kunststadtstadtkunst 53

2006

informationsdienst der kulturwerk des bbk berlins gmbh

DAS SOZIALE UND DIE KUNST
KULTURPOLITIK
KUNST UND GEDENKEN
WETTBEWERBE
KUNSTTHEORIE
INTERNATIONALES
KUNST IM STADTRAUM

kunststadtstadtkunst

Liebe Leserinnen und Leser!

„Kunst im Rahmen der Sozialen Stadtentwicklung“ – was aber ist mit den Künstlern in der Sozialen Stadtentwicklung?

Seit 1993 sah das Richtlinienwerk zur sozialen Stadterneuerung ausdrücklich die Schaffung von Atelierwohnungen für Berufskünstlerinnen und –Künstler vor. Mit Erfolg: Weit über dreihundert Atelierwohnungen, an Berufskünstlerinnen und –Künstler über unser Atelierbüro vergeben, sind seitdem entstanden. Für die Künstlerinnen und Künstler selbst, für ihre Kunst und auch für die kulturelle Behauptungsfähigkeit von Stadtquartieren bedeuten diese Wohnungen viel. Dem Land Berlin selbst mittlerweile aber nichts: Immer schneller hat das Land Berlin an der Zinsschraube gedreht; mittlerweile sind diese Wohnungen, obwohl im Schnitt etwa 100 000 Euro Steuergelder in jeder von ihnen verbaut wurden, für die meisten Künstlerinnen und Künstler nicht mehr bezahlbar. Schon jetzt sind einige dieser Wohnungen für das Atelierbüro deshalb nicht mehr zu vermitteln: Es finden sich keine Berufskünstler, die sich Mieten von nahezu 10 Euro pro Quadratmeter leisten können – dort nützt auch keine Belegungsbindung, um deren Einhaltung das Atelierbüro sich immerhin noch kümmern kann.

Der Vorgang ist ein kulturpolitischer, mehr noch ein wohnungsbaupolitischer Skandal: Öffentliche Mittel in zweistelliger Millionenhöhe mit ursprünglich klarer Verwendunsbindung und offensichtlicher Wirkung werden schrittweise wert- und wirkungslos gemacht, vulgo: verpulvert, in den Sand gesetzt, sinnlos verschleudert. Einen Nutzen für die Allgemeinheit haben sie nicht mehr, allenfalls noch den der Gewinnvermehrung für einzelne Grundstückseigentümer.

Unser Atelierbüro hat Vorschläge gemacht, die aus dieser Misere führen würden. Stadtentwicklungs- und Finanzverwaltung sind herzlich eingeladen, von ihnen nun auch Gebrauch zu machen.

Bernhard Kotowski
Geschäftsführer
Kulturwerk des bbk berlins GmbH

Inhalt

Das Soziale und Die Kunst

3 Das Prinzip der Partizipation
Martin Schönfeld

5 Notwendige Rahmenbedingungen für Kunst in der „Sozialen Stadt“
Elfriede Müller

6 Kunst und die soziale Stadt
Rainer Ernst

7 Die soziale Stadt – Leitbild für eine moderne Großstadtpolitik
Ephraim Gothe

8 Kunst – Fremdheit in unserer eigenen Kultur
Katharina Kaiser

9 Kulturelle Demokratie und soziale Stadt
Brigitte Lange

9 Die Rolle der bildenden Kunst im Programm „Soziale Stadt“
Inge Mahn

10 Kunst versus Nachhaltigkeit
Annette Tietz

10 Quartiersmanagement in Berlin
Theo Winters

11 Das Wesentliche ist für die Augen unsichtbar
Barbara Straka

Kulturpolitik

13 Kulturpolitik in Friedrichshain/Kreuzberg
Mathias Mrowka

14 Ein Magazin für Kunst aus dem öffentlichen Raum
Martin Henatsch

15 Kunst im Schutt
Martin Schönfeld

16 Streit um „Lebenskraft“
Petra Henninger

17 Fortschritte auf bleibenden Baustellen
Martin Schönfeld

19 ART Brandenburg 2005
Daniela Dietsche

Kunst und Gedenken

20 Die Spur des Denkmals im Bewusstsein
Elfriede Müller

21 Zum Glück keine „große Geste“
Ergebnis des Bauwettbewerbs für die „Topographie des Terrors“
Stefanie Endlich

22 Open-Air-Installation im Olympiastadion „Historische Kommentierung“ endlich realisiert
Stefanie Endlich

23 Neue Berliner Denkmalskunst
Verena Feldkamp

24 „Vergangenheit ist Gegenwart“ Denkzeichen für die Opfer der „Euthanasie“-Morde in Pirna-Sonnenstein
Stefanie Endlich

25 Harmonie und Dissonanzen
Zwölfte und letzte Beitragsfolge zum Denkmal für die ermordeten Juden Europas
Stefanie Endlich

Wettbewerbe

27 Keine einfache Rechenaufgabe
Der zweite Kunstwettbewerb für den Campus Adlershof – Aerodynamischer Park
Martin Schönfeld

29 sportbetont
Der Kunstwettbewerb für den Neubau Otto-Hahn-Oberschule Neukölln
Martin Schönfeld

30 Ein „Mahnmal Homosexuellenverfolgung“
Andreas Pretzel

31 Brunnenstandort Anton-Saefkow-Platz in Berlin Lichtenberg
Ute Tischler

Kunsttheorie

32 Die Ökonomie – ein Ort der Kunst
Mathias Mrowka

Internationales

34 Das Förderkonzept Kunst im öffentlichen Raum Wien
Hannah Beck-Mannagetta

Kunst im Stadtraum

35 Showdown in den Passagen
Elfriede Müller

Bildlegende zur Titelseite
(von oben nach unten)

Kunstzerstörung im Auftrag der öffentlichen Hand,
bezahlt vom Land Berlin und der Europäischen Gemeinschaft
Foto: Martin Schönfeld

Walter Gramming und Uschi Frank, „man sieht nur mit dem herzen gut“
Projekt für die Forensische Abteilung der Landesklinik Eberswalde
Fotos: Uschi Frank, Walter Gramming

Michael Elmgreen, Ingar Dragset, Berlin; Mitarbeit: Jörg Boettger, Eise Frederiksen
Brunnen, Anton Saefkow Platz Lichtenberg
Foto: Martin Schönfeld

Impressum
Informationsdienst der Kulturwerk des BBK Berlins GmbH
Herausgeber: Kulturwerk des Berufsverbandes Bildender Künstler Berlins GmbH
Redaktion: Britta Schubert, Elfriede Müller, Martin Schönfeld
Redaktionsanschrift: kunststadt stadtkunst
Büro für Kunst im öffentlichen Raum
Köthener Str. 44 · 10963 Berlin
E-Mail: kioer@bbk-kulturwerk.de
Telefon: 030/230 899 30
Fax: 030/230 899 19
Layout: art|or Hartmut Orschel.Gestaltung
Druck: Union Druckerei Berlin
Heft 53, 2006

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

Das Prinzip der Partizipation

Kunst im Rahmen einer Sozialen Stadtentwicklung

Das Soziale, verstanden als das gesellschaftlich, politisch und stadträumlich Allgemeine, hat am Ende des 20. Jahrhunderts eine neue Bedeutung gewonnen. Indem der Sozialstaat zum Auslaufmodell und für politisch überholt erklärt wurde, indem die öffentlichen Infrastrukturen privatisiert und eine neoliberale Politik die Gesellschaft entsolidarisiert hat, nahm die soziale Frage auch im Zuge von Massenarbeitslosigkeit, Globalisierung und Armutsmigration eine ganz neue Aktualität an. Als Konsequenz aus dieser gesellschaftspolitisch bedenklichen Entwicklung öffnete sich die bildende Kunst gegenüber sozialen Fragestellungen. Eingeleitet von Happenings und Perfomances der Fluxus-Bewegung, fortgeführt durch das Projekt der „Sozialen Plastik", das die künstlerische Arbeit der gesellschaftlichen Aktion gegenüber öffnete, fand das Soziale in der Kunst im öffentlichen Raum die ihr angemessene gesellschaftliche Dimension.

Gerade die Kunst im öffentlichen Raum definierte sich seit den 1980er Jahren vorrangig durch ihren spezifischen Kontextbezug und trat damit in einen sozialen Zusammenhang und in einen Dialog mit ihrem Umfeld ein. Künstlerinnen und Künstler als Projektentwickler für Kunst im öffentlichen Raum erkannten in den urbanen und sozialen Zusammenhängen einer Stadt gesellschaftspolitische Potenziale. Mit ihren Projekten schärften sie den Blick und das Bewusstsein für die Probleme des öffentlichen Raumes und den damit vielfach zusammenhängenden sozialen Konflikten.

Herausragende Projekte haben die Potenziale von Kooperation, Kommunikation und Partizipation für eine neue Kunst im öffentlichen Raum eindrucksvoll unter Beweis gestellt. Dabei konnte beispielsweise mit dem Projekt Park Fiction (1994–2002) die Neuschaffung eines öffentlichen Parks in Form basisdemokratischer Planungsprozesse gegenüber Bauinteressen durchgesetzt werden. Zur Grundlage der Parkgestaltung wurden die Wünsche der Anwohner. Kunst artikulierte sich hierbei als ein Projekt kollektiver Stadtplanung, das den Verwertungsinteressen des öffentlichen Raums entgegenlief und damit in der künstlerischen Aktion eine Dimension des Widerstands offenbarte.

Eine stärker sozialpsychologische Ausrichtung gaben die österreichischen Künstlerinnen Christine und Irene Hohenbüchler ihren Projekten seit Beginn der 1990er Jahre. Zusammen mit den Insassen geschlossener Anstalten fertigten sie in Gruppenarbeit Objekte an, die Bestandteile ihrer Installationen wurden. Sie beabsichtigten eine Kunst der Kommunikation und der gestalterischen Interaktion und nannten deren Ergebnisse eine „multiple autorenschaft".

In einer Kasseler Vorstadtsiedlung mit einem erheblichen sozialen Entwicklungsbedarf schuf Thomas Hirschhorn während der documenta 11 (2002) in Zusammenarbeit mit den Anwohnerinnen und Anwohnern, viele davon mit Migrationshintergrund, eine Installation temporärer Pavillons. In Form eines Kiosk, eines Aktionsraums und einer Bibliothek wurde die Annäherung an das Werk des französischen Philosophen Georges Bataille ermöglicht und ein Raum für gemeinschaftliche Arbeit geschaffen. Zu der Ansammlung der Buden als ein heterogenes Bild- und Textarchiv gehörte auch ein temporäres Monument hinzu.

Dabei sah Thomas Hirschhorn seine Arbeit im öffentlichen Raum primär als eine künstlerische und nicht als eine sozialpflegerische an. Über sein Kasseler Projekt schrieb er: „Das Bataille Monument ist ein Kunstprojekt, das seine Autonomie als Kunstprojekt behaupten will." Erst durch die Kunst sollte sich die Frage des Sozialen stellen. Als seinen Leitsatz definierte er deshalb: „Nicht ich, der Künstler helfe Euch, (…), sondern ich, der Künstler, frage: könnt und wollt Ihr mir bei der Verwirklichung meines Projekts helfen?"

Partizipation bedeutete für Hirschhorn die Einbeziehung in einen künstlerischen Zusammenhang und die damit erfolgende Kommunikation und Gemeinsamkeit. Das künstlerische Konzept stand dabei im Vordergrund und die Partizipation, die soziale Dimension des Projekts, war ein Mittel dafür.

Christine Gersch, Echinacea, Westpark Marzahn-Ahrensfelde, 2005. Foto: Ellena Olsen

Mit der künstlerischen Aktion im öffentlichen Raum veränderte sich aber auch das Selbstverständnis von Künstlerinnen und Künstlern. Ihre Arbeit beschränkte sich nicht mehr nur auf die Autorenschaft eines Werkes, sondern öffnete sich gegenüber sozialen und pädagogischen Kompetenzen. Künstlerinnen und Künstler wurden zu Akteuren im öffentlichen Raum. Auch die künstlerischen Konzepte öffneten sich und boten den Betrachtern Möglichkeiten der Mitwirkung. Die Autorenschaft des Künstlers konzentrierte sich dabei auf die Idee, das Konzept oder das Projekt, dessen Ausführung zu einem sozialen Prozess und einem dialogischen Ereignis werden konnte. Auf der Grundlage genauer Beobachtung griffen diese Projekte in stadträumliche, politische, gesellschaftliche, also in soziale Zusammenhänge ein. Vielfach war dabei ein materialisiertes Ergebnis nur zweitrangig. Der Prozess einer künstlerischen Aktion trat gleichberechtigt zum Verständnis eines Werkes hinzu. Der Handlungsprozess selbst wurde zum temporären, künstlerischen Ereignis.

Das Konzept einer sozialen Stadtentwicklung

Die aus Neoliberalismus, Entsolidarisierung und Massenarbeitslosigkeit hervorgehenden sozialen Probleme artikulieren sich in Städten besonders nachdrücklich. Ganze Stadtquartiere gelangen so an den Rand der Armut und des sozialen Ghettos. Damit sieht sich die Stadtpolitik ganz neuen Problemen gegenüber gestellt. Was der radikale Sozialabbau auf der einen Seite verursacht, soll auf der anderen Seite durch sozialorientierte Stadtentwicklungsprogramme kompensiert werden. Deshalb wurde 1996 mit dem „Bund-Länder-Programm – Stadtteile mit besonderem Entwicklungsbedarf – die Soziale Stadt" eine neue Stadtentwicklungspolitik eingeleitet. Als „Programm Soziale Stadt" wurde sie 1999 in Form einer bundesweiten Gemeinschaftsinitiative und mit einem Anfangsetat von 300 Millionen DM begonnen.

Vorrangige Ziele des Programms Soziale Stadt sind es, der sozialen Polarisierung in den Städten entgegen zu wirken, die Wohn- und Lebensbedingungen sowie die wirtschaftliche Basis in den Stadtteilen zu stabilisieren und zu verbessern, die Lebenschancen durch Vermittlung von Fähigkeiten, Fertigkeiten und Wissen zu erhöhen und schließlich das Gebietsimage, die Stadtteilöf-

Christine Gersch, Marzahner Geister, Borkheider Straße, Marzahn-Nord, 1997. Foto: Ellena Olsen

Ugur Özbay, Das Buch, Stadtteilbibliothek Lützowstraße, 2004 Foto: Britta Schubert

fentlichkeit und die Identifikation mit den Quartieren zu stärken.

Wichtigstes Instrument zur Umsetzung des Programms Soziale Stadt ist in Berlin das Quartiersmanagement. Bis 2005 gab es davon 17 Gebiete in Berlin. Das Quartiersmanagement soll eine ressortübergreifende, vernetzte Kooperations- und Managementstruktur auf Verwaltungs- und Quartiersebene herstellen. Vorrangiges Ziel ist es, in den Stadtteilen die Lebenschancen und die Lebensqualität zu verbessern.

In die Arbeit des Quartiersmanagement gehen die Mittel des Programms Soziale Stadt mit ein. Darüber hinaus bündeln sich im Quartiersmanagement auch Mittel anderer städtebaulicher Programme, wie etwa aus dem Programm Stadtumbau Ost oder EFRE-Mittel (Europäischer Fonds für regionale Entwicklung). Von 1999 bis 2005 kamen in den Gebieten des Berliner Quartiersmanagements insgesamt 123 Millionen Euro aus Mitteln der Sozialen Stadt, des Landeshaushalts und von EFRE zur Anwendung.

Diese Programme sollen nicht nur der allgemeinen Verelendung ganzer Stadtviertel durch Stadtbildkosmetik entgegenwirken. Sie sollen auch das Verantwortungsgefühl der Bewohner für ihre Quartiere stärken und die Menschen aktivieren, in ihrem städtischen Lebensbereich die Defizite zu erkennen und Lösungen dafür zu entwickeln. Damit wird das Selbstwertgefühl der Bewohner eines Quartiers gestärkt. Stadtteilforen und andere Gremien sollen eine Mitwirkung an den konkreten Veränderungen im Lebensumfeld ermöglichen.

Kunst in der sozialen Stadtentwicklung

Kunst und Kunst im öffentlichen Raum gehören bislang nicht zu den programmatischen Aufgaben der sozialen Stadtentwicklung. Wenn sich aber diese Programme auch die Gestaltung des Stadtraums und die Verbesserung seiner Aufenthaltsqualitäten zum Ziel gesetzt haben, kommt unweigerlich der öffentliche Raum mit ins Spiel und eröffnet Möglichkeiten für künstlerische Aktivitäten.

Dass Kultur und Kunst ein integrativer Faktor im Programm Soziale Stadt sein können, hat der Leitantrag des SPD-Landesvorstandes zum Programm Soziale Stadt für den geplanten und dann verschobenen Landesparteitag am 18.6.2005 und seine Umsetzung in Berlin formuliert. Kultur wird als ein „Integrationsfaktor" gesehen: „Künste können Teilhabe an der kulturellen und gesellschaftlichen Entwicklung ermöglichen".

Schlüssel eines solchen Integrationsfaktors Kunst können der erweiterte Kunstbegriff und das veränderte Selbstverständnis von Künstlerinnen und Künstlern sein. Die Aspekte der Kooperation, der Kommunikation und der Partizipation zeitgenössischer künstlerischer Projekte bieten dem Programm des Quartiersmanagements genügend Ansatzpunkte. Denn künstlerische Aktionen im öffentlichen Raum bieten Möglichkeiten der Teilhabe an, erleichtern den Austausch und können den sozialen Zusammenhalt eines Quartiers stärken. Deshalb sind Künstlerinnen und Künstler und ihre Projekte mögliche Verbündete für eine soziale Entwicklung des Stadtraums.

Und tatsächlich hat es seit 1999 im Rahmen des Programms Soziale Stadt und dem damit verbundenen Quartiersmanagement auch künstlerische Aktivitäten gegeben. Diese reichen von einfachen Maßnahmen der Stadtgestaltung über künstlerische Interventionen im Sinne einer markierenden Stadtraumanalyse bis zur künstlerisch praktizierten Sozialarbeit und zeigen damit die unterschiedlichen Möglichkeiten künstlerischer Aktivitäten im Stadtraum auf.

Zu den Aktionen, die vorrangig eine gestalterische Akzentuierung des Stadtraums beabsichtigten, gehörten beispielsweise die Giebelmalereien, die Frank Suplie 2001 am Spielplatz Deulstraße im Rahmen des Quartiersmanagements Oberschöneweide und mit Mitteln des Programms Soziale Stadt geschaffen hat. In Thema und Komposition greifen sie die lokale Geschichte als ein bedeutender Industriestandort auf.

Auch die Skulptur „Das Buch", die Ugur Özbay 2004 in Granit gestaltete, akzentuiert den städtischen Freiraum und den Vorplatz vor der Stadtteilbibliothek in der Lützowstraße (Tiergarten). Sie war Bestandteil einer Freiflächenneugestaltung und wurde mit Mitteln aus dem Programm Soziale Stadt finanziert.

Die Vergegenwärtigung städtischer Strukturen und die damit zusammenhängenden Fragen und Probleme standen bei anderen Projekten im Mittelpunkt. So entwickelte Sven Kalden 2001 für den Gleimtunnel zwischen den Ortsteilen Prenzlauer Berg (Quartiersmanagement Falkplatz) und Wedding seinen „Lichthelfer": Durch Sensoren ausgelöst begleitete das Licht den Fußgänger unter den Brücken hindurch. Über ihren gestalterischen Wert hinausgehend ermöglichte diese Installation nicht nur eine visuelle Verbindungslinie zwischen den Bezirken, sondern vermittelte auch ein Gefühl der Sicherheit. Als Lichtinstallation war sie bis zum Jahr 2004 in Betrieb.

In den Jahren 2001–2005 erfuhren im Rahmen des Projektes „Künstlerische Zeichen im Lichtenberger Kaskelkiez" die Zugänge zu dem von Eisenbahntrassen eingeschlossenen Stadtviertel eine Markierung. Auf subtile Weise wurden die Nahtstellen des Stadtteils durch künstlerische Lichtinstallationen hervorgehoben und damit die räumlichen Strukturen des Quartiers vergegenwärtigt.

Die Vermittlung gesellschaftlicher Werte, der Verantwortung und des gemeinsamen Erfolgs stand dagegen bei eher sozialpädagogisch motivierten Projekten im Vordergrund. Noch vor dem Quartiersmanagement und dem Programm Soziale Stadt hat beispielsweise Christine Gersch in Marzahn-Nord 1997 einen offenen städtischen Bereich mit großformatigen Figuren akzentuiert. Zusammen mit 11–12jährigen Schülern einer anliegenden Grundschule entwickelte sie die „Marzahner Geister": insgesamt sechs, bis zu zwei Meter hohe Figuren. Auch im anschließenden Seelgrabenpark gestaltete Christine Gersch zusammen mit mehr als hundert Jugendlichen aus dem Quartier Marzahn-Nord künstlerische Objekte: Unter dem Motto „Jahrtausendtore" (2000) wurden zwölf bis zu vier Meter hohe Tore und Stelen im Parkgelände aufgestellt. In die Steine der Objekte sind die Wünsche, Erwartungen und Hoffnungen der Jugendlichen an die Zukunft eingeschrieben. Ziel des Projektes war es, die Integration der Jugendlichen durch Beteiligung zu verbessern. Sie wurden zu Mitautoren und Mitgestaltern ihres Lebensumfeldes.

Der Kerngedanke dieser Projekte zielte auf einen gemeinschaftlichen Entwurf, bei dem die künstlerische Handschrift zurücktreten kann. Diese und andere Projekte unterlagen keinem künstlerischen Wettbewerb und waren Direktaufträge des Quartiersmanagements.

Dagegen ging das Projekt „Das Firmament der Dinge" (2003) von Kurt Buchwald aus einem künstlerischen Wettbewerb (2002) hervor, der in Kooperation zwischen der Stern GmbH und der Kommission für Kunst im öffentlichen Raum des Bezirkes Marzahn-Hellersdorf durchgeführt wurde. Kurt Buchwald motivierte die Anwohnerinnen und Anwohner der Hellersdorfer Promenade, Bilder ihrer liebsten Dinge in dem Firmament seines Kunstwerks einzubringen. Die Bewegung eines Schwungrads lässt diese Dinge über den Blicken der Betrachter kreisen und leuchten.

Das Prinzip der Partizipation

Bis auf die vorrangig vom Gedanken der Stadtgestaltung getragenen Projekte, wiesen alle hier genannten Beispiele eine ausgesprochen soziale Dimension auf. Sozial bedeutete dabei, mit der künstlerischen Gestaltung in den Alltag einzuwirken, das Bewusstsein für den eigenen Stadtteil zu motivieren und auch für den öffentlichen Raum ein kollektives Werk zu schaffen, das unterschiedliche Interessen integriert und aktive Teilhabe nicht nur auf einen Entwicklungsprozess reduziert, sondern diese Partizipation Gestalt annehmen lässt.

Das Verhältnis zwischen der Partizipation und dem Kunstwerk wurde dabei unterschiedlich definiert. Für Künstlerinnen und Künstler ist Partizipation ein Mittel, das zur Formung des Konzeptes oder des Projektes beiträgt. Die Akteure der sozialen Stadtentwicklung dagegen kehren diese Beziehung um und sehen das künstlerische Projekt als einen Zweck der Partizipation an. Je mehr Menschen daran teilhaben, desto größer ist der soziale Stellenwert eines künstlerischen Projektes und desto eher findet ein solches Projekt eine Finanzierung aus den verschiedenen Töpfen der Förderprogramme. Dass damit aber auch ein Verlust der künstlerischen Konturen einhergeht, wird gegenüber der großen Publizität eines Projektes mit breiter sozialer Verankerung gerne übersehen. So droht das Prinzip der Partizipation zu einem Selbstzweck sozialer Stadtentwicklung zu werden. Im öffentlichen Raum hinterlässt es allerhand Spuren, die von Spielplätzen bis hin zu großformatigen Skulpturenensembles reichen, wie sie besonders in Marzahn-Nord zur Aufstellung kamen. Schließlich wird erwartet, dass sich die Ergebnisse der Fördergelder auch materiell darstellen. So geht mit dem Prinzip der Partizipation eine allgemeine Stadtmöblierung ohne einen wesentlichen ästhetischen Wert einher.

Partizipation als Missverständnis

Partizipation wird aber zum Missverständnis, wenn sie die Stadtgestaltung zum allgemeinen Thema erhebt, wie das beispielsweise im Ideenwettbewerb Warschauer Straße zur Gestaltung der Eingangssituation der Mittelpromenade der Warschauer Straße 2003–2004 geschah. Das Bezirksamt Friedrichshain-Kreuzberg suchte ein „Objekt", das den vorgesehenen Standort „im Sinne eines Wahrzeichens für den Bezirk" gestaltet. Diese anspruchsvolle Aufgabe für einen noch anspruchsvolleren Ort wurde aber nicht im Sinne der Berliner Wettbewerbskultur unter qualifizierten Künstlerinnen und Künstlern gelöst, sondern auf dem Wege einer allgemeinen Ausschreibung unter den Anwohnern des Quartiers. Erstaunlicherweise gingen sogar 22 Entwürfe ein, entworfen von Anwohnern, von einem Kunstkursus einer anliegenden Schule, und auch ein paar Künstler, die im Quartier wohnten, sollen Entwürfe eingereicht haben. Aus den zu erwartend schwachen Eingängen wurde schließlich der Vorschlag einer Schülerin ausgewählt. Die zwei Architektinnen, die den Ideenwettbewerb koordinierten, arbeiteten den Entwurf weiter aus, so dass im Herbst 2004 ein nach sehr schlichten Gestaltungsprinzipien geformtes Objekt seine Aufstellung im öffentlichen Raum fand.

In diesem Fall sollte die Partizipation eine breite Bürgerbeteiligung simulieren. Der Ideenwettbewerb suggerierte, dass die Anwohnerinnen und Anwohner an der Gestaltung ihres Stadtraums ganz konkret mitwirken können. Das Ergebnis aber ist Ausdruck nicht nur planerischen Dilettantismus, sondern auch dessen, was die öffentliche Verwaltung und die beteiligten Architektinnen sich unter bildnerischer Stadtgestaltung vorstellten.

Wie kann aber künstlerische Qualität gesichert werden und dennoch Partizipation im Bereich der Stadtgestaltung möglich sein? Gibt es zwischen dem Sozialen und der Kunst eine Verbindung, die das Ästhetische nicht völlig außer Acht lässt?

Den Gedanken der Partizipation praktizierte das Projekt „Künstlerische Zeichen im Lichtenberger Kaskelkiez" vielmehr auf dem Wege von Anhörungen und Diskussionsveranstaltungen.

Vorrangige Ziele des Programms Soziale Stadt sind es, der sozialen Polarisierung in den Städten entgegen zu wirken, die Wohn- und Lebensbedingungen sowie die wirtschaftliche Basis in den Stadtteilen zu stabilisieren und zu verbessern, die Lebenschancen durch Vermittlung von Fähigkeiten, Fertigkeiten und Wissen zu erhöhen und schließlich das Gebietsimage, die Stadtteilöffentlichkeit und die Identifikation mit den Quartieren zu stärken.

Josefine Günschel / Margund Smolka, Die Rote Form, 2005, Kaskelstraße (Lichtenberg). Foto: Kulturamt Lichtenberg

Thorsten Goldberg, Projekt für die Potsdamer Straße, 2004. Illustration: Thorsten Goldberg

Die dabei gegebenen Ansichten und Anregungen der Bewohnerinnen und Bewohner gingen in die Formulierung der Wettbewerbsausschreibung und später auch in die Meinungsbildung des Preisgerichtes mit ein.

Der künstlerische Wettbewerb selbst dagegen bewegte sich in den bewährten Strukturen eines demokratischen und transparenten Wettbewerbswesens, wie es in Berlin in den letzten zwei Jahrzehnten entwickelt wurde. Der Wettbewerb wurde im Beratungsausschuss Kunst konzeptionell vorbereitet und durch die Senatsverwaltung für Stadtentwicklung durchgeführt.

An dem eingeladenen, zweiphasigen künstlerischen Wettbewerb nahmen insgesamt 49 Künstlerinnen und Künstler teil.

In diesem Verfahren war die Partizipation ein wichtiges Hilfsmittel auf dem Weg zur Entwicklung überzeugender künstlerischer Lösungen. Sie war aber kein Selbstzweck, sondern nur ein Mittel für die Kunst.

Die Grenzen des Künstlerischen in der sozialen Stadtentwicklung

Einen vergleichbaren, intensiven lokalen Diskussionsprozess durchlief 2003 bis 2005 das Kunstprojekt zur Kunst- und Kulturgeschichte der Potsdamer Straße, das in Abstimmung zweier Bezirke (Mitte, Tempelhof-Schöneberg) und zwei Quartiersmanagements vorbereitet wurde. Alle Planungsschritte erfolgten dabei mit Zustimmung der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung. Das Wettbewerbsergebnis wurde mit den Bürgerinnen und Bürgern breit diskutiert.

Die Juryempfehlung für das Projekt von Thorsten Goldberg erfolgte einstimmig. Hervorgehoben wurde die künstlerische Qualität des konzeptionellen Projekts: Eine Videoproduktion mit einer Reiterin auf der leeren Potsdamer Straße, die als Monitorwand dauerhaft im Straßenbild zu sehen sein soll. Sie ist eine subtile Metapher für den historischen Weg von Berlin nach Potsdam.

Die Durchführung dieses Projektes würde eine gemeinschaftliche Aktion aller Anwohnerinnen und Anwohner, der anliegenden Grundeigentümer und Geschäftsleute voraussetzen. Thorsten Goldberg begründete die Partizipation damit, dass die Anwohner der betroffenen Quartiere bei der Ausführung eines einmaligen Konzeptes gemeinschaftlich mitwirken. Das Kunstprojekt und die Partizipation stehen in einem notwendigen Verhältnis zu einander, denn ohne diese Mitwirkung ist das Kunstprojekt nicht möglich.

Nach der Jurysitzung wurde von der Senatorin für Stadtentwicklung eine Finanzierung des Projektes mit Mitteln des Programms Soziale Stadt, wie bei der Auslobung des Wettbewerbs ursprünglich zugesichert, abgelehnt. Politische Gründe haben diese Zurückweisung möglicherweise mit hervorgerufen. Denn schon bald nach dem Ergebnis der Jurysitzung wurde von Seiten der Oppositionsparteien versucht, das Projekt zu skandalisieren und damit das Handeln der verantwortlichen Politiker zu problematisieren. Die Senatorin ließ sich einschüchtern und verweigerte der Realisierung ihre Finanzierung.

Nicht weniger ausschlaggebend mag aber auch gewesen sein, dass Thorsten Goldbergs Konzept Partizipation nicht als Selbstzweck und nicht eine sozialpädagogische Maßnahme anlegte, sondern als eine Voraussetzung zum Gelingen einer einmaligen künstlerischen Aktion. Im Unterschied zu der schweren Skulptur, die beispielsweise wenige Meter von der Potsdamer Straße entfernt vor der Stadtteilbibliothek Lützowstraße aus Mitteln des Programms Soziale Stadt abgelegt wurde, oder im Unterschied zu den Fantasiefiguren, die Christine Gersch nach den Gestaltungen von Kindern im Marzahner Stadtraum aufstellen ließ, hätte das Kunstprojekt zur Potsdamer Straße seine Materialisierung in einer Videowand und durch Einspielung eines Films erfahren.

So scheint die Mittelvergabe für künstlerische Projekte im Rahmen der sozialen Stadtentwicklung offensichtlich weniger problematisch, wenn sich die Kunst in gewohnten Bahnen bewegt und sich in konventioneller Weise materialisiert. Künstlerische Projekte aber, die mit Neuen Medien, mit Film und Fotografie arbeiten, die Partizipation als Bestandteil einer selbständigen künstlerischen Aktion verstehen und die Kunst nicht auf Soziokultur reduzieren, haben es dagegen schwer.

Sobald die Kunst eigene künstlerische Werte beansprucht verschlechtern sich ihre Bedingungen im Rahmen einer sozialen Stadtentwicklung. Umso bedauernswerter ist es, dass neue künstlerische Konzepte mit neuen Formen und Techniken hier noch keine Anwendung gefunden haben. Diesen eher der Avantgarde als der Tradition verpflichteten Ansätzen sollte in Zukunft auch in Projekten des Quartiersmanagement und der Sozialen Stadt ein größerer und selbstverständlicherer Raum eröffnet werden. Denn gerade die Kunst im öffentlichen Raum ermöglicht Partizipation, regt Diskussionen an und überwindet Grenzen.

Die Verwechslung von Kunst und Soziokultur

Die künstlerischen Projekte, die im Rahmen einer sozialen Stadtentwicklung bisher realisiert wurden, konventionalisierten die eigenständigen Ansätze der Avantgarde. Aus der Kooperation, Kommunikation und Partizipation zum Zwecke der Kunst wurde eine öffentliche Sozialpädagogik mit integrierter künstlerischer Beschäftigung. Deshalb müssen die meisten der bisher im Quartiersmanagement realisierten künstlerischen Projekte als eine Verwechslung von Kunst mit Soziokultur angesehen werden. Das gern zitierte Wort von Joseph Beuys, dass jeder Mensch ein Künstler sei, erfuhr in diesen Projekten seine Banalisierung und ließ künstlerische Aufgabenstellungen in Dilettantismus einmünden. Während Beuys die Mitwirkung des einzelnen an der gesellschaftlichen „sozialen Plastik“ intendierte, interpretierten die Verantwortlichen des Quartiersmanagement dies im Sinne eines anything goes und Warhols „all is pretty“. Deshalb sind eigenständige künstlerische Projekte im öffentlichen Raum für die soziale Stadtentwicklung noch immer eine unerfüllte Herausforderung.

Martin Schönfeld

Die folgenden Artikel sind Diskussionsbeiträge der Podiumsveranstaltung: Das Soziale und die Kunst – Die Rolle der Kunst im Programm Soziale Stadt, 16. November 2005, Hamburger Bahnhof

Notwendige Rahmenbedingungen für Kunst in der „Sozialen Stadt“

Was hat das Programm Soziale Stadt mit Kunst im öffentlichen Raum zu tun? Eigentlich sehr viel, es könnte die stadtplanerisch ausformulierte Idee sein, dass Kunst eine Integrationskraft besitzt, einen Raum behaupten und mit Leben füllen kann. Im Entwurf für einen Leitantrag für den Landesparteitag Soziale Stadt vom 18. Juni 2005 formulierten einige SPD-Mitglieder es so: „Künste können Teilhabe an der kulturellen und gesellschaftlichen Entwicklung ermöglichen und Raum bieten zur Darstellung sowie zum Erkennen der Identität sich abgrenzender oder ausgeschlossener Gesellschaften – sie schaffen Anlässe für integrative Partnerschaften.“

Im realen Leben und der kulturpolitischen Praxis sieht es dann manchmal ganz anders aus. Es ist richtig, dass das Programm Soziale Stadt die Möglichkeit bietet, Projekte der Kunst im öffentlichen Raum zu realisieren. Doch gibt es nicht immer eine Zusammenarbeit der mit dem Programm Soziale Stadt befassten Personen und Einrichtungen mit der bestehenden Beiratsstruktur für Kunst im öffentlichen Raum. Denn in Berlin gibt es zehn bezirkliche Beiräte und den Beratungsausschuss Kunst bei der Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur. Diese Beiräte sind demokratische, paritätisch besetzte Gremien, die für die Öffentlichkeit transparent und nachvollziehbar, Aufgabenstellungen für Verfahren der Kunst am Bau und Kunst im Stadtraum entwickeln. In diesen Gremien werden neben den Aufgabenstellungen Künstlervorschläge vereinbart und Juryzusammensetzungen festgelegt. Es wäre sehr wünschenswert, wenn die im Programm Soziale Stadt verankerten Quartiersmanagements in künstlerischen Fragen mit dieser demokratischen Beiratsstruktur zusammen arbeiten würden, denn seit Inkrafttreten der Anweisung Bau im Jahr 1979 – einer Verwaltungsanweisung, die als Grundlage für alle Verfahren der Kunst im öffentlichen Raum in Berlin gilt – werden genau wie bei der Arbeit der Quartiersmanagements Nutzer hinzugezogen, entweder als Sachverständige und/oder als Mitglieder der jeweiligen Jurys. Deshalb besteht hier eine Erfahrung, die auf Integration und Partizipation der Bürger und Nutzer jahrzehntelang erfolgreich zurückblickt und eine Wettbewerbskultur begründet hat, die in der Bundesrepublik einmalig sein dürfte, auch wenn sie immer wieder behauptet und im Einzelfall neu erstritten werden muss.

Es ist wichtig, eine künstlerische Vielfalt, sowohl in der Ausdrucksweise als auch in der Quantität der zu beteiligenden Künstler zu gewährleisten und keine Generalauftragsnehmer zu benennen, die einzelne Orte bekunsten. Gerade bei einem Programm wie diesem, das auf der Stärkung des Mitspracherechts der Bürger insistiert, sind demokratische und transparente Verfahren unerlässlich.

Deshalb möchte ich mich für den Wettbewerbsgedanken für alle im Rahmen des Programms Soziale Stadt geplanten Kunstprojekte stark machen: für eine Zusammenarbeit mit den bezirklichen Kunst im öffentlichen Raum-Strukturen, wie es z.B. im Bezirk Pankow auch schon passiert, auch wenn es dort einige Verfahren gab, die jenseits der Berliner Wettbewerbskultur durchgeführt wurden.

Kunst und nicht nur Soziokultur sollte integraler Bestandteil des Programms Soziale Stadt werden, denn Kunst enthält ein starkes soziales Potenzial, das grenzüberschreitend wirken kann und den Orten eine partizipatorische Lebensqualität verleiht, die den, in den letzten Jahren durch Privatisierung und Verwahrlosung stark vernachlässigten öffentlichen Raum wieder als öffentlichen, als res publica geltend machen. Dazu reicht es nicht aus, die Kunst in dem Programm zu verankern. Man muss auch mutig sein, künstlerische Angebote zu realisieren, zumal wenn eine breite Basis in den betroffenen Bezirken dafür geschaffen wurde. Es gibt positive und negative Beispiele: So kann das Projekt „Ein Viertel auf vier Wegen“ im Lichtenberger Kaskelkiez durchaus als gelungenes künstlerisches Projekt und als eine gelungene Zusammenarbeit zwischen bestehender Beiratsstruktur und Quartiersmanagement betrachtet werden. Aber die Ausschreibung des in Lichtenberg für den Anton-Saefkow-Platz durchgeführten offenen Ideenwettbewerbs weist darauf hin, dass sich nicht an die A-Bau oder die Berliner Wettbewerbskultur gehalten wird: in der Jury sind nicht ausreichend Fachpreisrichter (nämlich nur zwei) und die Auslobung – ein Ideenwettbewerb – gibt keine konkrete Summe an, die für das Verfahren zur Verfügung stehen wird, was natürlich die Vergleiche der eingereichten Entwürfe für die Jury schwierig gestalten kann.

Ein demokratisch und transparenter Wettbewerb für Kunst im öffentlichen Raum beruht auf einer Auslobung, in der das Verfahren und die Aufgabenstellung beschrieben werden, bei eingeladenen Wettbewerben die Künstler und die Leitkriterien für ihre Auswahl, die Eingabefrist der Entwürfe bzw. Modelle benannt werden. Dazu die Namen der Jurymitglieder – in der Jury müssen die Fachpreisrichter in einer knappen Mehrheit sein – und das Finanzvolumen für das gesamte Verfahren, aufgesplittet in Material- und Herstellungskosten, Künstlerhonorar und eventuell reinen Verfahrenskosten. In der Regel sollte der Auslobung eine Terminliste beigefügt werden. Vor der Jurysitzung müssen eine unabhängige Vorprüfung und ein Rückfragenkolloquium durchgeführt werden. Auch für die Preisgerichtssitzung gibt es einen klaren Regelablauf, der unter anderem beinhaltet, dass die anwesenden Preisrichter weder vor der Sitzung Kenntnis der Wettbewerbsarbeiten, noch Kontakt mit den eingeladenen Künstlern hatten. Die Preisrichter verpflichten sich auf eine objektive, allein an der Auslobung orientierte Beurteilung. Nach einem Sichtungs- und mehreren Wertungsrundgängen empfiehlt das Preisgericht ein Kunstwerk zur Realisierung. Nach der Jurysitzung werden die Entwürfe vom Auslober ausgestellt.

Diese hier genannten grundlegenden Rahmenbedingungen sollten daher dringend auch bei Projekten für Kunst im öffentlichen Raum im Rahmen des Programms Soziale Stadt zur Anwendung gelangen.

Elfriede Müller

Rainer Ernst, Elfriede Müller, Ephraim Gothe — Foto: Britta Schubert

Kunst und die soziale Stadt

Rainer Ernst — Foto: Britta Schubert

Die Überschrift verspricht Akrobatik auf rutschigem Eis. Die nie eindeutig handzuhabenden Begriffe ‚Kunst' und ‚Soziale Stadt' verursachen und beanspruchen einen fortwährenden Diskurs, ihre antagonistische Disposition scheint jedoch nicht bestreitbar zu sein.

Jeder dieser Begriffe für sich eignet sich für politischen und ideologischen Streit und emotionalisierbare Missverständnisse. Spätestens seit Ende der 60ziger-Jahre wird Stadtplanung bzw. Stadtentwicklung wieder auch als soziale Herausforderung begriffen, gleichzeitig aber der damit verbundene Anspruch auf objektivierbare Wahrnehmung sozialer Belange in einen Widerspruch gebracht zu der auf subjektiver Wahrnehmung bauenden Kunst gepaart mit einer entsprechenden tendenziellen Skepsis oder gar Feindlichkeit gegenüber sinnlichen Dimensionen. Also scheint es logisch zu sein, Kunst nicht vereinbar zu halten mit den programmatischen Ansprüchen an eine ‚soziale Stadt'. Dies stellt sich allerdings etwas anders dar, wenn man einen anderen relativ offenen Begriff hinzufügt: Der' öffentliche Raum'. Damit wird die Sammlung konfligierender Erwartungen zu diesem Themenbereich erst einmal noch unübersichtlicher. Es lässt sich wunderbar aneinander vorbei argumentieren. Die Begriffe eignen sich insbesondere in dieser Kombination vorzüglich für gutmütig menschelnde, idealisierende, gesellschaftskritische, kulturpessimistische und Verschwörung theoretisierende Projektionen und Unterstellungen. Wie gut, dass sich ‚Kunst' nicht durch derartige Definitionsprobleme aufhalten lässt. Die diversen Kommissionen, Beiräte, Institutionen, Kuratoren und Künstler, die immer wieder in den verschiedenen Städten der Welt für visuelle Anregung, Bereicherung, Provokation und Heiterkeit sorgen, lassen sich von dieser vielschichtigen Glitschigkeit des Eises nicht beirren, sondern benutzen die bequemen und mit scharfen Kufen versehenen Schlittschuhe der Pragmatik: ‚Stadt' ist dort, wo eine Stadtverwaltung zuständig ist, der ‚öffentliche Raum' besteht aus den Orten, die mehr oder weniger frei zugänglich sind, ‚sozial' ist ein Programm, immer dann wenn benachteiligte Gruppen besonders berücksichtigt werden und Kunst wird von Künstlern hergestellt und ist in diesem Zusammenhang in der Regel nicht realisiert durch eine von Marktmechanismen bestimmten Finanzierung.

So gesehen bleibt die kontinuierliche Hinterfragung der realisierten Projekte und die Weiterentwicklung von Aufgaben und Konzepten. War schon die Erweiterung der ‚Kunst am Bau' Programme zur Kunst im öffentlichen Raum eine Art Emanzipation der Kunst von der Architektur mit all den kritisierten „Drop Sculptures“, so werden nun weitere Erweiterungen ausprobiert. Das ‚Unmögliche' möglich zu machen, im Sinn von Theodor W. Adornos ‚Möglichkeit des Unmöglichen', wird immer wieder neu erscheinende Perspektiven für Künstler und Künstlerinnen schaffen. Mit der geforderten ‚Kontextualisierung' von Kunst im öffentlichen Raum oder der „Ortsverpflichtung“, wie es Lothar Romain bezeichnete, eröffnen sich Bindungen und Perspektiven für einen vielfältig sinnvollen Zusammenhang von Kunst und dem Programm der sozialen Stadt gleichermaßen.

Dazu vier grundsätzliche Überlegungen über die gesellschaftlich-kulturellen Wirkungsmöglichkeiten von Kunst:

a) Zum Thema Wirklichkeit

Im Zusammenhang von Kunst ist immer wieder von der Wirklichkeit die Rede, Wirklichkeit meint die Wirkung auf uns selber durch das, was wir sehen, entdecken, empfinden, etc. Dadurch ist aber auch definiert, dass Wirklichkeit immer nur subjektiv wahrgenommen werden kann. Nur durch Kommunikation darüber kann ein allgemeineres Einverständnis über eine Wirklichkeit entstehen.

b) zum Thema Sichtbarkeit bzw. Visualisierung

Hier möchte ich ein Zitat von Paul Klee in Erinnerung rufen, sinngemäß: Kunst bedeutet nicht das Sichtbare wiederzugeben, sondern sichtbar zu machen. Also z. B. ein Bild zu machen, von dem was noch nicht entdeckt ist, was noch nicht Wirklichkeit sein konnte oder in einer bestimmten Situation an einem bestimmten Ort noch nicht Wirklichkeit sein sollte bzw. könnte. In diesem Sinn kann Kunst auch als Spiegel der Gesellschaft verstanden werden mit den Potenzialen für Kritik, Hoffnung, Warnung, Ermunterung, Erinnerung, Unterhaltung, Kontemplation. Das kann sogar durch die Schaffung von Verweilqualität eines Brunnens entstehen, der z. B. jahreszeitliche Empfindungen evozieren kann, Gedanken über Bewegung, das Leben etc. kontemplativ anregen kann, oder allein durch die Erfrischung oder ein Spielangebot zum Verweilen einlädt, also Wirklichkeiten immer wieder in dem Moment der Betrachtung oder der Erinnerung entstehen lässt, Wirklichkeiten, die nicht anöden, weil sie schon erlebt sind, sondern weil sie für den Betrachter durch das Verweilen in dem Moment für ihn sichtbar bzw. bewusst werden.

c) zum Thema Realität

Auf diesen beiden Überlegungen fußt im wesentlichen die Tendenz, künstlerische Arbeit in unserer Zivilisation durch eine Radikalisierung der Subjektivität zu profilieren. In diesem Zusammenhang ist die immer wieder verlangte ‚Autonomie' künstlerischer Arbeit zu verstehen, die aber damit meist innewohnenden Distanzierung gegenüber gesellschaftlicher Realität kann nur durch kommunikative Prozesse relativiert werden. In Gesellschaften wie in der DDR war die Realitätswahrnehmung stark geprägt von der vorgegebenen programmierten Realität. Dies zwang viele Künstler/innen ihre eigene Subjektivität hinter dieser verordneten Realität verstecken zu müssen. Umgekehrt verführt die Radikalisierung der Subjektivität in der westlich geprägten Kultur zu einem Realitätsverlust anderer Art. Objektivierung wäre also im Sinne von Jürgen Habermas nicht gegeben, sondern gesellschaftlich durch Kommunikation zu erarbeiten.

d) zum Thema Raum

Integration in einen Kontext kann sich auf den sozialen, ökonomischen oder kulturellen Raum beziehen. Unter Raum sollte aber nicht nur der Raum, den wir gemeinhin als öffentlichen Raum verstehen, gemeint sein, sondern auch der nicht genutzte Raum, der virtuelle Raum, der temporäre Raum, der institutionelle Raum und eben auch der soziale Raum verstanden werden.

Aus diesen Gedanken resultiert die Überlegung, dass besondere Wirkungsmöglichkeiten für Künstler durch die Einbeziehung dialogischer Prozesse und die Integration in einen spezifischen Kontext möglich sind. Durch diese Beziehungen kann eine lebendige Brücke zwischen den subjektiven Antennen des Künstlers und kommunikativ verabredeter bzw. zu verabredender Realität entstehen. Mit der imaginativen Kraft von künstlerischen Arbeiten kann daher auch die Überwindung entwicklungshemmender Barrieren angeregt und unterstützt werden. Das Programm „Soziale Stadt“ wäre also gut beraten, dieses Potenzial in ihr Programm einzubeziehen und dadurch die Gestaltung der Lebenswelt Stadt von dem Diktat vermeintlich objektiver Indikatoren zu befreien. Durch Hinzuziehung künstlerischer Dimensionen könnte Stadtentwicklung sich zu einer humanen trialektisch (durch eine relative Einheit von Handeln, Denken und Fühlen) operierenden Disziplin weiter entwickeln. Die Parole zum Thema könnte lauten: „Es lebe der Perspektiven ermöglichende Antagonismus. Überwinden wir damit kulturelle Erstarrung und schaffen auch neue soziale Perspektiven.“

Rainer W. Ernst
Vorsitzender des Beratungsausschuss Kunst bei der Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur

Die soziale Stadt – Leitbild für eine moderne Großstadtpolitik

Die Berliner SPD rüstet sich im Frühjahr 2006 mit einem Parteitag zur „Sozialen Stadt“ für die Herausforderungen, die sich an eine moderne westeuropäische Großstadtgesellschaft in Zeiten eines globalen Standortwettbewerbs stellen. Der im Entwurf vorliegende Leitantrag zur Sozialen Stadt war Anlass, nach der Rolle von Kultur im allgemeinen und Kunst im besonderen „für das Soziale“ zu fragen. Der Parteitag zur Sozialen Stadt, der den Leitantrag diskutiert, modifiziert und beschließt, findet am 1. April 2006 statt. Im folgenden soll der Leitantrag in seinen Grundzügen umrissen werden:

Ephraim Gothe

Foto: Britta Schubert

Die Großstadt als Integrationsmaschine

Wenn es ein gültiges Leitbild für eine sozialdemokratische Stadtpolitik gibt, dann ist es die „Soziale Stadt“. Einer Stadt ohne Armenghettos und ohne Wohlstandsinseln, mit einer Gesellschaft, der es stets aufs neue gelingt, sich durch die Aufnahme wirtschaftlicher und kultureller Impulse, durch bürgerschaftliche Beteiligung, politische Partizipation der Zuwandernden und durch eine dem Gemeinwohl verpflichtete Stadtentwicklungspolitik auf ein zeitgemäßes, sozial orientiertes Modell des Zusammenlebens zu verständigen.

Das politische Eintreten gegen die Kräfte, die innerhalb der Städte die räumlichen Entmischungsprozesse bewirken und im schlimmsten Fall zu umzäunten Sorglos-Quartieren mit Zugangskontrollen auf der einen Seite und zu nicht mehr beherrschbaren „No-Go-Areas“ auf der anderen führen, hat keinesfalls das Ziel einer homogenen Gesellschaft in einer uniformen Stadt. Gerade das dichte Nebeneinander unterschiedlichster Stadtstrukturen in soziologischer wie architektonischer Hinsicht erlaubt, verschiedenste Lebensstile auszuleben und ermöglicht dadurch die kulturelle und wirtschaftliche Weiterentwicklung der modernen Großstadtgesellschaft. Die kulturelle, ethnische, soziologische Vielfalt und die dazugehörigen Orte machen erst den Unterschied zwischen Großstadt und Metropole aus.

Die großen Städte waren und sind die Orte, in denen sich die modernen Gesellschaften herausbilden. Ihre Anziehungskraft für Menschen unterschiedlicher Ethnie, Sprache und Kultur ist eine ihrer wesentlichen Eigenschaften.

Vor dem Hintergrund globaler Urbanisierungsprozesse gilt eine nachhaltige Stadtentwicklungspolitik weltweit als Schlüssel, um die gesellschaftlichen Sprengkräfte sozial zu bewältigen. Hierbei erlebt die „europäische Stadt“ mit ihrer funktionalen und sozialen Durchmischung und dem gut funktionierenden öffentlichen Nahverkehr weltweite Aufmerksamkeit. Mit ihrer kompakten Siedlungsform hat sie sich als flächen- und ressourcenschonend und daher als ökologisch nachhaltigste Form des menschlichen Zusammenlebens erwiesen.

Auch in Deutschland sind die großen Städte die Orte, in denen die Arbeitsplätze der Zukunft entstehen und in die es insbesondere junge arbeitsuchende Menschen zieht. Die Zukunftsfähigkeit nicht nur dieser Städte selbst, sondern des ganzen Landes hängt davon ab, ob die sich vergleichsweise stark wandelnden Stadtbevölkerungen immer wieder neu in eine sozial orientierte Gesellschaft integrieren werden können.

Berlin heute

Berlin ist, wie andere europäische Großstädte auch, von einem erheblichen demografischen Wandel und von einem radikalen Umbruch auf dem Arbeitsmarkt erfasst. Trotz enormer Zuwächse im Dienstleistungssektor liegt die Arbeitslosigkeit bei 18 Prozent. Etwa 12 Prozent der Bewohner sind nichtdeutscher Herkunft, allerdings wird bereits ein Drittel der diesjährigen Erstklässler nicht deutsch als erste Kommunikationssprache lernen.

Untypisch für eine westeuropäische Metropole ist der mit 140 000 Wohnungen hohe Wohnungsleerstand und der entspannte Mietermarkt. Die Lösung der Wohnungsfrage als soziales Thema, mit der sich die Sozialdemokratie über hundert Jahre lang herumgeschlagen hat, scheint für Berlin zur Zeit kein Thema mehr zu sein. Dennoch ist die Stadt gut beraten, die Wohnungen der städtischen Wohnungsbaugesellschaften nicht zu verkaufen: Gerade in Stadtteilen wie in Alt-Mitte, die unter Aufwertungsdruck stehen, müssen die städtischen Wohnungsbestände einen Beitrag für die einkommensschwachen Schichten leisten. Richtig wäre eine Beschränkung des Verkaufs an die Mieter selbst.

Insgesamt sind dynamische Entmischungstendenzen innerhalb des Berliner Stadtgebietes zu beobachten, die durch vielfältige Wohnungsangebote kombiniert mit der Suche nach attraktiven Quartieren, problemlosen Schulen oder dem Wunsch nach einem Eigenheim ausgelöst werden. Schon seit längerem sozial kritisch sind die innenstadtnahen Quartiere Wedding, Tiergarten, Kreuzberg und Neukölln; neu hinzu kommen insbesondere Großsiedlungen in Spandau, Lichtenberg und Marzahn. Gebiete mit Aufwertungsdruck sind dagegen die innenstadtnahen Quartiere des ehemaligen Ostteils der Stadt.

Die Soziale Stadt als politische Herausforderung

Originäre Aufgabe der Politik ist es, die für Berlin in dieser Dimension neuen sozialen Entmischungstendenzen zu einem gesellschaftlichen Thema zu machen: Die Problemkieze sind Ausdruck des sozialen Zustands der Gesamtstadt. Auch die gutbürgerlichen Schichten in Zehlendorf oder Pankow müssen ein Interesse an der Vermeidung sozialer Brennpunkte haben. Der soziale Frieden der Gesamtstadt ist ein hohes Gut, nicht zuletzt als Standortfaktor in der Städtekonkurrenz.

Eine weitere Aufgabe, die die Politik selbst zu meistern hat, ist es, die „Soziale Stadt“ als Querschnittsaufgabe vieler Politikbereiche auszurichten. Wirtschafts-, Verkehrs-, Schul-, Migrations- und Kulturpolitik haben eine sozialräumliche Dimension und müssen aufeinander abgestimmt werden.

Einen erheblichen Anteil an gemeinnütziger und sozialer Arbeit leisten schon jetzt Bürgerinitiativen, Stiftungen und Vereine. Dieses private Engagement zu unterstützen und anzuerkennen ist selbstverständlich. Ein Schritt darüber hinaus ist es, durch Bürgerbeteiligung und Bürgerentscheidungen Kompetenzen der Politik abzugeben und hierdurch Engagement, Motivation und Verantwortung der Bewohner herauszufordern. Fehlende Teilhabe am gesellschaftlichen Leben ist Ausdruck sozialer Isolation. Teilhabe durch Bürgerengagement und Verantwortungsübertragung herzustellen, muss ein politisches Ziel sein.

Erforderlich ist auch ein Bekenntnis zur dichten Stadt als Wohn- und Lebensraum: Familienfreundlichkeit ist eine Vorraussetzung dafür, dass Menschen nicht in die suburbanen Räume entfliehen. Auch ältere Menschen haben den Wunsch, unmittelbar am Stadtleben teilzunehmen. Die Rückkehr zum „Quartier der kurzen Wege“ nützt Senioren, Familien, Kindern und vermeidet gleichzeitig Verkehr. Um die öffentlichen Straßen und Plätze als Orte des Verweilens und des Begegnens zu aktivieren und damit das urbane Leben zu stärken, ist eine Zivilisierung der Mobilität unerlässlich: Fahrradfahren und öffentlicher Nahverkehr müssen Priorität in der Verkehrspolitik genießen.

Nicht zuletzt verdient ein Instrument der sozialen Stadtentwicklung besondere politische Aufmerksamkeit und Förderung: Mit dem Quartiersmanagement ist in Berlin in den letzten sechs Jahren die Entwicklung eines sehr effektiven Instruments gelungen. Gemessen an den Transferleistungen, die in sozial kritische Quartiere fließen, ist es zudem ausgesprochen preiswert. Das Quartiersmanagement vor Ort organisiert Beteiligungsprozesse und Quartiersräte, regt Initiativen an, steuert die selbst bestimmte Vergabe von öffentlichen Mitteln durch Quartiersjurys, vermittelt bei ethnischen Konflikten, klärt über Rechte auf, weist die öffentliche Verwaltung auf Handlungsdefizite hin oder koordiniert konzertierte Aktionen verschiedener Verwaltungen. Wie ein sozialer Seismograf kann das Quartiersmanagement aktuelle Konflikte hautnah erspüren und öffentlicher Verwaltung wie privatem Engagement Handlungsempfehlungen geben.

Das Soziale in der Kunst?

Der Dialog zwischen Kunstszene, Politik und Gesellschaft war und ist unbestritten ein Motor für den gesellschaftlichen Fortschritt. Die unbewussten Wechselwirkungen sind hierbei genau so wichtig wie der gezielte Austausch. Die Attraktivität Berlins für die deutsche und internationale Kunstszene ist ungebrochen, ja scheint weiter zu wachsen. Während Metropolen wie Paris Gefahr laufen, in einer musealen Gesamtlandschaft zu erstarren, fasziniert Berlin durch harte Realität, durch die städtebaulichen Brüche als Folge der jüngeren und jüngsten Geschichte, durch das Unfertige, das Verlorengegangene und das neu Entstehende. Natürlich spielen auch die vergleichsweise günstigen Mieten eine Rolle. Vieles, was in London unmöglich ist, kann in Berlin geschehen. Gute Vorraussetzungen für die Politik also, sich von Kunst und Kunstgeschehen befruchten zu lassen.

Vorrangige Aufgabe der Kulturpolitik in den Bezirken wird es sein, angesichts angespanntester Kassen, die kulturelle Grundversorgung mit Bibliotheken, Musikschulen, Volkshochschulen und Heimatmuseen zu gewährleisten. Die Organisation von kultureller Teilhabe verschiedenster Minderheiten kann einen Beitrag zur Stärkung der Integrationskraft sozial kritischer Quartiere leisten. Katalytisch können auch Kunstprojekte im Rahmen des Quartiersmanagements wirken. Vorraussetzung hierfür ist allerdings, dass die Projektidee die Quartiersräte überzeugt. Ein Erfahrungsaustausch zwischen dem Beratungsausschuss Kunst bei der Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur, der Kulturverwaltung und dem Quartiersmanagement kann hierzu ein erster Schritt sein.

Ephraim Gothe
Senatsverwaltung für Stadtentwicklung

Kunst – Fremdheit in unserer eigenen Kultur

Als Einstieg in meine Thesen beziehe ich mich auf den Leitantrag der Berliner SPD zum Schwerpunkt „Soziale Stadt“ (Stand April 2005). In dem 16seitigen Papier ist eine Seite dem Thema „Soziale Stadt und Kultur“ gewidmet und darin ist an einer Stelle von „Künsten“ die Rede, in dem Satz, der im Handout für die heutige Diskussion zitiert wurde.

Ich beziehe mich auf diesen Satz, weil er symptomatisch ist für das Denken von Politikern, mit denen wir zu tun haben, wenn es um Kunst im Stadtraum und um die Einbeziehung von Kunst im Rahmen der „Quartiersmanagements“ geht, denn an diesem Papier haben u.a. die Senatorin für Stadtentwicklung, ihre Staatssekretärin und der Verantwortliche für das Programm „Soziale Stadt“ mitgearbeitet.

„Umgekehrt kann Kultur zum *Integrationsfaktor* werden. *Künste* können Teilhabe an der kulturellen und gesellschaftlichen Entwicklung ermöglichen und Raum bieten zur Darstellung sowie zum Erkennen der *Identität* (…) sie schaffen Anlässe für integrative Partnerschaften.“

Hier wird *Kultur* und *Künste* synonym verwendet und eingeklemmt zwischen die Kernbegriffe dieser Seite: *Identität* und *Integration* als Voraussetzungen „unserer Kultur“ wie es an anderer Stelle heißt.

Es ist daher nicht verwunderlich, dass der ehemalige kulturpolitische Sprecher der SPD im Bundestag interveniert hat, weil kein Kulturexperte an dem Papier mitgewirkt hat. Er hat in seinem Änderungsantrag einen klaren Unterschied gemacht zwischen

- ästhetisch-kultureller Bildung
- Soziokultur
- Alltagskultur und *Kunst*.

Warum diese Unterscheidungen in den Begriffen keine bloßen Wortspielereien sind, sondern eine wichtige Differenz in der kulturellen Praxis markieren, möchte ich an einem allen bekannten Beispiel deutlich machen:

In Simon Rattle's Projekt *Rhythm is it*, steht nicht Integration oder Identität im Zentrum, es geht auch nicht um kulturelle oder musische Bildung, sondern es geht um *neue Erfahrungen*. Erfahrungen, die radikal anders sind als die bisherigen kulturellen Erfahrungen der Jugendlichen: Ihre Erfahrungen mit Musik als Konsumangebot der Unterhaltungskultur, der Event-Kultur in Discos oder Fußballstadien, aber auch in Instrumentalkursen an Musikschulen.

Die Jugendlichen haben radikal neue Erfahrungen gemacht, bezogen auf ihren Körper, bezogen auf ihre (geistigen) Haltungen, bezogen auf ihr Verhalten in Gruppen. Das waren z. T. harte Erfahrungen und es waren für alle Beteiligten Erfahrungen mit dem Fremden, egal aus welchem bildungsmäßigen oder ethnischen Hintergrund die Jugendlichen kamen.

1. These:

Nur Kunst kann radikal andere, alle kulturellen Vorprägungen temporär überschreitende Erfahrungen vermitteln.

Hier im Saal sehe ich überwiegend Künstlerinnen und Künstler und ich bin sicher, niemand hat etwas gegen kulturelle Bildung, gegen soziokulturelle Aktivitäten, gegen die Belebung der Alltagskultur mit Festen oder gegen phantasievolle Kampagnen z. B. mit Plakaten gegen Ausländerfeindlichkeit im Rahmen einer Aktion eines Quartiersmanagements. Niemand hat etwas dagegen, im Gegenteil: In all diesen Feldern arbeiten selbstverständlich Künstler mit ihren spezifisch ästhetischen Kompetenzen. Den Unterschied aber zwischen den genannten kulturellen Aktivitäten und dem künstlerischen Prozess im Projekt „Rhythm is it“ möchte ich an dem Begriff der „kulturellen Bildung“ klarmachen, der im politischen Raum anlässlich des „Pisa-Schocks“ wieder zu neuem Leben erwacht ist:

Katharina Kaiser Foto: Britta Schubert

„Kulturelle Bildung“ ist immer eine Bildung zu etwas hin, zu etwas, das schon vorgängig da ist. Bildungsprozesse sind deshalb notwendig hierarchisch organisiert zwischen den zu Bildenden und den Vermittlern und haben Regelwerke (z. B. Kurs-Struktur) in denen dieser Bildungsprozess – zumeist institutionell abgesichert – organisiert wird.

Die Künstler/innen wie die Choreografen, Musiker und Filmer des Projekts von „Rhythm is it“ – sehen ihre freie Arbeit aber als *künstlerische Produktion*, die sich experimentell und ergebnisoffen begreift. Und obwohl die Künstler/innen in solchen Projekten die Experten für ästhetische Formen, Sprachen, Methoden etc. sind, begreifen sie doch die Beteiligten nicht als zu Belehrende, sondern als Partner in einem Setting, in dem es *um etwas Drittes* geht, das etwas mit Fremdheitserfahrung, *mit Experiment* zu tun hat – auch für die Künstler selbst. Insofern hat die aktive Auseinandersetzung mit *autonomer* Kunst *auch* soziale Effekte, selbst wenn diese nicht vordergründig ihr Ziel sind.

Im Kunst-Kontext würde man „Rhythm is it“ als *partizipatorisches* Kunstprojekt bezeichnen. Peter Weibel geht so weit und bezeichnet diese partizipatorischen-interventionistischen- oder relational-art-Projekte als *3. Moderne*, welche reale Handlungen im Repräsentationsrahmen der Kunst zulässt: „… An die Stelle von Weltbeobachtung tritt Kommunikationsbeobachtung, an die von Objektkonstruktion tritt Sozialkonstruktion“ (Weibel)[1] Seit Ende der 1990er Jahre sind diese Kunstkonzepte, die das Soziale in die Kunst selbst einbeziehen, nachdem sie seit etwa Anfang der 1990er-Jahre in den USA, Österreich, der Schweiz aber auch in Deutschland dezentral an Nicht-Kunst-Orten ihren Anfang nahmen, nun auch an den Repräsentationsorten der Kunst angekommen: zum Beispiel auf der Biennale in Venedig 1999[2] oder der Documenta XI, 2002[3] in Kassel.

Was wir hier diskutieren, ist das Verhältnis von Sozialem und Kunst.

Wir bestehen vor dem Hintergrund eines – gegenüber den 80er Jahren erneut – erweiterten Kunstbegriffs aber weiterhin auf dem *Eigensinn von* Kunst (ob Musik, Film oder Bildende Kunst und alle ihre Zwischenformen), nicht nur weil die Freiheit der Kunst in besonderer Weise vom Grundgesetz garantiert ist, sondern weil diese Freiheit die Kunst vor Funktionalisierung und Indienstnahme durch Dritte schützt – auch vor Indienstnahme für einen guten Zweck.

2. These:

Kunst ist in unserer demokratisch konstitutionierten Gesellschaft die einzige gesellschaftliche Sphäre, die keinem Zweckdenken, keiner Zweckrationalität unterworfen ist (zumindest im Prozess ihrer Entstehung, bei der Vermarktung sieht es dann schon wieder anders aus).

Auch wenn man keinem emphatischen Kunstbegriff anhängt, muss man zugeben, dass gerade in Zeiten, wo Politiker nur noch Getriebene der ökonomischen Zwänge sind, wo alle gesellschaftlichen Bereiche, alle Lebensbereiche der Ökonomisierung und Funktionalisierung unterworfen sind, die Freiheit der Kunst das letzte Refugium gesellschaftlicher Utopiebildung ist.

3. These:

Gegen alle Identitätsangebote des Marktes, der durch Marken und Lebensstile den Menschen zur Selbstdarstellung verhilft, indem er ihre Distinktionsbedürfnisse (Bourdieu) erfüllt, setzt Kunst auf Differenzerfahrung, auf das Unerwartbare und Unbekannte auch in der eigenen Kultur.

Diese Fremdheitserfahrung vermag die Individuen in ihren festgelegten Identitätsmustern zu irritieren und im besten Fall neugierig zu machen auf Neues und damit auch auf andere Kulturen.

Die Forderung an das Programm „Soziale Stadt“ muss also heißen:

Lasst Kunst rein, lasst Künstlerinnen und Künstler rein und haltet die Differenz aus, lasst Experimente zu, gebt neuen (sozialen und ästhetischen) Erfahrungen Raum!

Ich behaupte aber, die meisten Politiker haben Angst vor der Kunst, vor ihrer Unberechenbarkeit.

Nicht, dass ich missverstanden werde: Ich halte die eingangs genannten Politiker für kultivierte Menschen, die in die Oper oder ins Konzert gehen, sich für bildende Kunst interessieren etc., aber wenn es um das geht, was sie „Problembezirke“ nennen, dann wollen sie im besten Fall Soziokultur und kulturelle Bildung fördern, die immer die Vermittlung von bereits Bekanntem sind.

Thorsten Goldberg, Projekt für die Potsdamer Straße, 2004 Illustration: Thorsten Goldberg

Darum plädiere ich dafür und das ist meine letzte These:

4. These:

In soziale Prozesse Kunst hereinzuholen, eröffnet die Chance, dass etwas Neues, Unerwartetes entstehen kann für die Menschen in den Quartieren – unabhängig von ihrer kulturellen Herkunft – aber auch etwas Neues und Unerwartetes für die Politik.

Ein Beispiel für die Angst der Politiker vor der Kunst:

Da hat ein Künstler die in der Ausschreibung formulierte Aufgabe erfüllt: „Eine Neu-Wahrnehmung einer Straße zu ermöglichen und zugleich ihre Geschichtsträchtigkeit zu zeigen.“[4]

Aber er hat dafür ein unerwartetes Bild entworfen: *Stille – eine für kurze Momente angehaltene Zeit*. Die Jury war begeistert und hat dies durch Einstimmigkeit zum Ausdruck gebracht. Das Verfahren wurde, bevor es zur Realisierung kam, eingestellt. Es waren nicht etwa die Bewohner oder Betroffenen, die das Projekt ablehnten – wie bei dem Projekt für den 17. Juni, es waren auch nicht die Vertreter der lokalen Ökonomie oder die der zwei beteiligten Quartiersmanagements – sie alle hatten das Projekt des Künstlers überwiegend positiv bewertet und warteten auf die Realisierung. Die Ablehnung kam von der Politik auf Landesebene – ohne Begründung – assistiert von einigen Politikern auf Bezirksebene. Von Letzteren gab es Argumente, eines davon war: Ein Bild eines Künstlers, das Stille symbolisiert, sei nicht als „Leitbild“ für eine laute großstädtische Straße geeignet.

Politik stellt sich also vor, dass Künstler „Leit-Bilder“ entwerfen sollen, wie es in der Politik– und Verwaltungssprache heißt. Leitbilder zu entwerfen, ist aber in demokratischen Gesellschaften der Job der Politik und nicht der von Künstlern. Dagegen steht das „Bild“ des Künstlers Thorsten Goldberg: Stille – angehaltene Zeit. Sie gibt den Blick frei auf eine historisch spannende und spannungsvolle Straße, das Medium: eine Reiterin. Das ist eine interkulturell verständliche Metapher: Der Reiter als Symbol für Stärke und Macht, die Reiterin als Gegenbild, als zarte Jockette auf einem nervös tänzelnden Dressurpferd.

Der Künstler hat damit eine verfestigte Symbolsprache, das Reiterstandbild – sowohl in der deutschen Kulturtradition als auch in anderen Kulturen – hinterfragt.

Das Unerwartete würde passieren: Eine der verkehrsreichsten Straßen der Stadt wäre für einen Tag ohne Autos aber auch ohne Event (wie beim Marathon) und ohne Buden-Kommerz (wie bei Straßenfesten). Die Straße wäre einfach leer und still.

Was würden die Bürger, die Anwohner, anfangen mit dieser Leere und Stille?

Katharina Kaiser
Haus am Kleistpark, Fachbereichsleiterin Kultur
Tempelhof-Schöneberg

Anmerkungen:

1) *Peter Weibel, als Kommissar/Kurator in der Einleitung in: Offene Handlungsfelder, Katalog für den Österreichischen Pavillon, Venedig 1999, S. 21.*
2) *Die Künstler des österreichischen Pavillons (siehe Anm. 1) waren: Ecke Bonk, Peter Friedl, Rainer Ganahl, Christine und Irene Hohenbüchler und die Gruppen Knowbotic Research und WochenKlausur.*
3) *Die Künstler mit partizipatorischen Kunstkonzepten auf der Documenta XI waren u. a. so gegensätzliche Projekte wie das Bataille-Projekt von Thomas Hirschhorn (Schweiz) und die dokumentarische Installation der Gruppe parc fiction, die seit 1993 in Hamburg arbeitet.*
4) *Dieser Wettbewerb wurde in Heft 52/2005 von Stadtkunst dargestellt.*

Kulturelle Demokratie und soziale Stadt

Die „soziale Stadt“ stellt eine wichtige Dimension dar, um für eine aktivierende Stadtentwicklungspolitik zu sorgen, die die Bedürfnisse der Menschen achtet und beachtet und sie an Entwicklungsprozessen ihrer Stadt beteiligt. Gerade auch die Investition in Kultur und Kunst und die Zukunft von einzelnen Stadtquartieren stellt eine unabdingbare Voraussetzung dar, um für eine Erhöhung der Lebensqualität in einzelnen Stadtquartieren nachhaltig zu sorgen.

Zu einer kulturverträglichen Stadtentwicklung gehört auch die Möglichkeit zur kulturellen Partizipation jeder einzelnen Bürgerin und Bürgers. Darunter kann aber nicht nur das bloße Zuschauen bei einzelnen Veranstaltungen oder gar dem Wandel des entsprechenden Stadtteiles verstanden werden. Auch hier muss die aktive Teilhabe gewährleistet sein. Nur so ist eine Identifizierung mit bestimmten Vorhaben, Plänen und Projekten im Kiez für die Bürgerinnen und Bürger möglich. Kunst und Kultur sollen demnach nicht nur passiv erlebbar sein. Vielmehr sollte Ziel sein, zu eigenem Handeln, Denken und der Auseinandersetzung mit Gesehenem, Erlebten und Geplanten zu motivieren.

Kultur begreift sich hier demnach nicht als passiver Gebrauchsgegenstand. Vielmehr soll es zu einer kulturellen Teilhabe kommen, einer „Kultur für alle“, die für alle Schichten Zugang bietet. Damit knüpfe ich an den Gedanken der „Kulturellen Demokratie“ an, wie ihn die deutsche Sozialdemokratie Ende der 1970er-Jahre geprägt hat. In seinem Zentrum steht zum einen die kulturelle Chancengleichheit. Die Teilhabe an Kunst und Kultur darf in einer Demokratie nicht das Vorrecht einer privilegierten Minderheit sein. Weder Geld noch Bildung dürfen den Zugang zu Kultur regeln, oder für manche Menschen gar ganz verschließen.

Brigitte Lange Foto: Britta Schubert

Zum anderen wird auch hier die Partizipation jedes Einzelnen an Kunst und Kultur an vorderster Stelle genannt. Eigenes kreatives Handeln und aktives Gestalten soll gefördert werden. Durch die Auseinandersetzung mit der Kunst/Kultur besteht die Chance, die Bürgerinnen und Bürger zur Auseinandersetzung mit dem Gesehenen und Erlebten und dem Mitmachen zu motivieren.

Für uns Kulturpolitiker beinhaltet der Kulturbegriff darum auch nicht nur die so genannte „Hochkultur“, unter der man generell Künste wie Theater, Gesang, Malerei und Musik versteht. Kultur ist wie der ganze Mensch lebt und arbeitet. Und darum muss es auch darum gehen, ganz besonders das zu fördern, was den Menschen kulturelle Teilhabe in ihrem Kiez ermöglicht, was sie täglich erleben und was sie beeinflusst.

Und genau an dieser Stelle ist es wichtig, die Menschen aus dem Kiez mitzunehmen. Sie für ihre Umgebung zu begeistern und zum Handeln zu motivieren. Besonders im Bereich des Quartiermanagements kann Bürgerengagement vom passiven Konsum zum aktiven Gestalten gewandelt werden. Bürgerinnen und Bürger können zum Mitmachen und zur Auseinandersetzung mit Kunst angeregt werden, um selbstbestimmt mit eigenen Bedürfnissen und Fähigkeiten das eigene Leben zu bereichern und zu gestalten.

Hier wird deutlich, was für eine wichtige soziale Funktion Kunst haben kann. Zum Beispiel kann sie dafür sorgen, sich mit bestimmten Vorhaben oder Projekten im Kiez zu identifizieren und somit eine stärkere Zugehörigkeit zum jeweiligen Quartier zu stiften. Sie dient als Ausdrucksmöglichkeit und Treffpunkt zwischen den Bewohnern und damit auch zwischen unterschiedlichen Gruppen des Kiez. Sie ist also auch Begegnungsmöglichkeit und Bindeglied zwischen den Menschen und kann somit zum Abbau von Vorurteilen, Stereotypen und Konflikten beitragen. Sie ermöglicht ein Kennen lernen und ein Miteinander, indem Bürgerinnen und Bürger sich für gleiche Belange und Projekte engagieren.

Kunst ist also ein wichtiger Bestandteil, der einen Kiez und seine Menschen und auch eine soziale Stadt ausmacht. Daher bin ich der Meinung, dass Kunst von den Quartiermanagern stärker eingesetzt werden muss.

Hier sind natürlich entsprechende Rahmenbedingungen nötig. Dazu gehört vor allem eine demokratisch transparente Vorgehensweise, die die Kriterien für die Auswahl von Projekten und Vorhaben sichtbar und verständlich macht. Dies ist auch wichtig, um die Akzeptanz bei den Bürgerinnen und Bürgern zu sichern, da nur so eine mögliche Partizipation zu Stande kommen kann. Damit wird auch die gesellschaftliche Akzeptanz von Kunst erhöht.

Außerdem ist auch die Einbeziehung der bereits vorhandenen Infrastruktur, also das Beachten der Gegebenheiten und die produktive Verzahnung mit den Eigenheiten des Kiez wichtig. Die entsprechenden bezirklichen Beiräte und der Beratungsausschuss Kunst müssen an diesen Prozessen ebenso beteiligt werden, um eine demokratische und transparente Beteiligung von Künstlerinnen und Künstlern zu sichern.

Des weiteren will ich an dieser Stelle noch auf einen nicht unwichtigen Teilaspekt aufmerksam machen: Da es ohnehin zu wenige öffentliche Aufträge für Bildende Künstler und Künstlerinnen gibt, ist es von besonderer Bedeutung auch hier Arbeitsmöglichkeiten zu eröffnen.

Auch die finanzielle Seite bedarf hier einer Regelung. Als Grundlage könnte die A-Bau dienen und ein gewisser Prozentsatz der Gelder des Quartiermanagements für Kunstprojekte zur Verfügung gestellt werden.

Brigitte Lange
Kulturpolitische Sprecherin der SPD-Fraktion im Abgeordnetenhaus von Berlin

Die Rolle der bildenden Kunst im Programm „Soziale Stadt“

Dazu stelle ich mir drei Fragen:
Was ist sozial?
Was ist eine soziale Stadt?
Wie verhält sich Kunst zum Sozialen?

Heute wird der Begriff sozial meistens im karitativen, pflegerischen Sinne gebraucht, als dienende Sozialhilfe, Fürsorge, Wohlfahrtspflege. Der Begriff ist zum Pflegefall verkommen. Nicht ums Gemeinwohl, sondern um den jeweiligen Stand, um sozialen Status, um gesellschaftliche Stellung, um unsozial, sozial und asozial geht es im Moment.

Unsozial sind die, die es nicht nötig haben, sozial zu sein, die das Gemeinwohl lenken.
Sozial sind die, die von dem, was sie haben, abgeben.
Asozial sind alle, die zu wenig haben um abgeben zu können.
Dass Armut Asozialität gleichzukommen scheint, beweisen politische Äußerungen der Gegenwart.
Sozial sind die, die den Asozialen helfen, asozial sind die, die es sich nicht leisten können sozial zu sein.
Sozial ist, wer Geld gibt, asozial, wer kein Geld hat.
Sozialschwache Gebiete sind arme Regionen.
Sozial Benachteiligte sind soziale Randgruppen.

Den sozialen Stand nach dem Einkommen zu bemessen, widerspricht dem eigentlichen Wortsinn.
„Soziale Stadt“ ist im Grunde tautologisch, denn Stadt als Ort, Stelle, Wohnstätte, Siedlung, ist immer ein soziales Gefüge.

Inge Mahn Foto: Britta Schubert

Künstlerische Arbeit, das was Künstler heute machen, die vielleicht zur Kunst führt und als solche gehandelt wird, geschieht im Allgemeinen nicht im sozialen Kontext.
Künstlerische Arbeit will in erster Linie nicht der Gemeinschaft dienen.
Der dienende Künstler ist Wunschtraum jedes totalitären Staates, aber keine Realität. Eigentlich will jeder Staat, jede Regierung, die Künstler in den Griff bekommen, für sich dienstbar machen. Durch Zwang, per Gesetz oder Bestechung, durch Zuwendung oder Entzug gelingt es oft auch.

Künstler gehören zur sozialen Randgruppe, mehr noch, Künstler sind asozial, amoralisch, illegal. Weil künstlerische Arbeit eigene Gesetzmäßigkeiten entwickelt und keine Regeln kennt. Sie ist nicht gesellschaftlich, gemeinnützig, wohltätig und menschlich.

Der Künstler ist kein Socius, die Künstlerin keine Sozia, kein/e Genosse/in, Gefährte/in, Teilnehmer/in, kein Gefolgsmann oder keine Kurtisane.
Keine Beifahrer sind sie, die auf dem Socius Platz nehmen, auch wenn er oder sie gerne dabei wären.
Sie stehen am Rande, auch wenn sie sich im Mittelpunkt sehen.
Sie stören, weil sie nicht entsprechen, sie sind unverschämt und wollen noch dafür gelobt werden.
Sie stehen mit den Asozialen, Flüchtlingen, geistig Behinderten, Unmündigen und Kriminellen auf einer sozialen Ebene.

Die Forderung des Publikums, der Politiker und Kritiker an die Künstler nach gesellschaftlicher Relevanz ist überflüssig, ein Versuch sie dienstbar zu machen. Die Forderung nach sozialem moralischem Engagement ist müßig. Kunst im Dienst gehört ins Kulturhistorische- oder ins Kunstgewerbemuseum.

Kunst ist nicht sozial.

Dass sie aber doch soziale Bedeutung hat, dass sie trotzdem gesellschaftlich relevant ist, liegt an ihrer Eigenart: Eben weil sie sich nicht sozial gebärdet, sondern sich die Freiheit nimmt, nicht angepasst zu sein.
Dass sie außerhalb oder am Rande der Gesellschaft steht und doch dazugehört, liegt an ihrer Freiheit, die sie attraktiv macht, die Freiheit, die sie nicht hat, aber die sie sich nimmt.
Dass sie scheinbar Unmögliches möglich macht, ist ihr Vermögen.

Der gottgleiche Künstler, der Schöpfer ewiger Werte, Wegbereiter einer Leitkultur gehört dem 19. Jahrhundert an. Der Künstler des 20. Jahrhunderts hat sich emanzipiert er ist Bürger unter Bürgern, trotzdem ist er Künstler. Denn auch eine emanzipierte Frau bleibt eine Frau.
Rodin, holte seine für Denkmäler entworfenen Figuren vom traditionellen Sockel und stellte sie auf eine Ebene mit dem Betrachter, nicht um sich sozial zu betätigen, sondern um dem Betrachter die Arbeit, die Ideen zum Thema, näher zu bringen.
Das Kunstwerk ist nicht mehr entrückte Hoheit, sondern eindringliche Tatsache.
Die Idee des Künstlers schwebt nicht in den Wolken, sondern steht auf der Ebene des Betrachters, auf gleicher Augenhöhe mit ihm.

Es geht nicht um Angleichung und nicht um Gleichheit, aber um Gleichberechtigung.
Das Kunstwerk wird dadurch nicht entweiht, es emanzipiert sich von der Unnahbarkeit und wird Teil des sozialen Umfeldes.
Gleichberechtigung heißt nicht, dass der Künstler oder das Kunstwerk an Wert verliert, es oder er gewinnt Bedeutung.
Das Kunstwerk ist nicht sozial, es bleibt eine Sache, aber es gewinnt soziale Bedeutung, weil es dem Betrachter näher kommt.

Der Begriff „Soziale Plastik“ bezieht sich auf

das Verhalten der Plastik. Er bezeichnet den Vorgang, der den Gegenstand, die Plastik, das Gebilde, die Formulierung, die nicht aus sozialen Gründen geformt wurde, zum sozialen Objekt macht.
„Was will der Künstler uns damit sagen?“ gilt nicht. Sicher, der Künstler hat Gründe, bekommt Anstöße für sein Handeln, aber die sind unerheblich. Die wahren Gründe nennt er sowieso nicht, sondern erfindet Theorien die den Verbraucher zufrieden stellen und ihm Ruhe bringen.
Er gibt die Plastik frei, wenn er sie ausstellt, sie steht im Raum und verhält sich zu anderen Gegenständen im Raum, korrespondierend, sozial wirkend.

Soziale Plastik ist eine Utopie, die Utopie einer Gleichung von künstlerischem und sozialem Denken, dem Nebeneinander unterschiedlicher Denkformen,

Es sollte klar sein, dass Kunst kein Luxus ist, sondern notwendiger Faktor im sozialen Gebilde „Stadt“.

- in der gleichzeitig mehrere Ebenen möglich sind,
- in der Spruch und Widerspruch nebeneinander existieren,
- in der Kunst Teil des täglichen Lebens wird.

Eric Satie komponierte die Music d`ameublement, die Möblierungsmusik, Musik einem Möbelstück vergleichbar. Aber selbstverständlich ist sie Musik und kein Möbelstück.
Und er gab den Hinweis, dass die Musik bei Tisch das dezente Geklapper von Messer und Gabel nicht übertönen solle.

Seine Musik (die Musik war nicht immer von ihm selbst komponiert, er übernahm Stücke anderer Komponisten) ist nicht nur für hermetische Räume gedacht, nicht nur für Konzertsäle, sie soll zusammen mit der Umgebung, mit anderen Geräuschen und Aktivitäten, klingen.
Eric Satie entlässt seine Musik in belebte Räume, in denen sie sich mit anderen Lauten mischt, sich zu anderen Klängen sozial verhält.

Andy Warhols Filme beanspruchten nie ununterbrochene Aufmerksamkeit, sie passieren nebenbei, beiläufig, neben oder mit anderen Ereignissen, buhlen nicht um die Aufmerksamkeit des Betrachters, erheben keinen totalen Anspruch, wahrscheinlich darum begegnet der Betrachter ihnen mit Sympathie, Nachsicht und Geduld.

Ich glaube wir tun dem Künstler und seinem Kunstwerk keinen Gefallen, wenn wir Kunst mit Sozialarbeit verwechseln oder versuchen, das Kunstwerk für politische, soziale und kulturelle Versäumnisse einzusetzen. Das Kunstwerk sollte so wie es ist zur Geltung kommen.
Es sollte klar sein, dass Kunst kein Luxus ist, sondern notwendiger Faktor im sozialen Gebilde „Stadt“.

Inge Mahn
Künstlerin, Kunsthochschule Berlin-Weißensee

Kunst versus Nachhaltigkeit

Mit dem Programm „Soziale Stadt“ wurde seit 1990 sicherlich erfolgreich versucht, benachteiligte Stadtquartiere aufzuwerten und damit der Gefahr einer zunehmenden sozialen Spaltung der Stadt entgegenzuwirken.

Im Rahmen der Zielsetzung „Gebietsimage, Stadtteilöffentlichkeit und die Identifikation mit den Quartieren zu stärken“, bestand in diesem Zusammenhang auch die Möglichkeit, künstlerische Projekte zu entwickeln. Eine Finanzierung solcher Projekte aus dem Quartiersfonds war lediglich an die Bedingung einer nachhaltigen Veränderung der Situation vor Ort geknüpft.

Unter diesen Umständen erschien das Programm „Soziale Stadt“ als interessante Möglichkeit, mittels künstlerischer Interventionen in den öffentlichen Raum hineinzuwirken. Als Folge der sich wandelnden Strukturen in der Stadt, aber auch in Reaktion auf ein sich veränderndes Selbstverständnis über die Arbeit von Künstlern, hätte hier die Chance bestanden, insbesondere temporäre, partizipatorische, soziale oder kommunikative Aktionen in einem konkreten Zusammenhang und vor Ort zu entwickeln.

2002 haben das Quartiersmanagement Falkplatz und das Kulturamt Pankow einen Kunstwettbewerb für den Gleimtunnel ausgelobt. Der Gleimtunnel zählt zu den wichtigen Denkmalen der Verkehrsgeschichte des Bezirkes Pankow. Gleichzeitig ist er ein bedeutendes Zeugnis regionaler Geschichte. Seine wechselvolle Geschichte, insbesondere in der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg, wird durch zwei markante Daten geprägt: dem Mauerbau und der Wiedervereinigung. Heute ist der Gleimtunnel immer noch wichtiger Verbindungsweg zwischen den Bezirken Pankow, Ortsteil Prenzlauer Berg, und Wedding – hier jedoch in erster Linie für PKW-Benutzer. Der bauliche Zustand, die Dunkelheit sowie die Lage des Tunnels unter Straßenniveau lassen ihn nicht nur optisch zu einer Barriere zwischen den Bezirken werden, sondern stehen einer selbstverständlichen Fußgängernutzung entgegen. Um die Problematik dieses wichtigen Bauwerkes öffentlich zu thematisieren sollte im Gleimtunnel eine temporäre Kunstaktion „Licht in den Tunnel“ geplant werden. An der Vorbereitung und Durchführung des Wettbewerbes waren sowohl die bezirkliche Kommission für Kunst im öffentlichen Raum als auch der Bürgerverein Gleimtunnel beteiligt.

Annette Tietz Foto: Britta Schubert

Im Ergebnis dieses Wettbewerbes wurde die Arbeit „Lichthelfer“ von Sven Kalden von August 2002 bis Dezember 2003 im Gleimtunnel realisiert. Die Fußgänger wurden mittels Bewegungsmelder anhand von Lichtkegeln durch den Tunnel geleitet. Die Finanzierung von Wettbewerb und die Realisierungskosten betrugen 22 000 Mark und wurden aus dem Programm „Soziale Stadt“ finanziert. Die laufenden Stromkosten wurden von Grün-Berlin, Velomax und der DEGEWO übernommen.

Angesichts der positiven Resonanz sowohl in der Öffentlichkeit als auch von den Bewohnern des Viertels bestand der Wunsch nach einer Weiterführung des Projektes mit einem Wettbewerb für ein neues Kunstprojekt im Gleimtunnel.

Das Vorhaben scheiterte an der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung. Es bestanden Zweifel an der Nachhaltigkeit dieses Kunstprojektes.

Ein weiterer Versuch, gemeinsam mit dem Quartiersmanagement Helmholtzplatz innerhalb des Programms „Leere Läden“, ein Kunstprojekt zu realisieren, konnte ebenfalls nicht durchgeführt werden. Die Idee, mittels unterschiedlicher künstlerischer Positionen Funktion und Wahrnehmung von Räumen zu untersuchen, wurde mit dem Argument abgelehnt, dass es sich nur um ein Kunstprojekt handelt, mit dem keine Nachhaltigkeit im Sinne einer späteren Vermietung der leeren Läden bewirkt werden kann.

Eine Zweckbestimmung von Kunst ist in diesem Sinne tatsächlich nicht zu erwarten. Es ist auch nicht ihre Aufgabe. Hier werden ökonomische und soziale Aspekte gegen ästhetische ausgespielt ohne das Potenzial letzterer ernsthaft in Erwägung zu ziehen. Unter dem Diktat einer ausschließlich an ökonomischen und sozialen Sachzwängen orientierten Stadtpolitik wird Kunst lediglich zur Dekoration.

Leider wurden hier Chancen vertan.

Annette Tietz
Leiterin der Galerie Pankow
und Beauftragte für Kunst im öffentlichen Raum
für den Bezirk Pankow

Quartiersmanagement in Berlin

Theo Winters Foto: Britta Schubert

Quartiersmanagement ist ein Begriff, der erst in den letzten Jahren in der öffentlichen Diskussion aufgetaucht ist. Gemeint ist damit Folgendes:

In der Entwicklung der deutschen Städte, und damit auch in Berlin, ist zunehmend eine Entwicklung zu beobachten, nach der sich soziale Probleme an bestimmten Orten konzentriert darstellen. Dabei gehen die sozialen Probleme oft Hand in Hand mit einer sichtbaren Verwahrlosung des öffentlichen Raums und der Wohngebiete selbst. Segregation, das heißt, soziale Entmischung, ist zwar eine übliche Erscheinung in modernen Großstädten, war jedoch in Deutschland bisher nur in geringem Umfang zu verzeichnen. In den letzten Jahren haben sich solche Tendenzen jedoch verstärkt. Diese Entwicklung war für die Bundesregierung Anlass, vor rund sieben Jahren das Programm „Soziale Stadt“ aufzulegen. Ziel war es, in diesen benachteiligten Stadtgebieten Strukturen aufzubauen, die langfristig in einen bewohnergetragenen Prozess einmünden und damit eine staatliche Intervention überflüssig machen sollten. Beschrieben wurde diese Strategie mit dem Stichwort „Empowerment“ – „Hilfe zur Selbsthilfe“.

In Berlin wurden 1999 siebzehn Gebiete festgelegt, in denen ein Quartiersmanagement eingerichtet wurde. Diese Gebiete umfassten sowohl innerstädtische Altbaugebiete in Moabit, Kreuzberg, Schöneberg und Wedding sowie Neubaugebiete im Ostteil und Westteil Berlins. Dazu gehören unter anderem die Gebiete Marzahn-Nord, Sonnenallee und die Rollbergsiedlung. In diesen Gebieten wurde ein Quartiersmanagement eingesetzt, das von der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung beauftragt ist und außerhalb der Verwaltung arbeitet.

Aufgabe der Vorort Quartiersmanager ist es, Projekte mit zu initiieren und zu unterstützen, die an der Behebung der wichtigsten Probleme der jeweiligen Stadtviertel arbeiten. Die Arbeit beruhte auf umfangreichen und intensiven Beteiligungsprozessen und abgestimmten Handlungskonzepten, die ein anspruchsvolles und weites Spektrum abdecken: Das Quartiersmanagement beschäftigt sich mit Arbeitsmarktproblemen, mit Fort- und Weiterbildung, mit dem Wohnumfeld, sozialer Infrastruktur, Stadtteilkultur, Gesundheitsproblemen, Sicherheitsproblemen und den Beteiligungsmöglichkeiten der Bewohner.

In den ersten Jahren gab es in den jeweiligen Gebieten Quartiersfonds, aus denen Projekte finanziert wurden, über die eine Bewohnerjury abstimmte. Inzwischen gibt es in den Quartiersmanagementgebieten wesentlich kleinere Aktionsfonds, für die ebenfalls eine entsprechende Bewohnerjury zuständig ist. Das Konzept der Bewohnerjurys ist ein wesentliches und besonders erfolgreiches Instrument der Quartiersentwicklung. Die Bewohner selbst können entscheiden, welche Projekte für ihre Gebiete vorrangig sind. Das Quartiersmanagementteam und die Verwaltung sorgen für eine korrekte Umsetzung der Projekte sind aber in die Auswahl dieser Projekte nicht involviert.

Der Sinn und die Wirksamkeit dieser Strategien wurde inzwischen durch umfangreiche Evaluationen, durch die Erfahrungen vor Ort und die Reaktionen der Bewohner nachgewiesen. Gleichwohl muss deutlich darauf hingewiesen werden, dass eine nachhaltige Wirksamkeit solcher Strategien vor allem Zeit braucht: Die gesellschaftlichen Probleme, die in der Integration von Migranten liegen, zusammen mit den Problemen von sozial benachteiligten Gruppen können sicherlich nicht in kurzer Zeit durch Quartiersmanagement allein gelöst werden. Notwendig ist dazu auch ein gesellschaftliches Interesse an der Lösung solcher Probleme. Und wie schwierig diese Probleme sind, zeigen die heftigen Diskussionen der letzten Monate zu Problemen wie Karikaturenstreit oder auch zu PISA.

Nach der Evaluation der bisherigen Quartiersmanagementgebiete (2004) wurden die Ziele des Quartiersmanagments neu ausgerichtet und weitere Gebiete festgelegt. In diesen neuen Gebieten liegen die Schwerpunkte auf den Handlungsfeldern: Integration, Bildung und Arbeit. Bauliche Maßnahmen sollen zur Aufwertung der benachteiligten Gebiete beitragen, stehen aber nicht mehr im Vordergrund.

Gleichzeitig mit der Festlegung von 15 neuen Gebieten wurden die Instrumente verfeinert und den jeweiligen spezifischen Problemlagen zugeordnet: Das bisherige Quartiersmanagementverfahren bleibt als umfangreiches Verfahren bestehen, daneben treten Stadtteilmanagementverfahren zur Prävention sowie Verstetigungsverfahren in Gebieten, in denen das Quartiersmanagement aufgegeben wurde, wie z. B. am Falkplatz und am Helmholtzplatz in Prenzlauer Berg.

Gleichzeitig mit der Einrichtung von neuen Gebieten strebt der Senat an, die operative Zuständigkeit für diese Strategien auf die beteiligten Bezirke zu verlagern. Mit einzelnen Bezirken wie Neukölln und Mitte wurden bereits entsprechende Vereinbarungen getroffen.

Für das Thema „Das Soziale und die Kunst" sind natürlich die Ziele zur Erhaltung und Schaffung einer „bewohneradäquaten Statteilkultur" besonders interessant. Zunächst muss darauf hingewiesen werden, dass es sich dabei nicht etwa analog zur „Kunst am Bau" um „Kunst im Quartiersmanagement" handelt, wo aus Fördermitteln bestimmte Bestandteile abgezweigt werden, um damit künstlerische Aktivitäten zu fördern. Vielmehr soll die Beschäftigung mit Kunst und Kultur ein Element sein, um die Stadtteilidentität zu stärken, und einzelne Gruppen, wie Jugendliche, auch in ihrer persönlichen Entwicklung zu fördern.

Eigenständige kulturelle Aktivitäten sind in der Regel in den Gebieten des Stadtteilmanagements nur in geringem Ausmaß zu verzeichnen. Dennoch geht es nicht darum, wie bereits dargestellt, Projekte „von oben" zu initiieren, sondern das Interesse von Bewohnergruppen zu wecken und sie bei der Entwicklung von eigenständigen Projekten zu unterstützen. Soweit es sich dabei um Projekte handelt, die im Rahmen der Aktionsfonds abgewickelt werden, müssen diese Projekte auch vorher von einer Bewohnerjury begutachtet und für förderungswürdig befunden werden. Die Palette der Möglichkeiten für die Entwicklung solcher Projekte ist dabei so breit wie das Thema selbst: Es fängt an bei der Förderung von Straßen- und Kiezfesten, setzt sich fort über Kunstevents in leer stehenden Läden und hört noch lange nicht auf bei der Unterstützung von ganz konkreten künstlerischen Projekten wie z.B. Theaterprojekten. Erfahrungsgemäß ist dabei die Chance, von der Bewohnerjury akzeptiert zu werden, um so größer, je mehr die Beteiligung von Bewohnern in der Umsetzung der Projekte selbst gesichert ist.

Auch der Zugang zu Kunst und Kultur ist bekanntlich schichtenspezifisch sehr unterschiedlich und für viele Bewohner dieser Gebiete eröffnet sich mit diesen Projekten eine erstmalige Chance, sich näher mit Kunst zu beschäftigen. Hier ist vor allem der mittelbare und langfristige Effekt nicht zu unterschätzen.

Die Rolle des Künstlers in solchen Projekten ist sicherlich die eines Partners. Dass im öffentlichen Raum ein Kunstwerk entsteht, das möglicherweise über einen Wettbewerb ausgewählt wurde, ist eher selten der Fall. Sehr viel häufiger wird es vorkommen, dass Künstler gemeinsam mit Bewohnern, Schulklassen oder Jugendlichen aus Jugendeinrichtungen Projekte entwickeln und diese dann gemeinsam umsetzen. Im Mittelpunkt steht dabei nicht nur das Ergebnis sondern ganz wesentlich auch der Prozess, die Planung und die oft erstmalige, intensive Beschäftigung mit Kunst.

In diesem Sinne wäre es ein gutes Ergebnis, wenn am Ende eines solchen Prozesses nicht nur die Frage steht: Was bringt die Kunst für das Gebiet, sondern auch die Frage: Was bringt das Gebiet und was bringen seine Bewohner der Kunst und dem Künstler.

Theo Winters
S.T.E.R.N. GmbH

Das Wesentliche ist für die Augen unsichtbar

Ein interaktives Kunstprojekt von Walter Gramming und Uschi Frank

I.

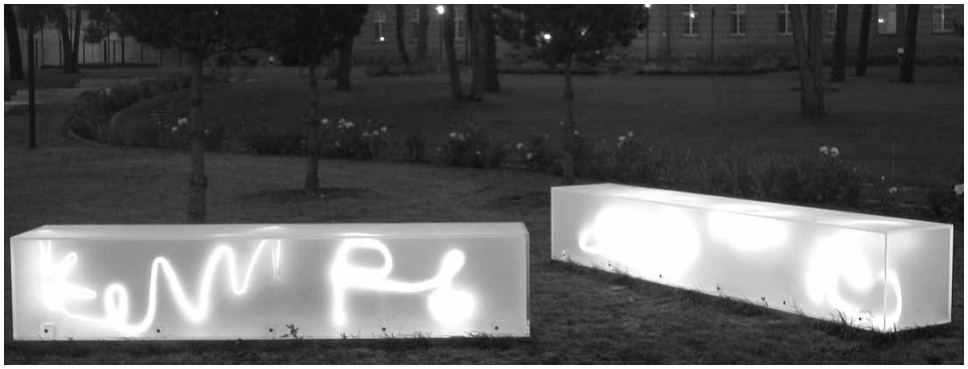
Einem von Paul Klee überlieferten Satz folgend, ist es die vornehmste Aufgabe der Kunst, das Unsichtbare sichtbar zu machen. Wie denn?, meinte Brecht in seiner Realismustheorie, gibt doch eine einfache Abbildung der Realität heute keinen Aufschluss mehr über die Komplexität ihres Wesens. Der klassischen Kunst war nicht mehr zu trauen, ja selbst den eigenen Augen nicht: Wahrnehmung, Konvention, Wirklichkeit ... alles in Frage gestellt von der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts. Und trieb nicht St. Exupéry mit seiner Dichtung den Zweifel an der Erkennbarkeit der Welt und an der Sinn und Erkenntnis stiftenden Funktion von Kunst noch weiter, indem er den „Kleinen Prinzen" sagen lässt, „Das Wesentliche ist für die Augen unsichtbar"? Ein heilsamer Agnostizismus in einer Zeit der medialen Bilderfluten? Welcher Sinne, welcher künstlerischen Methoden müssen wir uns heute bedienen, um hinter die Oberfläche der Erscheinungen vorzudringen? Ist das nicht Aufgabe der Wissenschaft? Sollten Künstler nicht gerade darauf bedacht sein, letzte Geheimnisse und Rätsel zu bewahren? Sie zu lösen, bleibt auch Herausforderung für Philosophie und Kunst, und von Platons Höhlengleichnis der Meta-Physik bis zu den virtuellen Welten des Informationszeitalters gibt es unzählige, einander widersprechende, historisch immer neue Antworten auf die alten, ungelösten Fragen zum Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit, Mimesis und Genesis, Wesen und Erscheinung.

Heutige Kunstformen haben sich seit der historischen Überwindung von Realismus und Postmoderne im letzten Jahrhundert längst von einer mimetischen Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit gelöst. Der klassische Werkbegriff, Komposition, Material, Funktion und Kontext, die Rolle des Künstlers und des Betrachters – nichts blieb unhinterfragt. Seit Duchamp ist die Wirklichkeit selbst Rohstoff der Kunst, seit Warhol der Schönheitsbegriff zum austauschbaren „all is pretty" der Warenwelt mutiert, seit Beuys gilt jeder Mensch als potenzieller Künstler und das Leben selbst als Kunst, das es in idealem ästhetischen Handeln an der „sozialen Plastik" zu vollziehen gilt. Wo nicht der soziale Auftrag an Kunst hinter einer opportunen Eventkultur zum Verschwinden gebracht wird, sind Gesellschaft und Individuum heute gleichermaßen herausgefordert, die emanzipatorischen Aufgaben und Chancen ästhetischen Handelns wahrzunehmen – ob im individuellen Lebenskunstwerk oder im gemeinschaftlichen Projekt als soziale Plastik. Wer sich als Künstler diesem Weg verschreibt, wie auch Walter Gramming und Uschi Frank mit ihrem Projekt für die Forensische Abteilung der Landesklinik Eberswalde, sollte Vermittlungskompetenz, soziale Verantwortung und emanzipatorisches Engagement einbringen, denn er arbeitet nicht im „Schonraum" des Museums oder des „white cube" der Galerien, sondern öffentlich, d. h. interdisziplinär, interaktiv und partizipatorisch im sozialen Raum mit konkreten Zielgruppen wie Bürgerinitiativen, Stadtteil- und Jugendzentren, Strafgefangenen oder Klinikpatienten. Bei allen Unterschieden der Provenienz, Erwartungshaltung und Diskursebene dieser Gruppen – der Künstler wird hier zum Berater, Betreuer, Animateur, Mentor für die Entwicklung, Formung und Umsetzung selbstständiger künstlerischer Ideen bei den einzelnen Teilnehmern. Den Therapeuten kann und soll er nicht ersetzen.

Mit der viel zitierten „Kunst von Geisteskranken" (Beispiel der Prinzhorn-Sammlung), die vorwiegend das Exotische der Werke in den Vordergrund stellt, hat die therapeutisch ausgerichtete Partizipationskunst nichts zu tun. Vorläufer und Beispiele für die Arbeit mit Klinikpatienten und Häftlingen finden sich in der jüngeren Kunstentwicklung unter anderem bei Andreas Siekmann, Christine und Irene Hohenbüchler und bereits Mitte der 70er-Jahre bei Siegfried Neuenhausen, der mit Bremer Strafgefangenen imposante Stein- und Holzskulpturen erarbeitete.

II.

„Man sieht nur mit dem Herzen gut" und „Das Wesentliche ist für die Augen unsichtbar": Diese ebenso rätselhaften wie bemerkenswerten Sätze Antoine St. Exupérys aus seinem Werk „Der kleine Prinz" haben Walter Gramming und Uschi Frank ihrem Projekt mit Bedacht als Titel wie auch Leitidee vorangestellt: „Wir vermögen nicht ins Innere vorzudringen, bleiben kleben an der Außenhaut. Der kleine Prinz zielt auf uns, er zielt auf unsere trockengelegten Synapsen". Die poetische und evokative Qualität des Textes, die stimulierende Bildmächtigkeit seiner Sprache und seine immanenten Identifikationsangebote ließen ihn als prädestiniert für eine kommunikative, interaktive ästhetische Arbeit mit einer schwer einschätzbaren Gruppe im geschlossenen Maßregelvollzug erscheinen. Aber wie war es möglich, einerseits den strikten sicherheitstechnischen und therapeutischen Vorgaben der Klinikleitung im Ausschreibungstext des Wettbewerbs zu entsprechen – Missbrauch der Kunst als Versteck, Fluchthilfe, Waffe war auszuschließen – und andererseits größtmögliche symbolische Freiräume für die künstlerischen und therapeutischen Prozesse in allen Phasen der Bearbeitung zu gewinnen? Die Künstler ließen sich anfangs nur schwer auf die von ihnen als eng gesteckt empfundenen Rahmenbedingungen der Zusammenarbeit mit den zehn Patienten und Ihren Betreuern ein. Dabei gilt der Neubau der Eberswalder Forensischen Klinik als einer der modern-



Zu den Bildern:

Walter Gramming und Uschi Frank, „man sieht nur mit dem herzen gut“
Projekt für die Forensische Abteilung der Landesklinik Eberswalde

Fotos: Uschi Frank, Walter Gramming

sten in Europa – hinsichtlich des therapeutischen Konzepts wie auch der Sicherheitseinrichtungen, wie das Ministerium für Arbeit, Soziales, Gesundheit und Familie in einer Pressemitteilung vom 5.5.2004 anlässlich der Schlüsselübergabe verlauten ließ. 124 Plätze stehen hier zur Verfügung für die Behandlung straffällig gewordener psychisch kranker und suchtkranker Menschen mit dem Ziel ihrer Resozialisierung. Die Einbeziehung der Patienten in das Kunstkonzept im Sinne eines interaktiven Gesamtprozesses war erklärtes Anliegen der Klinikleitung, nicht aber Bedingung der Ausschreibung.

Eine sorgfältige Analyse des Kontextes, des Standortes, der Zielgruppe und ihrer Nutzerinteressen, schließlich der Funktionen, Themen und Inhalte möglicher Kunstwerke musste dem Projekt vorausgehen. Sowohl für den ästhetischen Prozess als auch für dessen materialisiertes Ergebnis, das Werk, sollten zwei Leitideen Gestalt gewinnen: die therapeutische und identitätsstiftende Funktion des interaktiven Arbeitsprozesses sowie die gewünschte Gebrauchsfunktion der Kunst zur Verbesserung der Aufenthaltsqualität der Freiflächen des Klinikgeländes.

Nach der Materialwahl und Ideenfindung – die „black box“ aus der litararischen Vorlage St. Exupérys – begann eine behutsame Annäherung an die Aufgabe. Zu allererst galt es, das Vertrauen der Patienten zu gewinnen. Die Künstler nahmen zunächst eine Rolle als teilnehmende Beobachter ein, bevor sie den Text von St. Exupéry mit ihrer Idee der gläsernen Kuben in der Gruppe vermittelten. Der Prozess der kollektiven Entwicklung der Arbeiten für den Außenraum des Klinikgeländes war hingegen kaum planbar; er vollzog sich intuitiv im gemeinsamen Malen beim Lesen und Besprechen des St. Exupéry-Textes, schließlich im Sammeln, Aufschreiben und abstrahierendem Gestalten der selbst gewählten Merksätze mittels kalligraphischer Umsetzung, im gemeinsamen Begehen und Auswählen der Standorte und in der endgültigen Aufstellung der neun Kuben aus Neonacryl.

Bei aller Intuition und Ergebnisoffenheit des gemeinsamen Arbeitens mit den Patienten, war die Projektsteuerung doch ausschließliche Aufgabe der Künstler, die Balance zwischen Anleitung und Selbsttätigkeit zu halten, Ziele und Lösungsschritte zu definieren, Impulse, Anleitungen und geeignete methodische Umsetzungen zu vermitteln, Identifikation, Vertrauen und Selbstständigkeit der Teilnehmer zu evozieren und zu stärken. Erstaunliche Begabungen traten zutage und wurden gefördert. Eine persönliche Auseinandersetzung mit den Biografien der Patienten oder ihre offenkundige Thematisierung in den Schrift-Plastiken verbot sich jedoch für die Künstler. Wie hätten sie einzelnen aus der Gruppe in Kenntnis der jeweiligen Vorgeschichte noch unvoreingenommen gegenüber treten können? Und vice versa: Die vielschichtigen Motive von Patienten, sich anderen als ihren gewohnten therapeutischen Bezugspersonen im Klinikbetrieb zu öffnen und mitzuteilen, hätte unkontrollierbare psychische Konflikte auslösen und das Projekt gefährden können.

Wenn aber nicht die persönliche Biografie den Ausgangspunkt für den künstlerischen Selbstausdruck bilden konnte, dann musste es ein drittes Element sein, mit dem sich alle Teilnehmer identifizieren konnten. Die literarische Vorlage St. Exupérys, „Der kleine Prinz“, fand umgehende Akzeptanz. Und es wurde eine gemeinsame, adäquate Sprache gesucht, die es ermöglichte, die Diskursunterschiede zwischen den Patienten zu überwinden – das Graffity. Kubismus, Surrealismus und Informell lieferten mit ihren Sprach-Bildern, Schrift-Zeichen und Bilder-Rätseln die passenden kunsthistorischen Referenzen. Die freie, kalligraphische Umsetzung der Sätze in Neonschleifen eröffnete den Patienten jenseits der Normen Freiräume durch gestalterische Abweichungen, die bis zur völligen Abstraktion und Unlesbarkeit der Schriften führten. Die Auflösung des Inhalts in ein reines Form-, Licht- und Farbspiel, verborgen in den „white cubes“ des Neonacryls, evoziert vielfältige Assoziationen an Einschlüsse in Eis oder Harz, an das Prinzip der Flaschenpost, der Raumkapsel, der gläsernen Zelle usw. Aber die Schriftzüge wirken auch wie gefangen und umschlossen von der milchigen Außenhaut, die zwar Transparenz suggeriert, aber den Einblick zugleich abwehrt. Sahen die Patienten darin eine Parallele zu ihrer eigenen Situation im Maßregelvollzug? Wie auch immer: Entstanden war ein neues ästhetisches Speichermedium für subtil verschlüsselte individuelle Botschaften, Signale, Selbstreflexionen, die sich aus der Perspektive der Patienten mit den selbst gewählten Texten verbanden. Nur sie haben den Schlüssel, kennen den Code. Das Wesentliche, und hier erfüllt sich die Leitdee nach St. Exupéry, ist nun für die Augen unsichtbar, nur mit ganzheitlicher Intuition lässt sich der Inhalt der Schrift-Kuben erschließen. Wer will, kann die Auflösung der Rätsel in Normschrift nachlesen. Hier finden sich denkwürdige Sätze wie „Ich bitte die Kinder um Verzeihung“ oder „Es war für ihn eine Frage auf Leben oder Tod“.

III.

Am Anfang der Geschichte vom Kleinen Prinzen wird über das Malen philosophiert, über Wesen und Erscheinung, Wirklichkeit und Vorstellung der sichtbaren Welt. „Mal mir ein Schaf“, heißt die Aufforderung, und wunderlicherweise ist das in der gemalten Kiste verborgene Schaf viel wirklicher als das realistisch gemalte. Die Künstler wissen: „Es sind die black-boxes der Phantasie, die der kleine Prinz zauberhaft durchdringt.“

Ob die Erfahrungen der Patienten im Umgang mit den Künstlern und ihrem Gemeinschaftswerk in der Erinnerung weiter wirken und zur Resozialisierung des Einzelnen beitragen können, werden wir nicht erfahren. Wünschenswert wäre eine Fortsetzung dieser Art von Kunstwettbewerben in sozialen Kontexten, die entweder daran scheitern, dass von den interaktiven Projekten nichts Nachhaltiges bleibt oder daran, dass die autonomen Setzungen von eingeladenen Künstlern nicht mit den Nutzerinteressen korrespondieren, diese sogar ignorieren.

Mit ihrem Projekt „Man sieht nur mit dem Herzen gut“ ist Gramming und Frank nicht nur die schwierige Gratwanderung zwischen partizipatorischer, poetischer und funktionaler Kunst geglückt. Auf exemplarische Weise ist ihnen ein Baustein zu einem von der heutigen Kunst noch unerreichten Meisterwerk gelungen, das Joseph Beuys einmal als die Utopie von der „Sozialen Plastik“ bezeichnete. Kein Geringerer als sein russischer Künstlerkollege Marc Chagall, der Maler volkstümlicher Phantasie- und Traumwelten voller jüdisch-christlicher Symbole, hatte sich ein knappes Jahrhundert zuvor daran versucht, Laien aus Arbeiter- und Bauernkreisen in seine künstlerische Arbeit einzubeziehen. Sein Traum war es, „die Allerweltshäuser in Museen und die gewöhnlichen Einwohner in Künstler zu verwandeln“, aber er scheiterte mit seiner „Freien Akademie Witebsk“ an den einflussreichen Wortführern des Suprematismus und Konstruktivismus, Malewitsch, Tatlin, El Lissitsky. Joseph Beuys „Free International University“, die seine künstlerische, philosophische, soziale und politische Arbeit vereinte, lässt sich in dieser Tradition sehen. Sein ethischer, emanzipatorischer Anspruch trägt bis in heutige Kunstprojekte hinein: in jedem Menschen eine ästhetische Haltung zu bilden, Sinn und Erkenntnis zu stiften und den verborgenen Künstler zum Leben zu erwecken wie Pygmalion im griechischen Mythos die leblose Statue.

Barbara Straka
Präsidentin der Hochschule für Bildende Kunst Braunschweig

77,7 %

Kulturpolitik in Friedrichshain/Kreuzberg

Friedrichshain/Kreuzberg ist eine Großstadt im Land Berlin mit rund einer viertel Millionen Einwohnern und einigen Besonderheiten. Friedrichshain/Kreuzberg ist die einzige Großstadt in der OECD, die eine stabile linke Mehrheit in der Wahlbevölkerung von deutlich mehr als 66,6 Prozent hat, gegenwärtig 77,7 Prozent. Die PDS stellt als größte Partei mit 29,1 Prozent die Bürgermeisterin. Mit 23,1 Prozent Migrantenanteil hat Friedrichshain/Kreuzberg nach Mitte (27,3 Prozent) den höchsten Migrantenanteil in Berlin, vergleichbar mit einigen Stadtteilen in Köln oder Frankfurt. Eine weitere Besonderheit von Friedrichshain/Kreuzberg ist der extrem hohe Anteil von Künstlerinnen und Künstlern.

Berlin ist für Künstlerinnen und Künstler weltweit nach New York eine der interessantesten Städte, und – da die community der Künstlerinnen und Künstler eine von Citoyens oder citizens ist – finden die sich gern im urbanen Kern, dem südlichen Pankow, dem Bezirk Mitte und Friedrichshain/ Kreuzberg. Das alte Kreuzberg 36 war oder ist noch das Quartier mit der höchsten Dichte von Künstlerinnen und Künstlern weltweit, das Quartier um den Boxhagener Platz steht dem kaum noch nach. Mit diesem „Kiez", dem Schwerpunkt um die Mauer/Friedrichstraße und der Meile zwischen dem Schlesischen Tor und der Arena (auch wenn diese wie der Flutgraben zu Treptow gehören, beziehen sie sich doch ganz auf die Mitte Berlins) hat Friedrichshain/Kreuzberg sogar drei urbane Schwerpunkte künstlerischer Öffentlichkeit. Die community von Künstlerinnen und Künstlern besteht nur zu einem kleinen Teil aus ansässigen Berlinern. Ihre Gemeinde bildet eine internationale Struktur und einen kommunikativen Zusammenhang, in dem die Nationalität keine politisch-ideologische, sondern bestenfalls eine künstlerische Rolle spielt. Im gleichen Sinne ist auch die Integrationspolitik auf diese community nicht anwendbar. Kunst wie auch die Künstlerinnen und Künstler sind nicht integrierbar.

Das Wort „Leitkultur" ist zwar unangenehm, hat aber den realen Hintergrund, dass Integrationspolitik immer von einer dominanten ansässigen und einer nicht dominanten zugezogenen Bevölkerungsschicht ausgeht. Die Kunst und die community der Künstlerinnen und Künstler stellt den Status quo der „Leitkultur" in Frage, ist in gewisser Weise positive Desintegrationspolitik.

Die Durchkreuzung kultureller Selbstgewissheiten, sowohl der Berliner Stammkultur wie auch der türkischen Minderheit oder der türkischen Mehrheit in SO 36, durch die künstlerische Öffentlichkeit ist eine gravierende Besonderheit von Friedrichshain/Kreuzberg, die diesen Bezirk von einem wie z. B. Köln-Nippes deutlich unterscheidet.

Dieser besonderen Qualität sind sich aber die Kulturpolitiker in Friedrichshain/Kreuzberg nicht bewusst. Statt dessen ist Kulturpolitik die von Stadtteilfesten oder Hobbykunst-Events. Die Kunstszene in Friedrichshain/Kreuzberg funktioniert nicht durch, sondern trotz der bezirklichen Kulturpolitik. Einzige Ausnahmen bilden hier die Aktivitäten des Ballhaus Naunynstraße und der kommunalen Galerie, dem „Kunstraum Kreuzberg/Bethanien", der im Gebäude Bethanien sein Domizil hat.

Dieses Gebäude ist nun wieder Gegenstand kulturpolitischer Provinzpossen.

In der internationalen Kunstszene sind das „Künstlerhaus Bethanien" und mit ihr die im Gebäude arbeitende „Druckwerkstatt" – Teil der Kulturwerk GmbH des bbk berlins – und der „Kunstraum Kreuzberg/Bethanien" durchaus eine bekannte Größe.

Schilda in Bethanien

Für die Anwohner im Bezirk ist das Gebäude eher ein gelbes Haus mit zwei Türmen, das jenseits einer ziemlich verwahrlosten Grünfläche liegt. Für die Bezirkspolitiker ist es ein Haushaltsärgernis. Schlechte Hausbewirtschaftung und Verwaltungsabsprachen mit dem Land Berlin über die Nutzung der vom Land zuwendungsgestützten „Künstlerhaus Bethanien GmbH" und „Druckwerkstatt im Kulturwerk des bbk berlins" führten dazu, dass das Gebäude tatsächlich ein haushaltspolitisches Problem für den Bezirk darstellt.

Ende 2002 beschloss die Bezirksverordnetenversammlung ein Konzept für das Gebäude, das das künstlerische Profil des Gebäudes ausbauen und die wirtschaftliche Situation deutlich verbessern sollte. Ein Konzept, das im Grundsatz von den vier Einrichtungen der Kunst (die Musikschule des Bezirks wurde noch nicht benannt) getragen wurde.

Nur die Umsetzung funktionierte nicht. Zwar bezahlt das Land Berlin nach langen, vom Bezirk unnachvollziehbar verkomplizierten Verhandlungen Miete für das „Künstlerhaus" und die „Druckwerkstatt". Eine vernünftige künstlerische oder kunstnahe Vermietungspolitik wurde nicht umgesetzt. Statt dessen wurde nach dem Scheitern der Verhandlungen mit einer Modeschule ein Interessenbekundungsverfahren ausgerufen (März 2003), das Mitte 2004 auf das Angebot eines Privatinvestors eingeengt wurde.

Diese Lösung – oder sagen wir besser Verschiebung – ist in der linksten Gemeinde der OECD doch ein bisschen ungeschickt. Und natürlich gab es Unmut, besonders bei den Grünen und der PDS. Auch in der linken Basis des Kreuzberger Kiezes war man schockiert über diese Lösung; ist doch Bethanien ein Gral der Besetzungsmythen.

Das ganze endete dann in einer „Initiative für die Zukunft Bethaniens" und der Besetzung des Südflügels (Juni 2005), dessen erster und zweiter Stock durch die Harz IV Reformen im Dezember 2004 vom Sozialamt unangekündigt aufgegeben wurden.

Nun ist aber die kulturpolitische Kompetenz der Initiative und der Besetzer nicht weniger fragwürdig, als die der Bezirksgrößen. Eine Mitbegründerin der Initiative schrieb schon einige Monate vor der Besetzung, worum es ihr und ihren MitstreiterInnen geht:

Unter dem Titel „Eine bunte Utopie" schreibt Claudia Kessel: *„Auf dem Vorplatz des Hauptgebäudes herrscht ein buntes Treiben, viele Eltern und Kinder strömen zum Eingang hin. Auch das Eltern-Kind-Café mit dem angeschlossenen Indoor-Spielplatz platzt aus allen Nähten, es herrscht eine festliche Stimmung. Der Anlass ist eine Veranstaltung, die eine Grundschulklasse der Nürtingen-Schule gemeinsam mit ihrer Partnerklasse aus dem Istanbuler Stadtteil Kadikoy, die gerade für eine Woche in Berlin zu Besuch ist, organisiert hat. In der wiedereröffneten Namik-Kemal-Bibliothek im Hauptgebäude findet ab 16 Uhr eine Lesung mit türkischen und deutschen Kinderbuchautor/innen statt. Anschließend wird eine arabische Seniorin, die zu den aktiven Mitgestalter/innen des ebenfalls wieder eröffneten Seniorencafés im Hauptgebäude zählt, Märchen aus ihrem Dorf in Jordanien erzählen. Die Wände der Cafeteria schmücken Bilder, die zwei Malerinnen aus New York und Moskau, die für ein Jahr ein Atelier im Hauptgebäude bezogen haben, ausstellen. Die Künstlerinnen bieten einen Workshop für die Kinder im Garten des Bethanien, der sonst als Freilichtkino genutzt wird, an. Höhepunkt des Abends wird der Auftritt von ‚Rolf Zuckowski und seinem Kinderchor' und der Gruppe ‚Athena' sein."* (Mieterecho 308, Feb. 2005)

Diese soziokulturellen Heileweltvorstellungen haben mit dem realen Kunstbetrieb nichts zu tun. Eher entsteht der Eindruck, dass Kunst zum Unterhaltungsprogramm für Lebensbewältigungsstrategien werden soll. Das Funktionieren solcher Zusammenhänge oder „Synergien" ist vollkommen undenkbar. Die Kunst mit ihrem laborierenden und kritischen Welt- und Selbstbezug ist nicht instrumentalisierbar. Natürlich muss Kunst den Bürgern nicht hochreglementiert präsentiert werden, wie z. B. in der Gemäldegalerie. Aber dafür stehen ja gerade die Ausstellungen des Künstlerhauses, des Kunstraums oder auch der Druckwerkstatt.

Aber wir haben es hier mit einem Konflikt der Kulturbegriffe zu tun, wie Äußerungen aus der Initiative zeigen: *„Und Simone Kypke, ebenfalls von der Initiative, betont: ‚Wir wollen, dass sich die umliegende Bevölkerung mit einbringen kann, und keine aufgesetzten ‚internationalen' Konzepte, die allerorten nicht funktionieren.'* (Christoph Villinger, Mieterecho 312/Oktober 2005)

Deutlicher kann man es nicht sagen, wie man zum Künstlerhaus und zur Druckwerkstatt steht, den international ausgerichteten Einrichtungen im Gebäude Bethaniens.

Oder noch einmal Claudia Kessel im benannten Artikel: *„Multiethnischer Austausch findet kaum noch statt, die Mittagsküche, die Namik-Kemal-Bücherei mit deutscher und türkischer Literatur und das Seniorenzentrum gibt es schon seit Jahren nicht mehr. Die künstlerischen Institutionen schert es dabei anscheinend wenig, wie es ihren unmittelbaren Nachbarn geht, und halten still."*

Nicht nur, dass dieses „schert … wenig" eine bösartige Unterstellung ist, wie durch Recherche bei dem Pestalozzi-Fröbel Haus oder der Jugendgruppe Nord zu erfahren gewesen wäre. Wichtiger ist, dass es den „multiethnischen Austausch" weder in der quasi nur von türkisch sprachigen AnwohnerInnen benutzten Bibliothek, noch im Casino, ganz zu schweigen irgendwo im Seniorenzentrum gegeben hat. Politik auf der Basis von Wunschvorstellungen ist eine schwierige Sache.

Auch der partizipatorische Ansatz der Initiative („die umliegende Bevölkerung mit einbringen") hat einen eher putativen Charakter. Die „Initiative Mariannenplatz", die seit rund zwei Jahren besteht, beklagt inzwischen schriftlich, dass ihr Engagement zugunsten der Verbesserung der sozialen und lebensweltlichen Situation im Mariannenkiez von der „Initiative Zukunft Bethanien" schlicht ignoriert wird.

Ausweg: Murmelgruppe

Die Posse um die „Zukunft Bethaniens" hat einen sozialpädagogischen Höhepunkt erreicht. Der Bezirk hat sich darauf geeinigt, die Betroffenen (und auch weniger Betroffene) – an der Zahl 17 Politiker des Bezirks und Vertreter von Institutionen und Initiativen – zu einer „extern moderierten" Diskussionsrunde zu laden, die dann in 8 bis 10 Gesprächen, also das nächste Jahr lang, über Bethanien reden soll.

Ein Höhepunkt dieser sozialpädagogisch präparierten Beschäftigungstherapie ist eine „Murmelgruppe", in der Betroffene aus der Umgebung Bethaniens ihre Position zu dem Gelben Haus ausmurmeln sollen.

Max Weber hat drei Grundtypen von Organisationsstrukturen unterschieden:
- die hierarchisch autoritäre
- die voluntaristisch demokratische
- und die qualifiziert kollegiale.

Vielleicht hat er recht.

Mathias Mrowka
Leiter der Druckwerkstatt
der Kulturwerk GmbH des bbk berlins

Haus Bethanien, Modell — Foto: Bezirksamt Friedrichshain/Kreuzberg

Haus Bethanien — Foto: Mathias Mrowka

Haus Bethanien — Foto: Mathias Mrowka

Ein Magazin für Kunst aus dem öffentlichen Raum

In den Museen ein ganz normaler Vorgang: spätestens nach einem Wechsel in der Direktion landet so manches von den Vorgängern hoch gehaltene Werk in den Tiefen der Magazine, während andere bisher abgeschobene Lagerbestände der Kunstgeschichte als neue Schätze an prominenter Stelle ihren Platz in der musealen Öffentlichkeit finden. Der Blick auf die Kunstgeschichte, der Maßstab, mit dem wir künstlerische Werke betrachten und beurteilen, ist auch Ergebnis eines immer neuen Zusammenspiels aus historischer Situation, kultureller Verständigung und subjektivem Blick. Gerade deshalb ist es eine gute Tradition der meisten europäischen Museen, dass Werke aus dem Sammlungsbestand nicht als Investitionsgrundlage für den Ankauf neuer Werke verscherbelt werden dürfen. Solchermaßen gewachsene Sammlungen gewähren einen Einblick in die kontinuierliche Entwicklung jeweils zeitgebundener Kunsturteile und sind bei neu perspektivierter Durchsicht immer wieder für überraschende Entdeckungen gut.

Was im Museum normaler Alltag kunsthistorischer Neubewertung ist, wurde jedoch für den so genannten öffentlichen Raum bisher nicht in Betracht gezogen. Noch immer scheint das Diktum des Ewigkeitsanspruchs zu gelten, nach dem Denkmäler den Kampf gegen die Vergänglichkeit gewinnen helfen sollen, jener von Georg Wilhelm Friedrich Hegel in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts formulierte Anspruch an die Skulptur als in ihrer unendlichen Ruhe erhaben, als dem Zufälligen und Vorübereilenden enthoben, also zeitlos, unveränderlich und bleibend; Denn, so formuliert bereits 1769 Johann Gottfried Herder in seinen grundlegenden Ausführungen zur Plastik: die Malerei sei Traum, die Bildnerei aber Wahrheit.

Dabei hat sich der Begriff von Skulptur seitdem stärker verändert, als in dem gesamten vorausgegangenen Jahrtausend. Die viel zitierte avantgardistische Ausweitung des Kunstbegriffs hat vor allem auf plastisch-skulpturalen Terrain stattgefunden: Ein weiter Weg von der Geschlossenheit der von ewiger Gültigkeit durchströmten, an klassischem Körperideal orientierten Skulptur zur temporären, auf tägliche veränderte Alltagsgeschäftigkeit reagierenden, weit in den Raum ausgreifenden Installation oder Intervention. Mit der Forderung „Kunst in den öffentlichen Raum" zogen Künstler wie Kuratoren insbesondere während der letzten drei Jahrzehnte aus den Museumsmauern in die Öffentlichkeit. Statt unabhängiger und auf Zeitlosigkeit zielender Setzungen ging es nun um ortsspezifische Installationen sowie Interpretationen des städtischen wie landschaftlichen Raumes, um den temporären Eingriff in das gesellschaftliche Gefüge.

Anlass genug, auch über den pragmatischen Umgang mit dem skulpturalen Erbe der letzten Jahrzehnte nachzudenken. Ist wirklich alles, was uns im öffentlichen Raum allein schon aufgrund seiner Materialität mit dem Anspruch auf Dauerhaftigkeit entgegentritt, unverrückbar an seinen Ort gebunden? Erstmalig hat das Bremer Pilotprojekt „Moving the city" im Jahr 2003 diese provozierende Frage gestellt und nach 30 Jahren Kunst im öffentlichen Raum-Programm eine kritische Rückschau vorgenommen – mit dem Ergebnis, dass mehrere Werke abgebaut oder verrückt wurden.

Nun soll hier keineswegs einer modisch bedingten Abrissbirne das Wort geredet werden. Auch dürfen weniger kunstbegeisterte Kulturpolitiker nicht ihrer Verantwortung für Pflege und Obhut der künstlerischen Arbeiten in ihrem Zuständigkeitsbereich enthoben werden. Dennoch möchte ich dazu anregen, die Kunst im öffentlichen Raum nicht eo ipso für sakrosankt, also unverrückbar zu erklären. Nach über 30 Jahren fortschreitender Ausstaffierung unserer Städte mit künstlerischen Objekten stehen wir vor dem kunstwissenschaftlich, konservatorisch und zweifellos auch urheberrechtlich brisanten Problem einer ersten Revision, die selbst einen Abtransport einzelner Werke nicht ausschließen darf. Und zugleich muss damit endlich eine längst nicht überall vollzogene Inventarisierung des künstlerischen Bestandes unserer Städte einhergehen!

Der Stadtraum ist kein neutraler White-Cube, sondern ein, ständiger Veränderung unterworfener, Mitspieler bei der Bedeutungsgenerierung der in ihm präsentierten Kunst. Was ist eigentlich, wenn sich das Umfeld, der architektonische, landschaftliche oder soziale Bezugspunkt der künstlerischen Arbeiten ändert? Wenn ein Parkplatz nun den Kontext der ehemals ortsspezifischen Skulptur bildet, die doch auf Parkgrün bezogen war? Wenn die Häuserfassade neu gestaltet wird und die Wandskulptur zwangsweise zum lächerlichen Appendix mutiert? Und – ein nicht zu unterschätzendes Problem vieler Städte und Gemeinden –, wenn der Zahn der Zeit so sehr an Eisenstahl und Beton gefressen hat, dass den ehemaligen Schätzen nur mehr eine Totalsanierung oder – wenn dies das Budget nicht zulässt – der schmähliche Abtransport auf die Sondermülldeponie bleibt?

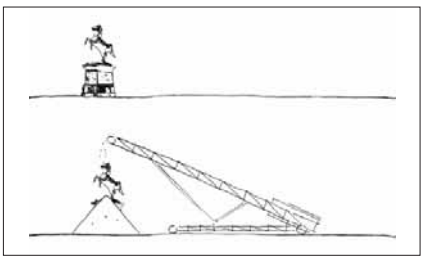
Kann wirklich alles, was einst von einem, manches Mal ohne entsprechende fachliche Mehrheit besetzten, Kunst am Bau-Ausschuss für die Öffentlichkeit bestimmt wurde, auch über die nächsten Jahrzehnte hinaus im Stadtraum noch Bestand haben? Wie ist diese heikle Diskussion werkimmanenter Qualitäten mit all ihren urheberrechtlichen Implikationen respektvoll zu führen? Besteht nicht gerade für auf Ortsbezug angelegte künstlerische Arbeiten die Gefahr erheblichen künstlerischen Wertverlustes, wenn eine ihrer Säulen – ihre intakte Materialität oder ihr Kontext – dem Verfall oder starker Veränderung unterlegen ist?

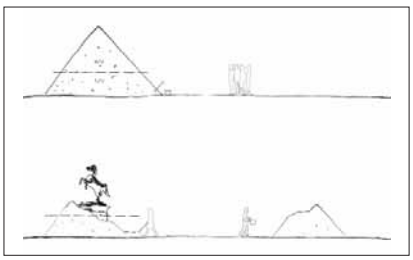
Diese Fragen waren Gegenstand eines öffentlichen Symposiums, das im September 2005 in der Stadt Bergkamen stattfand (Leitung Martin Henatsch, Büro Kunst und Öffentlichkeit, Münster und Tanja Muschwitz, Kulturreferat Bergkamen). Zugrunde liegende Idee – vielleicht Vision – der von der Stadt Bergkamen sowie der Kulturpolitischen Gesellschaft veranstalteten Tagung: die Gründung eines Magazins für Kunst aus dem öffentlichen Raum. Ohne falsche, an kulturpolitischer Praxis vorbeischielende Rücksichtnahme wurde in Bergkamen gefragt, ob Werke aus dem öffentlichen Raum an einen neuen Platz gesetzt werden dürften oder ob hierfür ein Schaulager einzurichten sei. Neben den Stellungnahmen der eigentlichen Protagonisten einer solchen Diskussionsrunde, der Künstler (Rudolf Herz, Thorsten Goldberg, Maik Löbbert), stand die kunstwissenschaftlich kuratorische Perspektive im Vordergrund. Hier konnte die Tagung auf Erfahrungen mit dem Bremer Pilotprojekt (Rose Pfister) oder dem Modell Berlin Hellersdorf (Thorsten Goldberg) zurückgreifen. Als prägnantes Beispiel für eine Umsetzung wurde über den Umgang mit Olaf Metzels „13.4.1981" in Berlin berichtet (Barbara Straka) und ein Ausblick auf den künstlerischen Wettbewerb des Hildesheimer Kunstvereins für einen „Entsorgungspark für funktionslose Kunst im öffentlichen Raum" gegeben (Thomas Kaestle). Schließlich wurde auf das grundsätzliche Mitspracherecht der Künstler oder ihrer Erben verwiesen, das rechtlich nur dann außer Kraft gesetzt wäre, würde ihr Werk vollständig zerstört (Gerhard Pfennig).

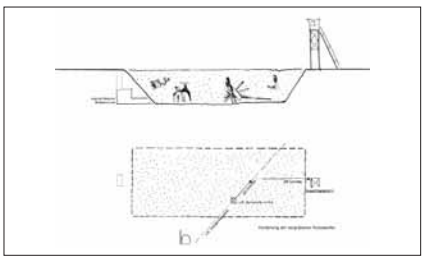
Die Tagung legte den Grundstein für weiteres Nachdenken über ein „Magazin für Kunst aus dem öffentlichen Raum", vor allem aber darüber, dass dies viel mehr sein müsste, als eine Deponie künstlerischer Überreste aus dem öffentlichen Raum: eine Institution zur Verhinderung ihrer weiteren Zerstörung oder ihres fortschreitenden Zerfalls, die der konservatorischen Erhaltung dient sowie der wissenschaftlichen Aufarbeitung und Dokumentation ihres ursprünglichen Kontextes; zudem sollte es der interessierten Öffentlichkeit als unprätentiöses Schaulager zur Verfügung stehen, allerdings – notwendigerweise – jenseits einer Präsentation, die sich mit der Intention des ursprünglich für einen ganz anderen Ort spezifisch angelegten Werkes überschneiden könnte und somit in Gefahr stünde, eine falsche Stimmigkeit zu erzeugen.

Es bleibt nach wie vor wichtigste Voraussetzung, die Bedingungen für die Überführung von Arbeiten aus dem öffentlichen Raum in ein solches Magazin genau auszuformulieren: Wann, unter welchen Voraussetzungen und nach welchen Kriterien dürfte bzw. sollte Kunst von ihrem eigentlichen Bestimmungsort im öffentlichen Raum abtransportiert und in einem Magazin deponiert werden? Bedingung für eine mögliche Einlagerung in ein solches Magazin müsste sein, dass 1. die materielle Konsistenz nicht mehr dem künstlerischen Anspruch genügt; oder 2. eine einschneidende Veränderung bzw. der Wegfall des für die künstlerische Aussage unabdingbaren räumlichen oder sozialen Umfeldes stattgefunden hat; oder 3. eine überregionale Fachkommission nach eingehender qualitativer Beratung und unter Wahrung der Urheberrechte den Abbau und Abtransport in das Magazin empfiehlt; oder 4. das Werk von vornherein für einen lediglich temporären Präsentationsrahmen geschaffen wurde und nun auf Wunsch des Künstlers öffentlich zugängig eingelagert und dokumentiert werden soll.

Ein solchermaßen sorgfältig und respektvoll zu bestückendes „Magazin für Kunst aus dem öffentlichen Raum" wäre öffentlich zugängige Lagerstätte für jene Werke, deren Bestand oder Wirkung sonst gefährdet wäre, deren weiterer Verfall dort verhindert werden könnte. Ganz nebenbei entstünde eine Sammlung über die Rezeptionsgeschichte von Kunst im öffentlichen Raum – ex negativo: zugleich ein wenig erfüllt von jener klassischen Überzeitlichkeit, die jahrhundertelang unangefochten von äußeren Ein-







Wettbewerb des Hildesheimer Kunstvereins für einen „Entsorgungspark für funktionslose Kunst im öffentlichen Raum", Wettbewerbsarbeit „Kunst Angehäuft"

Arne Hansen, Nils Nolting – cityförster

Kunst im Schutt

Kunst am Bau hat ein undankbares Schicksal: Fällt der Bau, fällt die Kunst gleich mit. Deshalb fristen architekturgebundene Werke ein ungewisses Dasein. Wer baut heute noch für Jahrhunderte? Leider wurde bisher nur im seltensten Fall bei der Planung von Kunst am Bau an ihre Evakuierung aus einem abgenutzten oder vielleicht kontaminiertem Bauwerk gedacht. Was eigentlich verwundert, denn im Zeitalter industrieller Bauweise sowie zunehmender wirtschaftlicher und ideologischer Flexibilität stellt sich die Zukunft manches Bauwerks und seiner kunstvollen Ausstattung immer unklarer dar. Die Perspektive von Kunstwerken ist aber eine langfristige. Nach dem Sensationseffekt ihrer Entstehung und einer allmählichen Gewöhnung fallen sie zwar einer zwischenzeitlichen Entwertung anheim. Je älter sie aber werden, desto höher steigt ihre Wertkurve wieder an. Abgesehen von den Entstehungskosten trägt Kunst am Bau einen offenen Wertfaktor in sich.

So hat mangelnder Sachverstand in den letzten Jahren immer wieder dazu geführt, dass Kunst am Bau im Bauschredder landete oder auf die Sondermülldeponie wanderte. Besonders davon betroffen war die „Kunst der DDR". Sie wurde als ideologische Altlast abgetan oder als altmodisch abgewertet. Initiativen einzelner konnten gegen die Macht des Faktischen von Alt- oder Neueigentümern zumeist nichts ausrichten. Dass Privatbesitzer nur selten Rücksicht auf bestehende Kunst am Bau nehmen, überrascht nicht. Dass aber die öffentliche Hand mit der selben Gleichgültigkeit architekturgebundene Kunst in den Bauschutt wandern lässt, verärgert sehr.

Zuletzt geschah dies im Herbst 2005 in der „Stadt für Wissenschaft, Wirtschaft und Medien": in Berlin-Adlershof, Agastraße 16. Dort war 1958 bis 1962 vom Ministerium für Post- und Fernmeldewesen der DDR im streng sachlichen, modernen Architekturstil (Projektant Peter Flierl) das Rundfunktechnische Zentralamt der DDR gebaut worden. 1962 erfolgte die künstlerische Ausstattung mit Kunst am Bau: Für den Speisesaal gestaltete Horst Zickelbein einen keramischen Wandfries mit Bildmotiven aus Sport, Spiel und Kultur (2,8 x 26 Meter). Für das vorgelagerte Eingangsgebäude des Architekturensembles gestaltete ein Künstlerkollektiv (Frank Glaser, Dagmar Glaser-Lauermann, Gertrud Triebs) zwei Putzkeramikmosaike (je 3,5 x 13 Meter) zu Themen der Geschichte der Wissenschaft und der Elektrizität. Mit der Wiedervereinigung gingen das Gebäude und die Kunst in das Eigentum der Deutschen Telekom über. Seit 1992 stand es leer und fiel allmählich dem allgemeinem Vandalismus anheim. Zuletzt ging diese Immobilie an das Land Berlin über.

Seit dem Jahr 2000 haben einzelne Interessierte immer wieder eine Sicherung der gefährdeten Kunstwerke gefordert, besonders nachdem 2001 feststand, dass die Gebäude abgerissen werden sollten. Doch alle Initiativen blieben erfolglos. Zuletzt hatte schließlich das Bezirksamt Treptow-Köpenick eine Sicherung der Wandgestaltungen prüfen lassen. Eine konservatorische Abnahme hätte den Bezirk unaufbringbare 60 000 Euro gekostet. Das aber überforderte die finanziellen Möglichkeiten des Bezirksamtes, so dass man sich allein mit einer fotografischen Dokumentation begnügen musste.

Dass der Bezirk von einer Sicherung solcher Kunstwerke finanziell überfordert war, verwundert nicht. Dass aber im Land Berlin diese Mittel nicht aufgebracht werden konnten, enttäuscht sehr. Denn schließlich bezahlte das Land Berlin den Abriss und damit auch die Kunstzerstörung, wie das zugehörige Bauschild der Maßnahme stolz verkündete. Und damit noch nicht genug. Mit EFRE-Mitteln, das sind Gelder des Europäischen Fonds für Regionale Entwicklung, flossen weitere Steuergelder in die Kunstzerstörung: Einst bezahlte der Staat die Kunst am Bau, nun bezahlte der Staat ihre Zerstörung.

Dabei ist Adlershof kein Einzelfall. Schon seit einigen Jahren sorgt das Sonderprogramm Stadtumbau Ost der Bundesregierung dafür, dass in den Großsiedlungen der ostdeutschen Städte vorhandener Wohnungsleerstand auf dem Wege des Gebäudeabrisses beseitigt wird. „Rückbau" wird dieser Abriss beschönigend genannt. Vom Rückbau sind nicht nur Wohnbauten betroffen. Rückbau findet auch bei nicht mehr benötigten Kindertagesstätten und Schulgebäuden statt. Und damit ist auch Kunst am Bau von der Zerstörung betroffen. Denn an den meisten Sozialbauten wurde in den 1970er und 1980er Jahren Kunst am Bau ausgeführt. Sie brachte Farbe in die monotongrauen Plattenbausiedlungen hinein, kennzeichnete Eingänge und Bauten und erleichterte die Orientierung und Identifikation. Sie war nicht nur Schmuck, sondern brachte auch Künstlerinnen und Künstler in Lohn und Brot. Besonders an den „Kinderkombinationen" aus Hort und Krippe, den Kindertagesstätten, war die Kunst am Bau sehr nutzerbezogen und führte kindgerechte Themen in zeichenhafter Form aus.

Viele dieser Werke entstanden als Wandmalerei, direkt, al secco, auf die Wände gemalt. Sie sind zumeist im Laufe der letzten zehn Jahre verloren gegangen. Was die Witterung und das Sonnenlicht von den ursprünglichen Werken noch übrig gelassen hatten, wurde schlussendlich von Graffiti zerstört. Aber für Keramik- und Mosaikgestaltungen ist eine Sicherung möglich. Dafür bedarf es aber des notwendigen restauratorischen Sachverstands und auch der hat seinen Preis. Da die Rückbaumaßnahmen von den Berliner Bezirken durchgeführt werden, die zur Verfügung stehenden Gelder sowieso zu knapp bemessen sind, ist die Sicherung von gefährdeter Kunst am Bau nur selten finanzierbar.

Deshalb hat sich beispielsweise der Bezirk Marzahn-Hellersdorf für eine exemplarische Sicherung von Kunst am Bau entschieden. Die knappen Mittel, die für solche Maßnahmen zur Verfügung stehen, werden auf einzelne Kunstwerke konzentriert. Die Werke, die so erhalten bleiben, repräsentieren schließlich eine besondere Kunstform, die in ihrer Breite nur noch in Dokumentationen erfahrbar ist. Der bezirklichen Kommission für Kunst im öffentlichen Raum kommt dabei die Aufgabe zu, eine kuratorische Auswahl unter der gefährdeten Kunst am Bau zu treffen, für die eine konservatorische Abnahme möglich ist. Was mit der geretteten Kunst einmal geschehen soll, muss dabei noch offen bleiben. Ob sie einmal im Bezirksmuseum ausgestellt werden wird oder an einem der noch verbliebenen Sozialbauten des Bezirks eine Neuanbringung erfährt, etwa wieder im Rahmen einer Kindertagesstätte oder einer Schule, muss den künftigen Diskussionsprozessen überlassen bleiben.

Die Initiative des Bezirks Marzahn-Hellersdorf ist ein Beginn für einen neuen, bewussten Umgang mit den von der Vergangenheit geschaffenen Werten: dem Wert Kunst am Bau. Das setzt Interesse, Engagement, Einfühlungsvermögen und vor allem die Bereitstellung von finanziellen Mitteln voraus. Dass der Staat einerseits mit Programmen wie Stadtumbau Ost Millionenbeträge für den Abriss zur Verfügung stellt, gleichzeitig aber die verantwortlichen Bauverwaltungen in den Bezirken kleinere Summen zur Sicherung von bestehender Kunst am Bau nicht aufbringen können, stellt einen eklatanten Widerspruch dar. Deshalb ist beispielsweise die Anwendung der Anweisung Bau auf Stadtumbaumittel im Fall von Rückbau bei Sozialbauten mit erhaltenswerter und erhaltensmöglicher Kunst am Bau dringend geboten, damit nicht noch weitere Kunstwerke verloren gehen. Solange eine solche finanzielle Grundlage zur Sicherung von Kunst am Bau nicht gegeben ist, drohen die Ergebnisse jahrzehntelanger öffentlicher Kunstförderung in der Bauschuttentsorgung zu versinken.

Martin Schönfeld

Frank Glaser/Dagmar Glaser-Lauermann/Gertrud Triebs, Entwicklung der Elektrizität, Putzkeramikmosaik, 1962 Foto Werner Laube

Horst Zickelbein, Keramische Wandgestaltung, 1962 Foto Werner Laube

Kunst im Abriss: Baustelle Agastraße 16, November 2005 Foto Martin Schönfeld

Kunstzerstörung im Auftrag der öffentlichen Hand, bezahlt vom Land Berlin und der Europäischen Gemeinschaft Foto Martin Schönfeld

Streit um „Lebenskraft“

Um das eindrucksvolle Triptychon „Lebenskraft“ des Malers Georg Baselitz aus dem Jahr 1971 tobt derzeit ein Streit zwischen dem DRK Klinikum im Berliner Westend und der Charité, der schon seit mehreren Monaten andauert und in den im August vergangenen Jahres auch die Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur eingeschaltet worden ist.

Im Augenblick hängen die drei Tafeln des Gemäldes, die aus Anlass des 100jährigen Jubiläums des DRK-Klinikums im Westend von der Charité ausgeliehen wurden, an dem für sie ursprünglich vorgesehenen Platz in der Eingangshalle des Hochhausneubaus, der Ende der 60er Jahre gebaut worden war.

Das Gemälde war 1970/71 aus Mitteln für Kunst am Bau und damit für diesen ganz bestimmten Ort realisiert worden. 1971 ging das Klinikum in die Trägerschaft der Freien Universität Berlin über, die 1991 im Zuge der Neustrukturierung der Berliner Kliniklandschaft nach der Wiedervereinigung ins Rudolf-Virchow-Krankenhaus umzog. Auch das Triptychon zog mit und hing dann jahrelang im Vorzimmer des ärztlichen Direktors des nun zur Charité gehörigen Virchow-Krankenhauses. Damit war es entgegen den Statuten des Kunst am Bau Programms transloziert worden und darüber hinaus den Blicken der breiten Öffentlichkeit bis auf Weiteres entzogen. Als das Klinikum im Westend, das jetzt als DRK-Klinikum firmiert, im Sommer 2004 sein 100jähriges Jubiläum beging, setzten sich der Förderverein Kunst und besonders Prof. Dr. Ernst Kraas dafür ein, das Gemälde für diesen Anlass bei der Charité zu entleihen. Das Vorhaben konnte dank der Großzügigkeit der Charité ohne weitere Probleme in die Tat umgesetzt werden. Seitdem hängt es also wieder an dem für ihn ursprünglich vorgesehenen Platz. Mittlerweile allerdings hinter dickem Panzerglas, denn der Wert des Triptychons ist, wie Fachleute diagnostiziert haben, auf Schwindel erregende 3 Millionen Euro gestiegen. Nach Ablauf der Leihfrist allerdings begannen die Probleme, denn der Förderverein Kunst und Prof. Dr. Ernst Kraas machten sich nicht zu Unrecht dafür stark, das Gemälde an Ort und Stelle zu halten, womit die Charité jedoch nicht einverstanden ist.

Dass das Gemälde in der Eingangshalle des Hochhausneubaus plötzlich gefehlt hatte, fiel im Jahre 2001 nur durch Zufall auf.

Als Prof. Dr. Ernst Kraas – jetzt Chefarzt am DRK-Klinikum im Berliner Westend – hier seine Stelle antrat, stellte er fest, dass sich das Triptychon des Malers Georg Baselitz mit dem Titel „Lebenskraft“ nicht mehr an dem für ihn bestimmten Platz befand. Kraas, der Jahre zuvor als Assistenzarzt an dem Klinikum gearbeitet hatte, kannte das Bild gut, war er doch damals täglich daran vorbeigegangen. Wie er berichtet, saßen die Leute mit Zahnschmerzen und dicker Backe direkt unter dem Gemälde mit seiner friedlichen Motivik, denn hinter der Wand, an dem das Triptychon damals noch ganz ungeschützt hing, befand sich die Notaufnahme der zahnmedizinischen Abteilung.

Prof. Dr. Ernst Kraas, der sich sehr für die Vermittlung von Kunst am DRK Klinikum einsetzt, begann also Nachforschungen über den Verbleib des Bildes anzustellen. Wie „Die Welt“ am 11. August 2005 berichtete, suchte man das Kunstwerk im Keller wie auch in den Depots des Klinikums vergeblich, denn es befand sich mittlerweile an einem ganz anderen Ort. Hierhin war das Werk 1991 im Zuge der Umstrukturierungen der verschiedenen Berliner Universitätskliniken verbracht worden, die sich aus der Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten ergeben hatten und aus denen sich laut Auskunft der Pressesprecherin der Charité, Frau Kerstin Ullrich, aktuell auch der Eigentumsanspruch von Seiten der Charité ergibt. Sie teilte im August des vergangenen Jahres am Telefon mit, dass bezüglich der Eigentumsfrage bereits zwei Gerichtsurteile vorlägen, die diese eindeutig zu Gunsten der Universität bzw. der Charité entschieden hätten. Doch ganz so eindeutig scheint die Sachlage dann doch nicht zu sein, denn, ohne die Eigentumsfrage antasten zu wollen, ist aus Sicht von Fachleuten der neue Standort mit der Tatsache, dass das Werk aus Mitteln für Kunst am Bau finanziert und 1970/71 mit 20 000 Mark aus Geldern der öffentlichen Hand für einen ganz bestimmten Ort geschaffen wurde, nicht recht zu vereinbaren.

Ende der 1960er Jahre wurde das damalige Charlottenburger Krankenhaus am Spandauer Damm weiter ausgebaut. Nach dem Entwurf von Peter Poelzig und unter der Projektleitung des Architekten Josef Paul Kleihues, der damals im Büro Poelzig arbeitete, entstand ein Hochhausneubau. In der Eingangshalle plante Kleihues dezidiert einen Platz für zeitgenössische Kunst ein. Dazu wurden drei Nischen in der Pfeilerarchitektur der Eingangshalle gelassen, die Platz für eine künstlerische Arbeit boten und für deren Ausstattung es Ende der 60er Jahre einen beschränkten Wettbewerb gegeben hatte, dessen Auslober das Bauamt Charlottenburg war. Kleihues schließlich setzte sich vehement für die Auswahl des Triptychons „Lebenskraft“ von Georg Baselitz ein, der damals erst wenig bekannt war. Seine zu diesem Zeitpunkt erstmals in umgedrehter Form präsentierten Gemälde stießen darüber hinaus noch auf breites Unverständnis.

Das Triptychon „Lebenskraft“ hat Georg Baselitz 1971 gemalt und es fällt bereits in die Zeit seines Schaffens, wo er seine Bilder nicht nur umdrehte, wie man vielleicht meinen könnte, sondern bereits auf dem Kopf konzipierte. Erstmalig tat er dies mit „Der Mann am Baum“ aus dem Jahre 1969. Zu diesem Vorgehen hatte ihn das eingehende Studium von Darstellungen der Kreuzigung Christi veranlasst, wo der Leib Christi mit dem Kopf nach unten gekreuzigt, abgebildet ist. Auch Darstellungen der Kreuzigung Petri, wo jener kopfüber am Kreuz hängt, haben ihn tief beeindruckt. Er greift also auf ein in der Kunstgeschichte relativ ungewöhnliches Motiv zurück und verwendet es für sich als Ausdruck des sich Abgrenzens von einer sonst allgemein üblichen Art der Darstellung. Hinzu kommt die eingehende Beschäftigung mit der optischen Verarbeitung von Bildern im menschlichen Gehirn. Eigentlich treffen die Bilder, die wir sehen als auf dem Kopf stehende Bilder auf der Netzhaut des menschlichen Auges auf um anschließend von unserem Gehirn umgerechnet und für unsere Wahrnehmung umgedreht zu werden. Erst diese Transferleistung des Gehirns ermöglicht ein sich Orientieren im Raum und damit eine ungehinderte Bewegungsfreiheit.

Mit seiner Art der Darstellung, bei der er im Anschluss an den beschriebenen ersten Umkehrversuch 1969 Zeit seines Schaffens geblieben ist, stellt er die herkömmlichen Hierarchien, die in der Malerei bis dato fraglos von allen akzeptiert wurden, vehement in Frage. In dem Bild, um das es hier geht, stellt einzig der Horizont im mittleren Teil des Triptychons noch eine verlässliche Größe dar und gibt dem Auge des Betrachters Halt und Orientierung. Die anderen Bildteile sind hingegen völlig gegen die Konvention angeordnet, was zunächst Verwirrung hervorruft. Die Wolken, die auf der Mitteltafel dargestellt sind, befinden sich unterhalb der Horizontlinie, oberhalb davon fällt der Blick auf zwei Figuren, die im Grase lagern. Da sie jedoch oberhalb der Horizontlinie liegen, da wo eigentlich der Himmel sein müsste, entsteht der Eindruck, als würden sie der Schwerkraft enthoben, direkt unter dem oberen Bildrand schweben. Bei diesem Motiv handelt es sich um das Zitat eines Gemäldes des bekannten französischen Impressionisten Georges Seurat. Baselitz bezieht sich hier auf „Une Baignade, Asinières“, das von Seurat im Jahr 1883 begonnenen wurde. Im Original sehen wir einige Ausflügler ganz entspannt an einem Fluss lagern und die Sommerfrische eines friedlichen Tages genießen. Im Hintergrund ist die Silhouette einer Fabrik zu sehen.

Abgesehen von dem oben beschriebenen Auf-den-Kopf-Stellen des Motivs bei Baselitz gibt es auf der Mitteltafel des Gemäldes zwei Bäume, die vom unteren Rand des Bildes in die Wolken hineinwachsen und sich damit innerhalb der herkömmlichen Darstellungskonvention bewegen. Wir haben es hier also mit einer Mischung verschiedener Bildansätze zu tun. Der rechte Teil des Triptychons zeigt einen auf den Kopf gestellten Birkenhain. Mit der Abbildung des Birkenhains bezieht sich Baselitz eindeutig auf den Ort, der ursprünglich für das Triptychon vorgesehen war, denn er hat das kleine Birkenwäldchen im Park

Georg Baselitz, Tryptichon Lebenskraft, Eingangshalle DRK Klinikum Westend Fotos: Britta Schubert

auf dem Klinikgelände gesehen. Auf der linken Bildtafel begegnet der Blick des Betrachters einem Schwarm Möwen, der sich – auch dieser Bildteil steht Kopf – in einen Abgrund zu stürzen scheint.

Am Ende sprechen mehrere Argumente, von denen einige bereits genannt wurden für den Verbleib des Gemäldes in der Eingangshalle des Hochhausneubaus auf dem Gelände des DRK-Klinikums im Westend: das Werk ist aus Mitteln für Kunst am Bau und für diesen speziellen Ort angekauft worden. Hier und nicht im Vorzimmer eines ärztlichen Direktors ist es einer breiten Öffentlichkeit zugänglich. Mit dem Ortsbezug, den der Künstler durch die Wahl des Themas wie der Motive hergestellt hat, fügt es sich bestens an diesem Standort ein. Nicht nur die Abbildung des Birkenhains auf der rechten Tafel ist hier anzuführen. Auch die Komposition der Mitteltafel mit Seurat Zitat verweist auf den Ort; sie zeigt sich erholende Menschen in natürlicher Umgebung. Und schließlich ist der Titel, den das Bild trägt, als Ermunterung an die Patienten des Klinikums zu verstehen, den Mut nicht sinken zu lassen beim oft langwierigen Prozess der Genesung. Baselitz selbst hat übrigens im Zuge der Streitigkeiten geäußert, dass er das Werk gerne weiterhin an diesem Platz sähe.

Aus heutiger Sicht mag die Eingangshalle mit ihrer niedrigen Decke für die Präsentation eines solch großformatigen Werkes ungeeignet erscheinen doch Prof. Dr. Ernst Kraas betont, dass die Ansprüche an einen angemessenen Präsentationsort zur Zeit der Entstehung des Gemäldes eben wesentlich bescheidener waren.

Da das Gemälde dem Land Berlin gehört, ist nach dem jetzigen Stand der Dinge rein rechtlich gesehen letztendlich nur Herr Flierl bzw. die Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur dazu befugt eine Entscheidung über den endgültigen Standort des Gemäldes zu treffen, wie Prof. Dr. Kraas betont. Dazu ist für Anfang März ein neuer Verhandlungstermin unter den drei Verhandlungsparteien anberaumt, bei dem es hoffentlich zu einem endgültigen Beschluss zu Gunsten des Standortes, für den das Gemälde ursprünglich einmal angefertigt wurde, kommen wird.

Petra Henninger
Kunsthistorikerin, freie Autorin

Fortschritte auf bleibenden Baustellen

Der Leitfaden Kunst am Bau (2005) und die Fortschreibung der Anweisung Bau Berlin (2006)

Ohne Bürokratie gäbe es keine Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum für öffentliche Baumaßnahmen. Ihre formale Voraussetzung sind deshalb Beschlüsse und Verwaltungsanordnungen, die dem staatlichen Auftrag für Kunst am Bau den Rahmen setzen und ihre Entwicklung und Ausführung regulieren. Wer also die Bedingungen für Kunst am Bau und im Stadtraum verbessern möchte, muss neue Beschlüsse herbeiführen und die bürokratischen Richtlinien und Regularien überarbeiten. Denn sie erst verleihen dem staatlichen Auftrag Transparenz, Demokratie und Chancengleichheit in einem gerechten Wettbewerbswesen. Deshalb ist die Ausarbeitung von verbindlichen Regeln für die Auswahl, den Wettbewerb und den Auftrag für Kunst am Bau unerlässlich.

Solche Regelwerke sind der im August 2005 erschienene Leitfaden Kunst am Bau und die im Januar 2006 fortgeschriebene Anweisung Bau für Kunst am Bau und im Stadtraum des Landes Berlin. Sie definieren, welche Baumaßnahmen für Kunst geltend gemacht werden können, in welcher Weise Entwürfe erlangt werden sollen und den Umfang der Gelder für diese Kunst. Sie sind vorläufige Ergebnisse eines steten Bemühens um Verbesserungen, für welche die Künstlerverbände seit dem Bundestagsbeschluss vom 25. Januar 1950 über die Verwendung von einem Prozent der Bausumme für Kunst am Bau kämpfen. Die darin formulierten Grundsätze müssen immer wieder mit der Realität abgeglichen und weiter ausgearbeitet werden. Deshalb sind diese Regelwerke für alle im Bereich Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum Tätigen bleibende Baustellen.

Der Abschnitt K7 der RBBau [1]

Die gewaltigsten Fortschritte gab es auf der Baustelle der „K7". Wo die Vorgaben nur äußerst allgemeine sind, nehmen konkretisierende Formulierungen den Stellenwert großer und revolutionärer Erfolge ein.

Der Abschnitt K7 beschreibt in den Richtlinien zur Durchführung von Baumaßnahmen des Bundes (RBBau) die „Beteiligung bildender Künstler". Das geschieht in sechs knappen Absätzen äußerst allgemein, so dass die Bauverwaltung eigentlich bei keiner Baumaßnahme des Bundes Kunst am Bau zu veranlassen bräuchte und es allein in ihrem Belieben liegt, ob Kunst beim Bund geschieht. Die K7 ist eine allgemeine Rahmenrichtlinie, die zwar einen Handlungsspielraum eröffnen kann, jedoch zu nichts verpflichtet. Sie ist eine Empfehlung, nicht mehr und auch nicht weniger. Präzise und verbindliche Festlegungen finden sich darin fast nicht. Über die Berechnungsgrundlage der Gelder für Kunst am Bau werden überhaupt keine Vorgaben gemacht, Gremien oder Beiräte für die Künstlerauswahl sind nicht erwähnt und Wettbewerbe werden nur als eine Möglichkeit bei „bedeutenden Baumaßnahmen" in Aussicht gestellt. Einzig klar und deutlich ist in der K7 nur formuliert, dass „die Entscheidung über die künstlerische Ausgestaltung der Bauverwaltung [obliegt]".

Der Leitfaden Kunst am Bau 2005

Dass es trotz der K7 immer wieder Kunst am Bau bei Baumaßnahmen des Bundes gab, ist besonders dem großen Engagement der Künstlerverbände und aufgeschlossenen Mitarbeitern in den Ministerien und den Bauverwaltungen zu verdanken. Zuletzt kam Kunst am Bau bei Baumaßnahmen des Bundes in einem umfangreichen Kunstprogramm für die Ministeriumsneubauten in Berlin zur Anwendung.

Das Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung (BBR) ließ in den Jahren 2003–04 die Kunst am Bau bei Bundesbauten durch die Arbeitsgruppe Ronald Kunze, Dagmar Schmidt und Johannes Stahl (Halle) in einem ministeriumsinternen Gutachten (2005) wissenschaftlich untersuchen und bewerten. In der Kurzfassung ihres Endberichtes sprach die Arbeitsgruppe die Empfehlung aus, einen „Leitfaden" zu entwickeln, der „die Grundsätze und Verfahrensprinzipien im Zusammenhang konkretisiert und den Bauverwaltungen des Bundes zur Anwendung aufgegeben wird".

Ein solcher Leitfaden wurde im Kreis einer Arbeitsgruppe, zunächst als wissenschaftlicher Beirat zur Begleitung der Evaluierung und später als interner Kreis von Mitarbeitern des Bundesministeriums für Verkehr, Bau- und Wohnungswesen (BMVBW), des Bundesbeauftragten für Kultur und Medien (BKM), des Bundesministeriums für Finanzen, des BBR und Vertretern „bundesweit tätiger Künstlerverbände" ausgearbeitet und im August 2005 veröffentlicht. [2]

Der Abschnitt K7 der RBBau hat seine Gültigkeit durch den Leitfaden Kunst am Bau nicht verloren. Der Leitfaden dient aber als eine Hilfestellung zur Interpretation der K7 und soll den Bauverwaltungen des Bundes eine Orientierungshilfe für Kunst am Bau sein. Der hiermit beschriebene Interpretationsspielraum der K7 ist dann auch ein sehr weiter und es überrascht, was alles plötzlich so eindeutig beschrieben werden konnte. Zwar ist ein Leitfaden auch nur ein Leitfaden und noch längst keine verbindliche Vorgabe. Aber bis der Abschnitt K7 neu formuliert werden wird, gibt der Leitfaden ein Handlungsmodell vor, und so kann es bei den Bauverwaltungen nicht mehr heißen, dass man es nicht besser gewusst habe. Vielleicht also doch nicht gleich die Revolution, aber eine wichtiger Reformschritt auf alle Fälle.

Erfolge

Dass der Leitfaden gleich den Umfang einer kompletten Broschüre annahm, unterstreicht wie groß das Interpretationsbedürfnis der K7 ist und dass der Handlungsbedarf schon seit langem sehr groß war. Deshalb erläutert der Leitfaden ausführlich:

- die „Arten der Kunst am Bau",
- den „Anwendungsbereich",
- die „Planung und Entscheidungsvorbereitung",
- die „Grundsätze zu Beratung, Auswahl und Vergabe künstlerischer Leistungen",
- die „Kunstwettbewerbe",
- die „Zusammensetzung und Arbeit der Jury",
- die „Kosten und Finanzierung" sowie
- die „Übergabe, Kunst am Bau im Bestand" und
- - die „Dokumentation und Präsentation, Evaluation" – so die einzelnen Kapitel des Leitfadens.

Jeff Wall, Blind Window, Bundeskanzleramt Repro nach Leitfaden

Als wichtige Fortschritte können die Formulierungen zum Anwendungsbereich, zu den Wettbewerben und zur Finanzierung gelten. So kommen für Kunst am Bau sämtliche Baumaßnahmen der RBBau in Frage und dabei auch diejenigen mit einer anteiligen Finanzierung des Bundes (ab 50 Prozent) sowohl bei mitfinanzierten Landesbaumaßnahmen als auch bei öffentlich-privaten Partnerschaftsmodellen. Dass Kunst auch für Baumaßnahmen in Form des Public-Private-Partnership vorgesehen ist, unterstreicht, dass Regularien für Kunst am Bau sehr wohl für neue Finanzierungsmodelle gelten können und dies auch in den entsprechenden Regelwerken formuliert werden kann.

Sehr verdienstvoll ist die Ausrichtung des Leitfadens auf künstlerische Wettbewerbe. Der Leitfaden macht sie zum Regelfall und erwartet bei einer Abweichung eine Begründung und die „Zustimmung der Obersten Technischen Instanz". Er orientiert auf eine „frühzeitige" Wettbewerbsdurchführung und lässt damit hoffen, dass künftig das bislang weit verbreitete Handlungsmodell der Kunst kurz vor Kassenschluss einer Baumaßnahme zur Ausnahme wird. Der Leitfaden gibt zwei grundsätzliche Wettbewerbsformen vor: Erstens den offenen Wettbewerb, der allerdings wegen zu erwartender hoher Teilnehmerzahlen auf zwei Phasen gelenkt wird, und zweitens den begrenzt-offenen-Wettbewerb, worunter der Leitfaden einen eingeladenen Wettbewerb versteht, dem aber auch ein offenes Bewerberverfahren vorgeschaltet werden kann. Wann welche Wettbewerbsform zur Anwendung gelangen soll, präzisiert der Leitfaden nicht. Denkbar wäre, dies künftig mit der Höhe des zur Verfügung stehenden Etats für Kunst am Bau zu verknüpfen.

Dass mit dem Leitfaden eine Präzisierung der Berechnung der Kunstmittel erreicht wurde, kann ebenfalls als ein großer Erfolg angesehen werden. Denn schließlich spricht die K7 bislang nur sehr schwammig davon, dass die Ausgaben für die Kunst in einem „angemessenen Verhältnis zu den Kosten des Bauwerks stehen [müssen]". Die Definition des „angemessen" konnte natürlich aus dem jeweiligen Blickwinkel sehr unterschiedlich ausfallen. Der Leitfaden dagegen formuliert eine prozentuale Staffelung: Je höher der Bau-Investitionsbetrag liegt, desto niedriger wird der prozentuale Kunstanteil. Er reicht von 1,5 bei Investitionen unter 20 Millionen, über 1 bei Investitionen unter 100 Millionen bis zu 0,5 Prozent bei Investitionen über 100 Millionen Euro. Eine Betragsobergrenze für die Kunst ist nicht benannt. Allerdings sind die genannten Prozentanteile „Orientierungswerte" und ermöglichen folglich auch einen Handlungsspielraum nach unten. Darüber hinaus ist es gelungen, die zu veranschlagenden Kostengruppen zu erweitern.

Sehr begrüßenswert sind schließlich auch die Formulierungen des Leitfadens zum „Umgang mit Kunst am Bau", so dass den Nutzern nicht nur ein großes Mitspracherecht eingeräumt wird, sondern diese auch für ein verantwortungsvolles Handeln gewonnen werden sollen.

Weiterer Handlungsbedarf

Trotz des beachtlichen Umfangs des Leitfadens Kunst am Bau fanden einige wesentliche Fragen hier noch keine Berücksichtigung. So ist es mit dem Leitfaden nicht geglückt, der Beratung eine kontinuierliche Struktur zu verleihen, etwa in Form von definierten Beiräten oder Gremien, beispielsweise als ein möglicher Beratungsausschuss Kunst, der in einem festen Turnus die Investitionsmaßnahmen des Bundes hinsichtlich ihrer Eignung für Kunst am Bau prüfen könnte. So bleibt die Auswahlkompetenz bei den Bauverwaltungen und jedes einzelne Bauprojekt, von dem Kenntnis erlangt wird, muss nachgefragt werden. Wie die Erfahrung lehrt, unter-

Susanne Bayer, Der gemeine Leuchtkäfer, 2003, Kita Tom-Sawyer-Weg Zehlendorf

Fotos: Susanne Bayer

Annette Sauermann, Doppel-Spirale, BM Wirtschaft, Repro nach Leitfaden

scheiden sich die Auffassungen darüber, an welchen Bauprojekten Kunst angemessen ist, zwischen den Bauverwaltungen und den Kunstsachverständigen sehr. Der Leitfaden jedoch orientiert Kunst am Bau besonders auf Baumaßnahmen mit einem ausgesprochen repräsentativen Charakter, vor allem bei Baumaßnahmen im Ausland, die als „nationale Visitenkarte" verstanden werden. Ob der Leitfaden auch bei weniger demonstrativen Baumaßnahmen seine Anwendung finden wird, kann auf dieser nun vorliegenden Grundlage angezweifelt werden.

Die Formulierungen des Leitfadens zur Jury-Zusammensetzung überraschen, weil sie auf relativ kleine Kommissionen von „nicht mehr als 6 stimmberechtigte(n) Personen" ausgerichtet sind. Auch der empfohlene paritätische Anteil von Sachpreis- und Fachpreisrichtern verwundert und hofft auf den Stimmenausschlag des Juryvorsitzenden, der gewöhnlich von einem Fachpreisrichter gestellt wird. Nur ist dieses Handlungsprinzip leider nicht im Leitfaden festgehalten. Damit weicht der Leitfaden von den bewährten Vorgaben der ProKunsT 2000 (S. 68) ab und enttäuscht in dieser Hinsicht. Die im Leitfaden empfohlene paritätische Jury-Zusammensetzung aus Vertretern der „Bauseite" und von „Kunstsachverständigen" richtet sich nach einem konsensualen Wettbewerbsprinzip, das die klassische Konkurrenz mit ihrer Mehrheitsentscheidung zu vermeiden sucht. Darin äußert sich ein sehr starker und bedenklicher Nutzerbezug. So empfiehlt der Leitfaden ausdrücklich, keine Jury-Empfehlung gegen die Nutzer zu treffen, was gewissermaßen als eine Einmischung in die selbständige Meinungsbildung eines Preisgerichtes verstanden werden könnte. Die Nutzerinteressen mögen sicherlich gut für das Betriebsklima sein. Eine angemessene Grundlage für eine entschlossene Förderung „aller Möglichkeiten der bildenden Kunst" und der Kunst am Bau als „ein Element von Baukultur" sind sie aber nicht.

Über die Verbindlichkeit von Jury-Empfehlungen äußert sich der Leitfaden leider nicht, was zuletzt auch bei einigen Kunstwettbewerben für Ministeriumsbauten in Berlin zum Problem wurde.

Da die Vorgaben der K7 so allgemein formuliert waren, sind die Erfolge des Leitfadens natürlich groß. Doch sie dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Zeit nach dem Leitfaden auch eine Zeit vor dem nächsten Leitfaden ist. Etliche Verbesserungen für die Praxis von Kunst am Bau bei Bundesbauten müssen deshalb noch eingefordert werden: Die Schaffung von verbindlichen Beratungsstrukturen, die Sicherung der Mehrheit der Fachpreisrichter und der Kunstsachverständigen, die Anwendung der K7 auf sämtliche Baumaßnahmen des Bundes und nicht nur auf die besonders repräsentativen, und schließlich auch die Beurteilung der mit Kunst zu versehenden Baumaßnahmen durch kunstsachverständige Gremien und nicht durch die Bauverwaltung. So bleibt also noch einiges zu tun, um Transparenz und angemessenen Sachverstand auch im Bereich der Kunst am Bau bei Bundesbauten zum Durchbruch zu verhelfen.

Ein wesentlicher Schritt auf diesem Weg könnte die Erarbeitung einer GRW-Kunst als eine Verfahrensrichtlinie für Kunst-Wettbewerbe sein, wie sie vom BBK seit 1970 gefordert wird.

Bis dahin wird sich der Leitfaden in der Praxis bewähren müssen und neue Fragen und Anregungen werden sich bei seiner Anwendung formulieren: Beispielsweise wenn etwa bei einer Baumaßnahme des Bundes in Berlin-Tegel, der Aus- und Fortbildungsstätte des Auswärtigen Amtes mit Gesamtkosten von 24 Millionen Euro, die Kunstmittel für die Rekonstruktion eines historischen Rosengartens auf dem Gelände verwendet werden.

Es wird sich auch weiter zeigen müssen, ob sich der Leitfaden in jenen Bundesländern, die über keine eigene Richtlinie für Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum verfügen, als eine Argumentationshilfe bewährt. Eine Chance für diese Länder ist er auf alle Fälle.

Die Anweisung Bau des Landes Berlin

Über eine eigene Richtlinie verfügt das Bundesland Berlin schon seit 1979, damals noch Berlin (-West). Deshalb fällt der Fortschritt auf der Baustelle Anweisung Bau (ABau) für Kunst am Bau und im Stadtraum des Landes Berlin nicht ganz so kühn aus, weil diese ihre revolutionäre Phase schon hinter sich gebracht hat und seit Jahren in die Feinarbeit eingetreten ist, und da steckt die Tücke wie so oft im Detail.

Die Anregung für eine Fortschreibung der Anweisung Bau ging von der am 10. November 2004 im Hamburger Bahnhof abgehaltenen Jahresveranstaltung Kunst im öffentlichen Raum aus (vgl. stadtkunst 52). Kulturpolitikerinnen und Kulturpolitiker, Künstlerinnen und Künstler nahmen sich das 25-jährige Bestehen der Anweisung Bau zum Anlass, Anspruch und Wirklichkeit einer solchen Regelung zu diskutieren und am Beispiel des „Münchner Modells" über die Möglichkeiten zur Verbesserung der ABau nachzudenken.

Im Unterschied zur K7 und dem nun vorliegenden Leitfaden Kunst am Bau verfügt die Anweisung Bau des Landes Berlin über ein entsprechendes Gremium, dem Beratungsausschuss Kunst (BAK), in dem die Impulse der Diskussion vom Hamburger Bahnhof zusammen mit den Mitarbeitern der Kulturverwaltung und der Stadtentwicklungsverwaltung in das bisher bestehende Regularium eingearbeitet wurden. Nach Abstimmung zwischen den Verwaltungen gelangte die fortgeschriebene Anweisung Bau mit einem gemeinsamen Rundschreiben der Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur und der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung am 19.1.2006 zur Geltung.

Während das zuvor im Dezember 2003 ergangene gemeinsame Rundschreiben der Fachverwaltungen zur Anweisung Bau für Kunst am Bau hauptsächlich die Arbeitsabstimmung zwischen der Kultur- und der Bauverwaltung regulierte, richtete sich die Fortschreibung vom 19.1.2006 wesentlich auf fachliche Fragen aus. Die wichtigsten Neuerungen sind folgende:

- Eine Breite der Kunstformen: Nunmehr sollen „alle Ausdrucksformen zeitgenössischer bildender Kunst" bei Projekten für Kunst am Bau und Kunst im Stadtraum Berücksichtigung finden. Damit wurde der kulturelle Auftrag von Kunst im öffentlichen Raum als eine besondere Form staatlicher Förderung der zeitgenössischen Kunst gestärkt.
- Der Einsatz der Mittel: Nunmehr können die für Kunst zu veranschlagenden Investitionsmittel über Material- und Honorar-Kosten hinausgehend auch für Wettbewerbsverfahrenskosten und für eine „Dokumentation und Information" über das entstandene Kunstwerk ver-

Elsbeth Arlt, Die Realität in den Regalen – Widmung, Vermerk, Fußnote, 2005, TU-UdK-Bibliothek Berlin

Harald Klingelhöfer, Ich bin hier du bist hier, Dachterasse Auswärtiges Amt, Repro nach Leitfaden

wendet werden. Ausdrücklich wird allerdings festgehalten, dass Kosten für den baulichen Unterhalt von Kunstwerken aus diesen Investitionsmitteln nicht bestritten werden dürfen.

- Die für Kunst veranschlagten Baumaßnahmen: Nunmehr werden grundsätzlich sämtliche Baumaßnahmen des Hoch-, Tief- und Landschaftsbaus für Kunst am Bau und Kunst im Stadtraum geltend gemacht. Deshalb müssen künftig auch kleinere und wenig repräsentative Baumaßnahmen hinsichtlich ihrer Möglichkeiten für Kunst am Bau und im Stadtraum diskutiert und bewertet werden. Abweichungen davon erfordern eine schriftliche Begründung.
- Die Bewertung der Baumaßnahmen: Die Empfehlung, ob an einer Baumaßnahme Kunst am Bau stattfinden soll, wird nun durch den Beratungsausschuss Kunst (BAK) getroffen, also von einem kunstsachverständigen Gremium. Damit erfuhr der BAK eine wesentliche Stärkung seiner Arbeit. Die Entscheidung, die bislang allein der Bauverwaltung vorbehalten war, trifft nun die Kulturverwaltung.

Trotz dieser Fortschreibung ist damit noch längst kein Idealzustand für Kunst am Bau und im Stadtraum in Berlin geschaffen worden. So wird auch diese Fortschreibung nur ein weiterer Schritt auf dem Weg eines langfristigen Prozesses bleiben. Beispielsweise müssten in der ABau die Möglichkeiten für eine Bündelung einzelner Investitionsbeträge, die nicht verwendet werden, zu einem größeren Kunst-Vorhaben thematisiert und präzisiert werden. Das würde besonders die Aktivitäten für Kunst am Bau und im Stadtraum in den Berliner Bezirken befördern. Und überhaupt bezieht die nunmehr fortgeschriebene ABau die bezirklichen Verwaltungs- und Beratungsstrukturen nicht ausreichend mit ein. Anstrebenswert wäre eine analoge Verfahrensweise für die Bezirke und dabei besonders auch die Verankerung entsprechender bezirklicher Beratungsstrukturen durch künstlerische Fachbeiräte.

Perspektiven für ein zusätzliches Regularium

Was der Leitfaden Kunst am Bau schon erreicht hat, steht für die Anweisung Bau für Kunst am Bau in Berlin noch aus: Die Aufstellung von Regeln für Kunst am Bau bei Mischfinanzierungen und anderen Finanzmodellen im öffentlichen Bauwesen. So bezieht sich auch die aktuell fortgeschriebene ABau 2006 nur auf die traditionellen Investitionsmaßnahmen, die allein aus landeseigenen Mitteln und in alleiniger Verantwortung des Landes und seiner Bezirke durchgeführt werden. Dabei werden gerade solche klassischen Investitionsmaßnahmen immer seltener und immer häufiger handelt es sich bei den Investitionsmaßnahmen des Landes und seiner Bezirke um Mischfinanzierungen, die ihre Beträge aus den verschiedensten städtebaulichen Förder- und Sonderprogrammen beziehen. (3) Wie auch in solchen Fällen die Anweisung Bau für Kunst am Bau und im Stadtraum zur Geltung gelangen kann, dazu macht die fortgeschriebene ABau keine Vorgaben. Das betrifft auch die gemeinschaftlichen Investitionsvorhaben von öffentlichen und privaten Einrichtungen, kurz PPP (Public Private Partnership) genannt. Denn auch solche Investitionen, bspw. der derzeitige Umbau des Alexanderplatzes, erfolgen auf der Grundlage der Anweisung Bau. Kunstmittel werden aber in diesem konkreten Beispiel unter Hinweis auf PPP nicht zur Verfügung gestellt.

Die ABau aus dem Jahr 2006 äußert sich ebenfalls nicht zu den immer häufiger auftretenden städtebaulichen Verträgen. Auch dies ist eine Form von PPP, weil in den meisten Fällen öffentlicher Stadtraum privatisiert wird und durch private Investoren eine neue Entwicklung erfährt. Auch der dabei entstehende eigentlich private Stadtraum sollte eine entsprechende Gestaltung durch Kunst im Stadtraum auf der Grundlage der öffentlichen Beratungsstrukturen erfahren. Diese Stadtentwicklungsmaßnahmen werden von der ABau jedoch noch nicht berührt. Dass sich aber Kunst im Stadtraum sehr wohl auch in städtebaulichen Verträgen verankern lässt, wird derzeit bereits im Bezirk Pankow praktiziert. Wie sich solche öffentlichen und halböffentlichen Bauvorhaben stärker als bisher für Kunst im öffentlichen Raum erschließen lassen, sollte in einer weiteren Ergänzung zur bisherigen ABau formuliert werden.

So wird also auch die Berliner Richtlinie für Kunst im öffentlichen Raum, die ABau, weiter diskutiert und ausgearbeitet werden müssen. Zumindest auf der Verwaltungsebene erweist sich folglich die Kunst im öffentlichen Raum als ein Leben auf der Baustelle.

Martin Schönfeld

Anmerkungen:

(1) Die Richtlinien zur Durchführung von Baumaßnahmen des Bundes (RBBau) bezeichnen die vom Bundesministerium für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau erstmals im März 1971 herausgegebenen und bis heute fortgeführten Richtlinien der Staatlichen Bauverwaltung des Bundes für die Durchführung seiner Bauaufgaben im Zuständigkeitsbereich der Finanzbauverwaltung.

(2) Im Internet ist der Leitfaden Kunst am Bau zu finden unter: www.bmvbs.de/architektur-baukultur/download/Leitfaden-KunstamBau.pdf.

(3) Bspw. Mittel aus Programmen des Bundes (Programm Soziale Stadt, Programm Stadtumbau Ost und Stadtumbau West) und Programmen der Europäischen Gemeinschaft (EFRE – Europäischer Fonds Regionale Entwicklung, Urban II).

ART Brandenburg 2005

Podiumsdiskussion: Kunst und Bauen im Land Brandenburg – kleine Bilanz

Die Produzentenkunstmesse ART BRANDENBURG fand im November 2005 erstmals in Potsdam statt. Gemeinsam mit der Messe Potsdam GmbH haben wir in einjähriger Vorbereitungszeit die Messe realisiert. Zur Eröffnung sprach die Ministerin für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg, Prof. Dr. Johanna Wanka, die gemeinsam mit dem Wirtschaftsminister die Schirmherrschaft übernommen hatte. Auf der Vernissage drängten sich zeitweise über 800 Gäste.

Mit über 3 000 Besuchern an drei Öffnungstagen gelang uns kein schlechter Start. Die Stimmung - sowohl bei den Ausstellern als auch beim Publikum – war sehr gut und kommunikativ. Als prominentesten Besucher konnten wir Brandenburgs Ministerpräsidenten Matthias Platzeck begrüßen.

Die Nachfrage nach den Messeständen war sehr groß. Von über 130 Bewerbungen konnten schließlich achtzig Künstler in sechzig Messeständen ihre Arbeiten in der Caligari-Halle des Filmparks in Potsdam-Babelsberg ausstellen. Sieben Messestände wurden an Galerien vermietet sowie drei an Kunstvereine aus dem Land Brandenburg.

52 Prozent der beteiligten Künstlerinnen und Künstler tätigte direkt auf der Messe Verkäufe. Viele Gespräche mit den Ausstellern machten deutlich, dass die Kunstmesse zur Stärkung der wirtschaftlichen Existenz der freischaffenden Künstler durch direkte Verkäufe beiträgt, aber auch durch Kontakte, die zu späteren Aufträgen oder Verkäufen geführt haben und noch führen werden. Auf der Messe bietet sich die Möglichkeit, neue Kundenkreise zu erschließen.

Der Rahmen der Kunstmesse wurde genutzt, um das Thema „Kunst im öffentlichen Raum im Land Brandenburg“ wieder verstärkt ins öffentliche Bewusstsein zu rücken. Dazu haben die Teilnehmer der Podiumsdiskussion: Werner Schaub, Vorsitzender des Bundesverbandes Bildender Künstler und Vorsitzender der Internationalen Gesellschaft für Bildende Kunst; Carl Schagemann, Architekt und Preisrichter Kunst am Bau; Matthias Körner, Künstler, seit 1995 Realisierung von Kunst am Bau Projekten; Annette Purfürst, Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kultur; Jutta Pelz, Sprecherin der AG Kunst im öffentlichen Raum des BVBK e.V., einen neuen Auftakt gegeben.

Das Erscheinen des Leitfaden Kunst am Bau durch das Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung bot zudem Anlass darüber zu reflektieren, wie die neuen Richtlinien auch im Land Brandenburg zur Anwendung kommen können. Dabei ist die seit dem 1. Januar 2006 im Rahmen der Verwaltungsmodernisierung in Kraft getretene Umstrukturierung der Liegenschafts- und Bauverwaltung zum Brandenburgischen Landesbetrieb für Liegenschaften und Bauen von besonderer Bedeutung. Der Landesbetrieb hat seine regionalen Niederlassungen in Potsdam, Cottbus, Frankfurt(Oder) und Bernau. Das bedeutet für den Künstlerverband neue Arbeitskontakte zu knüpfen um weiterhin dafür Sorge zu tragen, dass die Künstler und Künstlerinnen über geplante Baumaßnahmen und den damit im Zusammenhang stehenden Ausschreibungen Kunst am Bau, alle notwendigen Informationen erhalten.

Es galt, in der Gesprächsrunde wesentliche Erfahrungen zum Thema Kunst am Bau im Land Brandenburg zusammenzutragen und diese unter den veränderten aktuellen Bedingungen zu diskutieren. Unter neuen Bedingungen müssen auch neue Wege erschlossen werden, müssen zeitgenössische Gestaltungsperspektiven aufgezeigt werden, um Kunst am Bau auch weiterhin als notwendige ästhetische Intervention von Künstlern aufrecht zu erhalten. Der Erfahrungsaustausch zwischen Künstlern, Auftraggebern und allen am Auswahlgeschehen beteiligten Personen und Institutionen braucht neue Impulse.

Die Feststellung, dass Fragen und Probleme der Kunst im öffentlichen Raum sich nur in einer fortgesetzten kommunikativen Auseinandersetzung der Öffentlichkeit mit der Kunst ihrer Zeit entfalten können, hat auch heute Gültigkeit. Um die dialogische Kraft der Kunst im öffentlichen Raum zu erhalten, müssen der Kunst die freien Entwicklungsmöglichkeiten und Spielräume innerhalb gesetzlicher Strukturen und administrativer Vorgaben geöffnet bleiben. Aufbauend auf den Erfahrungen des letzten Jahrzehnts müssen bisherige ressortübergreifende Initiativen aufgegriffen und fortgesetzt, neue Strategien entwickelt werden, die es ermöglichen Bildende Künstlerinnen und Künstler bei der Gestaltung von Architektur, Stadt- und Landschaftsräumen einzubinden.

Daniela Dietsche
Brandenburgischer Verband
Bildender Künstlerinnen und Künstler e.V.

Die Spur des Denkmals im Bewusstsein

Der Kunsthistoriker Hans-Ernst Mittig legt mit seinem 2005 im Karin Kramer Verlag erschienenen Essay „Gegen das Holocaustdenkmal der Berliner Republik“ eine feinsinnige, ideologiekritische Streitschrift vor. Trotz ihrer Kürze skizziert sie den Verlauf des Denkmalstreits, geht der Semantik des Gedenkens auf den Grund und stellt das Mahnmal in den Kontext der Debatte über das Gedenken an die Opfer des Nationalsozialismus. Die Tatsache, dass das Denkmal für die ermordeten Juden Europas im Mai 2005 eingeweiht wurde und seitdem eine unumstößliche Größe im öffentlichen Raum Berlins darstellt, macht Mittigs Analyse nur spannender, da nun auch die Rezeption des Kunstwerks zur Debatte steht.

Denkmal für die ermordeten Juden Europas

Fotos: Martin Schönfeld

Hans-Ernst Mittig gelingt es mit seinem Text, eine entpolitisierte Debatte zu politisieren, in der es viel zu sehr um Betroffenheit, Selbstgewissheit und Sakralisierung geht. Er stellt die Mahnmaldebatte in einen Zusammenhang mit der deutschen Erinnerungspolitik, mit den bestehenden NS-Gedenkstätten und dem Gedenken in der Deutschen Demokratischen Republik. Dabei kritisiert Mittig vor allem, dass das Holocaustdenkmal eine emotionale Bindung an den Staat fordere und der BRD als Reputationsobjekt im Ausland diene: „Dem Büßen für Deutschland wird auch eine Bindungswirkung im Inneren zugeschrieben, es gilt als eine Identifikation, die zur nationalen Identität zurückführt, sogar zur deutschen Einheit beiträgt und deshalb in einem gesamtdeutschen Denkmal Ausdruck finden sollte, einem ‚Grundstein der neuen Berliner Republik‘.“ In seiner Verfahrenskritik der beiden Wettbewerbe und der drei Expertenkolloquien, an denen der Autor teilnahm, moniert er die geringe demokratische Einflussnahme auf den Entscheidungsprozess und unterstreicht, wie sehr es sich bei diesem Denkmal um eine Frage des Staatsinteresses gehandelt hat.

Die Analyse überzeugt auch deshalb, weil Mittig die politischen Konnotationen des Kunstwerks, seine Auslobung, die künstlerische Formensprache und seine Interpretation zusammenhängend betrachtet und u. a. feststellt, dass die Betonblöcke die Traditionen von Kriegerdenkmälern fortschreiben – als wären die ermordeten Juden Kombattanten. Er kritisiert die Fortführung einer Denkmaltradition des 19. Jahrhunderts, wie den pädagogischen Anspruch, der vor allem auf Emotionalität und Körpergefühl der Besucher setze, statt auf Reflexion. Auch die häufige bildliche Assoziation zur Natur (z. B. „ein wogendes Ährenfeld“) beanstandet der Autor zu Recht, angesichts des industriellen Massenmords.

Lea Rosh’ Bekenntnis nach dem Bau des Denkmals: „Es lebt sich jetzt leichter in diesem Land“ zeigt, dass Mittig die Intention der Auslober treffend beschreibt. Sein Essay versucht eine sprachliche Annäherung an das, was im Nationalsozialismus geschehen ist und was heute daraus folgen könnte. Er verwendet dafür den Begriff der Spur und fordert, dass die bestehenden Spuren des Nationalsozialismus erhalten werden. Mittig verlangt jedoch keine Alternative zum Holocaustdenkmal, sondern eine andere Priorität. Er spricht sich nicht gegen ein Kunstwerk zur Erinnerung an die Judenvernichtung aus, sondern kritisiert das existierende Denkmal: aufgrund seiner Funktionalisierung von Erinnerung, seiner Einengung und der unangemessenen Assoziationen, die es weckt. Daher schlägt er eine ständige Präsentation von Wettbewerbsentwürfen vor, die einen anderen Ansatz verfolgen und sich gegen traditionelle Denkmalkunst stellen. Als Beispiel nennt er u. a. den Beitrag von Horst Hoheisel, der das Brandenburger Tor zu Staub zermahlen, diesen auf dem Denkmalareal verstreuen und mit Granitplatten zudecken wollte. Oder den Entwurf „Bus Stop“ von Frieder Schnock und Renata Stih, die von einem Autobusterminal aus Fahrten zu den Gedenkstätten im Umland anbieten und damit ein Zeichen gegen ritualisiertes Gedenken setzen wollten.

Mittig kritisiert auch den Standort des Mahnmals, der Autor hätte den Platz vor dem Reichstag für angemessener gehalten. Das Denkmal steht für eine „irrationalistische Weltsicht“ und nicht für eine Auseinandersetzung über das, was die nationalsozialistischen Verbrechen ermöglicht habe.

Interessant ist der Blick – und damit der Vergleich – auf ein anderes Kunstwerk staatlicher Erinnerungspolitik, nämlich die Skulpturengruppe von Fritz Cremer in Buchenwald aus den Jahren 1951–58, ein prägnanter Ausdruck des in künstlerische Formen gegossenen DDR-Antifaschismus. Mittig erkennt in der abstrakten Formensprache Eisenmanns eine Abgrenzung zu der figürlichen Darstellung der DDR-Kunst und damit einen bewussten Bruch mit einer anderen, vorausgehenden staatlichen Erinnerung an die Opfer des Nationalsozialismus.

Dieser Essay ergänzt kongenial die Beiträge von Stefanie Endlich in kunststadt-stadtkunst. Doch lassen sich zwei Aspekte kritisieren. Der Text ist zu dicht und enthält zahlreiche Aspekte, die aufgrund der Kürze nicht ausgeführt und vertieft werden. Dieser Mangel wird durch eine Fülle von Zitaten unterstrichen, die zu viel Platz einnehmen, den der Autor besser für Erläuterungen genutzt hätte. Trotzdem ist dieser kurze und prägnante Text all denen empfohlen, die sich mit der Aufarbeitung der Vergangenheit beschäftigen wollen und nicht davon ausgehen, dass das Erinnern mit Eisenmans Denkmal seinen angemessenen und abschließenden Ausdruck gefunden hat.

Darüber hinaus öffnet Mittig die Perspektive einer kunstwissenschaftlichen Untersuchung über die Rezeption und den Umgang mit dem Holocaustdenkmal der Berliner Republik. Und er stellt das Denkmal in den Kontext einer Erinnerungspolitik, die eine Identifikation der Deutschen mit ihrem Staat anstrebt und vor einem Denkmal der Deutschen Einheit am Brandenburger Tor so wenig zurückschreckt wie vor einer Rekonstruktion des Stadtschlosses.

Elfriede Müller

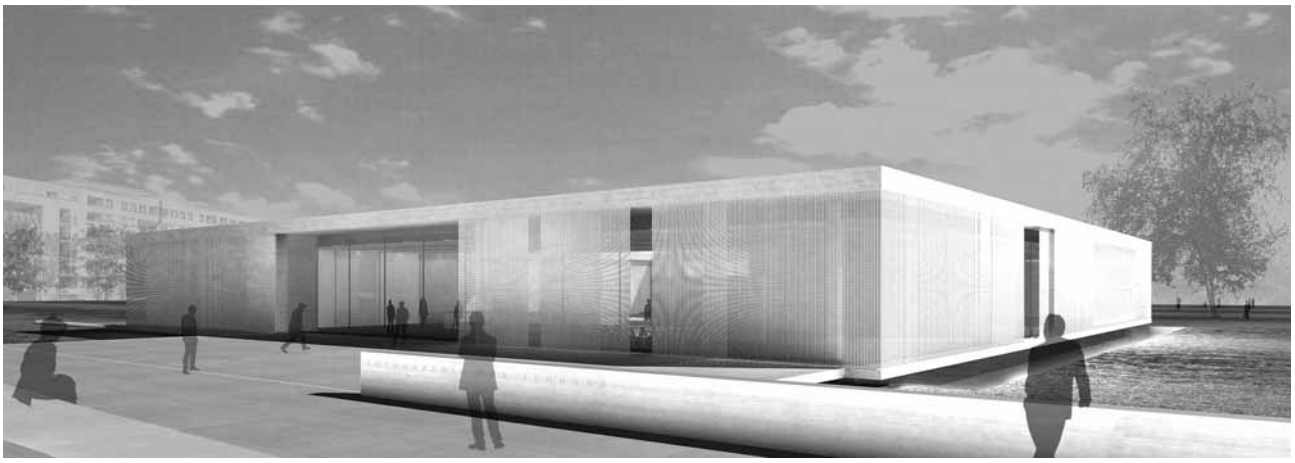
1) Hans-Ernst Mittig:
Gegen das Holocaustdenkmal der Berliner Republik. Karin Kramer Verlag Berlin. 2005. 14,80 Euro.

Fritz Cremer, Figurengruppe, Mahnmal KZ-Gedenkstätte Buchenwald

Fritz Cremer, Figurengruppe, Mahnmal KZ-Gedenkstätte Buchenwald

Zum Glück keine „große Geste“

Ergebnis des Bauwettbewerbs für die „Topographie des Terrors“



Eingangssituation und Baukörper von Norden gesehen

Illustration: Heinle, Wischer und Partner

Dem perfektionistisch-selbstgefälligem Ehrgeiz eines Stararchitekten und der taktischen Blindheit seiner Fans in Verwaltung und Politik war das lang andauernde Drama um das Dokumentations- und Besucherzentrum der „Topographie des Terrors“ zu verdanken. Wie wir im letzten Heft berichteten, musste der Versuch, den Entwurf des Schweizers Peter Zumthor zu realisieren, elf Jahre nach dem eingeladenen Architekturwettbewerb wegen unüberwindlicher bautechnischer Probleme schließlich aufgegeben werden. Die häufig zu lesende Begründung „zu teuer“ griff zu kurz („Ein Kunstwerk scheitert an der Bauaufgabe“, Kunststadt Stadtkunst 52/05). Im Frühjahr 2005 schrieb das Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung einen neuen Wettbewerb aus. Die Entscheidung fiel im Januar 2006. Realisiert werden soll nun der Entwurf der Architektin Ursula Wilms (Büro Heinle, Wischer und Partner, Berlin). Das landschaftsplanerische Konzept erarbeitete Heinz W. Hallmann (Aachen).

Zwei Wettbewerbe waren vergeblich. Schon das Ergebnis des ersten von 1983, eines offenen Gestaltungswettbewerbs für das gesamte Gelände, war nicht realisiert worden, allerdings aus anderen Gründen: Erst spät erkannte man, dass ein inhaltlich angemessener Umgang mit diesem historischen Ort sich nicht in einer Gussplatten-Versiegelung mit Baumraster erschöpfen konnte. Mit dem Ergebnis des dritten Wettbewerbs besteht nun Hoffnung, dass die international hoch anerkannte Stiftung „Topographie des Terrors“ endlich ein Haus für ihre Arbeit erhält. Die große Brachfläche östlich des Martin-Gropius-Baus, zur NS-Zeit Standort der wichtigsten Planungszentralen von Gestapo, SS und Sicherheitsdienst, mit ihrer Open-Air-Dokumentation in den Fundamentresten der historischen Gebäude wird jährlich von fast 400 000 Menschen besucht.

Wettbewerbsaufgabe war die Entwicklung eines Gesamtkonzeptes. Dieses sollte den Entwurf eines Neubaus für Ausstellungen, Besucherbetreuung und wissenschaftliche Arbeit verbinden mit einer behutsamen Gestaltung des in den letzten Jahrzehnten und Jahren immer wieder neu mit Bauschutt-Bergen bedeckten historischen Freigeländes, unter Einbeziehung der ausgegrabenen Bodenspuren sowie der Open-Air-Ausstellung im Graben entlang der Niederkirchnerstraße. Den Wettbewerbsteilnehmern wurde ans Herz gelegt, auf die „große städtebauliche Geste“ und „nahe gelegene Symbolismen des Themas“ zu verzichten und vor allem dem historischen Ort und seine Spuren „zum Sprechen zu bringen“. Der „nüchterne Charakter des Geländes“ sollte gewahrt bleiben und durch den Neubau „weder überformt noch beherrscht“ werden. In diesen Empfehlungen kam auch die Kritik an Zumthors groß dimensioniertem, das Gelände dominierenden Beton-Stabwerks-Bau zum Ausdruck, dessen baukünstlerisch ambitioniertes Entwurfs- und Technologie-Konzept die inhaltlichen Anforderungen der Bauaufgabe völlig außer Acht gelassen hatte.

Lageplan des Neubaus östlich des Martin-Gropius-Baus, seines Freiraum-Konzeptes und der Erschließungssituation

Illustration: Heinle, Wischer und Partner

Der Entwurf von Ursula Wilms sieht einen klaren kubischen Baukörper östlich des Martin-Gropius-Baus vor, der die quadratische Grundform des historischen Ausstellungshauses mit Innenhof zitiert, sich aber in Höhe und Außenwirkung gezielt zurücknimmt. Er wirkt von weitem wie ein eingeschossiges Gebäude, hat jedoch tatsächlich zwei Ebenen. Die obere, die man über Rampen parallel zum Ausstellungsgraben betritt, ist vor allem dem Besucherverkehr gewidmet, mit großzügig gegliederten Foyer-, Ausstellungs-, Veranstaltungs- und Gruppenräumen. Die um den Innenhof angeordneten Ausstellungsflächen und weitere Bereiche sind flexibel aufteilbar und kombinierbar. Die andere Geschossebene mit Bibliothek, Arbeits-, Seminar- und Depoträumen liegt unter der ersten, vertieft unter Bodenniveau. Beide Ebenen erhalten auch Licht von dem 16 mal 16 Meter großen Innenhof mit Wasserfläche. Die Belichtung der Bibliothek im Sockelgeschoss wird im Osten durch eine flache Rasenböschung erleichtert. Vor den Seminarräumen an der Westseite liegt ein knapp fünf Meter breiter Graben; ob der zur Belichtung ausreicht, muss geprüft werden.

Einen besonderen Charakter erhält das Gebäude durch eine doppelte Glas-Metall-Fassade mit seitlich verschiebbaren vorgesetzten Elementen aus feinem Metallgewebe als Licht- und Sonnenschutz, was dem Baukörper eine ruhige, einheitliche Erscheinung verleiht. Transparenz ergibt sich hier tagsüber vor allem von innen nach außen, mit immer neuen Ausblicken auf das Gelände. Bei Dunkelheit hingegen kann der Bau zum Lichtkörper werden.

Das Gelände soll eine neue Bodenschicht erhalten, aus der die unter Denkmalschutz stehenden Relikte von Zellengefängnis, Küchenkeller, Ausstellungsgraben und weitere Bodenspuren deutlich hervortreten. Diese werden von einfachen Stahlrahmen-Konstruktionen eingehaust und überdacht und durch ein Wegesystem mit einem an 14 Stationen vorbeiführenden Rundweg und zusätzlichen unbefestigten Pfaden erschlossen. Die aus niedrigen Gräsern und Kräutern bestehende Vegetation verleiht dem Gelände einen kargen, „steppenartigen“ Charakter.

Zu erwarten ist also ein gut proportioniertes, funktional durchdachtes, minimalistisch anmutendes, pavillonartiges Gebäude, dessen ästhetische Qualität eher unterschwellig zur Wirkung kommt, eingefügt in einen leer belassenen, behutsam bepflanzten Freiraum, in dem die bauliche Relikte nun angemessen zur Geltung kommen. Bewusst wird auf symbolhafte Formen und pädagogisch gemeinte Raum-Dramaturgien verzichtet, um den Besuchern keine bildmächtigen Geschichtsinterpretationen vorzugeben. Prägende Momente sind stattdessen Leichtigkeit, Transparenz und Ruhe. Leitbild ist das „Prinzip der offenen Landschaft“, im Außen- wie im Innenraum.

In manchen Feuilletons wurde bemängelt, die „Topographie des Terrors“, sei Teil der viel zitierten „Trilogie der Erinnerung“ neben Daniel Libeskinds „Jüdischem Museum“ und Peter Eisenmans „Holocaust“-Denkmal, müsse mit diesem Wettbewerbsergebnis auf eine baukünstlerisch ambitionierte, unverwechselbare Formensprache verzichten, es fehle „jeder Mut zur Geste“ (Nikolaus Bernau, Berliner Zeitung 27.1.06). Für einen solchen „Mut“ hat die „Topographie des Terrors“ längst bitter bezahlen müssen. Für ihr Gelände – als einziger unter den dreien ein Ort des historischen Geschehens und somit „Hauptexponat der Dokumentation“ – und für ihre offene Vermittlungsarbeit ist die zurückhaltende Architektursprache mit ihrem bewussten Verzicht auf prätentiösen Museumscharakter ein großer Gewinn.

Ob das zweistufige anonyme Wettbewerbsverfahren tatsächlich notwendig und sinnvoll war, wird an anderer Stelle zu reflektieren sein. Ein von der Stiftung „Topographie des Terrors“ gewünschtes kooperatives Verfahren, das die Möglichkeit des konzentrierten Gesprächs mit den Teilnehmern geboten hätte, wurde vom Auslober abgelehnt. 309 Entwürfe waren in der ersten Phase eingereicht worden. Ihnen in nur zwei Preisgerichtstagen gerecht zu werden, war eine kaum lösbare Aufgabe, die zwangsläufig die Gefahr des flüchtigen Blicks beinhaltete; wie viele Minuten dabei für die Auseinandersetzung mit den 278 in den ersten beiden Wertungsrundgängen ausgeschiedenen Arbeiten blieb, kann man sich ausrechnen. 23 Beiträge wurden in die zweite Phase zur Überarbeitung geschickt. Die dreizehnköpfige Jury empfahl den ersten Preis einstimmig zur Realisierung und verlieh darüber hinaus einen zweiten Preis (Ramsi Kusus / Frank Kissling, Berlin), zwei vierte Preise und vier Ankäufe.

Bis Mitte April sind alle Entwürfe, auch die der ersten Phase, im Martin-Gropius-Bau zu sehen und auch später noch in einer Publikation von Bundesbauamt und Stiftung. In Vorbereitung ist eine ausführliche Sondernummer des Mitgliederrundbriefs vom Verein Aktives Museum zum Wettbewerb, seiner Vorgeschichte und seinem Ergebnis.

Stefanie Endlich
Die Autorin war als Sachpreisrichterin für die Stiftung „Topographie des Terrors“ Mitglied der Jury

Historische Kommentierung

Fotos: Stefanie Endlich

Open-Air-Installation im Olympiastadion

„Historische Kommentierung“ endlich realisiert

Martin Schönfelds Artikel „Eine Privatisierung und ihre Folgen“ in der Kunststadt 52/2005 über den Kunstwettbewerb „Ort der Information“ am Stadion der Olympischen Spiele 1936 endete offen: Die Fertigstellung des „Ortes der Information“ und die Realisierung der „Historischen Kommentierung Olympiastadion Berlin“ insgesamt waren mit der Insolvenz der Firma Walter Bau AG in Frage gestellt. Das Projekt „Historische Kommentierung Olympiastadion Berlin“, zu dem der Kunstwettbewerb „Ort der Information“ gehörte, wurde nach einer Entscheidung der drei zuständigen Senatsverwaltungen aus Kunst-am-Bau-Mitteln der Stadionsanierung finanziert. Ein doppelt schwieriges Vorhaben: Zum einen fand das Verfahren im Rahmen einer privatisierten öffentlichen Baumaßnahme statt, wo Wettbewerbskultur im Kunstbereich noch Neuland war. Zum zweiten wurde der Auslober, die Firma Walter Bau AG, zahlungsunfähig. Im Resttopf des Insolvenzverfahrens verschwanden zunächst auch die Gelder für den „Ort der Information“ und darüber hinaus für die schon fertig ausgeführten, aber noch nicht aufgestellten Tafeln der „Historischen Kommentierung“. Doch nun gibt es Gutes zu vermelden. Für den engeren Stadionbereich konnte im Juni 2005 die Kommentierung schließlich doch realisiert werden, dank engagierter Unterstützung von Einzelpersonen und Gruppen aus Fachöffentlichkeit, Politik und Verwaltung. Und auch die von Anfang an geplante zweite Etappe der Kommentierung wird voraussichtlich bis zur Fußballweltmeisterschaft im Juni fertig sein. Sie soll das weitere Gelände des ehemaligen „Reichssportfeldes“ (heute „Olympiapark“) umfassen, also die Gebäude und Skulpturen des Sportforums, andere Stadionanlagen und Sportstätten, das Maifeld mit Glockenturm und Langemarckhalle sowie die populäre Waldbühne (zur NS-Zeit nach einem Förderer Hitlers „Dietrich-Eckart-Bühne“ genannt und für „völkische Weihespiele“ genutzt). Die wissenschaftliche Vorbereitung der zweiten Etappe wird aus Mitteln des Hauptstadtkulturfonds finanziert.

Erarbeitet wurde die „Historische Kommentierung“ von Monica Geyler-von Bernus, Beate Rossié und Stefanie Endlich, Autorin dieses Beitrags, unter dem organisatorischen Dach des Forums für Geschichte und Gegenwart e. V. Anknüpfend an den zeithistorischen und bauhistorischen Forschungsstand und mit Blick auf die speziellen „Zielgruppen“ des Stadions entwickelten die Autorinnen ein Konzept, in dem dezentrale und zentrale Informationen und Elemente ineinander greifen. Der dezentrale Teil besteht zurzeit – für die erste Etappe – aus 27 groß dimensionierten Tafeln im Inneren des Stadions und auf den Freiflächen. Auf ihnen werden mit historischen und aktuellen Fotos und zweisprachigen Texten alle wesentlichen Bau-Charakteristika, Kunstwerke und Blickbezüge erläutert. Die vom Atelier Weidner, Stuttgart, entworfenen Tafeln, Ergebnis eines kleinen Gutachter-Verfahrens unter Ausstellungsgestaltern, sind trotz ihrer Größe von transluzenter Leichtigkeit, mit klarer Bild-Text-Struktur und einer nur durch das Tageslicht erzeugten unterschwelligen, sanftgrünen Leuchtkraft. Sie können auf einem Rundgang entdeckt werden, ähnlich wie auf einem historischen Lehrpfad. Ein Faltblatt hierfür soll ebenfalls bis zum Juni 2006 vorliegen.

Die übergreifenden Informationen zur Geschichte des Olympiastadions, die nicht an konkreten Einzelsituationen festgemacht werden können, werden als zentrales Multimedia-Angebot am „Ort der Information“ vermittelt. Als bauliche Hülle hierfür dient eine schmale, hohe Lichtsäule aus weißem Beton vor dem Eingangstor am Olympischen Platz, deren Spitze zugleich den Vorplatz beleuchtet. In diese Säule sind vier Monitore mit Multimedia-Programmen eingelassen. Die Lichtsäule als bauliches Objekt (Entwurf Zerr/Hapke/Nieländer Architekten) war Ergebnis des von Martin Schönfeld beschriebenen Kunstwettbewerbs im Sommer 2004. Unter den eingereichten Entwürfen war dies der einzige, der keine konventionelle Text-Bild-Präsentation vorsah. Nach der Realisierung zeigen sich allerdings auch die Rezeptions-Probleme des von der Jury als „zeitgemäß“ hoch gelobten Mediums Multimedia: Reduzierung der Text- bei gleichzeitiger Vervielfachung der Bildmenge, widrige Wahrnehmungsbedingungen durch Sonne, Wind, Regen, Schnee, Lichteinfall und Blendung. Dazu kommen Lärm von außen, der das Verständnis der Sprechertexte und Originaltöne akustisch erschwert, Zuschauen im Stehen, schwierige Gruppensituationen, Anfälligkeit der Technik. Das Hauptproblem ist dabei, dass gerade tagsüber, wenn die meisten Besucher zum Olympiastadion kommen, die Bilder auf den Monitoren kaum zu erkennen sind und erst bei Dunkelheit ihre eigene Wirkung entfalten.

Die Multimedia arbeitet mit historischen Foto-, Film- und Tondokumenten. Sie umfasst drei Themen: Zum einen die Bau und Nutzungsgeschichte der Stadionanlage von der Vorgeschichte des Baus einer Pferderennbahn 1909 bis zur 2004 abgeschlossenen Sanierung und Modernisierung. Zweitens die Olympischen Spiele 1936 im Berliner Stadtbild und im Kontext der politischen Situation drei Jahre nach Hitlers Machtantritt, in der die Nationalsozialisten ihr Terrorregime gefestigt hatten, den umfassenden Ausbau des KZ-Systems planten und unter den Augen der Weltöffentlichkeit den Angriffskrieg vorbereiteten. Drittens die Sport- und Kulturereignisse im Stadion von den Olympischen Spielen bis zur Gegenwart, wobei alle Sportarten vertreten sind, meist ebenfalls mit historischen Filmdokumenten.

Ziel der „Historischen Kommentierung“ für das Olympiagelände ist es, dem Charakter der nationalsozialistischen Architektur, ihrem politischen Anspruch und ihrem Ideologiegehalt nachzuspüren und ihn anhand der Bau- und Kunstwerke selbst, ihrer Merkmale und Motive gewissermaßen zu „decodieren“. Im öffentlichen Raum gibt es davon – außer in KZ-Gedenkstätten – kaum Vergleichsbeispiele. Darüber hinaus bietet sie Besuchern des Ortes kritische Hintergrund-Informationen über die Olympischen Spiele 1936, die vielfach vor allem als überwältigendes, angeblich „unpolitisches“ oder „völkerverbindendes“ Sportereignis in die Erinnerungskultur eingegangen sind, verklärt von Leni Riefenstahls heute wieder als „Kunstwerk“ hoch gelobtem Propagandafilm „Fest der Völker“ – „Fest der Schönheit“.

Es wäre nahe liegend gewesen, die „Historische Kommentierung“ zu verknüpfen mit der neuen Ausstellung in der Langemarckhalle im hinteren Bereich des Stadiongeländes, die das Deutsche Historische Museum aus Sondermitteln des Bundes ebenfalls für Sommer 2006 ausrichtet. Eine Verknüpfung hätte sich insbesondere mit dem zentralen multimedialen Teil im vorderen Eingangsbereich angeboten, aber auch mit den dezentralen Kommentierungstafeln der zweiten Etappe speziell im Bereich von Langemarckhalle und Maifeld. Die Entscheidung des damaligen Innenministers Schily gemeinsam mit Sportsenator Böger, eine solche Ausstellung zur Fußballweltmeisterschaft zu präsentieren, kam zustande, als die „Historische Kommentierung“ schon weitgehend erarbeitet war, und wird vom DHM in Windeseile mit immens hohem Etat umgesetzt. Dass alle Bemühungen des Forums für Geschichte und Gegenwart um inhaltliche Zusammenarbeit und räumlich-organisatorische Verbindung scheiterten und seine Anfragen nicht einmal beantwortet wurden, wirft ein bezeichnendes Licht auf die Arbeitsweise der Bundeseinrichtung Deutsches Historisches Museum und auf die Dynamik politischer Prioritätensetzungen bei derartigen Großprojekten.

Stefanie Endlich
Kunstpublizistin

Neue Berliner Denkmalskunst

Das Politikerbildnis im öffentlichen Raum war lange Zeit außer Mode gekommen. Die Puppenallee Kaiser Wilhelms und der östliche Personenkult hatten nachdrücklich dafür gesorgt, dass besonders in Berlin das schlichte figurative Standbild einfach nicht mehr denkbar war. Und selbst des allseits beliebten Ernst Reuter, dem jedes Jahr irgendwo in der Stadt eine neue Gedenktafel gesetzt wird, gedachte das offizielle West-Berlin 1963 nur mit einer Allegorie: Bernhard Heiligers „Flamme“ auf dem Ernst-Reuter-Platz, der die Widmung in den Boden geschrieben werden musste.

Doch seitdem Berlin sich wieder Hauptstadt nennen darf, und nicht nur die der DDR, nehmen die Begehrlichkeiten von politischer Seite gegenüber dem öffentlichen Raum zu. Dabei wagte es die SPD 1996 noch nicht, ihren Willy Brandt in der Fassung von Rainer Fetting dem öffentlichen Raum anzutragen. Die Willy-Brandt-Straße am Kanzleramt gab es damals noch nicht und so platzierten die Genossen ihren Übervater im Foyer der neuen Parteizentrale an der Wilhelmstraße. Immerhin hält dieser bei jeder Pressekonferenz seine argumentierende Hand über die Redner und gelangt per Kamera auf die Bildschirme der ganzen Republik.

Auch die CDU bemühte sich seit 1990, ihre Parteitraditionen in Berlin erkennbar werden zu lassen. Dabei versprach ihr Übervater Konrad Adenauer keine so starke Verankerung in der Berliner Öffentlichkeit, wie Ernst Reuter und Willy Brandt für die SPD. Und schließlich ist der Rheinländer Adenauer nicht gerade durch seine besondere Verbundenheit mit der Stadt Berlin bekannt geworden. Deshalb begnügte man sich zunächst auch nur mit Gedenktafeln: Am 3. Oktober 1992 wurde in der Babelsberger Rosa-Luxemburg-Straße 40 eine Gedenktafel dort angebracht, wo die Familie Adenauer 1934–35 wohnte. Am 19. April 1994 ließ Eberhard Diepgen eine Gedenktafel am Haus Wilhelmstraße 54 anbringen, in dem Adenauer 1931–33 seine Dienstwohnung als Präsident des Preußischen Staatsrates hatte. Diese Gedenktafeln waren gewissermaßen Vorboten und ließen erahnen, dass bald Schlimmeres folgen würde. Die Initiatorenrolle übernahm die seit Ende der 1990er Jahre in Berlin mit einer neuen Repräsentanz ausgestattete Konrad-Adenauer-Stiftung. Zum 40. Jahrestag der Unterzeichnung des Deutsch-Französischen-Freundschaftsvertrages ließ sie am 23. Januar 2003 an ihrer Grundstückskante zur Klingelhöferstraße, allen Passanten und dem vorbeirauschenden Verkehr gut sichtbar, ein drolliges Relief aufstellen, das den freundschaftlichen Händedruck zwischen Charles de Gaulle und Konrad Adenauer zeigt, geschaffen von der Bildhauerin Chantal de la Chauvinière-Riant (Paris), die natürlich nicht ahnen konnte, woran die Berlinerinnen und Berlin bei dem zentralen Bildmotiv des Händedrucks sofort denken müssen: An jenes monumentale

Chantal de la Chauvinière-Riant, Denkmal Deutsch-Französischer Freundschaftsvertrag, 2003, Klingelhöferstraße / Tiergartenstraße

Helga Tiemann, Konrad-Adenauer-Denkmal, 2005, Adenauerplatz Charlottenburg

Parteiemblem, das bis zum Frühjahr 1990 am ZK der SED, dem heutigen Außenministerium und der früheren Reichsbankzentrale, hing. Ja wer hätte das gedacht: Alles kommt irgendwann wieder! Bei der Finanzierung des Werkes half die Allianz AG dem Kölner Konrad-Adenauer-Freundeskreis.

Doch damit wollte sich die Konrad-Adenauer-Stiftung noch nicht zufrieden geben. Stand doch Adenauer mit auf dem Schöneberger Rathaus-Balkon, als Kennedy sich als Berliner outete. Schließlich gibt es in Charlottenburg seit dem Mai 1974 einen Adenauerplatz, den ein „Adenauerbrunnen“ (Matschinsky-Denninghoff) schmückt. Die Pflege des mittlerweile vernachlässigten Platzes und seines vertrockneten Brunnens machte sich die Stiftung zum Anliegen. Nein, zu Besen und Schaufel haben sie nicht gegriffen, aber zumindest erreicht, dass der Brunnen wieder sprudelte und dass der Baumbestand intensiver gepflegt wurde. Nun fehlte nur noch das Denkmal auf dem Platz, damit aus dem leidenschaftlichen Kölner auch ein waschechter Berliner werden konnte.

Wie praktisch, dass die Konrad-Adenauer-Stiftung dafür nicht selbst in die Tasche zu greifen brauchte. Gibt es doch in Berlin Experten für Stadtmöblierung, die sehr gerne auch mit Hilfe der holden Kunst sich als Mäzen hervortun wollen. Statt einer City-Toilette spendierte die Wall AG ein Konrad-Adenauer-Denkmal. Wer würde einen solchen Wunsch ausschlagen, wenn die lieben Freunde einer Volkspartei anfragen. Und wie schön, wenn die Wall-Möbel einmal in Bronze daherkommen.

So fehlte nur noch das Standbild. Offensichtlich scheint es in Berlin keine Künstlerinnen und Künstler zu geben, so dass die Adenauer-Stiftung auf eine bewährte Kraft aus Köln zurückgriff: Helga Tiemann (geb. 1917). Sie hatte sich in den 1950er Jahren mit ihren Adenauerporträts hervorgetan. Führende Persönlichkeiten zählen auch heute noch zu ihren liebsten Motiven, so dass ihr Werk neben Adenauer auch Bildnisse von Ronald Reagan, Elizabeth Windsor, Hermann-Josef Abs, Roman Herzog und Helmut Kohl umfasst. Da fehlt nur noch Horst Köhler. Als geübte Adenauer-Porträtistin war sie für die Adenauer-Skulptur prädestiniert.

Helga Tiemann wählte eine Fotografie, die Adenauer am 21. September 1949 beim Verlassen des Sitzes der Hohen Kommission auf dem Petersberg in Königswinter bei Bonn zeigt. Tiemann brachte das Foto auf Lebensgröße, stellte es in ihr Atelier und modellierte danach den Politiker. Das Werk wurde so lebensecht, dass man am liebsten der Adenauer-Stiftung für das nächste Mal ein Stück aus dem Wachsfigurenkabinett empfehlen möchte. Aber vielleicht gibt es dann auch geeignete Computerprogramme, die eine direkte Übertragung des Fotos in eine Figur ermöglichen, am besten in Polyester à la Buddy-Bär, weil es sich einfach besser putzen lässt. Was der Künstlerin am plastischen Ausdruck fehlt, versuchte sie mit der dynamischen Geste des wehenden Mantels zu kompensieren.

Den Auftraggeber und die Künstlerin leitete offensichtlich das alte CDU-Motto: Keine Experimente! So gewinnt ein restaurativer Geist an diesem Werk seinen Ausdruck. Bezeichnenderweise wurde das Denkmal am 19. April 2005 von der mittlerweile zur Kanzlerin aufgestiegenen, damaligen Oppositionsführerin Angela Merkel eingeweiht. Dagegen wirkt das 1982 in Bonn aufgestellte Adenauer-Denkmal von Hubertus von Pilgrim wie reinste Avantgarde: Ein eigenwillig gestalteter monumentaler Bronzekopf, dem symbolische Reliefs und Lebensdaten eingearbeitet sind. Mit Helga Tiemanns Skulptur sind wir aber bei der plattesten Illustration angelangt. Sollten wir beim nächsten Mal die Wahl zwischen einem Wall-Häuschen und einer Skulptur haben, dann nehmen wir besser gleich die Toilette.

So ist Berlin nicht nur die Stadt der Pleite, sondern auch eine Metropole der Peinlichkeiten, zumindest was das öffentliche Politikerbildnis angeht.

Zu einem Debakel ganz besonderer Art wurde der Versuch, dem Entertainer Harald Juhnke ein Denkmal zu setzen. Kaum hatte Juhnke am 1. April 2005 das Zeitliche gesegnet, da sammelte sein Schulfreund Joachim Brunken schon Unterschriften für ein Denkmal. Brunken, der noch immer in Juhnkes Heimatkiez an der heute berüchtigten Soldiner Straße lebt und dort Räume einer Alkoholikerselbsthilfe unterhält, gelangte mit seiner Initiative sogar ins Fernsehen. Dort sah ihn die Bildhauerin Eike Stielow (geb. 1934) aus Schönborn in Rheinland-Pfalz, die nicht nur für Juhnke schwärmte, sondern auch

Eike Stielow, Harald-Juhnke-Denkmal, 2005, Fordoner Straße / Zechliner Straße (Wedding)

öffentliche Aufmerksamkeit witterte und Brunken sofort ihre Unterstützung zusagte. Sie beschaffte einen 1,75 Meter hohen schwarzen Diabas-Stein, arbeitete zwei Monate lang ein Porträt und den Namenszug als Flachrelief ein, ließ das Ganze nach Berlin schaffen, durch das bezirkliche Grünflächenamt aufstellen, so dass bereits am 23. Oktober 2005 das „Denkmal“ eingeweiht war.

Nach der Enthüllung war die Enttäuschung groß. Ganz abgesehen davon, dass das Denkmal wie ein Grabstein wirkt und der flüchtige Betrachter denken könnte, dass an der Ecke Fordoner Straße/Zechliner Straße Harald Juhnke bestattet wäre. Die Initiatoren erkannten in dem Porträtbild eher Oskar Lafontaine oder Tom Jones und nicht „ihren“ Juhnke. Schon zwei Tage später überklebten sie es mit einem nicht weniger dilettantischen Porträtbild – in Öl, und schrieben den Namen in fetter Blockschrift darunter. Aus dem erhofften Renomee und öffentlichem Ansehen wurde eine Peinlichkeit. Gegen die Verunstaltung könnte die Künstlerin juristisch vorgehen und auch eine Entfernung des Werkes veranlassen, was im Interesse der Allgemeinheit sehr zu befürworten wäre. Das Juhnke-Debakel ist aber ein Lehrstück dafür, wie sehr künstlerisches Konjunkturrittertum auch völlig daneben gehen kann. Und den Initiatoren um Joachim Brunken möchte man empfehlen, sich wegen der fehlenden Porträtähnlichkeit das nächste Mal gleich an Helga Tiemann in Köln zu wenden, denn sie hat nun Erfahrung darin, eine Fotografie in Plastik umzusetzen.

Bildgießerei Marco Flierl, Der Koffer von Ingeborg und Hans-Dieter Dubrow, Museum Notaufnahmelager Marienfelde

Der Juhnke-Pleite droht eine baldige Fortsetzung. Denn nun hat die Berliner Steinmetzinnung erklärt, dass sie das erste Denkmal durch ein eigenes ersetzen möchte. Aus einem zwei Meter hohen Stein soll ein neuer Juhnke gemeißelt werden. Und damit es nichts kostet, sollen Lehrlinge daran arbeiten. Ein Debakel ohne Ende ist vorprogrammiert.

Wie ein leuchtender Lichtblick im Einerlei bildhauerischer Banalitäten muss dagegen das Denkmal erscheinen, dass am 25. November 2005 am Museum Notaufnahmestelle Marienfelde aufgestellt wurde: Ein Koffer, in Bronze gegossen, als Zeichen dafür, dass dieser historische Ort von 1953 bis 1990 mehr als 1,35 Millionen Menschen nach ihrer Flucht von Ost nach West eine erste Anlaufstelle war. Direkt nachgebildet ist das Denkmal seinem Original, das 1958 dem damals Köpenicker Lehrer Hans-Dieter Dubrow und seiner Frau Ingeborg zum Transport des Nötigsten diente. Der Originalkoffer steht im Museum, das Denkmal davor.

Den hiesigen Parteien möchte man für künftige Denkmalsvorhaben das folgende Programm anraten: Als erstes der Besuch eines Wachsfigurenkabinetts. Danach wäre das Durchblättern einer der einschlägigen Bildbände zur Kunst und besonders zur Geschichte der Skulptur und Bildhauerei im 20. Jahrhundert sehr empfehlenswert. Sollten sie immer noch an ihren Denkmalsvorhaben festhalten, dann aber bitte in Kooperation mit den in Berlin und seinen Bezirken bestehenden künstlerischen Beiräten. Denn weitere solche Peinlichkeiten sollten der Berliner Öffentlichkeit dringend erspart bleiben. Aber wen wundert's: Die Berliner Bezirke lassen es mit sich machen und nehmen freiwillig an, was die Parteien und ihre Sponsoren bieten, legen sogar noch das Fundament dafür. Frei nach dem Motto: Ist der Ruf erst ruiniert, lebt es sich ganz ungeniert. – Wir nehmen alles, komme was wolle.

Vergangenheit ist Gegenwart

Denkzeichen für die Opfer der „Euthanasie“-Morde in Pirna-Sonnenstein

Ein malerisches Kleinod ist Pirna an der Elbe mit seinem historischen Kern aus Renaissance- und Barockgebäuden. Als touristischer Attraktionspunkt bildet die 40 000-Einwohner-Stadt das nördliche Tor zur Sächsischen Schweiz und den südlichen Abschluss des „UNESCO-Weltkulturerbes Dresdner Elbtal“. Nach dem berühmten Venezianer, der im königlichen Auftrag elf Pirna-Veduten schuf, hat sie sich den Namen „Canaletto-Stadt“ gegeben. Die Mitte des 18. Jahrhunderts entstandenen Stadtansichten des sächsischen Hofmalers Bernardo Bellotto, genannt Canaletto, hängen in der Dresdner Gemäldegalerie Alte Meister und in anderen Museen der Welt. Sie sind längst zum identitätsstiftenden Motiv der Stadt geworden und aus ihrem Fremdenverkehrs-Konzept nicht wegzudenken.

Alle Gesamtansichten, die Canaletto unmittelbar vor dem Siebenjährigen Krieg von Pirna gemalt hat, zeigen die historische Festung Sonnenstein hoch über Stadt und Elbe. In der Burganlage wurde 1811 eine der ersten deutschen Heilanstalten für Geisteskranke eingerichtet. Sie entwickelte sich zu einer international beachteten Musteranstalt und galt lange Zeit als wegweisend für die Psychiatrie-Reform in Deutschland. 1940 jedoch wurde aus diesem Ort des Schützens und Heilens ein Ort des Mordens. Etwa 15 000 Menschen wurden mit Kohlenmonoxyd-Gas vergiftet. In einem der Häuser der zuvor geschlossenen Psychiatrischen Klinik wurde eine der sechs Tötungsanstalten des nationalsozialistischen „Euthanasie“-Mordprogramms eingerichtet. 13 720 psychisch kranke und geistig behinderte Menschen starben zwischen Juni 1940 und August 1941 in der Gaskammer. Ermordet wurden hier auch mehr als tausend meist geschwächte und dadurch nicht mehr für Zwangsarbeit einsetzbare Häftlinge aus den Konzentrationslagern Auschwitz, Buchenwald und Sachsenhausen. Die Toten wurden verbrannt, die sterblichen Überreste als Asche den Elbhang hinabgeschüttet.

An die Opfer der „Euthanasie“-Morde erinnert seit dem Jahr 2000 die Gedenkstätte Pirna-Sonnenstein. Das denkmalpflegerisch restaurierte „Haus 14“ umfasst die zum Gedenkbereich umgestalteten Räume der Gaskammer und des Krematoriums im Keller und eine Dokumentationsausstellung im Dachgeschoss. Im Stadtbild von Pirna allerdings, Anziehungspunkt für Touristen aus dem In- und Ausland, war bisher kein markanter Hinweis auf diesen Ort zu finden. Die Festung, zu der man in einer Viertelstunde vom historischen Marktplatz hinaufsteigen kann und deren Silhouette in den Straßen und Gassen fast überall zu sehen ist, wird von den meisten Besuchern ebenso nostalgisch wahrgenommen wie Rathaus, Marienkirche und all die anderen Baudenkmäler, die auf den Canaletto-Veduten zu sehen sind.

Doch nun hat Pirna Mut bewiesen. Mit großer Zustimmung von Stadtrat und Stadtverwaltung wurde im November 2005 ein Kunstprojekt realisiert, das die schönen, die berühmten und beliebten Seiten der Stadt mit ihrer schlimmsten Geschichtsepoche unmittelbar verbindet. Das Thema der „Euthanasie“-Morde auf dem Sonnenstein wird nicht ausgeblendet, sondern kehrt ins Herz der Altstadt zurück, in Form eines bewussten und kritischen Umgangs mit dem schrecklichen historischen Erbe.

Das Denkzeichen „Vergangenheit ist Gegenwart“ der Berliner Künstlerin Heike Ponwitz ist ein künstlerisches Markierungssystem, das vom Bahnhof Pirna durch das Stadtzentrum hoch zur Festung und zur dortigen Gedenkstätte führt. Sechzehn Glastafeln erscheinen im Stadtraum wie Überraschungsmomente. Sie sind eher klein dimensioniert, nicht im überwältigenden Format großer Werbeplakate. Grundton ist ein eigenartiges sanftes Grün, das das Bildmotiv verfremdet, als sähe man es durch ein Stück grünes Flaschenglas. Motiv ist die Festung mit Stadtzentrum, Anlegestelle und Lastkahn, ein Ausschnitt aus Canalettos berühmter Vedute „Pirna vom rechten Elbufer bei Copitz unterhalb der Stadt“. Die Spiegelung der wohlbekannten Sonnenstein-Architektur in der Elbe erscheint in der grünen Verwandlung wie eine Traumszenerie, das Wasser fast wie brüchiges Eis.

Erst beim näheren Hinschauen sieht man, dass die Canaletto-Vedute mit Begriffen aus dem Zusammenhang der „Euthanasie“-Verbrechen verbunden ist, mit „Unworten“ aus dem nationalsozialistischen Vokabular, wie „Sammeltransport“, „Gnadentod“, „Trostbrief“, „Rassenhygiene“ oder „Geheime Reichssache“. Die Glastafeln mit ihren Siebdrucken sind teils als kleine Tableaus an Hauswänden und Mauern befestigt, teils von schmalen Metallträgern gehalten und in den Straßenraum gestellt. Bei der Auswahl der Standorte wurde versucht, einen Bezug zwischen dem jeweiligen Quellenbegriff und der Örtlichkeit herzustellen. Wenn man der Sequenz folgt, taucht meist das nächste Bild schon in der Ferne auf, als grünes Signal und suggestiver Leitfaden, quer durch das historische Zentrum und seine Einkaufsstraßen, vorbei am Marktplatz und an der spätgotischen Marienkirche, zum Fuß des Berges, auf dem die Festung steht.

Dort teilt sich der Weg. Nicht die Treppe hinauf weisen die Tafeln, also den kürzesten Weg hoch zum Sonnenstein, sondern seitlich am Berg den Elbhang entlang. Der schmale, eher versteckte Canalettoweg führt als Wanderweg unterhalb der Festungsmauern vorbei bis in die Sächsische Schweiz. Zwischen ihm und der ehemaligen Mordanstalt – dem Haus, in dem sich heute die Gedenkstätte befindet – bauten die Täter damals eine Tarnmauer, um das Verbrechen vor den Augen der Öffentlichkeit zu verbergen. Durch ein Tor in dieser Mauer wurde damals die Asche der Ermordeten über den Canalettoweg hinweg den Elbhang hinuntergeschüttet. Das Tor wurde in den siebziger Jahren zugemauert. Wenige Schritte vor dieser im alten Ziegelmauerwerk noch heute sichtbaren verspachtelten Stelle führt ein Mauerdurchbruch gewissermaßen von hinten zur Gedenkstätte.

Hier endet die Kunstlinie, die im Rückblick manchen Besuchern wie ein Stationenweg erscheinen mag, mit zwei sehr viel größeren Glastafeln, beide ohne Canaletto-Motiv. Die eine markiert die zugemauerte Torsituation mit den Worten „Asche Tor“. Die andere, seitlich des Eingangs zur Gedenkstätte, vor dem Blindfenster des ehemaligen Tötungskellers, trägt die Worte „Gegenwart ist Vergangenheit“ und verweist damit in Umkehrung der Wortfolge auf den Titel des „Denkzeichens“. Die Sachlichkeit dieses Titels drückt programmatisch die Grundhaltung des Kunstwerks aus. Kein Pathos, keine auf Emotionen zielende Inszenierung, kein erhobener Zeigefinger. Aber auch keine Vereinfachung oder Verharmlosung. Stattdessen eine klare, in gedanklichen Ansätzen der Konzeptkunst wurzelnde Installation, stadträumlich wirksam und auf den historischen Ort bezogen. In ihrer speziellen und zunächst verschlüsselt erscheinenden Verbindung von bildhaften und textlichen Motiven eröffnet sie eine Fülle von Assoziationen.

Das Projekt von Heike Ponwitz ist ein eigenständiges Kunstwerk und kein pädagogischer Lehrpfad. Zugleich ist es Teil eines übergreifenden Arbeits- und Vermittlungszusammenhangs. Zum einen – und vor allem – bietet die Gedenkstätte Pirna-Sonnenstein am Endpunkt des Kunstweges umfassende Hintergrundinformationen zu den Themen „Euthanasie“ und „Sonderbehandlung“ der geschwächten KZ-Häftlinge sowie zum konkreten Geschehen auf dem Sonnenstein. Zum anderen ist auf jeder der Tafeln der Hinweis auf die website www.denkzeichen.de zu finden. Die Internetpräsentation ist Teil des Projektes, dient gewissermaßen als Sprachrohr des Kunstwerks und bietet einen Lageplan der Standorte und historische Erläuterungen und Dokumente zu den NS-Begriffen auf den Tafeln. Darüber hinaus gibt sie in einem Diskussionsforum Gelegenheit für Meinungsaustausch zum Thema. Sie ist in deutscher, polnischer und tschechischer Sprache verfasst, wegen der Nähe der beiden Länder und weil viele Opfer der Tötungsanstalt auch von dort kamen.

Wie die meisten Erinnerungs-Kunstwerke hat auch dieses eine lange und konfliktreiche Vorgeschichte. Der Beschluss für ein Mahnmal entstand im Zusammenhang mit dem Um- und Ausbau des gesamten Gebäudekomplexes, zu dem neben der Gedenkstätte auch eine Behinderten-Werkstatt der Arbeiterwohlfahrt (AWO) gehört. Das Kunstprojekt sollte aus Kunst-am-Bau-Mitteln dieses Vorhabens finanziert werden. Die Ausschreibung wurde von der Gedenkstätte und ihrer Dachorganisation, der Stiftung Sächsische Gedenkstätten, in Abstimmung mit der AWO erarbeitet. An einem Wettbewerb im Jahr 2000 beteiligten sich neben Heike Ponwitz acht weitere Künstlerinnen und Künstler beziehungsweise Künstlergruppen: Susanne Ahner (Berlin), das Team Hauswald&Krauskopf (Meißen), Jörg Herold (Berlin), Via Lewandowski (Berlin), Renata Stih/Frieder Schnock (Berlin), die Gruppe Andrea Wandel/Andreas Hofer/Wolfgang Lorch/Nikolaus Hirsch (Saarbrücken/Frankfurt am Main), Herbert Volz (Ulm) und Arend Zwicker (Dresden).

Das Preisgericht befürwortete einstimmig die Ausführung des Entwurfs von Wandel/Hofer/Lorch und Hirsch. Der zweite Preis ging an Heike Ponwitz, der dritte an Arend Zwicker. Die Vorgeschichte und der Zielkonflikt des Wettbewerbs, die vorgeschlagenen Entwurfsideen aller Teilnehmerinnen und Teilnehmer und die gescheiterten Versuche, den ersten Preis zu realisieren, sind – neben dem nun realisierten Entwurf – in der Publikation näher beschrieben, die die Stiftung Sächsische Gedenkstätten herausgegeben hat: Boris Böhm/Norbert Haase (Hrsg.), Das Denkzeichen „Vergangenheit ist Gegenwart". Ein Kunstprojekt der Stiftung Sächsische Gedenkstätten in Pirna, Dresden 2005.

Der Entwurf von Wandel/Hofer/Lorch und Hirsch sah vor, einen mit Kohlenmonoxyd gefüllten Glaskörper vor dem Haus 14 aufzustellen, dessen Dimension und Kantenlängen dem Raum der ehemaligen Gaskammer im Keller des Gebäudes entsprechen. Dieser Glaskubus wäre für unterschiedliche Interpretationen offen. Es bliebe dem Betrachter überlassen, ob er in ihm den nach außen gekehrten, ans Tageslicht geholten

Denkzeichen Pirna-Sonnenstein

Fotos: Stefanie Endlich

Raum der Gaskammer sieht oder einen rätselhaften, unbetretbaren Ort. Damit wurde ein Entwurf prämiiert, der sich auf metaphorische Weise auf das historische Geschehen bezieht, aber auch ein eindeutiges, zugespitzt provokatives Moment beinhaltet, indem er Kohlenmonoxyd, das bei den Gasmorden der „Euthanasie" verwendet worden war, an diesem Gedenkort reproduzierte, wenngleich der Glaskubus hermetisch verschlossen sein sollte.

Dieser Entwurf, vor allem die Drastik des Kohlenmonoxyd-Motivs, traf auf heftige Ablehnung von Seiten der AWO, von Politikern und Bürgern aus Pirna, aber auch von Teilen der Fachöffentlichkeit. Die Stiftung Sächsische Gedenkstätten bemühte sich um eine Realisierung und unternahm zahlreiche Vermittlungsversuche, jedoch ohne Erfolg. Nach zwei Jahren waren auch die Kunst-am-Bau-Mittel nicht mehr verfügbar. Dennoch hielten Stiftung und Gedenkstätte am Projekt eines Mahnmals fest. Als keinerlei Aussichten auf Konsens mehr bestanden, wurde – wie es die Wettbewerbsrichtlinien nahe legen – eine Realisierung des zweiten Preises erörtert. Dabei war zunächst nicht zu erwarten, dass dieser Entwurf – mit seiner Konfrontation von Canaletto-Motiv und NS-Vokabular und seiner Verortung in der historischen Altstadt – leichter vermittelbar und eher konsensfähig sein würde als der erste Preis.

Es gelang jedoch überraschend schnell, alle Beteiligten von der künstlerischen Qualität dieses Entwurfs und seiner Bedeutung für die Stadt Pirna bei der Definition eines neuen Selbstverständnisses zu überzeugen. Nur das Canaletto-Forum Pirna e.V. und sein Ehrenvorsitzender, der ehemalige Generaldirektor der Staatlichen Kunstsammlungen zu Dresden Werner Schmidt, sahen in ihm eine „Diffamierung des italienischen Meisters" und wollten das Denkmal nur am „authentischen Ort", also oben auf dem Sonnenstein, zulassen, und zwar in anderer, nämlich „aussagekräftiger bildnerischer Form". Den zweijährigen Beratungen war das Canaletto-Forum allerdings trotz Einladung immer ferngeblieben. So fasste der Stadtrat auch gegen diesen Protest seinen positiven Beschluss und „befürwortet(e) die Einbeziehung der Stadt als Wegstrecke der Denkzeichen und das Ziel des Projektes, mit dem ein Bekenntnis zu dem dunkelsten Kapitel der Stadtgeschichte und ein Zeichen der Mahnung und Versöhnung gegeben werden soll."

Durch das Engagement der Stiftung konnten schließlich auch neue Gelder beschafft werden. Die Ausführung kam im November 2005 zustande und wurde aus Mitteln der Europäischen Union, der Kulturstiftung des Bundes, des Förderprogramms „Weltoffenes Sachsen für Toleranz und Demokratie" und der Stiftung Sächsische Gedenkstätten finanziert. Die Reaktionen von Öffentlichkeit und Presse waren positiv. Trotz der Sorge, die zart und fragil erscheinenden Glastafeln könnten schnell zerstört oder beschmiert werden (schließlich ist Pirna auch eine Hochburg der „Skinheads Sächsische Schweiz" und der Kameradschaft „Nationaler Widerstand"), wurde bisher nichts beschädigt.

Das „Denkzeichen" der Künstlerin Heike Ponwitz ist ein weiteres Beispiel in der Reihe hervorragender Projekte der Memorialkunst, die in den letzten Jahren an Orten ehemaliger „Euthanasie"-Verbrechen entstanden sind. Zu nennen sind hier die zweiteilige Wort-und-Video-Arbeit „Irrstern – Die Fenster des Himmels" von Marikke Heinz-Hoek für das Zentralkrankenhaus Ost in Bremen (2000), der poetische „Alphabet-Garten" von Diane Samuels in der Gedenkstätte Grafeneck (1998), die Neugestaltung der Gedenkstätte Hartheim bei Linz in Zusammenarbeit mit dem Künstler Herbert Friedl (2003) sowie die im Januar 2005 getroffene Wettbewerbsentscheidung für den Entwurf „Graue Busse" von Horst Hoheisel/Andreas Knitz im Zentrum für Psychiatrie Die Weißenau in Ravensburg (Bericht im nächsten Heft).

Stefanie Endlich
ist Mitglied des Wissenschaftlichen Beirats der Stiftung Sächsische Gedenkstätten und war Vorsitzende der Jury im Mahnmalswettbewerb für Pirna-Sonnenstein.

Harmonie und Dissonanzen

Zwölfte und letzte Beitragsfolge zum Denkmal für die ermordeten Juden Europas

Der elfte Beitrag dieser Folge, erschienen im Frühjahr 2005 noch vor der Einweihung des Denkmals, endete mit mehreren Fragezeichen. Über die emotionale Wirkung, die das Denkmal und der „Ort der Information" tatsächlich entfalten, muss jede einzelne Besucherin, jeder Besucher für sich selbst entscheiden. Wie meditativ, wie verunsichernd, wie verstörend wird ein Gang durch das Stelenfeld tatsächlich empfunden? Wie stark ist in der unterirdischen Raumsequenz die Wahrnehmung der ausgewählten anrührenden Schicksale auch durch das besondere Gestaltungs- und Lichtkonzept beeinflusst, das die vieldeutige, kunsthistorisch aufgeladene Stelenform des darüber liegenden Feldes in ein zentrales Element der Ausstellungsarchitektur transformiert?

Besucherbefragungen im eigentlichen Sinn wurden noch nicht unternommen. Was die Menschen wahrnehmen und an emotionalen Eindrücken und inhaltlichen Botschaften mit nach Hause nehmen, können wir daher nur aus Einzelaussagen schließen. Für gültige Schlüsse ist es wohl auch noch zu früh, und Besucherforschung bei Gedenkstätten steckt ohnehin erst in den Anfängen. Zeitungsberichte über das „Holocaust"-Denkmal geben zunächst einmal die Sichtweise der Autorinnen und Autoren wieder. Die Besucherzahlen im „Ort der Informationen" sind hoch, derzeit bis zu 1400 pro Tag. Die von 10 bis 20 Uhr geöffneten Räumlichkeiten fassen maximal 300 Menschen gleichzeitig; die Wartezeiten betragen bis zu zwei Stunden. Die Zahl der Besucher, die nur das Stelenfeld durchwandern, ist nicht bekannt, aber sicher sehr viel höher.

Die ersten Erfahrungen zeigen, dass das Denkmal von vielen Besuchern als eindrücklich empfunden wird. Was es tatsächlich bedeutet, wenn vor allem für jüngere Menschen die Faszination durch ein Kunstwerk zum wesentlichen Moment einer Geschichtserfahrung wird, wurde bisher kaum diskutiert. Die Besucher loben die Schönheit und Perfektion des dunklen, glatten Betons, die erstaunliche Akustik, die den städtischen Lärm immer mehr zurücktreten lässt, das sich von selbst einstellende Schweigen beim Eintauchen in die schmalen Wege, das Spannungsfeld zwischen geometrisch-strenger Form und vielfältigen und metaphorischen Assoziationen vom jüdischen Friedhof bis zum wogenden Weizenfeld und zu Meereswellen, Bilder sanfter Harmonie und beseelter Natur. Die von vielen erhoffte, von manchen aber auch befürchtete verunsichernde oder gar bedrohliche Wirkung hingegen mag sich in der erwarteten Wucht und Radikalität nicht einstellen. Das Stelenfeld wirkt – nicht zuletzt aufgrund der von Kanzler Kohl damals veranlassten Abschwächung des ursprünglichen Entwurfs – eher harmonisch und weniger monumental, als es seine Ausmaße erwarten lassen.

Im Ansturm der ersten Monate haben sich Aspekte in den Vordergrund geschoben, die man im Vorfeld nicht erwartet hatte. Sie werfen neue Fragen auf. Ist „Stelenspringen" oder Versteckspielen, Rauchen oder Picknicken mit der Würde des Ortes vereinbar? Mit welchen Mitteln sollte die touristische Profanisierung des Denkmals verhindert werden, und sind Regeln hierfür notwen-

dig oder eher kontraproduktiv? Zeugen die sorglos-fröhlichen Umgangsformen vieler Besucher vom Scheitern des Denkmalskonzeptes? Oder zeigt sich gerade darin die erhoffte Offenheit der Memorial-Architektur, zu der man doch – so der viel zitierte Satz des damaligen Bundeskanzlers – „gern hingehen" sollte?

Der neue Fokus auf die Formen der Wahrnehmung und Aneignung löst die Auseinandersetzung mit der schwierigen Entstehungsgeschichte ab. Deren früh verhärtete Positionen waren so oft wiederholt und publiziert worden, dass auch viele Kritiker des Projektes bereit waren, nach Fertigstellung des Denkmals ein neues Kapitel aufzuschlagen und mit frischem Blick zu einem unvoreingenommenen Urteil über Ästhetik und Nutzung zu kommen. Wen interessieren wirklich noch die Etappen des Zustandekommens und die frühen Weichenstellungen? Das Ergebnis hat sich offenbar verselbständigt. Es hat, wie es scheint, seine Entstehungsgeschichte hinter sich gelassen. Deren labyrinthische Etappen sind jungen Leuten oder internationalen Besuchern sowieso kaum noch zu vermitteln.

Umso dringlicher ist die Frage, welche Rolle das neue, „nationale" Denkmal im Kontext der Berliner Gedenkstättenlandschaft spielt und spielen sollte. Das „Holocaust"-Denkmal, so wurde von den Initiatoren, von Politikern und von vielen anderen Seiten immer wieder argumentiert, sei der Gradmesser für das historische Verantwortungsbewusstsein der Deutschen und bringe deren Erinnerungsfähigkeit zum Ausdruck. Eher am Rande einer solch politisch motivierten Wahrnehmung stand die erfolgreiche Bilanz der anderen aktiv arbeitenden Berliner Gedenkstätten an den historischen Orten des NS-Geschehens, auch die der großen deutschen KZ-Gedenkstätten, die schon lange gerade auch im Ausland große Anerkennung gefunden hatten.

Aus inhaltlichen Gründen ist es jedoch unverzichtbar, das „Holocaust"-Denkmal als Teil eines polyzentrischen, kooperativen Netzwerks zu sehen und seine Rolle darin neu zu definieren. So steht das Denkmal in engem thematischen Zusammenhang mit der Gedenk- und Bildungsstätte Haus der Wannsee-Konferenz, die am historischen Ort das Thema Völkermord an den europäischen Juden über eine – im Januar 2006 vollständig erneuerte – Ausstellung und ein international stark beachtetes, differenziertes pädagogisches Programm vermittelt. Die wenige Minuten vom „Holocaust"-Denkmal entfernte Dokumentationsstätte „Topographie des Terrors" wiederum, Sitz der Planungszentrale des SS-Staates, informiert über die Strukturen und Wirkungszusammenhänge, was zum Verständnis der Entstehungsgeschichte des Völkermordes unverzichtbar ist. Die ebenfalls nahe gelegene Gedenkstätte Deutscher Widerstand macht deutlich, dass die NS-Verbrechen nicht ohne die Frage nach den Ansätzen und Richtungen des Widerstandes behandelt werden können. Auch die beiden großen brandenburgischen KZ-Gedenkstätten Sachsenhausen und Ravensbrück sind in ihrer Geschichte und in ihrer gegenwärtigen pädagogischen Arbeit eng mit dem Thema Völkermord verbunden.

Als es nach der Einweihung im Mai 2005 darum ging, das Denkmal und seinen „Ort der Information" mit den anderen Gedenkstätten zu verknüpfen und ein arbeitsteiliges Konzept zu entwickeln, zeigte sich die Problematik einer auf das „Holocaust"-Denkmal fokussierten Orientierung. Entstanden war keine durchdachte und schrittweise realisierte Gesamtkonzeption, sondern ein höchst prominentes, im Arbeits- und Kooperationszusammenhang jedoch noch relativ isoliertes neues Projekt, dessen zunächst geplante Ansiedlung am ebenfalls bundeseigenen Deutschen Historischen Museum nicht zustande gekommen war. Zwar bemühte sich der Bund, dem Denkmal eine Schlüsselrolle in der bisher dezentralen Gedenkstättenlandschaft zuzuweisen und es zur zukünftigen Anlaufstelle für die Masse der Besucher und zum „Portal" für die anderen Gedenk- und Erinnerungsstätten in und um Berlin zu machen. Diesen Anspruch kann das „Holocaust"-Denkmal jedoch unter den gegenwärtigen Bedingungen nicht einlösen.

Dass sich das touristische Interesse zunächst und vor allem auf das Denkmal richtet, ist offensichtlich und wird vermutlich auch auf Dauer so bleiben. Dies hängt vor allem mit seiner prominenten städtebaulichen Lage, seinem ungewöhnlichen baukünstlerischen Konzept und nicht zuletzt mit dem als spektakulär empfundenen Event-Charakter des Stelenfeldes zusammen, der das thematische Anliegen eher in den Hintergrund zu drängen droht. Eine inhaltliche Schlüsselrolle des „Holocaust"-Denkmals scheitert jedoch zunächst an den begrenzten personellen und räumlichen Kapazitäten der Denkmals-Stiftung und an Erfahrungsdefiziten in den Bereichen Gedenkstättenarbeit und Zeitgeschichte. Mit ihrem „Ort der Information" hat sie noch nicht einmal die ihm vom Bundestag im Jahr 1999 aufgetragene „Portalfunktion" bewältigt, die da lautete: fundierte Informationen zu den anderen Opfergruppen und Erinnerungsstätten anzubieten.

Denkmal für die ermordeten Juden Europas — Fotos: Stefanie Endlich

Die Existenz des „Holocaust"-Denkmals, der Graben zwischen Anspruch und Wirklichkeit und die Schwierigkeit, es in das vorhandene Netzwerk einzufügen, gaben Anstoß für Grundsatzüberlegungen zur Zukunft aller Berliner Gedenkstätten. Von Bundesseite wurde das Konzept einer Bundesstiftung entwickelt, in der die großen Berliner NS-Gedenkstätten zusammengeführt werden sollen, die „Topographie des Terrors", das Haus der Wannsee-Konferenz, die Gedenkstätte Deutscher Widerstand und das bisher allein vom Bund betriebene Denkmal selbst. Dabei geht es vermutlich nicht zuletzt auch um stärkere bundespolitische Kontrolle der relativ eigenständig und vor allem multiperspektivisch arbeitenden Gedenkstätten mit ihren jeweils unverwechselbaren Profilen und um eine Umverteilung der sowieso schon knappen Personalkapazitäten zugunsten des „Holocaust"-Denkmals.

In zwei großen Hearings im Frühjahr 2005 wurde dieses Stiftungskonzept kontrovers diskutiert. Unerwartet Schützenhilfe erhielt es von einer der tatsächlichen Situation nicht angemessenen, erstaunlich realitätsfernen publizistischen Kampagne in fast allen überregional bedeutenden Zeitungen und in der „Zeit". Gegeißelt wurden die angebliche Ineffizienz und bürgerschaftsbewegte Rückgewandtheit des „Berliner Gedenkstättenchaos" in ihrem „diffusen Neben- und Durcheinander". Nicht nur der Bund, auch viele Journalistinnen und Journalisten suchten das Heil in ordnungspolitischen Maßnahmen wie Vereinheitlichung und Kontrolle. Dabei wurde von manchen das „Holocaust"-Denkmal als Vorbild hingestellt, an dem sich die anderen zu messen hätten.

Die Einrichtung einer gemeinsamen Bundesstiftung für die Berliner NS-Gedenkstätten ist fest geplant, auch wenn noch viele Fragen ungeklärt sind, zum Beispiel die nicht vorgesehene Einbeziehung der brandenburgischen KZ-Gedenkstätten und des Deutsch-Russischen Museums Berlin-Karlshorst, das über den rassistischen Eroberungs- und Vernichtungskrieg gegen die Sowjetunion mit seinen mehr als 25 Millionen Opfern, darunter 15 Millionen Zivilisten, informiert, nach wie vor kaum präsent in der öffentlichen Wahrnehmung der Bundesrepublik. Wie diese Stiftung strukturiert sein wird und welche Rolle das „Holocaust"-Denkmal tatsächlich einnehmen kann, wird sich zeigen.

Stefanie Endlich
Kunstpublizistin

Die in Kunststadt Stadtkunst 1997 bis 2005 erschienenen Beitragsfolgen 1 bis 11 sind im Internet zu finde unter: Zeitgeschichte online, Thema: Das Holocaust-Mahnmal und die Geschichte seiner Entstehung, Juni 2005
http://www.zeitgeschichte-online.de

Weitere Publikationen, erschienen zur Denkmals-Einweihung:

Claus Leggewie / Erik Meyer, „Ein Ort, an den man gerne geht". Das Holocaust-Mahnmal und die deutsche Geschichtspolitik nach 1989. Carl Hanser Verlag München Wien 2005

Hans-Ernst Mittig, Gegen das Holocaustdenkmal der Berliner Republik. Karin Kramer Verlag Berlin 2005

Holger Thünemann, Holocaust-Rezeption und Geschichtskultur. Zentrale Holocaust-Denkmäler in der Kontroverse. Ein deutsch-österreichischer Vergleich. Schulz-Kirchner Verlag Idstein 2005

Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas (Hrsg.), Materialien zum Denkmal für die ermordeten Juden Europas. Nicolai Verlag Berlin 2005

Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas (Hrsg.), Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Fotografien von Klaus Frahm. Nicolai Verlag Berlin 2005

Keine einfache Rechenaufgabe

Der zweite Kunstwettbewerb für den Campus Adlershof – Aerodynamischer Park

Kunst für einen Universitätsstandort zu entwickeln, gehört zu den sehr attraktiven Aufgaben der Kunst im öffentlichen Raum. Gegenüber den eher didaktisch angelegten Aufgabenstellungen für Kunst am Bau an Kindertagesstätten oder an Schuleinrichtungen des allgemeinen Bildungswesens kann Kunst im Bereich der Wissenschaften eine größere Offenheit und Freiheit des Diskurses über das noch nicht Gedachte und sich in der Kunst neu formulierende erwarten. Statt strenger Aufgaben und Arbeitsregularien setzt das einen Dialog zwischen den beiden beteiligten Seiten – den Künstlerinnen und Künstlern einerseits und den Nutzern andererseits – voraus.

Im Verlauf der Jurysitzungen des zweiten Kunstwettbewerbs für den Campus Adlershof der Humboldt-Universität Berlin gab es solche Momente, in denen am Beispiel der Wettbewerbsentwürfe eine Reflexion über Wissenschaft und wissenschaftliche Arbeit und über das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft aufschien. Doch zu schnell wurden diese Momente auf den Boden der technischen Tatsachen zurückgeholt. Besonders die sachverständigen Nutzervertreter bemühten sich in den Jurysitzungen darum, den Nachweis der technischen Unrealisierbarkeit der künstlerischen Entwürfe zu erbringen, was sie teilweise mit dem Eifer einer zu lösenden Rechenaufgabe vorführten. So bleibt auch nach dem zweiten Kunstwettbewerb für Adlershof die Frage noch weiter zu klären, wie das besondere kreative Potenzial eines Universitätsstandorts noch besser in einen Kunstwettbewerb integriert werden kann.

Die Aufgabe

Mit dem Aerodynamischen Park stand nach dem Kunstwettbewerb für das Forum (2003-2004, vgl. stadtkunst 51) die zweite größere Freifläche innerhalb des Campus Adlershof zur Gestaltung an. Dieser kleine Park wird von den Neubauten des Instituts für Chemie und des Hörsaalgebäudes (Architekten Volker Staab mit Alfred Nieuwenhuizen) sowie dem Institut für Physik (Architekten Georg Augustin und Ute Frank) stadträumlich eingefasst. Die Landschaftsgestaltung erfolgte durch das Büro Thomanek und Duquesnoy.

Seinen Namen verleihen dem Park drei eigentümliche Architekturen: Der Trudelturm, der Motorenprüfstand und der Große Windkanal. Sie wurden im Laufe der 1920er und 1930er Jahre als Bestandteile der damals am Flughafen Johannisthal angesiedelten Deutschen Versuchsanstalt für Luftfahrt errichtet. Sie sind Zeugnisse einer herausragenden wissenschaftlichen Tradition in Adlershof, die 1909 mit dem ersten Berliner Flughafen (bis 1952 als Flugplatz in Betrieb) begann, sich 1912 mit der genannten Versuchsanstalt etablierte und nach 1945 mit Instituten der Akademie der Wissenschaften der DDR fortsetzte. Die eigenartigen plastischen Qualitäten dieser schon historischen Wissenschaftsarchitekturen lassen diese drei Industriedenkmale zu außergewöhnlichen Skulpturen werden, die den heutigen Aerodynamischen Park besonders markieren.

In diese besondere stadträumliche Situation sollte sich ein Kunstwerk einfügen. Die Aufgabenstellung für den Kunstwettbewerb wurde dabei analog zum vorausgegangenen Wettbewerb des Forums formuliert. Auch hier galt es, „der vorgefundenen und zukünftigen Situation einen zusätzlichen Beitrag zur Identitätsbildung, Orientierung und Aufenthaltsqualität für die Nutzer“ zu geben. In den künstlerischen Konzepten sollte sich nach Möglichkeit „die Geschichte und Wirkung der luftfahrttechnischen Industriedenkmale und die Nutzung der Gebäude“ widerspiegeln.

Die neun zum Wettbewerb eingeladenen Künstlerinnen und Künstler sowie Künstlergruppen erwartete damit eine schwere Aufgabe, die eine Verknüpfung von vergangenen Traditionen und gegenwärtigen sowie künftigen Nutzungen anstrebte.

Das Wettbewerbsverfahren

Am 8. März 2005 begann der Wettbewerb mit dem Einführungskolloquium und gab den Teilnehmern eine Bearbeitungsfrist von zweieinhalb Monaten vor. Die Teilnehmer erhielten eine Aufwandsentschädigung von 2 000 Euro. Für die Realisierung des Kunstprojekts stand ein Investitionsbetrag von 200 000 Euro zur Verfügung.

Das Preisgericht tagte am 9. Juni 2005. Nach intensiver Diskussion wurde die Jurysitzung unterbrochen und schließlich am 16. November 2005 fortgesetzt und abgeschlossen. Die Jury setzte sich aus elf stimmberechtigten Mitgliedern zusammen. Fünf Fachpreisrichter waren die Künstler Helga Franz, Folke Hanfeld, Veronika Kellndorfer (in der zweiten Sitzung durch Patrick Huber vertreten) sowie die Kunstwissenschaftler Anne Marie Freybourg und Christian Schneegass. Sechs Sachpreisrichter waren der Architekt Volker Staab, der Landschaftsarchitekt Karl Thomanek, Professor Jochen Brüning für die Humboldt-Universität, Friedrich-Wilhelm Hensel von der Stadtentwicklungsverwaltung, Wolfgang Mahnke von der Wissenschaftsverwaltung und Doris Thyrolph vom Bezirksamt Treptow-Köpenick (Fachbereich Kultur).

Damit hatten die Sachpreisrichter die Stimmenmehrheit inne, was den allgemeinen Vorgaben für Kunstwettbewerbe widersprach. Die Qualität der Diskussion des Preisgerichts und das Verständnis für die künstlerischen Projekte hat unter dieser Abweichung jedoch nicht gelitten. Auch die Wahl eines Sachpreisrichters zum Juryvorsitzenden wich von den wünschenswerten Vorgaben für Kunstwettbewerbe ab, denn diese Rolle soll eigentlich den Fachpreisrichtern vorbehalten sein. Der Architekt Volker Staab erfüllte die Aufgabe des Juryvorsitzenden jedoch in anerkennenswerter Weise. Besonders hervorzuheben ist, dass der Juryvorsitzende sich unbeschränkt bemühte, jedem einzelnen künstlerischen Entwurf formal und inhaltlich gerecht zu werden. Beide Abweichungen unterstreichen aber, wie wichtig eine verbindliche Formulierung und Umsetzung von allgemeinen Regularien für Kunstwettbewerbe ist.

Zu fragen bleibt auch, ob in Anbetracht des relativ hohen Investitionsbetrages der eingeladene Wettbewerb unter neun Künstlern die adäquate Verfahrensform gewesen ist. Beispielsweise hätte eine vorgeschaltete, offene Bewerbungsphase jüngeren und noch unetablierten Künstlerinnen und Künstlern eine breitere Teilnahmemöglichkeit eröffnen können. Sicherlich hätte das für alle an dem Verfahren Beteiligten einen höheren Arbeitsaufwand bedeutet. Offene Wettbewerbe bieten dem Auslober aber größere Auswahlmöglichkeiten und werden dem demokratischen Grundgedanken der Kunst im öffentlichen Raum eher gerecht. Auch in dieser Richtung sollten künftige Regularien für Kunstwettbewerbe die Vorgaben präzisieren.

Stefan Krüskemper, soundscape — Illustration Stefan Krüskemper

Die Entwürfe

Alle zum Wettbewerb eingeladenen neun Teilnehmer reichten ihre Entwürfe fristgerecht zum 20. Mai 2005 ein. Dem Preisgericht lagen folgende Entwürfe zur Beurteilung vor:

Der Entwurf 1111 „Superposition“ (Inges Idee) platzierte auf der südlichen Parkfläche eine in poliertem Edelstahl gebildete organische Form, die aus einem sich verjüngenden Stiel aufwuchs. Als autonome skulpturale Setzung eröffnete der Entwurf Assoziationen zur Formbildung von Materie und zu chemischen Versuchen. Die Form selbst konnte als eine aerodynamische gelesen werden. Ihre verzerrten Spiegelungen des Umfelds und der Betrachter ließen sich als Bilder der Aerodynamik verstehen.

Der Entwurf 1112 (Meide Büdel) fügte dem Gebäude des Instituts für Chemie an der Torsituation zur Abraham-Joffe-Straße eine kinetische Skulptur an: Ein aus Lärchenholz geformter Bogen stand auf einem geschwungenen Metallelement an der Gebäudewand und bewegte sich mit dem Fluss des Windes. Der Bogen und sein Bewegungslauf wurden zum Symbol für die Geschichte des Fliegens. Die anspruchsvolle technische Verknüpfung zwischen dem freien und dem festen Element wurde darüber hinaus als ein Zeichen für die wissenschaftliche Arbeit interpretiert.

Der Entwurf 1113 „Leben“ (Johann Barthel) formte den Aerodynamischen Park durch Texte in einen Bedeutungsraum um, der das Wort „Leben“ den Nutzern und Passanten als Motto und Auftrag vorgab. Dieses Wort schrieb er den Bodenplatten vor dem Hörsaalgebäude in vielen verschiedenen Sprachen ein. Ihnen antwortete am Südrand des Aerodynamischen Parks die als Metallkonstruktion großformatig aufgestellte Frage: „Was wird Leben“.

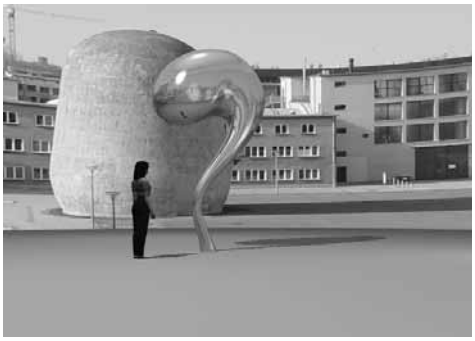
Der Entwurf 1114 „Fragen“ (Susanne Bayer) sah eine Klanginstallation vor: An sechs Standorten im Innen- und Außenraum um den Aerodynamischen Park herum tönten aus sechs Lautsprechern Fragen zum Fliegen und zur Wissenschaft. Die Frage kam als ursprünglicher Ausdruck der Neugier und als Grundelement wissenschaftlicher Arbeit zum Einsatz. Der Entwurf verfolgte ein komplexes Projekt: 14 Künstler würden 1500 Fragen zum Thema des Fliegens im In- und Ausland sammeln. Diese Fragen würden redigiert, übersetzt und eingesprochen werden. Gleichzeitig sollte ein Terminal im Motorenprüfstand den Studenten und Angestellten die Möglichkeit zur Information über das Projekt und zur Mitwirkung geben.

Der Entwurf 1115 (Stefan Krüskemper) verteilte über die Wiese des Aerodynamischen Parks 15 ellipsoide, flache und tomatenrote Rundkörper als Ausgangspunkte einer Klanginstallation. Aus jedem dieser Körper drang ein, in zeitlichen Intervallen versetztes Klangbild, das sich auf die Geschichte des Standortes und seiner verschiedenen Nutzungen bezog. Poetisch inspirierte Übersetzungen des Klangthemas sollten den einzelnen Objekten an ihrer Oberfläche eingefräst werden.

Der Entwurf 1116 „Strings“ (Frank Oehring) platzierte am Nordrand der Grünfläche, gewissermaßen den „Windkanal“ der Torsituation an der Abraham-Joffe-Straße nutzend, ein Ensemble sich mit dem Wind bewegender Kunststoffbänder, die in einer Gesamtschau das Wort „strings“ formulierten und damit eine neue, noch umstrittene naturwissenschaftliche Theorie (Frage nach dem Ursprung) in den Aerodynamischen Park einschrieben. In die zugehörigen Edelstahlstützen eingelassene Lampen beleuchteten das von den Kunststoffbändern verkörperte freie Spiel der Naturkräfte auch in den Abend- und Nachtstunden.

Der Entwurf 1117 „ZeitZeichen“ (Sven Daemen) gestaltete eine grafisch-skulpturale Komposition in Form von drei transparenten, in Acrylglas geschaffenen Schirmen, die je eine Seite des Parks akzentuierten. Ihre plastische Collage bezog sich auf bestimmte Flugphasen. Gleichzeitig wurden dem Material transparente Abbildungen aus Vergangenheit und Gegenwart der Forschung eingearbeitet, um die Distanz zwischen der Geschichte und der zeitgenössischen Arbeit zu verdeutlichen.

Der Entwurf 1118 „Greips Spiel“ (Roland Boden) legte auf die Parkfläche zwei monumentalisierte Kreisel aus Aluminium ab, die wie das Spielzeug eines Riesen (Greip ist der Name einer Riesin aus dem germanischen Göttergeschlecht der Asen) zufälligerweise liegen geblieben sind. Dabei verfügte der eine Kreisel über eine geschlossene Form, während der zweite seine konstruktive Struktur offenbarte, somit formal an eine Turbine erinnerte und damit den Zusammenhang von Wissenschaft, Technik und Spiel verdeutlichte.



Inges Idee, Superposition — Illustration Inges Idee

Roland Boden, Greips Spiel — Illustration Roland Boden

Der Entwurf 1119 (Andreas Kaufmann) schrieb das Bild des fliegenden Otto Lilienthal als eine grafische Struktur in den Boden des Parks ein. Erst die Aufsicht aus den anliegenden Gebäuden und von der Außentreppe des Trudelturms aus gesehen, verwandelte das Bodenornament zur bildhaften Ikone der Fluggeschichte. Der Entwurf thematisierte nicht nur die Geschichte des Ortes, sondern bezog in subtiler Weise die Rezeption und die vorhandenen Industriedenkmale in sein Konzept mit ein.

Die Entwürfe zeigten die unterschiedlichen Möglichkeiten einer zeitgenössischen künstlerischen Auseinandersetzung mit einem Ort wissenschaftlicher Tradition auf.

Da waren erstens Entwürfe, die in einer symbolhaften Form und einer prägnanten plastischen Setzung das Thema des Aerodynamischen Parks interpretierten und bildhaft werden ließen. Während die Kreisel von Roland Boden den Weg vom Spiel zur Wissenschaft und Technik Gestalt annehmen ließen, schlugen Inges Idee eine so stromlinienförmige Form vor, als ob diese selbst das Ergebnis einer Studie im Windkanal wäre. Die Verzerrungen des auf der Skulptur dargestellten Spiegelbildes der Betrachter und des Umfeldes spitzten zusätzlich den Gedanken der Aerodynamik ironisch zu. Sven Daemens Formcollagen übertrugen Bewegungsläufe in bildhafte Symbole.

Da waren zweitens Entwürfe, die den Wissenschaftsbezug des Standortes in eine eher kognitive Werkstruktur übertrugen und mit Texten und Klanginstallationen vorrangig auf eine mentale Reflexion der Nutzer zielten. Während Stefan Krüskemper und Susanne Bayer ihre Projekte auf die Geschichte des Standortes fokussierten, richtete Johann Barthel seine Text-Installation stärker auf die Frage der Zielsetzung von wissenschaftlicher Arbeit aus und gestaltete im Raum ein vielleicht zu moralisches Korrektiv. Andreas Kaufmann dagegen orientierte seine Arbeit stärker auf die Erschließung von Bildstrukturen durch das bewegende Verhalten der Betrachter.

Schließlich übersetzten drittens zwei Entwürfe die historischen Bezüge des Standortes in Formen der erlebten Bewegung. Während Meide Büdel mit ihrem bumerangähnlichen Konstrukt das Schweben als solches und den Ausgleich der durch den Wind wirkenden Kräfte sinnbildhaft werden ließ, orientierten die „Strings“ von Frank Oehring auf eine Zufälligkeit und Flüchtigkeit ihres bewegten Ensembles.

Die erste Jurysitzung

Nach dem Vorprüfbericht, der in sehr bewährter Weise von Dorothea Strube (auch Projektkoordination) und Ralf Sroka geleistet wurde, erfolgte bereits eine erste allgemeine Diskussionsrunde. Dann schloss sich die Einzelanalyse der jeweiligen Entwürfe an, die in den ersten Wertungsrundgang mündete: Die Entwürfe 1111, 1115, 1116 und 1118 erhielten die mindestens erforderlichen zwei Stimmen und blieben weiter in der Diskussion.

An den ausgeschiedenen Entwürfen äußerten sich im Preisgericht und bei den Sachverständigen u. a. folgende Kritikpunkte:

Der Entwurf 1112 konnte hinsichtlich seines Architekturbezuges nicht überzeugen. Seine Anbringung am Gebäude des Institutes für Chemie wirkte appliziert und formal nur unzureichend gelöst.

Der Entwurf 1113 ließ einen schlüssigen gestalterischen Zusammenhang vermissen. Auch fehlte dem Konzept der inhaltliche Bezug zur Tradition des Standortes.

Der Projektcharakter des Entwurfes 1114 verunsicherte besonders die Nutzerseite hinsichtlich der nachfolgenden Betreuung und Pflege einer solchen Klanginstallation. Auch wurde kritisiert, dass das Konzept zwar Kommunikation verspreche, aber diese nicht einlöse.

Am Entwurf 1117 sah das Preisgericht das Verhältnis von Plastizität und graphischer Binnengestaltung der einzelnen Elemente als nicht gelöst an.

Dem Entwurf 1119 wurde schließlich seine gewisse Unauffälligkeit zum Verhängnis. Er wurde als zu kleinteilig im Gefüge des Aerodynamischen Parks kritisiert. Auch richte er sich vorrangig an die ständigen Nutzer und würde von zufälligen Passanten nicht wahrgenommen werden. Diesem Konzept wurde auch eine gewisse didaktische Überlastung attestiert. Schließlich sah man das Bild Lilienthals als zu wenig mit dem Standort Adlershof verbunden an.

Die Konkurrenz der noch verbliebenen vier Entwürfe wurde in einer erneuten vergleichenden Diskussion zugespitzt. Dabei drehte sich die Kontroverse besonders um das noch unklare Klangbild des Entwurfes 1115, um die langfristige Konsistenz der String-Theorie, die Motiv und Thema des Entwurfes 1116 war und um den im Entwurf 1118 angelegten Vergleich von Wissenschaft und Spiel, der besonders bei einigen Vertretern der Humboldt-Universität eine Abwehrreaktion auslöste. Gerade diese von dem Entwurf 1118 provozierte Diskussion über das Selbstverständnis von Wissenschaft erwies sich als sehr produktiv und deutete die vielfältigen Bezüge zwischen Kunst, Spiel und Wissenschaft an. Unterliegt nicht auch jedes wissenschaftliche Experiment einem spielerischen Ursprung? Hat das Spiel von trial and error nicht schon etliche neue Erkenntnisse für die Wissenschaft gebracht? Dass ein überdimensionierter Kreisel das angemessene Symbol für Wissenschaft sein kann, wiesen einige Hochschulvertreter vehement zurück und beriefen sich lieber auf ein mittlerweile sehr antiquiert wirkendes Berufsethos reiner Rationalität.

Im zweiten Wertungsrundgang erreichten nur die Entwürfe 1111 und 1115 die erforderliche Mindestzahl von 6 Für-Stimmen.

Frank Oehring, Strings

Illustration Frank Oehring

Vor der dritten Wertung wurden noch einmal die besonderen Eigenschaften der verbliebenen beiden Entwürfe betont: An dem Entwurf 1111 wurde die besondere Entsprechung von Form und Inhalt hervorgehoben, die dennoch mit einer positiven Beiläufigkeit arbeitet. Der Entwurf 1115 wurde als eine besonders gelungene Poetisierung des Raums und seiner Geschichte gewertet. Und obwohl dieser Entwurf eine sinnliche Rückbeziehung auf die Tradition des Ortes ermöglichte, sei diese Arbeit zeitgenössisch und innovativ.

Dagegen wertete das Preisgericht den Entwurf 1116 hinsichtlich seiner Form und der Präsentationsweise auf Masten als zu konventionell und zu dekorativ. Auch wurde der Bezug auf die String-Theorie kritisch eingeschätzt, da diese schon in zehn Jahren überholt und vergessen sein kann.

Der Entwurf 1118 wurde als zu raumgreifend kritisiert und seine Ansprüche an Nutzung und Pflege und die Gefahr der Bekletterung wurden problematisiert. Vor allem die Nutzerseite konnte in dem Bild der Kreisel die Wissenschaft nicht entdecken.

Wegen der Enthaltung eines Sachpreisrichters führte die letzte Wertung zur Stimmengleichheit, so dass keine Ausführungsempfehlung ausgesprochen werden konnte. Da einige Preisrichter in Terminnot gerieten, beschloss man, die Fortsetzung der Jurysitzung zu vertagen. Bei einer zweiten Jurysitzung sollten die noch offenen, vor allem technischen Fragen mit den im Wettbewerb verbliebenen Entwurfsverfassern diskutiert werden. Zum Abschluss der ersten Jurysitzung wurde die Anonymisierung des Wettbewerbs durch Mehrheitsbeschluss aufgehoben.

Ruhe!!! Verdammt nochmal!

Nach der ersten Jurysitzung erfolgte die Ausstellung der Entwürfe, die bei Studenten, Dozenten und Mitarbeitern ein sehr differenziertes Echo fand, wie es sich in den Eintragungen des Gästebuches ausdrückt: „Die Klanginstallation ist ein sehr interessanter Vorschlag und passt ausgezeichnet zum Konzept 'Aerodynamischer Park'.“ – „Bitte lasst Inges Idee gewinnen!!!“ – „Die 1119 gefällt mir am besten“ – „Die Kreiselidee ist in ihrem Konzept sehr gut begründet.“ – „Bei der Wucht der bestehenden Gebäude gefällt mir 1116 besonders gut. Dieser Entwurf drückt Friede und Leichtigkeit aus.“

Aber das Gästebauch verzeichnete auch Eintragungen wie etwa „Ruhe!!! Verdammt nochmal!“ und andere, die vor „Beschallung“ und „Krach“ warnten. Der Fachschaftsrat Mathematik unternahm deshalb sogleich eine „Umfrage/Unterschriftenaktion für bzw. gegen eine Klanginstallation im aerodynamischen Park in Adlershof“. In den Unterschriftenlisten konnten Studenten, Dozenten und Mitarbeiter ankreuzen, ob sie dafür, dagegen oder ob es ihnen egal sei. Die Mehrzahl sprach sich – wohl wie gewünscht – gegen eine Klanginstallation aus.

Sich in ein laufendes Wettbewerbsverfahren mit einer Unterschriftenaktion einzubringen, hat es in Berliner Kunstwettbewerben noch nicht gegeben. Eine solche Aktion ist sowohl Ausdruck von mangelndem Verständnis gegenüber zeitgenössischer Kunst als auch von mangelnder Kreativität und Neugierde und eines unsensiblen Umgangs mit den schöpferischen Leistungen anderer. Darin äußert sich aber auch ein Interesse der Nutzer, stärker an der Entscheidungsfindung mitwirken zu können. Plebiszite über künstlerische Entwürfe sind Unsinn. Eine Wettbewerbsentscheidung muss in der freien Meinungsbildung einer kompetent besetzten Jury liegen. Aber gerade an einer Universität wäre eine öffentliche Vorstellung und Diskussion von Entwürfen im Vorfeld einer Jurysitzung denkbar und vielleicht auch wünschenswert. Im Rahmen solcher Veranstaltungen könnten sich die Vorstellungen der Nutzer in einer breiteren Vielfalt formulieren. Auch könnten die geäußerten vielfältigen Meinungen durch den Nutzervertreter als Sachverständigen in die Jurysitzung eingebracht werden. Ohne diesen Hintergrund aber beschränkte sich die Nutzermeinung in den Jurysitzungen allein auf technische Fragen und entsprach darin den Wünschen der Hochschulleitung: Kein Lärm, keine Folgekosten, Kunst darf nicht stören.

Dass die Kunst für Adlershof eine besonders stille sein sollte, hatten die Universitätsmitarbeiter bereits im ersten Wettbewerb für das Forum zum Ausdruck gebracht und in der Ausschreibung ihre „große[n] Bedenken gegenüber dem Einsatz elektronischer Medien“ formuliert. Auch die Ausschreibung für den Aerodynamischen Park hielt noch fest, dass „elektronische Medien nur begrenzt zum Einsatz kommen [sollten]“. Denn schließlich sei es auch das Ziel des Kunstwettbewerbs, „einen Ausgleich für die hohe mediale Belastung am Arbeitsplatz zu schaffen“. Gegenüber einem solchen ausdrücklichem Ruhebedürfnis müsste künftig stärker hervorgehoben werden, dass Kunst im öffentlichen Raum staatliche Kunstförderung ist und keine Seelenpflege, und zwar eine Kunstförderung, die neue, noch ungewohnte Kunstformen und ganz spezifische Kunstlösungen für einen spezifischen Standort formuliert. In einer solchen staatlichen Kunstförderung kann es nicht um das „kleinste vermeidbare Übel“, den niedrigsten Haushaltsfaktor oder den augenfälligsten äußeren Repräsentationswert gehen.

Die zweite Jurysitzung

Da bei einem vergleichbar großen und kompetenten Gremium die Findung eines gemeinsamen Termins sehr schwierig ist, verging bis zur Fortsetzung der Jurysitzung fast ein halbes Jahr. Im Vorfeld der zweiten Jurysitzung wurden in einem schriftlichen Umlaufverfahren vier Rückholanträge gestellt und drei davon positiv bewertet, so dass zusätzlich zu den Entwürfen 1111 und 1115 auch die Entwürfe 1112, 1116 und 1118 wieder zur Diskussion standen.

Die Sitzung begann mit einer kurzen Präsentation der noch in Diskussion gebliebenen Projekte durch die Entwurfsverfasser. Bei diesen Erläuterungen wurden besonders auch die technischen Fragen geklärt und das Klangbild des Entwurfes 1115 spezifiziert.

Eine gesonderte Wertung der drei „rückgeholten“ Entwürfe ergab allerdings kein neues Ergebnis. Sie alle fanden keine Stimmenmehrheit, so dass sich die Diskussion erneut auf die Konkurrenz zwischen den Entwürfen 1111 und 1115 beschränkte. Bei der abschließenden Wertung fand somit der Entwurf 1115 die meisten Stimmen (7 zu 4) und wurde zur Ausführung empfohlen.

„soundscape“

Das Preisgericht wertete den Entwurf von Stefan Krüskemper als „spannende und subtile Setzung, die einen ernsthaften Zugang zur historischen Dimension des Standorts eröffnet. Reizvoll ist der zurückhaltende, poetische Umgang mit dem Ort und das Spiel mit den unterschiedlichen Wahrnehmungs- und Vorstellungsebenen der Betrachter. Die räumliche Anordnung der einzelnen Klangobjekte lockt Besucher und Nutzer weg von ihren angestammten Wegen. Die Klangstücke überraschen die Passanten und lassen auch die Stille und die vorhandenen Umgebungsgeräusche zum Teil des vielschichtigen Gesamtkonzepts werden. Die Arbeit in ihrer szenischen Dimension bildet einen gelungenen neuen Ansatz für Kunst im öffentlichen Raum.“

Die Klangkompositionen zu den einzelnen Texten und Themen werden von dem Wiener Komponisten Karlheinz Essl ausgearbeitet. Über die Beschallung des Platzes und die Klanginstallation schreibt Stefan Krüskemper: „Die Klänge sind elektronisch erstellte und nachempfundene „Erinnerungsbilder“ über den Ort und seine Bezüge. Da die zeitliche Dauer der Klänge kurz, die Passagen der Stille (mehrere Tage bis zu Monaten) dazwischen lang und die räumliche Entfernung der einzelnen Positionen groß sind, wird die Komposition als Gesamtheit erst über Jahre vollständig erfahrbar sein.“ Die Themen der einzelnen Ellipsoide lauten bspw. u.a. „1. Im Fluge sein. Mut wie Luft. (…) 5. Humboldt begrüßen. (…) 7. Ein Kind in die Luft sprechen. Russisch. (…) 11. Die Strömung reißen lassen. (…) 15. Dem Druck nie nachgegeben haben.“

Das detaillierte Themen-Programm der 15 geplanten Ellipsoiden für den Aerodynamischen Park findet sich unter
www.krueskemper.de/german/p_aero.htm.

Konzepte einer integrativen Kunst

Das Ergebnis des Wettbewerbs setzt auf eine differenzierte Form der Auseinandersetzung mit Wissenschaft. Wie schon im ersten Wettbewerb für das Forum wurde ein Entwurf zur Ausführung empfohlen, der bewusst auf demonstrative Gesten und einen vorlauten symbolischen Paukenschlag verzichtet und statt dessen eine künstlerische Strategie verfolgt, die sich in bestehende räumliche Strukturen einfügt, diese neu akzentuiert und die Fragestellungen und Themen eines Ortes vielschichtig zur Darstellung bringt. Eine solche, auf räumliche Integration setzende ästhetische Haltung wird das Richtmaß für künftige künstlerische Aktivitäten im Bereich des Campus Adlershof sein. Nicht nur die Humboldt-Universität, sondern auch die anderen halböffentlichen und privaten Nutzer des Wissenschaftsstandortes Adlershof sollten diesen Weg der differenzierten künstlerischen Wettbewerbskultur weiter beschreiten. Denn beide Wettbewerbe haben gezeigt, dass ein Werk in Beziehung zur Wissenschaft über Formen brachialer Schlagbilder und schlichter Symbolik heute hinausführen muss. Auf die Realisierung beider Projekte darf man gespannt sein.

Martin Schönfeld

sportbetont

Der Kunstwettbewerb für den Neubau Otto-Hahn-Oberschule Neuköllln

Mehr als 16 Jahre lang musste die Otto-Hahn-Oberschule in Neuköllln auf ihren Neubau warten. Asbest hatte zu Schließung und Abriss des alten Schulgebäudes geführt. Bis im Sommer 2006 der von den Architekten Dohle+Lohse (Braunschweig) entworfene Neubau eingeweiht werden wird, werden auch die letzten Monate noch in einer Ersatzschule verbracht. Wer dann das neue Schulhaus betritt, wird eine ungewöhnliche Erfahrung machen: Zwei Füße und schier endlose Beine stehen im Foyer und ragen in die viergeschossige Eingangs und Pausenhalle hinein. Den Kopf dieses fast zwölf Meter hohen Mädchens wird es erst im Obergeschoss zu sehen geben.

Aus Kunst am Bau wurde an der Otto-Hahn-Oberschule Kunst im Bau; eine Kunst, die präzise auf die räumlichen Möglichkeiten und Proportionen reagiert. Sie ist das Ergebnis eines eingeladenen, künstlerischen Wettbewerbs, den das Hochbauamt Neukölln im Herbst 2005 für den Neubau der Otto-Hahn-Oberschule durchführte.

Die Architekten hatten das über vier Geschosse reichende, offene Foyer, das zugleich Eingangs- und Pausenhalle ist, als Gestaltungsbereich vorgegeben. Die Außenbereiche der Schule standen nicht zur Verfügung. Bei der Schule handelt es sich um eine sportbetonte, sechszügige Gesamtschule mit integrierter Oberstufe. Sie wird von circa 700 Schülerinnen und Schülern besucht.

Für die Kunst stand ein Betrag von 76 000 Euro zur Verfügung. Die am Wettbewerb teilnehmenden acht Künstler erhielten eine Aufwandsentschädigung in Höhe von 500 Euro. Die Künstlervorschläge wurden vom Kulturamt Neukölln, dem Hochbauamt Neukölln und dem Architekten gemacht. Der Jury gehörten vier Sachpreisrichter (der Architekt, ein Vertreter der Abteilung Volksbildung, ein Vertreter des Hochbauamtes und die Schulleiterin) sowie drei Fachpreisrichter (Kulturamtsleiterin Dorothea Kolland, der Kunstwissenschaftler Peter Funken und der Künstler Roland Eckelt) an.

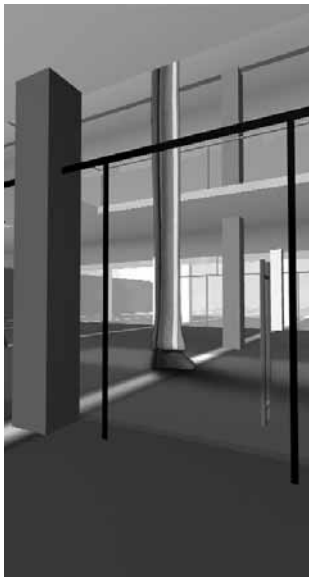
Der Wettbewerb begann mit einem Rückfragecolloquium Ende August 2005. Die Bearbeitungsfrist endete Anfang Oktober 2005 und war mit insgesamt fünf Wochen sehr kurz bemessen. Dennoch lagen dem Preisgericht am 22. November 2005 interessante und gut ausgearbeitete Entwürfe zur Beurteilung vor:

Fritz Balthaus griff in seinem Entwurf „Möbel Mobile“ den naturwissenschaftlichen Bezug des Namensgebers der Schule auf. Aus 45 Arbeitstischen, 9 Sesseln und 16 Laborhockern formte er die Strukturen einer Doppelhelix, der Zelle und des Atoms nach und hängte sie als ein Mobile in die offene Eingangshalle. Auf jeder Geschosshöhe sollte eines der drei Mobile zu sehen sein. Für die Komplexität der Installation wurden die räumlichen Möglichkeiten allerdings als zu knapp bemessen angesehen.

Michael Bause hängte in seinem Entwurf „Einen guten Lauf“ einen überdimensionalen Staffelstab in die Eingangshalle, den fantasievoll entwickelte Sportschuhprofile schmückten. Außerdem sah der Entwurf geschossweise versetzte Wandbilder in freier Malerei vor, die eine räumliche Verbindung herstellten. Diese beiden Elemente des Konzepts wurden aber als wenig zusammenhängend eingeschätzt.

Marie-Luise Dähne entwickelte in ihrem Entwurf „Holografie“ eine aus Hologrammen bestehende Wandgestaltung mit darin enthaltenen Sportsequenzen und Texten. Der auf die Bewegungsabläufe der Betrachter ausgerichtete Entwurf versprach einen hohen optischen Reiz und eine besondere Wirkung, war jedoch in seiner Konzeption zu dicht.

Martina Debus applizierte in ihrem Entwurf „Geocluster“ Farbflächen und grafische Muster von Plänen großer Städte an Wände und Fenster im Eingangsbereich der Schule. Die Farbauswahl folgte indianischen Farbreihen. An diesem komplexen gestalterischen Konzept wurde der Ortsbezug als zu gering und die notwendige Vermittlung des Konzeptes als zu groß eingeschätzt.



Inges Idee, Stretching, Illustration Inges Idee

Helga Franz nahm sich in ihrem Entwurf „Energie“ die Ausrichtung der Schule auf den Sport zum Thema. Bewegungssensoren übertrugen das sich in der Pausenhalle abspielende Geschehen in Lichtsignale und Lichtpegel, die an einer horizontalen und einer vertikalen Leuchtwand in Form von Sportpiktogrammen und eines reinen Lichtpegels aufschienen. Darüber hinaus konnten von den Schülern entwickelte Piktogramme in das Lichtspiel der Tafeln eingearbeitet werden.

Inges Idee platzierten mit ihrem Entwurf „Stretching“ die langgestreckte Figur eines Mädchens im Sportanzug in der Eingangshalle. Die Figur nahm die gesamte Höhe der Halle ein und war folglich auf jedem Geschoss nur ausschnittsweise zu sehen.

Kubiak und Rauch ließen in ihrem Entwurf „Wilder Wein“ stilisierte Ranken in hellgrünem Plexiglas über die Wände der Eingangshalle wuchern. Was sich einerseits als ein spannender gestalterischer Gegensatz zur streng orthogonalen Architektur präsentierte, ließ andererseits einen inhaltlichen Bezug zur Funktion des Ortes und seiner Bedeutung vermissen.

Detlev Mallwitz fixierte in seinem Entwurf „Feld“ das Bild eines magnetischen Feldes an der Hauptwand der Eingangshalle. Farbige Kunststoffbalken ließen durch einen leichten räumlichen Versatz das Spiel von Ordnung und Unordnung der Kräfte bildhaft werden.

Ralf Schmitts Entwurf „7+1 Gongs“ schlug die vielfältige Neugestaltung des Pausensignals als ein akustisches Projekt vor. An Stelle des üblichen Gongzeichens sollten Laute und Geräusche aus dem Sport eingespielt werden. Eine Unterscheidung der Klanginstallation von den Lauten des Schulalltags wurde aber als zu gering angesehen.

Nach dem Vorprüfbericht, der von Gabriele Voigt (Hochbauamt Neukölln) geleistet wurde, und einer Diskussion der künstlerischen Konzepte erreichten im ersten Wertungsrundgang nur die Entwürfe von Helga Franz, Michael Bause und Inges Idee die notwendige Mindeststimmenzahl.

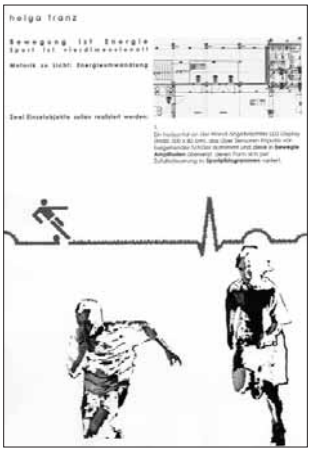
Den ausgeschiedenen Entwürfen wurde dabei eine teilweise zu große gestalterische Dichte (Debus, Dähne), ein zu geringer sachlicher Bezug zum Standort (Kubiak und Rauch), eine zu geringe optische Präsenz (Mallwitz, Schmitt) und eine zu komplizierte technische Struktur (Balthaus) attestiert.

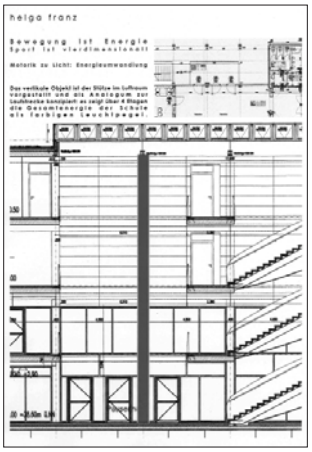
In der zweiten Wertungsrunde schied der Entwurf von Michael Bause aus, so dass sich die Konkurrenz auf eine Entscheidung zwischen den Entwürfen von Helga Franz und Inges Idee zuspitzte.

Das Konzept „Energie“ von Helga Franz überzeugte vor allem hinsichtlich seiner klaren Komposition im Raumbild der Eingangshalle und seines gelungenen inhaltlichen Bezugs zum Schwerpunktfach der Schule. Die Mitwirkungsmöglichkeit des Projekts wurde allerdings kontrovers diskutiert.

Am Entwurf „Stretching“ von Inges Idee gefiel nicht nur die humorvolle Figur des Mädchens. Das Preisgericht fand auch das räumliche Konzept des Entwurfes sehr gut gelöst und den Dimensionen der Eingangshalle vollkommen gerecht werdend. Die Nutzerseite kritisierte allerdings die Darstellung des Mädchens: An einer Schule mit hohem Ausländeranteil entspreche ein Mädchen ohne Kopftuch und im Sportanzug nicht dem Alltag.

Die abschließende Wertung fiel mit fünf zu zwei Stimmen zugunsten des Entwurfs „Stretching“ aus. Bei dieser Empfehlung ging das Preisgericht auf Nummer sicher. Das mit der Lichtinstallation von Helga Franz in Verbindung gebrachte Risiko einer möglichen Reparaturanfälligkeit der Technik, gab für diese Entscheidung den Ausschlag.





Helga Franz, Energie Illustration Helga Franz

Nachdem in der Jurysitzung sehr viel über die Reaktionsmöglichkeiten der Schülerinnen und Schüler auf die Kunst spekuliert worden war, darf man gespannt sein, wie die Rezeption tatsächlich ausfallen wird. Werden sie, wie in der Jurydiskussion debattiert, die Skulptur beklettern? Wird das Mädchen im Sportanzug und ohne Kopftuch den muslimischen Schülern und vor allem deren Eltern ein Problem sein?

Leider nahmen an dem Preisgericht keine Vertreter der Schülerinnen und Schüler teil. Deshalb wären für künftige vergleichbare Wettbewerbe für Kunst am Bau eine Einbeziehung, Diskussion und ein Meinungsbild der Schülerinnen und Schüler zu den Entwürfen auf alle Fälle eine große Bereicherung. Ein solches beratendes Schülervotum hat es bereits bei etlichen Kunstwettbewerben an Schulneubauten gegeben. Sprechen wir also künftig weniger über und dafür mehr mit den Schülern, am besten auch über die Kunst.

Martin Schönfeld

Ein „Mahnmal Homosexuellenverfolgung“

Es war ein langer Weg von der Denkmalsidee einiger Bürger zum Mahnmalsvorhaben der Bundesrepublik. Vor 14 Jahren entstand in Berlin die Initiative, den während der NS-Zeit verfolgten homosexuellen Männern ein Mahnmal zu errichten. Der Einfall kam während des Christopher Street Days, der an den Widerstand Homosexueller gegen staatliche Verfolgung erinnert – jedoch abseits des schwul-lesbischen Paradentrubels. Freilich, eine kleine Gedenktafel am U-Bahnhof Nollendorfplatz gab es bereits seit 1989. Nunmehr jedoch sollte ein Mahnmal entstehen, dem Ausmaß und der Intensität der staatlichen Verfolgung angemessen. Eine Hand voll Aktivisten begeisterte sich 1992 für dieses Vorhaben, unter ihnen Albert Eckert, Detlev Pusch, Günter Dworek, Christoph Martin Vogtherr sowie Joachim Müller, dem die jahrzehntelange Erforschung der Schicksale homosexueller Häftlinge im KZ Sachsenhausen zu verdanken ist.

Dass die staatliche Verfolgung 1945 nicht endete, blieb zunächst ein unausgesprochenes und mitgedachtes Wissen. Erst 1994 wurde das Sonderstrafrecht gegen homosexuelle Männer restlos aus dem deutschen Strafrecht getilgt. Während daraufhin in Frankfurt am Main (1994) und in Köln (1995) Denkmale zur Homosexuellenverfolgung entstanden, gingen die Berliner Mahnmalsinitiatoren mit einer Denkschrift erneut in die Öffentlichkeit. 1996 veranstalteten sie ein Symposium in der Gedenkstätte Deutscher Widerstand, 1999 zusammen mit der Heinrich-Böll-Stiftung und der Pink Triangle Coalition eine internationale Konferenz, die dem Vorhaben wissenschaftspolitisch Legitimität und Nachdruck verlieh. Auch der Lesben- und Schwulenverband Deutschlands (LSVD) unterstützte mittlerweile die Forderung nach einem Mahnmal. Aus der „Initiative Schwulendenkmal“ wurde indes ein schwul-lesbisches Erinnerungsprojekt mit nationalem Anspruch und mit dem Namen „Homo Monument“ – im Anklang an das Amsterdamer Vorbild, wo seit 1987 ein Denkmal an Frauen und Männer erinnert, die jemals wegen ihrer Homosexualität verfolgt oder unterdrückt wurden. Doch diese gegenwartsbezogene geschlechterpolitisch korrekte Erweiterung sorgte intern für ein geschichtspolitisches Zerwürfnis. Mit deutlicher Kritik am „Mythos einer NS-Lesbenverfolgung“ verließ Joachim Müller die Initiative. Ein neuer Namenswechsel war die Folge. Die Initiative „Der homosexuellen NS-Opfer gedenken“ wollte fortan mit einem „Gedenkort für die im Nationalsozialismus verfolgten Homosexuellen“ an die Verfolgung der Männer und die Diskriminierung der Frauen erinnern. Ein halbherziger aber tragfähiger Kompromiss.

Die Initiative gewann prominente Fürsprecher und einflussreiche Unterstützer, unter ihnen Paul Spiegel und Günter Grass, Lea Rosh und Christa Wolf, Romani Rose und Günter Morsch, Györgi Konrad und Walter Jens, Marianne Birthler und Margot Käßmann, Reinhard Rürup und Joachim Schoeps. Auch die politische Lobbyarbeit zeigte Erfolg: Am 12. Dezember 2003 beschloss der Bundestag auf Antrag der Fraktionen der SPD und Bündnis90/Die Grünen, den im Nationalsozialismus verfolgten Homosexuellen ein Denkmal zu errichten. Vier Jahre zuvor, als der Bundestag das „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“ beschlossen hatte, war dafür eine wichtige Weichenstellung erfolgt. Weil das geplante Holocaust-Mahnmal der Singularität der Judenvernichtung Rechnung trug, sollte ein weiterer eigenständiger Gedenkort, wie der zur Verfolgung der Sinti und Roma entstehen – auch um dem Vorwurf zu entgehen, andere NS-Opfergruppen erneut aus dem staatlichen Gedenken auszugrenzen. Insofern hat die geteilte Erinnerungslandschaft die Forderung nach einem Mahnmal zur Homosexuellenverfolgung schließlich sogar befördert. Die Bundesregierung beauftragte das Land Berlin mit der weiteren Planung. Es stellte auch den Platz zur Verfügung: Ort des geplanten Mahnmals ist eine Lichtung am östlichen Rand des Tiergartens, rechts an der Wegstrecke vom Brandenburger Tor zum Potsdamer Platz und schräg gegenüber dem „Mahnmal für die ermordeten Juden Europas“.

Der künstlerische Wettbewerb

Im Januar 2005 begann der künstlerische Wettbewerb. Ausgelobt wurde er vom Land Berlin in Abstimmung mit dem LSVD und der Mahnmalsinitiative. Die letztgenannten hatten im Vorfeld aus 127 Bewerbungen sieben Künstlerinnen und Künstler für den Wettbewerb ausgewählt. Ein künstlerischer Beirat empfahl weitere 17 Künstlerinnen und Künstler. Diese 24 wurden dann zum Wettbewerb eingeladen. Auftakt bildete ein Kolloquium im April 2005. Es machte mit dem Wissen um die Verfolgung, mit den Erwartungen der Auslober, mit dem Ort des geplanten Mahnmals und seiner Umgebung mit den anderen Gedenkstätten bekannt.

Denn nicht nur gegenüber dem Holocaust-Mahnmal hat sich das Mahnmal zur Homosexuellenverfolgung zu behaupten. Unweit entfernt in nördlicher Richtung befindet sich das Sowjetische Ehrenmal für das Gedenken an die Opfer des Vernichtungskrieges, auch das geplante Mahnmal zur Verfolgung der Sinti und Roma wird dort entstehen. In anderer Richtung befindet sich die Topographie des Terrors auf dem ehemaligen Gelände des Gestapo-Hauptquartiers, die Geschichtsmeile Wilhelmstraße und der Gedenkort für die Opfer der Euthanasie. In dieser Erinnerungslandschaft wird das Mahnmal wahrgenommen werden und geschichtspolitisch bestehen müssen. Zudem wird es am Rande des Tiergartens

Michael Elmgreen, Ingar Dragset, Berlin; Mitarbeit: Jörg Boettger, Eise Frederiksen

stehen, der selbst als schützenswertes Garten-Denkmal mit zu berücksichtigen war. Bäume etwa sollten nicht gefällt werden, daran ließ Klaus von Krosigk, Berlins stellvertretender Landeskonservator, keinen Zweifel. Mit diesen Rahmen-Vorgaben und einer geplanten Bausumme von einer halben Million Euro, lag es nun an den Künstlerinnen und Künstlern, Gestaltungsentwürfe zu entwickeln.

Diesen Herausforderungen haben sich von den 24 eingeladenen KünstlerInnen nicht alle gestellt. 17 Entwürfe trafen bis Ende 2005 ein. Anonymisiert begann das Wettbewerbsverfahren. Am 24./25. Januar 2006 tagte das Preisgericht.

Die elfköpfige Jury unter Vorsitz von Prof. Norbert Rademacher empfahl schließlich den Entwurf von Michael Elmgreen und Ingar Dragset.

Landschaftsentwürfe für ein Mahnmal

Der Tiergarten ist für Homosexuelle ein historischer und authentischer Ort. Im Unterschied zu den Denkmalen für die ermordeten Juden und den Sinti und Roma bedarf es deshalb weniger herbeizitierter Bezüge, um den konkreten Standort zu begründen. Der Tiergarten, und selbst der Ort des geplanten Mahnmals war ein Treffpunkt Homosexueller, und wie Strafakten belegen, auch ein Ort ihrer Verfolgung. Nicht wenige Entwürfe partizipierten folglich an der Landschaftsarchitektur des Tiergartens und suchten hierin Symbole von Verfolgung und Synonyme wie Klischees von Homosexualität zu integrieren. So der Entwurf von Marcel Odenbach für einen „warmen See“ mit tropischen Seerosen, der von einem „rosa Winkel“ aus rotem Granitstein eingefasst wurde.

Ein Heckenlabyrinth entwarfen Sabrina Cegla, Ingo Vetter und Amit Epstein. Der 620 Meter lange Irrgarten im artifiziellen Barockstil, der zugleich profanes homosexuelles Cruising, die Suche nach einem Partner und darüber hinaus die Suche nach einem Ausweg aus den Freiheitsbeschränkungen symbolisiert, wäre durch einen Weg durchbrochen worden, der das Labyrinth an vielen Stellen durchkreuzt und ein geschwungenes „H“ beschreibt. Allerdings wäre der Buchstabe für diesen „Gay Way“ angesichts der Heckenhöhe wohl nur aus der Vogelperspektive wahrnehmbar gewesen.

Das Thema Cruising und Gartenarchitektur griff auch Piotr Nathan auf, der dazu einen „Steinernen See“ aus sechs riesigen zaunartigen Stahlwänden entwarf. Die farbigen Wände wiederum waren mit floralen Gardinenmustern durchbrochen, ein verstecktes Leben „hinter geschlossenen Vorgängen“ ebenso symbolisierend wie den Wunsch nach kleinbürgerlicher Konformität. Alexej M. Gross verzichtete dagegen auf jegliche symbolhafte Bezüge, die „Homosexuelles“ antizipierten. Er wollte ein begehbares gläsernes Prisma schaffen, in dem sich die Landschaft widerspiegelte und der Raum für Reflexionen bieten sollte. Welcherart? Das blieb den Betrachtern überlassen.

Mehr Nähe und Identifikation bot der Entwurf von Katja Augustin, Jörg Prinz und Carsten Wieworra, der es in die Endrunde schaffte. Ein Ort der Ruhe und Empfindsamkeit sollte mit einer 100 Meter langen Blutbuchenreihe entstehen, schräg in den Tiergarten hinein gepflanzt, Bäume, die sich farblich vom Laub des Tiergartens unterschieden hätten und in deren Rinden Einritzungen gewesen wären, Liebesbekenntnisse und historisch belegte Namen Homosexueller aus der NS-Zeit.

Andere Entwürfe nutzten die Lichtung zwischen den Bäumen, um darauf 365 Stühle kreuz und quer zu stellen, Symbol von Vereinzelung und Masse, Leere und Verlust von Verfolgung wie deren Dauer (Walter Schütze). Einen „Ort des lebendigen Zweifels“ wagte Rudolf Herz, der ein Halbrund aus liegenden Granitsteinen vorschlug, die formal mit den Stelen des Holocaust-Mahnmals korrespondieren sollten. Sie wollten zum Sitzen und Lesen einladen, und indes zum Nachdenken über die Problematik eines Mahnmals zur Homosexuellenverfolgung wie zur Fragwürdigkeit einer Denkmalskunst überhaupt. Dieser irritierende Selbstbezug auf einen künstlerischen Selbstzweifel vermochte ebenso wenig zu überzeugen, wie eine grotesk erscheinende, haushohe Teekannen-Skulptur mit Schnabel und Henkel in „tuntiger“ Gestalt, die auf einem Wachturm gluckte (Lukas Duwenhögger).

Unübersehbar und gleichsam herausfordernd war dagegen der Entwurf von Holger Beisitzer: In 50 Meter Länge und drei Meter Höhe hätte der Schriftzug „homosexuell“ eine weithin sichtbare skulpturale Schneise mit provozierender Wirkung in den Tiergarten gelegt. Auch dieser so simple wie klar erscheinende Entwurf schaffte es in die Endrunde des Wettbewerbs. Doch die Jury entschied sich schließlich mit großer Mehrheit für eine Skulptur, die nicht nur gegenüber dem Holocaust-Mahnmal zu bestehen vermochte, sondern deutlich Bezug darauf nahm. Und, das wird wahrscheinlich nicht weniger Kontroversen auslösen.

Der Sieger-Entwurf.
Kein Platz für Sex und Barbecue

Nein, ein kommunikationsfreudiger Ort wird es wohl nicht werden. Denkbar ungeeignet auch als Kranzabwurfstelle. Eher ein Stein des Anstoßes mitten auf einer mit Gras bewachsenen Lichtung gegenüber der Touristenattraktion auf der anderen Straßenseite, dem Holocaust-Mahnmal. Die Skulptur scheint geborgt. Ein einzelner Stahlbetonkörper, nach dem Vorbild von Peter Eisenmans Stelen, aber viel größer, wie ein Haus mit schrägen Wänden und nur einer Öffnung. Wer den Weg dahin nimmt, entdeckt in einer Seitenfront ein kleines Fenster und ist erneut irritiert. Im Innern läuft in einer Endlosschleife ein Film sich küssender Männer. Der kühle Eisenman-Block, der die NS-Verfolgung antizipiert, enthält intime Szenen. Beschützt durch Wände und vor zu vielen Einblicken, denn die Öffnung für den Betrachter ist schmal.

Dieser Mahnmals-Entwurf des seit einigen Jahren in Berlin lebenden dänisch-norwegischen Künstlerteams Michael Elmgreen und Ingar Dragset soll es werden. Eine Juryentscheidung, die vor allem aus künstlerischen Erwägungen erging. Die formale Korrespondenz zum Eisenman-Stelenmotiv hat seither skeptische Vorbehalte ausgelöst. Auf einer Veranstaltung in der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst hat Elmgreen die Gemüter beruhigt, Eisenman habe nichts dagegen. Zudem sei die Aneignung des Fremden und dessen Gebrauch für Homosexuelle keinesfalls etwas Außergewöhnliches, sondern die Regel im Umgang mit gesellschaftlichen Räumen. Und was für Bars, Parks und andere Treffpunkte gilt, könne auch für den Umgang mit Denkmälern beansprucht werden. Auf dieser künstlerisch umgesetzten Haltung beruht die originelle wie irritierend selbstbewusste Aura des Mahnmalsentwurfs.

Er spielt nicht mit Klischees des Homosexuellen, etwa mit ambivalent homophoben Zeichen des „Warmen“ oder der Farbe „Rosa“. Auch das traditionelle Cruising im Tiergarten greift er nicht auf. Den Sex lässt er da, wo er stattfindet. Für das Homosexuelle nimmt der Entwurf einen dauernden Kuss zweier Männer ins Bild. Ein subtiles und treffliches Sinnbild, auch um die Opfer der Verfolgung zu rehabilitieren. Denn das, was ihnen Polizei und Justiz absprach, bringt der Kuss zur Geltung: Leidenschaft und Liebe. Für den Aspekt der Verfolgung steht sinnbildhaft das künstlerische Zitat der Eisenman-Stele, die zum Symbol für die NS-Verfolgung unerwünschter Bevölkerungsgruppen und die Opfer dieser Politik geworden ist.

Freilich, mit den Bezügen zu den küssenden Männern und dem Eisenman-Zitat baut der Entwurf Spannungsverhältnisse auf, die Einspruch und Widerspruch provozieren. Etwa zum Verhältnis zwischen den Opfergruppen und deren Hierarchisierung, zur Differenz zwischen den Verfolgungsmotiven und Verfolgungsmaßnahmen bis hin zur unterschiedlichen Verfolgung homosexueller Männer und Frauen und der Vereinzelung des Gedenkens. Der Entwurf nimmt diese Widersprüche auf. Ob sich dies als künstlerischer Mehrwert erweisen kann, wird die Zukunft zeigen.

Nun ist es an der Öffentlichkeit und Sache der Regierung, über den zur Realisierung vorgeschlagenen Entwurf zu befinden. Eine Präsentation der Entwürfe erfolgt ab 2. Mai in der Akademie der Künste. Hier wird die Wahl der Jury im Vergleich mit den anderen eingereichten Entwürfen zu bestehen haben. Die Diskussion ist damit eröffnet.

Andreas Pretzel
Initiative queer nations

Brunnenstandort Anton-Saefkow-Platz in Berlin-Lichtenberg

Ideenfindungsverfahren für den Öffentlichen Raum

Die Anton-Saefkow-Promenade durchquert den Fennpfuhl, eine städtische Idylle am Rande der Landsberger Allee. Umgeben von Park und See liegt der Anton- Saefkow-Platz inmitten von frisch sanierten Hochhäusern, zu denen kleinere und mittlere Gewerbeläden gehören, wie zum Beispiel ein ehemaliges Centrumwarenhaus – heute Kaufhof. Der Platz wäre fast marktfähig, wenn nicht der Brunnen wäre.

Kulturhistorisch ist der Brunnen gerade erst 20 Jahre alt. Er wurde nach einem Entwurf von Peter Schubring im Stil des DDR-Monumentalismus errichtet. In Form, Dimension und Materialität bezieht er sich folgerichtig auf die umgebende Hochhausbebauung und strahlt eine massive Präsenz aus. Seine Konstruktion besteht aus gestapelten Betonteilen auf zwei Betonstützen. Das Wasser, das von zwei Ebenen über Ausgüsse in zwei große seitliche Wasserbecken fiel, füllte das Brunnenbecken im Fußgängerbereich der Promenade. Allerdings wurde die Brunnenfunktion schon nach drei Jahren zeitlich eingeschränkt, weil viele Anwohner das kräftig rauschende Wasser als Belästigung empfanden. Seit 2004 liegt der Brunnen still und beginnt langsam baufällig zu werden. Eine Wiederaufnahme der Brunnenfunktion würde eine umfangreiche Sanierung erfordern, die nach ersten Schätzungen mindestens 150 000 Euro kosten würde. Die jährlichen Betriebskosten der wiederhergestellten Brunnenanlage werden auf rund 7 000 Euro geschätzt.

Mit Hilfe von Fördermitteln des Programms Stadtumbau Ost wird die Einkaufspromenade bis zum Jahr 2007 Schritt für Schritt neu gestaltet. Grundlage dieser Maßnahmen ist ein Gutachten der „Gruppe F“, ein Büro für Landschaftsplanung, das für das Bezirksamt Lichtenberg im Jahr 2004 erarbeitet worden war und sehr viel Zustimmung bei den Anwohnern fand.

In diesem Gutachten wurde auf den Zustand der Brunnenanlage auf dem Anton-Saefkow-Platz und seine eingeschränkte Funktionstauglichkeit aufmerksam gemacht.

Da sich der Brunnen jedoch im unmittelbaren Kreuzungsbereich zweier Promenaden befindet, bildet er das zentrale Gestaltungselement für die künftige Stadtraumlösung am Anton-Saefkow-Platz. Diese städtebauliche Brisanz ist Anlass, über Brunnen, Standort und kulturelle Funktionen von öffentlichem Raum neu nachzudenken. Vor dem Hintergrund des deutlichen Generationswechsels am Fennpfuhl und des schrittweisen Wandels der Platzfunktionen, erscheint die Neugestaltung der Brunnenanlage regelrecht zwingend. Die besondere Situation dieser Maßnahme liegt darin, dass nicht nur bereits ein Kunstwerk besteht, sondern dass auch in der Anwohnerschaft sehr widersprüchliche Haltungen gegenüber dem Brunnen von Peter Schubring existieren. Das Für und Wider von Abriss, Umgestaltung oder neuer Lösung wird nun durch einen Ideenwettbewerb abgewogen, der 2005 vom Bezirksamt Lichtenberg ausgelobt wurde.

Das offene, zweistufige Verfahren sucht nach einem realisierungsfähigen Entwurf, der auch Akzeptanz bei den Anwohnern finden soll. Angesichts der in Lichtenberg praktizierten Beteiligungskultur öffentlicher Belange bildet das in Kunstkreisen nicht ganz unstrittige Verfahren auch für interessierte Bürger und Anwohner eine offene Plattform. Über Auslobungstext, Besetzung des Preisgerichts und öffentliche Diskussion der Entwürfe werden beide Verfahrensstufen durch die Mitwirkung und das Meinungsbild ortsansässiger Nutzer und Anreiner weitaus mehr geprägt, als dies bisher bei öffentlichen Maßnahmen von Kunst im Stadtraum üblich ist. Wie viel Demokratie Kunst im öffentlichen Raum und wie viel Kunst eine Bürgergemeinschaft verträgt, wird schließlich ein wesentliches Ergebnis dieses Wettbewerbs sein, dessen Umsetzung und Finanzierung derzeit noch offen sind. Dies kann durchaus über einen passfähigen Entwurf für den Brunnenstandort hinausgehen. Von daher bleibt der Ideenwettbewerb auch in seinem Verfahrensumfeld eine kreative Herausforderung sowohl für die beteiligten Künstlerinnen und Künstler als auch für die bürgerschaftlichen Initiativen. Für die Zukunft sind hier Wege für neuartige Kooperationen angelegt, die vieles erst einmal durcheinander bringen, schließlich kommt geregelte Ordnung immer viel zu schnell.

In der ersten Wettbewerbsphase wurden 62 Entwürfe eingereicht. Darunter fanden sich Vorschläge von sehr ungewöhnlicher Art, die von tropischen Inseln (Oliver Pohlmann) und Oasen (Schamil Gimajew), musizierendem Wasser (Ka Bornhardt/Lutz Dölle), leuchtenden Textbändern (Angela Lubic) bis hin zum Palastdiskurs (Oliver Oefelein) und Graffitibrunnen (Andrea Pichl) reichten. Alle Beiträge wurden in einem belassenen Rohbau eines Gewerberaumes am Anton-Saefkow-Platz ausgestellt.

Obwohl sich tatsächlich eine repräsentative Mischung aus ortsansässigen Bürgerinnen und Bürgern sowie Berliner Künstler, Architekten und Landschaftsarchitekten beworben hatte, filterte das Preisgericht nach einer langen Diskussion

Entwurf Angela Lubic

Entwurf Oliver Oefelein

Entwurf Andrea Pichl

ausschließlich professionelle Künstler für die zweite Verfahrensstufe heraus, deren Entwürfe lauteten:

Fritz Balthaus: Ein „Jahreszeitbrunnen“ verkörpert die verschiedenen Aggregatzustände des Wassers. Im Wechsel der Jahreszeiten reagiert die Anlage mit ganz unterschiedlichen Gestaltungseffekten: Im Frühling entspringt der Brunnenanlage eine hohe Fontäne, im Sommer schäumende Wasserglocken, im Herbst Nebel-Schwaden und im Winter entsteht eine Eisbahn.

Erika Klagge: „ Anwohner bauen einen Brunnen“ Zusammen mit Anwohnern, Handwerkern und Künstlern wird über zwei Sommer hinweg ein neuer Brunnen geplant und gebaut. Die geraden, schrägen, runden und farbig bunt gebrannten Ziegel der neuen Brunnenanlage tragen Handabdrücke der Anwohner.

Michael Korb / Silke Miche: „Fontänen-Felder“ Auf dem Platz entstehen sechs farbige Felder als ein begehbares Wasserspiel, aus dem unterschiedlich hohe Fontänen treten. Bei Abschaltung des Wassers ist der gesamte Platz auch für andere Aktivitäten nutzbar.

Susanne Bayer: „Moose“ Die vorhandene Brunnenskulptur bleibt erhalten und wird über die gesamten Flächen mit Moosen bepflanzt. Damit bleibt sie in ihrer markanten Form erhalten, verändert sich jedoch zugleich und bekommt weiche, sanfte Konturen. Um die Brunnenskulptur entsteht eine kreisrunde Sitzbank.

Insgesamt war die vielfältige Ideenkompetenz beeindruckend und bestätigte den kooperativen Ansatz zwischen Künstlern und Nutzern. Vor allem aber entfachten die Entwürfe eine angeregte und zum Teil sehr grundsätzliche Diskussion über die Funktion von öffentlichem Raum sowie über Kunst und lokale Kulturgeschichte. Es ist davon auszugehen, dass in der zweiten Phase des Wettbewerbs der Diskurs um den Stadtraum am Fennpfuhl weiter geht.

Ute Tischler
Leiterin des Kulturamtes Lichtenberg

Brunnen, Anton Saefkow Platz Lichtenberg

Foto: Martin Schönfeld

Die Ökonomie – ein Ort der Kunst

Zu einem Schwerpunkt aus Boris Groys „Topologie der Kunst“

Das Buch ‚Topologie der Kunst‘ von Boris Groys ist eine Essaysammlung, die verschiedene ‚Topi‘ der bildenden Kunst thematisiert: Das Museum, den Kinosaal, den Raum vor und hinter der Fotokamera und – als ein Schwerpunkt – den der Ökonomie. Viele Positionen von Groys mobilisieren kritische Einwände, so seine Thesen über den Kinosaal als Zumutung oder über die Nivellierung der Differenz der Dauer von Kunstproduktion zur Rezeption in der Fotografie oder seine immer nur halbherzig betriebene Kritik an Walter Benjamin.

Hier aber soll es um die Interpretation des Zusammenhangs von Kunst und Ökonomie gehen.

Das Buch beginnt und endet jeweils mit zwei Essays zu diesem Thema. Und schon der erste Absatz des Buches ist so problematisch, dass ihm dezidiert widersprochen werden muss:

„Die Kunst ist primär ein Wirtschaftszweig. Die Aufgabe der Kunst besteht in der Produktion, Verbreitung und Verkauf von Kunstwerken. Das Kunstwerk ist eine Ware wie jede andere. Der Kunstmarkt ist ein Teil dieses Marktes als solchem und funktioniert nach den üblichen Gesetzen der Warenökonomie. Die Kunstwerke zirkulieren in unserer Ökonomie wie jede andere Ware auch im Kontext der allgemeinen Warenzirkulation. Das sind Feststellungen, die in unserer Zeit unbestreitbar gelten. Die Schwierigkeiten beginnen erst dann, wenn man versucht, diese allgemeinen Feststellungen zu qualifizieren, zu präzisieren und sich zu fragen, worin das Spezifikum der Ware besteht, die wir als Kunstware, eben als Kunstwerk bezeichnen. Es ist leicht zu behaupten, dass das Kunstwerk eine Ware sei. Viel schwieriger aber ist zu bestimmen, welche Waren Kunstwerke sind.“ (p.9)

Die Kunst ist nicht primär ein Wirtschaftszweig.

Hätte Groys geschrieben: ‚Die Menschen, die Kunst produzieren, mit Kunst handeln oder sie erwerben, sind in ihrem Handeln primär wirtschaftlich orientiert‘; dann wäre deutlich geworden, wie falsch diese Aussage ist. Weder die Produktion von Kunst durch Künstlerinnen und Künstler kann durch ökonomisches Kalkül betrieben werden, noch können Käufer in ökonomischer Abwägung ihre Kaufentscheidung wirklich definieren.

Das Kunstsystem ist eben jenes, in dem Kunst von Künstlerinnen und Künstlern (nach künstlerischen, nicht ökonomischen Kriterien) produziert wird, in Galerien und Museen Verbreitung findet und in höchst undurchsichtigerweise als Ware gehandelt wird. Der zweite Satz des Zitats ist insofern nicht falsch, wird aber durch den vorhergehenden und nachfolgenden Satz in einen falschen Zusammenhang gestellt.

Unbestritten ist der Kunsthandel ein zwar esoterisches, aber doch profitorientiertes Subsystem der Ökonomie. Aber auch hier ist es so, dass, wer Profitorientierung mit Spieltrieb und Risikobereitschaft kombinieren will, besser an der Börse als am Kunstmarkt aufgehoben wäre. Ein erfolgreicher Künstler, Galerist, Sammler, Kurator oder Museumsdirektor muss mehr von Kunst und Strömungen am Kunstmarkt verstehen als von Bilanzrecht oder Börsenkursen.

Die Differenz zur prosaischen Ökonomie wird deutlich, wenn man den nächsten Satz von Groys ernst nimmt:

‚Das Kunstwerk ist eine Ware wie jede andere.‘

Die ‚gewöhnliche Ware‘, also die Ware, die im bürgerlichen ökonomischen Sinne produziert, vermittelt und verbraucht werden, sind Konsumgüter, Dienstleistungen oder Produktionsmittel, die zur Erstellung von Konsumgütern und Dienstleistungen benötigt werden: Werkzeuge, Fabriken, Verkehrsmittel, Häuser, Kleidung, Putzdienste, Ärztliche Versorgung, Lebensmittel, Streichhölzer, Glühbirnen oder Katzenfutter … Ihnen allen ist gemein, dass durch Erfahrung und die Realität der Konkurrenz der Gebrauchswert und der Preis ökonomisch rational erwägbar sind; oder um es z. B. marxistisch (wertsubstanztheoretisch) etwas vereinfacht auszudrücken, dass der Wert den gesellschaftlich durchschnittlichen Arbeitsaufwand für diese Waren darstellt.

Genau das geht beim Kunstwerk nicht, und dies unterscheidet die Kunst sogar noch von anderen Luxuskonsumgütern, wie Teueruhren, Schnellautos oder Edelklamotten. Diese Waren werden zwar nicht nach rationalen Erwägungen gekauft, sondern nach denen der Lust oder dem Repräsentationswert, aber ihr Schicksal ist gewöhnlich der des Verbrauchs, ansonsten gehen sie in den Fundus der historischen Kulturgüter ein, wie das Brautkleid von Lady Di oder die Gitarre von Jimi Hendrix.

Kunst kann man erwerben, aber nur gegen den Sinn von Kunst verbrauchen. Kunst kann sogar, in etlichen Beispielen vorgeführt, Profitakkumulation in Ruhm und Ehre verwandeln, sprich entökonomisieren. Damit sind auch die nachfolgenden Sätze von Groys nicht haltbar.

„Der Kunstmarkt ist ein Teil dieses Marktes als solchem und funktioniert nach den üblichen Gesetzen der Warenökonomie. Die Kunstwerke zirkulieren in unserer Ökonomie wie jede andere Ware auch im Kontext der allgemeinen Warenzirkulation.“

Wenn man etwas über die ‚prosaische‘ Ökonomie sagen will, dann heißt dies unabhängig von der jeweiligen Glaubensrichtung der Makroökonomie (Liberal, Neoliberal, Funktionalistisch, Keyensianitisch, Marxistisch …) – Ökonomie kann nur als System verstanden werden, d. h. als ein langkettig verschachteltes System aufeinander bezogener rational und opportun kalkulierter ökonomischer Handlungen und Dinge.

Dem ökonomischen Kunstsystem fehlt sowohl die tiefe Verschachtelung (die Änderung der Öl- oder Brotpreise wirkt sich auf den Kunstmarkt erst nach dramatischen Änderungen aus) wie auch das rationale und vor allem opportune Kalkül; Umgekehrt, es geht sogar soweit, dass bestimmte Zusammenhänge im Kunstsystem auf den Kopf gestellt werden. In der ‚prosaischen‘ Ökonomie ändert sich der Gebrauchswert einer Ware nicht, egal ob die günstig oder grob ungünstig erworben wurde – Zement DIN 1164 bleibt Zement DIN 1164, mit oder ohne Kartell.

Im Kunstmarkt wird ein hochbewertetes Kunstobjekt durch die Bewertung selbst begehrt und gut, der Preis wird regelrecht zum Maß der ästhetischen Qualität. In der prosaischen Ökonomie steht der Preis eher für einen durchschnittlichen Aufwand, bzw. für spezifische Vorteilssituationen.

Und hier wird ein weiteres Phänomen deutlich: auf dem Kunstmarkt gibt es im klassischen Sinne keine Konkurrenz; man kann ästhetisch motiviert ein Bild von X (z.B. einen Picasso) nicht gegen ein Objekt von Y (z. B. einen Braque) austauschen, so wie man Mehl oder Stahl oder Strom von diesem oder jenem Anbieter kaufen kann oder auch einen Mercedes gegen einen BMW eintauschen kann. Deshalb lässt sich das Geschehen am Kunstmarkt mit der Theorie der Wertsubstanz (nach Marx) nicht deuten, es bleibt nur die subjektive Werttheorie von Angebot und Nachfrage als Hilfskonstruktion. Und auch diese ist unzulänglich, denn sie erklärt nicht den sozialen und historischen Zusammenhang der ästhetischen Beweggründe: keine randständige ‚Erscheinung‘.

Groys Formulierung :

Der Kunstmarkt ist ein Teil dieses Marktes als solchem und funktioniert nach den üblichen Gesetzen der Warenökonomie.

wird auch in der Theorie nicht bestätigt. Für die prosaischen Waren kann die subjektive Werttheorie (Angebot und Nachfrage) nicht recht sagen, was das sei, was in ihrer Sprache der ‚natürliche Preis‘ ist; der Preis bei Ausgeglichenheit von Angebot und Nachfrage. Warum kostet ein Pfund Mehl 60 Cent und nicht 6 Euro? Warum kostet ein Mercedes untere S Klasse eine Millionen mal mehr als eine Schachtel Streichhölzer?

An diesen prosaischen Fragen scheitert die subjektive Werttheorie, so wie die substanztheoretische Position die ‚Poesie‘ des Preises für z. B. einen ‚Richter‘ nicht zu ergründen vermag.

Groys schreibt an etwas späterer Stelle eine sehr gute Einschätzung:

Darüber hinaus hat die Kunstkritik in den letzten Jahrzehnten alle denkbaren Wert- und Qualitätskriterien bekämpft und abgeschafft, die dazu verwendet werden können, ein Urteil über ein Kunstwerk zu begründen. Hinter allen diesen Kriterien wurden gesellschaftliche Machtstrukturen vermutet, deren Stabilisierung dieser Kriterien letztendlich dienen sollen – wodurch diese Kriterien unglaubwürdig wurden. Niemand glaubt heutzutage, dass irgendwelche Erklärungen und Begründungen eine Grundlage für ein ästhetisches Urteil liefern können (p.20) (Hervorh. mmm)

Damit beschreibt Groys ein Phänomen, das über die Kunstkritik hinaus geht. Niemand kann heute mit nachvollziehbaren Positionen Kunst erklären und einschätzen. Es mag Menschen mit einem ‚guten Riecher‘ geben, aber das ist das genaue Gegenteil von nachvollziehbar. Auch mag es Menschen mit festen Positionen geben, die alles Gegenständliche oder entgegengesetzt alles Ungegenständliche lieben, die auf die Fotografie setzen oder auf die Malerei usw. Auch diese Positionsinhaber haben keine Garantie auf ökonomischen Erfolg. Niemand kann erklären, ob die Malerei wirklich tot ist oder vielleicht gerade dabei ist wiederaufzuleben, warum Hopper den als Epochenkünstler etikettierten Warhol als Museumserfolg drastisch überflügelte, wer in fünf Jahren der Star am Kunstmarkt sein wird.

Der Kunstmarkt ist ein ambivalentes System – ein gesellschaftliches Subsystem, ein sehr kleines System, in dem einzelne Positionen von Galeristen, Museen oder Sammlern eine entscheidende Bedeutung haben können, auch wenn sie nicht kalkulierbar sind. Diese Vorlieben und Entscheidungen sind aber in die community des Kunstsystems eingebunden und beeinflusst.

Oder anders ausgedrückt: Das System Kunstmarkt-BildendeKunst-Künstler-Käufer ist von ei-

Das Instrument von Angebot und Nachfrage ist vielseitig verwendbar:

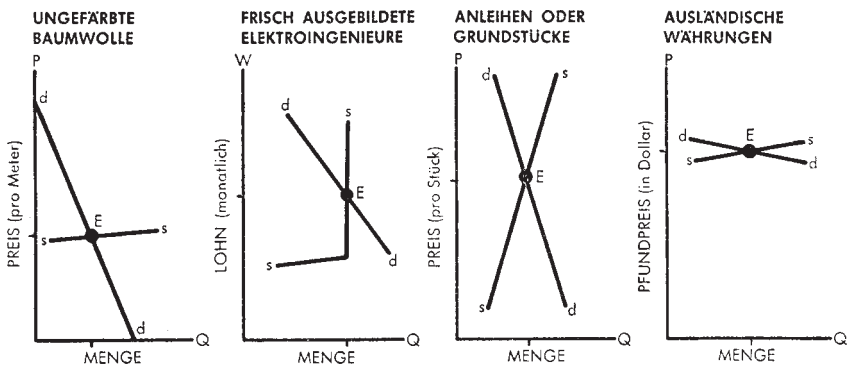


Abbildung 5. Hier einige Beispiele für die mannigfaltigen Anwendungsmöglichkeiten des Angebots- und Nachfrageinstruments. Beachten Sie, daß wir die Kurven der früheren Abbildungen durch Gerade ersetzt haben. Der Nationalökonom greift öfters zu derartigen Vereinfachungen schon deswegen, weil sie das Auge schneller aufnimmt. In der Regel sind diese Annäherungen auch genau genug. Sind sie es nicht, so bereitet es verhältnismäßig wenig Mühe, die Geraden zu modifizieren. (Beispiel: Das Angebot an frischgebackenen Elektroingenieuren ist relativ fix, was in der senkrechten Angebotsgeraden des zweiten Diagramms zum Ausdruck kommt. Dennoch bedeutet dies eine gewisse Übertreibung angesichts der Tatsache, daß manche von ihnen, wenn ihr Lohn nur niedrig genug ausfällt, den Arbeitsplatz wechseln oder ihr Studium vervollkommnen werden, indem sie eine Schule für Fortgeschrittene aufsuchen, weswegen die *ss*-Kurve bei niedrigen Löhnen eine Neigung nach links unten aufweist.)

ner extremen Subjektivität, abhängig von den Produzenten, Konsumenten und Vermittlern und gleichzeitig, wie die Kunstgeschichte zeigt, alles andere als unabhängig von den gesellschaftlichen Gesamtsituationen.

Kunst in diesem Sinne ist weder planbar noch industriell zu produzieren. Deshalb ist das ökonomische Geschehen in der Sphäre der Bildenden Kunst nicht genau die gleiche oder gar selbe wie in der ‚ökonomischen Ökonomie' – dem System der Erzielung von Profit mittels der Produktion und Zirkulation profaner Waren.

Ganz rasant wird Groys Position im letzten Kapitel des Buches. Der Leserin, dem Leser soll eine längere Passage der Seite 282 nicht vorenthalten werden:

„Die heutige Kunst gleicht, wie Beuys zu Recht sagte, auch wenn er dabei etwas anders meinte, dem Kapital. Um das zu verdeutlichen, muss man allerdings zunächst mit einem weitverbreiteten Missverständnis aufräumen. Oft meint man: Das Kunstwerk ist eine Ware wie jede andere. Der Kunstmarkt ist ein Teil des Marktes als solchem und funktioniert nach den üblichen Gesetzen der Warenökonomie. Die Kunstwerke zirkulieren in unserer Ökonomie wie jede andere Ware auch – im Kontext der allgemeinen Warenzirkulation. Daraus entsteht die Illusion, dass die heutige Kunst als Produkt dem Kapital entgegengesetzt sei. Zumindest seit Duchamp wissen wir aber, dass der heutige Künstler nicht produziert, sondern selektiert, kombiniert transportiert und neu situiert. Die heutige Kunst operiert mit Readymades – auch dann, wenn diese Readymades selbst produziert sind. Und das bedeutet: die heutige Kunst operiert so, wie das Kapital operiert. Denn das Kapital operiert ebenfalls durch Selektion, Neuordnung, Neuverpackung, Deterritorialisierung, Reterritorialisierung usw. Der größte Künstler unserer Zeit ist das Kapital."

Es ist sicherlich altmodisch, wenn man darauf besteht, dass das Kapital primär kauft, verkauft und Waren produziert und vor allen Dingen Profit realisiert, auch wenn es dabei soziale, geografische, urbane und infrastrukturelle Ordnungen und Unordnungen schafft, sprich selektiert, neuordnet, neuverpackt, deterritoralisiert und reterritorialisiert Aber als größten Künstler der Gegenwart ist das Kapital doch etwas verkannt.

Interessant an dieser konfusen Analyse oder postmodernen Desorientierung ist ein Problem der sozialen und ökonomischen Analyse: Die gängigen makroökonomischen Grundpositionen können das über Geld angebundene miteinander Funktionieren des großen allgemeinen Marktes profaner Lebensmittel mit dem kleinen rational kaum greifbaren Markt des Kunstmarkts nur sehr unzureichend erklären.

Die Triebfedern neuer wissenschaftlicher Erkenntnis sind die ungelösten Rätsel oder die blinden Flecken auf der abgesteckten Karte.

Groys ökonomische Erkenntnisse gehören nicht zu diesen Errungenschaften.

Mathias Mrowka
Leiter der Druckwerkstatt
im Kulturwerk des bbk berlins GmbH

Das Förderkonzept Kunst im öffentlichen Raum Wien

Seit gut zwei Jahren gibt es in Wien die junge Initiative für *Kunst im öffentlichen Raum Wien.* Initiiert und ausgearbeitet wurde das Konzept durch die drei Wiener Stadträte Andreas Mailath-Pokorny (Kultur und Wissenschaft), Werner Faymann (Wohnen, Wohnbau und Stadterneuerung) und Rudolf Schicker (Stadtentwicklung und Verkehr) zusammen mit Roland Schöny – dem jetzigen Projektkoordinator von *Kunst im öffentlichen Raum Wien.* Aber auch in Wien waren die Rahmenbedingen nicht immer so gut. Seit Beginn der 1950er Jahre, als noch klassische Kunst am Bau betrieben wurde, gab es keine einheitliche, gesetzliche Regelung für Kunst im öffentlichen Raum. Kunstprojekte waren abhängig vom jeweiligen Engagement der Stadträte sowie einzelner Bauträger und Architekten. Auf Drängen der Künstler und ihrer Vertretungen richtete die Wiener Stadtregierung – orientiert an Vorbildern anderer europäischer Städte und an dem niederösterreichischen Konzept – einen Fonds ein, der jährlich mit 800 000 Euro Kunstprojekte im öffentlichen Raum finanziert. In Wien entschied man sich also nicht für die traditionelle Prozentregelung, sondern für einen unabhängigen Budgetansatz. Dennoch stammen die Gelder jeweils zur Hälfte aus den für öffentliche Bauvorhaben zuständigen Ressorts der Stadtverwaltung: *Wohnen, Wohnbau und Stadterneuerung sowie Stadtentwicklung und Verkehr.* Die inhaltliche Abwicklung erfolgt, wie seit der Erneuerung der ABau jetzt auch in Berlin, über die für Kunst und Kultur zuständige Stadtverwaltung für *Kultur und Wissenschaft.*

Ziel der Wiener Initiative ist es, *qualitativ hoch stehende Projekte im Bereich der zeitgenössischen und gegenwartsbezogenen Kunst im öffentlichen Raum in Wien zu realisieren, zu dokumentieren und zu vermitteln.* Im Vordergrund steht also nicht nur die Erneuerung der Realisierungsbedingungen, sondern auch die professionelle Vermittlung zukünftiger Projekte. Wichtig erscheint dies, da der urbane Raum kein expliziter Kunstraum ist. Bei der Ausarbeitung des Konzepts hat man erkannt, welchen Einfluss der Kontext des öffentlichen Außenraumes auf die Kunst und ihre Rezeption hat. Bei der Projektauswahl wird darauf geachtet, dass sich die Künstler in ihren Arbeiten mit dem jeweiligen Ausstellungsort auseinandersetzen, den öffentlichen Raum als gesellschaftlichen Zusammenhang begreifen, und ihn sowohl in seiner städtebaulichen Situation, als auch als Ort des sozialen und kulturellen Austausches wahrnehmen und dabei Kommunikationsprozesse anregen.

Die Institutionalisierung eines fachlich erfahrenen Beirats – der jeweils für drei Jahre Projekte auswählt und die Gelder vergibt – sichert den diskursiven Stellenwert und die Qualität der Projekte. Bei der Auswahl kommen gezielt verschiedene Instrumente zum Einsatz: Von der Antragstellung einzelner Künstler über das Einladen bestimmter renommierter Künstler bis zur Abwicklung geladener sowie offener Wettbewerbe, insbesondere für städtebaulich brisante Großprojekte.

Kubus EXPORT - Der Transparente Raum von Valie EXPORT und Silja Tillner

fill-out sculpture von Michael Aschauer und Nik Thoenen

Improvisation Carte Blanche von Cie. Willi Dorne

Add-on bei Nacht, Temporäre Gerüstskulptur, Wallensteinplatz Wien

Foto: Michael Rieper

Maßgabe ist dabei die Einbeziehung eines sich stetig verändernden Kunstbegriffs, der es heute notwendig macht *pluralistisch zu denken, und die Vielfalt künstlerischer Richtungen zu berücksichtigen*. Realisiert werden sollen deshalb ausdrücklich die *verschiedensten Ausformungen der Gegenwartskunst,* die im öffentlichen Raum denkbar sind. Von Werken, die *an einen erweiterten Begriff der Skulptur anknüpfen* bis zu neuen, *situationsspezifischen und partizipatorischen oder auch spielerischen Verfahren*. Dabei sollen temporäre Projekte gleichberechtigt neben dauerhaften Interventionen und Arbeiten, die in direktem Bezug zur Architektur stehen, berücksichtigt werden. Grundsätzliche Prämisse ist bei allen Projekten, die nachhaltige Wirkung insbesondere durch eine gute Vermittlungsarbeit zu garantieren.

Selbstverständlich werden Kooperationen mit Print- und audiovisuellen Medien aufgebaut. Vor allem wurde eine zweisprachige Internetplattform in deutscher und englischer Sprache eingerichtet. Diese liefert detaillierte Informationen über das Leitbild der Initiative, die Förderbedingungen (Termine, Zuständigkeiten, Abrechung etc.), sowie Informationen über die Konzepte sämtlicher Projekte. Dadurch gewährleistet die Plattform ein hohes Maß an Transparenz. Sie richtet sich sowohl an ein Fachpublikum, an Künstler oder Kuratoren, als auch an die interessierte Allgemeinheit, die gerade bei dieser Kunstform nicht zu vernachlässigen ist.

Auf politischer Ebene ist die Vorgabe als progressiv zu bezeichnen, den Grundbetrag des Fonds von 800 000 Euro *durch zusätzliche allgemeine und projektbezogene Einnahmen (wie etwa Sponsorengelder)* zu erhöhen und sämtliche Kosten der Produktion, aber auch der Publikationen sowie Öffentlichkeits- und Vermittlungsarbeit mit dem Geld zu decken. Der Projektkoordinator Roland Schöny betont, dass es immer Ziel sein müsse, die öffentlichen Gelder als *Basiskapital* zu verstehen, um dort, wo es möglich sei, noch *mehr Geld zu lukreieren*[1]. Nicht in dem Glauben, dass die öffentliche Hand zu schwach sei, liegt die Begründung hierfür, sondern es sei nur folgerichtig, dass etwa eine Baufirma, die an einem künstlerischen Projekt beteiligt ist, etwas von ihren Ressourcen z. B. in Form von Materialsponsoring zur Verfügung stellt. Dieses zeitgemäße und realitätsnahe Verfahren einer *Public-Private-Partnership* von Anfang an mitzudenken, war sicherlich eine kluge Entscheidung, weil das Kunstsponsoring direkt oder indirekt profitierender Unternehmen dadurch im Bewusstsein der Öffentlichkeit etwas Selbstverständliches bekommt. Eine Zusatzfinanzierung muss so nicht im Nachhinein erbettelt oder hart erkämpft werden.

Offenbar geht das Konzept auch deshalb in der Praxis auf, weil den Sponsoren vermittelt werden kann, dass sie aufgrund der professionellen Öffentlichkeitsarbeit ein hohes Maß an Aufmerksamkeit für ihr Engagement bekommen. Das heißt, setzt man öffentliche Gelder gezielt auch für die Herstellung von Informations- und Vermittlungsmaterial (Internetauftritt, Plakate, Flyer, Publikation, Pressematerial etc.) ein, garantiert man nicht nur den demokratischen Dienst am Publikum, sondern stellt den öffentlichen und privaten Geldgebern eine angemessene Plattform zur Verfügung, ohne dass diese visuell am Kunstprojekt selbst in Erscheinung treten und dieses dadurch in seiner Wirkung zu negieren drohen.

Ebenso wichtig für die Vermittlung von Qualität und Professionalität war die Entwicklung eines Corporate Design für alle Projekte der Initiative. Gleichzeitig bleibt den Künstlern aber immer genug Spielraum für ihre individuelle Präsentation.

Über interessante Beispiele, wie das Konzept bereits erfolgreich umgesetzt wurde bzw. welche Projekte in Planung sind, informiert die Internetplattform www.publicartvienna.at. Erwähnenswert sind z.B. die temporäre Nutzung der dauerhaften Installation *Kubus EXPORT – Der Transparente Raum* durch verschiedene künstlerische Interventionen (www. schriftraumform.at) und das partizipatorische Projekt add on. *20 höhenmeter,* das als erstes temporäres Großprojekt zum Aushängeschild für die neue Initiative wurde und auch das Bemühen, insbesondere stadtperiphere Bezirke zu fördern, verdeutlicht (www.add-on.at).

Das Wiener Förderkonzept verbindet konsequent die Erkenntnisse eines professionellen Kulturmanagements mit einem hohen Niveau an gesellschafts-, kunsttheoretischen wie praktischen Ansprüchen. Es zeigt deutlich: Eckpfeiler für eine zukünftige Professionalisierung der öffentlichen Förderung von Kunst im öffentlichen Raum sind ein differenziertes Konzept und eine verbesserte Öffentlichkeitsarbeit. In Berlin sollte diesbezüglich endlich auf die Forderungen des Büros für Kunst im öffentlichen Raum und des Beratungsausschusses Kunst (BAK) reagieren werden. Der Dialog mit der Öffentlichkeit und der Wirtschaft, darf nicht länger gescheut werden, sondern sollte zu einer Selbstverständlichkeit werden.

Dieser Artikel ist ein überarbeiteter Auszug aus der Diplomarbeit der Autorin mit dem Titel: Kunst im öffentlichen Raum als Zugang zu einem ästhetischen und gesellschaftlichen Diskurs heute. Analyse aktueller temporärer Kunstprojekte und ihrer kulturpolitischen Rahmenbedingungen in Berlin und Wien, an der FH-Potsdam im Studiengang Kulturarbeit. Er geht maßgeblich auf Informationen der Internetplattform www.publicartvienna.at und ein Interview mit Roland Schöny, Projektkoordinator von Kunst im öffentlichen Raum Wien, am 15. August 2005 zurück.

Hannah Beck-Mannagetta

1 Österreichisch für akquirieren.

Showdown in den Passagen

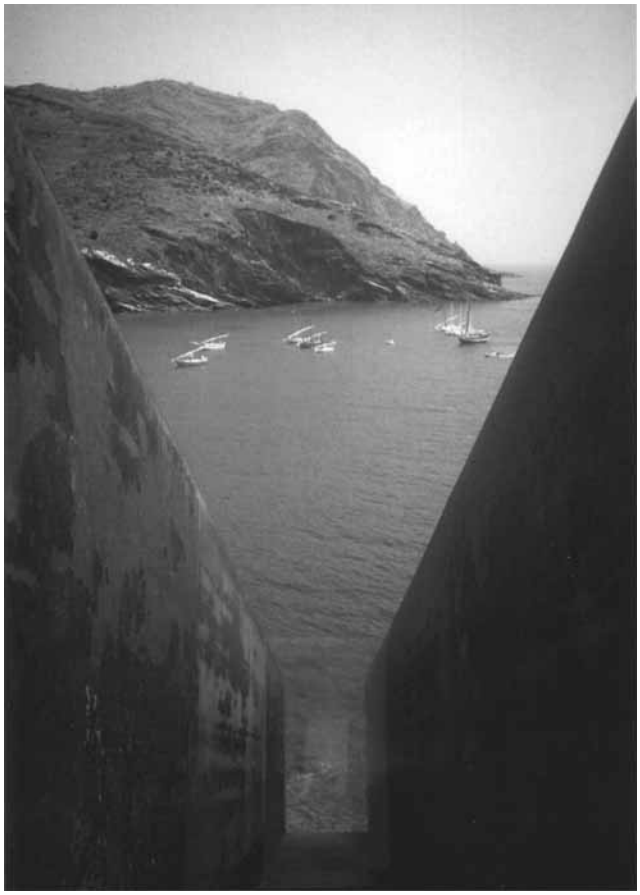
Kunst und Krimi

In der letzten Ausgabe von kunststadtstadtkunst bildeten wir die von Dani Karavan gestaltete Gedenkstätte für Walter Benjamin in Port Bou auf der Titelseite ab. Hier möchten wir auf eine Rezeption dieses Kunstwerks in der Kriminalliteratur aufmerksam machen, die diesen Ort als zentralen Schauplatz ihrer Handlung wählt. Es handelt sich um einen gerade erschienenen französischen Kriminalroman Le dernier Talgo à Port-Bou von Francois Darnaudet (Der letzte Talgo nach Port-Bou; Talgo ist die Bezeichnung für einen Regionalzug). Der Krimi spielt mit historischen Analogien und verdeutlicht, wie Populärliteratur zeitgenössische Kunst rezipiert. Der Roman weist zwei Zeitebenen auf: die Gegenwart und den September 1940, wo Darnaudet die letzten Stunden des deutsch-jüdischen Philosophen Walter Benjamin historisch rekonstruiert.

Die Hauptperson ist ein erziehender Maler, der Probleme mit seinem pubertierenden Sohn hat. Ökonomische Schwierigkeiten bringen ihn schließlich dazu, sich bei der Polizei zu bewerben. Die Aufgabe dieses eigentümlichen Polizisten besteht darin, Totenscheine für ausländische Leichen auszustellen, bevor sie in ihre Heimatländer überführt werden.

Der Polizist bezeichnet sich selbst als Engel des Todes, ein Verweis auf Walter Benjamins Engel der Geschichte. Eines Tages gerät seine gemütliche Routine durcheinander, als zwei suspekte Leichen auftauchen, die nicht den Eindruck erwecken, eines natürlichen Todes gestorben zu sein: ein italienischer Reisender, dem das Buch von Walter Benjamin Einbahnstraße in der Jackentasche steckt, und ein Aushilfsjobber aus einem Fast-Food. Die Ermittlungen bringen den Polizisten auf die Spuren von Walter Benjamin, der 65 Jahre vorher den Nazischergen entkam, um in Port Bou zu stranden. Der show-down und die Auflösung des Plots finden auf dem Friedhof von Port-Bou statt, dem vermeintlichen Grab Walter Benjamins und in der Gedenkstätte von Dani Karavan.

Darnaudet beschreibt das Leben Walter Benjamins wie das Kunstwerk von Dani Karavan: als langen engen Tunnel, der sich im Nichts verliert (S. 58). In dem Roman wird auch der Umgang mit den Gedenkstätten des Franquismus thematisiert. So lässt der sozialistische Staatschef Zapatero im März 2005 die monumentale Statue des Caudillo aus dem Zentrum von Madrid entfernen. Am 26. September findet eine Gedenkveranstaltung zum Todestag von Walter Benjamin in Gegenwart führender Politiker Kataloniens und führender Persönlichkeiten aus ganz Europa – unter anderem Joan-Lluis Ripolls, des zukünftigen Präsidenten Kataloniens – statt.



Auf S. 89 wird Dani Karavans Tunnel ins Nichts mit großem Enthusiasmus und Detailtreue beschrieben: „Auf einem Hügel, der das Meer überragt, hängt ein metallener rechteckiger Tunnel über dem Nichts. Dieser rostige, eiserne Tunnel ist 20 Meter lang und wurde von einem gewissen Dani Karavan entworfen. Eine Treppe ermöglicht, sich in dem Alptraum des Künstlers zu verlieren. Gerichtet sowohl auf das untere Ende, aber auch auf den Himmel und je weiter man runter kommt, auf das Meer und die Felsen … ein Sturz von ungefähr 100 Metern! Doch das untere Ende des Kunstwerkes ist durch Sicherheitsglas geschlossen, das jeden Selbstmordversuch verhindert, jeglichen Sprung eines freiwilligen oder unfreiwilligen Engels! … Es handelt sich um das in Port Bou Walter Benjamin gewidmete Denkzeichen. Einige hundert Meter von dem Friedhof entfernt, auf dem Benjamin begraben ist. Ich mag häufig keine zeitgenössische Kunst. Doch der rostige Tunnel von Dani Karavan ist auf eine monströse Art und Weise mit Emotionen beladen. Ein Denkzeichen für den Selbstmord. Eine Studie über die Anziehungskraft der Leere. Eine Simulation des großen Sprungs."

Doch stellt sich während der Gedenkfeier heraus, dass kaum jemand der Anwesenden sich für Walter Benjamin interessiert. Es handelt sich um einen Anschlag rechtsradikaler antieuropäischer Gruppen, die Ripoll aus dem Weg räumen wollen. Ripoll hatte sich zuvor durch antifranquistische Positionen unbeliebt gemacht und gefordert, das monumentale Franco-Mausoleum im Caidos-Tal abzuräumen. Auch sein Auftritt an einem Ort, der einem antifaschistischen, deutsch-jüdischen Philosoph gewidmet ist, könnte symbolträchtiger nicht sein. Es kommt zu einem Gemetzel mit zwölf Toten, dem Einsatz von Maschinengewehren, einem Sprengsatz und der Öffnung leerer Gräber. Der Held Gabriel Llaubre flüchtet in Karavans Tunnel und wird ohnmächtig. Auch der angeschossene Politiker Ripoll schleppt sich in das Kunstwerk und bittet Llaubre um Schutz. Zwei Killer schießen in den Tunnel, so dass das Sicherheitsglas zerspringt, zerbricht und ins Leere fällt. Llaubre erlebt zum ersten Mal in seiner fünfzehnjährigen Polizeikarriere, dass ein Mensch bei einem Einsatz stirbt.

Francois Darnaudets Krimi ist ein Beitrag zur Gedenkkultur, der beweist, dass auch ein populäres Genre zeitgenössische Kunst vermitteln kann, ohne dabei den didaktischen Zeigefinger zu erheben.

Der rasante Roman bringt den Lesern die letzten Stunden Walter Benjamins und dessen Verzweiflung, die sich in Karavans künstlerischer Umsetzung spüren lässt, näher.

Elfriede Müller

Francois Darnaudet: Le dernier Talgo à Port-Bou. Perpignan 2005 (Éditions mare nostrum).

kulturwerk
des bbk berlins

Atelierbüro

Das Atelierbüro kordiniert die Berliner Atelierförderung, Ateliervermittlung und Ateliervergabe über www.bbk-kulturwerk.de

Leiter Florian Schöttle
Sprechzeiten
Mo 10–13 Uhr
Do 13–16 Uhr
und nach Veinbarung

E-Mail: atelierbuero@bbk-kulturwerk.de

Telefon +49(0)30-230 899 20/1/2
Fax +49(0)30-230 899 19
Köthener Str. 44
10963 Berlin

Büro für Kunst im öffentlichen Raum

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

Leiterin Elfriede Müller
Sprechzeiten nach Vereinbarung

E-Mail: kioer@bbk-kulturwerk.de

Telefon +49 (0)30-230 899 30/31
Fax +49 (0)30-230 899 19
Köthener Str. 44
10963 Berlin

Geschäftsstelle

Geschäftsführer Bernhard Kotowski
Egon Schröder

www.bbk-kulturwerk.de
Email: info@bbk-kulturwerk.de

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

Öffentliche Verkehrsmittel
U- und S-Bahn Potsdamer Platz, Bus M 41

Bildhauerwerkstatt

Holz, Metall, Stein, Keramik, Gips und Form

Leiter Jan Maruhn
Öffnungszeiten
im Sommer Mo–Fr, 9–19 Uhr
im Winter Mo–Fr, 9–17.30 Uhr

E-Mail: bildhauerwerkstatt@bbk-kulturwerk.de

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

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

Leiter Mathias Mrowka
Öffnungszeiten
Montag 13–21 Uhr
Di–Fr 9–17 Uhr
Bürozeiten und Materialausgabe
Montag 13–16 Uhr
Di–Fr 9–13 Uhr

E-Mail: druckwerkstatt@bbk-kulturwerk.de

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

Öffentliche Verkehrsmittel
U-Bahnhof Görlitzer Bahnhof oder Kottbusser Tor/ Bus M 29

Aktuelle Ausschreibungen unter
www.bbk-berlin.de

Digitaler Videoschnitt und DVD-Produktion für Künstlerinnen und Künstler

Die Kulturwerk des bbk berlins GmbH betreibt in der Druckwerkstatt im Bethanien eine betreute Videoabteilung. Das nonlineare Videoschnittprogramm Final Cut Pro HD kann nach Terminabsprache genutzt werden. Folgende Formate können verarbeitet werden: DVCAM/Mini-DV, SVHS/VHS.
DVD-Authoring und DVD-Produktion in kleinen Auflagen ist ebenfalls möglich. Individuelle Betreuung nach Absprache. Für KünstlerInnen werden Videoschnittkurse angeboten.

Ansprechpartner:
Hans Purrmann, hpurrmann@web.de und 0179 - 24 13 788
Druckwerkstatt im Kulturwerk des bbk berlins,
Mariannenplatz 2, 10997 Berlin
Termine/ Konditionen/ Preise bitte telefonisch unter:
030-614 015 70/-73 oder 0179-24 13 788
druckwerkstatt@bbk-kulturwerk.de,
www.bbk-kulturwerk.de

berufsverband bildender künstler berlins

b b k berlins

Es gibt viele Gründe sich um eine Mitgliedschaft im bbk berlins zu bewerben!

- Der bbk setzt sich ein für Kunstfreiheit
- Für die Verbesserung der Rahmenbedingungen für die Kunst
- Für die Mitsprache der Künstler bei kulturpolitischen Entscheidungen
- Die Existenzsicherung der Berufskünstlerinnen und -Künstler

Er bietet seinen Mitgliedern:
- Rechtsschutz / Rechtsberatung / Beratung in sozialen Fragen
- Prozente beim Materialeinkauf
- Rahmenverleih / Vertragsberatung
- Künstlerische Druck- und Bildhauerwerkstätten
- Atelierförderung
- Kunst im öffentlichen Raum

Geschäftsstelle des bbk berlins e.V.

Köthener Straße 44
10963 Berlin

Öffnungszeiten:
Montag–Donnerstag 11.00–15.00 Uhr
Freitag 11.00–13.00 Uhr
Tel. 030 230899-0
Fax 030 230899-19
Email: info@bbk-berlin.de
http://www.bbk-berlin.de

bildungswerk
des bbk berlins

Als Tochtergesellschaft des Berufsverbandes Bildender Künstler Berlins hat das Bildungswerk die berufliche Qualifizierung von Bildenden Künstlerinnen und Künstlern zum Ziel. Es bietet halbjährlich (April/Oktober) Seminare, Informationsveranstaltungen und Workshops an.

Programm Frühjahr/Sommer 2006

Informationsveranstaltungen
Von der Förderkommission bis zum Hauptstadtkulturfonds - Stipendien und Projektförderung für Bildende Künstler/innen in Berlin: Ingrid Wagner-Kantuser | Kunstmessen - Profile, Funktionen, Management: Sabrina van der Ley | Kunst im öffentlichen Raum: Vorstellung und Einführung in den Jury-Leitfaden: Elfriede Müller | Kunstvereine - Institutionen zur Förderung zeitgenössischer Kunst zwischen Hochschulen und Museen: Leonie Baumann | Künstlerinnen auf dem Kunstmarkt - wo stehen sie, wo wollen sie hin? Professionalisierung als Werkzeug: Birgit Effinger, Hannah Kruse

Seminare
Zwischen Lyrik und Kalkulation - die durchdachte Antragsstellung: Ingrid Wagner-Kantuser | Das Portfolio: Positionierung und Vermittlung der künstlerischen Arbeit: Annette Maechtel | Ausstellungen konzipieren und organisieren: Stéphane Bauer | Kunstmarkt und Galerie: Friederike Hauffe | Künstler, Kommunikation und Öffentlichkeitsarbeit: Friederike Hauffe

Workshops
Einführung in die Websitegestaltung: Carsten Bochert | Die eigene Website in einer Woche: Carsten Bochert, Adrian Hampel | Intensivkurs für Photoshop-Einsteiger: Ute Lindner | Grundlagen der Digitalen Bildbearbeitung und des Farbmanagements: Ute Lindner | Photoshop für Fortgeschrittene: Ute Lindner | Fotografi e von Objekten, Plastiken: Thorsten Goldberg | Vom Bild- zum Druckwerk: Mathias Mrowka | Einführung in die Lithografie: Klaus-Peter Vellguth | Einführung in die Radierung: Valeska Zabel | Hochdruck - die Grundlagen der Technik: Peter Rensch | Keramische Plastik: Andreas Rauch | Metallverarbeitung - Schweißverfahren: Martin Wellmer

Ausführliche Informationen und Anmeldungen
Veranstaltungsorganisation
Andreas Reinhardt
Bildungswerk des Berufsverbandes
Bildender Künstler Berlins GmbH
Köthener Straße 44
10963 Berlin
Fon: 030-23 08 99 43/-49
Fax: 030-23 08 99 19
info@bbk-bildungswerk.de
Bürozeiten
Mo–Do · 11–15 Uhr
Fr · 11–13 Uhr

www.bbk-bildungswerk.de