Aspekten betrachten: physisch, sozial und ökonomisch. Physisch wird es eine schärfere Trennung zwischen öffentlichem und privatem Raum geben. Der private Raum wird mehr und mehr überwacht werden. Man wird das Innere der Gebäude stärker abschirmen, auch wenn das vor Anschlägen wie den gerade erlebten nicht schützt. Aber es entspricht unserem Sicherheitsgefühl. Die architektonischen und urbanen Folgen sind scheußlich.“ *(Richard Sennett im Interview mit Ralph Obermauer, Der Tagesspiegel, Berlin, 23.9.2001)*

Und das ist längst Realität. Je mehr sich der Staat infolge leerer Kassen auf seine Kernaufgaben zurückzieht, zieht er sich auch aus dem öffentlichen Raum zurück. Dieser verfiel seit den 70er Jahren zusehends; der Prozess der Verwahrlosung und Zerstörung schien kaum aufzuhalten. Graffiti allerorts waren noch die harmloseste Erscheinungsform des Vandalismus. Nun aber unterliegt der öffentliche Raum der urbanen Zentren seit geraumer Zeit einer zunehmenden Privatisierung. Wurden früher nur Museen nach ihren Mäzenen benannt, so heute ganze Stadtteile und Plätze nach Firmen. Die „Siemensstadt“ in Berlin ist dafür ein sehr frühes Beispiel. Internationale Großkonzerne bestimmen das Erscheinungsbild von Stadtentwicklung und Architektur; ein Musterbeispiel ist der neu erstandene „Potsdamer Platz“ in Berlin, der von drei oder vier Labels dominiert wird, die übrigens auch auf Künstler zu ihrer Imageprofilierung und Repräsentation nicht verzichten wollten, wohl aber auf demokratische Auswahlverfahren mit Jurys und Wettbewerben, denn an kaum einem anderen Ort sehen Sie momentan vergleichbare Invasionen passender und unpassender Kunstäußerungen wie am Potsdamer Platz: Hier stehen auf engem Raum Plastiken und Skulpturen internationaler Großmeister wie Jeff Koons, Keith Haring, Claes Oldenburg und viele andere.

Die so genannten „Shopping Malls“ sind an die Stelle der früheren Marktplätze getreten, das einst weltstädtische Miteinander europäischer Metropolen ist zur Einkaufswelt geschrumpft. Die Globalisierung der Produkte und ihrer Zirkulation fördert die Austauschbarkeit des Hier und Jetzt. Die große Architektur der Vergangenheit diente der Repräsentation des Öffentlichen, die Architektur der Zukunft der Repräsentation des Privaten, mit anderen Worten: der Shopping Mall als „künstlich inszenierter, idealer Stadt“, wie es der Filmemacher Harun Farocki mit Bezug auf seinen neuen Dokumentarfilm „Schöpfer der Einkaufswelten“ als documenta-Beitrag kürzlich formulierte *(Der Tagesspiegel, Berlin, 23.9.2001, S. 23)*. In Amerika nennt man diese Keimzellen des neuen urbanen Lebens heute schon „the third place“. Nach den eigenen vier Wänden und dem Büro folgt gleich das Einkaufszentrum als drittwichtigster Ort für den modernen Menschen.

Aber es kommt noch besser: Im privatisierten Nucleus der Shopping Mall soll wirklich die ganze Welt symbolisch öffentlich anwesend sein, wenn man z.B. den Planungen großer Immobilienentwickler wie ITC folgen will: Der Konzern plant – einer Zeitungsmeldung vom letzten Sonntag zufolge – „‚eine in Deutschland einzigartige Mischung von Entertainment, Shopping und Urlaubsstimmung'. (…) Basarstraßen, Brunnenhöfe und Atrien sollen Hamburger und Touristen in die richtige fremdländische Atmosphäre ‚beamen'“ *(kwi, Wenn ein Ufo in Duisburg landet, Der Tagesspiegel, Berlin, 23.9.2001, S. 23)*. Das Multi Casa, das derzeit in Duisburg entsteht und 2003 eröffnet, wird mit 160 000 Quadratmetern das größte Shopping Center in Deutschland mit allen Erscheinungsformen der ehemaligen res publica: Straßen und Plätzen, Brücken und Arkaden, Cafés, Brunnen und Bäumen. Natürlichkeit ist gewollt, Kaufhauscharakter verpönt. Ziel ist einerseits, in der Kunstwelt die natürliche Außenwelt so gut wie möglich wiederzugeben. Kunst im öffentlichen Raum, wie wir sie noch bis vor ein paar Jahren verstanden, ist hier eher fehl am Platz. Die Shopping Mall ist selbst zum Kunstwerk, zur Kunstwelt geworden. Ihr Kunstbegriff ist der des Events und der Unterhaltung als Kaufstimulation.

Was bleibt bei all dem noch als Refugium für die Kunst übrig, wenn der öffentliche Raum in privaten Zonen verschwindet? Rückzug ins Museum oder offensives Angehen der Situation? Ästhetische Widerspruchsgeste oder Assimilation der Form? Im folgenden möchte ich darauf eingehen, wie sich die Kunstentwicklung vor und nach 1990 vollzogen hat und welche Paradigmenwechsel sich in der Theorie abzeichneten.

Zur Kunstentwicklung der letzten drei Jahrzehnte im öffentlichen Raum: Traditionalismus, Umbrüche und die Wiederkehr der Vergangenheit

Bestimmten in den ersten beiden Jahrzehnten der Nachkriegszeit bis zu den 60er Jahren Antikriegsdenkmäler und bescheidene, gefällige, figurative Tier- und Menschenbildnisse die Plätze und Parkanlagen, so setzte sich die „Weltsprache der Abstraktion“ (Will Grohmann) bald auch in Form von ungegenständlicher Plastik im Stadtraum durch. Bis zum Ende der 70er Jahre herrschte dieser Typus und mit ihm ein enges Begriffsverständnis vor, das die Kunst der Architektur und Stadtlandschaft unterordnete, sie auf traditionelle Medien Malerei und Bildhauerei festlegte und ihr fast ausschließlich die Aufgabe des „schmückenden Beiwerks“ verordnete, etwa als Wandbild, Relief, Ornament usw. Im städtischen Umfeld gewann die Kunst als autonome künstlerische Geste vielerorts Raum und besetzte im öffentlichen Auftrag Plätze und Parks, Höfe und Fassaden. Bildhauersymposien und Skulpturengärten erfreuten sich großer Beliebtheit, etwa das Skulpturenensemble des Berliner „Sommergartens am Funkturm“ oder die Außenskulpturen an der Neuen Nationalgalerie, nicht zu vergessen die beiden „Bildhauersymposien“ im Tiergarten von 1961 und 1963. Als Spontanreaktion von Künstlern auf den Mauerbau, allerdings mit archaischen Formen, stellten sie fast schon eine Ausnahme dar. Typisch für alle diese Werke autonomer Kunst war, dass sie zwar die freiheitliche künstlerische Geste und überzeitliche Gültigkeit für sich reklamierten, aber in ihrer hermetischen Verschlossenheit einem breiteren Publikum nicht zugänglich waren. Sie unterschieden sich im wesentlichen nicht von Galerie- und Museumskunst, die interessierte Besucher voraussetzen darf, doch kann damit im Stadtraum nicht gerechnet werden. Die Menschen mit beliebiger Kunst zu konfrontieren, die Differenzierungen des öffentlichen Publikums nicht zur Kenntnis zu nehmen, bezeichnete der Kölner Kunsttheoretiker Walter Grasskamp schon 1982 als Arroganz und Ignoranz, und es verwunderte nicht, dass in dieser Zeit die Kritik an jener „Invasion aus den Ateliers“, und an der „Möblierung des Stadtraumes“ immer lauter wurde. Der Architekturhistoriker Wolf Jobst Siedler sprach von der „Verordneten Gemütlichkeit“, die aber auch kaum über die „Unwirtlichkeit der Städte“ (Mitscherlich) hinwegtäuschen konnte. Architekten forderten die „Entrümpelung der Stadt“, „Leerstellen“ im öffentlichen Raum. Oft waren es die Kunstwerke, die von aufgebrachten Bürgern als Alibi für die architektonische Zerstaltung der Städte nach dem Wiederaufbau und für soziale Missstände in den Ballungszentren zur Rechenschaft gezogen wurden. Vandalismus, Graffiti und Akte der Zerstörung breiteten sich aus.

Anfang der 80er Jahre war die Kunst im öffentlichen Raum in eine Sackgasse geraten, aus der sie sich nur durch eine Absage an die bisherige Konvention befreien konnte. 1984 formulierte der Schweizer Kunsthistoriker Jean-Christophe Amman, später langjähriger Leiter des Museums für Moderne Kunst in Frankfurt a. M., ein „Plädoyer für eine neue Kunst im öffentlichen Raum“, das neue Maßstäbe setzte:

„Das gängige Vorgehen, Plätze, Vorsprünge, Höfe und Parkanlagen mit beliebigen und somit austauschbaren Skulpturen (‚drop sculptures') zu besetzen, hat zum wohlbekannten Dauerbrenner der Kritik an ‚Kunst im öffentlichen Raum' geführt. (…) Entweder fahren wir fort im Trott der ‚Verschönerungsprozesse', die letztlich nur eine Alibihaltung gegenüber den Künstlern und der sogenannten kulturellen Verantwortung entsprechen, oder wir suchen nach neuen Lösungen, (…) um dem Kunstwerk im öffentlichen Raum eine soziale, kommunikative und ästhetische Bedeutung zu verleihen. (…) Radikal gesehen müsste ein im öffentlichen Raum arbeitender Künstler den Punkt anstreben, an welchem sein Werk als solches gar nicht mehr in Erscheinung tritt, obwohl es in sich selbst existent ist. Der Künstler, der seine Persönlichkeit in Ausstellungsräumen zu Recht als das unverfälschte Eigene zum Ausdruck bringt, wird im öffentlichen Raum aufgefordert, zurückzutreten.“ *(Parkett Bd. 2, 1985)*

Großausstellungen der 80er Jahre wie die „documenta“ in Kassel, die „Skulptur Projekte Münster“ und der „Skulpturenboulevard“ in Berlin, alle im Jahr 1987, setzten unwiderruflich neue Akzente der Kunst im öffentlichen Raum. Installationen und Objekte sowie temporäre Ausstellungen und Aktionen lösen die als „drop sculpture“ diskreditierte „Autonome Plastik“ endgültig ab. An ihre Stelle tritt das kontextbezogene Werk, ein neuer Typus, der auch international als „site specific art“ das stadträumliche, historische und soziale Umfeld des jeweiligen Standortes als Bedingungs- und Werkfaktoren der Kunst mitberücksichtigte.

Parallel wird der Stadtraum als Ausstellungs- und Aktionsraum wiederentdeckt, als „Bühne“

Gero Gries, Generator. Auf dem Platz der Lettischen Roten Schützen, Projekt Interferenzen, NGBK in Riga, Lettland, 1991/92

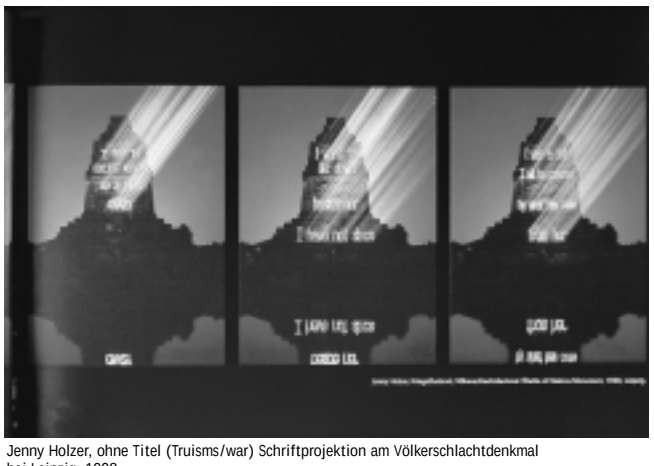
und „Wechselrahmen“ für temporäre Inszenierungen im Sinne eines „Museums auf Zeit“, ein Begriff des damaligen Berliner Kultursenators Hassemer (1986). Die griffige Formel von der „Kultur für alle“, die Hilmar Hoffmann prägte, bereitete einer eher populistischen Eventkultur den Boden, die es nur darauf anlegte, brach liegende innerstädtische Bereiche nach dem alten Rezept „panem et circenses“ (Brot und Spiele fürs Volk) mit kommerzieller Ausrichtung wiederzubeleben: Straßenfeste, Stadtspektakel, Flaniermeilen mit allgegenwärtiger, wohlfeiler Buden- und Rummelkultur.

Mit aufwändigen und kostspieligen Projekten, Ausstellungen und Events staatlicher Auftraggeber im Stadtraum war es nach der Wiedervereinigung und bedingt durch leere Staatskassen spätestens Anfang der 90er Jahre vorbei. Die Rückbesinnung auf Geschichte, „kollektives Gedächtnis“ und „nationale Identität“ ließen nicht nur in Deutschland, sondern auch in Osteuropa ein neues altes Paradigma der Kunst im öffentlichen Raum interessant werden: die Denkmalskunst. Eines der ersten Außenraum-Projekte, das darauf reagierte, war die Ausstellung „Interferenzen“ der NGBK Berlin, 1991/92 im Stadtraum von Riga, damals noch Republik der Sowjetunion auf dem Wege zur Unabhängigkeit. 10 Berliner Künstlerinnen und Künstler lieferten ihre Neuinterpretation des Umgangs mit offizieller Geschichte und ihrer Neuschreibung.

Während im Osten, auch in der ehemaligen DDR, die Denkmalsockel geräumt wurden und Leerstellen entstanden, die das historische Vaku-

Renata Stih, Frieder Schnock, Mahnmal Bayerisches Viertel. Berlin 1993/94

Olaf Metzel, Turbokapitalismus. 1998, Haus am Waldsee Berlin



Jenny Holzer, ohne Titel (Truisms/war) Schriftprojektion am Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig, 1998

um ins öffentliche Bewusstsein brachten, war im Westen die große Zeit der Wiederaufstellung traditioneller Standbilder gekommen, etwa ein Richard-Wagner-Denkmal im Tiergarten oder Fürst Otto von Bismarck höchstpersönlich, nachgeschaffen von einem Zeitgenossen im Nobelviertel von Halensee am oberen Kurfürstendamm.

Zeitgleich läuft über fast zehn Jahre in Berlin eine lähmende Denkmalsdebatte über die Aufarbeitung des nationalsozialistischen Völkermords mit einem einzigen, die Geschichte ein für alle Mal besiegelnden Mahnmal, das zunächst verschiedene Opfergruppen, schließlich nur die ermordeten Juden Europas bedenken soll. Der

Beate Passow, Neonazi. Installation am Haus der Kunst, München 1997

Gewinner ist Richard Eisenman; bis heute harrt das Denkmal der Realisierung als Leerstelle in der alten neuen Mitte Berlins.

Als ganz anderer, stiller Gegenentwurf zur offiziellen Aufarbeitung des Holocaust, machten zwei Berliner Künstler von sich reden, Renata Stih und Frieder Schnock mit ihrem Projekt zur Deportation der jüdischen Bevölkerung im Bayerischen Viertel (1996) und mit dem Konzept „Bus Stop“. Statt einer zentralen „Kranz-Abwurfstelle“, wie das geplante Holocaust-Denkmal schon sarkastisch vor seiner Realisierung genannt wurde, planten sie eine dezentrale Aktion: Busfahrten zu den ehemaligen Konzentrationslagern in Deutschland und Polen.

Schon vor der Hochkonjunktur der Denkmalsdebatte hatte die zeitgenössische Kunst Initialzündungen zu einem neuen Denkmalbegriff gegeben; erinnern wir an die zahlreichen Projekte der Spurensicherung und an die Installation von Olaf Metzel auf dem Berliner Kurfürstendamm, eine Erinnerung an die Studentenbewegung und an die autonome Szene der Gegenöffentlichkeit. Bis heute arbeitet Metzel in der Tradition aufklärerischer Kunst weiter, wobei er von der alten Idee Marcel Duchamps, dem ready made, ausgeht, das er in einem Blow Up-Verfahren verfremdet. Jüngere Beispiele von Metzel in Berlin sind monumentale Arbeiten wie „Turbokapitalismus“ und „Niemandsland“. Andere Künstler konzentrierten sich auf ephemere Gesten und Eingriffe der Erinnerungskunst im Stadtraum wie z.B. die Münchner Künstlerin Beate Passow.
Diese Formen einer temporären Erinnerungskunst im öffentlichen Raum haben natürlich nichts mit der traditionellen Denkmal-Funktion zu tun, die davon ausgeht, dass eine historische Würdigung des Dargestellten überzeitliche Gültigkeit für sich beanspruchen kann. Gerade davon aber rückt die Generation der in der Nachkriegszeit geborenen Künstler endgültig ab. Man weiß, dass Denkmäler nur noch befristet gelten, eine saloppe Umschreibung für die Vergänglichkeit auch der Kunst.

Die Fragwürdigkeit der Beanspruchung einer historischen „Wahrheit“ wird in einem für Berlin bedeutenden Denkmal, demjenigen für den „17. Juni 1953“, den Volksaufstand in Ostberlin, von der Berliner Künstlerin Katharina Karrenberg beispielhaft auf den Punkt gebracht. Sie erhielt für Ihren Entwurf im vergangenen Jahr den 1. Preis, doch wurde dieser auf Veranlassung des damaligen Regierenden Bürgermeisters Eberhard Diepgen nicht gebaut. Man fürchtete den Protest der Opfergruppen. Warum diese Zensur? Die Künstlerin hatte gewagt, die eindeutige Bewertung des Aufstands vom 17. Juni nicht mehr als unumstößliche Wahrheit zu nehmen, sondern lediglich als eine historische Perspektive. Das damit verbundene Heldentum lehnt sie ab. Ihr Kommentar lautet: „Wer bin ich, dass ich sagen könnte – eine historische Tat?“

Katharina Karrenberg steht in der Tradition der politischen Konzeptkunst aus den USA, die mit Namen wie Jenny Holzer, Barbara Kruger und Hans Haacke schon Ende der 70er Jahre nach dem Prinzip einer „Strategie der Affirmation“ subversive Botschaften in den Stadtraum einschleuste und sich dabei Mitteln der Werbung bedienten.

In den 80er und 90er Jahren bis zur Jahrhundertwende erlebt die Kunst im öffentlichen Raum ihre größte Infragestellung seit der Nachkriegszeit. Sie verlässt ihren Autonomiestatus und entwickelt sich als Objekt, als Installation oder als Prozess weiter. Ihre Funktion, ihre Form, ihre Beziehung zur Architektur, zu Standort und Umfeld, zur Zeit, zur Geschichte, zur Politik und zum Staat, zu den Medien, zur Kunstgeschichte und eigenen Begriffsgeschichte, zur Sprache, ihre Beziehung zur Gesellschaft, zur Natur und zur Naturwissenschaft, zur Öffentlichkeit und zum Publikum und zum Alltagsleben sowie – und das ist innovativ – zur Realität und zur Virtualität werden neu bestimmt. Ein grundlegender Paradigmenwechsel findet statt, der die Kunst aus der Autonomie-Position, die ihre selbstgewählte Isolation im Elfenbeinturm bedeutete, befreit und sie in eine direkte Auseinandersetzung mit der Öffentlichkeit bringt. Eine Öffnung und neue Kontextualisierung mit anderen Lebensbereichen findet statt. Dabei rekurriert die Kunst immer wieder auf Werktypologien, die schon in der älteren und neueren Kunstgeschichte angelegt sind: das Denkmal, der Obelisk, der Sockel; die minimalistische Plastik; die Realkunst/Realitätskünste; das Betriebssystem Kunst; die Medienkunst; die Aktionskunst, das Happening, die Performance der 60er und 70er Jahre; das Fest, der Event; die Ausstellung im Stadtraum usw.

Die wichtigsten paradigmatischen Themen (auch: Denk- und Werkmuster) der Kunst der 90er Jahre heißen: Kunst und Raum; Kunst und Geschichte/Politik; Kunst und Wissenschaft; Kunst und Natur; Kunst und Leben; Kunst und Sprache; Kunst und Kunst.

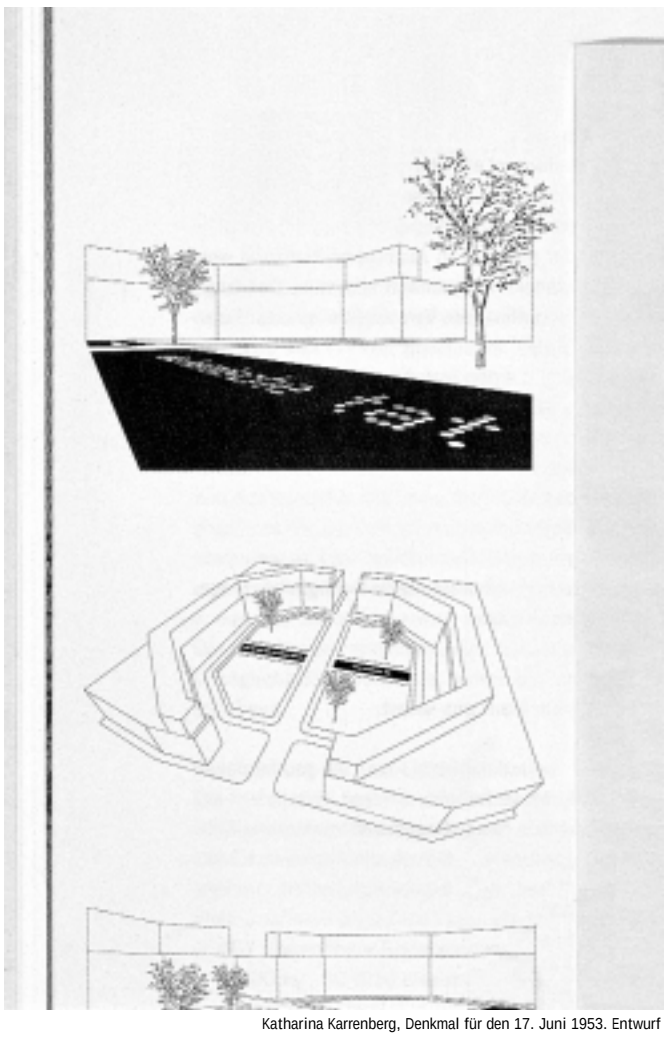
Wohin geht der Trend heute?

Rückblickend kann festgehalten werden, dass sich in der Kunstentwicklung seit den 70er Jahren im öffentlichen Raum immer neue Paradigmenwechsel vollzogen haben und neue Werkformen entstanden sind, die heute nebeneinander existieren: die autonome Plastik, die kontextbezogene Installation, das Antidenkmal, das partizipatorische Werk, die temporäre Ausstellung, schließlich Internet-Projekte. Diese verschiedenen Werkformen können nicht mehr wie Denkmäler in der traditionellen Kunstgeschichte „Allgemeingültigkeit“ und „Ewigkeit“ für sich beanspruchen, sondern müssen sich als temporär gültige „Modelle“ für sich wandelnde Zeiten, Öffentlichkeiten und Funktionen begreifen.

Kunst im öffentlichen Raum unterliegt einem Verfallswert; ihre „Halbwertzeit“ hat kaum noch die Lebensdauer eines Joghurtbechers, d. h. sie beträgt heute kaum noch zehn Jahre und sinkt proportional zur Verengung ihrer Aussage. Je konkreter ein Werk auf die gesellschaftspolitischen Umstände eingeht, etwa die frühen politisch motivierten Antidenkmäler von Olaf Metzel oder die „Sicherheitskonzepte“ von Matten Vogel, desto vergänglicher ist ihre Aussage und Wirkungsmöglichkeit, desto brisanter aber auch ist die öffentliche Rezeption des Werks. Hierin liegt die politische Funktion von Kunst bis heute aufgehoben, hier liegen ihre Potentiale zur Sichtbarmachung von gesellschaftlicher Wirklichkeit und Herausforderung von demokratischer Öffentlichkeit im Sinne von Kommunikation, Interaktion, Partizipation.

Ende der 90er Jahre kündigt sich ein neuer Paradigmenwechsel in der öffentlichen Kunst an. Das neue Modell heißt nicht mehr „Kunst im öffentlichen Raum“, auf Installation von Objekten bezogen, sondern wird ausschließlich prozessual verstanden im Sinne einer „künstlerischen Tätigkeit im öffentlichen Raum“. Damit einher geht ein neues Selbstverständnis von Künstlern, die sich – wie übrigens schon einmal in den späten 70er Jahren – direkt auf kommunikative und interaktive Projekte mit konkreten Zielgruppen einlassen, sich als Sozialarbeiter, Animateur, Organisator und, das ist vielleicht neu: als Dienstleister der Öffentlichkeit verstehen. Die Künstler organisieren z. B. gemeinsam mit Anwohnern oder Mitgliedern einer Bürgerinitiative Demonstrationen, Vorträge, Aktionen, Stadtteilprojekte, Interventionsstrategien im öffentlichen Raum. Wo früher gesellschaftliche Utopien das künstlerische Handeln bestimmt haben mögen, ist es heute eine „Politik der kleinen Schritte“, z. B. der gemeinsame Kampf um die Erhaltung einer Grünfläche oder das Planspiel um die künftige Nutzung eines innerstädtischen Platzes. Dafür stehen beispielhaft Arbeiten von Christine und Irene Hohenbüchler, Cathy Skene, Christoph Schäfer und Andreas Siekmann. Sein Projekt „Platz der permanenten Neugestaltung“ kann als Modell für diese Kategorie einer partizipationsorientierten Kunst angesehen werden.

Mit diesem Trend, könnte man meinen, ist die objekthafte Kunst im öffentlichen Raum an ihr Ende gekommen, im Prozessualen des künstlerischen Handelns vollständig aufgelöst. Gleichzeitig radikalisieren sich aufs Neue die alten Fragen nach der Funktion der Kunst und der Rolle des Künstlers in der Gesellschaft. Er begibt sich damit allerdings in die Gefahr, „von der Le-



Katharina Karrenberg, Denkmal für den 17. Juni 1953. Entwurf

Andreas Siekmann, Platz der permanenten Neugestaltung. Sonsbeek, 1998 (Gesamtsicht)

benswirklichkeit absorbiert zu werden“, schreibt die Berliner Kunstkritikerin Nicola Kuhn. „Mögen sich am Ende auch wieder Kunst und Leben voneinander abstoßen, so haben die neunziger Jahre zumindest das Verdienst, alles Gewesene – wie stets – wieder in Frage zu stellen.“

Anlässlich der Bundesgartenschau Potsdam zeigt der Berliner Künstler Fritz Balthaus auf einer Rasenfläche eine flache, betretbare Installation mit einem überdimensionalen Buchstaben, einem schwarzen K. Balthaus zitiert dabei ironisch die letzte Bundesgartenschau in Magdeburg, bei der die Veranstalter zwischen Kunst und Nichtkunst mit kleinen Hinweistafeln und schwarzem „K“ deutlich unterschieden. Durch diese Zuschreibungen vermied man, dass Spaziergänger durch Magdeburgs Gärten im Ungewissen belassen wurden. Der Berliner Kunstkritiker Peter Herbstreuth erläuterte dazu:

„Diese fürsorgliche Maßnahme hat (…) Balthaus (…) in ein Monument verwandelt. Er ließ eine quadratische Betonplattform mit 15 Metern Kantenlänge auf eine Wiese des Bornstedter Feldes zementieren, ein schwarzes ‚K’ auf weißem Grund aufmalen und mit Glasstaub bestreuen. Die Plattform ist nun ein ironisch vergrößertes Zeichen für ‚Kunst’ – und eine Bühne für Veranstaltungen aller Art; sie kann sogar als Hubschrauberlandeplatz Verwendung finden. So dient sie nicht allein der Anschauung, sondern auch dem Gebrauch, kontrastiert mit der Umgebung und symbolisiert den Konflikt zwischen Kunst und Nichtkunst in ihrer doppelten Funktion. Balthaus geht dabei nicht von einer Öffentlichkeit aus, die ein idealisiertes homogenes Ganzes (wäre); er begreift sie vielmehr als ein Durcheinander konkurrierender Interessengruppen: also so genannter Teilöffentlichkeiten. (…) Die Kosten-Nutzen-Rechner erkennen zwar die Veranstaltungsbühne, übersehen aber, dass der Künstler gleichzeitig eine Anspielung auf die neuere Geschichte der Malerei, von Malewitschs berühmtem Quadrat bis zu Gerhard Merz auf die Wiese (fallen) ließ. Und da es Leute gibt, die sofort ‚drop sculpture’ rufen und die Plattform auf das Kunstniveau der siebziger Jahre minimalisieren, kann er auf (…) die Frage nach der Definition von Kunst verweisen. Und das ganz spielerisch hingesetzt.“ (*Peter Herbstreuth, Der Tagesspiegel, Berlin, 16.5.2001, S. 25*)

Wenn das so ist, dann wäre die Kunst am „ground zero“ angekommen, d. h. auf den Nullpunkt zusammengeschmolzen. Der Künstler hat ihr ein letztes Denkmal gesetzt. Die Kunst ist verschwunden, sie ist als leere Fläche, Bühne und Landeplatz für „Events“ jeder Art im Leben aufgegangen. Was bleibt, ist die Erinnerung an das Wort. Ein letzter selbstreferentieller Akt des „Betriebssystems Kunst“, wie eines der Paradigmen der 90er Jahre hieß? Balthaus zeigt bei allem Zynismus gegenüber der Ohnmacht traditioneller Kunst aber auch, dass es an uns liegt, was wir aus den Angeboten der Kunst machen, welche Funktion wir ihr einräumen und welche Inhalte wir ihr zugestehen. Insofern ist sein Werk eine Aufforderung, über den Nullpunkt hinauszudenken.

Volker März, Das 3 sec. Bronzehirn. 2000/2001

Eine ähnlich minimalistische Geste hat der Berliner Künstler Volker März mit seinen dezentral installierten kleinen Bronzeplastiken ausgeführt, die er „Das 3 sec. Bronzehirn“ nennt, „Mahnmal des Jetzt“ und „Denkmal der unablässigen Gegenwart“. Die Zeitangabe „3 sec“ steht deshalb auf der Oberfläche, weil der Mensch 3 Sekunden zur Wahrnehmung von Realität benötigt, damit sich ein Eindruck im Gehirn einprägen kann. Über eine Vernetzung dieser „Bewusstseinsinseln“ von 3 Sekunden stellt sich nach Ergebnissen der Hirnforschung überhaupt erst so etwas wie Kontinuität und damit auch Erinnerung her. Für 250 Mark Gusskosten, d. h. zum Selbstkostenpreis, haben verschiedene Institutionen der Kunst, Wissenschaft und Politik in Berlin, aber auch private Interessenten die Bronzen erworben und vom Künstler vor ihren Publikumseingängen einbetonieren lassen. Mit der Zeit werden sie ein eigenes Netzwerk von Kunstorten in Berlin und in anderen Städten bilden. Es sind kleine Stolpersteine, wie Messpunkte auf Gehwegen, Bewusstseinsinseln und somit Appelle an die geschärfte Wahrnehmung von Realität und des Nachdenkens über den Sinn von Kunst.

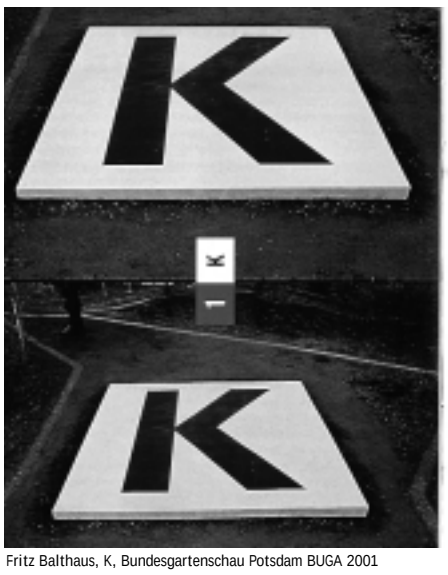
Möglichkeiten und Grenzen öffentlicher Kunst heute

Unabhängig von den mehr oder weniger geglückten Lösungsvorschlägen und Sinnangeboten zeitgenössischer Kunst angesichts einer übermächtigen Wirklichkeit, sehen sich Künstler doch noch immer – oder verstärkt – einer bemerkenswert großen Erwartungshaltung der Öffentlichkeit ausgesetzt. Offenbar lassen sich ästhetische Bedürfnisse nicht allein mit Architektur und Stadtplanung, Werbetafeln und City-Design befriedigen. Erst kürzlich traten Quartiersmanager und Kuratoren in Berlin mit Forderungen nach einem Kunstwettbewerb an die Senatsbauverwaltung heran, um die Attraktivität des Straßenzuges „Potsdamer Straße“, einem Teilstück der traditionsreichen „B1“ von Aachen nach Königsberg, für die Anwohner und Geschäfte zu steigern. Kunst soll die Schandflecken der Nachkriegsarchitektur beseitigen oder zumindest übertünchen, Baulücken überspielen, soll sozial schwache Stadtgebiete lebenswerter erscheinen lassen; von Kunst erhofft man sich mehr Aufenthaltsqualität für Anwohner und Touristen und letztlich eine profitsteigernde Ausstrahlung. So einfach kann man es sich nicht machen, kann die Kunst nicht in den Dienst genommen werden. Kunst repräsentiert in offenen, demokratischen Gesellschaften auch nicht mehr die Interessen ihrer staatlichen Auftraggeber, wie das in totalitären Regimes, etwa der ehemaligen Sowjetunion, selbstverständlich war. Der Staat repräsentiert die demokratische Öffentlichkeit, und deren Interessen als Auftraggeber müssen allerdings ernst genommen werden.

Kunst ist immer mehr als die Summe ihrer Teile, hat Paul Klee einmal gesagt. Sie kann deshalb zwar heute als Dienstleistung, als Informationsangebot, als Produkt, attraktiv verpackt wie andere Waren daherkommen, aber Kunst darf niemals auf einen einzigen Zweck, die reine Dekoration, die reine Profitmaximierung oder staatliche Repräsentation, reduziert werden. Dies wäre eine unzulässige Beschneidung ihrer ästhetischen Differenzierungen und käme ihrer Funktionalisierung, Vereinnahmung für politische oder ökonomische Interessen gleich – ein eklatanter Widerspruch zum Gedanken der Freiheit und Unabhängigkeit der Kunst in der Moderne. Bis heute haben es Künstler – mit welchen subversiven Methoden auch immer – verstanden, sich diesem als Umarmung gemeinten Würgegriff zu entziehen.

Was bedeutet das alles für die Praxis, werden Sie nun fragen. Wie sollten die künftigen Verfahren aussehen, wie können die Entscheidungen von Stadtplanern, Kommunalpolitikern, Architekten und Juryempfehlungen unter all diesen komplexen Voraussetzungen begründet werden? Ich möchte versuchen, Ihnen dazu einige Orientierungspunkte zu geben:

Welcher Werktypologie auch immer der Vorzug gegeben wird, grundsätzlich muss die Vorentscheidung klären, ob das gewünschte Werk ein Objekt oder ein Prozess sein soll, eine dauerhafte künstlerische Setzung oder eine temporäre Geste des Eingriffs und der Interpretation. Dabei sollten sich die Verantwortlichen nicht allzu leicht von modischen Trends verleiten lassen. Das würde bedeuten, dass heute nur noch „Partizipationskunst“ opportun wäre. Der lange Realisierungszeitraum von Außenraumkunst und die Verzögerungen in der Durchsetzung von neuen Paradigmen und Trends in der Fachöffentlichkeit bis hin zu den Beratergremien und Jurys steht schon von sich aus dem entgegen. Grundsätzlich ist kein Typus der Kunst falsch im öffentlichen Raum, es gibt nur falsche Kunst mit falschem Thema am falschen Ort für das falsche Publikum. Es ist deshalb unerlässlich, im Voraus die Fragen nach der Zielgruppe, dem Kontext des Standortes, der Funktion und dem Thema des Werks zu klären, bevor man in einer Ausschreibung die Gestaltungsaufgabe formuliert. Diese Klärung kann man nicht mit



Fritz Balthaus, K, Bundesgartenschau Potsdam BUGA 2001

FRITZ BALTHAUS 1

dem Alibi der Bürgerbeteiligung umgehen oder den Künstlern überlassen. Sie ist Aufgabe der Beiräte und Jurys, die aus kompetenten, wechselnden Fachberatern und Repräsentanten der politischen Entscheidungsträger und gesellschaftlichen Interessengruppen bestehen sollten. Wettbewerbsverfahren sind aufwändig und teuer; offene Wettbewerbe auszuschreiben mit hunderten von Einsendungen drittklassiger Qualität kann sich heute keine Kommune, kein staatlicher Auftraggeber mehr leisten. Die Rückkehr zum Direktauftrag, zu den Zeiten, als die Architekten „ihren Hauskünstler“ gleich mit im Angebot hatten, kann nicht die Alternative sein. Das Festhalten an demokratischen Auswahlverfahren bei öffentlichen Aufträgen für Künstler ist gerade deshalb so wichtig, weil private Auftraggeber zunehmend auf Beiräte und Verfahren verzichten. Es empfiehlt sich, und so wird es auch hier in Chemnitz praktiziert, sich bei der Künstlerauswahl zu beschränken, weder ein abstraktes „name dropping“ mit prominenten Stars zu betreiben, noch ein „Heimspiel“ zugunsten der verdienstvollen lokalen Künstlerschaft. Entscheidend ist ja die kompetente Einschätzung, in wieweit ein vorgeschlagener Künstler auf Grund seines bisherigen Werks in der Lage sein könnte, die vorab definierte Gestaltungsaufgabe zu erfüllen.

In diesem Zusammenhang wird auch für integrierte Wettbewerbe plädiert. Die Münchner Kunsthistorikerin Claudia Büttner, Autorin des Standardwerks „Art Goes Public“ (München 1997) und Kuratorin des Großprojekts „München Riem“, weist darauf hin, dass sich die demokratische Öffentlichkeit ihrer Chancen und Möglichkeiten als Auftraggeber überhaupt noch nicht bewusst ist und dass die Initiative ergriffen werden sollte, alle am Gestaltungsprozess der Stadt Beteiligte an einen Tisch zu holen: Künstler und Architekten, Politiker und Planer.

Epilog

Zeitgenössische Kunst im öffentlichen Raum kann viele Funktionen haben und sinnstiftende Angebote bereithalten, wie wir an den Bildbeispielen aus drei Jahrzehnten gesehen haben; sie kann der Erbauung und Erneuerung dienen, kulturelle Identität befördern, Erkenntnis stiften und Erinnerung speichern, aber auch zum Nachdenken und zur Besonnenheit im Handeln ermahnen im Sinne eines Memento. Und diese – eine der ältesten Funktionen der Kunst seit der Antike – scheint mir dringender denn je.

Der prominente Komponist Karl-Heinz Stockhausen hat einen Sturm der Entrüstung in den Medien ausgelöst, als er den grausamen terroristischen Angriff auf das World Trade Center in New York als „das größte Kunstwerk aller Zeiten“ bezeichnet hat. Die kalte Denkweise der Moderne, deren Ästhetik auf der Ästhetik des Schocks und der Zerstörung – nach immerhin zwei Weltkriegen – aufbaute, ist die Voraussetzung der Äußerung Stockhausens. Auch von den Dadaisten der 20er Jahre ist bekannt, dass sie die russische Revolution als „Kunstwerk“ und Lenin als „größten Künstler aller Zeiten“ ansahen. Stockhausen folgte dieser grausamen Logik, die er ad absurdum führte und deren Opfer er nun selbst wird, geächtet von der Weltöffentlichkeit. Denn vor deren Augen fand der Anschlag auf die Zivilisation statt, und er wurde von den Medien und dem öffentlichsten aller Räume, dem Internet, z.T. live übertragen. Der Schock sitzt deshalb so tief, weil den zerstörten Symbolen, den twin towers des World Trade Centers, die Funktion von Archetypen zukam, die sie als Skulpturen der Moderne und Architektur einer verletzlichen offenen Gesellschaft verkörperten. Die Leerstelle, die sie hinterlassen, wird sich als gigantisches Mahnmal in unsere Erinnerung einbrennen. Aber auch der Akt der Zerstörung selbst rührt an fundamentale, tief eingesenkte „Ikonen“ in unserem kollektiven und kulturellen Gedächtnis.

In der Kunst sind die uralten Symbole und Archetypen der Menschheit gespeichert, die sie einsetzen kann, um vor der Wiederholung der Geschichte in der aktuellen Wirklichkeit zu warnen. In dieser Funktion wird die Kunst zur Mnemotechnik, zur Erinnerungskunst. Der Begriff leitet sich ab von Mnemosyne, Mutter der neun Musen und Göttin der Erinnerung im griechischen Mythos. Ihr kommt seit alters her die Aufgabe zu, Sorge dafür zu tragen, dass die Menschheit nicht alles vergisst, was sie in ihrer Geschichte bereits erlebt und erlitten hat. Die Musen bilden als Allegorien der Künste ein kulturelles Gedächtnis aus, das den Menschen eine Bedenkzeit vor dem Handeln einräumen soll, damit es nicht blind und unüberlegt geschehe. Der jüdische Kunsthistoriker Aby Warburg, Begründer der ikonographischen Methode um 1928, forderte von den Künsten die Bewahrung jenes „Leidschatzes der Menschheit“ ein, indem sie versuchen, „Denkräume der Besonnenheit“ zu schaffen. Dazu brauchen wir Kunst, öffentliche Kunst, die das kollektive und kulturelle Gedächtnis lebendig erhält, aber mit zeitgemäßen Aussagen und Formen verknüpft und damit Denkanstöße für die Zukunft gibt.

Barbara Straka, Haus am Waldsee

Subversion oder Repräsentation?

Stadtkunstprojekte zwischen Stadtmarketing und Standortpflege

Eine Podiumsdiskussion im Hamburger Bahnhof

Eine Podiumsdiskussion des Büros für Kunst im öffentlichen Raum des Kulturwerks des BBK Berlins, der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhofs, der Kulturämter Marzahn-Hellersdorf, Pankow und Treptow-Köpenick und des Bundes Deutscher Architekten am 8. November 3001 in der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof.

Machen wir uns nichts vor. Der Hamburger Bahnhof als Rahmen für eine Veranstaltung, die über den Charakter von Stadtkunstprojekten streiten sollte, war gut gewählt. Subversion oder Repräsentation war die Frage, die auch zwei Tage später zum Symposium des ifa-Projektes „Quobo. Kunst in Berlin 1989-1999“ der zentrale Gegenstand der Diskussion war. Die Bilanz der letzten zehn Jahre fand in den repräsentativsten Räumen für zeitgenössische Kunst statt, die in Berlin zur Verfügung gestanden haben. Wohl um Frieden zu schließen und Allianzen zu bilden folgten Protagonisten der alternativen Kultur der Einladung in den Hamburger Bahnhof. Als hätte die kapitalistische Kultur nicht mehr zu bieten – und das hat sie nachweislich nicht, münden die subkulturellen Gemeinschaften im Forum der Repräsentationskultur. Was an entscheidenden Fragen und Diskurslinien der 90er Jahre zusammengefasst werden sollte, vermochte sich dort am besten zu multiplizieren und, was noch wichtiger war, es erhielt dort das notwendige Gewicht im Wertbildungsprozess. Wenn man die Verwertungsschlaufe von Kunst und deren Reproduktion realistisch einschätzt, sind die konkreten Verläufe vorhersehbar und historisch längst vorgeprägt. Insofern ist es opportun und folgerichtig, sogenannte Herrschaftsräume mit den eigenen Ideen zu besetzen, um an Macht und Einfluss zu gewinnen. Genauso viel profitiert die sogenannte Gegenseite. Sowohl in ihren Inhalten als auch in den Formaten erfrischt sich das kulturelle Establishment. Es zapft an der Alternativkultur wie an einem Jungbrunnen. Ebenso, wie anders herum der subversive Widerstand gesellschaftliche Hierarchien braucht, um zu existieren. Dualistisch als Entweder-Oder gedacht, das haben die Veranstaltungen bewiesen, kann das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft nicht erklärt werden. Insofern war auch der Titel der Podiumsdiskussion provokativ gemeint.

Stefan Schmidt-Wulffen (Foto: Friederike Hauffe)

Als Interessensvertretung von Künstlerinnen und Künstlern geht es dem Büro für Kunst im öffentlichen Raum und dessen Kooperationspartnern um die Diskussion der Produktionsverhältnisse und Rezeptionsbedingungen von Kunst sowie darum, berufliche Perspektiven für Künstler zu eröffnen. Seit 1998 findet einmal im Jahr ein öffentliches Forum statt, das auf die aktuellen Debatten im Spannungsfeld Kunst und öffentlicher Raum reagiert.

„Subversion oder Repräsentation? Stadtkunstprojekte zwischen Stadtmarketing und Standortpflege“ war der Titel der Podiumsdiskussion, die am 8. November 2001 im Hamburger Bahnhof stattfand und zu der Claudia Büttner (kunstprojekte_riem, München), Eva Hertzsch (Künstlerin, Dresden), Harald Kunde (city-index, Dresden), Adam Page (Künstler, Dresden) und Stephan Schmidt-Wulffen (Außendienst/Kunstprojekte Hamburg) eingeladen waren. Diskutiert wurde das Phänomen Stadtkunstprojekte. Im Mittelpunkt standen Fragen wie: Was sind künstlerische Motive, im öffentlichen Raum zu arbeiten? Welche Rolle spielen Stadtkunstprojekte bei der Re- bzw. Dekonstruktion von öffentlichem Raum? Gibt es Strukturen und Grundmuster? Was sind deren Funktionsweisen und Handlungsfelder? Wie sind Stadtkunstprojekte im Kunstfeld verortet und wie in den gesellschaftlichen Reproduktionsverhältnissen? Als Bezugsfeld für das Gespräch standen die folgenden Thesen zur Diskussion:

1. **Kunst im öffentlichen Raum** erschien in der Vergangenheit als etwas Praktisches und für den konkreten Zweck bestimmt. Heute besteht von unterschiedlichsten Auftraggebern eine große Nachfrage danach. Die Zeit der *drop sculptures* ist vorbei. Auch site-spezifische Arbeiten erledigen sich als große Auftragswerke. Der reale Ortsbezug verschiebt sich in Richtung eines funktionalen Raumes. Der Ort als Handlungsfeld kennzeichnet die Kunst der 90er. Im Mittelpunkt stehen handlungsbezogene Interventionen und Kontextbeziehungen, die den Ort in seinen Funktionen beschreiben. Auch die unsichtbaren Denkmäler werden durch interventionistische Arbeiten ergänzt. Kunst im öffentlichen Raum muss heute über eine subjektive Geste hinaus sich auf urbane, soziale und politische Strukturen einlassen, die den jeweiligen Ort definieren.

2. **Den Diskurs der künstlerischen Praxis** bestimmt die Stadt. Mittlerweile gibt es kaum noch eine Ausstellungen ohne Bezug zum urbanen Raum. Stadt als Basis, auf der gesellschaftliche Zustände sichtbar werden, liefert den Hintergrund für eine künstlerische Praxis, die sich repräsentationskritisch verhält und eine eigene Öffentlichkeit rekonstruieren will. Es entstehen visuelle Kommunikationsformen, die das geschlossene Kunstwerk durch einen offenen, interdisziplinären Kunstbegriff ersetzen. Nicht mehr der *white cube* als geschützter Präsentationsort ist ästhetische Idealvorstellung, sondern der öffentliche Raum, der wegen seiner freien Zugänglichkeit und alltäglichen Erfahrbarkeit ins Zentrum rückt.

3. **Das bildhafte Pathos** verlor seine Bedeutung als Reflexionsinstanz und bewirkte einen Fokus auf den Alltag und damit eine Resozialisierung der visuellen Kultur. Kunst wurde nicht mehr in autonomen Feldern praktiziert, sondern bewegte sich in aktionistischen, medialen und interdisziplinären Zusammenhängen. Die Folge waren kontextuelle und popkulturelle Cross-Over-Strategien, die politisch alternativ oder affirmativ funktionalisiert worden sind. Im Unterschied zu Stadtraumprojekten der 80er Jahre wird der Kontext der Präsentation semantisiert. Präsentationsorte sind leerstehende Gebäude, halböffentliche Plätze und Baulücken sowie mediale Räume. Nicht mehr der Skulpturenboulevard ist attraktiv, sondern der unbesetzte Freiraum jenseits repräsentativer Zentren.

4. **Die Stadt als Produktionsumgebung** und als Präsentationsfläche erweitert die funktionale Bedeutung von Kunst und sichert deren Wahrnehmung und Rezeption. Wer im öffentlichen Raum arbeitet, sichert sich kunstexterne und -interne Reibungsflächen. Daran sind Perspektivwechsel und Neuigkeitseffekte geknüpft, von denen Öffentlichkeitsmodelle sogenannter Stadtkunstprojekte profitieren. Dadurch, dass Kunst die Re-Konstruktion von öffentlichen Raum betreibt, arbeitet sie nicht nur an der eigenen Anerkennung. Sie ist zeitgleich Dienstleister für ökonomische und politische Interessen. Künstlerinnen und Künstler entwickeln sich zu Dienstleistern neuen Typs, indem sie als un- bzw. unterbezahlte Scouts und Identitätskonstrukteure an der Vermarktung von Stadtraum teilnehmen. Damit stehen sie nicht mehr außerhalb der gesellschaftlichen und ökonomischen Zusammenhänge, sondern mittendrin.

5. **Die Krise der kulturellen Institutionen** hat eine neue Institution geschaffen. Stadtkunstprojekte gehören mittlerweile zu einem festen Bestandteil von Stadtentwicklungsprogrammen und dienen zur Revitalisierung brachliegender Wirtschaftsräume. Ihr kommunikativer Gehalt und ihre Medienpräsenz weisen die kulturelle Kompetenz der Region aus. Städte konzentrieren dezentrale Mittel und verlagern ihre Prestigeprojekte in den Außenraum. Die Folge ist eine Ausdünnung von dezentralen Projekten und eine Verschleierung von sozio-kulturellen Konfliktfeldern zugunsten eines Events.

6. **Stadtkunstprojekte** bewegen sich auf einem schmalen Grad zwischen Kunst und Kommerz. Die Ökonomisierung von Stadtraum hat den öffentlichen Raum institutionalisiert. Seine Kulturalisierung macht dessen Privatisierung sichtbar. Der einverleibte Raum wird durch ästhetische Praktiken reguliert. Indem sich künstlerische Produktionsformen an funktionsbasierten Bereichen orientieren, verwischen sich Unterscheidungen zwischen alltäglichen Orten und künstlerischen Repräsentationsräumen. „Die Gestaltung des Urbanen zu einem klinisch reinen Konsumraum bedeutet eine ästhetische Entdifferenzierung vom künstlerischen Raum des *white cube*.“ (Stefan Römer) Stadtkunstprojekte übernehmen dessen Funktion zur Distribution von Kunst und die Produktion gleich mit. Kunstwerke, die in diesem Zusammenhang produziert werden, implizieren in der Regel von vornherein einen Gebrauchswert und Temporalität.

7. **Was *public-private-partnership*** heißen kann, machen Stadtkunstprojekte vor. Zwischen Kunst und Design, Werbung und Entertainment nicht mehr entdifferenzierbare Kunstwerke verschieben auch Repräsentationstrukturen. Es vermischen sich private und öffentliche Auftraggeber und damit auch Bewertungskriterien. Inzwischen gehen Imagetransfer und gesellschaftliche Repräsentation ineinander über. Zugunsten öffentlicher und medialer Anerkennung entstehen Erfolgsmodelle von Stadtkunstprojekten, die Informationsgehalte und Kritik verschleißen. Stadtkunstprojekte stehen zwischen privatwirtschaftlichen und politischen Interessen. In ihrer Verantwortung gegenüber einem „ungefähren“ Gemeinwohl der Stadt und deren Vermarktung entsteht eine variable Struktur, deren Grundmuster mit unterschiedlichen Bedeutungen aufgeladen werden.

8. **Stadtkunstprojekte** sind Institutionen der 90er Jahre, die deren Kriterien der Flexibilität, Interdisziplinarität und Integrität entsprechen. Sie lassen sich als ein Übergangsphänomen lesen, das als Konterpart zur repräsentativen Institution mit Gültigkeitsanspruch entstanden ist. Im Zuge ihrer Professionalisierung erheben sie selbst Anspruch darauf und werden zunehmend instrumentalisiert. Sie rufen ihrerseits Abgrenzungstrends hervor, die sich wieder auf den *white cube* berufen.

9. **Inwieweit dieses Retroverfahren** als eine wirkliche Alternative zu bewerten ist, ist u. E. diskutabel. Im Gegenteil, die Schleife zurück in den white cube verwandelt interventionistische Kunstformen in Marketinginstrumente, und Stadtkunstprojekte in primäre Zirkulationssphären von Kunst + Kapital. Diskursivität und Kritik wird im Kunstraum verschlossen, der öffentliche Raum wird zum Display von Sozialkitsch und Popdekor.

Ute Tischler und Elfriede Müller

Stadtkunstprojekte sind …

Stadtkunstprojekte sind die aktuelle Form der in die Krise geratenen Kunst im öffentlichen Raum. Sie sind temporär und unterlaufen stadtplanerische Sachzwänge an Dauer und Nutzbarkeit. Sie sind vielschichtig, da sie den Blick von außen auf ein eingerichtetes Gemeinwesen thematisieren und somit ein neues Bewusstsein für einen Ort schaffen. Sie sind konfliktbetont, da sie Schnittstellen der Kompetenz offen legen und die Protagonisten verschiedener Bereiche unter produktive Spannung setzen. Sie sind integrativ, da ihre Realisierung die ergebnisorientierte Interaktion ansonsten getrennter Segmente erfordert. Sie sind nachhaltig, da die von ihnen erzeugte geistige Unruhe als Impuls für die Änderbarkeit von Verhältnissen im Publikum fortlebt und sich im besten Fall zur Legende steigert, ohne durch die Präsenz einer materiellen Hinterlassenschaft ernüchtert zu werden. Stadtkunstprojekte stellen eine realisierbare Form der sozialen Plastik jenseits der Utopie dar: ihre Existenz im Moment sichert ihnen einen bevorzugten Platz im Speicher kollektiver Erinnerung.

Harald Kunde (Foto: Friederike Hauffe)

Harald Kunde,
Kunst Haus Dresden

Kontinuität für situationsspezifische Kunst

Wir verstehen unsere Arbeit im öffentlichen Raum wie auch die Arbeit vieler unserer Kolleginnen und Kollegen als Ausdruck einer grundlegenden Suche nach der Relevanz von Kunst in der Gesellschaft, mit dem Anspruch, Einfluss auf die Gestaltung und Modifizierung unserer Umgebung zu nehmen. Im öffentlichen Raum zu arbeiten beginnt meist unmittelbar am eigenen Wohnort, Einladungen in andere Städte kommen oft erst später. Man agiert also zuerst innerhalb eines sehr spezifischen Zusammenhangs, bezogen auf die eigene lokale Situation. Daher auch der Begriff *„Situation Specific“*, der gerne mit der Kunst im öffentlichen Raum der 90er Jahre verbunden wird: *„Specific“* deswegen, weil man diesen Ort gut kennt. Die Verbundenheit mit diesem Ort schließt eine Relevanz für nichtlokale Betrachter nicht aus, verlangt aber Umsetzungsvermögen.

Adam Page und Eva Hertzsch (Foto: Friederike Hauffe)

Wenn man eingeladen wird, in einer anderen Stadt zu arbeiten, ist es schwierig, dieses Level der Spezifizierung aufrecht zu halten. Meist ist man eine von vielen beteiligten Künstlerinnen und Künstlern, der Aufenthalt vor Ort ist finanziell begrenzt und die Forschung bleibt nur an der Oberfläche. Bei Gruppenausstellungen im öffentlichen Raum sind die Künstlerinnen und Künstler sehr von der Arbeit der Kuratorinnen und Kuratoren abhängig. Wenn der Anspruch des *„Situation Specific“* gelten soll, muss er von den Kuratorinnen und Kuratoren bedient werden. Die Frage ist, ob diese Spezifizierung innerhalb der üblichen Infrastruktur einer Gruppenausstellung im Außenraum überhaupt möglich ist. Gruppenausstellungen sollten gleichzeitig, neben der *„Specifics“* vor Ort, die Kriterien üblicher Ausstellungsverfahren erfüllen, wie beispielsweise die Wirkung der Arbeiten nebeneinander, das Gesamtbild der Ausstellung, der kunsthistorische Bezug, als Beitrag zum aktuellen Kunstdiskurs, Erreichen bestimmter Besucherzahlen usw. Im Grunde müssen Kuratorinnen und Kuratoren mit zwei Dingen umgehen – dem (internationalen) Kunstbetrieb und den *„Specifics“* eines Ortes. Für die Geldgeber – öffentliche Hand, Sponsoren und Kunstbetrieb – ist dies ein Zwiespalt zwischen Repräsentation (man spielt eine internationale Rolle) und Subversion (man spielt sie nicht).

Geht es um *„Situation Specific“*, wären weniger Künstlerinnen und Künstler pro Ausstellung und längerer Aufenthalt vor Ort vor, während und nach der Ausstellung zu wünschen. Wir merken selber, wie wichtig die Kontinuität eines Projekts ist. Kontinuität schafft Vertrauen und Relevanz. Aus Eigeninitiative betreiben wir seit Mitte 2000 einen mobilen Informationskiosk in Dresden (www.infooffspring.de), als Reaktion zu einem Programm der Stadtbildpflege, temporäre Gebäude aus der Innenstadt zu verbannen. Die Wahrnehmung des Projekts sowohl im Stadtplanungsamt als auch in der Öffentlichkeit wird den Sprung vom Künstlerspaß zum seriösen Beitrag nur durch seine Hartnäckigkeit schaffen.

Es gibt bisher kaum Strukturen, sei es für Künstlerinnen und Künstler oder Kuratorinnen und Kuratoren, die der situationsspezifischen Arbeit Kontinuität im öffentlichen Raum ermöglichen.

Adam Page und Eva Hertzsch,
Bildende Künstler

Unabhängige Projekte in Berlin – ein Rückblick auf die 90er Jahre

Im Herbst 2001 wurde im Hamburger Bahnhof die Ausstellung „QUOBO Kunst in Berlin 1989–1999“ vorgestellt, eine Tourneeausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen, die seit Dezember 2000 im Ausland 14 Künstlerinnen und Künstler präsentiert, die in den 90er Jahren in Berlin mit raum- bzw. situationsbezogenen Arbeitsweisen und Fragen nach dem Kontext von Kunst hervorgetreten sind (u. a. Fritz Balthaus, Monica Bonvicini, Maria Eichhorn, Adib Fricke, Laura Kikauka, Karsten Konrad, Albrecht Schäfer, (e.) Twin Gabriel). Mit diesen Schwerpunkten hebt die Ausstellung Aspekte von Kunst in Berlin hervor, die für die Umbruchszeit der 90er Jahre insofern charakteristisch sind, als sie sich dank der zahlreichen temporär zu nutzenden Räume und Orte im neuen-alten Zentrum der Stadt unter besonderen Bedingungen entwickeln konnten. Nicht zuletzt nutzte eine Fülle von unabhängigen Projekten und Ausstellungsinitiativen diese besonderen Bedingungen, und die entstehenden nicht-institutionellen Strukturen trugen nicht unerheblich zur Vervielfältigung und Beschleunigung der Kunstproduktion in Berlin bei. Dieses Umfeld der in der Ausstellung gezeigten Positionen stellen die Kuratorinnen Gabriele Knapstein und Ingrid Buschmann in einem „Archiv im Netz“ vor, das sowohl in der Ausstellung abrufbar ist als auch über die Netzadresse www.quobo.de jederzeit angewählt werden kann. Hier findet man Grundinformationen zu den Aktivitäten ausgewählter Projekte der 90er Jahre (z. B. Botschaft e.V., o zwei, shift e.V. oder loop - raum für aktuelle kunst) sowie einiger wegweisender Projekte der 80er Jahre, die bereits vor dem Fall der Mauer situations- und raumbezogenes Arbeiten befördert haben (das Archiv enthält einen großen Beitrag zur Arbeit des Büro Berlin sowie Informationen zu Projekten wie Galerie & Kunstverein Giannozzo in West-Berlin oder Sredzkistraße 64/ r-g in Ost-Berlin).

Anlässlich der Präsentation der Ausstellung in Berlin fand in der Reihe „Künstlerreden“ des Hamburger Bahnhofs am 10. November 2001 ein Symposium statt, das die Begriffe „Situation“ und „Kontext“ ins Zentrum der Diskussion stellte, um nach ihrer Relevanz für die Kunstproduktion der 90er Jahre in Berlin zu fragen. Nach einem Vortrag des Bamberger Künstlerphilosophen Hubert Sowa zum Situationsbegriff in der Phänomenologie und in der Hermeneutik referierte Roberto Ohrt aus Hamburg über die Methode der „Konstruktion von Situationen“ bei den Situationisten. Stella Rollig aus Wien blickte in ihrem Vortrag zurück auf die Kontextkunst der 90er Jahre und reflektierte ihren politischen und gesellschaftlichen Kontext. Vor dem Hintergrund der verschiedenen Verwendungen des Situations- bzw. des Kontextbegriffs in Philosophie und Kunst des 20. Jahrhunderts stand im Anschluß an die Vorträge die Frage im Raum, inwiefern diese Begriffe mit der Arbeit von unabhängigen Projekten in Berlin in Verbindung gebracht werden können, die in spezifischen räumlichen Situationen oder in bestimmten Kontexten arbeiten bzw. gearbeitet haben. Claudia Wahjudi moderierte das Gespräch, an dem Pit Schulz (Botschaft e. V.), Ulrike Kremeier (plattform), Tim Edler (kunst und technik e. V.), Rüdiger Lange (PAVILLON, loop – raum für aktuelle kunst) und Inke Arns (mirko e.V.) teilnahmen. Es erwies sich als schwierig, die heterogenen Projekte mit den in der Kunstgeschichte der vergangenen 50 Jahre zu verschiedenen Zeitpunkten aufgetauchten Begriffen „Situation“ und „Kontext“ in Verbindung zu bringen. Anders als im Falle von Künstlerprojekten der 80er Jahre wie Büro Berlin, Giannozzo oder Sredzkistraße 64, die explizit mit Begriffen wie „Situation“ oder „Soziale Plastik“ gearbeitet und diese reflektiert haben, stand für die interdisziplinär ausgerichteten und über den Kunstkontext hinausreichenden Projekte der 90er Jahre wie Botschaft e.V., convex.tv oder mikro e.V. die Verbindung zu Diskursen der bildenden Kunst nicht im Vordergrund. Für Ausstellungsinitiativen wie o zwei, SOMA oder PAVILLON hingegen, die in spezifischen stadträumlichen Umgebungen agiert haben, bieten die diskutierten Begriffe die Möglichkeit, über Verbindungslinien innerhalb der künstlerischen Produktion „vor Ort“ in den 90er Jahren nachzudenken. Dass sich die Situation der unabhängigen Projekte in Berlin mit der abgeschlossenen Renovierung großer Areale im Stadtzentrum Ende der 90er Jahre entscheidend verändert hat, darüber waren sich die Gesprächsteilnehmer schließlich einig.

Gabriele Knapstein,
Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof

STADTKUNSTPROJEKTE

PLACE AU VIDE

Öffentliche Kunst in Luxemburg

Dass Kunst Öffentlichkeit braucht, ist so sicher wie das Amen in der Kirche

Dass Öffentlichkeit Kunst gebrauchen kann, beweist der anhaltende Boom an Ausstellungen im öffentlichen Raum. Kein anderes Format in der bildenden Kunst wurde in den letzten Jahren kontroverser in der Öffentlichkeit diskutiert als die Kunst im öffentlichen Raum. Totgesagt und immer wieder auferstanden, polarisiert sie Öffentlichkeit, ganz gleich wie abgegriffen und theoretisch erledigt ihre ästhetischen Strategien sein mögen. Was motiviert Künstlerinnen und Künstler immer wieder, im öffentlichen Raum zu arbeiten? Und vor allem: Was ist es, was Städte so offensichtlich drängt, ihre Kunstprojekte nach draußen zu verlagern? Es hat sich herumgesprochen, dass sich Kunst hervorragend zur Imageproduktion oder Politur von Standortfaktoren eignet. Im Gegenzug dazu erhält die Kunst einen Mehrwert durch beschleunigte Popularitätsgewinne. Kunst im öffentlichen Raum garantiert im Sinne eines New Public Managements für alle Seiten einen Aufmerksamkeitsbonus, der neuerdings ganz offen wirtschaftlich reguliert wird. So kommt es, dass Stadtkunstprojekte für den Interessentransfer tauglich und zum Publikum freundlich sein müssen.

Luc Wolff, Projekt PLACE AU VIDE. Place d'Armes, Luxemburg. (Courtesy Galerie Erna Hécey, 2001)

Was das für die künstlerische Produktion heißen kann, haben im letzten Sommer Projekte wie Außendienst in Hamburg, die 2. Münsterlandbiennale im Tecklenburger Land oder auch Enrico Lunghis Sous les ponts, le long de la rivière … in Luxemburg gezeigt. „Unter den Brücken, am Fluss entlang …“ umfasste achtzehn internationale Künstlerpositionen. Auf einem Wanderpfad, der das Casino Luxembourg mit dem Fort Thüngen, dem Standort des zukünftigen Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean verbindet, konnte man sich die in Sichtschleusen positionierten Arbeiten gut erschreiten. Der Ort war klug gewählt, weil er kulturhistorische Filetstückchen mit strategischen Überlegungen zu künftigen Programmen verknüpfte und die Zusammenhänge von Museum und Casino öffentlich diskutierbar machen konnte.

Dagmar Demming, Die Zone. Skulptur-Biennale Münsterland 2001
(Foto: Jens Liebchen)

Neben Internationalität wurde auf junge Künstler gesetzt, deren Arbeiten zwischen bekannten Stars wie Daniel Buren, Jan Fabre und Olaf Nicolai platziert, wieder skulpturale Auffassungen favorisieren. Es gab nur wenige Projekte, die – wie Luc Wolffs autonome Arbeit PLACE AU VIDE, die zeitgleich von der Galerie Erna Hécey präsentiert wurde – einen wirklichen Ortsbezug hatten. Und es gab noch wenigere, die auf einen kritischen Diskurs setzen wollen. Der Parcours durch das wunderschöne Petrustal war vollgestellt mit Kunstwerken, die ihrer optischen Attraktivität wegen zu einem Touristenmagnet geworden sind. Während das prächtige Glitzern von grünen Wanderstöcken und Rollstühlen am Festungsfelsen (Jan Fabre) und die versprenkelten Bleiherzen auf den Wiesen des Tals (Jill Mercedes) von Rückzug und In-sich-Gekehrtheit sprachen, zeugten Olaf Nicolais Bienenstöcke nach Entwürfen berühmter Architekturbüros von einer extrovertierten Referenzebene, die seinem sonst sehr schlüssigen Konzept eher entgegenstand.

Sous les Ponts, de long de la rivière … hat die in den 90er Jahren errungene Diskursivität hinter sich gelassen und muss letztlich als ein neuer Konservatismus gelesen werden. Doch damit steht der Luxemburger Kurator und Direktor von Casino Luxembourg, Enrico Lunghi, nicht allein.

Auch Stefan Schmidt-Wulffen, Kurator von Außendienst in Hamburg, resümiert für sein Projekt, dass öffentliche Kunst ohne subversiven Gestus nichts weiter als dekoratives Stadtmobiliar bleibt. Wirklich relevante Arbeiten sind solche, die aus ökonomischen und wohl eher politischen Gründen nicht realisiert werden konnten. Vielleicht sollten sich Kuratoren in Zukunft dazu entschließen, Präsentationsformen zu finden, die auch abgelehnte Projekte der Öffentlichkeit vorstellen. Dies hätte darüber hinaus übrigens, wie es Christoph Tannert in seinem Katalog zur Münsterlandbiennale gelungen ist, mit kuratorischer Verantwortung zu tun und würde publikumswirksam Besuchern einen komplexeren Blick in das Konzept der Ausstellung vermitteln. Warum hat dieser Einblick in die Mechanismen des Ausstellungmachens und Projektschmiedens noch keine Praxis? Das dahinter stehende Dilemma, wurde auf der Konferenz „Lücken schließen“ von PLACE AU VIDE als Generalkonflikt einer westlich geprägten Übergangskultur beschrieben, die ihr Publikum verloren hat. Was an Problemlösungen von Kuratoren angeboten wird, bezieht sich deshalb auf Nummersichervarianten, die gar nichts bringen. Wer die Eierlegendewollmilchsau will, muss mit Spannungsverlusten und Mittelmaß rechnen und nicht mit Brisanz und diskursiver Relevanz.

Luc Wolffs PLACE AU VIDE umriss in diesem Zusammenhang ein symptomatisches Konfliktfeld. Auf den zentral gelegenen Stadtplätzen Place d'Armes und Place de Clairefontaine hatte er mit Absperrgittern eine über 200 qm große Fläche abgegrenzt. Rundum die Absperrung war Blumenschmuck aufgestellt, den der Künstler, genauso wie den Platz selbst, regelmäßig gepflegt und sauber gehalten hat. Wolffs Anliegen, Freiräume zu erzeugen, die der fortschreitenden Vereinnahmung und Besetzung von öffentlichem Raum entgegen wirken sollen, provoziert eine Reihe an praktischen wie theoretischen Widersprüchen. Die Produktion von Leere ist von vornherein ein Unterfangen, das am Ende dazu führt, im sichtbaren Sinne neue, wenn auch minimierte Tatsachen zu schaffen – auch Absperrgitter und Blumenschmuck haben materielle Präsenz und erst recht die Anwesenheit des Künstlers bei der Pflege des Platzes.

Offensichtlich wurde dies bei den in der Galerie von Erna Hecey erhältlichen Starter Kits, mit denen man eigenen Freiraum erwirbt. Der Bausatz enthält sieben Poller, eine zehn Meter lange Stahlkette, zwei Pflanzenkübel, drei Blumentöpfe, Blumenerde und eine Vase, zum Verkauf präsentiert auf sauberen Europaletten, gestapelt und eingeschweißt in transparenter Folie. So ein Starter Kit entwickelte mit seinen 300 kg Gewicht eine skulpturale Hermetik, die man zerstören müsste, wollte man wirklich universellen Freiraum schaffen. Aber wer will das schon? An dieser Stelle spalten sich die Referenzebenen und flexibilisieren die Betrachtung, die nicht nur von zufälligen Passanten als Verunsicherung erlebt wurde, sondern auch von versierten Kunstbetrachtern. Nach dem linearen Dialogpfad unter den Brücken verlor sich der Blick auf den beiden Luxemburger Plätzen an die Ränder – ins Allgemeine und dann zurück in den Galerieraum. Damit verwickelte man sich zwar nicht die Diskussion von Stadtpolitik und auch nicht in die ewige Frage, ob denn das noch Kunst sei – ganz im Gegenteil. Luc Wolff verschob die Debatten in das Feld der Kunst. Aber dort erscheint der Handel mit Freiraum nicht mehr aufrichtig.

Mariele Neudecker, Versunkenes Dorf. Skulptur-Biennale Münsterland 2001
(Foto: Jens Liebchen)

Wer Freiraum kauft, erwirbt wohl Kunst und damit den Charme des darin verankerten Diskurses, aber er erwirbt symbolisch auch ein Recht auf Okkupation von Raum und dessen Neubesetzung. Und warum eigentlich nicht? Zunächst ist das Besitzen oder besser noch das In-Besitznehmen von Raum nicht ehrenrührig. Ehrenrührig ist es zu fragen, von wem oder für wen der freie Raum geschaffen wird und vielleicht auch wie. PLACE AU VIDE hat Freiraum konstruiert, aber die Funktion ins Diffuse verlegt. Was ein Glücksfall war, weil sich der Raum zumindest dort erweitern konnte.

Ute Tischler,
Kuratorin Galerie im Parkhaus

skulptur biennale münsterland, ab 1. Juli 2001 dauerhaft, www.skulptur-biennale-muensterland.de

Sous les ponts, le long de la rivière …, Luxemburg, 8. 7.–14. 10. 2001, www.casino-luxembourg.lu

PLACE AU VIDE, Luc Wolff, Galerie Erna Hècey, Luxemburg, 8. Juli–14. August 2001, www.vacancy-worldwide.net

Kunst am Bau in den Bundesministerien

Eine Podiumsdiskussion des Büros für Kunst im öffentlichen Raum des Kulturwerks des BBK Berlins und des Bundesamtes für Bauwesen und Raumordnung am 25. Oktober 2001 im Staatsratgebäude.

Wenn sich der Staat mit Kunst schmückte, geschah das selten zweckfrei. Denn Kunst im staatlichen Auftrag hatte immer eine Aufgabe. Skulpturenschmuck verlieh den Staatsbauten konkrete Inhalte. Auf Wandbildern wurde die Genese von Königshäusern und Herrschergeschlechtern verherrlicht. Die historische Legitimation der Staatsmacht war in diesen und in anderen Bildformen immer gegenwärtig. An solchen Staatsbildern wurde bis vor wenigen Jahrzehnten auch noch in Deutschland gewerkelt.

Nachdem allerdings in den vergangenen einhundert Jahren auf deutschem Boden Monarchie, totalitäre Diktatur und autoritärer Staatskommunismus überwunden wurden und damit auch spätfeudale Kunstkonzepte teilweise erst sehr verspätet ad acta gelegt wurden, stellt sich heute die Frage, ob Kunst in und an Regierungsbauten noch immer eine Funktion haben kann. Kann auch heute die Kunst im Staatsdienst stehen? Gibt es in einer modernen parlamentarischen Demokratie noch eine bestimmte Form von Staatskunst?

Offizielle Staatskunst kristallisierte sich in dominanten Künstlern, die für die wichtigen Staatsaufträge das Monopol inne hatten. Diese berühmten und berüchtigten Beispiele reichen beispielsweise von Anton von Werner im Kaiserreich über an Arno Breker, Werner Peiner oder Albert Speer im Nationalsozialismus bis hin zu Walter Womacka oder Hermann Henselmann im so titulierten „realen Sozialismus“.

Annette Sauermann, Brunnengestaltung im Goerkehof im Bundesministerium für Wirtschaft und Technologie.
Foto: Bundesamt für Baumwesen und Raumordnung

Vergleichbare Erscheinungen lassen sich für die Bundesrepublik Deutschland nur schwer benennen. Zwar gab und gibt es auch hier Marktführer, aber das klassische Muster des Staatskünstlers wurde schon allein durch die föderale Struktur des Staates unterlaufen. Und auch die obersten Instanzen in Form von Bundespräsidenten, Bundeskanzlern und Bundesministern hielten sich keine künstlerischen Hofnarren. Wozu auch? Bescheidenheit und Gestaltlosigkeit waren die Kennzeichen dieser zweiten Republik in ihrem Bonner Provisorium.

Bis dieser Staat Bildzeichen setzte mussten 27 Jahre vergehen. Und mit den „Large Two Forms“ (1964) von Henry Moore 1976 vor dem Bonner Kanzleramt aufgestellt, die für zwei Jahrzehnte ins Blickfeld der politischen Öffentlichkeit rückten, wurden in der künstlerischen Repräsentanz des Staates bewusst nationale Grenzen überschritten. Nach dem Weltmachtstreben der NS-Diktatur berief man sich nun auf die internationale Avantgarde. In ihr konnte die beabsichtigte Westeinbindung des Staates nicht deutlicher vorgetragen werden.

Die Bonner Republik verkörperte in ihrem Umgang mit der Kunst das, was Walter Grasskamp 1992 als den „unästhetischen“ Charakter der Demokratie bestimmt hat, der etwa in der „völligen Wahlfreiheit sowohl des Künstlers als auch des Käufers“ beruht. Dieser unästhetische Charakter hatte es autoritären Regimen so leicht gemacht, sich gegenüber der Demokratie ästhetisierend zu inszenieren und die Demokratie propagandistisch zu diffamieren.

Der Bonner Bescheidenheit und Gestaltlosigkeit folgten mit der Wiedervereinigung neue Akzente. Schon die Wahl des Regierungssitzes Berlin setzte ein deutliches Zeichen. In der bildhaften Repräsentanz des Staates entstand zwar noch eine vergleichbare Situation: Das vor dem Kanzleramt platzierte Kunstwerk „Berlin“ von Eduardo Chillida erinnert als primäres Bildzeichen an die Bonner Kopplung von Bauwerk und Kunstwerk. Auch diese Skulptur gehört der internationalen Avantgarde an. Aber sie trägt einen deutlicheren inhaltlichen Bezug, in dem sie als verschlungene Hände die Einheitssymbolik zitiert und die Vereinigung der beiden deutschen Staaten betont. Das Werk von Chillida wurde im Oktober 2000 als eine Dauerleihgabe aus Privatbesitz aufgestellt.

Auch die Ministeriumsbauten verfügen in Berlin über einen profilierteren Monumentcharakter als ihre Bonner Vorgänger. Glücklicherweise entschied der frühere Bauminister Töpfer, viele im Bundesbesitz befindliche Altbauten als Bundesministerien auszubauen. Damit ersparte er dem Berliner Stadtzentrum eine weitere Kahlschlagwelle. Aber Altbauten haben auch eine Geschichte, wovon nicht nur Bauunternehmer ein Lied singen können. So finden sich diese neuen Ministerien in Gebäuden, die bereits während des Kaiserreiches, während des Nationalsozialismus und auch während der DDR eine staatliche Funktion repräsentierten.

Da die Demokratie eine nicht personenbezogene Staatsform ist, kommt ihren neutralen Institutionen ein höherer symbolischer Wert zu. Als stellvertretende Instanzen verkörpern sie die Demokratie. Ihre obersten Gremien stehen deshalb im Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit. Sie werden zu repräsentativen Symbolen des demokratischen Staates. Und zu dieser Bedeutung muss sich auch die Kunst am Bau verhalten.

Der demokratische Auftraggeber: Unterschiedliche Kunstbeiräte und unterschiedliche Kunstkonzepte

Die Debatte um die künstlerische Ausstattung der Berliner Bundes- und Regierungsneubauten konzentrierte sich bislang auf den Bundestag im Reichstagsgebäude und auf das Kanzleramt. Der Diskurs umkreiste dabei die Fragen, ob erstens Kunst in das Bundestagsgebäude hinein darf und ob zweitens unter den Repräsentanten der bundesrepublikanischen Avantgarde auch ostdeutsche Künstler ihre Werke hängen dürfen, denen der Ruf anhängt, früher Staatskünstler gewesen zu sein. Im Vergleich zu Bundestag und Kanzleramt standen die Bau- und Kunstprojekte der Ministerien im Hintergrund. Das aber zu Unrecht, da auch sie den Staat an führender Stelle repräsentieren. Auch sie sind direkte Symbole des Staates.

Das Reichstagsgebäude mit seiner Stadtzeichenqualität und wesentlichen touristischen Funktionen genoss hinsichtlich einer künstlerischen Ausgestaltung den ersten Rang unter den Baumaßnahmen des Bundes. Das Bundespräsidialamt hatte 1995 unter Einbeziehung aller im Bundestag vertretenen Parteien einen Kunstbeirat gebildet, der von ausgewiesenen Kunstexperten beraten wurde und ein Konzept für die Gestaltung des Reichstagsgebäudes entwickelte. Das daraus hervorgegangene Programm war im wesentlichen ein kuratorisches. Einzelne Künstler wurden für die Schaffung von Werken an ausgewählten Orten eingeladen. Darüber hinaus wurden auch gezielte Ankäufe von bereits verstorbenen Künstlern getätigt. Schließlich wurden symbolisch vier Künstler als Vertreter der vier alliierten Schutzmächte mit Werken beauftragt. So weist das Kunstprogramm des Bundestages eine deutliche Tendenz zur Musealisierung auf. Dafür spricht auch die teilweise prononcierte Präsentation einzelner Arbeiten auf Sockeln. Sicherlich ist das Parlament der wichtigste Ort einer Demokratie. Aber mit der hier getroffenen Künstlerauswahl ging man auf Nummer sicher, um auch in der bildkünstlerischen Ausstattung einen gewünschten Weihegrad zu erreichen. Bei vielen der hier ausgewählten Arbeiten stand nicht nur die Werkqualität im Vordergrund. Auch auf das internationale Renommee der beteiligten Künstler wurde offensichtlich sehr geachtet.

Die Öffnung zur Öffentlichkeit: Rauminstallation von Ulrich Schröder für das Justizministerium zur Erinnerung an die Verkündung der Reisefreiheit für DDR-Bürger im gleichen Haus.
Foto: Bundesamt für Baumwesen und Raumordnung

(Foto: Friederike Hauffe)

Dagegen verfolgte der Kunstbeirat der Bundesregierung für die Kunst-am-Bau-Gestaltungen an den Ministeriumsbauten ein vielfältigeres Programm. Dieser Kunstbeirat, der nicht identisch ist mit demjenigen des Bundestages, konstituierte sich auf seiner ersten Sitzung Anfang November 1996. Er setzte sich aus unabhängigen Persönlichkeiten der bundesrepublikanischen Kunstszene zusammen. Nach der Sichtung der unterschiedlichen Ministeriumsbauprojekte erstellte der Kunstbeirat ein umfassendes Kunstkonzept. Darin verzichtete man bewusst auf ein straffes Gesamtprogramm. Vielmehr wurden Leitlinien entwickelt, die bei der Findung von künstlerischen Projekten für die einzelnen Ministeriumsbauten grundlegend sein sollten. Als einen Schwerpunkt seiner Arbeit betonte der Kunstbeirat der Bundesregierung den historischen Kontext der Ministeriumsbauten. Die jeweilige Geschichte eines Standortes sollte in die künstlerischen Projekte mit einfließen. Das schloss Gestaltungsaufgaben, die allein aus räumlichen und ästhetischen Überlegungen leben, nicht aus. Dem vielfältigen inhaltlichen Ansatz des Kunstkonzeptes entsprach eine Vielfalt der Realisierungswege. Statt der eher konsumtiven Direktbeauftragung oder des schlichten Ankaufs wie im Reichstagsgebäude beschritt der Kunstbeirat der Bundesregierung die ganze Bandbreite der möglichen Verfahrenswege. Die Bilanz des bis in das Jahr 2002 hinein durchgeführten Kunstkonzeptes spiegelt diese Vielfalt wider: Abgesehen von fünf Direktaufträgen (Lothar Baumgarten, Daniel Buren, Jochen Gerz, Dan Graham, Rebecca Horn), sechs Ankäufen von Fotografie und einem speziellen Kunst-Kolloquium zur Projektentwicklung (Bundesministerium für Arbeit und Sozialordnung), gingen die übrigen Gestaltungen an den Ministerien aus 24 engen eingeladenen und drei offenen Wettbewerben hervor. Über die klassische Kunst am Bau hinaus wurde aus den zur Verfügung stehenden Mitteln eine Sammlung von 300 Grafiken von ungefähr 100 Künstlerinnen und Künstlern angekauft, die besonders junge, noch nicht etablierte Kunst vertritt. Auch aus

ANZEIGE

(Foto: Friederike Hauffe)

diesem Bestand schöpfen die Ministerien die Gestaltung ihres Repräsentations- und Dienstbereiches. So konnten sich weit mehr als 1000 Künstlerinnen und Künstler an den Kunst-am-Bau-Verfahren der Bundesministerien beteiligen. Dabei wurden die zur Verfügung stehenden Kunst-am-Bau-Mittel von insgesamt 15 Millionen Mark allein für die künstlerischen Arbeiten und ihre Realisierung investiert. Die Verfahrenskosten trug das Bauministerium aus den entsprechenden Positionen seines Haushalts.

Die Dominanz der Nutzerperspektive

Da das Kunstkonzept der Bundesregierung wesentlich aus den diskursiven Prozessen der Wettbewerbsverfahren lebte, fehlten ihm im Vergleich zum Bundestag ähnlich spektakuläre Ankäufe und Aufträge wie beispielsweise der auch öffentlich ausgetragene Streit um Hans Haackes Installation „Der Bevölkerung“. Die Debatten führte man hier innerhalb der Ministerien. Und wenn es zu einem Konflikt kam, wurde dieser eher verdeckt, als dass man ihn offen führte und produktiv nutzte. So entwickelte sich das Konzept für die Ministerien im Stillen. Außerdem konnte man die anfangs noch vorgesehene Teilnahme von international anerkannten Künstlerinnen und Künstlern nur bedingt verwirklichen. Und das lag nicht nur am Auftraggeber. Im Unterschied zu anderen Berufsgruppen, wo öffentliche Ausschreibungen selbstverständlich sind, beteiligen sich Künstlerinnen und Künstler, deren Werke ein bestimmtes Marktniveau erreicht haben, nicht mehr an Wettbewerbsverfahren, auch wenn diese nur unter wenigen Konkurrenten stattfinden. Eine für das große Treppenhaus des Finanzministeriums gedachte Konkurrenz unter den Malern Lüpertz, Penk und Heisig kam deshalb nicht zustande. Aber auch die breite Verteilung der Mittel auf eine Vielzahl von Standorten setzte den Projekten finanzielle Grenzen. Ein von Claes Oldenburg für den Vorplatz des Bundespresseamtes konzipiertes Fragezeichen scheiterte an zu hohen Kosten. Da die global players des internationalen Kunstmarktes aus diesen Gründen aus dem Kunstkonzept der Bundesregierung herausfielen, war die öffentliche Aufmerksamkeit für die einzelnen realisierten Arbeiten nur begrenzt vorhanden. Auch die aufwendig inszenierte Ausstellung „Kunst am Bau – die Bauten des Bundes“ des Bundesamtes für Bauwesen und Raumordnung (BBR) im Herbst 2001 im Berliner Staatsratsgebäude konnte daran nur wenig ändern. Die Presse zeigte sich weitgehend uninteressiert und kritisierte das Kunstkonzept als eine „mutlose Möblierung“.

Eine solche Haltung übersieht jedoch den eigentlichen Erfolg des Unternehmens. Denn zur Beauftragung eines renommierten Künstlers wie Claes Oldenburg bedarf es keinen Mutes. Die Kritik hatte nicht erkannt, dass hier tatsächlich ein Wagnis unternommen worden ist. Der staatliche Auftraggeber und der ihn vertretende Kunstbeirat haben die Entwicklung eines bildkünstlerischen Profils der Bundesministerien in die Hände vieler verschiedener Künstlerinnen und Künstler gelegt. Aus der Breite des Angebots wurde in Diskussionsprozessen das adäquate Werk ausgewählt. Dass dieser demokratische Charakter des Kunstkonzeptes nicht beachtet wurde verwundert. Schließlich stellt er doch das Fundament zur Entwicklung eines modernen Selbstverständnisses des staatlichen Auftraggebers in der Demokratie dar. Wenn Kritik an diesem Konzept angebracht ist, dann müsste sie eher darauf achten, ob die Prinzipien einer demokratischen Auftraggeberschaft voll zur Geltung gelangten. Und dazu sollte man sich auf das Detail einlassen.

Wenn man die im Laufe der Jahre durchgeführten Verfahren genauer betrachtet wird man feststellen, dass nicht in allen Verfahren, insbesondere in den engen Wettbewerben, ein wesentliches „Grundgesetz“ der staatlichen Auftraggeberschaft in einer Demokratie eingehalten wurde. In den Auswahlgremien kam es ab und an zu einem Ungleichgewicht zwischen dem Anteil der Sachpreisrichter und der Fachpreisrichter. Die Kunstexperten waren teilweise in nicht genügender Anzahl in den Juries vertreten. Folglich wurden einige Juryentscheidungen primär aus der Nutzerperspektive heraus gefällt. Künstlerische Überlegungen fielen demgegenüber zurück. Gewählt wurde häufig dasjenige künstlerische Projekt, das dem Betriebsklima am angenehmsten erschien oder das dieses nicht allzu sehr stören würde. So lässt sich bei einem Überblick über die realisierten Werke feststellen, dass der Gedanke eines „modern living“ zu stark im Vordergrund stand. Dementsprechend sind die künstlerischen Werke primär auf die Inneneinrichtung der Ministerien und auf die ebenfalls internen Hofsituationen und Dachterrassen orientiert. Dagegen ist die Zahl der Werke mit einer bedeutenden Außenwirkung gering. Wohlgemerkt geht es in dieser Frage nicht um bildkünstlerische Repräsentanz in einem demonstrativen oder legitimatorischen Sinne, sondern um eine gestalterische Kommunikation mit der Öffentlichkeit. Diese fand leider nur zu selten statt.

Hervorzuheben wären in dieser Richtung die Arbeit von Jochen Gerz für das Finanzministerium („Das Geld, die Liebe, der Tod, die Freiheit – was zählt am Ende?“) oder die Rauminstallation von Ulrich Schröder für das Justizministerium. Ein für das Wirtschaftsministerium entwickeltes Projekt von Gunda Förster könnte ebenfalls in dieser Richtung wirken. Seine Realisierung ist allerdings noch ungewiss (*Vgl. den Beitrag auf Seite 23 in dieser Ausgabe*). Diese Ansätze zeigen, dass Künstlerinnen und Künstler sehr stark daran interessiert sind, mit ihren Werken den Außen- und den Innenraum zu verknüpfen. Dafür hätte man aber den an den Wettbewerbsverfahren beteiligten Künstlerinnen und Künstlern nicht so präzise Standortvorgaben machen dürfen. So ließen die Ausschreibungen häufig eine suchende Auseinandersetzung mit dem Ort und seinem Leben gar nicht erst zu, und nur wenige Künstlerinnen und Künstler haben versucht, die engen Standortkriterien zu überwinden.

Demgegenüber verwundert es, dass die inhaltlichen Vorgaben in den Wettbewerben zumeist sehr unpräzise waren. Obwohl das Kunstkonzept des Kunstbeirates der Bundesregierung die Reflektion der historischen Ministeriumsbauten zu einem Leitmotiv erhob, sind nur wenige Arbeiten entstanden, die einem kritischen Umgang mit der Funktion und Geschichte einer Institution und seines Ortes gerecht werden. Zwar gingen die Ausschreibungen zumeist detailliert auf die Geschichte der Gebäude ein, aber die Formulierung der eigentlichen Aufgabenstellung blieb demgegenüber zumeist nur vage. Dabei ist eine Neuauflage von „politischer Auftragskunst“ nicht das Ziel einer solchen künstlerischen Recherche zum Ort und seiner Funktion. Eine konkretisierte Aufgabenstellung kann aber für die inhaltliche Auseinandersetzung in der Werkentwicklung eine äußerst produktive Reibungsfläche bieten, und das auch dann, wenn letztlich die Künstlerin oder der Künstler zu dem Ergebnis gelangt, dass diese Vorgaben für ihr oder sein Werk völlig zu verwerfen oder vielleicht sogar zu konterkarieren sind.

Die Frage der Vermittlung

Der Kunstbeirat der Bundesregierung für die Ministeriumsbauten bilanzierte die Erfolgsquote seines Kunstkonzeptes auf siebzig Prozent. Die übrigen dreißig Prozent führten zu Kompromissen und sogar auch zur offenen Ablehnung und dem schließlichen Scheitern einiger Projekte. Diese Angabe stimmt nachdenklich und führt zu einem grundsätzlichen Problem. Denn bei der in enger Kooperation mit den Nutzern durchgeführten Projektentwicklung hätte in den Wettbewerbsverfahren und bei der anschließenden Realisierung eine didaktische Kunstvermittlung eine stärkere Beachtung verdient. Ohne diese heranführende Unterstützung kam es aber zu manch schroffer Begegnung. Da lehnten die Nutzer ein Werk ab, das sich programmatisch mit der deutschen Teilung befasste. Da wurde einer Künstlerin unverblümt signalisiert, dass ihr Werk unerwünscht ist und ihr das Gefühl gegeben, dass sie den Betriebsfrieden stört.

Statt solch unvermittelter Konfrontationen hätten die Nutzer bereits im Vorfeld der Realisierung eines Werkes sehr viel intensiver mit dem künstlerischen Werk und der ästhetischen Haltung eines Künstlers oder einer Künstlerin in informativen informellen Kontakten bekannt gemacht werden müssen. Eine rechtzeitige Kommunikation mit dem Betriebsrat und anderen Mitarbeitervertretungen hätte hier unterstützend wirken können. Und eine solche kunstdidaktische Vermittlung sollte auch nicht unbedingt in den Händen von Architekten liegen. Dafür sind Kunstpädagogen und Kunstwissenschaftler häufig besser geeignet. Wenn der Präsident des Bundesamtes für Bauwesen und Raumordnung, Florian

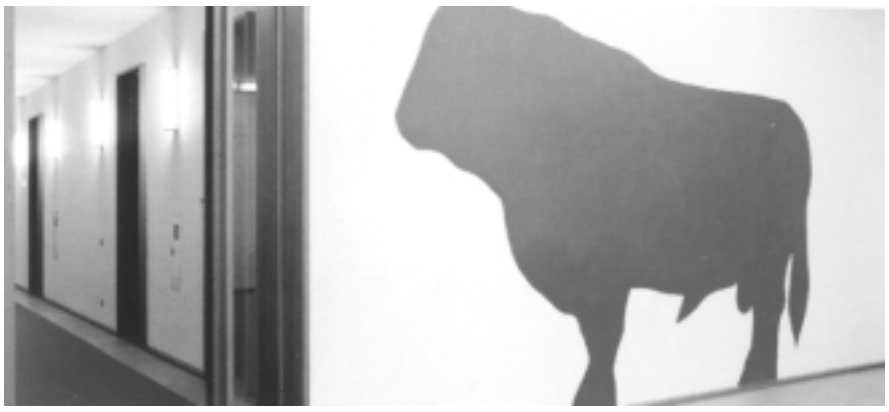
Andreas Schmid, Gestaltung der Stirnwände im Großen Sitzungssaal des Ministeriums
für Verbraucherschutz, Ernährung und Landwirtschaft. Foto: Bundesamt für Baumwesen und Raumordnung

Mausbauch, Joachim Ringelnatz mit den Worten zitiert: „Kunst ist schön, macht aber viel Arbeit“, dann wäre hinsichtlich der produktiven Begegnung zwischen Künstlern und Nutzern noch ein weiteres Stück Arbeit notwendig gewesen. Für künftige Verfahren, immerhin stehen zwei Wettbewerbe des Verteidigungsministeriums noch aus, könnte eine bewusste Kunstvermittlung die Erfolgsquote des Kunstkonzeptes erheblich steigern.

Die Demokratie als Auftraggeber: Staatsdienst für die Kunst

Die Errichtung von neuen Ministeriumsbauten steht in der nächsten Zukunft nicht an. Nur noch einzelne Projekte befinden sich in der Realisierungsphase. In einem fast schon einmaligen Akt hat sich ein Staat einen neuen Regierungsstandort gewählt. Im Unterschied zur Entwicklung eines idealen Regierungssitzes in einem bislang unbebauten Landstrich, wie dies etwa in Brasilien mit der Hauptstadt Brasilia geschah, fügte sich die Bundesregierung mit ihren Bundesministerien in ein altes historisches Stadtgeflecht ein. In Berlin musste nicht erst ein neuer lebendiger Organismus geschaffen werden. Das vielfältige Kunst-am-Bau-Projekt des Kunstbeirates der Bundesregierung hätte zur verbesserten Kommunikation zwischen diesen neuen innerstädtischen Institutionen und ihrem lebendigem Umfeld bei-

ANZEIGE



Felix Droese, Gestaltung am Knotenpunkt Nord/Ost im Bundesministerium für Arbeit und Sozialordnung.
Foto: Bundesamt für Baumwesen und Raumordnung

tragen können. An einzelnen Standorten sind mit künstlerischen Konzepten solche symbolischen Gelenke zwischen der Stadt, ihren Bauten und den Menschen entstanden. Dass dies nicht vielfältiger und vollkommener geschehen ist, geht auf den spezifischen Charakter von Kunst in einer Demokratie und einer demokratischen Kunst zurück.

Die Kunstprojekte an den Ministeriumsbauten haben gezeigt, dass die Demokratie als ein kollektiver Auftraggeber für Kunst besondere Wege beschreiten muss. In der Demokratie ist der Prozess der Entscheidungsfindung mindestens genauso wichtig wie das entstehende Werk selbst. Auf diesen Gedanken hat der SPD-Politiker Adolf Arndt 1960 in seinem grundlegenden Essay über die „Demokratie als Bauherr“ aufmerksam gemacht. Aber nicht nur der Bauherr sollte diesen Grundgedanken beherzigen. Der demokratische Prozess der Entscheidungsfindung ist auch ein wesentliches Fundament für die Demokratie als kollektiven Auftraggeber von künstlerischen Werken. So entstehen Kunstwerke für Ministeriumsbauten (und im öffentlichen Auftrag allgemein) unter besonderen Bedingungen. Denn in der Demokratie geht es um den Konsens, oder um den „Kult des kleinsten gemeinsamen Nenners“, „der das höchste Wesen unserer Gesellschaftsform ist“, wie Walter Grasskamp es für die von ihm so titulierte „unästhetische“ Demokratie beschrieben hat.

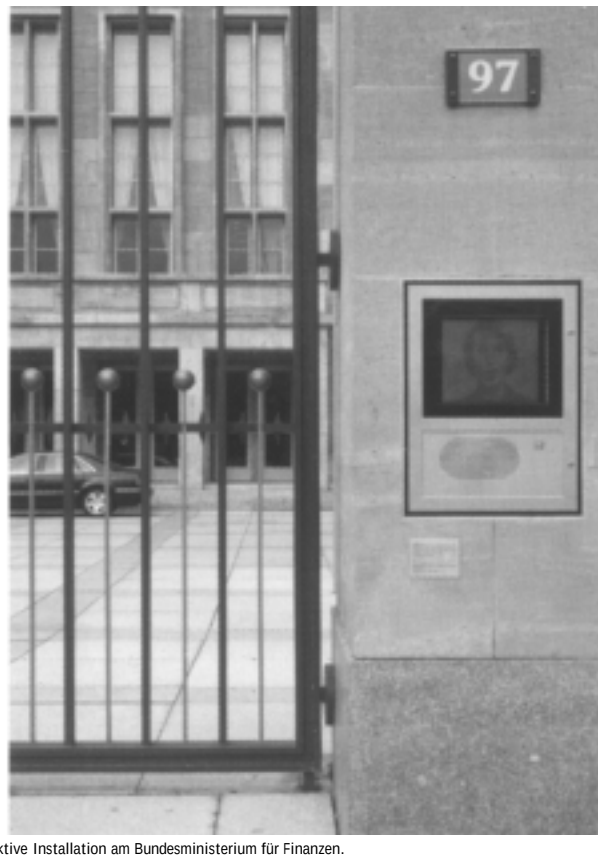
Deshalb muss es sich bei der Kunst im staatlichen Auftrag noch nicht um eine Konsens-Kunst handeln. Denn ein demokratischer Entscheidungsfindungsprozess verlangt nicht nur auf der Künstlerseite eine Ausgleichsbereitschaft. So sollte auch der kollektive Auftraggeber über Individualinteressen hinausschauen. Der staatliche Kunstauftrag muss nach einer allgemein verbindlichen Lösung suchen und Partialinteressen ausklammern. Denn ein Kunstwerk im staatlichen Auftrag muss Bestand haben und auch noch zur Geltung gelangen, wenn die Entscheidungsträger nicht mehr zu den Nutzern eines Dienstortes gehören. Eine solche weit gefasste Perspektive sollte in der künstlerischen Leistung die direkte Zeitgenossenschaft nicht ausschließen. Nur gilt es hier, die Ansprüche des kollektiven Auftraggebers hinsichtlich ihrer längerfristigen Geltung zu bewerten.

Dazu muss sich die Demokratie als Auftraggeber von einem traditionellen paternalistischen Selbstverständnis befreien. Wenn die Monarchie und die Diktatur ihre Inhalte den Werken programmatisch einschrieben, so eröffnet die Demokratie den Werken und den sie schaffenden Künstlerinnen und Künstlern Wege zur Findung von zeitgenössischen Inhalten. Die Demokratie als Auftraggeber von Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum ist weder ein heimlicher Produzent der eigenen Ideologien, noch ein schlichter Konsument marktgerechter Verwertungsstrategien. Ihr kommt vielmehr die Rolle eines Förderers zu, der Wege eröffnet zu einer bildnerischen und künstlerischen Mündigkeit. So stellt die Demokratie die Kunst nicht in ihren Staatsdienst. Die Demokratie erfüllt im besten Falle einen Staatsdienst für die Kunst. Diesen Weg beschreitet jedes künstlerische Wettbewerbsverfahren neu und jedes Projekt nähert sich diesem Ideal an.

Dass es zu diesem Ziel viele Wege und auch manche Sackgasse gibt, zeigten die Kunstprojekte in den Bundesministerien und verdeutlichte auch die Diskussion „Kunst im Staatsdienst?“, die die Kulturwerk GmbH des bbk Berlins in Zusammenarbeit mit dem Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung am 25. Oktober 2001 im Berliner Staatsratsgebäude durchführte. Die Ergebnisse dieser Debatte dokumentieren wir in drei programmatischen Positionen auf diesen Seiten.

Martin Schönfeld

Ursula Sax, Das ungeliebte Kind
Auf dem Hof des Familienministeriums . Foto: Bundesamt für Baumwesen und Raumordnung



Jochen Gerz, Das Geld, die Liebe, der Tod, die Freiheit – was zählt am Ende? Interaktive Installation am Bundesministerium für Finanzen.
Foto: Bundesamt für Baumwesen und Raumordnung

„Kunst im Staatsdienst“ – aus der Sicht einer Künstlerin

Thomas Baumann, Ursula Sax, Florian Mausbach (Foto: Friederike Hauffe)

Für mich ist sie ein Bestandteil der „Kunst im öffentlichen Raum“, denn der Staatsdienst unterscheidet sich für mich nicht von anderen öffentlichen Aufträgen. Ob ich für ein Ministerium, eine Botschaft, für ein Universitätsinstitut oder eine Schule etwas konzipiere oder durchführe, macht für mich keinen Unterschied.

Als Künstlerin interessiert mich mehr, ob es ein wirklich öffentlicher Standort ist, das heißt, ob er sichtbar eine Stadtsituation, einen Platz oder Gebäudevorplatz mit prägt und gestaltet, oder ob sich die Sache im Innern eines Gebäudes befindet, oder in einem nur für wenige Mitarbeiter zugänglichen Bereich – außen oder innen – in einem abgeschirmten Areal.

Mich inspiriert die wirklich öffentliche Situation mehr, als die abgeschlossene, eher elitäre. Wenn die Elitäre dann den wenigen, die mit ihr leben, nicht behagt, dann ist das für alle Seiten unerfreulich. Eine im öffentlichen Stadtraum aufgestellte Arbeit hat die Chance – auch wenn sie von einem großen Teil der Passanten abgelehnt oder ignoriert wird – einige Sympathisanten oder Bewunderer zu finden. Sie ist Bestandteil der Umwelt, des Stadtraumes und wirkt sich – so oder so – aus.

Erfreulicherweise gibt es für Künstler in Deutschland die Gepflogenheit, bestimmte Beträge für Kunst an öffentlichen Gebäuden freizustellen. Andererseits sind Aufträge dieser Art nicht rundherum erfreulich. Fachgremien werden berufen und Wettbewerbe durchgeführt, die jeweiligen Nutzer der Gebäude, für die die Kunst geplant wird, sind in den Jurys vertreten.

Ich habe in meinem Leben an vielen Jurys teilgenommen und oft die Schwierigkeit erlebt, dass die Nutzer oder ihre Vertreter keinerlei Vorkenntnisse in Sachen zeitgenössischer Kunst hatten, jedoch massiv mitreden wollten. Das konnte dazu führen, dass eine wirklich gute Arbeit nicht zum Zuge kam. Oder umgekehrt ist der Fall nicht selten, dass ein wichtiger Kunstbeitrag realisiert wird und hinterher vom Nutzer sabotiert, d.h. zugestellt, weggepflanzt wird oder bestenfalls völlig ungeliebt irgendwo steht. Auch gibt es fast nie die Bereitschaft aus dem Hause, zumal wenn es unerwünschte Kunst ist, diese zu warten, wenn sie z.B. außen steht, Blätter, Schmutz etc. beseitigt werden müssten. Das sind meine Erfahrungen seit langem.

Zurück zur „Kunst im Staatsdienst“, bei der diese Dinge alle voll gültig sind. Wir leben in einer Demokratie. Das heißt, wir werden von einer vom Volk gewählten Mannschaft regiert. Genauso gibt es eine Mannschaft von Fachleuten, die jeweils andere Aufgaben übertragen bekommen und ihr Fachwissen allen zur Verfügung stellen. Solch ein Gremium ist eine Kunstjury, ihre Mitglieder – zumindest die Fachpreisrichter – kennen sich auf dem Gebiet der Gegenwartskunst aus.

Sie können und wollen verhindern, dass provinzielle Entscheidungen getroffen werden. Sie stehen für das künstlerische Niveau der Sache. Dieses wird von der Nutzerseite oft gefährdet. Sonderbarerweise glaubt jedermann, in Sachen Kunst kompetent zu sein, und dies ist auch so bei den Nutzern von Ministerien, Botschaften,

aber auch Universitäten und allen anderen öffentlichen Gebäuden.

Die jeweiligen Amtsträger dort verwechseln ihren Amtssitz mit ihrer privaten Wohnstube, die sie selbstverständlich gestalten und ausstatten können wie sie wollen. Sie haben nicht das Bewusstsein dafür, dass sie temporäre Gäste in diesen Häusern sind, die dem Staat gehören und in denen sie nur auf Zeit arbeiten – z. B. als Minister. Sie sind auf ihrem Gebiet auch Fachleute und würden – sehr zurecht – sich nicht von Laien reinreden lassen in ihre Entscheidungen. Sie aber maßen sich an, das zu tun.

Wenn jemand für sein privates Anwesen Kunst kauft oder in Auftrag gibt, ist es sein gutes Recht, nach seinem persönlichen Geschmack auszuwählen und zu entscheiden. Im Falle eines Amtssitzes sind aber weder Ort noch Mittel Privatangelegenheit des in diesem Hause Amtierenden. Hier liegt eine Verwechslung vor und ein nicht angemessener Anspruch der Einflussnahme.

Eine andere Erfahrung ist: Die „ganzen Häuser" sind in Aufruhr über eine Sache, über die sie – das ist meine Erfahrung – kein Wort verlieren würden, wenn sie sie bei ihrem Einzug in das Haus schon vorgefunden hätten. Der „Ärger" mit den Nutzern bezieht sich immer nur auf die derzeitigen Nutzer, welche manchmal schon ein halbes oder ein Jahr nach der Aufstellung oder Installierung der Kunst das Haus wieder verlassen, weil sie irgendwo anders hinberufen wurden oder die Zeit, für die sie gewählt wurden, um ist. In Sachen Kunst halte ich nicht das Geringste von Volksentscheiden und Hinzuziehung von Laien.

Ich wünsche mir für Kunst und Künstler, dass ein anderes Bewusstsein der jeweiligen Grenzen und sogar eine gewisse Bescheidenheit in diesen Dingen – bei den momentanen Benutzern öffentlicher Gebäude Einzug hielte. Ich wünschte mir, dass die Positionen und Kompetenzen sachlich angeschaut und gehandhabt werden. Das ergibt sich nicht von selbst. Dazu würde eine gewisse Belehrung gehören, landesweit.

Ich habe mich oft gefragt, woher Aggression und sogar Feindseligkeit gegenüber dem Künstler und seiner egal wie gearteten Kunst kommen, die oft völlig überraschend für mich zum Vorschein kamen.

Es wird ein Dilemma bleiben – ich sehe da keine Lösung –, dass die verantwortlich und fachmännisch ausgewählte Kunst – auch wenn sie im Idealfall ein hohes Niveau hat – in den Ministerien und ähnlichen Gebäuden verschwindet, öffentlich nicht zugänglich ist, häufig nur für die Mannschaft so einer Institution sichtbar ist, welche sie nicht versteht, schätzt und haben will. Ich habe vielfache Versuche mitangesehen, Nutzer oder Anreiner durch Einbeziehung, Diskussionen und rechtzeitige Information für die geplanten Projekte zu gewinnen. Ein wirklich gutes Resultat habe ich dabei noch nie erlebt. So schnell arbeitet man sich in ein neues Gebiet – in dem man keinerlei Voraussetzungen und deshalb viele Vorurteile hat und das noch nicht einmal selbst weiß – nicht ein.

Zusammenfassend ist zu sagen: Es ist für bildende Künstler höchst interessant einen solchen Auftrag zu bekommen, wegen der Chance im größeren Maßstab eine Idee zu realisieren, gesehen zu werden, auch von den einschlägigen Gremien, ein Stück Geld zu verdienen, sich der Welt mit seiner Arbeit zu stellen. Gleichzeitig macht man die Erfahrung, dass die Welt mit diesen Geschenken nicht immer freundlich umgeht. Unterm Strich überwiegt jedoch das Positive.

Ursula Sax, Bildende Künstlerin

Der Betrachter soll sich freuen können

Als der Nutzervertreter für das Bundesministerium der Justiz und Verfasser dieser Zeilen in der Podiumsdiskussion dafür plädierte, dass Kunst (am Bau) den Betrachter auch erfreuen solle, ging laut FAZ vom 27. Oktober 2001 „ein vernehmliches Raunen durch das Publikum", das zum nicht geringsten Teil aus Künstlern und Architekten bestand.

Die von mir dazu ergänzend in den Raum gestellte These, wonach in Verwaltungsgebäuden präsentierte Kunst auch geeignet sei, eine – für die Bediensteten erfreuliche wie gleichermaßen dem jeweiligen Dienstherrn zugute kommende – angenehme Arbeitsatmosphäre herzustellen, wurde von einem Teil der Zuhörer offenbar als zu pragmatisch empfunden. Freilich bleibt zu hoffen, dass sie sich dabei nicht an der wohl überkommenen Aussage des Dichters August Graf von Platen Hallermund (1796–1835) orientiert haben, wonach „die Kunst keine Dienerin der Menge" ist. Ob sich aber der Kunstbeirat von einer derart elitär geäußerten Auffassung bei seinen Überlegungen hat leiten lassen, Kunst an und innerhalb der verschiedenen Ministerien zu präsentieren, scheint dem Verfasser eher fraglich.

Bei alledem sollte zudem nicht außer Betracht bleiben, dass ein Staatsgebäude nicht mit einem Museum verwechselt werden darf, das von seiner spezifischen Aufgabenstellung her und aufgrund adäquater Gebäudestrukturen dazu berufen ist, Kunst sowohl inhaltlich, als auch

Manfred Stückrath (Foto: Friederike Hauffe)

formal ganz anders zu präsentieren, als dies einem Ministerium überhaupt möglich ist.

Dies schließt indes nicht aus, dass auch in einem Ministerium dem Betrachter nicht nur „gefällige Kunst" wohlfeil dargeboten wird. Gerade für ein Haus wie das Bundesministerium der Justiz, das insbesondere wegen seiner Funktion als Gesetzgebungsressort nicht nur innerbehördlich intensiv kommuniziert, sondern auch mit seinen Besuchern und Gästen den offenen Dialog pflegt, ist es wichtig, Kunst zu präsentieren, die diesen Gegebenheiten Rechnung trägt und damit die Arbeitsergebnisse fördert.

In diesem Sinne hat das Bundesministerium der Justiz im Benehmen mit dem Architekten seines Berliner Dienstsitzes, Philipp Ellers (Düsseldorf), den von der Jury ausgewählten Künstlern – bei aller gebotenen Respektierung der prämierten Arbeiten – die Realisierungs- und Umsetzungsphase der Wettbewerbsergebnisse konstruktiv begleitet. Eine solche Zurückhaltung war auch deshalb möglich, weil die Sieger der Wettbewerbe es durchweg gut verstanden haben, in ihren Arbeiten sowohl die Funktion des Ministeriums als auch die vorhandenen verschiedenen Bauteile – auch in ihren historischen Bezügen – angemessen zu berücksichtigen.

Eine Sonderstellung unter den fünf – übrigens vom zuständigen Team des Bundesamtes für Bauwesen und Raumordnung vorzüglich organisierten – Wettbewerben nahm naturgemäß der zweistufige offene Wettbewerb ein, der sich sozusagen am „genius loci" mit der Thematik „Verkündung der Reisefreiheit für DDR-Bürger" und den Folgewirkungen des Falls der Berliner Mauer und der Wiedervereinigung Deutschlands befasste. Diesen Wettbewerb, an dem sich insgesamt 427 Künstlerinnen und Künstler beteiligten, gewann Ulrich Schröder aus Kassel.

Als der Kunstbeirat der Bundesregierung sein Konzept für die Maßnahmen zu „Kunst am Bau" erarbeitete, traf er eine gute Entscheidung: Den Ministerien sollte die Möglichkeit gegeben werden, ihre bereits bestehende Bildersammlung zu komplettieren oder, soweit noch nicht vorhanden, neu aufzubauen. Jedem Ressort wurden entsprechende Mittel zugewiesen, die dafür verwendet werden konnten, insbesondere Arbeiten auf Papier auch von weniger bekannten Künstlerinnen und Künstlern zu erwerben, um damit vor allem Eingangsbereiche, Sitzungsräume, Gang- und Verweilzonen mit graphischen Arbeiten auszustatten. Hiermit sollte ein Fingerabdruck der Zeit hinterlassen werden, um die künstlerische Situation vor der Jahrtausendwende und während der Umzugsphase der Bundesregierung von Bonn nach Berlin widerzuspiegeln.

Das Bundesministerium der Justiz befand sich in einer vergleichsweise günstigen Situation, da für diese Maßnahme ein recht hoher Betrag zur Verfügung stand, von dem insgesamt etwa 100 Kunstwerke beschafft werden konnten. Für diese recht anspruchsvolle Aufgabe konnte der Jury-Vorsitzende der Wettbewerbe zu „Kunst am Bau" des Bundesministeriums der Justiz, Professor Michael Schoenholtz, gewonnen werden, der das Ministerium bei der Auswahl der Bilder, der Rahmung und schließlich ihrer Integration in die bereits vorhandene Sammlung und der Präsentation im neuen Dienstsitz des Ministeriums in Berlin sachkundig und tatkräftig unterstützte. Die inzwischen zahlenmäßig beträchtliche und ansehnliche Sammlung des Bundesministeriums der Justiz, die gleichwohl der regelmäßigen Ergänzung bedarf, orientiert sich im weitesten Sinne an dem Anspruch des wohl größten Künstlers des vergangenen Jahrhunderts, Pablo Picasso, der einmal ausgeführt hat: „Kunst wäscht den Staub des Alltags von der Seele".

Manfred Stückrath,
Bundesministerium der Justiz

Überlegungen zur Kunst an Bundesbauten

Viel Engagement und Geld ist in die hochprofessionell gestaltete „Kunst am Bau"-Ausstellung geflossen, die im Staatsratsgebäude für leider nur allzu kurze Zeit gezeigt wurde. Solch eine Dokumentation wünscht man sich bei anderen Kunst-am-Bau-Vorhaben vergebens! Man konnte sich nicht nur über die Ergebnisse, sondern auch über die jeweiligen Verfahren und die alternativen Entwürfe informieren.

Gerade dies ermöglicht auch einen kritisch vergleichenden Blick auf das gesamte Spektrum der gezeigten Projekte. Es umfasste die Kunst für die Ministerien, das Bundespräsidialamt und den Bundesrat, bezog allerdings Reichstag, Kanzleramt und Bundestagsbauten nicht mit ein. Einige Gedanken zu den Projekten der Ausstellung:

Bedauerlich war es, dass es so wenige offene Wettbewerbe gab. Die Kriterien hierfür waren vielfach gegeben: ein hohes Finanzvolumen sowie eine inhaltliche und politische Bedeutung des Bauwerks.

Gerade bei Bauten von Regierung und Parlament sind demokratische Verfahren und offene Aufgabenstellungen unverzichtbar. Ein Wettbewerbsablauf nach geordneten Regularien, die es für die meisten der präsentierten Projekte gab, bietet hierfür jedoch noch keine ausreichende Gewähr. Was vielfach vermisst wurde, war Transparenz des Ablaufs – zum Beispiel in Form öffentlicher Diskussionen von Aufgabenstellung und Rolle der Kunst, oder in Form unterschiedlicher Modelle von Reflexionsphasen, qualifizierter Nutzerbeteiligung und Entscheidungsfindung, wie sie in den letzten Jahren gerade in Berlin bei Kunst im öffentlichen Raum erprobt wurden. Öffentlichkeitsarbeit nach Abschluss der Wettbewerbe und Ausstellung der Ergebnisse kann Transparenz der Strukturen nicht ersetzen.

Richtig war der Verzicht auf ein (anfangs durchaus in Erwägung gezogenes) übergreifendes gestalterisches Gesamtkonzept für alle Bundesbauten. Stattdessen hätte man sich jedoch die Mühe machen sollen, ein Gesamtkonzept für interessante, jeweils situations- und aufgabenspezifische Verfahrensmodelle zu entwickeln.

Wer bestimmt die Orte und die Themen der Aufgabenstellung? Welche Vorgaben, welche Erwartungen, welche Zuweisungen determinieren die künstlerische Arbeit? Welche – oft auch unterschwelligen – Signale lenken sie in eine bestimmte Richtung? Bei der Mehrzahl der Projekte musste man den Eindruck gewinnen, dass sich traditionelle Architekten-Präferenzen durchgesetzt haben: Welche Kunst passt zur Architektur? Welches Gebäudeteil ist für Kunst geeignet – das Treppenhaus? Die Sichtbetonwand? Die Fassade? Die Lobby? Die Dachterrasse? Wie kann Kunst die Architektur akzentuieren – oder mit einen spannungsvollen Akzent konterkarieren? Wie kann sie eine atmosphärisch heitere Stimmung erzeugen? So lauteten die traditionellen Aufgabenstellungen vom Bauhaus über die Nachkriegszeit bis in die siebziger und achtziger Jahre. Dann: die Jahre des Umbruchs. Und nun, zur Jahrtausendwende: Der Wunsch nach dem „Gleichklang der Seelen" unter dem Primat der Architektur feierte bei den Bundesbauten fröhliche Urständ. „Eine künstlerische Lösung für die Wand"…! (Bundesministerium für Finanzen). Man könnte denken, die Diskussionen um konzeptuelle Neuorientierung und Erweiterung des Aufgabenfeldes hätten nie stattgefunden.

Qualifizierte Koordination eines Kunstwettbewerbs ist mehr als bloße Organisation. Sie sollte Möglichkeiten eruieren, Ideen sammeln, komplexe Sachverhalte darstellen, sollte anregen, aber nicht einengen. Vor allem sollte sie bei den Bundesbauten für die Hauptstadt, die fast alle eine Verbindung von Alt- und Neubau darstellen, deren Geschichte und gegenwärtige Rahmenbedingungen mit vermitteln, nicht nur die rein bauhistorischen Fakten. Warum wurde bei Gebäuden mit einer besonders fragwürdigen Rolle in der NS-Zeit und einer speziellen DDR-Verdrängungsgeschichte der Ansatzpunkt für Kunst schon vorab dezidiert nur in Wandgestaltungen oder in Farb-Licht-Konzepten gesehen? Warum wurde gerade bei den „Star-Architekten" (Kollhoff, Kleihues, Dudler …) Kunst vornehmlich zur Stützung der Architektur eingesetzt und damit

Stefanie Endlich (Foto: Friederike Hauffe)

die Chance zur eigenständigen Auseinandersetzung mit der historischen und aktuellen Rolle der Bauten vertan?

Natürlich gibt es interessante Ausnahmen. Die Vielzahl der Projekte und die Vielfalt der künstlerischen Formen und Handschriften macht es nicht einfach, kritische Thesen über Kunst bei den Bundesbauten zu formulieren. Dennoch legt die Präsentation den Gesamteindruck nahe: je interessanter die Geschichte des Gebäudes, je überzeugender die architektonische Qualität der Um- und Neugestaltung, umso restriktiver die Rolle, die der Kunst zubemessen wurde. Vielleicht sollte man, wie in den siebziger und achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts, wieder einmal neu über das Verhältnis von Kunst und Architektur nachdenken.

Stefanie Endlich, Publizistin

Die Galerie der verlorenen Zeit

Marcel Prousts Geschichte der Malerei

Marcel Proust · Zwischen Belle Époque und Moderne
von Reiner Speck und Michael Maar, Suhrkamp Verlag

Auf der Suche nach der verlorenen Zeit ist ein Panorama des neunzehnten Jahrhunderts. Sein Verfasser wurde im Jahr der Pariser Kommune, 1871, geboren. Er starb 1922. Mehr als ein Drittel seines Gesamtwerkes wurde aus dem Nachlass veröffentlicht. Zwanzig Jahre lang schrieb Proust an seinem Werk. Es entstanden sieben Romane und die Geschichte eines Lebens. Den ersten Band veröffentlichte er als Privatdruck auf eigene Kosten. 1919 erhielt er den Prix Goncourt für den zweiten Band Im Schatten junger Mädchenblüte. Erst nach seinem Tode wurde Prousts Werk international rezipiert und gewürdigt, aber auch häufig missverstanden und als snobistisch attackiert. Vielen Lesern bleibt Prousts Roman wegen seiner Länge – im Original dreitausend Seiten – und seines schwierigen Stils unzugänglich. Gleichwohl wird denjenigen, die es wagen, sich auf *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* einzulassen, ein großes Vergnügen zuteil. Der Roman ist witzig, satirisch, aber auch tragisch, historisch und psychologisch. Prousts Absicht war es, eine Mischung aus ästhetischem Roman und Kritik zu verfassen. Eine Absicht, die an das *Passagen-Werk* von Walter Benjamin, an *Der Mann ohne Eigenschaften* von Robert Musil oder an *Der Zauberberg* von Thomas Mann erinnert.

Giotto, Auferweckung des Lazaruz. Zwischen 1303 und 1310.
aus: Baumgart, DuMont's Kleine Kunstgeschichte

Marcel Proust war Sohn eines Arztes, und aufgrund des Vermögens seiner Mutter gehörte er zum Großbürgertum. Von Kindheit an war er asthmaleidend. Er genoss eine behütete Erziehung. Proust studierte an der Ecole des sciences politiques und war fünf Jahre an der Mazarin-Bibliothek tätig. Er fühlte sich als gesellschaftlicher Außenseiter. Er war schwul, jüdischer Abstammung und fand erst sehr spät Anerkennung in seinem gewählten Beruf als Schriftsteller.

Proust beschreibt die Pariser Gesellschaft der Jahrhundertwende, die fortschreitende Vermischung der dekadent ästhetisierenden Aristokratie mit dem aufsteigenden Bürgertum. Die politische Konkurrenz dieser Klassen spielt sich auf dem Niveau rivalisierender Salons ab. Die fünfzehn Jahre dauernde Dreyfus-Affäre und der Erste Weltkrieg sind die beiden entscheidenden gesellschaftlichen Ereignisse seines Romans. Proust war Kriegsgegner und ein Verteidiger des zu Unrecht der Spionage beschuldigten jüdischen Leutnants Alfred Dreyfus.

Proust erforscht die Vergangenheit als Erinnerung. Walter Benjamin, sein erster Übersetzer, versteht Prousts Erinnerung so: „Man weiß, dass Proust nicht ein Leben, wie es gewesen ist, in seinem Werke beschrieben hat, sondern ein Leben, so wie der, der's erlebt hat, dieses Leben erinnert." Auf der Suche nach der verlorenen Zeit spielt sich auf verschiedenen zeitlichen Ebenen ab. Der Begriff der Zeit ist zentral, die spontan erinnerte Vergangenheit strömt in die Gegenwart ein. Proust rettet das Vergängliche durch das eigene Vergängnis.

Er findet die im Unterbewusstsein versunkene Welt in drei Momenten wieder. Einmal durch das besagte Erinnern, das durch zufällige Sinneseindrücke ausgelöst wird, dann durch die Analyse dieser Erinnerung und schließlich durch ihren Ausdruck. Die erinnerten Zustände werden in Worte übersetzt und damit neu erschaffen. Die Kraft der Erinnerung entreißt der Vergangenheit die verlorene Zeit. Sie wird zum Kunstwerk gestaltet, verewigt. Das Kunstwerk bewirkt, dass Verlorenes und Gefundenes schließlich eins werden. Das Erinnern bildet die Basis der epischen Struktur und wird zugleich, im ersten und im letzten Band, theoretisch reflektiert.

Prousts Roman verliert sich rückhaltlos im Detail und wehrt sich dabei gegen eine von oben aufgestülpte Struktur und gegen festgesetzte Kategoriensysteme, die den klassischen realistischen Romanen innewohnen. Prousts Vorgehensweise ist surrealistisch, insofern er der Moderne mythische Bilder entlockt, gerade da, wo sie sich am modernsten wähnt. Proust beschreibt eine Welt, welche die Menschen zu Dingen degradiert und erörtert detailbesessen und grandios ihren Schein. Dieser Schein wirkt in der heutigen nivellierten Mittelstandsgesellschaft schillernd. Dadurch wird Prousts Dekonstruktion fast wieder utopisch.

Aber was hat dies alles mit der bildenden Kunst zu tun? *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* beschreibt unter anderem auch die Geschichte der Malerei am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts. Bei keinem anderen Literaten spielte die Malerei eine so entscheidende Rolle, keiner vertraute so ihrer Kraft. Proust war kein Sammler, er etablierte zwischen sich und den Gemälden, die er beschrieb, den Raum der Erinnerung und der Vorstellung. Der größte Unterschied zwischen einem Gemälde von Monet oder Renoir und einer Beschreibung von Proust besteht, seinem besten Biographen Yves Tadié zufolge, darin, dass kein Maler es schaffe, die Schatten der Bäume als Seelen darzustellen. Prousts Verhältnis zur Kunst ist das Gegenteil einer Experten- oder Produzentenhaltung. Er bewundert, konsumiert und ist dabei ganz Amateur und Liebhaber. In seinen Texten kommen 250 tatsächlich lebende Maler vor, dazu kommen noch die Erfundenen. Die meistzitierten sind Vermeer und Rembrandt. Prousts Einfälle zur Malerei ranken sich um Giotto, Botticelli, Monet und Vermeer. Die italienische Renaissance beurteilte er enthusiastisch.

Auf der Suche nach der verlorenen Zeit belegt, wie stark Proust im Kunstwerk zu Hause ist. Er weist der Malerei in seiner Literatur ihren Platz im unmittelbaren Leben zu. Das perspektivische Gefühl des Malers steigert Proust zu einer Perspektive der Realität, in der das Werk erst deutlich wird.

Der Ästhetizismus bei Proust

In seiner Beschreibung von Gemälden geht Proust zunächst auf das Spiel der Formen, der Linien und Farben ein. Erst dann stellt er die Differenz zwischen dem Werk und dem Leben, der spirituellen und der materiellen Realität her. Die Kunstwerke sind für Proust ein Stück des Lebens der Person, die sie betrachtet, ein Element von deren Bewusstsein. So nimmt er eine Schicht dieser Werke wahr, die sich vom Formgesetz der Werke grundlegend unterscheidet. Genau diese

Jan Vermeer van Delft, Ansicht von Delft
aus: Marcel Proust, Zwischen Belle Époque und Moderne
von Reiner Speck und Michael Maar, Suhrkamp Verlag

Schicht wird durch ihre historische Entfaltung freigesetzt. Proust ist in der Lage, mit seiner Literatur Geschichtliches als Landschaft wahrzunehmen. Geschichte waltet im Inneren eines Kunstwerkes wie ein Verwitterungsprozess. Sein immer staunender Blick auf die Kunst rettet ein Stück seiner Kindheit.

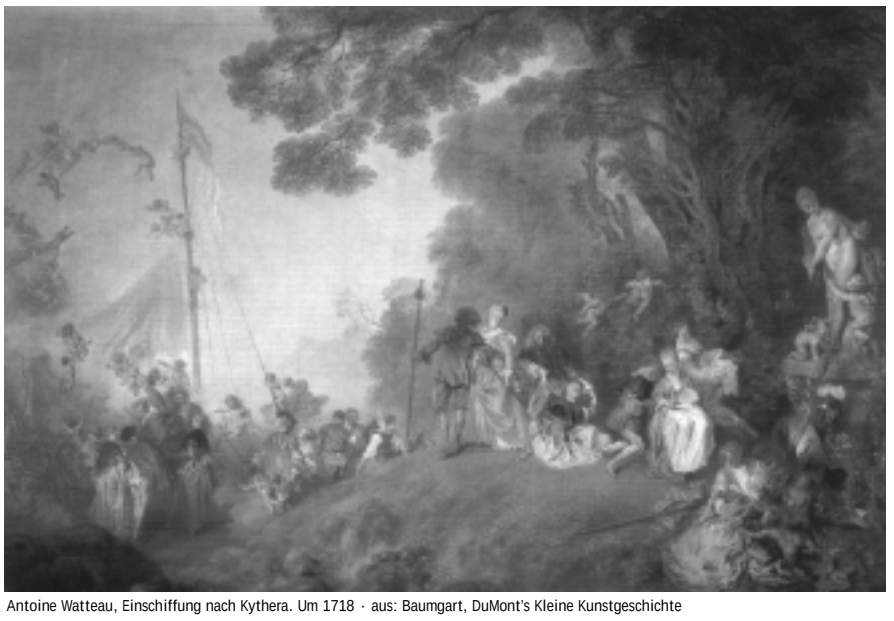
Erstaunlicherweise ist die Frage nach der ästhetischen Qualität dem Proustschen Ästhetizismus recht gleichgültig. Sein Blick der Erinnerung durchdringt den kulturellen Schleier der Werke. Proust unterzieht die Werke seiner Subjektivität und abstrahiert dabei vom objektiven Geist. Adorno schrieb, dass die toten Kunstwerke im Museum von Proust zum Leben erweckt werden. Denn durch den Verlust des Lebendigen soll erst ihre wahre Spontaneität sich entfalten. Prousts Argumente für das Museum gehen vom Menschen, nicht von der Kunst aus. Das museale Nachleben der Werke wird von Proust mit dem Akt der Produktion definiert, durch den das Kunstwerk sich von der Realität scheidet. Obgleich die Überantwortung eines Kunstwerkes an ein Museum etwas Unwiderrufliches an sich hat, sieht Proust darin eine Vollendung der Entfremdung der Kunst von menschlichen Zwecken. Durch diesen Abschluss wird es möglich, sie durch seine subjektive Spontaneität wieder ins Leben zurück zu holen. In seinem Roman gleiten die Darstellungen von Bildern und Personen fast ineinander über. Der Flaneur, den Proust an seinem Ende noch darstellte, existiert längst nicht mehr. Der Proustsche Subjektivismus erhofft von der Kunst die Rettung des Lebendigen. Er dekonstruiert und verfremdet die Welt bis ins scheinbar Vertrauteste hinein, um sie dann neu aufzubauen. Nach diesem Grundsatz funktioniert die Proustsche Ästhetik.

Bevor Proust Romancier wurde, war er zunächst Kritiker. Ab 1900 setzte er sich mit den Kunsttheorien John Ruskins (1819–1900) auseinander. Die Werke des Engländers begeisterten Proust für die Schönheit der mittelalterlichen Kathedralen und die italienische Renaissance. Für Ruskin war Kunst allerdings nur bedeutsam als Widerspiegelung der Natur, sie war integrierter Bestandteil einer universalistischen Lebensphilosophie. Das Universum sei selbst nach den Gesetzen der Schönheit geformt, so seine These. Die Aufgabe der Kunst bestand ihm zufolge darin, die Wahrheit der Natur darzustellen. Diesen Wahrheitsanspruch der Kunst hat Proust sich zu eigen gemacht und in seine literarische Darstellung aufgenommen.

Die italienische Renaissance

Giotto di Bondone (um 1266 bis 1337), der am Anfang der italienischen Gotik stand, spielt bei Proust zusammen mit dem Historienmaler Vittore Carpaccio (1455 oder 1465-1526) die wichtigste Rolle für die Entwicklung der Intrige. Bei Proust ist der Traum immer eine zusätzliche Realitätsebene, die er beschreibt. Eine von Carpaccios

Jan Vermeer van Delft, Das Mädchen mit dem Weinglas. 1660–1664.
aus: Baumgart, DuMont's Kleine Kunstgeschichte



Antoine Watteau, Einschiffung nach Kythera. Um 1718 · aus: Baumgart, DuMont's Kleine Kunstgeschichte

Thomas Gainsborough, Robert Andrews und seine Frau. 1748–50 · aus: Baumgart, DuMont's Kleine Kunstgeschichte

bekanntesten Darstellungen ist ein stilles Bild der heiligen Ursula. Die Überlieferung erzählt, dass die bretonische Königstochter, im fünften Jahrhundert von den Hunnen um des Glaubens und der Jungfräulichkeit willen ermordet worden sei. Auf dem Bild von Carpaccio sieht sie ihr Martyrium im Traum voraus. Die verklärende Beleuchtung, ein beliebtes Stilmittel des Venezianers, erscheint in verschiedenen Variationen.

Die Kurtisane Odette, eine der zentralen Figuren unter den über 500 Personen, die in Prousts Werk vorkommen, scheint einem Gemälde Botticellis entstiegen zu sein. Sandro Botticelli, der eigentlich Filipepi hieß (1444/5–1510) malte getreu seiner Zeit hauptsächlich die Madonna, doch auch zahlreiche Porträts und mythologische Szenen. *Primavera* und *Die Geburt der Venus* sind seine bekanntesten Bilder. Botticelli frequentierte die Humanisten und malte die Menschen des fünfzehnten Jahrhunderts fast realistisch. Odette de Crecy, die große Liebe von Swann, legt nicht zuletzt aufgrund ihres von Botticelli geschaffenen Äußeren einen beeindruckenden gesellschaftlichen Aufstieg hin.

Elstir alias Claude Monet

Elstir, eine der Hauptpersonen in Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, ist eine fiktive Person, doch handelt es sich wahrscheinlich um die literarische Verkörperung von Claude Monet, einem Zeitgenossen von Proust. Monets Gemälde der Glashalle des Pariser Bahnhofes St.-Lazare von 1877, das sich heute in der Sammlung des Jeu de Paume befindet, hatte Proust tief beeindruckt. Proust beschreibt seine „rauschende Freude" (joie enivrante) bei der Betrachtung dieses Gemäldes. Monet gehörte zu den konsequentesten Impressionisten und beschäftigte sich fast nur noch mit Landschaften. Mit den Impressionisten begann die Auflösung des von der Renaissance überlieferten Bildbegriffs. Die gegenständliche Welt löste sich zugunsten farbiger Lichtphänomene auf. Für Monet hatte ein Bahnhof keine andere Bedeutung als das Ufer eines Flusses oder eine Wiese. Wie alle Impressionisten betrachtete Monet die Realität als Phänomen von Farbe, Licht und Bewegung. Wie bei Prousts verlorener Zeit ist jedes Motiv nur ein Fragment eines Prozesses, der nie fertig zu werden scheint.

Trotz seiner Liebe zu Monet und dessen Werken stellt sich Proust gegen die heroische Ästhetik der Impressionisten. Er betrachtet die Kunstwerke als subjektive Bewusstseinsströme ihrer Betrachter. Vielleicht überschätzt er sogar die Freiheit in der Kunst und übersieht, dass die Werke sowohl ihrem Autor als auch dem Publikum bereits im Moment der Konzeption als etwas Objektives und Forderndes mit eigener Logik entgegen treten. Genauso wenig wie das Leben der Künstler sind ihre Werke frei. Doch Proust umgeht diese Zwänge mit dem Akt der subjektiven Spontaneität, in deren Sinn er alles Glück hineinlegt.

Vermeer, Gainsborough, Watteau und andere

Die dargestellten Dinge an sich galten Proust rein gar nichts, sie wurden alles in den Augen der Künstler. Nicht zuletzt aus dieser Einsicht resultierte die starke Präsenz der Malerei in Prousts Literatur. Ein anderer Grund mag in Prousts Ablehnung der Trennung von geistiger und manueller Arbeit liegen. „Der Geist führt die Hand." beschrieb er die Arbeiten von Chardin und Leonardo in seiner Kritik an dem Literaturwissenschaftler Sainte-Beuve, *Contre Sainte-Beuve.*

„Das schönste Gemälde, das ich in Holland gesehen habe, ist das Panorama von Delft, von Vermeer, in dem Museum von La Haye.", schrieb Proust nach seiner Reise nach Holland. 1921 sah er „das schönste Bild der Welt" im Jeu de Paume wieder, wo zu diesem Zeitpunkt eine Ausstellung holländischer Maler stattfand. Die Künstlerin

Sandro Botticelli, Geburt der Venus (Detail). 1482
aus: Stützer, Die Italienische Renaissance

Sandro Botticelli, Primavera (Detail). 1477–1478
aus: Stützer, Die Italienische Renaissance

Anita Albus stellt in ihrem Aufsatz *Der gelbe und der blinde Fleck* eine Übereinstimmung zwischen Proust und Vermeer fest: „Bei Vermeer sind Sujet und Ausdruck eins (…) Die Macht, die von seinen Gemälden ausgeht, erwächst einzig und allein aus der Art und Weise, in der die gefärbte Materie angeordnet, behandelt und bearbeitet ist. (…) Vermeer jedoch erfindet nichts, kommentiert nichts. In seinen Gemälden wird die Kunst der Komposition auf die geheimste, verborgenste Art eingesetzt." Albus übersetzte diese Zeilen aus einem Text von Jean-Louis Vaudoyer, einem Freund von Proust, der diesen Artikel in der Wochenzeitung l'Opinion am 30. April 1921 veröffentlicht hatte. Diese Beschreibung der Vorgehensweise von Vermeer treffe für sie genauso für Proust zu. Proust habe seine Literatur wie Vermeer seine Gemälde in Schichten aufgebaut, die mehr oder weniger opak oder transparent über dem aus der Tiefe reflektierenden Grund liegen.

Jean-Baptiste Siméon Chardin, Rückkehr vom Markt. 1739
aus: Baumgart, DuMont's Kleine Kunstgeschichte

Jan Vermeer van Delft (1632–75) gehörte zu der letzten Generation großer holländischer Maler. Vermeers Kunst stellt eine formvollendete Synthese von Licht und Farbe dar und wird gerne als Vorwegnahme der l'art pour l'art zitiert. Obgleich es nur noch wenige Gemälde von Vermeer zu betrachten gibt, gehört er bei Proust zu den meistzitierten Malern.

Das Interesse für die englische Malerei resultierte bei Proust aus der Beschäftigung mit Ruskin. In diesem Zusammenhang erstellte er einige kleinere Texte zu Rembrandt, Chardin, Watteau, Gainsborough und Monet. Proust war sehr stark durch die Darstellung des Lichts angezogen. Auch Rembrandt (1606–69) bediente sich der Hilfe des Lichts, um die Wirklichkeit in eine Vision des inneren Auges zu verwandeln.

Die neue Porträtkunst des 18. Jahrhunderts verabschiedete sich von den Ansprüchen gesellschaftlicher Repräsentation. So auch Thomas Gainsborough (1727–88), der so unromantisch wie möglich vorging und durch seine sachliche Individualisierung von Mensch und Natur die Welteinheit der Renaissance abstreifte und bereits auf den Realismus des 19. Jahrhunderts verwies. Jean-Baptiste Chardin (1699–1779) bewahrte das Erbe der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Doch Mensch und Gegenstände verlieren auf seinen Gemälden die innere Kraft, die sie im 17. Jahrhundert noch ausstrahlten. Das kräftige Licht machte genau wie in Prousts Roman dem sanften Schein des Geschmacks Platz. Die Welt des Rokokomalers Antoine Watteau (1684–1721) ist ganz zum Traum geworden. Die Lebenskraft bei Rubens, der das Vorbild für Watteau darstellte, ist aus den Gestalten Watteaus gewichen, die gesellschaftliche Repräsentation wird zum Spiel.

Kunst und Wahrheit

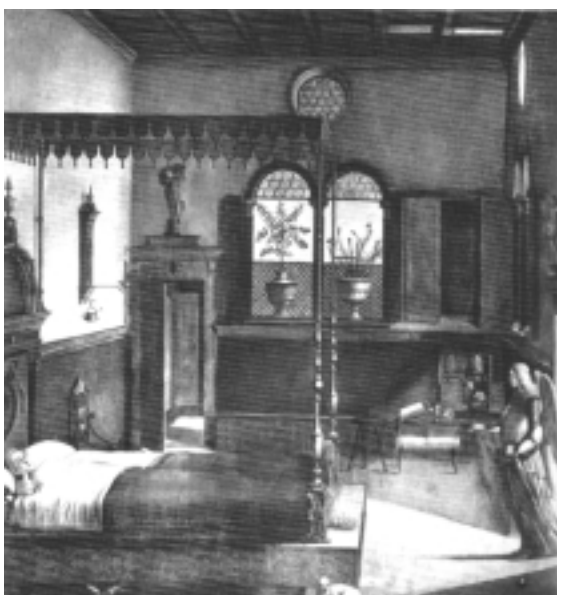
Proust zufolge vermag nur die Kunst allein die Wahrheit zu erschließen, nur sie allein ist das Instrument der Erkenntnis. Sie hebt den Schleier von der Wirklichkeit und sucht die Wirklichkeit hinter den Dingen. Mit der Atomisierung des Ich fasste Proust ziemlich radikal die Totalität des schlechtgewordenen Daseins ins Auge und schuf damit die Voraussetzungen für ihre Rekomposition. Im zerstückelten und fragmentierten Leben stellte Proust die Sinnfrage der Kunst. Die Pforte zum verlorenen Paradies ist die Musik Vinteuils und die Malerei Elstirs. Nur die Kunst könne die „Kommunikation der Seelen" ermöglichen. Nur durch die Kunst könnten die Menschen aus sich selbst heraustreten und erfahren, was ein anderer von diesem Universum sehe, das nicht das gleiche sei wie das unsere. Anstatt nur eine einzige Welt – nämlich die unsere – zu sehen, hätten wir durch die Kunst so viele Welten zur Verfügung, wie es echte Künstler gäbe. Die Kunst – so Proust – allein könne die Realität erreichen und sie zugleich darstellen. „Nur die Kunst ist ganz wirklich und wahr, weil das Leben völlig unwahr geworden ist", schreibt der Romanist Erich Köhler über Marcel Proust. Proust formuliert in einer noch nie da gewesenen Ausschließlichkeit den Totalitätsanspruch der Kunst als Antwort auf ein fragwürdig gewordenes Leben. Die Kunst wird zum Erkenntnisorgan und antizipierte bei Proust bereits den Zustand einer Welt, die erst viel später ihren Höhepunkt erreichen sollte.

Der Philosoph Gilles Deleuze interpretierte *Die Suche nach der verlorenen Zeit* als eine Suche nach der Wahrheit. Prousts Kunstwerk sei keineswegs auf die Vergangenheit bezogen, sondern auf die Zukunft der Erkenntnis. Denn die Überlegenheit der Zeichen der Kunst liege in ihrer Immaterialität. Wie Karl Marx von der Vorgeschichte der Menschheit schrieb, wenn er den Kapitalismus kritisierte, so schreibt Gilles Deleuze von der Geburt der eigentlichen Zeit durch das Kunstwerk. Er will beweisen, dass das literarische Werk sich nicht damit begnüge, die Zeichen zu interpretieren, sondern dass es sich selbst produziere. So sei die Objektivität nicht mehr in der Welt, sondern allein nur noch im Kunstwerk zu finden und trete einer fragmentierten Welt gegenüber. Das Kunstwerk verbleibt als eine Maschine, die Wahrheit produziert, während das unglückliche Bewusstsein sich ein letztes Mal umdreht und bedauernd die Welt verschwinden sieht.

Claude Monet, Bahnhof Saint-Lazare. 1877
aus: Baumgart, DuMont's Kleine Kunstgeschichte

Prousts ästhetisierende Wahrnehmung der Welt als einer entfremdeten signalisiert die Einsicht, dass die eigene Freiheit des Künstlers, des Bohémien und des Dandy sich allgemeiner Unfreiheit verdankt. Der Versuch einer Befreiung aus der Welt der Zwecke kann in der Kunst nur individuell gelingen. Doch zugleich ermöglicht das Proustsche Werk Erfahrungen, die nicht von Zweckrationalität durchdrungen sind. Die bis heute relative Freiheit der Kunst in der spätkapitalistischen Gesellschaft bedingt aber auch ihre Folgenlosigkeit. Damit sind wir erneut auf eine dem Ästhetizismus verwandte Position zurückgeworfen.

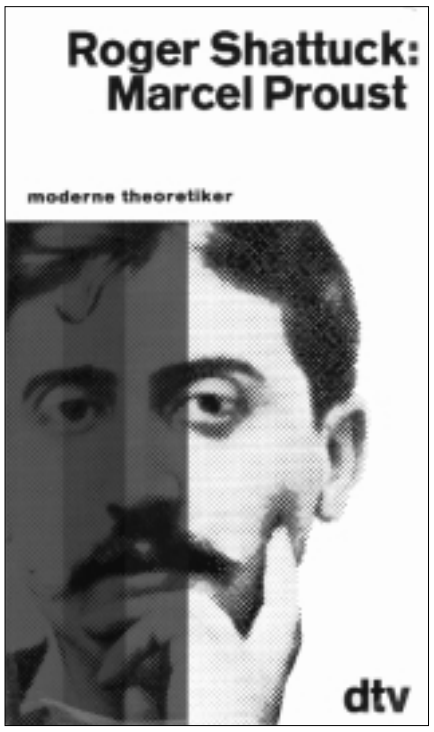
Elfriede Müller



Vittore Carpaccio, Der Traum der hl. Ursula. 1490–1495
aus: Stützer, Die Italienische Renaissance

Anmerkungen

1. Marcel Proust: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Frankfurt/M. 1953. Werkausgabe in 13 Bänden.
2. Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. 7 Bände. Frankfurt/M. 1972-1989. Band II/I, S. 311.
3. Contre Sainte-Beuve. Paris 1971. S. 604.
4. Yves Tadié: Proust, le dossier. Paris 1983. S. 295.
5. Anita Albus: Der gelbe und der blinde Fleck. In: Marcel Proust. Zwischen Belle Epoque und Moderne. Katalog zur Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg vom 09. 07.–29. 08. 99. Frankfurt/M. 1999. S. 83–101.
6. Erich Köhler: Marcel Proust. Göttingen 1958. S. 49.



Andy Warhol, Johann Wolfgang von Goethe

KUNSTPOLITIK

Auf der Suche nach der zeitgenössischen Kunst in Rom

Die Kunst macht keine Ferien

L'Arte non va in vacanza“ ist zu lesen auf der Titelseite von „romac'è“, dem römischen Pendant zur Zitty“ in Berlin. Wollen wir doch mal sehen, denke ich, und mache mich auf ins centro, das antike Zentrum Roms, wo die meisten Galerien zu finden sind. Entgegen der großspurigen Ankündigung der Roma Galleria Communale in „romac'è“, dass die Kunst keine Ferien mache, haben zumindest private Galerien nur selten im August geöffnet. Rom ist angenehm leer, weil unangenehm heiß: alle, die es sich irgendwie leisten können, sind am Meer oder in den Bergen. In der Metro demzufolge nur ausländische Romtouristen.

Im Zuge des kirchlichen Jubiläums sind ungefähr eineinhalb U-Bahnstationen der zwei Metrolinien Roms dazugekommen, ein Teil der schon bestehenden Stationen wurde saniert. Aus einem mir unerfindlichen Grund wurden in etlichen U-Bahnhöfen schauderhafte Mosaike angebracht, die hier offensichtlich als hochmodern, weil nichtfigurativ eingestuft werden. Die figurative Kunst ist nach wie vor sehr angesagt in Rom, wie ich aus früheren, oftmals nicht sonderlich erfreulichen Galeriebesuchen weiß.

Heute ist meine erste Station die „Galleria Tartaruga“ – übersetzt: Galerie Schildkröte – in der Via Sistina. Ich hätte es besser wissen müssen und nichts erwarten dürfen von einer Galerie, die so heißt und nahe der Spanischen Treppe liegt; beste Lage um gutbetuchte kunstunverständige Touristen zum Kauf von Booten im Meer in Öl zu verleiten. Die Galerie ist geschlossen, öffnet erst 17 Uhr, doch was im Fenster zu sehen ist, reicht aus, um abendwärts nicht zurückzukehren: der aufgeschlagene „romac´è“ mit der umkringelten Annonce der ausgestellten Künstler. Ansonsten ein leicht kubistisches Maleratelier von Gabriele Stefano, unsignierte Boote am Strand mit liegender Frau unterm Sonnenschirm, südliche Häuserfront Stil Cezanne von Lumeti, Brücke Roms von Guidantoni, Machart 19. Jahrhundert. Im dunklen Galeriehintergrund: Blumen, Porträts à la Modigliani und immer wieder Boote auf Meer. Im Schaufenster, neben dem „romac´è“ Schildkröten aus Glas, Holz, Keramik, Porzellan, Ton, Speckstein. Ein Schild liegt aus mit Öffnungszeiten, „Here, only original Paintings“ und „We offer overseas shipping“.

Solch Scheußlichkeit will Gegenmittel. In der Villa Medici, der französischen Akademie Roms, gibt es derzeit eine Ausstellung Sol Lewitts. Doch zeitgenössische Kunst, in Berlin zu sehen auf öffentlichen Plätzen, will hier ein komplizierteres Procedere. Sol Lewitts eigens für die französische Galerie entworfenes Werk gibt es nur zu gewissen Stunden unter Anleitung zu sehen. Es bleibt noch Zeit, im benachbarten Park auf dem Monte Pincio Schatten zu suchen und den Blick auf Roms Dächer und Kirchenkuppeln zu genießen. Die steinernen Porträtbüsten berühmter Männer verteilt im Park unter Palmen und Pinien sind sämtlich in transparentes Plastik gehüllt. Fast als warteten sie darauf bei einer Eröffnung enthüllt zu werden.

An der Via di Belvedere steht ein wunderschöner kleiner Palazzo, ockerfarben, mit weißen Säulen ringsum. Ein halbrunder Vorbau mit ebensolchen Säulen, die offene Halle ausgemalt mit wunderschönen Fresken im pompeijanischen Stil. Zur Panoramaseite hin eine halbverglaste Terrasse, herabhängende zerschlissene weiße Markise. Seit weißwielange nicht benutzte Tische und Stühle, verrostendes Eisen, in den Terracottatöpfen haben nur die Agaven überlebt. Ein Aussichtslokal in bester Lage, geschlossen, mit Anfängen des Verfalls, mitten in Rom. Warum es der Sanierungswut des letztjährigen Kirchenjubiläums entging ist rätselhaft. Diese marode Seite Roms sieht man immer seltener in der Innenstadt, häufig dagegen noch an den sternförmig nach außen führenden Straßen. Früher Pergolen und Terrassen für Ausflugslokale rosten diese ornamentalen Eisengestelle im Lärm und Gestank des römischen Verkehrs: verklärte Erinnerung an ein Dolce Vita, als alle noch Vespa fuhren und einige wenige ein Cabrio.

Es gibt sie selten, und wenn, wird es einem schwer gemacht, sie zu sehen: zeitgenössische Kunst in Rom. Ungefähr eine dreiviertel Stunde musste ich der Geschichte der Villa Medici und der in ihr beheimateten Academie Française folgen und mich durch die mir schon bekannten Gärten führen lassen, um dann endlich gegen Ende der Führung eine Arbeit von Sol Lewitt zu betrachten, die er eigens für einen Raum der Akademie entwarf. Im vormalig weißen Raum, mit nur einem kleinen Fenster gegenüber der Eingangstür, hat er die zwei gegenüberliegenden fensterlosen Wände ganzflächig blau-, bzw. rotgrundig bemalt und darüber eine rot-, bzw. blaue Gitterstruktur gelegt, die eine eine Variation der anderen. Ganz hübsch, aber keineswegs spektakulär. Der reinigende kathartische Effekt, den minimalistische Formen zuweilen ausüben, stellte sich jedenfalls nicht ein.

Die Casa di Goethe war meine nächste Station, um in dem Haus, in dem einst Goethe für kurze Zeit lebte, eine Fotoausstellung von Frank Horvath anzuschauen. Im Eingangsbereich hängt „Johann Wolfgang von Goethe“ von Andy Warhol, ein Siebdruck auf Leinwand mit Acrylübermalung, angeblich der einzige Warholsche Goethe in öffentlicher Hand. Eine Arbeit gleichen Titels von Andrea Alfaro von 1929 ist eine schwarze Marmorskulptur, die sowohl Goethes spitze Nase als auch eine Stelle aus den „Römischen Elegien“ zum Thema hat, in der Goethe über den Marmor referiert. Zu sehen ist jedenfalls eine abstrakte Skulptur, über die man trostsuchend seine Finger gleiten lassen kann. Beide Goethes sind stetig ausgestellt und bei jedem Besuch in der Casa di Goethe die größte Freude.

Auch diesmal sind die Fotos der wechselnden Ausstellung eher belanglos. Frank Horvat bereiste 1981/82 im Auftrag der Edizioni Novecento (Palermo) Sizilien und machte Aufnahmen an Orten, die Goethe seinerzeit bereiste. Die durchweg eher düsteren Schwarzweißbilder hängen neben Auszügen von Goethes Reiseaufzeichnungen, die er an dem jeweils abgebildeten Ort machte. Eine sehr brave Zusammenstellung, die eher die Unveränderlichkeit der Landschaft dokumentieren will als den tiefgreifenden sozio-kulturellen Veränderungen nachzuspüren, die seit Goethes Italienreise vor über 200 Jahren stattgefunden haben. Mich hätte mehr das „heute anders“ interessiert als das „noch wie damals“.

Sol Lewitt in der Villa Medici (Foto: Ilona Lenk)

Sol Lewitt in der Villa Medici (Foto: Ilona Lenk)

Sol Lewitt in der Villa Medici (Foto: Ilona Lenk)

Unglücklicherweise hatte die Galleria Il Colibri dann doch noch geöffnet. Wohingegen eine andere trotz anderslautender Angaben geschlossen war: auch das eine Sache, die in Rom des öfteren vorkommt. Auch hier hätte mich der Name Galerie Kolibri eher warnen sollen: Was da an Scheußlichkeiten geboten war unter dem Titel „Mostra di Artisti Contemporanei“ – „Ausstellung zeitgenössischer Künstler“ ist kaum zu beschreiben. In Petersburger Hängung quetschte sich eine Unsäglichkeit an die andere: kitschige Blumen, schwülstige Frauenakte in Airbrushtechnik, Enten auf Teichen, antike Säulen in Fotorealismus, Brücken in Venedig. Und zwischendrin so ganz verloren ein dreiteiliges orangerotes abstraktes Gemälde von Panton J. Shelley, was für sich allein genommen recht passabel war, in dieser wüsten Orgie jedoch völlig unterging. Der Galerist schob mir eilfertig einen vierfarbigen Prospekt in die Hand und stellte sich erwartungsfroh neben mich. Schneller habe ich nie eine Galerie verlassen.

Es wäre zum Verzweifeln, hätte ich nicht schon früher ab und an eine gute Ausstellung in Rom gesehen. In der Galleria 2RC zum Beispiel eine mit dem katalanischen Künstler Anton Roca, der aus vielen einzelnen tönernen Reliefs – teilweise an der Wand befestigt, teilweise auf dem Boden liegend – den Körper eines Menschen zusammensetzte. Oft sehenswert auch die Galleria Primo Piano, die letzten Winter eine Ausstellung mit Paolo Masi präsentierte, der aus verschiedenen übereinanderhängenden, einfarbig bedruckten Plexiglasplatten minimalistische Strukturen schafft. Obendrein hat die Galerie eine recht beachtliche Bibliothek zeitgenössischer Kunst.

Leider hatten die beiden letztgenannten Galerien im August nicht geöffnet, und so machte ich mich auf zur letzten Station: Stazione Termini. Dort, in einem Seitenflügel des Hauptbahnhofs hat vorübergehend der modernste Teil der Sammlung der Galleria d´Arte Moderna Quartier gefunden, nennt sich sinnfällig „Contemporaneo Temporaneo“ und wurde auch schon von der kunstzeitung im Juli recht löblich besprochen. Die Hoffnung, den Tag mit sehenswerter moderner Kunst zu beenden, wurde weitgehend enttäuscht. Die aufwendig von Francesco Garofalo renovierten Räume mit einem blauschimmernden Teich unter kreisrunder Öffnung zum Himmel in der Vorhalle bieten inhaltlich nichts Neues und von Altbekanntem wenig: die Künstler der Transavanguardia sind jeweils nur mit einem Bild vertreten und unter den zeitgenössischen findet sich nichts Nennenswertes. Wie immer dabei Studio Azzurro; mit einer Videoinstallation, die an Perfektion leider zu wünschen übrig lässt.

Einzig beeindruckend, nicht weil innovativ, sondern bescheiden, ein kleines Radiogerät, aus dem die Stimme Fanny Ardants erklingt. Eine Arbeit von Mario Airò mit dem Titel „Fanny“ aus dem Jahre 1997, wobei die ausgestellte Arbeit der Gewinnerin des Premio della giovane arte 2000, Stefania Galegati,, für mich eher belanglos blieb. „Contemporaneo Temporaneo“schließt, für Roms Museen eher ungewöhnlich, um 21.30. Ein langer Tag und wenig Kunst.

Besser wäre gewesen sich ein weiteres Mal das kapitolinische Museum anzuschauen, das als das älteste der Öffentlichkeit zugängliche Museum der Welt gilt; von Papst Sixtus IV 1471 begründet und unter Clemens VII Anfang des 16. Jahrhunderts dem Publikum geöffnet. Im gegenüberliegenden Konservatorenpalast gibt es inzwischen ein Museumscafé, so dass man auf herrlich großer Palastterrasse von Pinien umgeben den Sonnenuntergang hinter den Dächern Roms erleben kann.

Es gibt viele gute Gründe in Rom zu sein, zu leben, Urlaub zu machen. Die moderne Kunst ist keiner davon.

Ilona Lenk, Bildende Künstlerin

Interview mit Antono Rocca

Palazzo an der Via di Belvedere (Foto: Ilona Lenk)

Im Zuge unserer Versuche, in Rom Spuren zeitgenössischer Kunst zu finden, sprachen wir unter anderem auch mit Antonio Rocca, einem jungen Kunsthistoriker und Kurator, der lange Zeit in Rom lebte. Inzwischen lebt er in Viterbo.

Valerio Pizzorno/Ilona Lenk: Sag uns doch bitte in einigen Worten, was Du machst.

Antonio Rocca: Kulturell gesehen komme ich von den centro sociali (ungefähr vergleichbar den autonomen Zentren in Deutschland von einst), aus der Hausbesetzerszene. Ich habe mich hauptsächlich mit den Verbindungen zwischen Avantgarde und „underground“ beschäftigt, habe also versucht festzustellen, ob es einen Zusammenhang, eine Entsprechung gibt in der ästhetischen und künstlerischen Produktion all jener Orte, die absolut unabhängig sind oder sich antagonistisch zur Gesellschaft verhalten. Das ist es, was ich sehr genau untersucht habe, worüber ich auch meine Doktorarbeit machte und womit ich mich auch weiterhin beschäftigen werde.

Beruflich bin ich verantwortlich für die Sektion Kunst des Museums der Universität Viterbo, für weitere Initiativen arbeite ich eng mit Bildenden Künstlern zusammen und fungiere als künstlerischer Berater für verschiedene Institutionen. Ich wohne jetzt seit einigen Jahren in Viterbo, habe aber nach wie vor auch in Rom zu tun. Momentan bereite ich eine relativ wichtige Ausstellung mit dem amerikanischen Künstler Brice Marden in der cartografia vor, und ich bin ziemlich perplex, dass ich nun beantworten kann, wie in Rom die öffentlichen Gelder dafür ausgegeben werden um zeitgenössische Kunst vorzustellen. Man muss sich klarmachen, dass die Versicherungssummen für Marden sich auf 500 000 Dollar pro Werk belaufen, die mageren Ressourcen also gerade mal ausreichen, um den Transport und die Versicherung zu bezahlen, und das alles in einer Stadt, die es komplett vernachlässigt, experimentelle und junge Kunst zu fördern; man investiert hier nicht in Künstler, es sei denn, sie haben sich bereits international absolut behauptet.

P./L.: Existiert für die Förderung junger Kunst überhaupt der politische Wille? Welche Methoden der Bewertung benutzen die von der Stadt Rom betrauten Kommissionen, die ja so etwas wie ein künstlerischer Filter sind, für ihre Auswahl der Geförderten?

A.R.: Eine wirkungsvolle Bewertungsmethode und das Verständnis zeitgenössischer Kunstproduktion kann man nicht erwarten von einer derart provinziellen Stadt, wie es Rom nun einmal ist; das heißt, seitens der öffentlichen Ämter fehlt die Aufmerksamkeit und die Fähigkeit zu erkennen wie viel Hervorragendes tatsächlich existiert. Selbst wenn diese Kapazität bei dem einen oder anderen embryonal vorhanden ist, so fehlt sowohl der Mut als auch der bürokratische Weg, junge Kunst und junge Künstler zu unterstützen.

Das ist jedenfalls die eine Seite, andererseits muss man wahrheitshalber auch sagen, dass es soviel Genialität, die nicht beachtet wird, auch gar nicht gibt. Da ist der eine oder andere interessante Künstler, diese oder jene Gruppe, aber wie auch immer: Das künstlerische Niveau ist eben jenes was man genau von einer absolut provinziellen Stadt erwarten muss. Darüber hinaus wird auch auf institutioneller Ebene an zeitgenössischer Kunst in Rom äußerst wenig geboten. Die offizielle kommunale Galerie, die Galleria Communale di Arte Moderna e Contemporanea, ist erst kürzlich wieder eröffnet worden, wobei nach wie vor Bauarbeiten im Gange sind – nachdem wir uns den Luxus erlaubt haben, 50 Jahre ohne eine kommunale Galerie für zeitgenössische Kunst auszukommen. Die Nationalgalerie, die Galleria Nazionale d`Arte Moderna ist noch schlimmer: die Basis der ausgestellten Werke sind aus dem Italien des 19. Jahrhunderts, eine absolut traurige Angelegenheit, die nie mit laufenden Ausstellungen ausgeglichen wurde, es sei denn mit Künstlern, die umso willkommener sind, je toter sie sind.

P./L.: Man kann also von einem völligen Kenntnis- und Informationsmangel sprechen, auch seitens derer, die tatsächliche Entscheidungsgewalt haben, indem sie z. B. die jeweiligen Institutionen leiten oder auf höchster Ebene Konzepte umsetzen.

Sol Lewitt in der Villa Medici (Foto: Ilona Lenk)

Sol Lewitt in der Villa Medici (Foto: Ilona Lenk)

A.R.: Ja. Sagen wir, Rom wird ein wenig erdrückt von seiner Vergangenheit, hat stets mehr Aufmerksamkeit seiner antiken Kunst gewidmet, der Renaissance- und Barockkunst. Auf der einen Seite ist das verständlich, andererseits muss man sagen, dass die italienische Kultur insgesamt einfach mittelmäßig ist, auch was den sozialen Bereich betrifft, wenn man Italien mit anderen fortschrittlicheren Ländern vergleicht. Diese Mittelmäßigkeit spiegelt sich in allem, sei es öffentlich-sanitäre Dienstleistungen, was auch immer, und im künstlerischen Sektor ist das eben genauso. Mittelmäßig.

P./L.: Ist es möglich, ein statistisches Bild der institutionellen Investitionen in zeitgenössische Kunst zu skizzieren? Sagen wir, so wie z. B. das Landwirtschaftsministerium eine bestimmte Summe in die Entwicklung neuer Anbaumethoden steckt – gibt es eine vergleichbare Variable im Bereich der Kunst?

A.R.: Nein, es gibt keinen festen Prozentsatz, der in zeitgenössische Kunst investiert wird. Ich kann Dir sagen, dass Italien bis vor kurzem auf den Erhalt der Kulturgüter mehr Wert gelegt hat als auf ihre Verbesserung. Das heißt, die Kultur des direkten Investierens in das Neue fehlt nach wie vor.

Auf der anderen Seite bewegt sich etwas interessantes in denjenigen Feldern, die sich radikal antagonistisch zu oben beschriebenen Strukturen verhalten. Es ist schwierig, mit den vorhandenen Institutionen überhaupt ins Gespräch zu kommen; diese Entfernung, Entfremdung zwischen dem realen gesellschaftlichen Leben und der Institution hat ein interessantes Phänomen geschaffen, nämlich die Vernetzung der centro sociali. Wir haben angesichts der Leere seitens der öffentlichen Ämter ein beachtliches Maß an Selbstorganisation, hier finden sich also tatsächlich die verschiedensten Veranstaltungen im Bereich Musik, Video Art, Net Art, Hacker etc., die man an den institutionalisierten Orten nicht findet, wohl aber im Forte Prenestino, SNIA, Pirateria usw. (alles centri sociali), an nichtlegalen Orten, selbstfinanziert, selbstorganisiert.

L.: Ich war vor vielen Jahren im Forte Prenestino, vielleicht Ende der achtziger Jahre, und kürzlich einmal wieder dort. Ich fand es eher erschreckend: alle schienen ziemlich hinüber, von Kunst keine Spur, alles wirkte ziemlich entpolitisiert im Vergleich und dennoch steckengeblieben in den „achtziger Jahren“.

A.R.: Bei uns sagt man sogar in den „siebziger Jahren“! Die Sache ist allerdings, dass man das Forte Prenestino nicht als eine Galerie betrachten kann, ebenso wenig kann man die murales, die Wandbemalungen nicht mit exklusiven ästhetischen Maßstäben betrachten, sie haben letztendlich keinen großen künstlerischen Wert. Aber wenn Du Dir den Veranstaltungskalender der Initiativen ansiehst, das was lief und läuft in und außerhalb der centro sociali, musst Du schon sagen, dass die interessantesten, authentischsten und neuesten events, die Rom gesehen hat, tatsächlich an diesen Orten stattfanden. Im Forte Prenestino konnte man schon früh einige interessante Ideengeber treffen, darunter nicht unwichtige Namen, Musiker wie Joe Teker, oder Alberto Grifi, ein wenig beachteter, aber wie ich glaube, einer der interessantesten Künstler Italiens, oder Barochello, der gemeinsam mit Grifi einen Film machte, der 1964 das italienische „underground“-Kino einläutete. Ein Film, von dem Duchamp, als er ihn sah, sagte, das sei ein Film, den er gerne gemacht hätte. Das waren Leute, die die besten der Traditionen der Avantgarde aufzunehmen wussten, sie schützten und verteidigten in einem Land wie dem unseren, das dominiert ist vom Ausbeuten der Kunst, dominiert von Gaunern und Bossen wie den „Calvesis“, den „Barillis“, den „Bonito Olivas“.

Ich persönlich glaube, dass die Geschichte der italienischen Kunst der letzten 20 Jahre komplett neu geschrieben werden muss, und ich denke außerdem, dass das interessanteste bei uns der Technoszene entspringt, den Technofestivals, wo sich die „mutoi“ bewegen, wo man wirkliche Performances sehen kann, „Franco B.“ z. B. ist sehr amüsant mit seinen theatralischen Performances. Der Punkt ist der: Abgesehen davon, dass man natürlich ziemlich bedröhnte Leute in den centro sociali sehen kann, aber wenn man in den letzten Jahren interessante Künstler in Rom getroffen hat, so waren sie auf jeden Fall durch die centro sociali gegangen und nicht durch die Galerien.

Außerdem gibt es in Rom eine Gruppe, die ich empfehlen kann: sie nennt sich „sciatto produzie“, und man findet sie im Netz unter www.forteprenestino.net. Auf den Seiten von ordan omade.kyuzz.org findet sich auch eine Gruppe von Architekten, die unter anderem in den Jahren 1993/94 das Projekt Majakowsky kuratierten, verschiedene Licht- und Feuerinstallationen mit beträchtlicher Fernwirkung im doppelten Sinne.

Eine weitere künstlerische Ästhetik, die aus den centri sociali heraus entwickelt wurde, ist eng verknüpft mit dem „recycling“. Ein Künstler, den ich sehr schätze, Patrick (Künstlername), vereint in seinen Werken eine mythologische Spurensuche mit wert- und formveränderten Materialien von Schrottplätzen und Müllhalden.

Insgesamt muss man aber vielleicht sagen, dass die künstlerische Produktion der centro sociali schwer dekodierbar ist, weil die Zyklen andere, schnellere sind als auf dem Kunstmarkt, weil der Verwertungsprozess so nicht zählt, weil die Vernetzung untereinander eine andere Gemeinschaft und so auch andere codes herstellt.

Mit Antonio Rocca sprachen
Valerio Pizzorno und Ilona Lenk

Palazzo an der Via di Belvedere (Foto: Ilona Lenk)

Dem geschenkten Gaul …

Was Staatsgäste so alles in der Hauptstadt zurücklassen

Langsam wird es voll. Wenn das so weiter geht, muss das Ibero-Amerikanische Institut seinen Hausparkplatz opfern. Denn als der damalige argentinische Präsident Fernando de la Rua zu einem weitgehend unbeachteten Staatsbesuch am 14. November 2001 in Berlin weilte, fuhr er nicht nur reich eskortiert durch die Stadt, schaute nicht nur beim Kanzler vorbei, er hielt auch im Ibero-Amerikanischen Institut einen Vortrag über die marode Wirtschaftslage seines Landes. Zwar wurden die Berliner Stadtkämmerer dort nicht gesichtet. Im Vergleich zur Lage Argentiniens hätten sie sich einmal etwas wohler fühlen können. Aber vor dem Ibero-Amerikanischen Institut stand plötzlich eine Skulptur, die der argentinische Präsident als Gastgeschenk mitbrachte. Dieses Werk zeigt den argentinischen Nationalhelden José de San Martín (1778–1850), von dem in Argentinien erfolgreichen Bildhauer Carlos María Toto geschaffen. San Martín führte seit 1814 die argentinischen Einheiten im Freiheitskampf gegen die Spanier an. Nachdem ihm dies geglückt war, befreite er auch noch Chile und Peru. Allerdings konnte er sich mit dem zweiten südamerikanischen Helden seiner Zeit, Simón Bolívar (1783–1830), über die künftige Staatsform Perus nicht einigen, so dass San Martín 1822 das Exil im südfranzösischen Boulogne-sur-Mer der weiteren Existenz in Südamerika vorzog.

José de San Martin, Argentiniens Nationalheld schaut auf diese Stadt, Aufstellung am 14. 11. 2001 an der Potsdamer Straße. Bildhauer: Carlos María Toto

Welche Tragik, dass San Martín auch am Ibero-Amerikanischen Institut nur zweite Wahl ist. Schon vor vier Jahren wurde hier Simón Bolívar, dem Nationalheld Venezuelas, dem Staatsgründer Boliviens und Befreier von Kolumbien, Ecuador, Panama und Peru, ein Denkmal gesetzt. Richtete sich das Monument bei seiner Enthüllung durch den venezuelischen Staatspräsidenten Rafael Calder am 19. März 1998 noch zur Potsdamer Straße aus, so ist es mittlerweile auf einem mächtigen marmorverkleideten Sockel an die südwestliche Spitze des Ibero-Amerikanischen Instituts vorgerückt. Wie eine programmatische Galionsfigur tritt Bolívar den zum Kulturforum eilenden Passanten entgegen. Auch diese Figur war ein kleines Mitbringsel anlässlich eines halb-

tierisch natürlich – die Pferde von Veryl Goodnight an der Clayallee, 1998

privaten Besuches in der Stadt Berlin. Im Unterschied zum argentinischen Helden wurde der venezuelische Bronze-Bolívar nach einer historischen Figur geschaffen, die der italienische Bildhauer Pietro Tenerani 1842 für Bogotà angefertigt hatte. Während San Martín nur seinen Zweispitz unter dem Arm trägt, hatte Bolívar einen Säbel gezückt, als gelte es den Argentinier ins Exil zu treiben. Allerdings musste der bewaffnete Bolívar mittlerweile Federn lassen. Sein Säbel provozierte. Im Sommer 1998 wurde so lange an dem forsch präsentierten Eisen gezerrt bis die Klinge abbrach. Seltsamerweise wurde sie nicht als Trophäe davongetragen. Sie lag in den Büschen hinter der Skulptur. Typisch Berlin: Einer 1984 in Bonn aufgestellten Bolívar-Figur blieb dieses Unglück erspart; sie war auch unbewaffnet.

„Kleine Geschenke erhalten die Freundschaft“, mögen sich die südamerikanischen Präsidenten gedacht haben. Und wenn der Gast schon Umstände bereitet, lässt das Präsent darüber hinausblicken, zumal wenn es um weitere Kredite oder um die Fürsprache beim Internationalen Währungsfonds geht. Dann kann das Präsent verpflichtend wirken. Es wäre auch sehr ungastlich, wollte man die mitgebrachten Geschenke ausschlagen. Aber was wird, wenn die anderen lateinamerikanischen Regierungen sich nicht lumpen lassen und künftig auch ein paar bronzene Nationalhelden mitbringen. Droht etwa eine Götterdämmerung: die Auferstehung der wilhelminischen Siegesallee mit einem lateinamerikanischen Figurenprogramm?

Um so wichtiger sollte es allen am öffentlichen Raum interessierten Berlinerinnen und Berlinern sein, bereits im Vorfeld künftiger Staatsbesuche entsprechende Wünsche zu formulieren. Diese könnten sich ruhig auch auf die Freiheits- und Nationalhelden des 20. Jahrhunderts ausdehnen. Der nächste Staatsgast aus Nicaragua bringt dann ein ordentliches Denkmal für Augusto Sandino mit. Der mexikanische Präsident wird uns mit einem Standbild seines seligen Vorgängers Cardenas beglücken. Die chilenische Regierung könnte sich schon einmal mit der Künstlerauswahl für eine packende Salvador-Allende-Skulptur befassen. Fidel Castro lassen wir erst dann in die Stadt, wenn er ein imposantes Che-Guevara-Denkmal für das Ibero-Amerikanische Institut bereithält. Sollte uns die brasilianische Regierung vor die Wahl stellen, würden wir Francisco Juliâo bevorzugen, den Vorkämpfer der Landlosen. Und bevor uns einer der nächsten argentinischen Präsidenten eine Evita Perón vor die Tür stellt, wünschen wir die Mütter von der Plaza de Mayo in Bronze gegossen.

Leider lassen sich Vorgaben zur künstlerischen Qualität nur schwer formulieren. Schließlich steht nur wenige Schritte vom Ibero-Amerikanischen Institut das Denkmal für den „Eisernen Gustav“. Solch Berliner Posemuckel muss bei ausländischen Staatsgästen den Eindruck erwecken, dass es in Berlin keine künstlerische Schmerzgrenze gibt. Offen bleibt aber die Standortfrage. Da der Bürgersteig vor dem Ibero-Amerikanischen Institut etwas schmal geraten ist und auch der Fahrradweg sich nur schlecht für die Aufstellung von Denkmälern eignet, empfehle ich, den großzügigen Mittelstreifen der Potsdamer Straße als Standort einer künftigen lateinamerikanischen Denkmalspromenade auszuwählen. Hier könnten alle neu hinzukommenden

Simón Bolívar seit März 1998 an der Potsdamer Straße

Figuren als Allee der Kombattanten in würdevoller Weise ihre Aufstellung finden. Tag und Nacht hätten sie ihr Publikum sicher, ob Opelfahrer oder Daimler-Mobilist, keiner käme an ihnen ohne Aufmerksamkeit vorbei.

Aber halt, das alles ist keine Marotte allein südamerikanischer Regierungen. Angefangen haben damit unsere großen Brüder aus Washington, die ihr liebes kleines West-Berlin ganz besonders gerne mit derlei Mitbringseln bedachten. 1950 stemmten sie die Freiheitsglocke, eine Spende der amerikanischen Bevölkerung, in den Turm des Rathauses Schöneberg, damit die Marktfrauen auf dem John-F.-Kennedy-Platz um zwölf Uhr mittags wussten, dass sie nicht allein in der Welt sind. Dabei hätten sie bloß ihre vielen Kundinnen anzuschauen brauchen. Ein freundschaftliches Präsent im Jahre 1985 war nicht ganz so gewichtig. Allerdings handelte es sich um eine pikante Rückgabe. 1962 hatte der Reichsadler über dem Eingang zum Flughafen Tempelhof einer Radaranlage weichen müssen. Die amerikanische Besatzungsmacht nutzte ihn fortan zur Schmückung der US-Militärakademie Westpoint. Gute zwanzig Jahre später schickten sie sein Haupt zurück. Die gierigen Adleraugen thronen seitdem auf einem massiven Sockel vor dem Hauptgebäude des Flugplatzes, gleich beim Luftbrückendenkmal. Was die USA zu diesem seltsamen Geschenk bewegte, ist auch heute noch nicht recht zu verstehen. Aber es kam noch schlimmer. Als am 10. November 1989 im fernen Denver die amerikanische Bildhauerin Veryl Goodnight ihren Liebsten gute Nacht sagte und sich zur Ruhe legte, war sie innerlich aufgewühlt von den revolutionären Bildern, die alle Fernsehstationen vom Fall der Berliner Mauer übertrugen. Prompt hatte sie einen Traum: Sie sah eine Gruppe wilder Pferde die Berliner Mauer durchspringen. Diese Vorstellung ließ sie nicht mehr los. Das, was sie im Schlaf erblickte, wollte sie unbedingt in Bronze gegossen sehen. Unermüdlich kämpfte sie für ihre Vision und fand bei US-Veteranen Unterstützung. Von der Ostküste zur Westküste wurde gesammelt, so dass Veryl Goodnight ihren Traum verwirklichen konnte. Das monumentale Werk „Der Tag, an dem die Mauer fiel“ – es ist zehn Meter lang, vier Meter hoch, sechs Meter tief und wiegt 75,5 Tonnen – zeigt vier Stuten und einen Hengst, die die Schandmauer des Ostens niedertreten und über sie hinwegspringen. Anlässlich des 50. Jahrestages der Berliner Luftbrücke brachte das Flugzeug „The Spirit of Berlin“ Veryl Goodnights Werk in die einst geteilte Stadt. Bei den Ausmaßen der Skulptur war im Stadtzentrum kein Standort für die Plastik zu finden. So brachte man sie im Garten des Berliner Alliierten-Museums in Zehlendorf unter. George Bush senior enthüllte das Meisterwerk am 2. Juli 1998 und der Regierende Bürgermeister dankte brav. Der Standort hätte nicht symptomatischer sein können. Schon 1998 gehörte dieses Werk ins Museum. Nur leider steht es nicht im Depot. An der Clayallee zeigt es forsch den Vorbeifahrenden die Vorderläufe.

Wie üblich nahm die Stadt Berlin gerne an, was sie selbst längst nicht bezahlen kann. Der damalige Regierende Bürgermeister Eberhard Diepgen wertete das Geschenk als ein Zeichen der Freundschaft. Schön gesagt, aber ehrlich: Nicht einmal meinen ärgsten Feinden wünschte ich eine solche Skulptur als Geschenk. Wer so etwas nimmt, dem musste es schon damals wirklich schlecht gehen. Berlin demonstrierte: Wir nehmen alles, Hauptsache umsonst. Veryl Goodnight wünsche ich noch viele weitere solch aufregende Träume. Doch wenn sie wieder meint, die arme gebeutelte Stadt Berlin mit ihren Träumen versorgen zu müssen, dann wünsche ich ihr lieber viele schlaflose Nächte.

Nun ist es kaum zu erwarten, dass zukünftig nord- und südamerikanische Präsidenten in den zuständigen künstlerischen Beiräten der Berliner Stadtbezirke ihre Denkmalsprojekte und sonstige künstlerische Präsente für den öffentlichen Raum

Veryl Goodnight, Der Tag, an dem die Mauer fiel

vorstellen, diskutieren und mit den Bediensteten der lokalen Bauverwaltungen kooperierend sie ausführen lassen. Das wäre das demokratisch angemessene Verfahren für den Berliner Stadtraum. Vielleicht könnte aber das Auswärtige Amt die zu erwartenden Gäste und deren Mitarbeiter einmal auf die künstlerische Kultur in der Hauptstadt der Bundesrepublik Deutschland hinweisen. Auch die vorbereitende Zusendung von Fachpublikationen über die moderne Plastik des 20. Jahrhunderts könnte hilfreich sein. Denn den Betrachter all dieser plastischen Mitbringsel beschleicht der Verdacht, als ob dies alles nach dem Vorbild von Reinhold Begas und anderen Bildhauern des späten 19. Jahrhunderts geschaffen worden sei. Sicher, Kaiser Wilhelm hätte beim Anblick der Pferde von Veryl Goodnight seine reinste Freude gehabt. Natürlich hätten es die Meister des 19. Jahrhunderts etwas präziser, etwas lebensechter gemacht. Aber seit Kaiser Wilhelm hat sich in der Stadt Berlin einiges entwickelt. Auch hier lassen sich Staatsgäste von Automobilen durch die Stadt kutschieren. Auch hier arbeiten Künstlerinnen und Künstler in zeitgenössischen Ausdrucksformen. Was schon einmal war, braucht nicht von neuem durchexerziert zu werden. Wie immer wird aber der flehende Appell der Kritikerin ungehört bleiben. So dürfen wir gespannt sein, welche hübschen Skulpturen uns die Staatsgäste des Jahres 2002 vor die Nase setzen. Ich werde berichten, gnadenlos!

Verena Feldkamp

Veryl Goodnight, Der Tag, an dem die Mauer fiel. Aufstellung 2. 7. 1998, Clayallee, Berlin-Zehlendorf

Wettbewerbe – Stipendien – Symposien

WETTBEWERBE

Weitere Wettbewerbe finden sich auch auf der Hompage des Bundes-BBK: www.bbk-bundesverband.de

Kunstwettbewerb give-a-ways aus Neukölln

Wettbewerbsaufgabe: Ein Objekt als Vorlage zur Serienfertigung. Der Grundgedanke ist, die meist nichtssagenden Neukölln-Souvenirs durch originelle give-a-ways zu ersetzen, die den „anderen", unkonventionellen Geist von Neukölln spüren lassen – als Gastgeschenk, Souvenir oder Sammlerstück. Ein stadträumlicher oder inhaltlicher Bezug zu Neukölln bzw. zu möglichen Neuköllner give-a-ways-Gebern (Unternehmen, Institutionen, Hotels, Wohnungsbaugesellschaften, Ämter, Verwandten ...) ist zu berücksichtigen. Der Auslober erwartet beispielhafte Objekte, die einen Anreiz zur Serienproduktion darstellen. Es sind Preisgelder in Höhe von 2 500 Euro vorgesehen.
Abgabetermin ist der 10. 6. 2002
Weitere Informationen und ausführliche Wettbewerbsbedingungen:
„Kunstwettbewerb", Gropius Passagen
Johannisthaler Chaussee 317, 12351 Berlin

Georg-Kolbe-Preis für junge Kunst 2002

Im Jahr 2002 loben der Verein Berliner Künstler und die Georg-Kolbe-Stiftung Berlin erneut diesen Preis aus. Der Preis ist mit einer Ausstellung im Georg-Kolbe-Museum und einer kleinen Publikation verbunden. Der Georg-Kolbe-Preis ist mit einem Preisgeld in Höhe von 5 000 Euro dotiert. Bewerben können sich Künstler und Künstlerinnen der Disziplinen Malerei, Zeichnung, Fotografie.
Bewerbungsfrist ist der 24. April 2002
Weitere Informationen erteilt der
Verein Berliner Künstler
– Georg-Kolbe-Preis 2002 –
Schöneberger Ufer 57, 10785 Berlin
Kurator: Ralf F. Hartmann
Tel: 030/261 23 99 (Bürozeiten: dienstags + mittwochs 16–18 Uhr)

mfi Preis Kunst am Bau

Erstmals wird im Juni 2002 der „mfi-Preis Kunst am Bau" verliehen. Der mit 50 000 Euro dotierte Preis gehört zu den größten europäischen Kunstpreisen und wird von der mfi Management für Immobilien AG gestiftet. Gewürdigt werden hierbei Kunstwerke mit hohem künstlerischen Anspruch und im Vordergrund steht die gelungene Zusammenführung von Kunst und Bau. Am Wettbewerb teilnehmen können sowohl Künstler als auch Bauherren. Zugelassen sind Kunstwerke an oder in Gewerbeimmobilien, die in den letzten beiden Jahren fertiggestellt worden sind. Die eingereichten Projekte müssen sich in den Kategorien „Ästhetik", „Innovation" und „Beziehung von Kunst und Bau" gleichermaßen bewähren. Jeder Teilnehmer kann ein Projekt einreichen.
Einsendeschluss ist der 3. Mai 2002
Die ausführlichen Bewerbungsunterlagen können angefordert werden bei:
Dr. Marion Agthe
Mfi Management für Immobilien AG
Am Waldthausenpark 4, 45127 Essen
Tel: 0201/820 810, Fax: 0201/820 81 11
eMail: m.agthe@mfi-online.de

Fritz-Wolf-Nachwuchsförderpreis für Karikaturisten und Cartoonisten

Die Stadt Osnabrück lobt zum zweiten Mal den Wettbewerb „Fritz-Wolf-Nachwuchsförderpreis für Karikaturisten und Cartoonisten" aus. Im Jahr 2000 lautete das Thema „Schiff ahoi! Das Narrenschiff auf den Weg in das 21. Jahrhundert." Das neue Thema „Esskultur und Lebensmittelindustrie im Schnittpunkt von Karikatur und Cartoon" wendet sich europaweit an Nachwuchskünstler. Der erste Preisträger erhält 2 000 Euro, der Zweite 1 000 Euro und der Dritte 500 Euro. Wettbewerbsunterlagen bitte anfordern unter:
Stadt Osnabrück, Fachbereich Kultur, Kunsthalle Dominikanerkirche, Hasemauer 1, 49074 Osnabrück,
Tel. 0541/323-2454, Fax. 0541/323-2707.
Einsendeschluss: 24. 4. 2002
kunsthalle@osnabrueck.de
www.osnabrueck.de/erlebnis
Formulare zum downloaden, als Word-Datei

Kunst am Bau „mittendrin und fein raus" der Stadt Meerbusch

Nach einem Umbau soll die Realschule Meerbusch-Osterath künstlerisch aufgewertet werden. Im Rahmen des Wettbewerbes sind Künstlerinnen und Künstler aufgerufen ***bis zum 28. Februar 2002*** Entwürfe mit Ankaufspreis einzureichen. Entsprechend der Richtlinien stehen 43 250 DM zur Verfügung.
Ausschreibungsunterlagen und weitere Information:
Stadt Meerbusch – Der Bürgermeister
Kulturbeauftragter Karl-Heinz Vossen
Postfach 1664, 40641 Meerbusch
Tel: 02150/916-279, Fax: 02150/916-270
e-mail: karlheinz.vossen@meerbusch.de

Kunstpreis KSK Esslingen-Nürtingen

Zum Thema „Spielarten des Realismus" können sich Künstler an diesem Wettbewerb beteiligen. Teilnahmeberechtigt sind die Sparten Malerei und Mischtechnik. Die Höhe des Preises beträgt für den 1. Preis 5 000 Euro, für den 2. Preis 2 500 Euro und für den 3. Preis 1 500 Euro. Es findet eine Auswahlausstellung statt.
Bewerbungsschluss ist der 20. 4. 2002
Bewerbungsunterlagen sind anzufordern bei der Kreissparkasse Esslingen-Nürtingen
Externe Kommunikation/Presse
„Kunstpreis 2002"
Bahnhofstr. 8, 73728 Esslingen
Tel: 0711/398 47 37, Fax: 0711/398 47 43

Wettbewerb „Losse – Kunst am Fluss"

Künstler der Sparten Installation, Konzeptkunst und Land-Art können sich an diesem Wettbewerb beteiligen zum Thema „Kenntlichmachen des Flussverlaufs der ‚Losse' im Kasseler Osten. Der Preis ist mit 4 000 Euro plus Umsetzungshilfe bei Materialbeschaffung, Aufbau und Unterkunft.
Bewerbungsschluss ist der 15. 3. 2002
Bewerbungsunterlagen können angefordert werden bei:
Zentrale für aktive Kunst (ZAK), Heidi Rühlmann
Rieckstr. 7, 34132 Kassel
Fax: 0561/4003761

Kunstpreis Rotary-Club

Künstler aller Länder ohne Altersbeschränkung können an diesem Wettbewerb teilnehmen, der anlässlich des 50-jährigen Jubiläums des Rotary-Club Eupen-Malmedy ausgeschrieben wird. Zugelassen sind alle Ausdrucksformen der Bildenden Kunst. Das eingereichte Werk soll sich mit den Werten des Rotary auseinander setzen. Der Preisträger erhält 2 500 Euro in bar. Zusätzlich findet eine Auswahlausstellung statt.
Bewerbungsschluss ist der 15. 3. 2002
Kontakt:
Internationales Kunstzentrum Ostbelgien
Loten 3, B-4700 Eupen
Tel/Fax: 0032/56 01 10

Keramik, Gefäß und Plastik Keramik-Wettbewerb der Stadt Offenburg

Einzureichen sind 5 Fotos keramischer Werke im Bereich Plastik, bzw. drei bis fünf Fotos Keramischer Werke im Bereich Gefäß aus den Jahren 2000/2001/2002. Je Kategorie wird ein Preisgeld in Höhe von 6 000 Euro vergeben + Ankauf durch die Stadt Offenburg.
Bewerbungsschluss ist der 22. 3. 2002
Anmeldeunterlagen sind anzufordern beim Museum im Ritterhaus
Ritterstr. 10, 77652 Offenburg
Tel: 0781/82 42 55 oder 82 45 77, Fax: 0781/82 75 21

Bilder Codes – Internationaler Medienkunstpreis

Zum zehnten Mal schreiben ZKM und SWR den internationalen Medienkunstpreis aus. Mit insgesamt 26 000 Euro ist er noch höher dotiert als bisher, dank der Kooperation mit dem Schweizer Fernsehen, ARTE und TV Slovenija. Thema zum Jubiläum: bildercodes – verstehen wir Bilder? Weitere Informationen und das Anmeldeformular erhalten Sie unter http://www.swr.de/medienkunstpreis/de/thema.html
Einsendeschluss ist der 1. 4. 2002
Rückfragen an: medienkunstpreis@zkm.de.

Ruth-Leibnitz-Preis

Ankaufspreis für den Fundus der Neuen Sächsischen Galerie: 3 000 und 2 000 Euro aus dem Ausschreibungstext: „Jeder auf dem Gebiet der Plastik Tätige, der in Sachsen lebt und arbeitet, in Sachsen geboren ist oder wichtige Phasen seines Schaffens in Sachsen hatte, ist hiermit eingeladen, sich durch Einreichung von plastischen Arbeiten zu beteiligen."
Die Einreichung kann persönlich erfolgen:
vom 11. bis zum 15. März 8–18 Uhr
am 16. März 10–15Uhr, am 18. März 8–15 Uhr
Bei größeren Arbeiten bittet die neue Sächsische Galerie um vorherige Absprache.
Neue Sächsische Galerie
Straße der Nationen 33, 09111 Chemnitz
Tel.: 0371/30 58 79 und Fax: 0371/30 58 80

Kunstpreis 2002 der Stiftung Kunst, Kultur und Bildung der Kreissparkasse Ludwigsburg

Dieser Preis wird im Jahr 2002 zum 5. Mal in der Drucktechnik Holzschnitt aus. Für die 3 besten Werke sind insgesamt Preisgelder in Höhe von 10 000 Euro ausgelobt. Beteiligen können sich Künstler aus dem In- und Ausland mit bis zu 2 Werken (nur Bilder), die in den Jahren 2001 oder 2002 entstanden und verkäuflich sein müssen. Das Thema ist frei. Die maximale Seitenlänge ist auf 1,5 Meter begrenzt.
Einsendeschluss der Arbeiten: 20. 9. 2002
Ausschreibungsunterlagen können angefordert werden:
Stiftung Kunst, Kultur und Bildung der Kreissparkasse Ludwigsburg
Postfach 620, 71606 Ludwigsburg
Oder auch telefonisch unter 07141/148-30 05

Kunstpreis Ökologie

Der Kunstpreis wird im Rahmen der Ausstellung „Kunst und Umwelt" (siehe Ausstellungen) verliehen. Er ist mit 4 000 DM dotiert. Die Auswahl erfolgt durch eine Jury. Den Bewerbungsunterlagen ist ein Lebenslauf, ein Portraitfoto sowie reproduktionsfähige Fotos der beabsichtigten Ausstellungsobjekte beizufügen.
Bewerbungsschluss ist der 5. 3. 2002
Stadt Güstrow, Abt. Kultur/Sport/Tourismus
Franz-Parr-Platz 10, 18271 Güstrow

Saar Ferngas Förderpreis

Im Jahr 2002 vergibt die Saar Ferngas AG den Förderpreis für junge Kunst zum 9. Mal. Teilnahmeberechtigt sind KünstlerInnen, die nicht älter als 35 Jahre alt sind aus den Bereichen Malerei, Grafik, Fotografie, Video und mediale Kunst, sowie dreidimensionale Arbeiten.
Der Bewerbungsbogen ist bis spätestens 17. 5. 2002 einzureichen.
Weitere Informationen:
Wilhelm-Hack-Museum
Stichwort: Saar Ferngas, Förderpreis Junge Kunst
Berliner Str. 23, 67023 Ludwigshafen
Tel: 0621/504 30 45

Antifaschismus Mahnmahl

Die Stadt Salzburg wird auf dem Bahnhofsvorplatz ein Antifaschismus-Mahnmal errichten. Dazu führt das Kulturamt eine zweiteilige internationale Ausschreibung durch. Die erste Phase ist ein Ideenwettbewerb. Die Errichtung sollte noch im Jahr 2002 stattfinden. Die Stadt Salzburg hat ein großes Interesse daran, dass dieses Mahnmal eine Qualität aufweist, die dem gegenständlichen Anliegen und dem Rang der Stadt als Kulturzentrum angemessen ist. Als finanzielle Basis werden dementsprechend die Projektarbeiten mit ca. 7 000 Mark und das Siegerprojekt mit rund 300 000 Mark dotiert. Weitere Informationen und Kontakt:
Kulturamt der Stadt Salzburg
Mozartplatz 5, A-5024 Salzburg
Tel: 0043-662 80 72 34 34, Fax: 0043-662 34 69
Ohne Angabe über Bewerbungsschluss.

WETTBEWERBE FÜR FOTOGRAFIE

Weitere Informationen zu Wettbewerben zu Fotografie finden Sie im Internet unter: www.fotoinfo.de

Hasselblad Austrian Super Circuit

Vom schwedischen Kamerahersteller gesponsorter, bedeutender internationaler Fotowettbewerb, begründet und geleitet von Chris Hinterobermaier. Der Fotowettbewerb wird jährlich ausgeschrieben.
Nächster Einsendeschluss ist im August 2002
Hasselblad Austrian Super Circuit
Herrn Chris Hinterobermeier
Postfach 364, A-4020 Linz
Fax: 0043-732-60 40 30-13
austriansupercircuit@netway.at
http://www.supercircuit.at

Wissenschaft Visuell 2002

Preis für hervorragende Fotos aus Forschung, Lehre und Hochschulleben im deutschsprachigen Bereich. Geldpreise und Sachpreise. Ausgezeichnet werden Fotos, die einem breiten Publikum Einblicke in die Arbeit von Forschern vermitteln. Die Aufnahmen müssen nach dem 1. Januar 2001 entstanden sein.
Bewerbungsschluss: 1. 4. 2002
Bild der Wissenschaft – Deutsche Verlagsanstalt
Stichwort Wissenschaft Visuell 2002
Postfach: 10 60 12
Tel: 0711/222 92-746, Fax: 0711/222 92-750
sonja.pirkwieser@dva.de, www.wissenschaft.de

AUSSTELLUNGEN

Belgischer Aquarellsalon 8. Biennale

Die 8.Biennale des belgischen Aquarellsalons wird vom 05 bis zum 27. April 2003 in Namur (Belgien) stattfinden. Die Aquarelle werden von einer Prüfungskommission, bestehend aus Kunstprofessoren und bekannten belgischen Künstlern ausgewählt. Die Teilnahme ausländischer Aquarellisten ist erwünscht. Richten Sie bitte Ihren Antrag zur Teilnahme
spätestens bis zum 30. April 2002
an nachstehende Adresse. Sie erhalten dann weiteren Aufnahmebestimmungen.
Weitere Information über den Salon de l'Aquarelle de Belgique finden Sie auf der Web Site
http://users.swing.be/salonaquarelle
HTTP://users.swing.be/salonaquarelle.
Salon de l'Aquarelle de Belgique - asbl
route de la Navinne 174, B-5020 Malonne, BELGIQUE
Tel : 00 32-81 44 40 64

Große Kunstausstellung München 2002

Die große Kunstausstellung findet vom 14. Juni bis 11. August 2002 im Haus der Kunst, Prinzregentenstr. 1 in München statt. Die GKA ist eine Übersichtsausstellung zeitgenössischer bildender Kunst. Alle eingereichten Arbeiten müssen Eigentum des Künstlers und verkäuflich sein. Die eingereichten Arbeiten müssen aktuell (nicht älter als 3 Jahre) sein. Es werden Arbeiten aus den Bereichen Malerei, Zeichnung, Grafik, Plastik, Objektkunst, raumbezogene Installation, multimediale Installation, Fotografie, Videokunst, virtuelle und interaktive Computerkunst angenommen.
Einsendeschluss ist Montag, der 8. April 2002
Weitere Information und Anmeldeunterlagen können angefordert werden bei:
Ausstellungsleitung Große Kunstausstellung im Haus der Kunst München e.V.
Prinzregentenstr. 1, 80538 München
Tel: 089/22 26 55, Fax: 089/291 34 24

Ausstellung „Tierische Einfälle"

Bildende Künstler können sich mit 3–5 Werkfotos, einer Kurzvita und Ausstellungspublikationen zu dieser Ausstellung bewerben im Rotenburger Skulpturengarten, vom 5. Mai bis 30. Juni 2002 schriftlich, per Fax 04261-37 77 oder e-mail bewerben. Ausstellungsfläche 500m², Kostenanteil pro Person je 40 Euro.
Einsendeschluss: 31. 3. 2002
Der Bogen – Norddeutsche Künstlergruppe
Skulpturengarten und Kunstgalerie
Immelmannstr. 1, 27356 Rotenburg / W
e-mail: Kunstgalerie-DERBOGEN@t-online.de

Wort-Bild-Ton – Ausschreibung Neues Kunsthaus Ahrenshoop

Unter dem Arbeitstitel Wort-Bild-Ton setzt das Neue Kunsthaus Ahrenshoop und das Künstlerhaus Lukas der Stiftung Kulturfonds im Jahr 2002 ihre gemeinsam veranstaltete Ausstellungsreihe zur Beziehung von Literatur und Bildender Kunst, in diesem Jahr erweitert um die Beziehung zur Musik, fort.
Bewerbungsschluss ist der 30. 4. 2002
Weitere Information:
Neues Kunsthaus Ahrenshoop
Bernhard-Seitz-Weg 3a, 18347 Ahrenshoop

8. Ausstellung Kunst und Umwelt

Die Stadt Güstrow lädt Künstler ein, sich mit ihren Visionen, ihren Sichten auf Lebensräume für die Ausstellung zu bewerben.
Bewerbungsschluss ist der 5. 3. 2002
Stadt Güstrow, Abt. Kultur/ Sport/ Tourismus
Franz-Parr-Platz 10, 18271 Güstrow

STIPENDIEN

Arbeitsstipendium auf Schloss Plüschow

Jährlich werden sechs Stipendien für Oktober–Dezember und Januar-März vergeben mit monatlich 1 022 Euro abzüglich Telefon und Energiekosten.
Bewerbungsfrist: 31. 5. 2002
Schloss Plüschow, Mecklenburg – Künstlerhaus
Am Park 6, 23936 Plüschow
www.plüschow.de

Förderstipendium der Kreissparkasse Magdeburg

Ein Jahr lang 1 025 Euro pro Monat plus freie Unterkunft und Atelier in Magdeburg sind die Leistungen dieses Stipendiums. Bewerben können sich In- und Ausländische Künstler und Künstlerinnen, die nicht älter als 40 Jahre alt sind mit einer Dokumentation von max. 10 ihrer Arbeiten in Form von Kleinbilddias oder Videos.
Die Einreichungsfrist beginnt am 11. 2. 2002 und endet am 19. 4. 2002
Weitere Informationen erhalten sie bei:
Stadtsparkasse Magdeburg
Lübecker Str. 126, 39124 Magdeburg
Tel: 0391/25060
http://www.kunststiftung-magdeburg.de/

Otto-Flath-Stipendium

Die Otto-Flath-Stiftung vergibt wieder zum 1. März 2002 ein sechsmonatiges Stipendium. Es beinhaltet die kostenlose Nutzung einer möblierten Wohnung und die Nutzung des ehemaligen Ateliers von Otto Flath, sowie eine Einzelausstellung in der Villa Flath.
Weitere Information:
Stadt Bad Segeberg, Frau Ludwig
Lübecker Str. 9, 23795 Bad Segeberg

Stipendium Künstlerdorf Schöppingen

Teilnahmeberechtigt sind Künstler und Künstlerinnen aller Bereiche. Es werden bis zu 6 Stipendien über eine Dauer von bis zu 6 Monaten vergeben. Es wird monatlich ein Betrag von 2 000 DM gezahlt. Der Erhalt eines Stipendiums setzt bindend die Anwesenheit im Künstlerdorf Schöppingen für den gewährten Zeitraum voraus.
Bewerbungsschluss ist der 31. 12. 2002
Stiftung Künstlerdorf Schöppingen
Postfach 1140, 48620 Schöppingen
Tel: 02555/938 10, Fax: 02555/938 120

SYMPOSIEN

Oberkirchener Bildhauersymposium

Im Sommer diesen Jahres findet in Obernkirchen ein internationales Bildhauersymposium auf dem Marktplatz der Stadt Oberkirchen statt. Geboten werden den Teilnehmern dazu freie Unterkunft, ein Tagesgeld von 150 DM sowie die Fahrtkostenerstattung.
Weitere Information und Bewerbung:
Internationales Obernkirchener Bildhauersymposium
Zum Horsthof 6, 31749 Rolshagen
Tel: 05753/1599, Fax: 05753/1526

Anmerkung der Redaktion:
Für die Seriosität der einzelnen Ausschreibungen können wir nicht bürgen. Es bleibt den Leser/innen überlassen, dies zu überprüfen.

Möchten Sie in Zukunft diese Ausschreibung per e-mail erhalten, so teilen Sie uns bitte Ihre E-mail-Adresse mit: Kulturwerk@snafu.de. Ihr Briefmarkenguthaben bekommen Sie somit zurückerstattet.

Viel Erfolg wünscht der BBK Berlins e.V.
und das Kulturwerk!

„Face to Face with History“?

8. Beitragsfolge zum Denkmal für die ermordeten Juden Europas

In meinem letzten Artikel (kunststadt stadtkunst Nr. 48) ging es vor allem um den „Ort der Information“, der – wie auch im Bundestagsbeschluss festgelegt – das skulpturale „Field of Memory“ des Holocaust-Denkmals ergänzen soll. Für die von den Historikern Reinhard Rürup, Eberhard Jäckel und Andreas Nachama entwickelte Sequenz von vier Ausstellungsräumen hatte die Designerin Dagmar von Wilcken ein Gestaltungskonzept entwickelt, das darauf zielt, die emotionalisierende Wirkung des oberirdischen Stelenfeldes unterirdisch nachklingen zu lassen und zu vertiefen. Mit ihrem Entwurf setzt sie die ästhetische Grundidee des Stelenfeldes fort und lehnt sich an die Vorgaben an, die Peter Eisenman selbst für den „Ort der Information“ entwickelt hatte.

Als das Gestaltungskonzept im Frühjahr 2001 der Presse vorgestellt wurde, gab es erstaunlich wenig Resonanz. Eine umfassende Diskussion kam erst auf einem Symposion Anfang November zustande. Auf Einladung der Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas berieten rund 80 Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler verschiedener Fachrichtungen drei Tage lang das Konzept des „Ortes der Information“ unter – wie es im Programm hieß – architekturtheoretischen, historischen und museumspädagogischen Gesichtspunkten. Dabei ergaben sich überraschend viele Übereinstimmungen: Das historisch-didaktische Konzept des Ausstellungsdrehbuchs wurde überwiegend positiv aufgenommen; das Gestaltungskonzept hingegen traf auf breite Ablehnung.

Plakataktion des Förderkreises, Sommer 2001 (Foto: Stefanie Endlich)

Schon im Einleitungsvortrag des Münchner Bauhistorikers Winfried Nerdinger kamen die kritischen Bedenken klar zum Ausdruck. Hier sind die letzten drei Abschnitte seines Beitrags zitiert, in dem er vor allem Peter Eisenmans architekturtheoretischen und philosophischen Hintergrund analysiert. Wie alle anderen Vorträge und Redebeiträge soll sein Text demnächst in der ersten Publikation der geplanten Schriftenreihe der Stiftung erscheinen.

„… Beim steinernen Grab- und Denkmalfeld mag eine gewisse Assoziationsbreite angemessen sein, aber an einem Ort der Information, dort, wo die ‚Opfer ihre menschlichen Gesichter‘ erhalten sollen, wo das konkrete Leid vermittelt und erfahrbar werden soll, dort sind weder Undeutlichkeit noch Mehrdeutigkeit, sondern Rationalität und Aufklärung, eben eindeutige Information angebracht. Natürlich muss eine architektonische Vermittlung zwischen Gedenkfeld und Ort der Information stattfinden, aber ich halte eine Durchdringung für falsch, denn dadurch würden auch zwei völlig verschiedene Formen des Gedenkens vermengt und gegenseitig beeinträchtigt. Wird das Stelenfeld in die Tiefe ‚durchgedrückt‘ oder gar fortgesetzt, entsteht fast zwangsläufig die Assoziation eines Hinabsteigens zu den Gräbern, und dann ist natürlich die fatale Assoziation zu Gruft, Krypta und Reliquien nicht mehr weit.

Stelenfeld und Ort der Information können nur durch zwei getrennte und unterschiedliche Erscheinungsformen ihre völlig verschiedenen Funktionen erfüllen. Die Assoziationen des Besuchers können dabei durch architektonische Elemente sehr wohl beeinflusst werden. Ob sich der Eindruck Katakombe oder Tresor einstellt, ob beim Hinabgehen zum Ort der Information an eine Höhle gedacht oder ob dem Besucher vermittelt wird, er ziehe sich an einen Ort zum Nachdenken zurück, das ist in erster Linie eine architektonische Frage der Art des Treppenabgangs, der Raumdimension, der Helligkeit und Ausleuchtung sowie der Raumgestaltung. Abwegig erscheint mir in diesem Zusammenhang der Vorschlag, Texte so anzuordnen, dass sie in gebückter Haltung gelesen werden müssen. Der Ort der Information sollte nicht für erzwungene Demutsgesten missbraucht werden. Nach meinem Verständnis spricht die Information über den Holocaust für sich, ohne jedes überflüssige Design.

Anstatt die Wirkung des steinernen Feldes mit der Aufgabe des Ortes der Information zu vermengen, müsste das Ziel sein, die Wirkung des einen Ortes jeweils durch den anderen zu stärken: die Verunsicherung oder auch Erschütterung im Gedenkfeld also durch rational aufbereitete ‚taghelle‘ Information zu vertiefen, damit diese intensivierte Wirkung wieder mit ins Gedenkfeld hinauf genommen und dort erneut verstärkt wird.“

Diese von Winfried Nerdinger ausgesprochenen Bedenken wurden von den meisten Experten geteilt. Einige Stellungnahmen unter vielen: Hanno Loewy vom Frankfurter Fritz-Bauer-Institut kritisierte den „sakralen Charakter“ des Entwurfs, insbesondere die „pathetisch-liturgische Inszenierung“ des „Raums der Namen“. Die Kunstwissenschaftlerin Silke Wenk wandte sich gegen den „Einsatz christlicher Ikonographie“ und „mythologisierender“ Gedenkformen. Der Architekturhistoriker Werner Durth sprach über die fragwürdige Rolle des Besuchers in diesem Konzept als „Teil der Inszenierung“ und damit als „imaginärer Teil dieses Sarkophages“.

Auch der Historiker Wolfgang Benz, Vorsitzender des Stiftungsbeirats, warnte davor, „Gedenken im Untergrund fortzusetzen“, und plädierte für „Minimalismus als Leitidee der Präsentation“. Seine besondere Sorge war, dass die ursprünglich geplante „Portalfunktion“ des Foyers, die darin bestehen sollte, die „elementar bedeutenden“ Informationen über andere Gedenkorte und andere Opfergruppen anzubieten, bei der konkreten Gestaltung zu kurz kommen könnte. Der Historiker Reinhard Rürup sah sich zu der Erklärung gezwungen, dass der Gestaltungsentwurf von Dagmar von Wilcken nicht – wie es das von der Geschäftsstelle für die Tagung vorbereitete Papier vermuten ließ – unmittelbares Resultat der historischen Konzeptfindung sei und schon gar nicht mit den drei Historikern abgestimmt; deren ursprüngliches Drehbuch, das die „Vermittlung von Grundeinsichten in der einfachst möglichen Form“ vorsehe, stehe vielmehr „in vollem Widerspruch“ zu diesem Entwurf.

Selbst der am zweiten Findungsverfahren 1997 beteiligte US-amerikanische Literaturwissenschaftler James E. Young, der zum Symposion nicht kommen konnte, meldete im New Yorker „Aufbau“ vom 6. Dezember 2001 Bedenken an. Der Ort der Information, sagte er, habe einige Probleme formaler Art. Der oberirdischen Gedenkstätte des Stelenfeldes sollte mit der unterirdischen historischen Ausstellung keine funktional gleiche Replik hinzugefügt, sondern eine Alternative, eine Art tragendes Gerüst gegenübergestellt werden („I would rather see the commemorative site above counterpointed by the historical, or, if you will, undergirded by the historical exhibition and not replicated in its function.“). Besonders wandte er sich gegen die geplante Zeremonie der Namensnennung, die nur für eine begrenzte „community“ individueller Bürger sinnvoll sei, aber nicht als nationale Aufgabe mit Millionen von Namen, deren Auflistung

Ort der Information: Raum der Stille. Entwurf: Dagmar von Wilcken, Juli 2001

den Eindruck eines gigantischen Telefonbuches erwecken könnte. Auch James E. Young wandte sich gegen die Idee, die Texte in Bodenplatten einzulassen, vor denen man eine andächtige, meditative Haltung wie vor Grabsteinen einnehmen müsse; stattdessen sollten die Texte den Besucher in Augenhöhe mit der Geschichte konfrontieren – „face to face with history“.

Die Auseinandersetzung um die angemessene formale Gestaltung des „Ortes der Information“ geht weit über ästhetische Fragen hinaus. Sie wurzelt in der nach wie vor ungeklärten Rolle dieses Ortes im Spannungsfeld zwischen der monumentalen, auf Emotionen zielenden Denkmalsanlage, als deren Appendix sie wirksam werden soll, und sachlicher, umfassender Aufklärung, wie sie an anderen Orten wie der „Topographie des Terrors“ und der Gedenkstätte „Haus der Wannseekonferenz“ längst geleistet wird. Ob der „Ort der Information“ in der Lage sein wird, eine eigenständige Position zwischen beiden zu entwickeln, wird sich zeigen.

In den Resümees der drei Arbeitsgruppen wurde die Stiftung aufgefordert, auf das vorliegende Gestaltungskonzept zu verzichten und einen neuen Entwurf erarbeiten zu lassen, der sich nicht an die Ästhetik des Stelenfeldes anlehnen, sondern auf Nüchternheit und Rationalität basieren sollte.

Probe-Stelen auf dem Denkmalsgelände (Foto: Stefanie Endlich)

Ob diese Empfehlungen Gehör finden, wird sich zeigen. Eher scheint die Sorge angebracht, das Symposion hätte vielleicht nur als Feigenblatt gedient, vergleichbar dem dreiteiligen Colloquium 1997, bei dem rund 70 Experten ihre Meinung zu Planungen äußern durften, die längst politisch beschlossen waren und trotz aller Argumente nicht verändert wurden. Dass die Referenten auch diesmal ihre Beiträge gedruckt wiederfinden werden, wird sie sicher erfreuen. Die Annahme vieler Teilnehmer jedoch, das Symposion sei veranstaltet worden, um die zukünftigen Planungsschritte noch einmal gründlich zu überprüfen, sie zu qualifizieren und auf eine konsensfähige Basis zu stellen – diese Hoffnung wurde heftig irritiert durch die Aussage der Geschäftsführerin der Stiftung, Sibylle Quack, der Gestaltungsauftrag für den „Ort der Information“ sei vergeben und die Planung längst beschlossen. Sie hatte einen schweren Stand auf dem Symposion, denn nur vier der Kuratoriumsmitglieder hatten sich der Mühe unterzogen, teilzunehmen und die Meinung all dieser kritischen Experten anzuhören: Reinhard Rürup, Eberhard Jäckel und Christoph Stölzl, die alle drei selbst als Referenten auftraten (letzterer mit der Warnung, sich nicht in den „Sumpf der Argumentation“ zu begeben), sowie der PDS-Abgeordnete Heinrich Fink. Bundestagspräsident und Stiftungsvorsitzender Wolfgang Thierse begrüßte die Teilnehmer und kam noch einmal zur Abschlussdiskussion hinzu.

Die Einwände der Experten landeten daher bei der Geschäftsführerin und dem ebenfalls bei der Stiftung angestellten Architekten Günter Schlusche, dem die undankbare Aufgabe zufiel, Eisenmans Vorgaben für den „Ort der Information“, zum Beispiel die Stelenstruktur der Kassettendecke in ihrer tragenden Funktion, als wohl nicht mehr veränderbar zu erläutern. Sibylle Quack versicherte, sie werde „die vorzüglichen Argumente dem Kuratorium vortragen und dafür Sorge tragen, dass von den guten und nützlichen Vorschlägen, über die auf der Konferenz ein überraschender Konsens bestand, so viel wie möglich in die weitere Realisierung einfließt“ (Brief an die Teilnehmer vom 12. 11. 01). So wird das Kuratorium nun darüber befinden, ob die Einwände der Wissenschaftler sich tatsächlich als „nützlich“ erweisen können.

„kunststadt stadtkunst“ als Zeitschrift für Kunst im öffentlichen Raum ist nicht der geeignete Ort, über die weiteren Debatten dieses Symposions zum historisch-didaktischen Profil des Gedenkortes zu berichten, zum Beispiel über die bei den Teilnehmern auf breites Unverständnis, ja auf Fassungslosigkeit stoßende Forderung Eberhard Jäckels vom Förderkreis, das Denkmal ausschließlich den ab 1941 ermordeten Juden zu widmen, nicht aber den vielen Zehntausenden, die bei den Mordaktionen in den Jahren zuvor umkamen, oder auch denen, die noch entkommen konnten, wenn auch meist mit dauerhaften physischen und psychischen Schäden. Hier wurde eine überholte Position der Denkmals-Initiatoren noch einmal in die Arena gebracht, die mit der Entwicklung des Projektes längst nicht mehr im Einklang steht.

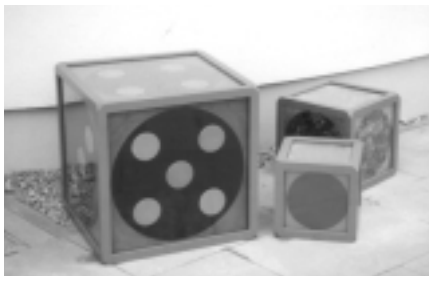
Über die peinliche Plakat-Aktion des Förderkreises im Juli und August 2001 („den holocaust hat es nie gegeben“), offensichtlich ohne Abstimmung mit der Stiftung durchgeführt und nach heftigen Protesten frühzeitig beendet, ist in der Presse so ausführlich berichtet worden, dass ich hier auf eine wiederholte Darstellung verzichten kann. Der pressewirksame „Baubeginn“ am 30. Oktober 2001 mit Wolfgang Thierse als Baggerführer war erst einmal der Auftakt zur Räumung des Geländes von Altlasten und Munition. Die Realisierung soll im Frühjahr mit dem Aushub der Baugrube beginnen.

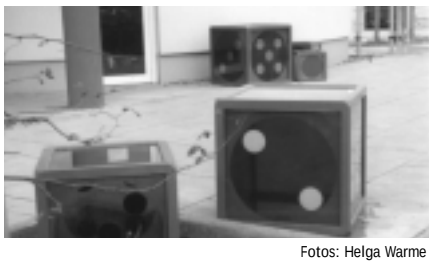
Stefanie Endlich, Publizistin

KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM

Alea iacta est! Der Würfel ist gefallen – aber unter die Räuber

Ein Nachruf für ein Kunstobjekt an der Kita am Altlandsberger Platz in Berlin-Marzahn





Fotos: Helga Warme

Der Wettbewerb für die Kita am Altlandsberger Platz fand im Jahr 2000 statt (vgl. kunststadt stadtkunst 47/2000). Realisieren konnte der Preisträger Helge Warme seinen Gestaltungsvorschlag im selben Jahr. Fünf unterschiedlich große und verschieden farbige Spielwürfel aus Glas und Metall wurden im Eingangsbereich aufgestellt. Der Kita-Neubau behauptet sich in seiner Umgebung mit einer bunten Fassadengestaltung. Unregelmäßig verteilte Farbquadrate machen diese zu einem Spielfeld. Die Würfel scheinen gerade aus der Fassade herausgepurzelt zu sein und liegen am Eingang verstreut. Der Kita-Würfel wird zur Würfel-Kita. Mensch ärgere dich nicht!

Wenn da nicht Vorstadtbanden auf Raubzug wären. Schnell waren im genormten Umfeld die aus der Reihe tanzenden Würfel als Objekt der zerstörenden Selbstbehauptung ausgemacht. Immer auf der Suche nach Grenzüberschreitung wurden die Würfel zur Herausforderung. Aufmerksamkeit erheischender Vandalismus als Frustbewältigung.

Die Würfel sind gefallen, es gibt sie nicht mehr, sie mussten ihr Geheimnis preisgeben. Die Horden sind nach andauernder Belagerung weitergezogen und hinterlassen ihr zerstörerisches Werk als Ausdruck ihres Vorhandenseins. Dies war kein Anschlag flüchtiger Art. Die Würfelseiten waren mit Mehrfachverbundsicherheitsglas (Panzerglas) gut bestückt, gewöhnlichen Attacken leicht trotzend. Hier wurde methodisch vorgegangen. Immer wiederkehrend, mit spitzhackigem Werkzeug ausgestattet, haben sich die Täter durch die Glasschichten gearbeitet. Das hat richtig Kraft gekostet. Welch destruktive Energiefreisetzung und was für eine Trostlosigkeit!

Ungestört Wochenende für Wochenende, die Bewohner des näheren Umfeldes – ein frischbezogenes Neubaugebiet – haben nichts bemerkt, oder sie duckten ab, vielleicht beäugten einige die Szenerie doch mit einigem Unbehagen. Aber persönliche Zivilcourage ist allgemein rückläufig, fällt ja auch nicht leicht, wenn man wegschauen kann.

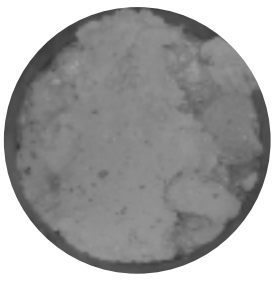
In diesem neugeschaffenen geometrisierten Wohngebiet ist Kreatives in destruktiver Randale versunken, aber die Ordnung ist wieder hergestellt. Mensch ärgere dich doch!

Helge Warme, Bildender Künstler

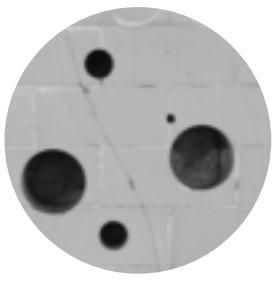
KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM

Durchbrüche – in mehrfacher Hinsicht

Das künstlerische Auswahlverfahren zum Neubau der Kindertagesstätte Jerusalmer Straße Berlin-Mitte



Fritz Balthaus, 6 Kucklöcher. verstopftes Loch



als-ob-Loch

Bodenloch

Flaschenloch

nacktes Loch

verspiegeltes Loch

Es gibt Fachleute, die gerne anmerken, dass unter hunderttausend Mark kein anspruchsvolles Kunst-am-Bau-Verfahren durchzuführen ist. Geht man aber von den gängigen Prozenten der Anweisung Bau aus, so genügen nur noch wenige öffentliche Bauvorhaben diesem ambitionierten Anspruch. Denn in Zeiten knapper Kassen und in einem eigentlich bankrotten Land Berlin wird nur noch das Notwendigste realisiert, wenn es sich denn nicht gerade um den Messeausbau, Flughafenplanungen oder andere Formen der direkten und indirekten staatlichen Wirtschaftsförderung handelt. So muss sich auch eine relativ große Kindertagesstätte, die für 250 Kinder ausgelegt ist, mit vergleichsweise bescheidenen 6,75 Millionen Mark begnügen. Entsprechend verfügt das Haus auch über keinen Keller. Dabei ist es ein großer Erfolg, dass trotz dieser bescheidenen Mittel der Bezirk Mitte sich zu einem Kunst-am-Bau-Verfahren entschlossen hat, auch wenn für dieses Verfahren nur 50.000 Mark zur Verfügung standen. Denn auch ein kleines Verfahren ist besser als kein Verfahren. Bietet es doch Künstlerinnen und Künstlern die Möglichkeit, sich an einer Aufgabe zu erproben und Erfahrungen in der Auseinandersetzung mit Architektur und Nutzern zu sammeln.

Unterstützung fand der Bezirk Mitte bei der Geschäftsstelle Kunst-am-Bau/Kunst-im-Stadtraum bei der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung, das das Verfahren koordinierte. Somit konnten die zum Verfahren eingeladenen fünf Künstlerinnen und Künstler eine Entwurfs-Aufwandentschädigung von 1 800 Mark erhalten. Da sich die Jury aus den Mitgliedern des Beratungsausschusses Kunst bei der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung zusammensetzte, kam es in diesem Falle zu einer Anteilsgleichheit zwischen den Sach- und Fachpreisrichtern. Auch dies ist ein Durchbruch, der allerdings nachdenklich stimmt und eine Schwächung des künstlerischen Standpunktes bedeuten kann. Glücklicherweise kam es in diesem Verfahren nicht so weit, und der ästhetische Anspruch der Auswahl musste nicht in Frage gestellt werden.

Die Aufgabenstellung des eingeladenen Wettbewerbes – erwartet wurde eine Gestaltung, die das räumlich-gestalterische Konzept des Bauwerkes thematisiert und „für die Nutzer anregend und begreifbar ist“ – forderte von den beteiligten Künstlerinnen und Künstlern ein großes Maß an Vorstellungs- und Einfühlungsvermögen. Der Bau der Kindertagesstätte in der Jerusalemer Straße hatte erst im Frühjahr 2001 begonnen. Bei der Ortsbegehung des Bauplatzes Ende April gab es somit auch noch nicht viel zu sehen. Darüber hinaus waren die Vorgaben für den künstlerischen Ansatzort weit gefasst: Sowohl das gesamte Bauwerk als auch der Gartenbereich standen den am Verfahren Beteiligten als Gestaltungsraum offen.

Die von dem Berliner Architekten Volker Staab entworfene Kindertagesstätte entsteht als ein solitärer Baukörper, der sich aus dem sonst in diesem innerstädtischen Stadtbereich engen Gefüge ruhend herauslöst. Auf quadratischem Grundriss steigt das Gebäude in zwei Stockwerken auf. Allerdings bildet es keinen geschlossenen Block: Die Architektur öffnet sich in einem Dachgarten und einem überbrückten Ausgang zum Garten der Kindertagesstätte hin. Die kompakte Baumasse wird von etlichen Fenstern durchbrochen und von gläsernen Erkern aufgelockert. Als Spielecken lässt Volker Staab sie aus seinem Bauwerk herausragen, Rückzug und Öffnung miteinander verbindend. Diesem Gedanken wird auch im erfreulich großen Gartenbereich der Kita Platz eingeräumt. An der abgrenzenden Mauer werden ruhigere Spielecken geschaffen.

Die Vielfalt der Raumqualitäten spiegelte sich auch in den verschiedenen eingereichten Werkkonzepten wider. Die Entwürfe der Künstlerinnen und Künstler setzten sowohl im Innen- als auch im Außenbereich der Kindertagesstätte an. Die Jury hatte folglich Projektvorschläge von sehr unterschiedlichen Dimensionen und bildnerischen Haltungen zu beurteilen. Folgende fünf Entwürfe standen zur Auswahl:

Fritz Balthaus: „6 Kucklöcher“. An sechs Standorten sollen über das Gebäude verteilt mit präparierten Kernbohrungen Durchblicke durch die Architektur und das Motiv des Loches in der Wand als solches thematisiert werden. Der Entwurf pointiert in sprechender Weise die bauliche Struktur des aufgebrochenen Kubus. Den Kindern ermöglicht der Entwurf überraschende Durchblicke und Sichterfahrungen.

Martin Rissler: „Seilbahn mit Zeppelin“. Zwei geschwungene Drahtseile verspannen den Baukörper mit dem Bürgersteig und mit dem Garten. Zwei Zeppeline können mit Hilfe eines Tretmechanismus von der Straße ins Haus und vom Haus in den Garten schweben. Die drahtigen Flugkörper sind offene Rahmen für Gestaltungen der Kinder. Eine unmittelbare pädagogische Nutzung ist das zentrale Motiv des Entwurfes.

Karla Sachse: „Vogelhaus“. An den Flurwänden des Gebäudes sollen Bilder von Vögeln in ihrer natürlichen Lebensgröße in digital freigestellten Fotos auf Acrylglasscheiben der sehr sachlichen Architektur ein natürliches Maß zurückgeben. Eine unmittelbare Erfahrung von Natur, ein direktes Lernen an den Bildobjekten der Wände des Hauses ist das Ziel des Entwurfes.

Hein Spellmann: „Modell Plattenbau“. Dieser Entwurf nahm sich den Gartenbereich der Kindertagesstätte zum Operationsfeld: Aus dem zentralen Sandkasten ragen zwei versunkene Miniatur-Plattenbau-Hochhausscheiben leicht schräg auf. Durch die Umkehrung der Größenverhältnisse lassen sie das Kind zu einem Riesen werden. Das Fassadenbild wird durch bedruckte Keramikfliesen hergestellt. Der Entwurf reagiert unmittelbar auf die die Kindertagesstätte einfassende Architektur.

Christoph Mertens: „Stadtlandschaft“. Der Entwurf greift die kubische Form des Baukörpers der Kindertagesstätte und die Fassadenfarbe auf. Für den Vorplatz zum Garten soll aus der Abwicklung der Flächen eines Würfelkörpers in Positiv- und Negativformen eine begehbare, in Beton gegossene flächige Bodenskulptur entstehen.

Die unter dem Vorsitz von Barbara Barsch tagende Jury behandelte in ihrer ersten Diskussionsrunde vor allem die bildnerischen Formen der einzelnen Entwürfe. An dem Vorschlag von Fritz Balthaus wurde der feine Eingriff in die

Architektur und die gelungene Fortschreibung des Aus- und Durchblickmotives hervorgehoben. Martin Risslers Entwurf faszinierte besonders durch die gelungene Verkopplung von Haus und Garten in den weiten Schwüngen der Seilbahnstränge. Karla Sachses Projekt fand hinsichtlich seines lebendigen Wandfrieses die Aufmerksamkeit der Jury. Die im Sandkasten versinkenden Hochhausscheiben von Hein Spellmann wurden als der radikal bildhafteste Vorschlag gewertet. Und das kubische Bodenrelief von Christoph Mertens interessierte besonders wegen des gelungenen Ausklangs der Architektur in den Garten hinein.

Alle Entwürfe kamen in die zweite Runde, die besonders die Frage einer aktiven Nutzbarkeit der Konzepte thematisierte. Aus dieser Perspektive wurden dem Vorschlag von Hein Spellmann zu wenig Ansätze für einen kindlichen Umgang attestiert. An der Bodengestaltung von Christoph Mertens wurden wesentliche sicherheitstechnische Zweifel angemeldet. Karla Sachses Fries der Vögel wurde eine vielfältige Inspiration für die Nutzer, bis hin zu konkreten Lernprozessen, zugesprochen. Martin Risslers Konzept der Luftschiffe wurde wegen der aktiven Einbeziehung des pädagogischen Alltags in spielerisches Lernen gelobt. Die „Kucklöcher“ von Fritz Balthaus thematisieren direkt die kindliche Neugier und Entdeckerfreude. Die Konzepte von Martin Rissler und Fritz Balthaus konnten im zweiten Wertungsgang jeweils die absolute Stimmenmehrheit auf sich vereinen und gelangten in die entscheidende dritte Runde der Jurysitzung. Nun wurden besonders die technischen Realisierungsfragen und die künstlerischen Qualitäten der Konzepte gegeneinander abgewogen. Dem Vorschlag Martin Risslers wurde bestätigt, dass er sicherlich die größten spielerischen Impulse in sich birgt, während das Konzept von Fritz Balthaus einen größeren Ausgleich zwischen pädagogischem Interesse und dem bildnerischen Anspruch erzielt. Nicht zuletzt dieses Gleichgewicht der Intentionen gab den Ausschlag dafür, dass die Jury den Entwurf von Fritz Balthaus zum Sieger des Verfahrens kürte. An dem Projekt von Martin Rissler blieben aber auch zu viele technische Fragen offen, so dass die Jury – im Interesse des Bauherrn – das weniger risikoreiche Projekt zur Realisierung empfahl.

Den von Fritz Balthaus beabsichtigten Kernbohrungen wurde ihr interventionistischer Ansatz zum Heim-Vorteil in der Konkurrenz. Als „Kunst-am-Bau“ im ureigenen Sinne warb das Konzept nicht mit dem Versprechen eines wunderbaren Spielzeugs, für das sich besonders die Nutzerseite erwärmte. Fritz Balthaus fand den goldenen Mittelweg: Der Werkgedanke wird nicht einem pädagogischen Anspruch geopfert. Aber dennoch birgt das Konzept pädagogische Impulse in sich. So wurde das Verfahren auch in dieser Hinsicht zu einem „Durchbruch“: Pädagogische Einrichtungen können ein geeigneter Standort für künstlerisch ambitionierte Konzepte sein.

Martin Schönfeld

KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM

Sprache schaffen aus Platz, Wasser, Kunst

Ein *lebens*-Brunnen für Fürstenwalde von der Berliner Künstlerin Francis

Wo ist denn der neue Brunnen?“ „Den Brunnen habe ich erst gar nicht gesehen.“ – So oder ähnlich äußerten sich Anfang Dezember vergangenen Jahres einige Stadtbewohner von Fürstenwalde in Brandenburg, wo, einhergehend mit den Bemühungen der Stadt, den historischen Markt wieder zu einem wirklichen Platz werden zu lassen, auch ein Wettbewerb zur Gestaltung eines Brunnens ausgeschrieben worden war. Wer jedoch einen großen, zentralen Stadtbrunnen erwartete, wurde enttäuscht. Vielmehr hat die Berliner Künstlerin Francis Zeischegg diesen Wettbewerb mit dem Entwurf eines „*lebens*-Brunnen” gewonnen. Das fertige Objekt birgt mehrere Überraschungen, die es lohnen, sich mit den subtilen Angeboten dieses Wasserspenders genauer zu beschäftigen.

Dass der Brunnen zunächst nicht unbedingt jedem ins Auge fällt, hängt mit der Aufgabenstellung des Wettbewerbs zusammen. Wie in zahlreichen anderen Fällen von Kunst-am-Bau-Aufgaben wurde auch hier der Wettbewerb erst in dem Moment ausgeschrieben, als die neue Platzgestaltung schon beschlossene Sache war und auch der Ort für den Brunnen unverrückbar feststand. Und dieser Ort sollte nicht das Zentrum des Marktes sein, sondern am Rand vor dem neuen Rathaus und in unmittelbarer Nähe zur Straße liegen. Aus diesem Grunde wurde auch das Thema der Ausschreibung mit „Platz, Wasser, Kunst” sehr offen formuliert. Man überließ es mit dieser Themensetzung geschickterweise den geladenen fünf Künstlern und Künstlerinnen, aus der prekären Lage Gewinn zu ziehen: Trotz Randlage einen Brunnen zu schaffen, der wenigstens die Chance zum Verweilen und öffentlichem Gespräch gibt, um so die Aufgabe des Platzes als Begegnungsstätte zu unterstützen.

In den Debatten, die in den vergangenen dreißig Jahren um „Kunst im öffentlichen Raum” geführt wurden (vgl. den Beitrag von Barbara Straka in dieser Ausgabe), war stets die Problematik beschrieben worden, die sich mit dem Verlassen der bekannten Institutionen, wie Museum oder Galerien ergibt: Einerseits geht es darum, die Rahmen institutioneller Räume zu sprengen und etwas dafür zu tun, auch ein nicht schon mit Kunst vertrautes Publikum zu erreichen. Kunst in nichtinstitutionelle Räume der Öffentlichkeit zu bekommen, heißt, ihr nicht von vornherein den Stempel des Elitären anhaften zu lassen.

Anderseits war aber auch sehr bald klar, dass die Projekte, die in der Öffentlichkeit leben sollen, ihre Öffentlichkeit erst schaffen müssen, wenn sie nicht nur als mehr oder weniger geschickte „Stadtmöblierung” wahrgenommen werden wollen. In dem Moment, in dem Künstler und Künstlerinnen im nichtinstitutionellen, nicht geschützten Raum Strategien anwenden, um eine solche Öffentlichkeit zu schaffen, sehen sie sich jedoch unvermittelt in der Konkurrenz mit schon vorhandenen, meist ökonomisch orientierten Besetzungen durch Werbung, Verkehrs- und Warenflüsse, die alle jegliche Aufmerksamkeit zu binden suchen. Spätestens an diesem Punkt kommt die soziale und politische Dimension wieder ins Spiel, die das Ur-Anliegen des öffentlichen Raums von je her war. Sie gilt es angesichts wachsender sozialer Missstände, eines Umgangs mit öffentlichem Raum, der innerstädtisch immer schon mit Konsumangeboten besetzt ist und neuerdings gar flächendeckend überwacht werden soll, in mühsamen Bewusstmachungsprozessen wieder herzustellen.

Innerhalb dieser – keineswegs abgeschlossenen – Debatte bewegt sich auch der Brunnenentwurf von Francis Zeischegg. Diesen zeichnet aus, dass sie sich von Anfang an mit zwei unterschiedlichen Ausgangspunkten beschäftigt hat: Zum einen ging es darum, eine Lösung für eine schwierige räumliche Situation zu finden, und zum anderen wurde die soziale und politische Realität von Fürstenwalde als gedanklicher Ansatz gewählt. In Fürstenwalde hat sich zwar Industrie angesiedelt, aber viele Menschen mussten sich nach 1989 in ihren Lebensentwürfen völlig neu orientieren. In zwei Asylantenwohnheimen leben hier sehr viele Flüchtlinge unterschiedlicher kultureller Herkunft, die, wie leider häufig, als Fremdkörper angesehen werden. So existiert auch hier fremdenfeindliches Gedankengut und es gibt Spannungen unter Jugendlichen.

Francis Zeischegg, *lebens*-Brunnen (Foto: Jörn Tornow)

Die schon mit einigen Kunst-am-Bau-Projekten betreute Künstlerin entschied sich für eine einfache Form: Ein grauer Granitquader, in den eine sieben Meter lange, geschlängelte und nicht sehr tiefe Wasserrinne eingelassen ist. Mit einem leicht erhöhten Brunnenstein grenzt er sich zur Straße hin ab, akzentuiert aber durch seine Lage, Ausrichtung und Form den sich an dieser Stelle befindlichen Durchgang in Richtung Platzzentrum. Diagonal über den Markt hinweg erfährt er seinen optischen Endpunkt durch den Turm des alten Rathauses.

Die so gewählte Form setzt sich aus homologen und oppositionellen Merkmalen gleichermaßen zusammen: Einerseits erinnert die Wasserrinne in der sich schlängelnden Form an die „Stadt an der Spree”; dabei ist die Wasserrinne so in den Durchgang gesetzt, dass Wasser und Menschen auf den Platz zuströmen und sich damit auch eine erste Assoziation zum Leben herstellen lässt: Leben ist Bewegung.

Der Fürstenwalder Brunnen weist nun Merkmale auf, die für einen Stadtbrunnen eher untypisch sind. Der eckige, graue Granitquader erinnert eher an die typische Trogform von Gebirgsbrunnen. Sie gehören in den Bergen zum alltäglichen Erlebnis, weil sie häufig an Wegkreuzungen oder vor Häusern zu finden sind. Solche Brunnen pumpen frisches Quellwasser in den Trog und lassen es an der anderen Seite wieder los, damit die Quelle unterirdisch ihren Lauf fortsetzen kann. Mit ihrem leichten, immerwährenden Plätschern und dem sichtbaren Zu- und Ablauf weisen sie auf die unterirdische Verbindung der Orte durch den erfrischenden Quell. Und so entsteht allein durch diese bewusst einfache Form die Assoziation einer fons vitae, eines Quells und zugleich auch Ursprungs des Lebens, der nun auch mitten im von Geschäften umstandenen Marktplatz in Fürstenwalde die Erinnerung an den eigenen Ursprung und an das alles verbindende Wasser aufscheinen lässt.

Durch die langgestreckte Quaderform entsteht eine Bank, die es ermöglicht, an heißen Sommertagen zu verweilen, dem Plätschern zu lauschen und die Hand ins Wasser gleiten zu lassen. Die so entstehende Muße, in lateinischer Sprache: otium, wurde stets als Anfang aller Tugenden, aber auch des Lasters gesehen. Hier, umgeben von Geschäften, dem negotium – geschäftiges Treiben, manchmal auch Kampf – wird sie eher eine Verschnaufpause sein, die Chancen bietet, sich auf das Leben selbst zu besinnen.

Francis Zeischegg, *lebens*-Brunnen (Foto: Raphael Beil)

Hierfür sorgt der Brunnen: denn wessen Blick ins Wasser fällt, dem scheinen einzelne Buchstaben auf. Wie ein phantasma, eine Täuschung, erscheint es dem zufälligen Blick, was sich da unter der Wasseroberfläche abspielt. Erst wenn die Hand zu Hilfe genommen wird oder ein günstiger Lichtwinkel genaueres Sehen ermöglicht, dann bilden sich Worte aus den Buchstaben, von denen man einige lesen, andere aber zunächst nur graphisch wahrnehmen wird: In neun Sprachen, in Stein gemeißelt, erscheint das Wort „leben” auf dem Grund der Wasserrinne. Einfach „leben” – als Verb im Infinitiv – das sich nicht aufdrängt, den Blick nicht fesselt, vielmehr neugierig macht. Leben bedeutet nicht nur geschäftig sein, sondern auch loslassen, pausieren und sich dem Spiel der Phantasie aus Wirklichem und Traumwirklichem hinzugeben; denn auch sie, die Phantasie, die Träume, helfen den nächsten Lebensschritt zu tun. Aus diesem Grund spielt Francis Zeischegg hier mit dem Gegensatz der ganz haptisch vorhandenen materiellen Worte und ihrem zunächst nur andeutungsweisem Aufscheinen unter der Wasseroberfläche.

Spätestens hier wird die Assoziation zum traditionellen Lebensbrunnen wach. In der christlichen Ikonographie wurde dieser auch als Gnaden- oder Paradiesbrunnen in Zusammenhang mit christlichen Reinigungsriten verstanden. Seit dem Mittelalter wählten Künstler für seine bildliche Darstellung häufig auch geöffnete Schriftrollen: eine Parallelsetzung der vier Paradiesflüsse mit den vier Evangelien. Francis Zeischegg lässt diese Assoziation im Hintergrund mit anklingen, setzt sich aber mit der Betitelung als lebens-Brunnen deutlich von einem zu engen religiösem Kontext ab. Hier steht das Verb im Infinitiv und setzt das Wort „leben” in die Verkehrssprachen, also die weltweit am häufigsten gesprochenen Sprachen. Eine kleine ortsbezogene Abwandlung hat es bei dieser sprachlichen Auswahl allerdings gegeben: Zu den neun Verkehrssprachen zählen auch Hindi, Portugiesisch und Spanisch, die in Absprache mit der Stadtverwaltung aber durch Polnisch, Schwedisch und Hebräisch ersetzt wurden, weil Fürstenwalde zu diesen Kulturkreisen den größeren Bezug hat.

Am unteren Ende des Brunnens ist eine Aluminiumplatte eingelassen, die die zur Zeit in Fürstenwalde gesprochenen Sprachen notiert. Es sind 40 Sprachen aus allen Teilen der Welt. Sie sind in der Reihenfolge der am häufigsten gesprochenen Sprachen notiert. Da die Tafelform etwas Besonderes erwarten lässt, werden sich wohl künftig noch viele Besucher und Fürstenwalder darüber beugen: Eine Respektsbekundung vor den verschiedenen Kulturen und ihren Sprachen – eine Möglichkeit, den eigenen und fremden Ursprung zu bedenken.

Somit ist der topographische, urbane und gesellschaftliche Bezug zum integrativen Bestandteil der Arbeit geworden. Diese Bezüge lassen den Brunnen, der gar nicht erst versucht, die aufmerksamkeitsheischenden Bemühungen des umgebenden geschäftigen Treibens zu imitieren, zu einem besonderen Quell werden – eben zum lebens-Brunnen.

Marion Thielebein, Kunstwissenschaftlerin

Arbeiten von Francis Zeischegg sowie weitere Kunst-am-Bau-Projekte zeigt bis 21. März das GEHAG-FORUM, Mecklenburgische Straße 57, 14197 Berlin, Mo–Fr. von 9 Uhr bis 19 Uhr.

KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM

Die Entstehung eines Brunnens für die Stadt

Der künstlerische Wettbewerb in Fürstenwalde/Spree

Im Herbst 2000 erhielt ich von der Stadt Fürstenwalde/Spree bei Berlin über den dortigen Sanierungsträger BauGrund den Auftrag, einen Wettbewerb zu organisieren, der den zentralen Stadtbrunnen zum Gegenstand und Ergebnis haben sollte. Das Gesamtbudget war sehr knapp bemessen, und kurz vor der Auslobung drohte das Verfahren schon zu enden, bevor es begonnen hatte. Dem unbedingten Willen der Stadt, sich der Kunst im öffentlichen Raum als wertvolles Gestaltungsmittel trotz knapper Haushaltsmittel zu bedienen, war es zu verdanken, dass weitergearbeitet werden konnte.

Der Marktplatz als späterer Standort des Brunnens war bereits fertig geplant und im Bau, als ich hinzukam, um die Aufgabenstellung zu formulieren. Für Kunst im öffentlichen Raum war dieses eine zwar typische, jedoch nicht gerade optimale Ausgangssituation, denn nicht nur auf die Gestaltung des Platzes konnte kein Einfluss ausgeübt werden, auch die genaue Verortung des Kunstwerkes auf dem Platz stand bereits fest und musste als zwingende Vorgabe in die Auslobung übernommen werden. Für die inhaltliche Konzeption der Wettbewerbsaufgabe erschien es mir unabdingbar, landläufige Vorstellungen von Stadtbrunnen möglichst zu unterlaufen oder erst gar nicht aufkommen zu lassen. Ich wollte damit Raum für den Konzept-Gedanken schaffen. Der Wettbewerb erhielt also den Namen „Platz Wasser Kunst“ und nicht etwa „Ein Brunnen für Fürstenwalde“.

Den formalen Rahmen der Auslobung bildeten die Richtlinien des Berufsverbandes Bildender Künstler (BBK) und die Grundsätze und Richtlinien für Wettbewerbe für Architekten und Stadtplaner (GRW). Der Wettbewerb wurde als einfacher, einstufiger, eingeladener Realisierungswettbewerb ausgelobt. Zur Teilnahme wurden fünf Künstlerinnen und Künstler eingeladen, die der Stadt zum Teil schon bekannt waren: Werner Menzel (Langenwahl), Christian Roehl (Potsdam), Roland Rother (Wilmersdorf, Bdbg.), Francis Zeischegg (Berlin) und die Architekten Prinz & Pöppler (Berlin). Mir war es wichtig, neben den regionalen Größen auch ortsfremde Künstler zu beteiligen, da auch die vollkommen neue Sicht auf einen Ort für die Qualität einer künstlerischen Auseinandersetzung steht.

Die Jury bestand aus drei Sach- und vier Fachpreisrichtern. Sachpreisrichter waren der Bürgermeister der Stadt, Manfred Reim, der Vorsitzende des Stadtentwicklungsausschusses Lothar Hoffrichter und die Schülerin Diana Bellach (Städtisches Gymnasium). Als Fachpreisrichter wurden der städtische Kulturbeauftragte Friedrich Stachat, der Landschaftsarchitekt Stefan Jäckel (Berlin), der Architekt Wolfgang Latzel (Berlin) und der Kunsthistoriker Dr. Gregor Wedekind (Berlin) eingeladen. Für die Bearbeitung standen den Teilnehmern etwa 8 Wochen zur Verfügung. Jeder Teilnehmer bzw. Teilnehmerin erhielt eine Bearbeitungsgebühr von 2 000 Mark. Als Preise standen insgesamt 3 000 Mark zur Verfügung. Das Objekt musste für eine Bausumme von 125 000 Mark im Lauf des Jahres 2001 errichtet werden.

Das Preisgericht ermittelte am 15. März 2001 Frau Francis Zeischegg einstimmig als Gewinnerin des Wettbewerbes und kaufte als weitere auszeichnungswürdige Beiträge die Arbeiten von Christian Roehl und der Architekten Prinz & Pöppler an. Im Zuge der Realisierungsbestrebungen der Stadt durchlief das nunmehr „*lebens*-Brunnen“ genannte Projekt mehrere Stationen. Die Stadtverordnetenversammlung, die im Vorfeld durch Vertreter der Fraktionen in der Preisgerichtssitzung über die Entscheidungsfindung informiert war, beschloss ebenfalls, die Arbeit von Zeischegg zu realisieren. Nun begannen detaillierte Vertragsverhandlungen zwischen der Stadt Fürstenwalde und der Künstlerin, die neben technischen Details auch die Kostenminimierung zum Inhalt hatten. Der von Anfang an sehr knapp angesetzte Kostenrahmen konnte letztlich eingehalten werden, weil es der Künstlerin gelang, den Anteil der Kosten für die Brunnen- und Wassertechnik auf einem beispielhaft niedrigen Niveau zu halten. Der in Bayern geschnittene Granitblock wurde von dem Steinmetz Raphael Beil mit der Inschrift versehen. Den Sparmaßnahmen fiel auch eine anfangs geplante Videoinstallation zum Opfer, die das Kunstwerk medial dabei unterstützen sollte, von der Bürgerschaft angenommen und akzeptiert zu werden.

Francis Zeischegg, *lebens*-Brunnen (Foto: Jörn Tornow)

Im Spätsommer 2001 war das Ende der Bauzeit abzusehen und die Eröffnung des Marktplatzes geplant, die am 30. November 2001, demselben Tage wie die Einweihung des Lebensbrunnens, stattfinden sollte. Der Bürgermeister der Stadt Fürstenwalde, Manfred Reim, ließ gemeinsam mit der Künstlerin Francis Zeischegg das erste Wasser durch den Brunnen fließen. Inzwischen war ein Jahr vergangen. Ein gelungenes Beispiel für Kunst im öffentlichen Raum war durch gute und vertrauensvolle Zusammenarbeit aller Beteiligten entstanden und konnte den Bürgerinnen und Bürgern der Stadt Fürstenwalde übergeben werden.

Carsten Hokema, Architekt

Die Stadt ist ein Wesen

Als ich die Arbeit von Francis Zeischegg zum ersten Mal sah, geschah zunächst noch nichts. Als ich begann, mich der Vorprüfung aller fünf eingereichter Arbeiten zu widmen, wurde mir klar, dass ich es hier mit dem Konzept eines Kunstwerks zu tun hatte, das in dem Augenblick, da es existierte, zu leben beginnen würde. Und dass ich das dachte, hatte nichts mit dem Namen zu tun, den die Künstlerin ihrem Objekt gegeben hatte. „Lebensbrunnen“, das bezog sich für mich zunächst nur auf den Tatbestand, dass dort in Granit gemeißelt, in neun Sprachen das Wort „leben“ erscheinen sollte. Auch die Konnotation von Wasser als symbolischem Träger für Leben löste nicht das zunächst unbestimmte Gefühl aus, das hier mehr als nur ein im ästhetischen Sinne gutes Objekt geschaffen wurde.

Der Grund, warum ich diesem Brunnen, kaum dass ich ihn begriffen hatte, zutraute gleichsam wie ein Herz selbst zu leben und darüber hinaus dem Wesen, in das es eingepflanzt werden sollte, der Stadt Fürstenwalde nämlich, Lebenskraft zu spenden, lag an etwas anderem. Der Brunnen, den Francis Zeischegg in dem von der Stadt Fürstenwalde/Spree im Dezember 2000 ausgelobten Wettbewerb „Platz Wasser Kunst“ entwarf, stellte sich zunächst als ein sehr klares einfaches Granitobjekt dar, das an dem von der Stadt vorgesehenen Ort richtig im Stadtraum platziert wurde. Ohne weitere tiefere Betrachtung erschloss sich jedem halbwegs städtebaulich Verständigem, dass hier alles stimmte: Standort, Dimension, Proportion, Ausrichtung. Die konkurrierenden Arbeiten hatten, das war ebenfalls recht schnell erkennbar, schon Probleme mit dem Standort. Der Raum wurde zu sehr angefüllt, der Platz reichte nicht, um es auf einen sehr einfachen Nenner zu bringen.

Das Objekt von Francis Zeischegg hatte die Pflicht der Übung bereits voll und ganz bestanden, doch es hielt das Wesentliche, das Eigenliche, seinen Kern noch zur Entdeckung bereit. Francis Zeischegg hat ihrem Brunnen eine Botschaft eingepflanzt und ihm zugleich auch die Fähigkeit zu sprechen gegeben. Ich hatte den Eindruck, dass etwas sehr Wichtiges und Wertvolles mit der Stadt passieren könnte, wenn sie diesen Brunnen bauen würde und das lag an dem außerordentlichen Konzept.

Ohnehin ist Wasser ein sehr interessantes Element, um es für die Kunst im öffentlichen Raum zu nutzen. Wasser kann ästhetisch sehr vielgestaltig aufbereitet werden, wie auch der Blick auf die anderen Arbeiten zeigte. Im Falle der Arbeit von Francis Zeischegg schien mir ihr Wert aber nicht in der im engeren Sinne ästhetischen Wirkung des Wassers zu liegen. Der Wert liegt vielmehr im weiteren Sinne in der Verbindung des gewohnten Stürzens und Fließens des Wassers mit dem ungewohnten Sich-Aufladen mit einer Botschaft und ihrer alsbaldigen Verkündigung.

Wenn man sich vorstellen kann, dass eine Stadt ein Bewusstsein hat, das aus der Gesamtheit der Menschen gespeist wird, die in ihr leben, ein kollektives, wenn auch heterogenes Bewusstsein also, dann könnte es auch ein Unterbewusstsein in ihr geben.

Bewusstsein und Unterbewusstsein sind zwei Teile eines Ganzen. Dieses kollektive städtische Unterbewusstsein wird durch Zeischeggs Brunnen gespeist: Das Wasser erscheint und lädt sich mäandrierend mit seiner ihm zugedachten Botschaft auf und macht diese für einige Momente dem Betrachter sichtbar und spürbar. Zeischeggs Brunnen wirkt sich wie eine dauerhafte Meditation aus. Eine Meditation, die als Objekt Menschlichkeit und Liebe gegenüber allem Lebenden hat. Das ist das, was die Arbeit der Künstlerin Francis Zeischegg zu diesem besonderen Werk macht.

Und man kann obendrein mit dem Wasser spielen und kleine Boote fahren lassen.

Carsten Hokema, Architekt

KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM

Künstlerischer Wettbewerb Gleimtunnel

Am 20. 9. 2001 wurde der künstlerische Wettbewerb zum Gleimtunnel in Berlin Pankow entschieden: Den ersten Preis erhielt Sven Kalden.

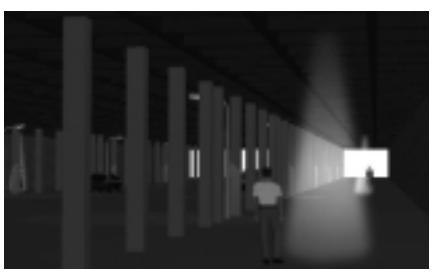
In Zusammenarbeit mit dem Bürgerverein Gleimviertel/Quartiersmanagement Falkplatz (Frau Mersch) hat die Kommission Kunst im öffentlichen Raum des Bezirksamtes Pankow von Berlin den engeren Wettbewerb vorbereitet und die Ausschreibung formuliert. Eine temporäre Kunstaktion: „Licht in den Tunnel“ sollte für den Zeitraum Dezember 2001 bis Dezember 2002 entstehen. Erwartet wurde eine Installation im Tunnel, die sowohl geschichtliche Zusammenhänge und die Bedeutung des Bauwerks als Grenztunnel thematisiert, als auch ästhetische Details des Bauwerks sichtbar macht. Die Kunst soll sich an die Fußgänger als Nutzer des Tunnels wenden und den Denkmalschutz berücksichtigen. Zur Teilnahme am Wettbewerb wurden am 20. Juni 2001 die Künstlerin Pat Binder und die Künstler Sven Kalden und Wolfgang Krause eingeladen.

Ein Rückfragenkolloquium am 6. Juli 2001 in den gastlichen Räumen des Quartiersmanagement Falkplatz gab Gelegenheit aufgetretene Fragen zu klären. Für die künstlerische Leistung stehen 2 000 Mark zur Verfügung. Die Arbeiten wurden am 7. September 2001 abgegeben. Leider hat ein Teilnehmer, Wolfgang Krause, keine Arbeit abgegeben – bei 3 erwarteten Arbeiten sehr bedauerlich: einem Nachrücker wurde so keine Chance gegeben. Die Jury trat nach der Vorprüfung durch Frau Tietz, Kulturamt Pankow, am 20. September 2001 zusammen.

Pat Binder schlug die Arbeit „Diesseits ist das Jenseits von dort“ vor. Mit 12 statischen Bodenprojektionen werden die Passanten durch den Tunnel geleitet. Der gute geschichtliche Bezug der Arbeit wird durch den Kostenvorschlag leider so beeinträchtigt, dass schon bei zwei Projektionen das Materiallimit überschritten wird.

Die Arbeit „Lichthelfer“ von Sven Kalden überträgt die Bewegungsaktivität der Passanten über Sensoren auf aufleuchtende Spotstrahler: Der Fußgänger wird auf seinem gesamten Weg durch den Gleimtunnel durch Lichtkegel geführt, diese können auch aufeinander zuwandern, ein Spiel mit Licht wird möglich; das Licht kann begleiten, aber auch verfolgen: Lichtereignisse, die auch Kinder spielerisch erfahren können.

Die Jury beschloss einstimmig, der Arbeit „Lichthelfer“ den ersten Preis zu geben. Es ist – nach Öffnung der Umschläge – die Arbeit von Sven Kalden. Leider konnte das Projekt bislang noch nicht realisiert werden, da die Stromversorgung durch die Bewag teurer als ursprünglich gedacht zu werden droht. Der Künstler und die Kommission bemühen sich derzeit um eine Lösung des Problems, so dass die „Lichthelfer“ hoffentlich noch in diesem Jahr ihre Arbeit aufnehmen können.



Klaus-Rüdiger Pankrath Architekt BDA

Ein Werk mit Signalwirkung

Zu einem künstlerischen Wettbewerb im Bundesministerium für Wirtschaft und Technologie

Bei der Findung eines künstlerischen Werkes für einen Bau oder für den öffentlichen Stadtraum kann ein mehrstufiges und diskursiv durchgeführtes Verfahren sehr hilfreich sein. Noch im Prozess der Konzeptentwicklung ermöglicht eine solche Wettbewerbsform einen intensiven Dialog zwischen Künstlerinnen und Künstlern auf der einen Seite und den Nutzern auf der anderen Seite. Allein schon das Gespräch über erste Ideenskizzen und die direktere persönliche Kommunikation verringern traditionelle Gegensätze zwischen Künstlern und Auftraggebern. Wissensdefizite über aktuelle künstlerische Arbeitsweisen und ästhetische Haltungen können überwunden und vordergründige Meinungen gegenüber einem anderen Berufsstand korrigiert werden. Dem Bundesministerium für Wirtschaft und Technologie (BMWI) erschien ein solches Verfahren besonders angebracht, weil hier bereits ein Künstler mit seinem Projektvorschlag keine Zustimmung bei den Nutzern des Ministeriums gefunden hatte. Im Unterschied zu dieser ersten Direktbeauftragung durch den Kunstbeirat entschied man sich für einen kleinen eingeladenen Wettbewerb unter zwei Künstlern und einer Künstlerin. Zur Gestaltung der Dachterrassen des Neubaus und seiner Uferpromenade standen 550 000 Mark zur Verfügung. Die Künstler erhielten für ihre Entwurfserarbeitung eine Aufwandsentschädigung von 8 000 Mark.

Der Neu- und Erweiterungsbau des BMWI, wie die Altbausanierung nach den Plänen des Berliner Architekten Thomas Baumann gestaltet, verknüpft die beiden historischen Baubereiche des Ministeriums: den wilhelminischen Prachtbau der früheren militärärztlichen Kaiser-Wilhelm-Akademie (1905–1910) an der Invalidenstraße und die in der Mitte des 18. Jahrhunderts in einem schlichten Kasernenstil gebauten Invalidenhäuser zwischen Kanal und Scharnhorststraße. Der langgestreckte Neubau stellt die historische Situation der Invalidenhäuser wieder her, die vor den Kriegszerstörungen einen offenen, u-förmigen Hof bildeten. Während der Neubau an der Scharnhorststraße blockhaft auftritt, klingt er zum Ufer des Berlin-Spandauer-Schifffahrtskanals hin in abgetreppten Geschossen sehr harmonisch aus. Nicht nur die Fensterfronten, sondern auch die weiten Dachterrassen nutzen die vorzügliche Westlage aus. Zusammen mit der gelungenen gärtnerischen Gestaltung entstand hier ein ausgesprochen privates Ambiente. Für dieses „Wohnzimmer“ des Ministeriums galt es in einem eingeladenen Wettbewerb ein künstlerisches Werk zu finden.

Das Wirtschaftsministerium befindet sich in einem Stadtbereich, der auch dem Verteidigungsministerium gut gepasst hätte. Denn mit den Invalidenhäusern und dem nördlich des Ministeriums noch existenten Invalidenfriedhof liegt es in dem lange vom preußischen Militär geprägten alten Berliner Norden. Doch auch jüngere historische Ereignisse sind mit dem Ministeriumsstandort verbunden. Die DDR etablierte im Altbau an der Invalidenstraße ihren obersten Gerichtshof. Später nutzte sie dieses opulente Bauwerk als Regierungskrankenhaus. Außerdem bezeichnet die westliche Grundstückskante die frühere Demarkationslinie zwischen Ost- und West-Berlin. Auf diese vielfältigen historischen Schichten des Standortes bezieht sich der von Marcel Odenbach als eine fast unendliche Collage geschaffene Bildfries (2000/2001) in der großen Aula des historischen Gebäudes. Andere bereits in den letzten Jahren im Komplex des BMWI entstandene künstlerische Werke betonen dagegen die ästhetischen Qualitäten des Ortes, so der Brunnen von Annette Sauermann im Goerckehof, die balancierenden Figuren von Angela Hampel im kleinen Innenhof des Hauses an der Invalidenstraße und schließlich das Bildrelief von Moritz Götze in der Cafeteria des Ministeriums.

Für die künstlerische Gestaltung der Uferseite des Gebäudekomplexes wurde auf bildnerische Imagewerte gesetzt. Nachdem für das Nordende der Uferpromenade bereits ein Künstler mit seinem ortsbezogenen Werk gescheitert war, er hatte die Mauerlage des Ministeriums thematisiert, suchte die Ausschreibung nach einem Kunstwerk, das „die Bedeutung des Ministeriums“ repräsentiert und als „Kunst mit Signalwirkung in den öffentlichen Stadtraum“ ausstrahlt. Formal und hinsichtlich des Standorts eines Werkes eröffnete die Ausschreibung viele Möglichkeiten. Und es wurde sogar angeregt, eine „Verbindung zum Kunstmuseum Hamburger Bahnhof auf der anderen Kanalseite erlebbar“ zu machen. Doch diesem gedanklichen Brückenschlag stand in der Ausschreibung der Vermerk entgegen, dass eine Realisierung „nur innerhalb des Grundstücks des Ministeriums“ vorgesehen ist. Dass gleich zwei der beteiligten drei Künstler diese präzise und einschränkende Vorgabe in ihren ersten Konzepten zugunsten des stadträumlichen Zusammenhangs kreativ übergingen, wurde im Zwischenkolloquium am 30. Januar 2001 nicht problematisiert. So mussten sie davon ausgehen, dass für ihre weitere Werkentwicklung der Brückenschlag ans andere Ufer wirklich möglich sei. Sie führten ihre Ansätze weiter aus und reichten ihre Projekte zur ersten Jurysitzung am 10. Mai 2001 ein.

Matt Mullican (New York), vom Kunstbeirat der Bundesregierung in das Verfahren geschickt, positionierte in seinem Entwurf fünf monumentale Bildzeichen entlang der Uferpromenade, wobei eines als optischer Bezugspunkt für die westliche Kanalseite dem Hamburger Bahnhof zugeordnet war. Mullican befasst sich seit Jahren mit Piktogrammen und modernen Symbolen, die er temporär, vielfach als Fahnen, im öffentlichen Raum installiert. Großformatige Stahlrahmen (12,5 x 5 Meter) hätten die in Metallnetze eingewebten Zeichen getragen. Die auszuwählenden Motive ordnete Mullican universellen Themen zu, wie etwa der Kunst, den Elementen oder dem Kosmos. Allerdings waren die Symbole noch nicht festgelegt. Mullican bot an, die Bildzeichen in Kooperation mit den Nutzern zu entwickeln.

An dem Entwurf von Matt Mullican hob die Jury besonders die Fernwirkung des Projektes als ein „prägnantes Stadtzeichen an dieser Stelle“ hervor. Kritik formulierte sich an der Materialität, die durch Gitterroste und Stahlrahmen dem Werk den Reiz des Beweglichen nehme.

Tomitaro Nachi (Neu-Ulm), von Mitarbeitern des BMWI zum Verfahren eingeladen, schlug eine windkinetische Installation vor. Am Uferboulevard tragen zwölf Masten geschwungene silberne Edelstahlflügel, die durch den Wind in einen permanenten Rhythmus versetzt werden. Mit seinem Konzept griff Nachi die Nähe zum Wasser und den an diesem Ort stets bewegten Wind als Anregung auf. Er assoziierte sein Projekt zur Musik von Johann Sebastian Bach, so dass die zwölf Flügel auch als Verbildlichung der zwölf Töne hätten gesehen werden können.

Die Jury lobte an dem Entwurf von Tomitaro Nachi die sensible Einfügung in die räumliche Situation und dass der Künstler sich am stärksten von den natürlichen Gegebenheiten inspirieren ließ. Allerdings wurde kritisiert, dass die Gestaltung letztlich zu zurückhaltend sei und sich den Betrachtern von der Invalidenstraße aus nicht sofort erschließe. Gleichwohl fand der Entwurf die Sympathien der Nutzer.

Der dritte künstlerische Vorschlag trug durch seine gänzlich andere Arbeitsweise einen produktiven Konflikt in das Verfahren hinein. Gunda Förster (Berlin), vom Hamburger Bahnhof für den Wettbewerb nominiert, fand für ihre künstlerische Arbeitsweise den passenden Ansatzpunkt außerhalb des Ministeriumsgrundstücks. Da sie in den letzten Jahren mit ihren Lichtinstallationen bekannt geworden ist, war von ihr kein monumentales Stadtzeichen im klassischen Sinne zu erwarten. Statt dessen entwickelte sie für den Berlin-Spandauer-Schifffahrtskanal ein ungewöhnliches Konzept. Ihr Projekt installiert an beiden Ufern in versetzter Abfolge und im Abstand von 52 Metern Scheinwerfer, die Lichtlinien über die Wasseroberfläche legen. Da sie an

Fotos: Gunda Förster

das jeweils andere Ufer nicht vollständig heranreichen, ergibt sich für den Betrachter der Effekt eines optischen „Reißverschlusses“. Damit fand Gunda Förster für den Standort des Ministeriums zu einer überzeugenden Bildidee, die in ihrer Ambivalenz von Trennung und Zusammenschluss die Geschichte des Standortes pointiert.

Die inhaltlichen Bezüge des Projektes von Gunda Förster wurden von der Jury besonders gelobt. Auch unter dem formalen Gesichtspunkt beurteilte das Gremium diesen Entwurf als „das modernste Konzept“ der Konkurrenz. Allerdings äußerte sich auch vehemente Kritik der Nutzer: Da die Lichtinstallation nur in der Nacht zur Geltung kommt, können die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Ministeriums sie nicht wahrnehmen.

An dem Entwurf von Gunda Förster entzündete sich die grundsätzliche Frage nach den Betrachtern eines Werkes. Für wen wird Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum geschaffen? Gelten diese Werke nur den Bediensteten eines Hauses oder verpflichten die aus Steuermitteln bezogenen Investitionsgelder nicht auch gegenüber einer breiten Öffentlichkeit, also gegenüber dem Steuerzahler?

Die Jurysitzung am 10. Mai 2001 orientierte diese Publikumsfrage allein auf die Nutzerseite. Das Ministerium könne nur ein Werk finanzieren, das für seine Mitarbeiter erlebbar ist. Ein Werk, das erst nach Dienstschluss zur Geltung gelangt, ist für den Auftraggeber nicht annehmbar. Der etwas hektische Ablauf der Jurysitzung, ein anwesender Ministeriumsmitarbeiter musste seinen „Flieger“ nach Düsseldorf erreichen, spitzte die unterschiedlichen Meinungen zu. Und an Polemik wurde nicht gespart: Der Entwurf von Gunda Förster könne dem Ministerium einen Imageschaden bereiten, weil er von Stromverschwendung zeuge. Die ungewohnte Form verunsicherte und führte zu vorschnellen, in Gutsherrenmanier vorgetragenen Urteilen. Diese offenbarten ein traditionelles Rollenverständnis des staatlichen Auftaggebers, auf die antiquierte Vorstellung eines direkten Gegenwertes im künstlerischen Werk orientiert. Ein erstes Stimmungsbild hielt sich an der eher traditionellen Lösungen von Matt Mullican fest. Dass Mullican wichtige technische Fragen und die Finanzierung seines Projektes offen ließ, erwies sich als ein Segen für das Verfahren. Die Jurysitzung wurde folglich unterbrochen. Zu einem nächsten Termin sollte Mullican die fehlenden Angaben nachreichen. Auch Gunda Förster wurde gebeten, ihre technischen Berechnungen zu überprüfen.

Dass ein mehrstufiges Verfahren nicht nur der künstlerischen Projektentwicklung dient, sondern auch einem Auswahlgremium gut tut, zeigte die zweite Jurysitzung am 20. Juni 2001. Sachpreisrichter waren hier Florian Mausbach (Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung Berlin), Thomas Baumann (Architekt Berlin), Karl-Ernst Brauner (BMWI, nur in der zweiten Sitzung) und Horst Grothues (Bundesministerium für Verkehr, Bauen und Wohnen, nur in der zweiten Sitzung). Als Fachpreisrichter nahmen Klaus Bussmann (Kunstbeirat der Bundesregierung, Westfälisches Landesmuseum Münster) und Eugen Blume (Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart) teil. Neue Gedanken wurden formuliert. Im freien Spiel von Rede und Gegenrede diskutierte man nun weitaus sachlicher und konzentrierter. Es zeigte sich wieder einmal, dass eine Jurysitzung etwas Lebendiges ist, dass sie sich nicht in dichte Terminkalender hineinpressen lässt, sondern dass sich ein Auswahlgremium für eine Entscheidung Zeit nehmen muss, am besten viel Zeit. Und so ging es in dieser zweiten Jurysitzung nicht nur um das Abnicken eines heimlichen Favoriten. Die räumliche Situation wurde erneut bewertet. Eine weitere Standortbesichtigung half zur Klärung der Positionen. Man nahm sich die Zeit der reiflichen Überlegung. Schließlich überdachte der Auftraggeber seine eigene Rolle. Denn die Betrachterfrage wurde plötzlich vielfältiger definiert. Der Staat als Auftraggeber, hier vertreten durch das Bundesministerium, wählt Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum nicht allein zur Freude seiner Bediensteten aus. Der staatliche Auftraggeber am Beginn des 21. Jahrhunderts verwirklicht Kunst auch zum Zwecke der Kunst und einer demokratischen Öffentlichkeit jenseits von Dienstsitzen und Amtszimmern. Unter diesem Aspekt ließen sich in der zweiten Jurysitzung die klassischen Einwände von „was haben die Mitarbeiter davon“ endlich überwinden. Das Meinungsbild der Jury brachte dann plötzlich den Favoriten auf die zweite Position und die Außenseiterkandidatin setzte sich knapp davor.

Da das Stimmergebnis keine absolute Mehrheit für den Entwurf von Gunda Förster ergab, stand zunächst der Ausgang des Verfahrens grundsätzlich in Frage. Die Jury sprach schließlich mit 4 zu 2 Stimmen eine Ausführungsempfehlung für den Entwurf von Gunda Förster aus. Allerdings regte der Auftraggeber eine Modifikation des Entwurfes an, bei der eine stärkere Einbeziehung der Bauten des BMWI erzielt werden sollte. Denn die Realisierung des Projektes von Gunda Förster steht vor einem Problem: Das Haushaltsrecht lässt eine finanzielle Investition auf einem außerhalb des Ministeriums liegenden Gelände nicht zu. Der Auftraggeber wird also rechtliche Brücken bauen müssen, wenn diese ungewöhnliche künstlerische Installation von Gunda Förster tatsächlich umgesetzt werden soll. Hier wird sich zeigen, ob der staatliche Auftraggeber seine neue Rolle als Mäzen auch annimmt. Man möchte ihm dies nachdrücklich raten. Denn das avancierte Projekt von Gunda Förster würde einem Bundesministerium für Wirtschaft und Technologie weitaus besser stehen als eine traditionelle „Brosche“ am Gewand. So könnte das Ministerium nicht nur leuchten, sondern auch erstrahlen, und nicht nur auf Fluren und in Sitzungsräumen, sondern in die Öffentlichkeit hinaus. Es könnte unter Beweis stellen, dass es nicht Zwingherr ist, sondern ein Förderer einer demokratischen künstlerischen Kultur im Dialog mit den Künstlern und den Betrachtern. Der Künstlerin kann man nur empfehlen, auf die konsequente Umsetzung ihres Konzeptes zu achten. Denn mit einer Verwässerung des ursprünglichen Entwurfes wäre keiner Seite gedient. Das Projekt von Gunda Förster wartet noch auf seine Realisierung. Dies wäre nicht nur eine mutige Tat des Auftraggebers, sondern auch ein bedeutender Gewinn für das BMWI, für die Stadt Berlin und für die Kunst in dieser Stadt.

Martin Schönfeld

Kunst am Bau: Neues Dresden Terminal 2001

Abb. 1: Projektentwurf: Maik Wolf „J.J.K./Traveling without Mouving“ Innenansicht Neuer Terminal, Eingang/Glasfasade, Digitalmontage

Auslober: Flughafen Dresden GmbH
Thema: „Expansion des Ortes“
Zur Teilnahme aufgefordert: Dorothee Golz (Mülheim an der Ruhr), Daniela Brahm (Berlin), Künstlergruppe Bewegung NURR (Dresden), Sylvie Fleury (Genf), Claudia Hirtl (Wien), Alyssa DeLuccia (Berlin), Inges Idee (Berlin), Holger Lippman (Berlin), Nina Fischer & Maroan el Sani (Berlin), Peschken/Kühn (Berlin), Jörg Herold (Leipzig), Thomas Scheibitz (Dresden), Bigert und Bergström (Stockholm), Raimund Kummer (Berlin), Matthias Hoch (Leipzig), Sarah Morris (New York/London), Beat Streuli (Schweiz), Andreas Schlaegel (London), Eva Hertzsch/Adam Page (Dresden), Maik Wolf (Berlin), Thomas Huber (Düsseldorf)

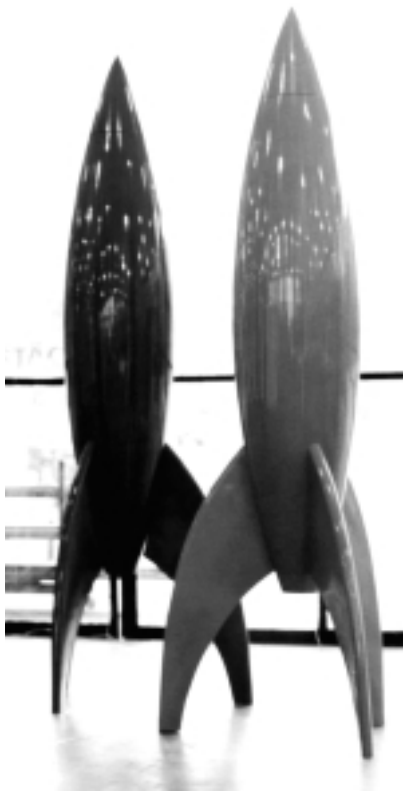


Abb. 3: Sylvie Fleury „Rakete“ 1999

Aufgabe: Im Neuen Dresden-Terminal wird eine dauerhafte Austellung entstehen. Die eingeladenen Künstler sollen zum vorgegebenen Thema je eine Arbeit konzipieren und realisieren.
Durch die Jury zur Realisierung vorgeschlagen: Daniela Brahm, Künstlergruppe Bewegung NURR, Sylvie Fleury, Maik Wolf, Raimund Kummer, Nina Fischer & Maroan el Sani
Geplante Fertigstellung: 2001
Realisierung: offen

Abbildung 1: Maik Wolf „J.J.K./Traveling without Mouving“, Version 3, Stand: 04/01, Konzept: Die durch das Flugzeug vollzogene Ortsveränderung im Raum wird durch das Prinzip der „Reise im Kopf“ kontrastiert. Der Flughafen als Sinnbild des Reisens trifft auf die in mentaler Weise realisierte Reise in der Kunst – hier demonstiert am Werk des genialen Porzellan-Avantgardisten Johann Joachim Kaendler, der dem Meissner Porzellan von Dresden aus Weltruf verschaffte. „J.J.K./Traveling without Mouving“ führt dem Reisenden modellhaft die Ambivalenz des Reisens als räumliche Bewegung vor.
Technische Umsetzung Vers. 3: 4-Farb-Elektostatdruck auf selbstklebende Folie übertragen auf Stahl-Glas-Konstruktion der Eingangsfassade des Neuen Dresden-Terminals, bzw. Paravant-Version: 4-Farb-Elektostatdruck auf selbstklebende Folie maschinell kaschiert auf Acrylglas freischwebend installiert in Stahlseilen an der Dachträgerkonstruktion in 5-7 m Abstand zur Stahl-Glas-Fassade, Gesamtmaß: 24,4 x 11,6 m

Abb. 2: Raimund Kummer „Meetingpoint“ 1999

Abbildung 2: Raimund Kummer „Meetingpoint“ 1999, Acrylglas/Polyesterharz, Dimension variabel

Abbildung 3: Sylvie Fleury „Rakete“ 1999, Polyester/Lack, Dimension variabel

Abbildung 4: Nina Fischer & Maroan el Sani „Millenniumania“ 1999, Installation, Dimension variabel, Konzept: „Millenniumania“ wird eine computergesteuerte Installation, in die per Internet ständig Fußgänger-Videoaufnahmen von bis zu 24 verschiedenen Orten aus 24 Weltzeitzonen eingespeist werden. Die Videos werden auf einem 360-Grad-Schirm projeziert. Die durchschnittliche Fußgänger-Geschwindigkeit jeden Ortes wird ermittelt und bestimmt die Rotations-Geschwindigkeit der Filmbilder auf dem Schirm. Jedes der 24 Fußgänger-Videos bewegt sich autonom. Ein permanentes Rennen der 24 Weltzeitzonen wird dabei zu beobachten sein. „Millenniumania“ erfüllt dann die Funktion einer Fußgänger-Geschwindigkeit-Weltzeituhr.

Abb. 4: Nina Fischer & Maroan el Sani „Millenniumania“ 1999

Konzertierte Aktion

Künstlerischer Wettbewerb für die Bürgermeister-Herz-Schule in Berlin-Kreuzberg

Foto: Reinhard Görner

Im vergangenen Herbst konnte in der Kreuzberger Bürgermeister-Herz-Schule eine Kunst am Bau-Maßnahme zum Abschluss gebracht werden. Auch wenn ihre Realisierung mehr Zeit als gedacht in Anspruch genommen hat, ist dies ein gelungenes Beispiel dafür, dass gerade auch auf bezirklicher Ebene mit den entsprechend geringen Mitteln anspruchsvolle Kunst verwirklicht werden kann. Das Verfahren, das bereits 1998 begonnen hat, endete mit der Prämierung und Realisierung einer Arbeit von Andrea Sunder-Plassmann. Nachdem zunächst nur eine geringe Summe für Kunst am Bau zur Verfügung stand, konnten durch gemeinsame Bemühungen der Beteiligten nicht nur mehrere kleine Beträge zusammengelegt werden, sondern auch weitere bauseitige Mittel in das Kunstprojekt einfließen. So kam schließlich ein Gesamtbetrag von 186 000 Mark für die künstlerische Maßnahme zusammen.

Die Schule in der Wilmsstraße ist ein repräsentativer Bau des Architekten Ludwig Hoffmann aus dem Jahre 1898/1899. Carl Herz war zwischen 1926 und 1933 sozialdemokratischer Bürgermeister von Kreuzberg. Der jüdische Kommunalpolitiker wurde 1933 von den Nazis aus dem Amt gejagt und musste 1939 zunächst nach London und dann nach Haifa emigrieren, wo er 1951 starb. Sein jüngster Sohn wurde in Auschwitz ermordet.

Der Künstler und Mosaikleger Seriosch Voronzov

Anlass des künstlerischen Wettbewerbes war der Umbau dieses Gebäudes sowie die Errichtung eines neuen Erweiterungsteiles. Zur Schule gehört außerdem eine Turnhalle, die in diesem Zusammenhang ebenfalls umgebaut wurde. Da es sich formal um drei getrennte Baumaßnahmen handelte, waren zunächst drei kleinere Beträge für Kunst am Bau in den Bauplanungsunterlagen (BPU) vorgesehen. Die Kunst-am-Bau-Kommission konnte daraus und aus Mitteln für künstlerisch gestaltete Bauteile die erwähnte Gesamtsumme zusammenfügen, trug aber den verschiedenen, auch räumlich getrennten Bauteilen dadurch Rechnung, dass sie eine zusammenhängende Arbeit verlangte, die alle drei Eingangsbereiche (Altbau, Neubau und Turnhalle) bearbeiten sollte. Den Künstlerinnen und Künstlern wurde es freigestellt, ob und wo sie den Schwerpunkt legen wollten. Als Ziel wurde formuliert, „Wiedererkennungselemente und identifikatorische Momente für die Schüler und Besucher der Schule“ zu schaffen. Die Ideen sollten die Fragen der Fußboden-, Licht-, Gitter- und Torgestaltung beinhalten. Eine Bezugnahme auf den Namenspatron der Schule war in der künstlerischen Ausschreibung nicht vorgesehen.

Die Kommission beschloss, fünf Künstlerinnen und Künstler zu einem beschränkten Wettbewerb einzuladen. In die Jury wurden Beate Rothensee (Künstlerin), Leonie Baumann (Fachöffentlichkeit, NGBK), Frau Foerster (Schulamt) als Vertreterin der Auftraggeber, Herr Beardi von der Bürgermeister-Herz-Schule als Vertreter der Nutzer sowie der Architekt, Herr Salimi berufen. Die Vorprüfung führten Leonie Baumann und Stéphane Bauer (Kunstamt Kreuzberg) durch.

Eingeladen wurden die Künstlerinnen Maica Evers, Helga Franz, Isolde Haug und Andrea Sunder-Plassmann sowie der Künstler Thorsten Goldberg. Alle beteiligten Künstlerinnen und Künstler erhielten ein Entwurfshonorar. Alle Entwürfe wurden fristgerecht und vollständig eingereicht.

Maica Evers schlug ein durch das „Glasperlenspiel“ inspiriertes Konzept vor. Thema der Torgestaltungen sollte der Abakus sein. Das Mitteltor des Neubaus zeigt den Namen der Schule und dessen Umsetzung in einen binären Code. Die Türen am Eingang Wilmsstraße sind mit Holzkugelgriffen gestaltet. Über dem Eingang der Sporthalle ist eine Türgestaltung vorgesehen, die ebenfalls mit Kugeln arbeitet, sowie zwei Abakusse, die auch als Spielstandzähler benutzt werden könnten. Im Lichthof schließlich bekleidet eine Installation mit dem Thema „Sternenhimmel“ die Brandwand.

Helga Franz' Entwurf trug den Titel „Zeichen“ und sollte die Sichtbarkeit der Schule unterstreichen und ein identifikatorisches Moment herstellen. Diese Zeichen verbinden die einzelnen Teile der Schule miteinander, drücken gleichzeitig aber auch deren Eigenart aus. An jedem der drei Standorte entstehen zwei Zeichen gleicher, aber nicht identischer Machart. Am Neubau wären dies zwei rote Zeichen, entweder beide auf dem Boden, oder aber eines davon an der Fassade. Am Eingang Wilmsstraße ziehen sich zwei gelbe Zeichen über den Boden und an der Wand hin. Den Eingang der Turnhalle markieren zwei blaue Zeichen.

Isolde Haug wollte in ihrem Entwurf Zeichen, die in Schule und Kunst als Ausdruck normierten Sozialverhaltens dienen, durch den künstlerischen Umgang damit wieder „frei“ für die Verständigung nutzbar machen. Dafür sind am Neubau am Boden, an den Wänden und an den Säulen Zeichen angebracht, die zum Teil auch von den Schülern ausgeführt werden könnten. Hier sollte außerdem eine Skulptur entstehen, die zugleich massiv und luftig wirkt und die Gelegenheit zum Draufsteigen, Durchkriechen und Spielen bietet. Der Lichthof wird mit unterschiedlichen „Bewegungsmustern“ mosaikartig gepflastert. Am Eingang Wilmsstraße verhindert ein schmiedeeisernes Absperrgitter in Form von Ampelmännchen, dass die Kinder auf die Straße laufen. Der Fußboden des Turnhallenbereiches wird von außen nach innen mit Mosaikpflaster in verschiedenen „Bewegungslinien“ verlegt.

Foto: Reinhard Görner

Andrea Sunder-Plassmann nachm sich die Ideen des Namensgebers der Schule, Carl Herz, zum Leitmotiv ihrer Arbeit. Die Energie, die die Schüler in Form von Licht und Farbe zum „Wachsen“ brauchen, bestimmten das Konzept, und die am Gebäude vorhandenen Symbole der Freimaurer sollen aufgegriffen und dabei modifiziert und transformiert werden. Am Neubau werden fünf unterschiedlich farbige Glaslampen in den Boden eingelassen. Im Lichthof entsteht ein kreisrundes Mosaik, das zum Spielen animieren soll. Der Eingang der Turnhalle wird mit unterschiedlich farbigen Glasbausteinen gebaut und von innen mit Neonkreisen beleuchtet.

Thorsten Goldberg wollte mit seinem Entwurf „Vorhänge“ die durch den Neubau geschaffene neue Eingangs- und Aufenthaltssituation deutlich machen. Das Öffnen und Schließen der anstatt der Gitter angebrachten „Vorhänge“ erhält dabei eine symbolische Funktion und trägt der Ausweitung der Schule nach außen Rechnung. Am neuen Haupteingang werden fünf solcher Vorhänge aus Aluminium mit eingestanztem Blumenmuster in Schienen eingelassen. Eventuell sollte der Eingang Wilmsstraße mit zwei Vorhängen gleicher Machart versehen werden.

Die erste Jurysitzung fand am 16. Juni 1999 statt. In einer ersten Abstimmungsrunde fanden alle Vorschläge Befürworter, sodass eine zweite Abstimmungsrunde beschlossen wurde, in der die Jurymitglieder ihre Präferenzen zum Ausdruck bringen sollten. In dieser Runde erhielten die Vorschläge von Maica Evers und Andrea Sunder-Plassmann je fünf Ja-Stimmen, derjenige von Isolde Haug erhielt zwei Ja- und drei Nein-Stimmen, der Entwurf von Thorsten Goldberg erhielt eine Ja- und vier Nein-Stimmen und derjenige von Helga Franz fünf Nein-Stimmen. In einer dritten Abstimmungsrunde wurden folgende Aspekte der einzelnen Arbeiten festgehalten (Zitate aus dem Protokoll):

„Maica Evers: Gelobt wird die Durchgängigkeit des Vorschlags. … Kontroversen entstehen in der Frage der ästhetischen Umsetzung: der Entwurf sei überladen und er würde kunstgewerblich anmuten.“ Der Entwurf erhielt zwei Ja-, eine Nein-Stimme und zwei Enthaltungen.

„Helga Franz: Die Jury stellt zunächst positiv heraus, dass durch die Zeichen … die Wiedererkennbarkeit der Schule nach außen geschaffen werde. Andererseits wird kritisiert, dass die vorgeschlagenen Zeichen einen zu großen Eingriff in die Architektur darstellen, ohne einen Bezug zu den Bauten oder zum Stadtbild aufzuweisen. …“ Der Entwurf erhielt keine Ja-, fünf Nein-Stimmen und keine Enthaltungen.

„Isolde Haug: Gelobt wird die Tatsache, dass die Künstlerin … zusammen mit den Kindern der Schule arbeiten möchte … Kritisiert wird die Tatsache, dass der Entwurf in einzelne Elemente zerfalle … Der Entwurf würde weder inhaltlich noch formal überzeugen. In vielen Aspekten sei er zu dekorativ.“ Der Entwurf erhielt keine Ja-, fünf Nein-Stimmen und keine Enthaltungen.

„Andrea Sunder-Plassmann: Die Jury hebt hervor, dass der Entwurf durchdacht und komplex sei. … Die Eingangsbereiche würden eine Aufwertung erfahren. … Die Ästhetik des Entwurfes sei überzeugend. Trotzdem seien viele Fragen offen und unklar.“ Der Entwurf erhielt fünf Ja-, keine Nein-Stimmen und keine Enthaltungen.

„Thorsten Goldberg: Die Jury stellt heraus, dass der Vorschlag es schaffe, den Zusammenhalt der Schule zu verstärken. Die nach außen hin kaum sichtbare Schule würde ein markantes und eigenes Merkmal erhalten. Gelobt wird ebenfalls die im positiven Sinne kindgerechte Ästhetik des Vorschlages. … Kritisch stellt die Jury fest, dass der Vorschlag eine zu strenge Eingangssituation bei geöffneten Toren schaffe. (Es) wurde bedauert, dass der Vorschlag … (nicht) bedenke, dass (das Öffnen und Schließen der Tore) nur durch den Hausmeister in den frühen Morgenstunden und abends erfolge. …“ Der Entwurf erhielt eine Ja-, drei Nein-Stimmen und eine Enthaltung.

Das Ergebnis dieser dritten Runde machte deutlich, dass die Jury den Entwurf von Andrea Sunder-Plassmann bevorzugte, Weil aber noch viele, vor allem technische Fragen offen blieben,

Foto: Reinhard Görner

konnte die Jury diesen Entwurf noch nicht als Siegerentwurf empfehlen. Es wurden Bedenken hinsichtlich des Zerkratzens der Bodenleuchten oder der Gewährleistung der Feuerwehrdurchfahrt geäußert. Vermisst wurde ein Vorschlag für die Gestaltung des Einganges Wilmsstraße. Außerdem sei die Eingangssituation der Turnhalle anders als von der Künstlerin angenommen. Andrea Sunder-Plassmann wurde aufgefordert, die offenen Fragen zu klären, und es wurde ein zweiter Termin für die Fortsetzung der Jurysitzung auf den 1. Juli 1999 anberaumt.

Zu dieser Sitzung legte Andrea Sunder-Plassmann einen überarbeiteten Entwurf vor. Die von der Künstlerin vorgenommenen Änderungen berücksichtigten weitgehend die technischen Bedenken der Jury. Zusätzlich zum ursprünglichen Entwurf sollten nun auch am (renovierten) Eingang Wilmsstraße Neonelemente mit „warmweißem“ Licht angebracht werden. In der vierten Abstimmungsrunde entfielen auf Maica Evers keine Ja-Stimmen, eine Nein-Stimme und vier Enthaltungen, auf Andrea Sunder-Plassmann vier Ja-Stimmen, keine Nein-Stimme und eine Enthaltung. Die Jury empfahl daher den Entwurf von Andrea Sunder-Plassmann zur Ausführung.

Bis zur endgültigen Realisierung mussten dann allerdings doch noch einige technische und gestalterische Details geklärt werden. Im Herbst vergangenen Jahres war es dann endlich so weit, das Kunstwerk konnte eingeweiht werden.

Stefan Vogt

Kunst für die Artistenschule Pankow

Der Senat für Stadtentwicklung lobte einen zweistufigen eingeladenen Wettbewerb für die Artistenschule im Bezirk Pankow aus. Anlass war das sich lange hinziehende Bauvorhaben der Sporthalle für die Artistenschule in der Erich-Weinert-Straße in Pankow. Dabei handelt es sich um eine Baumaßnahme des Landes Berlin. Die Erich-Weinert-Straße kennt wenig Publikumsverkehr und beklagt einen Mangel an öffentlich nutzbaren Orten. Die Schule ist von sehr heterogenen Wohnbauten umgeben. Ihre Nutzer wünschten sich eine intensive Außenwirkung des Gebäudes, die durch die Kunst verstärkt werden soll. Die Aufgabenstellung entsprach den üblichen Anforderungen: ortsspezifisch, Funktion des Ortes und Architektur sollten unterstrichen werden. Für die künstlerische Gestaltung standen 100 000 Mark zur Verfügung. Die eingeladenen KünstlerInnen, die in die zweite Runde gelantgen, erhielten 1 500 Mark als Aufwandsentschädigung.

Abgesehen davon, dass 1 500 Mark eine sehr geringe Aufwandsentschädigung bedeutet, bürgert es sich in der letzten Zeit immer mehr ein, die bei eingeladenen Wettbewerben früher auch in der ersten Runde selbstverständlich gewesenen Honorare erst in der zweiten Runde zu gewähren. Die Kostenknappheit der öffentlichen Haushalte wird somit an die KünstlerInnen weitergegeben. Da die KünstlerInnen zu den sozial schwächsten Berufsgruppen dieser Republik gehören, bedeutet diese schleichende Reduzierung von mühsam erstrittenen Errungenschaften der Wettbewerbskultur in Berlin eine weitere Verschlechterung der künstlerischen Arbeitsbedingungen. Die meisten KünstlerInnen können es sich beruflich nicht leisten, aus diesen Gründen auf die Teilnahme an einem Wettbewerb zu verzichten und sehen sich somit einer weiteren Schwächung ihres sozialen Status ausgesetzt.

TeilnehmerInnen an dem Verfahren für die Artistenschule Pankow waren:
1. Atelier 35 (Sybil Kohl, Jacob von Dohnanyi)
2. Frauke Danzer
3. Ruprecht Dreher, Markus Linnenbrink
4. Gunda Förster
5. Achim Kühn
6. Leonardo Mosso
7. Andrea Sunder-Plassmann
8. Erika Klagge

1. Runde

Den Juryvorsitz übernahm Annette Tietz, die Leiterin der Galerie im Brechthaus und Verantwortliche für Kunst im öffentlichen Raum im Bezirk Pankow. Die Jurysitzung für die erste Runde fand am 11. April 2001 statt. Die Vorprüfung organisierte Dorothea Strube. Alle acht Arbeiten waren prüfbar und wurden fristgerecht eingereicht. Beim ersten Wertungsrundgang schieden vier KünstlerInnen aus:

Frauke Danzer: Die zwei Meter langen Hohlkörper „Himmelsreiter“ sind auf Stahlstangen befestigt. Die Stärke der Arbeit, die Leichtigkeit und Filigranität, ist auch ein Argument gegen die Arbeit, denn die Stützen könnten vom Wind umgeworfen werden. Außerdem kann das Objekt von der Straße nur ungenügend erfasst werden.

Ruprecht Dreher und Markus Linnenbrink: Das Kartenhäuschen (Fläche: 3,60 m x 1,20 m; Höhe 2,40 m) erscheint trotz starker farblicher Präsenz eher zufällig platziert.

Achim Kühn: Die 17 m hohe kinetische Stahlskulptur wird als Solitär gewürdigt. Die Formensprache wird allerdings als zu konträr zur Architektur beurteilt.

Andrea Sunder-Plassmann: Die dreiteilige spielerische Arbeit wurde zunächst für ihre Leichtigkeit gewürdigt. Ein Logo an der Giebelwand, ein bunt angeleuchteter Flügel und ein Laserstrahl auf einer Figur mit Kristallkugel konnten jedoch ihre Verbindung zueinander so recht nicht nachweisen.

Folgende vier Arbeiten blieben im Verfahren und kamen mit Empfehlungen in die zweite Runde:

Atelier 35: Alte Filmbilder mit Artistikbeispielen sollen computergesteuert auf die Außenwand der Schule projiziert werden. Ironie und Leichtigkeit des „Daumenkinos“ überzeugen die Jury. Die Beeinträchtigung der Nachbarschaft wird kritisch gesehen. Deshalb war für die zweite Runde der Standort des Monitors zu überprüfen und die Wartung des Kinoprogrammes zu erläutern.

Gunda Förster: Der Entwurf sieht eine Lichtinstallation der Dachhaut und der Fassade der Sporthalle vor. Er besticht durch Klarheit und Reduktion. Der Eingriff auf den Baukörper ist minimalistisch. Allerdings wird befürchtet, dass die Beleuchtung die sportlichen Veranstaltungen stören könnte. Für die nächste Runde sollten die Positionierung der Leuchten und die Betriebskosten festgelegt werden.

Leonardo Mosso: Der Künstler sieht farbige Lichtinstallationen an beiden Stirnseiten der Halle vor. Die Installationen stellen ein Geflecht dar, wie Blumen einer Kletterpflanze. Sie haben eine Nah- und Fernwirkung. Die Lampen sind 1 m groß und die Farben können programmiert werden. Für die zweite Runde werden sowohl eine Präzisierung der Beleuchtungssteuerung erwartet als auch Aussagen über die Dramaturgie und Regie des Lichtes.

Erika Klagge: Die Künstlerin reproduziert Hände als Silhouette und Schattenriss und stellt Photos von Händen vor. Diese Hände sollen auf dem Gelände verteilt werden. Das Material ist Aluminium oder glasfaserverstärkter Kunststoff. Die Verbindung zwischen den unterschiedlichen Händen ist zu klären. Für die zweite Runde sind Anzahl, Größe und Standort der Hände zu bestimmen.

Entwurf Gunda Förster

Erika Klage, Detail aus dem Entwurf Hände

2. Runde

Das Atelier 35 (Sybil Kohl und Jacob von Dohnanyi) beteiligt sich aus persönlichen Gründen nicht an der zweiten Runde. Damit bleiben nur noch drei Arbeiten im Verfahren.

Während des Informationsrundganges werden die eingereichten und überarbeiteten Entwürfe diskutiert:

Gunda Förster: Die Arbeit kann durch die Einschränkung der Betriebszeiten (d. h. ab 22 Uhr) leider nur von den BewohnerInnen und kaum von den SchülerInnen wahrgenommen werden. Die traurige Tatsache, dass der Lichtkreislauf während des Trainingsbetriebes der Schule und während der Nutzung durch Vereine nicht eingeschaltet wird, reduziert den Erlebniswert des Kunstwerkes erheblich. Gleichwohl ist dies keine Überraschung, denn wenn LichtkünstlerInnen zu einem Wettbewerb eingeladen werden, kommt in der Regel eine Lichtinstallation heraus. Diese Tatsache sollte bereits bei der Einladung der KünstlerInnen bedacht werden und nicht erst während des Verfahrens den KünstlerInnen zum Vorwurf gemacht werden.

Erika Klagge: Den Bezug zur Nutzung der Schule stellt Erika Klagge über einen Prismenwender her, der die Hände aller SchülerInnen abbildet. Problematisch wird der Standort eingeschätzt. Die östliche Stirnseite kann aufgrund eines dichten Baumbestandes während der Sommermonate kaum wahrgenommen werden.

Leonardo Mosso: Der fröhliche Entwurf bezieht beide Stirnseiten der Halle mit ein und ist auch von den Schulräumen aus zu sehen. Gleichwohl fehlt der konkrete Bezug zur Schule. Durch die hohen Betriebskosten müsste bei Empfehlung dieser Arbeit die Laufzeit zeitlich eingeschränkt werden. Doch auch die ausgeschalteten Leuchten sind als bunte Akzente an der Fassade zu erkennen.

Der erste Wertungsrundgang stimmt über den Verbleib der Entwürfe im Verfahren ab. Eine Stimme genügt. Zunächst bleiben alle drei Arbeiten im Verfahren.

Beim zweiten Wertungsrundgang entscheidet die einfache Stimmenmehrheit über den Verbleib. Die Arbeit von Gunda Förster scheidet aus. Die Arbeit von Erika Klagge erhält drei Stimmen, die Arbeit von Leonardo Mosso zwei. Eine erstaunlich lebhafte Diskussion wägt den jeweiligen Standort und die Nutzerfreundlichkeit der beiden Entwürfe nochmals ab.

Der dritte Wertungsrundgang bleibt ergebnislos, kein Entwurf erhält eine Mehrheit. Nach dem vierten Rundgang wird die Arbeit von Leonardo Mosso zur Ausführung empfohlen. Die Jury legt dem Künstler dabei eine Reduzierung der Betriebszeiten nahe und schlägt die Inbetriebnahme des Lichtfreskos von 16 bis 22 Uhr täglich vor. Werktags sollte er zusätzlich von 7.30 Uhr bis 8.30 Uhr eingeschaltet werden.

Elfriede Müller

Beispiele machen Schule

Künstlerischer Wettbewerb für den Neubau an der Robert-Jungk-Oberschule in der Emser Straße in Berlin-Wilmersdorf

Der Bezirk Charlottenburg-Wilmersdorf lobte im Juni vergangenen Jahres einen beschränkten künstlerischen Wettbewerb für diesen Schulneubau aus. Ziel war primär die Gestaltung des Eingangs-, Treppenhaus- und Flurbereiches. Dabei war, so der Ausschreibungstext, an eine künstlerische Maßnahme gedacht, die „nicht nur eine Ergänzung zum Baukörper darstellen soll, sondern integraler Bestandteil der Funktionserfüllung, hier dem Lernen, wird.“ Die eingeladenen Künstlerinnen und Künstler könnten in ihren Entwürfen daher auch über den vorgegeben örtlichen Rahmen hinausgehen, sofern die technischen und finanziellen Vorgaben eingehalten würden. Für das Verfahren standen insgesamt 50 000 Mark zur Verfügung.

Sieben Berliner Künstlerinnen und Künstler wurden für den Wettbewerb eingeladen: Erika Klagge, Thomas Kleemann, Ulrich Kretschmann, Michael Felix Langer, Liv Mete Larsen, Alexander Polzin und Daniel Weißbach. Als Entwurfshonorare standen jeweils 2 000 Mark zur Verfügung. Die Jury bestand aus vier Sachpreisrichtern: dem Bezirksstadtrat für Bildung, Kultur und Sport, Gerd-Joachim König, in Vertretung des Bezirksbürgmeisters Andreas Statzkowski, dem Bezirksstadtrat für Bauwesen und Umweltschutz, Alexander Straßmeier, der Schulleiterin Ruth Garstka als Vertreterin der Nutzer und der Baudirektorin Britta Schulz-Hahn als Vertreterin des Hochbauamtes. Fachpreisrichter waren Peter Brandt von der Hochschule der Künste in Vertretung von Professor Mathias Koeppel sowie die Bildende Künstlerin Ricarda Maria Pohl. Damit waren wieder einmal die Sachpreisrichter deutlich in der Überzahl. Auch wenn es in diesem Fall der Qualität des Ergebnisses keinen Abbruch tat, so sind solche Mehrheitsverhältnisse aus künstlerischer Sicht keine ideale Voraussetzung für das Gelingen derartiger Projekte. Das Beispiel sollte keine Schule machen.

Alle sieben eingeladenen Künstlerinnen und Künstler hatten ihre Entwürfe fristgerecht und vollständig eingereicht. Erika Klagge schlug ein fortsetzbares Kommunikationsprojekt für die Schülerinnen und Schüler vor, das sie in Zusammenarbeit mit ihnen entwickelt. Dabei entstehen digital aufbereitete Bilder, die im Schulfoyer auf eine Wand projiziert werden sollen. Thomas Kleemann betitelte seinen Entwurf „Der Buchfries“. Er sah vor, eine ebenfalls digital aufbereitete Malerei, die als Motiv ein aufgeschlagenes Buch zeigt, auf Vinylfolie zu drucken und zum Teil mit Acrylfarben zu übermalen. Das Bild würde mit einer Acrylglasscheibe und einer Buchenholzleiste versehen werden, die einen Spiegelverkehrten Schriftzug zeigt. Das „Wandfries mit Kreisformen“ von Ulrich Kretschmann besteht aus zwei verschieden großen Edelstahlrahmen, die eine vier Zentimeter dicke Gipsfläche umschließen, hinter der die Originalwand zum Teil noch sichtbar bleibt. In diese Fläche sind geometrische Figuren, ein Kreis und eine Bogenlinie, eingekerbt,

und das Wandrelief wird auf seiner gesamten Breite von der Decke aus beleuchtet. Michael Felix Langers Entwurf „Reliefskulpturen“ lässt zwei patinierte Bronzeamphoren als Halbrelief vor einem I-förmigen Farbauftrag aus der Wand heraustreten. Außerdem nehmen die Abschlusswände der Flure in je nach Geschoss unterschiedlichen Farben das Motiv der Amphore auf und versehen es mit Textkürzeln aus der Computersprache. Liv Mette Larsen konzipierte ein „Puzzle aus 45 Bildtafeln“ in der Größe 30 mal 40 Zentimeter, auf denen die verschiedenen Fachbereiche der Schule malerisch zitiert und die Motive per Freihand aufgetragen werden sollten. Dadurch wird der Schulgrundriss puzzleartig vermischt und bei den Schülern der Wunsch nach logischer Ordnung geweckt. Der Vorschlag von Alexander Polzin bestand aus einer „Bronzeskulptur“, die vier Personen darstellt und frei im Raum aufgestellt ist. Daniel Weißenbacher schließlich wollte die Wandflächen mit perspektivisch dargestellten geometrischen Figuren farbig gestalten, die jeweils einen Fachbereich repräsentieren und räumlich auf einen Punkt bezogen sind.

Im ersten Wertungsrundgang wurden zunächst die Arbeiten von Alexander Polzin und Daniel Weißenbacher ausgeschlossen. Dem Entwurf von Daniel Polzin wurde eine tiefe inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Werk von Robert Jungk und ihre sensible und ausdruckstarke Darstellung bescheinigt. Daniel Weißenbachers Vorschlag bestach vor allem durch seine graphische Prägnanz. Der Ausschluss erfolgte daher aus dem rein sachlichen Grund, dass die Entwürfe für den vorgesehen Standort ungeeignet seien.

Im zweiten Wertungsrundgang schieden die Entwürfe von Ulrich Kretschmann und von Thomas Kleemann aus. Kretschmanns Arbeit, die als „Kunstwerk im klassischsten und schönsten Sinn“ gelobt wurde, berge in ihrer sensiblen und detaillierten Darstellung zahlreiche sinnliche Aspekte. Der Vorschlag von Thomas Kleemann überzeugte das Preisgericht durch seine dekorative Wirkung ebenso wie durch die Auseinandersetzung mit dem Namensgeber und der Funktion der Schule als Lern-Ort. Kritisiert wurde jedoch die Art der Rahmung und die mangelnde Einbeziehung der Schüler. Dem hohen künstlerischen Wert beider Arbeiten, so das Preisgericht, könne am vorgesehenen Ort nicht entsprochen werden.

Im dritten Wertungsrundgang verblieben demnach die Arbeiten von Erika Klagge, Michael Felix Langer und Liv Mette Larsen. An Langers Konzept wurde zunächst die Fortsetzung des Kunstwerkes in den oberen Etagen positiv bewertet. Allerdings zeigten die Entwürfe für die Abschlusswände der Flure einen stilistischen Bruch mit der Hauptarbeit. Problematisch sei außerdem, dass die Flurwände an dieser Stelle mit raumhohen Heizkörpern besetzt sind. Auch die symbolische Interpretation der Schülerinnen und Schüler als „Behälter“ traf auf Vorbehalte, in diesem Fall aus pädagogischer Sicht.

Erika Klagges „Marktplatz“ bestach zunächst allgemein durch die umfassende Einbeziehung der Schülerinnen und Schüler und durch das persönliche Engagement der Künstlerin. Die künstlerischen Aspekte der Arbeit wurden jedoch kontrovers diskutiert. Dabei wurde in Frage gestellt, ob die Projektidee einen ausreichenden künstlerischen Beitrag leistet. Schließlich vergegenständliche sie sich nicht durch sich selbst, sondern durch die Arbeit der Schülerinnen und Schüler.

Beim Vorschlag von Liv Mette Larsen wurde, ebenso wie bei Michael Felix Langer, die Fortsetzung der Kunst in den oberen Etagen begrüßt. Auf Zustimmung stieß darüber hinaus der spielerische und sympathische Umgang mit dem Gebäude im Bezug zum Lernen. Außerdem wurde auch hier die Einbeziehung der Schülerinnen und Schüler positiv bewertet. Dieser Entwurf wurde von der Jury einstimmig mit dem ersten Preis ausgezeichnet. Mit der Auflage an die Künstlerin, den Entwurf so zu überarbeiten, dass der Text auf den Bildtafeln mehr in den Hintergrund tritt, empfahl sie die Realisierung des „Puzzles aus 45 Bildtafeln“.

Das Preisgericht beschloss außerdem, das Projekt von Erika Klagge aus den Mitteln der Schulausstattung anzukaufen und ab Mitte 2002 zu realisieren. Damit können also aus einem Verfahren zwei Entwürfe realisiert werden. Der Wettbewerb für die Robert-Jungk-Oberschule stellt somit eines der wenigen, aber umso wichtigeren Beispiele dafür dar, dass künstlerische Qualität die ökonomischen Sachzwänge unterlaufen und sogar aufheben kann. Ein Beispiel dieses Mal, dass Schule machen sollte.

Stefan Vogt

KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM

Kunst am Bau in Neukölln

Ein Rückblick auf das Jahr 2001

Anna Bogouchevskaia, Märchenbrunnen im Von-der-Schulenburg-Park. Details

Kunst am Bau ist in Neukölln schon seit geraumer Zeit ein selbstverständlicher Bestandteil bezirklicher Neubauvorhaben. In enger Zusammenarbeit zwischen Künstlern, Architekten, dem Kulturamt, den Nutzern und der Serviceeinheit Hochbau sind mit zum Teil geringen finanziellen Mitteln qualitativ hochwertige Objekte entstanden. Dieser Erfolg ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass seit mehr als zehn Jahren eine praktikable und faire ”Regelung des Verfahrens für Kunst am Bau bei Baumaßnahmen des Bezirksamtes Neukölln” existiert. Diese Regelung wurde im Sommer 1998 dahingehend überarbeitet, dass der Einfluss von künstlerischem Sachverstand bei Juryentscheidungen für die jeweiligen Vorhaben verstärkt wurde.

Im Jahr 2001 wurden von der Serviceeinheit Hochbau zwei Kunst am Bau-Wettbewerbe durchgeführt (Neubau einer Sporthalle Kölner Damm, Sanierung des Brunnens im Von-der-Schulenburg-Park) und eine Direktbeauftragung (Gestaltung des Treppenhausfensters im Rathaus Blaschkoallee) veranlasst.

Neubau einer Sporthalle am Kölner Damm

Die Sporthalle liegt am südlichen Rand der Gropiusstadt und wird von einer Grundschule und von Sportvereinen des umliegenden Wohngebietes genutzt. Die Form der Halle, ein einfacher geometrischer Grundkörper mit einem Tonnendach, wird durch die Wahl des Fassadenmaterials und der Dachdeckung, Aluminium, optisch hervorgehoben. Die angrenzenden eingeschossigen Bereiche, in denen der Zuschauer- und der Sportlertrakt untergebracht sind, wurden mit einem gelben mineralischen Außenputz versehen.

Entsprechend dem Thema Sport und Bewegung sollte für die Außenanlage eine kinetische Skulptur entwickelt werden. Als bevorzugter Standort wurde die Freifläche rechts neben der Sporthalle vorgeschlagen. Für das gesamte Verfahren (Wettbewerb, Material/Herstellung, Honorare) standen circa 33 000 Euro zur Verfügung.

Zum Wettbewerb reichten folgende Künstler Ihre Entwürfe und Erläuterungen ein: Bernd W.Blank, Achim Borsdorf, Michael Hischer. Nach intensiver Diskussion der Juryteilnehmer fällt in der dritten Wertungsrunde die Entscheidung zugunsten der Arbeit von Bernd W. Blank. Das kinetische Objekt „fair play“ besteht aus zwei einzelstehenden schlanken Stahlstäben, an deren Spitzen jeweils ein leicht bewegliches, pfeilartiges Element aufgesetzt ist. Diese Elemente sind so gelagert, dass sie sich schon bei sehr schwachen Luftbewegungen aus ihrer horizontalen Ruhelage drehen und in einem präzise festgelegten dreidimensionalen Spielraum aneinander vorbeigleiten, so dass sich die Gesamtform des Objektes in ständiger Veränderung befindet. Durch die Verwendung von Edelstahl wird eine Verbindung geschaffen zur Oberfläche der Sporthalle, ohne dass die Eigenständigkeit der Skulptur in Frage gestellt wird.

Sporthalle Kölner Damm. Bernd W. Blank, fair play

Sanierung des Geyger-Brunnens im Von-der-Schulenburg–Park

Der Von-der-Schulenburg-Park ist ein wichtiger Bestandteil des öffentlichen Raumes in Neukölln und wird von der Bevölkerung gern genutzt. Bereits 1923 wurde die Anlage nach Plänen des Gartenbaudirektors Ottokar Wagler gestaltet. Das Zentrum des Parks bilden die Brunnenanlage und ein großes Wasserbecken. Die gesamte Gartenanlage steht unter Denkmalschutz. Die Brunnenskulptur „Deutscher Wald“ wurde um 1915 von dem Berliner Bildhauer Ernst Moritz Geyger entworfen aber erst 1935 in Abwesenheit des Künstlers aufgestellt. Die beiden zum Brunnen gehörenden Bronzeskulpturen (Hirsch und Rehe) sowie 16 wasserspendende Bronzeputten wurden während des Krieges eingeschmolzen. Die Brunnenschale und weitere wichtige Gestaltungselemente gingen ebenfalls verloren. Um 1970 erfolgte eine erste Restaurierung, bei der das ursprüngliche Wasserbild stark verändert wurde. Anstelle der Bronzeskulpturen wurden zwei Märchenfiguren nach einem Entwurf von Frau Szelinsky-Singer (Aschenputtel, Brüderchen und Schwesterchen) aus Kalkstein aufgestellt und der Brunnen erhielt von der Bevölkerung den Namen „Märchenbrunnen“. Putten und Brunnenschale wurden nicht ersetzt. Ziel der im vergangenen Jahr abgeschlossenen Sanierung war die Wiederannäherung an die ursprüngliche Gesamterscheinung der Brunnenanlage.

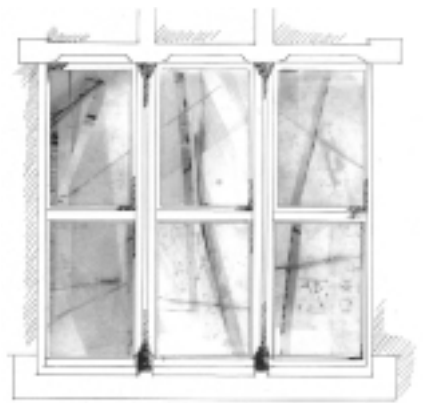
Die Vorgaben für den Wettbewerb wurden mit der Denkmalpflege und dem Gartenbauamt abgestimmt. Anstelle der ursprünglich vorhandenen Putten sollten Figuren geschaffen werden, die sich harmonisch in das Gesamtbild des Brunnens einfügen ohne historisierend zu wirken. Auch ein Entwurf für die Brunnenschale war Bestandteil der Aufgabenstellung. Für das gesamte Verfahren standen im Rahmen der Sanierung circa 100 000 Euro zur Verfügung.

Folgende Künstler wurden zum Wettbewerb eingeladen: Anna Bogouchewskaja, Jana Grzimek, Prof. Richard Hess, Gerald Matzner, Serge Petit und Paul Pfarr. Die Palette der Entwürfe reichte von provokativen, abstrakten Lösungen über märchenhafte Wesen bis zu menschlichen Formen. Nach langer und kritischer Diskussion entschied sich die Jury für die Arbeit von Frau Bogouchewskaja. In Anlehnung an die Originalgestaltung mit den Putten und die im Volksmund gebräuchliche Bezeichnung “Märchenbrunnen” entschied sich die Bildhauerin in ihrem Konzept für menschliche Figuren, die verschiedene witzige, ironische oder märchenhafte Szenen darstellen. Für die Realisierung wurden vier Figuren ausgewählt und nach einer Überarbeitung jeweils viermal in Bronze gegossen.

Gestaltung des Treppenhausfensters im Rathaus Blaschkoallee

Im Rahmen des Umbaus des ehemaligen Krankenhauses Britz zum Verwaltungsstandort wurden nach einem Kunst am Bau-Wettbewerb die Fenster in der ehemaligen Kapelle, die heute vom Standesamt als Trauraum genutzt wird, nach einem Entwurf von Marie-Luise Dähne künstlerisch gestaltet. Da diese Arbeit großen Anklang fand wurde angeregt, auch das dem Trauraum gegenüberliegende Treppenhausfenster in ähnlicher Art aufzuwerten. Keine Kopie sollte geschaffen werden sondern eine eigenständige Arbeit, in der Form und Handschrift der Künstlerin erkennbar bleiben. Deshalb wurde in diesem Fall auf einen Wettbewerb verzichtet und Frau Dähne direkt mit den Entwurfsarbeiten beauftragt.

Expressive Formen, leuchtend starke Farben, Flächen, Strukturen und Linien bringen ein besonderes Licht und eine positive Stimmung in das atmosphärisch ruhige Treppenhaus. Die eingesetzten graphischen Elemente verbinden die Teile des Fensters zu einer Einheit. Für den Entwurf und die Herstellung konnten aus noch vorhandenen Baumitteln circa 12 000 Euro zur Verfügung gestellt werden.



Treppenhausfenster im Rathaus Blaschkoallee.
Entwurf: Marie-Luise Dähne

Auch in diesem Jahr wird es wieder Kunst am Bau – Wettbewerbe geben, Idealkonzepte werden nicht immer erreicht werden, doch der Weg den alle Beteiligten in Neukölln gehen führt zu Lösungen, die das alltägliche Leben im Bezirk bereichern. Es ist eine motivierende Aufgabe, den Entstehungsprozess von Kunstobjekten begleiten zu können, manchmal anstrengend aber immer aufregend, die Vielfalt an Ergebnissen zu beobachten, die im Laufe der Zeit entstehen.

Gabriele Voigt, BA Neukölln,
Serviceeinheit Hochbau

Kulturwerk GmbH des Berufsverbandes Bildender Künstler Berlins

Geschäftsstelle

Köthener Str. 44
10963 Berlin
Telefon +49 (0)30-230 899 11
Fax +49 (0)30-25 79 78 80
Geschäftsführer Bernhard Kotowski
www.bbk-kulturwerk.de

eMail: info@bbk-kulturwerk.de

Service

Atelierbüro

Erschließung von Atelierräumen über verschiedene Programme, Vermittlungen und Ateliervergaben

Köthener Str. 44
10963 Berlin
Telefon +49(0)30-230 899 20/1/2
Fax +49(0)30-230 899 19
Leiter Florian Schöttle
Email: atelierbuero@bbk-kulturwerk.de

Öffnungszeiten
Mo 10–13 Uhr
Do 13–16 Uhr
und nach Veinbarung

Büro für Kunst im öffentlichen Raum

Initiierung und Förderung von transparenten und demokratischen Verfahren über 12 bezirkliche Kommissionen und den Beratungsausschuss Kunst (BAK)

Köthener Str. 44
10963 Berlin
Telefon +49 (0)30-230 899 30/1
Fax +49 (0)30-230 899 19
Leiterin Elfriede Müller
Email: kioer@bbk-kulturwerk.de

Öffnungszeiten: nur nach Vereinbarung

Öffentliche Verkehrsmittel
U- und S-Bahnhof Potsdamer Platz

Bildhauerwerkstatt

Holz, Metall, Stein, Keramik, Gips und Form

Osloer Straße 102
13359 Berlin
Telefon +49 (0)30-493 70 17
Fax +49 (0)30-493 90 18
Leiter Jan Maruhn

eMail: bildhauerwerkstatt@bbk-kulturwerk.de

Öffnungszeiten Mo–Fr
im Sommer 9–19 Uhr
im Winter 9–17.30 Uhr

Öffentliche Verkehrsmittel
U-Bahnlinien 8 (Pankstraße), 9 (Osloer Straße)
Straßenbahnlinien 23/24 (Prinzenallee)

Druckwerkstatt

Lithografie, Siebdruck, Radierung, Papier, Hochdruck, Offset, Buchbinderei, Fotografie, digitale Bildbearbeitung, digitaler Videoschnitt

Mariannenplatz 2
10997 Berlin
Telefon +49 (0)30-614 015 70
Fax +49 (0)30-614 015 74
Leiter Mathias Mrowka

eMail: druckwerkstatt@bbk-kulturwerk.de

Öffnungszeiten
Montag 13–21 Uhr
Di–Fr 9–17 Uhr

Bürozeiten
Montag 13–17 Uhr
Di - Fr 9–13 Uhr

Öffentliche Verkehrsmittel
U-Bahnhof Görlitzer Bahnhof oder
Kottbusser Tor/ Bus 129

»Vorwärts und doch vergessen?«

Im Zeichen von Rassismus, Nationalismus und Autoritarismus: Was ist politische Kunst heute?

Vortrag und Diskussion mit Beate Passow, Christin Lahr (angefragt), Richard Schütz, Ernst Volland, Hito Steyerl, Claudia Wahjudi (angefragt) und Barbara Straka. Moderation: Stefan Vogt

Freitag, 1. März 2002, 18 Uhr, Haus am Waldsee, Argentinische Allee 30, Berlin Zehlendorf
U-Bahn: Krumme Lanke

Veranstaltung des bbk Berlins in Zusammenarbeit mit dem Haus am Waldsee

Eintritt: 2,50 Euro

Im Rahmen der Ausstellung:
Beate Passow: Gesammelte Verluste – Fotoarbeiten, Objekte, Video 1992–2002
2. 2. 2002 bis 17. 3. 2002 im Haus am Waldsee
Der Ausstellungseintritt beinhaltet den Eintritt zur Abendveranstaltung

Ich unterstütze die Ziele des bbk berlins und möchte gerne Mitglied werden.

Name .....
Vorname .....
Straße .....
PLZ und Ort .....
tel .....
fax .....
handy .....
e-mail .....

Der Jahresbeitrag beträgt 116,59 Euro (228,–DM)
Für Studenten, Sozialhilfeempfänger und Rentner beträgt der Jahresbeitrag 85,90 Euro (168,– DM)
Stand: November 2001.

○ Ich habe eine abgeschlossene Ausbildung als .....
Hochschule / Akademie .....
Ort .....

○ Ich bin Student an der
Hochschule / Akademie .....
Ort .....

○ Ich bin Autodidakt und weise meine Professionalität durch entsprechende Unterlagen nach.
Bitte informieren Sie mich über weitere Schritte.

Datum .....

Unterschrift .....

bbk berufsverband bildender künstler berlins

interessenvertretung
dienstleister
weiterbildung
kunstförderung

köthener straße 44
10963 berlin
telefon: 230 899- 0
fax: 230 899-19
info@bbk-berlin.de
www.bbk-berlin.de

projekte, an denen der bbk berlins e.v. arbeitet:

medienwerkstatt
kooperative kunst-projekte mit jugendlichen
steuerfreiheit bei kunstankäufen
rekonstruktion der sozialen künstlerförderung
urhebervertragsgesetz und Ausstellungsvergütung
freier eintritt in museen und ausstellungen für künstler
zusatzrente für künstler

durch den bbk berlins e.v. bereits aufgebaute projekte der strukturellen künstlerförderung:

druckwerkstatt
büro für kunst im öffentlichen Raum
die berliner atelierförderung
bildhauerwerkstatt
bildungswerk des bbk berlins e.v.
weiterbildung, seminare, workshops

mitgliederservice

rechtsberatung

sozialberatung

mietrechtsberatung

rahmenverleih

berufliche informationen

ausschreibungen

wettbewerbe

sprechzeiten der geschäftsstelle:
montag bis donnerstag:
11–15 uhr
freitag:
11–13 uhr
und nach telefonischer vereinbarung

Bildungswerk des Berufsverbandes Bildender Künstler Berlins

Das Bildungswerk wurde vom Berufsverband Bildender Künstler gegründet, um durch Seminare, Workshops, Vorträge und öffentliche Diskussionen Künstlern – in Form der Hilfe zur Selbsthilfe – Defizite in der Ausbildung und Probleme im Berufsalltag zu erkennen und Möglichkeiten zur Verbesserung der Situation der praktizierenden Künstler zu schaffen. Im Laufe der Zeit hat sich das gemeinnützige Bildungswerk mit seinen zahlreichen Veranstaltungen für die Berliner Künstler als wichtige Hilfe in Weiterbildungsfragen etabliert.

Das Angebot des Bildungswerks des BBK Berlins

Seminare
Die Seminare decken grundlegende Bereiche wie Recht, Wirtschaft und Künstlerförderung ab und verfolgen schwerpunktmäßig das Ziel der Professionalisierung auf nicht-künstlerischem Gebiet. Die Dozenten sind meist selbst langjährige Praktiker in dem jeweiligen Gebiet und können deshalb aus einem reichen Erfahrungsschatz schöpfen.

Workshops
Die Workshops vermitteln klassische und moderne Druck- bzw. Bildhauertechniken und den Umgang mit gängiger Computersoftware (z. B. Photoshop, Flash, Director etc.). Sie sollen die künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten der Teilnehmer erweitern.

Vorträge
Die Vorträge beschäftigen sich vornehmlich mit aktuellen kunstästhetischen oder kunstwissenschaftlichen Fragen.

Podiumsdiskussionen
Gelegentlich stattfindende Podiumsdiskussionen mit Persönlichkeiten aus Kunst, Kultur, Wissenschaft und Politik bieten ein Forum für die inhaltliche Auseinandersetzung zu aktuellen Themen der Kunst und Kulturpolitik.

Willkommen in Berlin – Einführungsveranstaltungen in die Kunstszene Berlin für Künstler aus dem Ausland.
Ziel solcher Veranstaltungen ist es, Bildenden Künstlern zu Beginn ihres Aufenthaltes einen möglichst schnellen und umfassenden Einstieg in die Entwicklung und den aktuellen Stand des zeitgenössischen Kunstgeschehens in Berlin zu bieten. Dazu werden wichtige Angebote und Einrichtungen vorgestellt, auf die die Künstler bei ihrer Arbeit zurückgreifen können.

Bildungswerk des BBK Berlins
Köthener Straße 44
10963 Berlin

Tel.: 030-23 08 99 43
Fax: 030-23 08 99 19

eMail: info@bbk-bildungswerk.de

Geschäftsführer: Oliver Penndorf

Ansprechpartner: Kira Kirsch, Martin Jammers

Kooperationspartner:
Kulturwerk des BBK, Hochschule der Künste, Akademie der Künste, museumsakademie berlin, Deutscher Kulturrat, Stiftung Kunst und Kultur e.V. in Bonn, Deutsches Historisches Museum, Kunstfabrik am Flutgraben und andere.