kunststadt 56

stadtkunst

INFORMATIONSDIENST des kulturwerks des bbk berlin 2009

Vorderseite und Rückseite oben: Josefine Günschel und Margund Smolka, Kopfbewegung (heads. shifting), Berlin-Adlershof, 2008. Foto: Jens Komossa.
Vorderseite unten: Victor Ash, Brandwandgestaltung Scharrweberstraße, Berlin-Friedrichshain, 2008. Foto: Martin Schönfeld.
Rückseite unten: Stalins Stiefel. Rekonstruktion des leeren Denkmalsockels des Budapester Stalin-Denkmals nach dem 23. Oktober 1956 mit den zurückgebliebenen Stiefeln des Diktators. Denkmalpark/Szoborpark Budapest. Foto: Martin Schönfeld.

EDITORIAL

Wie die Kunst in die Stadt kommt und im großstädtischen Raum ihren Stand-Ort findet, ist das Thema der kunststadt-stadtkunst.

Dass die Kunst in die Stadt kommt, ist aber noch lange keine Selbstverständlichkeit, auch wenn Berlin als ein Zentrum der Kreativwirtschaft gilt und das Interesse der Künstlerinnen und Künstler magisch anzieht. Für eine Selbstverwirklichung bietet diese Stadt zwar viele Potenziale. Die Kunst in der Stadt ist aber kein Selbstläufer. Vor allem, wenn sie sich einer Vereinnahmung und Vermarktung entzieht und sich subversiv als Bestandteil einer Gegenkultur versteht, dann ist ihr Standing ein schwieriges Unterfangen.

Unter dem Vorzeichen der globalen Wirtschaftskrise ist ihre Position noch prekärer geworden. So geriet das Projekt der investorenfinanzierten Kunsthalle am Berliner Humboldthafen zum Luftschloss, das sich wie die Blase des amerikanischen Immobilien- und Kreditmarktes im Nichts atomisierte. In seinem Scheitern offenbarte sich dieses Vorhaben als eine bedauerlich naive Fantasie. Man glaubte, sich eine solide geplante und verantwortungsvoll ausfinanzierte Kunstförderung sparen zu können. Auch eine breite öffentliche Debatte über Sinn und Zweck, Aufgabe und Auftrag eines solchen Ortes für die Kunst wollte man umgehen. Gerade dieser Diskurs ist aber grundlegend und unumgänglich, wenn es um eine öffentliche Angelegenheit und vor allem um den öffentlichen Raum geht.

Dabei sollten vor allem Erinnerungsanliegen in ein Gespräch eingebettet sein. Das gelang beispielsweise mit dem öffentlichen Kolloquium über die Frage, in welcher Weise und an welchem Ort in Berlin an den Hitler-Attentäter Georg Elser erinnert werden soll. Die Parteien des Berliner Abgeordnetenhauses waren sich schnell darüber einig, Georg Elser zu gedenken. Aber der Weg zu einer zeitgenössischen Erinnerungsform kann nur über einen breiten Diskurs und einen sich anschließenden künstlerischen Wettbewerb führen. Damit eine so wichtige öffentliche Erinnerung nicht zu einem tagespolitischen Schnellschuss wird, muss sich ihr Anliegen und ihr Auftrag im Rahmen eines Wettbewerbs bewähren können. kunststadt-stadtkunst 56 dokumentiert die zentralen Positionen des Georg Elser-Kolloquiums (22. Oktober 2008, Akademie der Künste) und legt damit den Grundstein für einen anspruchsvollen Wettbewerb und seine herausfordernde Aufgabe. Kunst im öffentlichen Raum erfordert ein verantwortungsvolles Handeln, an dem die Öffentlichkeit, die Künstlerinnen und Künstler und die Entscheidungsträger gleichberechtigt partizipieren müssen. Erst dann kann sie in der Öffentlichkeit bestehen. Und dazu soll auch diese Ausgabe der stadtkunst-kunststadt beitragen: Sie möchte der Kunst ihren Weg in den Stadtraum vorbereiten.

Elfriede Müller & Martin Schönfeld
Büro für Kunst im öffentlichen Raum

KULTURPOLITIK

DAS GRUNDPRINZIP DER CHANCENGLEICHHEIT | MARTIN SCHÖNFELD
3
DENKZEICHEN, DISKURSE, VERFAHREN | VOLKER WILD
4

KUNST UND RAUM

KÜNSTLERISCHES HANDELN IM ÖFFENTLICHEN RAUM | MAREN STRACK | MICHAEL LAFOND
6
WELT – RAUM – VERKNÜPFUNGEN | KARLA SACHSE
7
DER SALON DES BELLES UTOPISTES | ANDREA KNOBLOCH & SILKE RIECHERT
8
STADT ALS RESSOURCE | FOLKE KOEBBERLING & MARTIN KALTWASSER
9
VON SOZIALEN PROZESSEN | JUDITH SIEGMUND
10

KUNST UND GEDENKEN

Symposium Denkzeichen Georg Elser 22.Oktober 2008, Akademie der Künste

DER DEUTSCHE WIDERSTAND IM EUROPÄISCHEN GEDÄCHTNIS | ETIENNE FRANÇOIS
11
GEORG ELSER UND DAS ATTENTAT VOM 8. NOVEMBER 1939 – EREIGNIS UND WAHRNEHMUNG | JOHANNES TUCHEL
12
WIDERSTAND UND DENKMALSKUNST | STEFANIE ENDLICH
16
WELCHER ORT FÜR WELCHES DENKMAL? | DIETER HOFFMANN-AXTHELM
18
WARUM ELSER? – WARUM GERADE JETZT? ODER: DIE SCHAM IST VORBEI | KATHARINA KAISER
20

ENDLICH DAS GEORG-ELSER-DENKMAL ERRICHTEN! | HANS-GEORG KÜPPERS & DANIEL BÜRKNER
22
DER SOCKEL DES KAISERS MUSS ES SEIN | MICHAELA KLINGBERG
23
POLITIK UND KULTUR DER ERINNERUNG | ELFRIEDE MÜLLER
24

KUNSTTHEORIE

DIE UNAUFGELÖSTE SPANNUNG – JACQUES RANCIÈRE ÜBER DAS WIDERSTÄNDIGE IN DER KUNST | ELFRIEDE MÜLLER
25

INTERNATIONALES

BEST PRACTICES | CHRISTINA LANZL
26
KUNST IM ALLTAG IN MELBOURNE (AUSTRALIEN) | ANDREA KLEIST
28

WETTBEWERBE

INNENHAUT-AUSSENHAUT | HELGA FRANZ
31
EINE RETTUNGSAKTION | MARTIN SCHÖNFELD
32
EINE LEUCHTKUGEL FÜR DAS GROEBENUFER | LEONIE BAUMANN
33
EIN HÖRWEG ZUR ERINNERUNG | MARTIN SCHÖNFELD
34
BEWEGUNGSMELDER | ELFRIEDE MÜLLER
36
SPRAYER AUF DEN BÄUMEN | KARIN ROSENBERG
37
DURCH DIE WAND | SABINE WEISSLER
38
EIN FANBLOCK FÜR GESCHICHTE | UTE MÜLLER-TISCHLER
39
MIT SPRACHSINN UND RAUMVERSTAND | STEFAN KRÜSKEMPER
40
„WILLY KOMM ANS FENSTER“ | STEFANIE ENDLICH
42

INFOS

ABRISS DES BRUNNENS AM ANTON-SAEFKOW-PLATZ | ELFRIEDE MÜLLER
43
WAS DIE MODE STRENG GETEILT | CHRISTIAN SCHNEEGASS
43
DER ZWECK HEILIGT KEINE MITTEL | MARTIN SCHÖNFELD
44
HISTORISCHES INFORMATIONSSYSTEM IN STEGLITZ-ZEHLENDORF | SABINE WEISSLER
46
DAS BÜRO FÜR KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM IM NETZ | MARTIN SCHÖNFELD
46

IMPRESSUM

Informationsdienst des Kulturwerks des berufsverbandes bildender künstler berlin GmbH | Herausgeber: Kulturwerk des berufsverbandes bildender künstler berlin GmbH | Redaktion: Franziska Kirchner, Elfriede Müller, Martin Schönfeld, Britta Schubert | Redaktionsanschrift: kunststadt stadtkunst im Büro für Kunst im öffentlichen Raum | Köthener Straße 44 | 10963 Berlin | Email: kioer@bbk-kulturwerk.de | www.bbk-kulturwerk.de | Tel: 030-23 08 99 30 | Fax: 030-23 08 99-19 | Layout: Max Grambihler | Druck: hinkelsteindruck | Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos übernimmt die Redaktion keine Haftung. |
Für namentlich gekennzeichnete Beiträge haftet der Autor.

DAS GRUNDPRINZIP DER CHANCENGLEICHHEIT: OFFENE WETTBEWERBE

Leider fallen sie noch nicht unter das Artenschutzgesetz, obwohl sie rar geworden sind: Offene Wettbewerbe für Kunst im öffentlichen Raum finden nur selten statt.

Dabei verkörpert der offene Wettbewerb das Grundprinzip der Chancengleichheit. In einem solchen Wettbewerbsverfahren geht es nicht um jung oder alt, Mann oder Frau, modern oder traditionell, klassisch oder avantgardistisch, sondern allein um die beste Lösung für eine konkrete Aufgabenstellung. Und diese kann von allen professionellen Künstlerinnen und Künstlern, die sich intensiv mit einem Thema befassen, erbracht werden: Jeder Entwurf hat ein Anrecht darauf, betrachtet, verstanden und beurteilt zu werden.

Deshalb überrascht es, dass ausgerechnet in einer demokratischen Gesellschaft wie der Bundesrepublik Deutschland der offene Wettbewerb für Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum selten geworden ist. Gerade wenn Innovation ein Gebot der Zeit ist, dann ist der offene Wettbewerb notwendig, denn er bietet neuartigen Kunst-Formen und Kunst-Ansätzen den erforderlichen Spielraum.

Beharrlich halten sich Argumente gegen offene Wettbewerbe, die sowohl von den Auslobern als auch von Künstlerinnen und Künstlern vorgebracht werden. Letztere kritisieren, dass ein offener Wettbewerb auf der Ausbeutung künstlerischer Leistungen beruht: Es werden aufwendige Entwurfsarbeiten erbracht, die ohne eine Honorierung bleiben. Künstlerische Arbeitszeit und Arbeitskraft würden vergeudet, wenn ein Preisgericht aus den etlichen eingelieferten Entwürfen innerhalb weniger Stunden die Auswahl trifft. Dann wird die Oberflächlichkeit zum Arbeitsprinzip einer Jury. Häufig werden auch Absprachen vermutet, und die Neutralität eines solchen Wettbewerbsverfahrens wird in Frage gestellt: Der offene Wettbewerb sei nur ein pseudodemokratisches Mäntelchen für eine längst gefallene Entscheidung.

Diese Einwände von Künstlerinnen und Künstlern gegen offene Wettbewerbe lassen sich vor allem durch einen korrekten und transparenten Verfahrensablauf entkräften. Interessierte Teilnehmer sollten dahingehend die Auslobungsunterlagen genau prüfen. Zwar keine Garantie für Objektivität, aber eine größere Sicherheit gibt die Einbeziehung von Vertretern der Berufsverbände. Wenn sie als kritische Beobachter in den Wettbewerb einbezogen sind, ist die Grundlage für eine Beachtung der Prinzipien der Chancengleichheit auch in einem offenen Wettbewerbsverfahren gegeben.

ABER DIESE ARBEIT!

Die Einwände der Auslober gegen einen offenen Wettbewerb kulminieren oft in dem Ausspruch: „Aber diese Arbeit!“ Der administrative und formale Aufwand ist in einem solchen Verfahren sicherlich erheblich. Wenn ein Kunstwettbewerb nach den geltenden Wettbewerbsstandards durchgeführt wird, dann macht er tatsächlich Arbeit. Denn dann schließt er einen klar definierten und korrekten Verfahrensablauf, eine gründliche Vorprüfung aller eingegangenen Entwürfe und eine intensive Preisgerichtssitzung, die sich ausführlich mit allen Beiträgen befasst, mit ein. Ein solcher Wettbewerbsablauf kann schnell Verfahrenskosten von fünfzigtausend Euro produzieren. Und je mehr Entwürfe eingehen, desto höher steigen sie. Und je seltener offene Wettbewerbe stattfinden, desto mehr Entwürfe werden bei den wenigen noch offenen Wettbewerbsverfahren eingereicht werden, deren Verfahrenskosten damit weiter steigen, usw. usf.

„Wären die Verfahrenskosten nicht besser in das Ergebnis zu investieren?“ – lautet der zweite, häufig formulierte Einwand gegen die Durchführung offener Wettbewerbe. Ein geordnetes Wettbewerbsverfahren aber garantiert Chancengleichheit und ist die Grundlage für Transparenz. Wie auch die Demokratie mit ihren Parlamenten und regelmäßigen Wahlen Geld kostet, so ist auch die Durchführung eines Wettbewerbs nicht für umsonst zu haben. Sich deshalb aber das demokratische Prozedere zu sparen, wäre ein Rückschritt, der unweigerlich zu Vetternwirtschaft und Auftragsmonopolen führt, d. h. zum Gegenteil von öffentlicher Kunstförderung.

Verfahrenskosten lassen sich nicht neutralisieren. Deshalb können offene Wettbewerbe natürlich nur dann durchgeführt werden, wenn die für Kunst zur Verfügung stehenden Mittel ausreichend bemessen sind. Ab einem Betrag von einhunderttausend Euro sollte ein offener Wettbewerb in Erwägung gezogen werden.

Der letzte Einwand gegen den offenen Wettbewerb kommt schließlich von der Kunstkritik. Sie unterstellt dem Ergebnis von Kunstwettbewerben Mittelmaß. Wettbewerbe führten nur zu künstlerischen Kompromissen und durchschnittlichen Leistungen. Bei einer auf Konsens und Ausgewogenheit orientierten Juryentscheidung blieben avantgardistische Entwürfe auf der Strecke. Diesem Einspruch muss entgegen gehalten werden, dass ein nur durchschnittliches Wettbewerbsergebnis nicht von dem Prinzip des offenen Wettbewerbs verantwortet wird, sondern von einer unqualifizierten Entscheidungsfindung bzw. Juryzusammensetzung: Wenn die Interessen des Auslobers und der Nutzer gegenüber den künstlerischen Kriterien dominieren und wenn ein Preisgericht keine Stimmenmehrheit der Fachpreisrichter vorsieht. So hängt das Ergebnis eines Wettbewerbs auch immer von der Zusammensetzung des Preisgerichts und den strukturellen Voraussetzungen für eine qualifizierte Juryarbeit ab. 400 oder 500 eingegangene Entwürfe an einem Tag durchzuhecheln und dabei zu einer kompetenten Entscheidung zu gelangen, ist nicht möglich. Die Arbeitsintensität einer Preisgerichtssitzung in einem offenen Wettbewerb eignet sich auch nicht für das Gremienhopping von politischen Entscheidungsträgern. Das permanente Ankommen und Weggehen von Jurymitgliedern stellt die Diskussions- und Arbeitskontinuität eines Preisgerichts in Frage. Gerade bei einer hohen Entwurfszahl sollte den Preisrichtern auch die Möglichkeit gegeben werden, bereits im Vorfeld der Jurysitzung die Einreichungen individuell und intensiv studieren zu können. Auch somit würde den Einsendungen eine größere Gerechtigkeit entgegen gebracht werden.

Offene Wettbewerbe sind bei Architekten selbstverständlich, zum Beispiel der Wettbewerb Dokumentationszentrum „Topographie des Terrors“. Berlin 2005/2006. Foto: Martin Schönfeld.

OFFENE BEWERBUNGSVERFAHREN

Neuerdings werden offene Wettbewerbe durch Interessenbekundungsverfahren ersetzt. In einem offenen Bewerbungsverfahren werden Referenzen von bereits realisierten Werken und Werkproben abgefragt. Dieses Verfahren zielt auf Berufserfahrung und eine Routine der Selbstvermarktung, über die vor allem jüngere Künstlerinnen und Künstler noch nicht ausreichend verfügen können.

Das offene Bewerbungsverfahren suggeriert Chancengleichheit. Ob diese auch gewährleistet ist, hängt wiederum vom Auswahlgremium ab, das die eingegangenen Bewerbungen sichtet. Es übernimmt die Rolle eines Kuratorenteams und entwirft die „Komposition“ eines Teilnehmerfeldes des eigentlichen, dann nachfolgenden eingeladenen Wettbewerbs. Ob in einer solchen Auswahl auch noch unprofilierte Anbieter zum Zuge kommen können, erscheint fraglich. Deshalb wurde bereits in Architekturwettbewerben ein Teil der Teilnehmer aus den eingegangenen Bewerbungen ausgelost. Das offene Bewerberverfahren sucht ästhetische Haltungen, aber noch keine spezifischen Konzepte für eine konkrete Aufgabenstellung.

Die Aufgabenstellung ist das wichtige Kriterium für die Entscheidung darüber, ob ein offener Kunstwettbewerb durchgeführt werden soll. Wenn es nur darum geht, einen bestimmten Ort in einem bestimmten Foyer zu bespielen, dann wird das Potenzial eines offenen Wettbewerbs unterfordert. Je weiter aber die Aufgabenstellung und das künstlerische Arbeitsfeld sind, desto effektiver wird der offene Wettbewerb wirken können. Besonders der Ideenwettbewerb, der herausragend kreative Anstöße und Anregungen sucht, eignet sich dafür. Auch sehr stark inhaltlich orientierte Aufgabenstellungen können im Rahmen eines offenen Wettbewerbs die Möglichkeit bieten, ein Thema aus den verschiedensten Perspektiven beleuchten zu lassen und noch unerwartete Formen seiner Darstellung zu finden. So hat sich in den letzten Jahrzehnten die Durchführung von offenen Wettbewerben vor allem bei erinnerungspolitischen Kunstprojekten bewährt. Sie führten zu neuartigen Formen und künstlerischen Ansätzen, die auch vielfach dazu beigetragen haben, die Frage der öffentlichen Erinnerung kontrovers und differenziert zu reflektieren.

ZAHLEN

Der Zahl der eingehenden Entwürfe ist in einem offenen Wettbewerb keine Grenze gesetzt. Die Teilnahmebereitschaft von Künstlerinnen und Künstlern hängt von vielen Faktoren ab. Dazu gehören die Objektivität des Wettbewerbsverfahrens, die Komplexität der Aufgabenstellung, der Umfang der geforderten Leistungen, die gesellschaftspolitische Bedeutung und Prominenz eines Projektes und seines Auslobers, und dazu gehören auf alle Fälle auch die in Aussicht stehenden finanziellen Mittel, das heißt, die realen Verdienstmöglichkeiten für die Künstlerinnen und Künstler.

Mit der Überregionalität einer Ausschreibung steigt selbstverständlich auch die Teilnehmerzahl: So wurden zum offen ausgeschriebenen Wettbewerb für das Mahnen und Gedenken im Bayerischen Viertel in Berlin-Schöneberg 1991, einer stadtteilbezogenen Aufgabe, 96 Entwürfe eingereicht, während der 1994/95 durchgeführte Wettbewerb zum Denkmal für die ermordeten Juden Europas mit 528 Entwürfen beschickt wurde. Auch die offenen Wettbewerbe für Kunst am Bau am Bundesministerium für Wirtschaft (2000) und am Bundesministerium für Justiz (2001) zählten mit 445 bzw. 427 Entwürfen ein breiteres Teilnehmerfeld als etwa eine eher regional bezogene Aufgabenstellung. So beteiligten sich „nur“ 59 Einsender an dem offenen „Ideenfindungsverfahren für den Brunnenstandort am Anton-Saefkow-Platz“ (2005) im Berliner Bezirk Lichtenberg. Gegenüber den 5201 Entwürfen im Wettbewerb für eine Gedenkstätte am World Trade Center in New York, fallen die Berliner Teilnehmerzahlen gering aus. Die Aktualität und internationale Bedeutung des New Yorker Wettbewerbs ist allerdings nicht zu überbieten.

Das Land Berlin hat in den letzten Jahren gegenüber offenen Wettbewerben eine gewisse Zurückhaltung gepflegt.

Wenn, dann war man nur indirekt an der Durchführung von offenen Wettbewerben für Kunst im öffentlichen Raum beteiligt. Auf der Grundlage der Zuwendungen durch die Senatsverwaltung wurden die offenen Ausschreibungen im Rahmen des Projektes U2-Alexanderplatz realisiert. Die Durchführung eines so umfangreichen und arbeitsaufwendigen Verfahrens überließ man bei diesem Projekt einer ehrenamtlichen Arbeitsgruppe der NGBK, die in reger Selbstausbeutung ausgerechnet den teuersten Wettbewerbstyp jährlich aufs Neue stemmte.

Das Projekt U2-Alexanderplatz begann 1990/91 mit seiner ersten offenen Ausschreibung unter dem Motto „Kunst statt Werbung“ mit 120 Einreichungen. Bis 1996 stieg die Entwurfszahl von 650 auf 1300 Teilnehmer an. Nach einer Zwischenphase von eingeladenen Wettbewerben pendelte sie sich seit 1999 wieder im dreistelligen Bereich ein und betrug – soweit bekannt – 119 Entwürfe (1999), 195 Entwürfe (2001), 215 Entwürfe (2004), mehr als 300 beteiligte Künstler (2007) und schließlich 198 beteiligte Künstler im Wettbewerbsverfahren „Glück gehabt“ (2008).

Dass auch extrem hohe Entwurfszahlen von einem Preisgericht bewältigt werden können, bewies das bereits genannte Beispiel aus New York: Für die 5201 Einreichungen für eine Gedenkstätte am Ground Zero nahm sich sie Jury eine Woche Zeit. Wenn der organisatorische Rahmen stimmt, dann können auch solche Wettbewerbe bewältigt werden.

EINE FORM DER KUNSTFÖRDERUNG

Der offene Wettbewerb ist eine mögliche Verfahrensform für Kunst im öffentlichen Raum. Er ist sicherlich nicht das Nonplusultra und vor seiner Durchführung sollten die Auslober gewissenhaft prüfen, ob der offene Wettbewerb die richtige Lösung ist. Der offene Wettbewerb setzt neben einer objektiven Verfahrensform auch eine formale und inhaltliche Offenheit in seiner Aufgabenstellung und seiner künstlerischen Ausrichtung voraus. Einen offenen Wettbewerb auf die Schaffung einer bildhaft, realistisch-wiedererkennbaren Porträtgestaltung zu orientieren, bedeutete eine Verschwendung seines kreativen Potenzials. So ist ein offener Wettbewerb nur sinnvoll, wenn künstlerische Innovation gewünscht und auch möglich ist.

Der offene Wettbewerb ist vor allem eine besondere Form der Kunstförderung, der Förderung von noch unentdeckten Talenten. Denn gerade der offene Wettbewerb gibt jüngeren, noch nicht etablierten Künstlerinnen und Künstlern die Möglichkeit, sich zu bewähren, weiter zu qualifizieren und zu profilieren. In Anerkennung der besonderen kunst- und talentfördernden Bedeutung des offenen Wettbewerbs stellt sich dieser als ein herausragender Auftrag der öffentlichen Kulturarbeit dar. Eine progressive Kulturpolitik sollte dem offenen Wettbewerb besonders verbunden sein. Deshalb muss für den Bereich der Kunst im öffentlichen Raum eine größere Mischung der Wettbewerbsformen erlangt werden. Selbstverständlicher als bisher sollte dazu der offene Wettbewerb gehören. Dazu beitragen könnte eine Selbstverpflichtung des Landes Berlin, mindestens einen offenen Wettbewerb jährlich durchzuführen. Die Prüfung seiner Durchführung sollte an bestimmte Betragsgrenzen geknüpft sein, beispielsweise an alle Beträge jenseits von einhunderttausend Euro. Und vor allem für erinnerungspolitische Aufgaben sollte die Durchführung eines offenen Wettbewerbs stets in Erwägung gezogen werden, weil sie in einem gesellschaftspolitischen Zusammenhang stehen. Was könnte besser zu einem solchen öffentlichen Diskurs beitragen als ein offener Wettbewerb, die Ausstellung seiner Entwürfe und der Disput um seine Ergebnisse.

Martin Schönfeld

Wegweisendes Ergebnis eines offenen Wettbewerbs: Renata Stih & Frieder Schnock, Mahnen und Gedenken im Bayerischen Viertel, Berlin Schöneberg, 1993. Foto: Martin Schönfeld.

Ein Maßstab für zeitgenössische Formen der Erinnerung: Das Vietnam Veterans Memorial, Washington D.C./ USA 1980–1983, von Maya Ying Lin, Ergebnis eines offenen Wettbewerbs. Foto: Franziska Kirchner.

DENKZEICHEN,

Denkmäler werden heute häufig Denkzeichen genannt. Während traditionelle Denkmäler in der Regel dazu dienten, bestehende Sichtweisen auf die Geschichte zu bestätigen und Herrschaftsverhältnisse zu legitimieren, wird von Denkzeichen erwartet, dass sie zum Nachdenken und Nachfragen herausfordern. Doch eine Theorie des Denkzeichens oder gar ein klar definiertes Verfahren zur Entwicklung von Denkzeichen fehlt bislang. Im Folgenden wird versucht, diese Leerstelle zu füllen. Ausgangspunkt dafür ist die Prämisse, dass Denkzeichen der gesellschaftlichen „Selbstverständigung“ dienen und eine „diskursive“ Funktion haben sollen.

Im ersten Teil werden dazu die Funktionen von Denkzeichen definiert. Im zweiten Teil werden die Bedingungen skizziert, die an Verfahren gestellt werden müssen, wenn Gedenkprojekte zur diskursiven Selbstverständigung von Gemeinwesen werden mit Hilfe von Jürgen Habermas und insbesondere in Interpretation seiner „Theorie des kommunikativen Handelns“ (Frankfurt 1982) entwickelt. In überraschender Weise erweist sich die Theorie von Habermas als geeignet, Ziele und Verfahren memorialer Prozesse in demokratisch verfassten Gemeinwesen begrifflich zu fassen.

Die Autonomie künstlerischer Gestaltungen wird dabei nicht in Frage gestellt, da Denkzeichen nicht „reine“, sondern „gebundene“ Kunst sind. Die Kunst agiert hier in Bezugssystemen, die andere als die der Kunst selbst sind. Sie „äußert“ sich zu Fragen der Geschichte, der Moral und des kollektiven Selbstbildes. Das tut sie auch sonst, aber hier tut sie es unter Vorgaben Dritter. Politiker formulieren Aufgabenstellungen. Preisgerichte, zusammengesetzt unter anderem aus Historikern, Beamten und Bürgern, geben Empfehlungen. Realisierte Entwürfe sollen im weitesten Sinne eine politische Funktion erfüllen. Und doch: die Kunst bleibt autonom. Ihre Fähigkeit, gewohnte Blick- und Sichtweisen zu unterlaufen und im Sinne moderner ästhetischer Theorien einen Raum des Nicht-Identischen herzustellen, erlaubt es, im Bereich des kollektiven Gedenkens auf Belehrungen, moralische Zeigefinger und Selbstbekenntnisse zu verzichten. Die Kunst eröffnet die Chance, dass sich der Betrachter seiner Freiheit bedient, sich mit der Geschichte auseinanderzusetzen. Die Kunst ist frei, aber nicht rein.

I.

Nach Habermas sind Diskurse Formen argumentativer Verständigung. In ihnen setzen sich Akteure über Geltungsansprüche von Äußerungen auseinander. Habermas unterscheidet zwischen Äußerungen über die objektive, die soziale und die subjektive Welt. Der Geltungsanspruch von Tatsachenbehauptungen über die objektive Welt besteht darin, *wahr* zu sein. Er wird mit den Mitteln theoretischer Kritik überprüft. Die politisch-moralischen Normen im Bereich der sozialen Welt erheben den Geltungsanspruch, *richtig* zu sein. Deren Überprüfung ist Sache der praktischen Kritik. Über Wahrheit und Richtigkeit entscheidet allein das Ergebnis des Diskurses. Als dritten Geltungsanspruch nennt Habermas die *Wahrhaftigkeit* von Selbstdarstellungen. Selbstdarstellungen nehmen einerseits Personen vor, wenn sie anderen gegenüber ihre Gefühle und inneren Erlebnisse mitteilen. Andererseits bezieht Habermas den Begriff auch auf die Kunst. Auch sie stellt eine subjektive Wahrnehmung dar. Hier spricht Habermas nicht von Wahrhaftigkeit, sondern von *Authentizität* als von demjenigen Anspruch, den die Kunst in ihren Werken erhebt. Mit Selbstdarstellungen setzt sich die therapeutische bzw. ästhetische Kritik auseinander.

Im Denkzeichen bündeln sich alle vier Geltungsansprüche. Historische Äußerungen sollen wahr, moralische Botschaften in normativer Hinsicht richtig, die Art und Weise, wie sich das kollektive Selbst, das dieses Zeichen setzt, darstellt, soll wahrhaftig und, last not least, die künstlerische Präsentation authentisch sein, d. h. sie soll eine eigene Auseinandersetzung des Künstlers mit diesen Ansprüchen aufweisen, ohne die Ansprüche selbst aufzugeben.

Gesellschaftliche Selbstverständigung im Medium des Gedenkens impliziert, dass sich Gesellschaften auch über sich selbst, über ihre innere Beziehung zum thematisierten Ereignis verständigen. Dies ist der blinde, weil sensible Fleck vieler Denkmaldebatten. Denkzeichen erinnern in aller Regel an eine Vergangenheit, die noch nicht vergangen ist, die uns bewegt, zumeist belastet, an die wir noch in Schmerz, Verlust und Schuld innerlich gebunden sind, oft unbewusst und daher der Gefahr der Wiederholung ausgesetzt. Das Denkzeichen hat die Funktion, das ans Licht zu bringen und der Durcharbeitung zugänglich zu machen, was bisher in der Dunkelheit der Verleugnung und Verdrängung und den vielfältigen anderen Formen der Abwehr verschlossen geblieben ist oder sich auch nur in einer irritierenden Unsicherheit eingekapselt hat. Solange das Wir in seiner Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte nicht wahrhaftig ist, bleiben die Wahrheitsbehauptungen des Denkzeichens akademisch und seine moralischen Appelle deklamatorisch.

Die Darstellung eines kollektiven Selbst ist im Falle offener Gesellschaften besonders problematisch. Diese sind durch Meinungsvielfalt, Enttraditionalisierung und Individualisierung und damit gleichsam durch ein multiples Selbst gekennzeichnet. Wenn es im memorialen Kontext um Wahrhaftigkeit geht, dann kommt es darauf an, dass gerade die heterogene Struktur des Selbst im Denkzeichen transparent wird, die Figur der Selbstbefragung als Auseinandersetzung mit der schwierigen Sache, um die es jeweils geht und die ihre wie auch immer versteckten Spuren im kollektiven Gedächtnis hinterlassen hat. Es gehört zu den bemerkenswerten Eigenschaften des Denkmals für die ermordeten Juden Europas, dass der Bezug auf ein Selbst, das zur Darstellung kommt, fehlt. Das Denkmal bleibt „absenderlos“, scheinbar vom Weltgericht hierher gestellt, und – entzieht sich damit der Überprüfung seiner Wahrhaftigkeit. Dies ist die Folge der Tatsache, dass die Auftraggeber mit der Frage nicht „fertig“ werden konnten, wie es mit dem Selbstbezug „der Deutschen“ zu der Ermordung der europäischen Juden eigentlich oder „wahrhaftig“ steht.

Diskurse bedienen sich des Mediums der Sprache. Nur so können Geltungsansprüche von Äußerungen begründet werden. Künstlerisch gestaltete Denkzeichen können zwar auch Sprache als Medium einsetzen. Jedoch funktioniert hier Sprache nicht als Medium der argumentativen Auseinandersetzung, sondern der Repräsentation, und zwar als eines unter anderen. Die Eigenart künstlerischer Gestaltung besteht darin, dass sie die Geltungsansprüche, die in Diskursen Gegenstand sprachlicher Verständigung sind, sinnlich wahrnehmbar macht. Geltungsansprüche werden nicht begründet, sondern verkörpert. Das sollen sie sogar: Das Denkzeichen soll - zumindest für eine gewisse Zeit - eine bestimmte Situationsdeutung aus dem Streit der Argumente herausheben und ihr eine gewisse Dauerhaftigkeit verleihen.

Die Kunst hat heute vielfach auf die gesellschaftlichen Entwicklungen reagiert und in ihre Gestaltungen die diskursive Binnenstruktur öffentlicher Selbstverständigung eingeschrieben. Sie versteht sich als Teil der Öffentlichkeit, provoziert Widerspruch, stellt Wahrnehmungen in Frage, versteht sich interaktiv und gibt sich deutungsoffen. Sie reagiert sensibel auf die Geltungsansprüche, wie sie in Diskursen erhoben werden. Historische Wahrheiten muss sie nicht mehr in Bronzelettern verewigen. In ihren normativen Äußerungen verzichtet sie auf Appelle. In ihren Selbstdarstellungen bleibt sie zurückgenommen, selbstkritisch und antiheroisch. Die Machtgesten und Heroisierungen vergangener Zeiten und die Propagandaformeln autoritärer Regime sind obsolet geworden. Doch auch die feineren Mittel der emotionalen Überwältigung und der affirmativen Rhetorik einer missverstandenen Denkmalspädagogik haben sich als fragwürdig erwiesen.

DISKURSE, VERFAHREN

II.

Habermas Diskurstheorie ist auch eine Theorie der Verfahren und ihrer Bedingungen, unter denen Verständigung mittels Diskursen möglich ist. Damit sich in Diskursen das bessere Argument durchsetzen kann, müssen diese frei von äußerem Zwang und innerem Druck stattfinden. Niemand soll genötigt werden. An ihnen soll sich jeder gleichberechtigt beteiligen können. Keiner soll sich auf seine angestammte Autorität, erworbene Qualifikation oder persönliche Integrität berufen können. Fachliche Expertise hat ihre Geltung nur im Rahmen der Argumente, die sie bereit stellt. An deren Kritik kann sich jeder sprach- und vernunftbegabte Akteur beteiligen. Was als wahr, richtig oder wahrhaftig gelten kann, ist das Ergebnis einer argumentativen Aushandlung zwischen den beteiligten Akteuren. Schon der Begriff der Geltung macht die intersubjektive Qualität dessen deutlich, worum es in Diskursen geht. Hinter der Betonung rationaler Begründung als der Grundlage von Konsens steht die Überzeugung von Habermas, dass Rationalität, nicht Glaube, Tradition oder Zugehörigkeit das Prinzip ist, das moderne Gesellschaften dauerhaft und ihre Ordnungen zustimmungsfähig macht.

Wenn heute Gedenkprojekte der Selbstverständigung von Bürgergesellschaften dienen sollen, dann muss die Frage gestellt werden, welche Anforderungen an die Verfahren gestellt werden müssen, in denen solche Projekte entwickelt und über die Ergebnisse entschieden wird. Eine breite Debatte zu diesen Fragen ist bislang nicht geführt worden. Die „Grundsätze und Richtlinien für Wettbewerbe auf dem Gebiet der Raumordnung, des Städtebaus und des Bauwesens“ und der „Leitfaden für Kunst am Bau“ haben eine wettbewerbs- und baurechtliche Funktion. So wichtig sie sind, sie beantworten nicht die Frage nach den Erfolgbedingungen von memorialen Diskursen. Was sind die Voraussetzungen dafür, dass sich Akteure auf Ausschreibungen einigen können? Was müssen Aufgabenstellungen definieren? Wer muss an solchen Definitionsprozessen beteiligt werden? Welche Rolle kommt Experten einerseits und der Öffentlichkeit andererseits zu? Und welche Rolle kommt den einzelnen Fachdisziplinen, die an Verfahren beteiligt werden, zu? Wie können Künstler möglichst frühzeitig in die Erarbeitung eines Projekts eingebunden werden? Wie sollten Jurierungsprozesse organisiert werden? Es stellen sich Fragen, die bei traditionellen Denkmalvorhaben nie denkbar gewesen wären. In autoritär verfassten Staaten vergibt letztlich der Herrscher den Auftrag und entscheidet souverän über das Ergebnis. Selbstverständigung in Bürgergesellschaften kann auf diese Weise nicht funktionieren.

Denkzeichenprojekte brauchen mehr Öffentlichkeit und Bürgerbeteiligung. Vorhaben müssen lange vor der Ausschreibung der jeweils spezifischen Öffentlichkeit bekannt gemacht werden. Bürger sind auf breiter Basis zu ihren historischen Erfahrungen, ihren Meinungen und Zielvorstellungen zu befragen. Die Ergebnisse sind in die Ausschreibung einzubeziehen.

Öffentlichkeit und Expertise schließen sich nicht aus. Experten dürfen der Öffentlichkeit nicht prinzipiell die Qualifikation absprechen, sich zu historischen oder künstlerischen Fragen zu äußern und über sie mit zu entscheiden. Umgekehrt darf die Öffentlichkeit den Experten nicht die Kompetenz absprechen, zu Fragen der Selbstdarstellung und der politischen Moral Stellung zu beziehen und über sie zu urteilen. Die Diskurstheorie verfolgt die aufklärerische Idee einer politischen Kultur, in der sich Vernunft und Öffentlichkeit miteinander verbinden. Gedenkprojekte müssen disziplinär geöffnet werden. Die historische Forschung ist das Metier der Geschichtswissenschaft, mit Fragen der Moral befasst sich die Praktische Philosophie und die ästhetische Kritik gehört zur Domäne der Kunstwissenschaft. Dennoch lassen sich Gedenkdebatten nicht disziplinär parzellieren. Expertisen durchdringen einander. Was Historiker erforschen und wie sie ihre Ergebnisse deuten, beruht auf moralisch-politischen Wertentscheidungen. Kunstwissenschaftler nehmen zu historischen und moralischen Fragen Stellung. Politiker verteidigen Selbstbilder und formulieren Aufgabenstellungen für die Kunst. Die künstlerische Gestaltung synthetisiert die verschiedenen Dimensionen und kann in ihrer Qualität auch nur „synthetisch“ beurteilt werden.

Fragen der Selbstdarstellung sind das Metier der Sozialpsychologen. Ihre Beteiligung an Gedenkprojekten ist anzustreben. Ihre Kompetenz ist erforderlich, um den häufig abgewehrten und entstellten Selbstbezug von Gesellschaften zu belastenden historischen Ereignissen aufzuklären und einen „wahrhaftigen“ Bezug zu ermöglichen. Das „Wir“ soll sich in seinem Bezug auf das historische Ereignis, um das es geht, wieder erkennen, damit es das Ereignis durcharbeiten und sich von den Zwängen der Wiederholung lösen kann.

Die Ereignisse, an die erinnert wird, lösen bei Opfern, Projektakteuren und Betrachtern Emotionen aus. Dennoch müssen memoriale Debatten auf der Basis rationaler Argumente und ohne moralischen Druck geführt werden. Die oft zu beobachtende Praxis, Debatten zu emotionalisieren und Teilnehmer zu diskreditieren, weil sie „nicht dabei waren“ oder nicht „betroffen“ sind, zerstört die Basis von Selbstverständigungen.

Zwischen Zielführung und Prozessorientierung ist eine prekäre Balance zu halten. Entscheidungen über Projekte müssen von zuständigen Gremien nach Mehrheitsregeln getroffen werden. Damit aber Entscheidungen im Konsens getroffen werden und der Konsens belastbar ist, müssen die Grundlagen der Entscheidungen in zeitlich zunächst offenen Verfahren argumentativ ausgehandelt werden. Gerade ein gemeinsames Gedenken, das für eine zeitlich unbestimmte Zukunft gültig sein soll und sich an einen prinzipiell nicht eingeschränkten Personenkreis adressiert, ist auf Konsensbildung angewiesen. Die Bemerkung, die Diskussion um das Denkmal sei schon das Denkmal selbst, die im Zusammenhang mit dem Wettbewerb für das Denkmal für die ermordeten Juden Europas oft fiel, beschreibt richtig die Selbstverständigungsfunktion von Diskursen, geht aber daran vorbei, dass Denkzeichen die Aufgabe haben, die Ordnung, die in diesen Prozessen gestiftet worden ist, dauerhaft symbolisch zu repräsentieren.

Volker Wild

Karla Sachse, fragen!, Denkzeichen für die Opfer der Haftstätte Prenzlauer Allee des Sowjetischen Geheimdienstes NKWD und des Ministeriums für Staatssicherheit der DDR, Berlin Fröbelstraße 17 Haus 3, 2005. Foto: Martin Schönfeld.

KÜNSTLERISCHES HANDELN IM ÖFFENTLICHEN RAUM

Das Meiste in meinem Kunststudium habe ich durch Abschauen gelernt: Zusehen, Nachahmen und schließlich das dabei Gelernte auf die eigene Praxis übertragen.

Künstlerinnen und Künstler über ihre Arbeit sprechen zu sehen und zu hören war deshalb eine von mir immer wahrgenommene Möglichkeit, um Fragen an die künstlerische Praxis aus erster Hand beantwortet zu bekommen, neue Impulse zu kriegen und die eigene Arbeit mit anderen Ansätzen vergleichen zu können. Die Vortragsreihe „Künstlerisches Handeln im öffentlichen Raum" soll für die Studierenden der Kunsthochschule Weißensee insbesondere des Studiengangs RaumStrategien und anderen Künstlerinnen und Künstler diese Möglichkeit bieten.

Der Studiengang RaumStrategien möchte mit der Vortragsreihe an die Öffentlichkeit treten. Da die Veranstaltungen geschickterweise durch den vorherigen Programmgestalter Wolfgang Krause an einen zentralen Ort, in die GLS-Sprachenschule in der Kastanienallee, gelegt wurden und weil das Büro für Kunst im öffentlichen Raum die Veranstaltung mit durchführt, fanden die Vorträge über die Studierenden hinaus viel Aufmerksamkeit bei einem interessierten Fachpublikum.

Für das Wintersemester 2008/09 wurden Michael La Fond und ich gemeinsam beauftragt, die interdisziplinäre Vortragsreihe zu organisieren. Durch diese Gemeinschaftsarbeit entstand ein breit gefächertes Programm, in dem Michael La Fond den Fokus auf die künstlerische Aneignung und Transformation öffentlicher Flächen und Räume richtete und mein Schwerpunkt auf der Performance im urbanen Kontext lag. Die Vortragenden in diesem Zusammenhang waren Johanna Freiburg von der Künstlergruppe Gob Squad und Ulf Aminde.

Theater für nichttheatrale Orte zu machen ist ein Kennzeichen der Arbeit der Künstlergruppe Gob Squad. Neben Theatern und Galerien platzieren sie viele ihrer Werke mitten in der urbanen Lebenswelt – z. B. in Häusern, Geschäften, auf U-Bahnhöfen, Parkplätzen, in Hotels oder direkt auf der Straße. In diesem Kontext verstehen sie ihre Arbeit als Versuch, künstlerische Aktionen konkret in der alltäglichen Umgebung zu lokalisieren und mit der Gegenwartskultur zu konfrontieren. Anhand vieler Videobeiträge verdeutlichte Johanna Freiburg, dass Alltags-, Stadt- und Kunstraum bei den Arbeiten der Performancegruppe Gob Squad nicht nur aufeinander treffen, sondern im künstlerischen Prozess ineinander übergehen. Ulf Aminde erregte mit seinem Vortrag „Ruhe und Ordnung" so starkes Interesse, dass er direkt in ein offenes Gespräch überging. Der Künstler stellte eine Auswahl seiner Performances vor, die auf der Straße und in öffentlichen Gebäuden entstanden sind. Seine Arbeitsweise ist geprägt von der Darstellung und Selbstdarstellung von Menschen, die üblicherweise dem Kunstbetrieb fern stehen. Mit ihnen erarbeitet er sprachliche, visuelle und installative Formate, die so zu Bühnen des Einzelnen oder auch zu Abbildungen von Sozialformen werden.

Maren Strack

Ulf Aminde, Straße ist Straße und keine Konzeptkunst, 2007. Foto: Ulf Aminde.

Kulturelle Herausforderungen und taktische Antworten

„Artists to my mind are the real architects of change, and not the political legislators who implement change after the fact."

William S. Burroughs

Um *Changes* und Entwicklungen, die uns gefallen, die notwendig oder auch zukunftsfähig sind, voranzubringen, haben wir politische und marktwirtschaftliche Strukturen mühsam aufgebaut. Allerdings befinden sich diese Strukturen in der Krise.

Die sozialen und ökologischen Probleme, die wir nicht mehr verdrängen können, sind wahrscheinlich rein wirtschaftlich nicht zu lösen. Wenn wir an qualitative und nicht nur an quantitative Entwicklungen denken wollen, dann haben wir es mit kulturellen Herausforderungen zu tun. So gesehen verfügen wir, glücklicherweise gerade in Berlin, noch über ungeahnte kreative Potenziale der Veränderung und der Provokation, auch um Widerstand zu leisten. Das ist unser Ansatz bei der Gesprächsreihe RaumStrategien, die künstlerische, öffentliche Aktionen präsentiert. Wir suchen und finden erstaunlich viele Künstlerinnen und Künstler in Berlin, die grenzüberschreitend, aber auch kritisch und interdisziplinär arbeiten. Die Diskussionsreihe präsentiert seit 2007 Künstlerinnen und Künstler, die leidenschaftlich dabei sind, Möglichkeiten kreativer Umdeutungen, Aneignungen und Transformationen öffentlicher Räume herauszuarbeiten.

„Mine is a proud village, such as it is. We are at our best when dancing."

Makah Indian Poem

Gesellschaftlich leiden wir unter Strukturen, die uns nicht nur langweilen, sondern unsere Lebensgrundlage und –qualität zerstören. Strategien beherrschen uns, die allzu oft konzipiert sind, um ausschließlich Wachstum zu fördern, um Menschen und Umwelt dafür auszubeuten. Inwieweit ist künstlerisches Handeln eine Option? Das hat auch mit Arbeit zu tun, i. d. R. mit der Selbstausbeutung, das bedeutet aber auch tanzen zu können, das heißt auch Lebensqualitäten schätzen zu können.

„Der Anfang besteht in der Erkenntnis der Zusammenhänge. Immer mehr wird man sehen können, dass es keine `speziellen´ Fragen gibt, die isoliert erkannt oder gelöst werden können, da alles schließlich ineinander greift und voneinander abhängig ist. Die Fortsetzung des Anfangs ist: weitere Zusammenhänge zu entdecken und sie für die wichtigste Aufgabe des Menschen auszunutzen – für die Entwicklung."

Wassily Kandinsky

Künstlerisches Handeln ist auch eine Methode, um mit der Komplexität und den zusammenhängenden Aufgaben der Stadt integriert zu arbeiten. In diesem Sinne arbeitet das „Institut für kreative Nachhaltigkeit (id22:)", das ich seit 2000 leite und aus dem u. a. die Initiativen „experimentcity" und „Culture is it" hervorgegangen sind.

Vergleichbar sind die in Berlin entstandenen Ansätze des Studiengangs RaumStrategien, der künstlerische Methoden, die sich kritisch und auch kreativ beschreiben lassen, fördert.

Das Programm RaumStrategien und die Gesprächsreihe wollen: Raus aus den Räumlichkeiten der Hochschule und rein in die Möglichkeitsräume der Stadt, mit pluralistischen und integrativen Aktionen. Die Präsentierenden sollten nicht nur den Studierenden Hoffnung geben auf spannende oder auch bezahlte, künftige Beschäftigungen, sondern darüber hinaus uns Stadtbewohner die Inspiration verleihen, die wir brauchen, um uns den kulturellen Herausforderungen zu stellen: Change is possible.

Michael LaFond

Crossing Borders

Die Vortragsreihe wird im Sommersemester 2009 unter dem Titel „Crossing Borders" fortgesetzt. Sie widmet sich verschiedenen Möglichkeiten raumwirksamen und taktischen Handelns von Kreativen in einem von zunehmender Multi- und Interkulturalität geprägten städtischen Raum. Die Referentinnen und Referenten stellen Projekte vor, die an der Schnittstelle zwischen bildender Kunst, Urbanistik, Plastik und sozialer Kommunikation stehen. Formale und konzeptionelle Grenzüberschreitungen charakterisieren ihre künstlerischen Positionen.

DAS PROGRAMM:

21. April 2009 Seraphina Lenz „Das Pferd im Park – von der Möglichkeit, öffentliche Orte zu verwandeln"
05. Mai 2009 Alex Arteaga
19. Mai 2009 msk7 „Temporäre Ereignissse im öffentlichen Raum"
02. Juni 2009 Farida Heuck „Global Immigration Service"
16. Juni 2009 Pia Lanzinger „Urbanistische Probebohrungen"
30. Juni 2009 Karin Rosenberg „Das Fremde im Kontext der Urbanität"
14. Juli 2009 Peter Kees „Behelfsaktionen oder Umgang mit Realität"

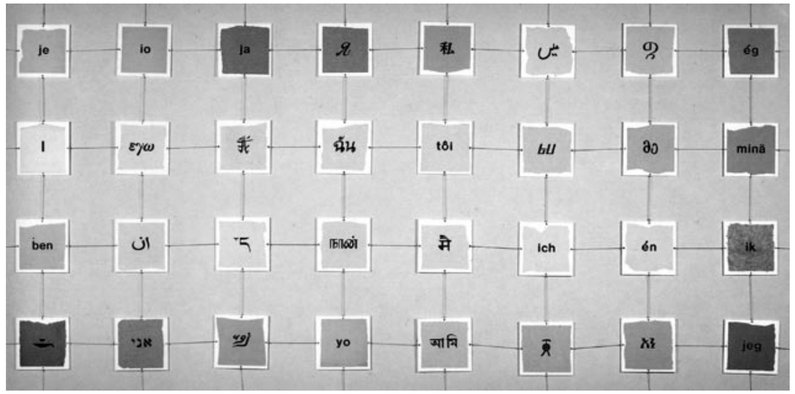
Jeweils um **19 Uhr** in der **GLS-Sprachschule**, Kastanienallee 82, 10435 Berlin | U2-Bahnhof Eberswalder Straße, Tram 12 + M1 Schwedter Straße | Eintritt frei

kleine Ergänzung zum Vortrag in der Reihe „Kunst und Raum" im Mai 2008 zu Projekten internationaler Zusammenarbeit.

sucht sie nicht: sie sind verheiratet – sie sind umgezogen – sie sind geschieden – sie sind fremd geworden – sie sind gestorben – sie schreiben nicht mehr – die mir geschrieben 11 x 21 Absender von Briefen 1969 bis 89, laminiert und verknüpft für das Projekt „Zwischenstation" von Susanne Ahner, Bahnhof Westend Berlin 1998.

digesting vessel: schottische Zeitungen, in Streifen gerollt und verwoben zu einem Organ – verfallene Nachrichten gewinnen neuen Informationswert – mit handgeschriebenen Berichten der Besucher über leibliche und mentale Verdauung – sichtbar, nicht lesbar – entstanden während des Life Art Festivals NRLA in Glasgow, UK 2007.

Welt – Raum – Verknüpfungen



Warum gerade ich: alle sagen und schreiben ‚ich' – so verschieden – und doch verbunden. Beitrag zum Projekt „Kunst statt Werbung", U-Bahn-Galerie Alexanderplatz Berlin 1994.

Der Raum war begrenzt in meinem kleinen Land. Doch es gab solche winzigen Öffnungen wie die Schlitze im Brief- und Postkasten, durch die ein Faden zur Welt ging. Durch ihn war ich verbunden mit dem Netz der Mail-Artisten. Über die Grenzen hinweg getauschte Gedanken und Gefühle festigten es so, dass nur wenige Fäden rissen, als Die Mauer fiel. An jenen Stellen konnte ich aber nun ganz handgreiflich neue Beziehungen knüpfen zu Künstlern da draußen, die über gedanklichen Austausch hinaus interessiert waren an gestalterischer Zusammenarbeit. Diese, so hatte ich in der Zeit der Bedrängnis erfahren, weitet den Raum der künstlerischen Möglichkeiten. Gegen die weltweit wie in der Kunst wuchernde Ego-Manie geben die gut gebundenen Knoten auch geistigen Halt. Zudem wächst das Vergnügen in geteilter Anstrengung, verwoben mit gegenseitigem Vertrauen. Dies schließt einzelne Arbeitspartner, ganze Gruppen, manchmal zufällige Passanten und selbst Handwerker ein, die an bestimmten Projekten mitwirken, hier und inter nationes. In diesem ver-dichteten Gewebe erweisen sich selbst Steine und andere Fundsachen bereit zur Zusammenarbeit Karla Sachse

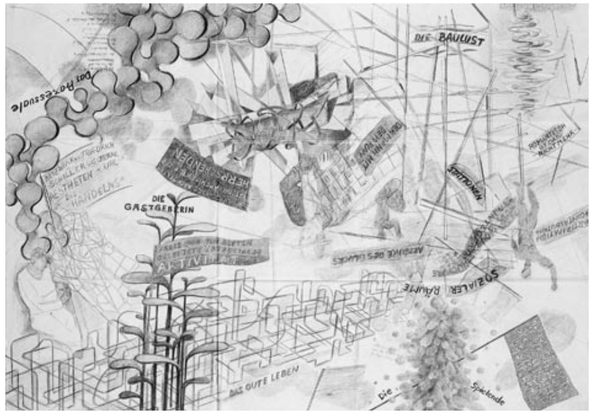
crossing – knotting: Knoten und Knotentexte von fünf Kontinenten, zusammengetragen von Pamela Lofts in Australien, Varsha Nair in Asien, Lilian Nabulima in Afrika, Anna Banana in Amerika – für das Projekt transpORTale an der S2, gemeinsam installiert unter der Decke und auf dem Boden der Fahrstuhlhalle des Nordbahnhofs Berlin 2003.

östliche Hose: „Ich kann mich leichter ertragen, wenn ich über mich lache." sagt Rabindranath Tagore – vierunddreißig transparente Bilder geköpfter Buddhafiguren in Ayuthaija, TH, kombiniert mit aufgelesenen Notizen, Matthew Gallery Dundee UK 1998.

folketing: Was hab ich zu tun in Dänemark? Die Freunde beklagen sich über die konservative Politik ihres Landes, wünschen sich frischen Wind. Voilà. (Kurz danach wählt die Mehrheit die alte Regierung wieder.) – die Köpfe des dänischen Parlaments auf 44 Windmühlen, internationaler workshop Hjallerup, DK 2007.

◄ Nachdem alle Vereinbarungen gebrochen, alle Neuigkeiten verbraucht, alle Grenzen überschritten, gilt es immer noch und wieder Hand, Herz und Verstand zu bewegen, um die flüchtigen Partikel von Wirklichkeit zu sehen, zu lesen, zu schichten, zu durchleuchten, zu berühren, zu befragen, zu bezweifeln, zu belächeln, zu teilen, zu sortieren, zu reinigen, zu bündeln, zu dehnen, zu zerreißen, zu verknüpfen, zu verspannen, zu weiten, zu hegen, zu sättigen, zu deuten, zu übersetzen, zu besingen – zu verdichten. Immer noch und wieder suche ich Verbündete dafür, nah und fern.

DER SALON DES BELLES UTOPISTES UND ANDERE STADTRÄUME



Andrea Knobloch / Silke Riechert, »Salon des belles Utopistes, Dozent/innen«,Bleistift / Buntstift auf Papier (mehrfach gefaltet), 2007.

Andrea Knobloch / Silke Riechert, »rundkino_ karussell«, Installation 2008.

Andrea Knobloch / Silke Riechert, rundkino_modell station: Installation auf der Prager Straße, Dresden 2006, im Rahmen der Ausstellung „urban potentials" und des Projektes rundkino_modell.

WUNSCH …

Warum eigentlich »Salon«? Wenn wir darüber nachdenken, welche Art von Räumen wir uns in unserer Stadt wünschen, dann stellen wir uns vielleicht zunächst nur überdachte, heizbare Flächen vor. Vier Wände, zwischen denen man »was machen kann«. Was das genau ist, bleibt erstmal im Unklaren. Vorstellungen von Aktivität, vom Zusammentreffen einer Vielzahl von Leuten, die interessante Gedanken aussprechen und spannende Projekte vorhaben, von Ideen, die in die Nähe der Realisierbarkeit gerückt werden könnten, scheinen vage vor dem geistigen Auge auf. Letztlich reicht die Geschlossenheit eines Innenraums dafür nicht aus. Man will auch wieder rein in die Stadt mit dem, was man sich so vorstellt und man will tun, handeln, umsetzen, real werden. Die eigenen Meinungen und die Erkenntnisse über Gestaltungsprozesse, die das Alltagsleben beeinflussen und oft auch beeinträchtigen, hinaustragen in die Stadt, die Straßen und Köpfe.

Der »Salon des belles utopistes« als Denkraum und Sammelstelle für Ideen, die tatsächliche und zukünftige Ausgestaltung von Lebenswelten betreffend, war zunächst nichts weiter, als eine Art Wunschprojektion: Wir hätten diesen Ort gern im Dresdner Rundkino eingerichtet, einem Bauwerk, das seit dem Hochwasser im Jahr 2002 still stand und daraufhin von vielen Seiten zur Disposition gestellt wurde. Als Künstlerinnen haben wir versucht, ein Gespräch darüber in Gang zu setzen, ob es sinnvoll ist, den Dresdner Innenstadtraum mit rigoroser Ausschließlichkeit in einen Konsumraum umzubauen. Mit Installationen und Aktionen, Workshops, Diskussionen, Musikveranstaltungen, Stadtführungen und Filmprojektionen auf der Prager Straße und im Rundkino wollten wir das Potenzial des Kinobaus als Ort für eine zeitgenössische Stadtkultur erlebbar machen. Das Minimalziel ist erreicht: Heute steht das Rundkino unter Denkmalschutz und es werden wieder Filme gezeigt. Die Prager Straße selbst ist dagegen kaum mehr wieder zu erkennen. Dort, wo einmal das Centrum Warenhaus stand, schiebt sich heute der wuchtige Baukörper eines 50.000 qm großen Einkaufszentrums bis auf 18 Meter an die gegenüberliegende Ladenzeile heran. Die Brunnen und Außenanlagen, die Pflanzbeete und kleinen Nischen und Plätze, die den Straßenraum rhythmisiert und belebt haben, sind ausgetauscht gegen die öde Einfallslosigkeit einer betongrauen Symmetrie.

THEORIE …

Stadtplanung kommt über die Stadtbewohner/innen, wie ein plötzliches Sommergewitter: Es bleibt einem nichts anderes übrig, als den Schirm aufzuspannen und zu warten, bis sich das Wetter wieder ändert. Mitgestalten kann man diesen Vorgang in den meisten Fällen nicht. Im »Salon des belles utopistes« kann man sich das zumindest wünschen, man kann aber noch weiter gehen und nach Möglichkeiten der Beteiligung an Planung suchen. Man kann modellhaft Projekte entwerfen, mit denen Beteiligung als Potenzial für Stadtplanungsprozesse gedacht und umgesetzt wird. Man kann den Denkraum verlassen und damit beginnen zu handeln. Letztlich geht es immer um die Frage: »Wie wollen wir leben?« und immer mehr um die Frage »Wie wollen wir zusammenleben?«. Um diese Fragen nicht mit Projektionen in die Zukunft zu beantworten, braucht es einen Raum, in dem jetzt und heute darüber verhandelt werden kann. Der »Salon des belles utopistes« ist der Versuch, einen solchen Raum zu entwerfen.

Die wichtige Frage nach Gestaltung und Mitgestaltung betrifft nicht nur den Bau, die konkrete Form, sie betrifft auch die Mitgestaltung der demokratisch verfassten Gesellschaft überhaupt. Entwicklung hängt von Beteiligung ab. Die Überantwortung des eigenen Gestaltungsraums an Zuständigkeiten und das Übersehen der eigenen Mitverantwortung für diesen Raum führt zu einer konsumierenden Passivität, zu einer Haltung des Hinnehmens und Überlassens. Die Prager Straße in Dresden mit ihren Schaufenstern, ihren Sonderangeboten und ihrer manipulativen Shoppingmall-Architektur ist das wahr gewordene Phantasma einer entmündigenden Konsumwelt, die Handeln auf das Hinnehmen der vorgefundenen Zustände und das Überlassen des eigenen Gestaltungspotenzials an das Warensortiment beschränkt.

Im »Salon des belles utopistes«, den wir auch als ein Institut für Stadtentwicklung und künstlerische Forschung verstanden wissen wollen, geht es uns vor allem darum, im Bereich der Gestaltung von Stadträumen alle aktiven Gruppen zum Gespräch einzuladen. Da wir unser Projekt als künstlerische Setzung begonnen haben, das sich nun Schritt für Schritt entwickeln und Realisierungswahrscheinlichkeit gewinnen soll, arbeiten wir zur Zeit mit exemplarischen Rollenentwürfen, aus denen sich im Rahmen von Aktionen und Installationen in konkreten Stadtsituationen, aber auch im Format von Workshops und Stadtentwicklungsprojekten spielerisch Planungsszenarios ableiten lassen:

Die Akteure des Glücks // Die Inspiration
Die Ästheten des Handelns // Die Baulust
Der Beplante // Die Gastgeberin
Der Mann mit dem Plan //
Die Netzwerkerinnen
Das gute Leben // Die Künstlerinnen
Das Prozessuale // Die Querulantinnen
Die Spielende //Die Repräsentanten

Das Spiel als Handlungsrahmen bietet für die Aktivitäten des Salons einerseits die Chance, sich zunächst nicht sachzwangkonform einschränken zu müssen, auf der anderen Seite bleibt das Spielfeld selbst aber an Realität, an reale Situationen und Vorgaben angebunden. Scheinbar geht es um nichts, im Spiel aber doch um alles. Rollen können erprobt, verhandelt und verändert werden. Die eigenen Möglichkeiten, aber auch Einbahnstraßen werden erlebbar, die prinzipielle Gestaltbarkeit vorgeblich unhintergehbarer Setzungen wird sichtbar.

Mit unserem Projekt »Salon des belles utopistes« möchten wir zu einer Praxis der Stadtentwicklung beitragen, die auf Teilhabe an der Gestaltung von Lebenswelten baut, an der Qualifizierung aller Akteure arbeitet, neue Wege der Finanzierung sucht und planungsoffen und prozessual vorgeht!

Wir gehen davon aus, dass Stadtraum ein produktiver und gestaltbarer Raum ist, in dem Entwicklungsprozesse von Gesellschaft initiiert und gestaltet werden und der deswegen nicht dem kurzsichtigen Gewinnstreben einzelner Akteure überlassen werden darf.

… UND PRAXIS!

Die Aktivitäten des »Salon des belles utopistes« sind bisher immer mit einer langjährigen Präsenz in einem begrenzten Stadtgebiet oder Stadtteil verbunden gewesen. Sie entstehen aus der genauen Beobachtung der spezifischen baulichen und sozialen Situation und dem Untersuchen von dialogischen Situationen und Begegnungen. Spannend wird es dann, wenn es zu einem Überspringen des individuellen hin zum gemeinschaftlichen Handeln kommt. Da spielen plötzlich ganz andere Akteure eine Rolle, wie z. B. Interessengemeinschaften, selbst organisierte Gruppen und gute Nachbarschaften, die mit den üblichen Instrumenten der Stadtplanung kaum ansprechbar sind.

Den Beispielen der Selbstorganisation, des gemeinschaftlichen Handelns und der alltäglichen Kontakte gilt es nachzuspüren. Damit kann den Sachzwängen der Stadtplanung (z. B. Termindruck und dadurch vorschnelle Festlegung auf unbefriedigende Lösungen) eine Strategie entgegen gesetzt werden, die Realität und Möglichkeiten des langsamen Wachsens, das Auf und Ab von Selbstorganisation, das Verhandeln, aber auch Gegensätzlichkeiten und Interessenskonflikte als gültige Handlungskonzepte begreift. Das Interesse des »Salon des belles utopistes« richtet sich auf die positive Integration von Vielfalt und Kontroverse und die Öffnung für Neues, verstanden als eine Kunst des Öffentlichen.

Und wie funktioniert das in der Praxis? In der Kooperation von Künstler/innen und im Stadtteil aktiven Initiativen und Gruppen schärft sich der jeweils eigene Blick für die Situation, für die Arbeit der Gruppen und die Herangehensweisen der Kunst. In einem gemeinsamen Prozess können Möglichkeiten diskutiert und eine gegenseitige Befähigung eingeleitet werden, um dann zusammen, z. B. mit einem künstlerischen Projekt, an die Öffentlichkeit zu gehen. In solchen Kooperationen können die Möglichkeiten der Selbstermächtigung durch gemeinschaftliches Handeln ausgelotet werden, weil der ganze Prozess darauf abzielt, ein Produkt zu entwickeln, das von Beginn an am Interesse der Gruppe orientiert ist. Die Kunst wird in diesem Fall Motor eines Prozesses, aber nicht Moderator. Als Künstler/in die Moderation eines Planungsprozesses zu übernehmen, hieße, die Eigenständigkeit der Kunst aufzugeben, die Konflikte nicht vermeiden muss, sondern als Mittel und Antrieb des Handelns und des demokratischen Prozesses begreifen kann.

Unsere Arbeit im »Salon des belles utopistes« beschäftigt sich mit Fragen der Integration und der sozialen Beteiligung in Stadtentwicklungsprozessen. Da geht es ganz direkt um die Wahrnehmung vorhandener Qualitäten und Potenziale eines Stadtquartiers. Wie können die besonderen Konstellationen aus räumlichen und sozialen Qualitäten – die Mikrobiotope des Urbanen, die Lebensqualität wesentlich ausmachen – den üblichen Gentrifizierungsmustern entkommen und als eigenständige Standortfaktoren auch von Stadtentwicklern wahrgenommen werden? Innerhalb städtischer Planung könnte die grundsätzliche Akzeptanz des Vorhandenseins unterschiedlicher sozialer Schichten dem Aufwertungswunsch von Stadtentwicklung ein weiteres Ziel hinzufügen: Entwicklungschancen für alle! Gentrifizierung verliert den negativen Beiklang, wenn es bedeutet, dass alle im Stadtteil davon profitieren können und nicht zu Gunsten weniger viele verdrängt werden. Wie sich künstlerisches Handeln in Kooperation mit den Interessen der »Beplanten« im Stadtteil aktiv in soziale und kulturelle Möglichkeitsräume verwandeln lässt, ist das Interesse und das Aktionsfeld des »Salon des belles utopistes«.

Andrea Knobloch / Silke Riechert

Andrea Knobloch / Silke Riechert, Figurinen der Dozent/innen des „Salons des belles Utopistes". Installation vor dem abgerissenen Centrum Warenhaus, Dresden Prager Straße, 2007.

Andrea Knobloch / Silke Riechert, Workshop „Alleine Planen ist kriminell" im Rahmen der Tagung „Kunst und Stadtentwicklung", IBA Hamburg 2007.

STADT ALS RESSOURCE

Unsere Arbeiten bewegen sich in den Bereichen Kunst, Design, Architektur und städtische Öffentlichkeit. Sie sind fast ausschließlich ortsbezogen und verbinden Recherche mit einer räumlichen, objekthaften, architektonischen Umsetzung. Für unsere Projekte nutzen wir die „Stadt als Ressource" und greifen ausschließlich auf Materialien zurück, die uns die Konsumgesellschaft im städtischen Raum gratis anbietet – zum Beispiel in Containern und auf Schutthalden. Die Fundstücke werden in temporären Materiallagern sortiert und öffentlich gemacht, ehe danach Sitzbänke, Aussichtspodeste, Haltestellen, ganze Häuser oder andere soziale Orte gebaut werden, die wir als Möglichkeitsräume bezeichnen. Begleitend entstehen Videos, die den gestalterischen Prozess dokumentieren.

Wir selbst sprechen lieber vom Basteln statt vom Bauen und beziehen uns dabei auf Claude Lévi-Strauss. Im Sinne des französischen Anthropologen ist damit ein Herstellungsprozess gemeint, der ohne exakte Vorplanung, situationsbezogen und mit einer den Fundmaterialien entsprechenden Sensibilität einhergeht. Beim entstehenden Objekt gibt es somit Teile, die mit großer Genauigkeit ausgeführt sind, und solche, die viel gröber gestaltet sind. In anderen Arbeiten hinterfragen wir gängige Sichtweisen und die scheinbar zementierten Verhältnisse hiesiger Planungen und Realisierungen in einer rückwärtsgewandten städtebaulichen Epoche.

In unserer Rubrik „self-urbanisierung" zeigen wir anhand von selbsterrichteten Strukturen und Architekturen aus lokalen Fundmaterialien, wie eine vorwärtsgewandte, offene, kommunikativere Form der Stadtentwicklung aussehen kann, die den Blick über den engen eurozentrischen Tellerrand hinaus richtet.

Ein anderer wichtiger Strang unserer Tätigkeit ist eine Reihe von Arbeiten, die den motorisierten Individualverkehr in der Stadt thematisiert, bemächtigt sich doch der Autoverkehr und mit ihm die zunehmende „Militarisierung des Straßenverkehrs" auf radikale, zerstörerische Weise der kostbaren Ressource Luft und des Klimas. In dieser Reihe sind die Arbeiten *Kill your car before it kills you, Crushed Cayenne, SUV, Autos zu Fahrrädern, White Trash* entstanden.

Folke Köbberling & Martin Kaltwasser

Folke Köbberling / Martin Kaltwasser, Amphis, 2008. Foto: Folke Köbberling / Martin Kaltwasser.

VON SOZIALEN PROZESSEN, MATERIALISIERTEN DARSTELLUNGEN UND ÖFFENTLICHEN VERRÄUMLICHUNGEN

Wie hängen künstlerische Projekte, in denen Künstler zunächst in und mit sozialen Situationen und Prozessen arbeiten, überhaupt mit dem viel zitierten „öffentlichen Raum" zusammen? Da sich meine Arbeit als Konzept- und Videokünstlerin in großen Teilen in gesellschaftlichen und sozialen Kontexten abspielt, bevor es dann zu einer Präsentationssituation in Kunsträumen und in öffentlichen Räumen kommt, werde ich am Anfang versuchen, das Verhältnis von künstlerischer, konkreter Arbeit mit Menschen und Manifestierungen sozialer Prozesse im öffentlichen Raum darzulegen. Fasst man „Raum" allein als etwas Materielles oder als etwas Physikalisches auf, in das es als Künstlerin einzugreifen, das es zu gestalten gilt, hat man Räume verstanden als eine Konstellation von Dingen, die einem äußerlich sind. Diese Konstellation lässt sich nun gestalten, es lässt sich etwas verändern – etwas hinzufügen, etwas wegnehmen, etwas verschieben. Aber wie hängt die Konstellation der Dinge um uns herum mit den sozialen Beziehungen, in denen wir zueinander stehen, zusammen? Der Soziologe Georg Simmel beschreibt in seinem Text *Der Raum und die räumliche Ordnung der Gesellschaft* den Raum als etwas Leeres, das erst mit gesellschaftlichen und seelischen Inhalten gefüllt werden muss, um überhaupt zu existieren.[1] Raum bestimmt Simmel als eine „an sich wirkungslose Form". So ist die Natur, für sich betrachtet kein Raum, sondern erst, wenn Menschen in sie Grenzen einziehen, schaffen sie Räume, wie z. B. eine Stadt oder einen Staat. Grenzen existieren aber im menschlichen Bewusstsein, und aus ihrem Bewusstsein heraus übertragen die Menschen ihre sozial existierenden Begrenzungen auf die Natur.

Beschreibt man die Sache so, dann entstehen Räume als Ergebnisse von bestimmten Beziehungen zwischen den Menschen. Der Raum ist dann nicht nur das Verhältnis eines einzelnen Menschen zu Dingen, die seinem Geist äußerlich erscheinen, sondern die Schaffung von Räumen kann als eine Auszeichnung und Fixierung bestimmter sozialer Verhältnisse begriffen werden. So ist nach Simmel z. B. eine Religion nichts Räumliches, sondern etwas Überräumliches, Soziales, das als Vorstellungen von vielen Menschen existiert (z. B. als Vorstellungen über die Unsterblichkeit usw.); diese finden aber einen räumlichen Ausdruck in dem Moment, in dem dieser Religion eine Kapelle gebaut oder eine Kirche errichtet wird. So ist der Raum, der auf diese Weise entsteht, eine Ableitung aus soziologischen Tatsachen, genauso wie eine Grenze nach Simmel als eine soziologische Tatsache zu verstehen, ist, die sich räumlich formt. Ich denke, dass es mit solch einem oder einem ähnlichen Begriff vom Raum möglich ist, gesellschaftliche Beziehungen von Menschen untereinander als wesentliche Bedingungen dafür zu verstehen, wie sich öffentliche, aber auch private Räume für uns darstellen. In meinen Arbeiten versuche ich nicht allein, Räume zu gestalten, wenn ich die Arbeiten in konkreten räumlichen Situationen präsentiere (das passiert

Berufung – Job – Maloche?, Weißenfels 2006. Foto (3): Judith Siegmund.

auch, nämlich dann, wenn ich Videos oder Installationen ausstelle), sondern ich versuche bei den Bedingungen anzufangen, bei den gesellschaftlichen bzw. sozialen Beziehungen – ich beginne also bei den sogenannten „soziologischen Tatsachen", um mit Simmel zu sprechen. Und ob diese Tatsachen wirklich Tatsachen sind oder ob sie veränderbar sind, das ist oft der Fokus meiner Projekte. Die Beschäftigung mit ganz konkreten Themen bleibt bei einer partizipativen Arbeitsweise nicht aus. So beschäftigte mich in den Jahren 1999/2000 besonders das Thema Alltagsrassismus und die Frage, ob rechtsradikale Überfälle auf Fremde ihre Verankerung in einem Klima des allgemeinen Misstrauens gegenüber Fremden finden. Mit Interviews an der deutsch-polnischen Grenze, mit Fragebögen, die auf beiden Seiten der Oder verteilt wurden, und in Interviews, die ich mit Schülern auf den Straßen von Frankfurt/Oder inszenierte, ging ich der Frage nach dem Alltäglichen in der Fremdenfeindlichkeit nach. Bei dieser Aktion, die ich während eines Jahres durchführte, lernte ich von den Bewohnern in Frankfurt/Oder und Słubice, dass sie selbst erst einmal Aufmerksamkeit für ihre Lebensgeschichten im Sozialismus und Postsozialismus beanspruchen, bevor sie bereit sind, über die Situation von anderen, von Menschen mit Migrationshintergründen und von Menschen auf der anderen Seite der Grenze nachzudenken. Meine Rolle als jemand, die vom Museum der Stadt eingeladen, von außerhalb in den Kontext der Grenzstadt hineinkommt und schon alles weiß, musste ich dabei aufgeben. Ich entschied mich, im öffentlichen Stadtraum auf beiden Seiten, der deutschen und der polnischen Seite, Ausschnitte aus Interviews auf großen werbeähnlichen Transparenten zu präsentieren. Die Strategie einer solchen Präsentation bestand darin, den Bewohnern der Stadt das „zurückzugeben", was sie mir gegenüber selbst geäußert hatten, also rein formal auf einen eigenen Kommentar zu verzichten. Natürlich waren die Auswahl und die ästhetischen Entscheidungen, wie die Transparente gestaltet sind, von mir als Autorin dabei getroffen; insofern hatte ich nicht alles aus der Hand gegeben. Ebenso hielt ich es mit der Ausstellung im Museum Junge Kunst – die Schriftsammlungen, Fragebögen und Videos zeigte ich im Gestus der Recherche, ohne eine Auswertung mitzuliefern.[2] Jedoch waren auch bei den Videos die Auswahl und die Art der Kombination verschiedener Szenen von mir bewusst gewählt. So kombinierte ich z. B. in der Videoarbeit *Ufa-Palast* die Aufnahmen, die Flüchtlinge zeigen, die Asyl beantragen, die in einem – alten Völkerschauen ähnlichen – „Urwaldambiente" anlässlich der Aufführung des Tarzan-Films trommeln, mit der Erzählung einer jungen westdeutschen Frau, die sich daran erinnert, wie sie zusammen mit Lehrern und Schülern beim Mauerfall Bananen an die Ostdeutschen, die über die Grenze kamen, verteilte.[3]

Soziale Geräusche III, Frankfurt/Oder 2001. Foto: Judith Siegmund.

Anlässlich der beiden filmischen Arbeiten, die das Thema der Prostitution behandeln, beschäftigten mich nicht allein die Arbeitsumstände der Sexarbeiterinnen, die ich in Interviews kennenlernte, sondern auch die Frage, in welchen Klischees unsere Vorstellungen von Prostitution gefangen sind. Ich versuchte, die vielen Projektionen auf Prostituierte, die auch in der Kunst- und Literaturgeschichte vorgenommen werden, selbst zu vermeiden und Ausschau nach neuen Formen der Darstellung von Sexarbeit zu finden. In den Interviews mit den russischsprachigen Prostituierten befragte ich diese nicht über ihre eigenen Lebensumstände, sondern fragte nach ihrer Sicht auf deutsche Freier, die 90 Prozent ihrer Kunden (auch auf der polnischen Seite der Grenze) sind.[4] In einem zweiten Schritt sprach ich selbst mit einigen Freiern und entwickelte dann aus diesen Gesprächen und den Gesprächen, die ich mit Sexarbeiterinnen geführt hatte, ein Script für einen 21-minütigen Videofilm. Die Geschichte einer jungen Russin, die nach Deutschland kommt und in eine Zwangssituation gerät, und einem 50-jährigen Freier und Familienvater, der sich in die junge Frau verliebt, wird von vier Schauspielern nachgespielt. Die Videoarbeit *„Meine besten Wünsche für den gefallenen Engel"* ist ein weiterer Versuch, mit dem Voyeurismus der Zuschauer umzugehen bzw. ihn nicht wie erwartet zu befriedigen.[5]

Ein drittes Projekt, auf das ich hier eingehen will, ist das der Hannah-Arendt-Lesekurse mit dem Titel *Berufung – Job – Maloche?*, die ich 2006 in Weißenfels durchführte, einer Stadt in Sachsen-Anhalt, die mit den typischen Schrumpfungsprozessen kleiner Städte zu ringen hat.[6] In vielen Aktionen, dem Verteilen von Flyern, Besprechungen in der regionalen Presse, in Gesprächen mit Einzelnen und einer Rede auf der Montagsdemonstration lud ich die Weißenfelser ein, mit mir zusammen Ausschnitte aus Arendts Buch *Vita activa* zu lesen. Acht Kurse kamen zustande, an denen ca. 90 Menschen aus den unterschiedlichsten Schichten teilnahmen und so miteinander in Kontakt kamen. Der erste Teil der Sitzung bezog sich immer auf die Frage, wie sich die Situation im Moment in der Stadt und in der Region darstellt, die durch den Wegzug Arbeitssuchender gekennzeichnet ist. Gefühle wie Ohnmacht und Verzweiflung kamen genauso zum Vorschein, wie es Diskussionen z. B. über die Situation der Jugend gab. Die Stimmungen, die im Raum standen, konfrontierten wir dann mit den Ideen und Beschreibungen Arendts über die Arbeit, die wir gemeinsam lasen. Im Mittelpunkt stand zunächst das Textverstehen. Erst zum Schluss versuchten wir das Gelesene auf die Diskussion am Anfang zu beziehen. Am Ende eines jeden Kurses stand meine Bitte an die Teilnehmer, vor der Kamera etwas zu ihren Erfahrungen mit Arbeit und mit den eben gelesenen Texten und auch mit dem Lesekurs zu erzählen. Etwa ein Drittel der Teilnehmer traute sich vor die Kamera. Das aufgenommene Material teilte ich thematisch in elf kurze Filme, die auf fünf Monitoren in der Ausstellung „Hannah-Arendt-Denkraum" in der ehemaligen Jüdischen Mädchenschule in Berlin gezeigt wurden.[7] Die Installation bestand aus drei Ebenen – den anonymisierten Zitaten der Kursteilnehmer an den Wänden, den „akademischen" Pulten, auf denen die Textausschnitte lagen, die wir gemeinsam gelesen hatten, und aus den Filmen, in denen Ebene eins und zwei zusammengekommen sind – als eine neue Dimension des Erlebens von Arendts Text und der eigenen Situation vor Ort.

Judith Siegmund

1 Georg Simmel: „Der Raum und die räumliche Ordnung der Gesellschaft", in: ders.: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, Gesamtausgabe Bd. 11, hg. v. Otthein Rammstedt, Frankfurt/Main 1992, S. 687–790.

2 Vgl. hierzu ausführlicher: „Zwischen Ost und West: Soziale Geräusche und Polnisch für Eilige", in: Sabine Baumann (Hg.): *Künstlerische Erfolgsstrategien – ein Dialog zwischen Ost und West*, Wolfenbütteler Akademie-Texte, Bd. 20, Wolfenbüttel 2005. Auch in: Forum Stadtpark Graz (Hg.): Judith Siegmund: *Soziale Geräusche – Szumy Społeczności – Socialna Šumenja*, Verlag Forum Stadtpark Graz 2003.

3 Video: Ufa-Palast, 2000, 6 min.

4 Video: Fremde Freier, 2004, 28 min.

5 Video: „Meine besten Wünsche für den gefallenen Engel", 2006, 21,5 min. Vgl. auch Judith Siegmund: „Die unbekannte Spezies. Ein Versuch, sich dem Phänomen Freier zu nähern", in: Deutsche Gesellschaft für Osteuropakunde (Hg.): *Mythos Europa, Prostitution, Migration, Frauenhandel* (Themenheft der Zeitschrift Osteuropa), Berlin 2006.

6 Ausführlicher in: Judith Siegmund: „Berufung – Job – Maloche. Kunst mit Arendt zum Ende der Arbeit", in: *polar. Zeitschrift für Politik, Theorie, Alltag*. Themenheft: Tun und Lassen. Über Arbeiten, 2008.

7 Siehe auch: www.hannaharendt-denkraum.com.

Meine besten Wünsche für den gefallenen Engel, 2006, Video. Foto (3): Judith Siegmund.

DER DEUTSCHE WIDERSTAND IM EUROPÄISCHEN GEDÄCHTNIS

Dass das Bild des deutschen Widerstands seit 60 Jahren einem starken Wandel, ja einer grundsätzlichen Umkehrung unterworfen wurde, braucht nicht ausführlicher erläutert zu werden, ist doch diese Umkehrung allen in Deutschland wohl bekannt. Was allerdings für Deutschland gilt, gilt noch mehr für das Ausland. Dort war der Prozess der Anerkennung des deutschen Widerstands als solchen noch langsamer, umstrittener und mühsamer als in Deutschland. Dabei spielt die ausländische Wahrnehmung eine entscheidende Rolle: bei keinem anderen Thema der deutschen Geschichte und des deutschen Gedächtnisses ist die Rolle des Auslands so entscheidend als in der Geschichte des Nationalsozialismus und seines Gedächtnisses.

Schon während des Krieges wusste man im Ausland, dass es im Reich viele unterschiedliche Widerstandsbewegungen gab. Die ins Ausland geflüchteten Oppositionellen berichteten ausführlich über die innerdeutsche Entwicklung und viele Mitglieder des deutschen Widerstands standen auch mit dem Ausland in Verbindung. Die Existenz von oppositionellen Bewegungen war also wohl bekannt: In Frankreich sind z. B. zwischen 1946 und 1956 mindestens zehn Bücher zu diesem Thema erschienen und schon im Frühjahr 1949 war Eugen Kogon eingeladen worden, einen Vortrag darüber in der Sorbonne zu halten. Bei aller Bekanntheit lehnte man es aber überwiegend ab, die oppositionellen Bewegungen als einen richtigen Widerstand anzuerkennen. Wie ist das zu erklären? Dies erklärt sich zuerst durch die weit verbreitete Meinung der deutschen Kollektivschuld, wobei man – wie Churchill es schon in seiner berühmten Rede nach dem Attentat des 20. Juni 1944 erklärt hatte – in den oppositionellen Bewegungen nichts anderes als Machtkämpfe innerhalb des Systems sah. Der zweite Grund dieser ablehnenden Haltung ist in der Heroisierung des ausländischen Widerstands gegen Deutschland und den Nationalsozialismus zu suchen: In den meisten Ländern, die unter der deutschen Besatzung gelitten hatten, bildete der eigene Widerstand die Basis des jeweiligen Selbstverständnisses nach dem Kriege; unter diesen Bedingungen hätte man jede Form der Nähe zwischen dem eigenen und dem deutschen Widerstand als eine Herabwürdigung des eigenen Widerstands betrachtet. Der dritte Grund schließlich liegt in den durch den Kalten Krieg verschärften ideologischen und politischen Auseinandersetzungen zwischen den beiden deutschen Teilstaaten in Bezug auf das Erbe des deutschen Widerstands: Die deutsche Uneinigkeit in der Bewertung der oppositionellen Bewegungen zum Nationalsozialismus war nicht gerade förderlich für ihre positive Wahrnehmung im Ausland. Dass in diesem Kontext die Figur von Georg Elser nicht hinein passte, ist offensichtlich, stand er doch außerhalb der zu dieser Zeit üblichen Wahrnehmungsmuster: er war weder adelig noch bildungsbürgerlich, weder Kommunist noch kirchennahe und ließ sich dadurch weder von den Befürwortern des „linken" noch des „konservativen" Widerstands beanspruchen.

Erst ab den 60er und 70er Jahren trat ein Wandel ein. Dazu trug der Fortschritt der Kenntnisse über den deutschen Widerstand bei wie auch die größere Aufmerksamkeit für Widerstandsformen, die sich außerhalb der herkömmlichen Dichotomie zwischen kommunistischem und konservativem Widerstand befanden. Dieser mehr differenzierte Blick erlaubte es, bis jetzt nicht wahrgenommene Aspekte des deutschen Widerstands zu berücksichtigen und es ist kein Zufall, dass die erste Monografie auf Französisch über Georg Elser im Jahre 1974 erschien.

Die beginnende Anerkennung im Ausland des deutschen Widerstands als einen Widerstand hing auch mit der in den meisten westeuropäischen Ländern zu beobachtenden Abschwächung des sogenannten „Résistance-Mythos" zusammen: Ab dem Augenblick, wo der eigene Widerstand einen Teil seiner Absolutheit verlor, wurde es leichter, den deutschen Widerstand als solchen anzuerkennen. Die innerdeutsche Entwicklung spielte schließlich auch dabei eine Rolle: Die wichtigsten Faktoren waren dabei die Tatsache, dass ein so unumstrittener Widerstandskämpfer wie Willy Brandt zum Kanzler wurde, die beginnende Differenzierung der deutschen Forschung über den Widerstand wie auch der – wenn auch schüchterne – Beginn einer gegenseitigen Anerkennung des linken und des konservativen Widerstands in der Bundesrepublik wie auch in der DDR. Dieser Wandel machte es möglich, dass man im Ausland vielmehr bereit war, das zu akzeptieren, was ehemalige Résistance-Kämpfer und KZ-Häftlinge unmittelbar nach dem Krieg schon gesagt hatten, nämlich, dass es auch in Deutschland einen richtigen Widerstand gegeben habe. Charakteristisch dafür sind zum Beispiel die autobiografischen Erzählungen des spanisch-französischen Schriftstellers Jorge Semprun, der als Mitglied der französischen Résistance nach Buchenwald deportiert worden war und der in seinem 1963 erschienenen Roman „Le grand voyage" (auf deutsch 1981 erschienen) von den vielen deutschen Widerstandskämpfern erzählte, die er im KZ kennen lernte.

Dieser Wandel wurde von der Entwicklung nach 1989/90 bestätigt und gleichzeitig bekräftigt. Entgegen der vielen im Ausland verbreiteten Befürchtungen, die deutsche Wiedervereinigung würde zu einer Wiedergeburt des deutschen Nationalismus wie auch zu einer Relativierung der deutschen Vergangenheit führen, gab es nach 1990 keinen „Schlussstrich", im Gegenteil sogar: nie war in Deutschland die Erinnerung an die Gräuel des Nationalsozialismus wie auch das Schuld- und Verantwortungsbewusstsein größer als nach der Wende. Der Zusammenbruch der DDR und die Wiedervereinigung trugen auch dazu bei, dass das bis jetzt zwischen Ost und West zerrissene Gedächtnis des deutschen Widerstands selber vereinigt wurde: seit 1990 gehört das doppelte Erbe des deutschen Widerstands dem deutschen Gedächtnis. Die Weiterentwicklung der Forschung über den Widerstand im Ausland wie auch in Deutschland spielte auch dabei ihre Rolle. Die aktive Rolle von vielen Deutschen in den ausländischen Résistance-Bewegungen wie auch eine bessere Kontextualisierung des deutschen Widerstands trugen unter anderem dazu bei, dass die Spezifik des deutschen Widerstands besser berücksichtigt wurde: Erst ab dieser Zeit war man im Ausland bereit anzuerkennen, dass der Widerstand innerhalb Deutschlands in mancher Hinsicht schwieriger war als der Widerstand außerhalb Deutschlands: die Résistance-Bewegungen waren immer Aktionen für das eigene Land und konnten daher mit der stillschweigenden Unterstützung von breiten Kreisen der Bevölkerung rechnen; in Deutschland aber glich der Widerstand dem Landesverrat und konnte daher nicht mit einer breiten Unterstützung rechnen.

Der allgemeine Wandel der Einstellungen zum Widerstand innerhalb und außerhalb Deutschlands ging schließlich zusammen mit einer zunehmenden Skepsis gegenüber den großen Ideologien und den Zukunftsentwürfen, die bis jetzt vorherrschend gewesen waren. Der Zusammenbruch der Zukunftsutopien hatte einen Prozess der „Desideologisierung" zur Folge.

Dies blieb nicht ohne Konsequenzen für die Bewertung des Widerstands. Anstatt wie bis jetzt die Bewegungen und Gruppen zu privilegieren, die im Dienste eines übergeordneten Zukunftsprojekts gekämpft hatten, interessierte man sich von nun an immer mehr für die Einzelpersonen, die sich aus überwiegend ethisch-moralischen Gründen und in Abhängigkeit zu den politisch-ideologischen Formationen für den Widerstand erklärt hatten. In diesem neuen Kontext erschien auf einmal Georg Elser als jemand, der irgendwie ideal dem Wunschbild des Widerstands entsprach, hatte er sich doch – wie ein moderner David – als Einzelperson, aus überwiegend ethisch-moralischen Gründen, ohne sich von der öffentlichen Meinung einschüchtern zu lassen und noch vor dem Beginn des Krieges für das Attentat gegen Hitler entschieden. Für die heutigen Menschen verkörpert Georg Elser den beispielhaften Widerstandskämpfer, d.h. derjenige, der von Beginn an, aus innerer Überzeugung, mit aller Entschiedenheit und ohne Rücksicht auf Gefahr, Nein sagt und daraus die notwendigen konkreten Konsequenzen zieht. Mehr denn je ist nicht zuletzt wegen dieser Entwicklungen Georg Elser zu einer zentralen Gestalt des Gedächtnisses des deutschen Widerstands geworden. Die Bewunderung für seine Beweggründe wie auch für seine Entscheidungskraft und seinen Lebensweg sind in Deutschland genauso groß wie im Ausland. Heutzutage ist der deutsche Widerstand zu einem festen Bestandteil des sich formierenden europäischen Gedächtnisses und innerhalb dieses Gedächtnisses nimmt Georg Elser einen prominenten Platz ein.

Etienne François
Freie Universität Berlin

Etienne François Foto: Miriam Papastefanou.

Symposium Denkzeichen Georg Elser, 22. Oktober 2008, Akademie der Künste

GEORG ELSER UND DAS ATTENTAT VOM 8. NOVEMBER 1939: EREIGNIS UND WAHRNEHMUNG

Am 8. November 1939 gegen 21.20 Uhr erschütterte eine gewaltige Explosion den Münchener Bürgerbräukeller. Doch Adolf Hitler, dem der Anschlag galt, hatte den Saal bereits dreizehn Minuten zuvor, um 21.07 Uhr verlassen. Acht Tote und zahlreiche Verletzte waren unter den „Alten Kämpfern" der NSDAP, die hier ihren misslungenen Putschversuch von 1923 feierten. Auch eine Kellnerin war unter den Toten. Schnell rankten sich Gerüchte um die Tat: Während die NS-Propaganda dem britischen Geheimdienst die Schuld zuschob, vermuteten oppositionelle Kreise die Täter bei den Nationalsozialisten selbst. Tatsächlich handelte es sich um die Tat eines einzelnen Mannes, des schwäbischen Tischlers Georg Elser, der entschlossen, beharrlich und konsequent den Anschlag geplant hatte. Er wollte damit den von Hitler begonnen Krieg stoppen.

Neben Claus von Stauffenbergs Anschlag vom 20. Juli 1944 war es die einzige Tat, die dem Leben des deutschen Diktators direkt gefährlich wurde. Während seit den fünfziger Jahren Stauffenberg und seine Mitverschworenen langsam nicht mehr primär als „Verräter", sondern als Widerstandskämpfer gewürdigt wurden, blieb diese Ehrung Elser noch lange Zeit versagt. Er wurde diffamiert, als verschrobener Sonderling oder gar als Handlanger der Gestapo abgestempelt. Obwohl alle seit Ende der sechziger Jahre vorliegenden Quellen seine Alleintäterschaft bezeugen, setzte sich erst langsam seine öffentliche Anerkennung durch.[1] Heute wird darüber zu sprechen sein, Georg Elser durch ein Denkzeichen oder ein Denkmal in der deutschen Hauptstadt Berlin zu ehren. Voraussetzung dafür ist auch, sich seinem Leben und seiner Tat zu nähern und die verschiedenen Schichten der Diffamierung zu rekonstruieren und abzutragen.

Der 1903 im württembergischen Hermaringen geborene Georg Elser wuchs in Königsbronn unter schwierigen Familienverhältnissen auf. Der Vater trank, die Familie verarmte. Schon früh galt Elser als handwerklich und zeichnerisch besonders begabter Schüler. Nach siebenjähriger Schulzeit und einer aus gesundheitlichen Gründen abgebrochenen Lehre im Hüttenwerk Königsbronn wurde er Schreiner. Elser arbeitete exakt, überprüfte immer wieder das Geschaffene. Er empfand Stolz auf seinen Beruf, verlangte aber immer auch angemessenen Lohn. Auffällig war sein ausgeprägter Gerechtigkeitssinn. Sowohl im Berufs- als auch im Privatleben legte er größten Wert auf seine Unabhängigkeit. Er fällte seine eigenen, von der Umwelt nicht immer akzeptierten Entscheidungen.

Anfang 1925 verließ er Königsbronn und ging an den Bodensee. Elser stand damit in der Tradition des wandernden Tischlergesellen, wollte sich aber mit seinem Weggang offensichtlich auch aus den nicht unkomplizierten familiären Verhältnissen lösen.

Georg Elser galt als ein zwar oftmals schweigsamer, aber dennoch geselliger Mensch. Seit seiner Schulzeit musizierte er, zuerst auf der Flöte, später auf der Ziehharmonika, einem akkordeonähnlichen Handzuginstrument, das er sich von seinem Lohn bei der Firma Sapper direkt von der Instrumentenfabrik für rund 25 Reichsmark bestellt hatte. Um 1924 spielte er etwa in Ochsenberg bei Königsbronn in einer Tanzstunde und musizierte auf kleineren Gesellschaften. Nach eigener Aussage hatte er zu dieser Zeit wenig Notenkenntnis und spielte nach Gehör. Elser wanderte gerne zusammen mit Freunden. Auch die Frauen mochten ihn und seine freundliche Art. Die Distanz zur Familie, die neue Freiheit in Konstanz bedeutete auch, dass Elser sich dem anderen Geschlecht näher zuwandte und längerfristige Beziehungen einging. 1928 lernte er die Näherin Mathilde Niedermann kennen, mit der bis 1930 zusammen war. Sie brachte 1930 den einzigen Sohn Elsers, Manfred, zur Welt.

Politische Anregungen und Anstöße scheint Elser erst während seiner Lehrzeit erhalten zu haben. Er wurde Mitglied im Holzarbeiterverband und trat 1928/29 dem kommunistischen Roten Frontkämpferbund, der paramilitärischen Organisation der KPD, bei, offenbar ohne sich in beiden Organisationen stark zu engagieren: „Nach Erreichung des wahlberechtigten Alters habe ich immer die Liste der KPD gewählt, weil ich dachte, das ist eine Arbeiterpartei, die sich sicher für die Arbeiter einsetzt. Mitglied dieser Partei bin ich jedoch nie gewesen, weil ich dachte, es genüge, wenn ich meine Stimme abgebe. An irgendwelchen Aktionen, wie Flugblattverteilung, Zettelwerfen, Demonstrationszügen und Schmierereien habe ich mich nie beteiligt. Während meiner ganzen beruflichen Tätigkeit war ich auch nie im Betriebsrat tätig. Ich war Mitglied der Gewerkschaft des Holzarbeiterverbandes, weil dies der Verband der Arbeiter meines Berufes war und weil man Mitglied dieses Verbandes sein sollte."[2]

Den aufkommenden Nationalsozialismus lehnte Elser von Anfang an entschieden ab. Nationalsozialistischen Aufzügen ging er aus dem Weg; er verweigerte konsequent den „Hitlergruß" und nahm auch nicht am gemeinschaftlichen Empfang von Hitlerreden im Rundfunk teil. Schon hier kann er als ein Beispiel dafür gelten, wie sich ein Einzelner den Zumutungen der NS-Herrschaft auch im überschaubaren dörflichen Milieu entziehen konnte.

Elsers Verständnis von Politik war stark durch sein persönliches Freiheits- und Unabhängigkeitsstreben geprägt. Daher war auch ein erstes und wichtiges Motiv für seine Gegnerschaft zum Nationalsozialismus die Verschlechterung der Lebensbedingungen in den Jahren nach 1933. Vor der Gestapo sagte er dazu später: „Nach meiner Ansicht haben sich die Verhältnisse in der Arbeiterschaft nach der nationalen Revolution in verschiedener Hinsicht verschlechtert. So z.B. habe ich festgestellt, dass die Löhne niedriger und die Abzüge höher wurden. … Der Stundenlohn eines Schreiners hat im Jahr 1929 eine Reichsmark betragen, heute wird nur noch ein Stundenlohn von 68 Pfennigen bezahlt."[3]

„Ferner steht die Arbeiterschaft nach meiner Ansicht seit der nationalen Revolution unter einem gewissen Zwang. Der Arbeiter kann z. B. seinen Arbeitsplatz nicht mehr wechseln, wie er will, er ist heute durch die HJ nicht mehr Herr seiner Kinder und auch in religiöser Hinsicht kann er sich nicht mehr so frei betätigen. Ich denke hier insbesondere an die Tätigkeit der Deutschen Christen."[4] Elser spricht hier mit einfachen Worten an, dass die Grundfreiheit der Arbeitsplatzwahl unter dem NS-Regime ebenso aufgehoben wurde wie das Recht auf Freizügigkeit, und kritisiert die Verletzung des Grundrechts auf freie Religionsausübung. Hier spricht kein unpolitischer Mensch, vielmehr liegen damit sehr reflektierte Aussagen über das NS-Regime vor. Elser wusste von der Unfreiheit in der Diktatur und er wollte sie nicht akzeptieren.

Wer sich der Tat Georg Elsers nähern will, muss die politischen Rahmenbedingungen und die außenpolitischen Entwicklungen des Jahres 1938 mit in den Blick nehmen. Denn zu dieser Zeit trat ein anderes, erheblich stärkeres Motiv in den Vordergrund von Elsers kritischer Haltung gegenüber dem nationalsozialistischen Regime. Er beobachtete die umfangreichen militärischen und propagandistischen Kriegsvorbereitungen und sah, dass die Westmächte den territorialen Forderungen Deutschlands im September 1938 auf der Münchener Konferenz nachgaben. Die Aufrüstung konnte er selbst miterleben: Die Armaturenfabrik in Heidenheim war direkt an der Herstellung von Munition beteiligt.

Deutsche Truppen marschierten in der Tschechoslowakei ein und besetzten das „Sudetenland". Doch dies war für die aggressiven militärischen Pläne der NS-Führung nur ein Aufschub. Für Elser war „ein Krieg unvermeidlich." Auch das Gestapo-Protokoll vom 21. November 1939, das mit entsprechender quellenkritischer Vorsicht benutzt werden muss, da hier zwar Elsers Gedanken, aber oft auch die Formulierungen der vernehmenden Gestapobeamten enthalten sind, zeigt dieses Motiv deutlich: „Die von mir angestellten Betrachtungen zeitigten das Ergebnis, daß die Verhältnisse in Deutschland nur durch eine Beseitigung der augenblicklichen Führung geändert werden könnten. Unter der Führung verstand ich die ‚Obersten', ich meine damit Hitler, Göring und Goebbels. Durch meine Überlegungen kam ich zu der Überzeugung, daß durch die Beseitigung dieser 3 Männer andere Männer an die Regierung kommen, die an das Ausland keine untragbaren Forderungen stellen, ‚die kein fremdes Land einbeziehen wollen' und die für eine Verbesserung der sozialen Verhältnisse der Arbeiterschaft Sorge tragen werden."[5] Der konsequente Kriegsgegner Elser war zum Tyrannenmord entschlossen. In den oppositionellen Eliten von Wehrmacht und Verwaltung war man zu dieser Zeit noch weit von einem derart radikalen Schritt entfernt.

Johannes Tuchel. Foto: Miriam Papastefanou

Um einen geeigneten Ort für den Anschlag zu finden, fuhr Elser am 8. November 1938 nach München zum Jahrestag des Hitlerputsches von 1923. Nach Hitlers Rede konnte er am selben Abend den unbewachten Bürgerbräukeller besichtigen. Am 9. November beobachtete Elser den Erinnerungsmarsch der NS-Spitze durch München und fuhr nach Königsbronn zurück. Sein Entschluss stand fest, den Bürgerbräukeller als Ort für ein Sprengstoffattentat auf die NS-Führung zu nutzen.

Elser bereitete die Tat zielstrebig vor. An seinem Arbeitsplatz in der Heidenheimer Armaturenfabrik konnte er sich mindestens 250 Presspulverstücke und einige Zünder beschaffen. Er versteckte sie zu Hause im Kleiderschrank, später in einem Holzkoffer mit doppeltem Boden. Gleichzeitig zeichnete er Pläne für seinen Sprengkörper und entwickelte einen Zündmechanismus. Später entschloss Elser sich für einen Zeitzünder mit zwei Uhrwerken. Im Herbst 1938 prüfte er auch Fluchtmöglichkeiten in die Schweiz; im April 1939 besuchte er erneut München, um die Bewachung des Saales und seine Zugänge zu überprüfen. Zudem maß er die Säule aus, in die er den Sprengkörper einbauen will. Sein Versuch, eine Anstellung im Bürgerbräukeller zu erhalten, scheiterte.

Seit April 1939 arbeitete Elser in einem Königsbronner Steinbruch, wo er mehr als 100 Sprengpatronen und über 125 Sprengkapseln entwenden konnte. Nach einem Arbeitsunfall im Mai 1939, den er vermutlich bewusst herbeiführte, konnte er sich ganz auf seine Vorbereitungen konzentrieren. Er unternahm im Juli 1939 Zündversuche im Obstgarten seiner Eltern. Einen Monat später zog Georg Elser nach München, um hier den Anschlag durchzuführen. Er lebte seit September 1939 in der Türkenstraße bei Karl und Rosa Lehmann. Tagsüber arbeitete er gelegentlich für einige Handwerker, die auch ohne ihr Wissen einzelne Teile für den Sprengkörper fertigten. Abend für Abend versteckte sich Elser auf der Galerie des Saales im Bürgerbräukeller und ließ sich nach Lokalschluss unbemerkt dort einschließen. Mit einfachen Werkzeugen gelang es ihm, in mehr als 30 Nächten zwischen August und November 1939 die Säule über Hitlers Rednerpult zu präparieren. Die Arbeit war mühsam. Elser musste sich verbergen und wurde einige Male sogar im Saal überrascht. Er fing den Schutt in einem selbstgefertigten Sack auf und beseitigte ihn tagsüber unter den Augen der Kellnerinnen im Bürgerbräu: „Immer erst, wenn er voll war, bin ich um die Mittagszeit mit einem Handkoffer von der Kellerstraße aus durch den rückwärtigen Eingang in den Saal gegangen, begab mich in mein Versteck und schüttete den Inhalt des Kartons in den Koffer. Dann verließ ich mit dem Koffer den Saal auf dem gleichen Weg und begab mich damit zu Fuß in die Anlagen hinter dem Volksbad, wo ich im Hochwasserbett der Isar bei dem dort befindlichen Schutthaufen den Koffer entleerte. Dann ging ich wieder nach Hause. Ich konnte ungehindert in den Saal gelangen. Auf diese Weise habe ich ungefähr 2–3 Mal den durch meine Arbeit anfallenden Schutt aus dem Bürgerbräu gebracht."[6]

Georg Elser (1903–1945), um 1938. Foto: Gedenkstätte Deutscher Widerstand

Die Arbeit war ein Wettlauf mit der Zeit, denn bis zur Kundgebung im November 1939 mussten die Vorbereitungen abgeschlossen sein. Den Krieg, den Deutschland am 1. September 1939 mit dem Überfall auf Polen begann, konnte Elser nicht mehr verhindern. Aber dies bestärkt ihn in seinem Vorhaben. Mit seiner Tat wollte er „noch größeres Blutvergießen" durch die Ausweitung des Krieges im Westen vermeiden.[7]

Die meisten Bestandteile seines Sprengkörpers fertigte Elser selbst. Lediglich einzelne Metallstücke ließ er in verschiedenen Werkstätten bearbeiten. In der Nacht vom 2. auf den 3. November fixierte er die Sprengkörper in der Säule und verfüllte den restlichen Hohlraum zusätzlich mit Sprengstoff und Pulver. Seinen komplizierten Zündapparat, der sechs Tage im voraus eingestellt werden konnte, installierte er nach einem am Abend zuvor gescheiterten Versuch in der Nacht vom 5. auf den 6. November. Am Morgen des 6. November stellte er beide Uhrwerke auf den Abend des 8. November ein. Er ließ, wie er später bekannte, „damit der Sache ihren freien Lauf".[8] Nach einer letzten Überprüfung der Zeitzünder in der Nacht zum 8. November verließ Georg Elser München.

Doch eine unerwartete Wendung gefährdete den gesamten Plan schon im Vorfeld: Hitler war zunächst fest entschlossen, wegen des Krieges und des aus seiner Sicht unmittelbar bevorstehenden Angriffs deutscher Truppen im Westen erstmals bei den Feiern zum Jahrestag des Hitlerputsches nicht selbst zu reden. Statt seiner sollte nur sein Stellvertreter Rudolf Heß sprechen. Kurzfristig entschloss sich Hitler dann doch zu einer grundsätzlichen Rede, gewürzt mit Attacken gegen Großbritannien. Er sprach erheblich kürzer als bei früheren Feiern, weil er unmittelbar darauf nach Berlin zurückkehren wollte. Wegen der Wetterverhältnisse konnte Hitler für die Rückreise nicht das Flugzeug nutzen, sondern war auf einen Sonderzug der Reichsbahn angewiesen. Nach dem Ende seiner Rede gegen 21.07 Uhr verließen Hitler und andere hohe NS-Führer wesentlich früher als sonst den Saal.

Gegen 21.20 Uhr explodierte der Sprengkörper. An der Stelle von Hitlers Rednerpult türmte sich ein meterhoher Schutthaufen. Die Explosion zerstörte nicht nur die Säule hinter dem Rednerpult, sondern auch die gesamte Saaldecke.

Unmittelbar nach der Detonation begann die Suche nach den Attentätern. Die Polizei löste Großalarm aus. Unverzüglich wurden die Grenzkontrollen verstärkt. Alle Angestellten des Bürgerbräukellers wurden verhört. Bereits wenige Stunden nach der Tat stand fest, dass es sich um die „Explosion eines hochbrisanten Stoffes in Verbindung mit einem Zeitzünder" gehandelt hat. Die Sprengstoffspezialisten der Münchener Polizei und der rasch gebildeten Sonderkommission des Reichssicherheitshauptamtes gingen davon aus, dass „fachmännisch hervorragende Arbeit geleistet worden ist".[9] Sie fanden nach der Durchsuchung des Trümmerschutts zwar Teile des Zeitzünders und des Sprengapparates, aber noch keine konkreten Hinweise auf den Täter. Auch die Ermittlung der Uhrfabrikate mit Hilfe des Reichspatentamtes führte nicht weiter. Für die Ergreifung der Täter wurde eine hohe Belohnung ausgesetzt, was Hunderte von Denunziationen zur Folge hatte. Erst nach Tagen gingen Hinweise auf einen noch unbekannten „Handwerker" ein, der in den Wochen vor dem Anschlag oft im Bürgerbräukeller gesehen worden ist.

Elser fuhr am 8. November 1939 nach Konstanz, um dort illegal die Grenze zur Schweiz zu passieren. Es ist unklar, wie Elser in der Schweiz behandelt worden wäre. Aber Georg Elser erreichte die Schweiz nicht. Um 20.45 Uhr wurde er von einer deutschen Zollstreife festgenommen und der örtlichen Grenzpolizei übergeben. Bei seiner Festnahme trug er eine Ansichtskarte des Bürgerbräukellers, ein Abzeichen des Roten Frontkämpferbundes, Aufzeichnungen über Rüstungsfertigungen sowie einige Teile des Zeitzünders bei sich. Damit wollte Elser versuchen, in der Schweiz seine politische Opposition gegen den Nationalsozialismus, möglicherweise auch seine Urheberschaft am Münchner Attentat zu beweisen. Dies sollte ihn vor einer Auslieferung nach Deutschland schützen.

Bald darauf wurde Elser nach München überführt, hier in der Staatspolizeileitstelle im Wittelsbacher Palais verhört und gefoltert. In der Nacht vom 13. auf den 14. November 1939 gestand er seine Alleintäterschaft. Während er die ermittelnden Kriminalisten wegen der Fülle seines Detailwissens überzeugen konnte, schenkte die NS-Führung aber Elsers Behauptung, alleine gehandelt zu haben, zunächst keinen Glauben. Hitler persönlich vermutete hinter dem Anschlag den britischen Geheimdienst. Diese Deutung stellte die NS-Propaganda dann in den Mittelpunkt ihrer Berichterstattung. Damit begann eine Diffamierung Elsers, die die NS-Zeit noch um Jahrzehnte überdauern sollte. Für Georg Elser begann ein Weg durch die Gefängnisse in München und Berlin, in das KZ Sachsenhausen und schließlich in das KZ Dachau. Im KZ Sachsenhausen bekam Elser eine geräumige Zelle und durfte sogar Tischlerarbeiten ausführen. Der prominente Gefangene wurde Tag und Nacht von mindestens zwei SS-Männern bewacht. Er fertigte kleinere Möbelstücke für seine Bewacher und baute sich auch eine Zither, auf der er manchmal spielte. Von Kontakten zu anderen Gefangenen blieb er völlig abgeschnitten. Mehr als fünf Jahre verbrachte er so in totaler Isolation. Die lange Kontaktsperre begünstigte Gerüchte unter den Häftlingen und den Bewachern, die nach 1945 das Bild von Elser als Handlager der NS-Führung prägten.

Die gesamte Familie Elsers wurde nach dem Attentat festgenommen und in Berlin verhört. Während Georg Elser inhaftiert war, starb am 11. August

1942 sein Vater. Die NS-Bürokratie lief an. Nachdem das Reichssicherheitshauptamt festgestellt hatte, „dass die Bestrebungen des Johann Georg Elser volks- und staatsfeindlich gewesen sind“, wurde der Oberfinanzpräsident München im April 1943 „mit der Verwaltung und Verwertung des zu Gunsten des Reichs eingezogenen Vermögens des Volksfeindes Georg Elser beauftragt“.[10] Sein gesamtes Erbe in Höhe von 200 RM und 47 Pfennigen wurde beschlagnahmt.

Während sich sowjetische Truppen der Reichshauptstadt näherten, beschloss die NS-Führung am 5. April 1945 den Mord an prominenten Regimegegnern. Hitlers und Himmlers Entscheidungen sollten von Gestapo-Chef Heinrich Müller in die Tat umgesetzt werden. Den Auftrag für den Mord an prominenten Häftlingen, die die Befreiung nicht mehr erleben sollten, erhielt SS-Standartenführer Walter Huppenkothen.[11] Am 7. April war Huppenkothen im KZ Sachsenhausen „Ankläger“ eines Standgerichts, das dem Mord an dem Widerstandskämpfer Hans von Dohnanyi einen justizförmigen Anschein verleihen sollte. In derselben Funktion war Huppenkothen im KZ Flossenbürg am 9. April 1945 an den Morden am Theologen Dietrich Bonhoeffer, dem ehemaligen Abwehrchef Wilhelm Canaris, dem Abwehroffizier Ludwig Gehre und dem Chef der Heeresjustiz, Karl Sack maßgeblich beteiligt.

Nach Flossenbürg war Huppenkothen mit einem Häftlingstransport gekommen, der von Wilhelm Gogalla, dem Chef des „Hausgefängnisses“ des RSHA in der Prinz-Albrecht-Straße 8, geleitet wurde. Gogalla, der sich am 9. April von Flossenbürg in Richtung Dachau auf den Weg machte, hatte einen weiteren Mordbefehl in der Tasche. Er stammte ebenfalls von Heinrich Müller und ist an den Kommandanten des KZ Dachau, SS-Sturmbannführer Eduard Weiter, gerichtet. Der Brief enthielt detaillierte Weisungen zu einigen prominenten „Sonderhäftlingen“, etwa zum früheren Generalstabschef Franz Halder oder zum ehemaligen österreichischen Bundeskanzler Kurt Schuschnigg.

Müller schrieb an Weiter: „Auch wegen unseres besonderen Schutzhäftlings ‚Eller‘ wurde erneut an höchster Stelle Vortrag gehalten. Folgende Weisung ist ergangen: Bei einem Häftlinge kein Platz vorhanden waren, warteten Weiter und seine SS-Führer nicht erst einen Luftangriff ab. Noch am selben Abend wurde Georg Elser aus seiner Zelle geholt und in der Nähe des alten Krematoriums von einem SS-Oberscharführer erschossen. Die Zelle war frei, die Leiche des Ermordeten wurde am nächsten Tag verbrannt.

Doch mit Georg Elsers Tod war die Debatte um seine Tat nicht beendet, sondern ging weiter. „Einer der nicht mehr am Leben ist, kann sich nicht mehr verteidigen.“ Diesen bitteren Satz schrieb die Mutter des Münchener Bürgerbräu-Attentäters Georg Elser am 20. April 1946 an den Theologen Martin Niemöller.[13] Dieser hatte behauptet, Elser habe das Attentat am 8. November 1939 als SS-Mitglied verübt. Die NS-Urheberschaft war neben der These, Elser habe im britischen Auftrag gehandelt, eine der häufigsten Deutungen des Anschlags. Doch dahinter verbarg sich weitaus mehr.

Die deutsche Zusammenbruchsgesellschaft war nicht um Entschuldigungen und Ausflüchte verlegen. „Nazis“ hatte es nur wenige gegeben, „Mitläufer“ oder „Entlastete“ waren die häufigsten Kategorien der von den Alliierten verordneten und oft nur widerwillig durchgeführten Entnazifizierungsverfahren. Nachdenken über Alternativen zum Mitmachen oder zur Täterschaft war selten.[14] Den wenigen, die Widerstand gegen die NS-Diktatur geleistet hatten, haftete lange Jahre das Odium des „Verrats“ an. Dies galt selbst für die Tat des 20. Juli 1944.[15] Zu akzeptieren, dass das Attentat vom 8. November 1939 von einem schwäbischen Handwerker geplant und begangen worden war, hätte das deutsche Selbstbild vom alternativlosen Gehorsam gehörig ins Wanken gebracht. Solche Gedanken passten nicht in das Deutschland der fünfziger Jahre. Georg Elser verkörperte eine unangenehme Alternative. So konnten die Gerüchte wuchern.

Die Variante, Elser sei ein Werkzeug des britischen Geheimdienstes gewesen, ging auf NS-Propagandaminister Joseph Goebbels zurück, der bereits in der Nacht nach dem Attentat davon ausging, dass das Attentat „zweifellos in London erdacht“ worden sei.[16] Die Organisation des Anschlags in englischem Auftrag sollte nach dieser Lesart Otto Straßer, der Führer der „Schwarzen Front“, einer Oppositionsbewegung früherer Nationalsozialisten, übernommen haben. Otto Straßer ging im November 1939 sofort in die Offensive. Er sah im Attentat eine nationalsozialistische Provokation. Diese Sicht wurde allerdings von vielen ausländischen Zeitungen übernommen und geteilt.

Um ihre Verschwörungsthese zu stützen, lenkte die NS-Propaganda die Aufmerksamkeit auf die britischen Geheimdienstagenten Best und Stevens, die am 9. November 1939 in Venlo in eine langfristig vorbereitete Falle des deutschen SD-Auslandsgeheimdienstes gelaufen waren. Die beiden Entführten wurden zu „Hintermännern“ des Münchener Anschlags stilisiert, obwohl sie in Wirklichkeit nichts damit zu tun hatten. Die NS-Führung plante gegen Elser und die beiden britischen Offiziere nach einem siegreichen Krieg einen Schauprozeß vor dem Volksgerichtshof.

An den Gerüchten der Nachkriegszeit beteiligte sich auch ein integrer Mann wie der langjährige KZ-Häftling und spätere Kirchenpräsident Martin Niemöller. In einer Rede vor Göttinger Studenten erklärte er am 17. Januar 1946: „In Sachsenhausen und Dachau habe ich in demselben Zellenbau zusammengesessen mit dem Mann, der 1939 das Attentat im Bürgerbräukeller auf Hitlers persönlichen Befehl durchzuführen hatte: Dem SS-Unterscharführer Georg Elser. Mit diesem Mann sollte ein zweiter Reichstagsbrandprozeß durchgeführt werden.“[17] Am 23. Februar 1946 antwortete Elsers Mutter Marie ihm: „Mein Sohn war bis zu seiner Festnahme Nov. 39 nicht bei der SS, noch viel weniger SS-Scharführer. Davon weiss ich nichts. Eine Mutter muss es doch besser wissen als ein Außenstehender. Das ganze Dorf war empört über diesen Bericht. … Das einzige, was mich interessiert, wird nie berichtet, ob er noch lebt oder nicht.“[18] In seiner Antwort vom 23. März 1946 legte Niemöller nach: „Dass Ihr Sohn zur SS gehört habe, ist mir schon in Oranienburg wie auch später in Dachau von SS-Angehörigen mitgeteilt worden. Er verkehrte mit ihnen auch durchaus kameradschaftlich und stand auf Du und Du mit ihnen. … Ich persönlich hatte ebenso wenig wie irgendein anderer Gefangener Erlaubnis, mit ihm zu sprechen, traf ihn aber einmal in einem unbewachten Augenblick in der Wachstube des Zellenbaus in Dachau, wo wir aber nicht von dem Attentat oder den Begleitumständen miteinander gesprochen haben.“[19] Mit anderen Worten: Niemöller gab nur Lagerklatsch wieder. Elsers Mutter antwortete ihn am 20. April 1946: „Wir alle bedauern sehr, dass mein Sohn und unser Bruder nicht mehr am Leben sein soll, aber der Zeit nach hätte er ja schon kommen sollen, wenn er noch leben täte. Wissen Sie, Herr Pfarrer Niemöller, es ist sehr belastend für uns, dass alle Zeitungen und der Rundfunk in alle Welt hinaus posaunen, dass mein Sohn bis 1939 bei der SS [war]. Eine Zeitung brachte SS-Scharführer, die andern SA. Das alles ist nicht wahr, er war bis zu seiner Festnahme 1939 in keiner Formation im Hitler-Regime. Das ganze Dorf kann es bezeugen … Einer, der nicht mehr am Leben ist, kann sich nicht mehr verteidigen. Da kann man ruhig noch mehr auf ihn abladen.“[20]

Selbst nachdem in den sechziger Jahren Anton Hoch und Lothar Gruchmann die grundlegenden Quellen zu Elser veröffentlicht hatten, wiederholte Martin Niemöller seine alten Positionen. Noch im Mai 1971 konzedierte er zwar, Elser „kaum“ gesprochen zu haben, „aber ich habe von der Behandlung, die man ihm von der SS danach zuteilwerden ließ, geschlossen, dass man ihn als ‚guten‘ Kameraden betrachtete. An die Echtheit des ‚Attentats‘ habe ich nie geglaubt, und glaube auch heute nicht daran, weil ich beide ‚Mitangeklagte‘, die Engländer Best und Stevens gut gekannt habe und beide wußten von Elser, ihrem angeblichen Komplizen, nichts. … Meine Theorie: Das ‚Attentat‘ war eine Dichtung, mit der man den Kampfeswillen des deutschen Volkes nach dem Ende des ‚Polenfeldzuges‘ neu anheizen wollte; die Engländer kidnappte man an der holländischen Grenze, um ihnen später einen Schau-Prozeß zu arrangieren.“[21]

Die Reaktionen von Straßer und Niemöller zeigen die Wirksamkeit der NS-Propaganda über das Jahr 1945 hinaus. Sie offenbaren zugleich die Unfähigkeit oder den Unwillen anderer prominenter Regimegegner, die Tat Elsers als einen eigenständigen Akt des Widerstandes zu akzeptieren. Gegen das Wort eines Kirchenpräsidenten konnte sich eine einfache Handwerkerfamilie nur schwer wehren.

Ein Antrag von Elsers Schwester Maria Hirth auf Haftentschädigung wurde 1951 brüsk abgelehnt: „Ihre Unterstützung Elsers bestand darin, dass Sie ihm die Möglichkeit der Übernachtung in Ihrer Wohnung gaben und dass Sie über die Dauer der angeblichen Reise nach der Schweiz verschiedene harmlose Gegenstände für ihn aufbewahrten. Außerdem gaben Sie Ihrem Bruder noch RM 30.-- Reisegeld mit. Aus politischen Gründen haben Sie aber nicht gehandelt. Es ist vielmehr kaum anzunehmen, dass Sie Elser gegenüber eine gleiche Haltung eingenommen hätten, wenn Sie von dem geplanten Attentat gewußt hätten.“[22] Mit dieser Spekulation erteilte die Landesbezirksstelle für die Wiedergutmachung in Stuttgart der Schwester Elsers zugleich eine moralische Ohrfeige.

Von den Lagergerüchten, die Niemöller kolportierte, war es nicht weit zu ihrem Niederschlag in Memoiren oder in der wissenschaftlichen Literatur. Besonders fatal waren die 1950 erscheinenden Erinnerungen von Elsers Mithäftling in Sachsenhausen und Dachau, Captain Best „The Venlo Incident“.[23] Er habe zwar mit Elser nie sprechen, mit diesem aber zwei Jahre lang Kassiber austauschen können. Elser sei vor 1939 Häftling im KZ Dachau gewesen und habe das Attentat im Auftrag „Alter Kämpfer“ der NSDAP ausgeführt. Bests Darstellung wimmelte von Fehlern, Ungereimtheiten und Gerüchten. Dennoch wurde seine Version in den kommenden Jahren für Historiker wie Gerhard Ritter, Hans Rothfels, Allan Bullock, Gerhard Reitlinger und andere maßgeblich. Elser als Werkzeug der Nazis, das Attentat eine NS-Provokation wie der Reichstagsbrand oder der Überfall auf den Sender Gleiwitz zu Beginn des Zweiten Weltkrieges – diese Variante passte gut in die gängigen Erklärungsmuster für den Nationalsozialismus.

Podiumsdiskussion auf dem Symposium „Denkzeichen Georg Elser“ am 22. Oktober 2008 in der Akademie der Künste Berlin, Günter Morsch und Rainer W. Ernst, Foto: Miriam Papastefanou.

der nächsten Terrorangriffe auf München bezw. auf die Umgebung von Dachau ist angeblich ‚Eller‘ tötlich verunglückt. Ich bitte, zu diesem Zweck ‚Eller‘ in absolut unauffälliger Weise nach Eintritt einer solchen Situation zu liquidieren. Ich bitte besorgt zu sein, dass darüber nur ganz wenige Personen, die ganz besonders zu verpflichten sind, Kenntnis erhalten. Die Vollzugsmeldung hierüber würde dann etwa an mich lauten: ‚Am …. anlässlich des Terrorangriffs auf … wurde u.a. der Schutzhäftling ‚Eller‘ tötlich verletzt.‘“[12] Damit hatte der Kurier aus Berlin ganz konkrete Mord- und Tarnanweisungen des Schreibtischtäters Heinrich Müller in der Tasche, als er am Abend des 9. April 1945 mit seinem Transport im KZ Dachau eintraf. Einen Mord als Luftangriff zu tarnen, hatte sich bereits bei der Erschießung des KPD-Vorsitzenden Ernst Thälmann am 23. August 1944 im KZ Buchenwald „bewährt“. Doch die Lagerführung des völlig mit verhungernden Häftlingen überfüllten KZ Dachau hatte andere Sorgen als die sorgfältige Vertuschung eines einzelnen Mordes. Wieder einmal klafften Befehl und Realität im NS-Staat auseinander.

Da die Zellen des Lagergefängnisses, des „Kommandanturarrests“ überfüllt und für die neuen prominenten

Kay Winkler, Büste Georg Elser, Berlin 2008. Foto: Stefanie Endlich

Doch die Ursachen für die zahlreichen Gerüchte lagen nicht nur im mangelnden Wissen über Elsers Leben vor dem Attentat, über die sorgfältige Planung und über seine Isolationshaft begründet. Den Hintergrund beleuchtete der Chef des Reichskriminalpolizeiamtes Arthur Nebe, 1941 am zehntausendfachen Massenmord in der Sowjetunion beteiligt, gegenüber Hans-Bernd Gisevius: „Und du wirst sehen, den Mann machen sie noch hinterher fertig: den schweigen sie tot… der Mann wollte einfach nicht den Krieg… Gerade deswegen werden deine feinen Leute nichts von ihm wissen wollen, auch nicht hinterher… Sie haben übrigens ganz recht damit; sie handeln völlig instinktsicher. Der paßt nicht zu ihnen.“[24]

In einer Zeit zaghafter Ansätze zur Würdigung des elitär-konservativen Widerstandes, in der der Widerstand aus der Arbeiterbewegung ignoriert und die Verbrechen des Nationalsozialismus beharrlich verdrängt werden, paßte der Einzeltäter und überzeugte Kriegsgegner nicht ins Bild.

Elser kann für keinen Traditionszusammenhang beanspruchbt werden: Er wählte kommunistisch, folgte aber nicht der Parteilinie. Er war Christ, engagierte sich aber nicht in der Amtskirche. Er paßte weder in ein konservativ-nationales, noch in ein bürgerlich-liberales Schema des Kampfes gegen die Diktatur.[25]

Doch alle Spekulationen und Diffamierungen verloren Mitte der sechziger Jahre an Wirkung, als der Münchener Historiker Lothar Gruchmann Elsers Verhörprotokolle in den Akten des Reichsjustizministeriums fand.[26]

Sie gelten bis heute als der wichtigste Zugang zu Elsers Denken und Handeln. Auch wenn sich in ihnen über weite Strecken die Sprache der Gestapo spiegelt, wurden die Motive und Details der Tat deutlich. Dennoch ließ die öffentliche Ehrung bis in die achtziger Jahre auf sich warten. Heute gilt Elser als „der wahre Antagonist Hitlers“ (Joseph P. Stern)[27], der „einsame Attentäter“ (Peter Steinbach)[28] oder der „einsame Zeuge“ (Klemens von Klemperer)[29] und als einer der konsequentesten Gegner der NS-Diktatur.

Johann Georg Elser wurde noch in letzter Stunde erschossen, weil er als erster Deutscher dem Ziel, Hitler zu töten, denkbar nahe gekommen war. Er hatte nur bis April 1945 überlebt, weil ihm nach einem von den Deutschen gewonnenen Krieg ein großer Schauprozess gemacht werden sollte. Insgesamt gibt es heute ein gesichertes Bild der Tat, der Motive des Täters und seiner Handlungen.

Lothar Gruchmann konstatierte 1984: „Elser war weder ein von krankhafter Ruhmsucht noch von niedrigen Tötungsinstinkten getriebener Krimineller, der von anderen als Werkzeug benutzt wurde. Seine – eigenen Überlegungen entsprungenen – Motive für die Tat berechtigen vielmehr, ihn unter die Männer des deutschen Widerstands gegen das NS-Regime einzureihen.“[30] Doris Ehrhardt hielt 1996 als Fazit ihrer Studie fest: „Dass Elser sich in keine politische Gruppierung einordnen läßt, ist … ein Grund, warum er für das Selbstverständnis der Bundesrepublik Deutschland keine Bedeutung hat und im Bewusstsein der Deutschen kaum Platz fand. Andererseits würde ihn gerade seine politische Unabhängigkeit dafür prädestinieren, ihn als Widerstandskämpfer aller Deutschen zu sehen. Elsers politische Haltung ist gekennzeichnet von radikaler Ablehnung des Nationalsozialismus, von Pazifismus, vom Verlangen nach sozialer Gerechtigkeit und individuellen Freiheitsrechten. Es fällt schwer zu glauben, dass sich ‚die Deutschen‘ damit nicht identifizieren können.“[31]

POSTSCRIPTUM

Ein Denkmal für Georg Elser in Berlin ist ein richtiges und gutes Zeichen der Erinnerung an einen aufrechten und mutigen Menschen. Das ehemalige nationalsozialistische Regierungsviertel ist der geeignete Ort, vor allem das ehemalige Gelände der Alten oder Neuen Reichskanzlei. Hier plante Hitler den Krieg, hier sprach er offen im engen Kreis über seine aggressiven Pläne, sei es am 5. November 1937 („Hoßbach-Niederschrift“) oder auch am 23. Mai 1939:

„Danzig ist nicht das Objekt, um das es geht. Es handelt sich für uns um die Erweiterung des Lebensraumes im Osten und Sicherstellung der Ernährung, sowie der Lösung des Baltikum-Problems.“ Oder: „Es darf nicht der Grundsatz gelten, sich durch Anpassung an die Umstände einer Lösung der Probleme zu entziehen. Es heißt vielmehr die Umstände den Forderungen anpassen. Ohne Einbruch in fremde Staaten oder Angreifen fremden Eigentums ist dies nicht möglich.“[32]

Genau diese Aggression und den hier vorbereiteten Krieg wollte Georg Elser verhindern. Daran sollte im Zentrum der deutschen Hauptstadt, zwischen dem früheren Wilhelmplatz, Wilhelmstraße und Vossstraße erinnert werden. Wenn das Diktum J. P. Sterns, Elser sei der „wahre Antagonist Hitlers“ gewesen, ernst genommen wird, dann ist das nationalsozialistische Regierungsviertel der richtige Ort, an Georg Elser zu erinnern. Niemand sollte sich vor einem starken Symbol der Erinnerung an den Kriegsgegner Georg Elser an dieser Stelle fürchten.

Johannes Tuchel
Gedenkstätte Deutscher Widerstand

1 Um den Vortragscharakter beizubehalten wird im folgenden auf Literaturanmerkungen weitgehend verzichtet. Ausführliche Verweise finden sich in: Peter Steinbach/Johannes Tuchel: Georg Elser, Berlin 2008. Grundlegend zu Georg Elser zuerst Lothar Gruchmann (Hrsg.): Johann Georg Elser. Autobiographie eines Attentäters. Aussage zum Anschlag im Bürgerbräukeller, Stuttgart 1970 (zuletzt Stuttgart 1989).
2 Vernehmung Elsers vom November 1939, abgedruckt in: Steinbach/Tuchel (Anm. 1), S. 190.
3 Ebenda, S. 192.
4 Ebenda, S. 193.
5 Ebenda, S. 195.
6 Ebenda, S. 231.
7 Ebenda, S. 189.
8 Ebenda, S. 242.
9 Bericht des Münchener Polizeipräsidenten Friedrich Karl Freiherr von Eberstein vom 9. November 1939, Faksimile in: Steinbach/Tuchel (Anm. 1), S. 124 f.
10 Mitteilung des Münchener Oberfinanzpräsidenten vom 9. April 1943 über die Verwertung des Vermögens von Georg Elser, Faksimile in: Steinbach/Tuchel (Anm. 1), S. 138.
11 Zum Gesamtzusammenhang der Verfolgungsmaßnahmen nach dem 20. Juli 1944 vgl. Ulrike Hett/Johannes Tuchel: Die Reaktionen des NS-Staates auf den Umsturzversuch vom 20. Juli 1944, in: Peter Steinbach und Johannes Tuchel (Hrsg.): Widerstand gegen die nationalsozialistische Diktatur 1933 – 1945, Bonn und Berlin 2004, S. 522 – 538.
12 Schreiben des Chefs des Amtes IV des Reichssicherheitshauptamtes, Heinrich Müller vom 5. April 1945 mit dem Befehl zur Ermordung Georg Elsers, Faksimile in: Steinbach/Tuchel (Anm. 1), S. 139f.
13 Schreiben von Maria Elser vom 20. April 1946 an Martin Niemöller, Faksimile in: Steinbach/Tuchel (Anm. 1), S. 142. Zum Gesamtzusammenhang vgl. Ulrich Renz (Bearbeiter): Der Fall Niemöller. Ein Briefwechsel zwischen Georg Elsers Mutter und dem Kirchenpräsidenten, Königsbronn 2002.
14 Vgl. zum Gesamtkontext Peter Reichel: Vergangenheitsbewältigung in Deutschland. Die Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur von 1945 bis heute, München 2001, S. 30 ff.
15 Vgl. Peter Steinbach, Widerstand im Widerstreit. Der Widerstand gegen den Nationalsozialismus in der Erinnerung der Deutschen. Ausgewählte Studien, 2., wesentlich erweiterte Auflage, Paderborn 2001, 467 ff.
16 Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente, Hrsg. von Elke Fröhlich im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und in Verbindung mit dem Bundesarchiv, Band 3, München u.a. 1987, S. 636, Eintrag vom 9. November 1938.
17 Abdruck bei Renz (Anm. 13), S. 13.
18 Schreiben von Maria Elser vom 23. Februar 1946 an Martin Niemöller, Faksimile in: Steinbach/Tuchel (Anm. 1), S. 141.
19 Schreiben von Martin Niemöller vom 15. September 1956 an den Generalstaatsanwalt in München mit einer Abschrift des Briefes vom 23. März 1946, Faksimile in: Steinbach/Tuchel (Anm. 1), S. 143 f.
20 Schreiben von Maria Elser vom 20. April 1946 an Martin Niemöller, Faksimile in: Steinbach/Tuchel (Anm. 1), S. 142.
21 Institut für Zeitgeschichte München, ZS 1942, Schreiben vom 12. Mai 1971.
22 Ablehnung der Haftentschädigung für Maria Hirth vom 13. März 1951, Faksimile in Steinbach/Tuchel (Anm. 1), S. 145.
23 S. Payne Best: The Venlo incident, London 1950.
24 Hans Bernd Gisevius: Wo ist Nebe? Erinnerungen an Hitlers Reichskriminaldirektor, Zürich 1966, S, 214 f.
25 Ausführlich dazu Thekla Dannenberg: Georg Elser. Seine Funktion in der Nachkriegsdebatte über den deutschen Widerstand, Diplomarbeit am Fachbereich Politische Wissenschaft der Freien Universität Berlin, Berlin 1996, sowie Doris Ehrhardt: Verfemt, verdrängt, verehrt. Johann Georg Elser, Widerstand gegen den Nationalsozialismus. Eine Untersuchung der politischen Haltung des Hitler-Attentäters und seiner politischen Bewertung in Deutschland von 1939 bis 1995, Diplomarbeit am Fachbereich Politische Wissenschaft der Universität Hamburg, Hamburg 1996.
26 Sie liegen heute im Bundesarchiv, R 22/3100, zuerst veröffentlicht bei Gruchmann (Anm. 1), jetzt wieder greifbar bei Steinbach/Tuchel (Anm. 1), S. 150 ff.
27 Joseph Peter Stern: Der Mann ohne Ideologie. Georg Elser – Hitlers wahrer Antagonist, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 4. November 1978.
28 Peter Steinbach: Der einsame Attentäter. Zur Erinnerung an Johann Georg Elser, in: Zeitgeschichte 17 (1989/90), S.349–363.
29 Klemens von Klemperer: Der einsame Zeuge. Einzelkämpfer im Widerstand. Mit einem Beitrag von Peter Steinbach, Passau 1990.
30 Lothar Gruchmann: Georg Elser. Tischlergeselle und Attentäter, in: Michael Bosch/Wolfgang Niess (Hrsg.), Der Widerstand im deutschen Südwesten 1933–1945, Stuttgart u.a. 1984, S. 298.
31 Ehrhardt (Anm. 25), S. 126.
32 Rede Hitlers am 23. Mai 1939, hier zitiert nach Nürnberger Beweisdokument L – 079.

Robert Schmidt-Matt, Erinnerung an den Widerstandskreis „Weiße Rose", München 1988. Foto: Anne Fina.

Symposium Denkzeichen Georg Elser, 22. Oktober 2008, Akademie der Künste

WIDERSTAND UND DENKMALSKUNST

Mein Beitrag gliedert sich in drei Kapitel. Zunächst frage ich danach, welche Aspekte des Themas „Widerstand" für den geplanten Wettbewerb besonders zu beachten sind. Danach zeige ich anhand einiger Bildbeispiele aus verschiedenen Zeitetappen, wie in bisherigen Denkmalsprojekten das Thema Widerstand umgesetzt worden ist.

Abschließend werde ich einige Überlegungen zum Charakter und zur Aufgabenstellung des geplanten Wettbewerbs formulieren.

WIDERSTAND GEGEN DEN NATIONALSOZIALISMUS ALS THEMA KÜNSTLERISCHER AUSEINANDERSETZUNG

Vier Punkte. Erstens: Der Begriff des Widerstandes wurde in jüngerer Zeit sowohl erweitert als auch präzisiert. Dies war vor allem das Ergebnis historischer Forschungen, wurde aber dank zahlreicher Ausstellungen, Publikationen und Filme auch von einer breiteren Öffentlichkeit wahrgenommen, weit über den engeren Zirkel von Wissenschaft, Regionalmuseen und Gedenkstätten hinaus. Am deutlichsten wird diese Erweiterung und Präzisierung in der stufenweisen Entwicklung der Gedenkstätte Deutscher Widerstand in der Stauffenbergstraße. Während die Dauerausstellung in der Nachkriegszeit allein die konservative und militärische Opposition präsentierte, wird dort heute das gesamte Spektrum des Widerstandes dokumentiert, mit der Vielfalt seiner Richtungen, Zielvorstellungen und Wechselwirkungen, bis hin zu Kriegsdienstverweigerern und jenen, die Verfolgten halfen, die so genannten „Stille Helden". Erforscht und diskutiert wird auch, wie sich die Motive Einzelner zu den Zielen von Gruppen verhielten.

Für unseren Wettbewerb bedeutet dies, dass die Besonderheit der Widerstandsaktion Georg Elsers – also gerade auch ihre extreme Position – in diesem gesamten Spektrum möglichst genau definiert wird, Stichworte: „Tyrannenmord" und Einzelkämpfer.

Zweitens: Mit der zunehmenden Verwissenschaftlichung und Konkretisierung der Widerstandsgeschichte kann es gelingen, Heroisierung und Mythenbildung zu überwinden und ideologisch motivierte Sichtweisen zu korrigieren – obwohl manche neueren Entwicklungen zeigen, dass die Zeit der Legendenbildung längst nicht vorüber ist. Im Blick auf die Akteure des Widerstandes wird deutlich, dass eine Annäherung an die Widersprüchlichkeit der einzelnen Menschen im Kontext der damaligen Zeitumstände nicht nur möglich wird, sondern zum historischen Verständnis auch notwendig ist. So ist anhand der Beschäftigung mit den Offizieren des 20. Juli, mit ihren politischen Ideen und ihren Umsturz-Motiven die Zeit- und Statusgebundenheit bestimmter Denkweisen sehr gut deutlich geworden. Aus makellos leuchtenden Vorbildern sind Menschen geworden, die in Ausnahmesituationen nach bestem Gewissen mutig gehandelt haben.

Die Erfahrung zeigt allerdings, dass für künstlerische Auseinandersetzung ein widerspruchsvolles Bild weitaus motivierender ist als idealisierte Eindimensionalität. Beim geplanten Kunstwettbewerb stellt sich die Frage, wie es gelingen kann, ohne vereinfachende oder verfälschende Heroisierung den außerordentlichen Mut Georg Elsers zu vermitteln, zugleich aber auch die Reflexionen und Gewissensfragen offen zu halten, die mit seiner Aktion verbunden waren – und die heute genau so aktuell sind wie vor zehn, vor 50 oder vor 70 Jahren.

Drittens: Eine Ehrung Georg Elsers war immer mit heftigen öffentlichen Auseinandersetzungen verbunden; sogar seine Kategorisierung und Würdigung als Widerstandskämpfer war immer wieder umstritten. In dem soeben erschienenen Buch „Georg Elser" von Peter Steinbach und Johannes Tuchel gibt der Abschnitt „Wahrnehmungen und Deutungen" einen Überblick über diese Kontroversen vom Zeitpunkt der Tat bis zur Gegenwart. Das Denkmalsprojekt für Berlin kommt besonders spät – sieben Jahrzehnte nach der Aktion – und wird von manchen Seiten mit unterschiedlichen Argumenten abgelehnt. Skepsis kommt auch von einigen, die zwar Elser Lob zollen, aber ein Denkmal nicht für sinnvoll halten. Dass das Projekt mittlerweile politisch beschlossen wurde, ist noch keine Garantie für sein Gelingen.

Für den Wettbewerb bedeutet dies, dass die schwierige Wahrnehmungsgeschichte, die jahrzehntelange Auseinandersetzung um eine angemessene Würdigung Elsers, ein ebenso bedeutsames Thema ist wie der damalige Widerstand selbst. Dies kommt den Entwicklungen der jüngeren Memorialkunst entgegen. Viele interessante Projekte richteten ihren Fokus nicht oder nur am Rande auf das historische Ereignis, sondern setzten sich darüber hinaus kritisch mit der Rezeptions- und Verdrängungsgeschichte auseinander. Sie gingen davon aus, dass die Distanz zwischen Geschichte und Gegenwart weder durch bildliche Darstellung noch durch traditionelle Symbolismen bewältigt werden kann – und dass diese Distanz nicht durch identifikatorische Angebote zum Verschwinden gebracht werden sollte, sondern gerade sichtbar gemacht.

Viertens: Deutsche Erinnerungskultur zum Thema Nationalsozialismus hatte sich jahrzehntelang in einem schwierigen Spannungsfeld zwischen trauerndem Opfer-Gedenken und mythischer Überhöhung des Widerstands bewegt; nur unter großen Schwierigkeiten konnte sich allmählich eine sachlich-dokumentarische Aufklärung über „Täter" und Taten, Hintergründe und Strukturen durchsetzen, mit der dann auch ganz andere Formen künstlerischer Auseinandersetzung einhergingen. Die offizielle Gedenkkultur der DDR hatte nicht nur die Kämpfer, sondern auch die Opfer – sofern sie diese nicht aus ideologischen Gründen ausgrenzte – zu „antifaschistischen Widerstandskämpfern" erklärt, hatte sie unter dem Emblem des roten Winkels subsumiert und oft mit pathetischen Zeichen und Gesten ausgestattet. Daraus folgte, dass mit dem Fall der Mauer und dem Glaubwürdigkeitsverlust der DDR-Gedenkpolitik das Thema „Widerstand" für längere Zeit generell beschädigt schien, nicht nur auf terminologischer Ebene, sondern auch für eine differenzierte künstlerische Auseinandersetzung.

Bei dem geplanten Kunstwettbewerb wird es daher darauf ankommen, Pauschalisierungen und traditionelle Kategorisierungen zu vermeiden. Wie kann Georg Elser als Widerstandskämpfer wahrgenommen werden, ohne sofort jene Assoziationen und jene Reflexe des Wiedererkennens zu evozieren, die längst im kollektiven Gedächtnis verankert sind, das doch vor allem ein Bildgedächtnis ist?

EINIGE BEISPIELE

Als nächstes einige Abbildungen zum Thema „Denkmal und Widerstand". Die Beispiele habe ich aus einer Fülle weiterer ausgewählt; dabei geht es mir nicht um Vorbilder oder um Negativ-Beispiele, sondern um bestimmte Aspekte, die zum Verständnis des Themas beitragen könnten.

Richard Scheibe, 1953: Das Denkmal im Hof des Bendlerblocks, am Ort der Hinrichtungen der Offiziere des 20. Juli, soll den Geist des Widerstandes gegen das NS-Regime verkörpern. Aufschlussreich hier nicht nur das starre Menschenbild in neoklassizistischer Formensprache, mit dem der Künstler unmittelbar an seine Skulpturen aus der NS-Zeit anknüpfte, sondern auch die Darstellung des Widerständlers als gefesseltes „Opfer", wenngleich ungebrochen, in heroischer Pose. Damit wird das Denkmal zu einem frühen, allerdings hier kämpferisch statt leidend dargestellten Beispiel der im Westen Deutschlands vorherrschenden Opfer-Motivik.

Werner Sutkowski, 1969/71: Im Gegensatz dazu verwandelte das Denkmal für die Opfer der Köpenicker Blutwoche im Ostteil der Stadt die von der SA in nächtlichen Jagden getöteten politischen Gegner im Nachhinein in Widerstandskämpfer: das Relief mit einem Stürzenden und einem Knienden wird in eine martialische Faust überführt. Den Sterbenden werden Karl Liebknechts Worte in den Mund gelegt (Auszug aus der Inschrift): „Leben wird unser Programm! Es wird die Welt der erlösten Menschen beherrschen!"

Jetzt zwei DDR-Beispiele, in denen eine differenziertere Haltung zum Ausdruck kommt: Arndt Wittig, 1962: Die Bronzegruppe „Widerstandskämpfer" im ehemaligen Hinrichtungshof des Landgerichts am Münchner Platz in Dresden verkörpert in fünf Figuren fünf unterschiedliche Haltungen, auch mehrdeutig interpretierbar; sie erinnert dabei an Fritz Cremers Buchenwald-Gruppe (1952). Der kämpferische Gestus eines frühen Entwurfs wurde zugunsten einer ruhigeren und eher zögernden Komposition zurückgenommen. Johanna Jura, 1976: Die Gedenkwand im Hof der Humboldt-Universität nennt zwölf Namen von Hochschulangehörigen, die ihren Widerstand mit dem Leben bezahlten. Für die Entstehungszeit ungewöhnlich ist ein breites Spektrum vertreten und nicht allein der kommunistische Widerstand. Links von der Stele der damals in der DDR übliche soldatisch konnotierte Spruch („im Kampf… gefallen"), rechts jedoch, anstelle des meist dominierenden

Ludmila Seefried-Matejkovà, Denkmal für Carl von Ossietzky, Berlin 1988. Foto: Stefanie Endlich

roten Dreiecks, ein Metall-Relief mit abstrahierten Händen und Stacheldraht.

UNIVERSITÄRES GEDENKEN IM WESTEN

Robert Schmidt-Matt, 1988: Die mehrteilige Keramik-Collage für die „Weiße Rose" befindet sich im Eingangsbereich der Münchner Universität. Wir sehen hier keine traditionellen Portraits der Geschwister-Scholl-Gruppe; vielmehr wird ihre Widerstandshandlung am historischen Ort gewissermaßen nachvollzogen. Flugblätter, Dokumente und kurze Lebensläufe mit Fotos der Protagonisten, auf Tonkacheln gebrannt, erscheinen wie soeben zu Boden gefallene Blätter. Das „Kreuzberger Antifaschistische Gedenktafelprogramm" entstand Mitte der 1980er Jahre, als Gegenkonzept zu dem alle Zeitetappen und Themen umfassenden Programm „Berliner Gedenktafel" und dessen einheitlich blau-weiß gestalteten Porzellantafeln. In dem Kreuzberger Programm stand der Widerstand im Zentrum, und jede Tafel wurde individuell von einer Künstlerin oder einem Künstler entworfen. Das Spektrum umfasste Portraitdarstellungen – zum Beispiel die detailgetreu nach einem Foto gestaltete Bronzetafel von Birgit von Toerne für Minna Fritsch oder die Stele von Waldemar Otto für Wilhelm Leuschner, mit zeichnerischem Gestus, handschriftlich eingeritzten Erläuterungen und weiteren skizzenhaften Darstellungen aus Leuschners Leben; daneben gab es aber auch abstrahierte oder symbolhafte Vergegenwärtigungen des Widerstands, wie hier Wolfgang Bouviés Tafel für den Buchdrucker und Sozialdemokraten Franz Meyer, mit einer collageartigen Darstellung von Händen und Druckerei-Utensilien.

Ingeborg Hunzinger: Das Denkmals-Ensemble „Block der Frauen", dem Protest der Frauen in der Rosenstraße gewidmet, entwarf die Bildhauerin schon Mitte der 1980er Jahre; aufgestellt wurde es 1995 am historischen Ort. Steinerne Skulpturenblöcke und Einzelfiguren mit eingemeißelten Schriften und Symbolen interpretieren das Ereignis in einer Fülle von szenischen und teils allegorischen Bildern.

Ludmila Seefried-Matejkovà, 1988: Das Denkmal für den Kriegsgegner, Publizisten und Nobelpreisträger Carl von Ossietzky im Westteil Berlins steht im Hof der Kreuzberger Schule, die sich nach Ossietzky benannt hatte. Es zeigt ihn vor einem Schreibpult mit der „Weltbühne", im Sockel Worte von Walter Mehring, als Hintergrund eine Betonmauer mit einem symbolhaften Riss.

Klaus Simon, 1989: Hier, ebenfalls portraitähnlich, das Ossietzky-Denkmal im Ostteil, in der nach ihm benannten Straße in Pankow, geschaffen zum 100. Geburtstag und aufgestellt vor dem Haus, in dem nach seinem Tod seine Witwe Maud gewohnt hatte, die in der DDR Herausgeberin der neu gegründeten „Weltbühne" und Bürgermeisterin von Pankow war.

Karl Biedermann, 1987/97: Ganz anders und gerade nicht portraitähnlich ist die Skulptur „Für Dietrich Bonhoeffer", bereits 1987 für die Zionskirche in Mitte entworfen, in der Bonhoeffer als Gemeindepfarrer gewirkt hatte, jedoch erst zehn Jahre später dort aufgestellt: ein Torso, mit offenen Armen und schrundigen Rücken, seitlich, aber nur von der Seite, an einen Knienden erinnernd. Der Künstler erläutert, wie er versuchte, mit diesem Motiv dem Wirken Bonhoeffers gerecht zu werden: „Ein Fragment als Erinnerung an einen, der das Fragmentarische in den Biographien seiner Generation oft beschrieben hat".

Thomas Schütte, 1987: Das Mahnmal „Tisch mit zwölf Stühlen" in Hamburg-Eimsbüttel ist dem Widerstand gewidmet – „zwölf" als Zahl mit vielen Bedeutungen. Elf Rückenlehnen der geklinkerten Stühle rund um den granitenen Tisch tragen Namen von ermordeten Männern und Frauen des Hamburger Widerstands, nach denen auch Straßen der Umgebung benannt sind. Die Inschrift auf dem zwölften Stuhl lädt die Passanten ein, sich dazuzusetzen. Eine Skulptur, die den Anstoß geben könnte, Ideen der Widerständler in heutige Gespräche aufzunehmen; zugleich regt sie zum Nachdenken an über dialogische Möglichkeiten und Grenzen von Kunst im öffentlichen Raum generell.

Karina Raeck, 1989-91: Das Mahnmal „Andartis", das die deutsche Künstlerin auf einer einsamen Hochebene zur Erinnerung an den Widerstand der Kreter gegen die deutschen Besatzer schuf, scheint auf den ersten Blick nicht in unseren engeren thematischen Kontext zu passen, zumal es sich um ein groß dimensioniertes Land Art Projekt handelt, ein 32 Meter langes skulpturales Objekt, zusammengesetzt aus den Steinen der Hochebene, die die Partisanen damals dort verteilt hatten, um das Landen der deutschen Flugzeuge zu erschweren. Es hat, in Anspielung auf griechische Mythen, die Form einer abstrahierten, liegenden Figur mit einem Flügel, und es kam mit breiter Unterstützung der Anwohner von Anogia zustande, jener Stadt, die deutsche Soldaten 1944 in einem Massaker niedergebrannt hatten. Karina Raecks Denkmal wurde von den Bürgern Kretas ausdrücklich als Zeichen griechisch-deutscher Versöhnung angesehen. Ich erwähne dieses Projekt hier, um auf die europäische Dimension von Widerständigkeit gegen das NS-Regime hinzuweisen. Gegenwärtig wird die Suche nach Gemeinsamkeiten und Parallelen in den Erinnerungskulturen der verschiedenen Nationen besonders intensiv betrieben. Dabei können jedoch die Kriegsziele Deutschlands, die ja auch Georg Elser zu seinem Anschlag motiviert hatten, und die vernichtende „Rassen"- und Lebensraum-Politik der Nationalsozialisten nicht außer acht gelassen werden. Auch für die Teilnehmer des Elser-Kunstwettbewerbs öffnet sich hier ein weites Themenfeld; es könnte dazu beitragen, die Spezifik des Widerstandes und der Erinnerungskultur in Deutschland zu verstehen.

Zuletzt noch ein Blick auf den Gedenk-Weg für die Wehrdienstverweigerer und Deserteure, die in der Murellenschlucht auf dem Wehrmachts-Erschießungsplatz der Kaserne Berlin-Ruhleben hingerichtet wurden.

Patricia Pisani, 2002: Eine Spiegel-Installation führt von der Glockenturmstraße an der Waldbühne durch Mulden und über Hügel hinweg hoch zu einem Punkt, von dem aus man den Hinrichtungsort sehen kann, der bei der Einweihung des Denkmals noch nicht zugänglich war. 100 weißrot gerahmte Verkehrsspiegel markieren den Weg in immer engerer Folge. Manche enthalten Texte und Dokumente und fungieren so als Lehrpfad. Durch die leichte Neigung der Masten und die Spiegelungen entsteht eine fast surreale Wirkung. Vom traditionellen Denkmals-Verständnis hat sich diese Arbeit völlig gelöst.

ÜBERLEGUNGEN UND THESEN

Zum Abschluss noch einige Überlegungen zum geplanten Kunstwettbewerb.

Ein Denkzeichen ist keine Dokumentations-Ausstellung, wie sie zum Beispiel in der einstigen Weidtschen Blindenanstalt, der jetzigen Gedenkstätte „Stille Helden", ausgebreitet werden konnte, wissenschaftlich fundiert und durch die Authentizität des Ortes noch besonders emotional wirksam. Wer Näheres über die Persönlichkeit Georg Elsers und seinen Akt des Widerstandes wissen will, erhält in der Gedenkstätte Deutscher Widerstand und in dem Buch von Steinbach und Tuchel eine Fülle von sachlichen und differenzierten Informationen. Zeitgenössische Memorialkunst nähert sich dem Thema auf andere Weise. Im öffentlichen Raum wirkt sie im besten Fall als Anstoß zu einer solchen näheren Beschäftigung. Sie kann Fragen stellen und Zeichen setzen, die von vielen Menschen wahrgenommen werden, die mit dem Thema nicht vertraut sind. Ihr Zugriff ist grundsätzlich subjektiv geprägt und ausschnitthaft. Künstlerinnen und Künstler greifen wenige Aspekte heraus oder speziell den einen, der ihnen als wesentlich erscheint, und reflektieren und interpretieren diesen mit den ihnen eigenen ästhetischen Mitteln. Die Wettbewerbsausschreibung sollte auf konzentrierte Weise alle wesentlichen historischen Informationen bereitstellen und die schwierige Rezeptions-Geschichte einbeziehen; sie sollte jedoch darauf verzichten, bestimmte Motive oder Stilmittel nahe zu legen. Der geplante offene Wettbewerb ist am besten geeignet, eine große inhaltliche und formale Bandbreite an Entwürfen einzuholen. Wie auch meine Beispiele zeigen, haben sich im Bereich der Memorialkunst tief greifende Veränderungen vollzogen, hin zu innovativen Ansätzen und Formen, weg von dem traditionellen, objektgebundenen Verständnis, nach dem ein Denkmal gewissermaßen die „eigentliche" Erinnerung verkörpern soll und für sich allein steht. Das Wort „Denkzeichen" macht dies deutlich: es ist nicht als Gegensatz zum „Denkmal" zu verstehen, sondern bringt die Offenheit gegenüber der Form zum Ausdruck und das erweiterte inhaltliche Verständnis: das Denkmal nun als Teil eines komplexen Erinnerungs- und Vermittlungs-Zusammenhangs.

Die im Vorfeld formulierte Idee einer portraitähnlichen Statue, möglichst aus Bronze, mit „erkennbarem Elser-Gesicht", wie Rolf Hochhuth es ausdrückte, hätte dieses Vorhaben allzu sehr eingeengt. Die Elser-Büste am Moabiter Spreebogen trägt bereits dem Wunsch der Initiatoren Rechnung; sie offenbart jedoch auch die Schwierigkeiten, die entstehen können, wenn man versucht, Portraitähnlichkeit mit hoher künstlerischer Qualität zu verbinden. Rainer Fettings Willy-Brandt-Denkmal in der SPD-Zentrale in Berlin-Kreuzberg stellt hierbei eine schwer zu überwindende Messlatte dar. Auch beim figürlichen Abbild geht es ja darum, das Wesen des Portraitierten zu erfassen; ob seine Gesichtszüge detailgetreu nachgezeichnet sind, ist dabei nicht von Bedeutung. Als vor anderthalb Jahren in Erfurt ein offener Wettbewerb für ein Willy-Brandt-Denkmal am Ort des historischen Zusammentreffens von Brandt und Stoph im Jahr 1971 ausgeschrieben wurde, hatten die vorab ausgesendeten Signale derart deutlich in Richtung Standbild gewunken, dass von den etwa 150 Entwürfen mehr als ein Drittel entsprechend portraitähnlich gestaltet waren, einer unbeholfener und zwanghafter als der andere. Die Jury entschied sich klar für David Mannsteins Leuchtschrift „Willy komm ans Fenster" auf dem Dach des „Erfurter Hofs"; den Satz „Willy Brandt ans Fenster", den die Menge auf dem Platz damals rief, hatte der Künstler poetisch leicht verfremdet.

Der Wettbewerb für Georg Elser sollte also alle denkbaren Stilrichtungen und Formen erlauben, vom Portrait bis zur begehbaren Installation, von Stein oder Bronze bis hin zum Einsatz von neuen Medien oder von Mitteln der Alltags-Ästhetik. Er sollte sie nicht nur erlauben, sondern ausdrücklich ermutigen.

Worauf kommt es an? Nicht auf stilistische oder formale Kategorien, sondern zum einen auf die Angemessenheit gegenüber dem Thema und der Person Elser, die ja geehrt werden soll und nicht karikiert oder gar diffamiert. Um diesem Ziel eines ehrenden Gedenkens gerecht zu werden, muss und darf die Kunst allerdings nicht auf jenes gesellschaftskritische Potential verzichten, das in den letzten zwei Jahrzehnten, gerade in Berlin, die eindrucksvollsten Arbeiten charakterisiert hat und zum Merkzeichen inhaltlicher Memorialkunst schlechthin geworden ist.

Zum anderen kommt es auf die künstlerische Qualität an, wie auch immer diese stilistisch ausgeprägt sein mag. Nur wenn höchste Qualität erreicht wird, kann das Kunstwerk sich in dieser immer dichter werdenden Denkmalslandschaft behaupten und auch die zu erwartenden sarkastischen Kommentare widerlegen. In der Vorbereitung des Wettbewerbs sollten alle Anstrengungen unternommen werden, um möglichst viele Künstlerinnen und Künstler zu einem außergewöhnlichen Entwurf zu motivieren.

Stefanie Endlich
Universität der Künste

Karl Biedermann, Denkmal für Dietrich Bonhoeffer, Berlin Zionskirchplatz 1987/97. Foto: Stefanie Endlich

Thomas Schütte, "Tisch mit zwölf Stühlen", München 1987. Foto: Kerstin Klingel

Stefanie Endlich. Foto: Miriam Papastefanou

WELCHER ORT FÜR WELCHES DENKMAL?

Symposium Denkzeichen Georg Elser, 22. Oktober 2008, Akademie der Künste

Meine Damen und Herren, so wie ich meinen Beitrag geplant habe, bin ich offensichtlich an der falschen Stelle. Es sind ja nicht nur schon alle wesentlichen Entscheidungen getroffen, es sind nicht nur die Entscheider nicht da oder schon gegangen, so dass wir mit den Fragen hier alleine stehen, sondern es sind auch schon die Stiefel der Künstler geschnürt, und ich habe ja oft genug erlebt, wie es dann weiter geht.

Die Zeichen stehen also nicht besonders günstig, um so über das Problem nachzudenken, wie sich das mir im Lauf der vorbereitenden Wochen ergeben hat. „Welcher Ort für welches Denkmal?“ Das ist der Titel, den ich aufgrund meiner ersten Überlegungen genannt hatte. Da war ich noch der Meinung, man könnte sich für einen Ort entscheiden, ich hatte sogar einen im Auge, und die Frage war dann noch, welche Sorte Denkmal das dann werden soll - was hält, was passt da zusammen?

Im weiteren Überlegen und Zusammenfassen meiner Überlegungen zu einem Referat ist diese Konstruktion zerfallen, durch Betrachtung der Orte, aber auch durch Zerfall der Frage. Ich war ja beauftragt, und das ist ja auch sinnvoll aus der Planung dieses Workshops, am Ende nun, nachdem alle anderen vorbereitenden Dinge getan sind, abschließend die Orte zu beäugen. Das kann natürlich Routine sein und muss nicht weiter eingreifen in die Fragen wie die, welche Ästhetik verlangt ist, oder welche Geschichte wir damit in Anspruch nehmen. Das hat sich für mich dann doch einerseits anhand der Orte als unmöglich erwiesen, und andererseits zerfiel die Frage „Welcher Ort für welches Denkmal?“ in eine Reihe anderer Fragen.

Als erstes: Was für ein Denkmal braucht eigentlich Elser? Das ist das kaum zu überschätzende Problem der Angemessenheit. Elser kann sich ja nicht mehr wehren, und wir wollen ihn auch nicht verraten. Die Angemessenheit ist etwas, was meines Erachtens in der bisherigen Planung noch gar nicht genug im Blick gewesen hat. Es gibt ja nicht nur ein künstlerisches Versagen vor diesem Fall, sondern wir hörten soeben, dass es auch ein Historikerversagen gab, was jetzt eingeholt worden ist, es gab davor ein politisches Versagen. Das kann sich ja alles noch fortsetzen. Es ist ja gar nicht gesagt, ob der Vorgang, der jetzt über Herrn Hochhuth und Beschlüsse im Abgeordnetenhaus auf den richtigen Weg geführt hat, im Lichte des Wissens, die wir inzwischen haben, diese Frage der Angemessenheit schon ausreichend beantwortet? Oder haben wir sie noch vor uns?

Eine zweite Frage ist: Braucht Georg Elser, er, ein Denkmal hier in Berlin? Was, wenn man sich vorstellt, er selber könnte darüber entscheiden – wäre dann ein nationales Denkmal am Tatort nicht unglaublich viel näher liegend? Wäre der zweite und schönste Ort für ein Elser-Denkmal nicht sein Lebensort auf der Schwäbischen Alb, Königsbronn?

Weiter: Braucht Berlin ein Elser-Denkmal? Ich habe in den Abgeordnetenhausberichten die verräterische Formulierung von der „Gedenklücke“ gefunden. Das ist ja eine wunderbare Formulierung. Ich bereite derzeit für Ästhetik und Kommunikation ein Heft mit dem Titel „Amoklauf des Gedenkens“ vor, und wir haben in Berlin-Mitte ja schon eine anerkanntermaßen dichte Gedenkstrecke, wo man sich fragt, wo überhaupt noch was hinein paßt. Die Politik hat offenbar nichts Besseres zu tun, als ständig neue Denkmalanregungen aufzugreifen und an aller fachlichen und intellektuellen Skepsis vorbei zu realisieren. Was in Berlin fordert, so wie die Stadt heute steht und liegt in ihrer Mischlage aus Hauptstadt und lebendiger oder auch verschlafener Provinzstadt, was darin fordert ein Denkmal für Elser?

Dann: Was eigentlich soll ein Elser-Denkmal sagen? Und wem? Da kommen die Touristen in Frage, es kommen in Frage die Berliner, das Ausland. Was soll ihnen gesagt werden, und wie soll das Denkmal zu ihnen sprechen?

Und schließlich: Wer steht eigentlich dafür? Wer ist die Instanz, die beansprucht, dass unbedingt in Berlin ein Elser-Denkmal stehen muss, ist es eine staatliche Instanz, ist es die Stadt, ist es eine Organisation, ist es die Zivilgesellschaft. Wer bezahlt das Denkmal? Das hängt mit der Legitimation eines solchen Denkmals durchaus zusammen.

Und dann kann man auch noch fragen, wo das Denkmal eigentlich stehen soll. Gibt es noch eine freie Ecke? Und wenn man soweit ist, bin ich bei meinem beauftragten Thema, nämlich: Haben wir in Berlin einen Ort, der sich nicht gegen ein solches Denkmal wehrt, sondern umgekehrt ihm entgegen kommt, so dass beiden geholfen ist?

Einwurf aus dem Publikum (unverständlich)

Entschuldigung, ich, hatte nicht behauptet, dass ich Elser helfen will, ich finde das von Ihnen etwas spitzfindig. Wir haben den Fall, dass ein Denkmal gemacht wird – das ist ja beschlossen –, und es gibt ja offensichtlich schon Geld dafür, und die Künstler spitzen schon die Ohren, also, da ist grundsätzlich die Frage da, wie passt das beides dann zusammen, das Denkmal, das kommt, und der Ort, der ausgewählt werden wird. Auf beides habe ich ja überhaupt keinen Zugriff, und ich konnte mir nur Gedanken darüber machen, was dabei noch zu überlegen wäre. Dann was heißt das: es passt?

Dabei ist zunächst die Frage nach den Kriterien gestellt. Ich habe auf die ganze Schwierigkeit der Verhakelung von Ortsdiskussion und Gedenkdichte hingewiesen und auf die Frage, wie man ein Denkmal für Elser vor der Routine der Gedenkmaschinerie retten könnte. Was passt, oder was trifft die Person Elsers? Das ist eine Frage, die wir auch nicht gedenkpolitisch ableiten können, sondern die wir in der Konfrontation mit den Orten durchdiskutieren müssen, in Konfrontation mit dem, was an historischen Kenntnissen und an Bildern der Person da ist.

Schon bevor ich die historischen Details wusste, war mir intuitiv aus dem Foto der Person Elser klar, worum es geht, nämlich eine Person, die nicht so einfach fassbar ist, die unglaublich auf ihrer eigene Individualität besteht und von daher die Tendenz hat, die Formen, in die man so etwas fassen will, zu sprengen. Auf diese Gefahr muss man bereits in der Kriteriendiskussion gefasst sein.

Die Entscheidung, welches Denkmal an welchen Ort passt, hat nun mit einer bestimmten Form von Intuition zu tun. Es ist eine Sache der Urteilskraft, die über die wechselseitige Anziehung oder Abstoßung zwischen Ort, Denkmal und Person urteilt – über das Passende, und die Urteilskraft arbeitet nicht logisch, sie arbeitet in Sprüngen, sie arbeitet intuitiv, sie arbeitet aus den Möglichkeiten des Vorstellungsvermögens. Und genau so müssen wir die möglichen Berliner Orte daraufhin betrachten.

Ich nehme jetzt in einem ersten Bündel Reichstag und Bendlerblock zusammen. Diese Orte wurden mir genannt, darüber sollte ich mir ja Gedanken machen. Reichstag und Bendlerblock sind beides meiner Meinung nach von der Person Elser zu weit entfernte Orte. Der Reichstag, einfach schon aus dem Grunde, dass Elser kein van der Lubbe ist. Es gibt nicht nur zu diesem, es gibt sowieso keine direkte Gebäudebeziehung in seiner Handlungsweise, sondern das Gebäude ist schlicht und ergreifend ein Mittel, um seine Tat überhaupt tun zu können. Und was die Symbolik des Ortes angeht – passt das – Elser und Parlament – wirklich zusammen? Wo soll da die Angemessenheit liegen? Aber auch, da das Denkmal ja im öffentlichen Raum sein soll, ist mir schwer vorstellbar, wie ein solches Denkmal sich in dieser Landschaft rund um den Reichstag, wo alles fließt, wo Touristenströme von allen Seiten vorbeigehen, wo Fahrverkehr aller Arten ist, wie solch ein Denkmal sich behaupten soll.

Das Zweite, der Bendlerblock, ist ein ganz anderer Raum, es ist ein geschlossener Raum, kein offener. Aber gerade dadurch, dass es ein geschlossener Raum ist, ist es ein ganz stark definierter Raum, und es mag ja Gründe geben, dass man Elser benutzen will, um dem gezielt überschätzten militärischen Widerstand etwas entgegen zu setzen, sozusagen gedenkpolemisch zu arbeiten. Aber das wär ein Missbrauch. Ich denke, dass der Hof im Bendlerblock in seiner Geschlossenheit und in seiner architektonischen Strenge dafür gar kein guter Ort wäre. Er würde das, was man sagen will, erwürgen, würde Elser in eine völlig unnötige Konfrontation zwängen. Und darüber hinaus, was immer man über den militärischen Widerstand denken mag – er ist ja reichhaltiger als der 20. Juli –, ist dieser Hof eben auch ein eigener würdiger Ort, den man nicht enteignen sollte.

Nun das zweite Doppel: Stille Helden und Neue Reichskanzlei. Auch ein ganz großer Gegensatz. Was die Gedenkstätte Stille Helden angeht, ich habe sie mir vor Zeiten angeschaut, als sie noch nicht den heutigen Status hatte. Die Weidt'sche Werkstatt, hat ja eine lange Vorgeschichte der Auffindung und der Darstellung. Es ist eine eigene Welt, in der erinnert wird an Leute, die ihren Alltag nicht verlassen haben, sondern da, wo sie gestanden haben, etwas gemacht haben, was eigentlich jeder anständige Mensch hätte tun müssen und vielleicht auch hätte tun können. In diesem Sinne ist Elser absolut kein stiller Held, sondern er hat etwas getan wie sozusagen in den Evangelien des Neuen Testaments, dass jemand kommt und sagt, lass alles fallen, komm und folge mir nach, lass die Toten ihre Toten begraben, wer die Hand legt an den Pflug und schaut zurück, ist nicht geschaffen zum Reiche Gottes. Diese entschlossene Wendung, alles auf eine Karte zu setzen und zu sagen, das Bisherige, alles was ich sonst kann, was ich möchte und will, geht jetzt nicht, ich muss jetzt das Nötige tun, und nur darum geht es: Da ist er eine ganz eigene Kategorie, und die ist schlechterdings in diesem Rahmen nicht darstellbar.

Bleibt also als vierter Ort die Neue Reichskanzlei. Die Reichskanzlei ist ein eigenes Leidensproblem. Ich habe schon vor vielen, vielen Jahren, bald zwanzig Jahren her, mit Grimmen gesehen, dass die DDR keine Skrupel hatte, den fatalen Ort mit Wohnungsbau zu bebauen. Ich habe mich seitdem immer gefragt, was das bedeutet, da zu wohnen, wenn der Teufel unten im Gehäuse sitzt. Da, wo der Eingang in die Reichskanzlei war und die große Halle sich öffnete, hat man einen Kindergarten hingebaut. Es ist wirklich von einer wunderbaren Logizität. Ich erinnere daran, dass zum Beispiel auf dem Gelände der Gestapo in Kreuzberg ebenfalls ein Kinderspielplatz geplant war, und ich damals die Überschrift formuliert hatte: „Das Reichssicherheitshauptamt und der Kinderspielplatz.“ Also, die Dinge begegnen sich, das ist eine deutsch-deutsche Logik, die schon etwas für sich hat. Dieses Verschwinden der Neuen Reichskanzlei aus dem Stadtbild schafft jedenfalls eine Unsituation, und obwohl ich zunächst der Meinung war, dieser Ort könnte den Hinweis Elser gebrauchen, habe ich mich davon doch vollkommen wieder entfernt. Es hat also zwei Wochen gedauert, bis mir klar wurde, dass das unmöglich ist: Auch das wäre ein Missbrauch. Und da wäre er wirklich nicht an der falschen Stelle, sondern einfach: Er wäre falsch, er wäre benutzt, und das soll nicht sein. Dieser Ort braucht überhaupt erst mal eine eigene Prozedur, um als Ort wieder kenntlich zu sein, dann kann man über viele andere Mittel nachdenken.

Ja, was nun? Keiner dieser vier Orte ist im Grunde genommen bereit, ein Elser-Mal zu empfangen, ihm entgegen zu kommen. Auch die Reichskanzlei nicht, die ihn brauchen könnte.

Was heißt das überhaupt, Elser in der Stadt? Die Ober-Überschrift müsste ja von der Stadt aus und von den Orten aus immer heißen, dass es notwendig ist, Geschichte lesbar zu halten. Welchen Stellenwert kann Elser da haben?

Es gibt ja eigentlich nur einen authentischen Ort und das ist das Gestapo-Gelände. Das ist der Ort, wo er verhört und gefoltert wurde. Da ist er aber einer unter ganz vielen. Es wäre meines Erachtens nicht gut, unter diesen vielen jetzt damit zu beginnen, dass man einzelne herausstellt. Wir kommen also in ein typisches Dilemma, das man auf verschiedenen Ebenen beschreiben kann. Auf der systematischen Ebene ist es das Dilemma „Zeichen für“. Sie werden vielleicht bemerkt haben, dass ich die ganze Zeit diesen Schleichweg „Gedenkzeichen“ vermieden habe und von Denkmal gesprochen habe. Zeichen für, das hat immer die Tendenz, überzugehen in eine Bezeichnung von Mehr als diese Person, von etwas Prinzipiellem, von etwas, was man grundsätzlich noch mal gesagt haben will. Für diesen Transzendierungsprozess ist die Person dann nur noch Anlass und Material.

Wenn uns in Berlin also die Ressource des einzelnen Ortes entgeht, sich gleichsam uns entzieht, dann hat es wohl auch etwas zu sagen, es ist nämlich das genaue Abbild des Menschen Elser. Von dem muss man eigentlich sagen, dass er in der Art und Weise, wie er sich zu seiner Tat verhalten hat, ein Mensch eher ohne Ort ist, vielmehr ein Mensch mit einem Ziel. Das ist das der Zuordnung, oder der erlaubten Aneignung.

Das hat natürlich auch Querverbindungen zu der Kunst, zur Frage der Darstellbarkeit, insofern Zeichen für auch ein Hinweis ist, der besagt: bitte kein realistisches Abbild der Person. Diese ästhetische Diskussion ist hier ja schon mal hoch geschwappt, was zeigt, dass hier offensichtlich auch ein Kampf abläuft: Realismus gegen Konzeptkunst, und dass das sich auf merkwürdige Weise verbindet eben mit diesem Dilemma. Was also ist zu tun? Ich kann Ihnen da, was die Orte angeht, keinen Rat geben. Meine Frage bleibt: Ist in Berlin überhaupt ein Denkmal für Elser möglich, ohne dass es zu verallgemeinernden und überhöhenden Aussagen kommt, die dann wieder an der Person und an dem, was wir von ihr wissen, scheitern?

Es müsste etwas sein, was ihn dann gleichzeitig in der Flüssigkeit der Stadt zeigt, sozusagen überall und irgendwo. Ich hatte, wie gesagt, am Anfang geglaubt, man könnte sich auf einen einzigen Ort, zum Beispiel die Neue Reichskanzlei, verständigen, und dann wäre nur noch die Frage, wie man die Individualität der Darstellung und die Fragilität der Person sichert. Wenn es aber so ist, dass wir, je weniger individuell, desto mehr Gedenkroutine haben, und je individueller, desto schwieriger einen Ort finden, desto unmöglicher also die Ortsfindung: dann kommt die Frage nach den Notlösungen.

Mir fallen nur zwei Maßnahmen ein, bzw. nur eine Notlösung, und das Zweite ist eine Anregung: Die Notlösung ist, eine Straße nach Elser zu benennen, und zwar nicht irgendeine abgelegene Straße, sondern eine Straße, die sichtbar ist und bemerkbar ist. Und das Zweite: Ich hatte vorhin von dem Gelände der Gestapo gesprochen, dem Reichssicherheitshauptamt. Dieses Gelände hat noch heute einen Mangel, einen Gedenkmangel, nämlich dass es an einer Straße liegt, die einen Namen trägt, der zur Sache gehört, aber genau das, was dort passiert ist, verschleiert, und zwar bewusst verschleiert, wie ich festgestellt habe bei meinen Recherchen seinerzeit in der DDR, nämlich Käthe-Niederkirchner-Straße. Ich bin froh darüber, dass eine Straße nach Käthe Niederkirchner, dieser wunderbaren tapferen Frau benannt ist. Wir haben diese Straße in Prenzlauer Berg in prominenter Lage. Es wäre meines Erachtens jetzt die wichtigste Gedenkmaßnahme Berlins überhaupt, die andere Käthe-Niederkirchner-Straße, die auf der Grenze von Mitte und Kreuzberg, zwischen Gestapo und ehemaligem Göring-Ministerium, umzubenennen wieder in Prinz-Albrecht-Straße: um der Kenntlichkeit willen. Ihre Umbenennung war ein Verdeckungsakt, einer, der das historische Gedächtnis der Stadt nicht wollte. Der Name ist so wichtig, weil alle Dokumente davon sprechen und alle Erinnerungen nur die Prinz-Albrecht-Straße kennen.

Ja, damit möchte ich Sie jetzt alleine lassen. Danke.

Dieter Hoffmann-Axthelm

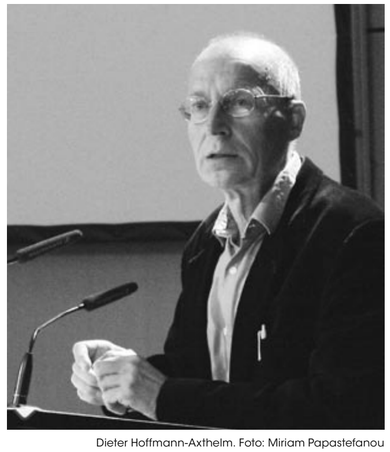
Georg Elser in der Niederkirchnerstraße?

Georg Elser im Bendlerblock? Foto: Martin Schönfeld.

Georg Elser an der Gedenkstätte „Stille Helden“?

Georg Elser an der Reichskanzlei?

Georg Elser am Reichstagsgebäude? Foto (4): Martin Schönfeld


Dieter Hoffmann-Axthelm. Foto: Miriam Papastefanou

Kay Winkler, Büste Georg Elser, Berlin 2008. Foto: Martin Schönfeld.

Symposium Denkzeichen Georg Elser, 22. Oktober 2008, Akademie der Künste

WARUM ELSER? WARUM GERADE JETZT?

oder:

DIE SCHAM IST VORBEI

Einmütiger kann eine Diskussion nicht sein: Das Berliner Abgeordnetenhaus, der Kulturausschuss des Deutschen Bundestages, die Print-Medien – sie alle wollen ein Denkmal für den lange vergessenen Widerstandskämpfer Georg Elser.[1]

Aber nicht irgendein Denkmal, nein, ein Denkmal mitten in der Hauptstadt soll es sein, stellvertretend für den Widerstand aus dem Volk, am besten an der Stelle der Reichskanzlei. Also der Hitler-Attentäter symbolisch auf dem historischen Boden der Machtzentrale Hitlers? Elser als bronzenes Nationaldenkmal? Ein Sponsor ist bereits gefunden.

Warum keine weiteren Schulen, Straßen wie für einige wenige andere Menschen aus dem Widerstand? Warum ein nationales Denkmal an einem zentralen, symbolmächtigen Ort gerade für ihn? Fragt man im eigenen Bekanntenkreis herum, findet man Zustimmung, geradezu enthusiastische Zustimmung, die es vor zehn Jahren so noch nicht gegeben hätte.

Was also hat Georg Elser, was andere Menschen nicht haben, die in der NS-Zeit Widerstand geleistet haben? Z.B. die Geschwister Scholl. Ihnen sind zwar seit den 60er Jahren über 150 Schulen und ein kleines Boden-Denkmal[2] auf dem Gelände ihrer Universität in München gewidmet, aber niemand ist bisher auf die Idee gekommen, ihnen ein nationales Denkmal zu setzen – ein Stellvertreterdenkmal für den Widerstand aus dem Volk.

WAS HAT ELSER, WAS DIE GESCHWISTER SCHOLL NICHT HABEN?

Er ist entschlossen ..... das waren sie auch; *er* ist mutig ..... das waren sie auch; *er* ist lebensfroh ..... das waren die Geschwister auch; *er* will vorausschauend weiteres Leid vermeiden ..... das wollten sie auch; *er* handelt nicht im Auftrag einer Partei oder Ideologie ..... die Scholls und ihre Freunde auch nicht, *er* kommt mitten aus der Gesellschaft ..... die Scholls auch, *er* war bereit, sein Leben aufs Spiel zu setzen ..... die Geschwister Scholl auch.

Aber eins haben die Geschwister Scholl nicht: Sie taugen nicht als *Helden*. Ganz offensichtlich findet im aktuellen öffentlichen Gedenkdiskurs gerade wieder ein Paradigmenwechsel statt: Nach dem Krieg wurden zunächst Fragen nach den (großen) Tätern und den Strukturen des NS-Machtapparats gestellt; danach begann die Suche nach den (großen) Widerstandskämpfern (mit dem *20. Juli* als Vorbild). Seit Mitte der 60er Jahre wird allmählich die Wahrnehmung der Opfer ausdifferenziert[3] und zwischendurch tauchen immer wieder auch Fragen nach den Tätern und Tätergruppen auf (wie z.B. in der Auseinandersetzung um die erste Wehrmachtsausstellung). Nach der Wende, verstärkt nach Fertigstellung des *„Denkmals für die ermordeten Juden Europas“*, ist nun auch – medial unterstützt – der Blick auf die *eigenen* Opfer, die Opfer von Krieg, Vertreibung und Vergewaltigung möglich geworden. Und jetzt sind wir offensichtlich bei der Suche nach dem positiven Helden angekommen. Nicht zufällig hat der diesjährige Geschichtswettbewerb des Bundespräsidenten das Thema: „H E L D E N – verehrt – verkannt – vergessen“ gewählt. Warum nicht das Thema Widerstand oder Zivilcourage? Warum bringen wir den jungen Leuten den Begriff und das Thema „Helden“ wieder nahe? Wo der Untertitel noch Offenheit signalisiert, schafft das Logo des Wettbewerbs Eindeutigkeit: Ein Siegerkranz im Zentrum einer Strahlengloriole.

Die „Ernst Freiberger-Stiftung“ hat neben einigen Restaurierungen von historischen Denkmalen nunmehr am Spreebogen, auf privatem Grund, für Spaziergänger gut sichtbar, eine Allee der *„Helden ohne Degen“* eingerichtet. Neugeschaffene,

lebensgroße Büsten von zwölf Persönlichkeiten sind geplant, als sechste Büste (neben Walther Rathenau, Thomas Mann, Mies van der Rohe, Albrecht Haushofer und Konrad Zuse) ist seit September 2008 nun auch Georg Elser vertreten, eingeweiht vom Innenminister und viel gesellschaftlicher und politischer Prominenz. Nach Selbstauskunft des Initiators und Geldgebers der Stiftung, Ernst Freiberger, liegt dieser „Allee der Helden“ ein persönliches Motiv zugrunde. Er wolle von seinen ausländischen Geschäftspartnern nicht immer nur auf die 12 Jahre, nicht immer nur auf Hitler angesprochen werden.

Podiumsdiskussion auf dem Symposium „Denkzeichen Georg Elser“ am 22. Oktober 2008 in der Akademie der Künste Berlin, v. l. n. r. : Andreas Nachama, Renata Stih, Günter Morsch, Rainer W. Ernst, Katharina Kaiser, Lou Favorite. Foto: Miriam Papastefanou.

Diese Allee der „Helden ohne Degen“ solle von einem anderen Deutschland Zeugnis geben. Elser als Gegenfigur zu Hitler? Der kleine Volksheld gegen den „großen Diktator“? Rolf Hochhuth, der Initiator für ein individuelles Denkmal für Georg Elser in Berlin, war „biblisch berührt“[4], als ihm als Ort für seinen „Helden“ die Reichskanzlei vorgeschlagen wurde. *„Ja, wir brauchen einen Wilhelm Tell“* ruft er spontan bei einer Podiumsdiskussion zum Thema in den Raum[5], und er wird es später der Presse gegenüber wiederholen. *„Unser Wilhelm Tell“* als geradezu magische Beschwörung am Ort des „Braunauers“, dessen Namen Hochhuth nicht aussprechen mag. Andere gehen noch weiter: *„Ein gelungenes Attentat hätte vermutlich den Weltkrieg verhindert, denn Hitler war der Teufel in der NS-Bewegung...“*. Das Protokoll des Berliner Abgeordnetenhauses verzeichnet *„allgemeines Klatschen“* auf diese Einlassung ihres Vizepräsidenten Lehmann-Brauns[6]. Elser als „Volksheld“ konturiert den tief verwurzelten Mythos im kollektiven Gedächtnis der Deutschen:

ICH BIN'S NICHT, AUCH MEIN GROSSVATER IST'S NICHT – DER HITLER IST'S GEWESEN.

Alles lästige Forschen in den Niederungen der Täterbiografien quer durch alle Berufsgruppen, alles Wissen über die Unterschiede von Herrschaftsformen – wie die von Hannah Arendt herausgearbeiteten zwischen Diktatur und totalitären Systemen, alle Differenzierungen lösen sich in dieser Denkfigur auf: Wir wollen so gerne glauben, dass es der Hitler war und dieser Elser hätte es fast geschafft! Nur 13 Minuten trennen uns von dem Traum, es wäre plötzlich zuende gewesen mit all dem Grauen und auch mit dieser ewigen Verantwortung, die seitdem auf uns lastet.

Und da sind wir beim Kern, warum gerade Elser so schnell von der öffentlich vergessenen, konkreten historischen Person zum Helden mutiert ist. Jeder Deutsche – ob in Ost oder West – kennt das Gefühl, das Ernst Freiberger als Motiv für seine Stiftung beschrieben hat: Ob man zur zweiten oder schon dritten Generation gehört, man wird als Deutscher – gerade im Ausland – immer in Beziehung zu der Geschichte gebracht, die in Europa zu nie da gewesenen Verbrechen geführt hat. Man kann sich als Individuum dieser Zuschreibung nicht entziehen, wenn man als Deutsche(r) geboren ist.

Die Psychoanalytiker Alexander und Margarete Mitscherlich haben diese unausweichliche Empfindung in ihrem berühmten Buch „Die Unfähigkeit zu trauern“[7] als **„***verletztes Selbstwertgefühl***“** beschrieben. Nicht mehr die „Gefühlsstarre“ der Kriegs-Generation sei bei den Folge-Generationen festzustellen, die durchaus zu Empathie und Trauer fähig sind, weil sie nicht, wie die Mitläufer-Generation, mit Hitler ihr Ich-Ideal verloren haben. Das verletzte Selbstwertgefühl jedoch – nach dem Krieg lange Zeit auch „Scham“ oder „Schuld“ genannt – ist nicht aufzulösen. Was bleibt ist „Melancholie“ (im Freud'schen Sinn). Diese Melancholie führt zu De-Realisierung, man kann ihr nur durch Projektion entkommen. Deshalb eignet sich Elser, wenn die Mitscherlich'sche These stimmt, idealtypisch als Projektionsfigur und Wunsch-Held, besonders auch wegen seiner Ähnlichkeit mit uns, denn er ist ein „Mann aus dem Volk“. Als ein in Bronze gegossener Stellvertreter würde er das eigene, reduzierte Selbstwertgefühl, die Melancholie, das Gefühl von Scham und Schuld und Selbstvergänglichkeit für kurze Momente aufheben. Dazu käme die räumliche Nähe zum *„Denkmal für die ermordeten Juden Europas“*, von dem die Beobachter von außen fast bewundernd sagen: Da bekennt sich erstmals in der Welt ein Volk im Zentrum seiner Hauptstadt zu seiner negativen Geschichte. Von hier aus könnte man in Zukunft als Deutscher seine Geschäftspartner, seine Freunde aus dem Ausland und die Schulklassen zum Elser-Denkmal hinüber führen: Seht her, wir haben jetzt auch – wie alle anderen Völker – unseren positiven Helden.

Die Scham ist vorbei.

MIT ELSER DEM INDIVIDUELLEN WIDERSTAND EIN GESICHT GEBEN?

Es gibt seit kurzer Zeit ein angemessenes Denkmal für Georg Elser. Es ist eine aktuelle, ausführliche Monografie von Peter Steinbach und Johannes Tuchel[8]. Man könnte auch eine wichtige Straße in Berlin als Hauptstadt nach Elser benennen, um seinen Namen im öffentlichen Gedächtnis zu behalten. Man könnte vielleicht auch einer öffentlichen Schule seinen Namen geben, wenn sich Eltern und Pädagogen differenzierte Antworten auf die Fragen der Schüler/-innen zutrauen, z.B ob ein Einzelner entscheiden darf, ob zivile Opfer in Kauf genommen werden dürfen, unabhängig davon, ob es sich aus seiner Sicht um unschuldige Opfer (die Kellner) oder „schuldige“ (NSDAP-Parteigenossen) handelt[9]. Aber ein Denkmal im öffentlichen Raum? Ein Denkmal im Stadtraum diskutiert nicht. Es gibt den Betrachtern, den Touristengruppen und Schulklassen keine Antworten. Ein Denkmal ist gesetzt. Im besten Fall kann es Fragen anregen.

Kaum eine andere Denkmalsidee der letzten Jahre macht die Notwendigkeit der Kontextualisierung so deutlich, insbesondere weil es sich in Berlin wegen des fehlenden biografischen Bezugs nur um einen symbolischen Ort handeln kann, wenn man Georg Elser nicht in Sachsenhausen, dem Ort seiner Gefangenschaft, mit einem Denkmal ehren will. Der Kontext der Reichskanzlei würde den Helden-Mythos bestätigen, der Kontext der Denkmale für die Opfer der NS-Zeit (das Holocaustdenkmal, das Homosexuellendenkmal, das für die Sinti und Roma, das für die Euthanasie-Opfer) würde Entlastungsfunktionen evozieren. Ein neutraler Ort (gibt es den in Berlin?) würde das Problem der historischen Gebundenheit der Elser-Tat verschleiern. Es scheint, als bliebe allein der Kontext des Widerstands in der NS-Zeit, also die *Gedenkstätte Deutscher Widerstand*, ein angemessener Ort. Hier wäre Elsers Tat eingebettet in die unterschiedlichen Formen des Widerstands, die möglich waren.

Hier fänden die Fragenden differenzierte Antworten zur Person Georg Elser und zu den Verfassungsfragen: Wie weit darf, soll, muss Widerstand unter welchen Bedingungen gehen? Und wenn ein Elser Denk-Mal oder Denk-Zeichen dem „individuellen Widerstand ein Gesicht geben“ soll, dann würde es sich dazu eignen, ein Spannungsverhältnis zum Denkmal für den *20.Juli 1944* im Eingangshof zur Gedenkstätte herzustellen. Diese – 1980 in der Wirkung noch gesteigerte – „Ehrenhof“-Inszenierung gibt schon lange nicht mehr wieder, was das differenzierte Konzept der Gedenkstätte zur Anschauung bringt. *„Ist das eine Nazi-Figur?“* hat mich eine jugendliche Freundin gefragt, mit der ich die Gedenkstätte besucht habe. Und sie hat ein sensibles Gespür dafür, dass diese Ästhetik auf die Nazizeit verweist. Denn tatsächlich hat der Künstler Richard Scheibe bekanntermaßen für seine Plastiken durchaus Anerkennung in der NS-Zeit gefunden. Diese Allegorie des soldatischen Mannes, der selbst als Akt gepanzert wirkt und dem man die Fessel nicht wirklich glaubt, bezieht sich auf die ikonografische Tradition der Krieger-Plastik. Hätten sich die Denkmalsetzer von 1953 getraut, das Werk eines verfemten Bildhauers wie Wilhelm Lehmbruck oder Otto Freundlich anzukaufen oder einen zeitgenössischen internationalen Künstler wie Alberto Giacometti zu beauftragen, ein anderes Bild hätte – durch die Medien verstärkt – unsere Vorstellung vom deutschen Widerstand geprägt. Eine subjektive Form, die dem individuellen Widerstand einen aktuellen Ausdruck verleiht, würde als Gegenüber zur Allegorie des soldatischen Mannes in der Formsprache der 30er Jahre ein ästhetisches Spannungsverhältnis erzeugen, das auf das historische Spannungsverhältnis der unterschiedlichen Widerstandsformen und die unterschiedlichen Weltbilder der widerständigen Frauen und Männer verweist.

NACHTRAG

Die Debatte um ein Elser-Denkmal hat eine empirische Leerstelle in unserer Erinnerungslandschaft markiert, die Rolf Hochhuth und andere mit einem Elser-Denkmal besetzen wollen und die schon DDR-Bürger einem anderen Helden, Ernst Thälmann, widmen wollten: Die Restflächen der Neuen Reichskanzlei an der Wilhelm-/Ecke Voßstraße. Die Entscheidung der DDR-Regierung, diesen Ort mit einer Wohnüberbauung optisch unsichtbar zu machen, kann uns den bewussten Umgang mit den verbliebenen Rest-Flächen nicht abnehmen. Und da hat der Theatermann Hochhuth eine wunderbare Gestaltungsidee vorgegeben: Er zitiert den alttestamentarischen König Salomon, dass nichts bleiben solle als Gras an der Stelle, „wo Großmannssucht sich mörderisch gespreizt hat“[10]. Das Theater, wie auch die bildende Kunst wissen aber, dass Leere nicht einfach da ist, sondern erzeugt, das heißt, zu einem Bild werden muss. Ein weiterer Kunst-Wettbewerb, in historisch gesetzter Nähe zum *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* und zu den anderen Opfer-Denkmalen ist angesagt.

KATHARINA KAISER

1 Georg Elser (1903–1945) schwäbischer Schreiner, versucht am 8.Nov. 1939 Adolf Hitler im Münchener Bürgerbräukeller durch eine selbstgebaute Bombe zu töten. Die Detonation verfehlt Hitler um 13 Minuten, es sterben 8 Menschen, 63 sind schwer verletzt, Er wird gefasst, verhört und gefoltert. Er bekennt, er habe den Krieg verhindern wollen. Am 9.4.1945 wird er nach jahrelanger Haft in den KZs Sachsenhausen und Dachau ermordet. Zeitgenossen und die Nachkriegsgesellschaft streiten zunächst, ob er die Tat allein begangen habe und über die Angemessenheit seiner einsamen Tat aus rechtsstaatlicher Perspektive.

2 Robert Schmidt-Matt: Bodendenkmal, Universität München von 1988, Tontafeln auf denen Dokumente / Flugblätter der Studentischen Widerstandsgruppe „Weiße Rose“ abgebildet sind.

3 Auch wenn bis heute immer noch Opfergruppen neu in den Fokus der öffentlichen Wahrnehmung kommen, weil sie bisher im Erinnerungs-Diskurs vergessen worden sind.

4 Rolf Hochhuth: in Süddeutsche Zeitung vom 26.3.2008.

5 Symposium: Gedenkzeichen Georg Elser, Akademie der Künste, Berlin 22.10.2008.

6 Protokoll des Abgeordneten Hauses vom 13.3.2008.

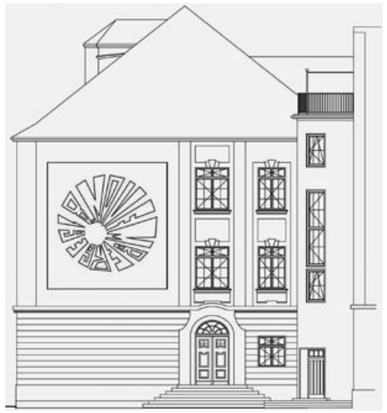
7 Alexander und Margarete Mitscherlich: Die Unfähigkeit zu trauern, Grundlagen Kollektiven Verhaltens, München 1967.

8 Peter Steinbach, Johannes Tuchel: Georg Elser, Berlin 2008.

9 Jutta Limbach, die ehemalige Bundesverfassungsgerichtspräsidentin, hat für die Beantwortung dieser Fragen einen langen Vortrag gebraucht, um herauszuarbeiten, warum aus der Sicht der heutigen Rechtsauffassung und unter Kenntnis der damaligen Gewaltverhältnisse Georg Elser freigesprochen werden müsse. Sie sieht in ihm in einem positiven Sinn einen „lebenden Willen zum Recht“ verkörpert.

10 Rolf Hochhuth: in Süddeutsche Zeitung vom 26.3.2008.

Richard Scheibe, Freiheitskämpfer, Denkmal für den Widerstand gegen das NS-Regime, Berlin Gedenkstätte Deutscher Widerstand, 1953. Foto: Martin Schönfeld.



Silke Wagner, Georg-Elser-Platz, Ansicht von Westen, Abbildung aus dem Entwurf „8. November 1939“, 2008.

KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM ALS AUFGABE DER KULTURPOLITIK

Mit dem Vorhaben, Kunst im öffentlichen Raum als innovatives Projekt zu betreiben, kann man sich in der Kulturpolitik der Reibungsflächen sicher sein. Permanente Denkmäler – so ein breiter Konsens in der Kunsttheorie – können in unserer demokratischen Gesellschaft nicht mehr in der repräsentativen Funktion eines Reiterdenkmals des 19. Jahrhunderts gesetzt werden. Versteht man Kunst im öffentlichen Raum hingegen im situationistischen Sinne der 1960er Jahre, muss sie die alltägliche Wahrnehmung stören und zutiefst verstören. Eine weitere Möglichkeit bestünde in der Fortführung eines stadtpolitischen Konzepts der „Stadtverschönerung“, das weitgehend die 1970er und 1980er Jahre prägte. Die „drop sculptures“, also Skulpturen, die anscheinend ohne jeden inhaltlichen oder formalen Bezug wie aus dem Himmel gefallen plötzlich die Straßenschluchten und Plätze säumten, rufen bis heute Unbehagen von Seiten der Kunstkritik und gleichgültige Nichtwahrnehmung von Seiten der Bürger hervor. Dieses kunsthistorische und gesellschaftliche Dilemma machte die Kunst im öffentlichen Raum zur Gratwanderung für die Kulturpolitik und oftmals zu Unrecht zum Running Gag der Kunstkritik.

Und doch liegt eine grundlegende demokratische Verantwortung darin, diese Kunstform weiterzuführen. Schließlich darf der öffentliche Raum als gesellschaftlicher Denkraum nicht verloren gehen. Dieser Raum ist heute weit entfernt davon, nur der begehbare Außenraum unserer Städte zu sein. Dieser öffentliche Raum ist geprägt von Kommerzialisierung, Virtualisierung und einem unendlich komplexen Geflecht gesellschaftlicher, kultureller und ästhetischer Zusammenhänge. Ein Schlüssel zur Rehabilitierung der kulturpolitischen Förderung von Kunst im öffentlichen Raum kann in der Auseinandersetzung mit diesem Raum in seiner ganzen Mehrdimensionalität liegen. In dieser Auseinandersetzung können sich in einem weitgehend kommerzialisierten öffentlichen Raum neue Freiräume für den Bürger eröffnen.

In diesem Raum nun historische Themen von essentieller Bedeutung in permanenter Form zur Diskussion zu stellen, macht das Vorhaben um einiges kontroverser, entspricht jedoch in höchstem Maße jenem Auftrag der Kunst im öffentlichen Raum, Öffentlichkeit im aufklärerischen Sinne herzustellen. Sich mit der Person und der Tat Georg Elsers in dieser Form auseinanderzusetzen, entspringt also nicht nur einem Glauben an die Möglichkeiten der zeitgenössischen Kunst, sondern auch einem Glauben an unsere gesellschaftliche Vernunft und Diskursfähigkeit. Die regen Diskussionen, die wir mit unserem Kunstwettbewerb bereits vor dessen Realisierung ausgelöst haben, kann man als ein positives Zeichen in diese Richtung interpretieren.

HINTERGRUND UND VERFAHREN DES WETTBEWERBS

Dabei stellt der Kunstwettbewerb zum Gedenken an Georg Elser in München eigentlich eine Ausnahme in der Ausrichtung der Kunst im öffentlichen Raum des Kulturreferats dar. Wesentlich konzentriert sich die Arbeit des Kulturreferats explizit auf temporäre Arbeiten, während permanente Kunst im öffentlichen Raum primär durch das städtische Baureferat und das dort angesiedelte Programm QUIVID verwirklicht wird. Der Kunstwettbewerb geht auf die Stadtratsinitiative der Fraktion Bündnis 90 / Die Grünen / Rosa Liste „Endlich das Georg-Elser-Denkmal errichten!“ vom Januar 2007 zurück. Bis dahin hatte die Georg-Elser-Initiative in München engagiert auf die Errichtung eines derartigen Kunstwerks hingewirkt.

In der hierfür vom Stadtrat eingesetzten Jury begaben sich Kunstexperten und politische Vertreter in einen produktiven und fachkompetenten Austausch. Die Stadträte und -rätinnen Dr. Ingrid Anker, Siegfried Benker und Marian Offman saßen dabei an einem Tisch mit Prof. Stephan Dillemuth von der Akademie der Bildenden Künste München, der freien Kuratorin Dr. Patricia Drück, der Galeristin Dina Renniner, dem Künstler Martin Schmidt sowie der Vorsitzenden der Georg-Elser-Initiative, Dr. Hella Schlumberger.

Auf Grundlage der vom Stadtrat vorgegebenen Rahmenbedingungen wurde zusammen mit der Georg-Elser-Jury ein eingeladener Kunstwettbewerb organisiert. Dabei stand ein Gesamtbudget von 35.000 Euro zur Verfügung, wobei 30.000 Euro als Etat vom Stadtrat beschlossen und 5.000 Euro an Spendenmitteln durch die Georg-Elser-Initiative beigesteuert wurden. Im Laufe der Jurysitzungen wurden fünf Künstler und Künstlerinnen ausgewählt, um das Thema zu bearbeiten. Die Wahl fiel auf Beate Engl (München), Thomas Kilpper (Berlin), Nina Radlfahr (München), Christian Schnurer (München) und Silke Wagner (Frankfurt).

ENDLICH DAS GEORG-ELSER-DENKMAL ERRICHTEN!

Der Georg-Elser-Kunstwettbewerb der Stadt München

In der Wettbewerbsauslobung wurde die Aufgabe gestellt, an den Widerstandskämpfer Georg Elser in Form eines permanenten Kunstwerks auf dem Georg-Elser-Platz zu erinnern. Elser wohnte und arbeitete in unmittelbarer Nähe des heutigen Platzes, während er zwischen Ende 1938 und dem 08. 11. 1939 sein Attentat auf die Führungsspitze der Nationalsozialisten im Bürgerbräukeller vorbereitete. Der klassische Begriff „Denkmal“ wurde in der Auslobung bewusst vermieden, um sich von der Denkmalsetzung in der Tradition des 19. Jahrhunderts abzusetzen.

Die Jury kam mehrheitlich überein, auf eine exakte Standortvorgabe auf dem Georg-Elser-Platz zu verzichten. Jedoch ergaben sich durch vorherige Ortsbegehungen einige örtliche Einschränkungen, die als Problemstellung an die Künstler und Künstlerinnen vermittelt wurden. Der 1997 nach Elser benannte Platz ist ein relativ schmales Areal, das von der belebten Türkenstraße in München-Maxvorstadt abgeht. Der gepflasterte Platz verfügt über einen alten Baumbestand und wird an drei Seiten von Bauten begrenzt, unter anderem durch ein Restaurant mit Freischankfläche und das Gebäude einer Grundschule. So bestand die anspruchsvolle Aufgabe für die Künstler, einen möglichen Bereich für eine künstlerische Arbeit an diesem dichten urbanen Ort auszumachen. Darüber hinaus wurde eine Bodenarbeit, z.B. in Form eines Mosaiks, von der Jury als ungeeignet erachtet.

Nach weiteren Ortsbegehungen wurden im März 2008 fünf anspruchsvolle Entwürfe eingereicht, die der Jury zur Entscheidung präsentiert wurden.

DER SIEGERENTWURF VON SILKE WAGNER

Die Jury kam überein, das Konzept von Silke Wagner mit dem Titel „8. November 1939“ zur Realisierung zu empfehlen. Der Stadtrat folgte dieser Empfehlung im Oktober 2008 und beschloss damit die Installierung des Kunstwerks. Die Frankfurter Künstlerin Silke Wagner schlug auf einer bereits bestehenden umrahmten Fläche an der Außenfassade des Schulgebäudes am Georg-Elser Platz eine Neoninstallation als Wandarbeit vor. Die Arbeit mit einem Durchmesser von 5,1 Meter, bestehend aus Neonröhren, Transformatoren, einem Steuerungssystem und einer Zeitschaltuhr, stilisiert formal eine Detonation mit dem Datum des Attentats. Durch die eingebaute Steuerung wird das Neonlicht im Uhrzeigersinn aktiviert, so dass es jeden Tag jeweils nur für eine Minute sichtbar ist – von 21.20 bis 21.21 Uhr. Das Steuerungssystem mit seinem einminütigen Ablauf ist zugleich die Choreografie des Kunstwerkes. Indem einzelne Zahlen und Buchstaben der Neonarbeit im Uhrzeigersinn aufleuchten und damit das Datum „8. November 1939“ ergeben, wird eine Detonation simuliert.

Durch die Arbeit an der Wand präsentiert Silke Wagner die gelungene und innovative Verortung des Kunstwerks in einem dichten urbanen Raum. Formal tritt das Kunstwerk in Dialog mit den gegebenen Strukturen des Platzes als auch mit der Formensprache greller Neonwerbung aus dem urbanen Stadtbild. Damit nimmt Wagner den gegebenen urbanen Raum auf und bringt ihn künstlerisch ins Bewusstsein.

Diese Auseinandersetzung mit dem greifbaren und sichtbaren urbanen Raum verbindet sich facettenreich mit Ebenen des historischen und sozialen Raums. Durch die Konzentration auf einen bestimmten Augenblick thematisiert Wagner konkret das historische Vorhaben Georg Elsers. Um 21.20 Uhr am 8. November 1939 detonierte die von ihm entwickelte und gebaute Bombe, mit der Hitler und die Führungsspitze der NSDAP im Bürgerbräukeller getötet werden sollten. Dieser Tat sollte das kritische öffentliche Bewusstsein gelten. Die Arbeit der Künstlerin lenkt den Blick daher gezielt auf das Wesentliche, den Moment des Attentats. Das verwendete Neonglas ist transparent, wodurch die Arbeit in ausgeschaltetem Zustand kaum wahrnehmbar ist. Dadurch werden im Werk Sichtbarkeit mit Unsichtbarkeit konterkariert. Die ambivalente gesellschaftliche Rezeption der Person Elser, dessen Tat für den Widerstand in Deutschland bis in die 1990er Jahre hinein wenig Würdigung erfuhr, wird somit auf ästhetische Weise transportiert. Die Arbeit verweigert sich so den Mechanismen zahlreicher traditioneller Ehrendenkmäler, die eine nachträglich konstruierte Vorstellung von Heldentum statuieren und damit den Betrachter von seiner eigenen sozialen Verantwortung ablenken. Durch die rein punktuelle Leuchtkraft des Kunstwerks wird die Öffentlichkeit hingegen zur Reflexion aufgefordert. So ist das Kunstwerk weit davon entfernt, in die übliche Unsichtbarkeit konventioneller, heroisierender Denkmäler zu fallen. Geschichte bleibt damit im öffentlichen Diskurs verankert. In Wagners Arbeit findet sich eine Auseinandersetzung mit dem Raum in seiner ganzen Vielschichtigkeit, wodurch es ihr gelingt, den öffentlichen Raum zeitgemäß und kritisch für die Bevölkerung zu öffnen.

Bis zum 8. November 2009, wenn sich die Tat Georg Elsers zum siebzigsten Mal jährt, soll das Kunstwerk realisiert werden. Wir können uns jetzt schon freuen, wenn Besucher des Georg-Elser-Platzes diese Öffnung des Raumes erleben und sich mit der gesellschaftlichen Tragweite der Tat Elsers auf innovative Weise auseinander setzen können.

Hans-Georg Küppers und Daniel Bürkner
Kulturreferat Landeshauptstadt München

Silke Wagner, Abbildung aus dem Entwurf „8. November 1939“, 2008. Illustration (2): Silke Wagner.

DER SOCKEL DES KAISERS MUSS ES SEIN

Auf dem Sockel des Kaiser-Wilhelm-Nationaldenkmals soll zukünftig das Einheits- und Freiheitsdenkmal der Deutschen stehen

Am 9. November 2007 beschloss der Deutsche Bundestag die Errichtung eines „Freiheits- und Einheitsdenkmals“: Als ein „nationales Symbol in der Mitte der deutschen Hauptstadt“, soll es „an die friedliche Revolution im Herbst 1989 und an die Wiedergewinnung der staatlichen Einheit Deutschlands“ erinnern, „ein Denkmal der Freiheit und Einheit Deutschlands“ sein, „das zugleich die freiheitlichen Bewegungen und die Einheitsbestrebungen der vergangenen Jahrhunderte in Erinnerung ruft und würdigt“ (Bundestags-Drucksache 16/6925).

Im März 2008 präsentierte Kulturstaatsminister Neumann (CDU) erstmals Näheres im Kulturausschuss des Deutschen Bundestages. Anlässlich des 20. Jahrestages des Mauerfalls am 9. November 2009 sollte das Denkmal realisiert sein. Der angestrebte Zeitplan erwies sich jedoch als nicht haltbar. Zunächst musste der Ort bestimmt werden. Erst danach wurde im Dezember 2008 der Gestaltungswettbewerb für ein Freiheits- und Einheitsdenkmal gestartet. Nicht das Denkmal, aber immerhin der Entwurf sollen nun im November 2009 präsentiert werden. Inzwischen wurde der ursprünglich veranschlagte Kostenrahmen von bisher fünf auf fünfzehn Millionen Euro erhöht. Zusätzlich zu diesem Budget soll der als Standort bestimmte Sockel des früheren Kaiser-Wilhelm Nationaldenkmals für vier Millionen Euro aufwändig saniert werden. Die Mittel dafür sollen jedoch gesondert zur Verfügung gestellt werden.

Schwerer als das Kostenproblem wiegt jedoch die (Fehl)Entscheidung für den gewählten Standort. Alternativen hätte es durchaus gegeben. Zum Beispiel die Lustgartenseite des Schlosses, an der der preußische König Friedrich Wilhelm IV. den Gefallenen der Märzrevolution von 1848 die letzte Ehre erwies und sein Haupt vor den Särgen entblößte, als diese auf dem Weg von ihrer Aufbahrung auf dem Gendarmenmarkt zum Friedhof im Friedrichshain das Schloss passierten; zugleich der Ort, an dem Karl Liebknecht 1918 die „freie sozialistische Republik“ ausrief und die jüdisch-kommunistische Widerstandsgruppe um Herbert Baum im Lustgarten 1942 einen Brandanschlag auf eine NS-Propaganda-Ausstellung verübte und die Demonstration vom 4. November 1989 am Palast der Republik vorbeizog. Oder den Pariser Platz mit dem Brandenburger Tor, das als Symbol für die deutsche und europäische Teilung und deren Überwindung steht. Wirklich diskutiert wurden diese Vorschläge nie. Interessant wäre auch die Debatte anderer Vorschläge gewesen, wie jener des Schriftstellers Ingo Schulze, der die Verschiebung des Nationalfeiertags auf den 9. Oktober vorschlug. Aber das hätte bedeutet, auch über die Sinnhaftigkeit dieses Denkmalprojekts zu streiten. Das Denkmal soll aber auf dem Sockel des Kaiser-Wilhelm-Denkmals auf der Berliner Schlossfreiheit errichtet werden und damit die Kontinuität nationaler Identitätspolitik behaupten.

DIE ENTWICKLUNG DES DENKMALPROJEKTS IM KAISERREICH

Nachdem mit der Reichsgründung 1871 die deutsche Staatsbildung abgeschlossen war, galt es, die Konzentration auf den Prozess der Nationenbildung zu legen. Für die Vertreter der Politik stand die Entwicklung von Nationalbewusstsein zur Stärkung der Identifikation der Bevölkerung mit dem Kaiserreich im Vordergrund. Das führte im Bereich des Denkmalbaus zu einer Inflation von neuen Denkmälern.

Eine besondere Bedeutung kam hierbei den Kaiser-Wilhelm-Denkmälern zu. Nach dem Tod von Wilhelm I. (1888) setzte eine Denkmalflut ein, die erheblich zu seiner Heroisierung beitrug. Der Katalog „Die Denkmäler Kaiser Wilhelms des Großen“ von 1904 weist über 300 Standorte aus. „Besonders in den Kaiser-Wilhelm-Denkmälern wurde das tradierte herrschaftliche Interesse an monarchisch-dynastischer Repräsentation deutlich. Die Kaiser-Wilhelm-Denkmäler führten den dynastisch-monarchischen Staat als Machtstaat vor, häufig mit dem traditionellen, aber jetzt in gewaltige Dimensionen gesteigerten Machtsymbol des reitenden Herrschers.“[1] In den kriegerischen Reiterstandbildern erschienen Monarchie und Militär als Säulen des Staates, als über der Tagespolitik stehende „sakrale“ Instanzen und als Garanten für Macht und Wohlstand. Die staatspolitischen Tugenden reduzierten sich auf die Loyalität der Untertanen gegenüber dem Herrscher und die Akzeptanz der politischen Rolle des Militärs in der Gesellschaft[2]. Das politische Programm dieser Denkmäler entsprach damit weitgehend den Realitäten des deutschen Kaiserreichs nach innen und außen.

Den eigentlichen Höhepunkt kaiserlicher Nationsinszenierung bildete das am 22. März 1897, anlässlich des 100. Geburtstags Kaiser Wilhelm I., eingeweihte, architektonisch pompös umrahmte und auf das Stadtschloss hin orientierte Reiterdenkmal Kaiser Wilhelm I. auf der Schlossfreiheit[3].

Kaum ein Denkmalprojekt im deutschen Kaiserreich unterlag stärkerer direkt politisch motivierter Beeinflussungen als das Nationaldenkmal für Wilhelm I. Nach dessen Tod am 9. März 1888 wurde das Denkmalprojekt zum Staatsprojekt. Bereits am 18. März 1888 wurde von einigen Reichstagsabgeordneten ein „schleuniger Antrag zur Errichtung eines Denkmals für den hochseligen Kaiser“ eingebracht. Der Reichskanzler wurde vom Reichstag einstimmig beauftragt, einen Wettbewerb auszuloben. Als mögliche Plätze für das Denkmal wurden in den „Bedingungen der Preisbewerbung“ die Schlossfreiheit, der Opernplatz, der Pariser Platz, der Platz vor dem Brandenburger Tor, die Charlottenburger Chaussee bis zur Siegesallee und der Königsplatz genannt. Das Preisgericht bestand aus 14 Mitgliedern: drei Angehörigen des Bundesrates, vier Mitgliedern des Reichstages und sieben künstlerischen Sachverständigen. Die ersten Preise des Wettbewerbs gingen an die Architekten Wilhelm Rettich und Paul Pfann sowie Bruno Schmitz. Die siegreichen Entwürfe wählten als Ort den Königsplatz und den Platz, wo die Charlottenburger Chaussee die Siegesallee kreuzte. Eugen Richter verwies in seiner Rede vor dem Reichstag am 12. November 1889[4] darauf, dass in den prämierten Entwürfen, der Abriss der Häuser auf der Schlossfreiheit, der zehn bis zwölf Millionen Mark kosten sollte, nicht in Betracht gezogen worden war.

Nach Meinung von Kaiser Wilhelm II. war es keinem der Preisträger gelungen: „… die Persönlichkeit des Monarchen gleichzeitig in der Macht und in der Schlichtheit der Erscheinung wiederzugeben, wie das deutsche Volk das Bild des ersten Kaisers in sich aufgenommen hat“[5]. Er bevorzugte den nicht prämierten Entwurf von Reinhold Begas auf der Schlossfreiheit. Am 2. Juli 1890 beschloss der Reichstag mit großer Mehrheit, die Entscheidung über den Ort und die Gestaltung des Standbildes sowie die Art der Ausschreibung allein dem Kaiser zu übertragen. Bereits im Dezember 1889 hatte der Berliner Magistrat auf Initiative von Wilhelm II. den Ankauf und Abbruch der Häuser auf der Schlossfreiheit beschlossen, die dem Denkmalprojekt im Wege standen.[6]

Ein zweiter, durch Wilhelm II. beantragter, beschränkter Wettbewerb bestimmte erwartungsgemäß den Entwurf von Begas zur Ausführung. Nach nochmaliger Überarbeitung und diversen Streitigkeiten fand 1895 die Grundsteinlegung statt. Aus einer Unternehmung der Nation war durch die Entscheidung des Reichstags eine alleinige Angelegenheit von Kaiser Wilhelm II. geworden. Die Kosten für den Entwurf beliefen sich auf acht Millionen Mark, die vom Bundesrat bewilligt wurden, allerdings stellte der Reichstag dann „nur“ vier Millionen Mark für das Nationaldenkmal zur Verfügung, jede andere Mitwirkungsmöglichkeit war dem Parlament zuvor entzogen worden. Daraufhin wurde aus Kostengründen auf die geplanten bronzenen Standbilder deutscher Fürsten, Militärs und des ersten Reichskanzlers, Otto von Bismarck, für die Kolonnade verzichtet.

Reinhold Begas und andere, Denkmal für Kaiser Wilhelm I., Berlin Schlossfreiheit 1895-1897. Repro nach: Album von Berlin, Globus Verlag, Berlin 1904.

Der Sockel für das künftige Denkmal am Schlossplatz Berlin. Foto: Andreas Steinhoff.

Die treffendste Deutung für das 1897 eingeweihte Denkmal lieferte wohl Wilhelm II. selbst: „Als feindlicher Anfall Deutschlands Grenzen bedrohte, seine Ehre und Unabhängigkeit antastete, fanden sich die lange getrennten Stämme aus Nord und Süd wieder: die auf Frankreichs Schlachtfeldern mit Strömen von Heldenblut besiegelte Waffenbrüderschaft der deutschen Heere war der Eckstein des neuen Reiches, des die Fürsten und Völker Deutschlands unauflöslich umschließenden Bundes. Dieser Einigung ist das hehre Denkmal, welches die mit Ehrfurcht gepaarte Liebe des deutschen Volkes seinem Großen Kaiser (…) heute widmet, ein erhebendes Zeugnis.“ Feinbildrhetorik, martialischer Opfermythos und kriegerische wie monarchozentrische Nationsgründung bildeten demnach die Orientierungspunkte der Inszenierung, während die an den Verfassungstext angelehnte Bund-Diktion die Binnenstruktur des Nationalstaats fast egalitär verbrämte, allerdings individuelle Inklusion höchstens über den Begriff des opferbereiten „Helden“, nicht aber etwa des partizipationsberechtigten „Bürgers“ geleistet wurde.[7]

Die Inszenierung von nationalgeschichtlicher Kontinuität

Das Gedenkjahr 2009 bietet zahlreiche Möglichkeiten für große Geschichtsinszenierungen, eine davon ist das Einheits- und Freiheitsdenkmal. Die Debatte um das von der „Deutschen Gesellschaft“ initiierte Denkmalprojekt, die derzeit in zahlreichen Städten der Republik Veranstaltungen durchführt, um in der interessierten Öffentlichkeit für das Projekt zu werben, zeigt, dass es weniger um inhaltliche Diskussionen geht, sondern in erster Linie dazu dienen soll, Zustimmung für das Denkmalprojekt zu finden. Noch im Jahr 2007 sprach sich Bundestagspräsident Norbert Lammert (CDU) für eine breite gesellschaftliche Debatte über das geplante Denkmal aus. Eine solche breite Debatte gibt es jedoch nicht. Die öffentliche Debatte findet nur im Ansatz statt und auch erst, nachdem die grundsätzlichen Festlegungen bereits getroffen worden sind.

Mit der vom Bundestag vorgegebenen Zielsetzung für das Denkmal: die Erinnerung an die friedliche Revolution im Herbst 1989, die Wiedergewinnung der staatlichen Einheit Deutschlands, sowie die Erinnerung an die freiheitlichen Bewegungen und Einheitsbestrebungen der vergangenen Jahrhunderte, ist ein komplexer Auftrag formuliert, der folgende Ereignisse bzw. Entwicklungen ausschließt: den Augenblick, in dem sich die DDR-Bürger emanzipierten, den Prozess der deutschen Einigung, die mit der Wirtschafts- und Sozialunion am 1. Juli 1990 begann und dessen Gelingen noch offen ist, und zugleich sollen auch noch die freiheitlichen Bewegungen und Einheitsbestrebungen der vergangenen Jahrhunderte gewürdigt werden.[8]

Die Erwartungen der Politiker an das Denkmal sind vielfältig. Einige, wie Kulturstaatsminister Bernd Neumann, sehen in dem Freiheits- und Einheitsdenkmal „einen Kon-

trapunkt zur Tradition dieser Stätte sowie die Verdeutlichung des Bruchs und die demokratische Entwicklung seit jenen monarchistischen Zeiten“[9], andere, wie beispielsweise Bundestagsvizepräsident Wolfgang Thierse, werben für das „Mahnmal unseres historischen Glücks“, um zu zeigen, dass „die deutsche Geschichte auch mal gut ausgehen“[10] könne.

Überzeugende Begründungen für die Wahl des Standorts sind das bisher nicht. Eher stehen die Aussagen als Beispiel für die Fortsetzung der Geschichtspolitik, die unter der Kanzlerschaft von Helmut Kohl begann. Dieser hatte 1983 eine „geistig-moralische Wende“ verkündet und ein positives deutsches Nationalbewusstsein gefordert. Bereits 1981 hatte Kohl bei einem Besuch Israels von der „Gnade der späten Geburt“ gesprochen, 1985 löste der gemeinsame Besuch mit US-Präsident Reagan auf dem Soldatenfriedhof im rheinland-pfälzischen Bitburg heftige Kontroversen aus. Neben amerikanischen Soldaten und deutschen Wehrmachtsangehörigen liegen auf dem Friedhof auch Mitglieder der Waffen-SS. Kohl bestand dennoch auf den Besuch. Der Historiker Heinrich August Winkler schrieb dazu: „Hätte Reagan nicht nach Bitburg auch dem ehemaligen Konzentrationslager Bergen-Belsen einen Besuch abgestattet, von dem Ereignis in der Eifel wäre der makabre Eindruck ausgegangen, die Bundesrepublik Deutschland und die Vereinigten Staaten von Amerika hätten sich darauf verständigt, den Zweiten Weltkrieg fortan als europäischen Normalkrieg zu betrachten.“[11] Vierzig Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs ging es Kohl darum, eine „Normale-Nation-Identität“, eine gleichberechtigte Stellung unter den Westmächten zu erreichen und endlich dem Schatten der NS-Vergangenheit durch symbolische Gesten zu entkommen – er setzte bewusst einen Kontrapunkt zur Demutsgeste Willy Brandts in Warschau.

Der Wandel in der Gedenkpolitik begann 1993 mit der Umwidmung der Neuen Wache zur Zentralen Gedenkstätte der Bundesrepublik Deutschland. Im Februar 1992 hatten sich die Regierungsparteien und die Opposition des Deutschen Bundestages auf die Einrichtung einer „Zentralen Gedenkstätte der Bundesrepublik Deutschland“ in der Neuen Wache geeinigt. Die „ästhetische Richtlinienkompetenz“ lag bei Kanzler Kohl. Das von ihm befürwortete Gestaltungskonzept wurde ohne öffentliche Ausschreibung, ohne Einbeziehung von Parlament, Öffentlichkeit und Fachöffentlichkeit, durchgesetzt. Neben dem pauschalisierenden Opfergedenken stieß die Entscheidung, bei der Rekonstruktion des von Heinrich von Tessenow 1931 gestalteten Innenraums anstelle des Granitquaders eine vergrößerte Replik der Käthe-Kollwitz-Skulptur „Mutter mit totem Sohn“ („Pieta“, 1937) zu etablieren, auf breite Kritik. Angesichts der neuen Dimensionen und Formen von Krieg und Gewalt wurde besonders die Unangemessenheit dieses Mutterschafts- und Trauermotivs kritisiert, das Opferbereitschaft und emotionale Geborgenheit im Tode symbolisiert betont. Das christliche Pietà-Motiv sorgte auch für Kritik von jüdischer Seite, da die Gedenkstätte nach staatsoffizieller Bestimmung auch jüdische Opfer des NS-Regimes einbeziehen sollte. Ignatz Bubis, Vorsitzender des Zentralrats der Juden, gab seinen Widerstand gegen die Neue Wache erst auf, nachdem Kohl ihm die Unterstützung für ein „Holocaust-Mahnmal“ zugesichert hatte. Mit dem Denkmal für die ermordeten Juden Europas wurde die Erinnerung an die NS-Verbrechen zum Selbstbild der Republik. Auch dieses Mahnmal drückt den Wunsch nach nationaler kollektiver Identität mit einer gemeinsamen Nationalgeschichte aus. Hans-Georg Stavginski[12] bezeichnete das Denkmal als „negativiertes Reichsehrenmal der Berliner Republik“.

Die rot-grüne Ära unter der Kanzlerschaft von Gerhard Schröder (1998-2005) ging geschichtspolitisch zur *Bewältigung durch Historisierung* über. Außenminister Fischer begründete die Intervention der Bundeswehr im ehemaligen Jugoslawien mit der „Verhinderung eines neuen Auschwitz im Kosovo“, Kanzler Schröder diskutierte an einem 8. Mai über die „normale Nation“, Martin Walser sprach über „die Instrumentalisierung unserer Schande zu gegenwärtigen Zwecken“; Zwangsarbeiterentschädigung, Rehabilitierung der Wehrmachtdeserteure, die Fertigstellung des Holocaust-Mahnmals, die Entscheidungen über das Denkmal für Sinti und Roma und die homosexuellen Opfer des NS-Regimes, all diese Ereignisse gehören zum Diskurs der Ära Rot-Grün. Seit 2005 führt die Große Koalition die geschichtspolitische Linie der Normalisierung verstärkt fort.

Derzeit dominiert wieder die Erzählung von nationalgeschichtlicher Kontinuität. Das „Sichtbare Zeichen für die Opfer von Flucht Vertreibung“ und das „Freiheits- und Einheitsdenkmal“ bestätigen diese Tendenz.Ein Denkmal für Freiheit und Einheit auf dem Sockel des Denkmals für Kaiser Wilhelm I., der seinen Spitznamen „Kartätschenprinz“ im Übrigen durch sein berüchtigtes Auftreten bei der Niederschlagung der Märzrevolution von 1848 erhielt, auf dem Sockel des Denkmals, welches symbolisch für den kleindeutschen, preußisch-protestantischen Nationalstaat stand, dessen Reichseinigung nicht durch die Bevölkerung, sondern durch Kriege und vertragliche Vereinbarungen erfolgte, würde die Illusion der heilen nationalgeschichtlichen Kontinuität, die mit dem geplanten Wiederaufbau des Berliner Schlosses ihren Höhepunkt finden wird, weiter befördern. Zum positiven historischen Bezugspunkt wird die Reichsgründung 1871. Vollständig ausgeblendet werden der Weg in den Ersten Weltkrieg, das Scheitern der Weimarer Republik, die zwölfjährige nationalsozialistische Herrschaft sowie die Geschichte der DDR. Allerdings formulierte bereits 1882 Ernest Renan in einem Vortrag an der Pariser Sorbonne, dass das Vergessen historischer Gewaltereignisse eine wichtige Voraussetzung für die nationale Identität ist. Geschieht dies nicht, treten affektive Bindungen der Einheit der Nation entgegen. Das zu verhindern ist die Aufgabe der Erzählung vom „Mahnmal des historischen Glücks“.

Michaela Klingberg

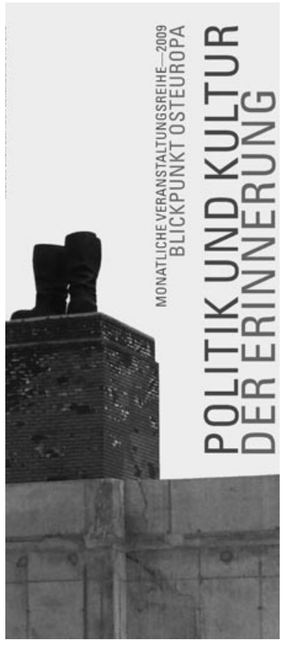
1 Vgl. Wolfgang Hardtwig, Bürgertum, Staatssymbolik und Staatsbewusstsein im Deutschen Kaiserreich 1871–1914, in: ders.: Nationalismus und Bürgerkultur in Deutschland 1500–1914, Göttingen 1994.
2 Vgl. Reinhard Alings, Monument und Nation. Das Bild vom Nationalstaat im Medium Denkmal – zum Verhältnis von Nation und Staat im deutschen Kaiserreich 1871-1918, Berlin 1996, S. 599.
3 Vgl. Helke Rausch, Kultfigur und Nation, Öffentliche Denkmäler in Paris, Berlin und London 1848-1914, München 2006, S. 379.
4 Vgl. Reichstagsprotokoll vom 12. November 1889, S. 249f. (digitalisierte Fassung in der Bayrischen Nationalbibliothek).
5 Vgl. Reichstag. Aktenstück Nr. 54/1890 (Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I. betreffend).
6 Vgl. Alings, S. 212ff.
7 Ebd., S. 381f.
8 Vgl. Freitag 46, 16.11.2007.
9 Interview mit der Stuttgarter Zeitung, 26.07.2008.
10 taz, 9.11.2007.
11 Vgl. Heinrich August Winkler, Aus der Geschichte lernen?, http://www.zeit.de/2004/14/winkler.
12 Hans-Georg Stavginski, Das Holocaust-Denkmal. Der Streit um das „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“ in Berlin (1988–1999), Paderborn 2002.

POLITIK UND KULTUR DER ERINNERUNG

Blickpunkt Osteuropa

VERANSTALTUNGSREIHE DES KULTURWERK (BÜRO FÜR KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM) UND DES KULTURFORUM DER ROSA-LUXEMBURG-STIFTUNG

Individuelle und kollektive Erinnerungen sind zerbrechlich, deshalb ist ihre Rückgewinnung notwendig, um zu begreifen, wie Geschichte entsteht und von der Gegenwart beeinflusst wird. Die Krise des Politischen wirft die Menschen auf die Privatsphäre, das Gelebte, also die Erinnerung, zurück. Weil ein großes mobilisierendes politisches Projekt fehlt, gibt es einen Rückzug in religiöse, kulturelle oder ethnische Gemeinschaften. In den letzten fünfzehn Jahren lösten sich Begriffe wie „Klassen“ oder „politisches Engagement“ auf zugunsten von Gruppenlogiken. Wir erleben eine Art „Tribalisierung“ des Politischen: Menschen neigen dazu, sich über ihren Ursprung oder ihre Gemeinschaft zu definieren. Haben sich in den Fünfziger- bis Achtzigerjahren soziale Gruppen oder Intellektuelle politisch positioniert, präsentieren sie sich heute hauptsächlich als Opfer und wollen, dass der Staat ihren Schmerz anerkennt. Die Opferhaltung wird zur Gefahr, wenn sie zur Passivität führt. Inzwischen scheint sich jeder auf die Suche nach den Ursprüngen zu begeben, was eine Angst vor dem Morgen ausdrückt. Man kann unter dem Gewicht der Geschichte auch ersticken. Die Anfang der Neunzigerjahre entstandene Erinnerungsobsession ist ein Symptom für eine fehlende Zukunft. Man wendet sich der Vergangenheit der eigenen Gruppe zu und interpretiert sie unter Umständen auch neu, wenn ein kollektives gesellschaftliches Projekt fehlt.



Manche sprechen bereits von einem „Krieg der Erinnerungen“. Damit meinen sie vor allem eine Konkurrenz der Erinnerungen und der historischen Interpretationen des 20. Jahrhunderts. Die Konkurrenz der Erinnerungen wird dann gefährlich, wenn sie die Leiden der anderen negiert.

Die Fortsetzung der Reihe *Politik und Kultur der Erinnerung* will erreichen, dass die jeweiligen Erinnerungen verstanden und respektiert werden, was nicht bedeuten muss, sie zu teilen. Es geht weniger darum, nationale Erinnerungen nebeneinander- oder gegenüberzustellen, sondern darum, europäische Gedächtnisorte mit ihren Brüchen und Beziehungen zu bestimmen. Klar ist, dass es sich dabei häufig um einen Konflikt der Erinnerungen handelt. Die Veranstaltungsreihe stellt sich diesem Konflikt und bietet ein Diskussionsforum für den Dialog. Dabei interessieren uns – wie im ersten Teil der Reihe – vorzugsweise dissidente Positionen.

Die Erinnerungen in Osteuropa verschmelzen und widerstreiten mit den Erinnerungen des alten Europa. Fast alle Staaten Osteuropas sind Teil gesamteuropäischer Strukturen geworden, auch wenn sie häufig ethnische und nationalistische Erinnerungspolitiken betreiben. Nationale Interpretationen historischer Begebenheiten scheinen nach wie vor unvermeidlich. In Georgien und der Ukraine entstanden Museen zur sowjetischen Besatzung, die die Ereignisse der Zwanzigerjahre neu bewerten. Die Schwäche des linken und linksliberalen Lagers in Polen fördert nationalistische Positionen und trägt auch zum schwierigen deutsch-polnischen Verhältnis bei sowie zu neuen Interpretationen der Vertreibung. In der Ukraine will man alle sowjetischen Denkmäler schleifen und bezeichnet mittlerweile die Massenmorde im Zusammenhang mit der Kollektivierung als „Genozid“ und vergleicht sie mit der Judenvernichtung.

Soll man sich im „Krieg der Erinnerungen“ positionieren, sich also zu einer Seite bekennen, oder Übergänge suchen zwischen den unterschiedlichen Erinnerungen und sich bemühen, gemeinsame Erinnerungsräume zu schaffen? Oder soll es bei Erinnerungspolitik um das gehen, was der französische Historiker Benjamin Stora so beschreibt: „Worauf es ankommt, ist, die Erinnerungen von den Konflikten zu lösen. Zu verhindern, dass neue Bürgerkriege entstehen.“ (La guerre des mémoires. Paris 2007, S. 66) Diese Tendenzen der aktuellen Erinnerungspolitik in Osteuropa wird die Veranstaltungsreihe aufzeigen und kontrovers diskutieren.

Elfriede Müller

DAS PROGRAMM DER REIHE:

9. Februar 2009
Holger Politt (Warschau), **Karol Sauerland** (Warschau, Thorn) und **Robert Traba** (Berlin): **Das Weltkriegsmuseum und die polnische Gedenklandschaft.** Holger Politt leitet das Büro der Rosa-Luxemburg Stiftung in Warschau. Karol Sauerland lehrt Ästhetik an den Universitäten von Warschau und Thorn. Letzte Veröffentlichen in deutscher Sprache: Osteuropa und der Holocaust. Beiträge zur Aufarbeitung der Geschichte (2008) und «Literatur und Kulturtransfer als Politikum am Beispiel Volkspolens» (2006). Robert Traba ist Historiker und Politologe, Direktor des Zentrums für Historische Forschung der Polnischen Akademie der Wissenschaften in Berlin.

9. März 2009
Magdalena Marsovszky (München, Budapest): **Krieg der Erinnerungen und Antisemitismus in Ungarn.** Die fremde Besatzung ist weg, dennoch geht der «Freiheitskampf» weiter. Doch, wo ist der Feind? Im Vortrag wird die Vehemenz der Zerstörungswut analysiert, die sich gegen die sowjetischen Denkmäler in Ungarn richtet. Marsovszky forscht im Bereich Kulturgeschichte, Kultur- und Medienpolitik Ungarns, essentialistische Identitätskonstruktionen, völkisches Denken, Ethnizität, Antisemitismus, Antiziganismus, Rassismus ohne Rassen und lehrt am Budapest College of Management.

20. April 2009
Jan Pauer: Geschichtsdiskurse und Vergangenheitspolitik in der Tschechischen und Slowakischen Republik nach 1989. Jan Pauer ist Historiker und seit 1993 an der Forschungsstelle Osteuropa tätig. Veröffentlichungen (u. a.): Die ČSSR. Vom Prager Frühling zur Charta 77, Berlin 1978. Prag 1968 – Der Einmarsch des Warschauer Paktes. Hintergründe, Planung, Durchführung, Bremen 1995.

11. Mai 2009
Kuroslav Stojakovic (Bielefeld): **Die künstlerische und politische Dimension der Protestbewegung in Jugoslawien 1968.** Kuroslav Stojakovic ist Stipendiat der Bielefeld International Graduate School in History and Sociology. Letzte Veröffentlichung, mit Boris Kanzleiter: 1968 in Jugoslawien. Studentenproteste und kulturelle Avantgarde, 1960–1975 (2008).

8. Juni 2009
Franziska Bruder: Erinnerungspolitik in der Ukraine. Franziska Bruder ist Historikerin und koordiniert die aktuelle Organizing Kampagne von Ver.di. Letzte Veröffentlichungen: „Den ukrainischen Staat erkämpfen oder sterben“. Die Organisation Ukrainischer Nationalisten (OUN) 1929–1948 (2006). Übersetzung und Kommentierung von Rachel Margolis: Als Partisanin in Wilna. Erinnerung an den jüdischen Widerstand in Litauen (2008). Handlungsstrategien jüdischer Überlebender in Polen zwischen 1944 und 1950 (2008).

Jeweils 19 Uhr in den Rohnstock Biografien, Schönhauser Allee 12, 1. OG, 10119 Berlin, U-Senefelder Platz. Eintritt frei.

VOM KRITISCHEN GEBRAUCH DER ERINNERUNG

Die erweiterten Vorträge des ersten Teils der Veranstaltungsreihe „Politik und Kultur der Erinnerung“ 2007/2008 erscheinen im März 2009 in einer eigenständigen Publikation. Das Buch enthält Beiträge von Thomas Flierl und Elfriede Müller, Enzo Traverso, Volkhard Knigge, Regine Robin, Etienne François, Sophia Schmitz und Steffen Kreuseler, Silke Hünecke und Martin Schönfeld.

Thomas Flierl, Elfriede Müller (Hrsg.):
Vom kritischen Gebrauch der Erinnerung,
ca. 160 S., Broschur, Abbildungen, 16,80 Euro,
ISBN 978-3-320-02171-9.

DIE UNAUFGELÖSTE SPANNUNG

Jacques Rancière über das Widerständige in der Kunst

Der im Kunstkontext in der letzten Zeit oft erwähnte Autor ist Philosoph und gilt als maßgeblicher Kunsttheoretiker. Jacques Rancière wurde 1940 in Algier geboren, war Schüler von Louis Althusser, von dem er sich während der 68er Revolte emanzipierte, und lehrte mehrere Jahrzehnte an der Universität Paris VIII (Saint-Denis).

Das bei Merve erschienene Bändchen *Ist Kunst widerständig?* umfasst drei Teile: den gleichnamigen Vortrag, den Rancière auf dem Fünften Internationalen Philosophischen Symposium *Nietzsche und Deleuze* im Jahr 2004 gehalten hat, ein Gespräch mit Rancière, geführt von Frank Ruda und Jan Völker sowie ein Nachwort zum Werk des Philosophen und seinem theoretischen Selbstverständnis. Der Band kann als knappe und konzentrierte Einführung in die Philosophie Rancières gelesen werden.

Die zentrale These des Vortrags lautet, ganz im Einverständnis mit Adornos *Ästhetischer Theorie*, dass Kunst gerade dann politisch wirksam sein kann, wenn sie sich nicht als engagierte Kunst postuliert. Als widerständig definiert Rancière, „die Haltung desjenigen einzunehmen, der sich der Ordnung der Dinge entgegenstellt und dabei das Risiko, diese Ordnung durcheinanderzubringen, nicht anerkennt“. Der Autor weiß um die doppelte Abhängigkeit der Kunst vom Markt und den Behörden, der sich die Künstler aber entziehen könnten durch eine Verbiegung und Umklammerung der Sprache, durch das Entreißen der optischen und akustischen Perzeptionen, um das menschliche Leid auszudrücken.

Der Widerstand der Kunstwerke bedeute nicht die Rettung der Politik durch die Kunst, sondern die Kunst sei Politik. Denn damit sie Kunst ist, müsse sie politisch sein. Die Zwecke, die sich die Kunst setze, widersprächen der Zweckmäßigkeit ohne Zweck. Rancière bekräftigt die adornitische Formel, nach der es die gesellschaftliche Funktion der Kunst sei, keine Funktion zu haben. Doch er geht darüber hinaus, wenn er den Widerstand der Kunst als die intime und paradoxale Verbindung zwischen einer Idee der Kunst und einer Idee der Politik definiert. Entscheidend für Rancière ist die Aufrechterhaltung einer unaufgelösten Spannung zwischen beiden Polen, zwei Widerständen, einer „Politik der Kunst“ und einer „Poetik der Politik“.

Politik ist die Verhandlung über das sinnlich Gegebene, das Sichtbare, Sagbare. Sich an Schiller anlehnend, begreift Rancière die ästhetische Erfahrung als das Ende der Hierarchien, „die den Stoff der Form, die Sinnlichkeit der Intelligenz, die Passivität der Aktivität unterwarfen“. Um Emanzipation denken und begreifen zu können, müsse die Aufteilung der Disziplinen aufgebrochen werden. Ästhetik und Politik vermischen sich in seinem Denken: „Es gibt eine Ästhetik der Politik, weil die Politik zunächst das betrifft, was man sieht, was man drüber sagt und was man damit machen kann. Es gibt eine Politik der Ästhetik, weil die Ästhetik Formen der Gemeinschaft erschafft, die Ordnung der Wahrnehmung unterbricht und die sinnlichen Hierarchien erschüttert.“ Doch fügen sich Ästhetik und Politik nicht zu einer einzigen Realität zusammen, sondern drücken ihre Gemeinsamkeiten in Spannungen aus, die das eine dem anderen näher bringen, es vermischen oder trennen.

Rancière benutzt den Begriff des „ästhetischen Regimes“. Darunter versteht er die Geschichte als Form eines gemeinschaftlichen Lebens, eine Erfahrung, die die Differenz abschafft zwischen denen, die Geschichte machen, und denen, die sie erleiden. Dieser Prozess werde über den Umweg der Kunst und Literatur eingeleitet. So gehöre z. B. die Entstehung des Museums zur Herausbildung des ästhetischen Regimes. Geschichte existiert Rancière zufolge über singuläre Formen von Historizität, Sichtbarem, Sagbarem, sinnlichen Erfahrungen, die Beziehungen zwischen Leben und seinen Formen der Symbolisierung. Die Malerei z. B. betrachtet er als „die Idee der Kraft des Sichtbaren“. Die Kunst trage zur Verschachtelung der Zeitlichkeiten bei, die jede Geschichte konstituiert. Für Rancière ist eine Form der Aufteilung des Sinnlichen oder ein Regime der Kunst niemals mit einer Epoche zu identifizieren.

Als Ästhetik bezeichnet Rancière das Denken über die Kunst als Konstruktion eines Ausnahmesensoriums. Begriffe sind für ihn Arten und Weisen, ein Territorium zu zeichnen, Linien zu ziehen von einem Punkt zum anderen. Ein zentraler Begriff bei Rancière ist die Gleichheit, sie wird hergestellt durch die Sprache. Denn alle sprechen. Die Sprache ermöglicht den Streit, durch den eine Bühne entsteht, auf der ein Streit um die Existenz einer gemeinsamen Welt für alle ausgetragen wird. Politik ist bei Rancière immer die Emergenz einer Gleichheit, die entsteht durch Unterbrechungen bestehender Aufteilungen. Über die Demonstration der Gleichheit können vorher nicht existierende Akteure sich als neue Subjekte konstituieren über die streitbare Auseinandersetzung. Die Gleichheit findet den Weg in das ethische Regime der Künste und das Regime der Repräsentation über das ästhetische Regime der Kunst. Im ästhetischen Regime wird die Gleichheit von Zeichen, Subjekten und Themen zum entscheidenden Einsatz. Die Gemeinschaft von Gleichen erscheint zum ersten Mal im ästhetischen Regime. So kann die Kunst neue Erfahrungsräume eröffnen, bestehende Subjektivierungen auflösen und neue hervorrufen. Das Politische ist nicht ohne Gleichheit möglich.

Jacques Rancière,
Foto: Universidad Internacional de Andalucía

Jacques Rancière fordert, das Verborgene der Geschichte zu entdecken, die Besiegten, die Armen, die Stummen endlich sprechen zu lassen. Diejenigen, denen bislang keine Teilhabe am gemeinsamen Wohlergehen gestattet war, sollen ihren Anteil erhalten, den „Anteil der Anteillosen“. Alle Ideen von Revolution und Veränderung stützen sich immer auf eine Transformation von Erfahrungen. Rancière versucht mit seinem Werk, den Hintergrund der sinnlichen Gleichheit ästhetischer Erfahrung als eine Hoffnung auf Emanzipation und Demokratie darzustellen. Ein authentisches Denken des Politischen muss mit den gängigen Entgegensetzungen zwischen dem Politischen und dem Gesellschaftlichen brechen.

Elfriede Müller

Jacques Rancière: Ist Kunst widerständig?
Berlin (Merve Verlag) 2008. 109 S.; 8 €.

BEST PRACTICES

Kunst im öffentlichen Raum in den USA

„In jeder zivilisierten Gesellschaft sollte der Zugang zu einem hochqualitativen öffentlichen Raum ein fundamentales Menschenrecht sein“[1], schreibt Richard Rogers 2008 im *Guardian*. Seit der Aufklärung haben sich Stadtplaner und Architekten, Philosophen, Visionäre und Aktivisten mit den sozialen und ökonomischen Vorteilen eines anspruchsvollen öffentlichen Raums auseinandergesetzt. In diesem Zusammenhang spielen Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum eine wichtige Rolle. In den Vereinigten Staaten wurde dieses Genre erstmals in den 1950er Jahren offiziell mit dem Begriff „Public Art“ benannt. Natürlich wird Kunst im öffentlichen Raum seit dem prähistorischen Zeitalter geschaffen. Eine strukturierte, gesetzlich verankerte Maßnahme in einer demokratischen Gesellschaft wie den USA ist relativ neu, was parallel auch eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema initiierte.

DER URSPRUNG VON KUNST AM BAU IN DEN USA

Die staatliche Förderung von Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum mit öffentlichen Geldern begann in den Vereinigten Staaten im Rahmen der großen Depression nach 1930. Im Frühjahr 1935 rief Präsident Franklin Delano Roosevelt die Works Progress Administration (WPA) mit der Absicht ins Leben, die durch die Weltwirtschaftskrise am Boden liegende Konjunktur neu zu beleben. Dieses Kulturprogramm wurde als wichtiges Instrument gesehen, die Arbeitslosenzahlen zu verringern, aber auch um Fähigkeiten und Selbstachtung der produktiven Kräfte, einschließlich der Künstler und Handwerker, zu bewahren. Im Rahmen des Federal Art Project waren 1936 bereits 5.300 Künstler und Handwerker tätig. Insgesamt wurden 2.500 Wandmalereien, 108.000 Gemälde und 18.000 Skulpturen geschaffen. Fotografen dokumentierten die Arbeit des WPA. Außerdem wurden Bühnenbildner, Modellbauer und Glaskünstler beauftragt. Im Jahr 1942 endete dieses Programm offiziell.[2]

PROZENTE FÜR DIE KUNST

Das moderne Konzept von Kunst am Bau über eine Prozent-Regelung führte in den späten 1950er Jahren eine Bürgerinitiative in Philadelphia ein. Die Idee war einfach: beim Neubau von öffentlichen Gebäuden sollte ein kleiner Prozentsatz der Baukosten für Kunst bereitgestellt werden, um so den „kahlen“ Bauten der Moderne eine freundlichere Ausstrahlung zu verleihen. Dieser bescheidene Anfang führte zu einer Revolution im Bereich der Kunst am Bau / Kunst im öffentlichen Raum und entwickelte sich zur primären Finanzierungsstruktur. Zusammen mit dem Planungsbüro verabschiedete der Stadtrat 1959 das erste Percent for Art-Program der Stadt Philadelphia, das 1964 in Baltimore und 1967 in San Francisco sowie von einer Reihe anderer Städte adoptiert wurde, gefolgt von einem starken Zuwachs in den 1970er Jahren.[3] Heute verfügen 350 amerikanische Gemeinden, die Hälfte der Bundesstaaten, sowie die Föderalregierung[4] über eine „Percent for Art“-Regelung. Das Gesetz erstreckt sich in der Regel auf Gebäude, Plätze und Parks sowie Verkehrseinrichtungen und Infrastrukturprojekte. In der Regel rangiert der Prozentsatz einer Kapitalausgabe zwischen 0,5 und 2 Prozent für Kunst. Neuere Anweisungen veranschlagen meist 1,5 Prozent der Kapitalinvestition, um die Verwaltungskosten besser abzudecken.

Städte und Gemeinden sehen die positiven Auswirkungen einer verbesserten Gestaltung des öffentlichen Raums und verabschieden zunehmend auch Anweisungen für private Bauherren. Chicago verfügt als eine der ersten Metropolen seit 1978 über ein Percent for Art-Program, in das auch die privaten Bauherren einbezogen sind. Besonders an der Westküste, wo vielerorts eine schnelle Expansion das Land verschlingt, sorgen aktive Stadtverwaltungen zunehmend für eine qualitativ hochwertigere Gestaltung von Bauten und Plätzen durch Percent for Art-Regelungen. So verbinden zum Beispiel auch in Los Angeles die privaten Bauherren Kunst am Bau / Kunst im öffentlichen Raum mit ihren Baumaßnahmen. In Berlin und in der Bundesrepublik Deutschland steht eine derartige Verpflichtung noch aus.

ARGUMENTE FÜR KUNST AM BAU / KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM

Für die Sparhaushalte der gegenwärtigen Rezession stellt sich natürlich die Frage, ob sich die Investition in die Integration von Kunst in unserem öffentlichen Raum lohnt. Gegner sehen die Ausgabe als unnötig an und negieren positive Auswirkungen, wobei das Verständnis für die Zusammenhänge von Wirtschaftsanreizen und stadtplanerischem Wissen zumeist fehlt. Befürworter haben die Argumente auf ihrer Seite, nicht zuletzt, weil es eine starke Lobby gibt, die solide Daten und Fakten in Analysen, Berichten und Stellungnahmen zum Kunstbetrieb publik macht. Trotzdem ist es oft schwer, in finanziellen Notzeiten das Kunstengagement aufrecht zu erhalten. Mit einer Mitgliedschaft von über 5.000 führenden Kunstinstitutionen, Kulturbetrieben und Einzelmitgliedern stellt Americans for the Arts (AftA) eine der bedeutendsten Interessenvertretungen für die Kunstöffentlichkeit in den USA dar. Im Referat Public Art Network (PAN) befasst man sich mit Fragen zu Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum und bietet umfangreiche Archive mit Argumenten, Daten und Dokumentationen von „Best Practices“ im Internetportal www.americansforthearts.org/networks/public_art_network/default.asp an. Die 350 Prozent-für-die-Kunst-Programme der Vereinigten Staaten sind außerdem durch einen Email-Listserver miteinander verbunden, womit für ständigen Dialog und Austausch unter professionellen Anbietern, Projektleitern und Kunstschaffenden gesorgt ist. Aktuelle Anliegen zum Thema Kunst im öffentlichen Raum werden auf der alljährlichen nationalen AftA-Konferenz in Workshops, Podiumsdiskussionen und Vorträgen breit diskutiert und finden ihren Niederschlag in der Verabschiedung von Resolutionen und Veröffentlichungen in der Fachpresse sowie auf der Internetseite. AftA publizierte folgende Argumente für die Kunst im öffentlichen Raum:[5]

Quincy Square Park. Cambridge, USA. David Phillips und Halvorson Design Partnership (2)

- Trägt zur Verbesserung des Stadtbildes bei, haucht Standorten Persönlichkeit ein oder verbessert die Qualität der Bausubstanz / Infrastruktur.
- Fördert das Kollektivbewusstsein und bindet Orte in Bedeutungswerte lokaler und regionaler Geschichte ein.
- Belebt den öffentlichen Raum durch eine Komponente von Überraschung, Wahrnehmung und Entdeckung.
- Unterstützt die lokale Wirtschaftsentwicklung durch Arbeitsaufträge für Künstler vor Ort.
- Gibt Gemeinden Mittelpunkte und Identität durch Schaffung von Wahrzeichen, Sehenswürdigkeiten und Orientierungspunkten; definiert Viertel und Bezirke.
- Versinnbildlicht die kulturelle Eigenständigkeit und Unterschiede einer Gemeinde und/oder einer Region.
- Verschafft einer Gemeinde Identität mit Hilfe von individuell gestalteten, funktionalen Elementen wie zum Beispiel Wartehäuschen an Bushaltestellen, Parkbänken, Pflasterungen, Parkgaragen, usw.
  Qualitativ hochstehende, künstlerische Interventionen ergänzen Architektur und Umgebung sinnbildend, leisten einen wichtigen Beitrag zur Lebensqualität der Bewohner und bieten ein attraktives Besuchsangebot für die Touristik.

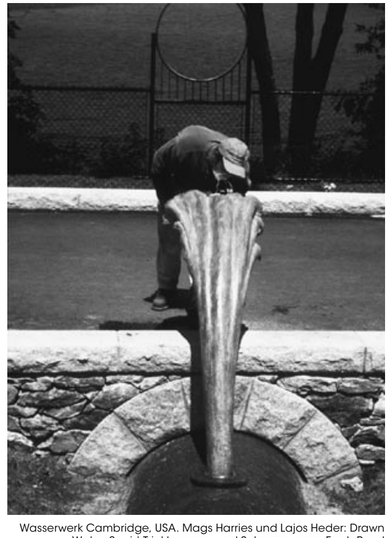
INTEGRATION VON KUNST UND ARCHITEKTUR: PLACEMAKING

Aktuelle Themen der Branche sind gegenwärtig integrierte Designentwicklung und umweltbewusste Anwendungen. Der relativ neue Begriff *Placemaking* stellt dabei den *Ort* und dessen erfolgreiche, spartenübergreifende Gestaltung in den Mittelpunkt. Dabei ist vor allem das *Wie*, also der Prozess der Integration – zum Beispiel – von Architektur mit Landschaft und Kunst als vollwertigem Partner wichtig. Vor allem in der Planung und Entwicklung des öffentlichen Raums, beginnend mit der Auslobung eines Wettbewerbs, Konzept- und Ausführungsentwicklung und Gemeindeeinbindung, bietet ein ganzheitlicher Ansatz substanzielle Vorteile mit besseren Resultaten.[6] Dies setzt voraus, dass Künstler nicht nur als Ausführende mit detailliert vorgegebenen Standorten und eng definierten Kriterien umgehen, sondern als Teammitglieder schon in der Planungsphase von Bauwerken, Plätzen oder Parks ihre Ideen ins Konzept mit einbringen. Gerade Künstler sind Profis der visuellen Wahrnehmung, die kontinuierlich die Fähigkeit der kreativen Problemlösung trainieren.

Integriertes Design beinhaltet auch die Einbindung der Öffentlichkeit in den Planungsprozess. Zum einen kennen die örtlichen Anwohner die Gegebenheiten am Standort und sind damit wertvolle Zubringer von Einblicken und Informationen. Zum anderen liegt es in der Verantwortung der Bauherren, ihre Nutznießer an der Gestaltung des eigenen Lebensbereichs mitwirken zu lassen. Der integrierte Designprozess ist in den USA besonders dort erprobt, wo Percent for Art-Regelungen existieren.

Boston International Airport Central Garage. Künstler/Komponist Christopher Janney und TAMS Consultants. Foto (2): PhenomenArts

Wasserwerk Cambridge, USA. Mags Harries und Lajos Heder: Drawn Water. Terrazzofußboden.



Wasserwerk Cambridge, USA. Mags Harries und Lajos Heder: Drawn Water. Squirt Trinkbrunnen und Schauzaun am Fresh Pond Wasserreservoir. Foto (2): Harries Heder Collaborative, 2001.

FALLBEISPIELE VON INTEGRIERTEM DESIGN AUS DEN NACHBARSTÄDTEN CAMBRIDGE UND BOSTON

Die Stadt Cambridge im amerikanischen Bundesstaat Massachusetts, die die weltbekannte Harvard University und das nicht weniger bekannte Massachusetts Institute of Technology beheimatet, hat seit 1974 ein Percent for Art-Mandat.[7] In der 100.000-Einwohnerstadt floriert ein wohlausgewogenes Programm, das an städtische Kapitalinvestitionen von Neubauten und Sanierungen aller Baubereiche gekoppelt ist. Die stadteigene Galerie im Rathaus stellt Kunst am Bau aus. Die Ergebnisse dieser Arbeit sind im Stadt- und Straßenbild unübersehbar. Plätze und Parks, Passagen, Fassaden und sogar Seitenstraßen sind einladend gestaltet und animieren zur Interaktion, zum Betrachten und Verweilen.

Bezaubernd und leicht zugänglich auch für Kunstunkundige sind zum Beispiel bronzene Schneckenhäuser des Bildhauers David Phillips im winzigkleinen Quincy Square Park in der Nähe des Harvard Square. Dieses liebevoll integrierte Detail am Zaun ist das i-Tüpfelchen seiner spiralförmigen Rundbank aus geschliffenem Granit mit Bronzeintarsien, ausgeführt in Zusammenarbeit mit dem Landschaftsarchitekturbüro Halvorson Design Partnership, das sich mit der erfolgreichen Zusammenarbeit mit Künstlern einen Namen gemacht hat. Die Firma ist dafür bekannt, dass sie bei einem gemeinsamen Projekt, Künstlern im Büro einen eigenen Arbeitsplatz zur Verfügung stellt, um damit ideale Kommunikationsbedingungen und eine erfolgreiche Zusammenarbeit zu garantieren. Zu Cambridges nennenswerten Projekten der letzten Jahre zählt auch die Neugestaltung des Porter Square, wo ein hochfrequentiertes Shoppingcenter, eine wichtige U-Bahnstation und eine zentrale Verkehrsader aufeinandertreffen. Hier schuf Halvorson zusammen mit dem Künstler Toshiko Katayama eine Neugliederung des Platzes.

Zur Renovierung des städtischen Wasserwerks wurde das bekannte Künstler- und Architektenpaar Harries-Heder Collaborative zum Designteam eingeladen, wo sie ein umfassendes Lehrstück zur Wassernutzung gestalteten und im gesamten Erdgeschoss den städtischen Wasserrohrplan als Steinfußboden verewigten. Ein Trinkbrunnen entlang des Fußgängerwegs am angrenzenden Wasserreservoir veranschaulicht den direkten Zusammenhang zwischen Wasseraufbereitung und Verbrauch. *Drawn Water* erhielt 2007 den Preis *Excellence on the Waterfront* vom Waterfront Center der Bundeshauptstadt Washington.

Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum hat viele Ursprünge. Gegenüber von Cambridge, am rechten Ufer des Charles River, liegt Boston, eine der ältesten amerikanischen Hafenstädte am Atlantik und Hauptstadt des Bundesstaates Massachusetts, dem „Land der rollenden Hügel“, wie die Massachueset-Indianer es treffenderweise benannten. Hervorgerufen durch einen politischen Eklat, wurde Mitte der 1990er Jahre die bestehende Percent-for-Art-Regelung praktisch über Nacht von der Bundesstaatsregierung abgeschafft. Deshalb wird in Boston derzeit Kunst im öffentlichen Raum typischerweise durch Stiftungen und Privatinitiativen finanziert. Dabei fungiert zum Beispiel das Urban Arts Institute – kurz UrbanArts – mit Sitz am Massachusetts College of Art and Design als Auslober von Wettbewerben und Projektleiter.[8] Eine Neubelebung der Percent-for-Art-Regelung wird angestrebt.

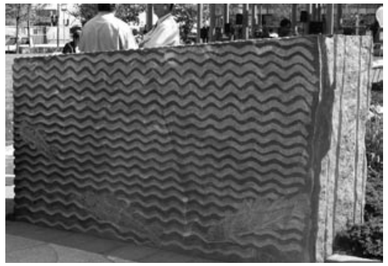
Die Massachusetts Port Authority, Betreiber des internationalen Flughafens und der staatlichen Hafenanlagen, hat ein internes, unabhängiges Kunstprogramm, das die erfolgreiche Zusammenarbeit von Design- und Planungsteams im integrierten Designprozess konsequent durchführt. An dem neuen, 2007 eröffneten Parkhaus arbeitete die Architektur- und Ingenieursfirma TAMS Consultants mit dem Künstler und Komponisten Christopher Janney zusammen.[9] Diese Kooperation resultierte in zwei atemberaubenden, rhythmisch und farblich abgestimmten Treppenhäusern aus Glas, die zugleich als Wegleitsystem fungieren. Besucher sehen die Außenwelt in einem Reigen von verfremdenden Farben, die die Stadtkulisse wie eine gedruckte Schablone erscheinen lassen. Janneys Absicht war es, die „in der Architektur verborgene Musik“ in der Farbverglasung sichtbar zu machen. In den Foyers des siebenstöckigen Gebäudes werden Passanten außerdem von Tonkunst überrascht: Bewegungssensoren lösen anmutige, schwingende Dschungelrhythmen aus, die auf Tier- und Vogelstimmen der örtlichen Fauna aufgebaut sind.

Im Seaport District, einem Hafenviertel, in dem derzeit massiv investiert wird, legte die Massachusetts Port Authority einen neuen Park an, der Neuinvestitionen von Bauherren nach sich zog. Die Landschaft von Halvorson Design Partnership mit Machado Silvettis Cafépavillon wurde mit Werken der Künstlerin Ellen Driscoll und des Bildhauers Carlos Dorrien bereichert.[10] Das Thema der künstlerischen Arbeiten ist die Fischerei und Industriegeschichte des Hafens, die Ellen Driscoll in Mosaikform auf drei interaktiven Drehtischen ausarbeitete. Dorrien schuf auf großen Granitblöcken und Einfassungen Reliefs von Fischen, Netzen und Wellenmustern. Dieser künstlerisch gestaltete South Boston Maritime Park wurde 2006 von der *American Society of Landscape Architects* ausgezeichnet.

Im Zuge der Autobahnvertunnelung des Interstate Highway I-93, der die Bostoner Innenstadt durchschneidet, wurde im Oktober 2008 nach langer Planung und Bauzeit eine neue, 2.4 km lange Grünanlage eingeweiht, in der auch mehrere Wasserinstallationen verwirklicht wurden – von Anwohnern während der öffentlichen Planungssitzungen für den Rose Kennedy Greenway immer wieder eingefordert. Mehrere Landschaftsbüros, darunter Carol R. Johnson Associates, Copley Wolff Design Group und EDAW, schufen in Zusammenarbeit mit Wasserspezialisten beliebte Treffpunkte und Plätze. Durch seine technische Raffinesse zeichnet sich die Nebelinstallation *Harbor Fog* des Künstlers Ross Miller aus. In gemäßigten Klimazonen ist bei der Gestaltung mit Wasser darauf zu achten, dass diese Projekte in den kalten Monaten auch ohne das Wasserspiel attraktiv bleiben: *Harbor Fog* erfüllt gleich vier Funktionen als Installation mit Wasserdunst, Skulptur, Sitzgelegenheit und Beleuchtungselement. Ökologisch überzeugt es durch

South Boston Maritime Park. Aqueas Humour. Ellen Driscoll. Landschaftsarchitektur: Halvorson Design Partnership. Foto: Clements and Howcroft.

South Boston Maritime Park. Carlos Dorrien. Landschaftsarchitektur: Halvorson Design Partnership. Foto: Halvorson Design Partnership



Rose Kennedy Greenway, Harbor Fog von Ross Miller. Landschaftsarchitektur: Copley Wolff Design Group und EDAW. Foto: Ross Miller.

extrem sparsamen Wasserverbrauch, der zusätzlich durch Einsatz von Bewegungssensoren verringert wird, die die Nebelfunktion nur in der Gegenwart von Passanten aktivieren. Die Kombination der hochtechnischen, futuristisch anmutenden Nebelhausungen mit roh behauenen Granitblöcken zeugt für Spannung, wobei der Stein von den ehemaligen Hafenmauern stammt, die beim Tunnelbau recycled wurden.

Die vorgestellten Projekte zeichnen sich durch ihre weitsichtige, gut integrierte Planung und solide Durchführung aus. Bei der Mehrzahl führte der Bauherr die Künstlerauswahl nach Beginn der Planung unter Beisitz der Architekten oder Landschaftsarchitekten durch, wobei die Teammitglieder bei einem Vorstellungsgespräch die Möglichkeit hatten, sich einander vorzustellen und das Potenzial für eine gemeinsame Zusammenarbeit zu prüfen. Qualitative Gleichrangigkeit, Kreativität, technische Versiertheit und besonders auch zwischenmenschliche Beziehungen sind das Nonplusultra eines erfolgreichen integrierten Designprozesses. Das Resultat von gutem *Placemaking* schafft öffentliche Räume, die uns beschwingen. Wie alle positiven, produktiven Beziehungen erzeugen sie Harmonie und Wohlbefinden.

Christina Lanzl
Projektleiterin des Urban Arts Institute mit Sitz am Massachusetts College of Art and Design in den USA. Als Gründerin und Vorsitzende des Placemaking Network der Boston Society of Architects fördert sie den Austausch und Dialog zu integriertem Design und Kunst im öffentlichen Raum.

1 Rogers, Richard. „Our Right to See the Trees." *The Guardian* 17. März 2008.
2 Adams, Don und Goldbard, Arlene. „New Deal Cultural Programs: Experiments in Cultural Democracy." 1986, 1995 http://www.wwcd.org/policy/US/newdeal.html#TREAS.
3 Brown, Brenda und Rubin, Mary. „Public Art Funding: Developing Percent for Art Programs." *Americans for the Arts Monograph*. Dezember 2000. http://www.americansforthearts.org/pdf/networks/pan/brown_rubin_funding.pdf
4 Verwaltet von der General Services Administration.
5 Wie Anm.3, S. 2.
6 Ähnlich dem Konzept des Gesamtkunstwerks, das in der Kunstgeschichte zum ersten Mal im Barock auftaucht.
7 http://www.cambridgeartscouncil.org.
8 http://www.urbanartsinstitute.org.
9 UrbanArts assistierte bei der Künstlerauswahl.
10 UrbanArts assistierte bei der Künstlerauswahl.

KUNST IM ALLTAG IN MELBOURNE / AUSTRALIEN

Melbourne, im Bundesstaat Victoria gelegen, ist in vieler Hinsicht eine junge Stadt. 1835 gegründet, akribisch und detailliert geplant, ist Melbourne heute nach Sydney Australiens zweitgrößte und gleichzeitig die am schnellsten wachsende Stadt. Benannt nach einem englischen Premierminister, William Lamb Melbourne, umfasst das Land der Kulin Nation die Regionen Wurundjeri, Boonerwrung, Taungurong, Djajawurrung und Wathaurung. Die Geschichte der Enteignung und Verfolgung der australischen Ureinwohner ist ein in die Stadtgeschichte eingeschriebenes Thema.

Einwanderer aus Südeuropa prägen die Stadt ebenso wie die asiatische Bevölkerung, die es seit Victorias Goldrausch Mitte des 19. Jahrhunderts nach Australien zieht. Mandarin ist nach Englisch die am zweithäufigsten gesprochene Sprache.

Sport, Kunst und Mode – nicht unbedingt in dieser Reihenfolge – sind die erklärten Interessensgebiete und Stärken der Stadt. Mit seinen zahlreichen Universitäten und Hochschulen ist Melbourne ein begehrter Studienort für die englischsprachige Welt (Platz 4 Global University City Index, Berlin ist an 18. Stelle).

Melbournes Innenstadt, insbesondere ihr topographischer Charakter – der gitterartig angelegte Stadtkern am Fluss, umgeben von den unterschiedlichsten Stadtvierteln – ist zum Ausgangspunkt der Stadterneuerung geworden. Zu Beginn der 1980iger Jahre war das Stadtzentrum alles andere als belebt, geschweige denn attraktiv und wurde einst als *an empty, useless city centre* * (Norman Day, *The Age* newspaper, Juni 1978) beschrieben.

Stadtentwicklung wird in der Regel Berufen übertragen, die die pragmatischen und funktionalen Aspekte einer Stadt betonen. Wie viele andere Städte, so hat auch Melbourne diesen weitverbreiteten Ansatz bewusst ergänzt. Das Kulturdezernat entwickelte eine Reihe von Initiativen, die Künstlern eine größere Rolle in der Entwicklung der Stadt zuschreibt, das Programm *Kunst im Öffentlichen Raum* spielt dabei eine besondere Rolle.

Öffentlicher Raum bleibt ein dynamisches Konstrukt; geplant und ausgeführt von privater und öffentlicher Hand umfasst er Plätze (Orte unter freiem Himmel) wie Gebäude, hat eine virtuelle Dimension und nimmt vielerorts auch nur eine ephemere Form an (z. B. shopping malls).

Unser Programm *Kunst im öffentlichen Raum* könnte auch mit „Kunst im Alltag" überschrieben sein, denn es hat zum Anliegen, zeitgenössische Kunst stärker im Alltag und für eine breite Öffentlichkeit erfahrbar zu machen. Die Spannbreite reicht von jährlich neu ausgeschriebenen temporären und ortsspezifischen Projekten über langlebigere Kunst bis hin zu permanenten Werken. Das Programm öffnet sich der Vielfalt zeitgenössischer Kunstpraktiken (Video, Sound, Intervention, Sprache, Schrift, Skulptur, Malerei) und strebt an, Künstlern mehr Einfluss in der unmittelbaren räumlichen Stadtentwicklung und auf der konzeptionellen Ebene als kreative Denker zu geben.

Kunst im Öffentlichen Raum will Raum schaffen, nicht füllen, will das kreative Potenzial eines Ortes ausloten und Möglichkeiten sichtbar machen, die anregen, inspirieren und zur Nachahmung einladen. Seit 2001 lädt die Stadt verstärkt Künstler ein, konkrete Vorhaben zu realisieren und verzichtet dabei bewusst auf eine ausschließliche Definitionsmacht.

Durch die Kontinuität des Programms wird das Publikum erfahrener und geübter im Umgang mit und in der Rezeption von zeitgenössischer Kunst.

Laneway Commissions ** ist ein jährliches Programm von bis zu sechs temporären Projekten, die alle innerhalb des Central Business District (CBD) realisiert werden. Bei dem Programm entscheiden der Künstler/die Künstlerin. Sie wählen den Ort, das Thema, die Form.

Die Auswahl der Künstler erfolgt in einer Mischung aus Wettbewerb und direkter Einladung. Die Prämisse der Kuratoren ist es, das Programm für Künstler und Publikum gleichermaßen attraktiv und glaubwürdig zu gestalten. Jedes Projekt hat dasselbe Budget (AUD $30.000, umgerechnet ca. 17.000 Euro) und seine eigene Projektdauer. Es wird aber als Teil der *Laneway Commissions* Ausstellung präsentiert, die sich insgesamt über sechs bis zehn Monate erstreckt. Das Programm ist jedes Jahr eine Einladung für die Bewohner und Besucher, die Stadt neu zu erkunden.

Die einzelnen Kunstprojekte strahlen auf die Wahrnehmung des Stadtraums aus. Häufig werden die Lanes nicht beim Namen genannt, sondern mit dem Kunstprojekt, das dort stattfand, beschrieben. Sie nehmen einen neuen Charakter an und werden im Bewusstsein der Städter anders verortet. Temporäre Kunst ermöglicht ein gemeinsames Gedächtnis, eine gemeinsame Erinnerung, eine Möglichkeit der Reflexion. Die Stadt erarbeitet sich spielerisch ein

Samuel Indratma, Urban Apartment, Melbourne Laneway Commissions 2007. Foto: Greg Sims.

Samuel Indratma, Urban Apartment. Melbourne Laneway Commissions 2007. Foto (3): Greg Sims.

Laura Vinci, Clara Clara, Melbourne Laneway Commissions 2006

Raafat Ishak, Organisation For Future Good Steps, Melbourne Laneway Commissions 2008. Foto (4): Greg Sims.

Astra Howard, CITYtalking, Melbourne Laneway Commissions 2006.

Philip Brophy und Martine Corompt, No Answer, Melbourne Laneway Commissions 2006.

neues Potenzial, eine neue Kraft, sich unter Einbeziehung der Öffentlichkeit zu erinnern und zu erneuern.

Das Programm *Kunst im öffentlichen Raum* strebt eine Balance an zwischen temporärer und permanenter Kunst und versucht, den sich ständig weiterentwickelnden Praktiken der Künstler gerecht zu werden, indem es flexible Parameter entwickelt. Diskussionsveranstaltungen und Seminare sowie Arbeitsgruppen und Workshops sind ergänzende Aktivitäten.

In der Vergangenheit wurde auf Dauer angelegte Kunst häufig mit Skulpturen und architektonischen Werken gleichgesetzt, was seinen Ursprung in den maßnahmengebundenen Projekten hat, in denen ein Prozentsatz des jährlichen Budgets oder Bauvolumens „in Kunst investiert werden muss". Und nur Kunst, die sichtbar bleibt, zählt, weil diese im Sinne der Finanzbuchhaltung leichter zu rechtfertigen ist. Dieses vielerorts sehr vertraute Argument hat nach wie vor eine die Programmvielfalt einschränkende Wirkung, kann aber zunehmend aufgelockert werden. *Maxims of Behaviour* – ein kinetisches Lichtprojekt, das die Fassade eines innerstädtischen Gebäudes (Royal Mail House) in ein dramatisches Schattenspiel verwandelt, hat die Definition von ‚dauerhaft' um einige Schattierungen bereichert. Konzipiert als jahreszeitliches Kunstwerk, das in den nächsten fünf Jahren jeweils für die Dauer der Wintermonate (Juni, Juli, August) aktiviert wird, reflektiert *Maxims of Behaviour* den Rhythmus der Stadt und der Jahreszeiten. (Die Dokumentation des Projektes ist als quicktime clip auf unserer Webseite erfahrbar.)

Auch für dieses Projekt hat der Künstler den Ort ausgewählt. Die Wettbewerbsausschreibung hatte lediglich einen im Stadtkern gelegenen Ort mit hoher Sichtbarkeit zur Vorgabe gemacht. In Zusammenarbeit mit dem privaten Eigentümer von Royal Mail House hat die Stadtverwaltung einen neuen Weg beschritten, in dem neue Interpretationsmöglichkeiten der Stadt erprobt werden. Der derzeitige Erfolg der Kunst beim Publikum ermuntert die Stadtverwaltung in ihrer Risikobereitschaft.

Die Diskussion über Traditionsbewusstsein und Mut zu unkonventionellen Kunstwerken entwickelt manchmal eine ungeahnte Dynamik. 2007 hat die Stadt in Zusammenarbeit mit dem Justizministerium Künstler eingeladen, um die beiden verstorbenen Indigenous Rights Campaigners Pastor Sir Doug und Lady Nicholls zu ehren. Nach intensiven Beratungen über die angemessenste Form der Repräsentation akzeptierten Stadt- und Landesregierung den ausdrücklichen Wunsch der Familie und des Clans, das Memorial des bedeutenden Aboriginal-Ehepaars im traditionellen Stil der figurativen Bronzeskulptur auszuführen. Damit sollte eine Wertschätzung zum Ausdruck kommen, die bisher nur Weißen vorbehalten war. Dieses Denkmal steht heute im öffentlichen Park des Parlaments und ist das erste Aboriginal-Denkmal in Melbourne.

Aboriginal-Künstler sind in der Kunstszene mit verschiedenen Arbeitsformen vertreten; die prominenteste und einflussreichste ist jedoch die Malerei, die auch über Australien hinaus zu einem Publikumsliebling geworden ist. In diesem Zusammenhang sind die angemessene Bezahlung der Künstler und die Authentizität der Kunstwerke immer wieder aufflammende Fragen. Zeitgenössische Kunst im öffentlichen Raum wird nur von wenigen Indigenous Künstlern geschaffen. Im traditionellen Selbstverständnis der Indigenous Völker gibt es den Begriff Kunst eigentlich nicht, weshalb es auch zu keiner Trennung zwischen Kunst und Alltag kommt. Vielmehr wird „storytelling" in all seinen Formen als ein integraler Bestandteil des Lebens angesehen. Das 2006 realisierte Projekt *Birrarung Wilam* (*Ort der Begegnung am Ufer des Flusses*), gestaltet von drei Aboriginal Künstlern (Vicki Couzens, Lee Darroch, Treahna Hamm), nahm die Form eines lose arrangierten öffentlichen Versammlungsortes innerhalb einer Parklandschaft an, der mit verschiedenen traditionellen Symbolen wie Speeren, einem Wassertrog und einem Aalpfad markiert wurde. Dieses Projekt ist in seiner Komplexität und spirituellen Dimension nur schwer zu skizzieren und bedarf im Grunde der räumlichen Erfahrung des ‚vor Ort seins', da die Beziehung zum Land, zu einer bestimmten Stätte, notwendige Bedingung für die Lebensphilosophie der Indigenous Völker ist.

Abschließend noch ein Blick auf die Kunst-am-Bau-Variante, die sich vor allem in dem neuesten Stadtteil Docklands manifestiert hat. Docklands ist ein am Wasser gelegenes Areal, das unter der Leitung der Landesregierung Victoria von privater Hand entwickelt und errichtet wurde und seit einem Jahr von der Stadt Melbourne verwaltet wird. Im Unterschied zur Stadtregierung machte die Landesregierung die 1-Prozent-Regel zur Pflicht, d. h. 1 Prozent der Kosten jedes Bauvorhabens wurden und werden für Kunst verwandt. Innerhalb kürzester Zeit entstanden so 29 dauerhafte Kunstwerke (www.docklands.com.au) von unterschiedlicher Qualität. Die Konstellation der Zuständigkeiten für die Kunst im öffentlichen Raum von Docklands bleibt eine Herausforderung, denn die Einflussnahme der Stadt auf die Ausschreibungen und Durchführung der Projekte ist zurzeit begrenzt und wird neu evaluiert.

Das Bedürfnis nach stadtplanerischen und künstlerischen Synergien ist von beiden Seiten artikuliert worden, aber die Verwirklichung bedarf eines längeren politischen Prozesses. In der Zwischenzeit bemüht sich die Stadt verstärkt, die etablierten Programme zu verfeinern sowie dem Bedürfnis der Künstler nach bezahlbaren Ateliers in großer Anzahl nachzukommen.

Andrea Kleist
Public Art Program Manager, City of Melbourne

* Der Verwaltungsbezirk Melbourne erstreckt sich über 37 Quadratkilometer und umfasst den Central Business District (CBD) sowie 15 innerstädtische Bezirke und Docklands, mit 86.000 Bewohnern und 700.000 täglichen Besuchern. Die als Melbourne erfahrene Innenstadt ist tatsächlich um vieles größer.

** Laneways: schmale Straßen und Gassen, die die Innenstadt wie ein Netz durchziehen und zum Teil nur für Fußgänger zugänglich sind.

Please visit : www.melbourne.vic.gov.au/

Josefine Günschel, innenhaut – aussenhaut, Berlin 2008. Foto (2): Jens Komossa

INNENHAUT-AUSSENHAUT

Kunst an der Wisbyer Straße

STADTRÄUMLICHE SITUATION UND PLANUNGEN

Die Wisbyer Straße ist eine Verbindungsstraße mit gleichzeitiger Erschließungsfunktion im Bezirk Pankow, Ortsteil Prenzlauer Berg, und erstreckt sich zwischen Prenzlauer Allee und Schönhauser Allee über eine Länge von cirka 1.100 Metern. Ihren ehemaligen Charakter als Wohnstraße mit Mittelpromenade hat sie verloren, da ein sehr hohes Aufkommen an Individual- und Lastverkehr eine starke Lärmbelastung für die Anwohner und schwierige Überquerbarkeit mit sich bringen.

Da die Straße im Stadtentwicklungsplan „Verkehr für Berlin" perspektivisch bis zum Jahr 2015 Bestandteil des mittleren Straßenringes zur Entlastung der Innenstadt werden soll, wurden und werden durch das Tiefbauamt des Bezirksamtes Pankow Umbaumaßnahmen der Wisbyer Straße durchgeführt, die eine Verbesserung der verkehrlichen und baulichen Situation der Straße und insbesondere den Erhalt des wertvollen Baumbestandes auf dem Mittelstreifen zum Ziel haben.

Im Zusammenhang dieser Maßnahmen stand der Kunstwettbewerb Wisbyer Straße.

AUFGABENSTELLUNG UND RÜCKFRAGENKOLLOQUIUM MIT ORTSBESICHTIGUNG

Positiv hervorzuheben ist die konstruktive Zusammenarbeit zwischen der Abt. Öffentliche Ordnung/Tiefbauamt Pankow unter Leitung von Herrn Peter Lexen, der Abt. Kultur, Wirtschaft und Stadtentwicklung, Amt für Kultur und Bildung sowie der Kommission für Kunst im öffentlichen Raum Berlin Pankow im Vorfeld des Wettbewerbes, wodurch zum ersten Mal analog zur aktualisierten ABau bei Tiefbaumaßnahmen ein künstlerischer Wettbewerb ausgelobt wurde. Die Wettbewerbsdurchführung erfolgte durch das Amt für Kultur und Bildung, Fachbereich Kultur unter der Leitung von Frau Annette Tietz.

Im Rahmen der Auslobung des „Eingeladenen Kunstwettbewerbs Wisbyer Straße" im November 2007 fand am 3. Dezember 2007 ein Rückfragenkolloquium mit Ortsbegehung statt, bei dem die Thematik des Wettbewerbs erläutert und auf Rückfragen eingegangen wurde.

DER WETTBEWERB

Das Verfahren wurde als eingeladener anonymer Wettbewerb in Anlehnung an die Grundsätze und Richtlinien für Wettbewerbe auf dem Gebiet der Raumplanung, des Städtebaus und des Bauwesens (GRW 1995) durchgeführt.

Am Wettbewerb nahmen teil: Josefine Günschel, Olf Kreisel, Ricarda Mieth, Andrea Pichl und Marc Schmitz.

Im Zuge des Rückfragenkolloquiums wurden Historie, Status Quo und Art und Umfang der Bauvorhaben an der Wisbyer Straße beschrieben sowie die in der Auslobung dargestellten Aufgaben und Kriterien nochmals thematisiert und konkretisiert.

Schwerpunkte der Wettbewerbsaufgabe war es, die künstlerische Markierung der drei Fußgängerüberquerungen der Wisbyer Straße, welche als sogenannte Z-Querungen fungieren und so ein Kreuzen der durch die Schienenführung auf der baumgesäumten Mittelpromenade in zwei Straßenhälften geteilten Hauptverkehrsstraße ermöglichen.

Formal sollten durch künstlerische Zeichen Orte des Innehaltens geschaffen werden, die sowohl den Straßenverlauf strukturieren als auch die Übergänge für Passanten und Autofahrer sichtbar machen und akzentuieren. Thematisch sollte die Kunst ihr Augenmerk auf den Verlust der Wohnqualität des Straßenzuges lenken und mit einer sichtbaren Markierung und Strukturierung zum Verständnis der „Straße als Einheit" beitragen. Über eine Reihe räumlicher Vorgaben, wie etwa die Einhaltung der notwendigen Sichtdreiecke für Fußgänger und Straßenbahnfahrer, hinaus, sollte der künstlerische Entwurf sich deutlich von einer Werbeästhetik unterscheiden. Für die Ausführung stand ein Kostenrahmen von bis zu 30.000 Euro zur Verfügung.

DAS PREISGERICHT

Nach einer Erläuterung der Wettbewerbsaufgabe und des Verfahrens stellten Dorothea Strube und Jan Frontzek die Entwürfe vor. Danach folgten mehrere Diskussions- und Bewertungsrundgänge, wobei die inhaltlichen und formalen Ansätze jeder einzelnen Arbeit beleuchtet und rege diskutiert wurden. Gewürdigt wurde innerhalb des umfangreichen Planungsvorhabens das breite Spektrum der künstlerischen Ideen:

Die Arbeit 001 ‚Zäune' von Andea Pichl erinnert an die Kulturgeschichte von Zäunen in der DDR, lässt jedoch einen thematischen Bezug zur Wettbewerbsaufgabe vermissen. Formal werden die vorgeschlagenen Elemente als für den öffentlichen Raum zu filigran angesehen.

Der Entwurf 002 ‚Aeskulap 5' von Marc Schmitz sieht Kunst nur an einem Standort auf der Mittelpromenade vor. Auch das inhaltliche Konzept (Gesundung des öffentlichen Raumes durch Werbeobjekte für chinesische Frisöre) kann das Preisgericht nicht überzeugen.

Das Konzept 003 (o. T., Großplastiken und Stelen) von Olf Kreisel wird als kraftvoller Eingriff gewertet, der die Z-Querungen für alle Verkehrsteilnehmer weithin wahrnehmbar macht. Besonders hervorgehoben werden die im Konzept vollzogenen Analogien zwischen Mikro- und Makrokosmos, welche die geologische Historie des Standortes thematisieren. Das Preisgericht würdigt die besondere künstlerische Lösung und gelungene Leistung des Verfassers. Die Kostenkalkulation erscheint zu knapp bemessen; eine notwendige Verankerung der Objektsockel mit Schutz für die Wurzelwerke der Bäume ist im Kostenrahmen nicht durchführbar.

Der unter 004 ‚hin und weg' eingereichte Vorschlag von Ricarda Mieth zeigt Installationen an den drei Standorten, die auf spielerische und charmante Weise einen Gegenpol zum linear fließenden Verkehr bilden und damit Richtungsangaben relativieren. Die technische Ausarbeitung und Realisierbarkeit des Entwurfes werden gewürdigt, jedoch ein nachhaltiger Reiz der subtil wirkenden Schilder in Frage gestellt.

Die Einreichung 005 von Josefine Günschel ‚innenhaut-außenhaut' sieht eine Bemalung der die Z-Querungen flankierenden Bäume mit typischen Tapetenmustern verschiedener Zeiträume des vergangenen Jahrhunderts vor. Der Vorschlag wird insbesondere kontrovers diskutiert, als die offensichtliche Domestizierung von Elementen aus der Natur einen unangenehmen Nachahmungseffekt („Graffiti" überall, sog. tags) nach sich ziehen könnte. Anerkannt wird die Erfüllung der Wettbewerbsaufgabe in formaler und inhaltlicher Hinsicht.

VORSCHLAG ZUR REALISIERUNG MIT BEGRÜNDUNG

Das Abstimmungsverfahren führt zur Empfehlung des Preisgerichts, den Vorschlag 005 von Josefine Günschel zu realisieren. In der Begründung wird angemerkt, dass der unkonventionelle und überraschende Eingriff nicht nur ein Alleinstellungsmerkmal für die Wisbyer Straße schaffen kann, sondern darüber hinaus eine Chance darstellt, die Öffentlichkeit für verstärkte Tendenzen des Vandalismus an Stadtbäumen durch Graffiti zu sensibilisieren. Das Preisgericht empfiehlt eine Begutachtung der betroffenen Bäume vor der Bemalung mit Baumschutzfarbe und gibt darüber hinaus die Empfehlung, Kosten für die nötige Begutachtung nicht aus dem Realisierungsetat zu bestreiten.

Helga Franz

Auslober: Bezirksamt Pankow von Berlin
Jury: Fachpreisrichter: Rainer W. Ernst (Vorsitz), Roland Fuhrmann, Wolfgang Krause, Helga Franz (ständig anwesende stellvertretende Preisrichterin)
Sachpreisrichter: Jens-Holger Kirchner (Bezirksstadtrat für öffentliche Ordnung), Peter Lexen (Bezirksamt Leitung Tiefbauamt)
Vorprüfung: Dorothea Strube/Jan Frontzek
Jurysitzung: 28. Februar 2008

Entwurf Andrea Pichl

Entwurf Marc Schmitz

Entwurf Olf Kreisel

Entwurf Ricarda Mieth

EINE RETTUNGSAKTION

Die Neuinstallation eines historischen Wandbildes als Wettbewerbsaufgabe

Über ältere Werke der Kunst am Bau wurde in den zurückliegenden Jahren zumeist nur dann gesprochen, wenn es um ihre Zerstörung ging. Das betraf vor allem die architekturbezogene Kunst, die vor 1989 in Ost-Berlin und der DDR entstanden ist. Denn noch immer fehlt ein Bewusstsein für diese Werke und ihre künstlerische und kunsthistorische Bedeutung. Der Abriss des Brunnens auf dem Anton-Saefkow-Platz in Lichtenberg im Herbst 2008 ist dafür ein weiteres trauriges Beispiel. Von Ignoranz gegenüber diesem besonderen Kulturerbe ist nicht nur die breite Öffentlichkeit befallen. Auch zuständige Bauverwaltungen orientieren sich allein an Kostennutzenrechnungen und atmen auf, wenn ein solches Werk keinen Denkmalschutz genießt. Denn seine Zerstörung ist preiswerter als der Erhalt. Vor allem, wenn es sich um baugebundene Kunstwerke handelt, sind öffentliche Haushalte überfordert. Die Kosten für eine Sicherung und Abnahme überschreiten schnell die materiellen und ideellen Werte dieser Kunst. Die Pflege von Kunst am Bau gehört zum Bauunterhalt und gesonderte Kostenansätze für Sicherungsmaßnahmen sind bei einem Gebäudeabriss nicht vorgesehen.

Aber der Erhalt von historischer Kunst am Bau ist nicht nur eine abstrakte Forderung. Ihre Sicherung ist auch technisch möglich. Wenn der Wille besteht, lassen sich Wandbilder und Mosaike abnehmen und neu installieren. Das wurde beispielsweise beim Neubau der Akademie der Künste am Pariser Platz mit den Kellermalereien der Meisterschüler der 1950er Jahre gezeigt. Im Rahmen des Stadtumbaus konnte auch in den Großsiedlungen Marzahn und Hellersdorf Kunst am Bau abgenommen und in dem Schaudepot „Zwischenablage" der Öffentlichkeit zurückgegeben werden. Mit der Sicherung dieser Kunstwerke sind wesentlich konservatorische und restauratorische Arbeiten verbunden.

Die Situation von historischer Kunst am Bau ist deshalb so gefährdet, weil sie als einzelnes Kunstwerk nicht unter Denkmalschutz stehen kann. Erst als Bestandteil eines Baudenkmals gilt auch für sie der Denkmalschutz und ihr Erhalt ist dann ein Teil der Denkmalpflege. Nur stehen leider die wenigsten öffentlichen Bauten, die in den letzten Jahrzehnten errichtet wurden – wenn sie wegen Asbestbelastung nicht längst schon wieder abgerissen worden sind –, unter Denkmalschutz. Deshalb gilt es, die besondere künstlerische Qualität von historischer Kunst am Bau rechtzeitig zu benennen. Das kann und sollte auf dem Wege der Dokumentation und der Vermittlung von Kunst im öffentlichen Raum erfolgen.

Auch am Johannisthaler Ellernweg, in der Gebrüder-Montgolfier-Oberschule, war die „Kunstvernichtung" schon vorbereitet. Die alte Schulaula sollte einer modernen Doppelstocksporthalle weichen, und mit der Aula wäre auch das darin befindliche Wandgemälde in den Abrissschutt gewandert: Die Künstler Vera Singer und Gerhard Moll hatten 1956/1957 an der Rückwand der Aula ein Bild des friedlichen Zusammenlebens von Kindern aller Kontinente als Kunst am Bau gemalt.

Als nun mit der vorgesehenen Neubaumaßnahme auch neue Kunst am Bau geschaffen werden sollte, erfuhr die Kommission für Kunst im öffentlichen Raum des Bezirkes Treptow-Köpenick zufälligerweise von dem historischen Wandbild und seiner vorgesehenen Zerstörung. Daraufhin forderte die Kommission den Erhalt des Wandbildes. Allerdings standen keine Gelder für eine denkmalgerechte Abnahme des Bildes zur Verfügung. So bot die Abbruchfirma an, das Bild zu zerschneiden und die einzelnen Stücke in einem Container einzulagern. Eine andere Lösung war wegen des bereits feststehenden Bauablaufs auch gar nicht mehr möglich.

Vera Singer und Gerhard Moll, Wandbild, Schule am Ellernweg, Berlin-Johannisthal 1956. | Die Wand des Wandbildes nach dem Gebäudeabriss. | Das Wandbild nach seiner Neuinstallation durch Pomona Zipser im Schulfoyer. | „Brüche in Zeit und Raum" – Spuren im Bild. | Neue Kunst am Bau in der Schule am Ellernweg: Pomona Zipser: Fliegen, Skulptur und Relief, Berlin 2008/2009.
Foto (5): Martin Schönfeld.

Das historische Wandbild von Vera Singer und Gerhard Moll war „Kunst am Bau" im besten Sinne. Bezogen auf seinen Standort stellte es Kinder beim gemeinschaftlichen Lernen, Spielen und Sport dar. Es zeigte Kinder verschiedener Ethnien und formulierte somit ein in der Nachkriegszeit der 1950er Jahre wichtiges Bild von Frieden und Völkerverständigung; ein Thema, das seine Bedeutung auch heute nicht eingebüßt hat. Dieses Werk bezog sich aber nicht nur auf die Erfahrung von rassistischer Verfolgung und Weltkrieg. Formal ließen sich die Künstler vom mexikanischen Muralismus und der klassischen Moderne, besonders von Pablo Picasso und Fernand Léger inspirieren. Im damaligen Ost-Berlin der unmittelbaren Nachkriegsjahre gehörte dieses Wandbild zu einer „Wandbildbewegung". Nachdem alle anderen Wandbilder jener Jahre bereits zerstört sind, kommt ihm eine besondere kunsthistorische Bedeutung zu.

Weil nun das Bild zerschnitten, aber immerhin gerettet war, stellte sich die Frage nach seiner Neuinstallation. Wo und wie sollte es neu angebracht werden? Die Kommission für Kunst im öffentlichen Raum des Bezirkes Treptow-Köpenick diskutierte diese Frage intensiv und beschloss, sie zu einem Bestandteil der Aufgabenstellung für neue Kunst am Bau zu machen. Die fünf eingeladenen Wettbewerbsteilnehmer sollten auch ein Präsentationskonzept für die einzelnen Elemente des historischen Wandbildes entwickeln. Dafür hatte sich der Auslober im Vorfeld des Wettbewerbs das Einverständnis der Urheber und seiner Rechtsnachfolger gesichert, die sich die Neuinstallation des Wandbildes und seiner Elemente als eine eigenständige künstlerische Aufgabe vorstellen konnten.

In den Entwürfen der an dem Wettbewerbsverfahren beteiligten Künstlerinnen und Künstler zeigten sich vier unterschiedliche konzeptionelle Ansätze:

Die Einlagerung und „Archivierung" der Wandbildelemente im Gebäudekeller schlug Eva-Maria Wilde vor. Sie wollte die „Bildgeschichte" zu einer fortwährenden und forschenden Aufgabe der Schule machen.

Den Ausschnitt nutzten die Präsentationskonzepte von Lutz Dransfeld und BKH Gutman als Mittel des Bildverweises. Die einzelnen Elemente sollten als pointierter Verweis auf das ursprüngliche Bild im räumlichen Gefüge der Schule zur Geltung kommen. Sie zielten auf eine ästhetisch hervorgehobene Herausstellung (Dransfeld) und auf eine Assoziation zum Memory-Spiel (Gutman).

Zu einer räumlichen Bildskulptur wollte Andrea Pichl die Bildelemente im Foyer des ersten Oberschosses aufbauen. In ihrer Anordnung sollten sich die versetzten Stücke aus verschiedenen Blickwinkeln wieder zusammenfügen.

Die Rekonstruktion der Elemente als ein Wandbild sah das Konzept von Pomona Zipser vor, das die wesentlichen Bildszenen an den Seitenwänden im oberen Foyer anbringen wollte.

Die Jury diskutierte die Präsentationskonzepte kontrovers und erkannte die ästhetischen Qualitäten der verschiedenen Projekte an. Die künstlerische und historische Bedeutung des Wandbildes gab schließlich den Ausschlag für das rekonstruktive Konzept von Pomona Zipser.

Die Neuinstallation der zerschnittenen Elemente des historischen Wandbildes erfolgte im Laufe des Sommers und Herbstes 2008. Die Arbeiten konnten mit zusätzlichen Geldern des Bezirkes gesichert werden. Vor dem Neuaufbau erfolgte eine grundlegende Konservierung der einzelnen Elemente. Die Installation zielte auf eine Sichtbarmachung der „Brüche in Zeit und Raum" – so der Titel und die Aufgabenstellung des Wettbewerbs –, von denen der Umgang mit dem historischen Wandbild zeugt. Deshalb sind die Schnitte zwischen den einzelnen Bildstücken kenntlich gemacht, auch Schäden der Abnahme wurden nicht vertuscht. Im Rahmen der begrenzten Mittel konnte es nur um eine Konservierung und Neuinstallation gehen. Eine Restaurierung des Bildes war nicht finanzierbar und bleibt eine künftige Aufgabe. In letzter Minute konnte ein kunsthistorischer Schatz gerettet und für die Zukunft erhalten werden. Nun gilt es, mit diesem Werk rücksichtsvoll umzugehen und seine Bedeutung zu vermitteln. Die Sicherung und die Existenz des Wandbildes ist eine Herausforderung für die Nutzer des Gebäudes. Ihr Umgang muss sich mit dem Wandbild abstimmen. Das erhaltene Werk stellt aber auch an den Bezirk die Forderung, sich dieses kunsthistorischen Kleinods bewusst zu sein und es in seine kulturellen und kunstfördernden Aktivitäten einzubeziehen.

Diese „Rettungsaktion" hat gezeigt, dass auch in einem begrenzten Rahmen das Notwendige für den Schutz von historischer Kunst am Bau unternommen werden kann. Selbstverständlich mussten in diesem konkreten Fall Kompromisse eingegangen werden, denn der Erhalt setzte die partielle Zerstörung des Wandbildes voraus. Aber erst diese Zugeständnisse haben eine schnelle Rettung des Werkes ermöglicht. Das Beispiel zeigt weiter, dass die Kommissionen für Kunst im öffentlichen Raum in den Berliner Stadtbezirken auch eine Wächterfunktion für die Sicherung und Pflege der bereits bestehenden Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum übernehmen können.

Martin Schönfeld

Auslober: Bezirksamt Treptow-Köpenick von Berlin
JURY: Fachpreisrichter: Bernd Aury (Vorsitz), Petra Hornung, Georg Krause, Patricia Pisani, Ute Weiss Leder (ständig anwesende stellvertretende Preisrichterin)
Sachpreisrichter: Herr Altmann (Architekt), Herr Retzlaff (Stadtrat für Jugend und Schule, Bezirksamt Treptow-Köpenick), Herr Schwarz (Montgolfier-Schule, Lehrer)
Vorprüfung: Jana Slawinski (Kulturamt Treptow-Köpenick)
Jurysitzung: 3. März 2008

EINE LEUCHTKUGEL FÜR DAS GROEBENUFER

Kunstwettbewerb zur denkmalgerechten Instandsetzung einer Kaianlage

Der städtische Bereich zwischen dem U-Bahnhof Schlesisches Tor und der Oberbaumbrücke war vor dem Mauerfall ein eher unbeachteter Stadtraum in Randlage. Die U-Bahn endete hier, die Oberbaumbrücke wurde lediglich von Rentnern und Rentnerinnen der DDR genutzt, die für Tagesbesuche in West-Berlin hier zu Fuß die Grenze überschreiten konnten. In der zweiten Hälfte der 1980er Jahre fanden zwei groß angelegte künstlerische Wettbewerbe in diesem Areal statt, deren Ergebnisse heute noch zu sehen sind. Ein großes Wandmalprojekt von Suplie/Sieveking/Fässer an den Brandwänden rund um den Abenteuerspielplatz zwischen Spreeufer, Köpenicker-, Bevern- und Pfuelstraße konnte leider nie in allen Teilen realisiert werden. Der anlässlich der 750-Jahr-Feier entwickelte Bildhauer-Skulpturenweg „Menschenlandschaft" von der Schlesischen Straße zur Spree, der ursprünglich eine Verbindung der damals zusammenhängenden Flächen unter der Hochbahn darstellte, wurde mit der Öffnung der Oberbaumbrücke für den Autoverkehr und der damit zusammenhängenden Rekonstruktion der Fahrbahnen rechts und links des Hochbahnverlaufes zerteilt. Die Skulpturen stehen mittlerweile im wahrsten Sinne des Wortes zusammenhanglos und vernachlässigt in der Gegend herum.

Im Rahmen des Förderprogramms „Stadtumbau West" soll nun der gesamte Bereich um den U-Bahnhof Schlesisches Tor als Quartiersmittelpunkt aufgewertet werden. In diesem Zusammenhang ist geplant, das Kreuzberger Spreeufer wieder für die Allgemeinheit zu öffnen und das Jahrzehnte brachliegende Groebenufer wiederzubeleben. Dieser Ort wird von den Planern in seinem Potenzial für Freizeit, Erholung und Tourismus als sehr wertvoll eingeschätzt.

Die ehemalige Kaianlage mit der darunter liegenden ehemaligen Wartehalle für die Fahrgäste der Fährschiffe soll heute als Doppelkaianlage genutzt das Herzstück der geplanten Uferpromenade werden, die in Zukunft das Kreuzberger Spreeufer zwischen Lohmühleninsel und Schillingbrücke durchgängig und barrierefrei für die Allgemeinheit zugänglich macht.

Die historische Kaianlage wurde 1895 angelegt. Den überlieferten Plänen und Unterlagen ist zu entnehmen, dass ihre Signalwirkung durch einen mittig gesetzten etwa 8 Meter hohen Leuchtturm betont wurde, ergänzt und eingerahmt von zwei überlebensgroßen Skulpturen. Der dargestellte Bootsbauer und ein Preisruderer schmückten so die Anlage, deren Komposition im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde. Im Rahmen der Umbaumaßnahmen ist beabsichtigt, die Doppelkai-Anlage wieder aufzuwerten. Die Planungen sehen vor, dass die vorhandenen Räume durch Restaurierung und Erweiterung für gastronomische und Ausstellungs-Zwecke erschlossen werden sollen, um die Aufenthaltsqualität zu verbessern.

Aufgabe des eingeladenen Kunst-am-Bau-Wettbewerbs war die zeitgemäße Interpretation und Gestaltung der historischen Leuchtturm-Situation im Zusammenwirken mit der denkmalgeschützten Anlage.

Die Aufgabenstellung intendierte „eine lichtkünstlerische Installation im Sinne eines ‚vertikalen Zeichens' bzw. einer ‚künstlerischen Markierung' unter Bezug zur historischen Situation, ggf. als ‚abstrakte Rekonstruktion' des historischen Leuchtturms". Für das Lichtkunstwerk war der „Standort des historischen Leuchtturms in der Blickachse der Mittelpromenade der Bevernstraße vorgesehen". Die zur Bearbeitung der Aufgabe eingeladenen Künstlerinnen und Künstler hatten sich demnach mit der städtebaulichen Situation auseinanderzusetzen, die Tag- und Nachtwirkung in ihren Vorschlägen zu berücksichtigen und die historische Anlage mit einer zeitgemäßen Idee zu betonen, die zudem die Nah- und Fernsicht zu beachten hatte und die Symmetrie der vorhandenen Anlage stärken sollte.

Fünf Gestaltungskonzepte der zum Wettbewerb eingeladenen Künstlerinnen und Künstler standen zur Diskussion (Auszüge der Entwurfsbeschreibungen aus dem Preisgerichtsprotokoll):

Entwurf Ulrike Mohr.

YADEGAR ASISI / ‚OHNE TITEL'

„Der Entwurf von Yadegar Asisi nimmt die historische Einheit von großzügig gestalteter Doppelkaianlage, Obelisk und den beiden flankierenden Guss-Skulpturen auf und verknüpft in einer abstrahierenden Transformation das Kunstobjekt mit dem Thema des Ortes und der Geschichte.

Der Leuchtturm, wie auch die beiden ‚Figuren' entstehen als Schatten auf ihren Sockeln, insofern sie aus Nirosta-Stahlplatten von 1 cm Stärke gefertigt, nur von einer Seite her flüchtige Umriss-Gestalt annehmen, von der anderen her sich nur als Linie abzeichnen. ... Das Licht des ‚Leuchtturms' ist zwischen den zwei Stahlplatten im Sockel als einfacher Scheinwerfer angebracht und bringt einen Glaszylinder an der Spitze zum Leuchten."

FRITZ BALTHAUS / ‚VOGELSCHEUCHE'

„Fritz Balthaus schlägt eine Skulptur vor, die geographisch die historische Situation des Leuchtturmes aufgreift, um sie mit einem künstlerischen Zeichen neu zu definieren. Die Bezüge, die die Grundlage seines Entwurfes bilden, sind zum einen das Vorhandensein von Tauben im Stadtraum und zum anderen bekannte Alltagsgegenstände, mit denen ihr Bewegungsfreiraum eingeschränkt werden soll. Konsequent entwirft er ein vertikales Zeichen, das in Gänze aus Materialien besteht, die in Baumärkten erhältlich sind und überall im Stadtraum eingesetzt werden, um Tauben zu verscheuchen: bewegliche Spiralen und Drahtspinnen, Gitter, frequenzgebende Geräte, eine Raubvogelattrappe u.v.a.m. Angebracht werden die Materialien auf der Vergrößerung eines Metalldornes.

Es ist zu erwarten, dass die Skulptur bei Tage einen beweglichen, teilweise flirrenden Charakter und mit einer vorgeschlagenen Anstrahlung bei Nacht eine geheimnisvolle Wirkung entfalten würde. (...) Der Künstler hat die Aufgabenstellung künstlerisch, experimentell und zeitgemäß bearbeitet und bietet so vielfältige Assoziationen zum umgebenden Stadtraum."

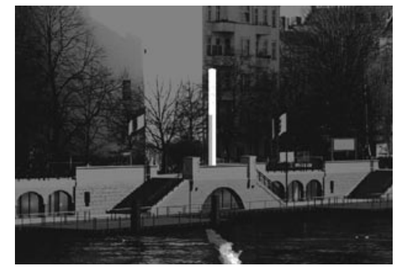
GUNDA FÖRSTER / ‚LEUCHTTURM'

„Am Ort des historischen Leuchtturmes mittig auf der Bastion schlägt Gunda Förster einen stetig auf- und abblendenden, hell leuchtenden Turm vor. Auf einem 2 m hohen, konischen Betonsockel markiert er weithin sichtbar als von

Entwurf Yadegar Asisi.

Entwurf Fritz Balthaus.

Entwurf Gunda Förster.



Entwurf Helga Franz.

innen leuchtender transluzenter Acrylglaszylinder die gesamte Kaianlage. Das weiße Licht verändert sich in sehr langsamen regelmäßigen Zyklen. Die Intensität nimmt über einen Zeitraum von ca. 2 Minuten kontinuierlich zu, um daraufhin ebenso langsam und stetig wieder bis zur absoluten Dunkelheit abzunehmen. Durch das allmähliche Ein- und Ausblenden des Lichtes wird das Verschwinden sichtbar gemacht und somit auch auf den Wandel des Ortes gemäß historischer Veränderung hingewiesen. (...) Der konische Sockel und der Acrylglaszylinder bilden einen voluminösen Lichtkörper, dessen ruhiges Pulsieren der Lichtintensität nachts den Ort dominiert, während er sich tagsüber als schlichte Säule darstellt."

HELGA FRANZ / ‚LICHTBASTION'

„Die als vertikales Leuchtzeichen vorgeschlagene Markierung des Ortes besteht in den unteren zwei Dritteln aus Stahl; im oberen Drittel tritt es als erleuchteter Glasquader in Erscheinung. (...) Die Jury honorierte die elegante unaufdringliche Erscheinung des Leuchtzeichens mit seinem glatten Übergang von Stahl zu Glas, der den oberen Teil der Form von der unteren unterscheidet. (...) Als besonders raffiniert hervorgehoben wurde die im verglasten Teil des Zeichens untergebrachten pulsierenden Muster mit Moiré-Effekt, die durch die unterschiedlichen Blickwinkel der Betrachter, als Bewegung wahrgenommen werden können."

ULRIKE MOHR / ‚OHNE TITEL'

„Der Entwurf von Ulrike Mohr setzt an der Stelle des ehemaligen Leuchtturmes ein vertikales Leuchtzeichen, das vor allem durch seine interaktiven Qualitäten und seine Bezüge zur Geschichte und zur stadträumlichen Bedeutung des Gröbenufers überzeugt. (...) Seine Formensprache knüpft an die von Bojen und Leuchtfeuern der Wasserschifffahrt an. Zugleich bleibt es jedoch rätselhaft: Der Zusammenhang zwischen Schiffsverkehr und dem Fallen der Leuchtkugel, wird nur aufmerksamen Beobachter/innen bewusst werden. Durch seine im Aufbau filigrane Bauweise als ‚Stahlmast' mit geringem Durchmesser ist das Konzept für den Standort mit seiner geringen Platzkapazität hervorragend geeignet. Somit verbindet es in besonderer Weise die städtebaulichen Anforderungen, die architektonischen Bedingungen als auch die historische Situation. (...) Gleichzeitig kann festgehalten werden, dass im Gegensatz zu den meisten anderen Entwürfen (...) das Zeichen das Gröbenufer als einen neu zu entdeckenden Ort [markiert], der lebendig und attraktiv ist."

Die eingereichten Ideen der beteiligten Künstlerinnen und Künstler – Yadegar Asisi, Fritz Balthaus, Gunda Förster, Helga Franz und Ulrike Mohr – hatten alle die von ihnen geforderten Vorgaben in hervorragender Weise gelöst. Selten ist ein Preisgericht von der Qualität aller eingereichten Arbeiten so überzeugt, so dass die Entscheidung schwer fiel. Wie so oft in vergleichbaren Situationen und Kontexten zwischen Geschichte und Gegenwart waren die Diskussionen stark von der unterschiedlichen Erwartungshaltung der Juroren geprägt, was eine zeitgemäße Weiterentwicklung historischer Vorgaben sein könne. Wie stark lehnt man sich an die überlieferten Bilder an, in welcher Tradition stehen heute entwickelte städtische Zeichen, wie eigenständig ist die Formensprache gewünscht und wie weit kann sie sich von den historischen Vorgaben entfernen?

Nach intensiver und abwägender Diskussion entschied sich die Jury, der Arbeit von Ulrike Mohr die Ausführungsempfehlung zu geben. Die Berliner Künstlerin hatte die Mehrheit der Jury mit ihrem Vorschlag überzeugt, der ein Tag und Nacht weithin sichtbares Zeichen setzt, dessen „Leuchtkugel" durch Bewegungsmelder auf die vorbeifahrenden Schiffe reagiert. Das Schiffsaufkommen wird mit Absinken und Aufsteigen der roten Kugel symbolhaft kommentiert. Voraussichtlich wird ihre Idee bis zum Sommer 2009 auf der Doppelkaianlage Groebenufer realisiert worden sein.

LEONIE BAUMANN

Auslober: Bezirksamt Friedrichshain-Kreuzberg von Berlin
Jury: Fachpreisrichter: Leonie Baumann, Gisela Genthner, Thorsten Goldberg (Vorsitz). **Sachpreisrichter:** Jutta Kalepky (Bezirksstadträtin für Stadtentwicklung), Georg Kohlmaier (Architekt).
Vorprüfung: Herwarth + Holz (Andreas Richter, Carl Herwarth)
Jurysitzung: 14. und 17. März 2008

EIN HÖRWEG ZUR ERINNERUNG

Der Wettbewerb „Gesamtkonzept für das Erinnern an das Frauengefängnis Barnimstraße"

Die Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs und die nachfolgenden Maßnahmen zum Wiederaufbau und zur Schaffung einer auto- und aufmarschgerechten Stadt haben vielerorts dazu geführt, dass historische Strukturen verloren gingen und dass damit viele bedeutende Orte der Geschichte unkenntlich geworden sind. Das Zentrum Berlins war von solchen Transformationen in besonderer Weise betroffen, vor allem auch der Bereich um den Alexanderplatz. Wenig nördlich davon liegt der Barnimkiez, ein sich seit dem 19. Jahrhundert entwickelndes Wohngebiet. In seinem Kern stand von 1864 bis 1974 das Frauengefängnis von Berlin an der Barnimstraße/Weinstraße. Es war nicht nur der Ort, an dem „gewöhnliche" Kriminalität geahndet wurde. In dem Berliner Frauengefängnis waren auch Frauen inhaftiert, die für Frauen- und Menschenrechte kämpften; Frauen, die wegen ihrer Lebensweise kriminalisiert wurden; Frauen, die in der Not einer ungewollten Schwangerschaft wegen eines unerlaubten Schwangerschaftsabbruchs kriminalisiert wurden; Frauen, die wegen ihres Widerstands gegen den Nationalsozialismus verhaftet, verurteilt, inhaftiert und ermordet wurden; und Frauen, die auch nach 1945 wegen ihrer Lebensweise oder wegen ihres Aufbegehrens gegen autoritäre staatliche Strukturen inhaftiert wurden.

Unter den Inhaftierten der „Barnimstraße" ragt vor allem die Politikerin Rosa Luxemburg hervor, die hier 1915/1916 einsaß. Ihrer wurde seit 1950 am Gebäude mit einer Gedenktafel gedacht und ein Gedenkraum für sie im Gefängnis eingerichtet. Auch nach dem Abriss wurde 1977 eine Stele zur Erinnerung an Rosa Luxemburg an der Weinstraße aufgestellt.

Dass die vielen Widerstandskämpferinnen gegen das Nazi-Regime, die in diesem Gefängnis einsaßen, keine Erwähnung fanden, obwohl sich das politische System der DDR vor allem dem Widerstand gegen den Nationalsozialismus verbunden fühlte und daraus seine politische Legitimation herleitete, überrascht. Schätzungsweise 300 Frauen wurden vom Gefängnis Barnimstraße aus nach Berlin-Plötzensee gebracht und dort hingerichtet. An den Widerstand der Frauen erinnerten im Laufe der 1990er Jahre private Initiativen mit provisorischen Gedenktafeln. Eine dauerhafte Erinnerung an diesen für den Widerstand gegen den Nationalsozialismus so besonderen Ort fehlt allerdings bislang.

Deshalb beschloss die Bezirksverordnetenversammlung Friedrichshain-Kreuzberg 2006, die „Entwicklung eines Gesamtkonzeptes für das Erinnern an das Frauengefängnis Barnimstraße unter Erhaltung der Rosa-Luxemburg-Stele und unter Berücksichtigung der stadtplanerischen Vorhaben des Bezirkes an diesem Ort" anzustreben. Zu diesem Zwecke regte die Kommission für Kunst im öffentlichen Raum des Bezirkes einen künstlerischen Wettbewerb an. Mit Hilfe der Senatskanzlei Kulturelle Angelegenheiten konnte im Frühjahr 2008 ein eingeladener, einstufiger Wettbewerb unter sieben Teilnehmerinnen und Teilnehmern durchgeführt werden. Als ein mögliches Arbeitsgebiet wurde der Bereich an der Weinstraße/Barnimstraße vorgegeben. Dort war nach dem Gefängnisabriss das Gelände zunächst als Sportfläche anliegender Schulen genutzt worden. Nach 1989 verwandelte man es zu einer Jugendverkehrsschule. Ihr solider Zaun, der das gesamte Gelände einschließt, weckt zumindest eine formale Assoziation zum früheren Gefängnis.

Mit dem Kunstwettbewerb konnte auch ein öffentlichkeitswirksamer kommunikativer Prozess durchgeführt werden. So war das Rückfragenkolloquium mit einer öffentlichen Auftaktveranstaltung verbunden, an dem Interessierte und Anwohnerinnen und Anwohner engagiert teilnahmen. Gleichzeitig wurde durch das Bezirksmuseum Friedrichshain-Kreuzberg eine Ausstellung zur Geschichte des Frauengefängnisses vor Ort in der Weinstraße präsentiert. Und auch die Wettbewerbsentwürfe wurden öffentlich vorgestellt und diskutiert. Anwohnervertreter nahmen als Gäste an der Jurysitzung teil.

Diese breite Öffentlichkeitsarbeit bewirkte, dass im Rahmen der Veranstaltungen Zeitzeugen zu dem Projekt hinzukamen und ihre Erlebnisse mitteilen konnten. Somit wurden noch unbekannte Erinnerungen erschlossen. Darüber hinaus wurde das Wettbewerbsverfahren von ausgewiesenen Wissenschaftlern fachlich begleitet, vor allem von Hans Coppi, der als Sohn der Widerstandskämpferin Hilde Coppi im Gefängnis Barnimstraße zur Welt kam, und von Claudia von Gélieu, die zu Beginn der 1990er Jahre die Geschichte des Gefängnisses erforscht und veröffentlicht hat.

Die Entwürfe stellten ein breites Spektrum der verschiedenen künstlerischen Umgangsmöglichkeiten zum Thema der Erinnerung im öffentlichen Raum dar. Sie befassten sich vor allem mit der räumlichen Struktur des historischen

Entwurf christoph mayer chm.

Ortes und mit den verschiedenen medialen Möglichkeiten der Vermittlung von Erinnerung.

KARLA SACHSE richtete sich mit ihrem Entwurf „Gefangen im Geviert – Schichten und Geschichte des Ortes werden lesbar" vor allem auf die Struktur des Stadtraums aus. In dem bereits bestehenden Pappelbewuchs erkannte sie den Grundriss des Gefängnisses, den sie auf Gebäudetrauf-höhenkante abschneiden und durch Nachpflanzungen vervollständigen lassen wollte. Zitate zu „Gegebenheiten im Gefängnis" sollten das Terrain einfassen und durch Tafeln der Namen der in Berlin-Plötzensee hingerichteten Frauen ergänzt werden.

Die besondere räumliche Qualität des Projektes, das die vorhandenen Strukturen des Ortes aufgreift und deren mögliche Bildhaftigkeit geschickt einsetzt, wurde an diesem Entwurf hervorgehoben. Allerdings verunsicherte die Heterogenität und Vielteiligkeit des Konzeptes sowie der radikale Umgang mit dem vorhandenen Erinnerungszeichen, das versetzt werden sollte.

JUDITH SIEGMUND konzentrierte ihr Konzept auf die bereits bestehende Platzsituation um das existente Erinnerungszeichen für Rosa Luxemburg. Diesen Ort wollte sie zu einem Erinnerungsraum ausbauen. Der vorhandenen Stele sollten symbolische Stäbe zugeordnet und mittels eines jeweiligen Textbandes im Boden sechs vorrangige Opfergruppen identifiziert werden. Ein siebentes Textband sollte ohne Inschrift und damit den unbekannten und nicht erfassten Opfern vorbehalten bleiben. Für die Textredaktion der Inschriften sah das Konzept die Bildung von Arbeitsgruppen von Interessierten vor, vor allem auch aus dem Stadtquartier kommenden Bürgerinnen und Bürgern.

An dem Projekt wurde die außerordentliche Aufenthaltsqualität des Ortes hervorgehoben. Der partizipatorische Ansatz zur Formulierung der Erinnerungsinschriften wurde dagegen kritisch diskutiert, und auch die Auswahl der Opfergruppen wurde als problematisch angesehen.

BARBARA und KLAUS NOCULAK platzierten ihr „Denkmal Frauengefängnis Barnimstraße" in Form einer monumental aufgeständerten, dreiflügeligen Gedenktafel an der Ecke Barnimstraße/Weinstraße. Damit lokalisierten sie das ebenfalls abgebildete historische Foto des Gebäudes an seinem richtigen Ort und versahen es mit ausführlichen Angaben zur Geschichte und Bedeutung des Stadtraums. Die Namen der politischen Häftlinge sollten in einer Kapsel im Fundament der Installation „bestattet" werden und zusätzlich sollte eine friedhofstypische Bepflanzung mit Hecken, Kletterrosen und Stechpalme erfolgen.

Entwurf Barbara und Klaus Noculak.

Entwurf Karla Sachse.

Entwurf Judith Siegmund.

Entwurf Stih & Schnock.

Entwurf Nina Budde und Franka Hörnschemeyer.

Entwurf Stoebo.

Frauengefängnis Berlin-Barnimstraße 1864-1974.
Foto: Bezirksmuseum Friedrichshain-Kreuzberg.

Das Preisgericht erkannte das Bemühen des Entwurfes, sich auf die Topografie des Ortes und die damit zusammenhängenden Grundstückskanten zu beziehen, um die Gebäudestruktur kenntlich werden zu lassen. Der Entwurf war allerdings in seinem Konzept von einer starken Vandalismusabwehr charakterisiert. Die darin eingebetteten Sakralformen konnten nicht überzeugen.

christoph mayer chm. schlug die Schaffung eines „Hörwegs durch ein Gefängnis und 5 politische Systeme" in Form eines Audio-Weges über das Gelände der heutigen Jugendverkehrsschule vor. Abspielgeräte und spezielle Kopfhörer sollten an der Verkehrsschule ausgegeben werden. Der Audio-Weg würde auf der Grundlage von Originalaufnahmen, von Zeitzeugenberichten und Dokumenten von der Geschichte des Ortes und der dort verfolgten Frauen berichten. Rot markierte Bürgersteige sollten von den umliegenden Hauptstraßen zum Grundstück in das Quartiersinnere hineinführen.

Die in dem Entwurf angelegte aktive Nutzung des Geländes und die in dem „Hörweg" vorgesehene direkte Begegnung mit der Geschichte fand eine interessierte Aufnahme. So können sich Zeitschichten überlagern und mit einander verbinden. Kritisch angesehen wurde allerdings, dass die Kenntlichmachung des Ortes nur in direkt erfolgt und eine am Ort dauerhaft sichtbare Erinnerung in dem Konzept bislang nicht angelegt ist.

STIH & SCHNOCK widmeten den Fußgängerweg der Weinstraße zu einem „Weg der Frauen" um. In seine Pflasterung werden dreihundert Messingblumen eingefügt, die Rabatte längs des Zauns der Verkehrschule wird mit Rosen bepflanzt und in den Zaun selbst sollte eine Bogenfolge integriert werden, die 19 Einzelschicksale verfolgter Frauen darstellt. Eine den „Weg der Frauen" eröffnende Tafel sollte außerdem die notwendigen historischen Angaben vermitteln.

Den Entwurf zeichnete eine deutliche Markierung des Raums aus, der die Weinstraße sehr entschieden als einen Erinnerungsraum nutzte und ihr eine starke Symbolkraft verlieh. Allerdings wurde die inhaltliche Beschränkung auf 19 exemplarische Biografien kritisch angesehen und der Bezug auf das Motiv des Rosengartens als zu idyllisch eingeschätzt.

NINA BUDDE und FRANKA HÖRNSCHEMEYER entwickelten in ihrem Konzept „Freitag 17 Uhr" ein besonderes Erinnerungsritual: Jeden Freitag um 17 Uhr sollte aus einer von zwei auf dem Gelände platzierten Betonkugeln ein von einer Frau gesungenes Lied erklingen. Die dem bestehenden Rosa-Luxemburg-Denkmal zur Seite gesetzte Betonschrift „Freitag 17 Uhr" verweist auf das Ritual. Die Betonkugelkonstruktionen wurden von der Revolutionsarchitektur des 18. Jahrhunderts motiviert.

Der Bezug des Konzeptes auf das Motiv des Liedes und Gesangs als Ausdruck des Widerstands und der inneren Überwindung des Leidens wurde als außerordentlich innovativ angesehen. Auch das in dem Konzept angelegte ortsbezogene neue Ritual wurde als sehr wirksam erachtet. Die als Hohlkörper gesetzten zwei Betonkugeln und ihre konzeptionellen Bezüge zur Revolutionsarchitektur diskutierte man dagegen kontrovers.

Das Konzept der Künstler STOEBO (Oliver Störmer & Cisca Bogman) stellte dem bereits bestehenden Erinnerungszeichen ein kreisförmiges Feld von 481 silbergrauen Stahlstangen als Symbol für Gefängnis und Gefangensein gegenüber. Dafür verbreiterte es den schmalen Fußgängerweg der Weinstraße zu einem platzförmigen Raum. Den Stäben sollten sämtliche mit der Präposition „wider" beginnende Verben aufgeschrieben und der Stangenwald von einer kreisförmig laufenden Inschrift eingefasst werden. Der radikale Eingriff in die Struktur des Geländes wurde als entschlossen gewertet. Die Gegenüberstellung einer auf die Gefängnissituation bezogenen Installation von Stäben zum bestehenden Erinnerungszeichen konnte ebenfalls überzeugen. Allerdings wurde diese künstlerische Setzung als sehr allgemein eingeschätzt und es wurden Sicherheitsbedenken für die Rauminstallation formuliert.

Die Diskussion des Preisgerichts konzentrierte sich auf die Entwürfe Sachse, Siegmund, christoph mayer chm. und Budde/Hörnschemeyer. Unter diesen Entwürfen stachen vor allem die Projekte von Siegmund und cristoph mayer chm. wegen ihrer konzeptuellen Geschlossenheit hervor, so dass die Entscheidung ganz wesentlich zwischen diesen beiden Entwürfen und schließlich zugunsten von christoph mayer chm. ausfiel. Den Ausschlag dafür gab auch der Innovationswert des „Hörwegs" als einem unkonventionellen und damit neuen künstlerischen Ansatz der räumlich erfahrbaren Erinnerung.

In der Diskussion des Preisgerichts wurde auch der Entwurf Budde/Hörnschemeyer wegen seiner besonderen konzeptionellen Qualität und seines außergewöhnlichen und unkonventionellen Entwurfsansatzes gewürdigt. Die Einwände gegen diesen Vorschlag richteten sich auf die zeitliche Begrenzung der Klanginstallation und darauf, dass dieses Projekt sehr stark einem innerkünstlerischen Kontext verbunden ist.

Hinsichtlich der Realisierung wurden in der Diskussion Versuche unternommen, einzelne Elemente der Konzepte von Judith Siegmund und von christoph mayer chm. kombiniert zur Ausführung zu empfehlen. Diese Haltung musste aber zurückgewiesen werden, weil sie letztlich an den Kostenkalkulationen der Projekte vorbeiging und die Entwürfe und ihre Elemente wie einen Gemischtwarenladen behandelte, aus dem dies oder jenes herausgegriffen werden könnte. Das Ergebnis der Preisgerichtssitzung unterschied sich deutlich von der Abstimmung der Anwohnerinnen und Anwohner, die an der Projektvorstellung teilgenommen hatten. Deren Favoriten (Noculak, Stih&Schnock) blieben bereits in der ersten Abstimmungsrunde auf der Strecke. Die Wahl der Bürger war offensichtlich vor allem von der historischen Aussagekraft und dem Informationswert motiviert gewesen. Doch der Wettbewerb strebte eben nicht nur eine Gedenktafel mit den geschichtlichen Basisdaten an, sondern auch einen raumbezogenen und ausdrucksstarken künstlerischen Eingriff. Demgegenüber unterlagen die eher dokumentarisch motivierten Ansätze.

Für die Umsetzung des Wettbewerbsergebnisses muss der Bezirk Friedrichshain-Kreuzberg nun Möglichkeiten zur Erschließung der notwendigen Realisierungsmittel finden. Deshalb ist die Ausführung des Projektes von christoph mayer chm. noch nicht sicher gestellt. Sollte dies aber dem Bezirk gelingen, dann ist auf alle Fälle mit einem ungewöhnlichen und überregional bedeutsamen, neuen Ort der Erinnerung im Berliner Stradtraum zu rechnen.

MARTIN SCHÖNFELD

Günter Junge, Stele zur Erinnerung an Rosa Luxemburg, 1977

Provisorisches Erinnerungsschild.
Foto (2): Martin Schönfeld

Auslober: Bezirksamt Friedrichshain-Kreuzberg von Berlin
Jury: Fachpreisrichter: Stefanie Endlich (Vorsitz), Thomas Flierl, Frank Wagner, Ute Weiss Leder, Robert Schmidt-Matt (ständig anwesende stellvertretende Preisrichter), **Sachpreisrichter**: Sigrid Klebba (Bezirksstadträtin für Finanzen, Kultur, Bildung und Sport), Hans-Reiner Sandvoss (Gedenkstätte Deutscher Widerstand), Franz Schulz (Bezirksbürgermeister Friedrichshain-Kreuzberg)
Vorprüfung: Dorothea Strube in Zusammenarbeit mit Marina Wesner und Christiane Borgelt
Jurysitzung: 7. Mai 2008

Entwurf Sven Kalden

Entwurf: Silvia Beck

BEWEGUNGSMELDER

Kunst für die Sporthalle in der Forckenbeckstraße in Charlottenburg-Wilmersdorf

Das Bezirksamt Charlottenburg-Wilmersdorf lobte im Februar 2008 einen eingeladenen Kunstwettbewerb mit fünf Teilnehmern aus. Die Auslobung verlangte einen Bezug zur Architektur der zu diesem Zeitpunkt schon genutzten und fertiggestellten Turnhalle. Der Finanzrahmen belief sich auf € 30.000. Zur Sporthalle gehört ein 130 Quadratmeter großer Gymnastikraum. Es handelt sich um eine Dreifach-Sporthalle von 27 mal 45 Metern. Für die Sportlerinnen und Sportler stehen 14 Umkleideräume zur Verfügung, davon sechs für den Außensport, acht Duschanlagen, zwei Schiedsrichterräume und zwei Lehrerumkleideräume mit Duschen. Die Sporthalle steht dem Schul- und dem Vereinssport zur Verfügung und soll die sportliche Infrastruktur im Ortsteil Wilmersdorf verbessern.

Ziel dieses künstlerischen Wettbewerbes war es, im Innenbereich der Sporthalle ein Kunstobjekt zu realisieren, das sich mit der Architektur und der Funktion des Ortes auseinandersetzt. Die ästhetische Aussagekraft der Kunst sollte sich auf die Sporthalle und auf die stadträumliche, auf den Sport ausgerichtete Umgebung beziehen. Es befindet sich in unmittelbarer Nähe, rechts von der geplanten Anlage, das Sportvereinshaus und das Institut für Leistungsmedizin liegt direkt dahinter. Der Baukörper ist aus Stahlbeton, auf einem Stahlskelettbau werden Holzbinder angebracht, das Dach ist begrünt und Aluminiumwellen sollen die Stahlbauweise auflockern. Die eigentliche Sporthalle befindet sich im Untergeschoss, im ersten Obergeschoss ist der Gymnastikraum, im Erdgeschoss alle Funktionsräume: Duschen, Toiletten, Umkleidekabinen, eine Pförtnerloge und die Treppen. Im Erdgeschoss führt eine Durchfahrt von der Straße zum Institut für Leistungsmedizin. Die Aufgabenstellung war offen gehalten:

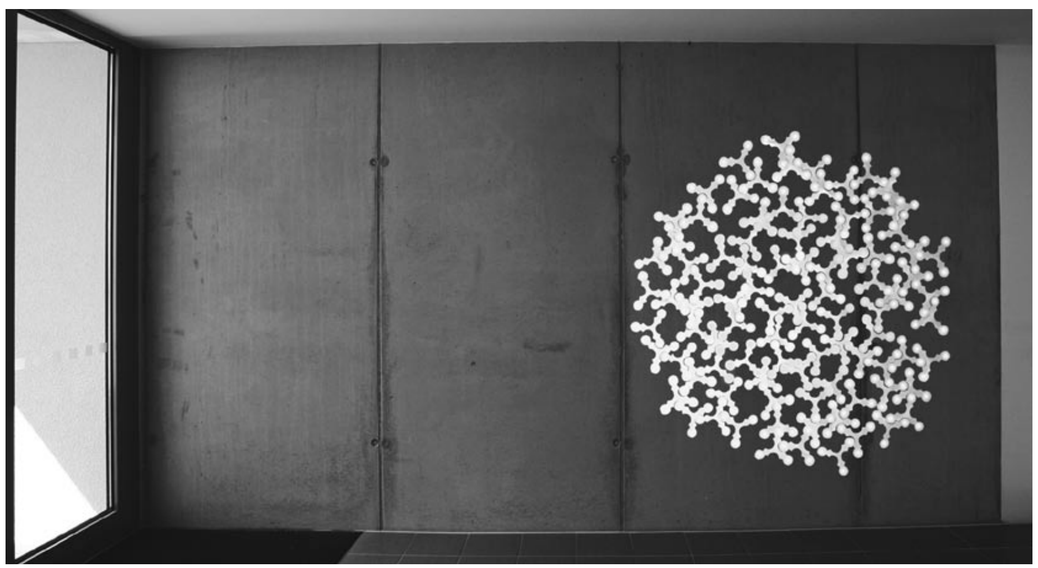
„Die ästhetische Gestaltung ist variierbar und kann auch mehrere Objekte umfassen. Ein künstlerisches Leitsystem, ein Gemälde, Installationen sind ebenso denkbar, wie andere aktuelle künstlerische Ausdrucksformen. Die Kunst soll ortsbezogen sein, Beliebigkeit und Austauschbarkeit sollten vermieden werden. Die Gestalt der Kunst kann sich aus den räumlichen Beziehungen und Vorgaben des konzipierten Gebäudes ergeben. Die Standorte können von den KünstlerInnen im Innenraum frei ausgewählt werden: die Eingangshalle mit einer großen Wand, das Treppenhaus. Es soll ein Objekt entstehen, das Identifikationsmöglichkeiten bietet." (zitiert aus der Auslobung)

Die KünstlerInnen Silvia Beck, Sven Kalden, Pauline Kraneis, Corinna Rosteck und Andrea Stahl waren eingeladen, Dieter Balzer und Michael Bause als Nachrücker benannt. Die Vorprüfung wurde von Dorothea Strube mit der gewohnten Sachkenntnis durchgeführt. Das Preisgericht tagte am 9. Juni 2008 unter dem Vorsitz von Helga Franz. Die anderen Fachpreisrichter waren: Susanne Ahner, Thorsten Goldberg, Elke von der Lieth. Sachpreisrichter waren Herr Blaschke (Fachbereich Sportförderung), Herr Daus (Leitung SE Hochbau und Immobilienwirtschaft) und Frau Krusenbaum (Architektin, Hochbau). Ständig stellvertretender Preisrichter war der bildende Künstler Stefan Krüskemper. Alle KünstlerInnen haben fristgerecht und den Anforderungen entsprechend eingereicht. Die Jury diskutierte lebhaft und ausführlich die Entwürfe.

„KOPF:SPIEL" von Silvia Beck wurde als spannender und mutiger Eingriff gewertet, der sich bewusst von der Architektur und ihrer Farbigkeit absetzt. Der Flur wird zur Spielfläche, im Untergeschoss strecken schlanke Tafeln den Raum.

„Defensestripe", „making" und „circle field" von Corinna Rosteck sind drei Wandbilder, die durch ihre reflektierende Oberfläche den Betrachter als Bestandteil der Fotoinstallation mit einbeziehen. Kritisiert werden das Format und die Präsentation der Bilder, die an eine Galerie erinnern.

„G.A.D.E.U.I.A. von Sven Kalden sieht zwei Betonreliefs in den beiden Eingangsbereichen vor. Doch wird die dazugehörige Videoinstallation von einzelnen PreisrichterInnen als spannungslos eingeschätzt.



Entwurf Andrea Stahl

Pauline Kraneis' konventionelle Wandmalereien wirken beschwingt und dynamisch. Bunte Turnbänder erinnern an Schriftkunst. Die dezente Farbigkeit bezieht sich auf den Ort.

„Bewegungsmelder" von Andrea Stahl nimmt Bezug auf den ehemaligen Wissenschaftsstandort. Die Lichtinstallation am Eingangsbereich ist spielerisch und kommunikativ und setzt einen räumlichen Akzent.

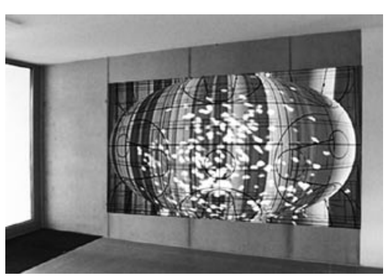
Der erste Wertungsrundgang schließt die Arbeit von Corinna Rosteck aus. Im zweiten Wertungsrundgang sind drei Stimmen für den Verbleib im Verfahren nötig. Die Arbeit von Silvia Beck scheidet aus. Vor dem dritten Wertungsrundgang werden Pro- und Kontraargumente zu den verbleibenden Entwürfen erneut diskutiert. Bei Sven Kalden wird der ironische Umgang mit dem Ort geschätzt, die Installation schicke den Betrachter auf eine imaginäre Reise ins Weltall. Allerdings wird die Textinstallation vom Preisgericht abgelehnt. Pauline Kraneis' Entwurf überzeugt durch abstrakte Zeichensprache und illusionistische Ausführung. Bemängelt wird die fehlende Innovation. Die interaktive Lichtinstallation von Andrea Stahl gefällt aufgrund ihrer Interaktivität. Im dritten Wertungsrundgang bedarf es mindestens vier Stimmen, um im Verfahren zu bleiben. Die Arbeiten von Kalden und Kraneis scheiden aus, die Arbeit von Andrea Stahl wird mit sechs gegen eine Stimme mit Bearbeitungsempfehlungen zur Realisierung empfohlen.

Durch die außergewöhnlich lange Neukonstituierungsphase der Kommission Kunst am Bau/Kunst im Stadtraum im Bezirk, schleppte sich auch die Vertragserstellung mit der Künstlerin und damit die Realisierung der Lichtinstallation länger als notwendig hin. Wie in anderen Bezirksämtern auch, sind die Mitarbeiter überlastet und immer Wenigere müssen immer mehr leisten. Leider führen diese Arbeitsbedingungen auch zu schwierigeren Bedingungen für die Kunst. Die Aktivität der durch den BVV-Beschluss vom 21. 06. 2001 eingesetzten Kommission Kunst am Bau/Kunst im Stadtraum hätte das Verfahren sachkundig begleiten und zu einem schnelleren Abschluss bringen können. Gespräche mit dem zuständigen Baustadtrat Herrn Gröhler fanden bereits im August 2008 statt, das Büro für Kunst im öffentlichen Raum hat gemeinsam mit Frau von der Lieth, der kommunalen Galerieleiterin, eine Vorlage für eine aktualisierte Geschäftsordnung entwickelt und Mitarbeiter des Stadtrats in allen Fragen der Kunst im öffentlichen Raum beraten. Eine baldige Neugründungssitzung wäre im Interesse der nächsten Kunst am Bau-Verfahren, wie z. B. der Nelson-Mandela-Schule oder den aktiven Stadtzentren.

Elfriede Müller

Auslober: Bezirksamt Charlottenburg-Wilmersdorf von Berlin
Jury: Fachpreisrichter: Helga Franz (Vorsitz), Susanne Ahner, Thorsten Goldberg, Elke von der Lieth, Stefan Krüskemper (ständig anwesender stellvertretender Preisrichter)
Sachpreisrichter: Herr Blaschke (Fachbereich Sportförderung), Herr Daus (Leitung SE Hochbau und Immobilienwirtschaft), Frau Krusenbaum (Architektin, Hochbau)
Vorprüfung: Dorothea Strube

Entwurf Pauline Kraneis



Entwurf Corinna Rosteck

Im Berliner Bezirk Friedrichshain-Kreuzberg wurde für die künstlerische Gestaltung der Brandwand des Wohngebäudes Scharnweberstraße 59 im Sanierungsgebiet Traveplatz-Ostkreuz ein Wettbewerb ausgelobt. Vier Künstler/innen waren zur Teilnahme geladen: Victor Ash, Wolfgang Rüppel, Claudia Scheffler und Renate Wolff. Die Wand erstreckt sich über 35 Meter Länge und 21 bzw. 15 Meter Höhe. Für die Realisierung stand eine Gesamtsumme von 40.000 Euro zur Verfügung. Die Brandwand weist im rechten Winkel von der Straße weg auf die Durchwegung Scharnweberstraße / Dossestraße, die vom Büro „Lützow 7" im Entwurf „Grüne Fuge" neu gestaltet wird.

Ziel des Wettbewerbs war es, die große und das Stadtbild dominierende Brandwand durch eine künstlerische

Entwurf Claudia Scheffler.

SPRAYER AUF DEN BÄUMEN

Wettbewerb Brandwandgestaltung Scharnweberstraße

Gestaltung optisch aufzulösen. Ausserdem sollten mit der Gestaltungskonzeption die vom Büro „Lützow 7" vorgeschlagene Thematik Wald/Schattenriss von Bäumen aufgegriffen werden und mit der ausgeführten landschaftsarchitektonischen Gestaltung korrespondieren. Hierfür sollte die gesamte Wandfläche gestaltet werden. Eine Einbindung von Jugendlichen aus dem Kiez zur Vermeidung von Vandalismusschäden in der Freianlage und insbesondere gegen Sprayeraktionen war erwünscht.

Der landschaftsarchitektonische Entwurf von „Lützow 7" sieht vor, zwischen den großen alten Bäumen schnelle und langsame Passagen in der Durchwegung zu schaffen, wo auch das Wechselspiel zwischen Licht und Schatten, zwischen Wald und Lichtung erlebt werden kann. Bestandteil des Entwurfes der Landschaftsarchitekten war auch die Gestaltung der Brandwände mit Waldmotiven und Schattenwürfen von Bäumen. Mit diesen motivischen Vorgaben wurden bereits konkrete Vorstellungen in den Wettbewerb eingebracht. Deshalb erschienen die eingereichten Entwürfe in der Motivik (Bäume, Wald) zunächst recht ähnlich. Bei näherer Betrachtung jedoch traten die künstlerischen und inhaltlichen Unterschiede deutlich hervor.

DIE ENTWÜRFE

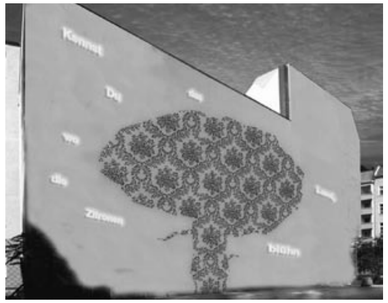
Victor Ash schlägt vor, über die gesamte Fläche der Brandwand zwei übernatürlich große und in grau gehaltene Schattenrisse von Baumwipfeln zu verteilen. Vor diesen Baumwipfeln scheinen vier Figuren zu schweben. Als schwarzgraue Silhouetten sind sie auf die Wand gesprüht. Ihre Kleidung von Jeans und schwarze Kapuzensweatshirts lässt junge Sprayer in Aktion vermuten. Mit ihren Spraydosen geben sie den Baumwipfeln kräftige, teils grelle Grüntöne. Als Grundfarbe soll die Wand in einem Grauweiss gestrichen sein, das Grau der Bäume, das Schwarz der Sprayersilhouetten und die grellen Grüntöne ergeben einen zurückhaltenden und gleichzeitig kräftigen Farbklang.

Wolfgang Rüppel schlägt vor, die Silhouette eines solitär stehenden Baumes, durch ein kleinteiliges Tapetenornament in einem dunklen Blau auf die Wand aufzutragen. Eingefasst wird die ornamentale Baumsilhouette von den in gelber Farbe locker auf der Wand verteilten Worten eines Gedichtanfangs von Goethe: „Kennst Du das Land, wo die Zitronen blühn …". Durch die Verwendung des Zitats thematisiert Rüppel Sehnsüchte nach Aufbruch und Reise und konterkariert sie gleichzeitig durch das grotesk vergrößerte Tapetenornament, welches die kleinbürgerliche Enge der „guten Stube" ironisiert. Die 50 cm hohen Worte waren als leuchtende Neonröhren angedacht und alternativ in nachtleuchtender Farbe angeboten.

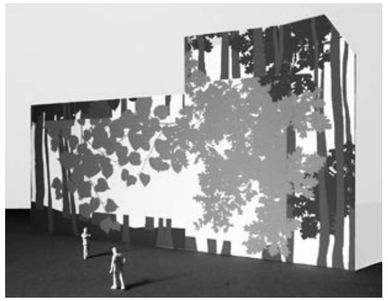
Claudia Schefflers Stadtwald soll den Eindruck erwecken, die Bäume wüchsen aus der Durchwegung heraus und scheinbar mit dem Himmel zusammen. Die Wand soll hierdurch in einen Schwebezustand versetzt werden. Die in den unteren Bereichen etwas schärferen Konturen werden in den Wipfeln durch horizontale Überlagerungen gebrochen. Der Bildaufbau nimmt die Querachsen der Durchwegung auf. Mit dem Entwurf wird das Thema „Durchwaldung" aufgegriffen und auf der Wand fortgeführt. So soll der „Engpass" optisch und gefühlsmäßig aufgebrochen werden. Die Farbigkeit changiert vom Blau der Baumstämme zum Grün der Baumwipfel.

Renate Wolffs Baumsilhouetten bilden im Entwurf den Grundakkord, auf den komplexe Gestaltungsrhythmen aufbauen. Die geschlossene Fläche der Brandwand wird durch Baumstämme und Ansätze von Wipfeln in ihrer gesamten Länge rhythmisiert und strukturiert. Im Zentrum wird die

Victor Ash, Fliegende Sprayer in Bäumen, Berlin 2008. Foto: Martin Schönfeld.



Entwurf Wolfgang Rüppel.



Entwurf Renate Wolff.

Fläche durch eine zusätzliche Raumebene geöffnet, die wie ein Blick durch das Laubwerk nach oben funktioniert und der Flachheit der Wand somit Weite und Tiefe verleiht. Ziel der Künstlerin war es, das Gefüge des vorhandenen Parks als Mikrokosmos aufzunehmen und in reflektierter Form als künstlerische Gestaltung wiedererstehen zu lassen, ohne den Zusammenhang des Ortes aufzugeben. In ihrem Entwurf entsteht ein Zusammenklang von zurückhaltenden Farben im Bereich des Hintergrunds und lebhaften Farben im Zentrum der Arbeit, da wo der Blick in die scheinbare Tiefe schweift und die Wand optisch aufgebrochen wird.

DIE JURYSITZUNG

Am Beginn der Jurysitzung wurden zunächst formale Fragen behandelt, die in der Auslobung unberücksichtigt waren: Ob es möglich sei, den gesamten Brandwandbereich des Hauses Scharnweberstraße 59 künstlerisch zu bearbeiten und somit auch die ebenfalls freie Stirnseite des Gebäudes mit einzubeziehen. Bei einer Bearbeitung „um die Ecke herum" würde das Gebäude als Raumkörper viel besser hervortreten als durch die Reduktion auf eine einzelne „körperlose" Seitenfläche. Dem Vorschlag wurde zugestimmt und die dafür nötigen Mittel zur Verfügung gestellt. Alle Entwürfe hatten das Potenzial, um die Ecke herum geführt zu werden. Da eine Montage an der Wand nicht möglich war, entschied die Jury im Entwurf von Wolfgang Rüppel nur die Variante mit Leuchtfarbe zu diskutieren.

Weiter sollte die Einbeziehung der Jugendlichen durch die Künstler nicht als Kriterium für die Beurteilung der Arbeiten gewertet werden. Die Jugendlichen können auch auf andere Weise als durch Mitarbeit an der Wand einbezogen werden, beispielsweise durch Workshops, Atelierbesuche oder andere zum Sprayen zur Verfügung gestellte Wände.

DISKUSSION

Die Jurymitglieder würdigten, dass alle vier Entwürfe eine gute Umsetzung der Aufgabenstellung erreichen und eine hohe Qualität aufweisen. Bei dem Entwurf von Renate Wolff wird die Auseinandersetzung mit dem Spiel der Nähe und Ferne als positiv hervorgehoben, da dem Betrachter dadurch neue Raumdimensionen erfahrbar werden. Sowohl die Rhythmisierung der Fläche als auch die unterschiedlichen Maßstäbe und Blickwinkel im Entwurf sind spannungsreich und werden positiv beurteilt. Die Farbigkeit jedoch wird als zu lebhaft und kräftig empfunden und die Arbeit insgesamt als zu dekorativ in der Auffassung angesehen. Die Arbeit von Claudia Scheffler korrespondiert mit dem von den Landschaftsarchitekten vorgegebenen Thema Wald und Lichtung am deutlichsten. Die Farbigkeit und die zunehmende Leichtigkeit vom Sockelbereich bis hinauf zum Giebelbereich wird positiv beurteilt. Jedoch sei die Fläche in ihrer Länge zu gleichförmig gestaltet und biete daher nicht genügend Strukturierung oder Unterbrechungen.

Wolfgang Rüppels Arbeit über das Thema Innen und Aussen, Bürgerlichkeit und Sehnsüchte wird als künstlerisch sehr interessant und vom Ansatz her innovativ beurteilt. Die Arbeit thematisiere intellektuelle Reflexionen und Veränderungen. Trotz der hohen künstlerischen Qualität fehle für diese Inhaltlichkeit ein konkreter Bezug zum Ort. Gerade das Zitat wird an dieser Stelle als nicht passend beurteilt. Trotz des hohen Abstraktionsgrades wird die Arbeit für diesen Ort als möglicherweise zu „intellektuell" betrachtet.

Der Entwurf von Victor Ash verkörpere Zukunft, Dynamik und Kraft. Er greife die Stimmung des Kiezes auf und stelle ein Motiv für alle Altersgruppen dar. Auch die Farbigkeit wird lobend hervorgehoben, da die sparsam gesetzten, artifiziellen Grüntöne im Kontrast zu der Farbigkeit der umliegenden Bäume stehen und nicht versuchen, die Natur zu imitieren, sondern sich in hohem Abstraktionsgrad deutlich von ihr abheben. Insgesamt biete die Arbeit von Victor Ash als einzige eine wirklich neue Ebene und Tiefe, in die man eintauchen könne. Mit seinem innovativen Ansatz löse er alles ein, was eine Brandwandgestaltung brauche.

DIE ENTSCHEIDUNG

In den anschliessenden Diskussions- und Abstimmungsrunden empfahl die Jury in ihrer dritten Abstimmung mit großer Mehrheit den Entwurf von Victor Ash zur Ausführung. Für die Ausführung wünscht die Jury, die Qualität des generationsübergreifenden Unisex-Charakters der Figuren zu erhalten. Allerdings sollte die Größenmaßstäblichkeit nochmals überprüft werden, damit die Figuren in ihrer Größe nicht die Aufenthaltsqualität in der Fuge „bedrohen". Die endgültige Positionierung der Figuren soll während der Realisierung an der Wand festgelegt werden.

Karin Rosenberg

Auslober: Bezirksamt Friedrichshain-Kreuzberg von Berlin
Jury: Fachpreisrichter: Stéphane Bauer, Leonie Baumann (Vorsitz), Karin Rosenberg, **Sachpreisrichter**: Frau Haverbeck (Sanierungsverwaltungsstelle), Cornelia Müller (Architektin)
Vorprüfung: Gaby Morr
Jurysitzung: 19. September 2008

Victor Ash: Fliegende Sprayer in Bäumen, Berlin 2008. Foto: Martin Schönfeld.

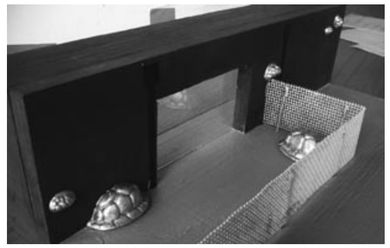
DURCH DIE WAND

Der Kunstwettbewerb Sporthallenneubau am Zehlendorfer Schadow-Gymnasium

Dieser Wettbewerb ist ein Beispiel dafür, dass Mittelknappheit nicht der Grund sein sollte, auf Kunst-im-öffentlichen-Raum / Kunst-im-Stadtraum zu verzichten. Nur 7000 Euro standen für die Ausführung zur Verfügung. Ein offener Wettbewerb war bei einem so geringen Finanzvolumen ausgeschlossen. Doch es war möglich, den Wettbewerbsteilnehmern ein Entwurfshonorar zu zahlen und auch die Juroren zu entschädigen.

Die Aufgabe bestand darin, für die neu gebaute Sporthalle des Schadow-Gymnasiums in der Beuckestraße in Zehlendorf, die auch von der benachbarten Beucke-Realschule genutzt wird, einen künstlerischen Entwurf zu entwickeln, der auf die spezifische Funktion des Zweckbaus hinweist. Das Innere des Gebäudes schien nicht für ein Kunstwerk geeignet zu sein. Viele Türen, schlechte Ausleuchtung, ein

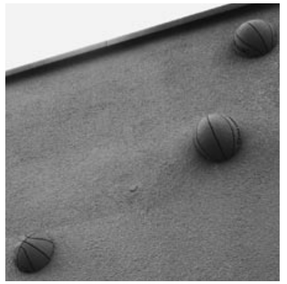
Hans Hoepfner, Eingangsgestaltung Sporthalle, 2009. Foto: Hans Hoepfner.



Entwurf Anne Hille.

Entwurf Petra Tödter.

Entwurf Sabine Straub.



Hans Hoepfner, Eingangsgestaltung Sporthalle, 2009. Foto: Hans Hoepfner

Fluchtweg schafften an keiner Stelle die Möglichkeit zur Kontemplation, die ein Kunstwerk in seiner unmittelbaren Wirkungsumgebung braucht. Die Auslober konzentrierten sich auf den Außenbereich rund um den Eingang. Die rechteckige, rauhverputzte Fassade gliederte sich durch die übliche Dachrinne, eine Alarmleuchte und die breite Eingangstür. Ein Zaun trennte den Vorplatz teilweise vom Sportfeld ab. Teile des Vorplatzes und die Fassade wurden als Gestaltungsort für die Entwürfe definiert.

Folgende Künstlerinnen und Künstler wurden eingeladen: Petra Tödter, Anne Hille, Hans Hoepfner, Sabine Straub. Nur ein knapper Monat blieb zwischen der Einladung zur Wettbewerbsteilnahme und dem Abgabetermin. Trotzdem gelang es allen, überzeugende Entwürfe fristgerecht einzureichen. Die Jurysitzung unter dem Vorsitzenden Stefan Krüskemper diskutierte alle Entwürfe ausführlich. Neben den Überlegungen zur Schlüssigkeit der Entwürfe und der gestalterischen Leistung stand ein ganz anderer Aspekt im Mittelpunkt: Wie gehen Schülerinnen und Schüler mit „ihrer" Halle um, wie würden sie auf bestimmte Entwürfe reagieren? Das bezog sich nicht nur auf das leidige Graffitithema, sondern auch auf überraschende Schilderungen des Fachbereichsleiters Sport, der anschaulich berichtete, wie die Schülerinnen und Schüler gerne ohne Leiter auf das Dach klettern, um fehlgeflogene Bälle herunterzuholen. Die Jury traf keine rein pragmatische Entscheidung, doch wurde auch bei der künstlerischen Bewertung nicht die Nutzbarkeit für die Schülerinnen und Schüler außer Acht gelassen.

Die Jury entschied sich letztendlich für den Entwurf von Hans Hoepfner. Er setzt auf die Wände Basketbälle auf, die mehr und weniger aus der Wand gedrungen scheinen. So, als würde die Wand durch das Spiel durchlässig, als könne jeder sehen, was in der Halle gespielt wird, weil auch jeder vor der Tür mitspielen könnte. Das Preisgericht erkannte: „in dem Entwurf eine eindeutige, sich selbst erklärende Arbeit, die auf die Funktion ihres Ortes bezogen ist und diesen in humorvoller Form herausstellt. Die Plastizität und die Farbwirkung der Bälle bewirken ein Überraschungsmoment bei der Betrachtung des Sporthalleneingangs".

Mittlerweile hat Hans Hoepfner das Kunstwerk montiert. Es gab eine kleine Verzögerung durch die Frostperiode. Die ersten Reaktionen der Schülerinnen und Schüler zeigen: Sie haben verstanden!

Sabine Weissler
Leitung Kultur- und Bibliotheksamt,
Bezirksamt Steglitz-Zehlendorf

Auslober: Bezirksamt Steglitz-Zehlendorf von Berlin
Jury: Fachpreisrichter: Gisela Genthner, Josefine Günschel, Stefan Krüskemper (Vorsitz), **Sachpreisrichter**: Lutz Gleszinsky (Schadow-Gymnasium), Dieter Melzow (Bezirksamt Steglitz-Zehlendorf)
Vorprüfung: Sabine Weißler
Jurysitzung: 14. November 2008

Manche Sachen verschwinden unauffällig von der Bildfläche. Sie erledigen sich ohne Glanz und Gloria, weil sie die Geschichte selbst überschreibt und überholt. Von Zeit zu Zeit allerdings halten wir an diesen Sachen fest wie etwa am Lichtenberger Betonbrunnen von Peter Schubring. Dessen monumenthafte Statur inmitten der Hochhaussiedlung am Fennpfuhl weder den technischen Sanierungsstandards noch dem bürgerschaftlichen Veränderungswillen der Anwohner standhalten konnte, wie in dieser Ausgabe von Stadtkunst an anderer Stelle beschrieben wird. Platzgestaltungen gehören also zu diesen verschwindenden Sachen. Wenn heute neu geplant und gebaut wird, geschieht das nicht selten unter erheblichem Finanzierungsdruck und hastiger Eile zwischen den vorgeschriebenen Jahresscheiben. Oft mit Effekten undurchsichtiger Planungsgrundlagen belastet, werden Kunst-am-Bau-Maßnahmen häufig hinausgezögert oder durch ungeklärte Zuständigkeiten einfach vergessen. Manchmal allerdings vergönnen uns die gleichen Missstände erstaunliche Freiräume und Neuentdeckungen. So der Fall des Sportgeländes in der Siegfriedstraße am Rande eines alten Industrievierteles des Berliner Ostens. Als sich das Lichtenberger Bezirksamt im Rahmen eines Neubauvorhabens für ein Funktionsgebäude für einen eingeladenen künstlerischen Wettbewerb mit Alvar Bayer, Michael Hischer, Alena Meier und Miriam Wetzel entschloss, überraschte beim Vor-Ort-Spaziergang eine historische Sportanlage mit denkmalgeschützter Zuschauertribüne und imposantem, stillgelegtem Freibad.

Selbst die etwas muffige Sportlerklause im DDR-Retro-Design mit Wandbildern aus dem Pionierleben vermittelte die Anwesenheit von Geschichte. Deren Tage dürften wohl gezählt sein, wenn sich für den Abriss genügend Geld in der öffentlichen Kasse anfindet. Bis dahin bleibt uns der bizarrmarode Zustand des Olympiaprojekts von 1936 im vis a vis der funkelnagelneu gestalteten Sportanlage mit Fußballfeldern und umlaufender Aschenbahn sowie einem neuen Gebäude für Sportvereine und anliegenden Schulen erhalten. Der Kunstwettbewerb selbst bezog sich leider nur auf den Neubau des zweistöckigen Sportfunktionsgebäudes. Er forderte ganz klassisch dazu auf, Sichtachsen auszubilden und ein signifikantes Zeichen im Umfeld der Freiflächen und Gebäude zu setzen. Und freilich war auch die gewünschte Referenz zum Thema Sport vorhersehbar.

Vor dem Hintergrund, dass für die künstlerische Realisierung magere 17.000 Euro zur Verfügung standen, war es für die Künstlerinnen und Künstler kein leichtes Unterfangen, Alleinstellungsmerkmale und Präsenz zu entwerfen. Ihnen sind dennoch beeindruckende Entwurfsvorschläge gelungen.

So wollte Alvar Bayer eine Ballskulptur, bestehend aus 14 aneinander stoßenden bzw. überlappenden kreisrunden Metallscheiben in knapp vier Meter Höhe errich-

Entwurf Miriam Wetzel.

Entwurf Alvar Beyer.

Entwurf Michael Hischer.

EIN FAN-BLOCK FÜR GESCHICHTE

ten. Die stark farbigen Einzelelemente in einer nach oben sich verjüngenden Anordnung spielen mit einer zeichenhaften Überhöhung des Fußballsports und überzeugten durch ihr Potenzial zum Signet für den Sportverein der Berliner Verkehrsbetriebe.

Michael Hischer hat sowohl für den äußeren wie auch für den inneren Eingangsbereich zwei kinetische Metallskulpturen vorgeschlagen, die in ihrer ansehnlichen Höhe bis zum höchsten Punkt des Flügelausschlags von etwa 5,30 Metern von der Straße aus zu sehen gewesen wären und dadurch das Gelände markieren sollten. Die in roter und blauer Farbe gespritzten Vierkantrohre aus Stahl rotieren schon mit der leisesten Windbewegung und vermitteln im Sinne von Jean Tinguely „Bewegung ist Leben, weil alles sich bewegt". Hischer ging es darum, ein Maximum an Signifikanz durch eine maßgebende Strenge von Zeichen, Rhythmus und Eleganz zu erreichen. Tatsächlich zeigte sich das Preisgericht von der klaren Idee und technischen Ausführung, die ohne nennenswerte Folgekosten auskommen würde, sehr beeindruckt. Und doch blieb dessen Votum der Berlinerin Miriam Wetzel vorbehalten, deren Entwurf *Fanblock* eine gelungene Synthese der stadträumlichen und funktionalen Anforderungen sowie einer charmanten Annäherung an das Phänomen Fan – Publikum ist. Die Idee des *Fanblocks* ist es, verschiedene für das BVB-Stadion wesentliche Elemente in einer konzentrierten Form zusammenzubringen und dabei zugleich den Fokus auf den immer zentraler werdenden Aspekt jedes Stadions, nämlich die Zuschauer und Sportfans, zu richten, erläutert die Künstlerin. Nicht Sportler, sondern Zuschauer stehen hier im öffentlichen Interesse. Was sich wegweisend als Verkehrung in der Akteursstruktur für den Massensport erweist, scheint ebenso beachtlich in der Baukultur zu werden. Der *Fanblock* – eine jedem Sportfan geläufige Wortspielerei – besteht aus einem begehbaren Kunstobjekt, dessen leuchtender Rotton bereits vom Eingang her Aufmerksamkeit auf sich zieht und einen Kontrastpunkt zum Rasengrün und zur gelb gestrichenen Außenfassade des angrenzenden Gebäudes ausbildet. Den unmissverständlichen Sympathiewert jedoch erreicht er durch die knuffige, abgerundete Formgebung, die auch ungeübte Betrachter zum Klimmen, Beobachten und Ausruhen einlädt. Ein idealer Treffpunkt also für Freizeitsportler und deren Fangruppen. In schätzungsweiser Höhe von 1,80 Meter bietet die Skulptur eine hervorragende Aussichtsplattform, von der aus man auf die beiden Übungsfelder und die am anderen Ende gelegene alte Tribüne schauen kann.

Jedoch versteckt Miriam Wetzel hinter dieser Mitspieloption eine künstlerische Idee, die auf eine surreale Anmutung zwischen kleinem *Fanblock* und großen Spielfeldern abzielt und durch historisierte Details aus dem vorgefundenen Umfeld verstärkt werden soll.

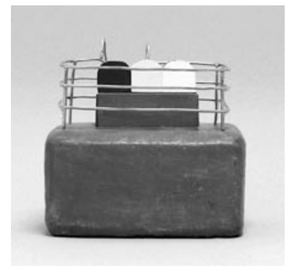
Das machte ihren Entwurf herausragend. Beabsichtigt scheint ein Gefühl für fragil gewordene Kontinuitäten, wenn sie Teile des Geländers des ehemaligen Freiluftschwimmbeckens oder vergleichbare Sitzschalen aus dem Stadion für die Ausführung verwenden will. Sie spielt mit Alltagserinnerungen, gebraucht und verniedlicht sie. Das provoziert insgeheim. Aber, ob diese Bezüge sich herauslesen lassen, bleibt noch offen. Das Vertrauen, die Zeit anhalten zu können, haben wir ja nicht mehr. Aber das Gefühl für glückliche Momente, die sich in Bewegung herstellen lassen und verharren sollen, zieht uns immer wieder in die Gegenwart. Was auf dem Sportplatz in der Siegfriedstraße an gebrochener Geschichte verschwindet, geschieht langsamer als je gedacht. Bevor die Reste aus der unrühmlichen Vorzeit abgeräumt werden, erinnern sie uns noch, gerade angesichts der wohlfein sanierten Sportplatzflächen.

Das hat der künstlerische Wettbewerb auf Umwegen eben auch deutlich gemacht.

Ute Müller-Tischler

*Alena Meier hat leider nicht eingereicht.

Auslober: Bezirksamt Lichtenberg von Berlin
Jury: Fachpreisrichter: Stefan Krüskemper (Vorsitz), Andrea Stahl, Anita Stöhr Weber, Ute Müller-Tischler, **Sachpreisrichter**: Andreas Prüfer (Bezirksstadtrat), Regine Kret (Amt für Schule und Sport), Thomas Thiele (Referent Kultur und Bürgerdienste)
Vorprüfung: Wita Noack
Jurysitzung: 15. Januar 2009



Entwurf Miriam Wetzel.

Sportgelände Siegfriedstraße Berlin-Lichtenberg, Schwimmbad. Foto: Martin Schönfeld.

MIT SPRACHSINN UND RAUMVERSTAND

Kunstwettbewerb
Universitätsklinikum Dresden

JURYSITZUNGEN

Aufgrund der Gespräche, die während der Vorbereitungen des vom Freistaat Sachsen ausgeschriebenen Wettbewerbs stattfanden, wurden analog der Bauaufgabe zwei Kunstwettbewerbe für jeweils ein Gebäude ausgelobt. Zur Bearbeitung wurden für das Haus 19 der Vorplatz, das zentrale Treppenhaus und das Foyer des Hörsaals festgeschrieben. Im Haus 27 stand den Künstlern die so genannte Erschließungsmagistrale mit den zugehörigen Treppenhäusern zur Verfügung. Ebenso wurde festgelegt, dass die Entwürfe von den Künstlern persönlich präsentiert werden sollen.
Die Preisgerichtssitzungen fanden in Dresden am 8. Januar 2009 unter dem Vorsitz von Jo Schöpfer und am 9. Januar 2009 unter dem Vorsitz von Stefan Krüskemper, beide als Vertreter des Deutschen Künstlerbunds, statt.

HAUS 19

Ursula Sax stellte ihren Entwurf zusammen mit dem Architekten Rocco Burggraf vor, der besonders den städtebaulichen Aspekt des Ansatzes herausstellte. Drei Farbschilder sind parallel zum Gebäude in den Farben rot, gelb und blau exponiert auf den Vorplatz gesetzt. Die Ausformung des Eingangsbereiches zu einem den Straßenraum mit einbeziehenden urbanen Platz verstand das Duo als Anregung. In der späteren Diskussion wurden die Ausmaße der Schilder (6 Meter) vor den Fenstern des Gebäudes als für stationäre Patienten problematisch empfunden.

Der Entwurf des Dresdener Künstlers Sebastian Hempel bezieht sich auf das zentrale Treppenhaus. An den Außenwangen der Treppen sind auf ganzer Länge flache Leuchtkästen aufgesetzt, sodass im Treppenauge eine schraubenartig aufsteigende Figur entsteht. Als Material für die Leuchtkästen ist ein Kunststoff geplant, der je nach Blickwinkel eine andere Farbnuance annimmt. Der Effekt wurde anhand einer Materialprobe demonstriert, überzeugte aber nicht alle Jurymitglieder. Das Leuchten des Objekts wird schließlich über Bewegungsmelder gesteuert, die bei Treppennutzung ein die Passanten begleitendes (oder entgegenlaufendes) kreisförmiges Licht auslösen.

Judith Siegmunds partizipatorische Textarbeit bezieht alle zur Verfügung stehenden Raumbereiche mit ein. Aus zehn bis fünfzehn Interviews mit Angestellten, Besuchern und Patienten, die mit den Funktionsbereichen der Klinik in Beziehung stehen, werden Begriffe, Gefühle, Gedanken oder Alltägliches von der Künstlerin herausdestilliert, die dann mittels Schablonen auf die Wandflächen aufgetragen werden. Überzeugend wirkte die zurückhaltende Gestaltung der Typografie, die so den Inhalt eines vielschichtig lesbaren Texts in den Vordergrund treten lies.

Die Farbfolienarbeiten von Nikolaus Koliusis sind im Treppenhaus und im Foyer des Hörsaals geplant. Zwischen zwei Glasplatten sind farbige Folien eingelegt, die durch Wellungen interessante Farbeffekte hervorrufen. Etwas unvermittelt und unbestimmt sollen darüber hinaus Gedichte an die Glastrennwände zu den Klinikbereichen aufgebracht werden. Der Stuttgarter Künstler stellte eloquent diese schon dekorative Arbeit vor, verwies aber als inhaltlichen Bezug zur Fluidität seiner Farbfolien auf die nahe Elbe.

Rainer Maria Matysik schlug ein kleines naturhistorisches Museum mit Vitrinen und Bildern in dem Foyer des Hörsaals vor. Von drei gezeigten Epochen sollen zwei in Kooperation mit Fachleuten erstellt werden. Die Epoche des 21. Jahrhunderts würde phantastische, an biologische Formen erinnernde Exponate des Berliner Künstlers enthalten. Vor dem Klinikeingang soll ein Hinweisschild auf das Museum aufmerksam machen. Auf Seiten der Klinik sorgte der Entwurf für sichtliches Unbehagen, bei der Vorstellung, wie die Exponate auf die Phantasie schwerkranker Patienten wirken würden.

Die letzte Arbeit an diesem Tag von Tilo Schulz, ebenfalls aus Berlin, spielt mit dem Paradox von Abwesenheit und Anwesenheit. Eine Fläche von 300 qm des Vorplatzes wird mit Split aus weißem Carrara Marmor ausgelegt und mit einem ebenfalls weißen Gartenzaun umgeben, der ein versperrtes Törchen enthält. Die Widersprüche aus kontemplativer Geste und säkularem Gartenzaum wurde von der Jury nicht als spannungsreich gesehen.

Alle Entwürfe wurden von der Jury kritisch diskutiert. Mit der Abstimmung der 3. Runde war die Siegerarbeit gefunden: Judith Siegmunds Konzept konnte mit ihrem identitätsstiftenden Ortsbezug durch Einbeziehung der Nutzer und der spannenden Verbindung von Text-Raum-und-Funktion überzeugen. Da der seltene Fall eintrat, dass das Budget nicht komplett ausgeschöpft war, empfahl die Jury eine einzelne Bildarbeit von Nikolaus Koliusis, dessen heitere Farbigkeit gefiel, an geeigneter Stelle zu realisieren.

HAUS 27

Der nächste Tag begann mit einer Farbarbeit der Dresdener Künstler Ute und Arend Zwicker, die sich auf das Werk Casper David Friedrichs bezog. Der Linearität der Erschließungsmagistrale folgend sieht der Entwurf vier Stufen des Lebens als einen farblichen Ausdruck vor. Jede einzelne Altersstufe setzt sich aus mehreren farbigen Flächen zusammen, die als Farbklang für das jeweilige Alter stehen. Positioniert sind die Farbfelder auf den Sichtbetonwänden der Treppenkerne. Die Herleitung des Konzepts und die Beziehung zu Casper David Friedrich schienen der Jury zu abstrakt.

Stefan Schröder aus Oslo vermittelte perfekt die Idee einer »inneren Landschaft«. Die Symbolik der grafischen Elemente des Entwurfs führt der Künstler über eine Schlüsselarbeit im Eingangsfoyer ein, die wie ein Gebäudeplan gestaltet ist. Die Treppenhäuser der Magistrale sind im Inneren durch Piktogramme, Materialien und Farben differenziert. Nach Außen entwickeln sich die Negativformen der Piktogramme als Leuchtkästen in der jeweiligen Innenfarbe. Dem Entwurf wurde eine starke Prägnanz und Signifikanz bescheinigt, allerdings wirkten weitere, in diesem Rahmen nicht beschriebene Entwurfselemente unverständlich.

Fast ein Gegenentwurf ist die reduzierte Arbeit der Düsseldorferin Birgit Jensen, die abstrakte Raster aus vielen schwarz getupften Flächen auf den Sichtbetonwänden der Treppenhäuser zeigte. Erst über die Spiegelung in der Glasfassade entsteht daraus ein bekanntes Bild: der Rohrschachtest. Frau Jensen betonte die ihrer Absicht nach freilassenden Assoziationen, die diese Abbildungen beim Betrachter auslösen, und die natürliche Farbigkeit des Betons, die durch das kontrastierende Schwarz herausgestellt würde. Auf Seiten der Nutzer war eine Arbeit, die farblich derart reduziert ist, schwer vorstellbar. Auch wurde angemerkt, dass sich das Positive freier Assoziationen bei Patienten in das Gegenteil verkehren könnte.

Über eine einleitende Auseinandersetzung mit der Romantik in Bezug zu Carl Gustav Carus stellte Christian Wichmann aus München verschiedene Rauminszenierungen vor. Als Auftakt platziert er einen großen blauen Lüster aus gebogenen Leuchtstoffröhren ins Foyer, den er die »Blaue Blume« nannte. In der Erschließungsmagistrale hängen verteilt weitere kleine Versionen dieses Lüsters. An den Wänden der Treppenhäuser hängen sich gegenüberliegende große Spiegel. Mit Farbdrucken gestaltete Glasmöbel bilden Inseln in dem ausschweifenden Raum. Neben der zu sperrigen Herleitung des Entwurfs wurden bei den manuell gefertigten Leuchtstofflampen hohe Folgekosten befürchtet.

Albert Weis konnte als einziger der Künstler nicht persönlich seinen Entwurf vorstellen. Dieser wurde stellvertretend von der Vorprüfung erläutert. Farbige Leuchtstoffröhren sind in den Treppenhäusern installiert. Die Farbigkeit orientiert sich an dem Farbkonzept der Klinik. Da es sich um eine Lichtinstallation mit an- und abschwellenden Leuchtintensität handelte, wäre eine Simulation oder eine andere erhellende Darstellung für das Verständnis notwendig gewesen. So blieb der Jury zur Orientierung nur ein Text, der bei einer gewissen Anzahl von Lesern immer mehrdeutig ist.

Haptische Qualität bot die Arbeit, die Friederike Feldmann mit Verve vorstellte. Vier Wandteppiche, deren Motivgebungen sie schlüssig aus ihrer bisherigen Arbeit ableitete, bedecken die Sichtbetonwände der Magistrale – bis auf einen rahmenden Rand von wenigen Zentimetern. Die reduzierte Farbigkeit in Zusammenklang mit dem Naturton der Wolle sowie die Struktur des handgewebten Materials begeisterten als Konzept. Stimmig: für den Eintretenden waren die Motive sehr ruhig gehalten und für den Heraustretenden farbig bewegt gestaltet. Sorge bereiteten das mögliche Einnisten von Motten oder der Schutz mit möglicherweise giftigen Substanzen in einem Krankenhaus.

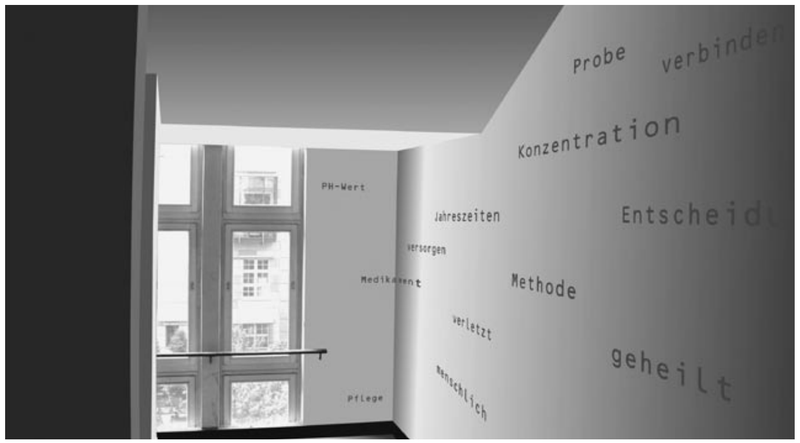
Ruhig und authentisch stellte Bernd Hahn seine Farbfelder als klassische Malerei auf Leinwand vor. Er präsentierte die möglichen Positionen und Konstellationen in den Treppenhäusern sowie in der Magistrale. Die Hängung in den Treppenhäusern wirkte zu kleinteilig und zahm, aber auch insgesamt war diese Umsetzung der Leinwandmalerei für einen Kunst am Bau-Wettbewerb nicht adäquat.

Mithilfe eines beeindruckend dimensionierten Modells veranschaulichte Eva-Maria Wilde ihre Arbeit »Memory«. Schon jetzt sei erwähnt, dass dies die spätere Siegerarbeit sein würde, die nach drei vergleichenden Runden einstimmig von der Jury zur Realisierung empfohlen wurde.

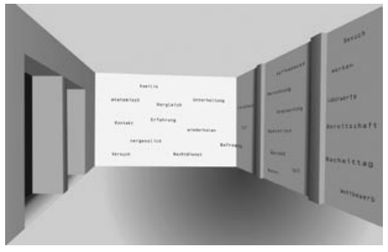
Über alle zur Verfügung stehenden Raumbereiche in Sichtbeton legt Frau Wilde zunächst eine Rasterstruktur, auf der sie quadratische, etwa 1,5 Meter große Bildtafeln aus Aluminium in lockerer Hängung anordnet. Das Raster fasst die einzelnen Tafeln zu einem Ganzen zusammen und bietet in kongenialer Weise ein stimmiges Konzept für die Sanierung der ungenügenden Sichtbetonflächen. Jedes der collagierten Bildmotive hat, wie bei einem Memory-Spiel üblich, seine hier im Raum zu erschreitende Ergänzung. Die Motivfindung leitete die Künstlerin fundiert aus den Arbeitsbereichen der Klinik und medizinhistorischen Inhalten ab. Die Rückseite der Tafeln ist aus dem »DINZ«-Schriftzug entwickelt. Ergänzt wird diese frische Arbeit durch ein kleines Memory-Spiel als Edition für die Wartebereiche oder als Merchandising-Artikel.

In der Salutogenese wird behauptet, dass ein starkes Kohärenzgefühl gesund erhält. Beide Siegerentwürfe sind in dieser Hinsicht gelungen, denn sie haben hier einiges zu bieten.

Stefan Krüskemper



Entwurf Judith Siegmund.


Entwurf Judith Siegmund.

Entwurf Eva-Maria Wilde.

Entwurf Eva-Maria Wilde.

Entwurf David Mannstein.

„WILLY, KOMM ANS FENSTER"

Ein Wettbewerb in Erfurt, eine Juryentscheidung – und ein Nachspiel

Von hohem Symbolwert war der Besuch von Willy Brandt in Erfurt am 19. März 1970. Das Zusammentreffen des Bundeskanzlers mit dem DDR-Ministerpräsidenten Willi Stoph ging als erstes deutsch-deutsches Gipfeltreffen in die Geschichte ein. Es verkörperte jene Perspektive der Entspannung und Annäherung, die die sozialliberale Regierung seit 1969 mit ihrer neuen Ostpolitik angestrebt hatte.[1] Symbolhaft war jedoch vor allem der Ablauf jener Begegnung. „Der Tag von Erfurt. Gab es einen in meinem Leben, der emotionsgeladener gewesen wäre? ... Wie stark musste das Gefühl der Zusammengehörigkeit sein, das sich auf diese Weise entlud!" schrieb Willy Brandt in seinen 1989 veröffentlichten „Erinnerungen".

Am Rande des Bahnhofsvorplatzes, den Brandt und Stoph zu Fuß überquerten, um zum Tagungsort, dem gegenüberliegenden Interhotel „Erfurter Hof", zu gelangen, hatten sich etwa 8000 Menschen versammelt. Sie durchbrachen die Absperrungen der Volkspolizei, kippten eine fast quer stehende Straßenbahn um, stürmten auf den Platz und begrüßten Brandt mit begeisterten Zurufen. Als er im Hotel verschwunden war, skandierten sie so lange den Sprechchor „Willy Brandt ans Fenster", bis der Kanzler sich an einem der Erkerfenster zeigte. Sein Winken, mit dem er die Menge beschwichtigen wollte, entfachte weiteren Jubel. 350 für dieses Treffen akkreditierte Journalisten aus 42 Ländern vermittelten dies in alle Welt. Die Stasi, die mit wenig Erfolg „staatsnahe Personengruppen" zum Gegen-Jubeln für Stoph und für die Anerkennung der DDR aufgeboten hatte, wurde von der Begeisterung der Bevölkerung überrumpelt. Um ähnlich bedrohliche „Provokationen" zu vermeiden, riegelte sie bei folgenden hochrangigen west-östlichen Treffen die Routen ab und ließ die Politiker durch Geisterstädte fahren. In Erfurt wurden 109 Menschen wegen „Zusammenrottung" und „Beifallsbekundungen für Brandt" verhaftet.

Erst zwei Jahrzehnte später konnte die Erinnerung an die wohl bedeutendste staatskritische Demonstration in der DDR zwischen Juni 1953 und Mauerfall zum Teil des offiziellen Stadtgedächtnisses werden. Der Bahnhofsvorplatz wurde nach Willy Brandt benannt, und am Gebäude des 1995 geschlossenen „Erfurter Hofes" zitiert eine Erinnerungstafel den berühmten Satz, den Brandt am Tag nach der Öffnung der Mauer sagte: „Jetzt wächst zusammen, was zusammen gehört". Als die Sanierung des historischen Gebäudes durch die Landesentwicklungsgesellschaft (LEG) und die Umgestaltung des Willy-Brandt-Platzes anstanden, beschloss die Stadt Erfurt, ein „ehrendes Denkmal" für den Namensgeber und sein „Engagement zur Annäherung beider deutscher Staaten" zu errichten und hierfür einen bundesweit offenen, zweistufigen Wettbewerb auszuloben. Initiiert hatte dies der Freundeskreis „Willy Brandt im Erfurter Hof". Die 100.000 Euro, die der Stadtrat bereitstellte, wurden von der Sparkasse Mittelthüringen noch um 30.000 Euro aufgestockt. Die Betreuung des Verfahrens übernahm die Erfurter Stadtkulturdirektion.

Im Vorfeld hatte es starke Bestrebungen gegeben, sich auf eine traditionelle Bronzetafel zu beschränken oder gezielt nach einer porträthnlichen Skulptur zu suchen. Mutig war daher die Entscheidung der Stadt für einen offenen Wettbewerb, von dem sich, wie die Erfahrung zeigt, gerade auch jüngere, wenig etablierte Künstlerinnen und Künstler angesprochen fühlen. Mutig, weil er die besten Möglichkeiten bietet, in einer breiten Palette unterschiedlicher Stilrichtungen und Medien neue Lösungen zu finden anstelle derer, die man schon vorher im Kopf und an der Hand hatte. Damit wurden Rang und Bedeutung dieses Denkmalsvorhabens unterstrichen. Zwar gab es wegen der Unerfahrenheit der Auslober einige Turbulenzen während des Verfahrens. So wurde nicht nur auf die übliche Ausstellung aller Entwürfe verzichtet, was angesichts des öffentlichkeitswirksamen Themas und der Beteiligung zahlreicher namhafter Künstlerinnen und Künstler nur als vertane Chance gewertet werden kann. Viel fataler jedoch war der Beschluss des Juryvorsitzenden Karl Schawelka von der Bauhaus-Universität Weimar, nach Abschluss des offenen Verfahrens die Anonymität nicht aufzuheben, ein Vorgang, zu dem es im gegenwärtigen Wettbewerbswesen für Kunst im öffentlichen Raum keine Parallelen gibt. Begründet wurde diese einsame Entscheidung mit der Behauptung, da die erste Wettbewerbsphase als anonymes Verfahren angekündigt worden sei, liege es auch im Interesse der Teilnehmenden, die Anonymität auf Dauer zu bewahren. So konnten sich Spekulationen verbreiten, prominente Künstler der ersten Phase hätten auf fortdauernde Geheimhaltung gedrungen, um nicht als Verlierer dazustehen. Die Stadtkulturdirektion hatte auch keinen Vorprüfbericht erstellt und die Entwürfe vor Rücksendung nicht fotografisch dokumentiert, so dass das Spektrum der Beiträge für immer im Dunkeln bleibt.

Trotz dieser Mängel wurde das Verfahren zu einem guten Ende gebracht. Die 14-köpfige Jury wählte fünf Entwürfe aus, die in der zweiten Stufe auszuarbeiten waren.

Andreas Sachsenmaier schlug ein windkinetisches Edelstahl-Objekt mit dem Wortpaar „deutsch-deutsche" vor. Beide Worte verändern ständig ihre Konstellationen, nähern sich einander an, treffen punktuell zusammen und entfernen sich wieder, ein assoziationsreiches Spiel mit der Dynamik und der Fragilität des deutsch-deutschen Verhältnisses.

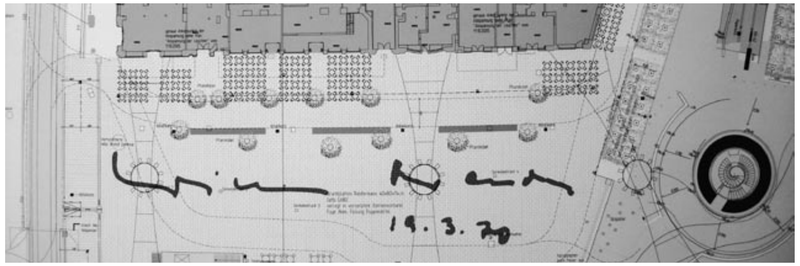
Maria Vill entwarf eine „geteilte Stahlwand" mit einem symbolhaft engen Spalt in der Mitte. An den beiden Schmalseiten der Cortenstahl-Wände zu diesem Durchgang hin sollten Zitate aus Willy Brandts „Erinnerungen" und aus Erinnerungen der damaligen „Willy-Rufer" mit laufenden LED-Schriftbändern in den Raum gestellt werden.

Annette Munk gab ihrem Beitrag den Titel „aufeinander zugehen". Entlang des historischen Weges vom Bahnhof zum Erfurter Hof, quer über den Platz hinweg, sollte in einer feierlichen Aktion, wie bei einem Staatsakt, ein roter Teppich ausgerollt werden, entsprechend dem damaligen. Der Teppich sollte anschließend wieder eingerollt und auf Dauer in einer transluzenten Vitrine auf dem Platz zur Schau gestellt werden, gewissermaßen wie eine Reliquie – eine die Rituale zitierende und

Das Gebäude des „Erfurter Hof", 2008. Das Fenster, aus dem Willy Brandt schaute, liegt direkt über der Tourist-Information. Foto: Stefanie Endlich

Bildmontage zur Installation von David Mannstein (Simulation).

Willy Brandt in Erfurt, 19. März 1970, am Fenster des Hotels „Erfurter Hof". Foto: Ullstein Bild Berlin, Sven Simon.



Entwurf Karin Sander. Foto: Stefanie Endlich.

zugleich ironisch brechende, gegenwartsbezogene Form der Ehrung des ehemaligen Bundeskanzlers.

Karin Sander wollte den Platz mit jener Signatur Willy Brandts ausstatten, mit der er damals ein Pressefoto von seinem Blick aus dem „Erfurter Hof" unterzeichnet hatte, wie eine Bodenintarsie, als vielfach vergrößerter, leuchtend roter, geheimnisvoller, weil nur aus der Vogelperspektive zu entziffernder Schriftzug quer über die Platzfläche hinweg.

David Mannstein schlug vor, auf das Dach des Gebäudes, wo einst die Werbung „Hotel Erfurter Hof" stand, eine LED-Schrift mit den Worten „Willy komm ans Fenster" zu setzen, die über den Platz hinweg leuchten und auf den Bahnsteigen des ICE-Bahnhofs bis in die Waggons hinein lesbar sein soll. Das historische Fenster sollte nächtlich eine ebenfalls weithin strahlende LED-Beleuchtung erhalten. Ein Terminal am Eingang des Hauses, erarbeitet gemeinsam mit der Stadt und dem Freundeskreis „Willy Brandt im Erfurter Hof", sollte vertiefende Informationen liefern. Anstelle des historisch überlieferten, doch prosaischen Rufes „Willy Brandt ans Fenster" hatte der Künstler eine Wortfolge gewählt, die die damalige Verbundenheit der Menschen mit dem Politiker, ihre innere Nähe zu ihm und ihre politischen Hoffnungen zum Ausdruck bringen soll. „Die lyrische Wendung ‚komm ans Fenster'", schrieb Mannstein, „ist eine vieldeutige Äußerung (Mozarts Don Giovanni, Shakespeare, Minnegesang …). Sie steht für eine komplexe Beziehung zwischen zwei Menschen: Sie sind sich nah, und doch gibt es eine unüberwindbare Distanz. Der Rufer unten hofft, dass oben sein Rufen gehört und erhört wird …".

In einem Brief an den Erfurter Oberbürgermeister (18. 04. 2007) schrieb die Autorin: „ … David Mannsteins Idee ist für diesen konkreten, unverwechselbaren, stadtprominenten Ort entwickelt: ein markanter, aber zugleich rätselhaft erscheinender Schriftzug, der zum einen erkennbar auf die Vergangenheit des Hauses anspielt, zum anderen jedoch das einstige ‚Warenzeichen' dieses Hauses in ein künstlerisches Logo überführt, das die politische Geschichte des Ortes in den Vordergrund stellt und besonders deren emotionale Komponente unterstreicht. Ein Schriftzug, der den (…) Platzraum vor dem Bahnhof prägt, ohne ihn zu überformen, und zugleich eine fast magische Fernwirkung (…) auf vorbeifahrende Reisende ausübt. Ein eher spielerischer Schriftzug ohne pädagogischen Zeigefinger, fern von der abgegriffenen, oft zwanghaften Formensprache traditioneller Porträtdenkmäler …"

Am 5. März 2007 schied die Jury der zweiten Phase, nun unter dem Vorsitz von Kai Uwe Schierz, Direktor der Kunsthalle Erfurt, in einem ersten Rundgang die Arbeiten von Andreas Sachsenmaier und Maria Vill aus, in einem zweiten die von Annette Munk, in einem dritten die von Karin Sander. Mit einem klaren Votum von elf Stimmen bei zwei Enthaltungen empfahl sie nach achtstündiger Diskussion David Mannsteins Beitrag „Willy komm ans Fenster" zur Realisierung. Das Pressefoto der Thüringer Allgemeinen vom 6. März 2007 zeigt, wie drei Juroren, Kai Uwe Schierz, Oberbürgermeister Andreas Bausewein (SPD) und LEG-Geschäftsführer Frank Krätzschmar, Hausherr der Immobilie „Erfurter Hof", in freudiger Gemeinsamkeit den prämierten Entwurf in die Kamera halten.

Was dann folgte, war eine Kampagne gegen Mansteins Entwurf, zu der es in der gegenwärtigen Kunstdebatte kaum Parallelen gibt, getarnt als spontaner, durch damalige Augenzeugen und Lokalhistoriker vorgeblich legitimierter Volkszorn. Zunächst wurden einzelne Bürgerproteste gegen die künstlerische Verfremdung des Satzes von der Lokalpresse aufgenommen und hochgespielt: „Wir älteren Erfurter wissen genau, was damals gerufen wurde". Es folgten Hunderte von Leserbriefen voller Hohn und Diffamierungen, manche mit absurden Behauptungen, bei „Willy" ohne „Brandt" könnte der Passant auch an Willi Stoph oder den Freund der Biene Maja oder einen bestimmten Radio-Moderator denken. Der Umgangston wurde rüde, Juroren erhielten Schmähungen, Honoratioren der Stadt legten nach: „kein Las Vegas in Erfurt!" Prominente Nicht-Erfurter verdammten die freie Interpretation, darunter die Witwe, Brigitte Seebacher-Brandt, und Peter Merseburger. Auch die Historische Kommission der SPD pochte auf Korrektheit. Die Erfurter CDU hatte eine breite populistische Kampagne eingeleitet, auf Marktplätzen und im Stadtrat; dort scheiterte sie glücklicherweise mit ihrem Antrag, den Oberbürgermeister zu verpflichten, vor der Auftragsvergabe die Meinung der Bürger einzuholen.

Der Oberbürgermeister wiederum, verunsichert durch den Aufruhr, hatte schon einige Tage nach der Juryentscheidung den Künstler gedrängt, den Satz zu ändern. David Mannstein, nach vergeblichen Vermittlungsversuchen vor Aufregung krank, ohne Rückenstärkung durch den Auslober mit dieser Forderung konfrontiert und im Gespräch mit Bausewein in die Enge getrieben, gab nach und erklärte, um das Projekt zu retten, seine Bereitschaft, den politisch korrekten Satz zu übernehmen. „‚Willy Brandt ans Fenster' ist immer noch eine Leuchtschrift, doch nicht mehr des Künstlers Werk", schrieb die Journalistin Nadja Klinger in ihrem gründlich recherchierten Bericht „Willys Wahrheit" (Der Tagesspiegel, 19. April 2007). Der Künstler bereute seine schnelle Kapitulation, konnte das Zugeständnis jedoch nicht mehr rückgängig machen.

Noch anderthalb Jahre dauerten die Querelen um die Realisierung, nun vor allem um Eigentums- und Haftungsfragen. Dabei schoben sich Stadt und LEG gegenseitig den Schwarzen Peter zu. Im September 2008 kam schließlich der Vertrag zustande, kurz nach der Eröffnung einer David-Mannstein-Ausstellung in der Erfurter Kunsthalle.[2] Die Einweihung des „Denkmals" ist für das Frühjahr 2009 geplant. Unterstützer des Projektes hoffen auf eine subversive Aktion des Künstlers, den poetischen Satz doch noch herbeizuzaubern. Wie die allerdings aussehen könnte, ist ungewiss.

Stefanie Endlich
Jurymitglied für das Erfurter Willy-Brandt-Denkmal

1 Zum „Erfurter Gipfeltreffen" siehe Steffen Raßloff: Thüringen. Blätter zur Landeskunde 49 (2005), hrsg. von der Landeszentrale für politische Bildung Thüringen.
2 Mannstein, David und Kai Uwe Schierz: Großer Auftritt. Katalog mit DVD zur Ausstellung von David Mannstein anlässlich des 200. Jahrestages des Erfurter Fürstenkongresses 1808, Erfurt 2009.

Entwurf Andreas Sachsenmaier.

Entwurf Maria Vill. Foto: Stefanie Endlich.

Entwurf Annette Munk. Foto: Stefanie Endlich.

ABRISS DES BRUNNENS AM ANTON-SAEFKOW-PLATZ

Eine Niederlage für die Kunst und die Demokratie

Auf einer großen gepflasterten Fläche neben dem Kaufhausbau fand sich zwischen 1985 und Dezember 2008 eine nach einem Entwurf von Peter Schubring erbaute Brunnenskulptur, ein abstraktes Kunstwerk der DDR-Moderne, wie es wenige in Berlin gibt. Der Brunnen bestand aus senkrecht und waagerecht angeordneten rund 300 Quadratmetern Betonplatten und war ca. sechs Meter hoch. Das große, etwas abgesenkte Brunnenbecken, gegenüber dem Platzniveau, war begehbar.

Seit 1993 lag er trocken, aufgrund von Anwohnerprotesten, das Wasser sei zu laut und weil mit der Zeit auch die Wasserleitungen und der Beton marode wurden. 2006 wurde ein offener Ideenwettbewerb zur Umgestaltung des Brunnens ausgeschrieben, unter Beteiligung von Bürgern und Anwohnern. Nutzer und Anrainer bestimmten mit beim Auslobungstext, der Besetzung des Preisgerichts und waren Teil der Jury. Der zur Realisierung empfohlene Entwurf von Susanne Bayer, empfohlen von einem elfköpfigen Preisgericht mit einer einzigen Gegenstimme, sah eine Moosbepflanzung und ein Sumpfbeet vor.[1] Susanne Bayers Entwurf war ein bahnbrechender und innovativer künstlerischer Entwurf, der den Stadtraum auf sanfte und poetische Art verändern wollte und dabei würdevoll mit dem Brunnen umging. Von Anfang an versuchte eine Teilöffentlichkeit des Bezirkes Lichtenberg den demokratischen Prozess zu kolportieren. Der Bürgerverein Fennpfuhl trat als Generalrepräsentant der Anwohnerschaft auf, ohne dafür über ein Mandat zu verfügen.

Der Entwurf von Susanne Bayer wurde durch eine bürokratische, intransparente Art und Weise auch von der zuständigen Abteilung Stadtentwicklung, Bauen, Umwelt und Verkehr des Bezirkes boykottiert. Die Künstlerin kam allen Forderungen des Bezirkes nach, nahm an mehreren Gesprächsrunden teil, erstellte die gewünschten Angebote, auf die das Bezirksamt nicht reagierte. Sie zeichnete sich durch eine Engelsgeduld und große Sachkenntnis aus. Auf Nachfragen der Künstlerin, des Kulturamtes und des Büros für Kunst im öffentlichen Raum erhielten alle Beteiligten widersprüchliche Antworten. Aussagen wie z. B., dass es keine geeignete Firma für die Realisierung gebe, entsprachen nicht den Tatsachen und wurden durch die Angebote der Künstlerin mehrfach widerlegt. Erschwert wurde die Umsetzung des Wettbewerbs auch durch die mangelnde Kommunikation zwischen den Fachämtern, bzw. durch die Nichtinformation des Kulturamtes und des zuständigen Beirats für Kunst im öffentlichen Raum. Frau Bayer hatte eine Testphase angeboten, in der sich die Machbarkeit der Bemoosung überprüfen ließe und die gleichzeitig dazu genutzt hätte, die Anwohner für das Projekt „Moosbrunnen" zu gewinnen. Diese Testphase wurde erst gar nicht eingeleitet.

Der Bezirk stellte sich auch auf Druck des Bürgervereins Fennpfuhl und der Kunstseite aus bisher nicht offengelegten Gründen gegen die Realisierung des „Moosbrunnens". Am 8. April 2008 tagte die Jury erneut, wieder unter dem Vorsitz von Urs Kohlbrenner. Die Jury kam dem Wunsch des Baustadtrats Andreas Geisel entgegen und votierte für eine Überarbeitung des Entwurfs von Susanne Bayer. Die Künstlerin veränderte ihren ersten Entwurf „Moosbrunnen" grundlegend und legte dem Bezirk einen neuen, präzise ausgearbeiteten Entwurf für einen „Sprühbrunnen" vor. Dabei soll die Brunnenskulptur erhalten bleiben, aber auf die Gestaltung der Betonflächen mit Moos verzichtet werden. Doch erneut geriet das Verfahren ins Stocken, aus denselben Gründen wie beim Moosbrunnen.

Am Ende des Zermürbungsprozesses stand der Abriss der Brunnenskulptur von Peter Schubring am 5. Dezember 2008. Ein Abriss, von dem weder die für Kultur zuständige Stadträtin Katrin Framke, noch das Kulturamt oder der bezirkliche Beirat informiert wurde.

Es bleibt unklar, was aus der Differenzsumme von 152.000 € geworden ist, denn ursprünglich standen für die Realisierung des empfohlenen Entwurfs von Susanne Bayer 300.000 € zur Verfügung. Proteste blieben nicht aus gegen diese Übertölpelung. Gleichwohl ist nicht nur ein Kunstwerk der DDR Moderne zerstört, sondern auch ein demokratischer Prozess durch unsachgemäße Bürokratie abgebrochen und torpediert worden. Nun wird an diesem außergewöhnlichen Platz ein Brunnen aus der Retorte errichtet werden, wie man sie von Esslingen bis Singapur überall findet. Für schlappe 148.000 €. Eine Summe, mit der man einen großzügigen künstlerischen Wettbewerb durchführen könnte. Die Kommission für Kunst im öffentlichen Raum des Bezirks setzt sich weiterhin für eine künftige künstlerische Gestaltung ein.

Trotz einer aktualisierten Anweisung Bau und aktiven bezirklichen Beiräten ist es immer noch möglich, demokratische Prozesse zu verhindern und vor einer populistischen Halbbildung klein beizugeben. Demokratie ist keine definitive Errungenschaft, sie muss immer wieder behauptet und neu erkämpft werden.

Elfriede Müller

1 Vgl. kunststadt-stadtkunst Nr. 54, Ute Tischler: Moosbrunnen. Ideenwettbewerb für den Brunnen am Anton-Saefkow-Platz in Berlin Lichtenberg, S. 14.

Abriss des Brunnens im Herbst 2008. Foto: Kulturamt Lichtenberg.

Peter Schubring, Brunnen auf dem Anton-Saefkow-Platz am Fennpfuhl in Berlin-Lichtenberg, Berlin 1985. Foto: Martin Schönfeld.

Micha Ullman, Bibliothek. Denkmal zur Erinnerung an die Bücherverbrennung 1933, Berlin-Bebelplatz, 1995. Foto: Martin Schönfeld.

Es nimmt einem den Atem, zu sehen, wie erbärmlich abgedrängt, beiläufig und verborgen das mahnende Gedenken der Bücherverbrennung an der „Bibliothek" von Micha Ullman in diesen Tagen der Modemesse nur möglich ist. Man gelangt aber erst auf Nachfragen und geduldiges Warten am Haupteingang des Zeltes zur Mercedes Fashion Week (Bebelplatz) schließlich durch einen Seiteneingang auf besonderen Wunsch dorthin. Da muss man schon hartnäckig insistieren, weil einem zunächst von bullig abweisenden Aufsichtskräften barsch mitgeteilt wird, dass ein Besuch des Mahnmals derzeit nicht möglich ist.

Fragt man allerdings ausdauernd nach, wie das denn sein könne, da dieses Mahnmal sich doch im öffentlichen Raum befinde und allzeit zugänglich zu sein hat, wird man angehalten zu warten, bis eine andere Person herbeigerufen sei, mit der man dieses dann diskutieren könne, wenn man das denn unbedingt wolle. Ich sagte daraufhin, dass ich nicht deswegen, sondern wegen der Besichtigung des Mahnmals gekommen sei und nur von diesem uneingeschränkten Recht im Stadtraum gern ungehindert und ohne weitere Umstände Gebrauch machen möchte. Der Mann verschwand, kam nach einigen Minuten zurück und wies mir den Weg links zwischen Staatsoper und Zelt vorbei zu einem ebenfalls bewachten Nebeneingang, der wenigstens mit einem bebilderten Hinweis auf das vom Zelt überdachte Mahnmal gekennzeichnet war. Über einen ansteigenden Steg gelangt man ins Innere und traut seinen Augen nicht.

„WAS DIE MODE STRENG GETEILT"

Im hinteren Teil bei den Garderoben, d. h. hinter einer von zwei großen Querwänden, die eine Lounge mit hellen Clubsesseln, Videoübertragungen, Laufsteg usw. als eigentlichen Showroom der Mercedes Fashion Week in einem raumgreifend den Bebelplatz überspannenden Zelt hervorhebt, stößt man in einem sich verengenden Gang auf das aus sich heraus leuchtende Mahnmal inmitten eines stoffüberspannt angehobenen Bodens. Die eine Querwand steht direkt an der Glasscheibe, die Seite der Bibliothek, dessen blinde Tür sonst bewusst im sichtbaren Bezug zur Humboldt-Universität zu erleben ist, d. h. mit kontextabhängiger Ausrichtung auf den Ort, von wo die Studenten damals ausschwärmten, um zündelnd das höllische Treiben der Unvernunft zu entfachen. Die übrigen Seiten sind mit einem zweistufigen Passepartout eingefasst, lassen das Mahnmal darin abgesenkt erscheinen, von Plastersteinen, den stummen Originalzeugen des barbarischen Geschehens von 1933, gerade mal einreihig umrahmt, aber nichts mehr von der weiten Leere des Platzes erahnen, die zusammen mit den lichten Regalen der „Bibliothek" für das ‚Unfassliche' der Bücherverbrennung als „Vorspiel" (H. Heine) für den Holocaust bislang zu erleben war. Doch damit nicht genug. Absperrbänder, wie man sie von Warteschleifen am Flughafen kennt, verhindern wie die Einsenkung an zwei weiteren Seiten flache Einsichten in die „Bibliothek". Sie zwingen den Blick auf den steil eingeschränkten Winkel im Stehen direkt auf der Glasplatte. Das Ziehen der Wolken, die im Spiegelbild sonst tagsüber zu Rauch werden, all diese wichtigen, sich zwischen oben und unten verwandelnden Elemente, aus denen Ullmans Kunst lebt, ihre sinnfällige Bedeutung uneingeschränkt erfahrbar werden lässt, all

das ist nun dem Denkmal banal genommen. Als ob die trivial vernutzende Schändung durch den Bau der Tiefgarage nicht genug schon angerichtet hat, die ‚Untergrabung' eines Werks, das aus Erde/Sand unverzichtbare Inhaltlichkeit bezieht, die konkrete Substanz fundamental mehrschichtiger Erinnerung. Nur zum Seiteneingang hin ist Abstand noch möglich, der aber aufgrund des erhöhten Bodens wenig mehr Einblick zulässt. Zudem wird man, bei näherer Betrachtung durch permanent vorbeilaufendes Personal und die sehr begrenzte Geduld des ständig beaufsichtigenden Wachpersonals, die immer ungehaltener werden, schließlich aufgefordert, doch nun endlich das Zelt zu verlassen, um den hektischen Betrieb der Modewelt hier nicht weiter aufzuhalten.

Trotz all dieser konkreten Faktoren behaupten aber die dort eingesetzten Kräfte ordnungsgemäß: „Man sei doch sehr sensibel mit dem Mahnmal umgegangen". Darauf blieb mir nur, unverständlich den Kopf schüttelnd, zu erwidern: „Ja, wie sensibel, das sehe ich!" und dachte nur dabei im Stillen an unsere Protest-Plakat-Aktion gegen den Bau einer Tiefgarage von 2001 (immerhin 5000 Unterschriften konnten damals, wenngleich auch im Ergebnis leider vergeblich, gesammelt werden) mit der schlichten wie eindringlichen Bitte des Künstlers: „Lasst diesen Ort in Ruhe!"

Beim „Denkmal für die Ermordeten Juden Europas", bei dem periphere Frittenbudenzeilen, aber auch unbedarftes Verhalten spielender Kinder, sich sonnender oder einfach nur auf den Stelen posierender Touristen zu hitzigen öffentlichen Debatten führen, obwohl derartige Strukturen (keine unbekannte Erfahrung im Vergleich mit öffentlichen Anlagen wie die berühmte Spanische Treppe in Rom) solches nun mal nicht ohne weiteres ausschließen, wäre ein derart grob fahrlässiger, an Unachtsamkeit kaum zu überbietender Missbrauch unvorstellbar umgehend geahndet worden oder zurecht gar nicht erst möglich.

Das im Unterschied zu traditionell stolz erhabenen Monumenten statt auf einem Sockel hier nun flach (nicht schräg vertieft) in den Platz eingelassene „miniment" Micha Ullmans sollte bei aller verfügbaren Information inzwischen so viel Bildung und Bewusstsein darüber, wenigstens bei den politisch verantwortlichen Behörden erwarten lassen, dass derartige Verunglimpfungen, um nicht zu sagen sinnentstellender Vandalismus im achtlosen Umgang damit, nie wieder stattfindet. Aber die Realität zeigt, dass dem leider nicht so ist, wenn systematisch weiter derartige Veranstaltungen, die andernorts durchaus Sinn machen können, ausgerechnet am oder gar über dem Mahnmal geplant werden, z. B. als „Gourmetfest auf dem Bebelplatz" oder „The Sunny Side of Berlin"-Wettbewerb, in dem, wie es im Tagesspiegel vom 27. 01. 09 (S. 9) heißt, „die beliebteste Außengastronomie gekürt wird", die Dehoga Berlin, der Hotel- und Gaststättenverband „eine Art Sommerzauber" nach dem Vorbild der Tourismuskampagne „Winterzauber Berlin" („Diese bewirbt Weihnachtsmärkte, das Shopping und die Silvesterparty am Brandenburger Tor"). Geradezu bedrohlich wirkt vor diesem Hintergrund die Mitteilung: „die Verhandlungen mit Senats- und Bezirksbehörden dauerten aber an" oder „Wirtschaftsstaatssekretärin Almuth Nehring-Venus wünscht sich dort (auf dem Bebelplatz) so schnell wie möglich einen zweiten Laufsteg und verspricht, dass die Zelte jetzt jede Saison am Bebelplatz aufgebaut werden". Anscheinend schon beschlossene Sache: „Das haben wir mit dem Bezirk ausgehandelt" (Tagesspiegel 28. 01. 09, S. 9: „In Leder auf dem Laufsteg").

Dringend muss etwas unternommen werden, das diesen Willkürakten gedankenloser Gewinnsucht nun endlich im Sinne des Künstlers, dem klaren Einspruch Micha Ullmans vom 20. 01. 09 an den Bezirk Berlin-Mitte, auch langfristig Einhalt gebietet. Der Künstler gestattet darin an diesem „Kulturort" ausdrücklich „alles, was mit Geist zutun hat", ist aber „gegen kommerzielle Aktionen und Werbung". Er fordert: „Besonders keine Gegenstände oder Gebäude … [erst recht] nicht in der Nähe des Denkmals. Nach meiner Meinung soll der Ort ruhig bleiben, die Leere ist Teil des Denkmals" und zweifelsfrei als solche fortan entsprechend zu achten! Das Resümee des Künstlers: „Ich denke, dass meine Haltung auch im Sinne der Stadt ist und für eine bedeutende Entwicklung dieses einmaligen Ortes, mit all seinen besonderen Qualitäten in Berlin."

Ullmans Kunst ist international bedeutend, bedeutet vielen Menschen viel, insbesondere das Mahnmal zur Bücherverbrennung auf dem Bebelplatz. So sprach sich auch die überragende Mehrheit, immerhin 82,6 Prozent der Teilnehmer einer Zeitungsdebatte gegen solche Überlagerung aus (s. „Pro & Contra: Bebelplatz-Mahnmal sollte nicht verdeckt werden", Tagesspiegel 03. 02. 2009, S. 7). Da es in dieser Stadt durch wiederholte und fortgesetzt ignorante Behördenwillkür in seiner stillen wie gehaltvoll wirksamen Einzigartigkeit extrem gefährdet zu sein scheint, fordert der provokante Grad an zügellos profitorientierter Privatisierung des öffentlichen Raumes vor allem an diesem Ort schnelles, weitblickend politisches Handeln heraus. Zum Schutz und zur Ermöglichung angemessen würdigen Umgangs mit mahnendem Gedenken müssen nun endlich auch verwaltungsübergreifend verbindliche, notwendig maßregelnde Anordnungen dringend zu koordinierender Beschlüsse getroffen werden, die garantieren, dass derart blamabler Unfug in der Hauptstadt einer europäischen Kulturnation künftig gar nicht mehr passieren kann.

Christian Schneegass
Berlin, den 30. 01. 2009
Mitglied des BAK als Leiter des Fachbereichs Kunst + Gesellschaft, Akademie der Künste

Der Bebelplatz während der „Fashion Week", Februar 2009.

Der Bebelplatz während der „Fashion Week", Februar 2009. Foto (2): Martin Schönfeld.

Frank Meisler, Erinnerungsskulptur „Züge in das Leben Züge in den Tod 1938–1945", Berlin-Friedrichstraße 2008. Foto: Martin Schönfeld.

DER ZWECK HEILIGT KEINE MITTEL

Kontroverse um ein Deportationsmahnmal

In Berlin ist der öffentliche Raum um ein markantes Werk der zeitgenössischen Erinnerungskunst bereichert worden. Auf dem öffentlichen Bürgersteig steht es am Bahnhof Friedrichstraße, nahe der Friedrichstraße und direkt an einem U-Bahn-Eingang, so dass ihm die breite Aufmerksamkeit gewiss ist.

Zum 70. Jahrestag des ersten, rettenden Transports von Kindern und Jugendlichen jüdischer Herkunft nach Großbritannien am 30. November 1938 wurde es am 30. November 2008 eingeweiht. Das Denkmal erinnert an circa 10.000 Kinder und Jugendliche, die von November 1938 bis Ende August 1939 auf Initiative und durch die Finanzierung der Jüdischen Gemeinden in Großbritannien und mit der Hilfe der britischen Regierung aus Deutschland, Österreich und der Tschechoslowakei vor weiterer Verfolgung gerettet werden konnten. Diese Kinder und Jugendlichen traten ihre Flucht alleine an, denn für ihre Eltern und Familien gab es keine Aufnahme. Sie ließen ihre Angehörigen zurück, die zumeist Opfer der Judenvernichtung wurden. Das Denkmal erinnert nicht nur an eine einmalige Rettungsaktion, sondern auch an einen bitteren Abschied für immer und damit an eine traumatische Erfahrung: Allein zu sein, denn nicht einmal ein persönlicher Abschied auf dem Bahnsteig war erlaubt worden.

Ein öffentliches Denkmal für Überlebende der Verfolgung ist in der Berliner Erinnerungslandschaft noch neu. Die Denkmalsinitiatoren erweiterten entgegen ihrer ursprünglichen Absicht ihr Anliegen, indem sie die schätzungsweise 1,5 Millionen von den Nazis ermordeten Kinder und Jugendlichen in die Denkmalsgestaltung mit einbezogen. Hier stehen sich nun die deportierten und die geretteten Kinder gegenüber. So ist das Denkmal auch ein Deportationsmahnmal geworden, zusätzlich zu den bereits in Berlin bestehenden Deportationsmahnmalen in der Levetzowstraße, am Bahnhof Grunewald und auf der Putlitzbrücke zum Deportationsbahnhof Quitzowstraße.

Die Denkmalsskulptur vor dem Bahnhof Friedrichstraße wirkt so, als wäre sie für eine Grundschule oder einen Kindergarten geschaffen worden: In einer kindgerechten und detailgetreuen Bildsprache stellt sie die zu Erinnernden dar. Die fast lebensgroßen Figuren werben um Mitleid. Sie wurden von dem Künstler und Architekten Frank Meisler geschaffen, der selbst Ende August 1939 durch einen Kindertransport gerettet werden konnte. Mit ihm hat ein Zeitzeuge das Bild für die öffentliche Erinnerung gestaltet.

Frank Meisler, Erinnerungsskulptur „Züge in das Leben Züge in den Tod 1938–1945", Berlin 2008. Foto (5): Martin Schönfeld.

In seinem künstlerischen Werk erweist sich Frank Meisler der Detailtreue und Lebensechtheit eng verbunden. Vor allem sein kleinplastisches Schaffen kennzeichnet erzählerisch-schmückende Details und kostbare Materialwirkungen. Über Motive aus der jüdischen Religion und Kultur hinaus hat Frank Meisler mit sehr persönlich aufgefassten, teils heiteren Porträts von herausragenden Staatsmännern wie der Präsidenten von Turkmenistan und Kasachstan, dem früheren Präsidenten der Ukraine, Leonid Kutschma, und des Bürgermeisters von Moskau, Juri Luschkow, sein politisches Gespür bewiesen. Für die künftige russische Olympiastadt Sotschi setzte Meisler das berühmte Pressefoto der Konferenz von Jalta mit Churchill, Roosevelt und Stalin (4.2.1945) in lebensgroße und lebensechte Bronze um.

Meislers für Berliner Erinnerungsstätten noch ungewöhnliche Ästhetik sorgte für Aufsehen. Wenn das Denkmal der Kindertransporte in der Öffentlichkeit thematisiert wurde, dann ging es um seine naive Formensprache. Zu dieser Verwirrung trug die Denkmalsinitiatorin und –auftraggeberin, die Lehrerin und Journalistin Lisa Schäfer, bei, die in der Öffentlichkeit das von ihr propagierte Monument als „Kitsch" bezeichnete (taz, 18.7.08). Daraufhin wurde es auch als „Kitschbrocken" kolportiert. So hatten die Initiatoren selbst eine ästhetische Debatte um ihr Denkmal losgetreten, die jedoch an der eigentlichen und notwendigen Kritik vorbeiging. Weniger die Skulptur und ihr Künstler erregten Anstoß, sondern die Art und Weise, wie die Initiatoren ihr Werk in den öffentlichen Raum der Stadt Berlin hineinzerrten. Denn die in Berlin für diese Anträge zuständigen Fachbeiräte, der Beratungsausschuss Kunst (Senatskanzlei Kulturelle Angelegenheiten) und die Kommission Kunst im Stadtraum des Stadtbezirks Mitte, begrüßten das Erinnerungsanliegen und plädierten für einen Kunstwettbewerb. Gerade weil der vorgesehene Standort ein öffentlicher Ort ist, wollten die zuständigen Fachgremien die Erinnerung an die Kindertransporte zu einer öffentlichen Aufgabe und öffentlichen Debatte werden lassen. Doch diesem demokratischen Prozess verweigerten sich die Denkmalsinitiatoren. Vielmehr versuchten sie die öffentlichen Gremien mit Hinweis auf das hohe Alter der Zeitzeugen, die so sehnlichst auf das Erinnerungszeichen warteten, unter Druck zu setzen. Die Empfehlungen der Fachkommissionen werteten sie als Mäkelei an ihrem Denkmalskonzept und als „monatelange Verschleppung durch die Senatskulturverwaltung" ab. Dabei übersahen sie, dass beide zuständigen Gremien mit ihren Empfehlungen sofort reagierten. Vielmehr fehlte den Initiatoren die Einsicht, dass sie mit ihrem Konzept zu spät gekommen waren.

Hier fehlt die Erinnerung: Anhalter Bahnhof, Portalruine.

Deportationsmahnmal Bhf. Grunewald, Karol Broniatowski, Berlin 1991.

Die in Berlin beginnende Diskussion um das Denkmal wurde offensichtlich an den Künstler in Israel als eine ästhetische Kritik weiter gegeben. Daraufhin modellierte er seine Figurengruppe in kubofuturistischer Manier um und trimmte sie auf abstrakt und modern. Doch eine solche Anpassung an den Kundenwunsch war nicht mehr erforderlich. Die Denkmalsinitiatoren konnten die Zustimmung des Bezirksbürgermeisters von Mitte, Christian Hanke (SPD), gewinnen, der das Projekt in einem autoritären Alleingang an den zuständigen Gremien vorbei genehmigte.

Damit setzte man sich nicht nur über formale Empfehlungen hinweg, sondern auch über die fachliche Kritik, die von anderen Zeitzeugen der Kindertransporte und von angesehenen Institutionen wie dem Centrum Judaicum und der Stiftung „Topographie des Terrors" formuliert worden war. Es ging vor allem um die Standortfrage und die Verwendung eines „Judensterns" an einer Figur der Skulpturengruppe. Sowohl der Standort als auch der Stern sind unhistorisch: Die Transporte fuhren als angehängte Waggons vom Anhalter Bahnhof ab und zur Zeit der Kindertransporte war der Judenstern noch gar nicht eingeführt worden. Das ignorierten die Initiatoren und behaupteten, dass es in Berlin gar keine authentischen Orte für die Kindertransporte mehr gebe. Der bis kurz vor der Einweihung andauernde Streit wurde schließlich auf eine künftige, kommentierende Informationstafel vertagt.

Eine sachlich-inhaltliche Klärung der Geschichte und ihrer Ereignisorte hatten dagegen der Beratungsausschuss Kunst und mit ihm die Senatskanzlei Kulturelle Angelegenheiten empfohlen, um die öffentliche Erinnerung auf eine wissenschaftliche Grundlage zu stellen. Aber auch das wurde von den Initiatoren abgelehnt. Statt einer Glaubwürdigkeit gegenüber der Vergangenheit ging es wieder einmal nur darum, die besten Show-Plätze im Stadtzentrum für öffentliche Spektakel und für Medienaufmerksamkeit zu besetzen. Und dabei stört historische Genauigkeit, vor allem wenn es um Gefühl und das Nachempfinden von Geschichte gehen soll. So lassen sich historische Fakten ignorieren und die Geschichte in die gewünschte Form biegen.

Bezogen auf die öffentliche Erinnerung an die Nazi-Verbrechen ist das Denkmal der Kindertransporte das erste Denkmal in Berlin, das es nötig hat, gleich in zwei Inschriften den Namen seines Gestalters zu nennen. Es ist das erste Denkmal zur NS-Geschichte in Berlin, das bewusst seinen Initiator ausweist, seine Geldgeber öffentlich benennt und diese gegenüber den anderen Betroffenen einer kollektiv erfahrenen Geschichte hervorhebt. Und die Skulptur der Kindertransporte ist das erste Denkmal zur NS-Geschichte in Berlin, das sich durch Privatisierung konsequent einer öffentlichen Debatte über Inhalt, Form und Sinn verweigert hat. An diesem besonderen Beispiel treten eklatante Demokratiedefizite im Umgang mit dem öffentlichen Raum zutage. Das Verhalten der Denkmalsinitiatoren unterschied sich nicht von dem Auftreten kommerzieller Sponsoren: Ich schenke, und die Stadt hat zu parieren! Besonders bedauerlich ist es, dass solchen Tendenzen von politischer Seite entgegengekommen wird: Wohl begründete Einschätzungen der beratenden Fachkommissionen werden gegenüber dem gutmeinenden Anliegen des Sponsorenkonsortiums, das sich auch aus dem Kreis des neuen Moskauer Geldadels rekrutierte, in den Wind geschlagen. Aber wenn der gute Zweck die Mittel heiligt, dann diktieren die Geldgeber Form und Inhalte: So achtet im „Programm Berliner Gedenktafel" der neue Hauptsponsor darauf, dass auch wirklich nur Berühmtheiten auf das Porzellan und an die Wand gebracht werden. Stars und Nobelpreisträger sind nun das Kriterium, gegenüber dem eine kritische Geschichte, vor allem eine Lokalgeschichte ausgeschlossen ist.

Umso notwendiger ist es, dass der authentische historische Ort der Kindertransporte, der Ort, an dem auch für viele Menschen die Flucht in das Exil begann, der Ort, von dem aus die Deportationen in Ghettos, Konzentrationslager und Vernichtungsstätten begannen, dass dieser Ort nun eine angemessene Kennzeichnung erfährt: Der Anhalter Bahnhof und das, was von ihm übrig geblieben ist, wäre der richtige Ort für eine öffentliche Erinnerung gewesen. Hier steht das notwendige Deportationsmahnmal noch aus!

Martin Schönfeld

Deportationsmahnmal Levetzowstraße, Jürgen Wenzel/Peter Herbrich/Theseus Bappert, Berlin 1988.

Deportationsmahnmal Putlitzbrücke, Volkmar Haase, Berlin 1987.

In Steglitz-Zehlendorf hat sich nach der letzten Wahl eine Zählgemeinschaft aus der CDU und den Grünen gebildet. In der ihrer Arbeit zu Grunde liegenden Erklärung stellen sie „Erinnerungskultur“ als einen Schwerpunkt für die Legislaturperiode dar. In der Folge wurden zahlreiche Anträge in der Bezirksverordnetenversammlung zu diesem Thema abgestimmt. In vielen der Anträge wurde ein sichtbares Erinnerungszeichen in der ein oder anderen Form gefordert.

In dieser Situation entschloss sich das Kulturamt ein einheitliches System zu entwickeln, das im ganzen Bezirk die Information zu unterschiedlichen Themen und Personen ermöglicht.

HISTORISCHES INFORMATIONS-SYSTEM IN STEGLITZ-ZEHLENDORF

Das System musste folgende Bedingungen erfüllen:

- Es muss unabhängig vom Baugrund aufzustellen sein. In Zehlendorf gibt es auch in Parks oder an Waldrändern Anlässe zur historischen Information.
- Es muss vor unterschiedlichen Hintergründen funktionieren oder freistehend wirken.
- Es muss zweiseitig oder einseitig zu verwenden sein.
- Fotos, Grafiken o.ä. müssen reproduzierbar sein.

Die engen Vorgaben, die dem Zweck geschuldet waren, widersprachen einem künstlerischen Wettbewerb. Das Kulturamt entschied sich, konkurrierende Angebote von (auch) grafisch im öffentlichen Raum arbeitenden Künstlerinnen und Künstlern einzuholen. Selbstverständlich wurden diese Angebote honoriert. Über die Auftragshöhe konnten wir zusagen, in den nächsten Jahren mehrere dieser Stelen zu realisieren. Für jede Stele wird der Künstler / die Künstlerin erneut beauftragt.

Das Kulturamt entschied sich für einen Entwurf von Karin Rosenberg. Der Entwurf ist eine Tafel von 200 x 80 cm und ca. 4 cm tief. Die aufgebrachten Aluminiumbleche werden lackiert. Je nach Bedarf können beid- oder einseitig bedruckte Folien aufgebracht werden. Diese Folie ist in allen Variationen bedruckbar und von einem lösungsmittelbeständigen Graffitischutz überzogen.

Das Layout von Karin Rosenberg überzeugte durch seine klare Gliederung und dadurch, dass, obwohl für jedes Thema, für jeden Ort eine neue Text- und Dokumentensituation verarbeitet werden muss, ein Rahmen durch eine wieder erkennbare Grundstruktur gesetzt ist, der die Stelen vom Einzelstück zum System werden lässt.

Am 21. November 2008 wurde die erste Stele eingeweiht. Sie hatte ein in Steglitz hochexplosives Thema: Heinrich von Treitschke, Harry Bresslau und der Antisemitismusstreit. Die Stele wurde in dem jetzt neu benannten Harry-Bresslau-Park an der Treitschkestraße aufgestellt. Die politischen Einschätzungen gehen darüber auseinander, ob die Stele eine Umbenennung der Treitschkestraße überflüssig macht, nur ein Zwischenschritt bis zur Umbenennung ist oder ob sie gar durch eine Umbenennung überflüssig werden sollte.

In den ersten zwei Wochen kam es zu zahlreichen Schmierereien an der Stele. Der Graffitischutz macht eine Reinigung immer wieder möglich. Mittlerweile hat sich die Situation beruhigt.

Nun ist die nächste Stele in Arbeit. Sie wird eines im April 1945 durch NS-Schergen umgebrachten Soldaten gedenken. Es handelt sich wahrscheinlich um einen Deserteur, aber zum Deserteur wurde man in jenen Tagen schnell stigmatisiert. Da der Soldat nahe an der Ecke Albrecht-/Schlossstraße erhängt wurde, an dieser Stelle aus baulichen Gründen eine Stele aber nicht möglich ist, wird sie gegenüber, am Rande des Herrmann-Ehlers-Platzes aufgestellt werden.

Sabine Weissler
Leitung Kultur- und Bibliotheksamt Steglitz-Zehlendorf

DAS BÜRO FÜR KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM IM NETZ

Das Büro für Kunst im öffentlichen Raum (KiöR-Büro) hat seine Internetpräsentation weiter ausgebaut. In einer klaren Gliederung und in übersichtlichen Rubriken werden die Aufgabenbereiche und die Arbeitsstrukturen des Büros vorgestellt und erläutert. Die Internetpräsentation des KiöR-Büros umfasst ausführliche Informationen zu den Themen:

- Das Büro
- Die Fachkommission für Kunst im öffentlichen Raum des bbk berlin
- Die Datei für Kunst im öffentlichen Raum
- Kunst im Berliner Stadtraum
- Die Anweisung Bau (ABau) für Kunst am Bau und im Stadtraum
- Wettbewerbe
- Zeitung kunststadt
- Veranstaltungen

Die Hauptaufgabe des Büros besteht vor allem in der Initiierung und Förderung von transparenten und demokratischen Wettbewerbsverfahren für Kunst am Bau und Kunst im Stadtraum. Dabei wird das Büro von der ehrenamtlich arbeitenden Fachkommission für Kunst im öffentlichen Raum des bbk berlin unterstützt. Dieser Fachkommission ist eine eigene Rubrik der Internetpräsentation gewidmet. Hier stellen sich die Künstlerinnen und Künstler vor, die der Fachkommission angehören. Derzeit sind dies:

Thorsten Goldberg (Sprecher der Kommission), Gisela Genthner (Vertreterin des Sprechers), Stefan Krüskemper, Oliver Oefelein, Patricia Pisani, Ilka Meyer, Josefine Günschel (Gast) und Herbert E. Wiegand (ständiger Berater).

Über Links ist eine direkte Verbindung zu den persönlichen Homepages der Kommissionsmitglieder möglich. So kann sich jeder Interessierte über die Fachkommission für Kunst im öffentlichen Raum des bbk berlin, ihre Zusammensetzung und das künstlerische Schaffen der einzelnen Kommissionsmitglieder informieren.

Darüber hinaus enthält die erweiterte Internetpräsentation des KiöR-Büros Download-Möglichkeiten: So kann die aktuelle Fassung der Anweisung Bau für Kunst am Bau und im Stadtraum (ABau) hier heruntergeladen werden. Auch auf diesem Wege kann sich jede Künstlerin und jeder Künstler ganz selbständig über die Vorschriften für Kunst am Bau des Landes Berlin informieren. Ebenso kann der Aufnahmeantrag zur Aufnahme in die Datei für Kunst im öffentlichen Raum sowie ein Informationsblatt für die Zusammenstellung der Mappe heruntergeladen werden.

Schließlich sind auf der erweiterten Internetpräsentation des Büros für Kunst im öffentlichen Raum Links (Verbindungen) zu anderen wichtigen Institutionen und Informationsplattformen angelegt, etwa zum Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung (BBR), zu den Wettbewerbsübersichten des bbk berlin und des BBK-Bundesverbandes und zu competitiononline. Auch auf diesem Weg kann sich nun jede Künstlerin und jeder Künstler ganz individuell über die aktuellen offenen Ausschreibungen und Wettbewerbe informieren.

Die Internetpräsentation wird regelmäßig aktualisiert, so dass die Arbeit des Büros für Kunst im öffentlichen Raum nachvollzogen werden kann. Entsprechend werden in der Rubrik „Wettbewerbsergebnisse“ die Realisierungsempfehlungen der aktuellen Wettbewerbe für Kunst am Bau des Landes Berlin und seiner Bezirke veröffentlicht.

Dies alles und noch viel mehr findet sich unter: www.bbk-kulturwerk.de unter Kunst im öffentlichen Raum.

Martin Schönfeld

Informationsstele zur Treitschkestraße und zum Harry-Breslau-Park in Berlin-Steglitz. Gestaltung: Karin Rosenberg, Berlin 2008. Foto: Martin Schönfeld.

b b k
berlin

berufsverband bildender künstler berlin

Der **berufsverband bildender künstlerinnen und künstler berlin** setzt sich für die wirtschaftlichen, rechtlichen, beruflichen und kulturpolitischen Interessen von professionellen Künstlerinnen und Künstlern in Berlin ein. Er sorgt über seine Tochtergesellschaften für den Ausbau von Infrastrukturen für die Bildende Kunst in Berlin.

GESCHÄFTSSTELLE DES BBK BERLIN E.V.
Köthener Straße 44 • D-10963 Berlin
Tel. +49 (0)30 230 899-0 • Fax +49 (0)30 230 899-19
info@bbk-berlin.de
Öffnungszeiten: Montag - Donnerstag 11 - 15 Uhr
und Freitag 11 - 13 Uhr
www.bbk-berlin.de
www.berlinerkuenstler.de

Weitere Dienstleistungen für Mitglieder des bbk berlin:

- Europaweiter ermäßigter bzw. freier Eintritt in Museen (Ausnahme: SMPK)
- Künstlerarchiv im Internet
- Ausschreibungen und Wettbewerbe
- Rechtsschutz
- Rechtsberatung
- Ateliermietrechtsberatung
- Sozialberatung
- Steuerberatung
- Versicherungsberatung
- Altersrentenberatung
- Künstlerbedarf zu ermäßigten Preisen
- Musterverträge
- Beratung zu Hartz IV

bw
bildungswerk | bbk berlin

bildungswerk | bbk BERLIN

Das **bildungswerk** stellt ein umfangreiches Programm für Bildende Künstlerinnen und Künstler zur Verfügung. Es dient der Professionalisierung in einem kulturellen Umfeld, das erhöhte Anforderungen an den Künstler, die Künstlerin stellt. Das bildungswerk vermittelt professionelles Wissen in Seminaren und Workshops, die ein System aufeinander aufbauender und sich ergänzender Einheiten bilden.

Neu im bildungswerk: Das Programm wird das ganze Jahr über permanent angeboten. In jedem Seminar und Workshop ist individuelles Fach-Coaching enthalten. Zur Orientierung oder spezifischen Einzelberatung wird jetzt permanent Basis-Coaching angeboten.

Weitere Informationen und Anmeldung auf unserer Website:
www.bbk-bildungswerk.de
Bildungswerk des bbk berlin GmbH,
Köthener Str. 44, 10963 Berlin
Florian Schöttle: Geschäftsführung | Ingolf Keiner: Bildungsreferent | Hartmut Kurz: Veranstaltungskonzeption Tel 030-230899-43 | Michael Nittel: Veranstaltungsorganisation Tel 030-230899-49 | info@bbk-bildungswerk.de

KUNST IN DER GROßSIEDLUNG

Kunstwerke im öffentlichen Raum in Marzahn und Hellersdorf

Die Kommission für Kunst im öffentlichen Raum im Berliner Stadtbezirk Marzahn-Hellersdorf ist seit Mitte der 1990er Jahre aktiv, zunächst in Hellersdorf und seit der Gebietsreform 2001 auch in Marzahn. Im Zuge des Programms „Stadtumbau Ost“ hat sie sich mit der Sicherung von Kunst im öffentlichen Raum und deren Dokumentation befasst. Die Ergebnisse ihrer Aktivitäten und Recherchen legt sie nun in einer erstmaligen Dokumentation über die Kunst im öffentlichen Raum in den Großsiedlungen Marzahn und Hellersdorf vor.

Die Großsiedlungen Marzahn und Hellersdorf sind umfassend gestaltete Stadträume. Innerhalb von 30 Jahren entstanden hier zahlreiche Werke von Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum. Das Buch dokumentiert 462 Gestaltungen, die den Stadtraum der Großsiedlungen geprägt haben. In zwanzig Kapiteln beschreibt es die Entwicklung der Kunst in Marzahn und Hellersdorf. Mit dem Schaudepot Zwischenablage präsentiert es ein Handlungsmodell für einen zeitgemäßen Umgang mit Kunstwerken, die ihren Standort verloren haben. Die Dokumentation zeigt vielfältige Kunstformen und lädt dazu ein, die Berliner Großsiedlungen Marzahn und Hellersdorf neu zu entdecken.

Die Dokumentation „Kunst in der Großsiedlung“ umfasst 310 Seiten, 786 Abbildungen und 32 Planzeichnungen. Sie wurde von der Kommission für Kunst im öffentlichen Raum des Bezirkes Marzahn-Hellersdorf – Thorsten Goldberg, Ellena Olsen, Martin Schönfeld, Andreas Sommerer – zusammengestellt.

Kunst in der Großsiedlung
Hrsg. v. Bezirksamt Marzahn-Hellersdorf von Berlin, Berlin 2008,
ISBN 978-3-00-026730-7
Zu erhalten im Rathaus Marzahn, Helene-Weigel-Platz, und in der Galerie M, Marzahner Promenade 13, 12679 Berlin, Tel. 030-5450294.

• Druckwerkstätten • Bildhauerwerkstätten • Wettbewerbe für Kunst im öffentlichen Raum • Ateliers und Atelierwohnungen

Infrastrukturen

KULTURWERK DES BERUFSVERBANDES BILDENDER KÜNSTLER BERLIN GMBH
Die unten angegebenen Einrichtungen stehen allen professionellen Künstlerinnen und Künstlern aller Nationalitäten offen. Alle Beratungsleistungen sind für Berufskünstlerinnen und Künstler kostenlos, Werkstattnutzungen gegen geringes Entgelt.
Wir freuen uns auf Ihren Besuch!

für

ATELIERBÜRO
Das Atelierbüro organisiert die Atelierförderung in Berlin, Atelievermittlung und Atelliervergabe:
www.bbk-kulturwerk.de
Köthener Str. 44, D-10963 Berlin
Tel. +49(0)30-230 899 20/1/2 • Fax *230 899 19
Sprechzeiten: Montag 10 - 13 Uhr,
Donnerstag 13 - 16 Uhr und nach Vereinbarung
atelierbuero@bbk-kulturwerk.de

die

BILDHAUERWERKSTATT
Holz, Metall, Stein, Keramik, Gips, Form
Osloer Straße 102, D-13359 Berlin
Tel. +49 (0)30-493 70 17 • Fax *493 90 18
bildhauerwerkstatt@bbk-kulturwerk.de
Öffnungszeiten im Sommer:
Montag - Donnerstag 9 - 19 Uhr, Freitag 9 - 17.30 Uhr
Öffnungszeiten im Winter:
Montag - Freitag 9 - 17.30 Uhr
U-Bahn Pankstraße oder Osloer Straße
Straßenbahn 23/24 (Prinzenallee)

bildende

DRUCKWERKSTATT
Lithografie, Siebdruck, Radierung, Papier, Hochdruck, Offset, Buchbinderei, Fotografie, digitale Bildbearbeitung, digitaler Videoschnitt, Werkstatt für Audiovisuelle Medien
Mariannenplatz 2, D-10997 Berlin
Öffnungszeiten: Montag 13 - 21 Uhr
und Dienstag - Freitag 9 - 17 Uhr
Bürozeiten und Materialausgabe:
Montag 13 - 16 Uhr, Dienstag - Freitag 9 - 13 Uhr
Tel. +49 (0)30-614 015 70 • Fax *614 015 74
druckwerkstatt@bbk-kulturwerk.de
U-Bahn Görlitzer Bahnhof oder Kottbusser Tor, Bus M 29

Kunst

BÜRO FÜR KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM
Initiierung und Förderung von transparenten und demokratischen Verfahren über 12 bezirkliche Kommissionen und den Beratungsausschuss Kunst (BAK)
Köthener Str. 44, D-10963 Berlin
Sprechzeiten nach Vereinbarung
Tel. +49 (0)30-230 899 30/31 Fax '30-230 899 19
kioer@bbk-kulturwerk.de

GESCHÄFTSSTELLE DES KULTURWERKS DES BBK BERLIN
Köthener Str. 44, D-10963 Berlin
Tel. +49 (0)30-230 899 45/46
Fax +49 (0)30-25 79 78 80
info@bbk-kulturwerk.de • www.bbk-kulturwerk.de
U- und S-Bahn Potsdamer Platz, Bus M
Geschäftsführer: Bernhard Kotowski, Egon Schröder