50

frühjahr 03

kunststadt

informationsdienst der kulturwerk des bbk berlins gmbh

Flexible Stadt – flexible Künstler?
Kulturpolitik
Kunst und Erinnerung
Wettbewerbe
Projekte

Liebe Leserinnen und Leser!

Sarrazins Traum

Berlin, sagt der Finanzsenator, hat kein Einnahme-, sondern ein Ausgabenproblem. Entsprechend wird gehandelt. Die Folgen für Kunst und Kultur sind bekannt; dazu passt die Senatsankündigung, den Berliner Hochschulen weitere 200 Millionen Euro jährlich zu entziehen. Der Widerwille gegen Entscheidungen dieser Art erwächst aus der Überlegung, die Stadt dürfe nicht abschaffen, wovon sie lebt und künftig immer mehr leben muss. Diese Vorstellung ist aber naiv, denn: Berlin hat ja, sagt der Finanzsenator, kein Einnahmeproblem. Vielmehr, so sagt er, werden fehlende (Steuer-)Einnahmen über den Länderfinanzausgleich kompensiert. Es kommt also nicht auf Einnahmen an, sondern nur darauf, Ausgaben zu sparen. Es kommt also auch nicht darauf an, welche Ausgaben für die Stadt wichtig sind oder nicht, weil es ja auch nicht wichtig ist, ob sie jetzt oder künftig wiederum Grundlage für (Steuer-)Einnahmen sind. Natürlich steht dahinter ein Konzept. Wir enthüllen es:

Schritt eins: Berlin reduziert seine Ausgaben für produktive Bereiche – Wissenschaft, Kultur, Schulen, Kindertagesstätten, bauliche und Infrastruktur-Investitionen, soziale Präventionsmaßnahmen auf Null (in dieser Phase befinden wir uns gerade).

Schritt zwei: Null Ausgaben, null Einnahmen brauchen null Verwaltung, überzählige Verwaltungsmitarbeiter werden teils betriebsbedingt gekündigt, teils in die Sozialämter versetzt, wo sie spätestens im

Dritten Schritt benötigt werden: Wer nämlich nicht Mitarbeiter eines Sozialamtes ist, ist Sozialhilfeempfänger. Jede komplizierte Umwegfinanzierung, jede lästige Differenzierung, jeder Aufwand, jede Arbeit entfällt.

Damit ist der Traumzustand erreicht: Etwa 5 Prozent der Berliner Bevölkerung arbeitet in Sozialämtern, um dem Rest Sozialhilfe auszuzahlen und ihren Missbrauch zu verhindern. Die noch notwendigen Mitarbeiter einiger Aldifilialen sollten der Einfachheit halber nicht an Schwarzarbeit gehindert werden. Der Landeshaushalt wird übersichtlich. Verwaltungshandeln und Politik erst recht. Einnahmen braucht Berlin nicht (kommt ja über den Länderfinanzausgleich).Die Sozialhilfe wird zwar teurer als jetzt, ist dann aber auch der einzige noch verbleibende Ausgabeposten. So werden die 200 Millionen von den Universitäten locker für 40 000 Sozialhilfeempfänger reichen, ganz ohne Universitäten hätte man genug schon für ganz Neukölln. Auf Einnahmen kommt es ja nicht an.

Warum eigentlich nicht gleich so?

Etwas Zeit bleibt ja noch – zum Beispiel für Veränderungen. Verändert haben wir im letzten Jahr auch etwas. Traditionsgemäß wurde ein zweiter Geschäftsführer berufen. Unser bisheriger kaufmännischer Leiter, Egon Schröder, lenkt seit Juli vergangenen Jahres gemeinsam mit Bernhard Kotowski die Geschicke des Kulturwerks. Er ist im Rahmen der Geschäftsführung für die Werkstätten und die Finanzen verantwortlich.

So, nun aber die neue Ausgabe von kunststadt stadtkunst.

Bernhard Kotowski, Egon Schröder

Inhalt 50

2 Editorial: Sarrazins Traum

50. Ausgabe der Zeitschrift kunststadt stadtkunst
Elfriede Müller

Flexible Stadt – flexible Künstler?

3 Kunst und Stadt nach der Industriegesellschaft
Elfriede Müller

3 Flexible Stadt, flexible Künstler
Sergio Bologna

4 Die Kunst der Arbeit
Claudia Wahjudi

6 Auf dem Weg zu einem Umweg
Ute Tischler

Kulturpolitik

7 Eine verschärfte Lage
Martin Schönfeld

8 Galerie HO – war's das?
Joachim Seinfeld

8 Chancengleichheit steht noch aus
Martin Schönfeld

9 Surrealismus zu verkaufen
Elfriede Müller

Kunst im öffentlichen Raum: Kunst und Erinnerung

10 „Irrungen Wirrungen"
Stefanie Endlich

11 Denkzeichen für Josef Garbáty
Klaus Baesler

12 Wege und Irrwege
Martin Schönfeld

13 Eine Memorial-Installation
Florian von Butlar

14 Mehr als überfällig
Peter Steinbach

15 Spurensuche zur Zwangsarbeit
Sabrina Lindemann

16 Kunstprojekt Halle G
Stefanie Endlich

Kunst im öffentlichen Raum: Wettbewerbe

17 A Foreign Affair
Martin Schönfeld

18 Die Selbstdarstellung der BRD
Elfriede Müller

19 Die Kunst des Ortsbezugs
Martin Schönfeld

20 Dialog zwischen Wirtschaft und Kunst
Gabriele Horn

21 Wie man Wettbewerbe gewinnt und wie man sie verliert
Ute Tischler

22 Der Kinder-Käfer
Sabine Weißler

22 Quadratisch, praktisch, gut – und vor allem: schön
Stefan Vogt

23 Aktives Sehen
Annette Purfürst

23 Werkstatt für Veränderungen
Brigitte Hammer

24 Notizen zur Kunst im öffentlichen Raum

Kunst im öffentlichen Raum: Projekte

24 Auf der Suche nach der Kunst in Berlin
Eva Otto

25 Die Kunst des Festes
Corinna Weidner

26 transportale
Karen Angne

26 Die Kunst, es besser zu wissen
Jenny Tillmanns

27 Kunst im Kontext kommunaler Planung
Doris Koch

Bildlegende zur Titelseite
(von oben nach unten)

Patricia Pisani: **Denkzeichen** (Foto: Stefanie Endlich)

Ute Weiss-Leder: **Entwurf**

André Breton (Foto: Man Ray)

Reneé Klarenbeek: **Begegnungen**

Susanne Ahner: **Denkzeichen für Josef Garbáty**

Jubiläum

50. Ausgabe der Zeitschrift kunststadt stadtkunst

Vor 24 Jahren erschien die erste Ausgabe des Informationsdienstes zu Kunst im öffentlichen Raum. Damals nannte sich die Fachzeitschrift Kunst am Bau. Informationsdienst des BBK Berlins. Die Artikel wurden noch auf einer Schreibmaschine getippt, das Format war DIN A 4 und der Einband aus Hochglanzpapier. Dem von Stefanie Endlich, der ersten Kunst-am-Bau Beauftragten und dem damaligen BBK-Vorsitzenden Prof. Wolfgang Ludwig im Editorial formulierten Anliegen sind wir nun bis zur 50. Ausgabe treu geblieben: „Mit dieser neuen Zeitschrift wollen wir Sie über alle wichtigen Vorhaben und Entwicklungen im Bereich Kunst am Bau/Kunst im Stadtraum informieren. Seit längerer Zeit haben wir uns ein solches Mitteilungsblatt gewünscht. Die materiellen und personellen Voraussetzungen hierfür stehen nun zum gleichen Zeitpunkt zur Verfügung, zu dem die jahrelangen Bemühungen des BBK um eine Kunst-am-Bau-Neuregelung Erfolg gehabt haben. In diesem Zusammentreffen ist kein Zufall, sondern ein sinnvoller Zusammenhang zu sehen".

Ab der Nummer 35/36 von 1992 nannte sich die Zeitschrift Kunst am Bau Kunst im Stadtraum. Informationsdienst des Kunst-am-Bau Büros der Kulturwerk GmbH des BBK Berlins. Mit der 43. Ausgabe wurde die Zeitschrift mit neuem Berliner Format und neuem Papier zur Zeitung, außerdem wurde sie zum Informationsdienst für das ganze Kulturwerk, auch wenn der Schwerpunkt nach wie vor von dem Büro für Kunst im öffentlichen Raum bestritten wird. Allgemeinere kulturpolitische Themen hielten Einzug in die Zeitung und auch die Belange des Atelierbüros, der Bildhauer- und der Druckwerkstatt wurden thematisiert. Die Zeitschrift hat sich mit der Gesellschaft und mit der Entwicklung der Kunst im öffentlichen Raum verändert und ihr Anliegen erweitert, auch wenn sie den ursprünglichen zweimonatlichen Erscheinungsrhythmus aus finanziellen Gründen leider nicht aufrechterhalten konnte.

Wir widmen in dieser Ausgabe dem Jubiläum weniger Raum, als ihm eigentlich gebührt. Zum einen gibt es für die Bildende Kunst in dieser Stadt momentan wenig zu feiern, viele Einrichtungen, Projekte und Strukturen sind bedroht, und ein Großteil unserer Energie fließt in kulturpolitische Aktivitäten zum Erhalt einer Infrastruktur für Kunst im öffentlichen Raum im Land und in der Stadt Berlin. Zum anderen erschien die erste Ausgabe der Fachzeitschrift als die Anweisung Bau als Neuregelung zu Kunst am Bau/Kunst im Stadtraum in Kraft trat. Da die Geschäftsstelle Kunst am Bau/Kunst im Stadtraum von der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung zur Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur übergewechselt ist und sich der Beratungsausschuss Kunst erst im Oktober wieder konstituiert hat um seine zahlreichen Aufgaben anzugehen, stehen wir wie 1979 erneut vor einer Neuregelung. Dazu möchten wir einen konstruktiven Beitrag leisten, allerdings fehlen uns im Moment noch Erfahrungswerte, die uns unbeschwert feiern lassen könnten. Deswegen sind wir einerseits stolz, gemeinsam mit den KünstlerInnen und der Fachöffentlichkeit die einzige Zeitschrift zu Kunst im öffentlichen Raum im 24sten Jahr herausgeben zu können und die geballte Erfahrung auf dem Gebiet der Kunst im öffentlichen Raum dieser Jahre in den Dienst der KünstlerInnen zu stellen, andererseits aber auch bang, gespannt und wach genug, um zu wissen, dass wir in diesen Zeiten um jedes kleine Kunst im öffentlichen Raum Projekt kämpfen müssen wie die Löwinnen. Alle Kunst im öffentlichen Raum Verfahren, an denen wir in irgendeiner Form beteiligt sind, wurden in kunststadt stadtkunst kritisch dokumentiert, ob sie erfolgreich abgeschlossen, auf die Warteschleife geschoben, gestrichen oder politisch zensiert wurden.

Für die nächste Nummer planen wir keinen Sektempfang, aber eine Bilanzierung der Arbeit des Beratungsausschusses Kunst (BAK) – der mit der Anweisung Bau und der kunststadt stadtkunst gemeinsames Jubiläum hat – bei der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und einen ersten Erfahrungsbericht des BAK bei der Senatskulturverwaltung. Dabei werden wir uns bemühen, alle Beteiligten von damals und heute zu Wort kommen zu lassen.

Elfriede Müller
Beauftragte für Kunst im öffentlichen Raum

Impressum
Informationsdienst der Kulturwerk des BBK Berlins GmbH

Herausgeber:	Kulturwerk des Berufsverbandes Bildender Künstler Berlins GmbH
Redaktion:	Stefan Vogt, 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:	art|or Hartmut Orschel.Gestaltung
Druck:	Union Druckerei Berlin
	Heft 50, 2003

Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos übernimmt die Redaktion keine Haftung.
Für namentlich gekennzeichnete Beiträge haftet der Autor.

SYMPOSIUM

Flexible Stadt – flexible Künster?

Podiumsdiskussion am 8. November 2002 im Hamburger Bahnhof

Kunst und Stadt nach der Industriegesellschaft

Im Unterschied zu den bisherigen Veranstaltungen des Kulturwerks und seiner Kooperationspartner wollten wir im November letzten Jahres die grundsätzlichen Veränderungen im Kunstschaffen und den damit verbundenen sozialen Kontext diskutieren, anstatt uns wie bisher auf die Thematik der Kunst im öffentlichen Raum zu beschränken. Denn mit unserem Referenten Sergio Bologna sind wir der Ansicht, dass sich in den 90er Jahren grundlegende Veränderungen im Arbeitsleben vollzogen haben, die auch den künstlerischen Bereich durchdringen. In den 80er Jahren fiel die Kunst unter den ambivalenten Begriff der Dienstleistung, in den 90er Jahren stand die gesamte Gesellschaft unter dem Druck der Flexibilisierung, was die KünstlerInnen zwar einschloss, aber im künstlerischen Diskurs eher randständig diskutiert wurde. Die Kulturjournalistin Claudia Wahjudi war eine der Ersten, die diese Thematik für die KünstlerInnen untersuchte. Das in den 80er Jahren proklamierte Rollenverständnis der KünstlerInnen als „Dienstleister" hatte sich als böse Event-Falle erwiesen. Denn die beruflichen Möglichkeiten haben sich mit diesem Berufsbild weder quantitativ noch qualitativ wesentlich verändert. Für KünstlerInnen ist die Flexibilisierung ihrer Arbeits- und Lebenswelt eigentlich nichts Neues, sie waren von je her gezwungen; permanent verfügbar zu sein, in neue gesellschaftliche Bereiche vorzustoßen und sich neue Arbeitsfelder zu erschließen. Wenn alle anderen Bereiche ebenso flexibel werden, bedeutet dies, dass die künstlerische Freiheit damit zu Ende ist und KünstlerInnen nur noch weitere flexible selbstständige ArbeiterInnen unter vielen sind?

Die Vortrags-und Diskussionsveranstaltung vom 8. November 2002 schloss damit einerseits an die Veranstaltungen der letzten vier Jahre zur Thematik der Kunst im öffentlichen Raum an (*Stadtkunstprojekte in Dresden, Hamburg und München [2001], Die Kunst des Öffentlichen im Diskurs von Medien und KünstlerInnenstrategien [2000), Kunst und Architektur [ein zweitägiges Symposium 1999], Was bleibt vom öffentlichen Raum? [1998]*) und ging andererseits darüber hinaus, denn sie tangierte ein allgemeines gesellschaftliches Thema, das nicht nur die Kunst im öffentlichen Raum betrifft, sondern auch die allgemeinen Lebens- und Arbeitsbedingungen der bildenden KünstlerInnen. Unsere Fragestellung dieses Abends lautete etwas provozierend: Sind die bildenden KünstlerInnen die Avantgarde für die gegenwärtigen Arbeitsbedingungen, für die neue selbstständige Arbeit und was bedeutet dies einerseits für die KünstlerInnen und andererseits für die Gesellschaft? Die Freiheiten, die die künstlerische Tätigkeit bisher begleiteten, – die eigene Arbeitsorganisation und die selbst bestimmte Arbeitszeit – waren immer auch Risiken und beinhalteten wenig soziale Sicherheit. Doch selten wurde dies als Ausbeutung oder Mangel wahrgenommen. Obgleich der Großteil der bildenden KünstlerInnen selten von der Kunst leben konnte, gehörte es fast schon zu einem normalen künstlerischen Dasein, Nebentätigkeiten aufzunehmen, was bis vor einigen Jahren auch ohne weiteres möglich war. Die in anderen Berufsfeldern üblichen Interessenkonflikte greifen heute auch auf die KünstlerInnen über, ohne dass hier ein engmaschiges solidarisches Netz existiert, das diese Veränderung abfedert. Erst seit die gesamte Ökonomie von einer Verwertungskrise gekennzeichnet ist, wird das Bild der freischaffenden künstlerischen Existenz getrübt. Wie andere Lohnabhängige auch sehen KünstlerInnen ihre Arbeit nur noch von einer schwächer werdenden Auftragslage und Kaufkraft bestimmt. Die Umwälzungen der letzten 20 Jahre haben herkömmliche Berufsbilder und damit einher gehende Identitäten ins Wanken gebracht. Die Veranstaltung sollte den Anstoß für eine weiter gehende Untersuchung geben, inwieweit die künstlerische Produktion davon betroffen ist und welche Auswirkungen diese Veränderung auf eine künstlerische Tätigkeit haben. Ist die künstlerische Existenz von der Peripherie des Arbeitslebens ins Zentrum vorgestoßen und zum Prototyp der sich ausbreitenden selbstständigen Arbeit geworden?

Auch in den Spalten von kunststadt stadtkunst möchten wir uns nochmals bei unseren Kooperationspartnern, den Kulturämtern von Marzahn-Hellersdorf, Pankow und Treptow-Köpenick, der Kulturabteilung der Italienischen Botschaft und vor allem dem Hamburger Bahnhof und Frau Knapstein für die hervorragende Zusammenarbeit bedanken.

Die beiden folgenden Artikel sind die überarbeiteten Beiträge unserer beiden ReferentenInnen, Claudia Wahjudi und Sergio Bologna. Claudia Wahjudi ist Kulturjournalistin und arbeitet für diverse Fachzeitschriften, Stadtmagazine und Tageszeitungen. Sie lebt in Berlin und ist eine ausgewiesene Spezialistin für alle Fragen der künstlerischen Produktionsbedingungen. Sergio Bologna ist ebenfalls ein ausgewiesener Spezialist, in diesem Fall für gesellschaftliche Umwälzungen im Arbeitsleben. Er ist Historiker für die Geschichte der Arbeiterbewegung und analysiert seit 20 Jahren die Lebens- und Arbeitsbedingungen der neuen Selbstständigen. Sergio Bologna war Mitbegründer des Operaismus in Italien, einer libertären Fraktion des linken Aktivismus, aktiv in der 68er Bewegung und Mitbegründer der Freien Universität Mailand (1996). Heute arbeitet Sergio Bologna als „neuer Selbstständiger" für verschiedene Institutionen.

Elfriede Müller

Zum Begriff von Postfordismus

Zwischen 1870 und 1890 beginnt die zweite Phase der industriellen Revolution in den westlichen Ländern. Kurz danach fängt die Phase der tayloristisch-fordistischen Betriebsorganisation an. Vertikal strukturierte Großkonzerne und standardisierte Massenproduktion von Konsumgütern bilden ein soziales Modell, das sowohl für die kapitalistische als auch für die realsozialistische Gesellschaft bis Mitte der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts ihre Gültigkeit behält. Dem daran anschließenden postfordistischen Modell liegen verschiedene Konzepte zugrunde: Spezialisierung auf dem *core business,* Externalisierung vieler Dienstleistungen, Verselbstständigung der Produktionseinheiten, Vernetzung von Zulieferbetrieben. Informatik erlaubt Kommunikation weltweit. Jedes Land hat seinen eigenen Weg zum Postfordismus gefunden. Japan (*„lean production"*) und Italien (*„industrial districts")* hatten Mitte der 80er Jahre noch einen Vorsprung. In Osteuropa hätte vielleicht der Übergang von der realsozialistischen zur postfordistischen Phase als Folge eines verbreiteten Unternehmergeistes gelingen können, die westlichen Investoren haben jedoch ein spätfordistisches Modell aufgezwungen. Hauptziel des Postfordimus ist, wie es bei jeder Umwälzung in der Geschichte des Kapitals der Fall war, die Arbeitsproduktivität zu steigern.

Die Arbeit in der postfordistischen Zeit

Wie hat sich die Arbeit in den letzten 20 Jahren in den kapitalistischen Gesellschaften verändert? Welche neuen Formen hat die heutige Arbeitsorganisation übernommen, wie unterscheiden sich diese von den alten Formen? Ich ziehe es vor, von „neuer Arbeitszivilisation" statt von neuen „Arbeitsformen" zu sprechen. Die üblichen soziologischen Auffassungen reden nur von „Formen", sie reden zuwenig von „Institutionen". Die alten Formen der Arbeit und der Arbeitsorganisation haben ihre Verankerung in der Staatsverfassung der modernen westlichen Demokratien gefunden (man denke nur an das Sozialversicherungssystem des *welfare state*), so dass wir von einer richtigen „Zivilisation der lohnabhängigen Arbeit" sprechen dürfen, einer Zivilisation, die bestimmte Institutionen und tief verwurzelte Denkmuster geschaffen hat. Die Veränderungen der Arbeitsorganisation treffen die Mentalität der Betroffenen tief. Die neuen Formen der Arbeit und der Arbeitsorganisation bestimmen den „sozialpsychischen Habitus" des Einzelnen (ein von Emil Lederer geprägter Begriff). Es entsteht ein neuer „Menschentyp", dessen Merkmale bei psychischen Störungen viel deutlicher als bei „normalen Zuständen" hervortreten. Aber bisher ist keine entsprechende Zivilisation entstanden, sind keine neuen Institutionen geschaffen worden. Hier besteht also ein Vakuum, und vielleicht liegt hier die eigentliche Legitimationskrise unserer europäischen Gesellschaften und Institutionen.

Man spricht nicht mehr von Arbeitern sondern von Dienstleistern. Der Arbeitnehmer soll ein Unternehmer sein, des Einzelnen Tätigkeit wandert symbolisch von der Sphäre der Arbeit aus und geht zur Sphäre des Kapitals über. Aber den größten Unterschied machen Form und Begriff der Entlohnung aus. In der klassischen Werttheorie ist der Lohn Reproduktionsmittel der Arbeitskraft. In der postfordistischen Praxis ist das nicht mehr der Fall. Reproduktion und Entlohnung sind entkoppelt. Statt einer Entlohnung für die Zeit meiner Arbeit bekomme ich eine Entlohnung für das Produkt meiner Leistung. Die Entlohnung ist nicht mehr an die Arbeitszeit gebunden. Man ist freier, die Arbeit zu organisieren, aber man arbeitet mehr. Größere Freiheit im Zeitmanagement führt nicht zu mehr Freizeit. Die Zeit (Stunde, Woche, Monat) ist nicht mehr Maß der Entlohnung. Die Entkopplung von Zeitmaß und Entlohnung hat zu einer Verlängerung des allgemeinen Arbeitstages geführt. Die Arbeitszeit wird nicht mehr gemessen und nicht mehr geregelt. Man wird nicht mehr für einen „Achtstundentag" oder eine „Vierzigstundenwoche" bezahlt, sondern für ein Produkt. Der Arbeitsplatz ist nicht mehr ein vom Arbeitgeber, sondern ein vom Dienstleister selbst organisierter und betriebener Raum. Die Folge ist eine *domestication* (Verhäuslichung) der Arbeit, entsprechend dem Verhältnis Wohnung – Atelier bei Künstlern/innen. Diese Unterschiede zu der traditionellen Arbeitsform bzw. -organisation führen zu einer Veränderung der Mentalitäten. Der Dienstleister (oder selbständige Arbeiter) fühlt sich nicht mehr als Mitglied einer arbeitenden Schicht, sondern als Mitglied einer Unternehmerschicht.

Der Übergang von regelmäßiger Entlohnung zu schwankenden Zahlungsterminen macht die Wahrnehmung des eigenen realen Einkommens und der eigenen realen Geldverfügbarkeit viel schwieriger. Die Veränderung der zeit-räumlichen Dimension trifft die Organisation des Alltags, des Wohnens, der Arbeitsteilung zwischen privaten und auftragsbedingten Tätigkeiten. Beim Postfordismus liegt die Verantwortung für die Produktionsmittel beim Arbeitnehmer. Die selbstän-

dige Arbeit muss in fixes Kapital, also in Arbeitsmittel, in Arbeitstechnologie investieren. Arbeitskraft, Wissen und *skill* des Einzelnen genügen nicht, der Dienstleister muss *fully equipped* sein, um sich auf dem Markt anzubieten. Er muss auf eigene Kosten permanent neu lernen, über den letzten *state of the art* seines Tätigkeitsfeldes informiert sein. Die Investitionskosten in Arbeitsmittel und die Kosten der permanenten Ausbildung stellen einen wichtigen Risikofaktor in der Existenz des postfordistischen Leistungsträgers dar.

Skill und Kompetenz müssen jeden Tag neu bewiesen werden, sie werden nicht wie bei Ärzten, Rechtsanwälten oder Hochschullehrern ein für allemal zertifiziert. Die Sozialversicherungssysteme sind mit der Zivilisation der lohnabhängigen Arbeit gewachsen. Sie gelten nicht oder nicht ganz für postfordistische Arbeiter, die sich privat vor Existenzrisiken schützen müssen. Verminderte soziale Rechte bedeuten, dass es Bürger zweiter Klasse gibt. Das kann zur weiteren Selbstentfernung von einer politischen Partizipation führen. Es gibt keine konkrete Möglichkeit mehr, gegen den Arbeitgeber zu streiken. Das wird als Verlust von Bürgerrechten empfunden.

Sergio Bologna, Elfriede Müller, Claudia Wahjudi — Foto: Martin Schönfeld

Das Fehlen von kollektivem Handeln führt zur weiteren Isolierung. Es entsteht also eine breite Schicht, die sich von den heutigen sozialpolitischen Institutionen ausgegrenzt fühlt und die den öffentlichen Raum als fremde Umwelt empfindet.

Klassenidentität, politische Instabilität, neue Organisation der Arbeit

Meine Vorstellung ist, dass die neue Schicht der postfordistischen Zeit den Kern einer neuen *middle class* darstellt, die bisher keine politische Identität gefunden hat. Es ist auch schwierig, eine Einheit zu finden, wenn Lebensverhältnisse und Einkommensstufen so unterschiedlich sind. Ich vermute, dass sich diese neue Schicht von den existierenden politischen Parteien nicht vertreten fühlt. Die politischen Parteien in Europa stammen aus der Tradition dreier großer Weltanschauungen: einer liberal-konservativen, einer christlichen und einer sozialistischen. Alle drei haben ihre Wurzeln in der Zivilisation der lohnabhängigen Arbeit. Die Schwankungen der europäischen Wählerschaft, die Niederlage der Sozialisten in Frankreich, der Aufstieg von Berlusconi in Italien, sind meiner Ansicht nach auf dieses Vakuum zurückzuführen, von dem wir vorher gesprochen haben. Es ist kein Zufall, dass in Italien, wo diese neue Arbeitsformen besonders weit verbreitet sind auch neue Parteien die alten verdrängt haben.

Der größte Fehler wäre, nicht an neue sozialpolitische Institutionen zu denken, sondern an eine Reproduktion der alten. Die Menschen müssen weg von den alten Vorstellungen und Denkmustern, weg vom Streben nach unbefristeten Arbeitsverträgen und festen Arbeitsstellen. Damit ist es vorbei. Die neue *middle class* muss ihre Identität als Klasse, als soziale Gruppe, finden. Sie muss eigene Institutionen entwickeln, einen eigenen öffentlichen Raum bilden, eine eigene *„agorà“* prägen. Es gibt die endlose Armee der Verzweiflung, die aus Afrika, Asien und Lateinamerika kommt. Dies sind keine Gastarbeiter mehr im traditionellen Sinne. Es sind Flüchtlinge. Es gibt kein Proletariat in den westlichen Ländern, keine Arbeiterklasse mehr im Sinne von Marx oder von Henry Ford, die diese Flüchtlinge in ihren sozialen Körper aufnehmen und integrieren kann. Die Veränderungen bei den Lohnabhängigen sind genau so tiefgreifend und werden genau so rücksichtslos von den Betriebsführungen durchgesetzt, sie sind nach dem Muster der selbstständigen Arbeit modelliert. Diese Schichten haben keine gesellschaftsbildende Kraft mehr, aber die Institutionen, die sie geschaffen haben oder für sie geschaffen worden sind, beherrschen und besetzen noch die Öffentlichkeit.

Die neue Zivilisation der Arbeit sucht ihre *„agorà“*, ihre Idee von Öffentlichkeit. Wir alle gehören zu dieser *middle class.* Wir müssen unsere Lebensbedingungen akzeptieren und nicht von alten Arbeitsmustern träumen. Wir müssen flexibel denken, anstatt auf alte Denkmuster zu starren. Wenn wir die postfordistische Entwicklung einmal in ihrer Unwiderruflichkeit anerkannt haben, können wir den entgegengesetzten Weg einschlagen und die positive Seite aus unseren Lebensbedingungen filtern. Wir können mit der Suche nach neuen Beziehungen, nach neuen öffentlichen Räumen, nach einer neuen *„agorà“* beginnen.

Viel kann geschehen auf der Ebene der Zugänglichkeit des Wissens. Die postfordistischen Arbeiter/innen bieten immaterielle Werte an, ihre permanente Ausbildung hat existenzsichernde Bedeutung, *knowledge management* kann nicht dem Einzelnen überlassen werden, auch wenn das Internet Zugang zu allen möglichen Information anbietet. Die allzu große Menge an Information macht sie unzugänglich. Institutionen müssen daran denken, das Wissen zu sammeln, zu organisieren und zugänglich zu machen. Hochschulen müssen dazu umgestaltet werden und aufhören, ein auf sich selbst zentriertes Business zu sein.

Viel kann auch auf der Ebene des Rechts geschehen. Hier gibt es noch zu große Unterschiede. Ein Beispiel: Ein Arbeitnehmer mit sechsmonatigem Zeitvertrag wird vom Arbeitgeber für die letzten drei Monate nicht bezahlt, klagt beim Arbeitsgericht und bekommt schnell eine Zwangszahlung. Ein Selbständiger, der innerhalb von sechs Monaten ein Produkt abliefern muss, wird aufgrund von zwei Rechnungen über je 50 Prozent der Gesamtsumme entlohnt. Der Auftraggeber bezahlt nur die erste Rechnung, der Auftragnehmer klagt beim Arbeitsgericht. Wird seine Klage genauso schnell erledigt? Ist die Rechtsgrundlage in beiden Fällen dieselbe? Der Arbeitsrechtler Uli Mückenberger hatte schon 1985 die Frage gestellt: „Ist das bestehende Arbeitsrecht noch ein sinnvolles Instrument zum Schutz der Arbeitnehmerrechte?“ Er hat bis heute keine befriedigende Antwort bekommen. Die postfordistische Arbeitswelt braucht Selbstorganisation, die neue *middle class* braucht Identität. Die Aktivitäten des BBK scheinen mir ein sehr gutes Beispiel in der richtigen Richtung zu sein.

Sergio Bologna,
ehemaliger Hochschullehrer, heute
als Berater freiberuflich tätig

Sergio Bologna — Foto: Martin Schönfeld

SYMPOSIUM

Die Kunst der Arbeit

Die neue Allianz von Stadt und Kunst

In den 90er Jahren ist jener *shift* deutlich sichtbar geworden, den der Kulturbetrieb mit dem Wandel der Städte erfahren hat – und noch immer erfährt. Man könnte ihn schlicht „Ökonomisierung“ nennen, auch wenn dies vielleicht nicht ganz korrekt ist. Die Aufrüstung der Innenstädte mit Musicalstätten, Museumsneubauten und Kinozentren in Bahnhofsnähe sowie die Anerkennung der ursprünglich emanzipativen Straßenparaden Christopher Street Day und Love Parade als Markenzeichen von Städten wie Berlin, Köln und Zürich sind nur die prägnantesten Symptome eines langen Prozesses, in dem ein ökonomisch geprägtes Kulturverständnis das bildungsbürgerliche abgelöst hat. Vom Nichtnormierten, Nichtnormierbaren im romantischen Sinne oder *von geistiger Pflege und Ausbildung,* in der sich *allgemein menschliche Humanität bis zur Blüte* entfaltet, ist längst nicht mehr die Rede. Und allmählich auch nicht mehr von der Sonderstellung der KünstlerInnen jenseits einer bürgerlichen Ordnung. Museen, die als öffentliche Institutionen einen klaren Bildungsauftrag haben und einst zum Zwecke jener „geistigen Pflege und Ausbildung“ gegründet wurden, beugen sich nunmehr dem Interesse an der Verwertbarkeit von Kultur für Stadtmarketing, Standortwerbung und Tourismus sowie den privaten Interessen von Sammlern und Unternehmern. Nicht zuletzt, weil die leeren Landes- und Kommunalkassen, die mit hohen Ausgaben im Sozialbereich die Folgen von Strukturwandel und Globalisierung abfedern müssen, die Kulturinstitutionen zwingen, sich durch Wirtschaftlichkeit zu legitimieren.

Und das heißt immer auch: hohe Besucherzahlen plus Gewinn für die Region. Im Ruhrgebiet etwa soll seit 2002 die Ruhr-Triennale mit Musik und Theater nicht nur für Gäste sorgen, sondern auch jene Identitätslücke füllen, die hier die Schließung von Zechen, Kokereien und Hochöfen gerissen hat, und gleichzeitig die ehemalige Industrieregion als neuen Standort für Dienstleistungsfirmen bekannt machen. In Berlin, wo die Vermarktung der Stadt mittels Kultur als Selbstverständlichkeit gilt, weil neben Regierungsneubauten und Wissenschaft sonst nicht viel Potenzial vorhanden ist, findet jährlich die Internationale Tourismus Börse statt. Seit zwei Jahren gehört zu dieser Leistungsschau auch eine Halle für Kulturtourismus, in der über 100 Aussteller kundenfreundliche Pakete aus Anreise, Eintrittskarten und Übernachtungen in vernetzten Kulturregionen schnüren: „Wer sich ein Konzert in Heidelberg anschauen will, den kann man auch auf eine Ausstellung aufmerksam machen“, so sagte im ersten Jahr die Pressesprecherin des „Kulturlandes Baden-Württemberg“.

Die Verbindungen von Kultur, Standortentwicklung und Tourismus sind jedoch nur die auffälligsten Felder, auf denen der Zusammenhang von Kunst und Stadt offensichtlich wird. Hinter den genannten Phänomenen verbergen sich grundsätzliche Veränderungen in Stadt und Kunst, die diese Entwicklung katalysieren. Und in beiden Fällen haben die Veränderungen mit dem Wandel der Arbeit zu tun.

Fall und Aufstieg der Städte

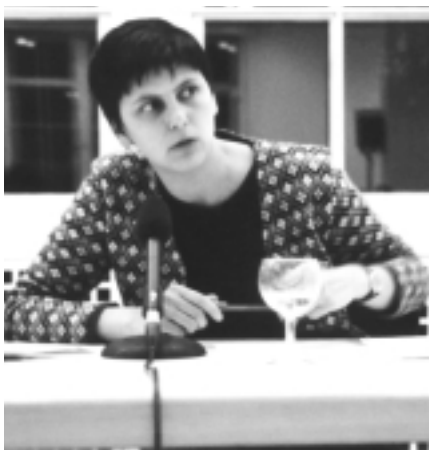
Die großen Städte sind nicht länger selbstverständliche Einzugsgebiete für die Region, nicht mehr selbstverständlich jener Ort, an den die Menschen strömen, um zu produzieren und mit den Produkten zu handeln. Mit schwindender Zentralfunktion erfahren die Großstädte auch einen Bedeutungsverlust.

Zu stark ist die Region, zu mobil, zu flexibel sind ihre Bewohner geworden. Wer in Krefeld wohnt, arbeitet vielleicht am Bildschirm daheim, shoppt in Düsseldorf, schaut Kunst in Köln an, hört Musik in Dortmund, fährt zur Erholung in die Niederlande und besucht am Wochenende die Schwiegereltern in Bonn. Vorausgesetzt, er besitzt das nötige Geld für einen Wagen. Wer ein paar Scheine mehr hat, wohnt vielleicht immer noch in Krefeld, arbeitet in Düsseldorf, shoppt jedoch in Paris, fliegt zum Kulturtrip nach London und zur Erholung nach Miami. Nur wer kein Geld hat, bleibt daheim.

Gleichzeitig aber erleben die Städte eine Renaissance – vor allem jene Großstädte, die in überregionaler, wenn nicht sogar internationaler Konkurrenz zueinander stehen. Hintergrund dieser Renaissance ist der Prozess der Globalisierung, der „engeren Verflechtung von Ländern und Völkern“ durch eine enorme Senkung der Transport- und Kommunikationskosten, wie der IWF-Kritiker und ehemalige Chefvolkswirt der Weltbank, Joseph Stiglitz den Prozess charakterisiert hat.[1] Diese Entwicklung hat die Distanz zwischen den großen Städten der Welt verringert. Sie konkurrieren nun um die Ansiedlung internationaler Firmen, vor allem aus den Sektoren Medien, Computer, Dienstleistung und Finanzen, die anders als die Produktionsstätten der Kohle- oder Stahlbranche äußerst mobil und nicht auf die unmittelbare Nähe zu Rohstoffvorkommen angewiesen sind. Doch trotz Ausbaus der Transport- und Kommunikationssysteme sind auch sie an einen Ort gebunden. Sie finden qualifiziertes Personal vor allem in Städten mit gutem Bildungsangebot, ebenso angenehme Lebensbedingungen für die höheren Angestellten. Auch müssen Dienstleistungen der niedereren Sektoren in genügender Menge abrufbar sein – die Hemden der *white collar*-TrägerInnen wollen gebügelt sein, irgendwie muss die Pizza ja ins Büro kommen. Und so konzentrieren sich die Städte, die um den Titel einer „Global City“ (Saskia Sassen) wetteifern, auf den Ausbau der Standortfaktoren Wissenschaft, Kultur und Savoir Vivre. „In den Industrieländern, insbesondere in Westeuropa, konnten die wichtigsten Großstädte ihre Stellung erneut festigen und einen bedeutenden, oft unverhältnismäßig großen Teil der Wirtschaftsaktivität führender Gewerbezweige an sich ziehen“, schreibt die US-amerikanische Soziologin Saskia Sassen.[2]

Als Ursachen dafür nennt Sassen die Verlagerung der Volkwirtschaften hin zu internationalisierten, spezialisierten Dienstleistungen und einem ausgeweiteten Finanzgewerbe. In der Tat. Kopenhagen beispielsweise rühmt sich, eine der weltweit gefragtesten Städte für Kongresse und Tagungen zu sein. In der dänischen Hauptstadt finden Kongressreisende Anfang des 21. Jahrhundert tatsächlich nicht nur ein großes Kultur- und Restaurantangebot, sondern auch eine sauber herausgeputzte Innenstadt und seit Ende Oktober 2002 sogar eine U-Bahn. Die meterhohen Plastikpenisse, die im Bahnhofsviertel Reklame für Bordelle machten, wird man hingegen nun genauso vergeblich suchen wie das Bahnhofsviertel selbst.

Die Vorteile von städtischer Konkurrenz und von Ansiedlungen transnationaler Firmen liegen auf der Hand. Die Internationalisierung bringt hochqualifiziertes Personal in die Stadt sowie neue anspruchsvolle Jobs. Das Bildungsniveau steigt. Mit Ankunft der gut bezahlten Angestellten steigt die Nachfrage nach einfachen Dienstleistungen, die wiederum jenen Neuankommenden eine Einstiegschance bieten, die über geringe Sprachkenntnisse verfügen oder deren Berufsabschlüsse am neuen Ort nicht anerkannt werden. Sie sind es, die im prekären Sektor arbeiten, die Hemden bügeln, die Pizza liefern. Diese internationalisierte Bürgerschaft reaktiviert das mittelalterliche Motto „Stadtluft macht frei“. So finden sich in den Global Cities ganze Viertel, die in ihren lokalen Grenzen vor Rassismus schützen und eine Assimilation an die Mainstream-Kultur überflüssig machen. Gleiches gilt für die Lebbarkeit sexueller oder spiritueller Identitäten sowie politischer Ansichten, die vom Durchschnitt abweichen. Die Global City fördert die Diversifizierung der Lebensstile. Damit bilden diese Städte auch das Umfeld für ein „neues politisches Subjekt“, wie es Saskia Sassen in ihrem neuen Buch „Gesprungenes Gehäuse“ ausmacht, das von Identitätskonstruktionen in globalen Städten handelt: „Ich denke an Identität im politischen Sinne“, sagte Sassen im Frühjahr 2002 zu Zitty. „An eine Verschmelzung, die zunächst ethnisch, kulturell, national sein kann, aber die in einer richtigen Stadt aus dem Individuum ein politisches Subjekt macht. Denn die Wirklichkeit der Städte und die Tatsache, dass der Nationalstaat während der Globalisierung Einfluss und Autorität verloren hat, machen aus der Stadt einen viel konkreteren Raum für Politik als der Nationalstaat […]. Diejenigen, die keine Macht haben, die benachteiligt sind, Außenseiter sind, werden in den globalen Städten als Gegenspieler der Macht sichtbar.“[3]



Claudia Wahjudi Foto: Martin Schönfeld

Allerdings liegen die Nachteile dieser Entwicklung ebenfalls auf der Hand. Strukturwandel ist teuer. Die Städte müssen sowohl ihren Umbau bezahlen als auch Sorge für jene Menschen tragen, die der Strukturwandel arbeitslos gemacht hat. Gleichzeitig unterbieten sie sich bei den Steuersätzen, um die mobilen Konzerne zu halten. Die Folge: In den Kassen fehlt Geld. Gespart wird daraufhin an öffentlichen Einrichtungen, die gerade für Benachteiligte existenziell wichtig sind – etwa Kindergärten, Schwimmbäder und Parks, beim öffentlichen Wohnungsbau und bei der Bildung. Beides begünstigt eine räumliche soziale Segregation. Auf der Suche nach sicheren, hübschen Wohnvierteln mit ausreichend Bildung für die Kinder zieht, wer es sich leisten kann, aus den verarmenden Innenstadtvierteln. „Je mehr Haushalte ihr persönliches Glück verwirklichen könnten, desto mehr stirbt die Stadt. Aus den offenen urbanen Milieus wird eine Ansammlung geschlossener Milieus“, kommentierte der Stadtsoziologe Hartmut Häußermann diese Entwicklung in Berlin.[4] Eine Stadt aber, die in soziale Cluster zersprengt ist, zeichnet sich durch Verlust von Begegnung aus, von gemeinsamen Erfahrungen und gemeinsamen Erzählungen. Der mexikanische Stadtforscher Nestor Garcia Canclini hat diesen Verlust am Beispiel Lateinamerikas so beschrieben: „Große Städte, zerrissen von erratischem Wachstum und multikulturellen Konflikten sind Plätze, an denen wir am besten den Verfall der Metaerzählungen beobachten können, von Utopien, die eine ansteigende und geschlossene Entwicklung des Menschen durch die Zeiten hinweg projizieren.“[5] Segregation gefährdet die Verständigung der Einwohner und damit demokratische Entscheidungsprozesse.

Kultur als Bindemittel

In diesem Prozess nun scheint der Kultur eine besondere Rolle zuzukommen, die weit mehr ist als die eines ökonomischen Faktors. Medien und Kultur werden in den globalisierten Städten zum Verständigungsmittel für die fragmentierte Öffentlichkeit. In ihnen formulieren sich der Zustand der Stadt sowie die Wünsche und Bedenken ihrer BewohnerInnen. In ihnen findet die Arbeit am kollektiven Gedächtnis der Stadt statt; hier konstruieren sich Identität und Identitäten – die der Stadt als Ganzes und die der verschiedenen Communities. Der mexikanische Stadtforscher Canclini formuliert es so: „Identity is theater *and* politics, performance *and* action“.[6] Man kann es auch konservativer ausdrücken. So meint der Stuttgarter Kunsthistoriker Beat Wyss, dass Kunstpflege und Kulturarbeit in der posttraditionalen Gesellschaft die soziale Qualität habe, Menschen zusammenzuführen, Werte und Erbe zu vermitteln und so die Idee der Öffentlichkeit aufrecht zu erhalten.

Schön. Hat also die Kunst, die stets auf ihr Recht auf Autonomie pocht und die dennoch gleichzeitig immer unter der Trennung von Kunst und Leben zu leiden scheint und diese Kluft zu überwinden versucht, hat die Kunst also endlich eine echte Aufgabe?

So einfach ist es natürlich nicht, und vielleicht ist sogar alles ganz anders. Bei aller Begeisterung über die neue Rolle von Kultur als Bindemittel, sollten zwei Einwände nicht in den Hintergrund rücken:

Erstens: Unterschiedliche Medien und Künste werden von unterschiedlichen Milieus genutzt und rezipiert. Es darf mithin bezweifelt werden, ob Kultur als Milieu übergreifendes Kommunikationsmittel funktioniert: Kultur ist nicht weniger segmentiert als die Gesellschaft, die sie hervorbringt.

Zweitens: In diesem Modell ist für Kritik nur eine begrenzte Rolle vorgesehen. Die österreichische Kritikerin und Kuratorin Stella Rollig schrieb Ende der 90er Jahre, projektorientierte Kunst habe für die Transparenz von Abhängigkeiten im Kulturbetrieb und für eine Aufmerksamkeit für Handlungsformen gesorgt. Auch ersetze eine Kunst der sozialen Praxis fehlendes Gemeinschaftsgefühl. Rollig wies jedoch ebenso auf das Manko solcher Strategien hin: „Die Gefahr besteht darin, daß Kunst die Sozialpolitik entlastet und von politisch Verantwortlichen als Trostpflaster oder kurzfristiges Ablenkungsmanöver in diskriminierenden und marginalisierenden Verhältnissen angewandt wird.“[7]

Die Frage wäre also: Wo stehen Künstler und Künstlerinnen, wenn Kultur eine zentrale Rolle zugewiesen wird? Vor allem, wenn sie diese Rolle nicht zuletzt in Folge ihrer Professionalisierung und mit Hilfe von Massenmedien auch ausfüllen können?

Ich-AGs, Selbst-Unternehmer und andere Berufsbilder

Kunst, Kultur, Wirtschaft und Stadt lassen sich nicht mehr auseinander dividieren. Und das liegt nicht nur daran, dass mittlerweile derart riesige Apparate wie die Ruhr-Triennale in Bewegungen gesetzt werden. Kaum verabschiedet sich der Kulturbetrieb von Begriffen wie Genie, Schöpfer und Werk, erfindet er neue Definitionen, die Markt und Privatisierung Rechnung tragen. Mitte 2001 tagte in Berlin der „Kulturpolitische Bundeskongress“, den die SPD-nahe Kulturpolitische Gesellschaft zu dem Thema „Kunst. Macht. Kulturpolitik“ veranstaltete. „Junge KulturproduzentInnen und KünstlerInnen“, hieß es im Grußwort des Programmhefts, „binden sich immer weniger an das ‚Referenzsystem‘ staatlicher Kulturförderung, sondern verstehen sich zunehmend als UnternehmerInnen und Selbstständige“.

Das Problem ist, dass dieser Satz so unrichtig nicht ist. Er gilt in einem gewissen Sinne sogar für jene Netzwerke und Plattformen, die sich in den 90er Jahren in Distanz zum institutionellen Kulturbetrieb gegründet und seine Repolitisierung vorangetrieben haben. Er gilt auch für sie, obwohl gerade diese Zusammenschlüsse als widerständig gelten – frei verknüpft nach der popularisierten Rhizom-Theorie von Deleuze und Guattari und in Art der „losen Koppelung“, die immer wieder Strategie emanzipativer Kulturen gewesen ist. Auch aus den sozialen Bewegungen hatten sich ja seit Ende der 70er Jahre ähnliche Zusammenschlüsse gegründet, um selbstbestimmtes Arbeiten zu ermöglichen – außerhalb der Fabriken der fordistischen Produktion und jenseits deren Verwertungsdrucks.

Doch auch die Privatwirtschaft hat mittlerweile die Einrichtung von Subsystemen verfolgt. Sie hat die Arbeitskraft aus den Firmen in externe Teams verlagert, um das betriebswirtschaftliche Risiko zu minimieren, Arbeitskonflikte zu vermeiden und die Flexibilität der Unternehmen zu maximieren. Im Zuge dieses „Outsourcings“ haben sich die Begriffe von Arbeit und Arbeitenden gewandelt: Prototyp der Berufstätigen sind nicht mehr angestellte ArbeitnehmerInnen, die in der Firma einerseits entfremdete Arbeit leisten, andererseits wirtschaftliche und soziale Sicherheit finden, sondern zunehmend FreiberuflerInnen und JobhopperInnen. Aus der freiwilligen Verweigerung entfremdeter Arbeit ist der Zwang zur Selbstbestimmtheit geworden. Heute muss mensch ein Künstler sein, zumindest ein Lebenskünstler. Ende 2001 war beispielsweise in Berlin nur noch jeder Dritte zwischen 15 und 64 unbefristet und ganztägig beschäftigt.

Diese Entwicklung macht Schluss mit der Sonderstellung von KünstlerInnen. Ihr Image freilich, geprägt von Begriffen wie Autonomie und Kreativität, hält sich weiterhin. Es muss daher nicht verwundern, dass der Beruf der Kulturproduzierenden inzwischen zum Vorbild einer Dienstleistungsgesellschaft umgedeutet worden ist, die ihre ManagerInnen in Seminaren anleitet, so zu handeln und denken wie KünstlerInnen: kreativ, selbstbestimmt, flexibel – notfalls bis über ihre Grenzen. Die Kulturalisierung der Ökonomie meint auch: Selbstbestimmung im Dienste der Selbstausbeutung. Und andersherum: Die Ökonomisierung der Kultur öffnet das System Kunst. Das künstlerische Feld, das in Zeiten industrieller Produktion noch als Gegenentwurf zur bürgerlichen Ordnung galt, geht in der Dienstleistungsgesellschaft in dieser auf.

KünstlerInnen gehören jetzt zu den „prekären Intellektuellen“, wie die französischen Autorinnen Anne und Marine Rambach jene hochqualifizierten Selbstständigen und Scheinselbstständigen genannt haben, die vor allem in Kultur, Medien und Wissenschaft arbeiten.[8] Zu den Charakteristika der Tätigkeiten der *intellos précaires* gehören die Aufhebung der Trennung von Freizeit und Arbeit, Computer und Handy als Überlebenswerkzeug, eine kurzfristige Lebensplanung, die sich an Projekt- und Budgethorizonten orientiert, Verlängerung des Arbeitstages und Verdichtung der Lebensarbeitszeit, Multitasking und Selbstmanagement sowie permanente Arbeit an jenen sozialen Beziehungen, die das nächste Projekt, den nächsten Auftrag einbringen sollen. *Les intellos précaires* zeichnen sich durch hohen sozialen Status einerseits und eine unsichere materielle Situation andererseits aus. Die Folgen dieser Arbeitsbedingungen sind ähnlich, wie sie der US-amerikanische Soziologe Richard Sennett für den „flexiblen Menschen“ geschildert hat: Häufiger Job- und Ortswechsel,

Elfriede Müller, Claudia Wahjudi Foto: Martin Schönfeld

Zwang zu stetiger Bestleistung, Zukunfts- und Versagensängste, Depressionen und Erschöpfung. Diese Instabilität kann den Eindruck vermitteln, eine schlüssige Biographie, narrativer Strukturen und die Lesbarkeit des Lebens zu verlieren. Den Verlust von Erzählungen, den der mexikanische Stadtforscher Canclini für die Mega-Städte ausmacht, findet Sennett bei den Individuen. „Wie kann ein Mensch in einer Gesellschaft, die aus Episoden und Fragmenten besteht, seine Identität und Lebensgeschichte zu einer Erzählung bündeln? Die Bedingungen der neuen Wirtschaftsordnung befördern vielmehr eine Erfahrung, die in der Zeit, von Ort zu Ort und von Tätigkeit zu Tätigkeit driftet.“[9]

Arbeit ist eine Kunst

Selbstverständlich gibt es Versuche, in der „Kultur des neuen Kapitalismus“ (Sennett) Freiräume zu erhalten oder zu schaffen. Denn selbstbestimmt zu arbeiten heißt ja auch: Arbeit, Arbeitsraum und Arbeitszeit selbst kontrollieren zu können. Nicht nur das Schräubchen im Getriebe sein, sondern auch die großen Fragen stellen zu können: Warum gibt es mein Produkt, wo bezieht es welche Stellung, und wie organisieren die Produzenten seine Herstellung?

Solche Versuche finden sich in den Inhalten, im Versuch, Kritik an den Verhältnissen zu üben, Analyse und Kommentar zu leisten und trotzdem einen Markt dafür zu finden – auch auf die Gefahr hin, dass sich jede Kritik problemlos in die Kulturindustrie der Dienstleistungsgesellschaft einfügt.

Eine zweite Möglichkeit, Freiraum zu schaffen, ist die Wahl der Arbeitsorganisation. Netzwerke und hybride Projekte beispielsweise ermöglichen selbstbestimmte Arbeit durch Zusammenschlüsse von Arbeitskraft und Wissen in selbstgewählten sozialen Beziehungen. Gerade der Kulturbetrieb lebt von Freundeszirkeln: Private Beziehungen müssen Kapital, Infrastruktur und sinkende öffentliche Förderung ersetzen. Flexible Zeiten machen soziale Verbindlichkeiten nicht überflüssig, sie ändern nur deren Charakter. Gleichgesinnte FreundInnen und Bekannte lassen sich besser als Familien in ein flexibles Leben integrieren, und sie ersetzen jenen Halt, den ein Leben ohne institutionell gesichertes soziales Netz, ohne Gewerkschaft und Kirchengemeinde nicht mehr gewährt. Ganz ohne Bindung hält es der Mensch nicht aus. Doch frei von Widersprüchen und Risiken sind auch solche Wahlverwandtschaften nicht. Bei den Erwartungen an FreundInnen, meint der Soziologe Thorsten Bonacker, spiele immer auch „Profitierung“ eine Rolle: „Der Freund muss mir nützlich sein. Wir sind immer nahe dran, den anderen zu missbrauchen.“[10] Umso mehr, wenn das berufliche Überleben von Freundschaften abhängt.

Ein dritter Versuch ist die Kombination von festem Teilzeit-Job mit freier Tätigkeit. Sie kann sich als ein Idealfall herausstellen, wenn das Modell Sozialversicherungen *und* Zeit für selbstbestimmte Tätigkeit gewährleistet, artet jedoch nicht selten in eine 60 Stunden-Woche aus. Arbeiten, um arbeiten zu können, ist kein neues Phänomen, schon gar nicht im Kulturbetrieb und in alternativen Kreisen. Relativ neu hingegen ist, dass es so viele Menschen und so viele ehemals Vollzeit arbeitende Männer betrifft. Mehrere schlecht bezahlte Jobs gleichzeitig: Mit diesem Rezept haben beispielsweise die Vereinigten Staaten ihre Arbeitslosenzahlen gedrückt – und die Klassengegensätze wieder verschärft.[11]

Angesichts dieser Entwicklung plädieren KritikerInnen des Vollbeschäftigungsideals für den Abschied von der Erwerbsgesellschaft und für die Anerkennung unbezahlter Arbeit. Denn der Drang, tätig zu sein, ist ja vorhanden. Die Versuchung ist groß, ihren Argumenten und Vorschlägen zu folgen: etwa Bürgergeld für ehrenamtliches Engagement oder staatliche Unterstützung für die selbstständigen Kulturarbeitenden, die sich um den Zusammenhalt der Gesellschaft kümmern. Die Versuchung ist auch deshalb groß, weil mit dem Rückzug des Staates Kultur zur Manövriermasse des Kapitals zu werden droht – etwa, wenn sie sich von Unternehmen fördern lässt, die keinem demokratisch legitimierten Konsens unterstehen und zur Unterstützung nicht verpflichtet sind. „Der alte Gegensatz von Arbeit und Freizeit hebt sich auf“, skizziert der Nürnberger Kulturwissenschaftler Thomas Röbke in seinem Buch „Kunst und Arbeit“ das neue Ideal der Tätigkeitsgesellschaft, „und an seine Stelle tritt eine reichhaltige Palette von Muße, Familienzeit, autonomer Selbstbildung, bürgerschaftlichem Engagement und reduzierter Erwerbsarbeit. Jeder Mensch ist ein Künstler, dieser viel zitierte Satz von Joseph Beuys würde unter diesen Voraussetzungen eine völlig neue – oder die von ihm wirklich beabsichtigte – Bedeutung erhalten: Das Leben der Menschen würde zum Selbstgestaltungsprozess, das seine eigene Balance zwischen den verschiedenen Tätigkeitsfeldern finden muss. Kunst wäre kein abgesonderter, sondern integraler Bestandteil dieser Selbstgestaltung.“[12]

Es klingt zu schön, um wahr zu sein. Tatsächlich übersieht dieses Modell Viererlei. Erstens: Der Mythos vom Ende der Massenproduktion und entfremdeten Arbeit hat seine Ursachen in westlicher Kurzsichtigkeit. Geschuftet wird ja weiterhin, nur nicht mehr in den wohlhabenden Staaten, sondern in Ländern mit Niedrig- und Niedrigstlöhnen. Anderenfalls wäre der Umbau hiesiger Städte in Dienstleistungszentren weder nötig noch möglich.

Zweitens vernachlässigt das Modell jenes neue Verhältnis zwischen Politik und Wirtschaft, das die Politik auf Schadensbegrenzung reduziert.

Drittens: Das Modell einer Tätigkeitsgesellschaft kann genauso gut bedeuten, dass unterbezahlte oder indirekt subventionierte Tätigkeiten jene Sinnkrise ausgleichen, die der Mangel an Vollzeitarbeit provoziert, und seine sozialen Folgen befrieden soll. Die Journalistinnen Andrea Böhm und Barbara Dribbusch weisen auf die Gefahr der Zwangsverpflichtung zur Arbeit, unlautere Konkurrenz des gemeinnützigen Sektors zur Privatwirtschaft und nicht zuletzt eine

Sergio Bologna, Elfriede Müller, Claudia Wahjudi Foto: Martin Schönfeld

erneute Aufteilung von Arbeit nach Geschlechtern hin, die diesem Modell innewohnt – den letzten Job für den Mann, das Ehrenamt für die Frau.[13]

Und viertens: „Im Prinzip (aber eben nur im Prinzip) hätten die Massenabschaffung von ‚Arbeit', ihre postfordistische Entstandardisierung, die Entstaatlichung und Entbürokratisierung der sozialen Absicherungen dazu führen können, Freiräume für eine Fülle von selbstorganisierten Netzwerken der Selbsthilfe und Selbsttätigkeit zu eröffnen", schreibt der Philosoph André Gorz. „Diese Befreiung der Arbeit und diese Ausweitung des öffentlichen Raumes haben aber nicht stattgefunden. Denn sie hätten eine andere Zivilisation, eine andere Gesellschaft und eine andere Ökonomie vorausgesetzt, in der die Macht des Kapitals über die Arbeit und der Vorrang der Rentabilitätskritierien beseitigt wären. Die postfordistische Abkehr von der Standardisierung und Massenfertigung sowie die Entbürokratisierung verfolgten jedoch das genau entgegengesetzte Ziel."[14]

Zwischen Marx und Westerwelle

Aus dem Umfeld der Kulturpolitischen Gesellschaft gibt es sehr sozialdemokratische Vorschläge, wie zumindest Kultur und Kulturpolitik diesen Widerspruch wenn nicht aufheben, so doch lindern könnten. Um die Autonomie künstlerischen Handelns zu gewährleisten, soll der Staat Kulturproduzenten als Unternehmer besonderer Art behandeln: etwa mit Gründungsdarlehen, Bürgschaften, Professionalisierungsseminaren und Subventionen für Räume, die die Entstehung von Netzwerken fördern. Ein sehr affirmativer Vorschlag, dessen Verwirklichung viel Geld kostet, das krankende System jedoch nicht antastet. Die KünstlerInnen bleiben im Spagat zwischen Marx und Westerwelle hängen. Die alte Forderung auf eigene Produktivmittel haben sie ja längst eingelöst. Frei nach Marx verfügen sie selbst über Arbeitskraft, Arbeitszeit und Arbeitsmittel – und sind nun doch einfach prekäre Selbstständige wie Tausende andere auch. Kulturproduzenten sind Teil jener Wirtschaft, die die Gesellschaften fragmentiert, und doch sollen sie der Bindung ihrer segmentierten Milieus dienen.

Wenn das Rhizom nicht mehr Sinnbild für Widerstandskultur ist sondern für die verflüssigten Verhältnisse der Dienstleistungsgesellschaft, wenn Künstler und Künstlerinnen nach wie vor auf Autonomie pochen, aber so abhängig und unabhängig sind wie jeder andere intello précaire auch, so stellt sich die Frage nach künstlerischen Inhalten und Strategien neu. Sind Kunst und Kultur bereit, ihre Vermittlerrolle in den Städten zu übernehmen? Sollen sie das? Es bleibt die Frage, ob sie das emanzipative Potenzial der immateriellen Arbeit nutzen, wie es unter anderem Negri, Lazzarato und Virno in ihren Umherschweifenden Produzenten skizziert haben, und ob sie die emanzipativen Möglichkeiten von Netzwerken ausschöpfen, für deren Entfaltung André Gorz eine alternative Stadtplanung fordert. Sie können sich entscheiden, ob sie als selbstständige Kreative lediglich jenen glam liefern, den die Städte brauchen, um sich in der globalen Konkurrenz zu behaupten, – oder ob sie den Sonderstatus ausspielen, den ihr Politik und Wirtschaft noch immer zugestehen, um jenes emanzipative Potenzial, das Ende der 90er Jahre zu verebben drohte, neu zu überdenken und zu gestalten. Eine Entscheidung, vor der übrigens nicht nur KünstlerInnen stehen.

Claudia Wahjudi, Kunstredakteurin bei Zitty und freie Kulturjournalistin

1 Joseph Stiglitz: Die Schatten der Globalisierung, Berlin 2002, S. 24.
2 Saskia Sassen: Metropolen des Weltmarkts. Die neue Rolle der Global Cities, Frankfurt a.M./New York 1997, S. 73.
3 „Zentrum des neuen Subjekts. Die prominente Soziologin Saskia Sassen, Gast der American Academy, über die Zukunft Berlins". In: Zitty 8/2002, S. 30.
4 „Die neue Spaltung". In: Zitty 6/2001, S. 28.
5 Nestor Garcia Canclini: Consumers and Citizens. Globalization and Multicultural Conflicts, Minneapolis/London 2001, S. 84.
6 Ebd., S. 96.
7 Stella Rollig: Das wahre Leben. Projektorientierte Kunst in den neunziger Jahren, in: Marius Babias/Achim Könneke (Hg.), Die Kunst des Öffentlichen, Dresden 1998, S. 20.
8 Vgl. Anne et Marine Rambach: Les intellos précaires, Paris 2001.
9 Richard Sennett: Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus, Berlin 1998, S. 31.
10 „Freundschaft". In: Zitty: 25/2000 S. 21.
11 Vgl. Barbara Ehrenreich: Arbeit poor. Unterwegs in der Dienstleistungsgesellschaft, München, 2001.
12 Thomas Röbke: Kunst und Arbeit. Künstler zwischen Autonomie und sozialer Unsicherheit. Hg. v. Kulturforum der Sozialdemokratie, Essen 2000, S. 14.
13 Vgl. Andrea Böhm und Barbara Dribbusch: Jobs und Lebenssinn zum Selberbasteln, in: Kursbuch Arbeit. Ausstieg aus der Jobholder-Gesellschaft – Start in eine neue Tätigkeitskultur? Hg. v. Jan Engelmann und Michael Wiedemeyer, Stuttgart/München 2000, S. 180–188.
14 André Gorz: Arbeit zwischen Misere und Utopie, Frankfurt a.M. 2000, S. 13.

SYMPOSIUM

Auf dem Weg zu einem Umweg

„Auf dem Weg zu einem Umweg" von H.C. Dany mit Einschüben aus dem Roman „Hell" von Stefan Banz und einigen Anmerkungen von Ute Tischler

Es würde mich nicht wundern, wenn Sie sich langweilen.' Eins hatte sich neben Hanna gestellt und war leicht in die Knie gegangen, um besser mit ihr reden zu können. ‚In unserem Gewerbe wird weniger danach geurteilt, was man sieht, sondern was man hört. Meine Arbeit besteht darin, Namen in Umlauf zu bringen. Manchmal schreibe ich sie nur auf einen Zettel und drücke sie jemandem in die Hand. Meist bringe ich Gerüchte und Geschichten in Umlauf, von denen man nichts anderes als den Namen des Künstlers, von dem sie handeln, zu erinnern braucht. Deshalb wird meist auf die Pointe verzichtet. Wir brauchen diese Spannung nicht, der Suspense kommt aus der Angst, keinen Namen zu haben, von niemanden gesehen zu werden und nichts zu bedeuten."[1]

Was der Londoner Galerist Eins der Kriminalkommissarin der Geschichte, Hanna Foerster, als vertrauliche Mitteilung zuflüstert, klingt absurd, weil all das, was man gemeinhin mit Kunst in Verbindung bringt, keine Rolle mehr spielt. Und nicht nur dass die Kunst abwesend ist, auch ihr Produzent ist es. Künstler und Kunst, beide erscheinen hinter der Oberfläche des Kunstmarkts wenn nicht unsichtbar, so doch austauschbar. Indem Eins die künstlerische Praxis seiner Künstler auf ein Showformat zuschneidet, wird sie zum Unterhaltungsprodukt des Lifestyles und auf ihre affirmativen Funktionen reduziert. Was für Gesprächsstoff in Kunstkreisen sorgt, sind sensationelle Inhalte oder Bluffs, die auf Reste des ehemalig Originellen verweisen. Wenn es nicht schon der Kunst selbst gelingt, durch mediale Anbiederungen ihr kritisches Potenzial zu nivellieren, sorgen Kunstvermittler dafür, den entsprechend weichen Kontext herzustellen. Reale Substanz verschwindet hinter einer forcierten Bedeutungsproduktion. Die Kunst selbst ist nicht mehr wichtig, das Gerede darum ist es, ihr Mythos. Davon hängt alles ab. Einschließlich dafür werden Ausstellungen zu Inszenierungen, und Verkaufsgespräche zu Performances, in denen Künstler und Käufer wie Schauspieler agieren. Dieser Stage-Charakter der Kommunikation bestimmt nicht nur die herausgehobene, besondere Situation der Begegnung im Kunstbetrieb, sondern auch Rollen- und Spielanleitungen sowie die Angst dabei zu versagen.

„Manchmal langweilt mich dieses Spiel zu Tode. Sie vermuten, meine Bankberaterin würde mich dann überzeugen, weiterhin solche Partys zu geben, aber das ist es nicht. Nicht wirklich. Ich studiere meine Gäste, es sind ja nicht nur Kunden. Es sind Versuchsanordnungen, die ich installiere. Vielleicht gehen wir beide sogar einer sehr ähnlichen Tätigkeit nach, nur werden Sie mit einer Situation konfrontiert, während ich sie inszenieren kann."[2]

Ich würde das *kann*, mit dem hier Kunstvermittlung als Möglichkeitsform beschrieben wird, realistischerweise durch ein *muss* ersetzen. Auch Eins hat keine Wahl. Seine Funktion ist es, Aufmerksamkeit für etwas zu erzeugen, das in einer gesellschaftlichen Randzone liegt. Von daher sind Rechtfertigungsstrategien nachvollziehbar, die ihren Gegenstand entweder mystifizieren oder popularisieren wollen. Beide allerdings führen nicht wirklich zu einem anderen Ergebnis. Überall hört man, dass es der Kunst schlecht gehen soll. Rein numerisch betrachtet jedoch prosperierte sie wie nie zuvor. Das Problem scheint mir also nicht aus dem Mangel, sondern eher aus der Menge zu entstehen. Verkürzt gesagt, Angebot und Nachfrage befinden sich in einem Missverhältnis, das in der Wahrnehmung von Kunst mit Desinteresse und Orientierungslosigkeit quittiert wird. Die zunehmend sichtbare Verschiebung der Wertschöpfung aus der Produktion in die Distribution und Vermittlung gegenüber einer wählerisch gewordenen oder nachlassenden Nachfrage, erfordert geschickte Management- und Promotionqualitäten.

„Um Kunden überhaupt noch ansprechen zu können, wird man lernen müssen, ihre kommunikative Lust anzustacheln. Kunden müssen in einen permanenten Austauschprozess verwickelt werden, der auf lustvolle Art den Spieltrieb weckt",

debattiert Philipp Calm, Kunsthändler aus dem Roman Hell von Stefan Banz.

„Kunden, die überhaupt noch zum Shoppen (in die Galerie) kommen, brauchen einen Anreiz und müssen zum Spielen animiert werden."[3]

Das gilt genauso für Non-Profit- Ausstellungsräume, die genaugenommen nach ähnlichen Grundsätzen handeln müssen. Um den Überschuss an Kunstproduktion zu regulieren, gibt es sowohl regressive als auch aggressive Methoden, die den Kunstbetrieb funktionieren lassen und notgedrungen immer wieder Hierarchieverhältnisse herstellen müssen, solange sich eben noch nicht jeder künstlerisch betätigt. Aber was wäre, wenn sich Kunst jenseits von Marktgesetzen und deren Spielregeln verhalten würde? Als vergegenständlichtes gesellschaftliches Bewusstsein würde sie in den Regalen eines freizugänglichen Supermarktes für alternative Welterklärungsmodelle lagern und mit Sicherheit unangepriesen versauern. Was als Kunst tatsächlich sichtbar wird, hängt von Leuten wie den Kunstvermittlern Eins und Calm ab, die aus Künstler/innen Namen und aus Kunst Statussymbole machen.

„Mir geht es aber um die, die sich aus der Wertschöpfung erst einmal hinaus beamen, um dort etwas anderes zu tun."[4]

Aber was heißt das Herr Dany? Am Kunstprozeß weder pre- noch postproduktiv teilzunehmen würde bedeuten, das Feld der Kunst zu verlassen.

„Im Jargon der neuen Betriebsamkeit wird es wohl unprofessionell genannt, was ich anstrebe. Ich ziehe es vor, von selbstbestimmter Arbeit am Rande eines Diktats der Ökonomie zu sprechen. Anders formuliert, ließe sich auch sagen, ich versuche hobbyesk Kunstkritik, Kunstgeschichte, und Theorie zu schreiben, Kunst zu produzieren, zu kuratieren."[5]

Die Vorteile dieser „Entprofessionalisierung" wie es H.C. Dany nennt, liegen auf der Hand.

1. Das Risiko als unbedeutender Künstler stigmatisiert zu werden, wird minimiert.
2. Weil keine lineare Biografie vorliegt, verlängern sich die Erfolgschancen. Spätestens posthum kann doch noch eine Wertschöpfung eintreten.
3. Regeln können abgelehnt werden.
4. Positiv gestimmt sein, weil man Dinge tun kann, die man tun will.
5. Moralisch redlich sein, weil man sich ohne Gesichtsverlust für Randfiguren und Looser einsetzen kann (Robin Hood Syndrom)
6. Man kann eigene Regeln entwerfen.
7. Moralisch unredlich sein, weil man jederzeit sein Urteil ändern und aus der Unprofessionalität heraustreten kann.

Kurz und gut, die neue Bescheidenheit erweist sich als intelligente Anerkennungsstrategie. Es bedarf heute komplexerer Mittel, um auf sich aufmerksam zu machen. Das von sich Redenmachen, beginnt weitaus vor dem oder sogar unabhängig von dem, dass Galeristen Namen in Umlauf bringen. Seit Jahren sind bei Künstler/innen

> ***Kurz und gut, die neue Bescheidenheit erweist sich als intelligente Anerkennungsstrategie.***

Selbstpräsentationen zu beobachten, die sie zu einer Art Superstar machen sollen. Dadurch dass sich künstlerische Werkkategorien verflüchtigen und die Überakkumulation mit dem „Ausverkauf der Kunst" droht, verschiebt sich die Bedeutungsproduktion auf das Künstler/innensubjekt und deren Handlungsrahmen. Es entstehen – wie Dany es zu sagen vermeidet – „Super-Subjekte", die alles können. Künstler/innen, die schreiben, singen, kuratieren, fotografieren, filmen, Platten auflegen oder modeln etc. sind keine Ausnahmen mehr, sondern dienen notwendigerweise einer flexibilisierten Verwertung.

„Um sich in der Wertschöpfungskette (jedoch) zu verankern, müssen sich die Eigennamen aber als Label spezialisieren. Durch die Verengung der Tätigkeit findet eine Profilierung statt. Die Arbeit der Gelabelten soll so für die Nachfrage besser adressierbar werden. A ist buchbar, um aus allem Pop zu machen, B versteht sich auf net.art, C ist buchbar für Spezialisierung Y. Die Eigendynamik der künstlerischen oder kunstkritischen Arbeit wird der Logik ihrer Verwertbarkeit nachgeordnet – das Selbstmarketing formatiert die Arbeit."[6]

Innerhalb der von H.C. Dany skizzierten Aufmerksamkeitsökonomie verwandelt sich die eigene Oberfläche in eine verwertbare Identität, wodurch eine vorstellbare Vielfalt von Arbeit zunehmend ausgeblendet wird. Die Folge sind fragmentierte Sets, Häppchen für den labelbewussten Käufer, bei dessen Ansprache auf umständliche oder widersprüchliche Inhalte verzichtet wird. Im Vordergrund steht ein klares Image, das, wenn es nicht klar genug ist, entsprechend poliert und manipuliert wird. Herauskommen sollte dabei eine medialisierbare Identität an die man glauben kann. Erich Hell, Protagonist einer Art Hintergrundkunst, enthüllt nicht nur die Mechanismen in der Züricher Kunstszene, sondern liefert dazu auch den Plot in seinem Audioplay.

„Auch die Kunstszene scheint heute einen kleinen weiblichen Medienstar nötig zu haben, der als Phänomen brilliert. Man könnte sagen, Naivität als künstlerische Stärke hat auch in der bildenden Kunst Einzug gehalten, dank der übermächtigen Medienpräsenz der Film-, Rock, und Sportstars. Ohne ihren Einfluß auf die Kunstszene und ohne das bewusste Abkupfern dieser Strategien wäre die Kunst vielleicht heute endgültig an die Peripherie der Wahrnehmung verdrängt worden."[7]

Die Inszenierung der eigenen Person zum medialen Ereignis wie sie in der Popmusik üblich ist, wird ein sichtbares Erfolgsprinzip auch im schmal segmentierten Kunstbetrieb. Bei Bedarf geht man auch nicht nur im übertragenden Sinn über Leichen. In den Geschichten von Dany und Banz reicht die Inszenierung der Wertbildung soweit, dass am Ende ein realer Mord steht.

„Mord als Kunstwerk könnte (...) die Kunst als Instrument der Illusion sowohl endgültig entlarven als auch vollkommen neu einführen, weil nämlich die Tötung des Menschen dann Wirklichkeit gewordene Illusion geworden ist."[8]

Der Weg zum Erfolg verläuft direkt und ohne Umwege.

„Das große Spiel hat begonnen, Erich. Alle warten auf dich in der Arena! Auf den großen Newcomer, der in der Lage ist, Kunst zu machen, die das Leben verändert – mehr, die die Gesellschaft verändert, neue Wertmaßstäbe setzt. Willkommen im Kreis der Mega-Hips, Erich! Der weltweit größte Sammler hat angebissen und ‚Mord' gekauft! Du bist schon jetzt ein reicher Mann, Erich! ... Ich habe Mord heute für 450 000,00 Dollar verkauft!"[9]

„Wenigstens einmal in der Karriere muß man einfach Glück haben, am besten gleich am Anfang ..." COM & COM, Johannes Hedinger und Marcus Gossolt: if we were kings, KMZA, Berlin

1 H.C. Dany: Stirbt der Mensch als Künstler mit Ariane Müller (Teil 2), in: Auf dem Weg zu einem Umweg, Salon Verlag, Köln 2001, S. 126.
2 Ebenda, S. 127.
3 Stefan Banz: Hell. Mord und andere Werke von Erich Hell, Salon Verlag, Köln 2001, S. 36.
4 H.C. Dany: Frau kann es Luxus nennen, in Auf dem Weg zu einem Umweg, Salon Verlag, Köln 2001, S. 164.
5 Ebenda, S. 170.
6 Ebenda, S. 165.
7 Stefan Banz: Hell. Mord und andere Werke von Erich Hell, Salon Verlag, Köln 2001, S. 66.
8 Ebenda, S. 121.
9 Ebenda, S. 160.

Eine verschärfte Lage

Zur Situation der kommunalen Förderung der bildenden Kunst

Die sowieso schon überschuldeten Haushalte des Landes Berlin und seiner Bezirke wurden in den letzten Monaten zusätzlich noch von der Berliner Bankenkrise strapaziert. Weitere Milliardenforderungen zugunsten utopischer Gewinnerwartungen für ausgewählte Zirkel der West-Berliner Nomenklatura müssen von dem Haushalt des Landes Berlin aufgefangen werden. Dafür kann auch der Bund dem Land keine Hilfe bieten, drücken ihn doch selbst riesige Schuldenlasten. Folglich unternimmt das Land Berlin radikale Einsparungen in allen Bereichen, die gravierende Einschnitte in allen öffentlichen Angeboten nach sich ziehen, besonders auch im Kulturbereich.

Diese Entwicklung ist natürlich nicht sensationell neu. Schon in den letzten Jahren waren die Kulturverwaltungen ständig damit befasst, neue Einsparpläne auszuarbeiten und neue Strategien zur Aufrechterhaltung der ohnehin schon ausgedünnten kulturellen Angebote zu entwickeln. Doch im Unterschied dazu hat der Kürzungsdruck in den letzten Monaten eine bisher ungekannte Radikalität gewonnen, so dass einige Kulturpolitiker den kulturellen Sektor gleich völlig zur Disposition stellen wollen. Auf den Protest des Berufsverbandes Bildender Künstler Berlins gegen die beabsichtigte Schließung der Galerie HO im Bezirk Marzahn-Hellersdorf reagierte die zuständige Bezirksstadträtin Marlitt Köhnke (SPD) mit dem Verweis, dass die kommunale Kunstförderung „keine gesetzlich vorgeschriebene Pflichtleistung“ ist, sondern dass es sich um „freiwillige Angebote“ (Schreiben der Bezirksstadträtin Bildung, Kultur und Sport von Marzahn-Hellersdorf an das Büro für Kunst im öffentlichen Raum vom 15.5.2002) handelt. Wenn der Haushalt drückt – und das tut er in Marzahn-Hellersdorf außerordentlich –, dann kann man sich von solchen freiwilligen Leistungen auch am leichtesten trennen.

Besonders stark lastet der Kürzungsdruck auf jenen Bezirken, die im Laufe der Bezirksreform 2001 mit anderen Bezirken vereinigt worden waren. Durch die Fusion existieren plötzlich Mehrfachangebote, für die die Haushälter keine Rechtfertigung mehr sehen. Denn im Vergleich mit den nicht fusionierten Bezirken (Neukölln, Reinickendorf, Spandau) gibt es ja nun plötzlich einen Leistungsvorteil. Dabei lag der Sinn der Bezirksreform nicht im Abbau von Angeboten an Bürgerinnen und Bürger, sondern im Verwaltungsabbau. Doch die Haushälter unterscheiden nicht zwischen Dienst und Leistung. Besonders schwierig ist die Situation im neuen Bezirk Mitte, denn hier kamen die kulturellen Angebote von vormals drei eigenständigen Bezirken zusammen. Nach der Fusion verfügt der Bezirk Mitte plötzlich über fünf kommunale Galerien, wo es vorher in den einzelnen Bezirken nur eine oder höchstens zwei gab. Für die Haushälter ist das ein eindeutiges Überangebot. Dass diese Galerien aber ganz unterschiedliche Programme verfolgen und aus unterschiedlichen kulturellen Traditionen kommen, erkennen sie nicht. Für sie ist Galerie gleich Galerie.

Da die Kulturhaushalte sowieso schon minimal sind, entsprechen die hier erreichten Einsparungen, im Verhältnis zum gesamten Sparbedürfnis des Landes Berlin, nur dem berühmten Tropfen auf den heißen Stein. Haushaltspolitisch sind sie deshalb bedeutungslos. Um so gravierender sind jedoch ihre Folgen. Denn Einsparungen können einen völligen Leistungsabbau bedeuten, etwa die Schließung von Einrichtungen. Wenn beispielsweise kommunale Galerien geschlossen werden, kann man davon ausgehen, dass sie oder ähnliche Angebote in den nächsten 50 Jahren nicht wieder entstehen werden.

Dass trotz dieses Missverhältnisses von minimalen Einsparungen und radikalem Leistungsabbau besonders die kommunale Kunstförderung von den derzeitigen Kürzungen betroffen ist, lässt auf fehlenden politischen Mut bei den verantwortlichen Bezirksstadträten schließen. Denn im Kulturbereich ist der geringste öffentliche Widerstand zu erwarten. Außer dem BBK Berlins und einzelnen Personen des öffentlichen Lebens formiert sich gegen die Schließung kommunaler Galerien kein wesentlicher Widerstand. In eine besonders undankbare Rolle geraten dabei die zuständigen Fachbereichsleiter für Kultur. Sie müssen die Sparansätze ausführen. Ihr Alltag besteht vielfach darin, neue Kürzungspläne zu entwerfen und die Streichungen an die einzelnen Einrichtungen zu vermitteln. Sie werden unfreiwillig zu Abwicklern. Da mag es nicht verwundern, dass der Kulturamtsleiter des Bezirkes Lichtenberg-Hohenschönhausen diese Rolle nicht mehr ausüben wollte und sein Amt zum Jahresende 2002 niederlegte.

Von den Kürzungen waren in den letzten Monaten besonders die Einrichtungen der kommunalen Förderung der bildenden Kunst betroffen: Die kommunalen Galerien. Sie bilden dezentrale kulturelle Attraktionspunkte, in denen sich das lokale zeitgenössische künstlerische Schaffen darstellen kann. Besonders für diejenigen Künstlerinnen und Künstler, die sich noch nicht im freien Markt etabliert haben und die wegen ihrer unkonventionellen Arbeitsweise und Arbeitsthemen nur schwer einen Standort finden können, sind sie eine der wenigen Präsentationsmöglichkeiten. Weil sie das präsentieren, was nicht marktgängig ist, sind kommunale Galerien ein dringend notwendiger Bestandteil einer breiten Kunstöffentlichkeit.

Trotz dieser wichtigen kulturellen und kunstpolitischen Aufgabe erlitten einzelne kommunale Galerien schwerste Haushaltseinschnitte (Haus am Waldsee, Zehlendorf). Andere Einrichtungen werden von den Kommunalpolitikern völlig zur Disposition gestellt: So stand die Schließung der Galerie Mitte (Singerstraße, Mitte) lange Zeit auf der Tagesordnung und konnte nur durch entschiedenen Protest von Künstlerinnen und Künstlern zu einem Kompromiss und eine Überführung in das Kulturhaus Mitte (Auguststraße) abgebogen werden. Die Zukunft der Galerie HO in Hellersdorf ist Anfang Januar 2003 immer noch ungewiss. Bereits geschlossen wurde die Galerie im Parkhaus Treptow, weil das Parkhaus als Kulturhaus von dem Bezirk Treptow-Köpenick wegen Restitution an Alteigentümer aufgegeben werden musste. Zum 30. Juni 2003 wird voraussichtlich auch das Brechthaus Weißensee als kommunale Galerie geschlossen. Das Haus wurde vor 3 Jahren an Alteigentümer rückübertragen. Eine langfristige Vertragsvereinbarung mit einem potentiellen Investor ist bislang nicht zustande gekommen. Der Bezirk Pankow wollte das Brechthaus in eine freie Trägerschaft überführen. Die Galerie Arcus (Warnitzer Straße, Hohenschönhausen) wird mit einer Bezirksbibliothek zusammengelegt. Diese Beispiele geben eine ernüchternde Bilanz für die Situation der kommunalen Kunstförderung in den Jahren 2002/2003. Sie zeigen, dass das Wirkungsfeld für Künstlerinnen und Künstler in Berlin und seinen Bezirken immer schwieriger wird.

Als einen Ausweg vor einer drohenden Schließung von kommunalen Galerien bemühen sich einzelne Bezirke um deren Überführung in eine freie Trägerschaft, wie sie bereits im Sozialwesen (Kindertagesstätten, Seniorenheime) üblich ist. Damit könnten die Bezirke sich langfristig von den drückenden Personalkosten befreien und müssten nur für eine angemessene Infrastruktur der Einrichtungen und der Sicherung der Betriebskosten sorgen. Der freie Träger – in Form eines Kunstvereins oder anderer Formen gesellschaftlicher Zusammenschlüsse – wäre dann für die personelle Ausstattung und das Programm der Galerie zuständig. So könnten die Galerien auch Drittmittel einwerben und eigene Einnahmen aus Vermietungen von Räumen und besonderen Veranstaltungen erwirtschaften. Doch nur für die wenigsten kommunalen Galerien kann dieses Modell eine Perspektive bieten. Schon die Findung eines freien Trägers mag für viele Einrichtungen zu einem Problem werden. Aber gravierender ist es, dass damit eine langfristige Arbeitsplanung nicht mehr möglich wird: Die Mittel für Miete und Betriebskosten müssen jährlich neu beantragt werden und auf der Suche nach Projektgeldern geraten die Galerien unweigerlich in den straffen Antragsrhythmus von Sonderfonds (Hauptstadtkulturfonds etc.) hinein, wo sie in Konkurrenz zu einer Vielzahl von Projekten und Initiativen stehen. Werden die benötigten Mittel aber nicht gefunden, öffnen sich plötzlich essentielle Lücken in der Programmplanung. Welche Unwägbarkeiten eine freie Trägerschaft in sich birgt, erfuhr das Gründerzeitmuseum Mahlsdorf als der Bezirk Marzahn-Hellersdorf im Jahr 2002 die eigentlich zugesagten Zuwendungen nicht überwies. Nun mögen die dort geforderten monatlichen Miet- und Betriebskosten in Höhe von 4693 Euro dem Bezirk berechtigterweise als sehr zweifelhaft erscheinen. Doch das Beispiel zeigt die konkreten Probleme der freien Trägerschaft an. Das Gründerzeitmuseum Mahlsdorf ist auf der anderen Seite ein Beispiel dafür, welche Folgen die freie Trägerschaft für die Öffentlichkeit nach sich zieht: So ist es nur an zwei Tagen in der Woche geöffnet. Statt einer wissenschaftlichen und pädagogischen Arbeit hangelt es sich mit Praktikanten und ABM-Kräften durch. Und der Verwertungsdruck (beispielsweise Raumvermietungen) führt zu einer häufigen Fremdnutzung und der damit verbundenen Öffentlichkeitseinschränkung. Auch dies sind gravierende qualitative Einbußen der freien Trägerschaft.

Natürlich sind freie Träger als Träger von künstlerischen Einrichtungen notwendig. Sie ergänzen das kulturelle Angebot eines Bezirkes oder einer Stadt und bieten denjenigen Kunstrichtungen ein Forum, die in staatlichen Einrichtungen nicht genügend Beachtung finden. Aus einem solchen Impuls heraus haben sich beispielsweise Mitte des 19. Jahrhunderts die Kunstvereine gegründet. Aber die staatliche Kunstförderung allein an freie Träger zu delegieren, bedeutet ihre mittelfristige Abwicklung oder eine notgedrungene Anpassung an die Tendenzen des freien Marktes. Dazu muss es aber eine Ergänzung durch eine kommunale öffentliche Kunstförderung geben, die in der Lage ist, abseits der dominanten Markttendenzen oder des gewöhnlichen Volksempfindens zu arbeiten und auch nicht-kommerzialisierbaren Richtungen eine Plattform zu bieten. Welcher Verlust bei einem Wegfall der öffentlichen Kunstförderung entsteht, zeigte die Schließung der Staatlichen Kunsthalle Berlin. Die Kunstvereine dieser Stadt können den dringend notwendigen Ausstellungsbedarf nicht kompensieren, zumal sie bestimmte inhaltliche Ansätze in ihrer Arbeit verfolgen. Nicht einmal in den Genuss der durch die Schließung der Kunsthalle eingesparten Mittel kamen die Kunstvereine oder die allgemeine öffentliche Kunstförderung in Berlin.

Neben den zentralen Landes- und Staatsmuseen muss es aber auch in den Berliner Bezirken, die im Durchschnitt circa 280 000 Einwohner zählen, dezentrale Ausstellungsangebote und damit Möglichkeiten einer dezentralen ästhetischen Bildungsarbeit geben. Die Berliner Bezirke bewegen sich in einer Größenordnung von mittelgroßen Städten, etwa vergleichbar mit Augsburg, Erfurt, Mannheim, Kassel, Münster, Braunschweig oder Kiel. Wo es aber in diesen genannten Städten eigenständige Kunstsammlungen und Kunsthallen gibt, müssen sich die Berliner kommunalen Galerien häufig nur mit kleinsten Einrichtungen, vielfach nur mit Ladenlokalen begnügen, die mehr Türen und Fenster als geschlossene Präsentationswände aufweisen.

Auswege aus diesen Sackgassen und der vertrackten Lage der Sparplan-Defensive sind nur schwer zu finden. Und die möglichen Lösungen müssen natürlich immer mit den dezentralen Gegebenheiten abgestimmt werden. Wo beispielsweise kommunale Schulgebäude leer stehen, ließen sich etwa vorübergehende Arbeitsfreiräume und künstlerische Laboratorien provisorisch einrichten. Allerdings wäre es dringend notwendig, dass in Anbetracht dieser verschärften Lage die kommunale Förderung der bildenden Kunst ihre eitel-ängstliche Abgrenzung überwindet, sich vernetzt und in einem gemeinsamen Austausch eine stärkere Profilierung erreicht. Sie müsste aus dem in den letzten Jahren entstandenen Nischendasein offensiver als bisher sich in einen gesellschaftlichen Kontext hineinbegeben. Und sie sollte sich aktiv in einen bildungspolitischen Zusammenhang sehen. Gerade wenn breite Bildungsdefizite reklamiert werden, muss sie deutlich machen, dass die bildende Kunst ein integraler Bestandteil öffentlicher Bildung und dass kommunale Kunstförderung in einer modernen Gesellschaft notwendig ist. Das alte Schlagwort „Bildung für alle“ ist das direkteste Anliegen der kommunalen Kunstförderung. Sie sollte sich deshalb in der Mitte einer breiten gesamtgesellschaftlichen Bildungsoffensive wiederfinden.

Martin Schönfeld

KULTURPOLITIK

Galerie HO – war's das?

Vor genau einem Jahr, im Februar 2002, wurde unsere Ausstellung „Die Imagonauten" (Claus Feldmann und Joachim Seinfeld, Berliner Licht & Silber) mit so großem Erfolg in der Galerie HO gezeigt, dass wir zusammen mit der Leiterin, Karin Scheel, beschlossen, den zweiten Teil des auf Fortsetzung angelegten Projektes im Herbst 2003 zu präsentieren. Anfang diesen Jahres erfuhr ich, dass die Galerie eventuell geschlossen wird. Also keine „Imagonauten 2", keine weiteren Ausstellungen mehr? War's das mit der Kunst in Hellersdorf?

Als sich im Sommer 1994 die Kunde von einer neuen Galerie in Hellersdorf in Berlin verbreitete, war die Skepsis groß. Hellersdorf – östlichster Teil im Osten Berlins, das schien nicht der Ort zu sein, der nach zeitgenössischer Kunst brannte. Vielleicht freundliche Grafikausstellungen und die Fortschreibung einer doch sehr traditionellen Ausstellungsform – mehr wurde diesem Ort nicht zugetraut. Natürlich mag ein solches Ausstellungskonzept – Bild aus Atelier an Galeriewand, Plastik auf dem Sockel daneben – auch seine Liebhaber finden, aber Beliebigkeit wäre an einem so speziellen Standort für eine Galerie völlig fehl am Platze.

So entschied man sich für ein Ausstellungskonzept, für das der doch mittlerweile sonst recht abgenutzte Begriff der ortsbezogenen Kunst am zutreffendsten scheint. Das soziale und architektonische Umfeld an diesem Ort lässt sich nicht so einfach ignorieren. Für viele Künstler stellt gerade dieses Umfeld eine enorme Herausforderung dar, sehr oft mit beeindruckenden Ergebnissen. Einiges zur Erinnerung: 2001 wurde die Ausstellung „Hellersdorfer Liebeslieder" (Abb.) von BKH Gutmann gezeigt. Einige Monate später wird diese Ausstellung unter dem Titel „Hellersdorfer Liebeslieder – Karlsruher Version" im dortigen Kunstverein eröffnet. Bernhard Garberts Installation „Kommen und Gehen" von 2002 war in Auszügen im Neuen Berliner Kunstverein zu sehen. Und auch „Die Imagonauten" wurden noch im selben Jahr in der Galerie Birner und Wittmann in Nürnberg ausgestellt. All dies ist eine Form von Imagearbeit für einen sonst meist belächelten Stadtbezirk.

Mittlerweile hat die Galerie HO Arbeiten von fast 200 Künstlern, wie z. B. Ute Weiss-Leder, Tina Bara, Werner Klotz, Thorsten Goldberg, Ottmar Sattel, pttRed, um nur einige zu nennen, in jährlich sieben bis acht Ausstellungen gezeigt. Die meisten dieser Installationen, Videoarbeiten und fotografischen Projekte wurden direkt für die Galerie entwickelt, oft mit einem sehr hohen zeitlichen und technischen Aufwand für die Künstler. Häufig waren anlässlich der Eröffnung Werke von Performance- und Tonkünstlern zu sehen und zu hören, die inhaltlich und formal für die Ausstellung entwickelt worden waren.

Möglich war dies nur durch die Unterstützung des Stadtbezirkes Hellersdorf, der das Konzept der Galerie finanziell trug. Diese Unterstützung endete Mitte letzten Jahres. Kein Geld mehr für die Kunst. Die Gründe sind bekannt: Haushaltssperren, Kultur ist keine Pflichtaufgabe usw., usf. Stellt sich die Frage, wie es nun weitergeht. Schließung? Der Vertrag für die Räume der Galerie HO läuft noch bis Ende 2004, Miete muss also bezahlt werden. Gleiches gilt für alle weiteren laufenden Kosten. Bei einer Schließung würden lediglich die Ausgaben für Einladungskarten, Porto und den Transport der Kunstwerke entfallen: ein verschwindend geringer Teil der Gesamtverpflichtungen.

Und was bringt eine Umwidmung? Umbau und Ausstattung der Galerieräume für eine andere Nutzung kosten sicherlich mehr als sieben bis acht Einladungen und Transporte pro Jahr. Also auch keine Alternative. So gesehen scheint die Lösung recht offensichtlich: Die hervorragende Arbeit der Galerie HO unter der Leitung von Karin Scheel sollte weitergeführt werden. Dies ist sowohl finanziell das Sinnvollste, als auch das Beste für die Kunst und Kultur in Hellersdorf-Marzahn und in Berlin.

Joachim Seinfeld,
Bildender Künstler

KULTURPOLITIK

Chancengleichheit steht noch aus

Die Förderung von Künstlerinnen durch Kunst im öffentlichen Raum

Besonders die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hat den Beruf des Künstlers in seiner ganzen fachlichen Breite – Kunstmalerei, Grafik, Bildhauerei und Design – für Frauen geöffnet. Bis 1918 waren Frauen von der akademischen künstlerischen Ausbildung ausgeschlossen. Ihre künstlerischen Fähigkeiten kamen weitgehend nur als Mitarbeiterinnen in Werkstätten oder väterlichen Handwerksbetrieben zur Geltung. Künstlerinnen führten bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts eine Rand- oder Nischen-Existenz. Das Berufsleben als freischaffender Künstler blieb ihnen bis dahin durch die traditionellen geschlechtsspezifischen Rollenmuster in einer männlich dominierten Gesellschaft versagt. Nach der Öffnung der Hochschulen für Frauen ermöglichte es die breite Demokratisierung des Bildungswesens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Deutschland, dass die Ausbildungsquote an Kunsthochschulen nun dem gesellschaftlichen Anteil der Geschlechter entspricht. Der Beruf des Künstlers kann deshalb heute nicht mehr als primär männlich beschrieben werden. Künstlerinnen stellen mittlerweile gut 50 Prozent dieser Berufsgruppe dar. Auch im Berliner Berufsverband bildender Künstler bilden sie ziemlich genau die Hälfte der Mitgliedschaft.

Künstlerinnen führten bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts eine Rand- oder Nischen-Existenz.

Trotz dieser grundsätzlichen beruflichen Gleichberechtigung sieht es mit der Chancengleichheit von Künstlerinnen und Künstlern anders aus. Der Kunstmarkt ist noch immer vorrangig auf männliche Kunstprotagonisten fixiert. Denn Künstler werden dem traditionellen Klischee des künstlerischen Genies eher gerecht, oder diese Projektion lässt sich auf sie leichter übertragen als auf Künstlerinnen. So genießen Künstler gegenüber ihren Kolleginnen althergebrachte Marktvorteile.

Gegenüber dem privaten Kunstmarkt könnte frauman annehmen, dass die staatliche Kunstförderung die Gleichberechtigung von Künstlerinnen und Künstlern konsequenter umsetzt. Neben Kunstpreisen und Stipendien ist ein wichtiger Bestandteil dieser staatlichen Kunstförderung auch die Kunst im öffentlichen Raum, die als Kunst am Bau und als Kunst im Stadtraum investitionsbezogen ausgeführt wird. Aufträge für Kunst im öffentlichen Raum werden in Berlin auf der Grundlage von Empfehlungen künstlerischer Wettbewerbe und fachlicher Auswahlgremien erteilt. Dass die Kunst im öffentlichen Raum mittlerweile auch ein Tätigkeitsfeld vieler Künstlerinnen ist, verdeutlicht die Künstler-Datei des Büros für Kunst im öffentlichen Raum der Kulturwerk GmbH des BBK Berlins. In ihr sind Künstlerinnen und Künstler fast in gleicher Zahl vertreten. Auf dieser Grundlage könnte frauman vermuten, dass auch die vom Land Berlin verausgabten Investbeträge für Kunst im öffentlichen Raum, Künstlerinnen und Künstlern gleichgewichtig zufließen würden. Doch das Gegenteil ist der Fall. Bei der Betrachtung von 47 künstlerischen Wettbewerben, die von 1995 bis 2002 aus Mitteln des Landes Berlin durch die Senatsverwaltung oder durch die kommunalen Bauverwaltungen durchgeführt wurden, zeigt sich, dass in diesem Arbeitsbereich Künstler gegenüber ihren Kolleginnen noch immer im Vorteil sind.

Die Richtwerte für eine statistische Auswertung sind die von der öffentlichen Hand verausgabten Investbeträge, die bei den hier betrachteten künstlerischen Verfahren von 10 000 DM bis zu 1 000 000 DM reichen. Da bei Kunst-im-Stadtraum- und Kunst-am-Bau-Projekten die Verwendung der Investbeträge von Künstlerinnen und Künstlern eigenverantwortlich vorgenommen wird, schwanken die eigentlichen Honorare. Feste Aussagen über das erzielte Honorar eines Künstlers oder einer Künstlerin lassen sich deshalb nicht machen. Allerdings kann davon ausgegangen werden, dass mit einem steigenden öffentlichen Investbetrag auch das Honorar des beauftragten Künstlers höher liegt. Eine höhere technische Komplexität eines Projektes kann allerdings den Honoraranteil von Künstlerinnen und Künstlern erheblich reduzieren.

Die hier zur Grundlage der Erhebung genommenen 47 Wettbewerbe der Jahre 1995 bis 2002, die in den Unterlagen des Büros für Kunst im öffentlichen Raum dokumentiert sind, zählten insgesamt 291 Teilnehmer. Von diesen stellten die beteiligten 103 Künstlerinnen allerdings nur ein gutes Drittel (35,4 Prozent), während die beteiligten 178 Künstler mit annähernd zwei Dritteln (61,2 Prozent) in diesen Wettbewerben überwogen. Einen geringen Anteil hatten 10 gemischte Künstlergruppen (3,4 Prozent).

Da die Findung der für Wettbewerbe einzuladenden Künstlerinnen und Künstler in den verantwortlichen Landes- und Bezirksgremien ohne eine Anonymisierung stattfindet, scheint die verstärkte Teilnahme von Künstlern an den künstlerischen Wettbewerben der öffentlichen Hand auf traditionelle Präferenzen zurück zu gehen. Auch sind die in diesem besonderen künstlerischen Arbeitsfeld tätigen Künstlerinnen offensichtlich noch nicht genügend in der Fachöffentlichkeit bekannt, so dass bei der Vorauswahl eher auf männliche Kollegen zurückgegriffen wird. Der Autor dieses Überblicks erlebte selbst in einem fast vollständig weiblich besetzten Vorauswahl-Gremium, dass trotz des Appells, mehr Künstlerinnen für ein einzelnes Verfahren zu nominieren, letztlich fast nur Künstler in den Wettbewerb geschickt wurden. Um allerdings die Chancengleichheit von Künstlerinnen zur Teilnahme an künstlerischen Wettbewerben zu erhöhen, wäre eine Quotierung notwendig. Zumindest zwischenzeitlich, über einen möglichen Zeitraum von zehn bis fünfzehn Jahren, könnte eine solche anteilige Teilnahme zur stärkeren Profilierung von Künstlerinnen im Arbeitsfeld von Kunst im öffentlichen Raum beitragen. Vorbildlich verlief in diesem Sinne der künstlerische Wettbewerb „Übergänge" (1996), zu dem 15 Künstlerinnen und 15 Künstler sowie 2 gemischte Künstlergruppen eingeladen wurden.

Um allerdings die Chancengleichheit von Künstlerinnen zur Teilnahme an künstlerischen Wettbewerben zu erhöhen, wäre eine Quotierung notwendig.

Bei einem Blick auf die Preisträger bestätigen sich die quantitativen Teilnehmer-Anteile von einem Drittel Künstlerinnen (20 Preisträgerinnen, 37,7 Prozent) und annähernd zwei Dritteln Künstler (32 Preisträger, 60,4 Prozent), so dass in den zurückliegenden sieben Jahren nur ungefähr jedes dritte künstlerische Verfahren von einer Künstlerin gewonnen wurde. Die weitgehende Entsprechung zu den Teilnehmeranteilen spiegelt die zumeist anonymisierte Wettbewerbsform vieler künstlerischer Verfahren wider. Die Jurymitglieder können auf der Grundlage der künstlerischen Handschrift keine Rückschlüsse auf das Geschlecht der einzelnen Autoren ziehen, so dass die Jury-Entscheidungen weitgehend unabhängig von der Frage Künstlerin oder Künstler gefällt werden. Die prozentualen Abweichungen von den Teilnehmeranteilen sind zwar marginal, deuten aber eine leichte Tendenz an, die sich bei einem Blick auf die Anteile der Investbeträge noch verstärken wird.

Für die in dieser Übersicht ausgewerteten Verfahren wurden insgesamt 5 684 000 DM Investgelder veranschlagt. Davon erhielten die

Preisträgerinnen allerdings nur 32,4 Prozent (1 842 TDM), was deutlich unter ihrem Teilnehmeranteil liegt. Ihre männlichen Kollegen erzielten dagegen 67,6 Prozent (3 842 TDM) des Gesamtinvestbetrages für Kunst im öffentlichen Raum. Diese gravierende Verschiebung bestätigt sich auch bei einem Blick auf die durchschnittlichen Investgelder, die auf Künstlerinnen und Künstler entfielen. Einer Künstlerin standen in der Realisierung ihres Projektes durchschnittlich nur 92 100 DM zur Verfügung, während ihre männlichen Kollegen auf durchschnittlich 120 000 DM zurückgreifen konnten.

In diesen Angaben wird deutlich, dass bei größeren Investbeträgen Künstler gegenüber Künstlerinnen bevorzugt sind und Künstlerinnen folglich eher an geringer dotierten künstlerischen Wettbewerben beteiligt werden. Weil die Auswahlgremien bei Künstlerinnen einen größeren Nutzerbezug vermuten, werden Künstlerinnen stärker an Wettbewerben für pädagogische Einrichtungen beteiligt. Allerdings stehen bei diesen Verfahren häufig nur mittlere oder geringe Investbeträge zur Verfügung. Dagegen ist die Teilnahme von Künstlern in höher dotierten Wettbewerben für übergeordnete Einrichtungen oder für repräsentative Denkmalsaufgaben häufig deutlich überproportional. Auch diese geschlechtsspezifische Sortierung der TeilnehmerInnen sollte in künftigen Verfahren der öffentlichen Hand im Land Berlin überwunden werden.

Immerhin haben sich traditionelle Ungleichgewichte in der Zusammensetzung von Preisgerichten etwas abgeschwächt. Jurorinnen stellen bereits in den dieser Auswertung zugrunde liegenden Verfahren 41,5 Prozent der Preisgerichte (135 Jurorinnen) und ihre männlichen Kollegen nur 58,5 Prozent (190). Das Übergewicht der Juroren kann mit der traditionellen Dominanz von Männern in den Bauverwaltungen und in den politischen Ämtern begründet werden. Dass der Anteil der Jurorinnen sich der 50-Prozent-Marke nähert, kann auf die große Zahl von Verfahren für pädagogische Einrichtungen zurückgeführt werden, deren in den Preisgerichten anwesende Nutzervertreter eher weiblich sind. Auch dieses Ungleichgewicht sollte motivieren, bei der künftigen Zusammensetzung von Auswahlgremien stärker als bisher auf ein angemessenes Gleichgewicht von Jurorinnen und Juroren zu achten.

Dass Künstlerinnen in künstlerischen Wettbewerben zwar über die gleichen Rechte aber nicht über die gleichen Chancen verfügen, soll abschließend ein für sich sprechendes Beispiel demonstrieren. Im Verfahren zur Findung eines Denkmalsentwurfes zur Erinnerung an den Arbeiteraufstand des 17. Juni 1953, das am höchsten dotierte der hier betrachteten künstlerischen Verfahren zwischen 1995 und 2002, ging aus der zweiten Wettbewerbsstufe die Berliner Künstlerin Katharina Karrenberg als Siegerin hervor. Den Auftrag zur Ausführung erhielt sie jedoch nicht. Katharina Karrenbergs unkonventionelles Projekt, das ein traditionelles heroisches Pathos kritisch hinterfragte, wurde von den Auftraggebern – dem Land Berlin und seinen führenden politischen Repräsentanten – abgelehnt und folglich erhielt der zweitplatzierte Entwurf eines männlichen Kollegen den Ausführungsauftrag. Damit wurde nicht nur das Urteil der Fachjury umgeworfen, sondern auch der Chancengleichheit von Künstlerinnen im Land Berlin eine deutliche Grenze gesetzt.

Martin Schönfeld

KULTURPOLITIK

Surrealismus zu verkaufen

Anfang April 2003 soll das berühmte Privatmuseum André Bretons in Einzelteile zerlegt und durch das Auktionshaus Drouot versteigert werden. Weihwasserkessel, Masken, ausgestopfte Vögel, Fragmente, Selbstportraits, Bücher und Gemälde sind als Einzelobjekte käuflich zu erwerben. Die Ausstellung der Gegenstände soll drei Wochen dauern, ein enzyklopädischer Katalog erschien im Februar 2003, die Versteigerung auf der Grundlage eines Gutachtens von Calmels-Cohen findet vom 1.–18. April statt. Dies alles geschieht 36 Jahre nach dem Tod des surrealistischen Spielmeisters, in seiner Wohnung, in der Nummer 42 der Rue Fontaine in Paris. Dem Rest der Menschheit bleibt von dem imaginären Museum nur eine schnöde CD-ROM und der virtuelle Eindruck eines erfüllten Lebens. Das Ereignis kann selbst als ein Kunstwerk verstanden werden und es scheint, als wären sich diejenigen, die dieses Ereignis vollziehen, die Gutachter, Galeristen und Sammler sich dessen bewusst, dass sie ein Gesamtkunstwerk auseinanderreißen, das selbst zum Mythos geworden ist. Im Laufe seines Lebens trug Breton eine beeindruckende Serie von Objekten zusammen. Diese Gegenstände sind an sich eine Definition des Surrealismus. Man findet unter anderem Gemälde vom Douanier Rousseau, von Miró, Magritte, Picabia, afrikanische und indische Masken, die er als einer der ersten entdeckt hatte. Diese Gegenstände einer Inventur zu unterziehen, würde der Persönlichkeit Bretons nicht gerecht werden. Seine Wohnung ist weder eine Sammlung, noch ein Museum, sie ist ein Kabinett eines geschmackvollen Menschen und ein Zeugnis der surrealistischen Bewegung. Breton war vor allem ein revolutionärer Amateur der Ästhetik. Seine Augen und seine Sensibilität erkannten ohne zu zögern die Gemälde, die Photos, die Masken, die Skulpturen, dieses oder jenes alltägliche Objekt, die durch ihre Formen oder die Umstände magisch wurden. „Das Leben verändern“, bedeutet zunächst genau das: die alten Mauern fallen lassen und alles sich nähern zu lassen, was eine instrumentelle Vernunft uns lehrt zu trennen. Die Wohnung Bretons vermengt alle Kategorien und lässt ins Herzen des Surrealismus blicken. In einer Welt, wo das ästhetische Urteil immer nivellierter wird und alles nach seinem Zweck zu beurteilen ist, würde die Erhaltung von Bretons Wohnung ein Ausdruck kollektiver Freiheit bedeuten.

Die Auflösung der kollektiven Erinnerung an den Surrealismus und seine subversive Kraft löst in Frankreich ziemliche Aufregung und Widerstand aus. Seit 1966 versucht die Familie André Bretons dessen Wohnung und Atelier, in dem er seit 1922 lebte und arbeitete, der öffentlichen Hand zu übergeben und wie die Wohnung Victor Hugos als Museum oder Gedenkstätte zu öffnen. Die Tageszeitung Libération und das Literaturmagazin La Quinzaine Littéraire, herausgegeben von dem Surrealisten und Kriminalautor Maurice Nadeau, haben Solidaritätskampagnen gestartet und sammeln Unterschriften, um die öffentliche Meinung zu mobilisieren. In den Vereinigten Staaten berichtete die New York Times ausführlich über den Ausverkauf, während in der deutschen Presse nur kleine Anmerkungen in den Kunstmarktspalten der Tagespresse zu finden waren.

Durch einen Zeitungsartikel vom 21. Dezember 2002 wurde die französische Öffentlichkeit darüber informiert, dass alle Skulpturen, Gemälde, und Kunstobjekte der mythischen Wohnung André Bretons in der Rue Fontaine im April durch das Hôtel Drouot versteigert werden sollen. Diese Wohnung war und bleibt ein bedeutender Ort der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die große Surrealismusausstellung im Centre Georges Pompidou Anfang 2002 „L’aventure surréaliste“, kuratiert von Werner Spies, stellte dieses „lebende Gemälde“ aus und feierte den Surrealismus als rein künstlerische Bewegung, ohne deren politische und subversive Seiten zu streifen. Die Witwe André Bretons bewahrte die Wohnung in der Rue Fontaine wie ihren Augapfel mit dem Ziel, sie eines Tages einem öffentlichen Publikum zugänglich zu machen. Kaum war Elisa Breton verstorben wurde bekannt, dass die Gegenstände der Wohnung versteigert werden sollen. Die Presseerklärung der Versteigerer preist die Gegenstände an, die „jeder nach seinen finanziellen Mitteln“ erwerben könne. Es gibt „400 Gemälde, Zeichnungen und Skulpturen von Arp und Brauner, von Duchamp bis Tanguy, über Lam und Man Ray, 1500 Photographien, ‚die photographische Erinnerung des Surrealismus’, 3500 Gegenstände ‚hauptsächlich in Kristallpapier eingeschlagen’, Werke der Freunde oder Objekte, die ihm von illustren Persönlichkeiten, wie Apollinaire oder Trotzki geschenkt wurden, 500 Manuskripte, von Nadja bis zu den surrealistischen Spielen, 1 500 afrikanische und indische Masken, eine kleine Sammlung von Spazierstöcken, 100 bretonische Weihwasserkessel, etc.“ Doch an wen sollen diese Objekte versteigert werden? Einiges wird sicherlich von staatlichen Stellen erworben werden, doch nicht mal das ist sicher. Vor allem wird das Gesamtkunstwerk verschwinden. Einige wenige werden sich an Bretons aus dem von ihm verliehenen Zusammenhang entrissenen Gegenständen erfreuen können, während alle anderen auf die konkrete Erfahrung eines Ortes verzichten müssen und ihnen nur die Bilder eines vergangenen Ortes auf CD-ROM gebrannt bleiben werden. Wer hätte gedacht, dass vom Surrealismus nur ein bisschen Zelluloid übrig bleibt …

Elfriede Müller

Fotos: Man Ray

„Irrungen – Wirrungen“

9. Beitragsfolge zum Denkmal für die ermordeten Juden Europas

Foto: Stefanie Endlich

Probestelen

Foto: Stefanie Endlich

Auf dem Denkmalsgelände südlich des Brandenburger Tors waren im Lauf des Jahres 2002 kaum Veränderungen zu sehen. Alle Anstrengungen galten der Bauvorbereitung, schwieriger als vorgesehen. Der Baubeginn wurde erst auf den Herbst 2002 und dann auf das Frühjahr 2003 verschoben. Nach einer europaweiten Ausschreibung der für die Bauausführung zuständigen Senatsverwaltung für Stadtentwicklung im Sommer 2002 protestierte eines der Bauunternehmen, die sich für die Einreichung von Kostenvoranschlägen für die Betonstelen beworben hatten und bei den Einladungen nicht berücksichtigt worden waren. Sein Einspruch wurde von der für Berliner Bauwettbewerbe zuständigen Vergabekammer unterstützt, die schon vorher Fehler bei der Ausschreibung moniert hatte. Die Folge war eine erneute Ausschreibung, für die man sich allerdings nicht nur wegen der Verfahrensprobleme entschied, sondern auch, weil die Kostenkalkulationen der sechs ausgewählten Firmen beträchtlich über dem Limit lagen, teilweise bis zu 100 Prozent.

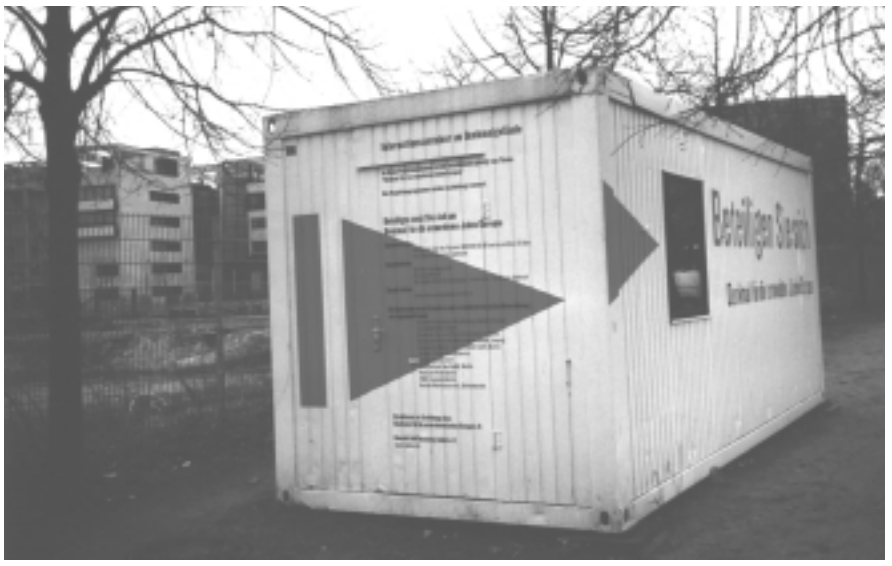
Zwar betonten Stadtentwicklungs-Senator und Stiftung, dass das Denkmal (mit dem „Ort der Information“ zunächst als Rohbau) dennoch 2004 fertiggestellt wird, zwar nicht wie geplant zum Anfang, aber doch zum Ende des Jahres. Drohende Kostensteigerungen sollen durch eine zweite, verbesserte Ausschreibung abgewendet werden, deren Ergebnisse im Dezember 2002 zusammenkamen und Ende Februar 2003 in eine Auftragsvergabe münden sollen. Zu hoffen ist allerdings, dass durch die Verzögerungen und die damit verbundenen Kostensteigerungen das Denkmalsprojekt nicht in ähnlicher Weise belastet wird wie ein anderes politisch hochrangig angesetztes, aber technisch nicht ausreichend bewältigtes „Grand Projet“ der Hauptstadt, der Neubau des Schweizer Architekten Peter Zumthor für die Stiftung „Topographie des Terrors“. Auch hier ist die Stadtentwicklungs-Verwaltung für die Umsetzung verantwortlich. Mittlerweile ist nicht einmal mehr sicher, ob das Ergebnis des „Topographie“-Bauwettbewerbs von 1993 (!), für das 1995 der erste Spatenstich erfolgte, im Jahr 2007 (!) realisiert werden kann oder ob der Wettbewerb möglicherweise als gescheitert gelten muss. Während hier jedoch die experimentelle Beton-Stabwerkskonstruktion des Architekten in Verbindung mit seinen rigiden ästhetischen Prinzipien in beispielloser Weise zu bisher ungelösten Konstruktions- und Kosten-Problemen geführt hat, sind für das vergleichsweise einfachere, wenngleich höchste Präzision erfordernde bauliche Konzept des Stelenfeldes keine derart extremen Hindernisse zu erwarten. Schwierig könnte es eher für den unterirdischen „Ort der Information“ werden, der in den spreenahen feuchten preußischen Sand gegraben werden soll.

Was ereignete sich noch im Jahr 2002? Peter Eisenmans öffentliches Nachdenken darüber, ob hochpolierter Schiefer für seine Stelen nicht besser passen würde als grau-spröder Fertigteil-Beton, erschreckte Stiftung und Baubehörde und wurde schnell zurückgewiesen. Dabei irritierte nicht nur, dass der Architekt offensichtlich den grundsätzlich anderen Symbolgehalt des traditionsbeladenen Grabmals-Materials Schiefer nicht reflektiert hatte, sondern auch, dass Stelen aus Schiefer eine ganz andere Technik sowohl der Herstellung, als auch der Fundamentierung erfordert hätten und somit mitten im laufenden Ausschreibungsverfahren eine völlig neue Finanzkalkulation notwendig geworden wäre. In Claudia Schiffers (stimmlicher, nicht körperlicher) Werbe-Aktion und im Event eines „Klangdenkmals für die Opfer des Holocaust“ der 27 Komponisten um ein Jazz-Motiv des Auschwitz-Überlebenden Coco Schumann im November 2002 kamen vor allem die Image-Probleme des Förderkreises zum Ausdruck.

„Wohnen in den Ministergärten“ (nicht: „Wohnen am Holocaust-Denkmal“) lautet das Motto für die Blockrandbebauung, die die östliche Kante des Denkmalsgeländes bilden wird. Aus einem Wettbewerb mit prominenten Architekten ging der Entwurf des Berliner Büros Hemprich und Tophof hervor für einen relativ neutral gestalteten, den Plattenbauten aus der DDR-Zeit vorgesetzten Baukörper entlang der Wilhelmstraße mit Wintergärten und flexiblen Grundrissen, dessen Bewohner auf das Stelenfeld blicken werden, „Luxusresidenzen“ der höchsten Mietpreis-Kategorie für Diplomaten oder Unternehmer, im Erdgeschoss mit Galerie, Café und Restaurants. Südlich der Hannah-Arendt-Straße (dem neuen, verlängerten Teil der Französischen Straße), in Höhe des ehemaligen „Führerbunkers“, wird der Wohnungsriegel nach einem Entwurf von Klaus Theo Brenner fortgesetzt. Auch hier mag den schon etwas älteren Beobachtern eine Parallele in den Kopf kommen: „Wohnen am Park“ lautete Ende der achtziger Jahre der Werbespruch des Investors für die Blockrandbebauung am Ostrand des Gestapo-Geländes, der heutigen „Topographie des Terrors“.

Im Juni 2002 stellte der „Förderkreis“ in Zusammenarbeit mit dem Verein „kakoii e.V.“ einen Informations-Container am Rand des Denkmalsgeländes in der Ebertstraße auf. Besucher können durch zwei Scheiben hindurch wie in einem Guckkasten Diaprojektionen anschauen – wenn die wieder funktionieren, denn seit geraumer Zeit ist das Innenleben nicht mehr in Funktion. Die Aufschrift wirbt für Spenden und Bürgerbeteiligung.

Einige Wochen zuvor, im Mai 2002, war der Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas im Informationszentrum „Hauptstadtplanung“ in der Behrenstraße 37–39 ein eigener Raum zur Verfügung gestellt worden, direkt am Bebelplatz, gegenüber dem Denkmal „Bibliothek“, das an die Bücherverbrennung erinnert. Da werden Informationen zu Entstehung, Zielsetzung und aktuellen Projektplanungen und Eisenmans großes Modell des Stelenfeldes präsentiert. Auch Dagmar von Wilckens Gestaltungsentwurf für den „Ort der Information“ ist hier ausführlich dargestellt. Zwar behauptet der Ausstellungstext, ihr Konzept trage „dem Anspruch an Nüchternheit“ Rechnung, doch kann der Besucher sich leicht vom Gegenteil überzeugen. Gegenüber dem Ursprungsentwurf vom März 2001 (vorgestellt in „kunststadt stadtkunst“, Heft 48) hat es sich nicht wesentlich verändert. Ungeachtet des eindringlichen gegenteiligen Plädoyers der Experten beim Symposion im November 2001 (siehe die Beitragsfolge 8 in „kunststadt stadtkunst“, Heft 49) hatte das Kuratorium der Stiftung im April 2002 beschlossen, an der auch in der Fachöffentlichkeit heftig kritisierten, unterschwellig pathetischen Ästhetik der Ausstellungsgestaltung für den „Ort der Informationen“ festzuhalten.



Informations-Container

Foto: Stefanie Endlich

Dagmar von Wilckens Design für die unterirdische Ausstellung lehnt sich eng an Eisenmans Stelen-Ästhetik an und setzt gezielt sakrale und mythologisierende Elemente zur Steigerung der emotionalen Wirkung ein. In großem Konsens hatten die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler zum Abschluss jener Tagung die Stiftung aufgefordert, auf dieses Design zu verzichten. So lautete der erste Punkt der Empfehlungen der Arbeitsgruppe „Architektur und Kunstgeschichte“: „Der Ort der Information sollte ohne formales Zitat und ohne emotionale Analogie der Erfahrungen des großen steinernen Feldes sachlich als neutraler Hintergrund für die Sprache der Dokumente und Informationen neu konzipiert werden.“ In den Empfehlungen der Arbeitsgruppe „Rezeption und Vermittlung hieß es: „Man sollte nicht dem Glauben anhängen, Pathos und sakrale Inszenierung stärkten die Funktion des Denkmals; vielmehr erzeugten sie mehr Unklarheit und sogar eine gegenseitige Schwächung von Denkmal und Ort der Information … Jede Form der pathosverdächtigen Überhöhung sollte vermieden werden.“ Und die Arbeitsgruppe „Geschichte und historische Konzeption“ formulierte: „Konsens bestand darüber, dass am Ort der Information nicht das Gedenken im Untergrund fortgesetzt werden sollte.“

Die Vorträge des Symposions und ausgewählte Diskussionsbeiträge sind nachzulesen in dem Buch „Auf dem Weg zur Realisierung. Das Denkmal für die ermordeten Juden Europas und der Ort der Information. Architektur und historisches Konzept“, herausgegeben von Sibylle Quack, der Geschäftsführerin der Stiftung, das Ende 2002 bei DVA erschienen ist (Band 1 der Schriftenreihe der Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas). Dabei geht es nicht nur um das gestalterische, sondern ebenso um das inhaltlich-thematische Ausstellungskonzept für den „Ort der Information“, das ebenfalls auf der Tagung diskutiert wurde und dort überwiegend Zustimmung erfuhr.

Allerdings wiesen einzelne Referenten, insbesondere Reinhard Rürup, Wissenschaftlicher Direktor der Stiftung „Topographie des Terrors“, mit Nachdruck darauf hin, dass zwischen dem Konzept der von der Stiftung eingesetzten Historiker-Arbeitsgruppe und dem, was stiftungsintern nun daraus entwickelt wurde, ein erheblicher Widerspruch besteht. Im Gegensatz zur Historikergruppe, so Rürup, setze das jetzige Drehbuch „nicht auf Reduktion, sondern auf ständig weitere Ausdifferenzierung und die Anhäufung zusätzlicher bildlicher und textlicher Information … (Dies würde) nach meiner festen Überzeugung eine falsche Weichenstellung für den Ort der Information und damit auch für das Denkmalsprojekt insgesamt bedeuten“. In dieser Kritik wird das Problem angesprochen, dass sich das Konzept für den „Ort der Information“ still und leise mittlerweile wesentlich verändert hat. Während ursprünglich vorgesehen war, die Grundinformationen in der einfachst möglichen Form zu vermitteln, zugleich aber auf die authentischen Orte der Erinnerung und ihre jeweiligen

Dokumentationen hinzuweisen („Portalfunktion“), werden die unterirdischen Räume im Lauf der Zeit mit immer mehr Detailinformationen ausgestattet. Man könnte den Eindruck gewinnen, hier sollte endlich doch das nationale „Holocaust-Museum“ realisiert werden, das von vielen Bürgern und Journalisten, die die Fachdiskussion des letzten Jahrzehnts nicht verfolgt haben, ständig neu eingefordert wird. Dieses Projekt war jedoch vor einigen Jahren nach intensiver öffentlicher Diskussion verworfen worden, weil man mit Recht darauf hinwies, dass – anders als in Israel oder in den USA – im „Land der Täter“ die historischen Ereignisorte und deren Gedenkstätten als eigentliche „Holocaust-Museen“ bewahrt werden müssen.

Die für den „Ort der Information“ vom Parlament noch vorrangig geforderte „Verweisfunktion“, also das Informationsangebot zur gesamten Erinnerungslandschaft, das die Aufmerksamkeit der Besucher auch auf die anderen Opfergruppen und deren Gedenkorte sowie auf die „Täterorte“ lenken soll, wird jedoch offensichtlich immer mehr zurückgestellt. Stattdessen soll die Dokumentations-Ausstellung zum Völkermord an den Juden unter Einbeziehung der Täter, der Ursachen und der Geschichte des Antisemitismus an den Juden immer umfassender und eigenständiger werden. In den Augen der Öffentlichkeit lässt dies, so ist zu befürchten, die anderen Gedenk- und Dokumentations-Orte nebensächlich oder gar überflüssig erscheinen, zum Beispiel das Haus der Wannsee-Konferenz mit seiner Dauerausstellung zum Völkermord an den Juden Europas, vor allem aber die Dringlichkeit des geplanten Neubaus für das Dokumentationszentrum „Topographie des Terrors“.

Für diese Auseinandersetzung und den gesamten Themenbereich der inhaltlichen Geschichtsvermittlung am „Ort der Information“ ist das Buch der Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas ein nützliches, den Überlegungsstand vom November 2001 dokumentierendes Kompendium. Auch im Blick auf das andere damals behandelte Thema Ausstellungsgestaltung erwecken die Buchbeiträge den Eindruck, als seien all die kritischen Einwände von praktischem Nutzen gewesen. Tatsächlich waren sie nicht mehr wert als das Papier, auf dem sie nun gedruckt sind, denn für diesen Aspekt erwies sich die Tagung als Feigenblatt-Veranstaltung. Die Beiträge nachzulesen lohnt jedoch allemal – als zwischen Buchdeckeln festgehaltener Teil der kontroversen Entstehungsgeschichte des Denkmals, ähnlich der Dokumentation des weitgehend folgenlos gebliebenen großen dreiteiligen Symposions von 1997.

Zum Abschluss noch der Hinweis auf das Buch des Historikers Hans-Georg Stavginski: „Das Holocaust-Denkmal. Der Streit um das ‚Denkmal für die ermordeten Juden Europas‘ in Berlin (1988–1999)“ im Schöningh Verlag, eine detaillierte und präzise Rekonstruktion der konfliktreichen Entstehungsgeschichte.

Beim gegenwärtigen Blick über das winterliche Brachgelände fällt es nach wie vor schwer, sich vorzustellen, wie das Stelenfeld tatsächlich aussehen wird. Peter Eisenman lässt keine Gelegenheit aus, die Erwartungen weiter zu steigern. Sein „wogendes Weizenfeld“ werde von oben wie eine „bewegte Meeresoberfläche“ erscheinen (Der Tagesspiegel, 1. 2. 2002). Eine „neutrale Schönheit“ wolle er schaffen. „In dieser Welt der Informationsfülle, des ewigen Sprechens, wollten wir etwas Stummes, Stilles, etwas, das nichts sagt … Wir wollten den Einzelnen auf eine elementare Erfahrung reduzieren. Wenn man Konzentrationslager besucht, fühlt man Horror und eine gewisse nostalgische Schuld. Aber wenn man wieder zurückkommt, hat man das schon psychisch verarbeitet. Diese Erfahrung dauert nicht an. Was ich wollte, war eine einzigartige Erfahrung: Wie ist es, wenn man im Raum isoliert wird?“ (Der Tagesspiegel, 2. 2. 2002)

Vielleicht sollte man Künstleraussagen grundsätzlich nicht auf die Goldwaage legen. Aber es gibt schon zu denken, dass der Entwerfer des neuen zentralen „Holocaust“-Denkmals diesem artifiziellen Gebilde eine eindrucksvollere Wirkung zuschreibt als den historischen Orten. Solche Worte erinnern an die frühen Behauptungen der Denkmals-Initiatoren über die Einmaligkeit und Vorrangstellung ihres Projektes in der deutschen Gedenkstätten-Landschaft. Aber was wird tatsächlich in den Besuchern vorgehen, wenn sie das Stelenfeld durchqueren? Welche Gedanken, welche Gefühle werden in ihnen ausgelöst? Erst nach der Realisierung wird diese Frage zu beantworten sein, und eine eindeutige Antwort wird es wohl auch dann nicht geben.

Stefanie Endlich
Publizistin

GEDENKEN

Denkzeichen für Josef Garbáty

Künstlerischer Wettbewerb in Berlin-Pankow

Josef Garbáty war im Pankow des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts einer jener patriarchalen Unternehmer, die ihre industrielle Tätigkeit auch als Verpflichtung zu sozialem Engagement für ihre Arbeiter und Angestellten verstanden. Er wurde am 27. Juni 1851 in Lida in Weißrussland geboren. Einige Jahre später wanderte seine Familie nach Preußen aus. Seine erste Zigarettenfabrik eröffnete er 1890 an der Schönhauser Allee. 1906 siedelte sich die Firma in der Hadlichstraße in Pankow an. Sechs Jahre später entstand ein weiteres Fabrikgebäude an der Berliner Straße.

1918, neun Jahre vor der staatlichen Arbeitslosenversicherung waren die 1000 Mitarbeiter seiner Zigarettenfabrik bereits arbeitslosenversichert. Schon seit 1908 wurden für die Arbeiter Frühstück und Mittagessen in der Kantine angeboten. Darüber hinaus unterstützte Garbáty die Gemeinde Rosenthal und das Jüdische Waisenhaus.

1938 verließ die jüdische Familie Garbáty Deutschland, nachdem im Zuge der sogenannten Arisierung, also der Enteignung jüdischen Besitzes auf Grund der rassistischen Politik der Nationalsozialisten, die Zigarettenfabrik verkauft werden musste. Der Firmengründer, der in Pankow geblieben war, starb dort 87-jährig im Jahr 1939.

An das soziale Engagement Garbátys soll ein Kunstwerk erinnern, das auf dem Garbátyplatz vor dem S-Bahnhof Pankow seinen Platz finden soll. Die zukünftige Gestalt des Platzes ist allerdings ungewiss. Die geplante Blockrandschließung mit platzartiger Erweiterung der Florastraße ist auch mittelfristig nicht zu erwarten. Dennoch sollte laut Ausschreibung das geplante Kunstwerk den *zukünftigen* Platz definieren und als Erkennungszeichen dienen.

An dem vom Bezirksamt Pankow ausgelobten Wettbewerb beteiligten sich drei von vier eingeladenen Künstlern: Susanne Ahner, Manfred Butzmann und Franziska Schwarzbach.

Dem Preisgericht gehörten als Fachpreisrichter Prof. Berndt Wilde, Klaus-Rüdiger Pankrath und Klaus Baesler als Vertreter für Berndt Wilde, sowie die Bildende Künstlerin Helga Franz an.

Susanne Ahner schlägt vor, den einst auf der Fabrik Garbátys angebrachten Schriftzug in dem Orginal entsprechenden 80 cm hohen Schrifttypen zentral auf den Platz zu stellen. Sie sollen auf Vierkantrohre montiert werden, die in ihrer Funktionalität deutlich als „dienende” Struktur sichtbar werden. Garbáty soll wieder durch sein ehemaliges Logo in Pankow präsent sein.

Die Querstellung zur Platztopologie mit Bezug zu Werbungspräsentationen betont die Erlebbarkeit besonders von der Florastrasse und die Heraushebung aus der Platzgestaltung. Durch den Schattenwurf bei Sonneneinstrahlung wird der Schriftzug auf das Pflaster geschrieben. Für die Künstlerin erscheint eine erklärende Texttafel verzichtbar, sie wird vom Preisgericht jedoch mehrheitlich befürwortet.

Manfred Butzmann schlägt die Errichtung einer Stele auf dem nördlichen Teil des Garbátyplatzes vor. Auf einer 2 x 2 m großen Fläche aus Mosaiksteinpflaster soll eine gemauerte Stele mit ovaler Bronzeplatte, dem Porträt Garbátys und seinem Schriftzug und mit Texterklärungen auf der Rückseite in Augenhöhe errichtet werden. Die Abdeckung ist aus ornamentiertem Naturstein vorgesehen.

Susanne Ahner: Denkzeichen für Josef Garbáty – Einweihung am 26. 6. 2002

Die Ausschreibungsanforderungen sieht das Preisgericht in dieser Arbeit erfüllt. Bemängelt werden jedoch die mehrfach von dem Künstler betonten gestalterischen Harmonisierungsbestrebungen, die mit postmoderner Eingängigkeit zu einer Beliebigkeit in der Standortwahl und allzu großer Beiläufigkeit für ein Erinnerungszeichen führen.

Von Franziska Schwarzbach wird mit Sitzelementen, Bäumen, kleinen Säulen und einem historisierenden Eisenzaun eine umfassende Platzgestaltung vorgeschlagen, die deutlich über die Aufgabenstellung hinaus weist. Eine zentrale Eisenplastik zeigt Garbáty als erschrockenen alten Herrn, der auf sein Werk blickt und die linke Hand schützend auf den Kopf eines Kindes legt. Damit soll Garbátys soziales und zukunftsorientiertes Denken und Handeln ausgedrückt werden. Darauf weist eine Edelstahltafel unter der Plastik hin.

Entgegen der Wettbewerbsausschreibung wird in einer Variante dieses Entwurfs das zentrale Element, der „Garbáty Gedenk Club” mit geschwungener Sitzbank vor einem eisernen Zaun und mittiger Eisenskulptur frei auf den Platz gestellt. Der Blick von den U-Bahntreppen in Richtung Bahnhof Pankow zeigt den Zaun mit einem Zigarettenautomaten. Eine Schrift weist in mehreren Sprachen darauf hin, dass Rauchen die Gesundheit gefährde. Dieses soll daran erinnern, dass Garbáty sein Vermögen mit der Herstellung von Zigaretten erwarb.

Das Finanzierungskonzept beider Varianten bleibt unklar. Beide Varianten sind nur mit Unterstützung von Sponsoren zu realisieren. Vom Preisgericht wird der Versuch einer Platzgestaltung gewürdigt, die zentrale Plastik jedoch als zu simpel und plakativ und als eine rührselige Verniedlichung des sozialen Gedankens kritisiert.

Die Arbeit von Franziska Schwarzbach scheidet im 1. Rundgang aus. Nach eingehender Diskussion der verbleibenden beiden Arbeiten wird die Arbeit von Susanne Ahner mit 4–1–0 Stimmen mit dem 1. Preis ausgezeichnet und zur Ausführung empfohlen. Die Arbeit von Manfred Butzmann erhält 0–0–5 Stimmen.

Am 26. Juni 2002 konnte das Denkzeichen für Josef Garbáty in Anwesenheit seines Enkels, Thomas Garbáty, der dafür eigens aus Kanada angereist war, feierlich eingeweiht werden.

Ganz wie von Susanne Ahner vorgesehen, ließ die Sonne den Schriftzug dabei über das Pflaster des Garbáty-Platzes wandern.

Klaus Baesler
Architekt,
Mitglied des Beratungsausschusses Kunst

Susanne Ahner: Denkzeichen für Josef Garbáty – Einweihung am 26. 6. 2002

Wege und Irrwege

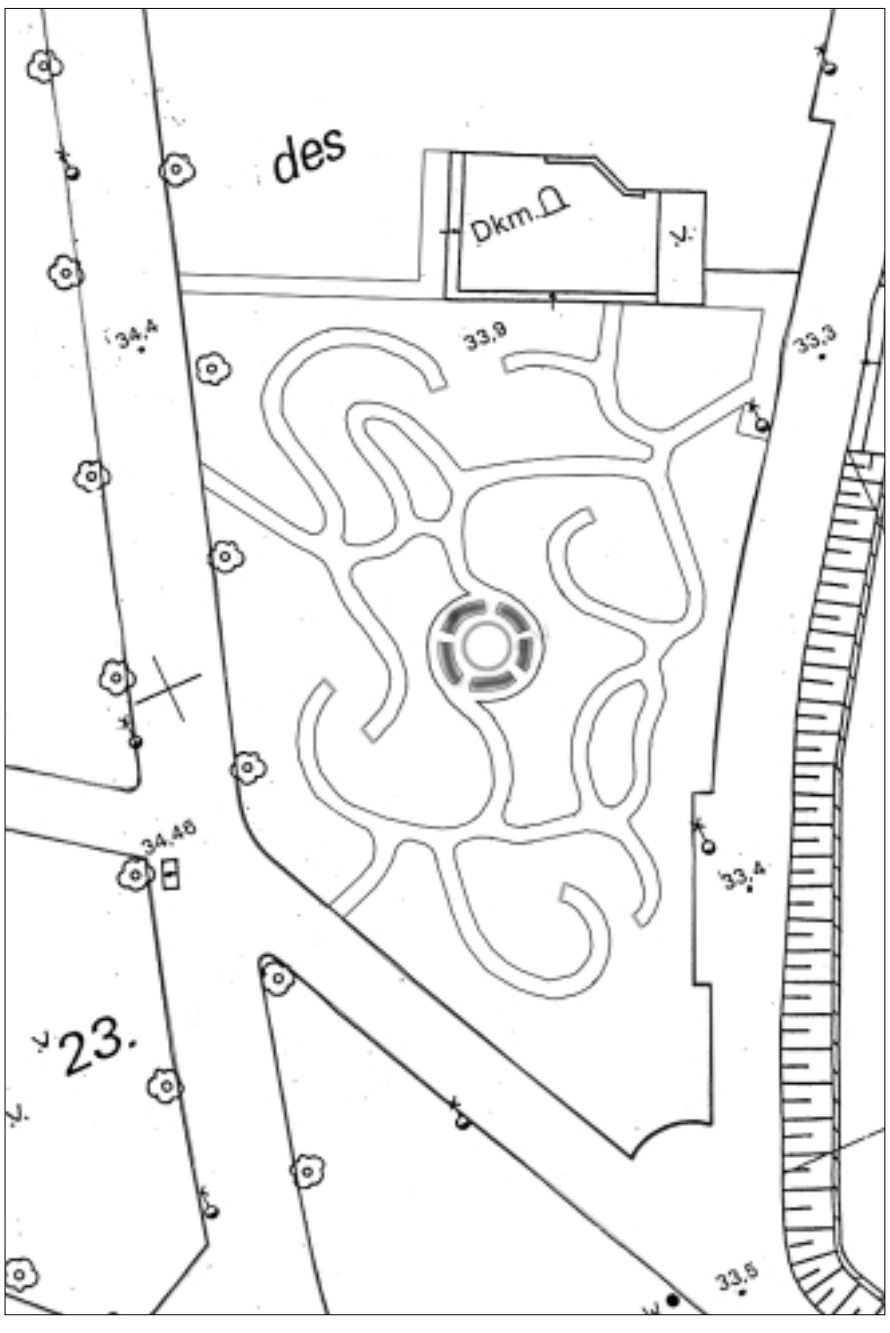
Ideenwettbewerb zur künstlerischen Gestaltung der Denkmalsanlage am Platz des 23. April in Berlin-Köpenick

Entwurf Ute Weiss-Leder, Detailfoto

Ein bedeutungsvoller Zufall war es, dass die Jury-Sitzung im Ideenwettbewerb Platz des 23. April Köpenick ausgerechnet an einem Freitag den 13. (Dezember 2002) stattfand. Das Datum und der Tag hätten nicht sprechender sein können. So begann die Jurysitzung dieses inhaltlich sehr problematischen Unternehmens der Bezirksverordnetenversammlung (BVV) Treptow-Köpenick mit einem Paukenschlag: Stefanie Endlich, eine der wenigen Fachpreisrichter der Jury und *die* Fachfrau zu Denkmalsfragen in Berlin, formulierte ihre Kritik an dem Wettbewerbsverfahren, das in verschiedener Hinsicht gegen die in Berlin allgemein praktizierten Wettbewerbsregeln verstieß (keine Einbeziehung der Jury in das Rückfragencolloquium, Festlegung des Jury-Vorsitzes bereits vor der Jury-Sitzung, Auswahl der beteiligten Künstlerinnen und Künstler). Statt eines auf einen Preisträger ausgerichteten Juryverlaufs schlug sie eine Sitzung ohne Votum vor und eine öffentliche Diskussion über die eingereichten Entwürfe. Da dies von den übrigen Jurymitgliedern abgelehnt wurde, erklärte Stefanie Endlich ihren Austritt und verließ die Jurysitzung.

Kritik an dem Verfahren wurde nicht nur von Stefanie Endlich formuliert. Das Büro für Kunst im öffentlichen Raum hatte bereits im Vorfeld gegen die primär politisch motivierte Juryzusammensetzung, in der die Fachpreisrichter nur eine kleine Minderheit, statt wie sonst üblich die Mehrheit stellten, protestiert. Am Jurytag selbst nahm nach dem Rückzug Stefanie Endlichs nur noch ein Fachpreisrichter, der Künstler Patrick Huber, an der Sitzung teil. Eine weitere Fachpreisrichterin war erkrankt und ihre Stellvertreterin konnte nicht einspringen. Statt 13 Mitgliedern zählte die Jury nun nur noch 10: Eva Mendl (PDS, Bezirksstadträtin für Bildung, Kultur und Schule), Dieter Schmitz (SPD, Baustadtrat), Michael Schneider (PDS, Bezirksstadtrat für Umwelt und Grün), Siegfried Stock (Vorsitzender des Kulturausschusses der BVV), W. Blohm (SPD-Fraktion), Werner Laube (PDS-Fraktion), Harald Strunz (Bund der stalinistisch Verfolgten e.V.), Georg Grasnick (Bund der Antifaschisten e.V.), Barbara Zibler (Heimatmuseum Treptow) und Patrick Huber (Künstler). Dass sich ein Parteienvertreter, Werner Laube, plötzlich als Künstler entpuppte, war eine positive Überraschung, half aber nur bedingt über das grundsätzliche Problem der Juryzusammensetzung in diesem Verfahren hinweg. Im Vorfeld des Wettbewerbes wurde es versäumt, einen ständig anwesenden Stellvertreter aus dem Kreis möglicher Fachpreisrichter für die Jury zu nominieren. Ein solcher erhält aber eine Aufwandsentschädigung, ein Sitzungshonorar, das im zu knappen Etat nicht mehr verfügbar war. Bei den Verfahrenskosten zu sparen kann aber sträflich sein, erst recht wenn es sich um eine so komplexe und inhaltlich schwierige Aufgabenstellung wie bei diesem Wettbewerb handelt. Folglich verhandelten über die eingereichten künstlerischen Entwürfe fast ausschließlich Politiker. Der sonst so produktive Austausch zwischen Künstlern und Sachpreisrichtern (Politiker, Verwaltungsangestellte und Verantwortliche der bezirklichen Bau- und Kulturämter) entwickelte sich nur schleppend. Dass dennoch eine kontroverse und produktive Diskussion zu den künstlerischen Entwürfen zustande kam, war im wesentlichen das Verdienst des Künstlers Patrick Huber.

Von den eingeladenen zehn KünstlerInnen gaben neun einen Entwurf ab. Die Vorprüfung unternahm Ute Tischler (Kulturamt Treptow-Köpenick). In einer ersten wertungsfreien Runde diskutierte die Jury die einzelnen Entwürfe hinsichtlich ihrer künstlerischen Qualitäten und ihrer Bezugnahme zur Aufgabenstellung des Ideenwettbewerbes. Die Ausschreibung hatte mit dem Ziel der Schaffung eines „Gesamtkunstwerkes" durch eine Zusammenfügung eines bereits bestehenden historischen Monumentes und der neu hinzukommenden Gestaltung hohe, wenn nicht sogar unerfüllbare Anforderungen an die beteiligten Künstlerinnen und Künstler gestellt. Außerdem gab die Ausschreibung einen „Leitgedanken" vor, der leicht als eine Nivellierung des bereits bestehenden antifaschistischen Monumentes aus DDR-Jahren verstanden werden konnte. Das sich in dem von Walter Sutkowski (1969) geschaffenen Denkmal zur Erinnerung an den nationalsozialistischen Terror gegen sozialdemokratische und sozialistisch-kommunistische Politiker Köpenicks artikulierende Bild des offiziellen DDR-Antifaschismus sollte eine künstlerische Kommentierung erfahren. An anderen Orten, etwa am Herbert-Baum-Gedenkstein im Berliner Lustgarten, hat man die Instrumentalisierung von Geschichte durch eine schlichte textliche Überblendung korrigiert. In Köpenick jedoch sollte der bisherige Denkmalsort unter dem Leitgedanken *Gegen Gewaltherrschaft – Gegen Krieg – Gegen das Vergessen* allen Opfern des 20. Jahrhunderts gerecht werden. Das führt aber nicht zu einer inhaltlichen Klärung des eigentlich erinnerten Ereignisses, sondern kommt einer Relativierung des Nationalsozialismus und der geschmacklosen Opferkonkurrenz entgegen, die seit 1990 ausgetragen wird. Dass diese Aufgabe ausgerechnet Künstlerinnen und Künstler erfüllen sollen, könnte man schon als eine undankbare bezeichnen, wenn man sie nicht allein unter wirtschaftlichen Gesichtspunkten betrachtet, und diese sind bei einem Entwurfshonorar von Euro 450 den Verhältnissen entsprechend nicht gerade üppig ausgefallen. Denn die Realisierung eines solchen ergänzenden Monumentes wird angestrebt. Allerdings weiß im Bezirk Treptow-Köpenick derzeit noch niemand, woher die benötigten 100 000 Euro kommen sollen.



Mit der schwierigen Aufgabenstellung der Ausschreibung setzten sich die an dem Verfahren beteiligten KünstlerInnen in unterschiedlicher Weise auseinander. Dabei lassen sich zwei künstlerische Umgangsformen an den Entwürfen beschreiben: erstens die Gegensetzung zu dem bestehenden Monument und zweitens die räumliche Erweiterung.

Entwurf 2 521 (Joachim Kühn) konfrontiert das DDR-Denkmal mit einer Folge von 11 monumentalen, metallenen Torbögen, die in diagonalem Verlauf über dem bisherigen Aufmarschplatz und der anliegenden Rasenfläche Aufstellung finden. Jeder Bogen symbolisiert ein Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts und ihre Reihung spielt auf eine Kontinuität des Verbrechens und der Gewalt an.

Entwurf 1234 (Rüdiger Roehl) stellt dem Faust-Gestus des alten Monumentes in einer klassischen Pietà-Figurengruppe ein Sinnbild von Trauer gegenüber. Vier monumentale Stahlbögen trennen beide Skulpturen. Ihre Querbalken tragen Widmungen, wie etwa „Den Opfern des Holocausts" [!].

Entwurf 1127 (Karl Biedermann) antwortet dem vorhandenen Monument mit der freien Form eines mäandernden stählernen Bandes, das die in der Ausschreibung vorgegebene Inschrift trägt. Die Gegensetzung zielt damit auf eine direkte optische Unterscheidung: Das zwanghaft Heroische der Faust findet in der betonten Ungezwungenheit des Bandes seine prononcierte Kommentierung. Eine angestrebte Platzbegrünung vermittelt zwischen beiden Werken.

Entwurf 0608 (Lutz Kommerlein) platziert um das bestehende Denkmal drei Corten-Stahlwände, in die materialisierte Grundmotive der Verfolgung eingefügt sind: ein Gitter als Zeichen für Unfreiheit, ein blindes Fenster als Ausdruck der versperrten Aussicht und ein Spiegel als Stellvertreter anonymer Opfer. Eine Stele eröffnet mit ihrer ufernahen Aufstellung einen räumlichen Bezug.

Entwurf 7777 (Ingeborg Hunzinger) lässt sich ebenfalls auf das martialische Erscheinungsbild des bestehenden Denkmals ein und konfrontiert dieses mit in Ton und Stein gearbeiteten Figuren als Gegenbilder für Menschlichkeit, Trauer und Trost. Die Figuren und Figurengruppen werden um das Denkmal und auf der anliegenden Rasenfläche aufgestellt.

Im Unterschied zu diesen denkmalhaften Kontrapunkten wählten zwei Entwürfe eine inhaltliche, räumliche und didaktische Ergänzung als Grundmotiv ihres Gestaltungsvorschlages.

Entwurf 8336 (Ute Weiss-Leder) gestaltet die vor dem Denkmal liegende Rasenfläche zu einem labyrinthischen „Gedächtnispark", dessen Wege zu niedrigen stählernen Gedenkblöcken (mit widmender Inschrift) führen. Diese wiederum sind ein Abschluss und verwandeln den Weg zu einer Sackgasse, zu einem Irrweg.

Entwurf 7931 (Patricia Pisani) errichtet an den Wegen der das Denkmal einfassenden Grünanlage 34 Ampelanlagen. Deren Signalfelder scheinen im Wechsel mit thematisch zum Gedenken verbundenen Wortpaaren auf (Krieg – Frieden, Vergessen – Erinnern, Fanatismus – Besinnung, usw.). Durch das formale Motiv der optischen Verwirrung wird Nachdenklichkeit und ein Bezug zum bestehenden Monument erzeugt. Der Gedenkanlass wird mit den Wortpaaren in eine zeitgenössische Bedeutung übertragen.

Ganz anders reagiert der Entwurf 61 (Rainer Fest) auf die räumlichen Ausmaße der bestehenden Denkmalsanlage. Deren Grundriss wird zu einer tiefer liegenden Negativform vor das Denkmal gespiegelt, so dass mit einem feinen Bodenrelief die Monumentalität gebrochen ist und sich ein erweiternder Ort für erweiternde Botschaften – in Form von Inschriften – eröffnet.

Aus den Wettbewerbsvorgaben und von den anderen Vorschlägen fällt der Entwurf 3007 (Hans Scheib) radikal heraus. In einer Art Abrechnung mit der Wettbewerbsaufgabe, die zu einem „temporären Denkmal einer schiefgelaufenen Denkmalskultur" führe, sieht er den Totalabriss des bestehenden Denkmals vor, eine gärtnerische Umgestaltung des Aufmarschplatzes sowie die Aufstellung eines vierseitigen, pyramidialen Obelisken mit Inschriften. Dieser entschiedene Bruch mit der Ausschreibungsvorgabe, das bestehende Denkmal zu erhalten und in eine kommentierende Neugestaltung mit einzubeziehen, fand nur wenig Zuspruch in der Jury. Allein Vertreter von DDR-Opfergruppen befürworteten diesen Umgang.

Nach der ersten Diskussionsrunde wählte die Jury die Entwürfe 8336 (Ute Weiss-Leder), 1234 (Rüdiger Roehl), 1127 (Karl Biedermann) und 61 (Rainer Fest) zur weiteren Diskussion aus.

An dem „Gedächtnispark" von Ute Weiss-Leder hob die Jury die gelungene Umsetzung der Zielstellung des Verfahrens hervor. Durch einen entschiedenen Bruch mit der monumentalen Faust wird eine inhaltlich zugespitzte Gegenposition formuliert, die selbst wiederum auf eine vordergründige Opposition zum bestehenden Denkmal und jede aufgesetzte Staatspädagogik verzichtet. Gerade diesen Eindruck des Offiziellen verbreitet aber der Entwurf von Rüdiger Roehl. Über die vordergründige räumliche Entgegnung hinaus bedient sich die in diesem Entwurf zentrale Figur der Pietà eines traditionellen Motives der christlichen Ikonographie und strahlt eher den Eindruck eines Friedhofes aus, als dass es zum Nachdenken anregt. Die Jury kritisierte, dass dieser Entwurf mit einem Pathos traditioneller nationaler Gedenkstätten arbeitet. Darüber hinaus birgt das Pietà-Motiv ein bereits 1993 an dem Beispiel der Zentralen Gedenkstätte der Bundesrepublik Deutschland für die Opfer von Krieg und Gewaltherrschaft, der Kollwitz-Pietà in der Neuen Wache Unter den Linden, breit diskutiertes Grundproblem, wenn ein ursprünglich christliches Opfer-Motiv auf nicht-christliche Opfergruppen übertragen wird.

Im Vergleich zu diesem nicht weniger brachialen Gegenbild schafft das „Mäander" von Karl Biedermann einen sehr viel ausgeglicheneren Gegenentwurf. Auch der in der symbolischen Form des gebogenen Metallbandes beruhende Gedanke von Unendlichkeit konnte die Jury überzeugen, und sie wertete den Entwurf als ein gelungenes Pendant. Allerdings wurde von der Jury die Unverbindlichkeit der Gestaltung problematisiert, die auch als eine bloße visuelle Nettigkeit gewertet werden könnte.

Im Umgang mit dem bestehenden Denkmal aus der DDR hob die Jury den räumlichen „Spiegelungsentwurf" von Rainer Fest als eine sehr feinsinnige Form der Auseinandersetzung hervor. Der räumliche Dialog mit dem bestehenden Monument wird in eine sehr präzise künstlerische Lösung übertragen. Allerdings ergaben sich bei diesem Entwurf die größten Probleme einer optischen öffentlichen Präsenz des künstlerischen Konzepts, so dass in der zweiten Wertungsrunde der Gedächtnispark (8336) und das Mäander (1127) in einer geheimen Abstimmung die meisten Stimmen auf sich vereinigen konnten. In einer abschließenden Diskussion und dritten Wertung setzte sich der Entwurf 8336 mit 7 zu 2 Stimmen, bei einer Enthaltung, gegen den Entwurf 1127 durch und wurde von der Jury zur Ausführung empfohlen.

Verglichen mit den in den 1990er Jahren in Berlin durchgeführten künstlerischen Wettbewerben fielen etliche der hier eingereichten Entwürfe relativ traditionell und inhaltlich wenig durchdacht aus. Wer die Berliner Denkmalsdebatten aufmerksam verfolgt hat und die neuen Möglichkeiten von praktischer Denkmalsdidaktik in den letzten Jahren zur Kenntnis genommen hat, konnte sich in diesem Verfahren bei einigen Entwürfen um mindestens zwanzig Jahre zurückversetzt vorkommen. Die mit der Durchführung dieses Verfahrens von der BVV-Treptow-Köpenick beauftragte bezirkliche Kommission für Kunst am Bau/Kunst im öffentlichen Raum wäre bei der Auswahl der einzuladenden Künstlerinnen und Künstler gut beraten gewesen, über den Tellerrand lokaler Matadoren hinaus zu schauen und auch Künstlerinnen und Künstler einzuladen, die zu einer zeitgenössischen Aussageform über eine komplexe Geschichte fähig sind. Einige in den Bezirken Treptow und Köpenick traditionell beauftragte Künstler waren der inhaltlichen und formalen Aufgabe dieses Ideenwettbewerbes nicht gewachsen. Dass die Jury schließlich einen Entwurf bevorzugte und zur Ausführung empfahl, der bewusst eine neue Erinnerungsform jenseits althergebrachter Motive vorschlug, zeigt, dass auch das Gedenken als eine wichtige Aufgabe von Kunst im öffentlichen Raum sich jeweils in der eigenen Zeit bildnerisch zu verorten versteht. Es stimmt versöhnlich, dass trotz der widrigen Umstände dieses Verfahrens (politische Intention der Ausschreibung, Verfahrensfehler und das Fehlen eines angemessenen Anteils von Fachjuroren im Preisgericht) die Jury mit ihrem Votum zu einer neuen und ungewöhnlichen Erinnerungsform gefunden hat.

Martin Schönfeld

Stellungnahme

Aus den folgenden Gründen habe ich nicht im Preisgericht mitgewirkt:

1.
Bei diesem Wettbewerb handelt es sich um eine thematisch und politisch höchst komplizierte Aufgabe. Die geplante Kontextveränderung des bestehenden Denkmals geht zwar auf einen Beschluss der Bezirksverordnetenversammlung von 1998 zurück und wurde, wie die WettbewerbsteilnehmerInnen aus den Unterlagen erfuhren, in den folgenden Jahren von einer Kommission erörtert und konkretisiert. Die Jury, genauer: diejenigen Mitglieder der Jury, die nicht in diesen bezirklichen Beratungsprozess eingebunden waren, hatten jedoch keinen Einfluss auf die Formulierung der Aufgabenstellung. Es gab weder ein Preisrichtercolloquium im Vorfeld der Ausschreibung, noch waren die Juroren zum Rückfragencolloquium eingeladen. So war es mir nicht möglich, meinen Sachverstand und meine bei vergleichbaren politisch brisanten Projekten gewonnenen Erfahrungen in die Ausschreibung einzubringen.

2.
Obwohl im Protokoll des Rückfragencolloquiums (leider erst dort und nicht bereits in der Ausschreibung) darauf hingewiesen wird, dass die beigelegten Papiere und Kommissions-Protokolle „keine verpflichtende oder verbindliche Funktion" für die Ausschreibung haben, wurden die Wettbewerbsteilnehmer durch diesen Anhang mit einem Wirrwarr an Informationen, Meinungen und Ideen konfrontiert, der ihnen einen sachlichen und eigenständigen Zugang zur Aufgabe erschwerte. So wurden beispielsweise veraltete Zahlen und Daten genannt („91 Menschen wurden ermordet", sagt eine Kopie aus dem 1990 erschienenen, hier ohne Verfasser und Jahrgang genannten Buch der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst; tatsächlich sind 23 Todesopfer belegt). Ein Papier (ohne Datum) zitiert die einstimmige Empfehlung einer „Kommission", die Denkmalsanlage solle unverändert erhalten bleiben, ohne mitzuteilen, dass es sich dabei nicht um die bezirkliche, sondern offensichtlich um die nach der Wende von der Senatsverwaltung für Kulturelle Angelegenheiten berufene Denkmalskommission handelt. In den Protokollen der bezirklichen Kommission konnten die TeilnehmerInnen nachlesen, welche Entwurfs-Ideen die Politiker und Historiker entwickelten (favorisiert wurde eine „Spiegelwand"). Dort erfuhren sie auch, dass sich die Kommission im Februar 2000 zu einem Atelierbesuch bei Ingeborg Hunzinger verabredete, die später zu den WettbewerbsteilnehmerInnen gehören sollte; die Vermutung, dass dadurch die Chancengleichheit im Verfahren selbst beeinträchtigt wurde, ist nicht von der Hand zu weisen. Auch ohne formelle Verbindlichkeit war somit die Ausschreibung mit teils eindeutigen, teils unterschwelligen oder widersprüchlichen Signalen versehen, die das Nachdenken der TeilnehmerInnen in eine bestimmte Richtung lenkten oder zur Konfusion beitrugen, zumal einige der Kommissionsmitglieder ja auch dem Preisgericht angehörten.

3.
Während in einer ordnungsgemäß zusammengesetzten Jury die Fachpreisrichter die Mehrzahl gegenüber den Sachpreisrichtern bilden sollten, waren hier unter 13 Preisrichtern zwei Künstlervertreter und eine Vertreterin der Fachöffentlichkeit vorgesehen, wobei von Seiten der Künstler nur ein einziger Stellvertreter gekommen war und der Stellvertreter der Fachöffentlichkeit (allerdings kein Architektur- oder Kunstexperte, sondern Historiker) ebenfalls nicht anwesend war. Damit war die fachliche Seite höchst unzureichend vertreten und eine primär politisch orientierte Diskussion vorprogrammiert. Üblich ist außerdem, den oder die Vorsitzende(n) nach Konstituierung des Preisgerichts aus dem Kreis der Fachpreisrichter zu wählen und nicht eine Politikerin vorab zu bestimmen, wie hier die Stadträtin für Bildung, Kultur und Schule, deren Vorsitz schon in der Ausschreibung verkündet wurde.

Angesichts dieser verfahrenen Situation schlug ich vor, eine offene Diskussion zu führen, statt eine Juryentscheidung zu fällen. Dies fand nicht nur keinerlei Unterstützung, sondern rief Empörung hervor; man verwahrte sich dagegen, von mir angeblich als inkompetent abqualifiziert zu werden. Daher beschloss ich, mich aus dem Preisgericht zurückzuziehen.

Dabei muss ich mir selbst vorwerfen, dass ich dies nicht zu einem früheren Zeitpunkt getan habe, zu dem es noch möglich gewesen wäre, den WettbewerbsteilnehmerInnen einen anderen Jurorennamen zu präsentieren, auf den sie sich hätten einstellen können. Aufgrund von Arbeitsüberlastung hatte ich die Papiere jedoch nur flüchtig angesehen, beiseite gelegt und erst vor der Jurysitzung studiert. Dies bedaure ich sehr, und ich bitte auf diesem Weg die KünstlerInnen um Entschuldigung.

Stefanie Endlich

GEDENKEN

Murellenberg – Spiegelwald

Eine Memorial-Installation

Denkzeichen zur Erinnerung an die Ermordeten der NS-Militärjustiz am Murellenberg in Berlin-Charlottenburg von Patricia Pisani

Der authentische Ort, an dem in den beiden letzten Kriegsjahren über 250 Deserteure der Wehrmacht erschossen worden sind, ist unzugänglich. Er liegt, eingezäunt, im Wald zwischen der Waldbühne am Olympiastadion und der Havelchaussee auf Polizeigelände, damals wie heute. Auf einem schmalen Pfad gelangt man, die Täler und Hügel der Muränenlandschaft und die Murellenschlucht durchquerend, entlang dem hinteren Zaun des Waldbühnengeländes, auf ein Plateau, von dem aus man in einer Senke den Ort erahnen kann. Links und rechts des Weges (der damals laut Augenzeugenberichten von den Opfern nicht genommen wurde, sie erreichten den Ort von Norden, von der Charlottenburger Chaussee aus) stehen 100 gewöhnliche Verkehrsspiegel auf Masten, wie wir sie von unübersichtlichen Verkehrssituationen kennen, die auf diese Weise besser einsehbar gemacht werden sollen. Achtung: Gefahr!

Der Kontrast könnte nicht verblüffender sein: entlang dieses Weges, zwischen den Bäumen, diese technoiden Spiegel mit ihren rot-weißen Randmarkierungen, mal weiter auseinander, mal Gruppen bildend, Orte im Wald und sich gegenseitig spiegelnd, den Wanderer schon von weitem erfassend, durch die unterschiedlichen Neigungswinkel den Boden, die Täler, die Baumstämme und den Himmel in eigenartig künstlichen Ausschnitten rahmend und festhaltend, so als ob man mit einer Lupe die Gegend gründlich untersucht. Auf dem Plateau verdichtet sich die Anordnung und kreist den ungefähren Ort ein, den man hinter dem Zaun des Schießplatzes als Spiegelbild im Spiegelbild mehr erahnen als erkennen kann. Ein Teil der Verkehrsspiegel ist beschriftet und fungiert als „Lehrpfad", der die ungeheuerliche Geschichte von den Urteilen des Reichskriegsgerichts in der Berliner Witzlebenstraße über die mühsame Nachkriegsrehabilitierung der Opfer bis zu Zeitzeugenberichten erzählt. Denn erst 1998 wurden diese Urteile als Unrecht bezeichnet, bis dahin gehörten die so genannten „Wehrkraftzersetzer, Deserteure, Feiglinge und Verräter" zu den vielgeschmähten und vergessenen Opfergruppen (vgl. den nebenstehenden Beitrag von Peter Steinbach).

Der Wettbewerb

Angestoßen durch eine langjährig agierende Bürgerinitiative, die sich mit der geschichtlich äußerst aufgeladenen Situation um das Olympiastadion, der Rolle der Waldbühne im NS-Staat und dem Exekutionsort von Deserteuren am Murellenberg beschäftigte, veranstaltete die Senatsverwaltung für Stadtentwicklung, Geschäftsstelle für Kunst am Bau/Kunst im Stadtraum, in den Jahren 2000 bis 2001 einen eingeladenen, zweiphasigen Wettbewerb, um Vorschläge zu einem „Denkzeichen zur Erinnerung an die Ermordeten der NS-Militärjustiz am Murellenberg" erarbeiten zu lassen. Dabei sollte möglichst der Ursprungsort der Militärjustiz, der Standort des ehemaligen Reichskriegsgerichts in der Witzlebenstraße, mit einbezogen werden. Laut Ausschreibung war das Thema das „System der ‚Terrorjustiz', das aus Anklage, Gerichtsprozess, Verurteilung und Erschießung bestand. Über Erinnerung und Gedenken hinaus können Aspekte wie Nähe und Distanz, An- und Abwesenheit, Einsehbarkeit und Zugänglichkeit, Verschwinden und Wahrnehmbarkeit von Geschichte herausgearbeitet werden."

Damit war die äußerst komplexe Ausgangslage beschrieben, nämlich einerseits die Aufklärung über die nur wenig bekannten historischen Tatsachen und ihre Nachkriegsverdrängung zu fördern und würdig an die Opfer zu erinnern, andererseits aber zu einer Definition des authentischen Ortes und des Weges dorthin mit künstlerischen Mitteln zu finden, um dessen eigentliche Unzugänglichkeit quasi aufzuheben. Interessant ist, wie die neun zur ersten Phase des Wettbewerbs eingeladenen Künstler und Künstlerinnen auf diese Aufgabe reagierten.

Ulrich Ellers Entwurf „Hörzeichen als Denkzeichen" beschäftigte sich mit der Atmosphäre des Ortes durch eine Klanginstallation des „weißen Rauschens" am Ort der Erschießungen.

Wolfgang Göschel und Joachim von Rosenberg konzentrierten sich auf exemplarische Gedenktafeln mit den Biographien Hingerichteter an den Standorten Eingang Waldbühne, Murellenberg und ehemaliges Reichskriegsgericht und kontrastierten die Opferbiographien mit den Soldatenreliefs am Eingang zur Waldbühne.

Horst Hoheisel sah Dokumentationsfragmente zu Tätern und Opfern als Ritzungen in die Bäume vor, die den Weg zum Erschießungsort säumen. Sein Entwurf trug den Titel „Vom Einwachsen deutscher Geschichte in den deutschen Wald".

Doris Koch schlug unter dem Titel „Von Rechtswegen" einen dokumentarischen Stationenweg zur Auseinandersetzung und zum Gedenken vor.

Piotr Nathan betonte die Unzugänglichkeit des Ortes durch eine zusätzliche Abschirmung

alle Fotos: Patricia Pisani: Denkzeichen zur Erinnerung an die Ermordeten der NS-Militärjustiz. Fotos: Stefanie Endlich

mit zwei Metallwänden. Durch ein Münzfernrohr aus Gussmetall konnten zwei Fotos, vom Ort heute und von einer Erschießung damals, beobachtet werden, um zu betonen, dass Erinnerung in uns stattfindet und nicht an einen Ort gebunden ist.

Patricia Pisani schlug die Verkehrsspiegel als vielfache Metapher zur Einkreisung des Ortes und der geschichtlichen Ereignisse vor.

Esther Shalev-Gerz wandte sich „gegen Abstraktion und Verdrängung“ und schlug vor, den Weg mit Leuchtfahnen zu säumen, auf denen Kurzbiographien von Opfern und von Militärrichtern gegenüber gestellt sind und der Ort selbst durch ein Leuchtzeichen und eine Bank gekennzeichnet ist.

Susanne Weirich sah unter dem Titel „Authentischer Erschießungsplatz“ einen dynamischen interaktiven Prozess vor, der sich über

Beiträge auf einer Website und 232 Schilder (die Anzahl der nachweislich dort Erschossenen) dem Ort zu nähern versucht.

Ute Weiss-Leder entwarf unter dem Titel „Der öffentliche Raum – der Befehl – der gesperrte Ort“ drei auf Elias-Canetti-Texten basierende Schriftbänder und Intarsienarbeiten vor der Waldbühne, auf dem Murellenberg und vor dem ehemaligen Reichskriegsgericht in der Witzlebenstraße.

Sieht man von den jeweiligen künstlerischen Schwerpunkten ab und betrachtet die neun Entwürfe nach ihren konzeptionellen Schwerpunkten, so drehen sich die einen eher um eine dokumentarische Zuführung auf dem Weg zum Ort der Erschießungen in Form eines „Stationenweges“, während sich die anderen durch Klang, Spiegelung, Abschirmung und Markierung eher mit dem beinahe „unsichtbaren“ und versperrten Exekutionsort selbst beschäftigen.

In einer zweiten Phase Anfang des Jahres 2001 überarbeiteten vier Künstler der engeren Wahl, nämlich Ulrich Eller, Piotr Nathan, Patricia Pisani und Esther Shalev-Gerz ihre Vorschläge bis zur Realisierungsreife. Detaillierte Fragen des Preisgerichts an die Künstler, Auflagen hinsichtlich Technik und Kosten und nicht zuletzt Formu-

lierungsvorschläge zu den zahlreichen Textkonzepten bildeten für diese Arbeit den Rahmen. Damit wurde ein altbewährtes Konzept angewendet, erlaubt eine solche diese zweite Phase intensive Kommunikation zwischen Preisgericht, Auslober und Teilnehmer mit dem Ziel, Fragen zu beantworten, Probleme zu lösen und eine einschätzbare Basis für die Umsetzung zu erreichen. Das neunköpfige Preisgericht unter Vorsitz des Künstlers Norbert Rademacher wählte den Vorschlag von Patricia Pisani einstimmig aus und empfahl ihn dem Auslober zur Realisierung.

Inhalt und Form

„Über die Schwierigkeiten, sich der NS-Geschichte durch Kunst zu nähern“, lautet der Titel eines Katalogbeitrages von Stefanie Endlich und mir für die Ausstellung „Imitationen“ im Jahr 1989 in Zürich. Der Text handelte vom Umgang mit dem Gestapo-Gelände, der „Topographie des Terrors“ in Berlin-Kreuzberg, und vom großen und dann politisch gescheiterten Gestaltungswettbewerb von 1983/84. Die zahlreichen dort eingereichten Gestaltungsvorschläge gaben ein dankbares Material ab, sich ausführlicher und auch analytischer mit den unterschiedlichen Herangehensweisen und Metaphern in den Köpfen der Autoren auseinander zu setzen und den Versuch zu machen, daraus eine Typologie zu bilden.

Viel hat sich seither bei diesem Thema geändert, und der Wettbewerb am Murellenberg macht dies deutlich. Anstelle großflächiger Überformungen und stark emotional geprägter Bilder herrscht eine eher dokumentarisch orientierte, minimalistische Vorgehensweise vor. Die Einbeziehung neuer Medien und die Begleitung des Denkzeichens durch Interaktion und Websites zeigt, dass auch eine andere Generation als Publikum angesprochen werden soll. Der berechtigte, jedoch wegen der Datenschutzbestimmungen immer noch prekäre Versuch, die Geschichte durch die Präsentation von Opfer- und Täterbiographien und deren harte Gegenüberstellung zu erklären und einsichtig zu machen, am ausgeprägtesten im Entwurf von Esther Shalev-Gerz, verweist unerbittlicher auf den historischen Kontext als es das Gedenken an die Opfer allein könnte. Auch die Verwendung alltäglich geläufiger Objekte und Gegenstände in einem ganz neuen und verfremdeten Kontext, hier besonders erfolgreich im Vorschlag von Patricia Pisani präsent, knüpft an eine Berliner Tradition ähnlich aufgefasster Kunstprojekte an und fügt dieser Tradition einen neuen Aspekt hinzu. Die überdimensionierten Absperrgitter Olaf Metzels für den Skulpturenboulevard 1987, die wie übliche Werbeschilder an Laternenmasten daher kommenden Text- und Piktogrammschilder im Bayerischen Viertel von Renata Stih und Frieder Schnock und selbst die wie minimalistische Traueranzeigen wirkenden Adressschilder von Christian Boltanski an den Seitengiebeln in der Großen Hamburger Straße in Berlin-Mitte können als Vorläufer und Vorbilder für die Idee der Verkehrsspiegel im Wald aufgefasst werden. Denn diese uns allen bekannten Gegenstände sind in ihrem neuen Gebrauch und in ihrem neuen Kontext einer beinahe magischen Transformation unterworfen.

Aus meiner Sicht stellt sich deshalb der ausgeführte Entwurf auch im Vergleich mit seinen Konkurrenten als einzigartig und überzeugend dar. Mit einem einzigen Mittel und Medium werden alle die komplizierten und teilweise in unserer Empfindung auch noch immer unscharf gebliebenen Prozesse erreicht, die bei fast allen anderen Vorschlägen zum Thema akkumulativ und durch Medienwechsel zu bewerkstelligen versucht werden. Das gewählte Objekt bildet den größten Kontrast zu seiner Umgebung, mildert die Fremdheit inmitten dieser bei Sonnenlicht beinahe idyllischen Eiszeitlandschaft mit Kiefern aber durch den Spiegelungseffekt punktuell bis zur Verschmelzung. Durch die Stellung der Spiegel wird der Weg markiert und eindeutig als Zuführung formuliert, durch Abstandsvariationen und Gruppenbildungen aber trotz der vielleicht immer noch zu großen Anzahl der Zwangscharakter der Einzäunung vermieden. Durch die unterschiedlichen Aufstellungs- und Neigungswinkel wird nicht nur, wie Peter Steinbach feststellt, das Spiegeln von uns selbst (im Sinne des Spiegelvorhaltens) möglich, sondern auch eine verblüffende und an manchen Stellen geheimnisvolle Erkundung von und Einsicht in die Landschaft. Die eingestreuten Text-Spiegel erzählen ohne Medienwechsel ausreichend ausführlich, aber auch erfreulich knapp das Wesentliche über die historischen Tatsachen, über den Nachkriegsumgang mit dieser ungeheuerlichen Geschichte und, anhand richterlicher Urteile bis heute, über die mühsamen Etappen der Rehabilitation der Opfer. Und sie sagen etwas zum Projekt selbst, was mir in diesem Zusammenhang auch nötig scheint.

Die Verdichtung der Spiegel auf dem Plateau des Murellenbergs bis in das Polizeigelände hinein – wiederum vielleicht etwas zu viel davon – umstellt den Ort der Erschießungen als das Ziel des Weges und kreist ihn eher virtuell als wirklich ein. Auch hier wird glücklicherweise kein neuer Höhepunkt durch ein anderes Medium oder einen weiteren Zusatz benötigt, sondern die von der vorherigen Aufreihung abweichende Konfiguration und Perspektive der Spiegel definiert selbst den eigentlichen oder uneigentlichen Ort. Die vielfältigen metaphorischen Bedeutungen, die die Autorin selbst in ihre begleitenden Erläuterungen zum Entwurf anbietet, zeigen zwar ihre Denkweise über das gewählte Objekt, sie zu kennen oder zu teilen ist für den Betrachter aber nicht unbedingt notwendig. Die Ästhetik des Objektes selbst und was es in seinem neuen semantischen und physischen Kontext bewirkt – zusammen mit dem uns geläufigen Signal der Gefahr – verbindet Aufklärung und künstlerische Kraft auf beeindruckende Weise. Ein glücklicher Griff.

Damit reiht sich das Denkmal in die Beispiele innovativer, eher dezentraler und kleindimensionierter Gedenkprojekte ein, die von der zuständigen Senatsverwaltung engagiert initiiert und realisiert worden sind, und die Berlin im Vergleich zu anderen Städten eine herausragende Position einnehmen lassen, trotz der „Schwierigkeiten, sich der NS-Geschichte durch Kunst zu nähern.“

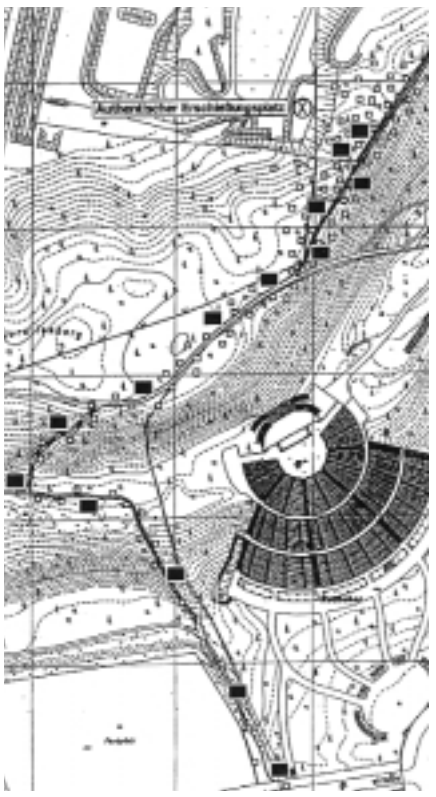
Florian von Buttlar
Kunsthistoriker

GEDENKEN

Mehr als überfällig

Aufhebung der Unrechtsurteile gegen Deserteure aus der Wehrmacht

Rede von Professor Dr. Peter Steinbach bei der Eröffnung des Denkzeichens für die Ermordeten der NS-Militärjustiz am Murellenberg am 8. Mai 2002



Standorte der beschriebenen Spiegel Fotos: Stefanie Endlich

Heute ist unbestritten, dass die Nationalsozialisten einen Rassen- und Weltanschauungskrieg führten. Sein Ziel war die Errichtung eines nationalsozialistischen Herrschaftsbereichs, der sich als Ostimperium weit in den europäischen Osten erstrecken sollte. Unbestritten ist auch: Der Zweite Weltkrieg begann als deutscher Angriffskrieg auf Polen. Zu keiner Zeit handelte es sich deshalb um einen deutschen Verteidigungskrieg, und wer heute noch davon spricht, Hitler sei mit dem Angriff auf die Sowjetunion einem Angriff Stalins zuvorgekommen oder gar davon, das, ich zitiere, „Weltjudentum“ hätte dem Deutschen Reich den Krieg erklärt, Konzentrationslager seien deshalb eher Gefangenenlager, der steht weiterhin im Bann nationalsozialistischer Kriegspropaganda. Er ist nicht in der Lage, den Weltkrieg zu deuten, der etwa 55 Millionen Menschen das Leben kostete.

Der Zweite Weltkrieg als Rassen- und Weltanschauungskrieg: Diese Feststellung lässt zugleich alle Versuche, die militärischen Aktionen der deutschen Wehrmacht soldatisch zu rechtfertigen, obsolet werden. Diese Einsicht hat noch weitergehende Konsequenzen, über die wir ungern reden. Denn eigentlich ist jeder deutsche Soldat, jeder Deutsche ein Mittel zum Zweck gewesen, dem sich die Nationalsozialisten verschrieben haben. Nur wenige haben das erkannt, die Zahl derjenigen, die sich verweigerten, ist noch geringer. Sie gingen ein denkbar großes Risiko ein, als sie versuchten, sich aufzuklären, andere nachdenklich zu machen, ihre Enttäuschung und ihrem Entsetzen eine Bahn zu brechen, gar ihr Leben zu retten. Wehrkraftzersetzer, Feiglinge, Verräter seien sie. Dies verkündeten Richter der Militärgerichtsbarkeit, die zum Teil eines Systems der Terrorisierung und Disziplinierung wurden, für das wir nach langer Zeit einen Begriff fanden: mit den Mitteln angeblicher Rechtsprechung betriebener Massenmord aus politischen Gründen.

Die Konsequenz dieser Einsicht müsste eigentlich bedeuten, jeden zu respektieren, der sich diesem nationalsozialistischen Krieg entzog, jeden als Opfer anzuerkennen, der in die Räder der Mahlwerke der Kriegsgerichte geraten war.

Rassen- und Weltanschauungskrieg – das heißt: Der Krieg der Wehrmacht war die Voraussetzung für die Vernichtung des europäischen Judentums. Norbert Blüm brachte dies als Arbeitsminister auf die griffige Formel, die Wehrmacht hätte auch Auschwitz verteidigt. Vor diesem Hintergrund ist es schwer, jene ins Unrecht zu setzen, die sich, aus welchen Gründen auch immer, der Mitwirkung an der Fortsetzung des Krieges widersetzt und entzogen haben. Alfred Andersch hat dazu in seiner Veröffentlichung „Kirschen der Freiheit“ Richtiges gesagt, als er die Desertion als „seinen 20. Juli 1944“ bezeichnete.

Lange Jahre hatte sich allerdings nicht der zu rechtfertigen, der bis zum letzten Tage zu der Fahne stand, die das Hakenkreuz trug, oder sich auf einen Eid berief, den bereits 1938 Generaloberst Ludwig Beck als moralisch höchst fragwürdig verworfen und in seiner Geltung bestritten hatte. Vielmehr wurde derjenige moralisch als verwerflich dargestellt, der sich der weiteren Mitwirkung am Krieg als Soldat durch seine Entfernung von der Truppe entzogen hatte.

Dabei wird man gewiss verschiedene Motive unterscheiden können. So sind bereits aus den ersten Kriegstagen Desertionen bekannt, die aus politischen Gründen erfolgten. Fest steht: Deserteure gingen stets ein hohes Risiko für sich und ihre Angehörigen ein und hatten auch keinerlei Sicherheit auf eine bevorzugte Behandlung in der Kriegsgefangenschaft. Manche, die sich als

Regimegegner empfanden, ertrugen die Demütigung nicht, die Uniform der Wehrmacht zu tragen, weil sie diese klarsichtig als Werkzeug des NS-Staates und Instrument der Unterdrückung und Gefährdung europäischer Völker erkannt hatten.

In den letzten Kriegsmonaten nahmen Desertionen zu. Dies ist angesichts der desolaten Frontverläufe und der unverantwortlichen Kriegsführung auf deutscher Seite verständlich. Sinnlose Durchhaltebefehle nahmen keinerlei Rücksicht auf die militärische Lage. Befehle, eine „verbrannte Erde“ zurückzulassen, machten aus Soldaten immer wieder Angehörige einer bewaffneten Macht, die erkannten, dass die militärische Führung ihnen Verbrechen zumutete und sie dadurch schuldig werden ließ.

Dies zu erkennen, ist die Voraussetzung einer grundsätzlichen Anerkennung des Unrechts, das Deserteuren durch die deutsche Nachkriegsgesellschaft angetan wurde. Ebenso brauchte es Zeit, bis anerkannt wurde, dass die strafrechtliche Verfolgung von Deserteuren unverhältnismäßig und keineswegs pauschal rechtsmäßig war. Vielfach ist überliefert, dass die Urteile gegen Deserteure einen demonstrativen Zweck hatten. Urteile sollten abschrecken, um die militärische Disziplin wiederherzustellen, eine Disziplin übrigens, die die politische und militärische Führung keineswegs immer praktizierte. Vielfach ist überliefert, dass Nationalsozialisten und auch hohe Truppenführer ihre Haut ohne Rücksicht auf die ihnen anvertrauten Zivilisten oder Soldaten zu retten suchten. Statt dessen wurden in Verfahren gegen Deserteure Handlungsspielräume, die der Richter hatte, sehr selten genutzt, weil der Abschreckungseffekt im Vordergrund stand. Auch dies muss berücksichtigt werden, wenn entschieden wird, die Urteile gegen Deserteure grundsätzlich aufzuheben.

Die Gegengründe dieser Argumentation sind häufig gehört worden und reichen von der angeblichen Gefährdung der Front und der Kameraden bis zur Infragestellung der Lauterkeit von Fluchtmotiven und Überlebenswünschen. Empirisch sind diese Vorwürfe niemals belegt worden, sondern spiegeln bis heute das wichtigste Erklärungsmuster derjenigen, die bis zum Ende des NS-Staates folgebereit und gehorsam blieben. Es ist nicht bekannt, dass Deserteure die Zivilbevölkerung gefährdet hatten. Denn die Lage der Flüchtlinge wurde durch verantwortungslos verspätete Aufforderungen durch die politische Führung bestimmt, die Flucht zu ergreifen. Soldaten, die sich Flüchtlingen anschlossen, gefährdeten diese nicht, sondern halfen sehr oft, wie die Berichte über Vertreibung und Flucht zeigten.

Angeführt wird auch, dass die Unterschiedlichkeit der Desertionsmotive und deren moralische Bewertung eine pauschale Aufhebung der Urteile erschwere oder gar unmöglich mache. Wer davon ausgeht, dass der NS-Staat ein Unrechtsstaat war, insbesondere dann, wenn er seine rassen- und machtpolitischen Ziele verwirklichte, wird dieses Argument nicht teilen können. Auch das Militärstrafrecht war im NS-Staat zu einem Instrument politischer Unterdrückung gemacht worden, was sich nicht zuletzt in den Willkürakten der letzten Kriegsmonate zeigte. Der NS-Staat schlug gleichsam blind um sich und machte die Militärstrafrichter vielfach zu Bütteln. Von deren Verhalten kann man sich nur pauschal und prinzipiell distanzieren. Hinzu kommt, dass in einem durchpolitisierten System wie dem NS-Staat selbst private Gründe politisiert wurden, die Verteidigung menschlicher Handlungsmuster also ein politischer Akt war.

Vor diesem Hintergrund empfehle ich dringend, im Hinblick auf die weitere Aufhebung der Unrechtsurteile aus der NS-Zeit politische Entscheidungen zu fällen, die zu einer grundsätzlichen Rechtfertigung der Desertion im Dritten Reich führen. Einzelfallprüfungen stoßen an eine Grenze, weil es Deserteure aus ganz unterschiedlichen Gründen gab. Dazu gehören Angehörige des Attentatsversuchs vom 20. Juli wie Ludwig von Hammerstein, junge Soldaten wie Erich Loest oder der spätere Pressesprecher des Berliner Senats Winfried Fest. Sie alle sahen keine Schande darin, desertiert zu sein.

Denn es handelte sich um Desertion aus der bewaffneten Macht eines totalitären Staates. Dieser hatte einen umfassenden weltanschaulichen Führungsanspruch erhoben, bei der Verfolgung seiner wie auch immer definierten Gegner keinerlei Verhältnismäßigkeit gewahrt und bis in die letzten Kriegstage hinein seine verbrecherischen Ziele mit dem Kriegsgeschehen verbunden. Deutsche Soldaten wurden nicht durch Deserteure, sondern durch eine skrupellose Kriegsführung gefährdet, die am Ende sogar das deutsche Volk weitgehend abgeschrieben hatte, wie vielfach überlieferte Äußerungen Hitlers belegen. Deshalb ist es auch unangemessen, immer wieder zu betonen, dass Deserteure, die eine sich auflösende Front verlassen hatten, militärisch weiterhin eine wichtige Funktion gehabt hätten – eher im Gegenteil.

So ist es an der Zeit, durch ein klares Bekenntnis zu den Deserteuren, die sich der Mitwirkung an einem aus vielen Gründen verbrecherischen Krieg entzogen, ihrer riskanten und lebensgefährlichen Tat Respekt zu zollen. Dies kann durch die Gesetzgebung geschehen, die sich weiterhin sehr schwer tut und sich im Graben der Einzelfallforderung verschanzt hat, aber auch durch ein Denkmal, das vor allem dann bewegt und beeindruckt, wenn es uns verwehrt, in der Bewunderung eines Denkmals, in seiner Errichtung und Akzeptanz, uns selbst zu erhöhen.

Desertion war kein Ausdruck von Feigheit, sondern die Folge von Einsicht. Verantwortungslosigkeit, gar Kameradenverrat oder Gefährdung der Zivilbevölkerung lässt sich dieser Tat nicht zuschreiben. Das Risiko des Deserteurs, von deutscher Hand getötet zu werden, war außerordentlich hoch. Desertion verlangte Konsequenz und Mut. Wer Konsequenz und Mut beweist, ist nicht mehr nur Opfer, sondern er wird zum Täter, zum Täter des Widerspruchs und der Auflehnung, des Widerstands. Das gilt für Regimegegner gleich welcher politischen Richtung, das gilt für Menschen, die sich in ihrem Alltag den Zumutungen des Systems widersetzten, auch für jene, die niemals die Chance hatten, aus dem Zentrum der Macht heraus den Sturz des Gesamtsystems zu betreiben, die aber großen Mut aufbringen mussten, um sich den Verstrickungen zu entziehen, die das Regime mit diabolischer Energie produzierte. Diktatoren wollen Menschen ebenso wie Diktaturen schuldig werden lassen und ziehen sie geradezu planvoll in Verbrechen hinein. Deshalb achten wir jene, die standhielten, besonders, denn sie hörten auf ihr Gewissen und folgten ihm selbst dann, wenn es lebensgefährlich war.

Wir Nachlebenden hingegen wollen oftmals und allzu gern das Weltgericht spielen. Wir vergessen, dass wir oft nicht einmal im unserem Alltag, vor allem im Berufsleben, das Maß an Zivilcourage beweisen, welches wir oftmals nachträglich von Menschen fordern, die wussten, was sie riskierten, sie sich nicht beklagten und bis in

ihre letzten Lebenssekunden hinein ihrem Widersacher zeigten, was Haltung, Konsequenz, Verantwortung und Courage war.

Wer sind wir, dass wir sagen könnten: „Eine heroische Tat“? Wer sind wir, dass wir den Anschlag als dilettantisch abqualifizieren können? In der Tat: Wer sind wir, die wir in Zukunft an diesen Spiegeln vorbeigehen, die nicht nur den schweren Gang symbolisieren, den Aufrechte im Jahrhundert der Diktaturen antreten mussten, sondern die auch Prinzipien und Maximen von Menschen festhalten, die immer wussten, dass jeder Befehl eine Grenze hat.

Wir spiegeln uns in diesem Denkmal. Vielleicht dämmert uns dann, dass es Menschen wie wir waren, die hier vorbeigeschleppt wurden, um erschossen zu werden. Und vielleicht ahnen wir dann, dass es unsere Aufgabe ist, die Erinnerung an diese Menschen zu hüten, dass es anständig und notwendig war, die Hakenkreuzfahne, das Symbol der NSDAP und Hitlers Herrschaft trug, zu verlassen.

Peter Steinbach
Historiker

GEDENKEN

Spurensuche zur Zwangsarbeit

Der Löffel meines Vaters – ein künstlerisches Projekt in den Tegeler Borsigwerken

Während der Zeit des Nationalsozialismus mussten bei der Rheinmetall-Borsig AG in Berlin-Tegel Tausende Zwangsarbeiterinnen und Zwangsarbeiter aus verschiedenen Ländern in der Rüstungsproduktion arbeiten.

Auf dem heutigen Gelände „Am Borsigturm“ in Tegel ist nichts mehr zu finden, was an die Zeit des Zweiten Weltkrieges und die damit verbundene Rüstungsproduktion erinnert. Die Umwandlung des ehemaligen Industriegebietes zu einem Dienstleistungs- und Konsumzentrum hat die Spuren der Vergangenheit in den 90er Jahren bis auf einige erhaltene Fassaden und Metallkonstruktionen im Inneren des heutigen Einkaufszentrums „Hallen Am Borsigturm“ völlig ausgelöscht.

Der eine oder andere Passant erinnert sich vielleicht noch an die Lokomotivfabrikation des Firmengründers August Borsig, aber die wenigsten von ihnen an die Tausende von Zwangsarbeitern, die hier für die Deutsche Wirtschaft im Zweiten Weltkrieg arbeiten mussten und die, sichtbar für die deutsche Bevölkerung, in Lagern und Gaststätten in Tegel untergebracht waren. Im Spätsommer 2001 fand in den Hallen am Borsigturm das niederländisch-deutsche Kunstprojekt: „Der Löffel meines Vaters, ehemalige Zwangsarbeiter aus Holland zurück zu den Borsigwerken“ statt. Dieses Projekt umfasste unterschiedliche Aktionen, an denen sich niederländische und Berliner Künstlerinnen und Künstler beteiligten. René Klarenbeek und Sabrina Lindemann führten von August 2000 bis Juli 2001 Gespräche mit 15 ehemaligen Zwangsarbeitern der Rheinmetall Borsig AG in Holland. Auf Einladung der Künstler besuchten im September 2001 vier ehemalige Zwangsarbeiter mit ihren Ehefrauen Berlin-Tegel.

Im Juni 2001 gründeten Sabrina Lindemann und Birgit Kammerlohr das Mobile Institut für Spurensuche (M.I.S.). Das M.I.S. organisiert Begegnungen und betreibt an unterschiedlichsten Orten eine vielschichtige Spurensuche. Im Rahmen des Kunstprojektes beschäftigte sich das M.I.S. gemeinsam mit Schülerinnen und Schülern aus Tegel und den ehemaligen Zwangsarbeitern aus Holland mit der Frage der Notwendigkeit eines Gedenkzeichens auf dem ehemaligen Fabrikgelände. Die zentralen Ereignisse dieser mehrwöchigen Begegnungs- und Forschungssituation fanden vom 27. August bis zum 7. Oktober 2001 statt.

René Klarenbeek und Thomas Beier fuhren in dieser Zeit mit einem mobilen Billboard (Werbeträger) durch Berlin-Tegel. Durch tägliches Malen auf den zwei Werbeflächen des Wagens ließen sie eine Serie von Texten und realistischen Bildern entstehen, die ihren Ausgangspunkt in der Geschichte von René Klarenbeeks Vater hatten, der einer der vielen holländischen Zwangsarbeiter bei Rheinmetall-Borsig war. Die weitere Entwicklung der sich permanent verändernden Bilderserie wurde von den Passanten und Bewohnern Tegels durch Gespräche mit den Künstlern beeinflusst, in denen sie über ihre Erinnerungen an die Kriegszeit und ausländische Zwangsarbeiter erzählen konnten.

Höhepunkt des Kunstprojektes war der einwöchige Besuch der vier ehemaligen Zwangsarbeiter mit ihren Ehefrauen in Tegel. Neben diversen offiziellen Empfängen, wie bei dem Regierenden Bürgermeister von Berlin im Roten Rathaus und bei der Reinickendorfer Bezirksbürgermeisterin sowie der Geschäftsleitung der Firma Borsig, trafen sich die Gäste auch mit dem Mobilen Institut für Spurensuche, sprachen mit den Jugendlichen und begleiteten die Aktionen am Billboard.

Projektraum als temporäre Gedenkstätte auf dem Borsiggelände in Berlin-Tegel im September 2002

Projektraum Halle G innen mit Dokumentationsboxen zur Recherche auf dem Borsiggelände Berlin-Tegel, Aussstellungsaufbau von Karen Scheper

Studientisch in der Ausstellung Halle G

Fotos: Sabrina Lindemann und Birgit Kammerlohr

Mobiles Institut für Spurensuche (M.I.S.) – Aktionen

Unter dem Motto *„Ich sehe was, was Du nicht siehst“* und *„Du siehst was, was ich nicht sehe“* arbeitete das M.I.S. zehn Wochen lang zusammen mit Jugendlichen der Julius-Leber-Oberschule und des Humboldt-Gymnasiums aus Tegel. In einer Arbeitsgruppe hatten sie sich unter Begleitung der Lehrer zusammengefunden. Treffpunkt war der Projektraum in einem der leerstehenden Büroräume auf dem ehemaligen Firmengelände, der für diese Zeit vom RSE-Centermanagement zur Verfügung gestellt wurde. Da beide Schulen sich in unmittelbarer Nähe des Borsig-Geländes befinden, verbringen viele der beteiligten Schülerinnen und Schüler ihre Freizeit im heutigen Einkaufszentrum, zum Beispiel bei McDonalds oder im Kino, treffen sich an den Sitzecken oder gehen einkaufen. Das heutige Borsig-Gelände ist Teil ihres Lebensraumes. Die persönlichen Geschichten der 14- bis 17-jährigen, die diese mit Orten auf dem ehemaligen Borsig-Gelände in Verbindung brachten, waren Ausgangspunkt für eine gemeinsame Spurensuche.

Während einer ganztägigen Exkursion führten uns die Jugendlichen unter anderem auf das Dach der Parkgarage, in den Borsighafen und in das Einkaufszentrum. Dort wurden die Erinnerungen oder erfundene Geschichten erzählt, die sie mit dem jeweiligen Ort in Verbindung brachten. Ein selbstgewählter Partner aus der Gruppe filmte jeweils mit einer Videokamera die dazugehörigen Bilder der Umgebung. Die unterschiedlichen individuellen Wahrnehmungen, die durch die getrennte Bild- und Textebene im Video wieder zusammengebracht wurden, versetzten die Jugendlichen in die Lage, sich selbst und ihre Geschichte aus einer anderen, ihnen ungewohnten Perspektive zu betrachten. An den Orten hinterließen wir kleine Aufkleber, die im Vorfeld mit selbstgeschnittenen Stempeln und Farbe gestaltet worden waren. So entstanden persönliche Ortsmarkierungen, die als Spuren unserer Spu-

rensuche in der Öffentlichkeit zurückblieben, „Bezeichnungen“ des Territoriums, als Annäherung an die Bedeutung eines „Gedenkzeichens“.

Fundstücke wurden gesammelt: Erdproben, ein alter Holzschuh, ein Schlüssel, Reklame von McDonalds und vieles andere und Frottagen (Abdrücke) von verschiedenen Untergründen genommen. Einige der Gegenstände benutzten wir später für diverse Assoziationsspiele und Wahrnehmungsexperimente. Mit einem „Beobachtungsritual“ zur Schärfung unserer Sinne und einem sogenannten „Blitzlicht“, spontane Äußerungen eines Gefühls oder Eindrucks, begannen wir den jeweiligen Tag. Ein Zeitzeuge aus Tegel, der bei Borsig in den Kriegsjahren als 14-jähriger eine Ausbildung begonnen hatte, begleitete uns an diese Orte und zeigte im Anschluss an die Erzählungen der Jugendlichen noch sichtbare Spuren der Vergangenheit. Er machte uns aufmerksam auf alte Einschusslöcher in den Fassaden des Einkaufszentrums. An den Metallpfeilern im Inneren der „Hallen Am Borsigturm“ waren noch Kratzer und Löcher von Granatsplittern zu entdecken.

Interviews, in denen die Jugendlichen in den „Hallen am Borsigturm“ Passanten zur Geschichte des Ortes, dem Wert von Erinnerungen und nach ihrer Haltung zu einem Gedenkzeichen befragten, waren ein weiterer Ausgangspunkt der Spurensuche. Durch die unterschiedlichen Aussagen entstand Neugierde, den tatsächlichen Hergang der Geschichte des Borsig-Geländes wissen zu wollen. Mit Hilfe von diversen Medien, wie zum Beispiel Fragmenten aus Dokumentarfilmen und einschlägiger Literatur, vertieften wir die historischen Kenntnisse. Unsere Aufmerksamkeit richteten wir dabei nicht nur auf die menschenunwürdigen Lebensverhältnisse der Zwangsarbeiter, sondern auch auf kleine Anekdoten, alltägliche Begebenheiten oder erste Liebesbeziehungen, da erst so ein komplexeres Bild der Geschichte und ein direkterer Zugang mit den vergangenen Geschehnissen möglich war.

Die Frage nach einem Gedenkzeichen war ein Auslöser um intensiv über die Funktionalität von Denkmälern, die wir kannten, nachzudenken und diese kritisch zu hinterfragen. Wie muss das Gedenkzeichen beschaffen sein, um wirklich einen Impuls für die Auseinandersetzung mit der Geschichte zu geben? In darauffolgenden Gesprächen entwickelten die Jugendlichen erste Ideen, wie z. B. Stille in das Einkaufszentrum zu bringen oder einzelne Wörter und Bilder, die auf die Geschichte der Zwangsarbeiter verweisen sollten, auf den Boden zu projizieren. Es waren vorübergehende „Zeichen“, die als Störfaktoren und Überraschungselemente funktionieren sollten.

Begegnungen mit den ehemaligen Zwangsarbeitern

Neben den Aktionen auf dem Gelände des heutigen Einkaufszentrums empfing das M.I.S. auch die vier ehemaligen Zwangsarbeiter Leo Duyzend, Kees Duindam, Adriaan Duivestein und Philip Engel mit ihren Ehefrauen aus Holland. Die Teilnehmer/innen des M.I.S. organisierten eine Gesprächsrunde, in der die Fundstücke des Geländes als Auslöser funktionierten, um gegenwärtige und vergangene Erlebnisse und Erinnerungen auszutauschen. Es gab eine gemeinsame Bootsfahrt auf dem Tegeler See, einen Besuch bei der Reinickendorfer Bezirksbürgermeisterin Frau Wanjura mit anschließender Eintragung ins „Goldene Buch“ und einem Essen im Ratskeller und weitere offizielle Empfänge und Aktivitäten.

Im Anschluss an den Besuch der holländischen Gäste malten die Jugendlichen auf dem Billboardwagen von René Klarenbeek und Thomas Beier ihre persönlichen Fragen, Aussagen oder Bilder, die sie im Rückblick auf die Begegnungen mit den Holländern entwickelt hatten. Anschließend fuhr der Wagen durch Tegel und parkte an verschiedenen Orten, so dass die Jugendlichen ihre Überlegungen sichtbar den Passanten und ihren Mitschülern präsentieren konnten. Neben den persönlichen Ortsmarkierungen auf dem Gelände hinterließen wir so eine weitere Spur in der Öffentlichkeit.

Aus den vielfältigen Beschäftigungen mit den gegenwärtigen und vergangenen Geschichten vor Ort sind gemeinsame Erinnerungen entstanden. Das Markieren der persönlichen Orte, die unterschiedlichen Begegnungen und Gespräche, das Nachdenken über die Form eines eventuellen Gedenkzeichens sowie die öffentlich gemalten Texte und Bilder auf dem Billboard haben für uns die Bedeutung einer eigenständigen Erinnerungsarbeit. Die konkrete Verwirklichung der Gedenkzeichenideen wäre ein weiterer Schritt, der aber über den von uns gestellten Rahmen hinausgehen würde. Mit unserer Arbeit schafften wir die Möglichkeit, den Wahrnehmungsradius des alltäglichen Umfeldes ein kleines Stück zu erweitern, so dass bis dahin unbeachtete Dinge im Blickfeld sichtbar werden konnten.

Gedenkzeichen

Die Gedenkzeichenideen, die die Jugendlichen für das Borsig-Gelände entwickelten, waren temporäre Erinnerungs-Zeichen, Auslöser, Störfaktoren, Überraschungselemente. Wir waren uns einig, dass ein Gedenkzeichen nicht statisch sein kann, nichts für die Ewigkeit. Es musste etwas Dynamisches sein, etwas sich Veränderndes, so dass die Auseinandersetzung damit lebendig bleibt. Etwas, was sich immer wieder vergegenwärtigt. Leo, einer der holländischen Gäste, sagte zum Abschied seines Besuches in Berlin: „Das Gedächtnis der Jugendlichen sei doch jetzt das Gedenkzeichen, da sie nun die Geschichten weitererzählen können.“

Kunst im traditionellen Sinn hat mit der Sensibilisierung innerhalb der Auseinandersetzung zwischen Betrachter und Kunstwerk zu tun. Dieses klassische Gegenüber haben wir in unserer Arbeit aufgehoben. Jede/r Teilnehmer/in war in gewissem Sinne gleichzeitig Gestalter/in und Betrachter/in der momentanen Situation. Der konzeptionelle Ansatz lag in der Gleichberechtigung der Begegnungen, in dem Austauschen und Miteinander unterschiedlicher Sichtweisen, Perspektiven, Bewegungen und Abläufe. Die Sensibilisierung lag in der permanenten Auseinandersetzung mit dem eigenen Standpunkt im Verhältnis zum direkten Gegenüber und der Umgebung.

Als Künstler fühlen wir uns nicht verpflichtet messbare Resultate zu liefern (Lernziele zu bedienen), sondern es ist unser Ziel, unkontrollierbare und kreative Potenzen anzusprechen, durch die die gewohnten Wahrnehmungen (von uns selbst und unserer Umgebung) in Frage gestellt werden können. Leerstellen und Verschwiegenheiten, und alles das, was gerade nicht einzuordnen ist, haben für uns einen eigenen Wert, weil darin die Möglichkeiten für weitere Fragen verborgen liegen. Kunst ist für uns ein Denkraum, in dem Impulse in Gang gesetzt und Fragen neu gestellt werden können, so dass bestehende Dinge plötzlich in einem anderen Licht erscheinen.

Als Konsequenz aus dieser gemeinsamen Arbeit entwickelte das M.I.S. die Idee eines Internationalen Kunst- und Begegnungszentrums als Erinnerungs-Raum auf dem heutigen Borsig-Gelände:

Aus den Ländern, aus denen im Zweiten Weltkrieg Zwangsarbeiter deportiert worden sind, werden Künstler eingeladen, die für ein paar Monate auf dem Borsig-Gelände gratis verbleiben können. In den leerstehenden neugebauten Büroräumen befinden sich Unterkünfte und Ateliers. Es gibt neben den Ateliers einen speziellen Projektraum, der als Kommunikations-Zentrum und Treffpunkt für Jugendliche, Senior/innen und Künstlern/innen funktioniert. Die Geschichte vor Ort ist der Ausgangspunkt für die Projekte. Das Borsig-Gelände wird in Zusammenarbeit mit den Künstlern/innen, Jugendlichen und Senior/innen unterschiedlich bespielt. Ein bleibendes Gedenken kann in unseren Augen entstehen, wenn es in eine alltägliche Selbstverständlichkeit integriert wird. Diese Integration ist möglich, wenn die junge und alte Generation an der Gestaltung eines sozialen (Gedenk)-Raumes vor Ort beteiligt wird.

Das fahrende Billboard des Künstlers Renée Klarenbeek richtete seine Fragen an die Passanten Tegels

Das Projekt HALLE G

Im September Oktober 2002 fand eine erste Annäherung an diese Idee statt. In dem Projekt HALLE G, Gedenk-Zeichen, Fragen und Positionen zu aktuellen Erinnerungsformen entwickelte eine Gruppe von Künstler/innen neue Ideen und Stellungnahmen für das Gelände und präsentierte Dokumentationen des vorangegangenen Projektes. HALLE G verstand sich als Ausstellungs-, Informations- und Veranstaltungsort, an dem die Geschichte der niederländischen Zwangsarbeiter aber auch Themen wie „Erinnern, Gedenken, Vergessen“ auf unterschiedliche künstlerische Art und Weise weiter belichtet wurden. Es gab einen weiteren Besuch von ehemaligen Zwangsarbeitern in Berlin-Tegel sowie Workshops mit Jugendlichen. Die öffentliche Tagung Gedenkstätte im Einkaufszentrum? mit niederländischen und deutschen Referenten/innen ermöglichte eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Thema. Die Tagung schilderte detailliert die Erinnerungsgeschichte der Zwangsarbeiter in den Niederlanden und stellte die Frage, inwieweit man Kommerz (Einkaufszentrum am authentischen Ort) und Gedenken überhaupt miteinander verbinden kann. Die Idee eines Internationalen Kunst- und Begegnungszentrums als Erinnerungs-Raum auf dem heutigen Borsig-Gelände wurde als mögliche Form eines aktiven „Gedenkzeichens“ vor Ort präsentiert.

Fundstücke vom Borsigwerksgelände Berlin-Tegel als Anknüpfungspunkt der Erinnerung

Sabrina Lindemann
Bildende Künstlerin

Weitere Informationen zum Projekt finden sich unter **www.der-loeffel-meines-vaters.de**

GEDENKEN

Kunstprojekt Halle G oder: Gedenkstätte im Einkaufszentrum

Aus einem Vortrag von Stefanie Endlich am 23./24.10.2002 auf der Tagung „Kunst und Kultur in Gedenkstätten“ in der Gedenkstätte Osthofen

Dieses aktuelle Projekt wurde vor kurzem auf einer Tagung in Berlin vorgestellt. Es bezieht sich auf das Borsig-Gelände in Berlin-Tegel und die Zwangsarbeit bei Rheinmetall-Borsig. Ab 1938 waren dort etwa 5000 Zwangsarbeiter in der Rüstungsproduktion eingesetzt. Heute befindet sich in einem Teil der historischen Gebäude ein riesiges Einkaufszentrum mit 120 Geschäften, Restaurants, Kinocenter und Fitness-Studios. Motor des Kunstprojekts ist die Künstlergruppe ”Mobiles Institut für Spurensuche”. Sie besteht aus Birgit Kammerlohr, Berlin, und Sabrina Lindemann, Den Haag. ”Halle G”, wie der Titel lautet, ist dabei keine vorhandene Werkshalle oder kein geplantes Gedenkstätten-Bauwerk, sondern ist die Umschreibung eines ”Erinnerungs-Raums”, dessen konkrete Verortung und dessen physische Ausprägung noch ganz ungewiss sind.

Anstoß hatte die Spurensuche des niederländischen Künstlers Jaap Klarenbeek gegeben. Sein Vater war 1943 als Zwangsarbeiter zu Borsig geschickt worden und hatte einen Suppenlöffel aus Kriegs-Aluminium mit nach Hause gebracht. ”Der Löffel meines Vaters”, so der Titel von Klarenbeeks Aktion im Stadtraum, diente, zusammen mit bemalten Werbetafeln, zur Kontaktaufnahme mit Tegeler Passanten, mit alten Leuten, die sich an damals erinnerten, und mit Schülern, die neugierig wurden auf diese Geschichten. ”Halle G” vertieft und verbreitert diese kommunikativen Bezüge und verwandelt sich allmählich in das Projekt eines ”Kunst- und Begegnungszentrums” mit Infothek, Filmdokumentationen, Audio-Guide-Führungen über das Gelände und temporären Installationen verschiedener Künstler unterschiedlicher Sparten. Ein wesentliches Ziel ist es, Erinnerungen von damaligen Zwangsarbeitern, Zeitzeugen und älteren Bürgern mit dem Gedächtnis-Horizont von Jugendlichen zusammenzubringen; ein zweites Ziel, inmitten und am Rande des Shopping- und Freizeitcenters den historischen Industrieort Borsig und das Thema Zwangsarbeit ins Bewusstsein zu bringen.

Interessant an diesem Projekt ist nun, dass nicht nur die speziellen Aktivitäten einiger weiterer Künstler – wie Klangcollagen, Pictogramme, Projektionen, Farbräume – als künstlerisches Tun verstanden werden, sondern das Gesamtvorhaben. Die Stichworte lauten Konzeptfindung, Organisation, Öffentlichkeitsarbeit, Geldbeschaffung, vor allem aber Ermutigung des Gesprächs zwischen ehemaligen Zwangsarbeitern, die zu einzelnen Veranstaltungen angereist kommen, Anwohnern, Schülern, Künstlern, Wissenschaftlern und Vertretern anderer Gedenk-Orte. Die beiden Künstlerinnen verstehen eine ”Gedenkstätte” nicht als Ort der Kontemplation, sondern als Begegnungsstätte. Nicht als ihre Sache betrachten sie jene Erinnerungsarbeit, die auf Beständigkeit zielt, die Objekte, Worte, Dokumente auf Dauer bewahren und womöglich in Denkmälern manifestieren will. Für sie ist Erinnerung immer an konkrete Anlässe gebunden, ist daher grundsätzlich temporär, genauer: ephemer, und auch immer neuen Sichtweisen unterworfen. Skeptisch sind sie gegenüber dem Konzept eines kollektiven Gedächtnisses, das Inhalte ansammelt wie ein Berg und von Zeit zu Zeit abgeklopft werden kann wie ein Steinbruch. Eine solche Erinnerungs-Kollektion könne einerseits nicht funktionieren und sei andererseits in ”institutionalisierten” Deutungen Hierarchien unterworfen. Auch pädagogische Absichten sind ihnen höchst suspekt.

Bei dem ”Kunstprojekt Halle G” geht es also um anderes und um mehr als um jene Partizipationskunst und Mitmach-Aktionen, wie sie schon in den 70er Jahren praktiziert und heute in der öffentlich geförderten Kulturarbeit gang und gäbe sind. Es geht um einen veränderten Kunstbegriff, der sich nicht mehr in einer materiellen Ästhetik realisiert, in einer unverwechselbaren Handschrift, sondern der im geistigen Raum angesiedelt ist. Die Künstlerinnen hoffen darauf, dass andere die Ideen aufgreifen und fortführen; in jedem Fall werden sie sich früher oder später zurückziehen und Neues beginnen. ”Aktion, Prozess, Zerstörung – Es soll nichts bleiben” lautet ihr Leitsatz. Diese Position greift Ideen der Konzeptkunst auf, und wer mit aktueller Kunst zu tun hat, weiß, dass sie nicht ungewöhnlich ist, schon gar nicht unter jungen Künstlern. So hat sich zum Beispiel die Künstlergruppe ”Wochenklausur” aus Wien mit ähnlichen Konzepten im Bereich der sozialen Selbsthilfe einen Namen gemacht – sie schieben Projekte an, bringen sie als Kunstaktionen ins öffentliche Licht und übergeben sie dann, wenn das gelingt, an professionelle Betreuer.

Im Fall des ”Kunstprojektes Halle G” wäre es jedenfalls weder sinnvoll noch überhaupt möglich, den Rezipienten vom Künstler zu unterscheiden. Das Joseph Beuys-Motto ”Jeder Mensch ist ein Künstler” mag da als Inspiration gedient haben. Jedes Individuum kann sich mit seiner eigenen Geschichte und seinen eigenen Erfahrungen einbringen und Teil des ”Kunstwerks” werden. Zwischen diesem und dem Kunstverständnis der Nachkriegszeit, wie es sich in den Denkmälern der frühen Gedenkstätten manifestiert, liegen Welten.

Stefanie Endlich
Publizistin

A Foreign Affair

Ein Kunstwettbewerb für die Deutsche Schule in Peking

Die Deutsche Schule in Peking tauchte im Laufe des Jahres 2002 mehrfach in den Schlagzeilen der internationalen Presse auf. Es war allerdings nicht der Kunstwettbewerb für diesen auswärtigen Schulneubau der Bundesrepublik Deutschland, der Aufsehen erregte. Es waren vielmehr Flüchtlingsgruppen, die Anfang September, Anfang Oktober und Mitte Dezember 2002 versuchten, durch eine Flucht auf das deutsche Schulgelände ihrem weiteren Leiden in der Demokratischen Republik Korea (Nordkorea) zu entkommen. Der Zutritt zum Schulgelände ist dabei kein Kinderspiel und nur mit einem gültigen Ausweis möglich. Eine mindestens zwei Meter hohe Mauer schließt das Schulgelände ein. Ein Wachhäuschen – wie wir sie noch aus den seligen Tagen der Hauptstadt der DDR kennen – garantiert am zentralen Schulzugang die Einhaltung offizieller Regeln. So steht die Deutsche Schule in Peking und mit ihr die Bundesrepublik Deutschland vor einem sensiblen Thema, zumal das Stichwort „Botschaftsflüchtlinge" auch Erinnerungen an die Deutsche Botschaft in Prag im Herbst 1989 weckt.

Eine erste deutsche Schule in Peking existierte bereits 1914 bis 1946. Die allmähliche Öffnung der Volksrepublik China gegenüber dem Westen seit Beginn der 1970er Jahre ermöglichte 1978 ihre Neugründung, so dass damals mit fünf Schülern und einem Lehrer der deutschsprachige Unterricht in Peking aufgenommen werden konnte. Mittlerweile zählt sie 192 Schüler und führt seit 1995 sogar eine Sekundarstufe II. Ein Kindergarten mit derzeit 64 Kindern ist ihr angeschlossen. Diese Entwicklung spiegelt die gefestigten politischen und wirtschaftlichen Beziehungen wider, erkennen doch gerade Spitzenkräfte der deutschen Industrie in China einen Markt ohne Wachstumsgrenzen und ein Wirtschafts-Eldorado ohne störende demokratische Planungsprozesse, geschweige denn Umweltschutzauflagen. Wegen der positiven Schülerentwicklung ließ die Bundesrepublik Deutschland 2000/2001 nach Plänen der Hamburger Architekten Gerkan Marg und Partner (GMP) ein komplexes Neubauensemble mit Schule, Sporthalle, Kindergarten und Wohnhäusern errichten. GMP sind bereits länger im ostasiatischen Raum tätig und erhielten kürzlich den Auftrag, zur Weltausstellung 2010 in Shanghai einen neuen Stadtteil (Luchao Habour City) für 300.000 Einwohner zu errichten. Ihr dichtes Bauensemble der Deutschen Schule in Peking gruppiert sich um einen zentralen Pausenhof herum, der als Standort für eine freistehende Skulptur in einem gesonderten Kunstwettbewerb vorgesehen war.

Der Kunstwettbewerb für die Deutsche Schule in Peking wurde im Frühjahr 2002 vom Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung (BBR) Berlin als ein eingeladener Wettbewerb unter sechs KünstlerInnen durchgeführt. Für einen Investbetrag von 75 000 Euro sollten die beteiligten KünstlerInnen für den Schulhof eine signifikante Skulptur entwickeln. Die eingeladenen KünstlerInnen erhielten ein Entwurfshonorar von 2 500 Euro.

Nicht allein der Realisierungs-Standort dieses Wettbewerbs war für die Beteiligten ungewöhnlich. Auch die Öffnung des Wettbewerbes für zwei von der Deutschen Schule in Peking ausgewählte chinesische Künstler verlieh dem Verfahren den Rang einer Auswärtigen Angelegenheit und führte folglich unterschiedliche ästhetische Ansätze zusammen. Neben den chinesischen Künstlern Wang Shugang und Li Liang (beide Peking) wurden durch das BBR die Künstlerin Marina Schreiber und die Künstlergruppe Inges Idee (beide Berlin) und durch den Architekten Meinhard von Gerkan die Künstler Bertl Bruun und Hinnerk Wehberg (beide Hamburg) zum Wettbewerb eingeladen.

Von den eingeladenen KünstlerInnen reichten jedoch nur fünf zur Jurysitzung am 11. April 2002 ihre Entwürfe ein. Der Jury, die sich aus den vier Fachpreisrichtern Wilfried Wang (Berlin), Stefanie Endlich (Berlin), Annette Sauermann (Aachen), Josef Nadj (Horb-Dettingen) und den drei Sachpreisrichtern Meinhard von Gerkan (Hamburg), Florian Mausbauch (Präsident des BBR, Berlin), Siegfried Meschede (Deutsche Schule Peking) zusammensetzte, lagen folgende künstlerische Projekte zur Beurteilung vor:

Der Entwurf 1157 (Bertl Bruun, Hamburg) platzierte an zentraler Stelle auf dem Schulhof einen voluminösen, in China gebrochenen monolithischen Naturstein, der nur an seiner Auflagenebene bearbeitet wird. Er greift die chinesische Tradition des Gelehrtensteines auf und trägt in die strenge bauliche, innerstädtische Situation der Schule ein poetisches Naturmotiv hinein. Zu dem Stein zieht sich eine 10 Zentimeter breite und 5 Millimeter tiefe Rinne als phantasievolle Linie über die Platten des Hofes. Trotz der gelungenen kontrapunktischen Komposition zur dichten Flächenausnutzung des Schulgeländes und der meditativen Assoziation zu ostasiatischer Gartenkunst kritisierte die Jury die Beliebigkeit des Entwurfes.

Der Entwurf 1158 (Wang Shugang, Peking) sah unter dem Titel „Pyramente – Elimide" eine auf ihrer Spitze stehende Pyramide vor. Dabei spielte dieser Vorschlag mit den gravitätischen Gesetzen: Die Pyramide wurde aus dem Lot gerückt und gleichzeitig die höher stehende Seite mit einer bronzenen Schülerfigur besetzt, so dass die figurale Gewichtung dem Motiv des Umkippens entgegensteht. An den vier Seitenflächen der Pyramide wollte der Künstler in symbolhaften Gestaltungen die vier Elemente Feuer, Wasser, Erde und Luft darstellen. Über das interessante Spiel mit dem Motiv des Umkippens und der Instabilität hinausgehend erkannte die Jury in diesem Vorschlag ein im besten Sinne pädagogisch motiviertes Werk, das allerdings als skulpturales Zeichen nur wenig überzeugen konnte.

Entwurf von Inges Idee

Der Entwurf 1159 (Inges Idee, Berlin) nahm sich die Frage des kulturellen Austausches zum Thema: Eine monumentale Teekanne – als Symbol für chinesische Kultur – dreht sich im Tagesrhythmus auf einem Sockel. Zur vollen Stunde öffnet sich der Kannendeckel: Wie in einer Schwarzwalduhr springt ein Kuckuck hervor – als Symbol für traditionelle deutsche Gebrauchskultur – und eine menschliche Stimme ruft dazu „Kuckuck, Kuckuck". Die gegenseitige Faszination an dem Fremden, an fremden Kulturobjekten und Gebrauchsgegenständen ist der Grundgedanke dieser Arbeit. Die Deutschen genießen den chinesischen Tee und die Chinesen erheitern sich an deutschen Kuckucksuhren. Aus der Verfremdung alltäglicher Objekte entsteht ein neues artifizielles Objekt, das einen feinen Humor in sich birgt. Die Jury lobte die technisch ausgereifte Konzeption der Arbeit und den inhaltlichen Ansatz, der auch viele Assoziationsmöglichkeiten eröffnet und sich etwa als Uhr in den Schulalltag mit einbinden lässt.

Der Entwurf 1160 (Li Liang, Peking) thematisierte die Verbindung von Tradition und Moderne in einem sich dynamisch erhebenden verspiegelten Flügel, der in seiner Krümmung von einem Fries „künstlicher Berge" umflochten ist und damit ein Motiv der traditionellen chinesischen Gartendekoration in den Entwurf einführte. Mit 6 Meter Höhe tritt dieses Werk in einen selbstbewussten Dialog zur ihn einfassenden Architektur. Über die interessante formale Lösung hinausgehend problematisierte das Preisgericht den mangelnden Ortsbezug des Werkes und attestierte diesem eine gewisse Beliebigkeit. So könnte die Skulptur mit ihren metallenen Flügeln an jedem anderen Bauwerk stehen und empfehle sich geradezu für einen Flughafen.

Der Entwurf 1161 (Marina Schreiber, Berlin) schlug unter dem Titel „Der Gedanke" für den Rand des Hofes die Aufstellung einer fast 3 Meter hohen hellblauen organisch abstrahierten Figur vor. Ihre Oberfläche wird von einem Zug bunter molekularer Formen geschmückt. In ihren geschwungenen, poppigen Formen und der kräftigen Farbgebung hob sie sich erfrischend von der strengen Geometrie der Baukörper ab. Ihre kräftige blaue Oberfläche fügte den dominanten Rottönen der Architektur einen farblichen Kontrapunkt hinzu. Der körperliche Gestus der Figur konnte als fürsorgliche Zuwendung oder als verneigende Begrüßung interpretiert werden.

Die Diskussion des Preisgerichtes konzentrierte sich sehr schnell auf den Entwurf 1159, dessen Für und Wider ausführlich debattiert wurde. Besonders der Nutzervertreter der Deutschen Schule Peking brachte sein Unbehagen an dieser Arbeit zum Ausdruck. Der lustige Aha-Effekt des sich öffnenden Kannendeckels könnte sich schnell abnutzen, und es wurde die Befürchtung eines kitschigen Ausdrucks formuliert. Diesen Einwänden hielt man die überzeugende inhaltliche Konzeption und ihre auch technische Perfektion entgegen. So zeichnete sich innerhalb der Jury allmählich eine deutliche Befürwortung für den Vorschlag 1159 der Berliner Künstlergruppe Inges Idee ab. Deshalb wurde auf Wertungsrunden, wie sie sonst in Wettbewerben üblich sind, die nach den Grundsätzen und Richtlinien für Wettbewerbe (GRW) durchgeführt werden, verzichtet, und die Jury empfahl einstimmig den Vorschlag 1159 zur Ausführung. Das Abgehen von den gängigen Abstimmungsritualen erfolgte auch aus diplomatischen Gründen. Weil die Grundsteine des deutschen Wettbewerbswesens in China nicht geläufig sind und eine wertende Rangfolge möglicherweise bei den chinesischen Teilnehmern des Verfahrens zur Irritation führen könnte, wurde aus der intensiven Diskussion heraus die Ausführungsempfehlung formuliert. Ein solcher auf einen direkten Konsens gerichteter Meinungsbildungsprozess ist in künstlerischen Wettbewerben neu und führte dazu, dass abweichende Positionen sich nicht in einem Stimmungsbild niederschlagen konnten.

Das ungewöhnliche Konzept von Inges Idee sorgt derzeit im Pekinger Schulvorstand hinsichtlich der möglichen technischen Folgekosten für Diskussionsbedarf, so dass eine Realisierung dieses tiefsinnigen und dennoch lustigen Konzepts leider noch aussteht. Bis sich also der Teekannendeckel auf dem Hof der Deutschen Schule in Peking öffnen wird, muss noch einige Vermittlungsarbeit geleistet werden. Bleibt zu hoffen, dass für die Kunst, für die Künstler und für die Schule aus diesem Projekt keine auswärtige Affäre wird.

Martin Schönfeld

Die Selbstdarstellung der Bundesrepublik

Künstlerischer Wettbewerb im Presse- und Informationsamt der BRD

Das Presse- und Informationsamt der BRD (BPA) lobte Ende 2001 einen künstlerischen Wettbewerb aus. Es handelte sich um eines der letzten Verfahren im Rahmen des Umzugs der Bundesregierung nach Berlin. Der eingeladene anonyme Wettbewerb war einstufig. Ihm wurde jedoch ein offenes Bewerber- und Auswahlverfahren vorangestellt, an dem sich 337 KünstlerInnen beteiligten und bei dem 14 TeilnehmerInnen für den eingeladenen Wettbewerb ausgewählt wurden. Die Auslobung entsprach – ausgenommen das vorgeschaltete Verfahren – der GRW, Standortbesichtigung und schriftliche Rückfragen waren Teil der Ausschreibung. Die Entwürfe wurden bis zum 7. März 2002 eingereicht und von der bildenden Künstlerin Birgit Knappe vorgeprüft.

Klaus Bury: Standpunkt

Alle Arbeiten wurden zugelassen. Eine Künstlerin reichte kein Modell ein. Die Jury befand jedoch mehrheitlich, den Entwurf trotzdem zuzulassen. Die Jury setzte sich folgendermaßen zusammen:

Fachpreisrichter
Prof. Erwin Gross, Karlsruhe
Prof. Ursula Sax, Bildhauerin, Radebeul
Prof. Una H. Moehrke, Berlin
Prof. Wilfried Wang, Architekt, Kunstbeirat, Berlin
Werner Schaub, Kunstbeirat, Bundesverband des BBK, Neckargemünd
Armin Forbrig, Bildhauer, Chemnitz.

Renate Stih und Frieder Schnock: Headlines

Sachpreisrichter:
Staatssekretär Uwe-Karsten Heye, Chef des BPA
MR Horst Grothues, Bundesministerium für Verkehr, Bauen und Wohnen
Dr. Volkhard Laitenberger, Amt des Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien
Florian Mausbach, Präsident des Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung
Michael Zimmermann, Architekt.

Die Organisation und Durchführung des Verfahrens lag wie schon bei anderen künstlerischen Wettbewerben des Bundes in den bewährten Händen von Beate Hückelheim-Kaune und Birgit Jacke-Ziegert.

Wilfried Wang wurde einstimmig zum Vorsitzenden gewählt. Die Jury begab sich auf den ersten Informationsrundgang und beschloss, alle Arbeiten zur Beurteilung zuzulassen. Gleichwohl ließ sich die Jury eine gewisse Enttäuschung über die Entwürfe anmerken, die auch intensive Diskussionen über die Modelle nicht ganz ausräumen konnten. Die Enttäuschung lag vielleicht auch an einem vorauseilenden Gehorsam der KünstlerInnen, die ausgesprochen wenig kritische oder subversive Entwürfe eingereicht hatten. Eine andere Frage wäre, ob solche Entwürfe überhaupt eine Chance gehabt hätten. Vielleicht sind die Auslober von ihrer eigenen Phantasielosigkeit enttäuscht worden, die sich auf die eingeladenen KünstlerInnen übertrug. Einige dieser Beteiligten haben sich durch gesellschaftskritische und ironische Arbeiten im öffentlichen Raum bereits einen Namen gemacht. Vielleicht ist es aber auch gut so, dass sich ein Staat in seiner Selbstdarstellung die Kritik noch nicht mitbestellen kann.

Die erste Wertungsrundgang ließ alle Arbeiten im Verfahren, die eine Stimme erhielten. Die ausgeschiedenen Arbeiten wurden nicht diskutiert.

Folgende Arbeiten schieden aus:
Tarnnummer 1153 von Jörg Immendorff mit dem Titel „Pressefreiheit“. Die Arbeit ist Carl von Ossietzky gewidmet. Die in Bronze gegossene Skulptur mit gelbgoldener Patina steht auf einem Sockel. Die Figur geht auf Stöcken und Kugeln auf einer „Weltaugenkugel“ oder dem „Augenatomium“, das beansprucht ideologische Symbole künstlerisch zu reproduzieren.

Tarnnummer 1343 von Wolfram Schneider, Thing Berlin. Die 5 Meter hohe Stahlskulptur will den Dialog zwischen Bürger und Staat symbolisieren und besteht aus fünf ungleichen Kuben.

Tarnnummer 1344 von Christoph Mancke mit dem Titel „Tansmittler“. Zwischen senkrechten Stelen agiert ein lichtreflektierendes, raumbildendes Kreissegment, das den „Informationsfluss“ darstellen soll.

Tarnnummer 1347 von Klaus Noculak. Die vertikale Skulptur von 6 m Höhe aus Edelstahl vollzieht den Umriss des vereinigten Deutschland nach. Sie gliedert sich in drei Teile: 1. Stahlskulptur mit Lichtinstallation; 2. Ton-/Klang-Installation in unregelmäßigen Abständen, zum Teil verständlich; 3. vom BPA auszuwählende Texte als Gravur auf Teilen der Skulptur.

Es blieben 10 Arbeiten im Verfahren. Im zweiten Wertungsrundgang schieden alle die Arbeiten aus, die weniger als vier Stimmen erhielten:

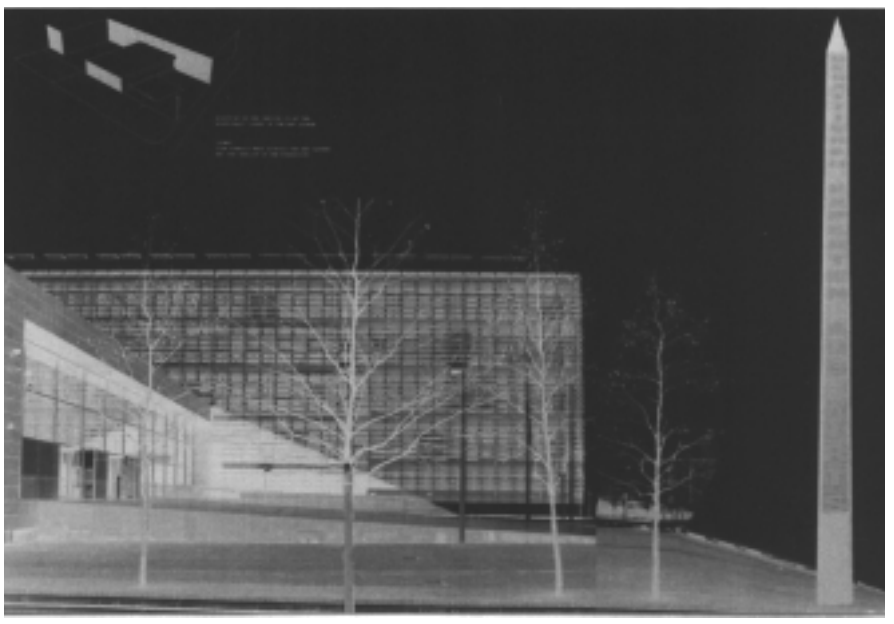
Tarnnummer 1151 von Werner Pokorny, „Lichtring und Haus/Haus mit großer Öffnung“. Das autonome Kunstwerk besteht aus einer Stahlplastik und einem Lichtkreis, gebildet aus 50 Niedrigwattleuchten, die in V2A Kästen im kreisförmigen Fundamentschacht eingelassen sind. Der Entwurf wurde als zu konventionell beurteilt, obgleich der Zugriff auf die Aufgabe positiv gesehen wurde.

Tarnnummer 1152 von Schang Hutter. Die Säulenfigurengruppe aus Stahl ist von weitem sichtbar. Der Jury fehlte der inhaltliche Bezug zur Ausschreibung.

Tarnnummer 1154 von Jai Young Park, „Sky Over“Berlin. Die Videoskulptur steht auf dem Vorplatz des BPA und im Internet. Ergänzt wird sie durch eine Aussichtstreppe und ein DVD-Video mit einer wehenden Deutschland-Fahne. Die Annäherung an die nationale Identität wurde als etwas zu plump gesehen. Außerdem sei das Werk zu klein und thematisch überfrachtet.

Michael Lapper: … und überhaupt

Tarnnummer 1555 von Michael Morgner, „Schreitender“. Die Plastik steht als senkrechtes Zeichen in der Sichtachse Bahnhof Friedrichstraße-Reichstag. Der Künstler versteht sie als ein Zeichen des Aufbegehrens. Die Arbeit wurde



1. Preis: Jenny Holzer≠

als thematisch verfehlt beurteilt, obgleich die technische und grafische Ausgestaltung als gelungen betrachtet wurde.

Tarnnummer 1156 von der Gruppe Odius. Eine vertikal ausgerichtete Skulptur gliedert sich in drei Elemente: ein halbkreisförmiger Block, eine Strebenkonstruktion und eine 9 Meter lange Bank. Der Entwurf beansprucht, das Thema „Transparenz“ zu bearbeiten, wurde aber von der Jury als unausgegoren beurteilt und als formaler Rückgriff auf die Konstruktivisten gesehen.

Tarnnummer 1346 von Christoph Hildebrand mit dem Titel „InterFACE“. Diese Skulptur besteht aus 200 transparenten Neonmodulen, die auf einer Glasfläche angeordnet sind. Mit einem Zufallsgenerator und einer Datenbank wird das Display angesteuert und erzeugt Buchstaben und Worte. Obgleich der Ansatz gefiel, wurde er als formal und gestalterisch nicht überzeugend bewertet. Darüber hinaus fehle der städtebauliche Aspekt.

Vor dem dritten Wertungsrundgang fand nochmals eine Ortsbegehung bei Regen statt, um sich den städtebaulichen Kontext zu vergegenwärtigen. Nach einer überaus lebendigen Diskussion schieden folgende Arbeiten mit Stimmenmehrheit aus:

Tarnnummer 1157 von Claus Bury, die Stahl-Glas-Skulptur „Standpunkt“. Sie stellt ein von weitem sichtbares Stadtzeichen dar und ist zweiteilig. Die gelungene maßstäbliche Einbindung und der kontextuelle Bezug überzeugten. Gleichwohl war der inhaltliche Bezug schwierig zu erschließen.

Tarnnummer 1336 von Michael Lapper, „… und überhaupt“. Der schlüssigen Idee fehlte es gleichwohl an innerer Logik. Ein V2A-Stahlrahmen bildet einen stehenden Schuber aus dem ein Stapel Papier, ein Block aus geschichteten Glasplatten hervorragt. Der Glasblock ist von innen beleuchtet. Die Jury sah in der Materialästhetik dieses Entwurfes ein Zitat der Architektur. Sie kritisiert, dass die Größenverhältnisse nicht gewährleistet seien. Die Arbeit erinnere an einen CD-Container.

Tarnnummer 1338 von Renata Stih und Frieder Schnock mit dem Titel „Headlines“. Die entworfene Installation hat den Anspruch, das demokratische Recht der Meinungsfreiheit intellektuell und emotional zu visualisieren. Die doppelseitige elektronische Schaufläche, die in den Farben schwarz-rot-gold gehalten ist, wird weithin sichtbar. Die Tafeln sind bei Tag und Nacht lesbar. Über inländische Presseausschnitte aus den Jahren 1945-89 und ausländische Presseausschnitte nach 1990 wird die Geschichte der BRD erzählt. Die Textcollagen geben dem Kunstwerk eine Zeitbindung. Kritisch sah die Jury die banale Fernwirkung. Von weitem sei kein Ort markiert und keine Institution symbolisiert.

Der verbleibende Entwurf mit der Tarnnummer 1345 von Jenny Holzer wurde zur Realisierung empfohlen. Die Arbeit besteht aus einem dreiseitigen Obelisken aus Nirosta-Stahl. In die Seitenflächen ist eine LED-Matrix eingelegt, die rund um die Uhr Nachrichten aus Deutschland und aller Welt überträgt. Die Skulptur wird an der Nordostecke des Vorplatzes aufgestellt. Sie kann zu einem Berliner Stadtzeichen werden und eine visuelle Beziehung zu dem neuen Bundestag darstellen. Starkes Licht machen den Text bei Tag und Nacht lesbar. Die Textbänder werden Presseverlautbarungen und Veröffentlichungen des BPA sein oder Meldungen von anderen Presseagenturen, die an das BPA gerichtet sind. Kritisch gesehen wurde, dass die Inhalte unabhängig von der Künstlerin entstehen und der Text das Bild ersetze. Deshalb soll ein Gespräch mit der Künstlerin über die inhaltliche Klärung der Beschriftung stattfinden. Gleichwohl war die Mehrheit der Jury davon überzeugt, dass die Arbeit im Laufe der Zeit gewinne. Einig waren sich alle Beteiligten über die deutliche Fernwirkung des Obelisken.

Elfriede Müller

Die Kunst des Ortsbezugs

Kunstwettbewerbe im Bundesministerium der Verteidigung

Bezüge zur deutschen Geschichte eröffnen sich an vielen Ministeriumsstandorten der Bundesrepublik Deutschland in Berlin. Da etliche Regierungsinstitutionen im historischen Regierungsviertel in der Friedrichstadt um die Wilhelmstraße angesiedelt sind, bezogen sie zumeist auch Altbauten. Unter den historisch bedeutsamen neuen Berliner Standorten der Bundesregierung ragt der zweite Dienstsitz des Bundesministeriums der Verteidigung in Berlin (erster Dienstsitz Hardthöhe in Bonn) in der Stauffenbergstraße 18 besonders heraus. Das Hauptgebäude (Reichpietschufer 74–76) wurde 1911–1914 als Reichsmarineamt errichtet, nach dem Ersten Weltkrieg als Reichswehrministerium genutzt und während des Nationalsozialismus zum Oberkommando der Wehrmacht. In einem bis 1938 entstandenen Erweiterungsbau an der damaligen Bendlerstraße, der heutigen Stauffenbergstraße, hatte Claus Graf Schenk von Stauffenberg im Stab des Befehlshabers des Ersatzheeres seinen Dienstsitz, und mit ihm die Mitverschworenen, die am 20. Juli 1944 mit der „Operation Walküre" das nationalsozialistische Regime entmachten wollten. Noch am Abend des 20. Juli wurden sie im Hof des „Bendlerblocks" standrechtlich erschossen. Seit 1953 erinnern dort ein Denkmal, alljährliche Gedenkfeiern – seit 1999 mit einem öffentlichen Gelöbnis der Bundeswehr verbunden – sowie seit 1969 die Gedenkstätte Deutscher Widerstand an dieses jüngste Kapitel deutscher Geschichte. Wo, wenn nicht an diesem Standort, könnte eine Kunst-am-Bau-Gestaltung einen spannenderen Dialog mit der Geschichte führen, zumal auch noch einer der ausgewählten Kunststandorte den Namen „Stauffenberg-Saal" trägt und an seinem Zugang seit dem 15. November 2001, dem 94. Geburtstag Stauffenbergs, eine Gedenktafel an Stauffenberg und 87 von den Nationalsozialisten ermordete Personen des militärischen Widerstandes erinnert.

Via Lewandowsky: Roter Teppich. Abb. aus: Kunst am Bau. Die Projekte des Bundes in Berlin, Berlin 2002

Unter diesen Vorzeichen hätten aus den beiden künstlerischen Wettbewerben für den Stauffenberg-Saal und die anliegende historische Säulenhalle besondere Werke einer Kunst des Ortsbezugs hervorgehen können. Denn auch die Ausschreibung erwartete von den beteiligten KünstlerInnen eine „Auseinandersetzung mit der wechselvollen Geschichte und die Nutzung des Gebäudes". Diese Zielstellung erfuhr allerdings auf dem Rückfragencolloquium am 12. 2. 2002 eine deutliche Relativierung. Weil die Geschichte im Haus sowieso schon dominant sei, wurden didaktische Ansätze oder gar die Darstellung einer Tötungsmaschinerie als unpassend erachtet und ein Ministeriumsvertreter wünschte sich gar ein Ergebnis, mit dem man gut leben könne. Dabei hätte ein Blick auf die Künstlerliste verdeutlicht, dass hier nicht gebremst, sondern forciert werden müsste. Das Rückfragencolloquium konzentrierte sich folglich wesentlich auf technische, akustische und statische Fragen. Am Rande der Sitzung formulierten zwar einzelne KünstlerInnen ihren Gesprächsbedarf über die Geschichte des Ortes, aber die geballte Kompetenz der anliegenden Gedenkstätte Deutscher Widerstand wurde leider nicht abgerufen, und damit wurde eine Chance vertan.

Die eingeladenen elf KünstlerInnen waren vom Kunstbeirat der Bundesregierung für die Baumaßnahmen des Bundes in Berlin ausgewählt worden. Im Unterschied zu anderen Ministerien hatte sich das Verteidigungsministerium bezüglich Kunst am Bau zunächst sehr zurückgehalten. Dass beide Kunstwettbewerbe zustande kamen, war besonders den guten Verbindungen Werner Schaubs, Mitglied im Kunstbeirat, zum früheren Verteidigungsminister Rudolf Scharping zu verdanken. Scharping war schließlich auch der einzige Bundesminister, der zeitweilig an einer Jurysitzung teilnahm und sein Vertrauen in die Arbeit des Preisgerichtes ausdrückte.

Via Lewandowsky: Roter Teppich. Abb. aus: Kunst am Bau. Die Projekte des Bundes in Berlin, Berlin 2002

Sowohl für den Konferenz-Saal, als auch für die Säulenhalle stand jeweils ein Investbetrag von 100 000 Euro zur Verfügung. Die teilnehmenden KünstlerInnen erhielten ein Bearbeitungshonorar in Höhe von 4 000 Euro. Allerdings wurden Reisekosten und andere Unkosten, die gerade für auswärtige TeilnehmerInnen unweigerlich anfielen, nicht gesondert vom Auslober, dem Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung (BBR), erstattet. Es mag kleinlich erscheinen, dies hier zu erwähnen. Doch mit dieser Regelung verfügten die in Berlin ansässigen KünstlerInnen über einen kleinen, aber feinen Vorteil, natürlich rein materieller Art. Für künftige Verfahren dieser Art wäre es wünschenswert, auch einen solchen, scheinbar marginalen Aspekt, mit zu berücksichtigen. Das Wettbewerbsverfahren selbst wurde vom BBR durch Birgit Jacke-Ziegert und Elke Totzek in vorbildlicher Weise organisiert. Die Vorprüfung führten Birgit Jacke-Ziegert und Birgit Knappe durch. Auch das Preisgericht war in seinem Kräfteverhältnis vorbildlich: Fünf Fachpreisrichter – Sabine Franek (Berlin), Werner Schaub (Neckargemünd), Brigitte Rieger-Jähner (Frankfurt/O.), Frank Michael Zeidler (Berlin), Jörg Frank (Köln) – und vier Sachpreisrichter – Walther Stützle (Staatssekretär, Bundesministerium der Verteidigung), Horst Grothues (Bundesministerium für Verkehr, Bauen und Wohnen), Volkhard Laitenberger (Bundesbeauftragter für Kultur und Medien) und Florian Mausbach (Präsident des BBR). Die Jury wählte den Künstler Werner Schaub zu ihrem Vorsitzenden, der souverän moderierend die Sitzung leitete, aber vielleicht die Diskussion etwas stärker hätte stimulieren können.

Beide Wettbewerbe wurden am 22. Mai 2002 während einer Jurysitzung abwechselnd verhandelt. Das Preisgericht begann seine Arbeit mit den Entwürfen für den Konferenzsaal, dem „Stauffenberg-Saal", der sich im zweiten Obergeschoss an zentraler Stelle des Hauptgebäudes befindet und als offizieller Empfangs- und Besprechungsraum sowie zur Verleihung von Orden genutzt wird. Im Unterschied zur historischen Säulenhalle wurde der Stauffenberg-Saal völlig neu eingerichtet, mit moderner Technik ausgestattet und mit den obligatorischen Zimmerpalmen dekoriert, so dass aus dem historischen Raum ein neutraler Kongresssaal geworden ist. Die Ausschreibung orientierte die fünf teilnehmenden KünstlerInnen auf die freie Längswand (nördliche Raumseite) des Saales, die sich für Wandgestaltungen besonders anbot:

Entwurf 2127 (Erwin Gross, Karlsruhe) sah eine großflächige langgestreckte Malerei vor, die als Pendant zum Kanalblick der Südfenster eine Motivcollage historischer Landschafts- und Schlossansichten in einen abstrahierten, lichten und bewegten Farbrhythmus übertrug. Diese Malerei hätte im Raum eine heitere, fast schon nette Atmosphäre verbreitet. Die darin ruhende Unverbindlichkeit des Entwurfes nahm die Jury zum Anlass der Kritik und attestierte dem Vorschlag eine zu starke Zurückhaltung.

Entwurf 2151 (Regina Rinker, Endingen) plante für die Längswand einen Fries abstrakter, tachistisch-expressiver Malerei, der von starken blauen Farben und schwarzen Akzentuierungen bestimmt wurde.

Entwurf 2159 (Renate Anger, Berlin) nahm sich den Schmetterling Catocala Nupta (Rotes Ordensband) zum zentralen Motiv eines Frieses von acht Einzelbildern, die in ihrer Folge Leben und Sterben symbolisieren. Die Anregung zu diesem Vorschlag ging von dem griechischen Wort

Renate Anger: Ein Falter: *Catocala nupta* | Rotes Ordensband Abb. aus: Kunst am Bau. Die Projekte des Bundes in Berlin, Berlin 2002

Psyche aus, das Schmetterling bedeutet. Den Motivreigen bezog der Entwurf auf das Stefan-George-Wort ich bin ein end und ein beginn, das Claus Graf Schenk von Stauffenberg in seinem Ring eingraviert trug. Die Jury hob an diesem Entwurf die gelungene Übertragung des Vergänglichkeitsgedankens in eine tiefsinnige Motivfolge hervor.

Entwurf 2160 (Bernd Damke, Potsdam) applizierte auf die beiden Stirnwände des Saales konstruktivistisch-geometrische Formkompositionen, die sich aus unterschiedlichen Flächenmaterialien zusammensetzten. Damit wurde der Versuch unternommen, den Raum als eine gestalterische Einheit zusammenzufassen. Die besonderen Raumstrukturen, etwa die Fenster der Dolmetscherkabinen, bezog der Entwurf als gestalterische Elemente mit in die Komposition ein. Die Jury beurteilte diesen Vorschlag als den künstlerisch geschlossensten, zweifelte jedoch an der Vermittelbarkeit dieses rein ästhetischen Ansatzes.

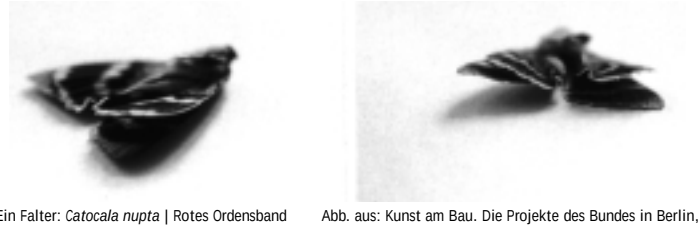
Entwurf 2161 (Franz Stauffenberg/Christopher Roth, Berlin) thematisierte den Zusammenhang von Zeit und Bild im kollektiven deutschen Medienbewusstsein. Eine endlos laufende Timecode-Stofftapete überzog die Längswand. Darauf ordneten die Künstler 24 Standbilder aus dem Dokumentarfilm „Serengeti darf nicht sterben" (Bernhard Grzimek, 1959) an, die als Motive von Unendlichkeit und Weite mit der präzisen zeitlichen Topographie ihres Hintergrundes kontrastierten. Die Jury erkannte die inhärente Ironie des Entwurfes und die damit verbundene Nachdenklichkeit des Gestaltungsansatzes an. Sie bezweifelte jedoch die Wirkungsmöglichkeiten dieses Vorschlages auf die Raumnutzer.

Nach einer ersten Abstimmungsrunde behaupteten sich im zweiten Wertungsgang die Entwürfe 2159, 2160, 2161. Bei einem direkten Vergleich überwog an dem Entwurf 2161 die Kritik, so dass das Preisgericht seine Entscheidung zwischen den Entwürfen 2159 und 2160 finden musste. An dem letzteren Vorschlag von Bernd Damke erkannte die Jury die konzentrierte konstruktiv-konkrete Raumästhetik zwar positiv an. Doch als ein entscheidender Nachteil gegenüber dem Fries des Schmetterlings, Vorschlag 2159, wurde die an eine Museumsinstallation erinnernde Gestaltungsform und inhaltliche Zurückhaltung gewertet, so dass sich der Entwurf von Renate Anger mit 6 zu 3 Stimmen durchsetzte und von der Jury, bei zwei Enthaltungen, zur Ausführung empfohlen wurde.

Im Unterschied zum Stauffenberg-Saal eröffnete die davor liegende Säulenhalle weitaus vielfältigere künstlerische Arbeitsmöglichkeiten. Die dreigeschossige, zum zentralen Treppenhaus des Gebäudes hinführende Halle konnte mit Bodenskulpturen, mit hängenden Objekten oder gar mit einer Bespielung der Etagegalerien genutzt werden. Mit ihrer klassischen toskanischen Säulenordnung strahlt sie noch heute den Geist des Neoklassizismus am Beginn des 20. Jahrhunderts aus, in dem sich die sterile Arbeit eines militärisch-bürokratischen Apparates vollzog. Den größeren Möglichkeiten entsprechend reichten die zu diesem Teilwettbewerb eingeladenen sechs KünstlerInnen sehr unterschiedliche Vorschläge ein:

Entwurf 2105 (Alf Schuler, Berlin) nahm sich das architektonische Prinzip der Säulenhalle, des Tragens von Lasten, zum Motiv einer rein geschichteten Bodenskulptur aus 16 Stahlplatten und 8 Rohren. In ihrer Anordnung formten sie ein ideales Gleichgewicht, das nur bei geringer Berührung ein Auf- und Abpendeln der Rohrenden erzeugte, ohne jedoch die Stabilität dieses Aufbaus grundsätzlich zu gefährden. Der dem Entwurf zugrundeliegende Ausgleich von Kräften bezog sich auf das zentrale Konsensprinzip der Politik: die Suche nach dem Ausgleich der Meinungen und Handlungsansätze, um das Gesamte in einem Gleichgewicht zu halten.

Entwurf 2107 (Willi Weiner, Stuttgart) griff den Standort am Landwehrkanal und das Element Wasser als eine zentrale Bedeutungsebene auf: Versenkung der Leichen von Liebknecht und Luxemburg im Kanal, Reichsmarineamt, Reich-



Renate Anger: Ein Falter: *Catocala nupta* | Rotes Ordensband Abb. aus: Kunst am Bau. Die Projekte des Bundes in Berlin, Berlin 2002

pietsch als Anführer der Matrosenrebellion 1917. Folglich installierte er einen See am Hallenboden und zwei Flüsse im Hallenraum über die Etagen hinweg. Diese drei Körper, durch zwei hängende Linien und einem Oval am Boden symbolisiert, sollten in Kortenstahl beschaffen sein. Eine türkisblaue Lackierung betonte den Bedeutungszusammenhang.

Entwurf 2120 (Via Lewandowsky, Berlin) legte am Boden der Säulenhalle einen „Roten Teppich" aus, der jedoch im Unterschied zu dem im politischen Zeremoniell üblichen Requisit keinen einheitlichen Farbton aufwies, sondern in glutroten Tönen ein Luftbild des – vielleicht durch einen Bombenteppich – zerstörten Berlin zusammenwebte. Wie bei einem impressionistischen Bild gewinnt der Teppich mit zunehmender Betrachterentfernung, bei Aufstieg in die höheren Etagen der Säulenhalle, an Schärfe; die Topographie des Krieges wird sichtbar. Folglich verklammerte der Entwurf den Hallenboden mit dem Hallenraum.

Entwurf 2145 (Oliver Hein, München) hängte zwei kinetische, mehrteilige Körper in den Hallenraum. Ihre quadratischen Elemente bewegten sich abwechselnd in einem rhythmischen Spiel, so dass der Zusammenhalt unterschiedlicher Körper als Sinnbild einer politischen und sozialen „Balance" – so der Titel des Entwurfes – thematisiert wurde.

Entwurf 2146 (Sigrun Jakubaschke-Ehlers, Hamburg) installierte am Hallenboden eine scheinbar wirre, chaotische, vielteilige Skulptur, die sich mit dem Charme eines Modellbaukastens auf typisierten Elementen gründete. Die sieben aufragenden, sich windenden Säulen symbolisierten die seltsame Verwandlung des historischen Ortes von seiner Zerstörung zu einem Wieder-Wachsen und der damit verbundenen vorsichtigen „Optimistischen Vermutung" – so der Titel des Entwurfes – hinsichtlich einer Lehre aus der Geschichte.

Entwurf 2158 (Monika Brandmeier, Lünen) verteilte auf allen vier Geschossen jeweils eine Gruppe von vier kreisrunden Stahlscheiben, die in den Fußboden eingelassen, an jeweils unterschiedlichen Etagenstandorten in subtiler Weise die strenge architektonische Gliederung der Säulenhalle thematisierten. Jeweils eine Scheibe pro Etage wurde durch einen Hygrometer, ein Barometer und ein Thermometer ersetzt, die im jeweils untergelegenen Geschoss die Luftfeuchtigkeit, den Luftdruck und die Temperatur maßen. Damit wurde der historische Ort mit der unmittelbaren Situation der Gegenwart verknüpft.

In der Diskussion des Preisgerichtes entwickelte sich um den „Roten Teppich" (Entwuf 2120) ein intensives Gespräch, das auch nicht vor scharfen Argumenten wie etwa dem Vorwurf der „Betroffenheitskunst", des „Kitsches", der „spießbürgerlichen Piefigkeit" oder gar der Verletzung der Gefühle von Zeitzeugen zurückschreckte. Doch gegenüber der Zurückhaltung, ja gar der Harmlosigkeit der anderen zur Auswahl stehenden Entwürfe, stach der Vorschlag 2120 derart hervor, dass er auch in der dritten Wertungsrunde die meisten Stimmen auf sich vereinigen konnte und von der Jury, bei zwei Enthaltungen, zur Ausführung empfohlen wurde. Nachzutragen bleibt, dass außer dem Vorschlag von Via Lewandowsky auch die Entwürfe 2105 und 2107 die dritte Wertungsrunde erreichten, allerdings im Unterschied zu jenem keine Stimmenmehrheit erzielen konnten.

Der Wettbewerb zur Säulenhalle wies zwar im Unterschied zu dem Wettbewerb zum Stauffenberg-Saal ein paar Vorschläge mehr auf, die als Allegorien zum historischen Standort und zum allgemeinen politischen Handeln interpretiert werden konnten. Aber auch diese Ideen schienen sich schon beinahe zu verstecken, so dass den meisten Entwürfen wegen ihrer optischen und inhaltlichen Unauffälligkeit eine Art vorauseilender Gehorsam attestiert werden könnte. Die von der Nutzerseite auf dem Rückfragencolloquium formulierten Ansprüche hatten offensichtlich ihre Wirkung nicht verfehlt. Die Dichte historischer Bedeutung schlug in ihr Gegenteil um, in eine fast schon verkrampfte Verhüllung der offenliegenden Standortbezüge. Als ein Glücksfall muss es gewertet werden, dass überhaupt zwei Entwürfe eine direkte inhaltliche Aussage formulierten und in ihrer Ausführung (Via Lewandowsky) und in ihrer Bildlichkeit (Renate Anger) sehr subtile Formen einer Kunst des Ortsbezugs praktizierten. Deshalb möchte man sich besser nicht vorstellen, vor welch schwieriger Aufgabe die Jury gestanden hätte, wenn es im Ozean der Unauffälligkeit nicht diese beiden Leuchttürme in den Kunstwettbewerben zum Bundesministerium der Verteidigung gegeben hätte.

Martin Schönfeld

Dialog zwischen Wirtschaft und Kunst

Künstlerische Wettbewerbe im Hauptverwaltungsgebäude der GASAG im Shellhaus

Die Berliner GASAG ist im notleidenden Berliner Kulturbereich seit längerem bekannt als ein Energiedienstleister, der neben Sport, Umwelt und Sozialem auch die Kultur fördert. So verleiht das Unternehmen seit 1997 alljährlich den GASAG-Kunstpreis an eine/n Berliner Nachwuchskünstler/in oder unterstützt Kulturstätten wie die Bar jeder Vernunft und die Neuköllner Oper. Dabei versteht die GASAG ihr Sponsoring als ein Geschäft auf Gegenseitigkeit.

Nun wissen wir alle, dass es mit dem Kultursponsoring immer so eine Sache ist. Die staatlichen Mittel sind einerseits derartig rar geworden, dass die Unterstützung durch private Sponsoren oft die einzige Hoffnung und manchmal – leider noch allzu selten – auch die Lösung für die Realisierung eines geplanten Kunst- oder Kulturprojektes darstellen. Andererseits sind die Berührungsängste zwischen Kultur und Wirtschaft nach wie vor groß, und die gegenseitigen Erwartungshaltungen differieren mitunter enorm. Um so erfreulicher sind mutige und erfolgreiche Projekte zwischen Kultur und Wirtschaft, die sowohl den fördernden als auch den partnerschaftlichen Aspekt miteinander verbinden.

Fotoinstallation: Verschlüsselte Bewegung von Patrick Huber. Foto: Roman März/GASAG

Diesem Anspruch wird das Projekt „Kunst im Bau", dessen erster Teil am 29. Januar 2003 unter der Schirmherrschaft von Senator Dr. Thomas Flierl in der GASAG Hauptverwaltung am Reichpietschufer 60 eröffnet wurde, gerecht. Bei „Kunst im Bau" handelt es sich um das zentrale Projekt einer vertraglich vereinbarten, mehrjährigen Zusammenarbeit zwischen der GASAG und der Kunstfabrik am Flutgraben e.V. Diese Zusammenarbeit beinhaltet – verkürzt dargelegt – einerseits eine infrastrukturelle Unterstützung der gemeinnützigen Ateliergemeinschaft durch die GASAG und andererseits die Gestaltung der öffentlichen Räume (Flure, Treppenhäuser, Aufenthaltsräume) des Hauptverwaltungsgebäudes der GASAG durch Künstlerinnen und Künstler.

Die Ausstattung der Verwaltungsgebäude großer Unternehmen mit Kunst ist vom Grundsatz her nichts Ungewöhnliches. In der Regel werden seitens der Unternehmen international tätige Art Consulter oder Galerien mit derartigen Aufgaben betreut, und nicht selten verbindet das auftraggebende Unternehmen seinen Imagetransfer mit großen KünstlerInnennamen, deren Arbeiten nicht unbedingt frei von der Frage der zukünftigen Wertsteigerung angekauft werden. Anders verhält es sich erfreulicherweise bei der Kooperation zwischen der GASAG und der Kunstfabrik am Flutgraben.

Beginnend mit einer ersten Ausschreibung im Jahr 2002 werden bis in das Jahr 2004 noch zwei weitere Wettbewerbsverfahren ausgeschrieben und von einer 5-köpfigen Jury begutachtet. Der Jury gehören ein Verantwortungsträger aus dem Hause der GASAG sowie vier Personen des öffentlich-kulturellen Lebens der Stadt an. Im Rahmen von drei Wettbewerbsverfahren werden bis 2004 jeweils zwei Etagen des 1930/31 nach einem Entwurf von Emil Fahrenkamp entstandenen Shellhauses bespielt. Das Verwaltungsgebäude gehört zu den bedeutendsten Bürohäusern der Weimarer Republik und stellt als ästhetischer Gesamtrahmen für die teilnehmenden Künstlerinnen und Künstler bereits eine Herausforderung dar. Begleitet werden die jeweiligen Wettbewerbs-, Auswahl-, und Realisierungsphasen durch Veranstaltungen mit den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der GASAG, durch KünstlerInnengespräche und Führungen sowohl vor Ort am Reichpietschufer als auch in der Kunstfabrik am Flutgraben – ein Programm also, das dazu dient, Barrieren abzubauen, gegenseitig Toleranz zu entwickeln und Einsichten in die jeweiligen Lebens- und Arbeitsbereiche zu gewinnen.

Die erste Ausschreibung von GASAG und Kunstfabrik am Flutgraben zu Beginn des Jahres 2002 richtete sich an alle Künstlerinnen und Künstler, die seit Gründung der Kunstfabrik am Flutgraben e.V. im Jahr 1997 im Haus arbeiten oder gearbeitet haben. Die Vorgaben, die den Teilnehmerinnen und Teilnehmern gemacht wurden, bezogen sich auf die technischen und inhaltlichen Voraussetzungen und die Rahmenbedingungen, die das Aufgabenfeld beinhaltet: zum einen waren zahlreiche Auflagen des Denkmalschutzes und des Arbeitsschutzes zu beachten, zum anderen wurde die inhaltlich-künstlerische Bezugnahme zum Bürobetrieb und der Nutzung durch die GASAG Hauptverwaltung in der Ausschreibung als willkommen angesehen.

Die einberufene Jury setzte sich wie folgt zusammen: Carsten Döring, Abteilungsleiter der GASAG; Gabriele Horn, Referentin für bildende Kunst bei der Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur; Dr. Ute Tischler, Galerie im Parkhaus; Andreas Koch, Galerie Koch und Kesslau; Christian Hanussek, Künstler. Zwei sachverständige Beisitzer ohne Stimmrecht waren darüber hinaus aus den Bereichen Denkmalschutz und Arbeitsschutz geladen. Ma.Ri. Brellochs von der Kunstfabrik am Flutgraben hatte die technische Vorprüfung übernommen und war somit ebenfalls als Beisitzer ohne Stimmrecht geladen. Anders als im Rahmen öffentlicher Wettbewerbsverfahren hatten die Entscheidungen der Jury erfreulicherweise nicht empfehlenden sondern bindenden Charakter.

Insgesamt standen der Jury 35 800 Euro für die Gestaltung der ersten beiden Etagen des Shellhauses zur Verfügung. In der Ausschreibung wurde davon ausgegangen, dass pro Etage drei bis vier KünstlerInnen ausgewählt werden. Die TeilnehmerInnen waren aufgefordert, für ihr eingereichtes Konzept ein Realisierungsbudget von jeweils 5 110 Euro zu Gunde zu legen.

Der Jury lagen im Juni 2002 35 Konzepte zur Beratung vor. Entsprechend der Ausschreibung waren unterschiedliche bauliche und technische Auswahlkriterien und insbesondere inhaltliche Bezugnahmen zu berücksichtigen. Mit der Auswahl der Konzepte der KünstlerInnen Almut Baumfalk, Franciska Goes, Sybille Hotz, Patrick Huber, Christiane John, Ute Lindner, Alena Meier, Wessel Muller und der ++ Kooperation Privat (Jörg Finus/Torsten Hennig) hat sich die Jury bewusst für Konzepte ausgesprochen, die die Menschen, die tagtäglich in dem Bürogebäude arbeiten und ihre spezifischen Aufgabenbereiche in der künstlerischen Arbeit bedenken, beziehungsweise bereits im Entstehungsprozess der künstlerischen Arbeit einen Dialog mit den MitarbeiterInnen herbeiführen.

In der gemeinsamen Presseerklärung heißt es treffend: „Die meisten KünstlerInnen haben mehrere Bildelemente entwickelt, die durch spezifische Formate, mediale Verknüpfungen, Materialeinsatz und Farbe die langgestreckten Flure strukturieren und teilweise Installationscharakter aufweisen. Das Spannungsfeld zwischen statischer anonymer räumlicher Struktur und der Dynamik des alltäglichen Bürobetriebs und des sozialen Kontextes, sind Ausgangspunkt vieler künstlerischer Positionen. Almuth Baumfalk („lichtdurchlässig") und Sybille Hotz (gas_minimals) beziehen sich spielerisch auf den Geschäftsbereich. Christiane John (37°) folgt mit gemalten Motiven scheinbar der klassischen Bildtradition, während Patrick Huber in seiner aus großformatigen Bildbahnen bestehenden Arbeit „Verschlüsselte Bewegung" das Moment der Verflüchtigung betont. In Alena Meiers Wandmalerei „Fluchtweg" wird das Fluchtmännlein/der Pfeil überlebensgroß über die gesamte Flurlänge hochgezogen,

Ein Zugang ohne Zugang. Türattrappe von Wessel Muller.
Foto: Roman März/GASAG

Eindrücke von Unterwegs: Leuchtkästeninstallation von Jörg Finus und Torsten Hennig. Foto: Roman März/GASAG

Urlaubsfotos von Gasag-Mitarbeitern zu malerisch-strukturellen Bildräumen verwandelt von Franziska Goes. Foto: Roman März/GASAG

abstrakt oder erkennbar, je nach Blickwinkel. Wessel Muller wiederum durchbricht die Flursituation und gestaltet mit seinen orangefarbenen Türattrappen mit Aufschrift „Zugang“ einen virtuellen Raum. Ute Lindner transferiert mit ihrer mehrperspektivischen Fotocollage „Exposure_Nationalgalerie“ einen Kunstraum und seine Betrachter in den Aufenthaltsraum. Bei den Projektvorschlägen von Franziska Goes („Mitarbeiter, Bilder, Landschaft“) und der ++Kooperation Privat (Transit-V) werden die MitarbeiterInnen der angrenzenden Abteilungen in den Entstehungsprozess eingebunden.“ (Presseerklärung GASAG/ Kunstfabrik, Juni 2002) Die GASAG hat auf ein Veto ihrerseits verzichtet und dabei in Kauf genommen, dass die Reaktionen im Hause durchaus unterschiedlicher Natur waren und bereits im Vorfeld der Realisierung überaus spannende Diskussionen hervorbrachten.

Das Ergebnis der nunmehr angeschlossenen Realisierung dieses ersten Teils der partnerschaftlichen Zusammenarbeit zwischen der GASAG und der Kunstfabrik am Flutgraben kann sich sehen lassen. Die Herangehensweise hat die Kunst als ein Kommunikationsfeld in den betrieblichen Alltag transportiert und zu Inspirationen, Anregungen und neuen Sichtweisen geführt. Der in dieser Kooperation praktizierte offene Dialog zwischen Wirtschaft und Kunst, zwischen MitarbeiterInnen der GASAG und KünstlerInnen der Kunstfabrik am Flutgraben schafft Einfühlungsvermögen und Toleranz, baut Barrieren und Schwellenängste gegenüber der jungen Kunst ab. Alle Beteiligten und das interessierte Publikum werden mit Spannung den Verlauf der weiteren Projektabschnitte verfolgen.

Gabriele Horn
Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur

Wandmalerei: Fluchtweg von Alena Meier.
Foto: Roman März/GASAG

WETTBEWERBE

Wie man Wettbewerbe gewinnt und wie man sie verliert

Künstlerischer Wettbewerb in der Albatrosschule in Treptow-Köpenick

Kunst am Bau als kollektives Werk von Künstlern und Schülern im Foyer der Albatrosschule: Wandbild von MaRi Brellochs. Foto: Martin Schönfeld

Im letzten Jahr fand ein kleiner beschränkter Wettbewerb im Berliner Bezirk Treptow-Köpenick statt. Um für die ca. 100 schwerstbehinderten SchülerInnen die Aufenthaltsqualität zu verbessern und für sie ein Klima des Vertrauten zu schaffen, sollte für die Eingangshalle der Albatros-Schule ein farbiges Wandbild entworfen werden. Eingeladen wurden die Berliner Künstler MaRi Brellochs, Wolfgang Domröse, Siegfried Schütze, Helge Warme und Maik Wolf. Das folgende E-Mailgespräch führte Ute Tischler mit der Preisträgerin des Wettbewerbs, MaRi Brellochs, und Maik Wolf.

Ute Tischler: Wettbewerbe kommen immer mehr ins Gerede. Jahrelang wurde gegen Direktvergaben und Klüngelwirtschaft gestritten. Gefordert wurden der möglichst faire Vergleich und die Chance, an Wettbewerben teilzunehmen und sie zu gewinnen. Es entstand ein neuer Kunst am Bau Spezialist und um ihn herum eine Vermittlungsindustrie, die an der Verschlagwortung und Institutionalisierung von neuen künstlerischen Verfahren gearbeitet hat. Mittlerweile haben sich diese Begriffe der transdisziplinären, medialen und partizipativen Kunstformen mehr als durchgesetzt und ein neues Verwertungsmuster gebildet, auf das verschiedentlich und zum Teil gar nicht neu reagiert wird. Ihr habt aus unterschiedlichen Positionen an einer Anzahl von Wettbewerben teilgenommen. Welche Erfahrungen habt Ihr damit gemacht?

Maik Wolf: Für mich sind Realisierungen in der Art „Kunst am Bau“ eher Demonstrationen von Kunst, als Entwicklung von Kunst. Das, was eigentlich relevant ist, nämlich die konzeptuell, reflexive Erarbeitung, tritt meistens in den Hintergrund. Zum Teil liegt das an den Erwartungen der Auslober, zum Teil an der vorgefundenen räumlichen Situation oder schlicht der Dimension – alles Faktoren, die Kunst eher behindern als fördern. Die Bezeichnung „öffentliche Kunst“ sagt es schon: Es ist eine kunstmäßige Manifestation innerhalb von Öffentlichkeit und damit die gegenläufige Bewegung der eigentlichen Entwicklungsarbeit zur Wahrnehmung von Kunst durch die Öffentlichkeit. Das langwierige, „nervige“ im Umgang mit Kunst wird auch hier vermieden. Unter optimalen Bedingungen (nicht zuletzt: gesicherter Finanzierung) ist diese Variation künstlerischer Praxis natürlich sinnvoll. Ich kenne einige gute Beispiele.

Ute Tischler: Es hält sich die Legende ziemlich wacker, dass gute Kunst am besten unter denkbar schlechten Bedingungen entsteht. Wie schlecht müssen also Produktionsbedingungen sein, um innovative Lösungen hervorzurufen? Kann es nicht sein, dass das setting im öffentlichen Raum deshalb förderlich wirkt, weil es Kunst im Grunde behindert? Schlingensief sagt, je sichtbarer und öffentlicher eine Sprache ist, um so gefährlicher ist sie. Wettbewerbe sollen aus einer Vielzahl von TeilnehmerInnen den oder die SpitzenreiterIn filtern. Aber wie kommt es, dass über der Championsleage ein uniformer Schleier ausgebreitet ist? Die Antwort liegt ja auf der Hand, gemessen wird in erster Linie Kompatibilität und Konsensfähigkeit. Wer durch diese Gehirnwäsche geht, kann nur etwas in der Mitte fabrizieren oder hat das Glück, soziales Design herzustellen, dann müssten wir nicht mehr um Kunstwettbewerbe streiten. Im Fall des Albatrosvergleichs bin ich mir nicht sicher, ob Ihr Kunst abgeliefert habt.

Maik Wolf: Das überraschende an Kunst scheint mir immer wieder zu sein, dass sie sich doch einstellt, selbst wenn alle Voraussetzungen scheinbar dagegen sprechen. Sie ist ein Phänomen, das sich der Berechnung und logischen Herleitung entziehen kann, um in Erscheinung zu treten, wo es niemand erwartet. Zum Glück! Deshalb gibt es wohl auch gute Beispiele für künstlerische Arbeiten, die durch die Mühlen der Wettbewerbe und Institutionen gegangen sind und trotzdem den Kriterien von Kunst gerecht werden. Aber ganz klar: In den meisten Fällen haben wir es mit „mittelmäßigem Zeug“ zu tun. Künstler scheitern meistens an den realen Bedingungen des Betriebssystems und den Interessen ihres direkten Umfeldes – und bezahlen das mit Bedeutungslosigkeit. Das ist das Problem von Mainstream. Kunst ist ein Ausdruck von Chaos, auch wenn dieses Chaos einer Organisation der Form unterliegt. Unsere „westlichen“ Denkstrukturen meiden dieses Chaos und präferieren die Ordnung, denn Ordnung ist Sicherheit. Deshalb entsteht zwischen Kunst und Institution immer eine grundsätzlich feindliche Atmosphäre der „Verhinderung“. Das heißt, wir hatten prinzipiell keine vorteilhaften Karten im Fall des Albatros-Wettbewerbes.

MaRi Brellochs: Welche Sprache spricht ein Sonderschüler der Albatrosschule, der, wenn er „Glück“ hat, im Alter von 18 Jahren seinen Namen schreiben kann und begriffen hat, wie er sich verhalten muss, damit man ihm einen kleinen dummen Job gibt (der auch ihm nicht gefällt) und den er 50 Jahre behalten kann, wenn er sich nicht weiter auffällig verhält und die Subventionen kontinuierlich in den Betrieb fließen? Welche Möglichkeiten hat „Kunst“, hat „Innovation“, in den Wahnsinn dieser Szene einzugreifen? Woran muss sich das Künstlerische messen, um „Kunst” zu sein, innovative zumal, um in diese Welt vorzudringen, die da brach liegt, wie dieser „Öffentlichkeit”, diesem „Auslober” standhalten? Die Frage ist: Worüber wollen wir uns unterhalten? Darüber, dass Wettbewerbe an sich und zumindest in der Regelhaftigkeit ihrer Netzwerke und Seilschaften fragwürdig und suspekt bleiben und man sich als Künstler halbwegs gerettet fühlen kann, wenn man schließlich im Netzwerk verortet wird und im Schleier der Championsleage punktet – diese Verfahren und Abwicklungen unterscheiden sich wenig von denen des gesamten Marktes (Auslober und Öffentlichkeit hin oder her) –, oder darüber, dass die Sprache dieser Schüler das eigentlich gefährliche ist: „Maler, warum lachst du so blöd” – „Das sagt der Richtige, du grienst doch den ganzen Tag auch nur blöd vor dich hin” – „Maler, warum lachst du so blöd” – „Weil du nie machst, was ich von dir will”. Der Junge steht den ganzen Tag unter Drogen und wenn man mit ihm zeichnet kommt eine explosive Wirklichkeit zum Vorschein, die man nicht nur vor ihm zu verbergen sucht. Das Konzept war Kontakt mit den Schülern aufzunehmen und einen kurzen Freiraum anzubieten, das Ergebnis ist Vorwand. Ist das Kunst? „Maler, warum lachst du so blöd” – „Ich bin kein Maler”.

Ute Tischler: Ich finde das Ergebnis perfekt. Das, was man sieht, ist eine Wandmalerei, die gut im Format steht und stimmig in den Farben ist. Du hast das gemacht, was man von Dir erwartet hat, und das, was du versprochen hast. Trotzdem war da die Irritation, eine andere Arbeit bekommen zu haben. Mich interessiert die Frage, ob es Strategien der Anpassung gibt. Wie man zum Beispiel mit Erfolgsversprechen umgeht. Oder ob und wie man den Geschmack von Nutzern und Auftraggebern respektiert, diesen bewusst auch unterwandert.

MaRi Brellochs : Die Frage der Anpassung ist vielleicht eng geknüpft an die angesprochenen „denkbar schlechten Bedingungen”. Wir leben unter schlechten Bedingungen (damit meine ich noch am wenigsten die finanzielle Situation). Enttäuschung, Misslingen, Scheitern sind wesentliche Faktoren beim Aufbau der eigenen Position, sie sind quasi der Arbeit inhärent. Dadurch ist man etwas weniger leicht verführbar. Positive Anpassung sozusagen. Es wäre zu einfach, künstlerische Arbeit auf Bestätigung (Erfolg) oder Ablehnung durch Publikum, Markt oder Gremien herunterzubrechen. Vergisst man das, ist die Sache gelaufen. Außerdem eignen sich diese Fragestellungen natürlich selbst wiederum sehr gut als Arbeitsmaterial.

Ute Tischler

WETTBEWERBE

Der Kinder-Käfer

Realisierungswettbewerb Kunst am Bau Kindertagesstätte Tom-Sawyer-Weg

Architekten haben in der Regel ein ambivalentes Verhältnis zur „Kunst am Bau“. Finden sie ihr Gebäude schön, möchten sie nichts Schönes neben ihm. Finden sie es zweckmäßig, möchten sie nichts, was von dem Zweck ablenkt. Finden sie es zweckmäßig und schön, ist eigentlich alles andere überflüssig. Kunst am Bau-Entwürfe haben dann bisweilen das Schicksal, dass Unauffälligkeit zu einem wichtigen Kriterium werden kann. Unauffälligkeit ist wiederum ein Attribut, das man Kunst eher nicht zuordnet. Kunst am Bau-Wettbewerbe sind – von spektakulären Ausnahmen abgesehen – folglich meist nicht der Ort für künstlerische Provokation.

Und dann in einer Kita! Ist Kunst dort überhaupt nötig oder sinnvoll? Wer immer mit Kindern zu tun hat weiß, dass sie sehr wohl ihre gestaltete Umwelt bewusst verarbeiten. „Hübsch“ und „hässlich“ gibt es von Anfang an für sie genauso wenig wie ekelhafte Tiere. Alles ist interessant. Und sie unterscheiden das Ungewöhnliche vom Gewöhnlichen, sie sehen das Andere und es macht ihnen Spaß. Kinder sind keine Kunstexperten, aber ihre differenzierte Wahrnehmung sollte weder unterschätzt noch unterfordert werden.

Das Bundesbauamt Berlin II hatte einen Kunst am Bau Wettbewerb für die noch zu bauende Kita im Tom-Sawyer-Weg ausgelobt. Die Architektinnen und Architekten Gerke, von Horlacher und Ruoff hatten die Koordination und Wettbewerbsdurchführung inne. 11 500 Euro stehen für Entwurf und Ausführung des Objektes zur Verfügung. Das ist nicht viel. Für die Teilnahme an dem Verfahren waren drei Künstlerinnen und ein Künstler ausgewählt worden: Susanne Ahner, Susanne Bayer, Beate Daniel und Andreas Schmid. Die Jury bestand aus der üblichen Konsensmischung, d. h. von 5 Mitgliedern war nur eine, Elisabeth Lux, Künstlerin. Ihr fiel auch der Vorsitz zu. Am 30. August 2002 fand die Preisgerichtssitzung statt.

Die Kita ist L-förmig, zweigeschossig angelegt. Sie soll 97 Kindern Platz bieten. Im Inneren ist sie in Erschließungs- und Aufenthaltsbereiche gegliedert, die Kindern sichere und freie Bewegung, aber auch Rückzugs- und „Tuschelmöglichkeiten“ bieten sollen. Auch wenn ich mich persönlich von Häusern mit sogenannten „Lochfassaden“ – wie sie bei diesem Bau vorgesehen ist – nicht besonders eingeladen fühle, schon, weil ich immer den Eindruck habe, die Tür sei nur eines unter vielen Löchern und ich ein Haus nicht durch ein Loch betreten mag, scheint mir die Kita im Inneren klug und mit Gefühl für die Nutzung durch kreative Kinderhände und -köpfe entworfen zu sein. Für die Künstler/innen war die Gestaltung der Flure und des Treppenhauses wichtig. Letzteres wird geprägt durch eine Treppe aus freitragenden Stufen aus Sichtbeton und Buchenholz, die zur Galerie im ersten Obergeschoss führt. Die Kita hat Innen eine weite Halle, die von der Galerie im ersten Obergeschoss bis in die Erschließungsräume im Erdgeschoss reicht. Dieses Foyer und die anschließenden eingeschossigen Flure zu den Gruppenräumen sind als Standort für den künstlerischen Entwurf vorgesehen. Die Architekten schlugen ein Farbkonzept vor, stellten es den KünstlerInnen aber frei, dem zu folgen.

Susanne Bayer: Der gemeine Leuchtkäfer

Von den vier eingereichten Arbeiten erfüllten alle die formalen Bedingungen und konnten beraten werden. Die Entscheidung wurde letztendlich zwischen dem Entwurf von Susanne Bayer „Der gemeine Leuchtkäfer“ und dem von Beate Daniels „Aquarium“ gesucht und gefunden.

„Der gemeine Leuchtkäfer“ sollte als wissenschaftlich genaue Zeichnung auf mintgrün gestrichene Wände (woher die mancherorts vorhandene Leidenschaft für „mintgrün“ in unterschiedlichen Variationen herrührt, ist mir rätselhaft. Vielleicht gelten Grüntöne in unserer Gesellschaft als besonders defensiv) projiziert werden. Diese Projektion bewegt sich, der Käfer wandert durch das große Foyer und wird durch die unterschiedliche Entfernung der Wände vom Projektionsausgang an der Decke kleiner oder größer. Auch seine Geschwindigkeit verändert sich. Die Anlage soll durch Solarenergie betrieben werden. Durch die Unberechenbarkeit des Käfers, der nach einer Spielstunde schon wieder an einem anderen Ort erscheint, soll das Interesse der Kinder geweckt werden, sie sollen eine Verbindung mit ihm aufnehmen, ihm folgen, ihn vielleicht bei bestimmten Lichtverhältnissen besonders schön und an bestimmten Orten besonders niedlich finden.

Die zweite Arbeit war „Das Aquarium“ von Beate Daniel. Die Wände, die Decken – alles war mit Motiven aus der Unterwasserwelt versehen. Auf Fenstern sollten Fische, Quallen etc. gesandstrahlt aufgebracht werden, um bei bestimmtem Lichteinfall auf gegenüberliegenden Wänden sichtbar zu werden. Innenwände sollten mit horizontalen Linien in unterschiedlichen Blautönen das Wasser anzeigen, und von der Decke sollten schablonenhafte, lebensgroße Figuren in unterschiedlichen Blautönen abgehängt werden. Der Boden zeigt weitere, bunte Linien, die eine Art Leitsystem zu den verschiedenen Gruppenräumen bilden und in Ankern enden. Beate Daniel sah durchaus die Möglichkeit, auch nur einzelne Elemente zu realisieren. Doch ist der Eindruck eines Gesamtkonzeptes in diesem Entwurf deutlich.

Durchgesetzt hat sich der Entwurf von Susanne Bayer. Er geht mit dem Gebäude sehr respektvoll um und lässt Raum für Assoziation und Weiterbeschäftigung. Es wäre sehr begrüßenswert, wenn die Künstlerin sich bereit fände, dem Personal der Kita dabei zu helfen, mit dem Käfer in Kontakt zu treten, und wenn einige Ideen zusammengetragen werden könnten, wie der „Gemeine Leuchtkäfer“ wirklich zum Käfer der Kinder werden kann, so, wie es sich die Künstlerin wünscht.

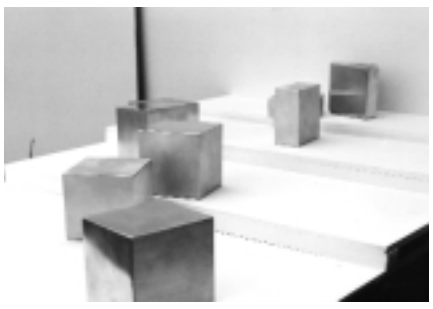
Sabine Weißler
Leiterin des Kultur-und
Bibliotheksamtes
von Steglitz-Zehlendorf

WETTBEWERBE

Quadratisch, praktisch, gut – und vor allem: schön

Künstlerischer Wettbewerb zur Gestaltung eines Sporthallen-Neubaus an der Hector-Petersen-Oberschule in Belin Kreuzberg

Künstlerische Wettbewerbe an Schulen sind zumeist keine einfache Sache. Normalerweise treffen dabei geringe finanzielle Mittel auf eine breite Palette künstlerischer, aber auch pädagogischer und praktischer Erwartungen. Nicht anders im Falle der Hector-Petersen-Oberschule am Tempelhofer Ufer in Kreuzberg. Im Zusammenhang mit dem Neubau einer Sporthalle standen hier zunächst knapp 27 TDM für Kunst zur Verfügung. Die Sporthalle grenzt den Schulhof zur Straße hin ab und soll sowohl von der Schule als auch von Vereinen genutzt werden. Im Zusammenhang mit dem Neubau wird



Alle Bilder Sabine Straub: Stomp. Entwurfsmodell

auch der Schulhof selbst neu gestaltet. Die Straßenfront ist nach der Fertigstellung der leicht zurück gesetzten Turnhalle noch nicht in ihrem endgültigen Zustand, da zu einem unklaren späteren Zeitpunkt ein privater Investor die Baulücke zwischen den Häusern am Tempelhofer Ufer schließen will.

Zu dieser etwas unübersichtlichen baulichen Situation kamen weitere Schwierigkeiten. Nach der Bezirksfusion hatte sich im Bezirk Friedrichshain-Kreuzberg die Kommission für Kunst im öffentlichen Raum noch nicht wieder konstituiert, und auch das Kunstamt hatte nach dem Wechsel der bisherigen Leiterin, Krista Tebbe, in die Senatskulturverwaltung noch keine neue Spitze. Dafür waren von Seiten der bezirklichen Bauverwaltung im Vorfeld Signale gekommen, dass man sich dort bereits auf eine bestimmte künstlerische Lösung festgelegt habe. Verständlicherweise wurden auch von Seiten der Schule konkrete Vorstellungen formuliert, die sich sowohl auf den ästhetischen Gesamtausdruck, als auch auf die Nutzungsmöglichkeiten bezogen. Alles in allem Umstände, die normalerweise ein erfolgreiches Verfahren erschweren müssten.

Dass es ganz anders kam ist der Bereitschaft aller Beteiligten zu einer unbürokratischen Zusammenarbeit geschuldet und dem offenkundigen Interesse an einer qualitativ hochwertigen, zugleich aber der speziellen Situation angemessenen künstlerischen Lösung. In Ermangelung einer arbeitenden Kommission hat sich unter Federführung des damaligen geschäftsführenden Leiters des Kulturamtes, Stéphane Bauer, eine Findungskommission zusammen gefunden, die das Verfahren zu einem höchst erfreulichen Ergebnis führen konnte. Das Hochbauamt, das an dieser Findungskommission beteiligt war, nahm bereits in der ersten Sitzung von seinen zuvor geäußerten Festlegungen Abstand und erklärte sich bereit, die Kunst-am-Bau Mittel bauseitig um weitere 23 TDM aufzustocken, wodurch dem Verfahren ein angemessener finanzieller Rahmen von insgesamt etwa 25 000 Euro gesichert war. Der Schulleiter Dietmar Pagel beteiligte sich ebenso kompetent wie kooperativ an den Beratungen und machte dabei deutlich, dass es der Schule nicht nur um eine nützliche Platzgestaltung ging, sondern um eine künstlerische Intervention in den Schulalltag.

In der Findungskommission wurden zunächst die möglichen Standorte für Kunst diskutiert, wobei sich herausstellte, dass dafür verschiedene Stellen an der Halle selbst, die unmittelbare Umgebung auf den der Schule zugewandten Seiten sowie der Schulhof in Frage kommen, dessen Wiese u. a. als Sportplatz dient. In einer weiteren Sitzung wurden anhand von Vorschlägen der Kommissionsmitglieder drei Künstler/innen ausgewählt, die zu Gestaltungsvorschlägen aufgefordert werden sollten. Es handelte sich um Babette Hilgemann, Sabine Straub und Thorsten Streichardt. Die Aufwandsentschädigung betrug jeweils 500 Euro.

Der Vorschlag von Babette Hilgemann mit dem Arbeitstitel „Podium für einen Popstar” sah vor, auf dem Schulhof ein Objekt zu errichten, das als Podium oder als Kommunikationsplattform für die Schüler funktionieren kann. Das Objekt soll durch seine Platzierung auf dem Schulhof gegenüber dem dort geplanten Erweiterungspavillon für die Schule eine Sichtachse schaffen und den landschaftsarchitektonischen Entwurf ergänzen. Es stimuliert darüber hinaus die soziale Interaktion unter den Jugendlichen und dient möglicherweise als Podium für von den Schülern entworfene Performances.

Der Entwurf „Stomp” von Sabine Straub besteht aus einer Abfolge von sieben Quadern aus Edelstahl, die sich von der Böschung am Rande der Sporthalle über die getreppte Rasenfläche vor der Halle bis auf die Wiese des Schulhofs ziehen. Die Skulpturengruppe verbindet ästhetische Qualität mit Nutzbarkeit als Sitzgelegenheit und kann darüber hinaus auch als Klangkörper dienen. Dafür werden sie auf nach mathematischen Verhältnissen zueinander sich verhaltende Töne gestimmt. Ziel des Kunstwerks ist es, die Schüler optisch, haptisch und akustisch anzusprechen und sie durch Spielen, Herumlümmeln und Besitzen der Skulpturengruppe zu Kommunikation und Dialog anzuregen.

Thorsten Streichardt schließlich schlug mit seinem Entwurf „zwischen Bäumen träumen” vor, zwischen den Bäumen vor der Sporthalle große Hängematten aufzuspannen, die in Form und Material an einen Zaun erinnern. Damit deutet er einerseits eine durchgehende Begrenzung zwischen Schulhof und Sporthalle an – einer der Wünsche der Schule –, andererseits wird durch die horizontale Umwidmung des Zaunes der abweisende Charakter aufgehoben und in sein Gegenteil verkehrt. Als optionales zweites Element schlug der Künstler eine Beschriftung der Sporthallenfenster mittels matter, transparenter Folie vor, Sie zeigen von den Schüler/innen ausgewählte Sätze und bieten damit einen Sichtschutz für Sport treibenden Schülerinnen in der Halle.

Die Jury, der Roland Schwarz für das Hochbauamt, Frau Förster für das Schulamt, Stéphane Bauer für das Kulturamt, Dietmar Pagel für die Schule, Frau Klein für das Planungsbüro, Leonie Baumann als Vertreterin der Fachöffentlichkeit und Robert Schmitt-Matt als Künstler angehörten, empfahl nach intensiver Diskussion einstimmig den Entwurf von Sabine Straub zur Realisierung. An diesem Entwurf wurde vor allem die Verbindung der unterschiedlichen Funktionen der Quader positiv hervorgehoben. Die Jury lobte den Umgang mit dem Raum und die ästhetische Qualität der Skulpturengruppe und wertete den Vorschlag als intelligenter und sowohl formal als auch ästhetisch gelungensten Entwurf.

Tatsächlich überzeugt dieser Entwurf durch seine souveräne Verbindung künstlerischer und pädagogischer Qualitäten. Die feinsinnige Verknüpfung von Optik und Akustik ist in der Lage, das Denken spielerisch anzuregen, weil sie Abstraktes und Konkretes, Mathematisches und Musikalisches zueinander in Beziehung setzt. Die Skulpturengruppe korrespondiert einerseits mit ihrer Umgebung, indem sie sich in die gestaltete Gartenlandschaft des Schulhofes einfügt, und sie konterkariert diese zugleich, wenn sie den weichen, organischen Formen von Wiesen und Bäumen eine harte, metallische und eckige Antwort gibt.

Die Realisierung des Entwurfes erfolgt in enger Abstimmung mit dem Büro für Freiraumplanung, das den Schulhof gestaltet. Aufgrund eines Hochwasserschadens in der Sporthalle konnte diese Gestaltung jedoch im Herbst nicht mehr abgeschlossen werden, so dass auch die Skulpturengruppe noch nicht realisiert wurde. Wenn alles gut geht, kann die Schule im April mit der Einweihung des Kunstwerks rechnen.

Stefan Vogt

WETTBEWERBE

Aktives Sehen

Kunst am Bau in der Landesklinik Eberswalde

Im 19. Jahrhundert, zur Entstehungszeit des Martin-Gropius-Baus in Eberswalde, legte der Architekt und spätere Direktor der Königlichen Kunst- und Gewerbeschule großen Wert darauf, dass künstlerische Elemente zu seinen Gebäudekomplex gehören. Diesem Gedanken wollte man auch beim Umbau der Landesklinik folgen: Neben den für den Klinikbetrieb nötigen Einrichtungen sollten Skulpturen, Installationen, Objekte oder Wandgestaltungen in die Baumaßnahme einbezogen werden. Deshalb bestand seit Beginn der Planungsphase die Absicht, bildende Künstler einzubeziehen, um eine gelungene Symbiose von

Thorsten Goldberg: Roter Vorhang

Architektur und bildender Kunst zu erreichen. Das Ministerium der Finanzen des Landes Brandenburg und das Landesbauamt Bernau haben dazu bundesweit einen Kunstwettbewerb ausgelobt. Das Auswahlgremium, bestehend aus dem späteren Nutzer, dem Auslober, Planern, Architekten und Kunstsachverständigen, hat aus über 100 Bewerbungen zehn Künstler zu einem beschränkten Wettbewerb eingeladen.

Die künstlerische Arbeit sollte sich auf die Bauaufgabe, die Geschichte des Gebäudes und die heutige Nutzung als Landesklinik beziehen. Inhaltliche und formal-technische Auflagen gab es nur durch die räumlichen und denkmalpflegerischen Bedingungen. Einschränkungen hinsichtlich der Wahl der künstlerischen Mittel wurden keine gemacht. Die Preisrichter haben schließlich die Objekte „Der Vorhang“ und „Laufende Hände“ von Thorsten Goldberg einstimmig zur Realisierung vorgeschlagen.

Der Vorhang

Viele Künstler reizt bei der Auseinandersetzung mit einem Bauwerk, das Spiel mit den Größenverhältnissen, mit formalen und inhaltlichen Anklängen. Räume einer Klinik zum Beispiel dienen einem ganz bestimmten Zweck, sie erfahren aber im Kontext der künstlerischen Eingriffe einen Wandel, der neue Erfahrungen, Assoziationen oder Erlebnisse provoziert. Einer der gläsernen Verbindungsgänge, der die historischen Gebäudeteile der Landesklinik Eberswalde über eine Distanz von sechzig Metern miteinander verbindet, ist der von Goldberg gewählte Kunst-Korpus.

An der gläsernen Außenwand des Verbindungsganges installiert der Künstler den roten Vorhang. Ein Motor mit einem quarzgesteuerten Regler bewegt den Vorhang innerhalb von zwölf Stunden einmal durch den Gang, in weiteren zwölf Stunden wandert er wieder zurück. Der eigenen, geschäftigen Fortbewegung durch den Verbindungsgang wird eine langsamere, aber deutlich wahrnehmbare Bewegung gegenübergestellt. Der Passant kann reagieren, er kann sich auf den doppelsinnigen „Zeitstrom“ einlassen oder ihn ignorieren, auf jeden Fall muss er sich zu dem wandernden Objekt in irgend einer Form verhalten. Beim Begehen des Glasganges stellt sich der Vorhang immer wieder in den Weg des Betrachters, entweder als Hindernis oder als Ziel des Blicks. Der Kunst-Vorhang kann Sichtachsen verdecken, auf Ausschnitte verweisen, aber er verweigert durch die Bewegungsinszenierung

Thorsten Goldberg: Laufende Hände

konsequent seine Benutzung als reines funktionales Objekt.

Thorsten Goldberg schafft mit seiner Flächeninstallation im Raum neue Wahrnehmungsebenen. Dunkelheit wird durch Helligkeit aufgebrochen. Das Prinzip der permanenten Veränderung und Überlagerung wird thematisiert. Der teilende Vorhang am Glastrakt macht die Trennung von Innen und Außen erlebbar. Der Künstler setzt polare Signaturen zwischen Kunst und „Nichtkunst“. Gegen die Material- und Bilderflut versucht diese Installation den Blick freizulegen und Vorgefundenes wahrzunehmen. Die Sinne werden durch den künstlerischen „Eingriff“ auf Wesentliches gerichtet.

Laufende Hände

Martin Gropius hat mit dem Atrium einen architektonischen Kulminationspunkt innerhalb des Bauensembles geschaffen. In den einzelnen Etagen sind die breiten Flure durch Arkaden zu einem zentralen Raum hin geöffnet. Es entstehen Zwischenräume, die eine Fülle von Blickrichtungen ermöglichen. Innerhalb dieses architektonisch spektakulären Platzes hat Thorsten Goldberg seine zweite künstlerische Intervention im Gebäude der Landesklinik angesiedelt. Hier begegnen sich Patienten, Klinikpersonal und Besucher. „Hier treffen verschiedene Geschwindigkeiten derer aufeinander, die die Anmeldung suchen, die in die Cafeteria eilen oder sich verabredet haben, hier warten und schauen, oder einmal um den Block gehen.“ (Thorsten Goldberg)

An fünf Stellen zwischen den Pfeilern des Umganges werden im Erdgeschoss und im ersten Obergeschoss große Flachbildschirme installiert. Die Bildschirme fügen sich fast skulptural in die Architektur ein. Die Videoinstallation von Goldberg zeichnet sich durch eine genaue Ortsbezogenheit aus. Die darauf endlos und lautlos zu sehenden Filme zeigen auf den Fingerkuppen laufende Hände. „Es sind verschiedene Handtypen, ältere und jüngere , die all ihre eigene Gangart und Geschwindigkeit haben und manchmal auch über einen längeren Zeitraum stehen bleiben und in die Kamera schauen.“ (Thorsten Goldberg)

Thorsten Goldberg hat mit fünfzehn Akteuren verschiedener Altersgruppen und unterschiedlichen Berufen etwa zweihundert kleine Filme produziert. Die Fingerschritte wurden anlog zu schreitenden Körperbewegungen eingeübt. Der Künstler erweist sich als Choreograph und Regisseur. Er gibt genaue Anweisungen, beeinflusste Atmosphärisches, Stimmungen und Wahrnehmungen in einem von ihm vorgegebenen Rhythmus. Die Einflussnahme des Künstlers auf das Bewegungsspiel konnte während der Filmproduktion über Monitore verfolgt werden. Der Betrachter erlebt daher variantenreiche Posen der Hände, die das prozesshafte ihrer Entstehung mit verinnerlicht haben.

Ohne dramatische Höhepunkte werden einfache Gesten, alltägliche Bewegungen pantomimisch und spielerisch vor schwarzem Hintergrund in Szene gesetzt. Es ist ein eindeutiger poetischer Akt, der durch Unvorhersehbares der Finger-Akteure ein herausforderndes Eigenleben entfaltet.

Sehen ist etwas aktives. Der Künstler schafft es, Vorstellungsbilder zu suggerieren, Erinnerungen wach zu rufen und Mittler zwischen unterschiedlichen Menschen zu sein. Die Videoinstallation von Thorsten Goldberg, wie auch sein „Vorhang“, sollen die Mitarbeiter, Patienten und Besucher der Landesklinik zum Verweilen verleiten und für sie neue, interaktive Räume schaffen.

Annette Purfürst
Ministerium der Finanzen des Landes Brandenburg, Bauabteilung

Der Text ist die stark gekürzte Fassung von: Annette Purfürst: Kunst am Bau. Der Wettbewerb, in: Gropius in Eberswalde. Der Martin-Gropius-Bau der Landesklinik Eberswalde. Hg.: Landesklinik Eberswalde, Berlin (be.bra-Verlag) 2002, S.169–174.

WETTBEWERBE

Werkstatt für Veränderungen

Ein Wettbewerb für ein künstlerisches Konzept im Park der Autobahnüberbauung in Neubritz

Ende 2001 wurde vom Bezirk Neukölln von Berlin, Amt für Planung, Bauordnung und Vermessung, Fachbereich Stadtplanung, ein Gutachterverfahren für die Entwicklung eines künstlerischen Gesamtkonzeptes für den Carl-Weder-Park im Sanierungsgebiet Wederstraße ausgelobt. Das Gutachterverfahren war zunächst als einstufiger, eingeladener Wettbewerb angelegt und wurde als diskursives, nicht anonymes Verfahren durchgeführt.

Seraphina Lenz: Werkstatt für Veränderungen. Luftballonaktion im Juni 2002

Als Gestaltungsaufgabe wurde die Entwicklung eines langfristig angelegten künstlerischen Gesamtkonzeptes bestimmt, in dessen Rahmen Orte für künstlerische Objekte und Aktionen definiert werden. Die Konzepte sollten so angelegt sein, dass einzelne Elemente sukzessive mit Anwohnerbeteiligung und nach Maßgabe der jährlich zur Verfügung stehenden Mittel realisiert werden können. Als Zielvorstellung wurde die Absicht des Auslobers formuliert, dass die künstlerischen Angebote die Aufenthalts- und Nutzungsqualitäten des Carl-Weder-Parks und seines Umfeldes steigern, die Funktion des Parks als zentralen Platz für das Quartier stärken und zur Herausbildung eines positiven Images beitragen sollten.

Ungewöhnlich an diesem Wettbewerbsverfahren war, dass der Auslober von den beteiligten Künstlerinnen und Künstlern nicht die Entwicklung eines oder mehrerer künstlerischer Objekte erwartete, sondern ein komplexes, langfristig zu realisierendes Konzept verlangte, ohne dass den Künstlern präzise Informationen über den Finanzierungsrahmen gegeben werden konnten, da die Mittel zur Realisierung jährlich aus unterschiedlichen Finanzierungsquellen geschöpft werden müssen – eine für beide Seiten risikobehaftete Ausgangssituation.

Zur Teilnahme wurden die Künstlerin Seraphina Lenz und die Künstlergruppen Christine Gersch/ Frank Suplie, „Inges Idee“ (Georg Zey/Thomas Schmidt/Axel Lieber/Hans Hemmert) und „Kooperative Kunst“ (Stefan Brée/Martin Knerner/ Ulrike Stutz) aufgefordert. Das Rückfragecolloquium wurde Anfang Januar 2002 abgehalten, die Abgabe der Konzepte auf den 28. Februar 2002 terminiert. Nachdem alle Teilnehmer ihre Arbeiten termingerecht eingereicht hatten, wurde die Vorprüfung durchgeführt. Am 8. März 2002 tagte die achtköpfige Jury unter Vorsitz von Leonie Baumann, Geschäftsführerin der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin (NGBK).

Nach intensiver Diskussion der einzelnen Beiträge stellte die Jury fest, dass alle Arbeiten künstlerisch interessante und beachtenswerte Elemente enthielten, jedoch keines der eingereichten Konzepte zum damaligen Stand der Entwicklung als „Masterplan“ im Sinne des Auslobers geeignet war. Nach Erörterung von Verfahrensfragen und der Erstellung eines Meinungsbildes ergab die Abstimmung, dass die Jury in zwei Wettbewerbsbeiträgen entwicklungsfähige Ansätze entdeckte und diese mit Stimmengleichheit zur Weiterbearbeitung empfahl. Die Gruppe Kooperative Kunst und Seraphina Lenz erhielten den Auftrag, ihre Konzepte zu vertiefen und ihre Vorschläge zu präzisieren, um die Überarbeitungen bis zum 12. April 2002 abzuliefern.

Am 19. April trat die Jury dann erneut zusammen und votierte einstimmig für die Realisierung der Pläne von Seraphina Lenz. Ihr Konzept „Werkstatt für Veränderungen“ basiert auf einer sinnvollen Verbindung von sich wiederholenden und jährlich variablen Aktionen, die unterschiedliche Nutzerinteressen berücksichtigen und einbeziehen. So beginnen die jährlich zu realisierenden Aktivitäten immer im Frühjahr mit einer „Reinigungsaktion“ des Parkes und der öffentlichkeitswirksamen Einleitung der Aktion, die in eine Struktur von wieder erkennbaren Elementen eingebettet und mit einer ebenso behutsamen wie intensiven Ansprache von Parknutzern und Anwohnern verbunden wird. Von den jährlichen Aktionen bleiben diskrete Spuren als Erinnerungszeichen im Park, außerdem sind spezifische Formen der Dokumentation und Vermittlung der Ergebnisse vorgesehen.

Vom 22. Mai bis 5. Juni 2002 zeigte eine Ausstellung unter dem Titel „Zukunftsbilder“ in leerstehenden Büroräumen in der Glasower Strasse unweit des Koordinationsbüros der Sanierungsbeauftragten alle Wettbewerbsarbeiten und erlaubte der interessierten Öffentlichkeit, sich

Seraphina Lenz: Werkstatt für Veränderungen. Platz nehmen.

über das Gutachterverfahren, die eingereichten Konzepte und die Ergebnisse des Entscheidungsprozesses zu informieren. Anlässlich des Kulturprojektes „48 Stunden Neukölln“ gab es dann eine erste Aktion, um das ausgewählte Projekt von Seraphina Lenz vorzustellen und Anwohner und Kulturinteressierte auf die kommenden Projektphasen einzustimmen. Die Künstlerin hatte Hellblau als durchgehende Projektfarbe gewählt und ein Logo entwickelt, das die Einzelereignisse visuell zusammenfassen kann.

An einem frühen Samstagmorgen Ende Juni 2002 wurde der Park mit Hunderten von heliumgefüllten hellblauen Luftballons geschmückt und die erste temporäre visuelle Veränderung des Parks vorgenommen. Eine Postkarte mit dem Projektlogo und einem Foto der Aktion wurde anschließend in hoher Auflage hergestellt und weiträumig an alle Anwohner des Parks verteilt. Die erste Aktion des Projektes beginnt am 26. Juni 2003. Unter dem Titel „Platz nehmen“ werden 100 hellblaue Sonnenstühle kostenlos an die Anwohner ausgeliehen, um die Sitzgelegenheiten im Park zu ergänzen. Etwa drei Wochen vorher wird es dazu eine Informationsveranstaltung geben. Die Ausleihstation für die Stühle soll in den kommenden Jahren als dauerhafte Einrichtung für die Sommerwochenenden organisiert werden.

Brigitte Hammer
Koordinatorin des Gutachterverfahrens

Notizen zu Kunst im öffentlichen Raum

Beratungsausschuss Kunst

Der seit 1979 arbeitende Beratungsausschuss Kunst war bisher beim Senat für Stadtentwicklung angesiedelt. Mit dem Umzug der Geschäftsstelle Kunst am Bau/Kunst im Stadtraum in die Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur nahm auch der Beratungsausschuss im Herbst des letzten Jahres seine Aktivitäten bei der Kulturverwaltung wieder auf. Der Senator für Wissenschaft, Forschung und Kultur bestätigte den Ausschuss in der jetzigen Zusammensetzung für die nächsten zwei Jahre. Obgleich in der Anweisung Bau vermerkt ist, dass sich der Beratungsausschuss eine Geschäftsordnung gibt, kam es seit 1979 nicht dazu. Mit neuem Schwung entwickelte die Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur gemeinsam mit dem Gremium eine Geschäftsordnung, die seit November 2002 in Kraft ist. Wie zuvor berät das Gremium monatlich – und manchmal auch häufiger – über laufende Verfahren des Landes Berlin und diskutiert über Kriterien und Ausdrucksformen zeitgenössischer Kunst im öffentlichen Raum.

Künstlerische Zeichen im Kaskelkiez. Barrieren überwinden – Ein Viertel auf 5 Wegen

Die erste Phase des zweiphasigen eingeladenen Wettbewerbs ist abgeschlossen. Der Gesamtkostenrahmen des vom Land Berlin ausgelobten Wettbewerbes beläuft sich auf 320 000 Euro. Die erste Phase war anonym. Es wurden 36 Entwürfe eingereicht (Renate Anger, Atelier 35, Jan Bauer, Ruth Baumann, Ruth Biller, Tina Born, Meide Büdel, Serge Alexander Dott, Peter Farkas, Gunda Förster, Ina Geißler und Fabian Lippert, Reinhardt Grimm, Josefine Günschel, Renate Herter, Babette Hilgemann, Hans Hoepfner und Ulf Puder, Andreas Hoffschildt, Inges Idee, Katharina Karrenberg, Victor Kégli, Veronika Kellndorfer, Ursula Klein, Doris Koch, Maren Krusche, Jozef Legrand, Seraphina Lenz, Marisa Maza, Ludwig Menzel, Ursula Neugebauer, A. Paola Neumann und Jörg Bürkle, Heike Ponwitz, Dirk Rathke, Mario Rizzi, Miguel Rothschild, Wolfgang Rüppel und Ute Pieroth, Karla Sachse, Roswitha Schaab, Judith Siegmund, Bernhrad C. Striebel, Oliver van den Berg, Matten Vogel, Roswitha von den Driesch, Kathrin von Maltzahn, Susanne Weirich, Anna Werkmeister, Kerstin Wichmann, Klara Kallenbach und Ross Campbell, Igor Tscheretnikow) davon gehen 10 in die zweite Phase. In der ersten Phase erhielten die KünstlerInnen keine Aufwandsentschädigung, in der zweiten Phase erhalten sie 3 500 Euro. Die Jury tagte am 5. und 6. Dezember 2002. Die Vorprüfung wurde von Florian von Buttlar und Dorothea Strube ausgeführt. Nach Abschluss des Verfahrens werden wir in der nächsten Ausgabe von kunststadt stadtkunst ausführlich darüber berichten.

Denkmal für den Aufstand vom 17. Juni 1953 endlich zugänglich

Eine schier endlose Geschichte hat nun doch ein Ende gefunden. Seit dem 15. August letzten Jahres ist das Denkmal für den Aufstand des 17. Juni 1953 vor dem Finanzministerium in der Leipziger Straße in Berlin-Mitte nun für die Öffentlichkeit zugänglich. Nachdem bereits das Verfahren durch politische Interventionen beinahe zum Scheitern gebracht worden wäre und der Vorschlag von Katarina Karrenberg, die den ersten Preis gewonnen hatte, nicht realisiert werden konnte, wurde am 16 Juni 2000 die Arbeit von Wolfgang Rüppel endlich eingeweiht (wir berichteten). Auf Grund der Baufälligkeit des Geländes blieb das Kunstwerk jedoch mehr als zwei Jahre eingezäunt und damit der Öffentlichkeit verborgen. Nun sind die Bauzäune verschwunden, und die Arbeit steht für die öffentliche Auseinandersetzung zur Verfügung.

Neue Kunstprojekte für den Bahnhof Alexanderplatz U-Bahn Linie 2

Am Jahresende 2002 ging der neue künstlerische Wettbewerb Alexanderplatz U2 in seine erste Entscheidungsphase. An zwei Jurytagen wählte das Preisgericht aus insgesamt 270 eingereichten Entwürfen elf Vorschläge für die zweite Wettbewerbsstufe aus, die im Laufe der Monate Februar/März 2003 abgeschlossen wird. Diese elf Kandidaten sind Tina Bara, BKH Gutmann, Christiane ten Hoevel/Michaela Müller, Sven Kalden, Martin Kaltwasser, Aage Langhelle, Achim Lengerer, Ingeborg Lockemann, Stefan Micheel, Lucy Powell, Karen Wald-Bartelt. Die Realisierung der aus dieser Runde ausgewählten Entwürfe wird im Mai/Juni 2003 beginnen. Dass dieses fast schon traditionelle temporäre Projekt für Kunst im öffentlichen Raum noch besteht, verdankt es einer überaus engagierten ehrenamtlichen Projektgruppe bei der NGBK, der finanziellen Förderung durch die Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur sowie den Berliner Verkehrsbetrieben BVG und ihrer Firmengruppe VVR BEREK. Der künstlerische Wettbewerb Alexanderplatz U2 ist eine der letzten öffentlichen Ausschreibungen, an der sich Künstlerinnen und Künstler direkt beteiligen und grundlegende Erfahrungen in der Realisierung von Kunst im öffentlichen Raum sammeln können. Entsprechend hatte sich die Zahl der eingehenden Entwürfe im Vergleich zur letzten Ausschreibung 2000/2001 (195) erneut erhöht. Auch KünstlerInnen aus anderen europäischen Ländern beteiligten sich an dem Wettbewerb. In der Jurysitzung der zweiten Wettbewerbsstufe (13. 2. 2003) wurden die Konzepte folgender Künstlerinnen und Künstler zur Realisierung empfohlen: Karen Wald-Bartelt, BKH Gutmann, Sven Kalden, Stefan Micheel, Aage Langhelle/52 Nord und Martin Kaltwasser. Auch diese Kunstprojekte werden den Fahrgästen erneut unterhaltsame, nachdenkliche oder erheiternde Warte-Minuten auf dem Bahnsteig U2 Alexanderplatz bieten.

Elfriede Müller,
Martin Schönfeld
und Stefan Vogt

PROJEKTE

Auf der Suche nach der Kunst in Berlin

Geschichte einer erfolglosen Suche

Ich habe mich auf die Suche gemacht nach den vielen im Stadtgebiet Berlins aufgestellten Skulpturen, Installationen und künstlerischen Objekten. Es sollen einige hundert Kunstwerke sein, die Plätze und Straßen gestalten und die das Stadtbild prägen. Ich wollte mir so etwas wie einen Überblick über die Kunst in der Stadt verschaffen, ohne jedoch tagelang ziellos durch die Stadt zu streifen und darauf zu hoffen, dass das, was mir dann begegnet mit einem Schild gekennzeichnet ist, worauf Künstler, Titel, Aufstellungsjahr und eventuell Anlass und Auftraggeber stehen.

Weil ich mit der Suche im Internet ganz gut vertraut bin, und weil sich ja mittlerweile jede Stadt im Internet ausführlich präsentiert, hatte ich geglaubt, mit Hilfe der einen oder anderen Suchmaschine recht schnell eine Liste mit ein paar Daten, vielleicht mit Bildern oder sogar einen Plan zu finden.

Als Suchbegriff erschien mir „kunst im öffentlichen raum berlin” logisch, und weil ich ja keinen geheimen Dokumenten auf der Spur war, hoffte ich auf Google. (www.google.de, die inzwischen meistgenutzte Suchmaschine, gibt es seit 1999, über 2 Milliarden Seiten, sucht auch nach Bildern, in Newsgroup-Beiträgen, Zugriff auf das Suchverzeichnis Open-Directory-Project und Suche innerhalb von PDF-Dateien).

Nach nur 0,12 Sekunden Suchdauer waren immerhin 30 100 Resultate zu dem gesuchten Begriff da: die beiden ersten Links führen zum Katalog des Neuen Berliner Kunstvereins „Skulpturenboulevard – Kunst im öffentlichen Raum, Berlin 1987” bei Frölich und Kaufmann – jetzt nur noch 9,95 EUR, leider vergriffen.

Der nächste Link führt zu „Street-Art Berlin. Kunst im öffentlichen Raum” von Bernhard van Treeck, auch bei Frölich und Kaufmann erschienen, 15,90 EUR. Dann folgen zwei Links zu Wandbildern einer privaten Homepage, die gelistet werden, weil die Malerin einem Ölbild von 1995 die Begriffe Kunst-im-öffentlichen-Raum zugeordnet hat.

Weiter geht es mit einem Link zu „DIE ALEX”, einer Gruppe von Kunst und Kulturschaffenden, die seit 2001 eine Kunstkampagne auf, unter, über und für den Alexanderplatz betreiben.

Und dann kommt schon die Kunst-im-öffentlichen-Raum Seite der Stadt Hagen, die die „Figur” von Milly Steger von 1919 in ihrem Künstlerverzeichnis findet, weil die Künstlerin 1948 in Berlin verstorben ist.

In der Folge finde ich dann einige weitere Objekte von Berliner Künstlern in den „Kunst”- oder „Kunst im öffentlichen Raum”-Verzeichnissen verschiedener Städte, wie Aachen, Bonn, Bremen und Lübeck, die ihre Kunstwerke in Text und Bild ausführlich beschreiben.

So komme ich auch nach Hamburg. Auf der hamburg.de Seite beschreibt die Kulturbehörde die Großprojekte „Aussendienst” 2000/01, „Weitergehen” 1997, „Hamburg Projekt” 1989, „Jenisch-Park Skulptur” 1986 und „Halle 6” 1982 detailliert in Text und Bild, gibt Standortpläne mit weiterführenden Links und Künstlerlisten mit Suchmöglichkeit. Zu dieser Startseite oder zu einer der vielen Unterseiten gibt es viele Verweise, und so gelangt man auf der Suche nach Kunst im öffentlichen Raum fast zwangsläufig nach Hamburg.

Im weiteren Verlauf dieses Suchpfades finden sich Links zu „Bonjour Luxembourg”, geführte Rundgänge des Luxemburg Tourist Office zu Architektur und Kunst im öffentlichen Raum in Luxemburg, Links zum Künstlerhaus Bremen, zum Mönchehaus für Moderne Kunst Goslar oder zum Masterstudiengang Kunst im öffentlichen Raum an der Bauhaus Universität Weimar.

Es findet sich zwar auch das Büro für Kunst im öffentlichen Raum des Kulturwerks des BBK Berlin, aber da gibt es nur einen klitzekleinen, unscharfen und viele MB schweren Real-Player Film über namenlose Kunstwerke und ein bischen allgemeinen Text.

Kunstwerke im öffentlichen Raum in Berlin existieren bei Google in erster Linie auf einigen wenigen privaten Künstlerseiten.

So gibt es auch das von Künstlern selbst initiierte Projekt „Transportale”, das unter www.

transportale-berlin.de umfassend vorgestellt wird und das die fünfzehn künstlerischen Arbeiten, die in diesem Jahr temporär im Berliner Stadtraum installiert werden, schon im Vorfeld beschreibt, und das Texte, Bilder und Standorte zeigt.

Einzig das Kulturamt Pankow (www.kulturamt-pankow.de/bildendekunst/kunstimraum.htm) scheint sich der Kunst im Bezirk nicht zu schämen. Es zeigt gleich auf der ersten Seite zwei realisierte Arbeiten, gibt Angaben zu den Künstlern und weiterführende Links.

Unter den 30 100 gefundenen Ergebnissen fand ich noch ein paar mal einen Verweis auf das Büro für Kunst im öffentlichen Raum des Kulturwerks und den Verweis auf „Transportale", aber ansonsten schickte man mich immer direkt nach Hamburg, Bremen oder Münster …

Und weil ich doch weiß, dass es da draußen noch mehr geben muss, habe ich Anfragen und Suchmaschinen verändert. Ich habe es mit „berlin kunst im öffentlichen raum" versucht, mit „kunst am bau berlin" mit „kunst im stadtraum berlin" und einigen anderen Begriffen und Kombinationen. Auch „Altavista", oder die Metasuchmaschine metager (meta.rrzn.uni-hannover.de, die Metasuchmaschine über deutschsprachige Suchmaschinen mit paralleler Abfrage über: MSN, Dmoz, Crawler.de, Yahoo.de, Lycos, Witch, Alltheweb, forschungsportal.net, etc.) fanden außer Skulpturenboulevard 1987, Buddy Bären und den schon genannten Verweisen sonst keine Kunst im öffentlichen Raum in Berlin – außer in den Bundesbauten: dort sieht es so gut aus, wie in Hamburg, Aachen oder Bonn; dort gibt es Bilder, Beschreibungen der Werke, Beschreibung der Wettbewerbe, und die Künstler haben Namen. Auch sonst fand ich viel interessantes aus der Galerie der Stadt Sindelfingen, oder dem Sächsischen Landtag, der über die Kunstankäufe informiert. Ich fand unter diesen Suchbegriffen den Lebenslauf der Staatssekretärin für den Bereich Kultur in Berlin und den des Kultursenators (www.science.berlin.de/cgi-bin/frames.pl?http://www.science.berlin.de/4_wir/inhalt/5_organigram/organisation.htm). Auch die Berlin Tourismus Marketing Gesellschaft taucht ab und an auf und zeigt unter der Rubrik „Unterwegs in Berlin" versehentlich auch mal ein Kunstwerk, das aber weder Namen noch Verfasser hat.

Und weil ich mir immer noch sicher bin, dass es sie doch gibt, die Kunst in dieser Stadt, habe ich bei zwei internationalen Fachzeitschriften nachgeschaut. Sowohl das Sculpture Magazin in Washington (www.sculpture.org), als auch artpublic in Paris, „die erste europäische website über kunst im öffentlichen raum" (www.artpublic.com) berichten in ihren Ausgaben über Kunst im öffentlichen Raum in verschiedenen Ländern oder einzelnen Städten und listen Links zu Verzeichnissen in anderen Ländern auf. In der Ausgabe 8 von 1999 der art-public finden sich immerhin fünf Arbeiten im öffentlichen Raum in Berlin, kurz und gut beschrieben, mit jeweils mehreren Bildern, mit einem einleitenden Text und sogar einer Standortkarte. Das ist bisher die kompletteste Liste im Netz über die Kunst im Stadtraum von Berlin! In der Rubrik „Links" werden Verweise zu Projekten und Institutionen in den verschiedenen Ländern gelistet. Dort kann man neben Argentinien, Polen oder Mexiko auch Deutschland anklicken und findet dort das Projekt „Bus Stops" Hannover, das Hamburger Programm „Kunst im öffentlichen Raum" der Kulturbehörde Hamburg, eine Seite der Uni Freiburg, „Hannover-Online", die Kunstseite der Stadt Hannover, den Junius Verlag, das Büro für Kunst im öffentlichen Raum des Kulturwerks des BBK Berlins, eine private Künstlerseite und das Museum Bochum – immerhin existiert Berlin. Beim Sculpture Magazin zeigt sich jedoch wieder das gewohnte Bild – keine Kunst in Berlin, nirgendwo.

Eva Otto

PROJEKTE

Die Kunst des Festes

Kunstprojekt in der Altstadt von Brixen in Südtirol

1975 folgte eine Kamera dem Künstler und Filmemacher Herbert Achternbusch durch ein Bierzelt auf dem Münchner Oktoberfest. Gewandet in eine Polizeiuniform und scheinbar leicht angetrunken streift Achternbusch zwischen den voll besetzten Tischen und Bänken umher, reißt Witze und trinkt vom Bier der Gäste. Sein angeheiterter Zustand wird in der bierseligen Atmosphäre mit affirmativer Belustigung quittiert. Doch zunehmend gerät der Ordnungshüter außer sich und die Situation außer Kontrolle. Der Närrische, der den Gästen ins Bier spuckt, wird zum Störenfried und damit zum Außenseiter. In der Umkehrung der Verhältnisse wird die Ordnung wieder hergestellt, indem sie Achternbusch aus dem Zelt prügeln.

Neben dieser Szene aus Achternbuschs Film „Bierkampf" hat der Berliner Künstler Hans Winkler weitere Filmszenen rund ums Feiern zu der Videoarbeit „Festfilm" zusammen geschnitten und in einem kleinen Kino in der Innenstadt von Brixen in Südtirol, gezeigt. Was Winkler an den Fest-Szenen vor allem interessiert, sind die Entgleisungen und das Aus-der-Ordnung-Heraustreten. Das Fest als doppelter Ausnahmezustand, als Gratwanderung zwischen Ekstase und Eskalation, zwischen Genuss und Überdruss, denn das Ausbrechen aus dem Alltäglichen folgt ganz eigenen Regeln. Wenn Volksfeste an öffentlich legitimierte Sauf- und Fressgelage erinnern, artikuliert sich darin der sicherste, gemeinsame Nenner für die Massentauglichkeit einer Lust am Feiern. Doch auch innerhalb dieser anderen Ordnung können Grenzen überschritten werden. Achternbuschs Entgleisung führt dies vor, in bester Avantgarde-Manier als Verklammerung von Kunst und Leben.

Hans Winkler: Festfilm. Eine Videoarbeit

Im südtirolischen Brixen erlebte die Filmszene vom Münchner Oktoberfest schöne Analogien. Wenn dort alle zwei Jahre das Altstadtfest gefeiert wird, pulsiert drei Tage lang das Leben in den Gassen und Lauben. Diesmal hatte der in Bozen ansässige Kunstverein „gokart" parallel dazu ein Kunstprojekt initiiert, das die „Kunst des Festes" – so der Titel – direkt in die Straßen hinein brachte und zu einem Teil des Festes machte. Den Kuratoren Marion Piffer Damiani und Hans Winkler gelang damit eine programmatische Verzahnung der orts- und themenspezifischen Arbeiten mit dem Begriff der Festkultur – von innen heraus.

Bis weit in die Umgebung strahlt die Anziehungskraft des Brixener Altstadtfests aus. Und so füllten sich schon vormittags die Gassen rund um den Domplatz der über 1000-jährigen, ehemaligen Bischofsstadt, ab 17 Uhr hingen dann dicke Rauchschwaden von den Bratereien in den Gassen, und der Geräuschpegel in der Fußgängerzone, in der Blasmusik-Kapellen mit den voll aufgedrehten Boxen des hiesigen Elektronikanbieters konkurrierten, war beachtlich. Kunst, die innerhalb dieses reizüberflutenden Ausnahmezustands wahrgenommen werden wollte, musste deutlich Akzente setzen. Die mit Recyclingmatten überzogene Holzstube „Villa Deponie" von Dan Peterman direkt auf dem Domplatz hatte das Potenzial dazu. Wie aus einem Guss wirkte die mit Eckbank, Tisch und Sofa ausgestattete und in Blau samt bunten Einsprenkelungen getauchte Stube mit drei Wänden, die nach vorne hin also offen war. Für Peterman stand der lokale Bezug zu Abfallrecycling und traditionellem Wohnen im Vordergrund. Die Chance, der Villa eine Funktion als schallgedämpften Ruheraum und zentrale Rückzugsmöglichkeit inmitten des Fest-Getöses zu geben, war damit nicht gegeben und so wurde sie dauerhaft als Kinderspielplatz in Beschlag genommen. Bernhard Martins „Hasenbar" hinge-

Dan Peterman: Villa Deponie

Bernhard Martin: Hasenbar

gen fädelte sich trotz ihres formalen Eigensinns nahtlos in die Vergnügungsmeile der Fußgängerzone ein. Das Design der zwei hügelförmigen Aufbauten zitierte mit Schindeltechnik und Blumenkästen zwar die regionale Bauernhaustradition, blieb aber ästhetisch ein Fremdkörper inmitten der Buden. Mit einer Mischung aus Neugier und Verwunderung reagierten die Besucher auf diesen Crossover zwischen Kunst und Trivialentertainment. Ab 18 Uhr verwandelten sich die Hügel in eine rundum funktionstüchtige Bar, indem oben der Deckel aufgeklappt wurde und zwei in absurde Hasenkostüme gepackte Barkeeper wie Disneyfiguren herauswinkten.

Wie gut sich die Kunst in den Dienst des Festes stellen ließ, zeigte auch der Lachraum, den der gebürtige Brixener Heinz Mader eingerichtet hatte. Die professionelle Unterweisung im Lachen, so wie sie in indischen Lachclubs gelehrt wird, wurde nicht nur bereitwillig aufgenommen, sondern ließ sich als reflexive Praxis zu einer elementaren wie signifikanten Ausdrucksweise des wahren oder vermeintlichen Frohsinns erfahren. Das kollektive Lachen, durchexerziert in einem nur provisorisch vom Festtrubel abgetrennten Raum, entfaltete in dieser Unmittelbarkeit eine geradezu therapeutische Wirkung, und fast schien es, als ob diese auch zur Abarbeitung biographischer Beschwerden seitens des Künstlers taugte. Die Anmeldung zu diesem Lachtraining wurde über die Schützenkompanie abgewickelt, einem der zahlreichen Vereine, welche die Organisation des ganzen Altstadtfests tragen. Ganz bewusst lenkte die Wiener Künstlerin Ulrike Kohnen-Zülzer die Aufmerksamkeit auf sie mit ihrer „Test. Vereinsrally". Innerhalb eines spielerischen Wettbewerbs mussten die einzelnen Vereine auf-

Ulrike Kohnen-Zülzer: Test

gesucht und von ihnen gestellte Aufgaben gelöst werden, bevor der Rallysieger ermittelt und prämiert wurde.

Wer sich ein wenig treiben ließ, konnte – zufällig oder auch gezielt mit einem kleinen Lageplan in der Hand – auf Arbeiten stoßen, die sich gestisch oder irritierend unter das Fest mischten. Aufgrund der formalen Nähe zum Thema fast unbemerkt blieb ein Konfettiregen, den Lara Favaretto in die Gassen gestreut hatte. Auch ein geparktes Auto, auf dessen Beifahrersitz Peter Senoner einen Zeichentrickfilm über einen Monitor flimmern ließ, der eine Vor-Ort-Szenerie implizierte, konnte inmitten der Reizüberflutung nur schwer an Terrain gewinnen. Die Äpfel hingegen, die Filippo Leonardi in großen Mengen an verschiedenen Holzstationen ausgelegt hatte, waren schon wegen ihrer Simplizität und kostenlosen Verfügbarkeit eine willkommene Abwechslung inmitten der Fressstände. Jeder einzelne trug einen Aufkleber mit dem Logo des Computerherstellers Apple und einer Signatur, die einen namentlich nicht zuzuordnenden Künstler auswies. Als Verweis auf die klimatischen Bedingungen, die Südtirol zu einem ebenso idealen wie traditionsreichen Obstanbaugebiet machen, waren diese Berge von Äpfeln auf jeden Fall stimmig.

Lara Favaretto: Confetty Canyon

Zu einer Art Ortsbegehung konnte man Eva-Maria Schön folgen. „Brixen unter Wasser" wurde von ihr am Zusammenfluss von Eisack und Rienz mittels einer wasserdichten Kamera realisiert, die sie mehrmals täglich an Schnüren geführt von einer Brücke eintauchen ließ. Behutsam und still liefen diese Aktionen ab, produzierten aber erstaunlich dramatische Videobilder, die in direktem Anschluss in einer Containerbox vorgeführt wurden. Künstlerisch ebenso autark agierten Friederike Feldmann und Roman Signer. Feldmanns „Brixener Ansichten" waren in Silikon gegossene und an Häuserfassaden angebrachte, großformatige Kopien von alpinen Postkartenmotiven. Diese malerischen Markierungen holten durch den mitimitierten Goldrahmen die bürgerliche Privatsphäre in den öffentlichen Raum hinein. Roman Signer hatte seine „Aktion mit 15 Fässern" bereits vor Beginn des Festes absolviert. Wie eine Schießbudenpyramide hatte der Schweizer dafür blaue Metallfässer aufgebaut, die mit Wasser gefüllt waren. Durch je einen gezielten Pistolenschuss durchlöcherte Signer die Fässer und verwandelte sie für Minuten in eine Brunnenskulptur. Die Videodokumentation wurde in einem ebenerdigen Gewölberaum abgespielt, der von der Gasse aus durch ein Gitter einsichtig war. Das Knallen der Schüsse und das Rauschen des Wassers hallte so stark, dass es weithin für Irritation sorgte.

Roman Signer: Aktion mit 15 Fässern

Signers aggressive Geste des Zerstörens entlud sich im Kunstwerk und löste sich darin auf. Eine nächtliche Auseinandersetzung zwischen Festbesuchern in der Brixener Altstadt hingegen endete in einer Messerstecherei. Das Unberechenbare und das rebellische Potential dieser Unordnung und Enthemmung ist es, was durch die Jahrhunderte hindurch immer wieder zum Verbot von öffentlichen Festen führte, andererseits aber auch bewusst eingesetzt wurde. Die abschließende Aktion von Hans Winkler schien genau jene Unkalkulierbarkeit der Fest-Befindlichkeit ausloten zu wollen. Winkler legte vor das Kino, indem sein „Festfilm" lief, symbolisch einen roten Teppich aus, indem er die weißen Streifen des Fußgängerübergangs auf der Straße rot anpinselte. Diese Intervention rief sogleich eine Handvoll Carabinieri auf den Plan, die die öffentliche Ordnung empfindlich gestört sahen. Dass sie durch ihre insistierende Präsenz Teil des künstlerischen Prozesses wurden, ist eine Sichtweise, über die der Betrachter zu entscheiden hat. Ihr Habitus geriet jedoch derart zum Spektakel, dass man sie bereitwillig als Teil einer Performance anerkannte.

Es ist die Verwischung der Grenze zwischen Kunst und Leben, die durch „Die Kunst des Festes" in vielerlei Hinsicht und auch für die Besucher nachhaltig eingelöst wurde. Man konnte Kunst als Angebot wahrnehmen, als Ergänzung oder Subtext lesen oder als kathartisches Moment erfahren. Die oft drängende Frage, wo die Kunst in der Gesellschaft heute zu verorten sei, stellte sich hier nicht mehr. Sie war einfach da, direkt und vor Ort, und man selbst schaute öfter mal vorbei.

Corinna Weidner
Kunstjournalistin

PROJEKTE

transportale

15 künstlerische Positionen entlang der S-Bahn-Linie 2

transportale Werkausstellung mit Arbeiten von S. Ahner und N. Radermacher. © Arne Reinhardt

Das Kunstprojekt *transportale* besteht aus zwei Teilen. Im Jahr 2002 fanden eine Werkstatt-Ausstellung, die als erstes Lebenszeichen des Projektes diente, sowie ein Kolloquium zu Kunst im öffentlichen Raum statt. Teil 2, die eigentliche Realisierung im öffentlichen Raum, wird vom 13. 04.–11. 05. 2003 zu sehen sein. Dabei gilt es, 15 künstlerische Positionen entlang der S-Bahnlinie 2 von Buch im Norden bis Lichtenrade im Süden zu entdecken. Eine 47 Kilometer lange Trasse durchzieht die verschiedensten Stadtlandschaften. Von ländlichen Gebieten, vorbei an unzähligen Kleingartenkolonien, führt sie durch Industrieareale hin zu großstädtischer Bebauung. 15 Künstlerinnen und Künstler haben entlang dieser Strecke mit den 22 Bahnhöfen Orte ausgewählt, um ihre Arbeiten zu realisieren. Sie befinden sich entweder innerhalb der Bahnhöfe, in unmittelbarer Nähe der Stationen oder auf der Strecke selbst. Die mitwirkenden Künstlerinnen und Künstler arbeiten alle konzeptionell, haben jedoch sehr unterschiedliche Sprachen und Arbeitsweisen in ihren bisherigen Kunstprojekten im öffentlichen Raum entwickelt. Es sind Susanne Ahner, Roswitha Baumeister, Marc Bijl, Dagmar Demming, Gunda Förster, Thorsten Goldberg, Victor Kègli, Azade Köker, Chantal Labinski, Inge Mahn, Andrea Pichl & Tilman Wendland, Norbert Radermacher, Arne Reinhardt, Mario Rizzi und Karla Sachse.

Das Konzept

Ausgangspunkt für *transportale* waren Überlegungen zu einem Projekt des Kunstamtes Tempelhof-Schöneberg. Kunst sollte zum Anlass genommen werden, um den Bewohnern ihren neuen Großbezirk näher zu bringen. Als Transportmittel zu den einzelnen künstlerischen Arbeiten sollte die S-Bahnlinie 2 dienen. Schon bald wurde das Konzept auf die ganze Stadt erweitert. Damit wurde neben dem Spannungsverhältnis von Peripherie und Zentrum auch das von Ost und West zum Thema, da man auf der gesamten Linie der S2 mehrmals die ehemalige Grenze überfährt.

Anliegen des Projektes *transportale* ist es, den Rezipienten eine neue Form der Stadtwahrnehmung zu ermöglichen – Altbekanntes aus einem neuen Blickwinkel zu betrachten, unbekannte Ecken Berlins zu erforschen, eigene Entdeckungen zu machen und Zusammenhänge herzustellen. Sehen soll bewusst gemacht und die Vielfalt Berlins in ihrer Nord-Süd-Ausrichtung erfahren werden. Ziel dabei ist, ein gemischtes Publikum zu erreichen, sowohl S-Bahn-Nutzer auf dem Weg zur Arbeit oder zu Freizeitaktivitäten, als auch Kunstinteressierte und Touristen. Die S-Bahnlinie 2 dient als roter Faden, als räumliche Klammer, die die verschiedenen künstlerischen Arbeiten zusammenfasst, sowie als Transportmittel.

transportale verstand sich von Anfang an als Projekt im Diskurs. Es gibt keinen Kurator im klassischen Sinne, sondern ein Kuratorenteam aus Kunstvermittlerinnen und Künstlerinnen. Zu ihm gehören Susanne Ahner, Roswitha Baumeister, Nicoletta Blacher, Katharina Kaiser und Annette Tietz. Das Konzept wurde in gemeinsamen Diskussionen entwickelt und die Künstlerauswahl erfolgte ebenfalls im Gespräch. Folgende Kriterien waren ausschlaggebend: Die Teilnehmenden sollten in Berlin leben. Sie sollten bereits über Vorerfahrung mit Kunst im öffentlichen Raum verfügen und darüber hinaus Interesse an Zusammenarbeit und an der Konzeptweiterentwicklung mitbringen. Es wurde Wert darauf gelegt, eine Vielfalt an künstlerischen Ausdrucksweisen zu versammeln sowie eine Mischung der Geschlechter, der Generationen und der künstlerischen Sozialisation zu erreichen. Darüber hinaus war dem Kuratorenteam wichtig, dass auch der „fremde Blick“ auf die Stadt thematisiert wird. Auf Empfehlung des Künstlerhauses Bethanien nehmen zwei „artists in residence“, Marc Bijl aus Rotterdam und Mario Rizzi aus Rom, an *transportale* teil.

Neben dem Kuratorenteam und den Künstlerinnen und Künstlern waren von Beginn an weitere Partner am Projekt beteiligt: das Kulturamt Pankow, das Kunstamt Tempelhof-Schöneberg, die Akademie der Künste (für das Kolloquium) und die S-Bahn Berlin GmbH (für die Realisierung). Gefördert wird das Projekt vom Hauptstadtkulturfonds.

Werkstatt-Ausstellung und Kolloquium

Das Projekt startete mit zwei Workshops im Februar und April 2002, um mit den teilnehmenden Künstlerinnen und Künstlern Inhalt und Gestaltung der Werkstatt-Ausstellung zu besprechen.

Am 25. April 2002 wurde die Werkstatt-Ausstellung im Haus am Kleistpark eröffnet. Eine lange Reihe von Sockeln mit Monitoren, die sich durch alle drei Ausstellungsräume zog, erinnerte an die S-Bahnlinie mit ihren Bahnhöfen. In den hier präsentierten Kurzvideos gewannen die Besucher einen Eindruck, wie die einzelnen Künstlerinnen und Künstler ihre Fragestellungen entwickelten bzw. mögliche Orte für ihre Arbeiten erkundeten. Bei den Videosequenzen reichte die Spannweite von Impressionen individueller Fahrten mit der S2 über Darstellungen der eigenen Arbeitsweise bis hin zu ersten Ideen für die späteren Arbeiten im öffentlichen Raum. Das Medium Video wurde für alle Beteiligten gewählt, um den Prozesscharakter und die Arbeitsformen der künstlerischen Annäherung darzustellen und auch um zu verdeutlichen, dass die Konzepte zu diesem Zeitpunkt noch nicht abgeschlossen waren. Neben den Videos wurden Dokumentationen über schon realisierte Projekte bzw. eigens für die Ausstellung geschaffene Arbeiten gezeigt. Eine Leseecke bot weiteres Informationsmaterial zu den Künstlerinnen und Künstlern und darüber hinaus konnten die Besucher per Video, das Roswitha Baumeister erstellt hatte, die Strecke der S2 abfahren.

Theorie und Praxis von Kunst im öffentlichen Raum wurden auf dem Kolloquium „Kunst – Raum – Öffentlichkeiten“ verknüpft, das am 25. bis 26. Mai 2002 in der Akademie der Künste abgehalten wurde. Initiator der Veranstaltung war wiederum das Kuratorenteam von *transportale*. Am ersten Tag wurde die Berliner Situation in Beziehung zu Erfahrungen in anderen Regionen Deutschlands gesetzt. Am folgenden Tag wurde das Konzept des Projektes *transportale* vorgestellt und drei beteiligte Künstler schilderten anhand von Beispielen ihre unterschiedlichen Arbeitsweisen.

Seit September 2002 liegen die konkreten künstlerischen Entwürfe für die einzelnen Arbeiten von *transportale* vor. Am 13. April 2003 findet die Eröffnungsveranstaltung im S-Bahnhof Priesterweg statt. Von da an heißt es: Bahn frei für 15 künstlerische Positionen entlang der S-Bahn Linie 2.

Karen Angne
Projektassistentin bei transportale

PROJEKTE

Die Kunst, es besser zu wissen

Ein Nachtrag zum Kolloquim „Kunst – Raum – Öffentlichkeiten“ in der Akademie der Künste am 25. und 26. Mai 2002

Haben Sie schon einmal darauf geachtet, dass die Plastiktüte quasi als Passierschein in Einkaufsmeilen fungieren kann? Von dieser Beobachtung erzählte die Kulturwissenschaftlerin Stefanie Kockot in Bezug auf RentnerInnen, die in Shoppingcentern flanieren. Konsum – per Label – zumindest zu simulieren, verschafft Zugang in die Warenparadiese. Sich „bloß so“ dort aufzuhalten, sich zwecks künstlerischer Artikulation auszubreiten oder sich gar per Handverkauf einer Obdachlosenzeitung um die Wohltätigkeit seiner Mitbürger zu bemühen, gilt als verdächtig und störend. Ist der öffentliche Raum ein Raum, der sich über die Transferleistungen von Waren und Konsumenten definieren läßt?

Kunst – Raum – Öffentlichkeiten. So der Titel des von dem temporären Kunstprojekt transportale initiierten Kolloquiums im Mai 2002 in der Akademie der Künste. WissenschaftlerInnen unterschiedlicher Disziplinen, KünstlerInnen sehr verschiedener Arbeitsweisen und Interessierte beschäftigten sich mit Fragen, wie: Welche Bedeutung kommt Kunst, die sich auf den öffentlichen Raum einläßt, heute zu? Inwiefern verändert sich diese im Zuge einer Zeit, die als immer schneller fortschreitend empfunden wird? Werden Leer-(Lehr-)Zeichen in besetzten Räumen ge-(be-)setzt und wenn, wie? Oder mutiert sie zum Ausstatter von staatlich und ökonomisch ver- und geordneten Innen- und Außenräumen? Was ist „der“ öffentliche Raum und „die“ Öffentlichkeit? Was macht einen Raum öffentlich, und wie „verräumlichen“ sich Öffentlichkeiten? Ist der öffentliche Raum ein „Raum ohne Dach“, wie es der Soziologe Albrecht Göschel polemisch zuspitzte, und ist dieser somit primär eine Lokalität, oder erschließt er sich diskursiv, d.h. indem die in ihm lebenden Menschen diesen erörtern, recherchieren und gestalten?

Podiumsdiskussion am 25. Mai 2002. Von lks. nach re. St. Kockot, H. D. Christ, A. Corcilius, A. Göschel, K. Kaiser, C. Wahjudi, H. Dickel, J. Becker. © Arne Reinhardt

Die hier aufgeworfenen Fragen können zu jeder Zeit neu gestellt werden, da sich die Kontextualität zwischen Rezipient und Kunst im permanenten Wandel befindet. Gerade das dynamische Potenzial von Kunst – Raum – Öffentlichkeiten ist bedenkens- und bewahrenswert, um die Kunst nicht zu reglementieren und zu zementieren.

Anhand eines doch eher begrenzt wirkenden Feldes wie dem der Kunst im öffentlichen Raum wurden äußerst brisante kulturpolitische Entwicklungen skizziert, die für eine gesamtpolitische Tendenz von Bedeutung sind. Mit dem Mut zu interdisziplinären, überregionalen und künstlerischen Perspektiven haben die Veranstalter des Kolloquiums gewagt, über den lokalen Tellerrand hinauszuschauen.

In zwei Basisvorträgen stellten der Kunsthistoriker Hans Dickel und der Kurator und Kritiker Jochen Becker permanente und temporäre Kunstwerke im Berliner Stadtraum der 90er Jahre vor. Die Künstlerinnen Ania Corcilius und Helga Franz berichteten von ihren Erfahrungen im und mit dem öffentlichen Raum in Hamburg und Berlin, und der Dortmunder Kurator Hans D. Christ skizzierte das Tätigkeitsfeld des Kunstvereins „hartware“ in Konfrontation mit Absurditäten von Kulturkommerzialisierung im strukturschwachen Ruhrgebiet. Albrecht Göschel formulierte einige provokante Thesen aus stadtsoziologischer Sicht, und die Kulturwissenschaftlerin Stefanie Kockot widmete sich explizit dem Phänomen Öffentlichkeiten. Die Kulturjournalistin Claudia Wahjudi fungierte als Kommentatorin.

Die Bestandsaufnahme fiel erstaunlich einhellig aus. Der öffentliche Raum wurde als „umkämpftes Terrain“ (Jochen Becker), „umstrittener Raum“ (Ania Corcilius) und „leerer Raum“ (Stefanie Kockot) bezeichnet. Räume müssen quasi geräumt werden, um sie erneut besetzen zu können, d.h. sie sind potenziell zugleich leer und besetzt. Stefanie Kockot betonte die Notwendigkeit, den öffentlichen Raum sowohl diskursiv als auch agitativ permanent neu festzulegen. Gerade das Wechselspiel von Konstruktion und Dekonstruktion gewährleistet lokale und mentale Freiräume, wohingegen eine aggressive und zunehmend sozial polarisierende Stadtpolitik zum „Schwinden des öffentlichen Raumes“ (Ania Corcilius) führt, dem explizit die Kunst als ein „Möglichkeitsraum für Artikulation“ (Stefanie Kockot) begegnen kann. Kunst kann vor Ort eine „Öffentlichkeit reklamieren“ (Hans Dickel) und stellt die „Möglichkeit einer Versuchsanordnung für Zukunft“ (Dorothea Kolland), sowie eine „eigensinnige Möglichkeit von Erkenntnisgewinn“ (Katharina Kaiser) dar. Die im bürgerlichen Selbstverständnis reklamierte „Freiheit der Kunst“ von mutmaßlich jedweder Funktionalität verleiht ihr ein subversives Potenzial, so dass sie hinterfragen, demontieren und streiten kann. Auf diese Weise erzeugt und gewährleistet sie Heterogenität, was dem Ideal demokratischer Praxis gleichkommt.

Kurzum: der Künstler als Held der Demokratie? Soll es das gewesen sein? Ist das nicht auch eine Vereinnahmung? Ist es nicht ziemlich anmaßend, den Anspruch zu erheben „es besser zu wissen“? Außerdem stellt sich doch die Frage, wofür man überhaupt streitet? Dass es anders und besser werden möge? Aber wie? Dergleichen

provokante Fragen stellte Albrecht Göschel, der die ganze Debatte als ein Austragen von „öffentlich finanzierten Elitenkonflikten“ bezeichnete. Angesichts einer zunehmenden globalen Ungleichheit und eines Schrumpfen des hiesigen Sozialstaats könne nicht weiterhin um einen Kulturstaat gerungen werden, der mehr kostet als er einbringt. Die von einer Mehrheit der Referenten kritisierte Kulturkommerzialisierung unter dem Stichwort „Kultur als Standortfaktor“ fand bei Göschel – wenn auch nicht im eigentlich positiven Sinne – ihren begründeten Zusammenhang, da in den Augen der Mehrheit der Bevölkerung die Kultur als ein am ehesten einzusparender Faktor in haushaltsschwachen Zeiten gesehen würde.

Während Göschel realpolitische Argumente gegen eine Subventionierung von Gegenwartskunst anführte (in Abgrenzung zu der in ihrem Wert steigenden alten bzw. „klassischen“ Kunst), maßte sich wiederum niemand der Anwesenden an, „es eigentlich besser zu wissen“, als vielmehr es anders machen zu wollen und zu können. Gerade die sympathische und unaufdringliche Umschreibung des Kunstfeldes als einen „Möglichkeitsraum“ (Stefanie Kockot), bedeutet keine „Besserwisserei“, wie es Göschel anführte. Hans D. Christ veranschaulichte eine mögliche Umgangsweise mit realer Kulturpolitik, indem er die „Negation als Handlungsgrundlage“ bezeichnete: nicht im vorauseilenden Gehorsam die Gegebenheiten zu akzeptieren, sondern in Maßen auch mit den gegebenen Machtstrukturen zu kooperieren und sie gleichermaßen zu unterwandern. Nichtsdestotrotz bestand Hans D. Christ darauf, dass „bestimmte Qualitäten von Kunst und Kultur“ nur auf dem Wege öffentlicher Subvention zu gewährleisten sind. Während die öffentliche Hand dem Künstler einen Handlungsspielraum offeriert, schaffen private Geldgeber eher Abhängigkeitsverhältnisse. Stefanie Kockot jonglierte mit dem – wenngleich von ihr selbst als „niedlich“ bezeichneten – Bild des „Bömbchens“, welches an verschiedenen Stellen zu unterschiedlichen Zeiten gelegt werden kann. Wann und ob es zündet, bleibt zuweilen offen. Aber nur aus einer kritischen Distanz bzw. unabhängigen Position heraus kann es gelegt werden. „Die“ Kunst, „der“ Raum und „die“ Öffentlichkeiten sind mögliche nötige Parameter dafür.

Jenny Tillmanns
Projektassistentin bei transportale

PROJEKTE

Kunst im Kontext kommunaler Planung

Das Projekt „Kunst im Dorf“ in der Gemeinde Hohenstein

Das Dorf Ödenwaldstetten © Doris Koch

Ansicht der Ortsdurchfahrt Ödenwaldstetten © Doris Koch

Nicht nur neue Wege der Integration von künstlerischer Arbeit in kommunale Planungsprozesse wurden im Sommer 2002 in der Gemeinde Hohenstein erprobt. Auch die Suche nach alternativen Verfahren im Kontext von künstlerischen Wettbewerben spielte bei dem Modellprojekt „Kunst im Dorf” in der Gemeinde Hohenstein eine Rolle. Die Bevölkerung des Dorfes war an diesem Prozess maßgeblich beteiligt.

Im Rahmen des Programms „Entwicklung im Ländlichen Raum” hatte das Ministerium für Ernährung und Ländlicher Raum Baden Württemberg das Modellprojekt „Kunst im Dorf” initiiert. Die Gemeinde Hohenstein, auf der Mittleren Schwäbischen Alb im Landkreis Reutlingen gelegen, war bereit, das Projekt zu tragen. Ausgestattet mit einem Budget von 71 000 Euro war ich beauftragt, das Projekt zu konzipieren und zu koordinieren.

Die Gemeinde Hohenstein setzt sich aus fünf Dörfern mit insgesamt 3 640 Einwohnern zusammen. In Ödenwaldstetten, einem der Dörfer, wurden drei Planungskontexte definiert: die Freiraumplanung um den Rathausneubau und die Neugestaltung eines Dorfplatzes, die bevorstehende Sanierung der Ortsdurchfahrt mit ihren Randbereichen sowie die Erstellung einer neuen Dorfentwicklungskonzeption. Künstlerische Interventionen konnten sich sowohl auf Grundlagen oder Methodik der Planung beziehen, als auch auf ihre Umsetzung.

Für die Konzeption des Projekts war der Gedanke des Austauschs und der Begegnung zwischen den beteiligten Akteuren grundlegend. Erfahrungen aus meiner eigenen künstlerischen Arbeit in kommunalen Kontexten flossen ein. Die Problematik von künstlerischen Wettbewerben als Verfahrensform für partizipatorische Projekte und für Projekte mit einer intensiven kontextbezogenen Arbeit begleitete meine Arbeit.

Denn das Projekt „Kunst im Dorf” war formal als beschränkter einstufiger künstlerischer Wettbewerb angelegt. Doch es gab verschiedene Besonderheiten im Verfahren: Als Mitglieder einer Projektgruppe waren je drei Vertreter der Gemeinde, der Verwaltung, der beteiligten Planungsbüros, der Bevölkerung und drei Kunstsachverständige berufen. Die Gruppe begleitete den Verlauf des Projekts beratend und hatte die Aufgabe, dem Gemeinderat eine Empfehlung für die Realisierung zu geben. Während der dreimonatigen Arbeitsphase musste jede/r Künstler/in zehn Tage vor Ort arbeiten. Einwohner boten Unterkünfte an. Arbeitsräume standen zur Verfügung. Von August bis Oktober 2002 war praktisch ständig einer der Künstler/innen „im Dorf”. Jeder/s Künstler/team bekam ein Honorar von 2 700 Euro. Mehrere öffentliche Veranstaltungen fanden statt: Die Künstler stellten am Beginn der Arbeitsphase in der Gemeinde ihre bisherige künstlerische Arbeit vor. Vor der Entscheidung über die Realisierung präsentierten die Künstler ihre in Hohenstein entwickelten künstlerischen Konzepte in der Gemeinde. Mit bis zu hundert Anwesenden waren die öffentlichen Veranstaltungen gut besucht. Zu einem wichtigen Forum wurden die ein- bis zweiwöchentlich stattfindenden „Offenen Runden” im Gasthaus Lamm in Ödenwaldstetten, in dessen Rahmen Künstlergespräche stattfanden und die Teilnehmer/innen Kritik und Anregungen zum Projektablauf einbrachten. Es gab Begegnungen zwischen Alteingesessenen und Hinzugezogenen, zwischen Bewohnern verschiedener Ortsteile. Pläne wurden betrachtet. Wissen über Orte und Ereignisse in der Gemeinde wurden ausgetauscht. Und – es wurde viel gelacht. Zwischen den Künstlern und der Bevölkerung kam ein reger Austausch in Gang.

Sechs Künstler/teams waren im Rahmen der Auslobung eingeladen, sich mit den Gegebenheiten in der Gemeinde und den Planungskontexten auseinanderzusetzen und künstlerische Konzepte für den öffentlichen Raum zu entwickeln. Die teilnehmenden Künstler waren Ulrike Böhme (Stuttgart), Brigitte Braun / Betina Panek (Reutlingen), Katja Heinecke / Reinhard Krehl (Leipzig), Matthias Schmidt (Potsdam), Boris Sieverts (Köln), Francis Zeischegg (Berlin). Alle arbeiten auf unterschiedliche Art und Weise kontextbezogen. Alle brachten Erfahrungen in Bezug auf Fragen und Probleme der Stadtplanung mit. Die Anforderungen an die Künstler/innen waren hoch, und der Zeitrahmen war knapp bemessen. Die meisten der sechs eingereichten künstlerischen Konzepte hätten eine Phase der weiteren Ausarbeitung verdient, was leider nicht möglich war.

Ulrike Böhme: HohensteinTisch © Ulrike Böhme

Francis Zeischegg konzipierte als Begegnungszone „Auf offener Straße” ein Museum für aktuelle Kunst im Dorf entlang der Ortsdurchfahrt. Braun/Panek machten einen Vorschlag für die Platzgestaltung mit Brunnen vor dem Rathaus als neue Mitte von Hohenstein. Das Kernstück des Konzepts „Hohenstein Atlas” von Heinecke/Krehl umfasste Kartierungen von ganz unterschiedlichen Aspekten der Gemeinde. Matthias Schmidt konzipierte als gestalterische Setzung ein „Steinfeld”, in das verschiedene Bedürfnisse und Funktionen eingefügt werden sollten: z. B. Wege, ein Spielplatz. Ulrike Böhmes Konzept „HohensteinTisch” stellt mit Hilfe eines wandernden Tisches eine Verbindung zwischen den fünf Dörfern her. Boris Sieverts erklärt in seiner Arbeit „Labyrinth und Prärie – ein Dorfplatz für Ödenwaldstetten” das gesamte „durchlässige Territorium”, gemeint sind u.a. Durchgänge zwischen Häusern über Privatgrundstücke hinweg, zum eigentlichen Dorfplatz.

Boris Sievert: Labyrinth und Prärie © Boris Sievert

Der Entscheidung über die Realisierung ging ein Prozess der Auseinandersetzung mit den eingereichten künstlerischen Konzepten voraus. Nach der öffentlichen Präsentation der Konzepte, fand die Projektgruppensitzung statt, in der die Empfehlung für die Realisierung im Konsens beschlossen wurde. Ein Bürgervotum, das am Abend der Präsentation eingeholt wurde, floss mit ein. Die Argumente, die im Verlauf der Diskussion zu der Empfehlung führten, wurden über die Printmedien für die Bevölkerung transparent gemacht. In den zwei Wochen nach der Präsentation gab es für die Gemeindemitglieder die Möglichkeit, die Konzepte im Rahmen einer Ausstellung im Rathaus Hohenstein in Ruhe zu betrachten. Zwei Diskussionsrunden, die eine im Gemeinderat, die andere im Rahmen der „Offenen Runde”, gingen der Entscheidung des Gemeinderats voraus.

Der Gemeinderat von Hohenstein hat entsprechend der Empfehlung der Projektgruppe entschieden. Mit Ulrike Böhmes „Hohenstein Tisch” und Boris Sieverts „Labyrinth und Prärie” kommen zwei Projekte zur Ausführung, die auf je unterschiedliche Weise auf die räumliche Situation und die örtliche Identität in Hohenstein Bezug nehmen. Beide Projekte spiegeln die aktuelle künstlerische Diskussion um den öffentlichen Raum wider, beide Projekte sind prozesshaft angelegt, bei gleichzeitiger Einbeziehung und Mitwirkung der Bevölkerung.

Ulrike Böhme schlägt vor, an jeweils zentralen Orten in den fünf Dörfern, aus denen die Gemeinde Hohenstein besteht, eine Plattform mit 12 eichenen Hockern fest zu installieren. In der Mitte der Hocker ist Platz für einen eichenen Tisch. Es gibt für die fünf Plattformen nur einen Tisch. Der soll wandern. Ein Dorf wird einem anderen Dorf den Tisch übergeben. Für ein Jahr bleibt der Tisch jeweils am Ort, bevor er weiter wandert. Die Übergabe wird als Ritual im Rahmen eines schon bestehenden oder neu entstehenden Dorffestes gestaltet. Die besondere Qualität der Arbeit Böhmes liegt nach Ansicht der Projektgruppe darin, ein jährlich wiederkehrendes Ritual mit einer prägnanten bildhauerischen Idee zu verknüpfen.

Boris Sieverts wird über 18 Monate hinweg mit Anwohnern zusammen den Ist-Zustand des „Dorfplatzes” aufnehmen und beschreiben. Temporäre Inszenierungen von gestalterischen Eingriffen der Bewohner (Zäune, Pflasterung, Blumenkübel, Sitzecke, Bar bei Gartenfest), verbunden mit der Begehung des sonst nicht für alle zugänglichen Territoriums, kann ein Bewusstsein für räumliche Zusammenhänge schaffen und vielleicht zu einer neuen Form des Dorffestes führen. Eine Kooperation mit dem Dorfentwicklungsplaner ist vorgesehen. In besonderer Weise überzeugte Sieverts mit seiner Fähigkeit, abstrakte räumliche Zusammenhänge durch ein künstlerisches Konzept anschaulich und sinnlich erfahrbar zu machen.

Insgesamt wurde das Projekt „Kunst im Dorf” von den Gemeindemitgliedern überaus positiv bewertet. Vor diesem Hintergrund gab es, trotz kontroverser Diskussion, keinen Vorbehalt sich auf den zweiten Teil des Modellprojekts, die Realisierung ab dem Jahr 2003, einzulassen. Ein wichtiges Ergebnis aus dem Projekt „Kunst im Dorf 2002” wird ein Leitfaden für die Durchführung von Kunstprojekten im Kontext kommunaler Planung für die Kommunen in Baden-Württemberg sein. Er wird auf der Grundlage einer Auswertung der Erfahrungen aller Beteiligten erarbeitet. Die Auswertung steht noch bevor. Bis Juli 2003 soll die Broschüre vorliegen, die auch eine Darstellung aller eingereichten künstlerischen Konzepte sowie eine Dokumentation des Projektablaufs enthalten wird.

Doris Koch
Bildende Künstlerin und
Kulturwissenschaftlerin

Kulturwerk des Berufsverbandes Bildender Künstler Berlins GmbH

Geschäftsstelle

Köthener Str. 44
10963 Berlin
Telefon +49 (0)30-230 899 44
Fax +49 (0)30-25 79 78 80
Geschäftsführer Bernhard Kotowski
Egon Schröder

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 im Sommer 9–19 Uhr
Öffnungszeiten 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

Aktuelle Ausschreibungen unter
www.bbk-berlin.de

Vorankündigung zum Veranstaltungswochenende

Rosa Luxemburg.Ein Platz.Ein Zeichen
Ein Wochenende der kulturellen Annäherung

Zur Vorbereitung eines künstlerischen Wettbewerbes für ein Denkzeichen zur Erinnerung an Rosa Luxemburg

mit Diskussionen:
Stadtraum und Erinnerung
Perspektiven für den Rosa-Luxemburg-Platz
Die Kunst der Annäherung an eine politische Biographie
mit Film- und Video-Präsentationen
und mit einer Dokumentations-Ausstellung zur Geschichte des Rosa-Luxemburg-Platzes

9. bis 11. Mai 2003 in der Volksbühne, im Babylon und auf dem Rosa-Luxemburg-Platz

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

Name .....
Vorname .....
Straße .....
PLZ und Ort .....
Tel .....
Fax .....
Handy .....
Email .....

Der Jahresbeitrag beträgt 116,59 Euro
Für Studenten, Sozialhilfeempfänger und Rentner beträgt der Jahresbeitrag 85,90 Euro
Stand: Februar 2003.

○ 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 .....

berufsverband bildender künstler berlins

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

medienwerkstatt
kooperative kunst-projekte mit jugendlichen
steuerfreiheit bei kunstankäufen
reform 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

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
www.bbk-berlin.de

Geschäftsführer: Oliver Penndorf
Ansprechpartner: Kerstin Ruge, Dr. Claudia Brauers

Kooperationspartner:
Universität der Künste, Akademie der Künste, Loop e.V., Deutscher Kulturrat, Stiftung Kunst und Kultur e.V. in Bonn, Deutsches Historisches Museum, Kunstfabrik am Flutgraben, Botschaft der Schweiz, Kultusministerium NRW, Kulturwerk des BBK Berlins GmbH und andere.