kunststadt stadtkunst

57

Vorderseite oben: Reinigungsgesellschaft: „The Readymade Demonstration“, Columbus Ohio, 2009
Vorderseite unten: Susanne Bayer: „Bälle“, Großsporthalle Alte Försterei, Hämmerlingstraße, Berlin-Köpenick, 2009
Rückseite oben: Miriam Wetzel: „Fonblock“ Künstlerische Markierung des Sportplatzes/BVB-Stadion, Siegfriedstraße, Berlin Lichtenberg, 2009
Rückseite unten: Andrea Stahl: „Bewegungsmelder“, Lichtinstallation in der Sporthalle Forckenbeckstraße, Berlin Charlottenburg-Wilmersdorf, Realisierung 2009

EDITORIAL

Dass die größte Wirtschaftskrise seit achtzig Jahren sich nicht nur auf den Finanzmarkt beschränkt, sondern eine gesellschaftliche Krise ist, die Kultur, Kunst und den öffentlichen Raum ebenso tangiert, ist allenthalben festzustellen. In Berlin, der Hauptstadt des Prekariats, nimmt diese gesellschaftliche Krise andere Formen an als in Baden-Württemberg, wo Kurzarbeit und Konkurse an der Tagesordnung sind. Der Wirtschaftskrimi der Berliner S-Bahn weist darauf hin, dass das Öffentliche dem Verfall und Verkauf preisgegeben wird, wenn keine politischen Akteure dagegen einschreiten. Die systematische Schließung der Kommunalen Galerien in Berlin, den Orten, wo noch marktunabhängig KünstlerInnen ausstellen können und gefördert werden, ist eine solche Preisgabe öffentlicher Aufgaben und eine Missachtung des Standortfaktors unabhängige Kunst. Die Bildende Kunst allein dem Markt anzuvertrauen, ist bereits eine Zensur, denn wie die Erfahrung zeigt, richtet der Markt in künstlerischen Belangen rein gar nichts und fördert in der Regel allein die Kulturindustrie. Ein weiterer Verweis auf die gesellschaftliche Krise ist der hohe Anteil an künstlerischen Wettbewerben, die im Zusammenhang mit dem Ausbau von Repressionsorganen stattfinden, einem Bereich in den anscheinend weiter investiert wird, trotz oder gerade wegen knapper öffentlicher Kassen. Zwei eingeladene Kunstwettbewerbe des Landes Berlin – darunter die größte Landesbaumaßnahme – wurden für Gefängnisneubauten ausgelobt und fünf Wettbewerbe des Bundes für den Neubau des Bundesnachrichtendienstes.

Kunst im öffentlichen Raum steht im Zentrum gesellschaftlicher Auseinandersetzungen und an ihrem Stellenwert lässt sich vielleicht auch der Zustand einer Gesellschaft messen. KünstlerInnen und KunstvermittlerInnen setzen sich dabei für die res publica ein, indem sie Kunst statt Werbung produzieren, am authentischen Ort der Bücherverbrennung gedenken, statt dort eine Modemesse abzuhalten und ganz allgemein den Raum für die Öffentlichkeit erobern oder erhalten. Dass die institutionelle Politik sie dabei immer weniger unterstützt und aus den öffentlichen Belangen, außer wenn es sich um Repression oder die Stärkung bankrotter Banken handelt, immer mehr zurückzieht, ist eine Katastrophe und verweist auf eine Leerstelle, die es zu füllen gilt.

Wie das aussehen könnte, wird am Beispiel des Konjunkturprogramm 2 deutlich. Dass dieses öffentliche investive Programm zur Ankurbelung der Wirtschaft auch die Kunst am Bau mit einbezieht, ist eigentlich eine Selbstverständlichkeit, konnte aber nur durch hohen Einsatz der KünstlerInnenvertretung mit Unterstützung einiger Abgeordneter des Bundes- und Landtages erreicht werden. Diese Schwierigkeit weist auf ein falsches Verständnis des Verhältnisses von öffentlicher Finanzierung, öffentlichen Aufgaben und Pflichten hin, kurz eines schwachen Standings des Öffentlichen. Hier muss ein Strukturwandel stattfinden, denn eine Stärkung des Öffentlichen bedeutet immer auch eine Stärkung der Demokratie und der Teilhabe. Dafür braucht die Kunst im öffentlichen Raum starke Verbündete.

Elfriede Müller

KULTURPOLITIK

3 Bernhard Kotowski — EIN KULTURELLES NOTSTANDSGEBIET
3 Martin Schönfeld — KUNST AUF SPARFLAMME
5 Elfriede Müller & Martin Schönfeld — KUNST IM KONJUNKTURPROGRAMM
7 Stefan Krüskemper — WIE DIE KUNST DIE BÜRGER GEWANN

KUNST IM STADTRAUM

8 Fritz Balthaus — CONTEXT SWITCHES: „KÜNSTLERISCHES HANDELN IM ÖFFENTLICHEN RAUM“
9 Farida Heuck — HANDELN AN UND MIT GRENZEN
10 Pia Lanzinger — URBANISTISCHE PROBEBOHRUNGEN
11 Thorsten Goldberg — SWITCH POSITION
13 Peter Kees — BEHELFSAKTIONEN ODER UMGANG MIT REALITÄT
14 Reinigungsgesellschaft — ZUR POLITIK DES RAUMES
15 Hervé-Armand Bechy — CÉCILE PITOIS: WUNSCHSKULPTUREN

KUNST UND GEDENKEN

16 Stefanie Endlich — HOMMAGE DEN SOLDATEN, DIE SICH WEIGERTEN ZU SCHIESSEN …
18 Elfriede Müller & Thomas Flierl — TRANSITRAUM GESCHICHTE
19 Martin Schönfeld — IDENTITÄT UND IDEOLOGIE

INTERNATIONALES

20 Susanne Bosch — KUNST FÜR EIN BELFAST VON HEUTE
22 Hiriko Shimizu — PUBLIC ART IN JAPAN
26 Elfriede Müller — DER KOLOSS VON DAKAR

WETTBEWERBE

27 Martin Schönfeld — EIN WETTBEWERB ALS PSEUDODEMOKRATISCHE FARCE
30 Thorsten Goldberg — KEINE KUNST, VORERST
31 Petra Hornung — BÄLLE – FLACH GEHALTEN
32 Katja Jedermann — PARKOUR
34 Hannah Kruse — WENN DER PLATZ ZUR TASTATUR WIRD …
35 Martin Schönfeld — AUF DIE WAND GEBRACHT
36 Elfriede Müller — HINTERM HORIZONT GEHT'S WEITER
39 Beate Rothensee — KLEINE FISCHE

INFOS

41 Birgit Anna Schumacher — ZIMMER MIT AUSSICHT, BEFRISTET
42 U10 — VON KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM ZU KUNST IM ÖFFENTLICHEN INTERESSE UND WIEDER ZURÜCK
44 Elvira Pichler — WESTSIDE-GALLERY
45 Elfriede Müller — DENKZEICHEN FÜR GEORG ELSER IN BERLIN
45 Martin Schönfeld — NICHTS FÜR DIE SCHLAPPHÜTE
46 Micha Ullman — DER UMGANG MIT DEM DENKMAL FÜR DIE BÜCHERVERBRENNUNG AUF DEM BEBELPLATZ

Impressum: Informationsdienst des Kulturwerks des berufsverbandes bildender künstler berlin GmbH | Herausgeber: Kulturwerk des berufsverbandes bildender künstler berlin GmbH | Redaktion: 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.

Michael Elmgreen & Ingar Dragset, The Collectors, 53. Biennale Venedig 2009, Foto Thorsten Goldberg

EIN KULTURELLES NOTSTANDS-GEBIET

… ist, so Olaf Zimmermann, Geschäftsführer des Deutschen Kulturrates, das Land Nordrhein-Westfalen. Achtzig Prozent der Kulturausgaben dort sind Ausgaben der Kommunen.

Deren Finanzen sind fast ausnahmslos in Unordnung, Steuerausfälle durch „Wachstumsbeschleunigungsgesetze“ und Wirtschaftskrise erzwingen Ausgabenkürzungen, die vor Kulturausgaben nicht halt machen. Nicht anders ist die Tendenz in anderen Bundesländern. Hilft da wirklich ein „Notfonds Kultur“, wie vom Kulturrat vorgeschlagen?

Doch nur dann, wenn der Marsch in eine andere Republik endlich gestoppt wird – dann nämlich, wenn öffentliche Aufgaben als solche wahr- und ernstgenommen werden, ob in der Bauaufsicht, dem Nahverkehr oder eben der Kultur, wenn Steuern erst dann gesenkt werden, wenn diese Aufgaben auch erfüllt werden können, wenn ein Notfonds mehr sein soll als Sterbehilfe. Eines muss klar sein: Es gibt keine gute Politik in der falschen, keine gute Kulturpolitik in einer falschen Gesellschafts- und Finanzpolitik. Ein Land, in dem Kommunen ihre Aufgaben nicht mehr wahrnehmen können oder wollen, wird auf Dauer auch seine Kulturinstitutionen nicht erhalten können. Ein Land, in dem inzwischen ganz offen die Herrschaft der Gierigen über die Verängstigten – „das muss man doch mal sagen dürfen“ – propagiert wird, wird auf Dauer in dem Maße keinen Kulturstaat bilden können, wie Politik nicht dem Allgemeinwohl, sondern dem Klassenkampf dienen soll.

Wo es Krisen der Kulturfinanzierung gibt, sind sie nicht durch die Kultur ausgelöst worden.

Wie mit dem Einsparen von Kulturausgaben noch nie ein Staats- oder Stadthaushalt gerettet worden ist, werden Kulturhaushalte nur durch Umschichtungen innerhalb verfügbarer Kulturfonds nicht vor den Folgen allgemeiner Haushaltskrisen bewahrt werden können.

Bernhard Kotowski

KUNST AUF SPARFLAMME

Die Krise ist in Berlin ein Dauerzustand

Keine Frage: Die Krise ist da! Die Verkäufe der Galerien sind eingebrochen, Aufträge werden storniert und selbst das Allerheiligste wird schon zur Disposition gestellt: Museen diskutieren, ob sie Depotgut zur Aufbesserung des Haushalts veräußern sollen. Wo die staatlichen Institutionen noch das Gewissen plagt, wird bei den privaten Sammlungen nicht lange gefackelt und die Ware schnell an den Kunstmarkt gebracht. Die Commerzbank besserte ihre Bilanz mit dem Verkauf eines Giacometti um 74 Millionen Euro auf. Offensichtlich hatten die milliardenschweren Hilfspakete der Bundesregierung nicht gereicht. Von vergleichbaren Sicherheitsnetzen können Kultureinrichtungen nur träumen. Stattdessen wird die eigene Klientel mit einem „Wachstumsbeschleunigungsgesetz“ bedient. Und während man im Bundestagsausschuss für Kultur und Medien die Vor- und Nachteile eines „Nothilfefonds Kultur“ abwägt, werden die Kulturetats in Stuttgart, Köln und Hamburg einschneidend gekürzt, wird in Wuppertal das Stadttheater geschlossen.

STEIGENDE KULTURETATS

Doch die Situation der öffentlichen Kunst- und Kulturförderung ist widersprüchlich. So erklärte der Bundestagskulturausschuss einmütig und parteiübergreifend, dass im Zuge der weltweiten Rezession und Finanzkrise die öffentlichen Kulturhaushalte von Einsparungen ausgenommen werden sollten. Der Bundesbeauftragte für Kultur und Medien (BKM) konnte sogar in den letzten Jahren einen kontinuierlichen Etatanstieg verzeichnen. Und auch das chronisch-klamme Land Berlin stellte in seinen Doppelhaushalt 2010/2011 zusätzliche 16 Millionen Euro für den Kulturhaushalt ein. Zwar gehen diese Gelder im wesentlichen in die längst überfälligen Tariferhöhungen für das Personal der Landeseinrichtungen – nicht der freien Träger und Zuwendungsempfänger –, aber immerhin sind auch 2 Millionen Euro für die Fortsetzung des Projektfonds Kulturelle Bildung und 600.000 Euro für eine „mobile Berliner Kunsthalle“ eingeplant. Ist also das Land Berlin eine Insel der Seligen und hat man hier die Zeichen der Zeit richtig erkannt und stärkt in entschiedenem Maße die künstlerisch-wissenschaftlichen Ressourcen? Ist also alles zum Besten mit der Kultur?

Ein gesunder Zweifel ist angebracht, denn von einer „mobilen Kunsthalle“ profitieren die in Berlin geschätzten 5.000 Künstlerinnen und Künstler noch längst nicht. Allein der Projektfonds Kulturelle Bildung eröffnet die Aussicht auf magere Honorare, mit denen der Kleinunternehmerstatus gerade noch gerettet werden kann, was den Gang zum Sozialamt erspart, letztendlich aber aufs Gleiche hinausläuft.

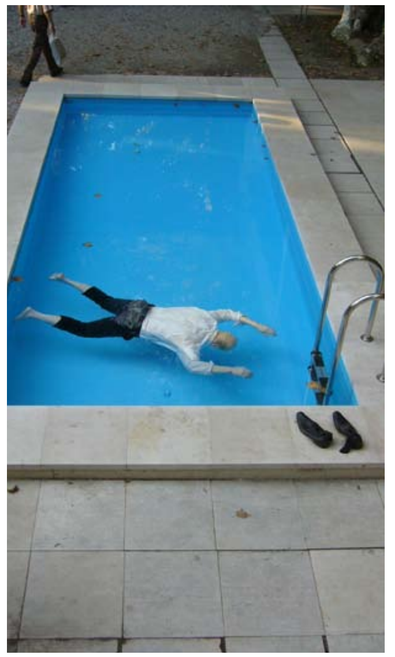
DIE ZWEIKLASSENGESELLSCHAFT DER KULTURFÖRDERUNG

Um die tatsächliche Situation in der öffentlichen Kunst- und Kulturförderung besser verstehen zu können, ist es notwendig, sich darüber klar zu werden, dass wir es hier mit einer Zweiklassengesellschaft zu tun haben: Hier stehen sich Bund- und Landeseinrichtungen einerseits und die kommunale Kulturförderung andererseits gegenüber. Während die zentralen Einrichtungen Bestandteil einer öffentlichen Repräsentations- und Eventkultur sind und den hochkulturellen Bereich unserer Gesellschaft des Spektakels abdecken, unternimmt die kommunale Kunstförderung die Basisarbeit, die nur selten sexy ist und sich mehr mit vernachlässigter Infrastruktur abkämpfen muss, als dass sie in den Genuss von Etatsteigerungen und Sonderzuwendungen käme. Während der BKM-Etat ansteigt und viele Institutionen versuchen, auf das rettende Schiff der Bundesförderung zu springen, wird auf der kommunalen Ebene gespart, was die Haushalte hergeben. Gerade das „Wachstumsbeschleunigungsgesetz“ ruiniert die kommunalen Haushalte und führt zum Einbruch der Gewerbesteuereinnahmen bei gleichzeitiger Explosion der Sozialausgaben. So gelangt eine regionale und lokale Kulturarbeit immer weiter in Bedrängnis. Und die 16 Millionen Euro können in Berlin nicht verbergen, dass der Kulturabbau auch hier gravierend fortschreitet. Von einer Aufstockung des Bezirkskulturfonds wird in Berlin bezeichnenderweise nicht gesprochen. Die Kürzungen gehen im Stillen vor sich und treffen vor allem kleinere Einrichtungen. Sie sind gewissermaßen die andere Seite der Medaille der Aufstockung des Berliner Kulturhaushalts. Wo auf Landesebene aus dem Vollen gegriffen wird, bringen auf Bezirksebene schon geringe Fehlbeträge wichtige Einrichtungen zu Fall. Hier wirkt ein Mechanismus, der mit der Einschränkung der kulturellen Angebote beginnt, sich mit dem Personalabbau fortsetzt und in einer Abwertung der öffentlichen Kulturarbeit endet. So wird in den Berliner Bezirken versucht, die fachlich kompetenten und qualifiziert ausgebildeten Mitarbeiter kultureller Einrichtungen im Gehalt herabzustufen. Zudem hat der öffentliche Beschäftigungssektor, der vor allem auch im Kulturbereich zur Anwendung kommt, bei den Haushältern den Eindruck erweckt, dass Kulturarbeit jeder könne, frei nach dem Motto: Learning by doing! Fachliche Qualifikation wird damit sekundär und stattdessen setzt man auf einen gesunden Dilettantismus. Damit vollzieht sich eine schleichende Übergabe der Kulturarbeit an das Ehrenamt: Wozu etwa „teure“ Bezirksmuseen unterhalten, wenn doch auch Heimatvereine die Traditionspflege kostenlos übernehmen können? Wozu Kommunale Galerien bezahlen, wenn doch auch Sozialvereine die Produkte ihrer Hobbykurse mit vagabundierenden Ausstellungen in leeren Läden „Kulturarbeit“ frei Haus liefern?

ZEHN JAHRE KULTURELLER ABBAU

Der kommunalen Kunstförderung wird damit zum Verhängnis, dass Kulturangebote als eine „freiwillige Leistung“ der öffentlichen Haushalte definiert werden und nicht als eine „Pflichtaufgabe“.

Als eine solche freiwillige Leistung ist die öffentliche Kunstförderung verzichtbar, sie wird geopfert und das kulturelle Erbe der Gegenwart wird aufgegeben. Sie ist der Bereich, wo die Haushälter noch richtig streichen können, auch wenn die dabei erzielten Sparerträge im Vergleich zur Schuldenlast kläglich sind. Sie ist der Bereich, wo die



Michael Elmgreen & Ingar Dragset, The Collectors, 53. Biennale Venedig 2009, Foto Martin Schönfeld

„Streichkonzerte“ nur selten einen Aufschrei der Öffentlichkeit verursachen, berühren sie doch ein relativ überschaubares Publikum.

Die öffentliche Kunst- und Kulturförderung in den Berliner Stadtbezirken unterliegt seit der Bezirksfusion 2001 einem permanenten Abbau. Wenn zwei Stadtbezirke sich zusammenschlossen, lagen inhaltlich und strukturell verwandte, kulturelle Einrichtungen zumeist doppelt vor. Hier setzten die Sparkommissare als erstes an. Im nächsten Schritt wurde die öffentliche Verantwortung für unschließbare, weil besondere lokale Kultureinrichtungen (z. B. das Haus am Waldsee, das Gutshaus Mahlsdorf) an freie Träger übergeben. Damit entledigte man sich nicht nur weiterer Kosten, sondern enteignete die öffentliche Hand implizit von dem öffentlichen, also allgemeinen Eigentum. Als privilegierten Nutzern steht den freien Trägern die Kapitalisierung von Landesimmobilien oder städtischem Kunstbesitz offen. Mit dieser Abgabe konnten sich die Bezirke auch gleich des entsprechend qualifizierten Personals entledigen.

Nunmehr sind wir aber in die nächste Phase des Abbaus der kommunalen Kunstförderung eingetreten, indem die noch letztlich verbliebenen bezirksinternen Doppelstrukturen beseitigt werden: So schloss das Bezirksamt Charlottenburg-Wilmersdorf Anfang November 2009 die traditionsreiche Galerie in der Villa Oppenheim, die nun dem Bezirksmuseum dienen soll, das wiederum seinen Standort gegenüber dem Schloss Charlottenburg aus Spargründen aufgeben musste. Für beide Ortsteile muss nunmehr allein die Wilmersdorfer Kommunale Galerie am Fehrbelliner Platz ausreichen. Auch damit wird die einst so wichtige Kunstgeschichte des Berliner Westens zu Grabe getragen.

Im Bezirk Mitte sind von den vormals fünf kommunalen Galerien noch „zweieinhalb“ erhalten, von denen die Galerie Nord von der Kommunalen Galerie auf die Ebene der projektbezogenen Förderung expediert wurde und in freier Trägerschaft durch den Kunstverein Tiergarten am Leben erhalten wird.

Die bezirklichen Zuwendungen tröpfeln von Jahr zu Jahr spärlicher. Durch Einsparungen im Einladungsversand, bei Versicherung, Ausstellungstechnik und Büromaterial versuchen die Kunst- und Kulturämter, den Gürtel noch enger zu schnallen und die Ausfälle zu kompensieren. Wenn bei einer kommunalen Galerie 2.000 Euro aus dem jährlichen Arbeitsetat von 28.000 Euro gestrichen werden, mag das vielleicht noch verschmerzbar erscheinen, schränkt aber dennoch die konkreten Arbeits- und Ausstellungsmöglichkeiten für Künstlerinnen und Künstler immer deutlicher ein.

NICHT OHNE SOZIALE FUNKTION

Kommunale Kunstförderung wird verstärkt mit einem sozialen Auftrag verknüpft. Ohne diese Qualität kann eine Finanzierung aus öffentlichen Mitteln nicht selbstverständlich erwartet werden. Beispielsweise hebt die Galerie Wedding, die den Untertitel „Kunst & Interkultur“ trägt, auf ihrem Flyer die Kunstvermittlung gegenüber Jugendlichen besonders hervor. Diese Arbeit ist eine anerkennenswerte Leistung, die aber nicht die Existenzberechtigung der kommunalen Kunstförderung definieren kann. Denn die Erfüllung von sozialpolitischen Zielen ist Sozialpolitik und nur am Rande auch eine Kunstförderung.

In einen Zwiespalt geraten vor allem Künstlerinnen und Künstler, die partizipative Projekte durchführen. Sie erschließen sozialkommunikative Potenziale, von denen Stadtteilakteure und Quartiersmanager nur träumen, und die sie in ihren Programmen unbeabsichtigt instrumentalisieren. Das Berufsbild des Künstlers verschiebt sich damit zur Rolle des Animateurs oder Beschäftigungstherapeuten und entfernt sich von der Eigenständigkeit der künstlerischen Arbeit und der Unabhängigkeit ihrer Projektkonzepte.

Eine ähnlich sozialintegrative Einbindung der künstlerischen Arbeit erfüllt auch der Projektfonds Kulturelle Bildung. So wichtig sein Programm auch ist, so muss es doch auch im Kontext einer instrumentellen und gesellschaftlichen Verwertung von Kreativität und künstlerischer Arbeit gesehen werden. Sein hehres Ziel der Vermittlung kultureller Werte paart sich leider mit einer impliziten Abwertung dieser kulturellen Arbeit. Denn das Honorar ist mit 25 Euro pro Stunde und damit weit unter dem Stundenlohn eines Malergesellen festgesetzt, obwohl die in dem Programm Aktiven qualifizierte Künstler sind und überwiegend über einen Hochschulabschluss verfügen. Deutlicher könnte die Missachtung gegenüber der Kulturarbeit nicht zum Ausdruck gebracht werden: Ihre Entlohnung bewegt sich knapp über dem Almosen.

BITTERFELD RELOADED

Zu der sozialpolitischen Nutzungsfrage kommt in der kommunalen Kulturpolitik noch ein zweites Kriterium hinzu, das ähnlich der Zuschauerquote im Fernsehen nach den Besucherzahlen fragt oder meint beurteilen zu können, ob die Besucher Hiesige oder Auswärtige sind. Und wenn sich in den Angeboten „unsere Bürger“ nicht wieder finden können, dann wird es für manche Einrichtung gefährlich. Auf dieser Ebene triumphiert der Breitengeschmack, und unkonventionellen, innovativen künstlerischen Ausdrucksformen wird mit Skepsis und Ablehnung begegnet. Kommunalpolitisch übersetzt sich dies in ein Desinteresse der lokalen Entscheidungsträger gegenüber den entsprechenden Einrichtungen. In dieser Situation dümpelt seit fast zehn Jahren die Galerie M im Bezirk Marzahn-Hellersdorf vor sich hin. Die Bestandssicherung an ihrem traditionellen Ort an der Marzahner Promenade 13, mitten im Zentrum der Großsiedlung Marzahn, schleppt sich wegen kommunalpolitischer Interesselosigkeit von einer Unsicherheit zur nächsten. Dabei verzichtet der Vermieter, eine große landeseigene Berliner Wohnungsbaugesellschaft, schon seit Jahren auf seine Mietforderungen. Aber dennoch waren die verantwortlichen Bezirkspolitiker weder willens noch in der Lage, die Begleichung der Betriebskosten fest im Bezirkshaushalt einzustellen und damit der Arbeit der Galerie M eine Perspektive zu geben. Dabei handelt es sich um überschaubare Beträge, in 2010 um einen konkreten Fehlbetrag von 8.400 Euro. Aber offensichtlich sind die verantwortlichen Bezirkspolitiker gewillt, einen so wichtigen Ort wie die Galerie M preiszugeben. Dabei bildet diese Galerie einen notwendigen kulturellen Kontrapunkt gegenüber dem dominanten Einkaufszentrum „Eastgate“. Und dabei widmet sich die Galerie M unter ihrer Leiterin Karin Scheel in ihren künstlerischen Projekten schon seit längerer Zeit den besonderen sozialen, städtebaulichen und architektonischen Fragestellungen der Großsiedlungen Marzahn und Hellersdorf. Die Stadtumbauprozesse dieses Bezirksgebietes werden hier künstlerisch thematisiert. Etwas Besseres könnte dem Stadtbezirk eigentlich gar nicht geschehen. Dass aber ausgerechnet in einem seit 1990 „links“ regierten Stadtbezirk diese Arbeit nicht nur ignoriert, sondern gering geschätzt wird, ist nicht nur besonders skandalös, sondern auch ein Armutszeugnis. Was über die Produktionen von Malzirkeln hinausreicht, wird nicht akzeptiert: Bitterfelder Weg reloaded!

AUSFLUCHT KUNSTHALLE?

Der prekären Situation der kommunalen Kunstförderung steht das redliche Bemühen um eine Kunsthalle in Berlin gegenüber. Arbeitsgruppen tagen, Anhörungen und Aktionen finden statt. Sicherlich kann eine Kunsthalle den künstlerischen Diskurs in Berlin beleben und mit Ausstellungen und Aktionen Akzente setzen und dazu beitragen, dass sich die Stadt noch stärker als ein Zentrum der zeitgenössischen bildenden Kunst international wahrgenommen wird. Eine zentrale städtische Kunsthalle geht jedoch an den konkreten Ausstellungsbedürfnissen der breiten Künstlerschaft in Berlin vorbei. Denn für mindestens 99 Prozent der in Berlin lebenden und arbeitenden Künstler wird sie kein Ausstellungsort sein. Für die meisten Künstler in Berlin sind deshalb die kommunalen Galerien von weitaus höherer Bedeutung. Insofern ist aber die Kunsthallendebatte von Aussagekraft, weil sie das Engagement der Stadt Berlin für die zeitgenössische Kunst demonstrieren soll. Realiter können die Stadt Berlin und ihre Stadtbezirke aber den hier lebenden bildenden Künstlerinnen und Künstlern nur wenig bieten, nicht einmal halbwegs akzeptable Ausstellungsmöglichkeiten.

Welchen Stellenwert die zeitgenössische bildende Kunst tatsächlich in Berlin hat, das demonstriert der offizielle Umgang mit dem Denkmal zur Erinnerung an die Bücherverbrennung 1933 auf dem Bebelplatz. Vor allem an diesem weltweit beachteten Werk des Künstlers Micha Ullman zeigt sich die ganze Gedanken- und Konzeptionslosigkeit gegenüber der bildenden Kunst. So verlottert nicht nur der öffentliche Raum, sondern mit ihm verkommt vor allem auch die Kunst im öffentlichen Raum, von deren Wartung und Pflege die offiziellen Stellen schlichtweg überfordert sind. Und wenn diese überfällige Aufgabe endlich angegangen wird, dann begegnet man den Künstlerinnen und Künstlern mit einer Knickrigkeit, als ob die Kunst im öffentlichen Raum bloß das Eigeninteresse der Urheber und keinerlei Anliegen der Öffentlichkeit sei. Schlimm ist diese Einstellung vor allem dann, wenn es sich bei den Werken von Kunst im öffentlichen Raum um offizielle Denkzeichen und Denkmäler des Landes Berlin handelt.

Für die Politik und vor allem für den Regierenden Bürgermeister Wowereit ist die Kunsthalle nur wegen ihres touristischen Effekts interessant. Die Kunsthallenfrage wird auf der Klaviatur der Vermarktung der Stadt Berlin gespielt, weshalb der künstlerisch interessante Ort der Blumengroßmarkthalle leichtfertig verscherbelt und stattdessen eine bahnhofsnahe Touristenattraktion erträumt wurde, die wie eine Seifenblase schnell platzte. Das Bemühen um die Kunsthalle kann die obszöne Sorglosigkeit und Verwahrlosung im Umgang mit der Kunst der Stadt und mit ihren Künstlerinnen und Künstlern kaum camouflieren.

WAS BLEIBT ÜBRIG?

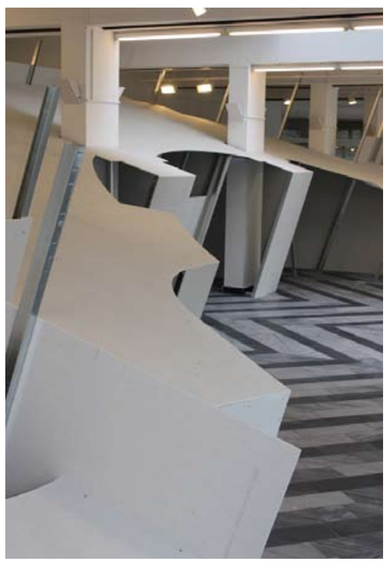
Vor dem Hintergrund des in Berlin schon lange währenden Spardiktats wird die kommunale Kulturarbeit zunehmend auf die klassische Volksbildung reduziert: Volkshochschulen, Musikschulen und Bibliotheken, wobei auch diese drei Bereiche in den zurückliegenden Jahren arg gebeutelt wurden. Damit gibt die Politik das kulturelle Erbe und die künstlerische Gegenwart auf und übergibt sie an den freien Markt. Und das bedeutet, dass marktferne Kunst und Kunstformen noch stärker als bisher abgedrängt werden.

Aber nicht nur projektorientierte und marktferne Künstlerinnen und Künstler werden aus der öffentlichen Wahrnehmung verdrängt. Vor allem das Schaffen von älteren Künstlerinnen und Künstlern, Kreative jenseits des 50. Geburtstages, verliert seine Sichtbarkeit. Da der Markt vor allem an junger Kunst mit entsprechenden Renditeaussichten interessiert ist, haben Künstlerinnen und Künstler im fortgeschrittenen Alter kaum noch Präsentationschancen. Ihr beiläufiger Ausschluss aus der kommunalen Kunstöffentlichkeit erweckt den Verdacht dessen, was man in den USA „Ageism“ nennt und was dringende Aktivitäten aller Gleichstellungsbeauftragten hervorrufen müsste.

Von der früher einmal vielfältigen Arbeit der Kunst- und Kulturämter, wie sie sich in der Nachkriegszeit entwickelte, werden nur noch Fragmente und Restnischen übrig bleiben. Schon jetzt gibt es in Berlin Stadtbezirke, die im Grunde nur noch über so genannte „Rathaus-Galerien“ verfügen: Das sind meistens öde Gänge in Verwaltungstrakten oder wirre Stellwände in Amtsfoyers. Das sind aber keine Orte, die sich für Ausstellungen eignen. Sie bieten den Betrachtern keine Konzentrationsmöglichkeiten und weisen erhebliche Sicherheitsrisiken für die Kunst auf. Sie sind der Versuch, die Verluste der Handlungsmöglichkeiten einer öffentlichen Kunstförderung zu kompensieren. Damit soll das ehrliche Bemühen von Stadträten und Bürgermeistern nicht in Abrede gestellt werden. Doch ganz objektiv muss gesehen werden, dass solcherlei Rathaus-Galerien für Künstler und ihre Werke keine wirkliche Förderung darstellen. Sie erinnern an Notstandszeiten: In solchen Raumsituationen müssen die Künstlerinnen und Künstler 1950 ihre Bilder gehangen haben.

Demgegenüber bleibt aber die Kunst im öffentlichen Raum und Kunst am Bau. Sie wird gewissermaßen zum letzten Sektor, in dem noch eine Dokumentation des zeitgenössischen Kunstschaffens und zeitgenössischer künstlerischer Arbeitsformen in den Stadtbezirken auch durch Auftrag und Ankauf und damit dauerhaft erfolgt. Umso wichtiger ist es deshalb, diesen Arbeitsbereich zu sichern, konsequent umzusetzen und fortschreitend zu qualifizieren. Denn damit kann einer Instrumentalisierung der künstlerischen Arbeit einerseits und der Banalisierung des Breitengeschmacks andererseits entgegengewirkt werden. Dafür bedarf es aber der Anerkennung, dass künstlerische Arbeit und ihre Vermittlung dieser Gesellschaft und ihren verantwortlichen politischen Kräften etwas Wert ist.

Martin Schönfeld



Kunst in der Galerie M: Installation Baltha_ von Rolf Wicker, November 2009, Foto Galerie M

Kunst in der Galerie M: Performance von Thomas Bratzke zur Ausstellungseröffnung Februar 2010, Foto Galerie M

Diskussion Kunst im Stadtumbau am 11.10.2009 in der Galerie M, Foto Klaus W. Eisenlohr.

Ausstellung: Falscher Hase – oder vom Leben in den Wäldern
Semra Henin, Jill Teichgräber, Ines Kleesattel,
Franziska Meinert vorgestellt von Thorsten Goldberg
in der Galerie M vom 30.9.–12.11.09
Ehemalige Studenten von Thorsten Goldberg
der Muthesius Kunsthochschule Kiel

Fotos (2) Thorsten Goldberg

San Precario. Patron der von Prekarisierung Betroffenen. Palermo Oktober 2009. Foto Martin Schönfeld

Am 12. Januar 2009 beschloss die damals noch schwarz-rote Bundesregierung das Konjunkturprogramm „Entschlossen in der Krise, stark für den nächsten Aufschwung – Pakt für Beschäftigung und Stabilität in Deutschland zur Sicherung der Arbeitsplätze, Stärkung der Wachstumskräfte und Modernisierung des Landes“, kurz „K 2“ genannt. Die verschiedenen konjunkturpolitischen Maßnahmen sollen die durch die Finanzkrise ausgelöste Rezession abmildern. Für die bildenden KünstlerInnen interessant ist vor allem Beschluss 1: „Zukunftsinvestitionen der öffentlichen Hand“, der vorsieht, bis Ende 2010 circa zehn Milliarden Euro für Investitionen der Kommunen und Länder und vier Milliarden für Bundesinvestitionen zu veräußern. 75 Prozent finanziert der Bund, 25 Prozent die Länder. Die Investitionsschwerpunkte finden sich vor allem im Bildungsbereich, in der Infrastruktur und in der Informationstechnologie. Dabei sollen vor allem Maßnahmen zur Verringerung der CO2-Emissionen und zur Steigerung der Energieeffizienz gefördert werden. Am 13. Februar 2009 nahm der Deutsche Bundestag den von der CDU/CSU und der SPD-Fraktion eingebrachten Entwurf an. Für das Land Berlin wurden damit 4,7414 Prozent der Gesamtsumme zur Verfügung gestellt.

KUNST IM KONJUNKTUR-PROGRAMM 2

Ein New Deal für die Kunst im öffentlichen Raum?

Das Büro für Kunst im öffentlichen Raum ging selbstredend davon aus, dass bei öffentlichen Investitionsmaßnahmen des Landes Berlin die Anweisung Bau (Landesbauordnung Berlin) zum Tragen kommt. Das Maßnahmeprogramm des Landes Berlin im Rahmen von K 2 wurde Ende März 2009 auf den Weg gebracht. Der Schwerpunkt des Maßnahmekataloges liegt auf energetischen Gebäudesanierungen. Dennoch sind in dem beachtlichen Katalog der Leistungen auch einige Neubaumaßnahmen von Kindertagesstätten, Sporthallen und Schulanbauten vorgesehen. Gemäß der Anweisung Bau (ABau) müsste bei diesen Bauvorhaben Kunst am Bau nach den bestehenden Regelsätzen durchgeführt werden.

Auf unsere Anfrage bzw. Forderung, bei geeigneten Maßnahmen auch Kunst am Bau zu realisieren, reagierten die zuständigen Verwaltungen zunächst ablehnend mit der Begründung, dass „der Fördergeber“ Kunst im K 2 Programm „nicht vorgesehen“ habe. Die Senatsverwaltung für Bildung, Wissenschaft und Forschung wies die Bezirksverwaltungen in einem Rundschreiben u. a. darauf hin, dass das Konjunkturprogramm 2 Kunst am Bau nicht vorsehe. Damit wurde versucht, einen zentralen Bestandteil der öffentlichen Baukultur und der staatlichen Kunstförderung aus dem Konjunkturprogramm 2 auszuschließen.

Der berufsverband bildender künstler berlin und das Büro für Kunst im öffentlichen Raum der Kulturwerk GmbH protestierten entschieden gegen den Ausschluss erheblicher Investitionen aus dem Regelwerk der Anweisung Bau. Sinn und Zweck dieser seit 1979 gültigen Richtlinie ist es, gerade bei öffentlichen Bauvorhaben transparente künstlerische Wettbewerbe durchzuführen. Mit den unklaren Vorgaben seitens des Berliner Senats und der Praxis der Fachverwaltungen wurde versucht, das bisher Erreichte grundsätzlich in Frage zu stellen. Dagegen mussten wir vorgehen.

Zunächst wandte sich der Vorsitzende des bbk berlin, Herbert Mondry, am 17. April 2009 an den Regierenden Bürgermeister von Berlin, Klaus Wowereit, mit der Forderung, bei allen Baumaßnahmen im Rahmen von K 2 die geltende Landesbauordnung anzuwenden und damit auch die Regelungen zur Kunst

am Bau und Kunst im Stadtraum durchzuführen. Alle kulturpolitischen Sprecher der Fraktionen des Berliner Abgeordnetenhauses und der Fraktionen des Deutschen Bundestages erhielten eine Kopie dieses Schreibens.

Wolfgang Brauer, der kulturpolitische Sprecher der Partei „Die Linke“, hatte bereits am 26. Januar 2009 eine kleine Anfrage an den Berliner Senat gestellt und nahm den Brief des bbk berlin zum Anlass, gegenüber der Senatsverwaltung auf die Einhaltung der geltenden Regularien zu bestehen. Am 17. Februar 2009 beantwortete André Schmitz, Staatssekretär für Kulturelle Angelegenheiten, Brauers Anfrage positiv: „Sofern die Bauinvestitionen des Konjunkturprogramms unter die Regelungen der ABau für Kunst am Bau fallen, käme diese Anweisung zur Anwendung.“ Im Widerspruch zu dieser Aussage versandte die Senatsverwaltung für Bildung, Wissenschaft und Forschung am 24. März 2009 an die Leiter der Bereiche Immobilienmanagement/-Service/Hochbau und die Leiter der Bereiche Bildung/Schule der Berliner Bezirksämter ein Rundschreiben, das betont, dass Kunst am Bau bei den Maßnahmen des Konjunkturprogramms nicht stattfindet. Am 30. April 2009 stellte die Abgeordnete Alice Ströver (Bündnis90/Die Grünen) eine mündliche Anfrage zu den „Konjunkturprogramm-Investitionen ohne Kunst am Bau Maßnahmen“, die Staatssekretär André Schmitz erneut mit dem Verweis auf die Gültigkeit der Anweisung Bau bei Neubauten des öffentlichen Hoch-, Tief- und Landschaftsbau im Rahmen des Konjunkturprogramm 2 beantwortete.

Auf Anfrage der Abgeordneten im Bundestag Lukrezia Jochimsen vom 5. Mai 2009: „Gibt es Vorgaben des Bundes, die eine Anwendung der Regelungen zu Kunst am Bau bei der Umsetzung des Konjunkturprogramms II ausschließen?“, antwortete die parlamentarische Staatssekretärin im Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (BMVBS), Karin Roth: „Nein, und es sind auch keine geplant. Für die im Rahmen des Konjunkturprogramms II umgesetzten Baumaßnahmen des Bundes gelten die allgemeinen Regelungen für Kunst am Bau bei Bundesbauten, für die im Rahmen des Zukunftsinvestitionsgesetzes umgesetzten Maßnahmen in Ländern und Kommunen die Bestimmungen der jeweiligen Länder.“

Nach dieser Klarstellung konnte, wenn auch verspätet, die Arbeit beginnen. Sowohl das Land Berlin als auch acht Stadtbezirke führen im Rahmen des Konjunkturprogramms 2 Erweiterungs- und Neubaumaßnahmen durch, die für die Veranschlagung von Mitteln für Kunst am Bau relevant sind. Wir versandten an alle Bezirksämter den Wortlaut des Schreibens der BMVBS-Staatssekretärin an die Abgeordnete Frau Jochimsen mit der Bitte, die Anweisung Bau zur Anwendung zu bringen.

Die Antwort von André Schmitz auf die Kleine Anfrage des Abgeordneten Klaus-Peter von Lüdeke (FDP) vom 12. Mai 2009 wurde bereits sehr konkret und wies 12 Neubauten aus, für die Kunst am Bau zur Geltung kommen könnte. In wieweit dies geschehen ist, werden wir hier bilanzieren. Allerdings enthielt dieses Schreiben auch widersprüchliche Aussagen, so dass die letzte Klarheit damit nicht vollends hergestellt war und sich eine Hintertür für allerlei Ausflüchte eröffnete.

In den Bezirken, in denen seit Jahren aktive Beiräte zu Kunst im öffentlichen Raum existieren, konnten die konkreten Verfahren für Kunst am Bau direkt und umstandslos in Angriff genommen werden. Im Bezirk Pankow wurde eine Auslobung für einen eingeladenen Wettbewerb für den Neubau der Sporthalle – Grundschule in Französisch Buchholz, unter dem Motto Finden und Verbinden erstellt. Fünf KünstlerInnen werden dazu eingeladen. Es steht eine Summe von 26.000 Euro zur Verfügung. Der Wettbewerb wird im Herbst 2010 stattfinden.

Im Bezirk Charlottenburg-Wilmersdorf, der seit letztem Jahr über eine überaus dynamische Kommission verfügt, gibt es drei Bauvorhaben im Rahmen von K2, jeweils Erweiterungsbauten an der Peter-Ustinov-Schule, Johann-Peter-Hebel-Grundschule und Erwin-von-Witzleben-Grundschule. Aufgrund des engen zeitlichen Rahmens und der unterschiedlichen Aufstellung der drei Schulen, entschied der Beirat, die Kunst am Bau-Mittel zu bündeln und lobte einen Wettbewerb für die Erwin-von-Witzleben-Grundschule aus. Die Wahl dieser Schule bezog sich auf ihren im Wandel begriffenen Standort am Halemweg und ihren Ausbau von einem zwei- zu einem dreizügigen Schulbetrieb. Die Zusammenführung der Kunst am Bau-Mittel ist laut A Bau möglich. Der Wettbewerb wurde bereits ausgelobt, das Rückfragenkolloquium hat stattgefunden, die Jury wird im April tagen. Zehn KünstlerInnen wurden zur Entwicklung partizipatorischer Projektkonzepte eingeladen. Ihnen steht eine Summe von 85.670 Euro für Material-, Herstellungs- und Honorarkosten zur Verfügung.

In Tempelhof-Schöneberg werden die Solling-Oberschule in Alt-Marienfelde und die Friedrich-Bergius-Oberschule am Perelsplatz erweitert. Die Friedrich-Bergius-Oberschule erhält eine neue Sporthalle, einen Mensa-Mehrzweckraum und Freizeitbereiche. Auch in der Solling-Oberschule wird der Bau um einen Freizeit- und Speiseraum erweitert. Aufgrund des zeitlichen Drucks und der niedrigen Summe für Kunst am Bau bei der Solling-Oberschule (10.000 Euro) werden auch hier die Mittel zu einem diskursiven Verfahren, mit sechs KünstlerInnen zusammengefasst. Insgesamt stehen 37.500 Euro zur Verfügung. Im Gegensatz zum Bezirk Charlottenburg-Wilmersdorf sollen sich die Projekte für Kunst am Bau auf beide Schulstandorte beziehen.

Für den Erweiterungsbau der Neuköllner Liebigschule stehen 19.000 Euro für die Schaffung einer Lichtgestaltung zur Verfügung. Zu dem Wettbewerb werden vier KünstlerInnen eingeladen.

In Treptow-Köpenick erhalten die Wilhelm-Bölsche-Schule und das Gerhart-Hauptmann-Gymnasium neue Sporthallen, so dass die bisher in den Gebäuden enthaltenen Sporträume zu Mensa- und Aufenthaltsbereichen umgebaut werden können. Für beide Schulen wurden bereits in zwei eingeladenen Wettbewerben Bild- und Farbraumkonzepte entwickelt. (Mehr dazu in der Rubrik Wettbewerbe in dieser Ausgabe) Zu beiden Standorten standen Honorar- und Materialkosten von insgesamt 40.000 Euro zur Verfügung. Dagegen waren die Vorbereitungen für einen Schulergänzungsbau der Adlershofer Anna-Seghers-Schule bereits zu weit fortgeschritten, als dass dort noch Mittel für Kunst am Bau hätten erübrigt werden können. In diesem Fall hatte das Rundschreiben der Senatsverwaltung für Bildung, Wissenschaft und Forschung bereits sein Ziel erreicht: Keine Kunst am Bau!

„Wir bauen Zukunft ...“, Foto Britta Schubert

Auch das Bezirksamt Spandau scheint sich an dieser irritierenden Vorgabe orientiert zu haben. So findet an den zwei für den Bezirk relevanten Schulerweiterungen keine Kunst am Bau statt.

Komplizierter als im Schulbau stellt sich in den Stadtbezirken die Situation der geplanten Baumaßnahmen für Kindertagesstätten dar. Der zeitliche Druck hat offensichtlich dazu geführt, dass einige der geplanten Baumaßnahmen gar nicht erst durchgeführt werden. Hinzu kommt, dass sich viele Kindertagesstätten in freier Trägerschaft befinden oder Bestandteil der „Kita-Eigenbetriebe“ des Landes Berlin sind, und das sind wiederum verschiedene. Dabei hat sich offensichtlich noch nicht herumgesprochen, dass auch die freien Träger und Kita-Eigenbetriebe die Anweisung Bau hinsichtlich Kunst am Bau zu berücksichtigen haben. Die Privatisierung öffentlicher Aufgaben führt anscheinend im Kitabereich dazu, dass diese Einrichtungen zwar öffentlich gefördert werden, sich aber den üblichen Pflichten öffentlicher Einrichtungen entziehen können. Das sich in diesem Bereich entwickelnde Dickicht der Trägerschaften und Verantwortlichkeiten erschwert die Einforderung der Mittel für Kunst am Bau erheblich. Hier sind deshalb die Senatsverwaltungen für Kultur und für Stadtentwicklung gefordert, für Information und Anweisung zur Durchsetzung der ABau zu sorgen.

Das Konjunkturprogramm II hat alle Beteiligten unter erheblichen Zeitdruck gesetzt. So mussten 40 Prozent der zur Verfügung stehenden Mittel bereits bis Ende November 2009 in Aufträgen gebunden sein, bis Ende April 2011 gilt dies für sämtliche Mittel. Deshalb gleicht mancher Wettbewerbsablauf einem Wettlauf gegen die Uhr. Und ob weitere K2-Projekte auch für die Kunst am Bau noch erschlossen werden können, wie die noch ausstehenden zwei Landesbaumaßnahmen des Funktionsgebäudes am Friedrich-Ludwig-Jahn Sportpark im Prenzlauer Berg und der Neubau einer Doppelsporthalle für das Oberstufenzentrum Bautechnik II und Holztechnik in Weißensee, hängt von dem fraglichen Zeitfaktor ganz wesentlich ab. Schon jetzt kann aber als eine Zwischenbilanz festgestellt werden, dass es mit Hilfe der politischen Unterstützung dem Büro für Kunst im öffentlichen Raum gelungen ist, nahezu 210.000 Euro aus dem Konjunkturprogramm 2 in Berlin für die Kunst am Bau und damit für die Künstlerinnen und Künstler der Stadt zu erschließen. Wenn das kein Erfolg ist!

Elfriede Müller
Martin Schönfeld

Kunst im öffentlichen Raum wird im Spannungsverhältnis der beteiligten Personengruppen und Institutionen verhandelt. Künstler wie Bürger, Auftraggeber wie Kurator, Architekt wie Ausführender sind Teile eines Systems und eines Prozesses, der von der Entstehung über die Rezeption bis hin zur Vermittlungsarbeit von Kunst im öffentlichen Raum reichen kann.

Spannungen innerhalb dieses heterogenen Systems sind alltäglich, Kommunikationsmissverständnisse erscheinen unausweichlich und Desinteresse ist oft genug wiederkehrender Bestandteil der Reaktionen. Demgegenüber steht das ehrliche Bemühen um eine gemeinsame Gestaltung des öffentlichen Raums und der Wunsch, etwas zum Wohle der Gemeinschaft zu bewegen, Gemeinsinn und Identität zu stiften. Im Diskurs und im Agieren der Beteiligten spannt sich, beschreibt man es bildlich, ein dynamischer Beziehungsraum auf, ein Zustandsraum, der in seiner spezifischen und gleichzeitig exemplarischen Form Thema eines Workshops in Berlin war, zu dem ich, Stefan Krüskemper, bildender Künstler, Ende 2009 eingeladen hatte.

Um Erkenntnisse darüber zu gewinnen, wie sich dieser Raum des Miteinanders darstellen und vielleicht sogar gestalten lässt, lud ich die Psychologin Monika Braun ein, mit mir gemeinsam einen experimentellen Workshop in Form einer so genannten „Aufstellung“ zu erproben. Die systemische Strukturaufstellung ist eine etablierte Form aus der Psychologie, bei der neben menschlichen auch abstrakte Systemelemente (z. B. Ziele, Hindernisse, Ideen) berücksichtigt werden können, um diese dann im Raum zu positionieren und zu befragen. Teilnehmer an der Aufstellung übernehmen dabei als Repräsentanten die Rolle der einzelnen Elemente. Sie werden so räumlich aufgestellt und in Beziehung gebracht, wie sie der Position im System entsprechen. Durch subjektive Empfindungen der aufgestellten Personen, wie Körperempfindung, Stimmung und Bewegungsimpuls, entsteht ein allgemeines Verständnis für das gesamte System. Besonders betrachtet werden dabei die relativen Veränderungen im Erleben, um individuelle Verfärbungen auszuschließen. Was mich besonders interessierte: durch Veränderungen im aufgestellten System können experimentelle Ideen spielerisch erprobt und neue Ansätze erarbeitet werden.

Der Workshop begann für die Teilnehmerinnen und Teilnehmer mit einfachen Übungen zur Raumwahrnehmung, die durch das wache Durchschreiten des Raumes vergegenwärtigt wurde, um den Körper als Instrument wieder zu entdecken. In einem anschließenden Gespräch fokussierten wir meine Fragestellung und formulierten sie so klar wie möglich . Um die Situation der Kunst im öffentlichen Raum zu untersuchen, diente als Anlass ein reales Projekt, mit dem ich mich gerade befasste. Meine Erwartung an den Workshop war, das Verhältnis der Beteiligten besser zu verstehen, um es letztlich aktiver mitgestalten zu können. Im nächsten Schritt wurden die einzelnen Systemelemente benannt und der Reihe nach aufgestellt.

DIE AUFSTELLUNG

Ich stellte zunächst den „Auftraggeber“ in die Mitte des Raumes. Ihm gegenüber positionierte ich in deutlicher Entfernung und attraktiv gedreht die „Kunst“. Nun erst suchte ich den Ort für den „Künstler“ und fand ihn stärkend im Rücken der „Kunst“. Durchgängig wurden die Empfindungen von der Moderatorin abgefragt.

Auftraggeber: Ich fühl mich gut so in der Mitte des Raumes, habe alles im Blick und sehe die „Kunst“ auf meiner rechten Seite. Die Entfernung ist OK. Die „Kunst“ lenkt mich ein bisschen ab. Aber nur ein bisschen. Ansonsten fühle ich mich sicher, fühle mich entspannt. Ich stehe hier gut.

Durch die Fragen der Moderatorin nach Bewegungsimpulsen und der Aufforderung diesen zu folgen, wurde die Aufstellung vorangetrieben.

Interessant war, dass der „Künstler“ immer wieder die Nähe der „Kunst“ suchte, diese aber auch sofort wieder auf Distanz ging um ihre Autonomie und ihre Dynamik zu wahren. Auch der „Auftraggeber“ wünschte sich eine deutliche Distanz der

Workshop von Monika Braun & Stefan Krüskemper zur Kunst im öffentlichen Raum, GLS Sprachschule, 2009
Fotos (2) Stefan Krüskemper

WIE DIE KUNST DIE BÜRGER GEWANN

Ein experimenteller Workshop zur Kunst im öffentlichen Raum

Erforschung des Verhältnis von Kunst und Gesellschaft – Stefan Krüskemper & Kerstin Polzin, Düsseldorf 2010

beiden Elemente, um sie gut unterscheiden zu können.

Künstler: Wenn ich höre, dass der „Auftraggeber“ wünscht, dass ich von der „Kunst“ unterscheidbar bleibe, kann ich das gut nachempfinden. Ich merke aber, es hat mich schon ein bisschen gekränkt, dass die „Kunst“ nicht so nah bei mir stehen möchte. Jetzt weiß ich nicht mehr so genau, wo mein Platz ist. Wie kann ich eine neue gute Position finden? Da bin ich mir gerade unsicher.

Ich stellte analog der realen Projektsituation dem „Auftraggeber“ einen beratenden „Kurator“ zur Seite. Überraschenderweise führte das zu Aufregung. Der „Auftraggeber“ fühlte sich in seiner Autorität untergraben. Auch „Künstler“ und „Kunst“ verhielten sich alarmiert, weil von ihnen nun mehr Engagement verlangt wurde. Es wurde erfolglos nach einer räumlichen Situation gesucht, die diesem Zustand entsprach. Die Moderatorin schickte den „Kurator“ aus dem Raum, was die Situation sichtlich entspannte. Wieder hereingeholt und nach seinem Empfinden befragt, beschrieb er die große Distanz als für ihn stimmig, worauf er fortan im Raum das Geschehen aus maximaler Distanz beobachtete und nur selten aktiv eingriff.

Kunst: Ich finde der „Auftraggeber“ tut ganz schön selbstgefällig und unbeteiligt. Er könnte sich auch mal ein bisschen um mich herum bewegen. Das würde seinen Blickwinkel vielleicht erweitern.

Die Rolle des „Auftraggebers“ provozierte durch eine gewisse Starrheit und ihre Gewichtigkeit vor allem die „Kunst“, die sich mittlerweile als vollendet empfand. Die „Kunst“ wurde fortan als „Kunstwerk“ angesprochen. Der „Auftraggeber“ betonte, dass er bereits seit geraumer Zeit Kontakt zum „Künstler“ aufnehmen möchte, um zu einem Ende, einem Abschluss zu kommen. Für ihn waren viele Bewegungen Spielerei und Zeitverschwendung.

Bürger: Jetzt wo sich das „Kunstwerk“ ein bisschen erklärt hat, geht es mir schon besser. Ich hatte erst das Gefühl des Abstands, dass alles sehr weit weg war. Ich bin eigentlich sehr neugierig auf das „Kunstwerk“ und würde es gerne näher anschauen oder vielleicht sogar untersuchen. Begreifen.Nun brachte ich den Stellvertreter der „Bürger“ in das Aktionsfeld. Der unmittelbare Bewegungsimpuls der „Bürger“ war, sich dem „Kunstwerk“ zu nähern und es zu berühren. Das „Kunstwerk“ – sich seiner Attraktivität bewusst – goutierte dies mit einer gehörigen Portion Koketterie. Dies schaukelte sich soweit herauf, bis das „Kunstwerk“ durch den Raum tänzelte und die „Bürger“ hinter ihm herliefen. Diese ungeregelte Spontaneität schien dem „Kurator“ dann doch unheimlich, sodass er eingriff um den „Bürgern“ das „Kunstwerk“ auf seine Weise näher zu bringen.

Kurator: Ich sehe meine Aufgabe darin das „Kunstwerk“ und die „Bürger“ zusammen zu bringen. Ich habe das ausgesprochen starke Bedürfnis, dass die Situation aufgemischt wird. Eigentlich ist das mein Wunsch an dich „Kunstwerk“. Es hat mich gefreut zu hören, dass du den Drang nach Bewegung hast.

Der Versuch des „Kurators“ zu gestalten führte dazu, dass die Bewegung der Repräsentanten stockte und eine Diskussion einsetzte. An deren Ende standen die „Bürger“ am Rand des Aktionsfeldes und fühlten sich nicht mehr integriert. Die „Bürger“ bemängelten nun auch, dass sie erst so spät an dem Prozess teilnehmen konnten. Die Stimmung kippte.

Bürger: Ich bin überhaupt nicht wohlwollend. Ich habe gerade auch überhaupt keinen Bock mehr. Ich weiß gar nicht, worum es hier geht. Ich würde das gerne verstehen. Das ist mir viel zu viel Politik. Vorhin nahm ich kurz eine Position ein, die war ja gar nicht mal so schlecht.

Auch der „Auftraggeber“ fühlte sich strapaziert, da er zum einen die Prozesse nicht nachvollziehen konnte und zum anderen seit längerer Zeit zu einem Ende kommen wollte. Die Moderation half dem „Künstler“ zu dem Punkt zu gelangen, an dem er sich bereit fühlte, einen Abschluss mit dem „Auftraggeber“ herzustellen. Der „Künstler“ hatte es schweren Herzens akzeptiert, dass das „Kunstwerk“ sich etabliert und verselbstständigt hatte. Nun wurden auch die „Bürger“ durch eine neue Position wieder in eine aktive und positiv empfundene Beziehung zu dem System gebracht. Die Aufstellung konnte in dieser stabil wirkenden Situation aufgelöst werden.

Künstler: Ich hab mich mittlerweile ja ganz automatisch auf den „Auftraggeber“ zu bewegt, weil mir das jetzt alles sehr viel Freude macht und das würde ich ihm jetzt gerne mitteilen: schau doch, schau doch und guck mal, ist es nicht toll, wie sich „Bürger“ und „Kunstwerk“ miteinander bewegen?

In dem abschließenden Gespräch beschrieben die Teilnehmerinnen und Teilnehmer des Workshops das Erlebte als authentisch und als aufdeckend. Überraschend war für alle die Präzision des Verfahrens. Im Ausklang des Gesprächs war das langsame Heraustreten der Repräsentanten aus der Rolle spürbar, das so genannte Entrollen. Aus dem Workshop heraus bildete sich eine Forschungsgruppe, die vertiefend Aufstellungen im Kontext der Kunst untersucht und das Verfahren selbst künstlerisch nutzt. Fragen der Kooperation unter Künstlern, der Verschränkung von Kunst und Gesellschaft oder der ökonomischen Arbeitssituation im Kunstbetrieb wurden seither beleuchtet.

Stefan Krüskemper

Auf www.krueskemper.de
steht eine Videodokumentation
der Aufstellung bereit.

CONTEXT SWITCHES:
„KÜNSTLERISCHES HANDELN IM ÖFFENTLICHEN RAUM“

Diesem Gedanken folgend wurden Künstler zur Vortragsreihe der RAUMSTRATEGIEN der Kunsthochschule Berlin Weißensee eingeladen, die dem kontextuellem Arbeiten verpflichtet sind und überzeugende Realisierungen vorweisen.

Die Umgebung ist ein zentrales Motiv des künstlerischen Handelns im öffentlichen Raum. Die interpretierenden Umgebungen eines Kunstwerks und die interpretatorischen Rückwirkungen des Kunstwerks auf seine unmittelbare Umgebung wurden gern übersehen und unterschätzt. Das liegt sicher auch an routinierten Rezeptionen zum autonomen Kunstwerk und dem Wunsch nach Fortführung einer allseits verstandenen Form. Das geschmierte Selbstgespräch autonomer Kunstwerke – wie der sogenannten „drop sculptures“ – ist inzwischen einer lebendigen Kommunikation unterschiedlichster Kontextwechsel gewichen und evolutioniert eine aussterbende Art. Verschiedenste Zeiten, Orte, Texte, Bilder, Werke, Institutionen und Medien treffen auf unwahrscheinliche Weisen zusammen und interpretieren sich in künstlerischen Arbeiten gegenseitig neu. Durch die künstlerische Arbeit im öffentlichen Raum formt sich die Situation vor Ort in neuer Weise. Die Präsentationen und Vorträge beleuchten die Bezüge zwischen den künstlerischen Strategien und ihren vielfältigen räumlichen Umgebungen.

Christian Hasucha macht in seinen Arbeiten den Unterschied zwischen „hier“ und „dort“. Seine künstlerische Strategie der Translokation von Menschen und Orten ist programmatisch für die Vortragsreihe und bietet tiefsinnige Einblicke in die ästhetische Produktivität dieses Im- und Exports von Mensch und Ding – von angestammten Plätzen in ungewohnte Umgebungen.

In „Günters Fenster“ wird Günter Schulz, Frührentner, ehemaliger Brauereiarbeiter, Zeitungsbote und Pförtner, der seit 1994 allein in seiner 1-Zimmer-Wohnung im ersten Stock eines Mietshauses in Berlin-Neukölln wohnt, nach Mülheim-Ruhr transloziert. Günters Lieblingsort ist die Fensterbank mit den ausgeblichenen Kissen. Darauf gestützt, beobachtet er das Geschehen auf dem Neukölner Hinterhof. Christian Hasucha hat zurückgesehen und den Fensterplatz – unter Beibehaltung der Himmelsrichtung und des Stockwerks – am Rand der Mülheimer Innenstadt nachgebaut. Auch die Möbel von Günter Schulz werden nach Mülheim/Ruhr transportiert, Günter selbst reist für zwei Wochen dort hin und nimmt auch dort den Fensterplatz, diesmal mit Blick auf Mülheim ein. Günter steht am Fenster, auf seine verschlissenen Kissen gestützt und beobachtet die vorbeigehenden Passanten. Ab und zu steigt er vom verkleideten Gerüst, um einzukaufen. Übernachtungen sponsert ihm das nahegelegene Hotel.

Christian Hasuchas minimalistischer Freiflächentausch „Pulheimer Rochade“ lebt nur noch von der Umgebung aus der etwas genommen und in die etwas hineingelegt wurde. Eine zirka 25 qm große Fläche an der Pulheimer Realschule wird gegen eine gleichgroße Fläche vor der fünf Kilometer entfernten Abtei im Ortsteil Brauweiler ausgetauscht. Straßenbeläge, Poller, Fahrradständer, Abfallkorb und ein Stück Jägerzaun wechseln den Standort. Die Verbundsteine mit einer weißen Markierungslinie werden für den Transport mit einem Eisenträger verklammert und am neuen Ort exakt ausgerichtet. Das Ausgetauschte selbst ist genau so wichtig wie der Kontext, Inneres und Äußeres sind abhängig voneinander und leben von den bizarren, fast zu übersehenden Strukturbrüchen in den Pflasterungen und Funktionen zwischen Hoch- und Tiefbau. Context-switches vom Feinsten. Als Christian Hasucha während seines Vortrags feststellt, dass er die finalen Abbildungen zur „Pulheimer Rochade“ vergessen hat mitzubringen, ist der Zuhörer Thorsten Goldberg zur Stelle, liefert die fehlenden Abbildungen mit seinem Internethandy und lässt es durch die Zuhörerreihen wandern. Da eingeführte Medien immer auch am Projekttext mitschreiben, stellt sich an dieser Stelle die Frage, ob die „Pulheimer Rochade“ mit ihren ausgetauschten Schachquadraten vielleicht schon von Google-Earth inspiriert ist, und damit die militärische, vormals göttliche Perspektive für zivile Kunstprojekte verantwortlich geworden ist.

Thorsten Goldberg seinerseits lässt einen Vorhang von „da“ nach „weg“ wandern. Ein aus feinem und geschmeidigem Stoff genähter, roter Vorhang, der innerhalb von zwölf Stunden langsam von dem einen Ende des gläsernen Verbindungsganges, durch den Park, zum anderen Ende fährt. Thorsten Goldberg beschreibt seine Projekte in einem Artikel in dieser Ausgabe.

Zwei Wochen später konfrontiert Miguel Rothschild die Revolutionärin Rosa Luxemburg mit dem Label „Rosa de Luxe“. 2003 hatte er mit Maria Cecilia Barbetta und Marcus Dittberner an dem Wettbewerb „Ein Zeichen für Rosa Luxemburg“ teilgenommen und eine Markenkampagne entwickelt. Diese sieht Kunstaktionen, Events, Modenschauen sowie Kollektionsprojekte in Zusammenarbeit mit den Modeklassen der Berliner Hochschulen, klassische Werbemaßnahmen, Guerilla-Aktionen u. Ä. vor. Im Laufe der Kampagne werden Kontakte mit Mode- und Lifestyleunternehmen geknüpft, die in einer späteren Phase die Lizenz von Rosa de Luxe erwerben, um eigene Kollektionen zu produzieren und zu vermarkten. Lizenzeinnahmen werden in die Kampagne zurückfließen, 10 Prozent werden einem sozialen Zweck zugeführt. KäuferInnen tragen mit dem Erwerb eines Rosa de Luxe-Produkts zur Haftvermeidung von Frauen bei.

Heike Klussmann sieht von „drinnen“ nach „draußen“. In ihrer Arbeit „Berlin Alexanderplatz Kaufhof Reverse“ hat sie den Blick aus dem ehemaligen “Kaufhof-Gebäude auf seine Umgebung rekonstruiert – die alte Fassade wurde 2006 vollständig entfernt. 3927 Einzelbilder, aufgenommen von innen nach außen, durch jedes Loch der Fassade, die sich im Einzelbildablauf wieder zu einer Fassade zusammensetzen. In der gleichnamigen Filmarbeit werden diese Einzelbilder zu einer fiktiven Kamerafahrt durch die Zeilen der Fassade, die gleichsam wie ein Abscannen der vier Fassadenseiten erscheint.

Einerseits arbeitet sie mit Film und Fotografie, überträgt die Interpretations- und Archivierungspraxis ihrer Medien aber auf die Fassaden selbst, denn Heike Klussmann hat die ehemaligen Fassadenelemente des „Kaufhaus Central“, des „Berlin Hotel“, des „Haus des Lehrers“ nicht nur in filmischen und fotografischen Silbersalzstöcken abgelagert, sondern nahezu vollständig demontiert, eingesammelt und verwahrt sie nun an mehreren geheimen Orten in Berlin. Potentielle Spolien für künftige Bauwerke? Eine unglaubliche Tat, begleitet von einer Selbstgewissheit, wie ich sie so schon lange nicht mehr gesehen habe. Kein Wunder, die gläsernen Türen und Wände ihres Ateliers, ein Ladenlokal im Berlin-Carré, haben nichts von loftiger Introspektion, sondern geben den Blick frei auf ihre direkten Nachbarn: Schlecker, Kaisers, Pediküre, Hundesalon – Context-switches als tägliches Brot.

In der Raumstrategien-Reihe context switch, stellt Franka Hörnschemeyer ihr umstrittenes Dresdener Projekt „Trichter“ vor. Der Vortrag behandelt das auf und ab dieses Projektes, sowie das oben und unten dieser Skulptur. Franka Hörnschemeyer schildert die öffentliche Diskussion, in dem sie die Presse sprechen lässt und zeigt damit wieder einmal, wie sehr die Kunst zuallererst ein buntes Prisma für die Sichtbarmachung konkurrierender Umgebungen ist: darin brechen sich Parteienpolitik, Geld, Populismus, Hausordnungen, Hoch- und Tiefbau. Kontextwechsel als sichtbar werdender Interessenwechsel. Diesmal wird der Trichter gebaut.

Fritz Balthaus
KH Berlin, Raumstrategien

Christian Hasucha, Die Insel, Berlin-Neukölln 2006.

Heike Klussmann, Berlin Alexanderplatz Kaufhof Reverse

Global Immigration Service Südtirol, Rathausplatz, Bruneck Südtirol/Italien, 2008

HANDELN AN UND MIT GRENZEN

„SEITDEM ICH BLONDE HAARE HABE, SCHAUEN SIE MIR IN DEN AUSSCHNITT UND NICHT IN DEN PASS!“[1]

Freizügigkeit gilt als hohes Gut. Personen mit deutschem Pass haben sich an eine »Welt ohne Barrieren« gewöhnt. Für sie ist ein Visum reine Formsache oder entfällt gleich ganz. Doch dieses Privileg für alle zu fordern, wird in der Regel als utopisch bezeichnet: „Damit öffnet sich die Schere sozialer Ungleichheit zwischen Mobilen und Immobilen, zwischen freier Fahrt und Einreiseverbot, immer weiter.“[2]

Dies thematisierten wir 2004 in unserem Projekt transitwellen[3]. Ein Projekt im öffentlichen Raum – ein Tunnelradio –, in dem es um die Verständigung im und über den öffentlichen Raum und seiner Grenzen ging. Dafür installierten wir für zwei Monate im Münchener Altstadtringtunnel einen kleinen UKW-Sender. Autofahrer, die die Stadt im Untergrund passierten, konnten in ihren Radiogeräten zeitweise völlig andere Informationen – transitwellen – empfangen: Ein Programm rund um undokumentierte Mobilität. Der Tunnel – eine unsichtbare Passage – diente uns als Metapher für einen Grenzübertritt ohne gültige Papiere sowie die Bewegungseinschränkung von Menschen im Allgemeinen. Spätestens seit dem Schengener Abkommen und der Harmonisierung der europäischen Migrationspolitik verwischen zwar die Grenzen zwischen den Nationalstaaten, doch für nicht wenige ihrer Bewohner wird das gesellschaftliche Umfeld zum permanenten Grenzraum.

Diese Ungleichmäßigkeit von Mobilität und Begrenzung zu hinterfragen, ihre politischen Zusammenhänge zu durchleuchten und unterschiedliche Lebensrealitäten wahrzunehmen, ist Fundament meiner künstlerischen Praxis. Dabei liegt mein Fokus darauf, wie Migration innerhalb der Mehrheitsgesellschaft, aus der ich ja selbst komme, wahrgenommen wird und mit welchen Vorurteilen man ihr begegnet. So ist es für mich wichtig, sowohl im öffentlichen Raum wie auch innerhalb des Kunstkontextes diskursiv zu agieren, da ich immer wieder mit einem zu kurz gedachten Migrationsbegriff konfrontiert werde. Das bezieht sich auch auf das akademisch gebildete und sich selbst als kritisch bezeichnende Kunstpublikum. Es stellt eine wichtige Zielgruppe meiner künstlerischen Strategien dar, insofern ich versuche, ihre verinnerlichten Imaginierungen ins Schwanken zu bringen.[4]

Jedoch ist es für mich ebenso unerlässlich die Kunstinstitution zu verlassen und andere Öffentlichkeiten mit meiner Arbeit zu konfrontieren. Hier stellt sich die Frage nach dem öffentlichen Raum und der Bewegungsfreiheit in ihm. „Was konfiguriert die jeweilige Öffentlichkeit? Wer setzt wozu Grenzen im Raum? Wer darf sich wo und wie lange und zu welchem Zweck darin aufhalten? Welche Aufgabe kann Kunst im öffentlichen Raum wahrnehmen? Bleibt sie Ornament und Schmuck, dient sie der Repräsentanz oder der Verwischung staatlicher Imagepolitik?“[5]

In unserem Projekt Brauchen wir wirklich einen neuen Antiimperialismus? (2003/2004) im Kreisverwaltungsreferat[6] (KVR) München wurden diese Fragen geballt zusammengeführt. Öffentliche Behörden bemühen sich immer mehr um Akzeptanz bei den Kunden. „Im Zuge dieses Trends, der analog zu einer allgemeineren Leitvorstellung von Kundenfreundlichkeit gelesen werden kann“, beschloss auch diese Behörde in München „den Eingangsbereich freundlicher und sinnfälliger werden zu lassen und was wäre dafür besser geeignet als die Kunst.“[7] Die KünstlerInnengruppe Szuper Galerie gestaltete dafür einen als Lift montierten Glaskubus und richtete darin ein wachsendes Archiv ein. Über vier Jahre hinweg wurden für das Liftarchiv im KVR verschiedene KünstlerInnen eingeladen und diverse Veranstaltungen organisiert, die den öffentlichen Dialog suchten.

In unserem Projekt für das Liftarchiv legten wir den Fokus auf die Tätigkeit der Behörde – ein Ort, der beides verbindet: Einerseits das Reisen von Deutschen ins Ausland, und andererseits verwaltet diese Behörde lokal Einreise, Aufenthalt und Bewegungsfreiheit von AusländerInnen in Deutschland.[8] Aus Kreisen des in Deutschland befindlichen Exils wurde in den letzten Jahren nachdrücklich die These vertreten: “Wir sind hier, weil Ihr dort seid“. Dieser Slogan der Karawane der Flüchtlinge und MigrantInnen[9] bezieht sich nicht nur auf den Kolonialismus, sondern auch auf neokoloniale Strukturen – auf eine Globalisierung nach westlichen Interessen. Wir haben diesen Slogan mit Interviews untersucht, die dort im Liftarchiv[10] in der Eingangshalle des Kreisverwaltungsreferats (KVR) präsentiert wurden.

Kunst in öffentlichen Räumen stellt für mich eine Plattform kritisch-sozialen Engagements dar, die den sozialen Raum impliziert. „Der Begriff speist sich aus der Erkenntnis, dass Raum nicht als homogenes Gebilde, nicht als Kategorie, sondern als ein sich ständig im Prozess befindendes Produkt sozialer Beziehungen zu denken ist“.[11]

Das wird besonders in unserem Projekt im KVR deutlich, indem die Behörde selbst intervenierend tätig wurde. Durch eine Entscheidung der Chefetage wurde unsere Installation vier Wochen nach Beginn der Laufzeit verändert. Diesen Widerspruch begründete die Stadt damit, dass ihre Neutralitätspflicht nicht mehr gewährleistet sei und in Bedrängnis geraten wäre.[12] So wurde sie selbst künstlerisch tätig und schuf eine neue Arbeit, zu deren „Vernissage“ wir die Öffentlichkeit einluden.

Die „Kundenfreundlichkeit“ ist auch für die Berliner Ausländerbehörde ein wichtiger Teil ihrer Imagepolitik. Jedoch wird sie nur für bestimmte Personen erfahrbar. Für diese spezielle Gruppe ist es möglich, ihre verwaltungsförmigen Aufenthaltsabläufe in den Räumlichkeiten privater Unternehmen erledigen zu lassen. In meinem Projekt Global Immigration Service (GIS)[13] (2008) nehme ich Stellung zu dieser Veränderung in der Migrationspolitik und deren Sortierung von MigrantInnen entlang wirtschaftlicher und bevölkerungspolitischer Interessen. Die gleichzeitige Strategie von Abwehr und kontrollierter Anwerbung spielt darin eine große Rolle und hat wenig mit Freizügigkeit zu tun.

„Neue Impulse und frisches Kapital von außen – das hilft der Berliner Wirtschaft. Deshalb rollen wir Investoren, die sich in Berlin engagieren wollen, den roten Teppich aus. Dazu gehört auch eine gelebte Willkommenskultur für ausländische Unternehmer und unbürokratisches Handeln im Alltagsbetrieb. Das Besondere am Business Immigration Service (BIS) ist, dass dies nicht nur ein weiterer Schalter ist, wo Anträge entgegen genommen werden. Hinter dieser Schnittstelle wurden auch Verwaltungsabläufe in den Behörden beispielhaft gestrafft und verkürzt.“[14]

Gemeinsam mit der Ausländerbehörde richtete die Industrie und Handelskammer (IHK) in Berlin einen neuen Serviceschalter ein. Seit dem 7. März 2007 haben global agierende Unternehmen, ausländische Manager, hoch qualifizierte Spezialisten und deren Familien die Möglichkeit, sich in Visa-Angelegenheiten kompetent beraten zu lassen. Die IHK wirbt mit ihrem neuen Business Immigration Service (BIS) mit einem schnellen und unkomplizierten Erwerb von Aufenthaltstiteln für ausländische Unternehmer. Die Berliner Arbeitsagenturen sind dabei unterstützend tätig, indem sie über die Erteilung einer Arbeitsgenehmigung im vereinfachten Verfahren entscheiden. Das Antragsverfahren wird dadurch stark beschleunigt.[15]

Eine Mitarbeiterin der Ausländerbehörde kommt an festen Tagen in der Woche in das Gebäude der IHK und erledigt dort die Einwanderungsformalitäten. Somit ist es für eine bestimmte Personengruppe vollzogen: kein unangenehmes Warten in den abweisenden Räumlichkeiten der Ausländerbehörde, sondern direkt und zuvorkommend bedient in dem Licht durchfluteten und architektonisch innovativen Gebäude der IHK. Direkt anschließend können ein paar Zimmer weiter Informationen über die Gründung

Global Immigration Service Berlin, Kottbusser Tor, Berlin, 2008

Liftarchiv, Kreisverwaltungsreferat München, vor der Mitgestaltung der Behörde, München, 2003

eines Unternehmens in Berlin eingeholt werden. Global Immigration Service (GIS) – meine Skulptur im öffentlichen Raum – oszilliert zwischen der Utopie einer kundenfreundlichen Dienstleistung, die zuständig für die Erleichterung der restriktiven Einwanderungsbürokratie ist, und einem Grenzwachturm, der Migration kontrolliert. Die Utopie des Aufsichtshäuschens auf Stelzen, die eine Beratungsstelle für alle suggeriert, bleibt unerreichbar. Der Blick der Betrachtenden führt in den Raum, der die Realität offenbart und die vom Mainstream akzeptierte rassistische Sortierung von Migration in die für uns als „nützlich" und als „nicht nützlich" gesehenen MigrantInnen verdeutlicht.

„Die Ausgestaltung des zweigeteilten Raumes vermittelt auf der einen Seite verspiegelte Decken, das Ambiente eines Komforthotels, wie es viele KundInnen des BIS bewohnen. Näher am Lebensalltag vieler BewohnerInnen am Kottbusser Tor ist der zweite Raum, der an einen Wartesaal im Ausländeramt oder Jobcenter erinnert. An der Wand befindet sich eine Tafel mit Nummern, wie sie bei diesen Behörden üblich sind. Ein Plakat informiert, dass hier im Rahmen des Zuwanderungsgesetzes Sprachkurse für MigrantInnen angeboten werden."[16] Die Skulptur ist ein uneingelöstes Versprechen, das die Reflexion über den Umgang mit Migration befördern soll.

Welche Rolle spielt die Vermittlung und wie kann sie aussehen? Speziell für Kunst im öffentlichen Raum ist dies eine wesentliche Frage, die sich immer wieder aufs Neue stellt und für jedes Projekt hinsichtlich seiner speziellen Situation stark unterscheidet.

Bei meinem Projekt Global Immigration Service beispielsweise plante ich, Interviews mit PassantInnen zu führen, um mit ihnen ins Gespräch zu kommen und ihre Reaktionen zu erfahren. Durch den mehrtägigen Aufbau vor Ort erlebte ich den Platz aktiv als sozialen Raum – als einen Ort des Transits wie des Verweilens. Ich konnte Personen beobachten, die sich täglich zur gleichen Zeit an gleicher Stelle trafen. Auch ich wurde beobachtet und als Künstlerin sichtbar. Meine Anwesenheit beeinflusste die Reaktionen der Beobachtenden und machte somit die Idee des Interviews hinfällig. Hier hätte sich als Form der Vermittlung angeboten, diese Aufgabe den am Platz regelmäßig Verweilenden direkt zu übergeben. Aber diese Erkenntnis machte ich erst am Ende der Präsentation meiner Skulptur während einer meiner täglichen Besuche. Ein Mann sprach mich an, der schon während des Aufbaus dort immer auf einer Bank saß und mich nicht wiedererkannte: „Wissen Sie nicht, was das ist? – Das ist ein Denkmal gegen die rassistische Behandlung von Ausländern."

Farida Heuck
www.faridaheuck.net

1 Slogan aus der Plakataktion, die ich im Jahr 2000 zusammen mit Ralf Homann und Manuela Unverdorben in einem U-Bahn-Verbindungstunnel in München realisiert habe. Wir zeigten großformatige Portraits und Sprüche, die als Untertitel gelesen werden können. Anstatt des gewohnten Labels der kommerziellen Werbung tritt das Logo von „Kein Mensch ist illegal".
2 Steffen Mau: Unsichtbare Grenzen, Die Zeit, Nr. 27, 26.6.2008.
3 transitwellen: Ein Projekt zusammen mit Ralf Homann, Manuela Unverdorben und Laurentius Schmeier im Rahmen von „Ortstermine: Kunst im öffentlichen Raum" der Landeshauptstadt München, 2004 (www.transitwellen.net).
4 Siehe u. a. www.schleuser.net/de/p5_1.php: Imagekampagne zur Verleihung des Lothar Späth Preises.
5 schleuser.net: Mobilität ist unser Ziel – Was ist zu tun? In: Ljubomir Bratic/Daniela Koweindl/Ula Schneider (Hg): Allianzenbildung zwischen Kunst und Antirassismus, Wien 2004.
6 Das Kreisverwaltungsreferat (KVR) ist das Bürgeramt in München. Die Ausländerbehörde ist darin ebenfalls integriert.
7 Aus: Eine Probe auf die Gestaltungsspielräume in einer Behörde von Michael Hauffen in Symbolproduktion, Farida Heuck/Ralf Homann/Manuela Unverdorben, Hg: Goldrausch Künstlerinnenprojekt art IT, 2004.
8 Siehe: „Brauchen wir wirklich einen neuen Antiimperialismus" die KünstlerInnengruppe schleuser.net (Farida Heuck/Ralf Homann/Manuela Unverdorben) im KVR, 2003 (www.liftarchiv.de/lift/apages/schleuser/schleuser.html).
9 thecaravan.org/uberuns
10 www.liftarchiv.de/
11 Nina Möntmann: Kunst als sozialer Raum, Köln 2002, S.13.
12 Siehe: „Was ist zu tun" – das Projekt von schleuser.net wird im KVR verhüllt, 2004 (www.liftarchiv.de/lift/apages/schleuser/verhuellung.html).
13 GLOBAL IMMIGRATION SERVICE am Kottbusser Tor in Berlin (gefördert durch den Hauptstadtkulturfonds) und am Rathausplatz, Bruneck/Italien (im Rahmen von Parallel Events Manifesta7), beides 2008.
14 Erklärte der Geschäftsführer der Partner für Berlin GmbH, Roland Engels am 16. 2. 2007 der Berliner Presse über das zukünftige Service Center der IHK.
15 www.berlin.ihk24.de/produktmarken/recht_und_fair_play/gewerberecht/auslaenderrecht/BIS.jsp (6.3.2009).
16 Aus: Wachturm mitten in Kreuzberg, von Peter Nowak, TAZ vom 16.5.2008.

Fotos: Farida Heuck

New German Washout, 2008

URBANISTISCHE PROBEBOHRUNGEN

Kunst bietet eine Chance, die Aufmerksamkeit auf Gebiete zu lenken, die von den Diskursen des Mainstreams zu Unrecht marginalisiert werden, oder ganz hinter der Fassade der offiziellen Medienpolitik verborgen bleiben. Meine Arbeiten beschäftigen sich mit den eher unterschwelligen Strukturen des öffentlichen Raums und erstrecken sich von architektonischen Vorgaben bis hin zu sozialen und historischen Bezugssystemen, insofern deren Realität konfliktträchtige Einschränkungen, aber auch Chancen für alternative Perspektiven beinhalten. Meine Projekte thematisieren (post-)moderne Lebens-, Arbeits- und Geschlechterverhältnisse und lenken den Blick auf narrative und performative Verfahren der Verortung in einer Landschaft heterogener Kontexte. Zeitgenössische Identitäten werden dabei als fragile und im Prinzip transformierbare Konstruktionen erkennbar.

Viele meiner Projekte beruhen auf Kooperationen mit Personen aus thematisch umrissenen Feldern, die ich als Mitbeteiligte bei einem medialen Experiment ansehe. Sie verfolgen das Ziel, nicht nur problematische Verhältnisse zu dokumentieren, sondern auch Ansätze zu kritischem Handeln zu zeigen, wobei es weniger eine Rolle spielt, spektakuläre Ergebnisse zu erhalten, als vielmehr – jenseits von Klischees, Normierung und Kontrolle – nach Gelegenheiten für bewusstes Handeln zu suchen, das über die Wahrnehmung individueller Interessen hinausreicht.

Angesichts sich verhärtender Machtstrukturen scheint mir der analytische Blick hinter die konstitutiven Bedingungen der sozialen Realität von entscheidender Bedeutung. Meine Arbeiten zielen darauf ab, Bruchstellen oder Zonen der Unbestimmtheit innerhalb der herrschenden Regeln aufzuzeigen, um davon ausgehend zur Lust am aktiven Spiel mit den Bedingungen alltäglicher Existenz anzuregen.

Im Folgenden möchte ich drei meiner künstlerischen Projekte vorstellen, „Global Village 4560. Eine begehbare Landkarte", das ich 2007 im öffentlichen Raum einer österreichischen Kleinstadt realisierte, „GeschichtsKIOSK – Sammle Geschichte!", ein 2007 in einem geladenen Wettbewerb zur Realisierung ausgewähltes Konzept, dessen Umsetzung bisher allerdings nicht ermöglicht wurde, und „New German Washout" (2008), eine Videoinstallation, die sich mit Stadt- und Wohnarchitekturen ebenso wie mit privaten Wohnarrangements auseinandersetzt.

GLOBAL VILLAGE 4560.
EINE BEGEHBARE LANDKARTE

Mit meinem Projekt „Global Village 4560", das ich 2007 beim „Festival der Regionen"[1] in Oberösterreich realisierte, thematisierte ich die Globalisierung in unserer Gesellschaft als kein äußerliches, sondern als integrales Merkmal. In vielen Gesprächen mit BewohnerInnen von Kirchdorf an der Krems (Postleitzahl 4560) fragte ich nach Beziehungen zu fernen Ländern, vor allem nach (ursprünglicher) Herkunft, Reisezielen, oder einem eventuellen Zweitwohnsitz. Mit in Format und Gestaltung angepassten Zitaten aus diesen Gesprächen gestaltete ich diejenigen Orte im Stadtraum, an denen solche in die Ferne gerichteten Wünsche oder Erinnerungen zum Ausdruck kamen, oder sich assoziieren ließen. Von Island über Tansania bis nach Indien und Las Vegas reichten die Bezugspunkte der Menschen in diesem „Global Village" mit seinen chinesischen und griechischen Restaurants, Kebab- oder Pizzaständen, Ethno-Shops, Reisebüros und Fair-Trade-Läden. Insgesamt bevölkerten schließlich 26 Stationen, und damit ebenso viele unterschiedliche Schicksale den Ort: Am Eingang zum Zentrum ließ ich beispielsweise die Flagge von Kirchdorf durch die des Irak ersetzen. Darunter war auf einem Metallschild von der gelungenen Flucht einer Frau aus dem Irak zu lesen, die über den in Österreich nicht anerkannten Beruf und fehlende soziale Kontakte enttäuscht war. An einer anderen Station bedeckte ein Banner mit der Aufschrift „Kanada – es gibt kein Zurück, keine Wehmut, keine Rückschau" das Schild des Dorfkinos. In den Kino-Schaukästen hing neben den üblichen Veranstaltungshinweisen ein „Kinoplakat", auf dem Zitate den jahrelangen Widerstand einer Familie gegen die Autobahn durch das Kremstal dokumentierten. Diese hatte bei Baubeginn ihre Drohung in die Tat umgesetzt und war nach Kanada ausgewandert (was ein telefonisches Interview erforderlich machte). Oder, als drittes Beispiel, Zitate von thailändischen Frauen, angebracht auf dem Schaufenster eines Ethno-Shops, die ich noch in der Eröffnungsnacht aufgrund des enormen Drucks ihrer österreichischen Ehemänner (einer war FPÖ-Politiker) entfernen musste.

Die visuellen Markierungen im Ortskern benannten also ganz konkret einige der vielfältigen Beziehungen von BewohnerInnen zu entfernten Regionen und durchbrachen damit die herrschende Norm des traditionellen und homogenen Stadtbildes. Einer begehbaren Landkarte gleich erschloss sich für die BewohnerInnen des Kremstals, ebenso wie für BesucherInnen, Station für Station ein städtisches Panorama von den Lebensläufen, Sehnsüchten und Schicksalen ihrer NachbarInnen und damit ein vielstimmiger Kontrapunkt zum liebevoll gepflegten Mythos von der Sesshaftigkeit in ländlichen Räumen. Die Intervention gab den Blick auf die verdrängte Seite regionalistischer Kultur frei: eine komplexe Struktur heterogener Identitäten.

WorldWideWob, 2003

Global Village, 2007

GESCHICHTSKIOSK – SAMMLE GESCHICHTE!

Im Herbst 2006 lud die Stadt Braunschweig zu dem Wettbewerb „Software der Erinnerung" ein, weil sie mit künstlerischen Zeichen im Stadtraum an die Verbrechen des Nationalsozialismus erinnern wollte. Im Sommer 2007 wurden schließlich zwei Wettbewerbsvorschläge, „Ich war in Braunschweig ..." von Arnold Dreyblatt und mein Projekt „GeschichtsKIOSK – Sammle Geschichte!" zur Realisierung ausgewählt.[2] Eine Realisierung scheint jedoch nicht in Sicht. Bei der Entwicklung meines Konzepts war es mir wichtig, eine Form zu finden, die im Stadtraum einen Zugang „auf Augenhöhe" anbietet, und die Lust und Interesse daran weckt, dem von mir angelegten Netzwerk historischer Spuren weiter zu folgen.

Eine Reihe von Sammelbildern folgt den Schicksalen dreier Menschen während der nationalsozialistischen Herrschaft. Sie führen an Orte von Verbrechen und Leid quer durch Braunschweig. Dort stehen spezielle Automaten („GeschichtsKIOSKE"), mit denen ein Sammelalbum Bild für Bild vervollständigt werden kann. Das Projekt besteht zunächst also aus der Kombination von im Stadtraum an bestimmten Orten aufgestellten Automaten, den Bildern, die dort erhältlich sind, sowie den Sammelalben, in welche die Bilder zur Ergänzung der dort bereits vorhandenen Texte eingeklebt werden können. Die Hefte verbinden auf der Basis der Schicksale dreier Menschen Text- und Fotogeschichten mit kartographischen Angaben, die das Interesse auf den weiteren Verlauf ihrer Biografien vor dem Hintergrund der urbanen Situation richten sollen. Diese Darstellungen verorten also Geschichte(n) von Menschen, deren Leben nachhaltig vom nationalsozialistischen Terrorregime geprägt wurde, im Stadtraum, und regen zur Erkundung einer zugleich räumlichen und historischen Topologie an.[3] Das Projekt macht sich die menschliche Sammelleidenschaft und den Spannungsmoment, den die Erzählungen erzeugen, zunutze, um die Wahrnehmung der nationalsozialistischen Geschichte zu erneuern.

NEW GERMAN WASHOUT

In meiner Videoarbeit „New German Washout" thematisiere ich Veränderungen der Alltagskultur in Deutschland, wie sie die Nachkriegsmoderne kennzeichnen, am Beispiel der Retortenstadt Wolfsburg und anhand der Lebenslinien einzelner BewohnerInnen. Diese Arbeit entstand für die Überblicksausstellung „Interieur/Exterieur. Wohnen in der Kunst", die von November 2008 bis April 2009 im Kunstmuseum Wolfsburg gezeigt wurde. Ausgangspunkt für mein Projekt war die Stadt Wolfsburg, die 1938 von den Nationalsozialisten zusammen mit dem Volkswagenwerk gegründet wurde („Stadt des KdF-Wagens") und sich nach 1945 zum Prototyp einer Nachkriegsindustriestadt entwickelte. Sie bot dafür ideale Voraussetzungen, da sie mangels gewachsener Strukturen den Planern alle Freiheiten ließ. Angelehnt an die Gartenstadtidee, wurde sie als aufgelockerte und gegliederte Stadt realisiert. Hell, luftig, funktionell möbliert und gut sauber zu halten, sollten auch die Wohnräume sein. Zudem hofften ihre BewohnerInnen, durch deren rituelle Reinigung die Drohung eines erneuten Krieges zu bannen und gleichzeitig die Schuldgefühle wegzuwischen, die von der nationalsozialistischen Vergangenheit herrührten.

Viele ihrer BewohnerInnen kamen nach dem Zweiten Weltkrieg als Flüchtlinge aus dem Osten Deutschlands, um für VW zu arbeiten. Ich suchte diese mittlerweile älteren Menschen in ihren Wohnungen auf und sprach mit ihnen über die Zeiten des Umbruchs und Neubeginns, die sie in ihrer ganzen Dramatik mitgetragen haben. Auf der Basis dieser Interviews mit ZeitzeugInnen schrieb ich Kurzgeschichten, die in deren heutigen Wohnungen auf dem Fernsehgerät wie Nachrichten verlesen wurden, während der Blick durch die Räume wandert.[4]

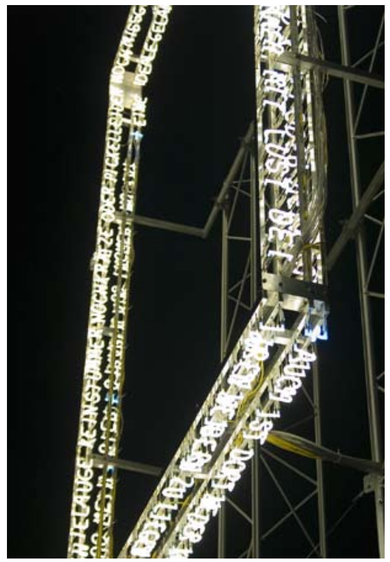
Diese Filmaufnahmen von Privatwohnungen wechseln sich mit Filmzitaten von Autofahrten durch Wolfsburg ab. Aus Propagandamaterial, VW-Werbespots, Dokumentar-, Amateur- und Spielfilmen von den Vierzigerjahren bis heute wählte ich solche Szenen aus, die den Stadtraum von Wolfsburg aus der Perspektive des Autos zeigen. Das Sparen auf einen VW Käfer war bis in die Sechzigerjahre für viele Menschen der Einstieg ins Mobilitätszeitalter. In Entsprechung dazu wird der Stadtraum von Wolfsburg als glatte Projektionsfläche moderner Utopien präsentiert. Das Auto stellt nicht nur den Inbegriff der neuen Lebensform dar, sondern erweitert auch den Wohnraum, während die Windschutzscheibe wiederum mit dem Fernsehbildschirm korrespondiert. Innen und Außen scheinen ein geschlossenes System zu bilden, aus dem auszubrechen nur als Revolte oder als Unfall vorgestellt werden kann.

In der Videoinstallation wechseln sich das Innen und Außen, das selbstgedrehte Material und das Found Footage im Rhythmus einer rotierenden Waschtrommel ab, die auf einem Bildschirm neben der Projektionswand zu sehen ist. Die Waschmaschine als „metaphorische Säuberungs- und Verdrängungsmaschine"[5] steht paradigmatisch für einen radikalen gesellschaftlichen Neubeginn, für den Transfer von Kriegstechnologien ins Alltagsleben, und seine Beschleunigung und Standardisierung. Als Strukturelement eines reibungslos funktionierenden Privatbereichs repräsentiert sie einen neuen Typ ziviler Ausstattung, der zusammen mit Fernsehen und Auto den Privatbereich radikal veränderte. Sauberkeit und Konsum bildeten weitere Pole einer sozialen Organisation – wobei Vieles von dem entstand, was man heute Normalität nennt.

Pia Lanzinger
www.pialanzinger.de

1 Festival der Regionen. Fluchtwege und Sackgassen, Bezirk Kirchdorf an der Krems, 2007 (Katalog).
2 Seither fuhren wir diverse Male nach Braunschweig, um in Gesprächen und mit konkreten Vorschlägen die angekündigte Realisierung zu gewährleisten. Dies führte jedoch von Seiten des Kulturinstituts nie zu konkreten Entscheidungen, geschweige denn zur Umsetzung der Projekte. Da die Stadt angeblich gar nicht über die Mittel für die Realisierung unserer Projekte verfügt, – diese waren in der Ausschreibung zugesichert worden – wurden wir immer wieder mit der Aussicht auf Akquirierung weiterer Mittel vertröstet. 2009 fand schließlich im Braunschweiger Schloss eine Ausstellung mit den Wettbewerbsbeiträgen statt; ein Katalog mit Texten von Stefanie Endlich, Barbara Straka und Michael Fehr folgte: Software der Erinnerung, Vorstellung der beiden prämierten Projekte von Arnold Dreyblatt und Pia Lanzinger, Kulturinstitut Braunschweig, appelhans Verlag, Braunschweig 2009.
3 „Mit dem Prinzip des Sammelns von ‚Spuren', ihrem ‚Mapping' als kartografischer Verortung und der Metaphorik der ‚Reise' in die Vergangenheit als Stadtspaziergang sind bekannte Topoi der Erinnerungskunst angesprochen, denen im Projekt Pia Lanzingers die Funktion zukommt, den 'roten Faden' von der Gegenwart in die Vergangenheit und zwischen Spuren als ‚Software' und Speicher als ‚Hardware' zu finden und zu verfolgen." Barbara Straka, Der ERINNERUNG ein Gesicht geben oder „Sammle Geschichte(n)!", in: Software der Erinnerung, a. a. O., S. 39.
4 „Die Erzählungen werden als Nachrichtentext im Fernsehen gelesen und erhalten damit eine scheinbare Objektivität, das heißt, sie rücken ein gutes Stück von den realen Personen ab, die wir in ihren Wohnungen sehen. Diese Personen sitzen in Straßenkleidung wie zu Besuch in ihren Wohnzimmern zwischen all den Möbeln und Dingen, die ihr gelebtes Leben in sich aufgenommen haben. Wir sehen, wie sie heute wohnen und hören, wie es war, als sie vor sechzig Jahren in Wolfsburg ankamen." Annelie Lütgens, Kunstmuseum Wolfsburg.
5 Yvonne Volkart, Pia Lanzinger – Ausgekochte Geschichten, in: kunstbulletin, Nr. 3/2009, S. 32.

Fotos: Pia Lanzinger



Straßen aus Bier + Wein, Wiesbaden 2006

Die Potsdamer Straße ist kein Ministergarten / Marzahn ist kein Skulpturenpark. So unterschiedlich die Räume, so verschieden sind ihre Öffentlichkeiten. Um den Unterschieden gerecht zu werden, darf man sich als Künstler nicht spezialisieren. Ich habe nie verstanden, wie man an völlig verschiedenen Orten oder über eine lange Zeit mit den gleichen Mitteln arbeiten kann. Wie kann man eine Handschrift pflegen, wenn die Umstände so verschieden sind?

SWITCH POSITION

Wenn ich als Künstler eingeladen werde, etwas für einen speziellen Ort zu entwickeln, irgendeine Lösung zu finden, dann erscheint mir jeder Ort erst einmal so fremd, dass ich mich auf nichts verlassen kann. Ich vergesse also lieber gleich alles, was ich gelernt habe und schaue mich um, höre zu und warte ab. Sowieso warte ich immer sehr lange ab, nehme mir die Freiheit, Dinge langsam zu entwickeln – Spontaneität traue ich nicht.

Im Laufe der Konzeptentwicklung ändere ich meine Meinung häufig, erprobe unterschiedliche Ideen und hole mir zu jedem neuen Plan neuen Rat. Das strapaziert Freunde und Firmen, denn die Ansätze sind oft widersprüchlich. Diese Widersprüchlichkeit in der Verfahrensweise und den Mitteln ist mir aber wichtig, denn letztendlich soll ja kein Kunstwerk im Raum stehen, das auf mich als Künstler verweist, denn der Urheber ist im öffentlichen Raum belanglos. Es soll etwas entstehen, das, eingebettet in den Alltag, allein in dieser Situation funktioniert. Es soll als Gebrauchsgegenstand in einem intellektuellen Sinne fungieren, indem es beispielsweise den Raum oder besser das Verhältnis der Benutzung zu dem Raum zuspitzt. Es sind deshalb auch der Gebrauch, die Bewegungen und die am Ort vorherrschenden Geschwindigkeiten, die mich am meisten interessieren und auf die ich reagiere. Anhand von Beispielen, die unterschiedliche Stadträume behandeln, lässt sich das besser darstellen:

1. HUNGER + DURST

– Intervention mit Blumen und drei singenden Männern auf einem Balkon, täglich drei Auftritte über sechs Wochen im August und September 2000 im Rahmen des Wiesbadener Kultursommers. Der Ort ist Repräsentationsplatz und Treffpunkt mit Rathaus und hessischem Landtag.

Auf einem blumengeschmückten Balkon in der Wiesbadener Innenstadt erschienen morgens um acht Uhr drei ordentlich gekleidete Männer. Sie standen nebeneinander an der Brüstung und sangen laut auf den Platz hinaus: „Wir

Hunger + Durst, Cola + Wurst, Wiesbaden 2000

haben Hunger, Hunger, Hunger, haben Hunger, Hunger, Hunger, haben Hunger, Hunger, Hunger, haben Durst! Wir wollen Cola, Cola, Cola, wollen Cola, Cola, Cola, wollen Cola, Cola, Cola, wollen Wurst!" Dieses Kinderlied repetierten sie genau drei Minuten lang, um dann durch die Balkontür wieder abzutreten.

Auf demselben blumengeschmückten Balkon erschienen fortan um zwölf Uhr mittags und um achtzehn Uhr, sowie an allen folgenden Tagen zu exakt den gleichen Zeiten wieder die drei Männer und sangen: „Wir haben Hunger, Hunger, Hunger ..."

In den Postkartenständern der touristischen Knotenpunkte, Kurhaus, Hauptbahnhof, Touristinfo, Souvenirläden und Hotels waren neben den Postkarten der bekannten Wiesbadener Sehenswürdigkeiten auch solche zu finden, welche die drei singenden Männer auf dem blumengeschmückten Balkon zeigten. Außer dem Foto, dem Text des Liedes in deutscher und englischer Sprache und Ort und Uhrzeit waren dort keine weiteren erklärenden Angaben gemacht.

Das hier zitierte Kinderlied ist, obwohl es über ein paar Generationen bekannt und mündlich überliefert ist, kein „offizielles" Lied, es ist auch nicht in Liederbüchern enthalten. Es ist eine harmlose Persiflierung, wie sie auch in anderen Kinderliedern und in der Werbung manchmal auftaucht. Es wird hier auch kein Hunger beschrieben, sondern eher ein kleiner Appetit nach etwas Überflüssigem. So harmlos, wie dieses Kinderlied selbst, war auch die Situation, welche die drei singenden Männer herstellten. Die Männer waren mittleren Alters und durchschnittlich gut gekleidet. In ihrer regelmäßigen täglichen Wiederholung wurde die Situation jedoch zunehmend als absurd empfunden. Erinnerungen an Schulwandertage wurden altersspezifisch geweckt, ebenso wie Assoziationen an religiöse Bräuche oder hiesige Glockenspiele und Kuckucksuhren hervorgerufen wurden. Die drei singenden Männer schafften eine Atmosphäre, die zwar fremd blieb, sich über die tägliche Wiederholung an diesem Ort dennoch etablierte.

2. STANDBY POTSDAM

– temporär realisiert im Rahmen von „Auf zu den Sternen" des Brandenburgischen Kunstvereins, September 2000 bis März 2001 auf dem ehemaligen Industriegelände Schiffbauergasse, das sich als weithin sichtbare Ruine am Ufer der Havel, Tiefer See in Potsdam befand.

In 30 Meter Höhe schlug seitlich aus dem Schornstein der stillgelegten Kokerei eine über ein Meter lange, waagerechte Gasflamme. Über einen elektronischen Zündmechanismus gesteuert und von einer eigens installierten Gasleitung gespeist, brannte die Flamme jeweils von Dunkelheit bis Tagesanbruch.

3. CURTAIN.MOV

– sehr langsam, an der Schwelle zur Wahrnehmung, ziehender, roter Vorhang an einem in die Decke integrierten Schienensystem. Permanent installiert im Martin-Gropius-Bau der Psychiatrischen Landesklinik Eberswalde 2002.

Ein aufgeständerter, gläserner Gang verbindet auf 60 Meter Länge das Hauptgebäude der Klinik mit dem Wirtschaftsgebäude und führt in circa 3 Meter Höhe durch Park und Kräutergarten. Der Gang ist ein reiner Durchgangsraum, der zu beiden Seiten voll verglast ist und einen freien Ausblick auf die umliegende Parklandschaft bietet. Der ca. 1-minütige Fußweg durch den aufgeständerten Gang bietet ein völlig anderes Erlebnis, als beispielsweise der Weg zu Fuß durch eine ähnlich dimensionierte Fußgängerunterführung. Auf einer zweiten Ebene durch die Landschaft zu gehen, ist vielleicht vergleichbar mit dem Gang auf einem Steg oder einer Mole.

An einer über die gesamte Länge des Ganges laufenden Schiene ist ein roter Vorhang angehängt, der über einen Seilzug angetrieben, innerhalb von 12 Stunden langsam von dem einen Ende des Ganges zum anderen Ende wandert, um dann wieder umzukehren und in weiteren 12 Stunden mit derselben Geschwindigkeit langsam wieder zurück zu fahren. Der eigenen Fortbewegung zu Fuß durch den Gang wird so eine ca. 720 mal langsamere, aber dennoch wahrnehmbare Bewegung gegenübergestellt. Der Vorhang ist aus feinem und geschmeidigem Stoff mehrlagig genäht und gefüttert, um einen besonders schönen und gleichmäßigen Faltenwurf auszubilden.

4. STRASSEN AUS WEIN + BIER

– temporär installiert im Rahmen von „Wo bitte geht´s zum Öffentlichen?" auf einem großen, unbebauten Gelände in Wiesbaden 2006.

„Ein kreisrundes Loch von 10m Durchmesser und 2m Tiefe, davor ein leuchtender Rahmen auf hohen Stahltraversen. Weiße und blaue Leuchtstoffbuchstaben, um den Stahlprofilrahmen herumlaufend, bilden den Satz: „FLÜSSE AUS WEIN + BIER + STRASSEN AUS INGWER + MUSKAT + EINE IDEALE GELÄNDEFORM + FRUCHTBARE BODENBEDECKUNG + KOSTBARE GEBÄUDE IN DENEN NIEMAND KAUFT ODER VERKAUFT + AUCH IST DORT WEDER KRÜPPEL NOCH BLINDER NOCH SCHIELAUGE NOCH STUMMER NOCH KRÄTZE- ODER PICKELLEIDER NOCH MISSGEBURT + JEDER IST VOLLKOMMEN SCHÖN AN ALLEN GLIEDERN + DIE KRAFT DER MÄNNER MIT LUST BEI IHREN WEIBERN ZU LIEGEN LÄSST NIEMALS NACH +"

Der um den Metallrahmen laufende Text ist nur unter nicht unbeträchtlicher Verrenkung zu lesen; ein Versprechen auf jene besondere Welt, die schon seit Jahrhunderten als Antagonismus zum himmlischen Jerusalem die Fantasie der Menschen beflügelt. Er verspricht nichts weniger als die Errichtung des Schlaraffenlandes, dem Utopia der ungezügelten Freiheit, in dem die Kinder bereits erwachsen zur Welt kommen und die Frauen auf ewig jungfräulich bleiben." (Katharina Klara Jung, Katalog „Wo bitte geht´s zum Öffentlichen")

Als leuchtende Ankündigung, einer Bautafel nachempfunden, die das Bauvorhaben darstellt, steht das Ensemble am Eingang des Geländes. Es beschränkt sich jedoch auf die Geste und überhöht diese, denn der leuchtende Rahmen bleibt leer – das Versprechen aus Licht umgibt ein Nichts.

curtain.mov, Eberswalde 2002

Cumulus Berlin, Berlin 2010

standby Potsdam, Potsdam 2000

5. CUMULUS BERLIN

– eine stilisierte Kumulus Wolke für den Gartenhof des Bundesministeriums für Ernährung, Landwirtschaft und Verbraucherschutz in der Wilhelmstraße Berlin, Bauherr Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung 2010.

Der Gartenhof des Ministeriums ist in erster Linie Schaugarten für Mitarbeiter und gelegentlich Veranstaltungshof. Er ist allseits von Gebäuden umschlossen und bildet so eine riesige Vitrine, die mehr betrachtet als begangen wird und in der häufiger Blicke als Personen wandern.

Der hier entstehende Garten hat eine nutzbare Fläche von ca. 20Ar. Die Gartengestaltung sieht Streifen von sich abwechselnden Pflanzfeldern vor, die den Garten als reliefartige Landschaftskontur darstellen. Mit dem Motiv der Felderstruktur entsteht im Hof eine Modelllandschaft, die an Luftaufnahmen von landwirtschaftlich genutzten Landschaften erinnert. In diesen Luftraum setze ich eine stilisierte Wolke hinein, welche die Modellhaftigkeit der Gartengestaltung aufgreift. Wie in einer Collage wird die Wolke in den Himmel über der Miniatur-Landschaft hineingeklebt. Aus der künstlichen Fläche wird somit ein Raum. Die Wolke wird als geschlossene Form hochglänzend aus Kunststoff hergestellt und sitzt drehbar auf einem 11 Meter hohen, schwenkbaren, verchromten Winkel. Wechselnde Windrichtungen bewirken eine veränderte Position der Wolke im Luftraum des Gartens. Über einen Handgriff kann der gesamte Arm per Hand geschwenkt werden.

Thorsten Goldberg
www.goldberg-berlin.de

Fotos: Thorsten Goldberg

Unternehmen Zukunft - leben ohne Geld

BEHELFSAKTIONEN ODER UMGANG MIT REALITÄT

Menschliches Leben ist geprägt von Grenzerfahrungen.

Die größte Grenzerfahrung ist unzweifelhaft der Tod. Grenzen erfahren wir aber auch auf der persönlichen, sozialen, politischen, wirtschaftlichen Ebene.

Realität umfasst somit per se verschiedene Grenzrfahrungen. Zwar mag der individuelle Umgang unterschiedlich konnotiert sein, prinzipielle Fragestellungen aber bleiben. Oder schlicht formuliert: Jeder kommt auf diese Welt und muss die Erfahrung machen, sie sich so nicht ausgesucht zu haben. Wie verhält man sich nun? Passt man sich an? Erträgt man manches? Oder versucht man Fragen zu stellen, zu hinterfragen, wo etwas aufstößt, vielleicht auch, um im Idealfall anzuregen, zu verändern?

Grenzerfahrungen sind Ausgangspunkte meiner Arbeit. Als Chronist und Vermesser menschlicher und gesellschaftlicher Phänomene begreife ich mein Tun im weitesten Sinne als ein politisches, zumindest eines mit einem soziologisch-politischen Ansatz verbundenes. Das heißt, sich mit künstlerischen Mitteln zu konkreten Fragestellungen zu verhalten, an gesellschaftlichen und menschlichen Phänomenen und Entwicklungen einzuhaken, sie zu spiegeln, oder in Frage zu stellen.

Am Beispiel vier verschiedener Arbeiten möchte ich versuchen, meinen Ansatz zu konkretisieren.

IDENTITY CHECKPOINT (2003/04)

Die Frage nach Identität ist sowohl eine ganz persönliche als auch eine politische. Bereits 1977 hat der Anthropologe Claude Lévi-Strauss mit gesellschaftlichen Umbrüchen verbundene Identitätskrisen diagnostiziert. Zugleich wird auch deren „hochstaplerische Ausschlachtung als Modethema" angeprangert. Seither ist die Rede vom „fragmentierten" Subjekt und der Dekonstruktion kohärenter und stabiler Identitäten als Kernargumente des postmodernen Denkens, während in der sozial- und kulturwissenschaftlichen Diskussion von der zunehmenden „Fragilität" von Identität in der Moderne gesprochen wird. Im Feuilleton und in politischen Diskursen ist der Begriff „Identität" zu einem Codewort für alle möglichen Aspekte gesellschaftlicher Selbstreflexion geworden.

In einerseits zunehmend globaleren Lebensformen, in wachsenden kulturellen Konflikten andererseits ist persönliche wie soziale Identität ein wesentliches Kernthema im Umgang miteinander.

Europa wurde geprägt durch wandernde Völker, die sich für einige Generationen ansiedelten und dann auf der Suche nach einer besseren Zukunft weiterzogen. Die verbleibenden Völker wiederum hatten es mit neuen Einwanderern zu tun, die sich auf unterschiedlichen Wegen mit verschiedenen Zielen, Bedürfnissen und Traditionen hier niederließen.

War es im letzten Jahrhundert vor allem das Bedürfnis nach freier politischer und wirtschaftlicher Betätigung, der Aufbau von Handelsbeziehungen und die Suche nach einem gesicherten Leben, die viele Europäer dazu trieb, ihr Geburtsland zu verlassen, so kamen in jüngster Zeit unzählige Menschen aus aller Welt nach Europa. Zugleich sind im Zuge des Zusammenwachsens Europas Wanderungsbewegungen zu verzeichnen, die eine Vielfalt an unterschiedlichsten Identitäten und Identitätswahrnehmungen mit sich bringen.

Mit dem Identity Checkpoint versuchte ich diesen Fragen nach Identität nachzuspüren. Der Identity Checkpoint ist eine mobile Kontrollstelle im Öffentlichen Raum. Ein auffallender, signal-oranger Rollwagen-Schreibtisch mit Schreibmaschine, Fotoapparat und Identitätsfragebögen. Passanten werden aufgefordert, Angaben zu ihrer Identität zu machen. Sie werden fotografiert, vierfach mit unterschiedlichsten Belichtungszeiten, die Hautfarben verändern sich auf den Bildern. Was ist deren wirkliche äußere Identität? Sie formulieren in einem Fragebogen, was ihre persönliche, was ihre soziale Identität bestimmt, zudem ihre Utopie von Identität. Wichtig und provokant gemeint war die Eingangsfrage der Identität nach Blut. Zusätzlich forderte ich von jedem DNA-fähiges Material, was übrigens kaum einer verweigerte. Bereits ausgefüllte Fragebögen und Fotos konnten an Ort und Stelle eingesehen werden.

Mit dieser mobilen Identitätskontrollstelle reiste ich an verschiedene Orte Europas, nahm Menschen unterschiedlichster Nationalität, unterschiedlichster sozialer Herkunft in diese Identitäts-Fragebögen

Arcadischer Botschafter

auf und präsentierte die Kontrollarbeit aus anderen Städten und Orten. Die Kontrollstelle war zugleich Ausstellungsort.

Auf die Frage nach Identität nach Blut, trägt eine in Hamburg geborene Chinesin ein: „100 % Chinesisch, 100 % Deutsch". Ein in Wisconsin geborener Amerikaner trägt ein: „100% Amerikanisch, 25 % Italienisch, 25% Irisch, 25% Schwedisch, 25% Deutsch". Eine Zwanzigjährige, die in Berlin lebt, in Paris geboren ist, deren Eltern aus West-Indien stammen, sehnt sich danach frei zu sein: „It is very sad to come from only one country."

UNTERNEHMEN ZUKUNFT – LEBEN OHNE GELD (2004)

Wie weit kommt man ohne Geld? Ein Thema, das viele Menschen in einem wachsenden sozialen Ungleichgewicht betrifft. Ich bot ein praktisches Überlebenstraining an.

Ich richtete einen Consulting-Point ein, ein Schalterhäuschen mit Schiebefenster. Dort konnten sich Menschen melden, die sich am Spiel der Ökonomie, des Selbstmarketings nicht mehr beteiligen wollen. Das Unternehmen Zukunft vermittelte reales Überlebenstraining jenseits derzeitiger wirtschaftlicher Strukturen: Eine Einführung in ein Leben ohne Geld innerhalb der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung.

Am Consulting-Point des Unternehmens wurden praktische Überlebensstrategien vermittelt: Klienten denken sich aus, was sie ohne Geld realisieren wollen – das Unternehmen Zukunft bringt ihnen in praktischen Übungen bei, wie das geht. Ein Angebot wird erstellt, ein Termin vereinbart und Leben ohne Geld im öffentlichen Raum praktiziert.

Wir kamen ins Theater, ins Kino, bekamen Dinge umsonst, Schuhe, Brillen usw. Dabei ging es nicht darum, billig oder umsonst Dinge zu erhalten, sondern eine Technik zu vermitteln, wie man etwas umsonst bekommen kann, wie man auf die veränderten gesellschaftlichen bzw. wirtschaftlichen Verhältnisse reagieren kann. Die Beratung zielte nicht auf einen sozialen Abstieg, sondern auf alternative Lebenskonzepte. Die Utopie dabei: Würden wir uns alle so verhalten, veränderte sich das ökonomische System. Eine Behelfsaktion, die durchaus auch in ihrer medialen Vermittlung Kreise zog.

... ODER DIE KUNST, EINFACH DA ZU SEIN (2008)

Nochmals meine Ausgangsfrage: Was bedeutet es, am Leben zu sein? Wie weit muss man sich den Gegebenheiten anpassen? Oder: Inwieweit darf man einfach „nur" da sein? Im Sommer 2008 lud ich zu einer Vernissage ein, bei der ich schlicht die Bäckerei Kollwitz samt ihren Gästen – so wie sie ist, ohne verändernde formale Eingriffe – zu einem Kunstwerk erklärte.

... oder die Kunst, einfach da zu sein

Die Bäckerei Kollwitz ist aus meiner Sicht ein Alltagsort, zugleich ein Ort des Müßiggangs. Eine Begegnungs- und Transferstelle. Leute kommen und Leute gehen. Manche bleiben länger sitzen, manche kürzer, trinken Kaffee, lesen Zeitung oder kommen ins Gespräch. Einige verweilen, bleiben, auch wenn der Bäcker längst Feierabend hat. Austausch. Gleichzeitig: Promenade. Andere gehen vorüber. Manch einer gesellt sich hinzu. Alle, die da sind, sind einfach da, als ein Teil vom Ganzen, Individuen als Teil eines urbanen Systems.

Marcel Duchamp führte 1914 mit seinem Flaschentrockner ein Ready-made in die Kunst ein. Das ist kein vom Künstler geschaffenes, sondern von ihm ohne jedes ästhetische Vorurteil ausgesuchtes Alltagsobjekt. Gleichzeitig zählen zu den berühmtesten Werken zeitgenössischer Kunst Damien Hirsts in Formaldehyd eingelegter Tigerhai „The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living" und das in gleicher Weise präparierte Schaf „Away from the Flock".Diesen Umgang mit ausgesuchten Objekten in der Kunst umgibt seither ein Diskurs in ästhetischen Fragestellungen, der sich zwischen Mythos und Ready-made bewegt. Eine damit verbundene Erkundung der Kunst ist auch eine Erkundung der Gegenwart. Die Erklärung eines alltäglichen Ortes zur Kunst, selbst das Weglassen des Ausstellungsortes, der Galerie oder des Museums, das Weglassen des Transformationsprozesses ist eine Entscheidung, die sogar in eine politische Dimension eingreift: Das Sitzen, Untätig-Sein, Einfach-Da-Sein ist strukturell ein gesellschaftlicher Vorgang, oder schlicht die Kunst des Menschen, einfach da zu sein. Diese Kunsterklärung führte soweit, dass eine Gegendemonstration angemeldet wurde. Wochenlang hing in der Bäckerei ein Pamphlet gegen mich und meine Arbeit.

EMBASSY OF ARCADIA (2006)

Ein anders Spiel mit der Realität unternahm ich mit der Eröffnung der arkadischen Botschaft 2006 in der Berliner Galerie artMbassy. Ich spielte tatsächlich mit der Realität und tat so als ob. Ich ließ edle Einladungskarten samt Antwortkärtchen

Arkadisches Visum

Readymade Demonstration, Columbus Ohio 2009, Foto Gaby Steiner

Readymade Demonstration, Columbus Ohio 2009, Foto REINIGUNGSGESELLSCHAFT

Readymade Demonstration, Columbus Ohio 2009, Foto REINIGUNGSGESELLSCHAFT

ZUR POLITIK DES RAUMES

Ein Interview zum Projekt Readymade Demonstration der Künstlergruppe REINIGUNGSGESELLSCHAFT

Am 17. Oktober 2009 wurde das Zentrum der US-amerikanischen Bundeshauptstadt Columbus/Ohio zum Ort der Wiedererstehung der größten Wendedemonstration: Die Kundgebung am 4. November 1989 in Berlin auf dem Alexanderplatz. Mit ihrer Neuaufführung in einer amerikanischen Großstadt geht es den Initiatoren nicht darum, Geschichte zu wiederholen. Diese „Readymade Demonstration" ist vielmehr ein künstlerischer Prozess, welcher aktuelle Fragestellungen zur Politik des öffentlichen Raumes provoziert.

Die Readymade Demonstration fand anlässlich eines Programms für Kunst im Öffentlichen Raum unter dem Titel „Descent to Revolution" statt. Der Kurator James Voorhies vom Bureau for Open Culture am Columbus College of Art & Design führte folgendes Gespräch mit Martin Keil und Henrik Mayer von der REINIGUNGSGESELLSCHAFT.

James Voorhies: Könnt Ihr beschreiben, was die Readymade Demonstration ist?

Reinigungsgesellschaft (RG): Sie ist eine performative Aktion im öffentlichen urbanen Raum. Es handelt sich um die Wiederaufführung einer Demonstration, die ursprünglich während der friedlichen Revolution im Herbst 1989 in Ostberlin stattgefunden hat. Die Idee besteht darin, die Demonstration in einem veränderten Kontext zu inszenieren. So wollen wir es ermöglichen, die Demonstration als Kulturtechnik zu begreifen und den urbanen Raum als einen Ort für einen Diskurs zu gesellschaftlichen Wertvorstellungen zu betrachten. Durch die Platzierung einer historischen Demonstration in neuer Umgebung vermeiden wir eine spezifische politische Aussage und lenken die Aufmerksamkeit auf kulturelle, ökonomische und soziale Aspekte.

Im Jahr 2009 gab es eine Menge Bilder von Demonstrationen im Internet und Fernsehen. Spontan denke ich z.B. and die Proteste gegen den G20 Gipfel in Pittsburgh oder die Proteste nach der Wahl im Iran. Wie seht Ihr das Verhältnis zwischen der Kulturtechnik einer Readymade Demonstration und diesen aktuellen Protestformen? Oder anders gefragt: Worin besteht die Relevanz einer Demo als Kulturtechnik ohne soziale oder politische Ziele?

Wenn Proteste, wie die gegen den G20 Gipfel oder die Iranische Wahl in den Medien gezeigt werden, dann erscheinen sie in bestimmter ikonisierter Form. Es gibt eine ganz eigene Bildsprache, um Protestaktionen in den Medien abzubilden. Dabei denken wir z.B. an wacklige Handybilder, brennende Fahnen und rennende Massen. Und es gibt auch eine bestimme traditionalisierte Protestkultur: gereckte Fäuste, ein eigener Dresscode, Vermummungen usw.

Demonstranten agieren in ihren Rollen, um Medienaufmerksamkeit zu erlangen, und die Medien wiederum formen bestimmte Bilder von Protesten im öffentlichen Bewusstsein. Allein die Tatsache, dass über einen Protest berichtet wird, bestimmt sein Aussehen und die Art, wie er wahrgenommen wird. In dieser Logik kann man von „instrumentalisierten Ereignissen" sprechen, die von der Medienkultur absorbiert werden. Eine Demonstration ohne politische Ziele repräsentiert genau diese Idee von einem Protest, der seine eigentliche Legitimation aus der Aufführung eingeübter Verhaltensmuster bezieht.

Es ist auch interessant, einen genaueren Blick auf die Beziehungen zwischen den Kontrahenten zu werfen. Beide Seiten hängen voneinander ab. Ohne Globalisierung keine Anti-Globalisierung. Die Protestkultur und andere Dialogformen sind auch von dieser Abhängigkeit geprägt.

Einige der Teilnehmer der Readymade Demonstration waren 1989 noch nicht geboren und andere zu jung, um sich zu erinnern. In welches Verhältnis sollen sie sich zu den Aktivitäten setzen?

In der Arbeit geht es nicht um Geschichte, sondern darum, wie wir unsere eigene Rolle in der Gesellschaft wahrnehmen. Die Demonstration verwendete die originalen deutschen Parolen von 1989. Das bedeutet, dass es absolut keine Ebene zur Identifikation gab. Die Aufmerksamkeit kann dadurch auf einen anderen Aspekt gelenkt werden: die Politik des Raumes.

Aber man könnte doch sagen, dass Geschichte durchaus eine Rolle im Konzept der Readymade Demonstration spielt. Schließlich bezieht sie sich auf einen wichtigen Bruch in den politischen Herrschaftsverhältnissen. Könntet Ihr noch weiter auf Euren Standpunkt zur Wahrnehmung unserer Rolle in der Gesellschaft eingehen? Könnt Ihr noch mehr zu Eurem Interesse an der Politik des Raumes sagen?

Jacques Ranciere spricht davon, das Territorium des Gemeinsamen neu zu gestalten. Aus diesem Grund ist es wichtig, die politischen Möglichkeiten des Raumes zu analysieren. Wenn etablierte Zweckbestimmungen von Raum, also Eigentum, Nutzung und Zugang in Frage gestellt werden, kann sich dieses kritische Potenzial entfalten. In unseren Umbenennungsprojekten vergeben wir z.B. vorübergehend neue Straßennamen. Ein neuer Name verändert die Perspektive und spielt mit verschiedenen und mehrdeutigen Wirklichkeiten. So werden Widersprüche sichtbar. Wir versuchen einen neuen utopischen Raum jenseits von vorbestimmten Definitionen zu schaffen. Durch eine Wahrnehmungsverschiebung anhand einer öffentlichen Intervention oder Aktion kann ein öffentlicher Dialog entstehen, der verschiedene Zielgruppen erreicht. Darin liegt die Verantwortung im Umgang mit der Politik des Raumes.

Der Workshop war ein bedeutender Bestandteil der Readymade Demonstration. Bitte beschreibt ihn. Warum habt Ihr ihn organisiert? Und wie kam die Auswahl der neu produzierten Banner zustande?

Im Vorfeld der Demonstration veranstalteten wir im Office Of Collective Play einen Workshop zur Herstellung der Transparente. Er wurde öffentlich angekündigt, und es nahmen größtenteils Studenten teil. Durch den Workshop hatten wir Gelegenheit, unsere Idee einer Readymade Demonstration vorzustellen. Es war uns wichtig, potenzielle Demonstrationsteilnehmer in die Herstellung der Demo-Transparente einzubeziehen. Als Vorlagen dienten die originalen Transparente und Plakate von 1989. Das Ziel bestand darin, sie komplett zu kopieren. Das gilt auch für die deutschen Slogans. Die Botschaft der Demonstration verändert sich mit dem veränderten zeitlichen und örtlichen Rahmen.

Wurden die Banner und Slogans aus bestimmten Gründen ausgewählt? Aus welchen Quellen kommen diese Vorlagen und warum hattet Ihr beschlossen, sie zu nutzen?

Die Transparente wurden in den 1990er Jahren vom Deutschen Historischen Museum in die Sammlung aufgenommen, um die handgemachten Artefakte der Demonstration zu erhalten. Eine Auswahl dieser musealen Transparente war die Vorlage für die Banner der Readymade Demonstration. Ein Auswahlkriterium war, dass die Banner für die Kernideen der friedlichen Revolution stehen, also die Forderung nach einem besseren Sozialismus und die Ablehnung von Gewalt. Einige Slogans wählten wir wegen ihres idealistischen Inhalts, z.B.: „Philosophie statt Ideologie" oder andere, wie z.B. ein Transparent, das „Freie Marktwirtschaft" fordert und für die romantischen Vorstellungen von einem sozialen Kapitalismus steht, der alle kommunistischen Bedürfnisse erfüllt.

Gab es außer der offensichtlichen Tatsache, dass Ihr zu einer Ausstellung in Columbus/Ohio eingeladen wart, einen Grund, die Aktion in dieser Stadt auszuführen? Welche spezifischen Gegebenheiten in Columbus führten Euch zu dieser Arbeit?

Das Projekt haben wir speziell für Columbus/Ohio entwickelt, aber es könnte auch an einem anderen Ort stattgefunden haben. Wir wollten uns hauptsächlich auf die spezifischen politischen, ökonomischen und urbanen Bedingungen US-amerikanischer Städte beziehen. Die Struktur fast aller amerikanischen Städte steht in besonderem Maß für ein extensives Wirtschaftskonzept und Konsumverhalten. Als wir uns erkundigten, was das besondere an diesem Ort wäre, bekamen wir oft die Antwort, dass Columbus zu den durchschnittlichsten amerikanischen Städten gehört.

Und wie fandet ihr Columbus in Bezug auf Reaktionen zu eurer Arbeit und der Bereitschaft (oder Nichtbereitschaft) an Ihr teilzunehmen? Kommt euch eine spezielle Situation in den Sinn?

Offen gesagt haben wir nicht mit einer halben Million Demonstranten gerechnet. Die Teilnehmer der Readymade Demonstration nutzten den öffentlichen Raum friedlich. Als der Demonstrationszug eine Bushaltestelle passierte und den Slogan „Wir Sind Das Volk!" skandierte, entstand ein spontaner Antwortchor: „We Don´t Care!" Dieses seltsame Zusammenspiel illustriert perfekt die wachsende Desintegration in einer Gesellschaft, die dazu neigt, existenzielle Risiken aus der öffentlichen Sphäre auf den Einzelnen zu übertragen.

Könnt Ihr etwas über Demonstrationszüge oder Prozessionen in eurer Arbeit sagen? Gibt es vor diesem Hintergrund Arbeiten anderer Künstler, welche dieses Element in Eurer Praxis beeinflusst haben?

Das Wort Prozession erinnert uns an Prozess. Wir denken, dass Kunst sich mit anderen Feldern überschneidet und soziale Prozesse anregen kann. Aus der originalen Idee von Duchamp, dem Readymade als einem Objekt, machen wir einen Prozess.

Von uns gibt es auch eine öffentliche Intervention unter dem Titel „Labour Day". Gemeinsam mit Aktivisten kreierten wir 2007 in Belgien Transparente für den 1. Mai, die sich auf einen Arbeitsbegriff beziehen, der von Job-Nomadentum und zunehmender Vereinzelung gekennzeichnet ist. Die Idee bestand darin, das traditionelle Arbeitsverständnis der Gewerkschaften mit einem Arbeitsbegriff zu kontrastieren, der mehr für individuelle Risiken steht.

Ein weiteres Projekt war die Cow Demonstration, welche nur einige Wochen vor der Readymade Demonstration stattfand. Sie wurde im Zusammenhang mit Stadtentwicklungsdebatten in Zagreb realisiert. Kühe formierten einen Demonstrationszug, um ihr Weidegebiet in einer Gegend zu verteidigen, welche hochgradigen Gefährdungen durch Bodenspekulation unterliegt. Für dieses Projekt kooperierten wir mit Umweltaktivisten. Unsere Kunstpraxis ist eher von politischen oder sozialen Bewegungen beeinflusst, als vom Feld der Kunst.

Wie bestimmt Ihr den Erfolg einer Arbeit?

Erfolg bedeutet, dass die Arbeit Teil des kulturellen und politischen Bewusstseins der Gesellschaft wird.

Wie auch andere Teilnehmer bei Descent to Revolution erzielt REINIGUNGSGESELLSCHAFT keine Einnahmen durch kommerzielle Galerien. Wie finanziert Ihr Euch rein praktisch gesehen in Bezug auf Wirtschaftlichkeit und Lebensunterhalt? Worin bestehen die Vorteile und Herausforderungen dieses Modells?

Wir sehen eine deutliche Trennung zwischen der kommerziellen Kunstwelt, welche durch Galerien, Auktionen und Sammler bestimmt wird, und einer anderen Sphäre, die manchmal der zweite Kunstmarkt genannt wird. Als wir die RG gründeten, beschlossen wir bewusst, uns nicht auf den ersten Kunstmarkt zu beziehen, sondern wählten eine selbst organisierte Form. Das bedeutet, dass die merkantilen Aspekte integraler Bestandteil unserer Projekte sind und unserer eigenen Kontrolle unterliegen. Viele unserer Aktivitäten beruhen auf öffentlichem Interesse, basieren auf öffentlichen Geldern, oder sind mit dem Bildungsbereich verknüpft. Öffentliche Geldgeber erliegen teilweise der Versuchung, künstlerische Inhalte kontrollieren zu wollen. Die Herausforderung besteht also in der Balance zwischen Eigeninteresse und den Erfordernissen der Projekte, die in Form eines sozialen Dialogs ausgehandelt werden.

www.reinigungsgesellschaft.de
www.bureauforopenculture.org
www.descenttorevolution.info

Der Katalog *Descent To Revolution* erscheint im Februar 2010:
Columbus College of Art & Design (ed.),
ISBN: 978-0-9797476-4-9

Fortsetzung von Seite 13:

drucken und lud die Bundesregierung sowie alle in Berlin ansässigen diplomatischen Vertreter zu einer Botschaftseröffnung ein. Ich selbst fungierte als Botschafter. Von den Büros aller 2006 amtierenden MinisterInnen erhielt ich immerhin schriftliche Absagen, vom Auswärtigen Amt aus wollte man juristische Schritte gegen mich einleiten, Amtsanmaßung, Titelmissbrauch. Zur Eröffnung kamen schließlich Vertreter diverser Botschaften.

Ich spielte ein Spiel mit Sicherheitsdienst, Eröffnungsreden, Hymnen, usw. Die arkadische Botschaft bietet Lebenslustigen Visa. Glücklosen, Sinnsuchern, Utopisten, Flüchtlingen, Schutzsuchenden, Träumern, Hilfesuchenden und eiskalten Realisten gewähren wir Asyl.

Inzwischen gibt es im ACC in Weimar und im PAN | Palazzo delle Arti Napoli eine arkadische Vertretung, weitere sind in Vorbereitung. Auch in Neapel gab es politischen Ärger und das österreichische Konsulat reichte beim italienischen Innenministerium schriftlich Beschwerde ein, man könne doch nicht einfach so ein Konsulat eröffnen. Der Kulturattaché der Stadt Neapel, der als offizieller Vertreter des Gastlandes eine Rede hielt, war kurzzeitig gezwungen, die Eröffnung abzusagen, die schließlich aber doch, auch auf Berufung der Freiheit der Kunst, stattfand.

Arkadien ist ein Topos, der sich seit der Antike als poetischer Gegenentwurf formuliert. Das Ungenügen an der Welt wie sie ist schafft Gegenbilder, Fiktionen eines besseren Seins in mythischen Paradiesen oder politischen Utopien. Arkadien ist als ein solches Gegenbild geboren. Es war eine Fiktion, ein poetisches Traumland, das im Kopf des römischen Dichters Vergil entstand, als er um das Jahr 42 v. u. Z. an seinen Hirtengedichten schrieb.

Die Hirten Vergils führten ein abgehobenes, entrücktes, verklärtes Dasein – Symbol der Sehnsucht nach einer friedvollen, heiteren Welt. Der Name Arkadien leitet sich von der griechischen Landschaft gleichen Namens ab, ein von Bergen umschlossenes Hochland in der Mitte des Peloponnes, in das Vergil jene Wunschlandschaft poetisch imaginiert.

Über die Zeit hinweg entwickelt sich Arkadien zum Inbegriff eines idyllischen Daseins. Es entspricht dem Traum vom einfachen, elementaren Glück: Einheit mit der Natur, Einklang mit der Gottheit, Erinnerung an den verlorenen Stand der Unschuld, Muße, Frieden und Liebe. Als psychischer Topos zehrte Arkadien vom alten Mythos des Paradieses, des Goldenen Zeitalters. Ihre gestalterischen Materialisierungen im Laufe der Jahrhunderte in Dichtung, Malerei und Gartenkunst sind aber nicht nur Hilfsmittel, einen Traum, aufrechtzuerhalten. Mit Arkadien war immer ein konkretes Prinzip der teilenden persönlichen Stärke, eine Idee von selbst bestimmter Souveränität verbunden, die, im Subjekt verankert, zur persönlichen Identität und damit zu einem Selbst im Miteinander führt. Dieses Prinzip aufgreifend, gründete ich 2006 die Botschaft Arkadiens, die jenseits jeder gegenständlichen Darstellungsformen die arkadische Idee etabliert, um Menschen Zuflucht bei sich selbst eigenständig gestalten zu lassen. Gewissermaßen die eigene, individuelle Kraft zu wecken, um Arkadien in sich selbst zu verorten.

Das scheinbar Imaginäre also, das scheinbar Utopische ist in uns und es gilt, dies aufzuspüren innerhalb der dialektischen Spannung zwischen selbstbestimmtem mit fremdbestimmtem Leben.

Peter Kees
www.peterkees.de

Fotos: Peter Kees

Cécile Pitois, Der Brunnen der Verliebten (2006). Platz Beaune-Semblançay in Tours. Foto Cécile Pitois

CÉCILE PITOIS: WUNSCH-SKULPTUREN

Ein kritischer und poetischer Blick auf die Stadt

Cécile Pitois reflektiert seit den Neunzigerjahren über die Stadt und den öffentlichen Raum: Mit ihren realisierten Arbeiten in Frankreich, Studien zu New York und einer Reihe von aktuellen Projekten in Sachsen-Anhalt.

Ihre skulpturalen Kreationen, „Wunschskulpturen" genannt, basieren auf einem erfundenen Bericht, einer Fiktion, die die Vorstellungskraft stimuliert und gleichzeitig eine andere Lesart der Orte und neue Formen sozialer Aneignung vorschlägt.

Die künstlerische Aktion, die daraus entsteht, kann als eine Art Geschenk an die Stadt verstanden werden. Dieses Zeichen von Großzügigkeit, diese Gabe, appelliert an die Idee des Rituals, des Teilens und des Austauschs.

EINE PRAGMATISCHE HERANGEHENSWEISE

Obgleich für den öffentlichen Raum vorgesehen, sind die Werke von Cécile Pitois nicht das Produkt klassischer öffentlicher Aufträge. Sie reagiert nicht auf die Anfrage eines öffentlichen Auftraggebers. Pitois unterstreicht, dass es zunächst ihr Interesse für die Stadt, ihre Einwohner und das soziale Leben ist, das sie antreibt, Projekte für den Stadtraum zu entwerfen. In eigener Initiative wählt sie die Orte für ihre Interventionen aus, die nicht von ihrer Sichtbarkeit bestimmt sind, sondern eher durch ihren sozialen und symbolischen Wert.

Cécile Pitois folgt einer intuitiven pragmatischen Herangehensweise, bei der sie ein Gebiet vermisst, um ein starkes Element einzufangen, um eine Richtung zu wählen oder zu bestimmen, bevor der rote Faden durch eine Reihe von Untersuchungen verlängert oder bestärkt wird. Sie stützt sich dabei auf dokumentarische Recherchen, aber auch auf Begegnungen, die ihr Gelegenheit geben die Informationen über die Orte, ihre Geschichte und das soziale Leben zusammen zu tragen. Nach und nach entstehen durch die sich kreuzenden Blicke der Bewohner Elemente, die in ihren Augen Bedeutung erlangen.

DER VORRANG DES BERICHTS

Diese Vorgehensweise vor Ort und die zusammengetragenen Recherchen führen zu der Ausarbeitung eines Berichts, der sich der lokalen Realität bedient, aber eine Fiktion bleibt, eine völlig erfundene Konstruktion. Cécile Pitois beginnt meistens mit einer kleinen Geschichte des Ortes, es kann sich um eine Lokalnachricht oder eine banale Anekdote handeln. Der Bericht ist das Mittel, mit dem die Künstlerin sich der Gegenwart eines Ortes nähert und an seine Veränderungen erinnert. Der Ort erzählt also etwas aus der Vergangenheit, aus der Zeitgeschichte und über unsere Gegen-

wart. Aber er dient auch und vor allem als Vorwand, eine allgemein und universell gültige Geschichte auszuarbeiten, die am häufigsten eine Befragung induziert, eine Form, die Menschen in die Realität einzubeziehen.

Der Bericht, der knapp, einfach und alltäglich sein soll, ist wie ein Märchen aufgebaut, eine Fabel oder eine Legende. Er ist das Mittel, mit dem die Künstlerin vom Ort spricht, indem sie sich an ihr Publikum richtet. „Es war einmal", „eines Tages ... ", ist ihr Ausgangspunkt. Diese Zeitlosigkeit ist gewollt. Der Bericht versucht eine globale Erklärung zu liefern, indem er Fakten oder Ereignisse der lokalen Realität verwendet und magische oder feenhafte Elemente eingreifen lässt. Er weist alle Charakteristiken der Mythen auf, wie sie Claude Lévi-Strauss definiert: Geschichten, durch die eine Gesellschaft versucht zu verstehen, wie sie funktioniert; die Begründung warum, die Dinge so sind, wie sie sind. Die von der Künstlerin erfundene Geschichte entzieht sich jeder rationalen Erklärung, ihre Wahrhaftigkeit spielt keine Rolle. Der Bericht könnte wahr sein – Zweifel sind erlaubt – so sehr vermischen sich reale und imaginäre Elemente. Er kann sogar eine Erklärung des Ortes liefern, von seiner Existenz berichten, seine Daseinsberechtigung werden. Aber die Herausforderung für die Künstlerin liegt woanders: Sie will unsere Vorstellungskraft erreichen, um unsere Fähigkeiten zu stimulieren, sich den sozialen städtischen Raum anzueignen.

VOM BERICHT ZUR SKULPTUR

Selbst wenn der Bericht einen wichtigen Platz innerhalb des Werkes einnimmt, so ist die Arbeit doch nicht rein intellektuell. Es geht für die Künstlerin auch darum, ihre Arbeit visuell zu materialisieren, mehr oder weniger dauerhaft, wobei sie unterschiedliche Hilfsmittel oder Medien heranzieht. Der Bericht ist ein Vorwand. Die Bildhauerkunst ist eine zweite Stufe, die nicht ganz dazugehört, da sie weder Narration noch Illustration des Berichts ist, aber auch nicht losgelöst davon zu betrachten ist, denn der Bericht bereitet die Geburt der Skulptur vor. Während das eine einem linearen Kurs folgt, bestehen die visuellen Recherchen aus Versuchen, Umwegen wie auch Infragestellungen und Verzicht. Cécile Pitois folgt mehreren Spuren gleichzeitig und fragt dabei nach der Stichhaltigkeit jeder einzelnen. Dieser chaotische Weg ist obligatorisch für alle Kreativen, bevor sich die eigene Alchimie eines jeden Projektes entfalten kann. Hier beginnt eine Überlegung zur Symbolik der Repräsentation, dem formellen Aspekt und der Wahl des Materials; all das, was das Feld der Sprache und das Vokabular der Skulptur betrifft. Dieser Übergang, ist für die Künstlerin ein entscheidender Moment, wo alles Sinn bekommt. Die Realisierung des Werkes kann sowohl die Wirkung steigern und die gewünschte poetische Dimension erlangen als auch die Bedeutung schmälern. Die Herausforderung hat es also in sich. Umso mehr, da das Werk von Cécile Pitois nicht nur visuell ist, sondern auch dazu bestimmt, soziale Aneignungsformen des städtischen Raums auszulösen.

DIE RITUELLE DIMENSION

Die Skulpturen von Cécile Pitois besitzen Gebrauchswert. Deshalb sind diese Werke noch nicht funktional. Sie folgen keiner genauen Gebrauchsanweisung. Für jede einzelne ihrer Realisierungen, lädt die Künstlerin den Stadtbewohner ein, „ein durch einen historischen, sozialen und kulturellen Zusammenhang gespeistes Ritual zu teilen. Diese rituelle Dimension impliziert eine zweifache Erfahrung, persönlich und kollektiv, des Augenblicks und des Ortes" und bietet jedem eine Möglichkeit den Raum zu erleben und auf seine Art die Geschichte des Berichts weiterzudenken.

Der Bericht ist auf einer Plakette in der Nähe der Skulptur festgehalten und meistens in den Boden eingraviert. So ins Verhältnis gesetzt, werden die Skulptur und der Text untrennbar und beziehen sich aufeinander, um ein einmaliges Werk zu formen.

Die soziale Aneignung steht im Zentrum der künstlerischen Arbeit von Cécile Pitois. Sie bekräftigt ihre Vollendung derart, dass die gelebte soziale Beziehung der Bewohner mit der Skulptur zum entscheidenden Faktor wird.

DIE PROJEKTE IN SACHSEN-ANHALT

Seit 2009 arbeitet Cécile Pitois in diesem Bundesland. Ihre künstlerische Arbeit findet im Rahmen eines kulturellen Austauschprogramms zwischen der Region Centre in Frankreich und dem Land Sachsen-Anhalt statt. Ihrer Vorgehensweise treu, begab sich Cécile Pitois mehrfach an den Standort zur Recherche, um Informationen über diesen Teil Deutschlands zu sammeln, der stark von Veränderungen betroffen ist. Die Arbeit ist noch nicht beendet und erfordert weitere Besuche und Treffen. Die Künstlerin hat von April bis Juni 2010 einen Forschungsaufenthalt im Rahmen der IBA Stadtumbau 2010 beim Bauhaus Dessau und bei der Novalis-Stiftung in Wiederstedt. Ihre Arbeit wird in Frankreich und Sachsen-Anhalt als Projektschau ausgestellt werden, zum Auftakt der Realisierungen.

Zurzeit verfolgt Cécile Pitois mehrere Spuren, um folgende mögliche Orte für ihre Interventionen zu bestimmen.

In der Universitätsstadt Halle befragt uns Cécile Pitois zur Erkenntnis: Was lernt man, was vergisst man, und vor allem was macht man aus diesem Wissen in seinem eigenen Leben? In Staßfurt wurde aufgrund von Geländedeformationen in den letzten fünfzig Jahren die Innenstadt zum Teil abgerissen, was das Verschwinden vieler alter Viertel und die Eröffnung Anlage eines Stadtsees im Jahr 2006 zur Folge hatte. Diese ungewöhnliche Situation bildet für Cécile Pitois den zentralen Punkt der urbanen Realität. Ausgehend von diesem Ereignis beginnt sie zu arbeiten.

Der erste Kontakt mit einem neuen urbanen Universum beginnt häufig am Bahnhof. In Dessau ist es Cécile Pitois' Absicht, mit dieser affektiven und emotionalen Dimension zu arbeiten und die Leute zu befragen, die in dieser Stadt ankommen oder abfahren.

Das Land Sachsen-Anhalt ist durchzogen von Stollen, es handelt sich um eine ehemalige Bergbauregion. Hier wurde auch Novalis geboren, eine wichtige Figur der deutschen Romantik, der bevor er ein bekannter Dichter wurde, als Bergbauingenieur tätig war. In seinem Werk beschrieb er die menschlichen Niederungen, die Leidenschaften und verdrängten Gefühle. Cécile Pitois verfolgt diese Spur, um eine Verbindung zwischen der Geologie der Region und dem Denken von Novalis herzustellen, die Leitgedanken dieses großen deutschen Dichters zum Vorschein zu bringen. Ihre Intervention wird in mehreren Orten der Region stattfinden, in der Novalis gelebt und gearbeitet, geliebt und geträumt hat. Es wird ein modulares Werk entstehen, das als Inschrift Zitate des Dichters trägt.

Hervé-Armand Bechy
Theoretiker der Kunst im öffentlichen Raum

www.cecilepitois.org

Aus dem Französischen von Elfriede Müller

Cécile Pitois, Der Brunnen der Verliebten (2006). Platz Beaune-Semblançay in Tours. Foto Cécile Pitois

Am 1. September 2009, 70 Jahre nach dem Beginn des Zweiten Weltkriegs, wurde in Köln ein Denkmal für die Opfer der NS-Militärjustiz eingeweiht. Etwa 30 000 Todesurteile hatten nationalsozialistische Militärgerichte gegen Deserteure, Kriegsdienstverweigerer und „Wehrkraftzersetzer" ausgesprochen. Etwa 20 000 waren vollstreckt worden. Eine Woche nach der Kölner Denkmalsetzung rehabilitierte der Deutsche Bundestag mit den „Kriegsverrätern" endlich auch die letzte Gruppe jener ehemaligen Wehrmachtssoldaten, die sich verweigert hatten und daher in der Bundesrepublik jahrzehntelang als „Feiglinge" und „Vaterlandsverräter" diskriminiert worden waren.

Für dieses bis in die Gegenwart hinein kontrovers diskutierte Thema entstand mit dem Denkmal des Schweizer Künstlers Ruedi Baur ein ungewöhnliches Kunstwerk, für das ein stadtzentraler Platz gefunden wurde. Es steht vor dem Justizgebäude, das in der NS-Zeit Sitz des Sondergerichtes für zivile Kriegsdienstverweigerer war, in unmittelbarer Nachbarschaft zum Kölner Stadtmuseum wie auch zum „EL-DE-Haus", damals Gestapo-Zentrale mit Gefängniskeller, heute NS-Dokumentationszentrum. Dessen Website www.museenkoeln.de/ns-dok gibt ausführlich Auskunft über den Vorlauf des Projektes, vom Gedenktag am 27. Januar, der im Jahr 2006 in Köln den Opfern der Militärjustiz gewidmet war, über den Ratsbeschluss zur Denkmalsetzung im selben Herbst bis hin zum Wettbewerb Anfang 2009 und seinem Ergebnis. Das NS-Dokumentationszentrum, das mit der Umsetzung des Ratsbeschlusses beauftragt wurde, hatte alle am Gedenktag beteiligten Initiativen, Vereine und Personen eingeladen, sich mit Vorschlägen zu beteiligen. Daraus entstand eine Projektgruppe, die die weiteren Schritte begleitete, eine Bestandsaufnahme der existierenden Deserteurs-Denkmäler erarbeitete und Recherchen speziell zu Kölner Opfern der NS-Militärjustiz unternahm. Sie prüfte auch, welche Schauplätze des historischen Geschehens als Standort in Frage kämen. Der Kunstbeirat der Stadt Köln empfahl schließlich den Appellhofplatz, mit Sichtachse zum Dom, und setzte sich dafür ein, mehr Geld für das Vorhaben bereitzustellen und einen Kunstwettbewerb durchzuführen.

Das Preisgericht war mit vierzehn Mitgliedern breit zusammengesetzt. Zu den Kunstsachverständigen zählten Marcel Odenbach (Kunsthochschule für Medien Köln), der den stellvertretenden Vorsitz übernahm, Stefan Römer (Akademie der bildenden Künste München), Friederike van Duiven (bildende Künstlerin, Köln), Kasper König (Museum Ludwig Köln), Ulrich Krempel (Sprengel Museum Hannover) und die Autorin dieses Beitrags als Juryvorsitzende. Mit Ludwig Baumann, dem Vorsitzenden der „Bundesvereinigung Opfer der NS-Militärjustiz", gehörte zur Jury auch einer der Betroffenen, die trotz Todesurteil das Kriegsende erlebten. Nur wenige seiner Gefährten sind heute noch am Leben. Baumann war 1942 desertiert, aber schon am Tag darauf wieder gefangen genommen und wegen „Fahnenflucht im Felde" verurteilt worden. Monatelang musste er im KZ Esterwegen und im Wehrmachtsgefängnis Torgau mit seiner Hinrichtung rechnen, bevor er in einem „Bewährungsbataillon" wieder an die Front geschickt wurde. Für ihn ging, wie er sagte, mit dem Denkmal „ein langer Traum in Erfüllung".

Dreizehn Künstlerinnen, Künstler und Teams reichten im April 2009 ihre Vorschläge ein. Zum Auswahlgremium gehörten unter anderen Barbara Hess (Kunstbeirat der Stadt Köln), Anja Nathan-Dorn (Kölnischer Kunstverein) und Katia Baudin-Reneau (Museum Ludwig Köln).Unter den Teilnehmern waren international bekannte Namen und mehrere junge beziehungsweise noch nicht etablierte Künstler. Keiner der Entwürfe entsprach den traditionellen Vorstellungen von Denkmalskunst. Vorgeschlagen wurden vor allem Rauminstallationen und begehbare Skulpturen. Theo Boettger (Berlin) entwarf eine stählerne Figur, deren expressive Gestaltung auf damals verbotene „entartete Kunst" verweist, mit zwei Hauptansichten, einer kriegerischen mit Helm und explosiven Zacken und einer menschlichen, die den Deserteur verkörpert. Kerstin Ergenzinger (Köln/Bremen) verwandelt den Standort und den Übergang zum EL De-Haus in eine visuell und zugleich akustisch wirksame Rauminstallation, mit weichem, leicht gewelltem Bodenbelag und der Frage „wohin folgst du wem gehorchst du und warum", die im Morse-Code ertönt, nachts an die Gerichtsfassade projiziert wird und auch als Wortübersetzung abgerufen werden kann, teils nach der Melodie eines nationalsozialistischen Marschliedes. Philipp Lachenmann (Köln/Los Angeles) wollte ein gläsernes, farbig changierendes Dreieck mit darin eingegossenem Karabiner-Projektil auf den Platz stellen, das trotz der symbolischen Dreiecksform an Werbe-Ästhetik anknüpft, aber die entsprechenden Sehgewohnheiten unterlaufen und in teilnehmende Erinnerung umwandeln soll. Manuela Leinhoß (Köln) schuf

Foto Britta Schubert

Ludwig Baumann bei der Einweihung. Foto arbeiterfotografie.com

„HOMMAGE DEN SOLDATEN, DIE SICH WEIGERTEN ZU SCHIESSEN ..."

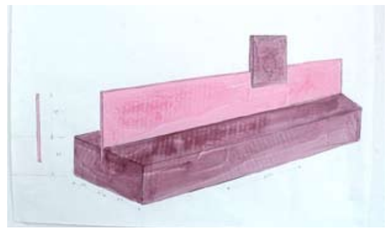
Das Denkmal für die Opfer der NS-Militärjustiz in Köln

ein bühnenbildartiges steinernes Ensemble mit Vitrine und linsenförmiger Bodenskulptur auf gerasterten Platten, verschlüsseltes Sinnbild für Kontrolle und Zerstörung, Verwundbarkeit und Widerstand. Lada Nakonechna (Kiew) verweist mit monumentalen, schräg gestellten eisernen Wänden, die einen begehbaren Raum bilden, auf Mechanismen der Machtausübung und auf die Hilflosigkeit des Einzelnen, wobei der bedrückenden Wirkung der fallenden Wände durch ein Stück gewärmte Eisenplatte und Begrünung ein symbolisches Zeichen der Hoffnung entgegengesetzt wird.

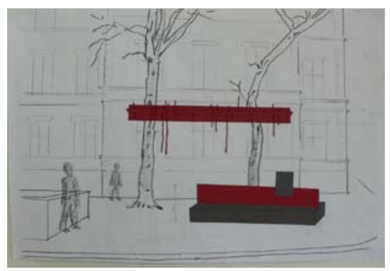
Bojan Sarcevic (Berlin/Paris) entwarf ein stählernes schwarzes skulpturales Wandobjekt, das Assoziationen an Klagemauer oder Erschießungswand wecken könnte, asymmetrisch auf den Platz gestellt und durch Messingstreifen strukturiert, die an Lichtstrahlen erinnern. Julia Scher (Köln/New York) lässt in einem Ensemble von Fahnenmasten mit „Blättern" viele unterschiedliche thematische Bezüge anklingen. Die Masten stehen auf rauen Basaltplatten mit Widmungstafeln, die auf Widerstand und Graffiti verweisen, und sind durch eine rote Linie mit dem EL-DEHaus verbunden. Gregor Schneider (Mönchengladbach) schuf eine metallene Raumskulptur in Form eines Paragraphen-Zeichens, das auch an ein doppeltes „S" erinnert. Sie kann von beiden Seiten betreten werden, vermutlich mit Neugierde, Verunsicherung oder Beklommenheit, und birgt einen düsteren, zellenartigen Innenhof. Rosemarie Trockel (Köln) schlug eine auf den Kopf gestellte, „umgestürzte" Uhr vor, eine Norm-Uhr ohne Ziffern und daher nicht auf den ersten Blick als umgedrehte Uhr erkennbar, leicht schräg auf dem Platz verankert, als Verweis auf die verdrehte Zeit und, wie die Künstlerin schrieb, als Anstoß zu einem „Dreh im Kopf, der geleistet werden muss, um die richtige Uhrzeit zu ermitteln". Luca Vitone (Mailand) gestaltet den Platz als begehbaren Stadtplan von Köln, mit stählernem „Fahnenmast", der mit einer verschlüsselten Zahlenreihe auf die Opfer verweist und in zwölf Metern Höhe in ein Unendlichkeits-Symbol mündet, Ausdruck für die universelle Bedeutung des Themas.

In die engere Wahl kamen die Arbeiten von Bogomir Ecker, Horst Hoheisel/Andreas Knitz und Ruedi Baur. Bogomir Ecker (Düsseldorf) entwarf ein auf den ersten Blick zum Verweilen einladendes, auf den zweiten Blick beklemmendes skulpturales Ensemble. Unter einem zwischen zwei Baumstämmen aufgehängten roten Metallträger mit bronzenen Stricken, augenfällige Anspielung auf einen Galgen, befindet sich eine rote Sitzbank mit einer Bronzeplatte, in die Zeichnungen aus einer Zelle des Gestapo-Gefängnisses EL-DE-Haus eingeritzt sind, darunter wiederum die Zeichnung eines Baumes.

Horst Hoheisel/Andreas Knitz (Kassel/Ravensburg) setzten das Thema gewissermaßen auf immaterielle Weise um. Sie schlugen vor, die U-Bahn-Station Appellhofplatz in „Platz der Opfer der NS-Militärjustiz" umzubenennen, mit allen Konsequenzen, die dies für die Stadt Köln, die Anwohner und das Verkehrsleitsystem gehabt hätte. Der Standort soll darüber hinaus durch einen irritierenden Vorwegweiser markiert werden, ein großes gelbes Verkehrsschild, über dessen abzweigendem Pfeil eine Wandinschrift des Gestapo-Gefängniskellers erscheint: „Ihr könnt mich nicht/wenn ich nicht will".



Entwurf Ecker (2)



Einstimmig entschied sich das Preisgericht schließlich für die Arbeit von Ruedi Baur (Zürich/Paris), entstanden in Zusammenarbeit mit Denis Coueignoux (St. Etienne), Leiter des mit Ruedi Baur gegründeten „laboratoire irb". Das Denkmal hat die Form einer Pergola. Ihr von schmalen Ständern getragenes Dach besteht aus einer Metallstruktur. Tritt man näher, löst sie sich auf in farbig bemalte, fünfzehn Zentimeter hohe Aluminiumlettern. Diese bilden einen Kettentext, der der Willensfreiheit des Einzelnen und den kleinen und großen Akten der Zivilcourage gewidmet ist und beim Lesen einen eigenen Sog entfaltet. Er beginnt mit den Worten: „Hommage den Soldaten die sich weigerten zu schießen auf die Soldaten die sich weigerten zu schießen auf die Soldaten die sich weigerten zu schießen auf die Menschen die sich weigerten zu töten die Menschen die sich weigerten zu töten die Menschen die sich weigerten zu foltern ..."

Mit diesem Entwurf wurde eine konzeptionell klare, architektonisch leichte und zurückhaltende Arbeit realisiert, die sich dem Thema auf poetische Weise nähert. Die Pergola stellt einen imaginären Erinnerungsraum dar, der vielfältige Gedanken und Assoziationen zulässt. Auch der Text verzichtet auf Pathosformeln und berührt vermutlich gerade deshalb auch junge Menschen. Persönlicher Mut und militärischer Ungehorsam waren und sind aufs engste verbunden, wie die ineinander fließenden Teile des Kettentextes. Das Denkmal drängt die Besucher nicht, sich vor einer Inschrift im Boden zu verneigen, sondern lenkt den Blick nach oben, in den Himmel. In ihrem Erläuterungsbericht schreiben die Künstler: „Es geht darum, die kleinen und großen Akte der Zivilcourage positiv zu symbolisieren und die tausende von Todesurteilen und Diskriminierungen, die solchen Haltungen folgten, in Erinnerung zu bringen. Meistens individuell, häufig aus der Situation heraus, nicht selten intim und leise zeigte sich diese Courage in Handlungen des Alltags. Das Denkmal sollte dieser Diskretion und Natürlichkeit entsprechen." Dass dieser Wunsch verstanden wird, zeigt die große Zustimmung, die das Denkmal bisher in der Öffentlichkeit erfahren hat. Das NS-Dokumentationszentrum bereitet eine Dokumentation des Wettbewerbs vor.

Stefanie Endlich
Publizistin

www.museenkoeln.de/ns-dok

Dank an das NS-Dokumentationszentrum in Köln
für die Abbildungen der Wettbewerbsentwürfe!

Entwurf Hoheisel/Knitz

Die 2007/2008 stattgefundene Vortragsreihe „Politik und Kultur der Erinnerung“, organisiert vom Kulturforum der Rosa-Luxemburg-Stiftung und dem Kulturwerk des berufsverbandes bildender künstler berlin, wurde 2009 fortgesetzt. Die Beiträge der Reihe liegen nun in dem, im März 2010 erschienenen Band, „Osteuropa – Schlachtfeld der Erinnerungen“ vor. Der folgende Text ist ein Auszug aus der Einleitung.

Die Transformation der osteuropäischen Gesellschaften seit dem Ende des Staatssozialismus und der Blockkonfrontation 1989/90 ist begleitet von einer exzessiven Renationalisierung und Ethnisierung der staatlichen Geschichtspolitik in Osteuropa. Nicht nur die grundlegenden gesellschaftlichen Verhältnisse in den ehemals staatssozialistischen Ländern wurden umgewälzt, ganze Staaten zerbrachen, es entstanden alte wieder, andere neu. Politik, Ökonomie und Kultur mussten in den verschiedenen Gesellschaften jeweils durch „neue“, historisch legitimierte kollektive Projekte verbunden werden. „Geschichte“ wurde und wird von den politischen Akteuren als ein Transitraum in eine jeweils erwünschte Zukunft genutzt. Es sind jetzt vornehmlich nationale Erzählungen, in denen radikal mit der staatssozialistischen Vorgeschichte gebrochen wird. Sie sollen die Verortung des eigenen Landes in der sich neu ordnenden Welt ermöglichen und den neuen gesellschaftlichen Eliten in ihren Staaten Hegemonie sichern.

Die Anfang der neunziger Jahre in ganz Europa zu beobachtende Erinnerungsobsession war sowohl ein Resultat der Wiederkehr des im Blockdenken lange Verdrängten als auch Symptom für das Fehlen eines gemeinsamen gesellschaftlichen Zukunftsprojektes, sowohl in den jeweiligen osteuropäischen Gesellschaften selbst als auch in Europa insgesamt.Gerade die Renationalisierung und Ethnisierung der Geschichtspolitik in Osteuropa stellen für den europäischen Integrationsprozess eine dramatische Herausforderung dar, steht doch damit das Projekt eines transnationalen, gesamteuropäischen oder gar universellen Geschichtsbewusstseins grundsätzlich in Frage. Umgekehrt lässt sich formulieren: Ohne die Berücksichtigung der Verwerfungen europäischer Erinnerungsorte und ohne eine Strukturanalyse der nationalen Erinnerungsdiskurse wird es kein europäisches Geschichtsverständnis geben können.

Die vom Europäischen Parlament im April 2009 beschlossene und in Vilnius im Juli desselben Jahres von der Parlamentarischen Versammlung der OSZE unterstützte Initiative, den 23. August, den Tag, an dem Hitler und Stalin 1939 ihren Nichtangriffspakt geschlossen und in einem geheimen Zusatzprotokoll die Aufteilung Ostmitteleuropas in eine deutsche und sowjetische Einflusssphäre vereinbart hatten, europaweit als Erinnerungstag an die Opfer des Stalinismus und des Nationalsozialismus zu begehen, macht das Problem auf eine drastische Weise deutlich.

Die Abgeordneten bekundeten in ihrer Entschließung ihren „Respekt für sämtliche Opfer totalitärer und undemokratischer Regime in Europa und bezeugen ihre Hochachtung denjenigen, die gegen Tyrannei und Unterdrückung gekämpft haben“. Ziel sei, zu einer gemeinsamen Sicht der Geschichte zu gelangen: „Europa werde erst dann vereint sein, wenn es imstande ist, zu einer gemeinsamen Sicht seiner Geschichte zu gelangen, Kommunismus, Nazismus und Faschismus als ‚gemeinsames Vermächtnis‘ anzuerkennen und eine ‚ehrliche und tiefgreifende Debatte‘ über sämtliche totalitären Verbrechen des vergangenen Jahrhunderts zu führen.“ Weiter fordert der Beschluss die Errichtung einer „gesamteuropäischen Gedenkstätte für die Opfer aller totalitären Regime“, die Einrichtung eines Dokumentationszentrums, die Öffnung aller Archive und schließlich auch die Intensivierung der schulischen Auseinandersetzung.

Die Resolution hat allerdings, wenn auch bislang kaum in der Öffentlichkeit, eine überaus kontroverse Resonanz gefunden. Denn die Erinnerungen an die stalinistische und die nationalsozialistische Terrorherrschaft, und insbesondere an die Judenvernichtung, trennen Europa tatsächlich mehr, als dass diese Ereignisse bereits als gemeinsame Geschichte und als einende Erinnerungen verstanden würden bzw. verstanden werden könnten.

Der israelische Forscher Yehuda Bauer kritisiert die Gleichsetzung der beiden Regime als Trivialisierung und Relativierung der Judenvernichtung. Für ihn bedeutet der Beschluss des Parlaments Geschichtsklitterung. Er besteht auf einer genauen, differenzierten Analyse. Die Unterdrückungs- und Mordprogramme hatten verschiedene Intentionen (die Sowjets zielten nicht wie die Nazis auf die radikale Auslöschung eines Volks), der Weltkrieg ist durch Nazi-Deutschland begonnen worden, und die Rote Armee kämpfte unter großen Verlusten gegen die NS-Diktatur – und war danach über Jahrzehnte selbst Instrument der Unterdrückung in weiten Teilen Europas. Die österreichische Zeitgeschichtlerin Heidemarie Uhl hält es für sehr „erstaunlich, dass dieser EU-Parlamentsbeschluss so gut wie keine Resonanz in der medialen Öffentlichkeit gefunden hat, denn er hätte das Potenzial, einen gesamteuropäischen Streit um die Erinnerung auszulösen. Der neue Gedenktag ist kein Gedenktag wie viele andere auch, er steht in Antithese zu jenem Tag, der 2002 als europäischer Gedenktag an die traumatische Geschichte des 20. Jahrhunderts beschlossen worden war: dem Gedenktag für die Opfer des Holocaust.“

In Deutschland und Westeuropa ist seit den achtziger Jahren die Perspektivierung der Erinnerungskultur auf den „Zivilisationsbruch Auschwitz“ zu beobachten. Die Nachkriegsmythen zerbrachen, als eine nicht mehr direkt involvierte Generation neue Fragen an die Vergangenheit stellte, nämlich die nach der Mitwirkung der eigenen Gesellschaft bei den NS-Verbrechen. (...)

Die postkommunistischen Gesellschaften Osteuropas sind vielfach noch in der Phase der Verfassung ihrer Gründungsmythen befangen. Die scheinbar „verwirklichte“ Totalitarismustheorie bietet das ideale Interpretationsmuster. „Deutet sich damit eine neue Ost-West-Grenzziehung im Hinblick auf eine Trennlinie zwischen den Erinnerungskulturen an, die auf tief greifende Unterschiede in der politischen Kultur der Europäischen Union verweisen? Welche Repräsentation findet der Kampf um die Erinnerung, die conflicting memories, in den Gedächtniskulturen, etwa in Gedenkfeiern, Museen, der Gestaltung von Gedenkstätten, im Geschichtsunterricht, aber auch im wissenschaftlichen Diskurs? Welche Rolle spielen dabei nach wie vor virulente antisemitische Einstellungsmuster?“

Geschichte ist Politik. Es macht einen Unterschied, von wo aus man auf welche Geschichte blickt. Eine europäische Geschichtspolitik, die Ost- und Mitteleuropa einschließt, wird nicht möglich sein, solange man die conflicting memories verdrängt und die neuen nationalen Gründungsmythen akzeptiert.

Der vorliegende Band bestimmt solche europäische Gedächtnisorte mit ihren Verwerfungen und Schichtungen, ohne dabei nationale Erinnerungen neben- oder gegeneinanderzustellen, sondern in der Darstellung der Konflikte und dissidenter Positionen. 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. Wir wollen in diesem Band Optionen erörtern, die sowohl methodisch als auch ideengeschichtlich diese nationale und zumeist nationalistische Sichtweise überwinden helfen. Darüber hinaus interessieren uns politische und historische Positionen, die Alternativen zum vergangenen Staatssozialismus und zum gegenwärtigen Spätkapitalismus darstellen.

Die Autorinnen und Autoren dieses Bandes analysieren die umkämpften Erinnerungen in osteuropäischen Ländern. Sie versuchen, Übergänge zwischen den unterschiedlichen, oft gegensätzlichen Erinnerungen zu erkennen und gemeinsame Erinnerungsmuster in den Zwischenräumen neuer Vergangenheitsdogmen zu entdecken. Dabei kennzeichnet ihre Haltung ein Blick der Exterritorialität, der manchmal auch mit dem Exil einhergeht und häufig diese Zwischenräume erst entstehen lässt. Dieser von Georg Simmel geprägte Begriff wurde von Siegfried Kracauer als jener Erkenntnisort präzisiert, den Historiker einnehmen, die sowohl zu ihrer Zeit gehören als auch zur historischen Epoche, über die sie forschen. Die Unmöglichkeit dieser Doppelexistenz führt zur Exterritorialität, einem Identitätswechsel, der auf einen Aufenthalt in der Vergangenheit zurückzuführen ist und es ermöglicht, verborgene Wahrheiten aufzuspüren mittels aktiven Infragestellens, eines reflektierten Perspektivwechsels, des doppelten Blicks. Für Siegfried Kracauer stellt die Idee der Exterritorialität eine universelle Kategorie dar. Eine Kategorie, die Entwurzelung beinhaltet, in unserem Fall eine Position zwischen dem nicht mehr existierenden Staatssozialismus und dem schwierigen Werden einer demokratischen Gesellschaft, eine selbstbewusst behauptete Außenseiterposition, die sich nicht der nationalistischen Geschichtsschreibung der einzelnen Länder unterwirft, oft das Exil und notwendig immer widersprüchliche Erinnerungen einschließt. Diese Exterritorialität ist eine Form des intellektuellen Nomadentums, das wie der Flaneur bei Walter Benjamin die moderne neue Welt seinem analytischen Blick unterzieht. Es handelt sich dabei um die Exterritorialität von Grenzgängern, einem häufig interdisziplinären Ansatz, der sich bemüht, die Grenzen zwischen Kultur und Politik zu überwinden, ohne sie zur Deckung bringen zu wollen. Wenn die Exterritorialität mit dem Exil verbunden ist, ist es eine geographische und auch existenzielle Exterritorialität, geprägt von verschiedenen Orten und Zeiten. Manchmal ist es auch eine sprachliche Exterritorialität, weil die Autoren in einer anderen Sprache heimisch geworden sind als in ihrer Muttersprache, oder beide Sprachen beherrschen.

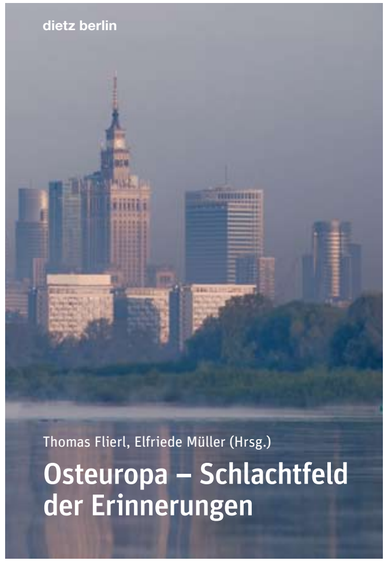
In Geschichte – Vor den letzten Dingen erklärt Siegfried Kracauer die Exterritorialität zur Bedingung des Historikers. Eine Voraussetzung, des nicht mehr „Angehören“, die auch frei macht, um aus nicht gewählten Bedingungen auszutreten. (...) Kracauer zufolge ermöglichen die Bilder unseres Erinnerungsdepots die Besiegten nicht aus den Augen zu verlieren. Der Historiker soll zum Sammler werden, zum Sammler von zerstreuten Fragmenten, einer aufgesplitterten Vergangenheit, einer zerbrochenen Geschichte. Diese Elemente können so der Bewahrung der Vergangenheit dienen und auch zur Dechiffrierung der Gegenwart. Denn Geschichte ist kein lineares Kontinuum, sondern ein Depot von Erinnerungen, das Ereignissen und subjektiven Momenten Schutz bietet und sie dadurch bewahrt. (...) Die Beiträge dieses Bandes wollen eine Tradition verlorener und gescheiterter Prozesse erkunden, den bisher Namenlosen Namen verleihen und aufzeigen, dass die Geschichte auch anders hätte verlaufen können. (...)

„Geschichte“ bleibt ein Transitraum zwischen Gegenwart und Zukunft. Doch während die jeweils Herrschenden diesen Transitraum nur als Schleuse verstehen, als einen Umsteigebahnhof in die erwünschte oder schon angebrochene Zukunft, also in eine nur verlängerte Gegenwart, sollten wir begreifen, dass dieser Transitraum nicht verlassen werden kann, dass er vielmehr geweitet werden muss, denn er ist unsere Welt, selbst in ihrer Veränderung. Das ganz andere gibt es nicht (mehr), vielmehr ist das Neue (das kollektive Projekt eines solidarischen Europas) nur zu entdecken mit den anderen, die ebenfalls bereit sind sich auf veränderte Weise, mit dem Blick der anderen, zu sehen. Osteuropa darf kein Schlachtfeld der Erinnerungen bleiben.

Die Beiträge von Karol Sauerland, Agnieszka Pufelska, Holger Politt, Krysztof Pilawski, Magdalena Marsovszky, Jan Pauer, Breda und Oto Luthar, Krunoslav Stojakovic, Bosjilka Schädlich, Franziska Bruder, Roland Mischke, Thomas Flierl und Elfriede Müller befassen sich mit den zeitgenössischen Geschichtspolitiken in Polen, Tschechien, der Slowakei, Post-Jugoslawien, der Ukraine, Litauen und Ungarn.

THOMAS FLIERL UND ELFRIEDE MÜLLER

TRANSITRAUM GESCHICHTE



Dietz Verlag, 160 Seiten, 16,90 Euro, ISBN 978-3320022198 (Mai 2010)

Siegessäule des Freiheitskrieges 1918–1920, Tallinn Freiheitsplatz, 2009. Repro

Denkmal der Befreier Tallinns Tönismäe-Platz, Tallinn, 2007 entfernt. Repro

IDENTITÄT UND IDEOLOGIE

Künstlerische Erinnerungsdiskurse in Estland

Trotz Wirtschaftskrise und knapper Staatskasse leistete sich das kleine Estland ein sieben Millionen Euro teures Denkmal, das als „Siegessäule des Freiheitskrieges 1918–1920“ an die 1919 errungene Unabhängigkeit erinnert und den dabei ums Leben gekommenen circa 4000 Soldaten und Zivilisten gewidmet ist. Seine Einweihung am 23. Juni 2009 auf dem Freiheitsplatz in Tallinn erfüllte einen bereits 90 Jahre alten Denkmalsplan, dessen Realisierung immer wieder verhindert worden war: von dem Beginn des Zweiten Weltkriegs, der sowjetischen und deutschen Besatzung bis 1944 und nach 1945 von der Eingliederung Estlands in die Union der Sowjetrepubliken.

Diese „Siegessäule“ ging aus einem 2006 durchgeführten Wettbewerb hervor, dessen Preisgericht u. a. der Erzbischof von Tallinn und der estnische Verteidigungsminister angehörten. Die Ingenieure Rainer Sternfeld, Andri Laidre und die Architekten Kadri Kiho und Anto Savi hatten ihre Säule unter dem Motto „Libertas“ entworfen. Die 23,5 Meter hohe Stele wird von dem „Freiheitskreuz“ bekrönt, dem höchsten und wichtigsten Orden, der in Estland verliehen wird. In seiner stilisierten Ausführung erinnert es formal an das von Karl Friedrich Schinkel gestaltete „Eiserne Kreuz“, und Kritiker verglichen es auch mit politischen Abzeichen der 1940er Jahre und spielten damit auf die unrühmliche Geschichte der estnischen Kollaboration an.

Der estnische Staat als Denkmalssetzer behauptet mit diesem neuen Monument seine Souveränität. Entsprechend zählt am Denkmal eine „Freiheitsuhr“ die Tage seit der erneut errungenen Unabhängigkeit Estlands am 28. August 1991. So verkörpert das Denkmal den Mechanismus eines traditionellen Nationalverständnisses und damit einhergehend den Rekonstruktionsprozess nationaler Identität. Seine Setzung steht auch für den noch immer andauernden Loslösungsprozess aus den 1990/1991 überwundenen politischen Zusammenhängen. Aber vor dem Hintergrund der neueren Denkmalsdebatten in Estland und vor allem in Tallinn selbst, wird die Denkmalssetzung zum Versuch, ein Bild nationaler Geschlossenheit zu entwerfen und die in der estnischen Bevölkerung schwelenden Konflikte um die Erinnerung zu verdecken. Was mit der Tallinner „Siegessäule“ ausgeblendet werden sollte, deckte die estnische Künstlerin Kristina Norman in ihrem Projekt „After-War“ wieder auf: Alte und neue Erinnerungstraditionen treten in Konkurrenz und verdrängen einander; Geschichte wird von den verschiedenen Bevölkerungsgruppen gegensätzlich interpretiert, so dass im heutigen Estland verschiedene Erinnerungskollektive auf einander stoßen.

Zwei Wochen vor der Einweihung der Tallinner Säule präsentierte Kristina Norman ihr Projekt in Form einer multimedialen Installation als offiziellen Beitrag Estlands zur 53. Biennale in Venedig. In ihrer Arbeit griff sie die Zerrissenheit des Landes über die Erinnerung an die Befreiung Estlands von der deutschen Besatzung 1944 auf und führte sie anhand des Denkmalstreits um jenen bronzenen Soldaten vor, der Ende April 2007 in Straßenschlachten und der Entfernung der Denkmalsskulptur endete. Die nächtelangen Krawalle sollten offensichtlich mit der Freiheits- oder Siegessäule vergessen gemacht werden.

Anlass des Streits war das von den sowjetischen Behörden errichtete „Denkmal der Befreier Tallinns“, das 1947 zum dritten Jahrestag des Einmarsches der Roten Armee in Tallinn auf dem zentral gelegenen Tönismäe-Platz errichtet worden war. Die von dem estnischen Bildhauer Enn Roos geschaffene zwei Meter hohe Bronzeskulptur markierte gleichzeitig die Grabstelle von dreizehn Angehörigen der Roten Armee. Entsprechend zeigte das von einer Mauer hinterfangene Denkmal einen trauernden Soldaten mit gesenktem Haupt, abgenommenem Helm und geschultertem Gewehr. Das von einem gebrochenen Heroismus gezeichnete, realistisch geformte Werk hatte der Bildhauer nach dem Modell des in Estland populären Ringers Kristjan Palusalu gestaltet, der Sieger im Freistil-Ringen bei den Olympischen Spielen 1936 in Berlin war. Das Denkmal stand fortan im Zentrum der politischen Öffentlichkeit und war Schauplatz der jährlichen Kundgebungen zum 9. Mai, dem Siegestag im Großen Vaterländischen Krieg der Sowjetunion gegen das faschistische Deutsche Reich. Aber schon vor 1990 wurde das Monument in der Stadt Tallinn unterschiedlich interpretiert: Während es für den russischen Bevölkerungsteil die Befreiung vom Faschismus symbolisierte, stand es für die Esten als ein Zeichen der sowjetischen Besatzung und der Unterdrückung Estlands.

Nach der Wiedererlangung der estnischen Unabhängigkeit hielt die russische Bevölkerung Tallinns an ihren Gewohnheiten fest und beging auch weiterhin den 9. Mai feierlich am Denkmal des bronzenen Soldaten, wobei die Erinnerung sich zunehmend festlich, ungezwungen und individuell gestaltete. Fortan wurde das Denkmal zum Identifikationsort des russischen Bevölkerungsanteils, der in Tallinn circa 40 Prozent beträgt, in gesamt Estland bei circa 30 Prozent liegt. Als ab 1997 eine Sprachprüfung zum Kriterium der estnischen Staatsbürgerschaft wurde und fortan viele Menschen russischer Herkunft sich als Staatenlose in ihrer estnischen Heimat wiederfanden, verstärkte sich die Identifikation mit dem Denkmal. Die Sprachgesetze führten dazu, dass heute circa 10 Prozent der Bevölkerung Estlands staatenlos sind.

Kristina Norman, „Golden Replica“ des Bronze-Soldaten, Installation „After-War“, Biennale Venedig 2009, Foto Martin Schönfeld.

Als gewissermaßen russischer Identifikationsort wurde das Denkmal des trauernden Soldaten aber auch zum Ziel von Angriffen estnischer Nationalisten. Diese Konflikte verschärften sich im September 2006, woraufhin die Polizei das Denkmal absperrte. Am 15. Februar 2007 beschloss das estnische Parlament das „Gesetz gegen verbotene Denkmäler“, das auch den Tallinner Bronzesoldaten ausdrücklich erwähnte und bestimmte, dass alle Denkmäler, welche die Sowjetunion verherrlichen, entfernt werden sollten. Zwar verweigerte der estnische Präsident seine Unterschrift unter das Gesetz, aber dennoch ließ die Regierung am 29. April 2007 den Bronzesoldaten in Tallinns Stadtzentrum abbauen und zweieinhalb Kilometer entfernt, am Stadtrand auf einem Militärfriedhof zum 8. Mai 2007 neu aufstellen. Dieser späte Denkmalsturz provozierte Krawalle und Straßenschlachten zwischen Demonstranten und der Polizei, bei denen ein Jugendlicher ums Leben kam, 70 Zivilisten und 12 Polizisten verletzt, 99 Gebäude beschädigt und mehr als 900 Menschen vorübergehend fest genommen wurden. Diese nächtlichen Auseinandersetzungen am 27. und 28. April 2007 werden seitdem „Bronzene Nächte“ genannt. Nicht minder schwerwiegend waren dabei die nachfolgenden außenpolitischen Spannungen zwischen Estland und Russland und die wirtschaftspolitischen Folgen: Der mit diesem Streit ausgelöste volkswirtschaftliche Schaden wird auf einen Ausfall von circa 450 Millionen Euro geschätzt.

Die in Tallinn und Estland lebenden Russen empfanden die Entfernung des Bronzesoldaten als einen symbolischen Ausdruck für ihre fortschreitende Diskriminierung und als den Versuch der estnischen Regierung, die russische Minderheit und die sowjetische Vergangenheit Estlands unsichtbar zu machen.

Den aktuellen Konflikt der widersprüchlichen estnischen Erinnerungskollektive legte die 1979 in Tallinn geborene Künstlerin Kristina Norman in ihrer Installation offen. In der Mehrteiligkeit erzählte sie

den Prozess des Denkmalsstreits. Auf einer Etage des recht versteckt gelegenen Palazzo Malipiero im Herzen Venedigs verteilte sich die Installation in fünf Räumen mit drei Videoprojektionen, einem kinetischen Bildobjekt und einer sphärisch schwebenden Skulptur. In ihrer Folge begann sie mit der Projektion individueller Erinnerungsrituale, wie sie sich nach 1991 an dem Denkmal abspielten. Dabei war in die Leinwand auf einem gesonderten, kleinformatigen LCD-Bildschirm ein Dokumentarfilm von den bis 1990 abgehaltenen, streng hierarchisch durchgeführten Kundgebungen zum 9. Mai einmontiert. Der Kontrast dieser zwei Filme verdeutlichte die freiheitliche Entwicklung, die der Systemwandel 1990/1991 hervorrief. Im nächsten Raum folgte eine kinetische Bildwand, von Kristina Norman „Kinetics of Power" genannt. Dieses von beweglichen Billboards inspirierte Objekt zeigte in seiner beständigen Folge den Ablauf der Veränderungen auf: den Tõnismäe-Platz mit seinem Denkmal, den Platz ohne das Denkmal und schließlich das Denkmal an seinem neuen Ort. Jeder Bildwechsel wurde von einem maschinellen Sound begleitet. Die nächste Projektion schnitt Bilder von den Demonstrationen und Krawallen der Nächte des 26. und 27. April 2007 in Tallinn zusammen. Sie zeigten einen Straßenkampf zwischen der Polizei und überwiegend jungen Menschen, die in Ermangelung einer politischen Vertretung sich nur in bloßer Gewalt einen Ausdruck verschaffen können. Im Herzen der Ausstellung installierte die Künstlerin ihre vergoldete Kunststoffreplik („Golden Replica") der Skulptur des trauernden Soldaten. Seine liegend und gleichzeitig schwebende Hängung verkörperte sowohl den Denkmalssturz als auch die Verherrlichung der Skulptur, deren Goldfassung den kultischen Charakter kritisch pointierte. Die abschließende Projektion im fünften Raum dokumentierte die Rück-Reise des nun goldenen Kunststoff-Soldaten vom neuen Standort zu seinem ursprünglichen Platz im Stadtzentrum als eine symbolische Umkehrung der Denkmalsentfernung im April 2007. Mit diesem „spontanen Ritual" am 9. Mai 2009 wollte die Künstlerin das Gespräch zwischen den Bevölkerungsgruppen motivieren. Aber kaum, dass sie ihren goldenen Soldaten auf dem Tõnismäe-Platz aufgestellt hatte, wurde der gewünschte Dialog durch den Eingriff der Polizei unterbunden, die die Kunststoffskulptur konfiszierte. Für die Repräsentanten der Staatsmacht hatte die Künstlerin ein Trauma wiederbelebt. Die Reaktion verdeutlichte, dass ein gesellschaftlicher Dialog zwischen den verschiedenen Bevölkerungsgruppen verhindert werden soll.

Die Arbeit von Kristina Norman umfasste eine künstlerische Recherche, ein partizipatorisches Experiment und eine künstlerische Intervention im öffentlichen Raum. Das Projekt stellte dabei die unbequeme Frage nach Toleranz in einer Demokratie. Fernab vom Ereignisort bot die Installation „After-War" eine dichte Zusammenschau eines komplexen erinnerungspolitischen Konfliktfeldes. Sie verdeutlichte, wie ein demokratisches Land, das sich in einer Phase der Identitätsrekonstruktion befindet, die Pluralität der gesellschaftlichen Erinnerungen und die Vielfalt eines kulturellen Gedächtnisses abwehrt, damit ausgrenzt und Aggressionen und Gewalt provoziert. Die Künstlerin behauptete dabei ihre neutrale Position und verunsicherte nicht nur die Repräsentanten der Staatsmacht, sondern auch die Angehörigen der russischen Minderheit, die über die estnisch sprechende Künstlerin irritiert waren und in ihr deshalb zuerst eine Provokateurin vermuteten. Aber sie war auch nicht nur eine bloße Agentin der Ausgegrenzten, ließ doch ihre Aktion auch den anachronistischen Zug der kultischen Verehrung des bronzenen Soldaten nicht unerwähnt. So gelang es ihr, der Verdrängung von Geschichte entgegen zu arbeiten und die politische Instrumentalisierung von Erinnerung offen zu legen.

Die Einweihung der Freiheitssäule in Tallinn und die Ausstellungseröffnung von Kristina Norman in Venedig lagen zwar zeitlich beieinander, beide Ereignisse waren aber räumlich weit von einander entfernt. Ihre Koinzidenz demonstrierte die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen im Umgang mit dem kulturellen Gedächtnis im modernen Estland. Als offizieller Beitrag des Landes verdeutlichte die Installation aber auch, dass der Streit um die Vergangenheit noch nicht abgeschlossen ist und ein Teil der demokratischen Kultur des Landes ist, das seit 2004 der Europäischen Gemeinschaft angehört. Der Diskurs über diese Fragen wird in Tallinn fortgeführt: So forderte eine Ausstellung im Kumu Art Museum Tallinn am Jahresanfang 2010 die Besucher auf: „Let's talk about Nationalism", und sie zeigte künstlerische Projekte und Installationen „Between Ideology and Identity" – so der Untertitel der Ausstellung. Kristina Norman hat mit ihrem Projekt „After-War" bereits gezeigt, wie dicht Identität und Ideologie hier zusammenstehen.

Martin Schönfeld

Kristina Norman, Video-Still ("I haven`t done anything against the law") aus der Installation „After-War", Biennale Venedig 2009, Foto Martin Schönfeld

Louise Walsh, Unknown Woman Worker, Great Victoria Street, Belfast,1992, Foto Archiv

Milltown Friedhof, Westbelfast, Herbst 2009, Foto: Susanne Bosch

KUNST FÜR EIN BELFAST VON HEUTE

Als ich 2006 partiell von Berlin nach Belfast zog, war ich voller Elan, die Kunst in diesem öffentlichen, umkämpften Raum in all seinen Facetten und Möglichkeiten kennenzulernen. Schnell machte ich fünf verschiedene Arten von Kunst im öffentlichen Raum aus: Kunst als Denkmal; eine Ästhetik im öffentlichen Raum, die Territorien klar markiert; Kunst, die in sozial schwierigen Stadtteilen regenerativ wirken soll; Kunst, die interventionistisch, guerilla-artig und temporär auftritt sowie Kunst am Bau. Wie sich die geschichtliche, politische und soziale Dimension von einem Ort wie Belfast auf die Kunst auswirkt, wird der Artikel im Folgenden vorstellen.

GEDENKKUNST

In Zahlen fordert der letzte blutige nordirische Konflikt von 1969 bis 1998 3.480 Tote und unzählige Verletzte[1]. Der 800 Jahre währende, immer wieder gewalttätige Konflikt äußert sich in vielen Facetten weit über die letzten 40 Jahre hinausgehend. Irland, ein ländliches Gebiet mit einer Kolonialgeschichte der Besetzung und Verleibeignung durch die Briten sowie einer komplexen religiösen Geschichte, war Jahrhunderte bitterarm.

Aufgrund dessen ist Irland kein Land voller Kulturdenkmäler, es ist ein Land voller Gesang und Geschichten, eine preiswerte Form von Kultur, da kostenlos zu produzieren und einfach von einer Generation an die nächste weiterzugeben. Wenn man Stätten des Kulturerbes in Nordirland besucht, besucht man in der Regel Kulturgüter der Besetzer, d.h. britische Landgüter und Gärten, britische Artefaktesammlungen[2].
Denkmäler der irischen Kultur(-geschichte), das sind oft die Steine auf den Gräbern, das sind Märchenbäume in den Dörfern, das sind zerfallene Bauernhäuser. Die Form der Kunst ist eng an eine Kultur des Raumes (ländlich) und nicht der Zeit (urban) gebunden.

Zeitgenössische Denkmäler in Belfast sprechen ausschließlich vom letzten Konflikt, der bis 1921 zurückgeht, dem Jahr der Spaltung Irlands in einen frei regierten Süden und einen Norden, der bis heute von London aus verwaltet wird und offiziell zum United Kingdom gehört. (Die Nord-Iren haben einen irischen und britischen Pass, während die Süd-Iren nur den irischen Pass besitzen).
Die Gedenkkultur der Opfer und Täter des Nordirland-Konflikts ist rege und ein fester Bestandteil der Terror-Tourismus-Industrie. Gedenktafeln und Gärten an Orten, wo Tod und Gewalt stattfanden, findet man über die ganze Stadt verteilt und zwischen öffentlichen und privaten Gebäuden. Die ästhetische Sprache ist einheitlich: Meist schwarzer Stein, Gravur, Adler.[3] Eine andere, ephemere Gedenk-Kultur besteht darin, frische Blumen an Orte zu binden, an denen jemand starb.

Die Kritik an der momentanen Gedenkkultur lautet, dass die Intention dieser Kultur mehr zu der nachhaltigen Aufrechterhaltung von schmerzlichen Erinnerungen führt, als zu einer aufrichtigen Toleranzkultur der Differenzen. Fragwürdig ist die oft geäußerte Haltung des „niemals Vergessen - niemals Verzeihen". In Belfast ist die Frage sehr virulent, ob Gedenken erst dann beginnen kann, wenn die Generation Überlebender verstorben ist.

TERRITORIALMARKIERUNG

Belfast scheint die Stadt zu sein, die keine weitere öffentliche Kunst mehr braucht. Sie ist voll damit. Viele Randsteine sind farbig bemalt, überall Flaggen, Fahnen, Wappen, Symbole, Arme, Hälse und Hände voller Tätowierungen, Wandmalereien, nicht zu vergessen die Zäune und Mauern. Die Stadt sowie ihre EinwohnerInnen sind komplett gekennzeichnet. Sie ist dabei nicht vorrangig markiert für Außenstehende und Gäste, sondern für sich selbst und das durch eine explizit visuelle Sprache. Farben, Symbole, Schrift: alles ist besetzt mit Bedeutung. Die BelfasterInnen lesen Symbole im öffentlichen Raum für oder gegen sich. Nur Weniges, wie Werbung und Dekorationen in öffentlichen und privaten Gärten, wird nicht lokal-politisch gelesen. Bei all der Visualisierung geht es ausschließlich um die eindeutige Markierung von Raum: Es gibt keinen neutralen öffentlichen Raum in Belfast, jeder Raum gehört politisch zur einen oder anderen Seite.

Wäre da nicht die allgemeine Idee in den Zeiten nach der akuten Konfliktphase, dass genau diese bisher eindeutig gesprochene Sprache der Situation nicht mehr angemessen ist, dass sie verschwinden sollte, dass sich diese Gesellschaft, so wie sie konstituiert ist, transformieren soll in eine zeitgemäße Gesellschaft, die Differenzen und verschiedenartigen Identitäten zustimmen und vermischen kann und dies nicht als (lebens)bedrohlich empfindet.

Ein Mittel für diese innere Veränderung der Gesellschaft ist die Kunst. Zum einen muss sich das öffentliche Erscheinungsbild des Ortes visuell verändern. Kunst soll aus der Sicht der regenerationszuständigen Institutionen möglichst unpolitisch sein, sie soll dazu beitragen, dass der öffentliche Raum nicht als markiertes Kampfgebiet empfunden wird, das erobert werden muss, sondern als offener Raum für neue Begegnungen. Also muss das „alte Zeug" nach und nach verschwinden, ein Reinigungsprozess soll den Ort visuell normalisieren. Wandbilder werden übermalt, die Kultur des Gedenkens soll von der nachhaltigen Anklage zu einer Toleranzkultur der Differenzen transformiert werden. Eines Tages sollen Mauern und Zäune niedergerissen sein. Bereits jetzt gibt es hier und da einige Bronzeskulpturen, die versuchen, vom irischen Alltag zu erzählen und von der Welt an sich. An jedem anderen Ort habe ich große Widerstände gegen diese Drop- Sculptures aus Bronze; mir widerstrebt in der Regel das Material, die ästhetische Sprache, ich kann mich schwer mit der Narration identifizieren. Hier erlebe ich, wie diese Skulpturen als ein Schritt der Normalisierung des öffentlichen Raumes dienen sollen, generell freundlich, harmlos und einfach als Erholung von Markierungen und Anklagen. Ich kann nachvollziehen, wie Kommissionen und KünstlerInnen um Lösungen gerungen haben, zu einer Transformation beizutragen. Ich habe hier ebenfalls lernen müssen, dass nur wenige Materialien dauernden Angriffen von Menschen standhalten und deshalb Keramik und Metall in großer Mehrzahl benutzt werden.

Arkadenbogen, Bangor, Juli 2008, Foto: Susanne Bosch

Tafel in Nordbelfast, Bawnmore Park/Shore Road, Foto Archiv

Jan Uprichard, S.R.I.L Foto: Jan Uprichard

KUNST ALS REGENERIERUNG

Was allgemein für den öffentlichen Raum gilt, wird in Belfast sehr klar sichtbar: Öffentlicher Raum ist keine erweiterte Galerie. Alle öffentlichen Orte sind mit Kontext behaftet und KünstlerInnen, die im öffentlichen Raum arbeiten, werden unweigerlich mit den Menschen, dem Ort, seiner Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft konfrontiert. Von den Kommissionen, die Kunstprojekte in öffentlichen Raum ausschreiben und betreuen, wurde bereits teilweise verstanden, dass die schrittweisen Veränderungen des Erscheinungsbildes von den Bürgern innerlich erlebt und gewollt sein müssen und nicht funktionieren, wenn sie von Außenstehenden oder Abgesandten wie Politikern oder Künstlern ohne die Einbindung der lokalen Nachbarschaft vollzogen werden.
Die außen gemachten Schritte müssen dem inneren Zustand der Gesellschaft entsprechen. In Belfast wird der Blick auf die TeilnehmerInnenbereitschaft so geschärft wie nie. Wenn BürgerInnen aus einer Geschichte und Verhaltenserziehung des Bürgerkriegs und Konfliktes kommen, dann stimmen verschiedene Annahmen über zivilgesellschaftliches Engagement nicht mehr:

- Die BürgerInnen sind in der Regel nicht offen, neugierig und bereit, neue Erfahrungen zu machen in einem von ihnen unkontrollierten oder unbekannten Setting.
- Die BürgerInnen trauen und glauben nicht an das Gute in der Kultur, eingebracht von Außenstehenden.
- Die BürgerInnen empfinden den öffentlichen Raum als Feindesland und haben in der Regel keine guten Erfahrungen in diesem gemacht. Sie verachten ihn.
- Die BürgerInnen kennen als zivilgesellschaftliches Engagement ausschließlich politisch motivierte Aktionen und halten bzw. bewerten somit jede Aktion als ein politisches Statement für/gegen sie oder für/gegen andere.
- Die BürgerInnen misstrauen den Geldgebern und deren Intentionen sowie den Intentionen der KünstlerInnen für diese Art von gesellschaftlich regenerativer Kunst.

Und wenn tatsächlich mal ein Prozess des Bewusstwerdens stattfindet, sind es oft die verwaltenden Institutionen, die sich nicht in der Lage fühlen, solche Prozesse zu begleiten und positiv medientauglich für sich zu vermarkten. Man stelle sich vor, es gibt (partizipatorische) KUNST und keineR geht hin ... Seit ich mich der partizipativen Kunst von anderen Blickwinkeln als aus dem Kunstdiskurs nähere, erscheint mir schärfer, worum es sich bei dieser Kunst handelt. Zivile Bürgerbeteiligung ist ein unbedingtes Muss zur Erlangung einer Gesellschaftstransformation. Partizipation ist eigentlich zu kurz gegriffen für diesen Prozess: Es bedarf langfristig einer echten Zusammenarbeit, sprich: Partner auf Augenhöhe teilen Macht und Verantwortung sowie Autorenschaft für den Prozess. Wissen und Können werden gleichermaßen angeeignet. Mit Kunst im öffentlichen Raum hat das insofern zu tun, als dass KünstlerInnen – wenn sie den öffentlichen Raum nicht als erweiterte Galerie missverstehen – sich mit den Bürgern eines Ortes in diese ästhetischen und ethischen Verhandlungen um die Neugestaltung des Raumes begeben müssen, sei es

Bonfire (Lagerfeuer), 11. Juli 2009, Foto: Susanne Bosch

Friedensmauer (1 von 53), Oktober 2009, Foto: Susanne Bosch

auch nur temporär. Die dafür existierenden Programme und Finanzierungen sind bisher nur rudimentär in der Lage, diesem Potenzial der Kunst nachzukommen. Meistens endet dieser Ansatz in kreativen Workshops und fragwürdigen Projekten im öffentlichen Raum.

INTERVENTIONISTISCHE KUNST

Der Charakter der Stadt und die ewig unsichere Situation haben es mit sich gebracht, dass Belfast eine ausgeprägte Kultur an ephemerer Kunst hat. Direkt aus der Konfliktsituation heraus entstanden, ist eine extrem aktive und starke Performance-Szene. In Nordirland ist die Praxis der Kunst oft nur mit dem eigenen Körper eine nachvollziehbare Reaktion auf das Hier und Jetzt. Die Performance-Szene ist hauptsächlich organisiert durch die Gruppe Bbyond[4], welche sowohl den theoretischen Diskurs als auch internationale Festivals und Netzwerke forciert. Eine Stadt im Kampf und Konflikt bringt ungeheure Absurditäten im Alltag sowie unstrukturierte Freiflächen, nicht regulierte Territorien und Situationen hervor. Hinzu kommt ein starker, schwarzer Humor. Zu nennen sind hier der Factotum Choir (Faktotum Chor)[5] und die Zeitschrift ‚the vacuum' (das Vakuum)[6]. Die Stadt hat keinen nennenswerten Kunstmarkt, dafür unzählige von KünstlerInnen betriebene Galerien, Projekträume, Produktionsstätten, Atelierhäuser und Eventorte[7]. Beispiele sind PS2; ferner FIX, eine Performane und Live Art Biennale, die seit 1994 von Catalyst Arts organisiert wird[8]. Catalyst Arts, Queen Street Studios, Flax Studios, ad hoc und andere sind Strukturen, die sich grundsätzlich kollektiv unterstützen und mit Selbstorganisation auseinandersetzen[9]. Dieser Geist sorgt für interessante Interventionen im öffentlichen Raum. Zu nennen sind an dieser Stelle auch die Biennalen von Interface, die 2006 und 2008 etliche Arbeiten im öffentlichen Raum realisierten.[10] Interface als theoretisches und praktisches Forschungszentrum der Bedeutung von Kunst in einer Transitgesellschaft zeichnet sich auch dafür verantwortlich, dass es seit 2007 ein Masterprogramm „Kunst im öffentlichen Raum" an der University of Ulster gibt.
Die MA Studierende Jan Uprichard realisierte S.R.I.L. (Smell Association Denominator/Geruchs Assoziations Benenner)[11], eine Arbeit, dem ein 1,5 jähriger Forschungsprozess vorausging. S.R.I.L. sammelt und archiviert Gerüche, die Erinnerungen wachrufen. Im Januar 2010 errichtete S.R.I.L. für drei Wochen eine Geruchsstation in einem Container, in der die PassantInnen ihre Geruchserinnerungen an Zuhause, Sauberkeit und Belfast selber herstellen und exponieren konnten.

KUNST AM BAU

Am wenigsten hat sich der Nordirland-Konflikt wahrscheinlich auf die Kunst am Bau ausgewirkt. Die Wahl der eingesetzten Materialien mag immer noch stark beeinflusst sein von der niedrigen Vandalismusschwelle in Nordirland. Wird in Nordirland öffentlich gebaut, so gibt es auch hier die Ein-Prozent für Kunst Klausel. Die Wettbewerbe sind in der Regel öffentlich ausgeschrieben. Aufgrund der hohen Anzahl an Gesundheitseinrichtungen, gibt es die wohl interessantesten Sammlungen zeitgenössischer Kunst am Bau in Krankenhäusern und Gesundheitszentren. Wie wohl überall spiegelt sich in der Kunst am Bau das Ringen um ästhetische Kriterien zeitgenössischer Kunst wider sowie die Zusammensetzung des Entscheidungskomitees. Aktuelle Beispiele findet man unter Arts Care, sowie die „Big Art" Kommission des TV Senders Channel 4[12].

FAZIT

Kunst im öffentlichen Raum in Belfast berührt immer die Extreme, sei es in politischer, kollektiver, performativer, aber auch konservativer Richtung. Es erfordert eine klare und eindeutige Verfasstheit der AutorInnen von Kunst, um starke Arbeiten in diesen extremen Raum zu stellen. Es lässt keinen Zweifel an dem Allgemeinen (the common) im öffentlichen (the public) Raum und dessen Bedeutung für AutorIn, Prozess, Werk und Betrachter.

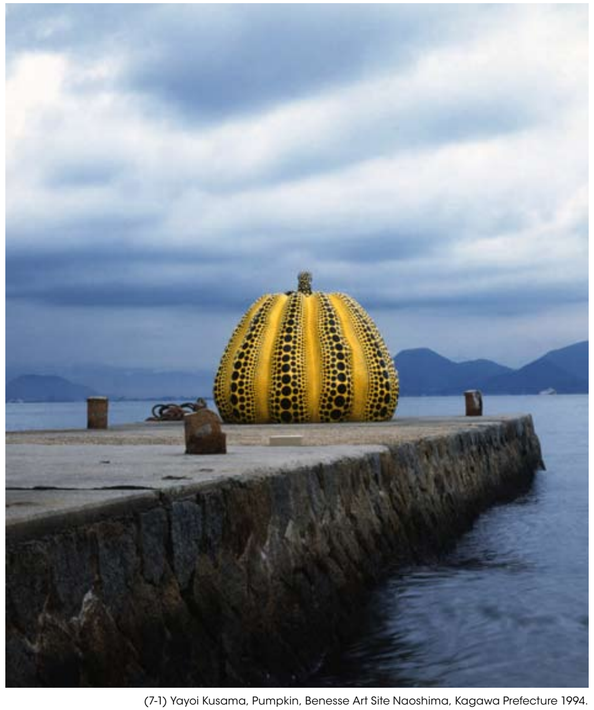
Susanne Bosch
... macht Kunst im öffentlichen Raum, ist Mitglied bei Interface und leitet zusammen mit Dan Shipsides den MA Art in Public, University of Ulster.
www.susannebosch.de
www.interfacebelfast.com
www. prospectus.ulster.ac.uk/course
Weitere Ressourcen:
www.duchasoralhistoryarchivebelfast.blogspot.com | http://cain.ulst.ac.uk | www.publicart.ie | www.visualartists.ie

1 Sutton Index of Deaths von: www.br-online.de
2 www.nationaltrust.org.uk/main/w-global/w-localtoyou/w-northernireland.htm
3 Foto aus Nordbelfast, Bawnmore Park/Shore Road, Bawnmore; aus dem Archiv: http://cain.ulst.ac.uk/viggiani/north_plaque.html
4 www.bbeyondperformance.org
5 www.factotum.org.uk/main/about.html
6 www.thevacuum.org.uk
7 www.pssquared.org
www.spaceshuttle.org.uk
www.urbanclearance.co.uk
www.streetarchaeology.co.uk
8 www.fixcatalyst.org.uk/details.php?id=5
9 www.catalystarts.org.uk
www.queenstreetstudios.net
www.flaxartstudios.org
www.adhocbelfast.co.uk
10 www.interfacebelfast.com
11 http://sril.wordpress.com
12 www.artscare.co.uk
www.ciaraomalley.com/
www.atopia.org.uk
www.channel4.com/culture/microsites/B/bigart/sites_2.html

Jan Uprichard, S.R.I.L Foto: Jan Uprichard

(6-1) Louise Bourgeois, Maman, Minato-ku Tokyo 2003. Foto: Mori Art Museum

PUBLIC ART IN JAPAN
A General Survey


(7-1) Yayoi Kusama, Pumpkin, Benesse Art Site Naoshima, Kagawa Prefecture 1994.

(2-1) Kenzo Tange, Hiroshima Peace Park, Hiroshima City 1954, Memorial Day on Aug. 6,1960. Foto: Nishi Nihon Shabo.

(3) Ryokichi Mukai, Ari-no-Shiro, Ube City Tokiwa Park 1962. Foto: Ube City.

1. PREFACE

In Japan, it has been more than half a century since public art projects were first initiated to enrich the city environment that had been devastated by World War II. In the meantime, hundreds of projects have been realized and a range of art activities has been developed outside of museums. Moreover, since about 20 years in Japan the term "public art" with its European and US origins has been becoming increasingly popular. In Japan, however, the term "public art" has generally been interpreted with the narrow definition of "fine art works installed in outdoor spaces"; in contrast to European and US public art where an emphasis has been increasingly put on public and social interaction. In addition, public space in Japan is considered simply to be the physical outdoor space and discussions about the democratic nature of public space are rather limited. In 19th and 20th century Japanese society, "public" referred to the bureaucratic and official, implying that public art is produced through official and bureaucratic processes and then given to the citizens.

Even though hundreds of projects have been realized, there has been no public art policy in Japan at the level of central and local governments. Namely, the practices have been realized occasionally. Following a reflection of World War II nationalism, Japanese cultural policies have fallen behind compared to Western countries. There was a period in the 1970s called the "Cultural Age" when local governments enthusiastically built art museums and supported public art, but such activities were typically construction-oriented projects and there was no long-term policy such as a "one-percent for art" widely accepted in many countries. There are also no art administrators in governmental sectors, and therefore mainly art consultants coordinate practices. Consequently, public art activities have not become sustainable and are greatly affected by changing political and economic situations.

In the early 21st century, a time of globalization and the information society, new urban models are also being tried in Japan. The role of creativity, culture and the arts as well as participatory, community-based projects for urban regeneration are getting more attention.

In this article, the public art scene in Japan following World War II will be reviewed using examples of various practices.

2. RECONSTRUCTION DURING THE POST-WAR PERIOD. 1950S-60S

In the transition from post-war reconstruction to the high economic growth era, artists had a role to play in the renewal of once devastated urban areas.

Statues of military figures placed in towns during the wartime period were removed and destroyed under the GHQ occupation. The 1950s then stood for a conversion to democracy, and so there was a tendency to produce statues such as mother and child figures, representing peace, freedom and democracy. More innovative cultural forms began to be developed in the mid-1950s, finally finding a freedom from conventional and historical artistic expressions. For example, avant-garde artist groups such as Jikken Kobo, Group '58, Experimental Workshop, Gutai Group and High Red Centre left museum spaces and went into the streets and parks for outdoor exhibitions and Happenings. In addition, collaborative activities among architects and artists also began to emerge in the mid-50s. In this time Hiroshima Peace Park by Kenzo Tange became the model for collaborative space design in post-war Japan.

2-1. HIROSHIMA PEACE PARK, HIROSHIMA CITY. 195

A peace memorial park was planned in the city of Hiroshima where the first atomic bomb was dropped on August 6, 1945. A promising young architect, Kenzo Tange, won the competition and completed his work in 1954. The park was expected to have a close correlation to the Atomic Dome, which was a ruin with only its frame left, located just across the Motoyasu River. Tange's design concept emphasized a main park axis emerging at the Atomic Dome, going straight south across the park, allowing space for monuments and museums and finally vertically crossing the main East-West street named Heiwa O-dori which accesses the park with two bridges. During the planning, Tange commissioned the Japanese-American sculptor Isamu Noguchi to design the atomic bomb memorial monument and two bridges. Although the plan for the two bridges was accepted, the epochal idea of a memorial with underground meditation space was rejected because of Noguchi's American nationality. Still, these ideas made a significant impact as Noguchi emphasized interaction between society and sculpture. In following years, the collaborative design of public space involving urban planning, architecture and sculpture pioneered in Hiroshima led to the construction of the Tokyo Olympic Stadium and other city office buildings. A climax was found in the Osaka EXPO '70 involving many artists as well as architects. Nevertheless, such projects were still restricted to major national projects representing the recovery of the Japanese economy and required years to become common practice.

3. CITY MAKING WITH SCULPTURES. 1960S-80S

From the 1960s to the 1980s, a time of economic recovery and rapid growth, many sculptures for urban spaces were created through the movement of "City Making with Sculptures". A pioneering event was the grass roots movement of planting flowers along a river by the citizens of Ube City. Part of this project's budget was used to install a sculpture in front of a station, which attained enormous popularity. This project was later subsidized by the local government and also became a biannual event called "Modern Japanese Sculpture Exhibition". This continues and is aimed at city beautification, affirming local identity and promoting culture. With increased interest in quality of life, similar movements regarding sculpture have prevailed all over Japan in cities such as in Kobe, Yokohama, Asahikawa, Nagano, Sendai, Hachiouji, Nagoya, Hekinan, Kurashiki, Setoda, etc. This activity increased the prevalence of abstract sculpture and the variety of materials. It also became an influential means to support artists and establish public recognition. This nation-wide activity, however, also gave rise to problems. First, since the projects have been often realized as a result of sculpture competitions where the site has not been decided on beforehand, there were often artworks with no relation to the sites. Second, since similar competitions have been repeated in many cities, same names tend to have been selected. This practice has been stopped in most cities due to an economic decline, and as much has already been realized.

(5-2) Hidetoshi Nagasawa, Pleiades, Shinjyuku-ku Tokyo 1995. Foto: Hirsako Tsuchida.

(5-3) Claes Oldenburg & Coosje van Bruggen, Saw Sawing, Koutou-ku Tokyo 1996. Foto: Masashi Takahira.

(7-2) Ilya & Emilia Kabakov, The Rice Field, Matsudai, Nigita Prefecture, Echigo-Tsumari Art Triennale 2000. Foto: S. Anzai. Art Front Gallery.

(7-3) Isamu Noguchi, Moere Beach, Moerenuma Park 2005. Sapporo City.

(7-4) Dani Karavan, Murou Art Forest 2006, Murou, Uda City, Nara Prefecture. Foto: Gil Percal.

(8) YamanakaCamera, BonDance/TORIDE-SEOKSU-IN, 2008, Toride Art Project.

4. THE CULTURAL AGE. 1970S

In the mid-1970s, urban development designed for economic growth and efficiency gave rise to problems of environmental pollution but also led to homogeneous landscapes without local character. Attempts to rediscover local cultural aspects in the landscape and at the same time promote local cultures became a campaign of local governments with slogans such as "The Regionalism Age" and "The Cultural Age". Although this was rather construction-oriented, a "percent for art" plan that allocates one percent of the budget of public buildings to public art was discussed at that time. However, these plans did not become long-term regulations and were eventually abandoned due to economic and political changes.

5. BUBBLE ECONOMY PERIOD. 1980S-1990S

From the 1980s to the mid 1990s, Japan's prosperity was peaking in the so-called "Bubble Economy", and so major redevelopments and public works projects were being carried out in metropolitan areas. During this period public art spread quickly throughout Japan, and this was also the time when the term "public art" - which originated in western countries - came to be used widely. The City of Tokyo as well as the Housing and Urban Development Corporation undertook redevelopment projects with large budgets, and site-specific public art projects involving world famous artists became symbolic landmarks which also could serve to increase land values of the site.

5-1. FARET TACHIKAWA TAMA CITY, TOKYO. 1994

When the land of the Tachikawa US Air Base was returned to Japan, the redevelopment of the area was entrusted to the Housing and Urban Development Corporation. After building construction had already been started, a program of public art was decided on. As a result, artworks were installed in limited spaces such as on the pavement or in-between buildings where originally no artworks were planned. Still, many artworks including benches, plant covers or ventilation openings had practical functions and managed to add brightness and human atmosphere to the office landscapes.

5-2. THE SHINJUKU ISLAND, SHINJUKU-KU, TOKYO. 1995

This project was executed by the Housing and Urban Development Corporation as one of the projects of the newly built sub-city center of Tokyo. Since architects and artists already collaborated during the planning stage, artworks were effectively integrated into the spaces. Works by ten prominent artists were installed to increase the quality of the spaces in the midst of high-rise buildings.

5-3. TOKYO BIG SIGHT, KOUTOU-KU, TOKYO. 1996

Tokyo Big Sight is an international exhibition hall, the largest in the country, built by the City of Tokyo in a newly reclaimed development area facing the Tokyo bay. A huge saw cutting into the earth by Claes Oldenberg & Coosje van Bruggen was installed at the entrance as the symbol of the site. Further, a huge garden designed by Hidetoshi Nagasawa aimed to integrate art with landscape design. Other than the examples mentioned above, public art was also installed by the City of Tokyo in the Tokyo Metropolitan Government Office in 1991 and at the Tokyo International Forum in 1997.

Such installations helped to emphasize the characteristics and quality of the specific spaces. A weakness however, with these works is that there was limited prior discussion about the role of the artworks in public space. Budget surpluses tend to flow into the projects just like trophies of the large developments, leading people to think that public art was a kind of luxury phenomena during the period of the Bubble Economy.

6. PRIVATE REDEVELOPMENT. MID-1990S

Since the recession in the '90s, the government has drastically reduced urban projects. However, as a result of governmental policies of deregulation and privatization, the private sector became interested in installing public art on their own project sites as a strategy to express sophistication and culture-oriented. Examples include the Roppongi Hills, Shiodome Shio Site and Marunouchi Buildings, etc.

6-1. ROPPONGI HILLS MINATO-KU, TOKYO. 2003

Among such projects, Roppongi Hills is the largest redevelopment complex in Japan by a private developer. It was completed after 20 years of planning and contains cultural facilities, offices, and commercial spaces. The Mori Art Museum is located at the top of the 53 story main tower and represents the concept of the place as a "Cultural City Center". Many public works of international artists such as Louise Bourgeois, Sol LeWitt, Cai Guo-Qiang etc. were commissioned for the site. In addition, unique benches created by designers and artists were installed on the sidewalk adjoining the complex. This redevelopment project has had a significant effect on later private projects as an example of a cultural strategy initiated by a private corporation. This kind of project is generally seen to be contributing to improving the cultural and economic value of a place. It might be said, on the other hand, that public art tends to be installed in privileged areas.

7. REVITALIZATION OF LOCAL COMMUNITY. 1990S-2000S

Since the 1970s, local communities have been faced with many problems such as economic exhaustion, aging and declining populations as well as the decline of agriculture, including forestry and sea farming, largely thanks to globalization. Cultural landscapes had been created by people living in harmony with nature, but as the traditional economic means of survival were lost a priority on new economic development began to standardize the landscape. With this background, a new appreciation of local cultural heritage and of the natural environment has emerged, especially after the collapse of the Bubble Economy. People can be assisted with the recognition of their own local identities and creative community improvements can be encouraged through culture and the arts. And so many unique projects have been developed in various local areas, aiming at the revitalization of local communities and the activation of tourism (agri- and eco-tourism).

(7-2) Nobuho Nagasawa, See – through Eyes, Tokamachi, Niligata Prefecture, Echigo-Tsumari Art Triennale 2003.

7-1. BENESSE ART SITE NAOSHIMA, KAGAWA PREFECTURE. 1992

Naoshima Island, located in the Seto Inland Sea, has historically been a small fishing village and the northern part of the island was developed into a copper industrial area at the beginning of the 20th century. Local town government planners resolved to re-activate the island's culturally rich heritage, and this objective was supported by the Benesse, an educational corporation, which managed cultural activities such as art museums, hotels and campsites since the 1980s. These efforts led to the development of new cultural activities, such as an art museum and a hotel campsite and also the creation of the "Benesse Art Site Naoshima" master plan, designed by the architect, Tadao Ando. Site-specific artworks were realized based on the landscape of the sea, the island and the history of the town. An island visit calls for a stay at the hotel designed by Ando and a visit to the museums. Traditional houses transformed by artists attract tourists, which contribute to local revitalization. A further development called "Seto Inland Art Network" has been realized involving surrounding islands, for example Inujima, where former copper mining areas were utilized as sites for art.

7-2. ECHIGO-TSUMARI ART TRIENNALE, NIIGATA PREFECTURE. 2000

The area called Echigo-Tsumari (meaning "heavy snowfall") has ca. 8.000 inhabitants and the problems of aging and depopulation. The Triennale festival has been attracting international attention as one of the most ambitious experiments of revitalizing a local community through contemporary art. Temporary installations have been created by more than one hundred artists in collaboration with the local community. In addition, site-specific permanent works by prominent artists have also been installed in former schools and rice terraces etc. Civil engineering projects such as roads, bridges, parks and public facilities have been realized, utilizing art as well.

Artist-in-residence projects have also been promoted in partnership with local people and many young student volunteers. At the beginning, some scepticism arose for residents of the area about living with much contemporary art, but they acknowledged finally the importance of this exchange with urban areas. 160,000 or more people visit during the two months of the Triennale and it has given a great deal of appreciation for the agricultural traditions and the beautiful landscape, the most significant identities of this place. This became an opportunity for local people to rediscover pride in their own place through art.

7-3. MOERENUMA PARK, SAPPORO CITY. 2005

Moerenuma Park was planned as a large public green space with the "Circular Greenbelt Plan" which was aimed at enveloping Sapporo City with greenbelts and parks. The site of the park used to be a waste landfill, covering approximately 189 ha and being completed in the summer of 2005. The internationally known sculptor, Isamu Noguchi, designed the master plan of this large-scale park in his later years. His plan was based on the concept that the entire park is to be a sculpture. The 62 m high Mt. Moere, a 32 m high pyramid and a Play Mountain were constructed as area landmarks. The Park with its Moere Beach and 48 m high Sea Fountain attract large numbers of visitors all year round. It is important to note that this park is also part of reclamation of the waste treatment plant and flood control projects by the central government. The site attracts large numbers of visitors throughout the year.

(5-1) Vito Acconci, Project for Tachikawa City (car/sidewalk/seat), Tokyo 1994 Foto: S. Anzai, Art Front Gallery.

7-4. MUROU ART FOREST MUROU, UDA CITY, NARA PREFECTURE. 2006

This is a symbolic project of the revitalization plan of Murou Village: "Murou Art Arcadia Plan" in which local residents aimed to create a cultural heritage for future generations. The environmental artist Dani Karavan thoroughly studied the commissioned 8ha site located in a valley west of 1200 year-old Murou-ji Temple and surrounded by a beautiful rural landscape. He consulted local people and tried to creatively express the memory, and the geographical and cultural environment of the area. Historical rice terraces in the middle of the site have been preserved and continue to be cultivated by local farmers. The project thus symbolizes agricultural traditions and the life of the local community. In addition, a "Way of the Sun" (north latitude 32' 34") was drawn as an east-west line, on whose "gates" are located important cultural and religious sites, such as Ise Shrine and Murou-ji Temple. And so this newly constructed park is intimately connected to the area's history and distinctiveness. This innovative project was conceived not only to create an artistic park but also to integrate landslide prevention and water control projects in collaboration with civil engineering experts of the Nara Prefecture and the central government.

8. COMMUNITY AND ART. 2000 TO PRESENT

The Great Hanshin Earthquake in 1997 was an important opportunity to reconsider the question of local community. Reflecting on such difficult life situations, it appears that citizen groups concerned about empowerment of local communities and cultures have been on the rise since the beginning of the 21st century. Accordingly, community events and arts-related festivals have been encouraged by a variety of actors including artists, NPOs and volunteer citizen groups. This kind of activity has become an incubator of the new type of constituents who are active in local communities and getting to be influential in the decision making of cultural practices.

Post-industrial society is associated with whole environmental problems including various social problems, such as juvenile delinquency, crime, declining birth-rates, unemployment, economic disparities, and aging and shrinking populations. With these problems the arts are more and more expected to reflect on and think about present community conditions, to communicate with inhabitants about social inclusion and to discuss future perspectives. Educational and welfare related workshops are particularly encouraged at schools, hospitals and senior citizen institutions. For example, activities have been organized such as the Toride and Hiroshima Art Projects, in collaboration with local art universities, citizens and city governments. Tanpopo-no-ye Art Center, Hamamatsu NPO Network Center (N-Pocket), The NPO Community Art Funabashi and others have been initiated by citizens to discuss problems of disabled, of immigrants and general social and environmental situations. These activities are mainly supported by the private sector, but local governments are gradually getting interested in them as well. It may be concluded that new public art projects with a broader meaning have been emerging through an increasing public participation. A central government measure, "Basic Policy on the Promotion of Culture and the Arts" was finally established in 2001. There is also the „Vision of the 21st century in Japan" describing an image of the 2030s, namely as "An open, culturally-creative nation" which "achieves success through the attractiveness of culture and life with traditional and creative underpinnings". In this way, the central government also seems to expect by degrees from the arts in the future.

For this paper various public art practices in Japan and their contexts have been surveyed. Through this it is seen that public art contributes widely to the quality of life, yet it will be necessary to encourage more discussion about the complex circumstances around the public art in Japan and examine the means of the qualitative evaluation. The current situation sees creativity and the social role of arts and culture receiving increasing attention. In this context, it will be also important to study the framework of support system to guarantee sustainable artistic practices as well as public art policies in association with cross-policy integration.

Hiroko Shimizu
GCOE Special Researcher, Urban Research Plaza,
Osaka City University
www.spatial-design.co.jp
www.art-society.com

(8) Ritsuko Taho Joy-Farm Shop with Many Orders 1998. Ashiya City, Hyougo Prefecture.

DER KOLOSS VON DAKAR

Politik und Kunst gehen selten eine glückliche Verbindung ein. Das Manifest für eine unabhängige revolutionäre Kunst von André Breton, Diego Rivera und Leo Trotzki aus dem Jahr 1938 trägt dieser Erfahrung Rechnung, wenn die Autoren für die absolute Freiheit der Kunst plädieren, angesichts des Nationalsozialismus und Stalinismus und deren Instrumentalisierung der Kunst. Auch demokratische Gesellschaften sind davon nicht frei und nicht nur Diktatoren wollen sich Denkmäler setzen. Oft geschieht dies vermittelter durch die Kommerzialisierung und Privatisierung des öffentlichen Raumes, wie am Bebelplatz in Berlin Mitte oder durch unternehmerische Selbstherrlichkeit unter Ausschluss demokratischer Entscheidungsfindung wie bei Mehdorns Vermächtnis am Berliner Hauptbahnhof. Die westafrikanische Republik Senegal liefert ein Brecht'sches Lehrstück aus dem 21. Jahrhundert über das unglückliche Verhältnis von Kunst und Politik, das zur Farce wird, wenn Politiker sich als Künstler gerieren. Im April 2010 wird eine 50 Meter hohe Skulptur, in Auftrag gegeben vom senegalesischen Präsidenten Abdoulaye Wade, eingeweiht, die überall Kritik hervorruft. Das Argumente beziehen sich auf die Ästhetik des Denkmals, die politischen Umstände seiner Entstehung und seine Finanzierung. Ein afrikanischer Riese hält ein Kind auf dem Arm, das mit dem Finger zum Himmel zeigt. Den anderen Arm hat der Riese um die Taille einer fast ebenso großen Frau gelegt, mit ausgeprägten Rundungen und leicht bekleidet, die Haare im Wind, den Atlantik betrachtend. Ende November 2009 fertiggestellt, kann das Kunstwerk noch nicht besichtigt werden, springt den Besuchern Dakars aber sprichwörtlich ins Auge, wenn sie auf dem Flugplatz landen.

Fotos (2) Archiv

Aus Stahl, innen hohl, enthält die Skulptur mehrere Säle auf vier Stockwerken und einen Aufzug, der bis zur Mütze des Mannes fährt. Von großen Glasfenstern überzogen, bietet dieser Kopf einen Panoramablick auf die Halbinsel von Kap Verde. Auf der westlichsten Spitze Afrikas stehend, besetzt die Bronzeplastik einen der zwei einzigen Hügel der senegalesischen Hauptstadt.

Dieses Monumentalprojekt von Abdoulaye Wade, dem 82jährigen Präsidenten Senegals, gibt seit Monaten Anlass zum Gerede. Die Kritiker in der senegalesischen Presse und den Blogs sprechen von „Großmannssucht", „Megalomanie", „Eitelkeit". Doch dies weist der Präsident in einem Interview mit der französischen Tageszeitung Libération weit von sich: „Als Präsident Mitterrand seine große Bibliothek gebaut hat, gab es auch viel Polemik". Die Einweihung sollte am 12. Dezember 2009 in Anwesenheit von zwanzig afrikanischen Staatschefs erfolgen, mit einer Videokonferenz des senegalesischen Staatschefs auf der neuen Skulptur, Barack Obama auf der Freiheitsstatue und Nicolas Sarkozy auf dem Eiffelturm. Da die beiden Staatsmänner die Einladung absagten, findet die Einweihung nun am 4. April 2010 statt, zum fünfzigsten Jahrestag der Unabhängigkeit zahlreicher afrikanischer Länder.

Die Interpretationen des Kunstwerks könnten unterschiedlicher nicht ausfallen. „Afrika, wie es aus den Eingeweiden der Erde entsteigt, den Obskurantismus hinter sich lässt und sich zum Licht wendet", präzisiert Abdoulaye Wade. Böse Zungen sehen darin eher die migrantische Tradition der Senegalesen, verbürgt über den Zeigefinger des Kindes, der Richtung USA weist. Stilistisch erinnert das Werk an den sozialistischen Realismus, statt auf eine afrikanische Zukunft hinzuweisen.

Im Netz zirkuliert eine Karikatur, auf der die Gesichter der Skulptur durch die des Präsidenten und seiner französischen Frau ersetzt werden und ihrem gemeinsamen Sohn Karim Wade. Nach seiner Niederlage bei den letzten Regionalwahlen in Dakar, im März 2009, wurde der einundvierzigjährige von seinem Vater zum Minister für internationale Zusammenarbeit, Raumplanung, Luftverkehr und Infrastruktur ernannt.

Das Kunstwerk sollte sich mit den berühmtesten Denkmälern der Welt messen können. Höher als die Freiheitsstatue mit 46 Metern und dem Christus von Rio mit 43 Metern. Und wenn man die Höhe des Hügels mitrechnet, wie es der Präsident gerne tut, kommt man auf 150 Meter. Über dieses Projekt haben sich Abdoulaye Wade und der senegalesische Bildhauer Ousmane Sow (www.ousmanesow.com) zerstritten. Die Idee für ein Denkmal ist schon dreizehn Jahre alt, als Wade noch Minister ohne Portefeuille war. Wade schlug eine Skulptur auf einem Hügel vor. Der bereits berühmte Ousmane Sow wollte einen Mann und eine Frau entwerfen, die mit ihrem Kind ins Land zurückkehren, um damit auf die Rückkehr der ehemaligen Sklaven in ihr Heimatland hinzuweisen. 2000 zum Präsidenten gewählt, gab Wade eine lebensgroße Skulptur in Auftrag. Dies geschah angelehnt an Ousmane Sow und seine Darstellung des Peuls in seiner Werkschau in Paris 1999, auf der Pont des Arts. Sow wurde ausgebootet, weder die Größe der geplanten Skulptur, noch ihr Standort waren mit ihm abgesprochen. In den Zeitungen entdeckt er ein völlig anderes Werk, als das, welches er entworfen hatte. Das Projekt sollte in einer französischen Gießerei fertig gestellt werden. Doch als der Leiter der Gießerei mit Ousmane Sow Kontakt aufnahm und dieser sich von der Arbeit distanzierte, zog sich die Gießerei ebenfalls zurück. Schließlich wurde die Skulptur in Nordkorea zu einem billigeren Preis erstellt, einem Land, das Erfahrungen aufweist mit monumentalen Werken. Selbstredend sieht Abdoulaye Wade die Geschichte ganz anders. Die Idee stamme von ihm, er habe sie in seinem Werk Ein Schicksal für Afrika 2005 entworfen. Es stimme, dass er Ousmane Sow kontaktiert habe, doch sei dessen Entwurf enttäuschend gewesen. Dann habe sich der Präsident an einen jungen Maler gewandt, dessen Namen er vergessen habe und dann wurde ein in Paris lebender ungarischer Bildhauer herangezogen. Virgil, eigentlich Rumäne, ist offizieller Bildhauer der französischen Landstreitkräfte und ein Fachmann für monumentale Werke. 2003 verbringt Virgil vier Tage in Dakar, um das Modell fertig zu stellen, das mehrfach geändert werden musste. Die Präsidentengattin bestand darauf, dass die Brüste der Frau bedeckt werden müssen. Nach hastiger Fertigstellung des Modells und einer kleinen Skulptur davon, die dem damaligen amerikanischen Präsidenten George Bush geschenkt wurde, einigen Treffen in Paris und einem Streit mit Präsident Wade über die Urheberrechte, erhielt Virgil keine Neuigkeiten mehr aus Senegal. Über die Tageszeitung Libération erfährt er sechs Jahre später, dass die Skulptur existiert und dem Präsidenten von Senegal gehöre. Virgil wartet noch immer auf die Zahlung von 7600 Euro und von 30.500 Euro, die in einem Vertrag von 2001 festgehalten wurden für die Erstellung der Entwürfe.

Abdoulaye Wade sieht sich wegen der hohen Kosten von 26 Millionen Euro für das Kunstwerk in einem armen Land der Kritik ausgesetzt. Darüber hinaus wurden 27 Hektar des öffentlichen Raums um den Flughafen von Dakar an die nordkoreanische Firma, die das Werk realisierte, vermittelt. Sie wurde mit Grundstücken bezahlt, die sie schnell an eine senegalesische Rentenversicherung weiterverkaufte. Der Präsident erschütterte weiterhin die Öffentlichkeit mit seiner Ankündigung, dass er 35 Prozent der Einnahmen zur Begehung der Skulptur für sich reserviere, da er das Projekt ja schließlich entworfen habe. Großzügigerweise stehe der Rest dem Staat zu. 2007 und 2008 ließ er sich als Urheber des Denkmals in mehreren Ländern eintragen.

Ursprünglich sollten die Tantiemen einer „Stiftung der afrikanischen Wiedergeburt" zu gute kommen, die von der Tochter des Präsidenten geleitet wird. Nun soll auch die Staatskasse leer ausgehen, und die Gelder soll eine Stiftung für Kindergärten erhalten, die der Präsident überall eröffnen ließ, seit er an der Macht ist. „Ich bin der Eigentümer des Denkmals und kann es so oft reproduzieren, wie es mir gefällt." 200 Nachbauten von fünf Meter Höhe wurden bereits bestellt. Vierzig Zentimeter große Bronzeplastiken werden in einem Atelier in Dakar hergestellt.

Am Fuß der Skulptur wird ein Amphitheater gebaut. Dahinter ein Siebensternehotel, das zweite auf der Welt nach dem Hotel Burj al-Arab in Dubai. Auch von kirchlicher Seite kommt Kritik, die Imame Senegals werfen der Skulptur die Nacktheit vor. Den Einwohnern von Ouakam aber, dem recht armen Viertel am Fuße des Denkmals, scheint das Kunstwerk zu gefallen. Zudem schafft es Arbeitsplätze und bringt Devisen.

Elfriede Müller

EIN WETTBEWERB ALS PSEUDO-DEMOKRATISCHE FARCE

Der Skandal um den Wettbewerb für ein Freiheits- und Einheitsdenkmal in Berlin

Ein „nationales Symbol" zu errichten, ist das erklärte Ziel, mit dem der Wettbewerb für ein Freiheits- und Einheitsdenkmal in Berlin nun in seine zweite Runde geht. Kulturstaatsminister Bernd Neumann hat diese klare Losung zu Beginn des offenen Bewerberverfahrens ausgerufen, aus dem die circa 30 Teilnehmer für den nachfolgenden begrenzten Wettbewerb ausgewählt werden. Zum 20. Jahrestag der Deutschen Einheit, am 3. Oktober 2010, soll das gewünschte nationale Symbol zumindest im Entwurf vorliegen. Dabei ist aber der erste Wettbewerb dieses Projektes noch nicht aufgearbeitet. In ihm kristallisierten sich zentrale Wettbewerbsfragen und Verfahrensprobleme.

IM GEIST EINER RENATIONALISIERUNG

Vor dem Hintergrund der europäischen Einigung erscheint die mit dem Projekt des Freiheits-Einheits-Denkmals ausgerufene Suche nach einem nationalen Symbol etwas angestaubt. Sie erweckt den Eindruck, als ob nach dem postsozialistischen, in Osteuropa verbreiteten Muster der Rekonstruktion von Nationen nun der deutschen Gesellschaft und vor allem der deutschen Hauptstadt eine nationale Identität mittels eines Monuments übergestülpt werden müsse.

Die gedanklichen Wurzeln des Projektes reichen aber bis vor die Vereinigung 1989/1990 zurück und schreiben sich in eine neokonservative Strategie zur Renationalisierung der Bundesrepublik Deutschland ein. Diese ist mit der Ära der Kanzlerschaft Helmut Kohls verbunden und zielte darauf ab, Deutschland nach der Katastrophe des Nationalsozialismus als eine „normale" Nation zu rekonstruieren. So wurde die damalige Bundeshauptstadt Bonn mit einer repräsentativen Museumsmeile ausgestattet, der Stadt (West-) Berlin wurde zum 750. Geburtstag ein Deutsches Historisches Museum geschenkt, und schon 1988 durfte der Kölner Architekt Gottfried Böhm die Rekonstruktion der Reichstagskuppel entwerfen. Die repräsentative Symbolpolitik der bundesdeutschen Regierung gewann nach 1990 an Fahrt und konzentrierte sich im wesentlichen auf Berlin: Die Neue Wache Unter den Linden wurde 1992/93 von Helmut Kohl und Christoph Stölzl zur „Zentralen Gedenkstätte der Bundesrepublik Deutschland für die Opfer von Krieg und Gewaltherrschaft" umgestaltet, dem Reichstagsgebäude wurde die gläserne Kuppel gegen den Willen des Architekten Norman Foster von Helmut Kohls Kulturbeauftragten im Kanzleramt, Oscar Schneider, aufgepfropft, und der wilhelminisch überladene Berliner Dom fungiert mittlerweile als „Staatskirche" und opulente Kulisse für alle offiziellen Feierstunden. Dabei waren es vor allem Stölzl und Schneider, welche die Kohl'sche Repräsentationspolitik umsetzten. So wirkten sie als „Kunstsachverständige" auch lange nach dem Abtritt ihres Kanzlers an dem sehr internen Wettbewerbsverfahren für ein Bundeswehrehrenmal mit, und Christoph Stölzl gehörte auch noch dem Preisgericht für das Freiheits-Einheits-Denkmal an. Mit der Schlossrekonstruktion und dem nationalen Monument soll die Bundeshauptstadt über jene Repräsentationsstruktur verfügen, die den übrigen Hauptstädten Europas zu eigen ist. Die hässliche Scharte, die NS-Diktatur, Weltkrieg und Kalter Krieg der Stadt Berlin einschrieben, wäre damit kaschiert, das repräsentative Stadtzentrum frisch geliftet, und die Touristenströme träfen nach ihrem Defilee über die Straße Unter den Linden nicht mehr auf eine weite Brache, sondern auf eine Stadtkrone mit dem nationalen Symbol als einem Erlebnismonument direkt davor. In einer solchen stadtpolitischen Struktur paaren sich die Renationalisierung mit der charmanten Ökonomie einer Erlebnistouristik.

Entwurf 1277, Björn Kern, Repro Dokumentation BBR 2009

DIE INITIATIVE

Die Initiative für ein Freiheits- und Einheitsdenkmal formierte sich 1998, nachdem der zweite Wettbewerb für ein Denkmal für die ermordeten Juden Europas entschieden und öffentlich diskutiert worden war. Zwar lehnte sie den Vergleich stets ab, formulierte ihre Ziele dennoch in einem gedanklichen Gegensatz zu dem anderen Projekt. Dem Tiefpunkt des Völkermords wollte man einen Höhepunkt des Freiheitswillens gegenüber stellen. Die Initiative, die von CDU-Politikern gegründet worden war, trug ihr Projekt sofort auf die höchste politische Ebene und damit in den Deutschen Bundestag hinein, wo es bereits 2000 und 2001 debattiert wurde. So konnte eine breite gesellschaftliche Debatte über Sinn und Zweck des Unternehmens umgangen werden. Erklärtermaßen wurden auch die zeitgenössischen Erinnerungsdiskurse ausgeblendet und die neuere Denkmalskritik schlichtweg abgelehnt. Unter der rotgrünen Bundesregierung fand das Freiheits-Einheits-Denkmal allerdings noch keine Zustimmung, so dass es erst am 9. November 2007 unter Kanzlerin Merkel im Bundestag beschlossen und Ende 2008 mit der Wettbewerbsausschreibung auf den Weg gebracht wurde. Die politischen Entscheidungen flankierte man mit einem Studenten-Wettbewerb, und 2008 ließen sich die Projektinitiatoren mit dem „Nationalpreis" der „Deutschen Nationalstiftung" auszeichnen. Nicht für Öffentlichkeit, aber für Publicity wurde gesorgt.

DER WETTBEWERB

Der Wettbewerb für ein Freiheits- und Einheitsdenkmal wurde als ein offener zweistufiger Wettbewerb für Künstler, Architekten und sonstige Kreative ausgeschrieben. Aus den eingehenden Entwürfen der ersten Wettbewerbsphase sollten mindestens 20 für einen zweiten, eingeladenen, entscheidenden Wettbewerb ausgesucht werden.

Die Aufgabenstellung war im Bundestagsbeschluss vom 9. November 2007 definiert worden: Das Denkmal sollte sowohl dem konkreten historischen Ereignis der friedlichen Revolution im Herbst 1989 als auch den sehr viel unkonkreteren „freiheitlichen Bewegungen und Einheitsbestrebungen der vergangenen Jahrhunderte" gewidmet sein. Weiter sollte der vorgesehene historische Standort der Schlossfreiheit mit bedacht, zusätzlich ein Informationsort für das Denkmal und seine Aussage geschaffen werden und das Ganze schließlich ein „nationales Einheits- und Freiheitsdenkmal" darstellen, das sich durch eine „künstlerische und stadträumliche Qualität" auszeichnet. Die Standortwahl provozierte mit ihrer vielfältigen Geschichte eine zusätzliche, dem Projekt damit innewohnende Themenkonkurrenz.

Trotz der Komplexität der Aufgabenstellung sollten in der ersten Wettbewerbsphase nur „konzeptionelle Ideen" eingereicht werden. Für einen solchen inhaltlichen Anspruch war der Bearbeitungszeitraum von zweieinhalb Monaten (19.12.2008 bis zum 10.3.2009) knapp bemessen. Dennoch gab es 532 Einreichungen.

Dass das Preisgericht keinen der Entwürfe für die zweite Wettbewerbsphase empfehlen konnte, war vor allem seiner Arbeitsweise und seiner Zusammensetzung geschuldet. Wie einzelne Preisrichter berichteten, konzentrierte sich die Präsentation der Entwürfe auf eine Bild-Projektion im Halbminutentakt. Somit war weder die Möglichkeit für eine detaillierte Konzepterfassung noch für eine vertiefende Diskussion gegeben. Dieses Verfahren machte das Ausscheiden in den Wertungsrundgängen zu einem Glücksspiel und allein abhängig von der optischen Erscheinung des Konzepts. Prozessuale und auf Partizipation angelegte Projekte, so intelligent sie auch erdacht und formuliert waren, blieben in diesem Auswahlverfahren chancenlos. Schnittige Designobjekte, Aussichtsplattformen und Parcoursinstallationen von einer eher touristischen Qualität erreichten mühelos den zweiten Wertungsrundgang. Die Vertrautheit mit den gängigen digitalen Gestaltungsprogrammen und ihren visuellen Effekten hätte sich hier als ein erster Schritt zum Erfolg erweisen können.

Doch nicht nur die Juryarbeit als solche provozierte die Ergebnislosigkeit der ersten Wettbewerbsphase. Auch die Zusammensetzung des Preisgerichts war zweifelhaft. Da waren einerseits die Denkmalsinitiatoren und die politischen Repräsentanten, die auf einen traditionellen Denkmalsbegriff rekur-

rierten und zum anderen Architekten, Bildende Künstler und Kunstwissenschaftler, die als eigentliche Fachpreisrichter deutlich unterrepräsentiert waren. Da waren weiter Schriftsteller, Theologen und Historiker als Fachpreisrichter ausgewiesen, obwohl es sich um einen Gestaltungswettbewerb handelte, in dem nur Architekten, Künstler oder Kunstsachverständige als Fachpreisrichter gelten können. Die in Architektur- und Kunstwettbewerben übliche Stimmenmehrheit für die Fachpreisrichter war nicht gewährleistet. In einzelnen Personen ergaben sich bedenkliche politische und institutionelle Verquickungen: Der Präsident des Bundesamtes für Bauwesen und Raumordnung, das den Wettbewerb durchführte, wirkte als Fachpreisrichter und stellvertretender Juryvorsitzender mit und war zugleich einer der Projektinitiatoren. Bei anderen Preisrichtern fehlte eine innere Bereitschaft zur Bewältigung des mit einem offenen Wettbewerb verbundenen Arbeitsaufwandes. Beispielsweise erklärte der „Fachpreisrichter" Christoph Stölzl, dass er bereits nach 200 von über 500 Entwürfen „mutlos geworden" geworden war. Und schließlich ist die Mitwirkung von aktiven Politikern in Preisgerichten sehr fragwürdig, weil eine intensive Juryarbeit den engen Terminplänen der politischen Entscheidungsträger häufig entgegensteht. Auch deshalb wurde die Ergebnislosigkeit der ersten Wettbewerbsphase von Kritikern als eine vorsätzliche eingeschätzt, mit der das demokratische Grundprinzip der Chancengleichheit in einem offenen Wettbewerb ad absurdum geführt werden sollte.

DAS WETTBEWERBSERGEBNIS

Trotz der kurzfristigen Veröffentlichung und der relativ kurzen Bearbeitungszeit fand der Wettbewerb für das Freiheits-Einheits-Denkmal ein breites Echo. Obwohl der Wettbewerb international ausgeschrieben war, kamen die Teilnehmer überwiegend Teil (85,6 Prozent) aus der Bundesrepublik Deutschland. Ein gutes Viertel der Teilnehmer (27,6 Prozent) war in Berlin ansässig und zehn Prozent kamen aus den „neuen" Bundesländern (ohne Berlin).

Die Wettbewerbsaufgabe sprach vor allem Architekten und Bildende Künstler an. Dabei überwogen die Architekten, ist doch das Wettbewerbswesen in der Architektur verbreiteter als in der Bildenden Kunst. Landschaftsarchitekten und Designer waren selten vertreten.

Dennoch orientierten sich die meisten Entwürfe auf eine plastische und vorrangig skulpturale Setzung (267 / 50,1 Prozent). Dagegen überwog in nur einem guten Viertel der Entwürfe (151 / 28,3 Prozent) eine architektonische Arbeitsform. Gute fünf Prozent der Entwürfe (29 / 5,4 Prozent) wählten die Form des Bodenreliefs. 14,6 Prozent (78) der Entwürfe sahen eine stadträumliche Installationsform vor.

Wegen der weiten Aufgabenstellung konzentrierten sich viele Entwürfe auf das Thema der Einheit, Vereinigung oder Verbindung. Demgegenüber standen der Freiheitsgedanke und die Protestformen des Herbstes 1989 zurück.

In seiner optischen Erscheinung ergab das Wettbewerbsergebnis ein reiches Bild der Formen und Bildmotive. Allerdings kam es auch zu Häufungen und Wiederholungen, etwa in der Darstellung von Kugelmotiven, Ringen und Bändern, wobei gleich neun Entwürfe das Bild der so genannten Möbiusschleife zitierten.

In ihrer Summe schwankten die Entwürfe zwischen (erstens) einer Übersteigerung und Monumentalisierung des Erinnerungsanliegens, (zweitens) einer nachdenklichen Reflexion des Themas und seiner kommunikativen Aktionspotenziale sowie (drittens) einer symbolischen und damit die Inhalte neutralisierenden Abstraktion. Wer ein neo-nationalistisches Potpourri erwartet hatte, sah sich enttäuscht. Nur wenige Entwürfe bezogen sich auf nationale Symbole wie den hoheitlichen Adler, die deutsche Eiche oder die deutsche Fahne. Am häufigsten traten dabei die Nationalfarben Schwarz Rot Gold in Erscheinung, mit denen 39 Einreicher (7,3 Prozent) ihre Entwürfe akzentuierten. Damit erwies sich der nationale Formenschatz in diesem Wettbewerb als weitgehend unattraktiv.

Die große Gruppe der abstrakten und verallgemeinerten Symbolformen muss als Ergebnis der ausufernden Aufgabenstellung des Wettbewerbs angesehen werden. Dem komplexen Aufgabenkonglomerat können abstrakte Formen am ehesten gerecht werden. Auch die nicht wesentlich seltener eingereichten Erlebnisarchitekturen von Pavillon- und Parcoursformen versuchten die räumliche Leere zu füllen und dem Projekt einen Event-Charakter zu verleihen.

Überraschenderweise fiel die Zahl kritischer Positionen gegenüber dem Denkmalsvorhaben unter den eingereichten Entwürfen gering aus: Nur 12 Entwürfe (2,2 Prozent) wiesen einen kritischen oder auch satirischen Ansatz auf, wenn etwa eine monumentale Giraffe „Bodenhaftung und Weitblick" verkörpern sollte, ein Einkaufswagen die Freiheit des Konsumenten repräsentierte oder eine monumentale, vergoldete Banane das Erinnerungsanliegen bana(ne) lisierte.

Eine kritische Reflexion über die Form des traditionellen Denkmals zeigte sich vielmehr in der Reihe von Projektkonzepten, die mit Elementen der Partizipation, der Performance, des Prozesshaften und der Aktion arbeiteten oder den Denkmalsort zu einem lebendigen Bürgerforum mit Angeboten für eine individuelle Inbesitznahme umgestalten wollten (46 Entwürfe, 8,6 Prozent der Einreichungen). Eine vorgeschlagene „Dauerbaustelle" wurde mit dem Argument, dass eine „allegorische Repräsentation im Geiste der Denkmäler des 19. Jahrhunderts naiv [erscheint]" begründet. Die Verfasser eines Bodenreliefs wollten bewusst „das rein national-chauvinistische Monument hinter sich lassen" und „aus dem Geist der deutschen Romantik ein[en] poetische[n] Ort der Sehnsucht nach Freiheit und Einheit" schaffen. Der Vorschlag für einen Ort der freien Rede wurde als ein „Denkmal für Fortgeschrittene" präsentiert. Die monumentale Wortskulptur „Zweifel" brachte die Kritik ihres Autors an der „Wertigkeit klassischer Denkmäler und ihrer Funktion, Geschichte zu manifestieren und abzuschließen als objektive Wahrheit" zum Ausdruck.

Da die Jury in ihrer Halbminuten-Auswahl monumentale Schlagbilder suchte, waren diese reflektierten künstlerischen Ansätze chancenlos, zumal sie bei Prozesshaftigkeit, Partizipation und Interaktion eben gerade keine endgültigen Bilder und Illustrationen vorlegen wollten oder konnten. Diese komplexeren Ansätze scheiterten deshalb bereits im ersten Wertungsrundgang.

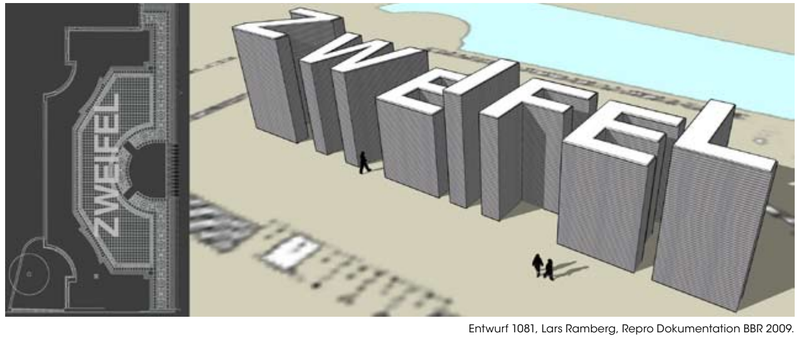
DAS NACHSPIEL

Dass die erste Phase des Wettbewerbs für ein Freiheits- und Einheits-Denkmal in Berlin ohne Ergebnis blieb, überraschte die Öffentlichkeit und widersprach dem Tatendrang der Initiatoren, die am liebsten schon zum 20. Jahrestag der friedlichen Revolution das Monument eingeweiht hätten. Breite Enttäuschung und Verärgerung unter den Wettbewerbsteilnehmern rief die Presseerklärung hervor: Das Preisgericht ließ darin verkünden, dass unter den eingereichten kein geeigneter Entwurf zu finden war. Deshalb sollte nun direkt in die zweite Wettbewerbsphase mittels eines eingeladenen Wettbewerbs eingetreten werden. Das weckte den Verdacht, dass die Auslober von Anfang an auf „große" Namen geschielt haben und die an dem ersten Wettbewerb beteiligten „Namenlosen" sowieso chancenlos gewesen und durch den Wettbewerb gewissermaßen geprellt wurden. Denn die vielen Kreativen, die sich an dem Wettbewerbsverfahren beteiligten, taten das nicht allein aus Großmut und Aufopferung, sondern selbstverständlich auch im Hinblick auf die in Aussicht gestellten Preisgelder und den möglichen Auftrag, um für ihre künstlerische Arbeit eine finanzielle Anerkennung finden zu können. Als am 5. Mai 2009 die Ausstellung mit den Wettbewerbsentwürfen im Berliner Kronprinzenpalais eröffnet wurde, formulierten sie ihren Protest lautstark. Einige versuchten auf rechtlichem Wege Ansprüche gegenüber dem Auslober und eine Herausnahme ihrer Entwürfe aus der Ausstellung zu erreichen. Doch durch die Unverbindlichkeit der Auslobung, die sich üblicherweise an die GRW anlehnte, blieben diese Bemühungen ergebnislos. Immerhin sprachen einige Wettbewerbsteilnehmer dem Auslober gegenüber eine Rüge aus. Dass es soweit kommen musste, fällt ein bezeichnendes Urteil über das Wettbewerbsverfahren. Auch darin zeigte es sich als ein Verhängnis, dass eine kritische Diskussion der Ausschreibung und ihre Prüfung durch die Berufsverbände im Vorfeld des Wettbewerbs nicht statt gefunden hatte. Aber auch nach dem Scheitern der ersten Wettbewerbsphase blieben die Erklärungen der Fachverbände, des BBK-Bundesverbandes (7.5.2009) und des Deutschen Künstlerbundes (18.5.2009), zurückhaltend. Offensichtlich wollte man die guten Beziehungen zum Auslober und zum Kulturstaatsminister nicht gefährden. Auch der Beschluss des Bundestagsausschusses für Kultur und Medien vom 1. Juli

Entwurf 1298, Erik Göngrich, Repro Dokumentation BBR 2009.

Entwurf 1375, eins:eins architekten, Repro Dokumentation BBR 2009.

Entwurf 1191, Beate Rothensee, Repro Dokumentation BBR 2009.



Entwurf 1081, Lars Ramberg, Repro Dokumentation BBR 2009.

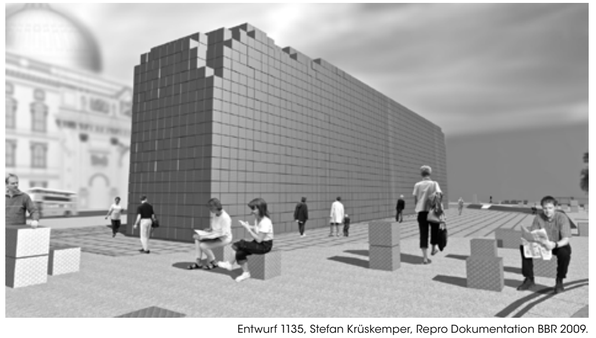
Victor Kégli und Filomeno Fusco, Installation „weiss 104° – Temporäres Nationaldenkmal, September/Oktober 2000, Foto Martin Schönfeld.

2009, die zweite Wettbewerbsphase mit einem offenen Bewerberverfahren, aus dem zwanzig Teilnehmer für einen eingeladenen Wettbewerb ausgewählt werden sollen, einzuleiten, wurde weitgehend kritiklos hingenommen. Erst auf einer Diskussionsveranstaltung des Deutschen Künstlerbundes am 13. Juli 2009 formulierte sich die Kritik, die u. a. eine dringend notwendige offene Diskussion über das Erinnerungsanliegen, seine Aufgabenstellung und das bevorstehende zweite Wettbewerbsverfahren forderte. Derweil arbeiteten die Initiatoren schon selbst an einem Denkmalsentwurf, den sie aber nach einer Pressekritik nicht veröffentlichten. Schade, denn er wäre ein eindrucksvolles Dokument dafür gewesen, wie aus dem demokratischen Instrument des offenen Wettbewerbs eine pseudodemokratische Farce wird.

EINE RICHTLINIE FÜR KUNSTWETTBEWERBE FEHLT

Der Skandal um den Wettbewerb für ein Freiheits- und Einheits-Denkmal in Berlin hätte verhindert werden können, wenn das Verfahren von Anfang an nach eindeutigen Richtlinien für Kunstwettbewerbe durchgeführt worden wäre. Dafür hätten sich aber die Initiatoren aus dem Verfahren zurücknehmen und anerkennen müssen, dass mit dem Einstieg in einen künstlerischen Wettbewerb die Gestaltungsfrage an qualifizierte Künstlerinnen und Künstler bzw. Architektinnen und Architekten übergeht und dass die Beurteilung dieser Konzepte und Ideen entsprechend fachlich ausgewiesenen Persönlichkeiten obliegt und nicht nur eine Frage von Zeitzeugenschaft, Parteimitgliedschaft oder anderer institutioneller Verflechtungen ist. Wenn ein solches Unternehmen aus öffentlichen Mitteln finanziert wird, dann muss es einer objektiven Verfahrenspraxis unterliegen. Eine Erinnerungsthematik aus dem demokratischen Verfahrensprinzip herausnehmen zu wollen, weil es komplexe gesellschaftliche Fragen thematisiert, stellt die künstlerische Gestaltungshoheit der aufgerufenen Kreativen in Frage und führt letztlich zu vordemokratischen Praktiken von herrschaftlicher Stadtgestaltung zurück.

Eine Aufarbeitung dieses Skandals hat leider noch nicht begonnen. Dass nun auch für Kunstwettbewerbe verbindliche Richtlinien verfasst und in Kraft gesetzt werden, bleibt deshalb noch immer eine Forderung, die das Büro für Kunst im öffentlichen Raum nach diesem Debakel erhob. Dabei liegt mit den „Richtlinien für Planungswettbewerbe" (RPW2008) eine gute Grundlage vor, auf der auch eine präzise Richtlinie für Kunstwettbewerbe ausgearbeitet werden kann.



Entwurf 1135, Stefan Krüskemper, Repro Dokumentation BBR 2009.

Der Skandal des Wettbewerbs für ein Freiheits-Einheits-Denkmal erfordert auch auf einer zweiten Ebene eine dringende Aufarbeitung: Vor allem muss für offene Wettbewerbe die Juryarbeit wesentlich qualifiziert werden. Da in offenen Wettbewerben die zu erwartende Entwurfsanzahl regelmäßig hoch ist, müssen die Preisrichter die Möglichkeit haben, sich individuell und zeitintensiv mit den einzelnen Entwürfen und Konzepten befassen zu können, damit die Jurydiskussion sich nicht im Sekunden-Bilddurchlauf erübrigt. Dieses Maß an Gewissenhaftigkeit und Verantwortung gegenüber den Vielen, die ihre Kreativität freiwillig und umsonst dem demokratischen Prinzip des offenen Wettbewerbs anbieten, sollte erwartet werden können. Dabei geht es schlicht und einfach um Anerkennung und Achtung vor der Arbeit von Künstlerinnen und Künstlern – wie sang doch einst Aretha Franklin: RESPECT!

In diesem Zusammenhang muss auch die Mitwirkung von politischen Entscheidungsträgern in Preisgerichten von offenen Wettbewerben grundsätzlich überdacht werden. Denn schließlich ist das Preisgericht im Sinne der repräsentativen Demokratie ein stellvertretendes Gremium, das auf der Basis seiner Fachkompetenz den politischen Entscheidungsträgern eine Empfehlung erarbeitet. Das Mitwirken von Politikerinnen und Politikern in Preisgerichten führt letztlich dazu, dass sie sich selbst beraten. Auf diesem Wege wird aber die Demokratie ad absurdum geführt.

EIN NEUBEGINN?

Mit der am 9. Februar 2010 erfolgten Ausschreibung eines vorgeschalteten offenen Bewerberverfahrens für einen eingeladenen Wettbewerb für das Freiheits- und Einheitsdenkmal in Berlin ist das Projekt in eine neue Entwicklungsstufe getreten. Die wenigen vorliegenden Verlautbarungen müssen dahingehend befragt werden, welche Lehren aus dem Skandal um den ersten Wettbewerb gezogen wurden und welche Verbesserungen sie erkennen lassen?

Die neue Ausschreibung deutet dabei durchaus einzelne Verbesserungen an. So hat das Vorhaben eine inhaltliche Konkretisierung erfahren:

Es soll nunmehr vorrangig „an die friedliche Revolution im Herbst 1989 und die Wiedererlangung der deutschen Einheit" erinnern. Damit ist die thematische Überlastung aus dem Projekt herausgenommen. Unklar bleibt aber, inwieweit sich der Beschluss des Koalitionsvertrages von CDU und FDP in der Aufgabenstellung wieder finden wird, der das „Nationale Freiheits- und Einheitsdenkmal" mit der „Erinnerung an den 17. Juni 1953 und den Herbst 1989" verbindet. (Kapitel 1 des Koalitionsvertrages vom 26.10.2009) Dabei steht das Denkmal für den Arbeiteraufstand 1953 bereits seit dem Jahr 2000 vor dem Finanzministerium an der Leipziger Straße.

Immerhin sollen statt der ursprünglich geplanten 20 nun „etwa 30 Teilnehmer" für den Einladungswettbewerb ausgewählt werden. Diejenigen, die schließlich eingeladen werden, können ihre Entwürfe einem dem Regelwerk entsprechenden Preisgericht vorlegen. Denn nun wird eine saubere Trennung zwischen Fach- und Sachpreisrichtern vorgenommen, die Fachpreisrichter haben die Stimmenmehrheit, und die Denkmalsinitiative ist nur noch mit dem CDU-Bundestagsabgeordneten Günther Nooke in der Jury vertreten. Als Fachpreisrichter sind auch Vorstandsmitglieder des BBK-Bundesverbandes und des Deutschen Künstlerbundes nominiert. Das zeugt zwar von fachlicher Kompetenz, nimmt aber den Verbänden ihre Unabhängigkeit, als Sachverständige ein solches Wettbewerbsverfahren kritisch zu begleiten. Die Sachpreisrichter rekrutieren sich allein aus den

Entwurf 1183, Hanns Malte Meyer, Repro Dokumentation BBR 2009.

Reihen der verantwortlichen – Herren – Politiker. Kultur- und Politikwissenschaftler, deren genuines Themenfeld die Wettbewerbsaufgabe ist, sind nicht benannt. Entsprechend fehlen auch unter den Fachpreisrichtern die notwendigen Experten für Kunst im öffentlichen Raum und für zeitgenössische Erinnerungskunst. So relativieren sich die kleinen Verbesserungen gegenüber dem ersten Wettbewerb sehr schnell.

Grundsätzlich muss aber angemerkt werden, dass bis auf die Veranstaltung des Deutschen Künstlerbundes im Juli 2009 es bis heute keine öffentliche Debatte über Sinn und Ziel des Denkmalprojektes gegeben hat. Eine Expertenanhörung und öffentliche Diskussion für die fachlich Interessierten und vor allem für die beteiligten Kreativen hätte das Projektanliegen in einer kritischen Reflexion schärfen und damit eine konzeptionelle Vertiefung erzielen können, die mit den bislang geführten Bundestagsdebatten in 2000, 2001 und 2007 sowie den Beratungen des Bundestagskulturausschusses noch nicht erreicht wurde. Wenn ein solches Projekt aus öffentlichen Mitteln finanziert und auf öffentlichem Grund realisiert werden soll, dann ist eine fachlich kompetente Prüfung und Hinterfragung unabdingbar, wie das beispielsweise mit dem Kolloquium zur Vorbereitung des Wettbewerbs für ein Denkzeichen für Georg Elser in Berlin im Herbst 2008 in der Akademie der Künste geschah. Eine kritische Reflexion über den Denkmalsort und die politische und gesellschaftliche Funktion nationaler Monumente begannen die Künstler Victor Kégli und Filomeno Fusco mit ihrer Aktion „weiss 104“ als einem „temporären Nationaldenkmal“ im September/Oktober 2000 auf der Berliner Schlossfreiheit. Ihre Initiative blieb aber folgenlos. Einen solchen Diskurs erst gar nicht zuzulassen, ist ein äußerst bedenkliches Zeichen und lässt das Projekt des Freiheits- und Einheitsdenkmals selbst, das eigentlich für Demokratie und Freiheit stehen möchte, als undemokratisch und damit als fragwürdig erscheinen. Oder plagt die Initiatoren und Auslober vielleicht sogar der Zweifel, dass es heute eines „nationalen Symbols“ gar nicht mehr bedarf?

Martin Schönfeld

Die Entwürfe des Wettbewerbs finden sich in:
Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung (Hrsg.):
Gestaltungswettbewerb für ein Freiheits- und Einheitsdenkmal in Berlin,
Dokumentation des offenen Wettbewerbs 2009,
Berlin 2009.
ISBN: 978-3-87994-773-7

Weitere Informationen: www.wettbewerb-denkmal.de

KEINE KUNST, VORERST

Wettbewerb für die neue Bezirkszentralbibliothek Friedrichshain-Kreuzberg in der Frankfurter Allee

Die heutige Bezirkszentralbibliothek Friedrichshain-Kreuzberg befindet sich seit dem Jahr 2000 in gemieteten Räumen auf zwei Etagen eines Gewerbehauses in der Grünberger Straße. Im Herbst 2010 soll die größte Stadtbibliothek des Bezirks in ein neues Domizil in der Frankfurter Allee 14a in Friedrichshain umziehen. Der künftige Bibliotheksstandort liegt gut erreichbar in einem mit Grün- und Freiflächen durchzogenen Blockinnenbereich, in zweiter Reihe hinter der unter Denkmalschutz stehenden Bebauung der Karl-Marx-Allee/Frankfurter Allee. Mit einem neu angelegten Quartiersplatz ist die Bibliothek in das Wohnquartier eingebettet. In der Nachbarschaft befinden sich Schulen und eine Sporthalle. Es ist außerdem geplant, eine Kindertagesstätte anzusiedeln.

Mit dem Standort Frankfurter Allee hat sich der Bezirk zur Nutzung eines vorhandenen und zuletzt leerstehenden Schulgebäudes entschieden. Der komplexe Umbau des Plattenbaus aus den späten 1960er Jahren in ein modernes Bibliotheksgebäude durch den Architekten Peter W. Schmidt

„Lesezeichen“, Ingeborg Lockemann

„katalog“, Albert Weis

„House of Letters“, Folke Köbberling/Martin Kaltwasser

„Wünsch Dir was“, Susanne Kutter

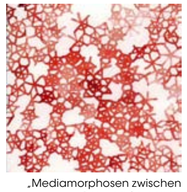
„Holzflöße“, Harald Kröner

wird unter anderem aus Mitteln des Programms Stadtumbau Ost sowie EFRE-Mitteln der Europäischen Union gefördert. Es sollen möglichst großzügige, vielseitig nutzbare Raumzusammenhänge entstehen, die flexible Nutzungen ermöglichen. Eine zeitgenössische Bibliothek ist nicht mehr allein auf das traditionell gedruckte Buch ausgerichtet, sondern zeichnet sich durch eine Mischung von Medien des gedruckten Worts, des Klangs und Tons und Medien des Bildes aus. Die Bibliothek soll zu einem öffentlichen Ort mit Lesecafé, Veranstaltungsmöglichkeiten und vielfältigen Kommunikationsangeboten werden. Diese Bibliothek wird auch eine Artothek erhalten.

Im März 2009 lobte der Bezirk einen eingeladenen Kunstwettbewerb aus, der dazu aufforderte, mit der Kunst am Bau „in die Öffentlichkeit der Institution der Bibliothek sowie des anliegenden Stadtraums zeichenhaft hineinzuwirken.“ Hierfür standen insgesamt 45.000 Euro zur Ausführung der Kunst zur Verfügung, die Aufwandsentschädigung zur Bearbeitung des Wettbewerbs betrug 500 Euro pro Teilnehmer.

Eingeladen waren die KünstlerInnen: Gruppe Empfangshalle, Folke Köbberling/Martin Kaltwasser, Harald Kröner, Susanne Kutter, Ingeborg Lockemann, Katrin von Maltzahn, Albert Weis. Das Verfahren war einstufig und anonym.

01 Harald Kröner schlug sieben Holzflöße als Kommunikationsplattformen vor, die frei positioniert auf dem Vorplatz der Bibliothek zum Sitzen, Sonnen und Lesen dienen sollen. Den Flößen sind Gedichte oder Gedanken zugeordnet, die in den verschiedenen Sprachen der Hauptnutzer der Bibliothek als Schriftzeile aus Aluminiumblech in die Beplankung eingelassen sind. Sie behandeln landestypische Begriffe und sind nicht übersetzt. Zusätzlich hierzu ist auf dem Mittelstreifen der Frankfurter Allee eine verkleinerte Raumskulptur des Bibliotheksgebäudes platziert, die als Torhaus und Hinweis fungiert.



„Mediamorphosen zwischen Bild und Sprache“, Katrin von Maltzahn

02 Folke Köbberling/Martin Kaltwasser schlugen mit „House of Letters“ ein komplexes Projekt unter Beteiligung der Anwohner vor, das sich mit Graffiti, Straßenkunst und Stadtbeschriftung kritisch auseinandersetzt und Graffitischriften als großflächige reliefartige Holzintarsie auf den Wänden des Foyerbereichs darstellt.

03 Katrin von Maltzahn entwarf „Mediamorphosen zwischen Bild und Sprache“ zwei Bildfriese aus gemalten und gerahmten Bildern für die gegenüberliegenden Wänden des Foyers. Buchstaben und Zeichen als Ausgangsmaterial bilden die Motive für einen Fries in roten und einen in blauen Farbtönen. Als Ergänzung hierzu soll ein Künstlerbuch Bilder und Texte von verschiedenen Autoren zum Thema Metamorphosen versammeln und später in den Bestand der Bibliothek einsortiert werden.

04 „katalog“ von Albert Weis benennt alle Orte in Deutschland, an denen sich eine öffentlich zugängliche Bibliothek befindet und schreibt deren Ortsnamen als Siebdruck auf die Glasfront des Eingangsbereiches und die Flure in der oberen Etage. Wie Buchrücken stehen die Namen vertikal und fortlaufend als Ornament beidseitig auf dem Glas. 40 gerahmte Fotografien von Außenansichten von Bibliotheken ergänzen die Arbeit.

05 „Lesezeichen“ von Ingeborg Lockemann kennzeichnet die Funktionsbereiche der Bibliothek in piktogrammartigen Zeichnungen und Schriftzügen aus pulverbeschichtetem Stahl und stellt damit ein Leitsystem auch für Besucher verschiedener Nationalitäten dar. Im Foyer sollen zwei von den Mitarbeitern beschickte Video-Projektionen wechselnde Informationen, literarische Texte und Veranstaltungshinweise präsentieren.

06 Die Gruppe Empfangshalle stellt mit „Straßenlampen-Graffito“ vier verformte Straßenlaternen in einer Reihe nebeneinander vor das Gebäude. Sie werden zu einer räumlichen Zeichnung, einem Schriftzug, der frontal betrachtet das Wort „TAG“ bildet. TAG kann ebenso als modernes Kürzel für „carpe diem“ / „nutze den Tag“ gelesen werden, als auch für den englischen Begriff des Etiketts oder der Markierung stehen. Gleichzeitig kann es auch als ganz einfache Begrüßung der Besucher der Bibliothek gelten.

07 Mit „Wünsch Dir was“ thematisiert Susanne Kutter das Phänomen des Wünschens, das die Fähigkeit der Imagination voraussetzt. In einer Klasse einer Friedrichshainer Grundschule wird ein Aufsatz zu dem Thema „Wünsch Dir was“ geschrieben und vom Lehrer korrigiert. Einer der Aufsätze wird dann mit allen Korrekturen zweifarbig in Neonleuchtschrift ausgeführt und an eine der Wände im Foyer installiert.

Am 14. Mai fand die Sitzung des Preisgerichtes statt, die leider ohne eine Realisierungsempfehlung endete: Nach zwei Wertungsrundgängen waren die Entwürfe von Ingeborg Lockemann und von Harald Kröner favorisiert, bekamen in den folgenden Abstimmungen jedoch nicht die erforderliche Mehrheit, um zur Realisierung empfohlen werden zu können. Es wurde daher einstimmig beschlossen, beide Entwürfe zur Überarbeitung und zur Wiedervorlage zu empfehlen. Beide Verfasser wurden gebeten, ihre Entwürfe hinsichtlich eines Fragenkataloges der Jury zu überprüfen und weiterzuentwickeln.

Am 22. Juni 2009 fand die abschließende Jurysitzung des Preisgerichtes statt und empfahl abermals keinen der beiden verbliebenen Entwürfe zur Realisierung. Vorausgegangen waren sehr intensive und kontroverse Diskussionen zu Schwächen und Stärken beider Entwürfe, jedoch wiederum ohne dass sich ein eindeutiges Votum für den einen oder den anderen Entwurf herstellen ließ.

Beide Entwürfe waren in Details weiterentwickelt worden. So wurde im Entwurf von Harald Kröner die grundsätzliche Möglichkeit der Umpositionierung der Sprachinseln geschaffen und die Dimension des Torhauses verändert, wogegen der Entwurf von Ingeborg Lockemann teilweise auf schriftliche Ergänzungen und auf den Einsatz eines Projektors im Foyer verzichtete. In beiden Fällen wurde dies zwar positiv beurteilt, jedoch als nicht ausreichend empfunden.

Da es sich deutlich abzeichnete, dass kein Entwurf die erforderliche Stimmenmehrheit erzielen konnte, beriet die Jury schließlich ausgiebig über die Konsequenzen einer nicht ausgesprochenen Realisierungsempfehlung und sprach sich für diesen Fall ausdrücklich für einen zweiten Kunstwettbewerb aus. Unter dieser Voraussetzung und nach einer extra anberaumten Beratungspause wurde schließlich mit vier zu drei Stimmen beschlossen, keinen Entwurf zur Ausführung zu empfehlen.

Wie kommt es dazu, dass trotz aller Offenheit in der Aufgabenstellung, der sorgfältigen und guten Vorbereitung des Wettbewerbs und der zweifelsohne guten Künstlerauswahl kein verwertbares Ergebnis zustande kommt? Bei den eingereichten Entwürfen gab es keinen echten Durchhänger und niemandem war daran gelegen, Kunst zu verhindern.

Es gibt Entwürfe, die sofort funktionieren und ohne Veränderung umsetzbar sind, aber auch solche, die sich im Laufe der Realisierung noch weiter entwickeln. Hierzu gibt es Überarbeitungsempfehlungen. Ob einem Entwurf das Potenzial, sich weiter auszuformulieren, zugesprochen wird, ist die schwierigste Frage innerhalb der Jury, die ja angetreten ist, die Entwürfe so zu beurteilen, wie sie vorliegen und nicht, wie sie leicht zu verbessern wären. Nachdem in der ersten Jurysitzung zwei Entwürfe zur nochmaligen Überarbeitung empfohlen worden waren, sah das Preisgericht hiernach keine weiteren Entwicklungsmöglichkeiten mehr.

Alle Beteiligten zeigten sich optimistisch, dass eine zweite Ausschreibung auf den Weg gebracht werden kann. Dennoch ist das Ergebnis bedauerlich, denn ob sich die Bereitschaft wie die Mittel tatsächlich über die Zeit retten können, ist fraglich. Nach der mittlerweile verstrichenen Bedenkzeit, ist ein zweiter Anlauf deshalb dringend nötig.

Thorsten Goldberg

Auslober: Bezirksamt Friedrichshain-Kreuzberg von Berlin
Fachpreisrichter: Thorsten Goldberg (Juryvorsitzender), Hannah Kruse, Karin Rosenberg, Robert Schmidt-Matt
Sachpreisrichter: Sigrid Klebba (Bezirksstadträtin für Finanzen, Bildung, Kultur und Sport), Jutta Kalepky (Bezirksstadträtin für Bauen, Wohnen und Immobilienservice), Peter W. Schmidt (Architekt)
Vorprüfung: Jan Frontzek
Jurysitzung: 14. Mai 2009 und 22. Juni 2009

„Straßenlampen-Graffito“, Gruppe Empfangshalle

BÄLLE – FLACH GEHALTEN

Kunst am Bau an der Sporthalle Hämmerlingstraße in Berlin-Köpenick

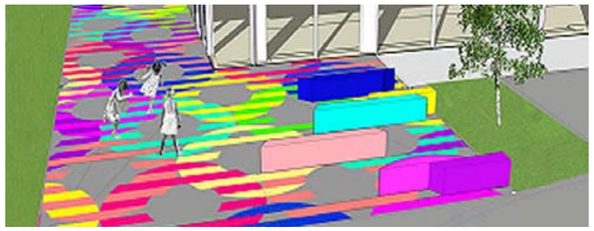
Am 24. Oktober 2009 wurde in der Hämmerlingstraße, gleich neben dem Fußballstadion an der Alten Försterei, eine neue Großsporthalle feierlich übergeben.

Der imposante Bau bietet für diverse Ballsportarten, fürs Ringen, für die Nutzung durch Schüler und selbst für Kulturveranstaltungen Platz für circa 1000 Besucher. 8,1 Millionen Euro aus Landes- und Bezirksmitteln wurden dafür investiert. Die Entscheidung, Kunst am Bau, Kunst im öffentlichen Raum dort zu installieren, ist im Grunde, bei allem berechtigten Zwiespalt, immer von besonderem Wert. Denn, und das ist eine alte Erfahrung, mit Kunst kann ein Gebäude oder ein Platz nicht nur an Individualität gewinnen; ein prägnantes Zeichen könnte gesetzt werden, ein Akzent, ein Kontrast, Assoziationen, die mehrsinnig erfahrbar sind. Auf jeden Fall – ein Gewinn für die Bürger und Nutzer. Denn Kunst ist eben keine Dekoration, nicht nur Ornament, nicht von der Stange, nicht aus der Serie, sondern eben eine eigens und einmalig für den Ort gemachte künstlerische Formung. Und zu Recht dürfen da Anspruch und Erwartung hoch sein. Aber doch und dennoch werden „die Bälle“ beim Kunstbudget in der Regel eher „flach gehalten“. Das Vermittlungsproblem von Kunst und somit dem, was sie wert ist, ist immer noch ein weites Feld!

Man möchte das schon gern haben, so eine Gestaltung in bester und professioneller Manier. Aber im Prinzip könnten die Künstler, weil sie naturgemäß gern Kunst machen, allein deshalb zufrieden sein, wenn ihr Produkt einen guten Platz bekommt. Ein leidiges Problem, wir kennen das all zu gut. Die Kommission für Kunst im öffentlichen Raum des

Anne Sewcz, Entwurf Konzentration: Die Skulptur einer hockenden Figur bietet das Bild der stillen Konzentration und in ihrer Treppung die Möglichkeit des Hinzusetzens. Ein gepflastertes Ornament bindet die Skulptur in die räumliche Situation ein.

Reinhard Grimm, Entwurf Spielfeld – Feldspiel: Ein Stelenfeld mit einer „Mannschaft" von neun typisierten und doch unterschiedlichen Köpfen, die sich vielfältig bewegen und damit das Zusammenspiel von Individualität im Kollektiv thematisieren.



Rodney LaTourelle, Entwurf Farbfeld: Der Vorplatz der Sporthalle wird auf der Grundlage der olympischen Ringe in ein vielfältiges Farbfeld verwandelt. Aus den Überschneidungen von Streifen und Kreisen wächst eine Sitzlandschaft hervor.

Bezirkes Treptow-Köpenick hat sich wohlweißlich trotzdem und deshalb für einen eingeladenen Kunstwettbewerb entschieden. Am 7. Mai 2009 tagte in Berlin-Adlershof das Preisgericht. Das Land Berlin, als Auslober des Wettbewerbes, vertreten durch das Bezirksamt Treptow-Köpenick, lud 5 Künstler aus Berlin ein, mit der Aufgabe, dem neu entstehenden Platz vor der Sporthalle eine hochwertige künstlerische Lösung angedeihen zu lassen. Das Preisgericht entschied sich für den Entwurf „Bälle" der bereits mehrfach ausgewiesenen Künstlerin Susanne Bayer: Überdimensionale Bälle – einen für Volleyball, einer für Basketball, ein Handball, ein Faustball, ein Prellball. Sie liegen, dort hingeworfen und von nun an in der Fläche beheimatet – als Intarsien in nahtlosem Übergang zum Pflaster. Durch die Linien und die farbigen Muster, vor allem aber durch die Wahl des Materials, dieses Fallschutzbodens aus Gummigranulat, das anders wirkt als eine gewöhnliche Bemalung, kann so der räumliche Eindruck zurückerobert werden. Letztlich tut die Farbe der noblen, vornehmen Grau- und Weißtönung der Fassade gut, bringt einen frischen Wind in die Wahrnehmung, die sich dennoch nur als guter Akzent formulieren kann. Gern hätte die Künstlerin dem noch eine Ballskulptur dazugesetzt. Aber in Anbetracht des Budgets musste sie den Ball ihrerseits eben auch flach halten.

Michael Jastram, Entwurf Hüter der Chancen: Die metaphorische Figur der Balance wird zum Sinnbild von Fairness und Chancengleichheit. Auf einem hohen Sockel platziert verkörpert sie sowohl die Ausgewogenheit als auch Gefährdung des balancierenden Moments.

Eine schöne Klarheit mit Humor und List. Kann das sein, dass bei der feierlichen Eröffnung Keiner ein Wort darüber verliert? Kann sein, im Herbst lag Laub über der Kunst. Und Niemand konnte was sehen. Man sollte sich die Bälle einfach besser zuspielen; beim Sport; nun gut, da geht es um Wettkampf; im Leben mitunter auch. Beim Spiel und bei der Wahrnehmung von Kunst sind im Prinzip alle die Gewinner. Das ist eigentlich nicht schwer zu begreifen. Aber man müsste es als erstes zunächst ein-sehen! Den Nutzern übrigens und jedenfalls – hat es wohl gut gefallen, nach Aussage der Künstlerin. Die Sportler fanden ihr Terrain bereichert. Und schon deshalb ist es der Sache wert, am Ball zu bleiben.

Petra Hornung
Kommission für Kunst im öffentlichen Raum des Bezirkes Treptow-Köpenick

Susanne Bayer, Bälle: siehe Titelbild unten.

Auslober: Bezirksamt Treptow-Köpenick von Berlin
Jury Fachpreisrichter: Liz Crossley (Vorsitz), Georg Krause, Kerstin Seltmann
Jury Sachpreisrichter: Frau Bassin (BA Treptow-Köpenick, Sportamt), Tiemo Klumpp (Architekt)
Vorprüfung: Jana Slawinski (Kulturamt Treptow-Köpenick)
Jurysitzung: 7. Mai 2009

Notiz Shirley, Foto Thomas Bratzke

PARKOUR

Eingeladener Wettbewerb für die künstlerische Gestaltung der Brandwände Bänschstraße 86 und Schreinerstraße 37 in Berlin Friedrichshain

„Erst gehe ich zum Gitter, und dann halte ich mich am Balkon des Hochparterres fest und versuche mich hochzuziehen. Dann gehe ich zu dem ersten Fenster schräg rechts gegenüber. Ich strecke ein Bein und stelle es auf das Fensterbrett. Dann folgt meine rechte Hand und das andere Bein. Ich komme zum Stehen. Ich drehe mich dann zum Balkon schräg links gegenüber und halte mich weiter fest. Dann mache ich einen großen Schritt und strecke meinen Arm aus. Ich halte mich an der weißen Balkonkante fest und ziehe mich an dem silbernen Metallgeländer hoch. Ich stelle mich rechts auf das Geländer und springe an das nächste Fenster schräg links gegenüber und ziehe mich danach auf den nächst höheren Balkon. Ich treffe einen Mann auf dem Balkon im zweiten Stock. Der Mann schaut mich seltsam an und sagt nur: Bist Du verrückt? Was machst Du hier? Dann sage ich zu ihm: Bis dann! und springe auf das nächst höhere Fensterbrett. Halte mich wieder an dem diesmal goldenen Rand des nächst höheren Balkons fest, um mich hochzuziehen. Das wiederhole ich noch zweimal. Dann erreiche ich das Dach."
(Transkription eines Textes von Shirley)
Dieser Text wurde von einem 11-jährigen Mädchen während eines Workshops von Thomas Bratzke geschrieben.

Ein ähnlicher Text wird – wenn alles gut verläuft – im Sommer 2010 auf zwei Brandwänden hinter einem neu entstehenden Spielplatz an der Bänschstraße, Ecke Schreinerstraße in Friedrichshain erscheinen – auf den ersten Blick allerdings nicht lesbar. Er wird in einer Art Geheimschrift auf den beiden Brandwänden stehen: in Spiegelschrift und am besten lesbar, wenn man auf dem Kopf steht.

Verschiedenfarbige unterbrochene Linien – traces – zeigen mögliche Wege durch das Quartier – in der neuen Sportart Parkour. Die von David Belle begründete Sportart, bei welcher der Teilnehmer – der Traceur (französisch: „der den Weg ebnet" oder „der eine Spur legt") (... oder die Traceuse) – unter Überwindung sämtlicher Hindernisse den schnellsten und effizientesten Weg von A zum selbstgewählten Ziel B nimmt, ist nicht nur eine Sportart für Jungen. Ob Shirley ihre Tour schon ausprobiert hat, weiß ich allerdings nicht.

Gezeichnet hat sie ihre Klettertour in einer Mischung aus Naturalismus und Abstraktion. Für das Wandbild werden jedoch nur die abstrakten Linien der Wege eine Rolle spielen. Thomas Bratzke hat einige solcher Zeichnungen übereinander gelegt und wird daraus die endgültige Wandzeichnung entwickeln. „Parcour", in der herkömmlichen Schreibweise, war das Thema des eingeladenen Kunst-am-Bau-Wettbewerbs in Friedrichshain, der im letzten Frühjahr ausgeschrieben und am 25. Juni 2009 von der siebenköpfigen Jury unter dem Vorsitz der Künstlerin Gisela Genthner zugunsten von Thomas Bratzke/ZAST mit seinem Projekt Quo Vadis Traceur entschieden wurde. Gefordert war im Rahmen eines eingeladenen, einstufigen Wettbewerbs „... eine künstlerische Gesamtkonzeption" – so der Auslobungstext – „für (...) drei Brandwände (...), die gleichzeitig auch Anknüpfungspunkte für eine Einbeziehung von Ideen und Vorschlägen der Kinder und Jugendlichen des Stadtquartiers bietet. Die für diesen Stadtraum zu entwickelnde Wandgestaltung soll eine Einheit von künstlerischer und partizipativer Dimension erreichen."

Es gab bereits Vorarbeiten von lokalen Akteuren. Der Kinderring hatte mit Kindern und Jugendlichen aus dem Quartier an einer Ideenentwicklung gearbeitet und das Thema „Parcour" favorisiert, sowohl für die Wandgestaltung als auch für den auf einer gewonnenen Freifläche zwischen bzw. vor den Wänden geplanten Spielplatz.

An dem Wettbewerb beteiligten sich Tania Bedrinana mit einem Wandbildkonzept tanzender und schwebender Figuren, Silke Riechert, die ein „Wandbildstudio" zur Entwurfsproduktion einrichten wollte und Christiane ten Hoevel, nach deren Plänen die Wandgestaltung zu einem Projekt der lokalen Stadtteilkommunikation werden

Zeichnung Shirley, Foto Thomas Bratzke

„Quo vadis, Traceur?" (Ausschnitt), Entwurf und Foto Thomas Bratzke

sollte. Von den vier eingereichten Entwürfen überzeugte die Jury der Entwurf von Thomas Bratzke/ZAST vor allem im Hinblick auf die Einbeziehung der Kinder und Jugendlichen und den direkten Bezug zum Thema Parkour am meisten.

„Das Gestaltungskonzept nimmt den Gedanken des Parcours sehr ernst. Der Entwurf bietet Expertenwissen auf, verlangt Konzentration und holt die Jugendlichen dort ab, wo ihr Interesse liegt. Die Spiegelverkehrung des Textes kann eine Verlockung und Animation sein, den Stadtraum neu wahrzunehmen. Die Vermischung der verschiedenen Parcoursstrukturen entwickelt einen optischen Reiz. Dem Konzept gelingt es in außerordentlicher Weise, alle drei Wände in eine einheitliche Gestaltung einzubinden." (aus dem Juryprotokoll).

PREISTRÄGER

Mit Thomas Bratzke/ZAST (http://thomas-bratzke.com/, http://www.urban-art.info/deutsch/2_kuenstler/ZASD/1.html) hat die Jury den Entwurf eines Kenners und Aktivisten der Street Art Szene zur Realisierung empfohlen. Bratzke ist ein Berliner Künstler, der sich in seinen Arbeiten immer wieder neu mit dem Stadtraum auseinandersetzt, oft auch in Zusammenarbeit mit Musikern, wie jetzt bei seiner Ausstellung in der Marzahner Galerie M. Er hat an der Kunsthochschule Weißensee studiert und gehört mit zu den Initiatoren der erfolgreichen Backjumps Projektreihe im Kunstraum Kreuzberg. Sein Vorschlag für eine Wandgestaltung, die auch eine Beteiligung von Kindern und Jugendlichen vorsah, ist zumindest in den Vorarbeiten weit gediehen. Im August 2009 sind in seinen Workshops mit Jugendlichen eine ganze Reihe von kleinen Büchern mit möglichen „Parkours" durch das Quartier gezeichnet und geschrieben worden. Eine Abbildung zeigt das am Anfang zitierte Beispiel im Original mit ein paar anderen Notizbüchern der angehenden Traceure und Traceusen.

PARKOUR

Die Fortbewegungsart des „Parkour" stellt eine Eroberung des Stadtraums dar, die anders als andere Formen der Street Art, keine sichtbaren Spuren hinterlässt, dafür aber eines intensiven Trainings und guten Körpergefühls bedarf. Parkour kann auch mit Michel de Certeaus ‚Rhetoriken des Gehens' gelesen werden: „Das Gehen bejaht, verdächtigt, riskiert, überschreitet, respektiert etc. die Wege, die es ‚aussprich'. Alle Modalitäten wirken dabei mit; sie verändern sich von Schritt zu Schritt; ihr Umfang, ihre Aufeinanderfolge und ihre Intensität verändern sich je nach den Momenten, den Wegen und den Gehenden. Diese Aussagevorgänge sind von unbestimmter Vielfalt. Man könnte sie also nicht auf ihre grafische Linienführung reduzieren."

Hier widerspricht Bratzke mit seinem Projekt. Er reduziert die Vielfalt der Bewegung auf Linien und beschreibende Texte, hofft aber wohl darauf, dass sich durch die Überlagerungen und Unbestimmtheiten, die durch die aufeinander gelegten verschiedenen Wegzeichnungen auf den Wänden entstehen, ein neuer Freiraum des Denkens ergibt. Diesen Freiraum weiter zu verteidigen, ist eine wesentliche Aufgabe der Kunst im Stadtraum.

Denn so wie die Traceure und Traceusen – wissentlich oder unwissentlich – die Situationisten mit ihrem „Détournement", der Zweckentfremdung oder subversiven Umnutzung des urbanen Raums beerbt haben, indem sie Stadtmöbel und Gebäude als Sportgeräte nutzen und damit eine subversive Wiederaneignung des städtischen Raumes praktizieren, haben inzwischen nicht nur die Sportartikel-Konzerne die neue Bewegung für ihre Zwecke wiederum beerbt. Dies zeigt z. B. die Website von Sandra Hess, die als Erfinderin des Parkour in Deutschland gilt und mittlerweile mit ihren Fähigkeiten für die verschiedensten Konzerne wirbt, u. a. auch für Adidas, Nokia, Osram, Mercedes Benz etc. Der Kommerzialisierung scheint nichts mehr im Weg zu stehen.

Das Wandbild von Thomas Bratzke wirkt diesen Tendenzen durch seine Arbeitsweise entgegen. Es nimmt die Kinder und Jugendlichen in ihren jeweils eigenen, individuellen Bewegungsformen ernst, motiviert die jugendlichen Traceure zu einer spielerischen Eroberung des Stadtraums, gibt ihre Perspektiven auch der Erwachsenenwelt zu sehen und bestärkt sie in ihrer freien Nutzung des umkämpften öffentlichen Raums.

Markus Luksch, der Autor des vor kurzem erschienenen „Tracers Blackbook" (http://parkour-store.com), einem Handbuch, dessen Ziel es ist, so Luksch, „ein umfassendes Verständnis der Parkour-Techniken zu fördern und einen hochwertigen und vielschichtigen Diskurs über Bewegung in der Parkour-Community voranzubringen", sagt in einem Interview auf der Website der Herausgeber: „Ich glaube, Parkour ist deshalb so erfolgreich, weil es ein Bedürfnis erfüllt, das mit zunehmender Medialisierung immer seltener wird. Es schafft authentische Momente, weil es dich in bewussten Kontakt mit der realen Welt bringt. Alles was du bei Parkour machst, hat unmittelbar nachhaltige Konsequenzen für deinen Körper, das ist in der virtuellen Welt meist nicht der Fall. Parkour ist aber nicht so leicht fassbar, weil die Bewegungen der nicht normierten Umgebung angepasst werden müssen."

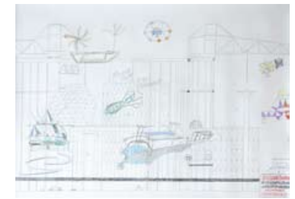
Man kann nur hoffen, dass Parkour nicht selbst zu stark normiert und verregelt wird und hier noch weiter genügend Phantasie- und Bewegungsspielraum für die individuellen Ausdrucksmöglichkeiten der Jugendlichen bleibt.

VERFAHREN

Eigentlich sollten die Wandbilder parallel oder kurz nach der Aufstellung der Spielgeräte im Oktober 2009 realisiert werden. Dass heute an den drei Brandwänden noch nichts zu sehen ist, liegt nicht an dem Künstler, sondern an der zeitweise verfahrenen Situation. Die Anlage des Spielplatzes verzögerte sich und das ganze Verfahren der Wandgestaltung drohte zu kippen. Einer der Eigentümer hatte am Ende langer Verhandlungen mit dem Bezirk seine Bereitschaft, die Wand für den Wettbewerb zur Verfügung zu stellen, zurückgezogen. Dabei handelte es sich ausgerechnet um die Wand, die von der Straße aus am besten zu sehen ist. Als Jury-Mitglied habe ich von dieser gravierenden Veränderung zwar erfahren, der Jury wurde aber keine Gelegenheit gegeben, auf die veränderte Lage zu reagieren. Vor allem der Künstler musste viel Geduld aufbringen und flexibel auf Veränderungen des Auftrags reagieren. Die Bedingungen haben sich durch das Wegfallen der größten der drei Brandwände stark verändert. Die übrig gebliebenen Wände, im unteren Teil hinter Bäumen versteckt, haben längst nicht die stadträumliche Wirkung wie das ursprünglich geplante Ensemble der drei Wände.

Thomas Bratzke hat sich dennoch dafür entschieden, den Entwurf für die verbleibenden Wände zu modifizieren. Er hat die Hintergrundfarbe geändert und damit eine lichtere Version des Entwurfes entwickelt. Stärker berücksichtigt wird nun die symmetrische Anordnung der beiden Wände, die durch die rechts- bzw.- linksbündig angeordnete Schrift betont, durch die traces jedoch aufgelöst wird. Der Spielplatz soll nun im Frühjahr eingerichtet werden, so dass Thomas Bratzke mit der Wandmalerei im Mai beginnen kann. Eine frühzeitigere Einbeziehung der Künstler/innen in das Gesamtkonzept wäre auch bei diesem Wettbewerb wünschenswert gewesen. Auch wäre es sinnvoll gewesen, bei den Entwürfen für die Spielgeräte mit einem Künstler/einer Künstlerin zusammen zu arbeiten. Wandgestaltung und Spielplatz hätten von Beginn an als künstlerisches Projekt unter Beteiligung der Kinder und Jugendlichen des Quartiers geplant werden können. So bleibt zu hoffen, dass die verschiedenen Elemente des Ortes durch die Betrachtung und Nutzung der AnwohnerInnen zusammenwachsen und der Eigentümer der leeren Brandwand am Ende seine Entscheidung bedauern wird.

Katja Jedermann

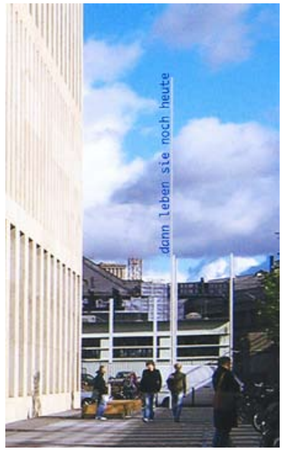


„Fliegende Bauten", Silke Riechert

„Eine Diskussion", Christiane ten Hoevel

Entwurf Tania Bedriñana

Auslober: Bezirksamt Friedrichshain-Kreuzberg
Fachpreisrichter: Leonie Baumann, Gisela Genthner (Vorsitz), Katja Jedermann, Robert Schmidt-Matt, Oliver Oefelein (ständig anwesender stellv. Preisrichter)
Sachpreisrichter: Sigrid Klebba (Bezirksstadträtin für Finanzen, Bildung, Kultur und Sport), Jutta Kalepky (Bezirksstadträtin für Bauen, Wohnen und Immobilienservice), Herr Ecarius (Bezirksamt Friedrichshain-Kreuzberg, Sanierungsgebiet Traveplatz/Ostkreuz)
Vorprüfung/Wettbewerbskoordination: Stéphane Bauer (Friedrichshain-Kreuzberg, Leiter Kunstraum Kreuzberg)
Jurysitzung: 25. Juni 2009



„Dann leben sie noch heute", Erika Klagge

„Wissenschaft, Poesie & Technik", Karla Sachse

„Kaugummiplastiken", Fritz Balthaus

„Kommen und Gehen", Susanne Bayer

WENN DER PLATZ ZUR TASTATUR WIRD ...

Eingeladener Kunstwettbewerb für den Vorplatz des Jacob und Wilhelm-Grimm Zentrums der Humboldt-Universität Berlin

Im November 2009 eröffnet, entwickelte sich der von Max Dudler entworfene Neubau der zentralen Universitätsbibliothek der Humboldt Universität schnell zu einem Magneten für Studierende, Hochschulangehörige und externe Nutzer. Die Bibliotheksbestände der Geistes-, Kultur-, Sozial- und Wirtschaftswissenschaften sind in diesem Bau zusammengefasst. Die in rötlich-braunem Juramarmor realisierte Fassadengestaltung nimmt die Rasterform der Bibliotheksregale auf. Die zentrale Lage nördlich des S-Bahn-Viadukts zwischen Planck- und Geschwister-Scholl-Straße, entlang der den Bahnhof Friedrichstraße und die Museumsinsel verbindenden Achse, betont die stadträumliche Bedeutung des Gebäudes. Der hier ausgeschriebene einstufige und anonyme Wettbewerb bezog sich auf die Gestaltung des Vorplatzes der Bibliothek zum S-Bahn-Viadukt hin, mit der zusätzlichen Gestaltungsmöglichkeit des Dachbereichs zwischen einer Technikwand und Oberlichtern auf dem zurückspringenden Dach des Gebäudes. Der Vorplatz ist sowohl städtischer Platz als auch einer von drei Zugängen zur Bibliothek und verbindet das Gebäudefoyer mit dem öffentlichen Raum. Zukünftig ist geplant, den neu zu gestaltenden Bibliotheksvorplatz in eine Wegefolge zwischen Friedrichstraße und Monbijoubrücke einzubinden. Ziel der Ausschreibung war es, eine künstlerische Markierung zu entwerfen, die zur Identitätsstiftung des Jacob und Wilhelm Grimm-Zentrums beiträgt, die Aufenthaltsqualität auf dem Platz erhöht und die städtebauliche Bedeutung des Ortes aufnimmt. Praktisch mussten die Entwürfe der eingeladenen Künstler sich den schmalen Vorplatz-Streifen mit Stadtmöbeln wie Sitzplätzen, Leuchten, und Fahrradständern teilen, Bäume mit einbeziehen und Platz lassen für die Zufahrt von Feuerwehr und Wartungsfahrzeugen. Der Kostenrahmen für Entwurf und Realisierung belief sich auf insgesamt bis zu 120.000 Euro. Die neun eingereichten Entwürfe lassen sich grob drei Gruppen zuordnen: Die erste nahm die Brüder Grimm und ihre Forschungen zum Ausgangspunkt, die zweite das Gebäude mitsamt Funktionen und Nutzern, und die dritte Gruppe ging von den Aufgaben einer Bibliothek aus. Im Folgenden werden alle eingereichten Entwürfe kurz skizziert. Nach intensiver Diskussion verblieben die Entwürfe von Sven Kalden und Rolf Wicker in der letzten und dritten Wertungsrunde. Nach eingehender Debatte und neuerlicher In-Augenscheinnahme des Platzes hat die Jury hat sich einstimmig für die Realisierung des Vorschlages von Rolf Wicker ausgesprochen.

Die Namenspatrone Jacob und Wilhelm Grimm inspirierten folgende Beiträge:

- Roland Fuhrmann entwarf für den Bibliotheksvorplatz eine „anthropomorphe Landschaft". Die Profil-Schattenrisse der Gebrüder Grimm, gezeichnet von ihrem Bruder Ludwig Emil Grimm, kippte er um 90 Grad. Aus den horizontal liegenden Gesichtern, die er in Edelstahlbleche schnitt und auf einer Platte fixierte, wurde eine hügelig-wellige Landschaft. Fuhrmann schlug vor, die Oberkanten mit kurzen Landschaftsbeschreibungen der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm zu beschriften.
- Erika Klagge nahm Bezug auf die bekanntesten Veröffentlichungen der Namenspatrone der Bibliothek: Sie schlug vor, an einem Fahnenmast den senkrecht stehenden Schriftzug dann leben sie noch heute zu befestigen. Den Bogen vom klassischen Märchenschlusssatz zum Deutschen Wörterbuch der Gebrüder Grimm schlug der zweite Teil ihres Beitrags: Eine auf der Technikwand angebrachte Internetadresse mit der derzeitigen Website des Wörterbuchs. Das Preisgericht würdigte die Spannbreite zwischen poetischem Zeichen und Verweis auf wissenschaftliches Arbeiten. Ungeklärt blieb für einzelne Juroren die Wahrnehmbarkeit von Internetadresse und Fahnenstangen-Schriftzug.
- Karla Sachse entwarf eine vier Meter hohe Büchersäule, bestehend aus rund vierhundert Büchern in einer Glasvitrine. Die Maße der Vitrine entsprachen einer gekippten Sitzbank. Sachse beschriftete sie inwendig mit hinterleuchteten, fragmentarischen Sätzen der Brüder Grimm. Die Bücher, deren Titel und Verfasser unkenntlich gemacht werden sollten, waren mit einer Lackschicht überzogen. Hier stellte sich die Frage nach dem Verhältnis von Buch und anderen Medien im Bestand moderner Bibliotheken.

Das Gebäude und seine Nutzer sind Ausgangspunkt dieser Entwürfe:

- Fritz Balthaus vergrößerte drei vorgeblich von Besuchern hinterlassene Kaugummi-Reste, die als Bodenskulpturen nachgeformt werden sollten. Diese „Zufallsplastiken" in den Kaugummifarben gelb, weiß und grün, gegossen in den patiniert entsprechendfarbigen Metallen Bronze, Aluminium und Kupfer platzierte Balthaus vor dem Haupteingang. Im Foyer zeigte er in einem Schaukasten die originalgroßen Kaugummi-Fundstücke mitsamt den Einrichtungselementen, denen sie anhafteten.
- Susanne Bayer gestaltete in ihrem Entwurf Kommen und gehen sechzehn in den Boden eingelassene Leuchtbänder. Die darin eingeschriebenen Worte variieren Verben der Wortstämme „kommen" oder „gehen", wie vorkommen, niederkommen, eingehen. Die nur während der Öffnungszeiten beleuchteten und damit sichtbaren Begriffe geben eine Leserichtung vor, kommend aus Richtung Friedrichstraße.
- Cécile Dupaquier nahm in ihrem Entwurf fünfmal und Formen auf, die sie aus Elementen des umbauten Raumes der Bibliothek entwickelte, aus sichtbar gemachtem Negativraum. Diese geometrischen Körper isolierte und abstrahierte sie, und verteilte sie als weiß lackierte Stahlblech-Skulpturen auf dem gesamten Vorplatz. Parallel dazu schlug Dupaquier vor, einzelne Segmente dieser Serie auf der Technikwand grafisch darzustellen.

Bedeutung und Aufgaben einer Bibliothek sind Ausgangspunkt folgender Konzepte:

- Katrin von Maltzahn thematisierte in ihrem Wettbewerbsbeitrag das „Speichern/Suchen/Finden" im 21. Jahrhundert. Sie sammelte einhundert deutsche und englische Wörter, die eher assoziativ im Bezug zu diesen Grundtätigkeiten der Wissensverarbeitung stehen, und schlug vor, diese, alphabetisch geordnet, in Buchstabenhöhen zwischen zwanzig und sechzig Zentimetern in den Boden einzulassen. Die Jury würdigte sowohl die Nutzung des gesamten Vorplatzes als auch die variable Lesbarkeit.
- Sven Kalden entwickelte mit „Kühler/Feuersalamander" und Mildreds Vision eine zweiteilige Arbeit, die sich auf Truffauts Verfilmung von Ray Bradburys Roman „Fahrenheit 451" bezieht. Dieser spielt in einer Gesellschaft, die den Besitz von Büchern unter Strafe stellt. Kalden entwarf für die Technikwand drei großformatige ornamentale Kaleidoskopbilder, auf Alu-Dibond montiert, und stellte diesen die Skulptur „Kühler/Feuersalamander" auf dem Vorplatz gegenüber. Diese Figur – im Film Schutzzeichen der Feuerwehr, und imstande, im Feuer zu überleben – sollte in rot patinierter Bronze ausgeführt werden und eine Breite von 2,75 bei einer Höhe von 1,75 Meter haben. Als archetypisches Bild, als „Hausdrache", wirkte diese Figur als Schutzgeist, als Verteidiger des in der Bibliothek gesammelten Wissens. Die Jury hob hervor, dass dieser Entwurf auf vielen Rezeptionsebenen zugängig sei und spannende Popkultur-Ansätze einbringe. Einschränkend notierte die Jury, dass der konzeptionelle Ansatz einer erklärenden Vermittlung bedürfe, und auch die Figur des Feuersalamanders die Gefahr einer traditionellen „drop sculpture" bürge.
- Rolf Wicker nahm in seinem Gewinnerentwurf „ESC-Enter" den kompletten Zeichensatz einer deutschen Computertastatur und ordnete die Einzelfelder auf der gesamten Vorplatz-Fläche an: Insgesamt einhundertvier bündig eingesetzte Edelstahlbuchstaben, Schrifttyp Arial, eingelassen in Granitplatten. Die Plattengrößen schwanken zwischen 75 mal 75 cm und 150 mal 120 cm. Die Tastatur ist mit Blick auf das Bibliotheksgebäude angeordnet, das somit den Platz des Monitors einnimmt. Wicker rückt damit die Kulturleistung Schreiben ins Bild, mittels derer Wissen formuliert, aufgezeichnet und weitergegeben wird. Die Computertastatur verweist auf die komplementären analogen und digitalen Wissensspeicher Buch und Internet, die sie zugleich subversiv in ihre Grundelemente auflöst.

Konzeptionell und formal überzeugte dieser Entwurf das Preisgericht. Die Verteilung auf der gesamten Vorplatzlänge lässt die Einzelelemente zu Zeichen werden, die die Passanten zur Bewegung auf dem Platz einlädt und die Wegeführung von der Friedrichstrasse zur Museumsinsel nachhaltig bereichert. Die Jury lobte die gelungene räumliche Gestaltung, die die architektonische Staffelung der Bibliothek aufnimmt. Der Entwurf unterstreicht mit der Zeichenhaftigkeit der Gestaltung die reduzierte Strenge der Architektur und verschränkt gelungen Platz und Gebäude. Die PreisrichterInnen sprachen sich deshalb einstimmig für die Realisierung dieses Entwurfes aus.

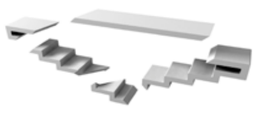
Hannah Kruse
Kunstwissenschaftlerin

Auslober: Land Berlin und Humboldt-Universität zu Berlin
Fachpreisrichter: Wolfgang Krause, Hannah Kruse , Wilfried Kuehn (Vorsitz), Andrea Stahl, Bettina Uppenkamp, Christian Hasucha (ständig anwesender stellvertretender Preisrichter)
Sachpreisrichter: Jochen Brüning (Institut für Mathematik, HU), Max Dudler (Architekt der Bibliothek), Milan Bulaty (Leiter Universitätsbibliothek HU), Hermann-Josef Pohlmann (Senatsverwaltung für Stadtentwicklung).
Vorprüfung: Ralf Sroka und Dorothea Strube
Jurysitzung: 1. Dezember 2009

„ESC-Enter", Rolf Wicker

„Anthropomorphe Landschaft", Roland Fuhrmann

„Kühler/Feuersalamander", Sven Kalden



„Fünfmal Und", Cécile Dupaquier

„Wortverzeichnis speichern/suchen/finden im 21. Jahrhundert", Karin Maltzahn

AUF DIE WAND GEBRACHT

Kunst für Schulmensen in Berlin-Friedrichshagen

Bislang hatten die Wilhelm-Bölsche-Schule und das Gehart-Hauptmann-Gymnasium ihre Sporthallen im Haus: Damit blieb der lästige Weg über den regennassen Schulhof. Aber, was man 1905 in der Bölsche-Schule und 1928 am Hauptmann-Gymnasium als Sporthalle baute, reicht heute längst nicht mehr aus: viel zu klein und zu unflexibel. Neue Hallen müssen also her, und mit dem Konjunkturprogramm II wurde auch der richtige „Sponsor" gefunden.

Die alten Hallen im Haus stehen damit für eine neue Nutzung zur Verfügung, und das Konzept dafür ist schon seit einigen Jahren Programm: Sie sollen Mensa und Aufenthaltsbereich werden. Als vormals rein funktionale Räume ist ihre Gestaltung eine Herausforderung. Deshalb entschied sich die Kommission für Kunst im öffentlichen Raum im Bezirk Treptow-Köpenick für die Entwicklung von Farbraumkonzepten und Wandgestaltungen für die künftigen Mensa- und Aufenthaltsbereiche. Für jede der zwei Mensen sollte es einen separaten, eingeladenen und anonymen Wettbewerb geben. Das Finanzvolumen belief sich bei beiden Vorhaben auf je 8.000 Euro Honorarkosten und 10.000 Euro für Technik- und Materialausgaben.

Die Aufgabenstellung war zwar vergleichbar, stellte sich aber jeweils konkret und differenziert dar. Während für das Hauptmann-Gymnasium ein durchgehendes Farbraumkonzept zu entwickeln war, standen in der Bölsche-Schule nur die zwei, sich gegenüberliegenden Stirnseiten des Saales für die Gestaltung zur Verfügung.

Die räumliche Nähe beider Schulen in Berlin-Friedrichshagen ermöglichte eine kompakte Durchführung zweier Wettbewerbe in einem Verfahrensablauf: So konnte das Rückfragenkolloquium mit sämtlichen Teilnehmern zusammen an einem Ort durchgeführt werden und auch die Jury tagte für beide Wettbewerbe in einer Sitzung. Nur die Schulvertreter mussten sich bei beiden Anlässen abwechseln.

Entwurf, Erik Steinbrecher

MENSA IN DER WILHELM-BÖLSCHE-SCHULE

Erik Steinbrecher schlug vor, die zu gestaltenden Wandflächen mit je zwei großformatigen Objekten aus weißem Hartgips zu versehen. Motivisch bezogen sie sich auf vergrößerte und damit abstrahierte Brotscheiben. In ihrer monumentalen Form hätten sie auch als organische Objekte und mit der Rundung auch als ein Flügelpaar wahrgenommen werden können.

Wolf von Waldow wollte die markante Form der seitlichen Rundbogenfenster auf die Wandflächen zeichnen und sie mit farbigen Musterflächen ausfüllen, die sich im Detail aus Sportpiktogrammen, als Verweis auf die frühere Raumnutzung, zusammensetzten. Darüber ordnete er scherenschnittartige Figurenbilder an, die sich in verwirrenden und ambivalenten Situationen bewegen und als Metaphern für Begriffe wie Risiko, Balance, Schutz, Verantwortung und soziale Kompetenz dienten.

Kerstin Seltmann setzte mittels zweier horizontaler Wandmalereien die künftige Funktion des Raumes als Mensa im Bildmotiv eines abendlichen Essens in ein Verhältnis zu Motiven aus der Jugendstildekoration am Schulhaus. Als eine „Gedankenmaschine" sollte das zweite Wandbild eine „Zeitreise inmitten von Trauben, Fisch und Huhn" entwickeln. Christine Krämer griff in einer mutigen Setzung das Bild zweier Galgo-Hunde zum zentralen Motiv ihrer posterartigen Wandbildvorschläge auf. Wie in der Baudekoration der Schule wollte sie ihre Bildmotive von dekorativen und detailreichen „Zöpfen" einer abstrakten Computermalerei einfassen. Die Diskussion des Preisgerichts konzentrierte sich auf die Entwürfe von Steinbrecher, von Waldow und Seltmann. Dabei stand auch die Frage der Vermittelbarkeit eines eher symbolischen künstlerischen Ansatzes im Zentrum des Gespräches. Wegen der Überschreitung des Kostenrahmens schied das Konzept von Wolf von Waldow aus, und die Entscheidung lief auf den Gegensatz von Malerei

„Gedankenmaschine", Kerstin Seltmann

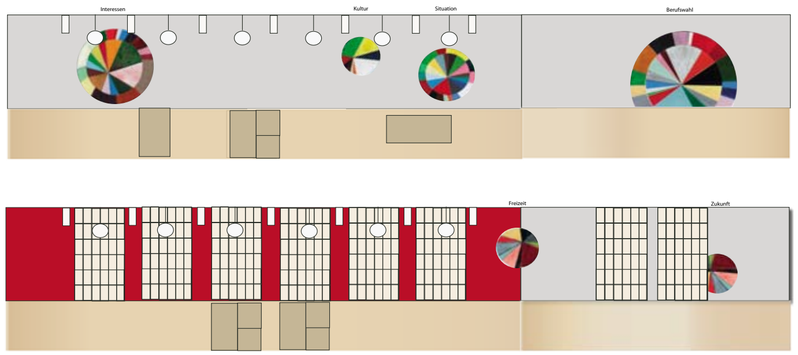


Diagramm-Bälle, Barbara Steppe

„Zöpfe“, Christine Krämer

und Relief hinaus. Während das Bildmotiv der Brotscheiben als verwirrend und wiederum aufklärend über die Bedeutung und den Wert des Brotes hervorgehoben wurde, wurde den Wandbildern eine inspirierende Formenvielfalt und charmante Deutung der Raumnutzung attestiert. In einer knappen Entscheidung sprach sich das Preisgericht für die Wandmalerei von Kerstin Seltmann aus.

MENSA IM GERHART-HAUPTMANN-GYMNASIUM

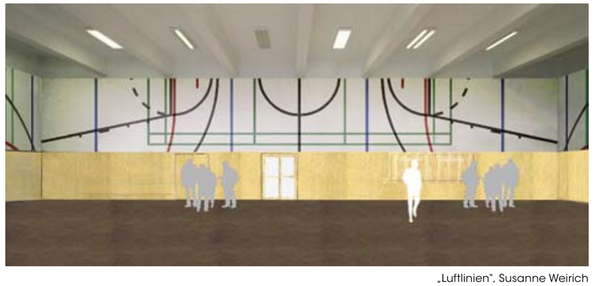
Christiane ten Hoevel zielte mit ihren circa. 30 elliptischen Sprechblasen, die sich durch den gesamten Raum ziehenden „Gedankenmodelle“, auf die nachdenkliche und kontemplative Nutzung des Raumes. Die in zurückhaltender Farbe ausgeführten Flächen formulieren Sätze und Fragen, die mittels Postkarten und ihres Verkaufes darüber hinaus aus dem Schulalltag in die Öffentlichkeit getragen werden sollen. Susanne Weirich applizierte die Bodenmarkierungen der früheren Sporthalle als abstrahierte und funktionslos gewordene „Luftlinien“ auf die Wände. Als bloße Lineaturen fassen sie den Raum ein, stellen Fragen und geben einen entfernten Hinweis auf die einstige Nutzung des Raumes. Roland Geissel unternahm sein Konzept „Raumzeichnung“ als zwei umlaufende, schief stehende einfarbige Rahmenbilder, die in ihrer diametralen Setzung zu farbigen Schnittmengen führen würden. Die Schnittmengen der farbigen Pigmente des den gesamten Raum einfassenden Farbbandes sah er als eine Metapher für den Schulalltag an. Barbara Steppe formte den Raum durch drei graue und eine orangerote Wandfläche, über die sich eine lockere Folge von sechs verschieden großen, vielfarbigen Tortendiagrammen zog. Die wie bunte Bälle an die frühere Sporthalle erinnernden Diagramme sollten auf der Grundlage von Befragungen die Vorlieben, Wünsche, Pläne und Hoffnungen der Schülerinnen und Schüler erfassen. Das Preisgericht empfand die Diagramm-Bälle“ von Barbara Steppe und die „Raumzeichnung“ von Roland Geissel als zu starke Eingriffe in das Raumbild der künftigen Mensa. Dagegen wurden die „Luftlinien“ von Susanne Weirich als hintersinnige Verknüpfung von Vergangenheit und Gegenwart beurteilt und die „Gedankenmodelle“ von Christiane ten Hoevel als ein stilles, aber nicht minder intensives Zusammenspiel von Text und Bild gewertet, das vor allem auch dem Selbstverständnis der Schule entspricht. Folglich konzentrierte sich die Entscheidung auf diese beiden Konzepte. Das Preisgericht sprach sich mit seiner Realisierungsempfehlung schließlich einstimmig für die „Gedankenmodelle“ von Christiane ten Hoevel aus. Die Realisierung der empfohlenen Wandbildkonzepte von Kerstin Seltmann und Christiane ten Hoevel wird leider nicht parallel verlaufen. Die Baumaßnahmen im Hauptmann-Gymnasium wurden kurz vor Wettbewerbsbeginn in das Jahr 2011 vertagt. Die Schülerinnen und Schüler müssen dort also noch etwas warten, bis sie sich von den „Gedankenmodellen“ inspirieren lassen können.

Martin Schönfeld

„Raumzeichnung“, Roland Geissel

Entwurf, Wolf von Waldow

„Gedankenmodelle“, Christiane ten Hoevel



„Luftlinien“, Susanne Weirich

Auslober: Bezirksamt Treptow-Köpenick von Berlin
Fachpreisrichter: Gisela Genthner (Vorsitz), Petra Hornung, Barbara Müller-Kageler, Oliver Oefelein, Ute Weiss Leder (ständig anwesende stellvertretende Preisrichterin)
Sachpreisrichter: Wouter Suselbeek (Architekt), Herr Schmiegel (Rektor Bölsche-Schule), Norbert Neuse (Schulleiter Gerhart-Hauptmann-Gymnasium), Dieter Usemann (Schulamt Treptow-Köpenick)
Vorprüfung: Jana Slawinski (Kulturamt Treptow-Köpenick)
Jurysitzung: 10. Februar 2010

Ob es jemals eine Gesellschaft ohne Gefängnisse geben wird, ist schwer zu sagen, aber wünschenswert. Dieser Wunsch verbindet sich, wenn überhaupt, mit einer emanzipatorischen Utopie, aber nicht mit der bundesdeutschen Gegenwart. Denn wenn die teuerste Landesbaumaßnahme des Jahres ein Gefängnis ist, dann sagt dies etwas über das Land und seine Sitten aus. Eine Gesellschaft, in der die Armen immer mehr wie im 19. Jahrhundert zur gefährlichen Klasse stilisiert werden, statt den Reichtum gerechter zu verteilen und die notwendige Arbeit neu zu organisieren, braucht Gefängnisse und Geheimdienste. Wenn diese im Grunde repressiven Institutionen neue Gebäude erhalten, fällt davon auch ein Teil für die Kunst ab, weil es sich ja um öffentliche Gebäude, wenn auch nicht immer um öffentliche Angelegenheiten handelt, wie im Fall des Bundesnachrichtendienstes und der zwei Justizvollzugsanstalten Heidering und Düppel. Dass die Wettbewerbsteilnahme dabei für KünstlerInnen und KunstvermittlerInnen eine Gratwanderung ist, versteht sich von selbst und macht die Sache nicht einfacher. Auch die Einwohner der Gemeinde Großbeeren wollten nicht mehr, dass die JVA Großbeeren genannt wird, wie zu Beginn der architektonischen Planung. Deshalb nennt sie sich jetzt Heidering, liegt aber immer noch in Großbeeren. Aber nicht nur gesellschaftspolitisch ist die geplante Anstalt umstritten. Ihr Bedarf wird in Frage gestellt, weshalb die Fraktion Bündnis 90/Die Grünen im Berliner Abgeordnetenhaus einen Antrag zum Baustopp stellte.

Den begrenzt offenen Architekturwettbewerb gewann 2007 der Architekt Josef Hohensinn, der mit der Planung beauftragt wurde und für die Außenanlagen die Landschaftsarchitekten Lützow 7 hinzuzog. Am 17. Januar 2009 stellte der Architekt, ein erfahrener Mann im Gefängnisbau, die Neubaumaßnahme dem Beratungsausschuss Kunst (BAK) bei der Senatskanzlei vor, wie auch seinen Wunsch, die Kunst am Bau integrativ zu denken, aber auch einen Direktauftrag an das Künstlerduo Thomas Lange/Mutsuo Hirano zu vergeben. Der BAK, der die Senatskanzlei in allen Fragen der Kunst im öffentlichen Raum berät, war einerseits beeindruckt von dem Willen des Architekten, Kunst am Bau frühzeitig in sein Projekt zu integrieren, bestand aber selbstredend bei der ausgesprochen hohen Summe von 400.000 Euro darauf, einen Wettbewerb, am liebsten einen offenen Wettbewerb auszuloben. Dieser Vorschlag stieß auf wenig Gegenliebe bei den anderen beteiligten Senatsverwaltungen von Stadtentwicklung und Justiz. Nach weiteren vorbereitenden Diskussionen, einigte sich der BAK auf einen eingeladenen Wettbewerb mit 30 TeilnehmerInnen. Die Senatskanzlei behielt sich vor – in Absprache mit den beiden anderen beteiligten Senatsverwaltungen – nur zehn KünstlerInnen einzuladen und der Empfehlung des BAK nicht nachzukommen. Das Missverhältnis zwischen der für Kunst zu Verfügung stehenden Summe und der Summe der eingeladenen KünstlerInnen ist eklatant und rechtfertigt sich nicht mit der Besonderheit des Gefängnisbaus an sich.

Schließlich wurde im Oktober 2009 ein eingeladener Kunstwettbewerb mit 10 KünstlerInnen ausgelobt und das Einführungskolloquium am 5. November 2009 durchgeführt. Hier wurde auch ausgeräumt, dass es sich bei der JVA Heidering um eine Privatisierung des öffentlichen Strafvollzugs handele, wie in der Presse behauptet worden war. Die Senatsverwaltung für Justiz ist alleiniger Bedarfsträger und zukünftiger Nutzer. Gleichwohl werden die Aufgaben, die nicht direkte Justizaufgaben sind, d. h. Arbeit und Weiterbildung möglich und kontrovers diskutiert und gewürdigt. Die häufig auftretende Schere zwischen Fach- und Sachpreisrichtern stellte sich nicht ein. Die sehr enge Aufgabenstellung hatte ihre Wirkung nicht verfehlt: Es gab keinen subversiven Stachel mehr zu brechen. Keine einzige Arbeit stellte die Wirklichkeit des bundesdeutschen Strafvollzugs in Frage. Die zehn eingereichten Konzepte ließen sich in konventionell/formale Arbeiten und Utopien unterteilen, wobei sich auch beides in manchen mehrteiligen Entwürfen wiederfand. Erstaunlich war auch der Rückgriff auf andere künstlerische Sparten wie Film und Literatur.

Der zunächst subversiv wirkende Ansatz des Entwurfs 1010 von Nadin Reschke und Katharina Heilein sieht eine skulpturale und akustische Intervention im Innen- und Außenbereich vor: drei Türinstallationen in der Magistrale, die dreiteilig, raumhoch, nicht verschließbar sind und über zwei bewegliche Türblätter in Richtung Haupteingang verfügen. Durch das Öffnen der Türen werden kurze Audiostücke aktiviert, die in den Teilanstalten, im Besucherbereich, im Geschäftsstellenbereich und in den Freistundenhöfen zu vernehmen sind. Der Entwurf wurde vom Preisgericht als zu eng auf eine einzige Metapher ausgerichtet angesehen, ja sogar als „Haftverschärfung“ durch die Doppelung der Türen kritisiert. Gleichwohl wurde positiv hervor gehoben, dass es sich um die einzige Arbeit handele, die den Gefangenen eine Stimme verleiht.

Der Entwurf 1011 von Volker Andresen besteht aus den Teilen „Dialektika“, „Ikonogravur“ und „Hemisphäre“. Als Dialektika wird auf der Grünfläche am Pfortengebäude ein querrechteckiger Block platziert, auf dem in LED-Leuchtschrift der Wortwechsel „Drinnen“ und „Draußen“ großformatig aufscheint. Der zweite Teil wurde vom Preisgericht als am spannendsten empfunden und am ausführlichsten diskutiert: Eine Reihe von 66 Schauspielerporträts in Gefangenenrollen, die als schwarz-weiß Fotoätzung entlang der südlichen vier Wandabschnitte der Magistrale angebracht werden. Der dritte Teil plant eine Verdoppelung der Geschosshöhe im Religionsraum mit einem Sternenhimmel, blau eingefärbten Fensterschlitzen und eine Bemoosung der Außenwand.

Der Entwurf 1012 von Judith Siegmund sieht 300 kurze Literatur-Zitate im gesamten Gebäude und den Freianlagen vor, sowie in der Bibliothek ein dafür hergestelltes Regal mit den verwendeten Titeln und eine Dokumentation. Die Zitate sollen gemeinsam mit den Häftlingen ausgesucht werden. Ein Satz soll auf kleinformatigen Stahlplaketten eingraviert bzw. direkt auf Glas- und Metallflächen aufgebracht werden. Bedauert wurde, dass das Konzept die multikulturelle Zusammensetzung der Insassen nicht berücksichtigt und ihren nicht alphabetisierten Anteil (20 Prozent) ausschließt.

Der Entwurf 1013 von Angelik Riemer „Farbenzeit Bewegtes Licht – Bewegte Gedanken“ wurde aufgrund seiner Heiterkeit und seines dekorativen Gehalts gewürdigt, allerdings als zu harmlos und wegen mangelndem philosophischen Hintergrund kritisiert. Die Künstlerin sieht farbige Glas- und Wandkreise in der Magistrale, im Besucherzentrum, dem Treppenhaus der Hauptverwaltung, sowie im Andachtsraum und den Einzelhafträumen vor. Auch wurde festgestellt, dass sich die Magistrale fast ganz nach Norden richtet, weshalb die Punkte auf dem Boden kaum sichtbar wären. Roswitha von den Driesch und Jens Uwe Dyffort beanspruchen mit ihrem Entwurf 1014 den Außenraum nach innen zu holen und bespielen Wandflächen und Boden mit länglichen Rechtecken, an der Pforte und dortigen Mauer und an der Magistrale. Die drei Farbebenen rhythmisieren die Wandflächen von hell nach dunkel. Im Besucherzentrum soll eine 24-teilige Fotoserie mit alltäglichen Stadtansichten durch eine beschlagene Fläche oder freigewischte Lücken entstehen. Die graphische Arbeit wurde als zu didaktisch empfunden, die zu landschaftlich und kontrovers diskutiert und gewürdigt. Die häufig auftretende Schere zwischen Fach- und Sachpreisrichtern stellte sich nicht ein. Die sehr enge Aufgabenstellung hatte ihre Wirkung nicht verfehlt: Es gab keinen subversiven Stachel mehr zu brechen. Keine einzige Arbeit stellte die Wirklichkeit des bundesdeutschen Strafvollzugs in Frage. Die zehn eingereichten Konzepte ließen sich in konventionell/formale Arbeiten und Utopien unterteilen, wobei sich auch beides in manchen mehrteiligen Entwürfen wiederfand. Erstaunlich war auch der Rückgriff auf andere künstlerische Sparten wie Film und Literatur.

Der zunächst subversiv wirkende Ansatz des Entwurfs 1010 von Nadin Reschke und Katharina Heilein sieht eine skulpturale und akustische Intervention im Innen- und Außenbereich vor: drei Türinstallationen in der Magistrale, die dreiteilig, raumhoch, nicht verschließbar sind und über zwei bewegliche Türblätter in Richtung Haupteingang verfügen. Durch das Öffnen der Türen werden kurze Audiostücke aktiviert, die in den Teilanstalten, im Besucherbereich, im Geschäftsstellenbereich und in den Freistundenhöfen zu vernehmen sind. Der Entwurf wurde vom Preisgericht als zu eng auf eine einzige Metapher ausgerichtet angesehen, ja sogar als „Haftverschärfung“ durch die Doppelung der Türen kritisiert. Gleichwohl wurde positiv hervor gehoben, dass es sich um die einzige Arbeit handele, die den Gefangenen eine Stimme verleiht.

Der Entwurf 1011 von Volker Andresen besteht aus den Teilen „Dialektika“, „Ikonogravur“ und „Hemisphäre“. Als Dialektika wird auf der Grünfläche am Pfortengebäude ein querrechteckiger Block platziert, auf dem in LED-Leuchtschrift der Wortwechsel „Drinnen“ und „Draußen“ großformatig aufscheint. Der zweite Teil wurde vom Preisgericht als am spannendsten empfunden und am ausführlichsten diskutiert: Eine Reihe von 66 Schauspielerporträts in Gefangenenrollen, die als schwarz-weiß Fotoätzung entlang der südlichen vier Wandabschnitte der Magistrale angebracht werden. Der dritte Teil plant eine Verdoppelung der Geschosshöhe im Religionsraum mit einem Sternenhimmel, blau eingefärbten Fensterschlitzen und eine Bemoosung der Außenwand.

Der Entwurf 1012 von Judith Siegmund sieht 300 kurze Literatur-Zitate im gesamten Gebäude und den Freianlagen vor, sowie in der Bibliothek ein dafür hergestelltes Regal mit den verwendeten Titeln und eine Dokumentation. Die Zitate sollen gemeinsam mit den Häftlingen ausgesucht werden. Ein Satz soll auf kleinformatigen Stahlplaketten eingraviert bzw. direkt auf Glas- und Metallflächen aufgebracht werden. Bedauert wurde, dass das Konzept die multikulturelle Zusammensetzung der Insassen nicht berücksichtigt und ihren nicht alphabetisierten Anteil (20 Prozent) ausschließt.

Der Entwurf 1013 von Angelik Riemer „Farbenzeit Bewegtes Licht – Bewegte Gedanken“ wurde aufgrund seiner Heiterkeit und seines dekorativen Gehalts gewürdigt, allerdings als zu harmlos und wegen mangelndem philosophischen Hintergrund kritisiert. Die Künstlerin sieht farbige Glas- und Wandkreise in der Magistrale, im Besucherzentrum, dem Treppenhaus der Hauptverwaltung, sowie im Andachtsraum und den Einzelhafträumen vor. Auch wurde festgestellt, dass sich die Magistrale fast ganz nach Norden richtet, weshalb die Punkte auf dem Boden kaum sichtbar wären. Roswitha von den Driesch und Jens Uwe Dyffort beanspruchen mit ihrem Entwurf 1014 den Außenraum nach innen zu holen und bespielen Wandflächen und Boden mit länglichen Rechtecken, an der Pforte und dortigen Mauer und an der Magistrale. Die drei Farbebenen rhythmisieren die Wandflächen von hell nach dunkel. Im Besucherzentrum soll eine 24-teilige Fotoserie mit alltäglichen Stadtansichten durch eine beschlagene Fläche oder freigewischte Lücken entstehen. Die graphische Arbeit wurde als zu didaktisch empfunden, die zu landschaft-

HINTERM HORIZONT GEHT‘S WEITER

Eingeladener Kunstwettbewerb für Gebäude und Außenanlagen der Justizvollzugsanstalt Heidering

Entwurf 1010 von Nadin Reschke und Katharina Heilein, „Es ist fast nichts unmöglich“

cherweise an „private Dritte“ vermittelt werden. Das Einführungskolloquium informierte vor allem über die Parallelwelt der Gefängnisse. Die VertreterInnen der Justizverwaltung machten sich für den Resozialisierungsgedanken stark, der bei der aktuellen Überbelegung der Berliner Gefängnisse nicht mehr gewährleistet sei. Die Häftlinge der JVA Heidering werden in der Regel Reststrafen von vier Jahren absitzen. Die Anstalt soll 2012 eröffnet werden.

Die Architektur des geplanten Gebäudes ist – wie könnte es auch anders sein – zuerst vom Sicherheitsaspekt geprägt, auch wenn dies durch einen architektonischen Diskurs camoufliert wird. „Kompakte Baukörper, geringe Weglängen und eine kurze Außensicherheitslinie. (...) Konsequente Trennung der Wege, welche die Insassen benutzen, von jenen der Besucher, Angestellten und Lieferanten.“ Im Zentrum dieser Planung steht die circa 240 Meter lange Magistrale, ein überdachter Glasgang, der alle Gebäudeteile miteinander verbindet. Südlich davon liegen die Arbeitsstätten und Freizeiteinrichtungen, nördlich der Magistrale befinden sich die Unterkünfte der Insassen, die in Wohngruppen von jeweils 18 Personen untergebracht sind. Zwischen den Einzelzellen sollen Gassen entstehen. Die 648 Häftlinge wohnen in drei identischen, x-förmig angelegten Unterbringungsbereichen, die in Stationen untergliedert sind, mit jeweils zwei Wohngruppen, pro Etage vier. Die Einzelhafträume sind 10 Quadratmeter groß. Bis auf die Magistrale und die Lichthöfe in Stahl-Glasbauweise, werden alle Baukörper in Stahlbeton ausgeführt. Es werden Naturfarben statt dunkler Farben für die Oberflächen gewählt. Ansonsten umfasst der Gefängniskomplex das Pfortengebäude, als Adresse und Eingang, die Hauptverwaltung, den Schulkomplex, einen Andachtsraum, eine Arztgeschäftsstelle, eine Mehrzwecksporthalle, ein Küchengebäude und die Arbeitsbetriebe. In der JVA Heidering werden 295 Bedienstete im Mehrschichtbetrieb arbeiten.

Statt der üblichen Gefängnismauer planen die LandschaftsarchitektInnen eine Doppelzaunanlage mit Blickmöglichkeit auf die umgebende Landschaft. Es gibt Freistundenhöfe, einen Religionshof und einen Außensportbereich.

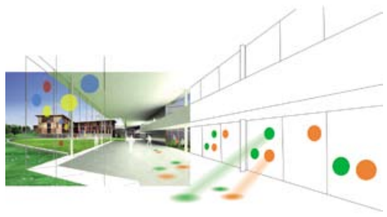
Die Aufgabenstellung will durch Kunst eine differenzierte Wahrnehmung des Ortes für Inhaftierte, Bedienstete und Besucher erreichen. Das Besondere daran besteht in dem geforderten Dialog von künstlerischer Idee und Interpretation der Architektur: „Bei einem Gefängnisbau kommt der Kunst gesteigerte Aufmerksamkeit zu, sie kann Freiheit im Denken, neue Einblicke und emotionalen Anstoß zur Reflexion der eigenen Situation ermöglichen.“ Aber alles bitte unter einem Sicherheitsaspekt! Die Kunst kann folgende Bereiche bespielen: die Vollzugsmagistrale, den Religionsbereich, das Besuchszentrum, den Eingangsbereich der Hauptverwaltung. Vorrang haben die Höfe, die Außensportanlagen, die Anstaltsmauer im Pfortenbereich, die Bushaltestelle. Am 16. Februar 2010 tagte das Preisgericht und empfahl den Entwurf „Hinterm Horizont“ der Künstlergruppe Empfangshalle zur Realisierung. Unter dem Vorsitz von Norbert Radermacher wurden alle zehn Entwürfe ausführ-

Entwurf 1015 der Künstlergruppe Das deutsche Handwerk „Gestern – Heute –Morgen“

Entwurf 1017 der Künstlergruppe Empfangshalle „Hinterm Horizont“

Entwurf 1012 von Judith Siegmund"ohne Titel/Schriftinstallation"

Entwurf 1014 von Roswitha von den Driesch und Jens Uwe Dyffort „ohne Titel/Wand- und Bodengestaltung"



Entwurf 1013 von Angelik Riemer „Farbenzeit Bewegtes Licht – Bewegte Gedanken"

Entwurf 1011 von Volker Andresen „Dialektika", „Ikonogravur", „Hemisphäre"

Entwurf 1016 von Thomas Lange und Mutsuo Hirano „Einer, keiner und Hunderttausend"

licher Romantisierung neige. Auch wurde die Neufertsche Standardisierung kritisiert. Gleichwohl wurde die sensible Rückkoppelung der eigenen Körperwahrnehmung gewürdigt, die Darstellung der Resonanz innen/außen zu thematisieren, ohne sie plakativ vor sich herzutragen. Allerdings handelt es sich hierbei schon um Interpretationen, die sich nicht zwangsweise aus dem Entwurf erschließen.

„Gestern – Heute – Morgen", der Entwurf 1015 der Künstlergruppe Das deutsche Handwerk, besteht aus zwei Teilen: Einer Leuchtschrift auf allen drei Dächern der Teilanstalten und einer Lesewand über die gesamte Brüstung des Laufgangs in der Magistrale. Die Dächer wurden im Einführungskolloquium von der künstlerischen Gestaltung – natürlich aus Sicherheitsgründen – ausgenommen. Darüber hinaus ist der Schriftzug von der Anlage aus kaum zu erkennen, so dass die Blickbeziehung verfehlt ist. Positiv wurde gesehen, dass die Zeitdimension auch Trost spende. Ein ähnlicher Schriftzug existiert bereits im Referenzprojekt Leoben, der modernsten Haftanstalt Europas, die ebenfalls Hohensinn baute und u. a. Gerhard Roth mit dem Schriftzug „Gestern – Heute – Morgen – Ich" künstlerisch gestaltete.

Der Entwurf 1016 „Einer, keiner und Hunderttausend" von Thomas Lange und Mutsuo Hirano sieht raumbezogene Objekte und Wandgestaltungen an zahlreichen Standorten vor. Die Künstler beziehen sich dabei auf den sizilianischen Schriftsteller Luigi Pirandello und beanspruchen, den Menschen in den Mittelpunkt zu stellen. Der Zusammenhang zwischen den Gestaltungselementen (zwischen 900 Bronzeköpfen, den zehn Stahlgittern oder Stehlen u. a.) wird nicht deutlich und der Entwurf leidet unter Überfrachtung.

Der zur Realisierung empfohlene Entwurf 1017 der Künstlergruppe Empfangshalle „Hinterm Horizont" setzt sich aus drei Teilen zusammen. Einer Vertikal-Windkraftanlage im Außenraum mit einer überlebensgroßen Figur, die Ausschau hält. Bei Wind dreht sich die Figur langsam im Kreis. Im Innenraum sollen sieben nach unten offene Zylinder in unterschiedlichen Größen an der Decke der Magistrale hängen. Sie zeigen 360Grad Fotopanoramen mit Landschaftsbildern um die JVA aus den vier Jahreszeiten, wobei die Blickachsen auf den Außenraum gerichtet sind. Der dritte Entwurfsteil speist sich aus dem ersten: Mit dem aus der Windkraft erzielten Gewinn soll für die Insassen ein Kulturprogramm veranstaltet werden. Als Beispiel zogen die Künstler Jonny Cashs Auftritt in Folsom Prison von 1970 heran. Die Arbeit wurde als vielschichtig und direkt gesehen, das didaktische Moment werde nützlich gewendet. Der künstlerische Minimalismus führe zu einem angebrachten Umgang mit der Landschaft. Allerdings ist die Windkraftanlage baugenehmigungspflichtig.

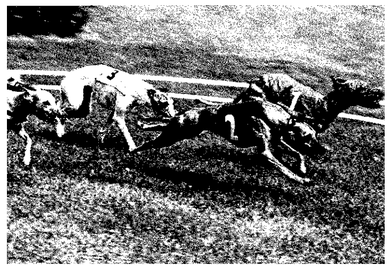
Die poetische Arbeit von Thorsten Goldberg (Entwurf 1018) plant zwei Videoprojektionen für die Magistrale: Die eine zeigt in extremer Verlangsamung einen „run dog", ein professionelles Windhundrennen auf dem Gelände der JVA entlang der Doppelzaunanlage. Die zweite zeigt ein „Steep Holm": Ein Flugzeug über einem Küstenpanorama, das eine große blaue Stoffbahn sicher sich herzieht. Die Verbindung zum ersten Film besteht darin, dass auch die Windhunde einem blauen Stoff hinterherjagen. Das Flugzeug umkreist eine Insel, die an der Westküste von Wales auf dem gleichen Breitengrad wie die JVA liegt. Auch diese Projektion soll sehr verlangsamt gezeigt werden. Der Dialog zwischen Luft und Erde überzeugt, wie auch die unterschiedlichen Geschwindigkeiten als philosophische Reflexion über den Zeitbegriff. Die Metapher der Insel ruft dagegen Assoziationen zu berüchtigten Gefängnisinseln auf. Auch sei die Projektion wegen des Nordlichts in der Magistrale schwierig, denn die Leinwand müsste dabei gegen das Licht gehängt werden.

Die „Gefängnis-Trologie" (Entwurf 1019) von Holger Beisitzer besteht aus drei Teilen. Am Eingang wird ein Baum von einer Gitterkonstruktion auf seiner Grundlinie eingefasst. In den Höfen halten zehn Masten geöffnete Vogelkäfige, die von Nistkästen umschlossenen sind. In der Magistrale wird eine raumhohe, runde Käfigkonstruktion in Form einer Glasröhre, einem „Leerraum", aufgebaut, dessen Boden mit kleinen, glitzernden Steinen bedeckt ist. Die Einsperrung der „Natur" wird als zu plakativ und als affirmative Ästhetik interpretiert. Nach dem ersten Wertungsrundgang verblieben drei Entwürfe im Verfahren: Entwurf 1011 von Volker Andresen mit drei Stimmen, Entwurf 1017 von Empfangshalle mit elf Stimmen und Entwurf 1018 von Thorsten Goldberg mit sieben Stimmen. Für sie wurden im zweiten Bewertungsrundgang Plädoyers gehalten. Beim Entwurf 1011 wurde die Originalität der Idee geschätzt, die den Film als kollektive Erinnerung würdigt und sich darüber Zugang zu den Gefangenen verschafft. Bemängelt wurde jedoch das Fehlen zusätzlicher Informationen zu diesen Filmen. So verbleiben die Porträts nur Standbilder. Die formal schöne Gestaltung des Entwurfs bricht aber auseinander und die drinnen/draußen Metapher wird als zu einfach empfunden. Dem fehlenden Zusammenhang bei 1011, wird das Zusammengreifen der drei Teile im Entwurf 1017 entgegen gehalten. Hier gelingt der Brückenschlag als Energieaustausch, ohne mit Zitaten überhäuft zu werden. Interdependenz und Selbstreferentialität finden sich anschaulich unter dem Thema Horizont vereint. Die Energiegewinnung enthält einen nachhaltigen Aspekt, der andere Künste mit ins Spiel bringt. Der Entwurf von Empfangshalle vermittelt Hoffnung in nachvollziehbarer Form. Es bleibt das Zustimmungsverfahren der Obersten Baubehörde Brandenburg für das Windrad zu regeln. Bei dem spielerischen Entwurf von Thorsten Goldberg stellte sich die Frage, ob der ästhetische Genuss übertrag- und haltbar ist. Der visuelle Reiz ist groß, die Verlangsamung mehr als interessant, allerdings gestalte sich der Bezug zur Insel schwierig. Auch wurde die falsche Tiermetapher kritisiert, da in diesem Fall die Konditionierung der Hunde mit einem Spieltrieb einhergehe, der mit Wetten verbunden wird. Die technische Lösung wird als außerordentlich gelungen betrachtet.

Die Abstimmung der zweiten Wertungsrunde ergab 11 Stimmen für den Entwurf 1017 und keine Stimme für die anderen beiden Entwürfe. Der Entwurf „Hinterm Horizont" wird mit 11 Stimmen zur Realisierung empfohlen. Da wir uns noch nicht in Candides „bester aller Welten" befinden, sondern gewissermaßen in einer Übergangsgesellschaft, die noch Gefängnisse baut und es sich um eine Auslobung für die künstlerische Gestaltung eines solchen Gefängnisses handelt, bei der für viel Geld wenig KünstlerInnen eingeladen wurden, ist diese Realisierungsempfehlung eine positive Überraschung, die den Inhaftierten zugute kommen möge.

Elfriede Müller

Auslober: Land Berlin
Fachpreisrichter: Markus Bader, Rainer W. Ernst, Undine Giseke, Wolfgang Knapp, Norbert Radermacher (Vorsitz), Renata Stih, Silvia Beck (ständig anwesende Fachpreisrichterin)
Sachpreisrichter: Hasso Lieber (Staatssekretär, Senatsverwaltung für Justiz), Regula Lüscher (Senatsbaudirektorin), Volker Heller (Abteilungsleister RBm Senatskanzei – Kulturelle Angelegenheiten), Josef Hohensinn (Architekt), Cornelia Müller (Landschaftsarchitektin)
Vorprüfung: Heiko Stöver, Dorothea Strube, Marc A. Wandtke
Jurysitzung: 16. Februar 2010



Entwurf 1018 von Thorsten Goldberg (Videostill) „51°20'23''N 03°06'35''W"

Entwurf 1019 von Holger Beisitzer „Gefängnis-Trologie"

KLEINE FISCHE

Kunstwettbewerb für den Neubau der Justizvollzugsanstalt Düppel

Am 18. Februar 2010 fand im Gewächshaus der Justizvollzugsanstalt Düppel die Preisgerichtssitzung für den geladenen anonymen Kunstwettbewerb für den Neubau der Justizvollzugsanstalt Düppel, eines auf die Resozialisierung ausgerichteten offenen Männer-vollzugs für 250 Inhaftierte, statt. Ausgelobt worden war der Wettbewerb durch das Land Berlin. Als Künstler waren geladen Verena Frank, Pia Lanzinger, Angela Lubic, Ricarda Mieth und Kai Schiemenz. Bei einem ersten Informationsrundgang wurden alle fünf Entwürfe von der Vorprüfung vorgestellt und diskutiert:

Der Entwurf Verborgene Landschaften in kleinen Räumen von Kai Schiemenz sieht im Lichthof zwischen Erdgeschoss und erstem Obergeschoss eine Stahlkörperkonstruktion vor, deren Teile als Pflanzgefäß ausgebildet und begrünt sind. Der so entstehende hängende Garten bringt ein poetisches Element in den Eingangsbereich und löst für Momente die Gefängnissituation auf. Für den Hof im Außenbereich sieht der Entwurf eine in den Bodenbelag eingelassene Betonstruktur mit Aussparungen als abgesenkte Pflanzflächen vor. Die Form der Beete wird abgeleitet vom umgebenden Straßenraster sowie von der Anlage eines Barockgartens.

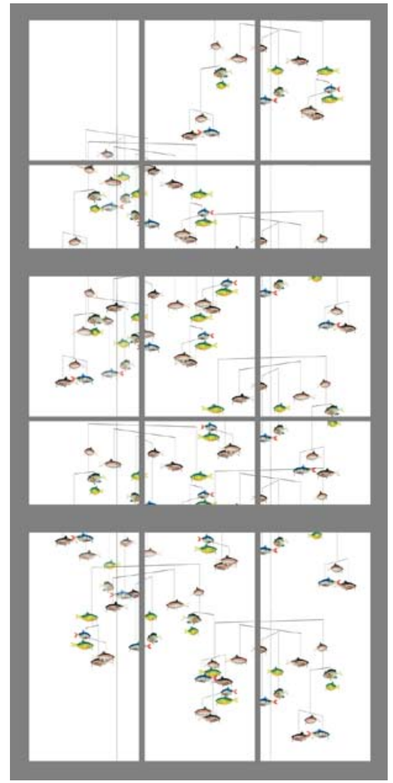
Positiv wurde gesehen, dass hier in sensibler und intelligenter Weise die Themen Innen/Außen, Ausschließen/Einschließen sowie Gestern und heute künstlerisch reflektiert werden. Ebenso wurde die Vielschichtigkeit von Ornament und Vegetation sowie die hohe Professionalität der optischen Präsentation hervorgehoben.

Als zweiter Vorschlag wurde die Arbeit „durchziehen" von Verena Frank diskutiert. Der Entwurf erzählt eine Geschichte: „3 Vögel fallen durch den Lichthof ein – hinterlassen ihre Flugbahnen – finden sich als Projektion im Foyer wieder – reagieren auf ihre Umgebung – hinterlassen Federn beim Flug nach draußen".

Im Lichthof repräsentieren farbige Aluminiumbänder die Flugbahnen der Vögel (Falke, Amsel, Paradiesvogel) und enden an der verglasten Front zum Foyer. Auf der dem Lichthof gegenüberliegenden Seite werden durch einen Tageslicht-Beamer die drei Vögel als gezeichnete und collagierte Animationen über drei Wandsockel projiziert. Ausgelöst durch Bewegungsmelder reagieren die Vögel unterschiedlich auf vorbeigehende Personen: „Der Falke mit Haube stoisch, wendet nur den Kopf. Die Amsel könnte hüpfen, oder kurz in verschiedene Richtungen fliegen, wenn jemand schnell vorbeiläuft. Der Paradiesvogel könnte sich, wenn man sich ihm nähert, aufplustern, die Schwingen ausbreiten und gemächlich den Personen in Richtung Innenhof folgen." Im Hof sollen, wie beim Flug ins Freie verloren, großformatige Federn aus Edelstahl in den Boden eingelassen werden.

Das Preisgericht lobte diesen Entwurf als ausgesprochen vielschichtig und ästhetisch von hoher Qualität. Positiv wurde die weitgefächerte Medialität gewertet. Die Arbeit schlage konzeptionell zusammenhängende Entwurfsteile an drei unterschiedlichen Standorten vor und hält für die Nutzer viele Assoziationsmöglichkeiten offen.

Kritisch wurden die hohen Energiefolgekosten gesehen und es wurde befürchtet, dass auf lange Sicht die animierten Projektionen auf die Insassen und Bediensteten irritierend wirken könnten.



„Kleine Fische", Ricarda Mieth

Teile des Preisgerichts werteten den Entwurf jedoch auch als formal ein wenig „verkopft" und blutleer und vermissten einen konkreten inhaltlichen Anknüpfungspunkt für die männlichen Strafgefangenen. Bezweifelt wurde weiterhin, dass die kontemplative Wirkung der Arbeit in einer Anstalt des offenen Vollzugs in der intendierten Weise wahrgenommen würde.

Darüber hinaus wurde auch eine Beeinträchtigung des Lichteinfalls im Lichthof sowie das Vertrocknen der Pflanzen ohne zusätzliche Bewässerung befürchtet.

Die Künstlerin Pia Lanzinger schlägt für den Hofbereich ein überlebensgroßes kristallines Objekt mit blaugrau-metallischer Oberfläche auf drei Beinen vor, das mit Einbruch der Dunkelheit an einigen Stellen zu leuchten beginnt.

„Das Ding aus dem All" verbreitet eine geheimnisvolle Wirkung und erscheint wie ein kostbar schwebender Diamant. Seine blauen Facetten wirken als Projektionsflächen für die Freiheit: das Objekt ist gelandet, könnte aber jederzeit wieder auf und davon fliegen. Auf semantischer Ebene könnte das Objekt als Symbol für den „Zwischenaufenthalt" der Insassen in der JVA angesehen werden.

„durchziehen", Verena Frank

Insgesamt wurde die Idee jedoch vom Preisgericht für den Standort als nicht stringent empfunden. Zwar vermittele das vorgeschlagene Objekt eine gewisse in sich beruhende Schönheit, das inhaltliche und formale Gestaltungskonzept wurde jedoch als eher traditionell (drop-sculpture) und formal nicht eigenständig genug gewertet.

Große Zustimmung fand dagegen der Entwurf „Kleine Fische" von Ricarda Mieth.

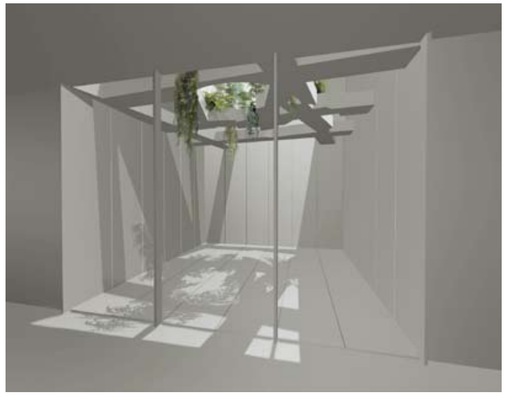
Der Entwurf bespielt den schachtähnlichen Lichthof im Eingangsbereich. Über die gesamte Höhe erstreckt sich ein Mobile aus 300 übereinander gehängten bunten Kunststofffischen, wie sie für das Angeln von Raubfischen verwendet werden. Diese bilden insgesamt neun große und sechs kleinere verschieden dichte Fischschwärme. Schwach bläulich wirkende Glasscheiben deuten Wasser an, indirekte Beleuchtung illuminiert das „Aquarium" während dunkleren Tages- und Jahreszeiten.

Die den Lichthof umschließenden Wände auf allen Etagen werden in Orange gestrichen.

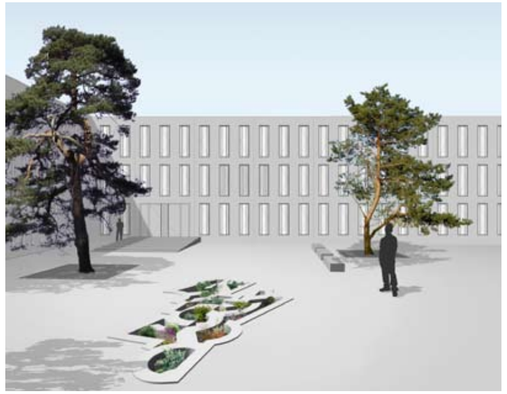
Die Grundidee der Künstlerin war: „Kein Fisch ohne Gräte, kein Mensch ohne Mängel. Aquarien sind ähnlich den Gefängnissen geschlossene Systeme, deren Bewohner einer gewissen Beobachtung ausgesetzt sind. Beide sind voller ‚kleiner (und großer) Fische', mehr oder weniger schillernder Figuren, die sich in ihren Kreisen bewegen, sich um sich selbst drehen."

Das Preisgericht lobte den Entwurf als künstlerisch durchgearbeitete und reizvolle Idee. Den Lichthof in ein gedachtes Aquarium umzuformen, sei überzeugend. Das Konzept transformiere den Lichtschacht zu einem Kunstfenster. Dabei operiere der Entwurf mit einem subtilen Assoziationsgeflecht, das von dem Sprachbild der „kleinen Fische" bis zum Motiv der aufgebrochenen Gitterstäbe in der Aufhängung („schwedische Gardinen") reiche. Darüber hinaus verfüge das Konzept über ein belebendes, kinetisches Moment. Das Fischmobile deute die Situation der Inhaftierten auf ironische Weise und lasse eine Vielzahl eigener Assoziationen der Betrachter zu (die Großen fressen die Kleinen....).

Die Betrachtung der Arbeit sei in jedem Geschoss und zu jeder Tages- und Nachtzeit möglich. Kritisch gesehen wurde das Konzept auch als zu schlicht beurteilt: Die Ausführung erscheine kindlich-naiv und die



„Verborgene Landschaften in kleinen Räumen" (innen) Kai Schiemenz



„Verborgene Landschaften in kleinen Räumen" (außen), Kai Schiemenz

ästhetische Wirkung sei nicht überzeugend. Befürchtet wurde auch, dass es bei starkem Windaufkommen zu „Verwirbelungen" kommen könne. Der Entwurf „Einigkeit Recht Freiheit" von Angela Lubic greift die Anfangsworte der deutschen Nationalhymne auf. Die Worte liegen in 3 Zeilen im Hof der Anstalt als groß-formatige Installation aus mit rotem Gummigranulat besetztem Zement und bilden einen geschlossenen Block mit Zwischenräumen, der als Sitzfläche, Bühne oder Treffpunkt genutzt werden kann.

Gemäß der Intention der Künstlerin sollen die Begriffe „Einigkeit Recht Freiheit" gerade an diesem Ort für Diskussionsstoff unter den Inhaftierten, Bediensteten und Besuchern der JVA sorgen.

Die Jury lobte den Entwurf als nachdrücklich und deutlich gelungen. Als klare einfache Setzung verfüge die Arbeit über ihren Bedeutungsgehalt hinaus die Qualität einer kraftvollen farbigen Bodenskulptur. Positiv wurde die sportlich-spielerische Wirkung und die Nutzbarkeit als Sitzfläche und Treffpunkt für die Inhaftierten gewertet.

Es gab jedoch Befürchtungen, dass der Entwurf als bewusste Provokation empfunden werden könnte, da die subjektive Wahrnehmung von Recht an diesem Ort eine andere sei und die Insassen dieses hier als strafend erlebten. Deshalb bestehe die Gefahr, dass die Bodenskulptur der möglichen Zerstörungswut der Insassen ausgesetzt sei. Auch kollidiere gewissermaßen das Wort „Einigkeit" mit den anderen beiden Begriffen an diesem Ort. Darüber hinaus sei durch die nationale Heterogenität der Insassen zu erwarten, dass der Wortgehalt unverständlich bleibe.

Ein weiterer Einwand war, dass dem inhaltlichen Konzept die Dimension eines Wortspiels fehle, weshalb es als affirmativ angesehen wurde. Formale Kritik wurde daran geäußert, dass die Buchstaben nur in einer Richtung ausgerichtet seien, was die Lesbarkeit aus unterschiedlichen Richtungen des Hauses erschwere. Beim ersten Wertungsrundgang blieben alle fünf Arbeiten im Verfahren. Nach weiterer Diskussion aller künstlerischen Ideen unter Abwägung der Vor- und Nachteile wurde vom Preisgericht im zweiten Wertungsrundgang eine einfache Mehrheit der Stimmen für den Verbleib im Verfahren beschlossen. Dadurch blieben nach der zweiten Abstimmung nur noch die Arbeiten „durchziehen" und „Kleine Fische" im Verfahren.

Die Jury unterzog daraufhin beide Arbeiten einer intensiven vergleichenden Analyse.

Beim Entwurf „durchziehen" von Verena Frank wurde die Vielschichtigkeit der Arbeit, die das Gebäude poetisch durchspielt und das Innen mit dem Außen in einen bedeutungsvollen Zusammenhang setzt, hervorgehoben. Auch die Wahl der künstlerischen Animation für die Projektion und ihre Überraschungseffekte wurden gelobt.

Die Wirkung der die Flugbahnen symbolisierenden Aluminiumbänder im Lichtschacht wurde teilweise eher kritisch beurteilt. Im Falle einer Realisierung müsse die Lackierung (Pulverbeschichtung) der Aluminiumbänder geklärt werden. Die Folgekosten wurden als relativ hoch angesehen.

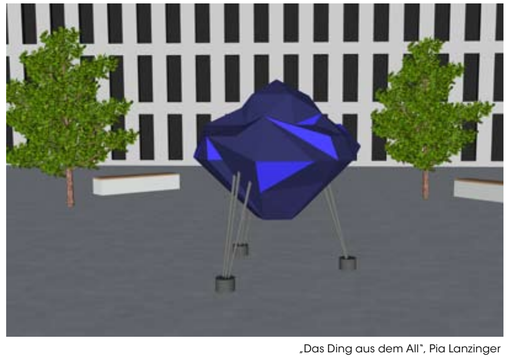
Den Entwurf „Kleine Fische" wertete die Jury als überzeugendes Konzept für den Standort. Durch die Neuinterpretation des Lichthofes als buntes Aquarium bringe dieses ein belebendes, kinetisches Moment an mehrere zentrale Orte des Gebäudes.

Die Installation ermögliche sowohl Selbstreflexion und Kontemplation als auch Spaß und Ironie. Die besondere Stärke der Arbeit liege in ihrer thematischen und räumlichen Eindeutigkeit sowie ihrer inhaltlichen Komplexität.

Das Preisgericht entschied sich mit knapper Mehrheit für den Entwurf „Kleine Fische" von Ricarda Mieth, der zur Realisierung empfohlen wurde.

Beate Rothensee

„Einigkeit Recht Freiheit", Angela Lubic



„Das Ding aus dem All", Pia Lanzinger

Auslober: Land Berlin, Senatskanzlei Kulturelle Angelegenheiten
Fachpreisrichter: Leonie Baumann (Vorsitz), Beate Rothensee, Nicolaus Schmidt, Jule Reuter, Ute Weiss Leder (ständig anwesende stellvertretende Preisrichterin)
Sachpreisrichter: Susanne Gerlach (Senatsverwaltung für Justiz), Jan Kliebe (Architekt), Hermann-Josef Pohlmann (Senatsverwaltung für Stadtentwicklung)
Vorprüfung/Wettbewerbskoordination: Dorothea Strube und Ralf Sroka
Jurysitzung: 18. Februar 2010

ZIMMER MIT AUSSICHT, BEFRISTET

Zum Ende des internationalen Künstlerresidenzprogramms „Pilotprojekt Gropiusstadt"

Zum Jahresende 2009 stellte die Deutsche Wohnen AG, Nachfolgerin der GEHAG GmbH und maßgeblicher Financier des Pilotprojekt Gropiusstadt, aus betriebswirtschaftlichen Gründen die Weiterförderung des Projekts ein – eine Entscheidung, die zur Beendigung dieses weltweit renommierten Künstlerresidenzprogramms führte, das im Frühjahr 2002 von Uwe Jonas und Birgit Schumacher ins Leben gerufen wurde und bis 2009 nicht nur 273 Künstlerinnen und Künstler aus aller Welt einen Gastaufenthalt in der Gropiusstadt ermöglichte, sondern zudem dem Genre der temporären öffentlichen Interventionskunst exzellenten Raum und Rahmen bot: Fast ein Drittel der Residenten realisierte künstlerische Arbeiten im öffentlichen Raum dieser ältesten und schönsten Berliner Trabantenstadt; Interventionen, die für ihre Bewohner erdacht und umgesetzt wurden, sich mit ihren lebensräumlichen Kontexten auseinander setzten und dabei weniger nach dem Kunstmarkt und seinen Trends schielten, sondern vielmehr das zum Ausdruck brachten, dessen sich die Philosophie des Pilotprojekt Gropiusstadt verschrieben hatte: Kunst gehört zum Leben, sie muss nichts mythisch auf einen Sockel Erhobenes sein, ihre „Aura" entfaltet sich aus ihrem Authentischen, Wahrhaften, humorvollen oder nachdenklich Stimmenden, und nicht aus einem spektakulären, Aufsehen erregenden Habitus. Dieser Haltung folgend, realisierten die Residenten künstlerische Arbeiten, die sich bestens als Katalysatoren zur Auseinandersetzung mit den Machtverhältnissen im System von Kunstproduktion und -vermarktung erwiesen. Die Interventionen bauten in viele Richtungen Brücken zwischen Künstlern und Bewohnern und führten auf lange Sicht zu weitaus wirksameren positiven Veränderungen des Quartiers als zu Diskontinuität neigende Showprojekte. Sie waren für alle Bewohner der Gropiusstadt zugänglich und, anders als die Tafelbilder oder illuminierten Skulpturen einer Ausstellung, durchaus „berührbar". So konnten nicht nur Hemmschwellen gegenüber zeitgenössischer, experimenteller Kunst reduziert werden, sondern auch Barrieren zwischen zwei sich oft fremd gegenüber stehenden Spezies: den Künstlern und ihrem Publikum.

Obwohl jeder, der am Pilotprojekt Gropiusstadt teilnahm, motiviert wurde, während des ein- oder zweiwöchigen Aufenthaltes eine Arbeit für den öffentlichen Raum des Gebiets zu erdenken, wurde – im Unterschied zu ähnlichen Residenzprogrammen – niemand dazu verpflichtet. „Der Zwang zur Kreativität ist ein Widerspruch in sich" – schrieb Jean-Jacques Rousseau, und so hielten wir es auch. Im Nachhinein betrachtet, war dieser Ansatz sicher ein wesentlicher Schlüssel für die Freude und Motivation, mit der Viele die Möglichkeit der aktiven künstlerischen Arbeit nutzten. Die Flexibilität und die Möglichkeit des spontanen Handels, die bereits in der Organisationsstruktur des Projekts angelegt waren, konnten einer breiten Vielfalt künstlerischer Arbeiten Raum geben – von der spontan während des Aufenthaltes initiierten, sofort umgesetzten und, mal direkter, mal subtiler offenbarten Intervention, bis hin zu Arbeiten, die aufwändigerer Vorbereitungen bedurften und während eines zweiten Aufenthaltes realisiert wurden; von aktionistisch-performativen Eingriffen über solche, die interdisziplinären Ansätzen folgten und zwischen forscherischen, partizipativen und narrativen Kunstformen changierten, ohne sich je als „Sozialarbeit" oder Kompensation einer defizitären Stadtpolitik verstehen zu müssen.

Ich habe lange darüber nachgedacht, welche Strukturen, welche konzeptuellen Bestandteile oder Modalitäten noch ausschlaggebend waren, dass ein Residenzprogramm wie das Pilotprojekt Gropiusstadt sich einer solch hohen und stetig zunehmenden Beliebtheit unter Künstlern erfreute – die Zahl der Bewerbungen nahm von Jahr zu Jahr rasant zu, die eingeladenen Künstler freuten sich auf ihre Residenzen, und die meisten von ihnen erlebten sie sogar als Meilensteine in ihrer künstlerischen Entwicklung. Ich denke heute, dass auch die besondere Wohnsituation, in der sich die Residenten in der Gropiusstadt zu ihrer positiven Überraschung wiederfanden, Ausschlag gebend war: Alle drei Künstlerwohnungen (innerhalb von acht Jahren musste aufgrund von Änderungen in den Besitzverhältnissen der Häuser zweimal umgezogen werden) verfügten über räumliche Großzügigkeit – gepaart mit einer Einrichtung, die sich sowohl durch ihre reduzierte Einfachheit als auch ihre Funktionalität als adäquat erwies und den Wohnungen, zusammen mit noch teilweise aus den 1960er und -70er Jahren stammenden Einbauten, ein außergewöhnliches Flair schenkten. Entscheidender jedoch war der Ausblick aus dem achten, später zwölften und zuletzt fünfzehnten Stockwerk eines Hochhauses in die gleichsam nahe und ferne Stadt. Dieser Blick in die bizarre Schönheit der spektakulären Baukörper und über sie hinweg war eine enorme Inspirationsquelle: Der „Spirit" des Pilotprojekt Gropiusstadt war unmittelbar mit einem Gefühl von Freiheit verbunden , das nicht nur durch die zwanglose, ergebnisoffene Projektkonzeption und das freundschaftliche, kollegiale Verhältnis zwischen „Kurator" und „Künstler" ermöglicht wurde, sondern auch durch diese Aussicht, die den Gedanken Freiraum schenkte.

Jederzeit würde ich ein neues Künstlerresidenzprogramm auf die Beine stellen, denn „Künstler in Residenz" haben das große Glück, gewohnte Lebens- und Arbeitszusammenhänge eine Zeit lang hinter sich zu lassen, um neue Impulse für ihre Arbeit zu gewinnen und einer fremden Umgebung und den Menschen, die dort zu Hause sind, ihren distanzierten, reflexiven Blick auf das Gewohnte anzubieten. Besonders dann, wenn Residenzprogramme wie das Pilotprojekt Gropiusstadt sie dazu motivieren, Kreativität nicht nur in einem Atelier oder Ausstellungsraum zu entfalten, sondern mit konkretem künstlerischen Handeln im Alltagsraum.

Eine junge Künstlerin, noch Studierende, die sich im vergangenen Jahr für eine Teilnahme am Pilotprojekt Gropiusstadt bewarb, gab in ihrem Lebenslauf als Berufsziel „Artist-in-Residence" an. Beneidenswert, wenn dies gelänge – ich wünsche ihr viel Glück!

Unter www.pilotprojekt-gropiusstadt.de sind alle Residenzen von 2002–2008 (ab März auch 2009) dokumentiert.

Birgit Anna Schumacher
Kuratorin

Stephan Kurr, Berlin:

Autark in Gropiusstadt
Pilotprojekt Gropiusstadt 2006

„Das heutige Prekariat ist nicht vorbereitet auf ein mittelloses Leben. Substitutionswirtschaft ist nicht mehr Lebensgrundlage, die benötigten Fähigkeiten werden nicht mehr überliefert, noch in der Schule erlernt. Stattdessen beginnen selbst designte Mikrounternehmen in wirtschaftlichen Nischen zu florieren. Zum Beispiel Fensterputzen oder Entertainment an Ampeln, Weiterverkauf von gebrauchten Fahrkarten, oder herrenloses Pfandgut sammeln. Es sind also immer Geschäfte oder Dienstleistungen, die das Ziel haben Geld zu erwerben. Welche menschenwürdigen Überlebensformen gibt es in der Stadt? Welche Möglichkeiten von Autarkie sind zum Beispiel in Gropiusstadt möglich?" (Stephan Kurr)

Als „Mikrojob" erfindet der Künstler eine „Aufzugbar": schnelle, kurze Drinks zwischen den Etagen zu kleine Preisen. Die Bar ist flexibel installiert, um Umzüge oder Kinderwagen nicht zu behindern. Das Tischchen besteht aus Material, das er vor Ort fand: eine Mdf-Platte, 2 Winkel, ein Deckchen. Es wird an den Handlauf geklemmt. Er schenkt Grappa aus und übernimmt gleichzeitig als „Liftbarboy" die Rolle des Kommunikators und die Kontrollfunktion eines Portiers. (Foto: Stephan Kurr)

Jürgen O. Olbrich, Kassel:
„Gropius-Tapete“
Pilotprojekt Gropiusstadt 2007
In den Tagen vom 23. bis 27. April 2007 klingelt Jürgen O. Olbrich an den Türen der Gropiusstädter und bittet sie, ihm die beim letzten Tapezieren übrig gebliebenen Tapetenrollen zu schenken. Danach tapeziert er einen leer stehenden Ladenraum am zentralen Lipschitzplatz mit den Tapeten. Alle Gropiusstädter – und besonders die Spender der Tapetenrollen – werden zur Eröffnung der „Gropius -Tapete“ und einem Glas Sekt eingeladen. (Foto: Birgit A. Schumacher)

Karin Missy Paule Haenlein, Hamburg:
Mobil im Immobil
Pilotprojekt Gropiusstadt 2003
Karin Missy Paule Haenlein platziert eine Woche lang eine „Zeichenkiste“ auf einem zentralen Platz in der Gropiusstadt. In der rundum geschlossenen Holzkonstruktion sitzt eine Zeichnerin, die – von Passanten unbeobachtet – deren Porträts anfertigt, während die Porträtierten ihr Konterfei in einem Spiegel sehen. Durch eine Öffnung in der Kiste werden die fertigen Zeichnungen „ausgespuckt“. (Foto: Karin Missy Paule Haenlein)

Eine Stadt verändert sich permanent. Die Prozesse ihrer Veränderung sind jedoch nicht für alle BewohnerInnen zugänglich. Eine Kultur demokratischer Teilhabe an der Gestaltung der Stadt stellt einen grundlegenden Aspekt von U10 von hier aus ins Imaginäre und wieder zurück dar.

Das Projekt involviert im gesamten U-Bahnnetz U-BahnexpertInnen und Fahrgäste in die Entstehung künstlerischer Arbeiten und damit in die Gestaltung der Stadt. In einem offenen, internationalen Kunstwettbewerb hatten die InitiatorInnen von U10 KünstlerInnen zur Teilnahme aufgerufen, die Kunst insbesondere als Mittel des Austausches und Teilens zu verstehen. Begleitet von einem Busfahrer und einer BVG-Verkehrsfachwirtin sichteten sie 293 Einreichungen. 40 Einreichungen von Künstlern aus dem Bereich “Community-Based Art“ zeigten die Rezeption des kuratorischen Konzeptes von U10 im Kontext des angelsächsischen “New Genre Public Art“. Acht KünstlerInnen, deren Arbeiten zur Realisierung für 2009 und 2010 ausgewählt wurden sind: Roland Boden, Decoupigny & Spoon, Grennan & Sperandio, Katharina Heilein, Evi Kruckenhauser, Hans Polterauer, Oyama & Ruoff und Grit Ruhland. Als ExpertInnen des Untergrundes und der Stadt haben sich unter anderem zwei Wissenschaftler, zwei Reinigungskräfte, eine Bäckerin, ein Country-Musiker und ein Busfahrer angeschlossen, um sich als Gesprächspartner und Verbündete des Projektes auf eine „Reise“ in das Gedächtnis der Stadt zu begeben.

VON KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM ZU KUNST IM ÖFFENTLICHEN INTERESSE UND WIEDER ZURÜCK

Über das neue Kunst im Untergrund-Projekt der NGBK

Hans Polterauers Videoarbeit im Fahrgastfernsehen „Berliner Fenster“.
Foto: Berliner Fenster

„Am Lenkrad bin ich manchmal, wenn die Straßen ruhig sind, wie im Auto-Pilot-Modus. Ich kann meine Gedanken schweifen lassen und gleichzeitig voll beim Verkehrsgeschehen, beim lauten Fahrgast oder der vollen Haltestelle sein. Dieser Zustand ist so ähnlich wie wenn man zwei Bücher gleichzeitig liest.“ (Aus einem Gespräch mit einem BVG-Busfahrer)

Gemeinsamer Bezugspunkt für alle Beteiligten ist die Phantomlinie U10. Seit den 1930-er Jahren Teil der Planungen des U-Bahnnetzes existiert die U10 heute nur in Fragmenten als „Blinde Tunnel“ und als ungenutzte Rohbaubahnhöfe. Die weithin unbekannte Existenz – und zugleich Nicht-Existenz – der Linie U10 verbindet die Interessen der unterschiedlichen Akteure sowohl in ihrer phantastischen als auch in ihrer historischen Dimension – als mystischer Ort und als Relikt des geteilten Berlin.

„Die U10 wird nicht gebaut. Es gibt zu viele Alternativen. Nicht nur die S-Bahn, sondern auch die Autobahn. Als die S1 nach dem Mauerbau nicht mehr fuhr, gab es stattdessen Bushaltestellen auf der Autobahn! Diese Buchten mit Schutzwänden sind heute noch da.“ (Aus einem Gespräch mit einem Verkehrsplaner).

Die Auswahl der Arbeiten versucht das ganze Spektrum der im Titel des Projektes U10 von hier aus ins Imaginäre und wieder zurück angedeuteten Annäherungsweisen an den Untergrund abzubilden.

Vom „hier“ der sozialen Realität ausgehend zeigen Simon Grennan und Christopher Sperandio Comic-Portraits von NachtarbeiterInnen des Berliner Untergrunds. Sie zeigen Menschen, die nachts Blumen oder Backwaren verkaufen, Züge leiten, Fragen beantworten oder Bahnhöfe reinigen. Die Portraits waren im Berliner Fenster, im BVG-Kundenmagazin „Plus“ und auf Hintergleiswerbeflächen verschiedener Bahnhöfe zu sehen.

Katharina Heilein beschäftigt die Zeit, als 1984 das S-Bahn Streckennetz auf West Berliner Gebiet aus DDR-Händen in West-Verwaltung übergeben wurde. Mit der Wiederinbetriebnahme der von der DDR stillgelegten S1 stoppte der Westberliner Senat den Bau der parallel laufenden U10. In einer öffentlichen Podiumsdiskussion kamen Zeitzeugen zu Wort, die die damalige gesamtdeutsche Debatte und die gegensätzlichen Interessen von öffentlichem Transportwesen und Autolobby deutlich machte. Katharina Heilein plant für 2010 zusammen mit ExpertInnen und Zeitzeugen den Bau eines interaktiven Modells der Linie U10.

„Der Westberliner Boykott gegen die S-Bahn der DDR war vehement. Es gab massive Aufrufe in der Presse. Leute wurden angegriffen. Züge wurden demoliert. Das war kein Boykott, das war Aggression.“ (Mitglied der IGEB e.V. bei Construction Time Again von K. Heilein im U3 Tunnel, Potsdamer Platz).

Einen eher poetischen Ansatz wählten Alexandre Decoupigny und Rae Spoon. Sie stellten U-Bahnnutzern die Frage nach ihren Wünschen und Sehnsüchten beim Warten auf dem Bahnsteig und im Leben. Die Antworten verarbeiteten sie zu Liedtexten und kehrten in musikalischen Performances mit den fertigen Songs und der CD „Worauf wartest Du?“ an die Orte ihrer Bahnsteig-Gespräche zurück.

Roland Boden recherchiert zum Kronos-Projekt und im „Imaginären“: sein Interesse liegt in der Erforschung eines vermutlich 1926 begonnenen Großversuchs zur Beeinflussung der Realzeit und dessen Auswirkungen heute im Berliner Untergrund.

Yuka Oyama & Axel Ruoff organisieren Workshops im BVG-Schulungszentrum. Sie sammeln erlebte und erfundene Geschichten der BVG`ler über unheimliche Phänomene und setzen diese filmisch um. Ein von Grit Ruhland

„Invisible City“ von Grennan & Sperandio

gegründeter Laien-Chor aus BVG`lern, U-Bahnnutzern und Sangesfreunden wird Geräusche im Untergrund sammeln und sie stimmlich-musikalisch umsetzen. Evi Kruckenhauser plant ein Filmexperiment, das zwei parallele Welten miteinander verbindet: die oberirdische Stadtlandschaft und die unterirdische Tunnelfahrt.

U10 ist in verschiedene hierarchisch strukturierte, institutionelle, politische und ökonomische Zusammenhänge eingebettet. Das Projekt wird von der Senatskanzlei für kulturelle Angelegenheiten/ Kunst im Stadtraum finanziert und in Zusammenarbeit mit der NGBK, der BVG und dem Berliner Fenster umgesetzt. Wie gestaltet sich diese Zusammenarbeit und wie lässt sich diese Struktur nutzen, um verschiedene Teilöffentlichkeiten anzusprechen?

Das Projekt U10 zeigt die reale und die imaginäre Welt im Untergrund, schafft Bezüge zu den dort verkehrenden Menschen und öffnet bisher verborgene Orte. Die InitiatorInnen des Projektes U10 übernehmen dabei eine langfristig angelegte mediatorische Rolle, um die demokratische Teilhabe von BewohnerInnen und NutzerInnen zu ermöglichen und neue Freiräume taktisch zu verhandeln. So können sie hegemoniale Diskurse, die die Gestaltung des Stadtraums dominieren, unterlaufen – mit NachtarbeiterInnenportraits anstatt Werbesprüchen, durch Intimität anstatt Event und durch künstlerisches Handeln im Dialog anstatt im Atelier. Dieses Potenzial kann auch in der weiteren Entwicklung des Projektes verwendet werden, um den öffentlichen Raum als städtisches und sozialpolitisches Gefüge in seiner ganzen Breite zu erkunden.

Sofia Bempeza, Ania Corcilius,
Jacopo Gallico, Eva Hertzsch und Adam Page

www.u10-berlin.de

Roland Bodens Kronos-Projekt am Potsdamer Platz. Foto: Francisco Queimadela

WEST SIDE GALLERY

Plädoyer für einen innovativen Umgang mit einem Freiheitsdenkmal

Nach Fertigstellung umfangreicher Sanierungsarbeiten wurde Anfang November 2009 die East Side Gallery in Berlin-Friedrichshain der Öffentlichkeit wieder „wie neu" übergeben. Der Beton der denkmalgeschützten ehemaligen Berliner Hinterlandsicherungsmauer an der Mühlenstraße wurde komplett saniert, die Wandbilder der East Side Gallery frisch aufgemalt. Die der Spree zugewandte Rückseite der East Side Gallery erstrahlt seitdem über die gesamte Länge von 1,3 Kilometern in hellem Weiß. Auf Initiative der Grünen hat die Bezirksverordnetenversammlung (BVV) von Friedrichshain-Kreuzberg vergangenen Dezember unter dem Arbeitstitel „West-Side-Gallery" beschlossen, eine künstlerische Gestaltung dieser weißen Wandfläche zu ermöglichen. Die künstlerische Bespielung der West-Side-Gallery soll temporär sein, sich konzeptionell und passgenau mit diesem Mauerabschnitt, seinem stadträumlichen und historischen Kontext auseinandersetzen. Sie soll sich unterschiedlicher künstlerischer Ausdrucksmedien und -formen bedienen. Im Rahmen eines offenen Kunstwettbewerbes sollen von einer qualifizierten Fachjury die besten Gestaltungskonzepte ermittelt werden.

Ziel der InitiatorInnen ist es, eine zeitgenössische Auseinandersetzung mit diesem Ort und seiner Geschichte im Medium der Künste anzustoßen. Während die Wandbilder der East-Side-Gallery den künstlerischen Umgang mit der Berliner Mauer im Jahre 1990 bezeugen, könnte die Auseinandersetzung mit Themen wie Mauer und Mauerfall, Teilung und Grenze auf ihrer Rückseite mit aktuellen künstlerischen Annäherungen und Reflexionen kontrastiert und ergänzt werden. Eine künstlerische Bespielung der spreeseitigen Mauer wäre weit mehr als eine Plattform für zeitgenössische Kunstpositionen. Hier könnten zugleich Beiträge für eine lebendige Erinnerungskultur entstehen, die auch der Geschichtsvermittlung zugute käme.

Rekonstruktion des Sommers 1990 – wiederhergestellte Wandbilder im Sommer 2009

Die weiße Wand der Westseite

DIE FIKTION DER WEISSEN WAND UND DER „SCHRECKEN DER MAUER"

Das Vorhaben West-Side-Gallery ist umstritten. In einer Anhörung des Kulturausschusses im Bezirk wurden von Senatsseite und vom Verein East Side Gallery folgende Einwände vorgebracht: Die East Side Gallery sei ein „zeitgeschichtliches Dokument", das durch eine zeitgenössische künstlerische Gestaltung der Rückseite nicht „überformt" werden dürfe. Um ihren Denkmalcharakter nicht zu „zerstören", müsse die Rückseite weiß bleiben. Während die Bilder der East-Side-Gallery für die Freude über den Mauerfall stehen, soll die weiße Rückseite an „staatliches Morden" erinnern, den „Schrecken der Mauer" verkörpern. Diese „Doppelgesichtigkeit" sei für das Denkmal wesentlich. Die East Side Gallery sei eine der größten Touristenattraktionen Berlins. Die Touristen kämen dorthin, um die „Originalmauer" zu sehen.

EINEN ÄSTHETISCH-EMOTIONALEN ZUGANG ZU MAUERGESCHICHTE(N) ERMÖGLICHEN

Als Erwiderung auf die Kritik einer West-Side-Gallery gab die Wissenschaftliche Mitarbeiterin des Lehrstuhls für Denkmalpflege der Brandenburgischen Technischen Universität in Cottbus, Anke Kuhrmann, in der Ausschussanhörung zu bedenken, dass aufgrund der erfolgten Betonsanierung an dem Baudenkmal Berliner Mauer und an der Bildergalerie an der Mühlenstraße die authentische Denkmalsubstanz weitgehend verloren ist. Die Sanierung habe die Mauer und die East-Side-Gallery in einen so nie da gewesenen Zustand versetzt, da es hier weniger um die authentische Denkmalsubstanz, sondern vielmehr um die Herstellung eines Erscheinungsbildes eines bestimmten historischen Zustandes gegangen sei. Bei dem weißen Anstrich der spreeseitigen Wandfläche handelt es sich um eine Referenz an die Originalfarbe dieser Seite der historischen Mauer, die während der Existenz der Berliner Mauer dazu diente, dass Flüchtlinge im Todesstreifen besonders gut zu erkennen waren. Die Farbe ist aber nach der Sanierung eben nicht mehr original, sondern nur eine Referenz, die erinnern soll. Denkmalpflegerisch gesehen, kann die weiße Farbe daher nach Ansicht Kuhrmanns jederzeit übermalt und nach einer temporären künstlerischen Gestaltung wieder neu aufgemalt werden. Bespielungsphasen könnten sich also problemlos abwechseln mit Phasen, in denen den Wünschen der Berliner Denkmalpflege entsprochen und die weiße Wand wieder hergestellt würde.

Die Denkmalpflegerin erinnerte daran, dass es in Berlin 26 verschiedene denkmalgeschützte Mauerorte wie Wachtürme oder Mauerabschnitte gibt, die gemäß dem Mauergedenkkonzept des Berliner Senates ganz verschiedene Bedeutungen und Funktionen haben. Kuhrmann erläuterte, dass die East-Side-Gallery zum einen als längster erhaltender Abschnitt der Berliner Mauer unter Schutz gestellt wurde. Die Bildergalerie sei aber vor allem ein Denkmal der Überwindung der Teilung, was sich in der künstlerischen Aneignung der einstigen Hinterlandmauer manifestierte. Nach ihrer Ansicht ist es dieser „immaterielle Charakter" der East-Side-Gallery – der künstlerische Transformationsprozess, die Bemalung als Sinnbild der Freude über den Mauerfall –, der den Denkmalwert dieses Mauerdenkmals ausmache. Nicht zuletzt aufgrund der städtebaulichen Entwicklungen und Veränderungen entlang der Spree stellt auch das Mauergedenkkonzept des Senats diese Denkmalschicht in den Vordergrund, heißt es doch: Die East-Side-Gallery „ist kein Ort der Erinnerung an Schrecken und Opfer der Mauer, sondern an die euphorische Maueröffnung und die damit verbundene ästhetische Aneignung der Betonmauer."

Dieser Zeugniswert würde aus denkmalpflegerischer Sicht durch die künstlerische Bespielung der weißen Rückseite nicht zerstört. Ganz im Gegenteil: Eine West-Side-Gallery würde an diesen immateriellen Denkmalwert anknüpfen und diesen Gedanken in die Gegenwart fortführen.

Das Ansinnen der West-Side-Gallery, sich künstlerisch mit dem Ort und seiner Geschichte aus heutiger Perspektive auseinandersetzen, steht nicht im Widerspruch zur East-Side-Gallery. Vielmehr würde damit auf der Rückseite des „historischen Dokuments" ein lebendiger zeitgenössischer Produktions- und Reflexionsort geschaffen, der gerade einem jungen, internationalen Publikum einen ästhetisch-emotionalen Zugang zur Mauergeschichte eröffnet.

OFFENER WETTBEWERB ALS MEDIUM DES DISKURSES

Durch die Ausschreibung eines offenen Kunstwettbewerbes für die Gestaltung der weißen Wand wären alle Interessierten eingeladen, sich Gedanken zu machen – von der Schulklasse im Kiez bis zur international renommierten Künstlerin. Die Präsentation der Ergebnisse würde zu weiteren Debatten in der Öffentlichkeit führen. Dergestalt könnte Kunst im öffentlichen Raum auf unterschiedlichen Diskursebenen Denkanstöße geben.

MUT ZUR ZEITGENOSSENSCHAFT

Mit der Ergänzung durch die West-Side-Gallery hätte das Freiheitsdenkmal an der Mühlenstraße nicht nur musealen Charakter, sondern würde zugleich zum aktuellen Denk-Zeichen transformiert.

Das spannungsreiche Zusammenspiel von Vorder- und Rückseite könnte eine wirkliche Bereicherung darstellen – für die Kunststadt Berlin, für die Erinnerung an die Überwindung ihrer politischen Teilung sowie für die Berlin-BesucherInnen, die sich von historischen und zeitgenössischen ästhetischen Mauer-Positionen zu eigenen Reflexionen und weiterer Erkundung der Geschichte anregen lassen könnten. Damit dieser innovative Umgang mit dem Mauerdenkmal realisiert werden kann, muss bei Berliner Denkmalschützern aber noch viel Überzeugungsarbeit geleistet werden. Der denkmalpflegerisch verordnete „Schrecken der Mauer" muss erneut überwunden werden – zumindest zeitweilig.

Elvira Pichler
Kulturpolitische Sprecherin der Fraktion Bündnis 90/
Die Grünen in der Bezirksverordnetenversammlung
(BVV) Friedrichshain-Kreuzberg,
Vorsitzende des BVV-Kulturausschusses

Fotos: Martin Schönfeld

Offener zweiphasiger Kunstwettbewerb: Denkzeichen für Georg Elser in Berlin

Am 22. Oktober 2008 haben viele Künstlerinnen und Künstler am Symposium Denkzeichen Georg Elser in der Akademie der Künste am Pariser Platz teilgenommen, um sich für den künstlerischen Wettbewerb zu qualifizieren. Die Vorträge dieser Tagung sind in der Ausgabe 56 von kunststadt/stadtkunst und in der Auslobung des nunmehr gestarteten Wettbewerbs dokumentiert. Das Symposium wurde in Hinsicht auf einen offenen Kunstwettbewerb veranstaltet. Doch drohte dieses – im Land Berlin viel zu selten – angewandte Verfahren aufgegeben zu werden, aufgrund der abschreckenden Wirkung des schlecht organisierten und überfrachteten Wettbewerbs für ein Freiheits- und Einheitsdenkmal (vgl. den Artikel von Martin Schönfeld in dieser Ausgabe). Durch intensive Vorbereitung und Diskussionen im Rahmen des Beratungsausschusses Kunst konnte der Auslober jedoch davon überzeugt werden, an der Auslobung eines offenen Verfahrens festzuhalten. Mehr noch als bei eingeladenen Kunstwettbewerben, entscheiden bei offenen Wettbewerben Planung und Organisation über den Ablauf des Verfahrens. Im Februar erfolgte die Auslobung, der Auslobungstext findet sich online unter www.wettbewerb-denkzeichen-elser.de. Künstlerinnen und Künstler sind aufgefordert, sich mit der Person Georg Elser und den historischen, politischen und moralischen Dimensionen seiner Tat auseinander zu setzen. Georg Elsers Widerstand ist im Kontext der damaligen und heutigen Gesellschaft künstlerisch differenziert zu thematisieren. Der europaweit ausgeschriebene Wettbewerb sieht 200.000 Euro für die Realisierung vor.

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

Das Preisrichterkolloquium fand am 21. Januar 2010 statt, drei Wochen später wurde die Auslobung veröffentlicht. Bis zum 7. Mai 2010 können die Arbeiten der ersten Phase eingereicht werden, die Jury tagt zwei Tage lang am 15. und 16. Juni. Voraussichtlich im Juli 2010 werden bis zu 20 Künstlerinnen und Künstler aufgefordert, sich an der zweiten Phase zu beteiligen, die im September ihre Entwürfe einreichen, damit im Oktober das Preisgericht der 2. Phase tagen kann.

Wir möchten alle Künstlerinnen und Künstler ermutigen, sich mit Georg Elser auseinanderzusetzen und sich an dem Wettbewerb zu beteiligen. Dabei wünschen wir viel Erfolg!

Elfriede Müller

www.wettbewerb-denkzeichen-elser.de

Entwurf Antje Schiffers und Thomas Sprenger

NICHTS FÜR DIE SCHLAPPHÜTE !

Kunst für den Bundesnachrichtendienst in Berlin

Hart an der Kante zum Wedding, im Norden des Stadtbezirks Mitte, lässt sich im Schatten des Regierungsviertels mit dem Bundesnachrichtendienst (BND) ein besonderer Nachzügler nieder: der für die Auslandsaufklärung verantwortliche bundesdeutsche Geheimdienst. Wo 1951 die Kriegstrümmer für das „Stadion der Weltjugend" weggeräumt wurden, ist seit 2006 nach den Plänen des Architekturbüros Kleihus und Kleihus ein mindestens 720 Millionen Euro teurer Neubau entstanden – der Bundesrechnungshof geht mittlerweile von weit höheren Kosten aus. Aber nicht nur deshalb stand das Vorhaben in der Kritik. Am Grundriss des gewaltigen Gebäudekomplexes fielen rechtwinklige Gebäudeflügel auf, die motivisch an das berüchtigte Hakenkreuz erinnern. Zwar werden nur wenige das neue Haus aus der Luft betrachten können, aber vielleicht wollten die Architekten auch nur auf die Tradition dieser Institution anspielen, waren doch der BND und seine Vorgänger-„Organisation Gehlen" auch eine Art Beschäftigungsprogramm für SS-, SD- und Gestapo-Offiziere. Dass die BND-Beschäftigten nun überwiegend den beschaulichen Münchener Vorort Pullach verlassen müssen, verdanken sie einem Beschluss der Bundesregierung von 2003. Pech für sie, Glück aber für die Bauwirtschaft. Und von dem großen Kuchen fallen auch ein paar Krümel für Kunst am Bau ab, immerhin 1,5 Millionen Euro und damit 0,2 Prozent der bislang bekannten Bausumme.

Zur Vergabe dieser Mittel hat das Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung (BBR) 2008 bis 2009 fünf Wettbewerbe für fünf definierte Kunststandorte durchgeführt, von denen mit der repräsentativen Vorfahrt an der Chausseestraße und den zum Pankepark gelegenen BND-Terrassen auch zwei Kunstorte der allgemeinen Öffentlichkeit sichtbar sein werden. Diese fünf Verfahren wurden sämtlich als eingeladene Wettbewerbe unter jeweils acht Teilnehmern durchgeführt. Ihnen gingen vorgeschaltete offene Bewerberverfahren voraus, an denen sich 598 Künstlerinnen und Künstler beteiligten. Leider wurden nur 40 Teilnehmer ausgewählt. Sechs Prozent der Bewerber sind aber eine sehr geringe Quote, und deshalb sollten bei offenen Bewerberverfahren von zentralen staatlichen Baumaßnahmen mindestens zehn Prozent der Bewerber berücksichtigt werden.

An die Bewerbung wurden einige pikante Anforderungen gestellt, wie etwa eine Kopie des Personalausweises, die deutsche Staatsangehörigkeit, und auf einem Formblatt wurden die Bewerber darauf hingewiesen, dass sie im Auftragsfall eine „Ü3-Sicherheitsprüfung gemäß Paragraph 10 SÜG" akzeptieren müssten. Einige Künstler fanden das nicht nur problematisch, sondern skandalös. Erst der offene, zweite Wettbewerb für die Gestaltung der BND-Terrassen fand schließlich als eine europaweite Ausschreibung statt.

In den zur Ausführung empfohlenen Entwürfen sind Formen der Bildhauerei, Lichtkunst, Wandmalerei, Installations- und Objektkunst vertreten. Optisch verbreiten sie eine charmante Wirkung, und inhaltlich befassen sie sich in subtiler Weise mit ihrem Standort. Den Teilnehmern war wohl klar, dass eine kritische Auseinandersetzung mit diesem Auftraggeber nicht Erfolg versprechend sein kann. Allein Alice Creischer thematisierte in ihrem für die Gebäudeatrien entwickelten Konzept „Das Treibhaus" die zweifelhaften personellen Traditionen des BND. Vorhersehbarerweise war ihr Projektvorschlag chancenlos. Demgegenüber steht das Geheimnisvolle und Geheimdienstliche selbst im Fokus einiger der zur Realisierung empfohlenen Entwürfe: Auf den BND-Terrassen am Pankepark spricht Ulrich Brüschke mit der Installation zweier künstlicher Palmen die kuriosen Formen geheimdienstlicher Tarnung an. Stefan Sous platziert auf der repräsentativen Vorfahrt ein unheimliches Objekt, das in seiner Erscheinung zwischen Monolith, Tarnkappenbomber oder außerirdischem Flugobjekt steht. Auch Antje Schiffers und Thomas Sprenger griffen für ihre Wandgestaltungen die Tarnung auf: Ein vermeintlich unscheinbares Bildmotiv wird durch extreme Vergrößerung mehrdeutig. Friederike Tebbe und Anette Haas widmen sich in ihrer „Gemäldegalerie" monochromer Farbfelder Decknamen und Einsatzorten. Barbara Trautmann komplettiert die künstlerische Ausstattung mit der Lichtinstallation „Strom".

Insgesamt gesehen hätten die Ergebnisse der Wettbewerbsverfahren provokanter ausfallen können. Ein subversiv-ironischer Blick auf die Auftrag gebende Institution fand sich nur selten. Erst im zweiten Wettbewerb für die BND-Terrassen kam eine kritische Ortsbezogenheit zum Tragen. Dieser vorgesehene Kunststandort war nach der Ergebnislosigkeit des ersten eingeladenen Verfahrens neu und offen ausgeschrieben worden. An dem nun zweiphasigen Verfahren beteiligten sich 226 KünstlerInnen. Hier führte erst die offene Ausschreibung zum Erfolg. Und da sage noch einer, offene Wettbewerbe produzierten nur Durchschnitt. Das Gegenteil ist der Fall und dank des BND bewiesen!

Martin Schönfeld

Entwurf Stefan Sous

Entwurf Ulrich Brüschke

Kontrollierter Zugang zum Denkmal, während der „Fashion Week" Juli 2009, Fotos (3) Martin Schönfeld.

MICHA ULLMAN: DER UMGANG MIT DEM DENKMAL FÜR DIE BÜCHERVERBRENNUNG AUF DEM BEBELPLATZ

Bereits zum dritten Mal fand nun schon im Januar 2010 eine Modemesse, Fashion Week genannt, auf dem Bebelplatz und über dem Denkmal zur Erinnerung an die Bücherverbrennung 1933 statt. Damit war zum wiederholten Male dieses weltweit beachtete Kunstwerk des israelischen Künstlers Micha Ullman wochenlang verdeckt und in seiner Zugänglichkeit stark beeinträchtigt. Diesen fortwährenden Skandal der Missnutzung eines wichtigen historischen Ortes im Berliner Stadtzentrum nahmen einzelne zum Anlass, eine Petition an das Berliner Abgeordnetenhaus zu richten, die einen würdevollen Umgang mit dem Denkmal und seinem Ort fordert. Diese Petition wurde vom bbk berlin und vielen seiner Mitglieder unterstützt.

Erstmals in einem Petitionsverfahren unternahm der Petitionsausschuss des Berliner Abgeordnetenhauses am 15. Dezember 2009 eine öffentliche Anhörung, in der die Antragsteller ihre Argumente vortrugen und in der ausgewiesene Fachleute und Institutionen ihre Position zur Frage des Umgangs mit dem Bebelplatz erläuterten. Bedauerlicherweise fehlten die eigentlich Verantwortlichen: Der Berliner Wirtschaftssenator und die Berliner Wirtschaftsverwaltung glänzten durch Abwesenheit. Bei der Anhörung wurde deutlich, dass die Berliner Landesregierung die wirtschaftspolitischen Interessen entgegen allen Empfehlungen von Fachbeiräten und Kommissionen höher gewichtete. Die Vermarktung der Stadt und ihres öffentlichen Raumes wird also seitens des Senats prioritär angesehen.

Das Petitionsverfahren hat politischen Druck erzeugt und den Skandal der Missnutzung des Bebelplatzes in der Öffentlichkeit weiter zugespitzt. Für die politisch Verantwortlichen im Roten Rathaus und in der Senatswirtschaftsverwaltung wurde der Bebelplatz zu einer Blamage. Diese hätten sie sich ersparen können, wenn die schon seit Jahren formulierten Empfehlungen der fachlich zuständigen Beiräte und die öffentlichen Proteste beachtet worden wären. Im Ergebnis der Petition scheint sich nun das Zelt der Fashion Week zu bewegen und sowohl die zuständige Verwaltung als auch der Veranstalter scheinen bereit zu sein, einen anderen Ort für das Modeevent zu finden.

Wir dokumentieren nachfolgend den Appell, den der Künstler Micha Ullman an den Petitionsausschuss im Dezember 2009 richtete.

STELLUNGNAHME FÜR DEN PETITIONSAUSSCHUSS DES BERLINER ABGORDNETENHAUSES

Es freut mich sehr, von der Petition gegen den Umgang mit diesem Denkmal zu hören. Was auf dem Bebelplatz während der „Fashion Week" passiert, ist ein aggressiver Eingriff in das Denkmal und seine Funktion. Ich empfinde es als Schande. Ich bekomme mehr und mehr böse Reaktionen von enttäuschten Besuchern, viele aus dem Ausland, die das Denkmal gar nicht sehen konnten oder manchmal nur in Verbindung mit einer unmöglichen Situation unter dem Zelt der Modenschau.

Das Denkmal ist gebaut aus der Leere und aus der Ruhe. Es ist das Grab einer Bibliothek. Erst hat man vor ein paar Jahren beim Bau der Tiefgarage die Erde von unten genommen; jetzt will man den Himmel oben mit seiner Spiegelung des Wolkenrauchs, der das tägliche Verbrennen repräsentiert, entfernen. Damit auch das Ewige Licht. Ich sehe den ganzen leeren Bebelplatz als das Denkmal, genau wo am 10. Mai 1933 die Bücherverbrennung passierte. Die Zuschauer auf dem Platz, die Leute, die nach unten schauen, sie sind das Denkmal.

Wie ich von vielen Seiten höre, ist dieses Denkmal heute weltweit bekannt und respektiert. Das Zelt der „Fasion Week" auf dem Platz und über dem Denkmal verletzt die Erinnerung an die erste bedeutende öffentliche Schreckens-Aktion des „Dritten Reiches" mit allen ihren Bedeutungen. Ich kann nicht verstehen, dass Berlin so etwas akzeptiert.

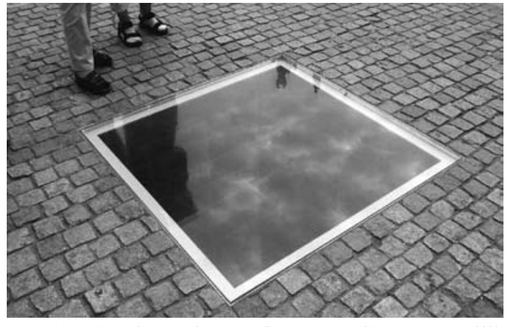
Wie geht man um mit so einem einmaligen Ort? Das ist die Frage an Berlin, vielleicht auch an Deutschland. Diese schwere Verantwortung will ich nicht persönlich tragen. Diese Verletzung dieses authentischen Ortes ist viel größer und wichtiger als meine künstlerischen Rechte. Wie ich es sehe, ist das Problem nicht juristisch, sondern viel mehr politisch, historisch, moralisch.

Es geht um die Frage nach dem Willen: Was will die Stadt von diesem Ort? Weil der Platz leer ist, ist die Frage vielleicht größer. Ich will niemanden zwingen, das hat für mich kein Sinn. Ich weiß, es gibt in Berlin einen großen Widerstand gegen die „Fashion Week". Ich würde mich über jede Aktivität freuen, die in diese Richtung geht, und ich bin auch bereit, mich daran zu beteiligen. Mehrmals habe ich vorgeschlagen und meine Hoffnung geäußert, dass dieser Ort sich zum Ort der Erinnerung, des Geistes und der Kultur entwickeln wird. Ich will hier die Empfehlung der Kommission „Kunst im Stadtraum" des Bezirkes Berlin Mitte aus diesem Jahr zitieren: „Der Bebelplatz soll grundsätzlich nicht für kommerzielle Zwecke vergeben werden. Bei anderen Projekten soll sicher gestellt sein, dass das Mahnmal von Micha Ullman frei bleibt und jederzeit erlebbar ist."

Lasst diesen Ort in Ruhe.

Micha Ullman
Ramat Hasharon, 10. Dezember 2009

Das Denkmal während der „Fashion Week" Juli 2009.



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

berufsverband bildender künstler berlin

Der bbk berlin bietet für seine rund 2000 Mitglieder ein breites Angebot an Dienstleistungen wie: beruflichen Rechtsschutz, kostenlose Rechtsberatung, Steuerberatung, Mietrechtsberatung, Versicherungsberatung, Rahmenverleih, berufliche Informationen und die Möglichkeit der Präsentation im Internet. Er vertritt die kulturellen, wirtschaftlichen, rechtlichen und sozialen Interessen der Künstler Berlins gegenüber Öffentlichkeit und Parlament und setzt sich für offene und durchlässige Strukturen im Kunstbetrieb ein. Er ist Ansprechpartner für Fachöffentlichkeit, Öffentlichkeit und Politik; nimmt Stellung zu Fragen, die die Lebens- und Arbeitsbedingungen der Künstlerinnen und Künstler in der Gesellschaft betreffen. Der bbk berlin ist kulturpolitisch aktiv und berät politische Gremien im Interesse der Künstlerinnen und Künstler. Wesentlich ist die strukturelle Förderung aller Bildenden Künstlerinnen und Künstler durch die Bereitstellung von Infrastruktur und Produktionsmitteln über seine Tochtergesellschaften Kulturwerk und Bildungswerk.
Ziele des bbk berlin sind die Stärkung der Rechte der Künstlerinnen und Künstler, die Verbesserung ihrer Produktionsmöglichkeiten und die Gewährleistung ihrer Mitsprache in der Kulturpolitik.
Der bbk berlin ist unabhängig und finanziert sich allein durch seine Mitglieder.

bbk berlin e.V.
Köthener Straße 44 · D-10963 Berlin
Öffnungszeiten: Mo-Do 11.00–15.00 · Fr 11.00–13.00
tel. 030-230899-0 · fax 030-230899-19 · info@bbk-berlin.de · www.bbk-berlin.de

Beruflicher Rechtsschutz
Rechtsberatung in beruflichen Angelegenheiten, Privat- und Sozialrecht, Sozialversicherungsrecht: Rechtsanwalt Klaus Blancke, jeden Montag 9.00–12.00 telefonisch (030-230 899-42) und 12.00–14.00 persönlich. Wir bitten um telefonische Anmeldung im Sekretariat unter: 030-230 899-0. Exklusiv für bbk-Mitglieder.
Ateliermietrechtsberatung
Rechtsanwalt Lüth, jeden 1. und 3. Mittwoch im Monat von 17.00–19.00, für alle Künstlerinnen und Künstler.
Steuerberatung
Herr Dr. Klier, Frau Hobohm, alle 2 Monate mittwochs 9.00–12.40. Telefonische Anmeldung im Sekretariat unter: 030-230 899-0. Exklusiv für bbk-Mitglieder.
Versicherungsberatung
Beratung im Schadensfall, zur Künstlersozialversicherung und Altersrente: Susanne Haid, jeden 2. Donnerstag im Monat 10.00–12.00. Wir bitten um telefonische Anmeldung im Sekretariat unter: 030-230 899-0. Exklusiv für bbk-Mitglieder.
Rahmenverleih
Künstlerinnen und Künstler, die für ihre Ausstellungen Rahmen benötigen, können diese gegen ein geringes Entgelt beim bbk berlin für maximal vier Wochen ausleihen. Mo 11:00–15:00, Fr 11:00–13:00. Wir bitten um telefonische Anmeldung im Sekretariat unter: 030 230 899-0. Exklusiv für bbk-Mitglieder.
Rabatt für Künstlerbedarf
Anbieter von Künstlerbedarf räumen Rabatte bis zu 10% ein. Die Liste der Firmen und Händler in Berlin, die Preisnachlässe anbieten, sind auf www.bbk-berlin.de veröffentlicht. Exklusiv für bbk-Mitglieder.
www.berlinerkuenstler.de
Auf der Künstlerarchivseite werden die Mitglieder des bbk berlin namentlich gelistet und können eine Präsentation mit drei Werkabbildungen und Textbeiträgen schalten lassen. Ebenso Links zur eigenen Homepage oder zu weiteren Webseiten mit Dokumentationen der eigenen künstlerischen Arbeit. Schreiben Sie bitte an: info@berlinerkuenstler.de

Kulturwerk des bbk berlin

Das Kulturwerk des berufsverbandes bildender künstler berlin fördert Kunst, indem es die für ihre Produktion notwendige Infrastruktur bereitstellt. Seine künstlerischen Werkstätten, das Atelierbüro und das Büro für Kunst im öffentlichen Raum stehen allen professionellen Künstlerinnen und Künstlern offen. Diese bbk-Einrichtungen bieten Produktionsbedingungen, die einmalig sind. Das Kulturwerk des bbk wird durch das Land Berlin gefördert, Werkstattinvestitionen stiftet die Deutsche Klassenlotterie.
Atelierbüro/Atelierförderung Das Atelierbüro erschließt und vergibt laufend neue Künstlerarbeitsstätten und Atelierwohnungen. Das Büro gewährleistet Transparenz und Chancengleichheit im Rahmen der Vergabeverfahren für öffentlich geförderte Ateliers und Atelierwohnungen durch einen fachkundigen und unabhängigen Beirat. Bewerben können sich alle professionellen Bildende Künstlerinnen und Künstler mit Wohnsitz in Berlin.
Bildhauerwerkstatt Technische Beratung, flexible Arbeitsmöglichkeiten, industrielle Maschinenausstattung: Die Bildhauerwerkstatt bietet auf einer Gesamtfläche von 3600 qm und einer Hallenhöhe von 12 m hervorragende Arbeitsbedingungen für künstlerische Projekte in Metall, Holz, Stein, Gips/Form, Kunststoff und Keramik. Ein 3D-Laser-Scanner-System ermöglicht das berührungsfreie Abtasten von komplexen Skulpturen, Plastiken und Objekten und die Weiter-verarbeitung der dreidimensionalen Dateien.
Druckwerkstatt Das Angebot reicht von den künstlerischen Drucktechniken des Buchdrucks, der Radierung, der Lithographie, des Siebdrucks und des Offsetdrucks bis hin zu den neuesten digitalen Innovationen. Ergänzend gibt es Werkstätten für Papierherstellung und Buchbinderei. Vom klassischen Auflagedruck über technikübergreifende Projekte bis zu experimentellen Vorhaben können alle Anwendungen der Druckkunst realisiert werden.
Medienwerkstatt Die Medienwerkstatt bietet Infrastruktur und Sachkenntnis zur Realisation von Kunstvideos, Medieninstallationen und -performances sowie interaktiver Kunst. Im Bereich Postproduktion reichen die technischen Möglichkeiten vom digitalen Videoschnitt über Compositing und 4D-Animation bis zu DVD-Authoring und Sounddesign. Ein professio-nelles Aufnahmestudio mit Greenscreen ermöglicht beste Videoaufzeichnungen und lässt die Bildbearbeitung im Keyingverfahren zu. Das Studio kann auch für Performances, Modellbauten oder Stop-Motion Animationen sowie Workshops und Veranstaltungsreihen genutzt werden.
Büro für Kunst im öffentlichen Raum Skulpturen, Installationen, Denk- und Mahnmale prägen nicht nur das Stadtbild, sondern fordern und fördern den kulturellen Diskurs mit und in der Öffentlichkeit. Das Büro für Kunst im öffentlichen Raum sorgt für qualifizierte Auslobungen künstlerischer Projekte im Zusammenhang mit öffentlichen Bauvorhaben und stärkt über demokratische und transparente Entscheidungsverfahren Künstlerinnen und Künstler in ihrer beruflichen Perspektive. Das Büro führt eine Künstlerdatei.

Kulturwerk des bbk berlin GmbH
Köthener Straße 44 · 10963 Berlin
Geschäftsführung:
Egon Schröder, Bernhard Kotowski
tel 030 230899-0 · fax 030 257978-80
Ute Weiss Leder
(Öffentlichkeit/Kunst-in-Schulen)
tel 030 230899-11 · fax 030 230899-19
info@bbk-kulturwerk.de
www.bbk-kulturwerk.de

Atelierbüro im Kulturwerk des bbk berlin
Köthener Straße 44 · 10963 Berlin
Öffnungszeiten:
Mo 10.00–13.00 und Do 13.00–16.00
Florian Schöttle (Atelierbeauftragter)
tel 030 230 899-21
Birgit Nowack (Ateliersofortprogramm)
tel 030 230 899-22
Johannes Winzek (Mietpreisgebundene Ateliers und Atelierwohnungen)
tel 030 230 899-20
fax 030 230 899-19
atelierbuero@bbk-kulturwerk.de

Büro für Kunst im öffentlichen Raum im Kulturwerk des bbk berlin
Köthener Straße 44 · 10963 Berlin
Sprechzeiten nach Vereinbarung
Elfriede Müller (Leitung)
tel 030 230899-31
Martin Schönfeld
tel 030 230899-30
fax 030 230899-19
kioer@bbk-kulturwerk.de

Bildhauerwerkstatt im Kulturwerk des bbk berlin
Osloer Straße 102 · 13359 Berlin
Öffnungszeiten April–Oktober:
Mo–Do 9.00–19.00 und Fr 9.00–17.30
Öffnungszeiten November–März:
Mo–Fr 9.00–17.30
Jan Maruhn (Leitung)
Angela Guth (Büro)
tel 030 49370-17 · fax 030 49390-18
bildhauerwerkstatt@bbk-kulturwerk.de

Druckwerkstatt im Kulturwerk des bbk berlin
Mariannenplatz 2 · 10997 Berlin
Öffnungszeiten:
Mo 13.00–21.00 und Di–Fr 9.00–17.00
Mathias Mrowka (Leitung)
Doris Heidelmeyer (Büro)
tel 030 614015-70 · fax 030 614015-74
druckwerkstatt@bbk-kulturwerk.de

Medienwerkstatt im Kulturwerk des bbk berlin
Mariannenplatz 2 · 10997 Berlin
Öffnungszeiten:
Mi 10.00–17.00 und Do 10.00 –17.00
und nach Vereinbarung
Sami Bill (Leitung) tel 030 551472-84
Doris Heidelmeyer (Büro)
tel 030 614015-70 · fax 030 614015-74
medienwerkstatt@bbk-kulturwerk.de
www.medienwerkstatt-berlin.de

bildungswerk des bbk berlin

Das bildungswerk richtet sein Angebot an alle Bildenden Künstlerinnen und Künstler in Berlin. Es dient der Professionalisierung in einem kulturellen Umfeld, das erhöhte Anforderungen an den Künstler, die Künstlerin stellt. Im Berufsfeld der Bildenden Kunst haben sich die Voraussetzungen so verändert, dass neue Fachkenntnisse, andere Kulturtechniken und kontinuierliche Weiterbildung notwendig geworden sind. Es werden persönliche Perspektiven entwickelt, um erfolgreich und überzeugend im Bereich der zeitgenössischen Kunst agieren zu können. Das Programm wird über den Europäischen Sozialfonds gefördert.
Das bildungswerk vermittelt in Seminaren, Workshops und im Coaching professionelles Wissen, um das künstlerische Arbeiten selbst und die es begleitenden Bedingungen zu optimieren. Die Seminare und Workshops bilden ein System aufeinander aufbauender und sich ergänzender Bildungseinheiten. Alle Seminare und Workshops werden durch individuelles Fach-Coaching vertieft. Zur grundsätzlichen Orientierung oder spezifischen Einzelberatung wird jetzt permanent Basis-Coaching angeboten.

bildungswerk des bbk berlin GmbH
Köthener Straße 44 · 10963 Berlin
Bürozeiten:
Di 11.00–13.00 und Do 13.00–15.00
Florian Schöttle (Geschäftsführung)
Ingolf Keiner (Bildungsreferent)
tel 030 230 899-43
Hartmut Kurz
(Veranstaltungskonzeption)
tel 030 230 899-49
Michael Nittel
(Veranstaltungsorganisation)
fax 030 230 899-19
info@bbk-bildungswerk.de
www.bbk-bildungswerk.de

„cowdemo", Zagreb 2009,
Foto REINIGUNGSGESELLSCHAFT