kunststadt 60

stadtkunst

INFORMATIONSDIENST des kulturwerks des bbk berlin 2013

Vorderseite oben: Erik Steinbrecher, Lapidarium und Wiese, Naturkundemuseum Berlin 2012, Foto: Martin Schönfeld
Detail, Wettbewerbsentwurf, Denkzeichen Kohlenhandlung Annedore und Julius Leber, Berlin Schöneberg 2012

Vorderseite unten: Nada Prlja, Peace Wall, 7. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst 2012 **Vorderseite oben:** Oliver Oefelein, Martforschung, grün oder rot? Temporäre Kunstprojekte Helle Mitte, Berlin Hellersdorf 2012 **Rückseite unten:** Katharina Karrenberg, Windfang, Detail, Wettbewerbsentwurf, Denkzeichen Kohlenhandlung Annedore und Julius Leber, Berlin Schöneberg 2012

Rückseite oben: Oliver Oefelein, Martforschung, grün oder rot? Temporäre Kunstprojekte Helle Mitte, Berlin Hellersdorf 2012

INHALT

Editorial | 2

KULTURPOLITIK

- **Die Berliner Wettbewerbskultur auf dem Prüfstand** | Elfriede Müller **3**
- **Kunstwettbewerbe im Widerstreit von Demokratie und Ästhetik** Diskussionsbeiträge der Veranstaltung zur aktuellen Wettbewerbskultur am 22. Januar 2013 in der NGBK | Renata Stih, Thorsten Goldberg, Lou Favorite, Peter Ostendorff, Christine Edmaier, Jo Schöpfer & Dirk Bonnkirch **6**
- **Bodenpolitik ist Infrastrukturpolitik ist Kulturpolitik** Zur aktuellen bodenpolitischen Diskussion in Berlin | Florian Schöttle **9**
- **Partizipation im Stadtraum** | Diego Castro **11**
- **Gebäude mit Freifläche** | Robert K. Huber **12**

KUNST IM STADTRAUM

- **Keine Kunst vor dem Balkon** Die Berliner Wohnungsbaugesellschaften und die Kunst im öffentlichen Raum | Martin Schönfeld **13**
- **EinRaumWas?** Begehbare Skulptur, Ausstellungskonzept, Museum und ja, Haus! | Hendrik Bündge **15**
- **Ein Blick über den Tellerrand** „Stadt Raum Gestaltung" der Pappelallee | Stefan Krüskemper **16**
- **Kunst als politische Konfrontation** Gespräch mit Zdravka Bajovic über die Installation „Peace Wall" von Nada Prlja im Mai/Juni 2012 auf der Friedrichstraße in Berlin | Zdravka Bajovic **17**

KUNSTTHEORIE

- **Erinnerungsarchitekturen** Rekonstruktion als gesellschaftliches Phänomen | Klaus Ronneberger **19**

KUNST UND GEDENKEN

- **Gedenk- und Informationsort Tiergartenstraße 4** | Stefanie Endlich **20**
- **Tiergartenstraße 4** Ort der Planung und Organisation der nationalsozialistischen Patientenmorde in Europa | Uwe Neumärker & Ulrich Baumann **22**
- **Homage to the Sinti and Roma** | Stefanie Endlich **24**
- **Mit Julius Leber ins Disneyland** Kunst und Begegnung am Abgrund | Lou Favorite **26**
- **Brief an die Bezirksbürgermeisterin Tempelhof-Schöneberg** | Lou Favorite **27**
- **Zwanzig Jahre Orte des Erinnerns** Denkmal zur Ausgrenzung und Entrechtung, Vertreibung, Deportation und Ermordung von Berliner Juden in den Jahren 1933–1945 | Adelheid Scholten **29**

INTERNATIONALES

- **Nicht-Ausstellung versus Selbstorganisation** | Rena Rädle **30**
- **Kunst, Autobahnbrücken und partizipative Prozesse** | Andreas Hofer **31**
- **Die Outdoor Gallery von Gdansk** | Thorsten Goldberg **33**
- **Schaffen und Krise** De- und Re-Konstruktion der griechischen Kunstszene | Loukas Bartatilas und Eriphyli Veneri **34**

WETTBEWERBE

- **Mehr oder Weniger?** Kunst am Bau für die „Vorklinik" der Charité | Martin Schönfeld **35**
- **Kunst für die Gedenkstätte Hohenschönhausen** | Martin Kaltwasser **37**
- **Insel der Bildung am Verkehrsstrom** Kunst am Bau für die Mittelpunktbibliothek Schöneweide | Martin Schönfeld **39**
- **Kooperationspotenziale zwischen Kunst und Bauen** Kunst am Bau für die Johann-Strauss-Grundschule in Berlin-Biesdorf | Karin Scheel **40**
- **Leipzig in der Denkmalsfalle** Ein Freiheits- und Einheitsdenkmal für die Stadt der Montagsdemonstrationen | Martin Schönfeld **41**

INFO

- **Das ist Kunst und darf nicht weg!** Der grassierende Diebstahl von Kunst aus dem öffentlichen Raum | Martin Schönfeld **44**
- **Dokumentation ist ein Muss!** Berliner Bezirke veröffentlichen ihre Aktivitäten zu Kunst im öffentlichen Raum | Elfriede Müller **46**
- **Glossar 46**
- **Adressen und Service 47**

EDITORIAL

Dass die Krise Chancen bietet, ist ein falscher Allgemeinplatz, der überall fröhliche Urstände feiert und ökonomische wie politische Verhältnisse als unabwendbares Schicksal darstellt. Ein Artikel in der Berliner Zeitung vom 5. März 2013 beschreibt die Arbeiten einer Künstlerin in Kreuzberg, die ihr Atelier räumen muss und behauptet allen Ernstes, dass diese Räumung die Möglichkeit einer Neuordnung des Lebens wie des Arbeitens biete, anstatt zu hinterfragen, welche gesellschaftlichen Gründe hinter dieser Räumung stehen und ob bzw. wie sie verhindert werden könnte. Dies ist nur eine Schönfärberei der Verschlechterung von Lebens- und Arbeitsbedingungen, der viele bildende Künstler/innen in dieser Stadt ausgesetzt sind. Inmitten dieser Prekarisierung hilft nur die Selbstorganisierung, die erste Formen annimmt. So fordert die Koalition der freien Szene einen Anteil von 50 Prozent aus der CITY TAX, einer Besteuerung von touristischen Übernachtungen, um die Arbeitsbedingungen der Künstler/innen und Kulturproduzent/innen zu verbessern. Darunter fallen so grundsätzliche Forderungen wie Ausstellungshonorare, Honoraruntergrenzen, der Erhalt der bezirklichen Kunst- und Kulturförderung, die kulturelle Nutzung von landeseigenen Liegenschaften oder die Bindung der Mittel des Hauptstadtkulturfonds an Projekte der freien Strukturen. Es handelt sich dabei um einen Grundrechtekatalog, für Rechte, die seit langem ausstehen und nun über die Mittel der CITY TAX errungen werden könnten. Ob dies gelingt, hängt an der Solidarität und dem Durchsetzungsvermögen der Betroffenen und am politischen Willen der Entscheidungsträger.

Es werden Grundbedingungen eingefordert, über die andere Berufsgruppen schon lange verfügen. Im Kunstbetrieb ist allgemein Selbstverständliches oft nicht selbstverständlich. Das gilt sogar für die Meinungs- und Pressefreiheit. Ein Beispiel: Unsere Zeitschrift kunststadt/stadtkunst erscheint seit 1977, früher als Kunst-am-Bau Info, ab 1993 unter dem aktuellen Titel und ist europaweit das einzige Fachblatt zu Kunst im öffentlichen Raum. Über die Dokumentation aller Verfahren zu Kunst am Bau und im Stadtraum hinaus, die vom Büro für Kunst im öffentlichen Raum begleitet werden, initiiert und nimmt die Zeitschrift Teil am Diskurs über Kunst im öffentlichen Raum, lokal wie international. Innerhalb der Künstlerschaft und der Fachöffentlichkeit wird das Heft als Instrument betrachtet, die Arbeit von Kolleg/innen kennen zu lernen, die Bedingungen, um bei Kunstwettbewerben erfolgreich zu sein, einschätzen zu können, die Wege der öffentlichen Verwaltungen besser zu durchdringen und am Diskurs über Kunst im öffentlichen Raum teilzunehmen. Bereits 1998 gab es von Seiten der Berliner Verwaltung den Versuch, auf die Berichterstattung in kunststadt/stadtkunst Einfluss zu nehmen bzw. diese zu sanktionieren. Im Zusammenhang mit dem Kunstwettbewerb Denkmal zur Erinnerung an die Ereignisse des 17. Juni 1953 erhielten drei Autor/innen eine „Abmahnung", weil sie über ein Verfahren berichtet hatten, das nach Ansicht des Auslobers noch nicht vollständig abgeschlossen war und dieses Verfahren sehr kritisch schilderten.

2012 wurde der nicht offene Kunstwettbewerb Kunst für die Gedenkstätte Berlin-Hohenschönhausen ausgelobt und wie bei allen von uns begleiteten Verfahren, war ein Artikel in dieser Ausgabe von kunststadt/stadtkunst geplant. Der Autor sowie das Büro für Kunst im öffentlichen Raum als Herausgeber der Zeitschrift erhielten im Auftrag des Auslobers ein Schreiben, in dem darum gebeten wird, den Artikel vor Veröffentlichung der Verwaltung vorzulegen. Die Verwaltung selbst hatte zu diesem Zeitpunkt längst schon ihre Presseerklärung zum Verfahren veröffentlicht. Die unabhängige Berichterstattung, die selbstverständlich die Bedingungen einer Auslobung zu beachten hat, ist deshalb für die Fachöffentlichkeit von Interesse, weil sie sich von einer Presseerklärung unterscheidet und u. a. auf Dinge aufmerksam macht, die für Künstler/innen und die Fachöffentlichkeit für weitere Verfahren interessant sein könnten. Dabei gilt es, interne Abläufe nicht im Detail zu schildern und keine Namen zu nennen. Über ein Wettbewerbsverfahren zu berichten und seinen Ablauf zu reflektieren, ist ein Grundrecht der freien Meinungsäußerung und ermöglicht, künftige Verfahren zu verbessern. Darüber hinaus wird kunststadt/stadtkunst vom Kulturwerk der bbk berlin GmbH herausgegeben und ist kein Organ der Berliner Landesregierung. Es sollte im Interesse einer öffentlichen Verwaltung sein, die im Dienste der Öffentlichkeit steht, die freie Berichterstattung über öffentliche Wettbewerbsverfahren nicht einzuschränken, denn mit einer Einflussnahme stellt sie nicht nur die von ihr durchgeführten Verfahren, sondern auch die Demokratie in Frage.

Vor diesem Hintergrund erweisen sich Transparenz und Demokratie immer wieder als eine Herausforderung, die sich nicht nur mit jedem neuen Wettbewerb für Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum stellt, sondern sich auch mit der Vermittlung und Öffentlichkeitsarbeit stets aufs Neue erweisen muss. An dieser Aufgabe arbeitet das Büro für Kunst im öffentlichen Raum – täglich! Und zu diesem Auftrag trägt auch jede neue Nummer der kunststadt/stadtkunst bei.

BÜRO FÜR KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM

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: 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. | Wenn nicht anders verzeichnet, stammen die Fotos von den angegebenen Künstler/innen.

Sabine Herrmann, Klaus Killisch r/u/n/n/e/r/s, Sporthalle Charlottenstraße, Pankow, 2012, Foto: Sabine Hermann und Klaus Killisch

Veronika Kellndorfer: Polychromie, Berlin-Pankow 2012, Foto: Thomas Schulz

DIE BERLINER WETTBEWERBSKULTUR AUF DEM PRÜFSTAND

Chancengleichheit und die Möglichkeit der Teilhabe waren bis in die 1970er Jahre hinein für die Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum keine Selbstverständlichkeit. Wenn gegenwärtig für die größeren und kleineren Aufgaben der Kunst im öffentlichen Raum Wettbewerbsverfahren durchgeführt werden, dann ist das eine Errungenschaft, für die die Künstler/innenverbände lange gekämpft haben. Sie repräsentiert eine „demokratische Wettbewerbskultur“ und steht im Einklang mit der Herstellung von Transparenz im öffentlichen Auftragswesen. Sie war weder ein Geschenk des Himmels, noch der Politik, sondern wurde erstritten. Die Grundlagen einer solchen Wettbewerbskultur für die Kunst im öffentlichen Raum in Berlin sind Richtlinien und Regelwerke, die den Rahmen für die Durchführung von Wettbewerben setzen.

Das Ganze begann mit der Einfügung der Kunst am Bau in die Anweisung Bau 1979. Seitdem gibt die Anweisung Bau im Land Berlin den Rahmen vor, zunächst nur für West-Berlin, nach der Vereinigung für die ganze Stadt. Im Vergleich zu anderen Bundesländern, ob neu oder alt, entwickelte sich in Berlin eine Wettbewerbskultur, die sich Transparenz und demokratische Verfahren auf ihre Fahne geschrieben hat.

Die Anweisung ist eine Verwaltungsrichtlinie, die regelmäßig fortgeschrieben wird. So wurde sie auch 2006 im Sinne der Kunst und der Künstler/innen ergänzt und damit auch für Krisenzeiten wasserdichter gemacht und erweist sich – vorausgesetzt es existieren Akteure, die sich für ihre konsequente Anwendung einsetzen – als funktionierendes und notwendiges Instrumentarium, um Kunstwettbewerbe zu initiieren und durchzuführen. Sie ist aber nichts Statisches, das von alleine wirkt. Regelwerke müssen sich immer an ihrer Praxis messen lassen und diese wird in Zeiten von Deregulierung und knappen öffentlichen Kassen deutlich rauer.

Wettbewerbsregeln

Während die Anweisung Bau vorgibt, dass Kunst am Bau und im Stadtraum im Rahmen der öffentlichen Investitionsmaßnahmen des Landes Berlin durchgeführt werden und die Vergabe auf dem Weg eines qualifizierten Auswahlverfahrens erfolgen soll, bestehen für die Durchführung von Wettbewerben gesonderte Richtlinien. Da es für Kunstwettbewerbe kein eigenes Regelwerk gibt, werden diese in Analogie zu entsprechenden Vorgaben der Architektur durchgeführt. Das war für lange Zeit die GRW (Grundsätze und Richtlinien für Wettbewerbe). Sie wurde 2008 von den „Richtlinien für Planungswettbewerbe“ (RPW 2008) abgelöst, die das Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung herausgab. 2009 übernahm das Land Berlin die RPW 2008 mit einem Rundschreiben der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt. Die RPW 2008 definiert grundlegende Verfahrensregeln für die Durchführung von Wettbewerben in den Bereichen des Städtebaus, der Architektur und Landschaftsplanung, die auch für die Durchführung von Kunstwettbewerben übertragbar und in diesem besonderen Wettbewerbsbereich sinnvoll anwendbar sind. Die RPW 2008 besagt beispielsweise eindeutig, dass in einem Preisgericht die Fachpreisrichter/innen über die Qualifikation der Wettbewerbsteilnehmer/innen verfügen sollen. Auch die RPW ist nun fortgeschrieben und als RPW 2013 neu herausgegeben worden.

Stefan Krüskemper, Kunst bist du, 2010, Foto: Martin Schönfeld

Einführungskolloquium Wettbewerb Marzahner Promenade, 2010, Foto: Martin Schönfeld

Renata Stih/Frieder Schnock, Inselzeiten – Time Islan

Bindung der Kunstmittel an Wettbewerbsregeln

Die Anweisung Bau (A-Bau) und die Richtlinien für Planungswettbewerbe (RPW) beschreiben den formalen Rahmen, wie Wettbewerbsverfahren durchzuführen sind. Dafür definieren sie Standards und Grundzüge. Die Anwendung der A-Bau und der RPW sind damit wesentliche Grundlagen der Berliner Wettbewerbskultur für Kunst im öffentlichen Raum. Für Kunst im Stadtraum und die Kunst am Bau im Land Berlin ist deshalb zu fordern, dass sie an die Einhaltung der RPW gebunden werden müssen. Das klingt zwar selbstverständlich, ist es aber leider nicht, wenn beispielsweise Landeseinrichtungen selbständig über den Einsatz und Umgang mit diesen Mitteln für die Kunst befinden.

Als formaler Rahmen können die A-Bau und die RPW aber nicht alle Einzelheiten von Wettbewerbsverfahren klären, so dass sich für den jeweiligen Auslober auch Handlungsspielräume in der Durchführung ergeben. Und das kann zur Folge haben, dass trotz der Berufung einer Auslobung auf die RPW die an dem Verfahren beteiligten Künstler/innen sich ungerecht und unqualifiziert behandelt fühlen, dass beispielsweise Forderungen an die Wettbewerbsteilnehmer/innen erhoben werden, die der Honorierung der Entwurfsarbeiten in keiner Weise gerecht werden. Deshalb müssen künftig auf der Grundlage der A-Bau und der RPW ergänzende Standards erarbeitet werden, die sowohl den Rahmenbedingungen der künstlerischen Arbeit gerecht werden als auch dem eigentlichen Zweck des Programms von Kunst im öffentlichen Raum Rechnung tragen, nämlich die Kunst und die Künstler/innen zu fördern, statt sie zu Bittstellern zu degradieren.

Chancengleichheit und Qualitätssicherung

Im Land Berlin und seinen Bezirken finden jährlich im Durchschnitt insgesamt 15 Kunstwettbewerbe statt. Wie alle demokratischen Verfahren sind sie mit einem gewissen Aufwand verbunden. Dieser Aufwand ist hauptsächlich vom Auslober zu leisten. Die Erfahrung von Künstler/innen in den letzten zwei Jahren innerhalb dieser Verfahren macht deutlich, dass sich ihre Stellung verschlechtert hat. Es handelt sich dabei nicht nur um subjektive Wahrnehmungen, sondern um kollektive Erfahrungen, die sich an den folgenden Punkten festmachen und objektivieren lassen.

Bei einigen größeren zurückliegenden Projekten für Kunst am Bau, wie den Wettbewerben zum Flughafen Berlin-Brandenburg-International (BBI), zur Hochschule für Technik und Wirtschaft (HTW), zur Charité und ihren Instituten, zur Tiergartenstraße 4 und ihren öffentlichen Ausschreibungen war es schwierig, künstlerische Qualität und Chancengleichheit in Einklang zu bringen, scheinbar feststehende Rahmenbedingungen des öffentlichen Auftrags für Kunst scheinen ins Wanken geraten zu sein.

Der Zeitrahmen für einen künstlerischen Entwurf und dessen Realisierung ist mit entscheidend für dessen Qualität. Der zeitliche Rahmen einer Auslobung für einen Kunstwettbewerb diktiert unter Umständen neben dem finanziellen Rahmen die Art des Verfahrens, ob zwei- oder einstufig, ob mutig zeitgemäße oder vor allem vandalismusresistente und absehbare Kunst entstehen soll. Unter Zeitdruck lässt es sich schlechter arbeiten und denken, und das gilt für alle Beteiligten. Kunst am Bau hängt eng mit der Bauplanung zusammen und dem Informationsfluss zwischen den Verwaltungen. Der richtige Moment für die Planung eines Kunst am Bau-Wettbewerbs ist nicht immer präzise zu formulieren, zu früh ist zu wenig zu erkennen, zu spät sind die Würfel bereits gefallen und der Spielraum wird enger, die Standorte sind häufig vorgegeben. Eindeutig aber kann festgehalten werden, wenn die Kunst erst nach dem Bauabschluss realisiert wird, ergeben sich zunehmend ungünstige Arbeitssituationen. Dies wird immer üblicher, wie z. B. bei den Kunstwettbewerben für die Justizvollzugsanstalt Düppel, die Bibliothek der Humboldt-Universität, die Hochschule für Technik und Wirtschaft (HTW), die Ballettschule und die Vorklinik der Charité. Obwohl die Investitionsplanung des Landes Berlin dem für alle Fragen der Kunst im öffentlichen Raum zuständigen Beratungsausschuss Kunst (BAK), aktuell angesiedelt bei der Senatskanzlei für kulturelle Angelegenheiten, seit 2006 lückenlos vorgelegt wird (sie ist darüber hinaus auch im Internet zugänglich), und dieser Ausschuss Verfahren für die unterschiedlichen Baumaßnahmen meistens zeitnah empfiehlt, zieht sich die Durchführung der Wettbewerbsverfahren oft so in die Länge, dass ungünstige Arbeitssituationen entstehen. Besonders auffällig war das seit 2006 regelmäßig im BAK beratene Projekt der Hochschule für Technik und Wirtschaft (HTW), für die der Beratungsausschuss Kunst (BAK) aufgrund des hohen Auftragsvolumens einen offenen Wettbewerb vorschlug, der dann aber schließlich 2011, aufgrund des nach langer Zeit allmählich eingetretenen Zeitdrucks nur einstufig und nur Berlinweit offen durchgeführt wurde und deshalb viel berechtigte Kritik auf sich zog.

Die Angemessenheit des Wettbewerbshonorars

Wenn die Arbeitsbedingungen schon erschwert werden, wäre es logisch, zumindest die Aufwandsentschädigungen dem neuen Schwierigkeitsgrad anzupassen. Doch das Gegenteil ist häufig der Fall. Ein skandalöses Beispiel ist der „Gestaltungswettbewerb Gedenk- und Informationsort für die Opfer der nationalsozialistischen ‚Euthanasie'-Morde am Ort der Planungszentrale Tiergartenstraße 4". Die hochkomplexe Aufgabenstellung sah zunächst nur eine Aufwandsentschädigung von 500 Euro vor und das bei der für Kunstwettbewerbe in Berlin höchsten Auslobungssumme von 500.000 Euro und dazu für Arbeitsgruppen von mindestens drei Personen: einer Künstler/in, einer Gestalter/in und einer Architekt/in bzw. Landschaftsarchitekt/in. Bereits für nur eine/n Beteiligte/n wäre dieser Betrag lächerlich niedrig. Die Empörung unter der Künstlerschaft war groß. Die Fachkommission für Kunst im öffentlichen Raum des bbk berlin wandte sich diesbezüglich an den Staatssekretär der Kulturverwaltung und forderte eine Erhöhung auf 2.500 Euro. Da das Schreiben auch an das Abgeordnetenhaus ging, erfolgte eine kleine Anfrage an den Senat. In diesem Fall wurde die Anfrage beantwortet, wenn auch ausweichend. Beim Einführungskolloquium am 5. September 2012 wurde die Frage nach Höhe der Aufwandsentschädigung von den Verfahrenssachverständigen, von vertretenen Künstler/innen und einer Abgeordneten erneut aufgeworfen. Die Berliner Presse hatte ebenfalls darüber berichtet. All diese gemeinsamen Proteste führten nur zu der geringfügigen Anhebung auf 800 Euro. Mehr scheint dem Auslober die künstlerische Arbeit nicht wert gewesen zu sein. Das Büro für Kunst im öffentlichen Raum wandte sich deshalb am 26. September 2012 an den Kulturausschuss des Berliner Abgeordnetenhauses mit dem Appell, sich dafür einzusetzen, dass Aufwandsentschädigungen in einem vernünftigen Verhältnis zu den zur Verfügung stehenden Mitteln berechnet werden sollen. Schließlich ist es in Architektenwettbewerben üblich – und so formuliert es auch die neue RPW 2013 –, dass z. B. Preisgelder für Aufwandsentschädigungen verwendet werden können. Darüber hinaus haben Fachpreisrichter/innen und eingeladene Künstler/innen während des Einführungskolloquiums die Möglichkeit, eine Erhöhung der Aufwandsentschädigung zu fordern, bzw. sich darauf zu einigen, diese zu erhöhen.

Gleicher Lohn für gleiche Arbeit

Gegenüber den knappen Entwurfshonoraren wurden im Wettbewerb zum Gedenkort Tiergartenstraße 4 Preisgelder in Höhe von insgesamt 25.000 Euro angesetzt. Allerdings wird häufig die Realisierungsempfehlung auch an die erste Preisträger/in vergeben. So fällt dann dieses Preisgeld, genau wie die Aufwandsentschädigung, für den zur Realisierung empfohlenen Entwurf einfach weg. Wir halten die Einführung von Preisgeldern in Kunstwettbewerben für bedenklich, weil sie die angemessene Aufwandsentschädigung fast zu einem Glückspiel werden lässt und vergleichbare Entwürfe schließlich unterschiedlich bezahlt. Um dies zu vermeiden, wurde in den Siebzigerjahren in Kunstwettbewerben das Prinzip der gleichberechtigten Honorierung eingeführt, und dies wird auch heute noch von vielen Auslobern angewendet. Das Prinzip des gleichen Lohns für gleiche Arbeit muss auch für die Bildende Kunst gelten. Deshalb halten wir es für wichtig, diese Grundlage der Wettbewerbskultur auch im Land Berlin zu gewährleisten. Erst wenn die Aufwandsentschädigung angemessen ist, können zusätzlich auch Preisgelder gezahlt werden, wie dies bei den vom Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung durchgeführten Wettbewerben geschieht.

Formale Gängelung

Das Prinzip der Gleichberechtigung sollte auch im Vertragsverhältnis der Bildenden Künstler/innen mit den jeweiligen

ds, Nelson-Mandela-Schule, Charlottenburg-Wilmersdorf, 2011, Foto: Martin Schönfeld

Rolf Wicker, WBS 350 BC, Temporäre Kunstprojekte Helle Mitte, Berlin Hellersdorf 2012, Foto: Martin Schönfeld

Auslobern gelten. Rechte und Pflichten gelten für beide Seiten, doch zeigt die jüngste Praxis, dass Künstler/innen oft wie Bittsteller/innen, statt wie gleichberechtigte Vertragspartner/innen behandelt werden. Es mag sein, dass dahinter keine ideologische Absicht steht, sondern die endlose Verschlankung aller öffentlichen Dienste dieses Landes verantwortlich ist, die zwangsläufig nicht nur Künstler/innen-interessen, sondern auch die Durchsetzung öffentlicher Belange insgesamt schwächt. Konkret sieht es so aus, dass z. B. beim nicht offenen Kunstwettbewerb für die Vorklinik Charité erst verspätet und nach mehreren Mahnungen die Aufwandsentschädigungen an die eingeladenen Künstler/innen ausgezahlt wurden. Es scheint, als würde eine überforderte Verwaltung das Ziel der Förderung von Kunst und Künstler/innen aus den Augen verlieren.

Auch die in ihrer Formulierung in vielen Punkten eindeutige Richtlinie für Planungswettbewerbe (RPW 2013) wird von Verwaltungsseite hin und wieder sehr frei und dann nie im Sinne der Künstler/innen interpretiert. So wurden z. B. beim erwähnten nicht offenen Wettbewerb für die Vorklinik der Charité die Aufwandsentschädigungen für künstlerische Entwürfe nur ausgezahlt, wenn die betroffenen Künstler eine Unterschrift leisteten, dass sie nach dem Verfahren ihre Entwürfe selbst wieder fristgerecht abholen. Beim selben Verfahren befand sich unter den Fachpreisrichtern nur eine bildende Künstlerin, was eindeutig gegen die RPW verstößt. Bei Summen von unter 50.000 Euro versuchte die Landesverwaltung eine Umgehung der gängigen Wettbewerbsregeln durch Verfahren, die explizit nicht an der RPW ausgerichtet sind. Nur noch Verwaltungsmitarbeiter waren Preisrichter, so geschehen im Wettbewerb zur Hotelfachschule 2012. Unter Künstler/innen wird dafür bereits von „Schmuddelverfahren“ gesprochen. Wenn die Bezirke sich danach richten würden, gäbe es kaum noch Wettbewerbe gemäß den existierenden Richtlinien, da die dortigen Summen meistens unter 50.000 Euro liegen. Das bedeutet, dass die Durchführung kleinerer Verfahren zu einer kompletten Deregulierung des Wettbewerbswesens für Kunstwettbewerbe führen könnte, würden sie unabhängig von der RPW durchgeführt.

Auch die Debatte, die sich anhand des Artikels „Mehr Kunst in den Stadtraum“ in der Ausgabe Nr. 59 der kunststadt/stadt-kunst zum Haushaltstitel 81278 Künstlerische Gestaltungen im Stadtraum in Fachkreisen entzündete, weist auf ein Defizit in künstlerischen Fragen hin und sollte anregen, die im Rahmen dieses Haushaltstitels verausgabten Gelder nur nach einer Empfehlung des Beratungsausschusses Kunst zu vergeben, der laut A-Bau eigentlich auch darüber zu befinden hat. Aufgrund des starken Bedürfnisses im Land Berlin und seiner historischen Verantwortung sollte der sehr niedrig angesetzte Mittelansatz erhöht werden, so dass neben vielen wichtigen Gedenkaufgaben daraus auch wieder zeitgenössische Kunst im Stadtraum realisiert werden kann.

Die Wettbewerbsinitiative in der Architektur

Auch im Bereich der Architekturwettbewerbe sprechen kritische Architekt/innen von einer „Verzerrung des Wettbewerbswesens“ (Deutsches Architektenblatt, Dezember 2011). Sandra Töpfer und Michael Mackenroth haben deshalb die „Wettbewerbsinitiative Berlin“ im Juni 2011 mitbegründet und damit ihrem Unmut über die öffentlichen Auftraggeber Ausdruck verliehen. Auch sie fordern Gleichberechtigung, Generationengerechtigkeit und Transparenz und erkennen bei laufenden Verfahren Widersprüche zu den geltenden Richtlinien. Ihr größter Kritikpunkt ist der Mangel an offenen Wettbewerben, die nur vier Prozent der gesamten Architekturwettbewerbe ausmachen. Wir können uns ihrer Forderung nach mehr offenen Wettbewerben im Land Berlin nur anschließen: „Der offene Wettbewerb ist Ausdruck einer freien und chancengleichen Gesellschaft. Der Zugang dazu stellt einen rechtlich gesicherten Wert dar, den es zu erhalten gilt.“ Auch wenn es im Einzelnen Unterschiede zwischen Architektur- und Kunstwettbewerben geben mag, so haben doch beide Berufsgruppen viele gemeinsame Interessen, denen sie auch gemeinsam Ausdruck verleihen sollten.

Im Prinzip halten wir alle Verfahrensformen bei Kunstwettbewerben für möglich. Die Verfahrensform sollte sich nach der Aufgabenstellung, den historischen und sozialen Voraussetzungen richten und den finanziellen Rahmen in Betracht ziehen. Wie Peter Ostendorff im bereits zitierten Artikel formulierte, sollten die Verfahren allerdings immer Wettbewerbe sein und diese streng nach den Regelwerken durchgeführt werden. Genau wie die Aufwandsentschädigungen zum Gesamtbetrag, so sollten auch die nicht offenen zu den offenen Wettbewerben in einem angemessenen Verhältnis stehen. Halbherzig organisierte offene Wettbewerbe, wie beim Flughafen Berlin Brandenburg International (BBI) oder der Hochschule für Technik und Wirtschaft (HTW), bringen nicht nur offene Wettbewerbe, sondern die gesamte Wettbewerbskultur in Verruf. Derart komplexe und umfangreiche Bauvorhaben benötigen zweiphasige Kunstwettbewerbe. Es kann nicht verlangt werden, dass viele Künstler/innen kostenneutral (für den Auslober!) realisierungsfähige Entwürfe mit allen Garantien und Kostenplänen entwickeln. Beim BBI war das ausfallende Einführungskolloquium, das durch ein „Internetkolloquium“ ersetzt werden sollte, besonders absurd und löste neben Empörung viel Heiterkeit aus. So beteiligten sich auch bei diesen beiden Verfahren erstaunlich wenige Künstler/innen. Es gilt für alle Verfahren, zunächst die Grundlagen für angemessene Bedingungen für die Teilnahme und die Bearbeitung zu schaffen. Die innerhalb der Künstlerschaft umstrittenen vorgeschalteten Bewerberverfahren, müssten, wenn sie beibehalten werden, auch unbekannten Künstler/innen, die noch keinen großen Auftrag im öffentlichen Raum realisiert haben, aber z. B. spannende temporäre Projekte durchgeführt haben, die Möglichkeit der Beteiligung einräumen. Manche Auslober reservieren eine Teilnehmeranzahl für noch jüngere Künstler/innen, um auch ihnen in den Bewerberverfahren eine Chance einzuräumen.

Die Datei für Kunst im öffentlichen Raum

Die strukturelle Grundlage dafür bietet die seit 1977 im Büro für Kunst im öffentlichen Raum existierende Datei für Kunst im öffentlichen Raum, die aktuell 550 Künstler/innen–Mappen umfasst, von Künstler/innen, die im öffentlichen Raum tätig sind. Diese Datei steht allen in Berlin wohnhaften Künstler/innen offen, ist Teil der strukturellen Berliner Künstler/innenförderung und bietet allen Beiräten die Möglichkeit, für nicht offene Kunstwettbewerbe die passenden Teilnehmer/innen für die jeweiligen Aufgabenstellungen zu finden. Das Büro achtet seinerseits darauf, dass die Auswahlen transparent erfolgen und dass eine Pluralität der Vorschläge gewährleistet wird und Künstler/innen innerhalb von zwei Jahren nicht mehrfach vorgeschlagen werden können. Die mittlerweile auch online stehende Datei ist ein integraler Bestandteil der Berliner Wettbewerbskultur.

Die Richtlinien gemeinsam durchsetzen

Wir gehen davon aus, dass die genannten Defizite im Bereich der Kunst im öffentlichen Raum nur behoben werden können, wenn alle Beteiligten an einem Strang ziehen. Dieser Strang ist die konsequente Umsetzung der RPW 2013 und der Anweisung Bau, die größere Einbeziehung des Beratungsausschusses Kunst bezüglich der Ausgaben des Haushaltstitels Künstlerische Gestaltungen im Stadtraum und die Gleichberechtigung aller in diese Verfahren engagierten Vertragspartner/innen. Wenn öffentliche Mittel des Landes Berlin für Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum verausgabt werden, muss es qualifizierte Auswahlverfahren gemäß RPW geben. Analog zu den Architekturwettbewerben muss es eine Zustimmung und Freigabe der Wettbewerbsverfahren seitens der beruflichen Künstler/innenverbände und ihrer Facheinrichtungen geben, um auch auf diesem Wege die demokratische Wettbewerbskultur im Land Berlin zu stärken und die Qualität der Wettbewerbsverfahren sicher zu stellen.

Auch die öffentliche Verwaltung hat das Interesse, der Deregulierung Einhalt zu gebieten, weil damit ihre eigene Legitimität und Existenz in Frage gestellt wird. Nur eine starke, der Öffentlichkeit zugewandte Verwaltung kann demokratische Verfahren durchführen und damit Gesellschaft, Kunst und Architektur stärken.

Elfriede Müller

KUNSTWETTBEWERBE IM WIDERSTREIT VON DEMOKRATIE UND ÄSTHETIK

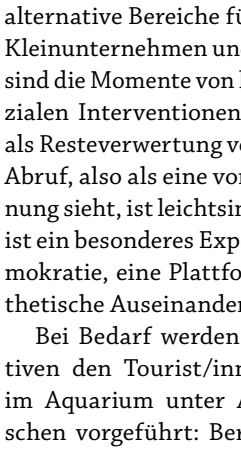
Diskussionsbeiträge der Veranstaltung zur aktuellen Wettbewerbskultur am 22. Januar 2013 in der NGBK

Wolfgang Ganter, Walter Womacka, Arbeit für das Glück des Menschen, 2012, Foto: Peter Böhnisch

BERLIN – CITY, INTERRUPTED

Der urbane Raum ist eine öffentliche Einrichtung und gehört uns allen. Dieser öffentliche Raum reflektiert unsere Zeit, und die Kunst darin ist Spiegelbild der kollektiven Gemütslage.

Die Debatte um die East Side Gallery beweist mal wieder, dass Berlin die Hauptstadt der aktiven Bürgerbeteiligung ist und der Palimpsest der Geschichte einen Grundbestandteil des Alltags darstellt. An der Berliner Mauer wird das kollektive Gedächtnis sichtbar und erfahrbar, nicht nur für Tourist/innen, sondern vor allem für künftige Generationen.



Renata Stih, Foto: Büro für KiöR

Die Reste dieser Mauer werden als ein Zeichen des Unrechts in der ehemals zweigeteilten Stadt verstanden; sie ist selbstverständlich viel mehr als ein buntes Element im Stadtraum. Die in- und ausländischen Investoren, die die brüchige Sensibilität dieser Stadt und ihrer hellwachen, leicht erregbaren, bestens organisierten Bürger/innen nicht verstanden haben, sollten lieber gleich woanders hingehen. Wer die Geschichte und das Gemeinwohl Berlins nicht respektiert, wird kein Teil davon werden.

Berlin war und bleibt die Hauptstadt der künstlerischen Experimente und Diskurse; dafür gibt es heute viele Beispiele, wie die Prinzessinnengärten am Moritzplatz und alternative Bereiche für kreative, innovative Kleinunternehmen und exzessive Clubs. Hier sind die Momente von künstlerischen und sozialen Interventionen fließend; wer sie nur als Resteverwertung von Raum und Stadt auf Abruf, also als eine vorübergehende Erscheinung sieht, ist leichtsinnig. Dieser Stadtraum ist ein besonderes Experimentierfeld der Demokratie, eine Plattform für soziale wie ästhetische Auseinandersetzungen.

Bei Bedarf werden diese schrägen Kreativen den Tourist/innen wie bunte Fische im Aquarium unter Anmutung des Exotischen vorgeführt: Berlin ist heute zu einer Art Kunstzoo der globalen Szene mutiert. Ähnlich wie den Eisbären in der Arktis wird aber auch hier dieser Spezies durch Exzesse des überhitzten Wohnungsmarkts und der globalen Gleichschaltung die Lebenswelt entzogen. Dabei sind es diese Kreativen, die die Stadt zum Erlebnis machen, auch für die betuchten Kulturrentner/innen, die es neuerdings in Massen aus beschaulichen Provinzen in das „Miami des Nordens“ zieht.

Die Zerstörungen durch den Zweiten Weltkrieg und die brisante politische Lage nach 1945, 1961, 1989 ließen Freiräume im urbanen Kontext entstehen, die zu den ungewöhnlichsten kreativen Eingriffen im interdisziplinären Bereich führten. Happening und Fluxus, Experimente mit Land Art, Joseph Beuys aktive Medieneingriffe und sein Begriff von der sozialen Plastik, fortführende Diskurse und Visionen der Achtziger und Neunziger brachten partizipatorische Konzepte hervor, die die Betrachter/innen mental, intuitiv und emotional erfahren ließen, was Kunst sein kann. Den Überlebensstrategien im begrenzten Stadtraum wurden Strategien im öffentlichen Raum entgegengesetzt.

Unser dezentrales Denkmal „Orte des Erinnerns im Bayerischen Viertel“ im Berliner Bezirk Schöneberg konnte nur unter diesen geistigen Bedingungen durchgesetzt und realisiert werden.

Während Köln den Kunstmarkt pflegte, gab es in Berlin die Kultur des Bösen: Die Stadt untersuchte sich und ihre braune Vergangenheit, brach verkrustete Strukturen auf, grub sich hinein bis zu ihren Fundamenten. Die Zeiten des politischen und kulturellen Aufruhrs und der Erneuerung brachten sowohl die Topographie des Terrors wie die Einstürzenden Neubauten hervor.

Diskussionen wurden vor allem außerhalb der Institutionen geführt und so in alle gesellschaftlichen Bereiche getragen, an denen sich auch die Medien beteiligten. Man erinnert sich beispielsweise an erbitterte Kämpfe mittels täglicher Essays zum „Denkmal der ermordeten Juden Europas“ im Tagesspiegel oder an direkte künstlerische Eingriffe in der TAZ. Die Kunst war fließend und eingebunden in alle Bereiche, wurde von unten nach oben und von links nach rechts diskutiert.

„Der Weg ist das Ziel“, sagte Konfuzius. Das war in Berlin lange Programm wenn es um Aspekte der Erinnerung ging. Besonders der Umgang mit dem Holocaust und die Jahrzehnte andauernde Diskussion um das “Denkmal für die ermordeten Juden Europas“ hat ein neues Bewusstsein für die eigene Geschichte geformt. Die hermetische Struktur hat sich im Nachhinein als Schlusspunkt dieses Prozesses herausgestellt.

Aus solchen Bewegungen und öffentlichen Gedankenspielen entstand in Berlin über die Jahre ein toleranter Diskurs für öffentliche Orte und stellte neue Anforderungen an die Kunst im öffentlichen Raum und folglich an die Künstler/innen, die sich damit auseinandersetzten.

Heute, nur ein paar Jahre später, scheint das obsolet: Kunst am Bau und im Außenraum ist wieder eine gediegene Sache. Sie fügt sich gerne brav in und um Baukomplexe und stört nicht weiter. Das liegt nicht unbedingt an den Künstler/innen, sondern auch am Konsens der zusammengesetzten Juries. Aber Kunst ist kein beliebiger Einrichtungsgegenstand, der sich an Gebäude schmiegt oder vor Scham bis zur Unsichtbarkeit im Boden versinkt, sondern die materialisierte message der Demokratie.

J. C. Ammanns geprägter Begriff der „drop sculpture“ steht wieder im Fokus. Doch während früher große, maskuline Gesten die Formvorstellungen von Skulptur bedienten, sind es heute kaum wahrnehmbare Bodeninstallationen oder bunte, blinkende Accessoirs an beliebigen Baustrukturen. Die Verharmlosung von Kunst ist dabei das eigentliche Debakel. Gegenwärtig scheint das den Verantwortlichen der öffentlichen Hand nicht besonders aufzufallen, dabei hat Kunst im öffentlichen Raum im Nachkriegsdeutschland einen besonderen Stellenwert erhalten und diese Tradition der kulturellen Anforderung gilt es neu zu hinterfragen. Der Stadtraum benötigt eine künstlerische Dramaturgie, die mit der Stadtplanung und der Architektur kommuniziert und sich gegenseitig potenziert. Daher ist es wichtig, dass beide enger zusammen arbeiten.

Renata Stih
Bildende Künstlerin

Faire Honorare und Akzeptanz der Richtlinien bei Kunstwettbewerben

Die bestehenden Verfahrensregeln (zur Zeit die RPW2008) für die Durchführung von Wettbewerben sind im Großen und Ganzen ebenso auf Kunstwettbewerbe sinnvoll anwendbar, und sie bieten den teilnehmenden Künstler/innen eine Gewähr für faire und fachgerechte Verfahren.

Thorsten Goldberg, Foto: Büro für KiöR

Sie werden jedoch grundsätzlich unterhöhlt, wenn sie dem Wettbewerb zwar unterlegt werden, jedoch mit dem Zusatz: „soweit diese hier anwendbar sind“ pauschal eingeschränkt werden. Damit wird den Künstler/innen ein Regelwerk suggeriert, das gleichzeitig an jeder beliebigen Stelle ausgetauscht werden kann.

Auf diesen Zusatz berief sich die Jury zum Kunstwettbewerb der Hotelfachschule HOFA in Berlin Mitte, 2012, die gänzlich ohne Künstler/innen und ohne Kunstsachverständige im Preisgericht stattfand. Wegen der schnellen und unkomplizierten Entscheidungsfindung wurde gerade dieses Verfahren im Nachhinein von Verwaltungsseite als beispielhaft dargestellt, nach dessen Muster nun weitere folgen sollen.

Der Verzicht auf fachliche Beteiligung im Preisgericht wird mit Einsparungen bei den Verfahrenskosten begründet.

Bei geringem Gesamtbudget vieler Kunstwettbewerbe wird es immer mehr zur Tendenz, bei den Kosten des Wettbewerbsverfahrens an zwei Stellen zu sparen: bei der

Dellbrügge & de Moll, Dancing in the Streets, Singing a Pattern Language, Foto: Andreas Poppmann

Veronike Hinsberg, öffnen bauschen fließen lüften gleiten schließen, Einweihung, Staatliche Ballettschule Berlin und Schule für Artistik, 2012, Foto Martin Schönfeld

Susanne Bayer, Bälle, Großsporthalle Berlin Köpenick, 2009, Foto Martin Schönfeld

Benoit Maubrey. Die Audiogruppe Mobile Klangskulpturen Helle Stimme, Foto: Andreas Poppmann

Beteiligung von Fachpreisrichter/innen sowie bei den Aufwandsentschädigungen bzw. Entwurfshonoraren für die Künstler/innen.

Beides ist sicher nicht angetan, um die Qualität der Entwürfe zu steigern: Billige Verfahren führen weder zu guten Entwürfen und noch zu billigen Gesamtkosten. Gerade wenn wenig Geld zu Verfügung steht, müssen die Entwürfe sorgfältig und die Auswahl fachkundig sein.

Ein wichtiger Unterschied zwischen Wettbewerben für Architektur und Kunst besteht darüber hinaus im späteren Vertragsverhältnis:

Während es für die Architektenleistungen eine Honorarordnung gibt, müssen bei Kunstwettbewerben die Gesamtkosten des Projektes inklusive Honorar und aller Eventualitäten vorab genau berechnet und angegeben werden. Es darf später nicht überzogen werden. Steigen im Laufe der Realisierung die Kosten, so geht dies zu Lasten des Honorars. Indem die Künstler/innen sich zur Kosteneinhaltung verpflichten, gehen sie bereits im Wettbewerb ein hohes Risiko ein, denn sie sind in der Regel Generalunternehmer/innen.

Diesem entscheidenden Unterschied muss bereits im Wettbewerb Rechnung getragen werden: Bei der Honorierung der Wettbewerbsleistung muss über die reine Entwurfsleistung hinaus die notwendige planerische Leistung und das unternehmerische Risiko mit berücksichtigt werden, da dieses ja auch verlangt wird.

Thorsten Goldberg
Bildender Künstler

Wettbewerbe als demokratische Ereignisse

Die Kunst ist frei.
Art.5 des Grundgesetz (GG)

Das Grundgesetz formuliert aufgrund der besonderen Bedeutung der Erfahrungen mit der Weimarer Republik und Nazideutschlands Grundrechte, zu denen auch die Freiheit der Kunst gehört.

Man kann dieses Grundrecht weniger als Gebot, denn als Maßeinheit betrachten, an welcher sich die „Ereignung und Realisierung“ von Kunst in der Gesellschaft bestimmen lässt. Das betrifft, neben dem üblichen Beurteilen der Ergebnisse, vor allem die Entstehungsbedingungen von Kunst selbst. Richtlinien zur Durchführung von Wettbewerben für Kunst im öffentlichen Raum berücksichtigen diese politische Dimension kaum. Wettbewerbe werden im Allgemeinen als ergebnisorientierte Verfahren angesehen, aus denen im Sinne der jeweiligen Auslobung eine Realisierungsempfehlung hervorgeht.

Lou Favorite,
Foto: Büro für KiöR

Die jüngsten Erfahrungen der Berliner Wettbewerbsverfahren zeigen diese Umstände besonders deutlich. Verfahrensdurchführung und Verhalten der am Wettbewerb beteiligten Akteure offenbaren, mit Blick auf die oben formulierte Freiheit der Kunst, teils erhebliche Defizite bezüglich der „Abgrenzungsbestrebung“, die im GG formuliert wird. Konkret zeigt sich dies in respektlosem Umgang mit beteiligten Künstler/innen, vor allem aber in zunehmend kunstfeindlichen Äußerungen über künstlerische Positionen und die Beurteilung der Wettbewerbsbeiträge. Die Durchführung dieser Wettbewerbsverfahren ist aber im Wesentlichen ein Ereignen der Demokratie selbst.

Auslobungen zum Gedenken an die Opfer des Nationalsozialismus oder das Erinnern an Widerstandskämpfer scheitern in diesem Sinne, wenn in den jeweiligen Verfahren überwunden geglaubte politische Betrachtungsweisen wieder salonfähig werden.

Verfahrensdurchführungen sollten diesem gesellschaftspolitischen Aspekt verpflichtet bleiben. Es geht eben nicht um bürokratische Durchführungseffizienz. Eine Kritik an der, das jeweilige Verfahren durchführenden Verwaltung ist demnach immer auch ein Verweis auf diese demokratische Dimension.

Auch die von Künstlerseite geforderte Konkretisierung der Richtlinien, die darauf abzielt, den Aufwand und die von Künstler/innen zu tragenden Kosten im Sinne der Auslobung zu minimieren, greift zu kurz, wenn sie sich nur innerhalb der bestehenden Rahmenbedingungen des Marktes formuliert oder sich der Politik unterordnet. Kultur und die in ihr verhandelten Künste bringen die jeweiligen Gesellschaftssysteme und ihre Politiken erst hervor. Kunst und Kultur sind also immer schon „vorher“ da.

Selbstverständlich beinhaltet die „Freiheit der Kunst“ auch die Option der Künstler/innen, „nicht zur Verfügung zu stehen“.

Lou Favorite
Bildender Künstler

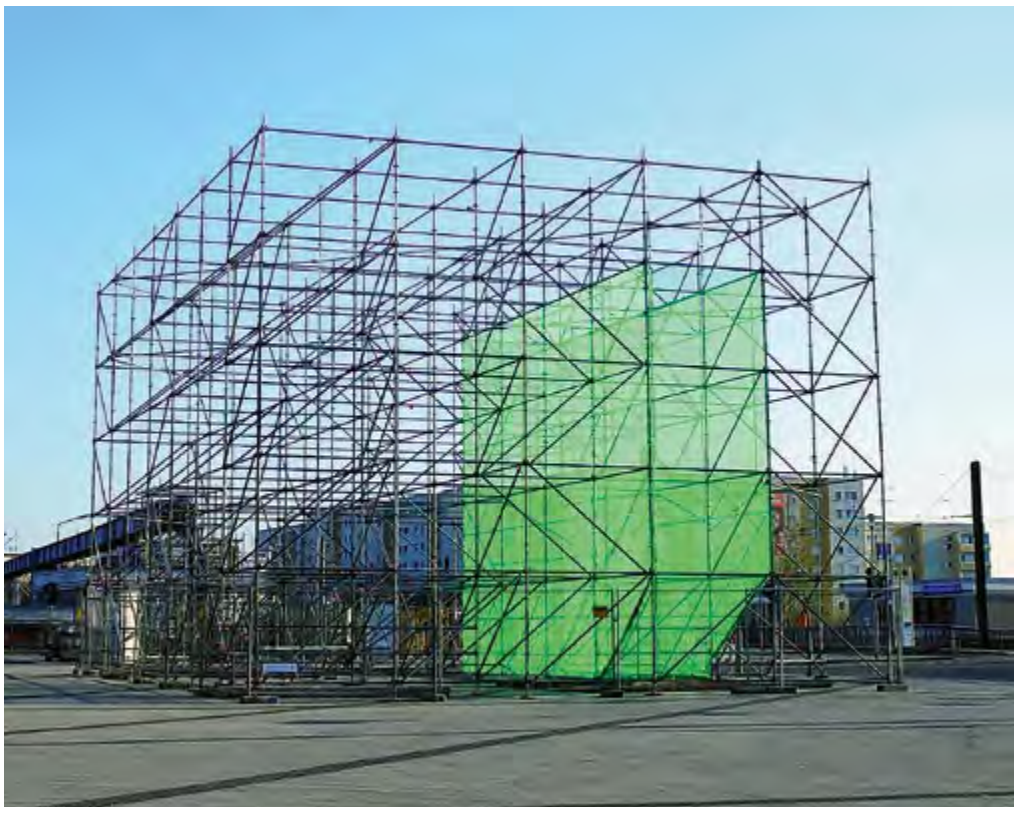
Wettbewerbskultur in Berlin

Peter Ostendorff,
Foto: Büro für KiöR

In Berlin wurden in der letzten Legislaturperiode, d.h. von 2007 bis 2011, in der Regel für alle öffentlichen Neubaumaßnahmen Architekturwettbewerbe oder konkurrierende Verfahren durchgeführt. Insgesamt wurden durch das Wettbewerbsreferat der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung 62 Verfahren (davon sieben offene Verfahren), d.h. im Schnitt 12 Vergabeverfahren jährlich durchgeführt. Damit steht Berlin an der Spitze der Bundesländer (Anzahl der durchgeführten Wettbewerbe in Bezug auf die Einwohnerzahl). In dem Vergleichszeitraum der Jahre 2002 bis 2007 wurden in Berlin 23 Wettbewerbe für öffentliche Baumaßnahmen durchgeführt. Hinzu kommen die Wettbewerbe privater Bauherren, die von der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt statistisch nicht erfasst werden. Die Mitarbeiterzahl im Wettbewerbsreferat der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt ist in diesem Zeitraum allerdings nicht gestiegen, sondern hat sich erheblich reduziert. Die Akzeptanz von Wettbewerben hat in den letzten Jahren in der Öffentlichkeit und in der Politik deutlich zugenommen. Wettbewerbe werden als ein Instrument der Meinungsbildung sowie als Maßnahme der Korruptionsprävention angesehen.

Die Durchführung von Wettbewerben

- sichert Transparenz, Fairness und Chancengleichheit bei der Vergabe von Planungsleistungen.



Anna Borgman | Candy Lenk. Projekt LUFTSCHLOSS, Installation, Alice-Salomon-Platz Berlin 2012. Foto: Borgman | Lenk

- ist ein einwandfreies und nachprüfbares Verfahren auf Grundlage der vergabe- und haushaltsrechtlichen Vorschriften (Landeshaushaltsordnung; Vergabeordnung für freiberufliche Leistungen; Richtlinien für Planungswettbewerbe
- ist Akzeptanzförderung und Herstellung von Öffentlichkeit im Vorfeld von Bau- und Planungsvorhaben. Sie ermöglicht die Integration von Gender-Mainstreaming- und Bürgerbeteiligungsprozessen.
- trägt zur Förderung von Baukultur und Förderung junger Architekt/innen bei.
- erweist sich als Zeit- und Kostenersparnis durch Bündelung und Straffung der klärungsbedürftigen Punkte und Entscheidung durch die jeweils fachlichen Verantwortlichen und politischen Entscheidungsträger.
- führt zur Genehmigungssicherheit durch Klärung von maßgeblichen Genehmigungsaspekten im Vorfeld.
- ermöglicht eine Optimierung der Gestaltungs-, Nutzungs-, Betriebsqualität und der Wirtschaftlichkeit durch exakte Aufgabenstellung sowie durch die Vielzahl der angebotenen Lösungsansätze

Wettbewerbe liefern zudem theoretische und intellektuelle Beiträge zu aktuellen architektonischen und künstlerischen Themenstellungen.

Trotz zunächst scheinbar aufwendiger Vorklärungen lassen sich durch Qualifizierungsverfahren in der Regel erhebliche zeitliche und damit wirtschaftliche Gewinne erzielen. Da die maßgebliche Sachkompetenz und politische Entscheidungsbefugnis in diesem Verfahren zeitgleich zusammenwirkt und mögliche Konfliktlagen kompetent von unabhängigen Juroren einschließlich der betroffenen Öffentlichkeit kooperativ bewältigt werden, unterscheiden sich Wettbewerbe rundweg positiv von den üblichen Planungs- und Genehmigungsverfahren.

Die von der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt durchgeführten Architekturwettbewerbe haben im Durchschnitt eine Verfahrensdauer von sechs bis neun Monaten: Zwei bis fünf Monate Vorbereitung und Erstellung der Ausschreibungs- und Planunterlagen inkl. Durchführung des Teilnahmewettbewerbs bei nichtoffenen Verfahren; drei Monate Bearbeitung durch die Wettbewerbsteilnehmer; ein Monat Vorprüfung. Im Anschluss an die Preisgerichtssitzung sind alle Wettbewerbsbeiträge öffentlich auszustellen.

Peter Ostendorff
Referatsleiter Auswahlverfahren und Wettbewerbe, Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt

Statement zu Kunstwettbewerben aus Sicht einer Architektin

Christine Edmaier, Foto: Büro für KiöR

Die Gemeinsamkeiten zwischen Planungswettbewerben für Architektur und für Kunst liegen auf der Hand, weshalb die RPW 2008 (Richtlinien für Planungswettbewerbe) ausdrücklich darauf angewendet werden kann. Sie wird bald durch eine novellierte RPW 2013 ersetzt, in der einige Regelungen verbessert und präzisiert wurden. So wird nunmehr der Leistungsumfang definiert, der üblicherweise für die berechnete Wettbewerbssumme zu erwarten ist, die sich nach der gültigen Honorarordnung richtet.

Hier findet sich bereits ein entscheidender Unterschied: Während es für die Planungsleistungen eine solche Honorarordnung gibt, steht bei Kunstwettbewerben zumeist eine Gesamtsumme zur Verfügung, mit der sowohl der Wettbewerb als auch das fertig ausgeführte Werk zu finanzieren ist. Bei Kunstwerken ist eine Differenzierung zwischen „Planung“ und „Ausführung“ in den meisten Fällen nicht möglich. Das ist besonders bei gemeinsamen Wettbewerben von Kunstschaffenden und Planenden zu beachten, zumal es auch ganz profane Folgen haben kann, etwa bei der Deckung durch eine Haftpflichtversicherung.

Eine weitere Schwierigkeit bei Kunstwettbewerben stellt die Besetzung der Jury dar. Da „Künstler“ kein geschützter Beruf ist, muss auf andere Weise definiert und sicher gestellt werden, dass eine ausreichende Anzahl von Jurymitgliedern als „Fachpreisrichter/innen“ die „gleiche Qualifikation“ wie die Teilnehmer/innen haben.

Da jedoch, anders als die Architektenkammern, die Künstlerverbände den Verfahren nicht offiziell durch die Vergabe einer Registriernummer zustimmen müssen, ist es hier schwieriger, solche Forderungen durchzusetzen.

Der Zugang zu Wettbewerbsverfahren hingegen ist für beide Berufsgruppen gleichermaßen ein Dauerthema. Einladungswettbewerbe sind in den RPW bei öffentlichen Auftraggebern nicht mehr vorgesehen. Auswahlverfahren gleich welcher Art haben jedoch auch ihre Nachteile, weil sie etablierte Teilnehmer bevorzugen. Offene Wettbewerbe sind prinzipiell gefordert, wenn es sich um Aufgaben von großer Bedeutung handelt. Laut öffentlicher Vergabeordnung (VOF 2009) und Anweisung Bau (ABau) darf bei gleicher Eignung von Bewerbungen auch gelost werden, um die Teilnehmerzahlen zu verringern.

Die Auszahlung einer Bearbeitungsgebühr, die bei Planungswettbewerben dem Preisgeld entnommen werden muss, bei Kunstwettbewerben hingegen das meist ohnehin geringe Gesamtbudget schmälert, ist zumindest ein (symbolischer) Tropfen auf den heißen Stein, um die Materialkosten zu ersetzen. Bei offenen Wettbewerben entfällt auch diese, es sei denn sie werden 2-phasig gestaltet.

Einigkeit herrscht in der Beschränkung der Anforderungen auf das Notwendige, um ein Konzept darzustellen und keine überflüssigen Darstellungen zu verlangen. Auch dies ein Grund, warum in die Jurys Fachleute gehören, die ein kollegiales Selbstbewusstsein dafür mitbringen.

Christine Edmaier
BDA, Vizepräsidentin Architektenkammer Berlin

Transparenz und Respekt

Jo Schöpfer, Foto: Büro für KiöR

Die Verfahren sind bekannt. Anweisungen, Leitfäden oder Richtlinien* geben klare Auskunft zu Durchführung und Umgang mit Wettbewerben für Kunst am Bau und im Stadtraum. Oft werden diese Verfahren aber genau von denen, die sie formuliert haben nicht in allen Punkten angewendet, sondern werden nur in „Anlehnung“ durchgeführt. Die Gründe für eine Abweichung von Form und Inhalt bleiben in vielen Fällen unerklärt. Eine transparente Darstellung der Verfahren wäre daher wünschenswert. Dabei bildet ein kreativer, offener Diskurs unter Mitwirkung der Künstler/innen die beste Grundlage für erfolgreiche Ergebnisse bei immer neu gestellten Aufgaben und Rahmenbedingungen. Alle Regelwerke bedürfen der ständigen Überprüfung, Nachjustierung und gegebenenfalls der Neuformulierung. Hierzu wird aber der Sachverstand der Beteiligten mit „fachlicher Qualifikation“ benötigt.

In allen Phasen eines Kunstwettbewerbs sollten Künstler/innen mit ihrer spezifischen Erfahrung und Kenntnis in ausreichender Anzahl einbezogen werden: bei der Vorbereitung des angemessenen Wettbewerbsverfahrens, für Vorschläge und Auswahl der einzuladenden Teilnehmer, zur Begleitung des laufenden Verfahrens mit Teilnahme an Kolloquium und Preisgericht und schließlich während der Realisierung der Projekte, bei Bedarf, auch in der Funktion als Mittler zwischen ausführender Künstler/in, Auftraggeber- und Nutzer/in.

Eine Dokumentation der Wettbewerbe in gedruckter Form oder auch im Internet stellt wichtige Informationen für spätere Verfahren zur Verfügung und trägt positiv zur Transparenz bei.

Die Fachpreisrichter/innen in den Preisgerichten sind einerseits Kunsthistoriker/innen, Ausstellungsmacher/innen, Kuratore/innen und andererseits – und leider in nur geringer Anzahl – Künstler/innen. Die Fachkenntnis von Kunsthistorikern, Ausstellungsmachern oder Kuratoren ist in den Verfahren unbestritten. Der Stand- und Blickpunkt der aktiv und kreativ Beteiligten, der Künstler/innen, mit ihren Erfahrungen und ihrer spezifischen Fachkenntnis, ist aber naturgemäß ein anderer und bildet daher einen ebenso unverzichtbaren Anteil im Preisgericht.

Die Praxis zeigt, dass die Stellung der Künstler/innen auch in der Rolle als aktiv Beteiligte immer wieder gestärkt werden muss: So stellt beispielsweise eine angemessene Aufwandsentschädigung nicht nur eine materielle Hilfe für die Bearbeitung eines Wettbewerbs dar, sondern wird auch als ein Zeichen des Respekts und der Anerkennung der Leistung wahrgenommen. Sie bildet eine nachhaltige Investition in die zu erwartenden qualitätsvollen künstlerischen Entwürfe.

Man soll die Rechnung nicht ohne den Wirt machen – die Rechnung ohne den Koch zu machen wird den Gast aber auch nicht zufriedenstellen.

Jo Schöpfer
Bildender Künstler

* Siehe: Anweisung Bau herausgegeben für das Land Berlin, Leitfaden Kunst am Bau herausgegeben vom BMVBS, Richtlinien für Planungswettbewerbe herausgegeben vom BMVBS und für das Land Berlin übernommen.

Kerstin Seltmann, Gedankenmaschine, Wilhelm-Bölsche-Schule, Foto: Martin Schönfeld

Transparenz im Wettbewerbswesen schaffen

Die competitionline Verlags GmbH ist der führende Crossmedia-Fachverlag für Architekten- und Ingenieur-Wettbewerbe in Deutschland.Seit unserer Gründung 2002 begleiten und dokumentieren wir das deutsche und internationale Wettbewerbswesen. Neben Architektenwettbewerben veröffentlichen wir auf competitionline.com auch immer wieder Kunst-Wettbewerbe.

Auf der Online-Plattform dokumentieren wir Wettbewerbe und andere Vergabeverfahren, beginnend mit der ersten Bekanntmachung, über die Vernetzung der Akteure bis hin zur Veröffentlichung der Ergebnisse. Mit der durchgehenden Verlinkung aller Akteure erhöhen wir die Transparenz der Verfahren. Unsere Online-Datenbank ist ein Archiv mit Wettbewerben, Beiträgen, Preisrichter/innen und Teilnehmer/innen, die alle miteinander in Beziehung stehen.

Dirk Bonnkirch, Foto: Büro für KiöR

Mit dem neuen Printmagazin competition liefern wir fundierte Hintergrundinformationen rund um das Wettbewerbswesen, stellen herausragende Wettbewerbe vor und porträtieren deren Macher/innen. Hier kommen diejenigen zu Wort, die hinter den Wettbewerben stehen. Hier zeigen wir gelungene Beispiele, die motivieren, und werben so für mehr und faire Wettbewerbe.

Im Sinne der Wettbewerbskultur wünschen wir uns natürlich mehr offene Wettbewerbe. Im Gegensatz zu nicht offenen Wettbewerben, bei denen Referenzen über die Teilnahme am Verfahren entscheiden, konkurrieren hier die Ideen, die sich konkret mit einer Aufgabe auseinandersetzen.

Mit der TOOLBOX, unserer Online-Anwendung für das Wettbewerbsmanagement, stellen wir Auslobern ein Werkzeug zur Verfügung, um kostengünstig und effizient Wettbewerbe durchzuführen. Wir glauben, dass Wettbewerbe den besten Weg hin zu qualitätsvollen Lösungen darstellen.

Wir halten es aber für sinnvoll, den Aufwand für Bewerbungen oder für die erste Phase von Wettbewerben so gering wie möglich zu halten, beispielsweise durch mehrphasige Wettbewerbe.

Eine weitergehende vertiefende Bearbeitung der Wettbewerbsbeiträge sollte nur von den Teilnehmer/innen in einer zweiten Bearbeitungsphase erbracht werden, die eine realistische Chance haben, das Preisgericht zu überzeugen.

Die neue RPW 2013 weist in ihren Grundsätzen explizit auf Wettbewerbe im Bereich Kunst und Design hin. Es ist absolut notwendig, dass Künstler/innen sich gemeinsam und öffentlich für klare Regeln und eine faire Behandlung bei Wettbewerben stark machen. Davon profitieren am Ende alle Beteiligten.

Dirk Bonnkirch
Online-Redakteur Ausschreibungen
www.competitionline.com

BODENPOLITIK IST INFRASTRUKTUR-POLITIK IST KULTURPOLITIK

Zur aktuellen bodenpolitischen Diskussion in Berlin

Beispiel intelligenter Bodenpolitik, Projektraum Atelierhof Kreuzberg, Foto: Atelierbüro

Im Jahr 2012 gingen fast 1000 neue Bedarfsmeldungen für Ateliers und Atelierwohnungen beim Atelierbüro ein. Wieder etwas mehr als im vorigen Jahr. Bis 2008 blieb die Zahl der Neuanmeldungen kontinuierlich bei rund 400 im Jahr. 2010 gingen noch fünf von sechs Bewerber/innen auf ein gefördertes Atelier leer aus. 2011 waren es schon elf von zwölf. Die Zahlen beschreiben deutlich, dass sich Berlin in diesem Zeitraum verändert hat. Die im Metropolenvergleich günstigen Wohn- und Lebenshaltungskosten haben sich erheblich gesteigert. Damit ist die legendäre Anziehungskraft der Stadt für Kunst und Kulturschaffende in höchster Gefahr. Ein neuer, verschärfter Wohnungs- und Ateliernotstand ist deutlich spürbar. Für wenig verdienende Zuzugswillige ist der Innenstadtbereich ein closed Shop. Die Stadt hat noch einige Raumpotenziale, aber die Stadtentwicklungspolitik, deren Kontinuität zehn Jahre durch Untätigkeit gebrochen ist, schafft es nicht, zügig und zielorientiert Konzepte zu entwickeln, um Abhilfe zu schaffen. Immerhin hat der Kultursenator anhand der vom Atelierbüro vorgelegten Zahlen erkannt, dass es Zeit ist zu handeln. Angesichts weiterhin nur in geringem Maße bereitgestellten Fördermitteln für Stadtentwicklung und Wohnungsbau sind sich die Verfahrensbeteiligten einig, dass die Aktivierung von landeseigenen Flächen für die Förderung von Ateliers ein geeignetes Mittel wäre. Der Regierende Bürgermeister hat in seiner Regierungserklärung zur aktuellen Legislaturperiode in Aussicht gestellt, die Infrastruktur für Kunst und Kultur und besonders für die freie Szene zu verbessern: „Der Senat wird die Rahmenbedingungen für eine weiterhin gute Arbeit (…) in Kultureinrichtungen sichern. (…) Viele Künstler/innen sind nach Berlin gekommen, weil hier bezahlbarer Atelier- und Wohnraum vorhanden war. In der Zukunft müssen wir dies durch flankierende Maßnahmen wie die Ausweitung des Atelierprogramms kompensieren.“ Diese Absichtserklärung wurde durch die Aufstockung des Atelierprogramms um rund 10 Prozent bestätigt. Mit den zusätzlichen Fördermitteln sollten 100 zusätzliche geförderte Ateliers in neu zu akquirierenden landeseigenen Standorten gefördert werden. Treuhänderisch verwaltetes öffentliches Eigentum soll eine finanziell nachhaltig berechenbare Grundlage zur Bewirtschaftung bezahlbaren Arbeitsraumes für Bildende Künstler/innen legen.

Akquise von landeseigenen Flächen: Komplex, langwierig und von Konkurrenz geprägt

Auf den folgenden Planungsrunden formulierten die Senatsverwaltung, die zuständige kaufmännische Servicegesellschaft GSE und das Atelierbüro ein dem entsprechendes Entwicklungsprogramm, das sich aber auf dem Hintergrund der aktuellen bodenpolitischen Realität als zu ehrgeizig erwiesen hat: Gut ein Jahr nach der Regierungserklärung stellt die zuständige Verwaltung im Abgeordnetenhausbericht fest, dass das formulierte Ziel, im Jahr 2012 50 neue Ateliers bereitzustellen, mit 45 neu geschaffenen fast erreicht ist, davon aber kein einziges Atelier aus landeseigenen Beständen stammt. Dabei hatten sich Servicegesellschaft und Atelierbüro intensiv bemüht, z.B. durch Einbeziehung der Schulentwicklungspläne mögliche Standorte zu definieren. Man war in Schöneberg, Kreuzberg, Lichtenberg, Mitte und Wedding auch fündig geworden, doch keines der formulierten Projekte ließ sich in der Kürze der Zeit umsetzen. Es wurde schnell klar, dass der Realisierungszeitraum gerade bei landeseigenen Objekten mindestens zwei, wenn nicht drei Jahre beträgt. Von den ca. 15 möglichen Standorten sind heute gerade mal vier noch aktuell: Es gibt einige Räume im Tempelhofer Flughafengebäude und eine obere Etage in einem Kitaprojekt in Lichterfelde. Auch von der Idee, ein leerstehendes Schulgebäude in Kreuzberg überwiegend mit Ateliernutzung zu bespielen, ist nach einer geduldeten Besetzung durch Projektgruppen und Aktivist/innen nicht mehr viel übrig. Der sonst in der Atelierförderung sehr kooperative Bezirk ist nur noch bereit, dort drei bis fünf Ateliers anzubieten. Das vierte noch umsetzbare Projekt wurde nicht von der Planungsrunde formuliert, sondern von den bereits dort anwesenden Künstler/innen: Die ehemalige Akademie der Wissenschaften der DDR (Liegenschaftsfonds) in Pankow hat sich innerhalb von fünf Jahren im Rahmen einer Zwischennutzung zu einem der größten Atelierstandorte Berlins entwickelt. Die Aufnahme in die Projektliste und eine Sicherung des Standorts fand bisher jedoch noch nicht die Zustimmung der Senatsverwaltung. Alle anderen Projekte können als gescheitert bezeichnet werden, weil es entweder nicht gelungen ist, die Zuordnung zum Fachvermögen im Senat durchzusetzen (ehemaliger Universitätsstandort in Lichtenberg) oder weil Bildungsprojekte eine bessere Lobby hatten (Privatschulprojekt in Schöneberg).

Nicht nur, dass landeseigene Objekte kaum für Neuentwicklungen von Ateliers zur Verfügung stehen, mehr noch, im Zuge der Haushaltsverhandlungen oder zum Ausgleich von finanziellen Engpässen der Bezirke wurden im gleichen Zeitraum sieben teilweise schon seit Jahrzehnten bestehende Ateliernutzungen auf landeseigenen Grundstücken prekär: In Charlottenburg-Wilmersdorf tobt ein Streit um die Privatisierung eines schon 2007 in die Atelierförderung eingebrachten landeseigenen Standorts. Der finanziell klamme Bezirk wollte ursprünglich gleich vier Atelierstandorte aus seinen Beständen in den Verkauf geben oder in andere Nutzungen bringen.

Auch die rot-grüne Zählgemeinschaft im Bezirk Pankow hatte sich die Privatisierung von kulturell und sozial genutzten Standorten bei der Aufstellung der Landeshaushalte 2012 und 2013 zum Ziel gesetzt, um durch die Verkäufe möglichst viel Geld in die Bezirkskasse zu spülen. Dabei ließ man völlig außer Acht, wo die durchaus funktionierenden Einrichtungen alternativ unterkommen sollten, sondern ließ sich in der Bewertung ausschließlich von der Aussicht auf potenzielle Verkaufserlöse leiten. Insofern agierten die politischen Verantwortlichen wie private Spekulanten, anstatt ihre politische Aufgabe wahrzunehmen, öffentliche Infrastruktur vor dem schädlichen Einfluss der Spekulation zu sichern. Der fiskalische Sinn der Operation bleibt im Verborgenen: Die Abwicklung der sozialen und kulturellen Einrichtungen richtet nachhaltig Schaden an. Die gestopften Löcher in den Bezirkshaushalten sind spätestens bei der Aufstellung des nächsten Haushaltes wieder offen.

Privatisierung von Gemeineigentum bleibt politischer Mainstream

An diesen konkreten Beispielen offenbart sich, wie gering der sinnvolle und weit blickende Umgang mit Grund und Boden als staatliche Aufgabe von der aktuellen Politik bewertet wird. Keine der im Abgeordnetenhaus vertretenen Parteien hat bis heute eine diesbezügliche politische Strategie formuliert. Die radikale Abkehr von einer interventionistischen Stadtentwicklungspolitik hin zu einem neoliberalen Laissez-faire seit 2001, die vollständige Überlassung des Feldes an die Kräfte und Akteure des Marktes, beraubte die Stadt ihrer diesbezüglichen Steuerungselemente.

Die heftigste öffentliche Diskussion löste der Versuch aus, 75 dem Liegenschaftsfonds zugeordnete Grundstücke in ein Paket zu schnüren und als solches auf den Markt zu bringen. Das Geschäft platzte, weil das Höchstgebot beileibe nicht dem Buchwert der Liegenschaften entsprach und das öffentliche Interesse geweckt war. Es konnten

im Ausgang der Diskussionen immerhin zwei der fünf Atelierstandorte aus dem Paket durch den Verkauf an eine gemeinnützige Stiftung und Erbpachtverträge mit genossenschaftlich bzw. gemeinnützig aufgestellten Künstler/innen langfristig als Kulturstandorte gesichert werden. Die weiteren wurden zwar nicht verkauft, aber bleiben auf der Liste der Verkaufsobjekte.

Diese Ereignisse lenkten den Fokus der öffentlichen Meinung stark auf den Liegenschaftsfonds. Dabei spielte er im Rahmen dieser Privatisierungsstrategie eine untergeordnete Rolle. Immer noch sind zwar fast 50 Prozent des Berliner Stadtgebiets (hier auch: Straßen, Plätze und Grünanlagen) im Staatsbesitz, es wurden in den letzten 10 Jahren aber immerhin 7-8 Prozent privatisiert. 26.000 Wohnungen wechselten mit dem Verkauf der GSW den Besitzer und die Gewerbesiedlungs-Gesellschaft GSG wurde komplett an einen amerikanischen Fonds verkauft. Die anderen Wohnungsbaugesellschaften wurden durch die Umwandlung öffentlich-rechtlich und gemeinnützig strukturierter Gesellschaften in privat-handelsrechtlich strukturierte Holdings für Verkäufe vorbereitet, die aber bis heute politisch verhindert werden konnten. Die Privatisierung der Elektrizitäts-, Gas- und Wasserwerke, die Entstaatlichung wesentlicher Teile des Immobilienbesitzes von Bahn, Post und Telekom leisteten maßgebliche Beiträge zur Privatisierung von Gemeineigentum. Auch der Bund gründete zwei privatwirtschaftlich strukturierte Holdings, BIMA und GESA, und die Oberfinanzdirektion brachte den Großteil ihrer Grundstücke ein. Die Bundesholding „Treuhand-Liegenschaftengesellschaft TLG“ ist soeben an den amerikanischen Fonds „Lone Star“ verkauft worden, im Portfolio z. B. auch die „Kulturbrauerei“. Damit ist ein grundsätzlicher Paradigmenwechsel in der Vermögenspolitik vollzogen, der nicht nur im Prozess seiner Umsetzung jegliche infrastrukturorientierte politische Steuerung der Vermögen unmöglich macht, sondern preiswerte Grundstücksbeschaffung für infrastrukturelle Zwecke durch Tausch- und Kompensationsgeschäfte innerhalb des staatlichen Einflussbereiches unumkehrbar verhindert.

Begründet wurden diese Privatisierungen mit Haushaltsnotstand. Den politischen Rahmen bildet aber ein globaler Trend zum Abbau von zivilisatorischen Errungenschaften, die für sozialen Ausgleich und zur Schaffung von allgemeinem Wohlstand sorgen sollten und es auch taten. Der Notstand der öffentlichen Kassen ist nicht die Ursache für die Überlassung von Staatsmonopolen an private Eigentümer, sondern er ist u. a. die Folge dieser Privatisierungen, weil die öffentliche Hand sich selbst der Einnahmen beraubt. So steht z. B. auch in Frage, ob die 1,7 Milliarden Gesamterlös des Liegenschaftsfonds, von dem dann auch noch die gesamten Betriebs- und Personalkosten der Holding bezahlt wurden, angesichts von rund 223 Milliarden Gesamtausgaben Berlins im gleichen Zeitraum diese einseitig auf Verkauf ausgerichtete Vermögenspolitik rechtfertigen.

Die intransparente Vermögenspolitik ist zunehmend umstritten

Schon nach den gescheiterten Paketverkäufen hatte sich auch im Parlament Widerstand gegen die verdeckte Vermögenspolitik geregt: Eine Initiative von SPD-Politikern und Vertretern der LINKEN, also durchaus aus den Reihen der Koalitionsfraktionen, führte im Juni 2010 zu einem breit getragenen Parlamentsbeschluss, der die Neuordnung der Liegenschaftspolitik forderte.

Atelierhaus Prenzlauer Promenade, Foto: Atelierbüro

Schlechtes Beispiel: Leerstehendes Atelierhaus im Eigentum des Bezirks Mitte, Foto: Atelierbüro

Gutes Beispiel: Ateliers Schönfließer Straße 6, Eigentum des Bezirks Pankow, Foto: Atelierbüro

Protest gegen den Abriss eines Mauerstücks an der East Side Gallery, März 2013, Foto: Ute Donner

Dieser Beschluss wurde aber vom Senat schlichtweg ignoriert. Bis zur Neuwahl 2011 blieb man untätig.

Noch vor den Neuwahlen in Berlin im Herbst 2011 wurde von stadtpolitischen Aktivist/innen, namhaften Akteur/innen aus der kulturpolitischen Fachöffentlichkeit, Stadtplaner- und Architekt/innen die bodenpolitische Initiative „Stadt neu denken“ gegründet, der sich bei einem ersten Vernetzungstreffen im Radialsystem im Spätsommer 2011 fast alle stadtpolitischen Initiativen wie z. B. „Mediaspree versenken“, der „Berliner Wassertisch“, die Berliner Repräsentanten/innen des „Mietshäuser-Syndikats“ und Mieterinitiativen anschlossen. Es arbeiten auch Abgeordnete aller Fraktionen bei der Initiative mit, die der Senatspolitik kritisch gegenüberstehen. Auf einem ersten Vernetzungstreffen wurde vom Plenum der Initiative ein Positionspapier beschlossen, das den totalen Stopp von Verkäufen öffentlichen Eigentums forderte, bis eine neue Bodenpolitik konzeptionell formuliert wird. Auf einer weiteren Zusammenkunft wurden strategische Maßnahmen wie die Einrichtung eines Runden Tisches zum Thema, aber auch die Vorbereitung eines Volksentscheids diskutiert.

Hinter den Kulissen wurde in der SPD intensi diskutiert. Ein Ergebnis dieser Diskussion wardie Abwahl des langjährigen Landesvorsitzenden Michael Müller und die Wahl des Kreuzberger Stadtrats Jan Stöß zum Landesvorsitzenden, der zu den Kritikern der SPD-Politik im Senat bis 2011 gezählt werden kann. In der Folge stand auch die SPD der Einrichtung des „runden Tisches“ positiv gegenüber. Gleichzeitig formulierte der Finanzsenator aber ein Programm mit der Überschrift „Konzept zur transparenten Liegenschaftspolitik für Berlin“, das vor dem Hintergrund des oben Beschriebenen nur als zynisch bezeichnet werden kann. Es beschreibt die davor auch schon gepflegte Praxis, Zwischennutzungen zu ermöglichen und Grundstücke auch über Erbpachtverträge an gemeinwesenorientierte Initiativen zu vergeben als neue Politik. An der Struktur der Meinungs- und Entscheidungsfindung für Verkäufe soll nichts verändert werden. Das Mehr an Transparenz besteht tatsächlich darin, dass die Bezirke ihre Fachvermögen für die Finanzverwaltung inhaltlich transparent machen sollen, damit diese über die bezirklichen Gremien hinweg entscheiden können, welche Grundstücke herausgelöst und verkauft werden können und sollen. Obendrein forderte der Finanzsenator in der Öffentlichkeit, dass für die Preisfindung bei Direktverkäufen nicht mehr der Verkehrswert maßgeblich sein sollte, sondern ein bislang in der gutachterlichen Bewertungspraxis unbekannter so genannter Potenzialwert, also der potenzielle vom aktuell überhitzten Immobilienmarkt Berlins generierte Spekulationspreis.

Berlin gilt als Hoffnungsträger internationaler Kapitalflucht

Internationale Investoren bezahlen das Vielfache der Verkehrswerte, um ihr aus den Krisenregionen Südeuropas abgezogenes Kapital in Berliner „Betongold“ anzulegen. Sie spekulieren ausschließlich auf Gewinne aus Wiederverkäufen in der Zukunft. Dass sich diese Fantasiepreise angesichts der durchschnittlich niedrigen Kaufkraft in Berlin durch Mieteinnahmen nicht rentabel machen lassen, interessiert zunächst nicht. Gleichwohl werden Spezialist/innen darauf angesetzt, die Mieten hoch zu treiben. Der zunehmende Verwertungsdruck wird durch exponentiell steigende Wohnraum- und Gewerbemieten deutlich spürbar. Die zehn Jahre völlig vernachlässigte Stadtentwicklungspolitik ist nicht in der Lage, das durchaus vorhandene gesetzlich verankerte Instrumentarium zur Anwendung zu bringen und lukrative Zweckentfremdung und die Erosion des Mietwohnungsmarktes durch Umwandlung in Eigentumswohnungen einzudämmen.

Der Finanzsenator ignorierte diese stadtentwicklungspolitisch katastrophalen Entwicklungen und forderte, dass Kaufpreisvergünstigungen bei Direktverkäufen zum Beispiel an Kulturinitiativen oder soziale Projekte durch Geldtransfers aus den jeweiligen Fachhaushalten in Höhe der Differenz zwischen dem so genannten Potenzialwert und dem tatsächlichen Kaufpreis kompensiert werden sollten. Er war sogar bereit, sein persönliches politisches Schicksal an die Entscheidung zu knüpfen. Schließlich gelang es der SPD, ihn zurückzupfeifen: Es scheint wahrscheinlich, dass Direktverkäufe weiterhin zum Verkehrswert möglich sein sollen und „nur“ die „Stadtrendite“ des durch den Direktverkauf „geförderten“ Projekts als Begründung gefordert wird. Außer Acht bleibt hierbei die durchaus sinnvolle Möglichkeit, dass das Grundstück schlicht und ergreifend in Landeseigentum bleiben kann und den gemeinnützigen Nutzern einfach zu Verfügung gestellt wird. Insofern haben die maßgeblichen Entscheider die Diskussion geschickt genutzt, um ihren wirtschaftsliberalen

Standpunkt zu verdeutlichen und bisher keinen sichtbaren Schritt in Richtung einer gemeinwesensorientierten Politik gemacht.

Der Initiative „stadt neu denken“ gelang es aber, ein durchaus nennenswertes Medienecho zu finden und die Unterstützer/innen der Initiative auch aus der SPD-Fraktion sorgten gemeinsam mit den Stimmen der Opposition dafür, dass der runde Tisch der Liegenschaftspolitik tatsächlich unter Teilnahme von Vertretern aller Parteien eingerichtet wurde und im Dezember 2012 zum ersten Mal tagte. Die Initiativgruppe nahm aus der ersten Diskussion die Anregung mit, von der Forderung eines grundsätzlichen Verkaufsmoratoriums abzurücken und ein bedingtes Moratorium von Bieterverfahren für kulturgeeignete Grundstücke einzufordern. Es wurde beschlossen, dem vorgelegten Senatskonzept ein in der Initiative selbst oder durch den „Runden Tisch“ erarbeitetes Konzept entgegenzustellen.

Jahrhundertealte bodenpolitische Tradition gebrochen

Als Grundlage lohnt sich ein Blick auf die bodenpolitische Tradition in Deutschland und auf die Praxis im europäischen Ausland. Staatliche Flächenbevorratung für infrastrukturelle Zwecke hat in Deutschland und speziell in Berlin schon eine sehr lange Tradition: Als Berlin das vorletzte Mal Hauptstadt eines neu verfassten Staatsgebildes wurde, bei der Reichsgründung 1870/71, waren die Auswirkungen auf das Leben der angestammten Stadtgesellschaft durchaus vergleichbar mit den aktuellen: Die Bodenpreise stiegen innerhalb von zwei Jahren um über 30 Prozent, Tausende von Arbeiterfamilien wurden wegen der explosionsartig gestiegenen Mieten obdachlos. In der Folge entwickelte sich eine Bodenreformbewegung, die von bürgerlichen Kräften getragen wurde und im wesentlichen Selbsthilfestrukturen wie das Genossenschafts- und Kleingartenwesen hervorbrachte.

In der Weimarer Verfassung fand sich dann auch der Artikel 155: [Bodenverteilung und Nutzung] *Die Verteilung und Nutzung des Bodens wird von Staats wegen in einer Weise überwacht, die Missbrauch verhütet und dem Ziele zustrebt, jedem Deutschen eine gesunde Wohnung und allen deutschen Familien, besonders den kinderreichen, eine ihren Bedürfnissen entsprechende Wohn- und Wirtschaftsheimstätte zu sichern (...) Grundbesitz, dessen Erwerb zur Befriedigung der Wohnbedürfnisse, zur Förderung der Siedlung und Urbarmachung oder zur Hebung der Landwirtschaft nötig ist, kann enteignet werden. Die Fideikommisse sind aufzulösen. Die Bearbeitung und Ausnutzung des Bodens ist eine Pflicht des Grundbesitzers gegenüber der Gemeinschaft. Die Wertsteigerung des Bodens, die ohne eine Arbeits- oder Kapitalaufwendung auf das Grundstück entsteht, ist für die Gesamtheit nutzbar zu machen. Alle Bodenschätze und alle wirtschaftlich nutzbaren Naturkräfte stehen unter der Aufsicht des Staates. Private Regale sind im Wege der Gesetzgebung auf den Staat zu überführen.*

Nicht mehr in der Verfassung, aber im Baugesetzbuch sind dem entsprechende ordnungspolitische Möglichkeiten festgeschrieben: Sanierungsgebiete, Erhaltungssatzungen, Milieuschutz usw. geben dem Staat und seinen Beauftragten das Recht, Grundstücke unter Ausübung von Zwang zum Verkehrswert aufzukaufen, Grundstücksgeschäfte bzgl. der Preisfindung zu reglementieren und z. B. auch die Umwandlung von Miet- in Eigentumswohnungen zu unterbinden. Beim Verkauf von Grundstücken kann prinzipiell ein Vorkaufsrecht durch den Staat ausgeübt werden. Es können Träger von Gemeinwesensbelangen wie z. B. Sportvereine oder auch Kita-Träger durch die kostenlose Überlassung von Grundstücken gefördert werden.

Im europäischen Kontext am weitesten geht das Erbbauwesen der Stadt Amsterdam: Bereits seit der vorletzten Jahrhundertwende gehört über zwei Drittel des Bodens der Stadt. Es wird grundsätzlich nichts verkauft und eher zur Verfolgung von Gemeininteressen angekauft, so z. B. zur Einrichtung von Atelierhäusern. Gewerbeansiedlung findet im Prinzip nur im Rahmen von Erbpachtverträgen statt. Dies wird aktuell von den politischen Verantwortlichen sehr positiv bewertet: In unserer schnelllebigen Wirtschaftswelt entstehen und verschwinden Unternehmen immer häufiger und im Gegensatz zu Deutschland bleiben die Grundstücke nicht brach liegen, bis die oft jahrelangen Insolvenzverfahren abgeschlossen sind, sondern mit der Pleite erlischt das Erbbaurecht und das Grundstück kann zügig wieder in eine sinnvolle Nutzung gebracht werden.

Diese Beispiele zeigen, dass die öffentliche Bewirtschaftung von Grund und Boden für Kultur, Soziales und andere Politikfelder ein sehr sinnvolles Instrument ist. Gerade in Zeiten knapper Kassen verursacht die Bereitstellung von Flächen keine Zinsen, während Fördergelder in der Regel vom Staat am Kapitalmarkt aufgenommen werden und so für weitere Verschuldung gesorgt wird.

Die aktuelle Diskussion bleibt in der Logik der Verwertung

Die aktuelle Diskussion in Berlin, die Veranstaltung des „Runden Tisches“ war angesichts der ministeriellen Untätigkeit und der Ignoranz der Verwaltung gegenüber Parlamentsbeschlüssen überfällig, aber sie birgt auch große Gefahren: Die an der Verwertung interessierten politischen Kräfte nutzen sie offensichtlich, um für ihre Verkaufspolitik Boden zu gewinnen. Hinter den Formulierungen des vom Finanzsenator vorgelegten Konzepts steht sichtbar die Absicht, die Bezirke in der Bodenpolitik weiter zu entmachten, Fachvermögen aufzulösen und Anmietungen am Immobilienmarkt als Alternative zu forcieren. So werden öffentliche Aufgaben zum Spielball der profitablen Immobilienindustrie.

Ein weiteres Risiko besteht darin, dass der Finanzsenator auf seiner Berechnung der „Potentialwerte“ beharrt und so die öffentliche Hand die Auswüchse der Bodenspekulation, die sie eigentlich bekämpfen muss, zum Bestandteil der eigenen Logik macht und so die öffentlichen Aufgaben pervertiert. Auch die Umrechnung der „Stadtrendite“ in Cent und Euro verdreht die gut gemeinte Begrifflichkeit um 180 Grad: Sie soll ja beschreiben, welcher ideelle Wert mit einer Fördermaßnahme verknüpft ist, in einem politischen Feld, in dem gerade und ausdrücklich nicht ökonomisiert werden soll.

Leider bleibt auch der „runde Tisch“ bisher in der Logik der Verwertung, wenn nur über Erbpacht als Alternative zum Verkauf diskutiert wird. Dass öffentlicher Grund und Boden auch von der öffentlichen Verwaltung oder treuhänderischen Trägern der gewünschten gemeinwesensorientierten Nutzung gemäß bewirtschaftet werden kann, bleibt noch außerhalb der Betrachtung. Öffentliche Verwaltung von öffentlichem Eigentum bedeutet tatsächlich die größte Flexibilität des Handelns.

Florian Schöttle

PARTIZIPATION IM STADTRAUM

Protest an der East Side Gallery, März 2013, Foto: Viktor Rosenfeld

Berlin Biennale 2013, Foto: Instagramm

Occupy auf der Berlin Biennale, Bürgerprotest im Museum. Seit einiger Zeit ist Partizipation nicht mehr nur zentrales Motiv der Social Practice Art. Immer öfter schmückt der Begriff die Diskurse auch außerhalb der Kunst. Längst ist der Begriff ein Modewort. Früher tauchte es oft als zivile Forderung nach mehr Mitbestimmung, Dialog und Transparenz gegenüber der Politik auf. Heute ist es immer öfter Teil der offiziellen Diskurse. Meinen aber beide Parteien mit Partizipation dasselbe? Wird in der erstgenannten Konstellation die Macht angerufen, sich zu verteilen, so ist es in der zweiten Konstellation die Macht, die sich selbst nach Gutdünken verteilt. Oder aber sie vermittelt nur den Eindruck, dies zu tun und hegt damit verborgene legitimatorische Motive. Partizipation kann ein emanzipatorischer Akt sein. Sie kann aber auch ein Instrument der Homogenisierung sein. Es kommt darauf an, wer sie einfordert und wem das Recht auf Partizipation eingeräumt wird. Ebenso spielen die Voraussetzungen eine Rolle. Dabei hat sich in den letzten ca. 15 Jahren gezeigt, dass die Dispositive der Partizipation nur unzulänglich befragt wurden. Gerade in Bezug auf die Sozialstruktur gibt man sich nach wie vor gerne einer Illusion hin: die durch Partizipation erreichten Prozesse und Ziele seien grundsätzlich legitim und repräsentativ.

Eine neue Studie des Göttinger Instituts für Demokratieforschung lehrt, dass Partizipation durchaus undemokratisch sein kann, wenn sich zeigt, dass erst höhere Bildung sowie gehobene soziale und materielle Voraussetzungen zur Teilhabe an Meinungsbildungsprozessen befähigen. Dabei können die qualitativen Aspekte von Partizipation, egal ob politisch oder künstlerisch, darüber entscheiden, ob Protest oder ein Kunstwerk funktioniert oder ob wir uns dabei ertappen müssen, dass wir uns gerne selbst etwas vorgaukeln. Die Frage, die sich bei einem partizipativen Kunstwerk stellt, ist demnach primär: Wer hat Recht und Mittel es zu sehen und zu verstehen und wem nutzt das? Ähnliches ließe sich auch über Bürgerproteste oder andere Ideen von Bürgerbeteiligung im Stadtraum sagen. Wenn wir Partizipation mit demokratischer Mitbestimmung oder Verteilung von Kritikfähigkeit identifizieren wollen, können wir die Befragung der Dispositive auf ihre Sozialstruktur nicht unterlassen. Soll also über Partizipation im Stadtraum geredet werden, lohnt es sich, die Gegebenheiten hierfür zu analysieren: Ob sich zum Wohl aller etwas durch Partizipation ändern kann? Oder ist die Tatsache, dass partizipative Prozesse hier stattfinden, nicht Ausdruck einer bereits stattgefundenen Transformation?

Die Frage nach Recht auf Stadt und nach dem Recht auf Zentralität, welche die neueren Transformationen des Stadtraums seit einiger Zeit in verstärkter Form aufwerfen, ist nicht nur eine Frage der Eigentumsverhältnisse und der städtischen Liegenschaftspolitik. Die Deregulierung des Immobiliensektors zugunsten von Repräsentation und Funktionalismus, zulasten der Bewohn- und Benutzbarkeit der städtischen Oberfläche ist nur ein Teilaspekt eines größeren Ganzen. Es geht auch um Homogenisierungen der städtischen Struktur, auf eine Weise, welche die

Anwohner-Protestcamp Kotti & Co, Foto: Halina Wawzyniak

qualitative Beschaffenheit, Dichte und Durchlässigkeit der städtischen Oberfläche betrifft. Anders gesagt: Mit einem Projekt der Privatisierung von Stadträumen und Eingriffen in die städtische Ordnung werden oft zum Zwecke der Repräsentation Oberflächen geschaffen, die Menschen gewisser sozialer Schichten abstoßen und andere aufnehmen sollen, die Menschen in bestimmte Bahnen lenken oder sie gänzlich fernhalten. Hierbei werden die zugewiesenen Flächen weitmöglichst homogenisiert. Touristen hier, Einheimische dort, Sternburg-Trinker hier, Prosecco-Trinker dort, gehetzter Geschäftsmann hier, Service-Sklave dort. Und so weiter und so fort. Dabei überschneiden sich soziale und geografische Randlagen zunehmend. Reiche Eliten drängen in die Innenstadt, die unteren sozialen Schichten sollen in die Randlagen abgeschoben werden.

Das ist die eine Seite. Die andere Seite zeigt, auf welche Weise Qualitäten städtischen Lebens vor dem Hintergrund der Vertreibung inszeniert werden können. Gerade in der Logik des City-Marketings, des City-Brandings, des Tourismus-Managements und City-Rankings werden im städtischen Wettbewerb bestimmte Formen von Sichtbarkeit sozialen Lebens wichtig. Hier wird – wie die Stadtsoziologin Martina Löw beschreibt – mit „Stadtbildern" operiert: Das städtische Leben wird einem Bilderregime unterworfen. So basieren die Bilder, die wir von Städten erhalten, auf Inszenierungen, für die teilweise radikale soziale Konsequenzen billigend in Kauf genommen werden. Mehr noch, sie sind Essenz dieses Bilderregimes. Wenn beispielsweise Touristen die Rolle der Bevölkerung spielen und zwar in städtischen Zonen, in denen außer Servicekräften und fliegenden Händlern eigentlich kein hiesiger Städter zu sehen ist. Die Touristen stehen dann auf den Bildern als Requisit zur Repräsentation städtischen Lebens. Oder: wenn Bürgerinitiativen ungewollt für die Repräsentation einer sozialen Stadtpolitik stehen, obwohl davon keine Rede sein kann. Mit teilweise extrem aggressiven Mitteln wird gleichzeitig Unansehnliches von der Oberfläche entfernt bzw. dazu gebracht, sich selbst zu entfernen:

Mit klassischer Musik und ultraviolettem Licht werden Junkies aus Bahnhöfen und Hauseingängen verscheucht. Samt Habe werden Nachtlager von Obdachlosen und Roma ohne Vorwarnung regelmäßig in den Müll entsorgt. Böden in Fußgängerzonen werden gewässert, damit sich keine Bettler auf dem Boden niederlassen. Plätze und Parks mit ultra-hohen Frequenzen beschallt, um junge Leute fernzuhalten (im Gegensatz zu älteren Menschen nehmen diese solche Frequenzen als unangenehm wahr). Willkürliche Platzverweise in den Innenstädten stehen im Konflikt mit Grundrechten. Die neuerlichen Polizeianweisungen in Hamburg oder Berlin zur Vertreibung sogenannter „Randständiger" sind in diesem Zusammenhang bereits als problematisch aufgefallen. Glatte Flächen werden mit Dornen versehen, um Skater am Befahren zu hindern. Zwangsräumungen sind ein weiteres Problem. Limiter für Bars mit Musik. Videoüberwachung innerstädtischer Zonen. Alles keine Einzelfälle, sondern Trend in vielen Metropolen. Besagte Eingriffe in Grundrechte werden dabei mit einem gesteigerten, oft konstruierten Sicherheitsbedürfnis begründet. Ein Weiteres tut die Gentrifizierung im Zuge derer auch jene von Vertreibung betroffen werden können, die nicht in die Kategorie der „Randständigkeit" fallen. Es geht aber nicht darum, aus den Innenstädten Repräsentationswüsten zu machen. Innerstädtisches Leben soll dem Regime des Stadtbildes unterworfen werden. Auch die Kunst und ihre Institutionen können daran ihren Anteil haben. Ein Beispiel: das MACBA, Museum für zeitgenössische Kunst im „Raval"-Viertel von Barcelona, war der Hauptmotor der Transformation dieses Stadtteils. Die Ansiedlung von Kulturtourismus brachte die gewollten Milieuveränderungen in das verarmte Viertel. Der eigens eingerichtete, bei Skatern und jungen Leuten sehr beliebte Vorplatz trug mit inklusiver Politik zu Milieuveränderungen bei. Jetzt, da das Viertel durchgentrifiziert ist, sollen die Skater und die jungen Leute wieder gehen. Durch Stadtmöbel und Kunst soll ein gesetzteres Bild entstehen, welches der exklusiv gewordenen Lage besser entspricht. Selbst temporäre Deregulierungen von Macht können also instrumental einer verborgenen Agenda zugute kommen.

MACBA, Barcelona

Das ist der Hintergrund für viele Formen von Partizipation, die nunmehr Einzug in städteplanerische Agendas gefunden haben. Halten wir fest: Partizipation bedeutet mehr als nur Teilnahme, sie bedeutet Mitbestimmung. Ansonsten wäre sie Instrumentalisierung. Das bedeutet also, das Narrativ der Stadt zu demokratisieren und das Stadtbild nach den Bedürfnissen der Bewohner zu gestalten, nicht nur auf Spielwiesen. Ebenso problematisch wie die Behauptung der Demokratisierung von Kunst-Institutionen ist die Behauptung einer partizipativen Stadt. Stellt sich im Museum zunächst die Frage, wer überhaupt partizipieren darf, so ist diese schnell mit einem Verweis auf Teilöffentlichkeit, ein kulturaffines mittelständisches Zielpublikum und entsprechende Eintrittspreise beantwortet. Im öffentlichen Raum gilt Ähnliches: Wer kann überhaupt partizipieren? Wer ist erwünscht und welche Formen von Partizipation sind erwünscht? Welchen Charakter hat Partizipation in einer „gesäuberten" Stadt?

Es gibt gewiss Momente von Demokratisierung bei der Nutzung öffentlicher Flächen. Meist entstehen sie aus Bürgerinitiativen oder aus Kunstprojekten, denen die Stadt stattgibt. Zentral ist dabei stets das Anliegen der Integration und der Konfliktvermeidung sowie die Schaffung eines konsumfreundlichen Klimas. Mit Adorno könnte man vermuten: Was widersteht, darf überleben nur, indem es sich eingliedert. Die Auswirkungen allfälliger Probleme delegiert der schlanke Staat dabei gerne an Privatinitiativen weiter. Auch eine Förderpolitik, die Kunstprojekte bevorzugt, welche auf die Anomien des sich zurückziehenden Sozialstaats reagiert, steht in diesem Lichte. Mitbestimmung, Eigenverantwortung und verflachte Hierarchien kennen wir als Leitmotive neoliberaler Arbeitsorganisation. So widersteht Partizipation der Systemimmanenz leider oftmals nicht. Partizipation im Stadtraum hat mit Demokratisierung indes erst etwas zu tun, wenn es uns gelingt, das Rahmenwerk neoliberaler Stadtentwicklung zu sprengen.

Diego Castro
Künstler und Kritiker, Vorstandsmitglied des bbk berlin

GEBÄUDE MIT FREIFLÄCHE

Das zweitgrößte Gebäude Europas und eine über 300 Hektar große innerstädtische Freifläche, das ergibt ein einzigartiges Ensemble. Es mag größere Gebäude in der Welt geben und auch Städte mit vergleichbar großen brachliegenden Arealen. Aber eine wirklich freie Fläche flankiert von einem öffentlich nutzbaren Gebäude dieser Art und Größenordnung inmitten einer Millionenstadt, das ist ein besonderer Ort, für den der Name „Tempelhofer Freiheit", obwohl selbst ein großes Wort, fast schon etwas zu unbedeutend wirkt – jedenfalls verglichen mit anderen weltweit einzigartigen Ensembles wie vielleicht der Verbotenen Stadt und dem Platz des Himmlischen Friedens, dem Eiffelturm und dem Marsfeld oder Manhattan und dem Central Park. Aber Spaß beiseite. Selbstredend ist Tempelhof stadträumlich, stadtgeschichtlich und inhaltlich etwas anderes, und alleine die terminologische Paarung aus „Flughafengebäude" und „Flugfeld" klingt weniger spektakulär – oder nicht? Wobei gerade der Central Park häufig als Referenz dient, wenn versucht wird, diesen Ort begrifflich einzufangen oder ihm einen Charakter zu verleihen.

Dieses Ensemble zu einem öffentlichen städtischen Freiraum zu erklären, ist einmalig. Seine Zwischennutzung als einen institutionalisierten Prozess zuzulassen ebenso. Es auch zu einem Freiraum zu entwickeln, das ist, oder besser das wäre, schon etwas Einzigartiges, das weltweit seinesgleichen sucht. Was genau, wie am besten und bis wann, darüber sind die Meinungen bekanntermaßen geteilt. Jedenfalls, und das sollte jedem/jeder klar sein, der/die sich damit beschäftigt, die „Tempelhofer Freiheit" praktisch nutzt oder deren Zukunft gestalten möchte, etwas, das eine Vielzahl an parallelen Aktivitäten und Entwicklungen aushalten muss und aushalten kann. Denn ein Freiraum oder eine Freifläche sind immer nur so gut nutzbar für die Bürger/innen, wie diese auch tatsächlich vielfältige Nutzungen ermöglichen können. Hier wird das alltägliche Paradoxon des öffentlichen Raums deutlich. Selbst wenn zwei Personen zusammen einen Spaziergang unternehmen, schließen sie einen wandernden privaten Raum ein. Auch wenn jemand eine Picknick-Decke ausbreitet, entsteht eine vorübergehende Privatisierung, die es zu ertragen gilt. Durch die Ausübung verschiedenartiger Aktivitäten entstehen tendenzielle Zonierungen. Durch die Ansiedlung von Nutzungen wird die Freiheit der Flächen beschränkt, bilden sich räumliche Interessenlagen und sich ansiedelnde Zielgruppen. Im besten Falle sind das kurz-, mittel- und langfristige Nutzungen, flüchtige, feste und weniger feste, kleine, mittlere und große. Nutzungen auf verschiedenen räumlichen, programmatischen, baulichen und zeitlichen Ebenen, ohne sich dabei gegenseitig auszuschließen und zu behindern. Wobei dies ein Belassen der Freifläche oder eine teilweise Bebauung weder kategorisch ein- noch ausschließt. Hundert Prozent Tempelhof sind realistisch, aber hundert Prozent Freiheit erfordert Kompromisse. Nur so kann die beschworene Freiheit entstehen – aber nur solange die Möglichkeiten dazu im Großen und Ganzen erhalten bleiben. Eine Qualitätsdiskussion innerhalb der Programme und Planungen, anstatt des bloßen Dafür oder Dagegen ist gefordert, eine Diskussion, die im Namen der Freiheit allerdings eine offene Beteiligung aller Berliner/innen kategorisch mit einschließt oder viel mehr voraussetzt.

Genau darin liegt die Chance: Tempelhof bietet Raum und Gestaltungsmöglichkeiten. Anlässlich dessen entsteht, verständlicherweise, großes Potenzial zur Diskussion über die Zukunft und deren Planungen. Doch das größte, das eigentliche Potenzial liegt im Hier und Jetzt. Es liegt im Handeln und in der Gestaltung der einzigartigen Zeit, in der sich dieses Ensemble gegenwärtig darbietet: als ein tatsächlicher und lebendiger Diskursraum vor Ort. Dieser wird bereits genutzt, die Lebendigkeit findet statt, doch eigentlich viel zu wenig. Trotz tausender Besucher, einer Vielzahl an großartigen Projekten und Aktivitäten, trotz der vielen engagierten Akteure und interessierten Bürger/innen – die Freiheit böte Potenzial, noch intensiver gelebt zu werden. Die Diskussion über die Zukunft ist das eine, und es ist wichtiger denn je, über Qualitäten und Planungskultur zu streiten. Doch liegt das einzigartige Poten-

Tempelhof Theater Festival (TTF) im Recycling-Gebäude der Plattenvereinigung im Rahmen des gleichnamigen Bildungs- und Forschungsprojekts im Sommer 2011.

„Bauhaus re use"-Pavillon aus wiederverwendeten Original-Fenstern aus dem Bauhaus Dessau. Der Pavillon diente als Grünes Klassenzimmer für zwei Pionier-Projekte an der Oderstraße im Sommer 2012.

Mit dem Allmende-Kontor gemeinsam errichtete Holzplattform aus den wiederverwendeten Holzstegen, die einst in der Baugrube des ehemaligen Palastes der Republik installiert waren, im Sommer 2012.

zial darin, diesen Diskurs als einen lebendigen Prozess jetzt und weiterhin auf der „Tempelhofer Freiheit" umzusetzen: Tempelhof bietet den Raum, eine neue Planungskultur zu verwirklichen und darin liegt dessen Bedeutung. Masterplan und performative Nutzung sind und müssen nichts Gegensätzliches sein, das ist längst bekannt unter Laien wie Expert/innen. Diese Erkenntnis aber praktisch und wahrhaftig umzusetzen, das ist wiederum eine andere Herausforderung, wie die bisherigen guten Ansätze auf der Tempelhofer Freiheit es auf der anderen Seite aber auch aufzeigen.

Die konsequente Forderung wäre jetzt, eine neue ungeheure Fülle an Experimenten und Initiativen, ein wahres Festival an Prototypen, interaktiven Nutzungen und Bottom-Up-Konzepten einzuladen und flächendeckend anzusiedeln. Ein Kommen und Gehen sich selbst tragender Projekte, begleitet von den Entwicklungsträgern des Landes, wie das auch heute schon der Fall ist. Zudem dürfen das Gebäude und das Feld nicht mehr nur städtebaulich ein Ensemble sein. Der Tempel und sein Hof, dieser Reflex unterläuft das Potential. Das direkte Zusammenspiel aus Gebäude und Feld wäre etwas, unabhängig von allen Zukunftsszenarien, das zeitnah möglich wäre und damit noch einmal großartige Möglichkeiten eröffnen würde. Dies böte die Grundlage für eine intensive Phase der Entwicklung, über fünf oder zehn Jahre, und wäre eine Aufforderung an alle Bürger/innen, die Beteiligung einzufordern, sich auch als Akteure zu engagieren und damit heute aktiv und vor Ort an einer Qualitätsdiskussion für die Pläne von Morgen teilzunehmen.

Daraus ließe sich Einzigartiges erschaffen.

Robert K. Huber/zukunftsgeraeusche

Robert K. Huber hat Architektur und Urban Design studiert und leitet gemeinsam mit Annekatrin Fischer zukunftsgeraeusche GbR (zkg). Auf der Tempelhofer Freiheit realisierte zukunftsgeraeusche verschiedene temporäre Bauten in Wiederverwendungsbauweise, Diskussionsveranstaltungen, Theater- und Kunstprojekte u.a. in den Projekten „Plattenvereinigung" (www.plattenvereinigung.de) und „Bauhaus re use" (www.bauhaus-reuse.de).

Fotos: zukunftsgeraeusche

KEINE KUNST VOR DEM BALKON

Die Berliner Wohnungsbaugesellschaften und die Kunst im öffentlichen Raum

Die Vorstellung einer funktionalen Gliederung der Stadt hat dazu geführt, dass die Arbeitswelt des tertiären Wirtschaftssektors sich im Zentrum konzentriert, während an der Peripherie gewohnt und geschlafen wird. Doch das Stadtbild wird dieser Struktur nicht immer gerecht. So führen Townhouses kleinstädtische Siedlungsstrukturen in die Innenstadtbereiche ein, während an der Stadtgrenze Hochhäuser zu Betongebirgen aufragen. Vor allem in Berlin kann das Zentrum in seiner baulichen Gestalt ziemlich vorstädtisch wirken, während großstädtische Baustrukturen auch an der Peripherie liegen. Dazu tragen vor allem die Großsiedlungen bei, die seit Beginn der 1960er Jahre auf den grünen Wiesen an den Stadtgrenzen errichtet wurden. Auch sie formen das Bild der Großstadt, finden aber als „Schlafstädte" nur wenig Aufmerksamkeit. Ihre Gestaltung reduzierte sich allein auf architektonische Fragen und die Wirtschaftlichkeit des industriellen Bauens. Erst seit den 1980er Jahren wurden diese Massenquartiere auch als Lebensbereiche anerkannt und damit begann die „Wohnumfeldverbesserung", die sich vor allem auf Begrünungen der öffentlichen Raumbereiche konzentrierte. Die Kunst spielte in diesem Zusammenhang keine Rolle. Ihre Bedeutung für die Gestaltung eines Stadtraums wurde nicht erkannt. Wenn es um die Wirtschaftlichkeit des Wohnens geht, bleibt sie außer Acht.

Die Herren über den Stadtrand

Die vorstädtischen Großsiedlungen formen mit ihren offenen Baustrukturen übergreifende öffentliche Räume. Sie unterliegen einer beschränkten Öffentlichkeit, denn sie sind Eigentum der jeweiligen Wohnungsbaugesellschaft. Und diese sind die eigentlichen Herren über den Stadtrand. In deren Flächen und Belange kann die öffentliche Verwaltung nur bedingt hineinwirken. Auch wenn die Wohnungsbaugesellschaften landeseigen sind und in vielfältiger Weise bei ihren Maßnahmen eine Förderung durch das Land Berlin erhalten, geben sie hinsichtlich der Nutzung und Gestaltung der Großsiedlungen den Ton an.

Berlin verfügt über sechs landeseigene Wohnungsbaugesellschaften. Sie sind die Eigentümer vor allem der randstädtischen Siedlungen: Das Märkische Viertel wird von der Gesobau regiert, die Degewo herrscht vor allem in der Gropiusstadt, aber auch in Marzahn und Köpenick. Der Stadt und Land unterstehen weite Teile der Großsiedlungen in Hellersdorf und Treptow. Die Howoge kümmert sich um die Siedlungen in Hohenschönhausen, Lichtenberg und Buch. Zusammen mit der Wohnungsbaugesellschaft Mitte (WBM) und der Gewobag vermieten die Berliner Wohnungsbaugesellschaften circa 320.000 Wohnungen, die circa einem Viertel der Einwohner/innen der Stadt Berlin ein Zuhause geben.

Die Berliner Wohnungsbaugesellschaften sind ein Erbe der Sozialpolitik der 1920er Jahre. Sie wurden zumeist 1924 gegründet und sollten mit dem öffentlichen Wohnsiedlungsbau der Wohnungsnot entgegenwirken. Zu wohnungswirtschaftlichen Größen stiegen sie vor allem in den 1960er und 1970er Jahren auf. In den 1990er Jahren schluckten sie die kommunalen Wohnungsverwaltungen in Ost-Berlin. Von diesen blieben bis heute einzig die Wohnungsbaugesellschaft Mitte (WBM) und die Howoge übrig.

In den 1980er und 1990er Jahren wurden die Wohnungsbaugesellschaften vor allem als eine defizitäre Last angesehen, was 2004 zur Privatisierung der GSW führte. Die Vorstands- und Aufsichtsratsposten der landeseigenen Wohnungsbaugesellschaften galten lange Zeit als Vorruhestandspolster für abgewählte Senatoren und Staatssekretäre der zwei großen Volksparteien. In den letzten zwanzig Jahren wurden die Wohnungsbaugesellschaften auf Wirtschaftlichkeit getrimmt, so dass die meisten heute schwarze Zahlen schreiben.

Johannes Peter Hölzinger, Wasserskulptur, 1967-68, Neukölln Gropiusstadt, Rotraut-Richter-Platz

Gert Engel, Skulptur, 1971, Märkisches Viertel, Dannenwalder Weg

Vor dem Hintergrund der Gentrifizierung der Innenstadtbereiche und zunehmender Wohnungsnot erhalten die landeseigenen Wohnungsbaugesellschaften einen neuen sozialpolitischen Auftrag.

Kunst im Wohnungsbau

Kunst am Bau findet im öffentlichen Wohnungsbau bislang nicht statt. Obwohl die Anweisung Bau auch für „gemischtwirtschaftliche Unternehmen, an denen Berlin überwiegend beteiligt ist" sowie für „Eigengesellschaften" des Landes Berlin gilt, wurden von den landeseigenen Wohnungsbaugesellschaften bislang keine Maßnahmen für Kunst am Bau durchgeführt. Entsprechend „arm" an Kunst im öffentlichen Raum erweisen sich vor allem die Siedlungen im Westteil der Stadt.

Demgegenüber gab es im Ostteil bereits seit Ende der 1950er Jahre Bestrebungen, die Regelungen für Kunst am Bau auch auf den Siedlungsbau auszuweiten. Zuletzt wurde 1982 mit der „Anordnung über die Realisierung von Werken der architekturbezogenen Kunst“ sicher gestellt, dass pro errichteter Wohnungseinheit ein Betrag von 40 bis 45 Mark für Kunst eingestellt werden sollte. Diese Beträge flossen beispielsweise in die künstlerische Gestaltung der Großsiedlungen in Marzahn und Hellersdorf.

Die Wohnumfeldverbesserung, wie sie nach 1990 in vielen Siedlungsbereichen des Ostteils durchgeführt wurde, bestand vor allem in der Begrünung des öffentlichen Raums. Dennoch gelang es der damaligen Wohnungsbaugesellschaft Hellersdorf, in diesem Rahmen Kunst am Bau und im Stadtraum zu realisieren.

Seltene Ausnahmen

Wenn im Westteil Berlins in den 1960er und 1970er Jahren wenige Kunstwerke für die Großsiedlungen entstanden, dann verdankten sie sich vor allem der Initiative von einzelnen Architekt/innen, denen es gelang, künstlerische Projekte in ihre Planungen zu integrieren. Diese seltenen Ausnahmen zeigen, dass es sehr wohl Ansätze für eine avancierte künstlerische Gestaltung von Großsiedlungen gab.

Am Wutzky-Center in der Gropiusstadt

Schon der Name des für die städtebauliche Gesamtkonzeption verantwortlichen Architekten Walter Gropius bürgt im Neuköllner Großsiedlungsbereich Britz-Buckow-Rudow für das Programm einer Weiterentwicklung der klassischen Moderne. Die 1960 bis 1973 entstandene „Gropiusstadt“ wurde im Westteil Berlins zum Synonym für den modernen Massenwohnungsbau, mit dem nicht nur Architekturleistungen, sondern auch soziale Fragen verbunden waren, die in der Gropiusstadt in dem Namen „Christiane F.“ kulminierten.

Für den südlichen Bereich der Gropiusstadt nahe der Wutzkyallee gestaltete der Architekt und Künstler Johannes Peter Hölzinger 1967/1968 eine Wasserskulptur. Sie korrespondierte nicht nur mit der Architektur des anliegenden Einkaufszentrums, sondern schuf in ihrer abstrakten und geometrischen, auf Serialität angelegten Formensprache eine sinnfällige Entsprechung zu den umliegenden Wohnhochhäusern. Das 14 Meter hohe, dreiteilige und aus gefalteten Edelstahlblechen geschaffene Werk kam auf dem Rotraut-Richter-Platz zur Aufstellung. Dort erwies es sich als markante Setzung im Stadtgefüge. Die Solitärstellung unterstrich die Absicht und Wirkung der Skulptur als ein selbständiges Gegenüber der Architektur. Über die innen und außen liegenden Oberseiten der Bleche lief das Wasser und bewirkte ein im Licht fluktuierendes Erscheinungsbild. Doch das Wasserspiel versiegte schon vor Jahren, so dass das Werk zuletzt vor allem als skulpturale Landmarke in den Stadtraum wirkte. (Über Johannes Peter Hölzinger erschien anlässlich seiner Retrospektive im Deutschen Architekturmuseum Frankfurt/Main das bemerkenswerte Werkbuch: York Förster/Peter Cachola Schmal (Hrsg.): Johannes Peter Hölzinger, Psychodynamische Raumstrukturen, Edition Axel Menges, Stuttgart/London 2012.)

Mit der Erweiterung des Einkaufszentrums stand die Skulptur einer kommerziellen Nutzung des Rotraut-Richter-Platzes im Wege, so dass der Eigentümer, die Degewo-Wohnungsbaugesellschaft, die Skulptur 2011 abbaute. Seitdem wartet sie auf ihre Neuaufstellung. Obwohl die Degewo in das Wutzky-Center 16 Millionen Euro investierte, gipfelte ihre Abwehr gegenüber der Kunst in der absurden Bitte an den Künstler nach finanzieller Unterstützung zur Neuaufstellung der Skulptur. Immerhin scheint die zwischenzeitlich von der Degewo erwogene Verbannung des Werkes in den Erholungspark Marzahn abgewendet zu sein, so dass noch Hoffnung für eine Wiederaufstellung der Wasserskulptur in der Gropiusstadt besteht. Das mittlerweile mehrjährige Ringen darum zeigt, dass der Stadtraum der Großsiedlungen von ihren landeseigenen Eigentümern nur als Verwertungsraum angesehen wird. Und was sich nicht rechnet, darf nicht sein.

In der Rudolf-Wissell-Siedlung in Spandau

Als ein „besonderer Ort“ ist die Skulptur „Hängende Plastik“ von Joseph Henry Lonas (1925-2011) auf Informationstafeln des Quartiersmanagementgebiets Heerstraße ausgewiesen. Sie entstand 1973-75 im Kontext des Neubaus der Rudolf-Wissell-Siedlung im südwestlichen Spandau, einer der weniger bekannten Großsiedlungen im Westteil Berlins. Das Werk bezog sich auf die vom Architekten Klaus Ernst entworfenen anliegenden Wohn- und Geschäftsbauten. Die Hervorhebung auf den Quartierstafeln steht zwar im Widerspruch zur witterungsbedingten Verschmutzung des Werkes. Immerhin ist die Bedeutung der Skulptur erkannt, und das bestärkt die Hoffnung, dass sie auch künftig ihrem Stadtraum erhalten bleiben wird.

Die Skulptur besticht mit ihrer ungewöhnlichen und an die Industriewelt erinnernde Formensprache, die eine konstruktive Struktur mit einem farblich abgesetzten und kubistisch wirkenden Formenkörper verbindet. Entsprechend bedient sie sich moderner Materialien des Stahlbetons und Kunststoffs (GFK). Im Verhältnis zum architektonischen Kontext des industrialisierten Wohnungsbaus unternimmt die Skulptur eine radikale Interpretation des Ortes und der ihm zugrunde liegenden formalen Mechanismen.

Im Märkischen Viertel

Aus dem Geist der Pop Art und ihrer Monumentalisierung des Gebräuchlichen gestaltete Gert Engel 1971 eine Skulptur geometrischer Körper zu einer zeichenhaften Großform. Als Objekt erinnert das Werk an ein typisches pädagogischen Lehrmittel der 1970er Jahre und wurde entsprechend nahe einer Schule am Dannenwalder Weg aufgestellt. In seiner Geometrie und Abstraktion steht es der konkreten Kunst nahe. Seine Materialität des Kunststoffs verkörpert den Fortschrittsglauben jener Jahre an neue Arbeitsformen und Techniken und erscheint genauso populär wie die kräftige Farbgebung.

Bedauerlicherweise stand die Existenz dieses so zeittypischen Werkes vor zwei Jahren in Frage, und es drohte ein Abbau. Aber die Interventionen der Fachöffentlichkeit fanden das Gehör der Verantwortlichen, so dass die öffentliche Aufstellung des Werkes gesichert ist.

Stadtgestaltung unter Partizipationszwang

Gegenüber diesen Leistungen der Vergangenheit fallen die gegenwärtigen Aktivitäten zur Gestaltung des Stadtraums der Großsiedlungen deutlich ab. Die professionelle Bildende Kunst spielt dabei fast keine Rolle. Und wenn sie mit ins Spiel kommt, unterliegt sie inhaltlichen und sozialen Vorgaben. Dabei ist gegen partizipatorische Ansätze einer Kunst im öffentlichen Raum grundsätzlich nichts einzuwenden, wenn sie denn der inneren Logik eines künstlerischen Projektes und seiner räumlichen und sozialen Situation entspricht und der individuellen Entscheidung der Künstler/in obliegt. Demgegenüber werden aber die Kunstschaffenden zunehmend in die Rolle der zu Beteiligenden gedrängt, während die Sozialakteure wie einst die Auftraggeber der Feudalzeit die Inhalte definieren und bestimmen, was Kunst ist. Demnach findet Kunst dort statt, wo so viele wie möglich mitwirken. Das kann gut gehen, zumeist aber den sprichwörtlichen Brei verderben.

Da röhrt der Hirsch

Ganz im Norden der Großsiedlung Marzahn entwickelten das Quartiersmanagement Marzahn NordWest, die Degewo und die Anwohner/innen für das Viertel an der Schorfheidestraße ein landschaftsarchitektonisches Leitbild, das sich an der Vegetation der Schorfheide orientiert. Die dabei zu schaffende Hügellandschaft sollte von „Hirschskulpturen“ geschmückt werden, eingedenk der Staatsjagden Erich Honeckers in der Schorfheide. Dazu lobte die Degewo zusammen mit dem Quartiersmanagement im Herbst 2008 einen nicht offenen Kunstwettbewerb aus. Seine Aufgabenstellung war in der Auslobung an Klarheit nicht zu überbieten: „Die Idee der Bewohner, den Hirsch in das Schorfheideviertel zu holen, soll nun durch diesen Kunstwettbewerb umgesetzt werden.“ Ein entgegen aller Wettbewerbsrichtlinien zusammen gesetztes Preisgericht verglich Hirsch mit Hirsch und entschied sich schließlich für ein ganzes Rudel, das der Berliner Künstler Jörg Schlinke vorschlug. Die sinnige Idee, auch ein paar Hochsitze dazuzustellen, redete die Jury dem Künstler aus, so dass die Auftraggeber bekamen, was sie wollten: Da röhrt der Hirsch!

Die Banalität der Aufgabenstellung demonstriert, wie jegliche künstlerische Ansprüche unter einem Partizipationsdiktat verloren gehen können. Sie zeigt auch, was geschieht, wenn die Stadtplanungs- und Sozialakteure die Mitwirkung der Fachkompetenz ausschalten. Zwar behauptete in diesem Fall die Auslobung eine Kooperation mit der bezirklichen Fachkommission für Kunst im öffentlichen Raum, die aber nicht stattfand. Das Ergebnis mag sich vielleicht dem Ort unauffällig einfügen. Als ein eigenständiges künstlerisches Werk wird es jedoch nicht kenntlich und bildet auch keinen ästhetischen Kontrast zu seinem Umfeld. Im Vergleich zu den dafür verausgabten 60.000 Euro fällt das Resultat bescheiden aus.

Joseph Henry Lonas, hängende Skulptur, 1973-75, Spandau Blasewitzer Ring, Sandstraße

Jörg Schlinke, Installation Hirsche, Marzahn Nord, 2009

Christian Awe, Wandbild, Lichtenberg, Frankfurter Allee, 2012

Mehr als 600 Kinder

Während die Degewo an der Wasserskulptur von Johannes Peter Hölzinger nur wenig Interesse zeigte, engagierte sie sich am Rotraut-Richter-Platz mit einem „Fliesenkunstwerk“ am Eingang zum U-Bahnhof Wutzkyallee. Nach dem Vorbild des „A-Teppichs“ von Fritz Kühn am Eingang der Berliner Stadtbibliothek ließ sie zwei Wandflächen von mehr als 600 Schüler/innen mit Buchstaben bemalen. Im Zeitalter von Copy und Paste ist das Plagiieren fast schon ein kulturelles Allgemeingut und demonstriert die Einfallslosigkeit der Initiatoren! Zusätzlich wurden zwei Wandflächen im Durchgang zwischen den Häusern Wutzkyallee 73 und 75 mit von Schüler/innen bemalten Wandfliesen geschmückt. Die Fliesen füllten vorgegebene Hochhausumrisse aus. Nach Angaben des Quartiersmanagements Gropiusstadt waren an dieser Arbeit 12 Schulen, ein Jugendzentrum und damit sogar mehr als 700 Jugendliche von der 2. bis zur 12. Klassenstufe beteiligt. Das Quartiersmanagement jubelte: „Das hätte Walter Gropius bestimmt gefallen.“ Mehr Missverständnis

Fliesenbild Eingang U-Bahnhof Wutzkyallee, 2012

Fliesenbild Wutzkyallee 73-75, 2012

geht nicht! Dessen Bauten und Planungen auch in der Gropiusstadt zeugen davon, dass der bauhaus-Gründer ein sicheres ästhetisches Gespür für Gestaltung hatte, aber kein Fürsprecher des Dilettantismus war. Dafür aber scheute die Degewo keine Kosten. Je mehr Jugendliche partizipieren, desto mehr „Kunst“ kommt offensichtlich dabei heraus. Auch das ist ein großes Missverständnis.

Ein Lichtblick in Lichtenberg

Im Sommer 2012 ließ die landeseigene Wohnungsbaugesellschaft Howoge die Ostwand des Wohnhauses Frankfurter Allee 178-182 im Bezirk Lichtenberg mit einem bunten Fassadenbild durch den Künstler Christian Awe gestalten. Das künstlerische Konzept ging aus einem von der Howoge durchgeführten, nicht offenen Kunstwettbewerb unter sechs Teilnehmer/innen hervor. Obwohl auch der Bezirksbürgermeister von Lichtenberg dem Preisgericht angehörte und das geplante Kunstwerk unmittelbar in den Stadtraum hineinwirken sollte, wurden das Vorhaben und der Wettbewerb an der bezirklichen Fachkommission für Kunst im öffentlichen Raum vorbeigeführt. Dabei hätte gerade auch hinsichtlich der Wettbewerbsdurchführung die fachliche Unterstützung dem Projekt sehr geholfen. So verlief der Wettbewerb aber an den im Land Berlin geltenden Wettbewerbsrichtlinien vorbei.

Immerhin kann sich das buntfrische Ergebnis sehen lassen und stellt einen kräftigen Farbakzent dar, der den Weg auf der Frankfurter Allee zu einem ästhetischen Erlebnis macht. Dabei lässt der Anblick gar nicht spüren, dass auch dieses Werk unter der Knute einer aufgesetzten Beteiligung stand. Denn das Projekt war Teil der „Kreativlernaktion – mehr als gewohnt“ der Howoge. Entsprechend bot der Künstler Kindern und Jugendlichen eine „Mitmachwerkstatt“ an, in der Schablonenmalerei und Recyclingkunst mit Plastiktüten geübt wurden.

Für die „Kunstinitiativen“ der landeseigenen Berliner Wohnungsbaugesellschaften wird dieses Projekt – auch wenn es hinsichtlich des Wettbewerbsverfahrens noch stark verbesserungsbedürftig ist – zu einem Lichtblick, der zeigt, dass zeitgenössische Kunstwerke einen wesentlichen Beitrag zur Gestaltung des großstädtischen Stadtraums leisten können und diese „Kunstinitiativen“ nicht immer im Gutgemeinten und Dilettantischen enden müssen.

Richtlinien anwenden!

Zeitgenössische Initiativen für eine künstlerische Aufwertung der Siedlungsbereiche fehlen noch. Dabei könnten die randstädtischen Großsiedlungen einen wichtigen Beitrag zu einer urbanen Kunst im öffentlichen Raum leisten, und das gilt sowohl für temporäre künstlerische Aktivitäten wie auch für dauerhafte künstlerische Interventionen. Was aber in den zurückliegenden Jahren unter „Kunst“ in den Großsiedlungen praktiziert wurde, betreibt einen Etikettenschwindel im großen Stil und könnte höchstens als „Soziokultur“ firmieren.

Für eine wesentliche Verbesserung der Kunst in den Großsiedlungen ist eine Einbindung der Aktionen in die Arbeit der bezirklichen Fachkommissionen für Kunst im öffentlichen Raum notwendig. Und das gilt vor allem für die Qualifizierung von Kunstwettbewerben. Diese trugen vielfach anachronistische Vorgaben an die Kunst im öffentlichen Raum heran.

Dabei ist nicht minder unverständlich, weshalb die landeseigenen Wohnungsbaugesellschaften sich mit ihren Projekten für den Stadt- und Siedlungsbau außerhalb der Anweisung Bau und der Richtlinien für Planungswettbewerbe bewegen können. Die Vorgaben für die Kunst am Bau sollten auch für die Baumaßnahmen dieser Tochtergesellschaften des Landes Berlin gelten. Dazu wären politische Initiativen des Abgeordnetenhauses und der entsprechenden Fachverwaltungen notwendig. Da auch etliche öffentliche Fördergelder in die Bautätigkeiten dieser kommunalen Unternehmen eingehen, ist es nicht nachvollziehbar, dass dabei die Kunst am Bau unterbleibt, zumal die künstlerischen Leistungen auch eine Steigerung des Wohn- und Raumwertes bewirken.

Die Qualifizierung des randstädtischen Stadtraums durch Kunst bleibt folglich eine dringende Aufgabe. Diese setzt die Anwendung der bestehenden Richtlinien für Kunst am Bau voraus. Die geltenden Wettbewerbsstandards sind die strukturell richtigen Instrumente, um Qualität zu sichern und damit auch zu einer nachhaltigen Verausgabung der Mittel zur Gestaltung des Stadtraums beizutragen. In den zurückliegenden zehn bis zwanzig Jahren sind die landeseigenen Wohnungsbaugesellschaften vorrangig ihren wirtschaftlichen Verpflichtungen gerecht geworden. Nun kommt es aber darauf an, dass diese Unternehmen des Landes Berlin auch ihre stadtkulturelle Bedeutung erkennen und ihren kulturellen Beitrag erfüllen.

Martin Schönfeld
Fotos: Martin Schönfeld

Einraumhaus Tirana

EINRAUMWAS?

Begehbare Skulptur, Ausstellungskonzept, Museum und ja, Haus!

Als die Tage bereits kürzer, das Wetter ungemütlicher und es merklich feuchter wurde, verabschiedete sich mit einem entfernt plötzlich auftauchenden, schillernden Regenbogen ein seltsames Gebäude von seinem Standort, an dem es über vier Wochen lang als Gast gestrandet war: dem alten, 2007 neu gestalteten Messplatz in Mannheim. Eine nach Nord-Osten verlaufende außerordentlich sentimentale und chronologische Anordnung vergangener Zweckbauten – das Jugendstilgebäude Alte Feuerwache mit seinem elegant markanten Schlauchturm, gefolgt von den brutal markanten, monumentalen Neckarhochhäusern – brach das von den Künstler/innen Myriam Holme und Philipp Morlock so genannte Einraumhaus c/o Mannheim auf, obwohl es doch wie ein Relikt vor unserer Zeit wirkte. Archaisch aus gerosteten, miteinander sichtbar vernieteten Metallplatten konstruiert, war das offene Zeltdach der Hausform mit einer schwebenden Glaspyramide bekrönt. Im Inneren warteten weiß getünchte Wände und Holzbohlen auf, und standen somit in ähnlichem Kontrast zum Äußeren, wie die Feuerwache und das Neckarhochhaus dahinter. Mit seinem quadratischen Grundriss (der Innenraum maß 4x4m) schlug das Einraumhaus an seinem Standort Neckarstadt eine formale Brücke zu der von Kurfürst Friederich IV. von der Pfalz choreografierten Quadratur der Innenstadt. Doch zu welchem Zweck wurde es aufgebaut und was beherbergte das geheimnisvolle Haus, das nur durch eine schmale, weiße Tür zu betreten war?

Neugierige Passanten, Wissende und Kinder, die sowohl neugierig als auch wissend sind, konnten darin in der Zeit vom 8. Juli bis 27. August 2010 zeitgenössische Kunst betrachten. Kunstwerke, im steten Wechsel direkt aus den Werkstätten der Künstler oder aus den Wohnungen von Sammlern, wurden in den white cube des Einraumhauses – dies selbst ein (begehbares) Kunstwerk – getragen und dort aufgehängt, aufgebaut, aufgestellt und in einigen Fällen auch benutzt. Das Einraumhaus war, so sein Erbauer Philipp Morlock, als „Schutzraum“ gedacht, der die Kunst vor der Öffentlichkeit absichern, aber gleichsam ein Betrachten der Kunst erst ermöglichen sollte. So war unweit des Refugiums eine weitere Skulptur auf einem „schatzkistenartigen“ Holzsockel platziert, deren Titel diese Assoziation verstärkte: „Wächterskulptur“. Diese mit blau-schwarzer Ölfarbe überzogene Figur erinnerte mit ihren vier, nun zum heiklen Stillstand auf dem Sockel gezwungenen Rädern an eine Kutsche, und demonstrierte doch von Weitem betrachtet eine Schutzfunktion, nicht zuletzt aufgrund des keilförmigen und abgerundeten Überzugs und einer physischen Nähe zu dem Haus.

Innerhalb der strukturalistischen Raumauffassung, die mit dem von Gilles Deleuze geprägten Begriff des „reinen spatiums“ eng verknüpft ist, zielt die deutsche Bezeichnung „Raum“ auf das Volumen, während der romanische Ausdruck eine Ausdehnung beinhaltet, von der die Vokabel „Spazieren“

One and more chairs

Einraumhaus

abgeleitet ist. In diesem Sinne wanderte das Einraumhaus nach seinem Abbau aus Mannheim in den Tiefhof der Stuttgarter Galerie ABTART. Dort wurde das bereits in der Quadratestadt erprobte Ausstellungskonzept vom 16. September bis 18. Dezember 2010 überregional fortgesetzt. Aus dem Einraumhaus c/o Mannheim wurde daraufhin das Einraumhaus c/o Stuttgart. Die Namensgebung wird diesen Standortwechsel zukünftig verdeutlichen. Dieser Spaziergang war es, der schließlich für eine Eingebung bei den Machern sorgte – eine Laune der Natur oder ein Geistesblitz ist in diesem Falle unerheblich –, nicht nur innerhalb eines deutschen Bundeslandes zu agieren, sondern das Konzept zu erweitern und somit das Haus über die innerdeutschen Grenzen hinaus und physisch für geraume Zeit auf Reisen zu schicken. So änderte das Einraumhaus nach einer längeren Planungsphase vom 5. November bis 13. November 2011 erneut seinen Namen und wurde in der albanischen Hauptstadt Tirana aufgebaut (Einraumhaus c/o Tirana). Doch um die Wirklichkeit der Verwurzelung des Hauses in Mannheim deutlich zu machen, erhielt es mit Einraumhaus c/o Europe, wie es im gesamten Zeitraum ohne vorgesehenen Standort genannt wird, einen Bruder. Deutlich größer gewachsen und nur einen gekonnten Steinwurf von der Geburtstätte des anderen entfernt, steht seit dem 26. November 2011 das neue, über 9m breite und 6,65m hohe Stammheim Einraumhaus c/o Mannheim. „Einem Satelliten gleich" soll künftig der kleinere Bruder um den großen Bruder, den Heimatplaneten kreisen, und einen künstlerischen Austausch mit dem Ausland ermöglichen. Für eine bestimmte Zeitspanne werden deutsche Künstler/innen im Ausland ausstellen, während Künstler/innen aus jenem Standortland in Mannheim gezeigt werden. Diesem erheblich in seinen Dimensionen gewachsenen, rechteckigen Raumformat wurden nun zwei Wächterskulpturen zur Seite gestellt, die aber – diesem neuen, aktiven Austauschkonzept geschuldet – als „Wandermönche" bezeichnet werden. Über eine Rampe nähert man sich dem neuen Domizil und bemerkt erst wenige Zentimeter vorher die besondere Haptik der Außenfassade, die bei einem noch genaueren Blick gespachtelte Spuren aus Teer entdecken lässt.

Ferner wird eine zusätzliche Erweiterung des Konzepts erprobt. Für die nächsten drei Jahre werden aus den laufenden Ausstellungen heraus Kunstwerke für eine Einraumhaussammlung erworben. Dies könnte einem weiteren Gastauftritt des Ausstellungskonzepts anzurechnen sein. Für den Abend des 11. Januar 2011 sorgte der Förderkreis für die Kunsthalle Mannheim e.V. dafür, dass im Jugendstil-Kernbau der Kunsthalle Künstler/innen und Arbeiten aus der ersten Phase vorgestellt wurden. Ohne den, dank des institutionellen Rahmens obsolet gewordenen Schutzraum Haus, waren auf dem mit schwarzen Schieferplatten ausgekleideten Fußboden neben den dauerhaft aufgestellten Skulpturen aus der Sammlung der Kunsthalle Mannheim mit weißem Klebeband quadratische Grundrisse (der Innenfläche des ersten Einraumhauses folgend) gezeichnet, innerhalb derer die Arbeiten ausgestellt waren. Im Übrigen wird es auf dem neuen Grundstück institutionelle Verkaufsräume wie ein Museumscafé (Bar) und einen Museumsshop geben, die den Prozess zu einer Kunst vermittelnden Bildungsanstalt vorantreiben werden.

Diese verschiedenen, bereits zur Sprache gekommenen, relationalen Momente fügen sich wie Splitter aus zu Bruch gegangenen Brillengläsern aneinander, die von Myriam Holme und Philipp Morlock neu zusammengesetzt wurden. Das ermöglicht nun einen neuen, gleichermaßen wie durch ein Plus- und Minusglas parallel gesehenen Blick, der territoriale Grenzen verwischt, und dennoch einen regionalen Fokus auf die einzelnen, vorgesehenen Länder legt. Die Idee der bipolaren Verbundenheit war es, die am letzten Tag des ersten Einraumhauses c/o Mannheim aus dem am Himmel erschienen, optisch-atmosphärischen Phänomen des Regenbogens herauswuchs, und wie der Stern von Bethlehem als Wegweiser diente: Um das bis dahin noch unbekannte Neue nur denen zu verkünden, die eine lange und teils beschwerliche Reise in Kauf nehmend bereit waren. Dank gebührt Myriam Holme und Philipp Morlock, den beiden Weisen aus der Quadratestadt.

Hendrik Bündge
Fotos: Philipp Morlock

Ortsbegehung Pappelallee, Foto: Stadt Raum Gestaltung

EIN BLICK ÜBER DEN TELLERRAND

„Stadt Raum Gestaltung" der Pappelallee

Das Pilotprojekt „Stadt Raum Gestaltung" entstand aus dem Bedürfnis, andere Herangehensweisen bei der Planung und Umsetzung von Tiefbaumaßnahmen zu erproben. In einer prozesshaften Zusammenarbeit brachten Gestalter- und Planer/innen, die im Austausch mit lokalen Partner/innen standen, ihre besonderen Fähigkeiten ein und erarbeiteten anhand einer konkreten Baumaßnahme Potenziale der Planung. In einem kreativen und kommunikativen Prozess wurde untersucht, welche künstlerischen, gestalterischen und partizipativen Spielräume es für die Stadtraumplanung geben kann und wie sie sich umsetzen lassen.

Interessant dabei ist nicht nur das fachliche Ergebnis, sondern auch der kommunikative Prozess der Interaktion zwischen den Beteiligten, die aus unterschiedlichen Bereichen kommen und entsprechend unterschiedliche Erfahrungen, Sichtweisen und Kommunikationsformen einbringen.

Das Projekt wird finanziell gefördert durch die IKEA-Stiftung, das Bezirksamt Pankow und die Stiftung Lebendige Stadt.

Als konkreter Ort wurde die Pappelallee im Bezirk Pankow ausgewählt, die ab 2013 auf ihrer gesamten Länge von der Danziger Straße über die Stahlheimer Straße bis zur Wisbyer Straße saniert wird. Ausgeführt wird diese Planung von dem Büro Zech-Con, das bereits die Baumaßnahme Kastanienallee leitete.

Initiator des Pilotprojekts ist Martin Kasztantowicz, Sprecher der Landesarbeitsgemeinschaft Mobilität von Bündnis 90/Die Grünen Berlin. Koordiniert und moderiert wird es von einem Steuerungsteam bestehend aus den bildenden Künstler/innen Kerstin Polzin und mir, Stefan Krüskemper. Als Projektpartner konnten die Kunsthochschule Weißensee (KHB) und die Humboldt-Universität (HU) gewonnen werden. Eingebunden wurden die Fachbereiche von Prof. Wolfgang Schäffner, Lehrstuhl für Wissens- und Kulturgeschichte an der HU, sowie die Klasse Produkt- und Transportation Design an der KHB von Prof. Helmut Staubach.

Ziel des Projekts „Stadt Raum Gestaltung" ist, dass der Stadtraum mittels sinnvoller gestalterischer Interventionen wieder stärker als Lebenswelt(raum) erfahrbar wird. Die von Stadtplaner/innen lange geforderte Abkehr vom Primat des Autoverkehrs sowie weitere strukturelle Bedingungen, wie die Orientierung und die Begegnungs- und Aufenthaltsqualität, sollen im Fokus der Auseinandersetzung stehen. Den

Entwurfsgespräche, Foto: Stadt Raum Gestaltung

an vielen Stellen erodierten öffentlichen Raum gilt es durch neue Strategien öffentlicher Nutzungen zurückzuerobern und die neue Gestaltung soll zu Beteiligungen der Bürger/innen inspirieren.

Als ein Zwischenergebnis dieses Prozesses fand im Februar 2013 in den Räumen der Kunsthochschule Berlin-Weißensee eine Präsentation der studentischen Ideen statt. Zur Veranstaltung eingeladen wurden neben Vertreter/innen zuständiger Fachabteilungen des Tiefbauamts Pankow, der koordinierenden Stern GmbH und des ausführenden Planungsbüros, Fachleute unterschiedlicher Disziplinen, wie zum Beispiel Vertreter von Siemens, dessen Abteilung Engineering sich mit der Planung und Projektierung von Lichtsignalanlagen beschäftigt.

Diesem Zwischenergebnis vorausgegangen waren in den vergangenen Monaten unterschiedliche Ortsbegehungen mit jeweils eigenen Schwerpunkten, sowie Sitzungen und Veranstaltungen mit lokalen und nicht lokalen Partner/innen, wie Anwohner, Stadtplaner/innen, Kulturschaffende, um die Bedingungen am Standort, aber auch neue Ideen einzubeziehen. Die Ansätze und Entwurfsideen der Student/innen wurden im Verlauf der Auseinandersetzung durch zahlreiche Gespräche mit dem Tiefbauamt und den Fachplanern begleitet.

Das Spektrum der studentischen Entwürfe reichte von sehr zukunftsweisenden Ansätzen bis hin zu pragmatischen Lösungen der Stadtmöblierung, vom historischen Abriss bis hin zur essayistischen Betrachtung von Klang versus Lärm im Stadtraum. Alle präsentierten Ansätze können im Rah-

Ayelet Fishmann „moving goods"

Arina Shimova „Urban Honeycomb"

men dieses Textes nicht vorgestellt werden, so dass einige beispielhaft herausgegriffen sind.

Hervorgehoben sei der zukunftsweisende Entwurf „moving goods“ von Ayelet Fishmann, die ein innovatives Transportkonzept für den Lieferverkehr der Zukunft vorstellte. Kleine Module auf Rädern verfolgen computergestützt den öffentlichen Nahverkehr bis sie selbstständig an Wartestationen einfahren. Von dort holen Angestellte die Pakete und bringen sie zu den Kunden in der Nachbarschaft. Die Module sind computergesteuert und ließen sich, wenn sie nicht im Dienst sind, per Smartphone ausleihen und zum Beispiel an Fahrrad oder PKW für den persönlichen Transport andocken. Das Konzept, das als Masterarbeit weiter ausformuliert wird, fand bei Fachplanern wie Publikum großen Anklang.

Arina Shimovas Entwurf „Urban Honeycomb“ ist eine für nachbarschaftliches Miteinander konzipierte Freiflächenkonstruktion in Baulücken, wie sie an der Pappelallee anzutreffen sind. Die Größe eines Moduls orientiert sich an den Transportmassen von LKWs, so dass die Konstruktion unkompliziert mit einem Bordkran in eine Lücke gehoben werden kann, um dann von den Anwohnern je nach Nutzung temporär ausgestattet zu werden. Vom urban gardening bis zum Nachbarschaftstreff für Filmabend und Grillrunde ist vieles denkbar.

Mehrere Entwürfe hatten sich den pragmatischen Themen Sitzen oder dem Abstellen von Fahrrädern gewidmet. Johannes Kirsch stellte Sitzelemente vor, die ungewöhnliche Orte und Randbereiche der Stadt für den Aufenthalt erschließen sollen. Das Stadtmöbel „Lenz“ wird zum Beispielan Brückengeländern eingehakt und kann in berlintypischer Manier zur Belebung des öffentlichen Raums genutzt werden.

Ben Penz, Julian Senk und Diana Drewes näherten sich dem Thema urban gardening an einem konkreten Ort, einer verwahrlosten Freifläche an der Pappelallee 45. „Wurzelwerk“ ist ein ausgefeiltes System von zusammensteckbaren Pflanzelementen, die flexibel und je nach Bedarf angeordnet werden können. Kombiniert mit einer corporate identity und einem Webauftritt ist das Projekt detailliert ausgearbeitet. Diana Drewes stellte ihre Idee des „InstantBEET“ hervor. Eine Art Gemüsegarten von der Rolle als Meterware. In ein textiles Gewebe sind in einem Raster alle notwendigen Bestandteile für erfolgreiches Gärtnern (Samen, Hydrogel) eingenäht. Das Gewebe kann nach Bedarf frei, auch hängend, positioniert werden und muss zur Initialisierung lediglich gegossen werden.

Alle vorgestellten Entwürfe, Ansätze und Überlegungen wurden kontrovers diskutiert. Am Ende des Tages gab es reichlich Raum für Gespräche und weitere Verknüpfungen auf informeller Ebene.

Zum Abschluss des Pilotprojekts werden die Ergebnisse in einem Symposium einer größeren Öffentlichkeit vorgestellt. Dabei sollen auch die während des Prozesses erarbeiteten Zielstellungen dargestellt und mit bestehenden anderen Bauprozessen verglichen werden. Zu dieser Veranstaltung im Mai 2013 wird eine Publikation vorliegen, die die Ergebnisse und Prozesse dokumentiert. Nähere Informationen finden sich unter *www.stadt-raum-gestaltung.de*

Schon in dieser Phase stellen sich Fragen nach Erfolg und Gelingen dieses Projektes, das sich als eine erweiternde Ergänzung bestehender und erprobter Verfahren wie Kunstwettbewerbe versteht und nicht als deren Konkurrenz.

Auf der einen Seite ist kritisch anzumerken, dass die gewünschten Kooperationen unter den Beteiligten sicherlich ausbaufähig sind. Hier stellt sich die Frage, wie eingefahrene Arbeitsmethoden und routinierte Herangehensweisen aufgebrochen werden können. Im Verlauf des Projektes zeigte sich, dass die Koordinierung des studentischen Semesterplans mit den Planungsabläufen schwer zu synchronisieren ist. Was dazu führte, dass die Realisierung einzelner Entwürfe ein Vabanquespiel mit ungewissem Ausgang bleibt.

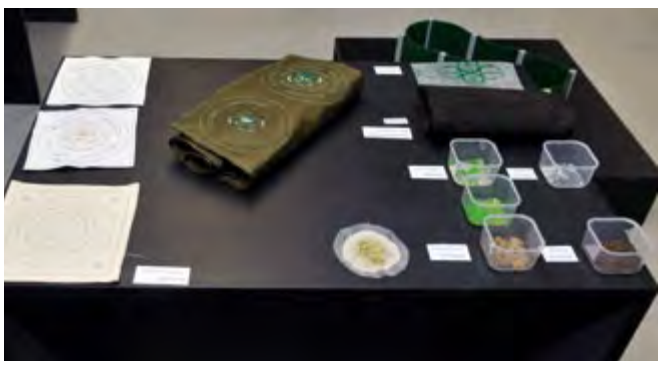
Auf der anderen Seite hat „der Blick über den Tellerrand“ sicherlich zu einem besseren Verständnis und zu einem nicht zu unterschätzenden Lerneffekt bei allen Beteiligten geführt. Auch das Potential eines kooperativen und prozessorientierten Arbeitens hat sich immer wieder deutlich gezeigt. Die Komplexität unserer Städte und unserer Berufe schreit geradezu nach Kooperation, Beteiligung und Austausch schon in einem frühen Stadium der Vorhaben, seien es nun Tiefbaumaßnahmen oder Kunstwettbewerbe. Hier schlummern Möglichkeiten, die weiterhin erforscht werden wollen.

Stefan Krüskemper
Künstler
Mitglied der Fach-Kommission für Kunst im öffentlichen Raum des bbk berlin

Akteure: Martin Kasztantowicz, Kerstin Polzin, Stefan Krüskemper
Verantwortliche Mentoren: Jens-Holger-Kirchner (Bezirksstadtrat für Stadtentwicklung), Leonie Baumann, Prof. Helmut Staubach, Dr. Sandra Schramke (Institut für Kulturwissenschaft der HU), Prof. Dr. Wolfgang Schäffner
Projektarbeit: Studierende der Kunsthochschule Weißensee, Studierende der Humboldt-Universität Berlin, Ania Hrecka (Tutorin KHB Weißensee), Jörg Beuge (Tiefbauamt Pankow), Ute Truttmann (S.T.E.R.N.)

Niciolai Hertle zeigte ein Fahrradabstellsystem, daß mit einer abschließbaren Box und Stromanschluss versehen, für das Elektrobike, wie für den Alltag mit Helm und Gepäck in der Stadt, geeignet ist.

Ben Penz, Julian Senk und Diana Drewes „Wurzelwerk“



Diana Drewes „InstantBEET“, Foto: Stadt Raum Gestaltung

Präsentation der Entwürfe an der KHB Weissensee, Foto: Stadt Raum Gestaltung

Johannes Kirsch „Lenz“

KUNST ALS POLITISCHE KONFRONTATION

Gespräch mit Zdravka Bajovic über die Installation „Peace Wall“ von Nada Prlja im Mai/Juni 2012 auf der Friedrichstraße in Berlin

Du hast das Projekt Peace Wall der Künstlerin Nada Prlja als Kuratorin betreut. Warum eine „neue“ Mauer?
Warum hat eine internationale Kuratoren-Jury (Jacob Fabricius, Malmö Konsthall; Bartomeu Mari, MACBA - Museu d’Art Contemporani de Barcelona; Matthias Mühling, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München; Joanna Mytkowska, Museum für Moderne Kunst Warschau und Hoor Al Qasimi, Sharjah Biennial) einen Künstler als Kurator gewählt? Aufgrund einer überzeugenden Darbietung eines radikalen Konzeptes, in dem Artur Zmijewski beschreibt, was er mit der 7. Berlin Biennale erreichen wollte: einen realen, nicht inszenierten Raum für politische Konfrontation schaffen, in dem differierende Meinungen aufeinandertreffen und in Konflikt geraten.

In Nada Prljas Vorschlag, eine neue Mauer in Berlin zu bauen, hat Artur Zmijewksi genau das gefunden. Für die Künstlerin gab es viele Gründe für eine Mauer, unter anderem ihre ausführliche Recherche zu realen bestehenden oder vergangenen Mauern. In ihrem Resümee zum Projekt fasst sie es wie folgt zusammen: „Peace Wall wurde mit dem vorbestimmten Ziel geschaffen, soziale, politische und ethische Prozesse, die in dem Gebiet um die Friedrichstraße existieren, zu initiieren und zu externalisieren.“

Die Peace Wall war im südlichen Ende der Friedrichstraße positioniert und sollte unsichtbare Spaltungen sichtbar machen. Ab dem 2. Mai. 2012 teilte die 12,5 m breite, 5 m hohe und ein Meter tiefe Skulptur die Friedrichstraße in zwei Pole: der eine Pol war finanzstark, schick, touristisch und historisch relevant, der andere Pol hingegen migrantisch dominiert, ärmlich und infrastrukturell und ökonomsich benachteiligt.

Die Verbindung von Kunst, Handlung und Gesellschaft stand im Zentrum der Biennale. Worin bestand die politische Einflussnahme der Peace Wall?
Es grenzt für mich immer noch an ein Wunder, dass es der Institution Berlin Biennale, der Direktorin, den Kuratoren, den Projektmitarbeiter/innen und der Künstlerin gelungen ist, die Erteilung der öffentlichen Nutzung des Berliner Straßenlandes durch das Ordnungsamt, also die Genehmigung für Nada Prljas Arbeit zu bekommen. Ein langwieriger und hochkomplexer und politischer Prozess. Polizei, Feuerwehr, Straßenverkehrsamt, Tiefbauamt, Ordnungsamt mussten ihr Ok geben und viele mehr.

Die Friedrichstraße, infrastrukturell und symbolisch eine zentrale Achse, war für fast sechs Wochen erneut getrennt. Der Verkehr der sonst stark befahrenen Straße konnte nicht mehr fließen, die Menschen wurden in ihrer täglichen Routine unterbrochen. Der Unmut wuchs. Vor allem unter den Anwohner/innen und Laden- und Restaurantbesitzer/innen der Südlichen Friedrichstadt. Die sozialen Probleme der südlichen Friedrichstadt waren nicht neu. Aber sie kamen an die breite Öffentlichkeit. Anwohner/innen mobilisierten sich und sammelten Unterschriften gegen die „Peace Wall“. Andere im Kiez aktive Gruppen nutzten die Mauer für Gespräche, so wie das Bildungsnetzwerk und das Kreativquartier Südliche Friedrichstadt. Fast alle politischen Parteien positionierten sich auf Kommunalebene für oder gegen die Mauer. Der Störfaktor Kunst kam zur vollen Entfaltung.

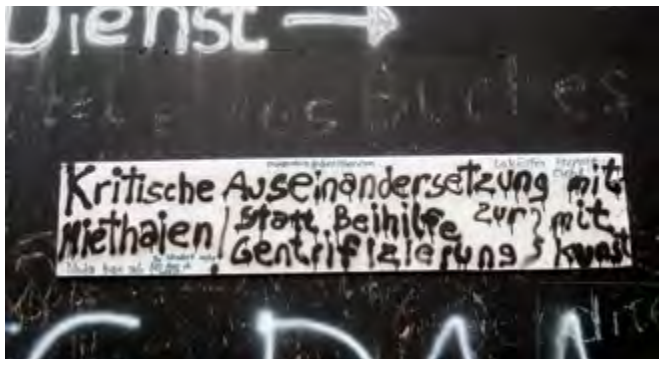
Ohne die grundsätzliche Bereitschaft des Bezirksbürgermeisters von Friedrichshain-Kreuzberg Franz Schulz, der Kunst einen Raum zu geben, wäre die Peace Wall aber nie gebaut worden.

Nada Prlja, Peace Wall, Berlin 2012, Foto: Zdravka Bajovic

Nada Prlja, Peace Wall, Berlin 2012, Foto: Artur Zmijewskii

Nada Prlja, Peace Wall, Berlin 2012, Foto: Zdravka Bajovic

Nada Prlja, Peace Wall, Berlin 2012, Foto: Zdravka Bajovic



Nada Prlja, Peace Wall, Berlin 2012, Foto: Zdravka Bajovic

> „Unsere Biennale wird sicher viel Ärger und auch Wut auslösen. Aber sie soll ja eben auch Widerstände und Widersprüche hervorbringen. Du sollst dich fragen, wo du stehst. Wenn die Kunst das schaffte, wäre schon etwas erreicht."
>
> (Joanna Warsza, Co-Kuratorin der Biennale 7 in einem Interview, Mai 2012)

Die Peace Wall löste eine Kontroverse aus. Mit welchen Reaktionen hattet ihr gerechnet, habt ihr auch Überraschungen erlebt?
Ich kann hier weder für die Künstlerin noch für die Kurator/innen sprechen. Das Projekt war aber von Anfang an auf eine Debatte und auf Konflikt angelegt und auf den mussten wir nicht lange warten. Die ersten Beschwerdeanrufe und Emails trafen bereits am ersten Tag in den Biennale Büros ein. Die Fragen konzentrierten sich früh darauf, wann die Mauer wieder wegkomme.

Peace Wall wurde benutzt und bearbeitet. Sie war Werbeträger vor allem für die sich ausgegrenzt fühlenden Gewerbetreibenden der Südlichen Friedrichstadt, sie war Infotafel für Veranstaltungen und Beschwerde- und Aggressionsentlader. Sie war eine soziale Plastik. Beuys hätte seine Freude an der Arbeit gehabt.

Peace Wall wurde mit faulen Eiern beworfen, mit Graffiti besprüht, mit Wandfarbe überschüttet. Unbekannte nutzten sie als Müllhalde für Kühlschränke und Bauschutt.

Zusammengefasst fühlten sich die Menschen, vor allem die direkten Anwohner/innen lebenspraktisch, visuell, aber auch existenziell bedroht. Immer wieder war zu lesen und zu hören, dass das keine Kunst sei.

Überrascht war ich aber doch über den offenen Rassismus einiger Akteure gegenüber der migrantischen Bevölkerung und gegen die Künstlerin. Schockierend war das lähmende Schweigen der migrantischen Mehrheit. Eine Mischung aus Ohnmacht und Desinteresse. Nadas Wunsch, dass die Peace Wall den Stimmlosen eine Stimme gewährt, ist meines Erachtens in der Form nicht eingetreten.

Die Bezirksverordnetenversammlung von Friedrichshain-Kreuzberg lehnte einen Eilantrag auf Abriss des Kunstwerkes ab. Warum entschied sich Nada Prlja dennoch, die Arbeit vorzeitig abzubauen?
Die Lage spitzte sich zu, vor allem was die Gewaltbereitschaft gegen die Künstlerin und das Objekt selbst anging. Denn Nada Prlja war in der zweiten Hälfte des Projektes anwesend und suchte das Gespräch mit Interessierten: Anwohner/innen, Tourist/innen, Presse. Es war immer eine Übersetzerin mit ihr unterwegs, da sie selber kein Deutsch spricht.

Nach etwa vier Wochen lud die Wirtschaftsförderung Friedrichshain-Kreuzberg in Kooperation mit der IG Friedrichstraße zu einem Kiezrundgang und anschließendem Gewerbegespräch im Hotel Angleterre ein. Die Künstlerin und ich waren zuhörende „Gäste". Die Stimmung war sehr angespannt – am Ende der Veranstaltung wurde die Künstlerin massiv unter Druck gesetzt. Ein Mann mit Benzinkanister drohte sogar damit, sich an der Mauer zu verbrennen, wozu es natürlich nicht kam, aber diese Begebenheit zeigt, wie angespannt die Stimmung war.

Was einfach deutlich wurde, war, dass wir zwar von offizieller Seite die Genehmigung hatten, dass sich aber die Anwohner und Ladenbesitzer übergangen fühlten.

Was tun? Auf das Recht bestehen? Auf die Autonomie und Legitimität der Kunst pochen? Oder aber dem „Volk" entgegenkommen?

Es war aber nicht nur die Künstlerin, die hier zu entscheiden hatte, sondern ebenso die Kurator/innen, die Direktorin und auch der Bezirksbürgermeister. Es ging dann doch um mehr. Denn die Frage ist doch, was passiert wenn Kunst den institutionellen Rahmen verlässt und bewusst im öffentlichen Raum ihre Wirksamkeit und Möglichkeiten austestet?

Die Peace Wall stand nur einige Wochen, ein kurzer Zeitraum für ein Engagement in politischen Initiativen. Konntet ihr die Anti-Gentrifizierungs-Bewegung erreichen? Bestehen Initiativen fort, auf die ihr Euch bezieht?
Eine Biennale hat eine kurze Lebenszeit. Die nächste ist bereits in Planung. Die Künstlerin und die Kurator/innen arbeiten an neuen Projekten. Damit will ich sagen, dass es sehr schwierig ist, Initiativen fortzusetzen.

Ein Teil der künstlerischen und kuratorischen Herangehensweise war der Anspruch, dass die Initiativen sich selbst organisieren. Es gab weder Tafeln an der Peace Wall, die das Projekt erklärt haben, noch in den Gesamtzusammenhang der Kunstbiennale gestellt haben. Wir haben im Vorfeld viele Gespräche geführt, mit Aktivist/innen, Soziolog/innen, Architekt/innen, Lokalpolitiker/innen, Sozialarbeiter/innen, Lehrer/innen und Jugendlichen im Kiez und diese eingeladen, mit der Mauer zu arbeiten. Die Reaktionen waren sehr unterschiedlich. Die meisten wollten sich aber nicht positionieren oder waren überfordert.

Ein konkreter lokaler Effekt war aber die Gründung des Vereines „Durchblick", am 19. Juni 2012, drei Tage nach dem Abbau der Peace Wall, eine Interessenvertretung von Gewerbetreibenden der Südlichen Friedrichstadt.

Ist es mit Arbeiten wie der Peace Wall der 7. Biennale Biennale gelungen, die Kunst wieder näher an die gesellschaftliche Wirksamkeit heranzuholen?
Ich denke Ja. Zumindest theoretisch. Es ist interessant, wie schnell sich die Herangehensweise der 7. Berlin Biennale statt mit Kunst Fragen zu stellen oder Antworten zu geben, in den Kunstdiskurs eingebettet hat und in den Feuilletons und Ausstellungen weiterdiskutiert wird.

Die Kraft von partizipativen Projekten im öffentlichen Raum liegt vor allem in ihrer Unvorhersehbarkeit des Prozesses. Diese hängt von vielen Akteur/innen ab. Kunst kann in der Form viel mehr Freiheiten herstellen als die Politik. Und diese Freiheit gilt es weiterhin zu verteidigen und zu entfalten.

Interview: Britta Schubert

Humboldtbox, Schlossplatz Berlin, Foto: Christiane Necker

ERINNERUNGS-ARCHITEKTUREN

Rekonstruktion als gesellschaftliches Phänomen

Seit den frühen 1990er Jahren kann man in Europa von einer regelrechten Rekonstruktionswelle sprechen. So versuchen die Regierungen der post-sozialistischen Länder mit aufwendigen Architekturprojekten das Rad der Geschichte zurückzudrehen und an die Zeit vor dem Kommunismus anzuknüpfen. Das Verlangen nach historischen Kulissen und Bildern verdankt sich aber auch einer nostalgischen Sehnsucht nach dem verlorenen Glanz aristokratischer bzw. großbürgerlicher Monumentalbauten oder dem Bedürfnis nach einem identitätsstiftenden Genius loci. Zwar stellen Rekonstruktionen nur einen geringen Anteil am städtischen Baugeschehen dar, doch häufig handelt es sich dabei um repräsentative Objekte, die ein großes mediales und öffentliches Interesse auf sich ziehen.

Von der Restauration zur Rekonstruktion

Die Frage ist, ob Kopien längst verloren gegangener Bauwerke überhaupt zulässig sind? Handelt es sich bei der „Altgier“ (Friedrich Nietzsche) nach dem Vergangenen um ein legitimes gesellschaftliches Bedürfnis oder hat die „Authentizität“ der Bausubstanz absoluten Vorrang?

Die Architekturtheorie unterscheidet klar zwischen Wiederaufbau und Rekonstruktion. Unter Wiederaufbau versteht man die sofortige Wiederherstellung eines Gebäudes oder eines Stadtensembles, das durch eine Naturkatastrophe oder durch kriegerische Ereignisse zerstört wurde. Bei Rekonstruktionen handelt es sich um die Neuherstellung nicht mehr existierender architektonischer Objekte anhand von Bildern, schriftlichen Beschreibungen oder anderen Informationsquellen. Dieses Verfahren wird vornehmlich dann praktiziert, wenn der Verlust des Bauwerks mit einer größeren zeitlichen Distanz verbunden ist.

Als Vorläufer der Rekonstruktion kann man die Restaurierungsprogramme des Historismus ansehen. Ausgelöst durch sentimentale und romantische Strömungen, erfuhr im 19. Jahrhundert das Mittelalter – von der Aufklärung noch als barbarisch und „finster“ eingestuft – eine neue Wertschätzung. In Ländern wie Frankreich, England oder Deutschland setzten sich adelige und bürgerliche Kreise für die Restaurierung von Burgen und Kathedralen als Zeugnisse mittelalterlicher Größe ein. Doch gegen Ende des Jahrhunderts geriet diese Erinnerungspraxis in die Kritik: Sie stelle eine Verfälschung des vorgefundenen Zustandes dar und das historische Monument verliere durch die bauliche Interpretation seinen unwiederbringlichen Wert. Vor allem der Kunsthistoriker Georg Dehio (1850-1932), der den modernen Denkmalbegriff im deutschsprachigen Raum entscheidend geprägt hat, polemisierte gegen solche gebauten Geschichtsphantasien des Historismus: „Konservieren, nicht restaurieren“ lautete sein Grundsatz. Bis heute sehen sich Kunstwissenschaft und Denkmalpflege (wenn auch zunehmend defensiv) dieser „Authentizitäts-Ethik“ verpflichtet: Die neu errichteten Gebäude gäben nur vor, historische Bauwerke zu sein. Damit ist insbesondere die „Kulissenarchitektur“ gemeint, die heute bei Rekonstruktionen häufig zum Einsatz kommt. In solchen Fällen beschränkt man sich auf eine historisierende Fassade, während das Innere des Gebäudes modernen Funktionserfordernissen entspricht.

Knossos, Kreta, Die Mutter der historischen Rekonstruktion, Foto: Rich Jaques

Asisi-Panorama im Hof des Pergamon-Museums, 2012, Foto: Stadtlichtpunkte

Checkpoint Charlie, Foto: Martin Schönfeld

„Altstadt“-Konstruktionen

Bei den Rekonstruktionsbestrebungen spielt die „Altstadt“ eine besondere Rolle. Seit dem 19. Jahrhundert lassen sich mehrere Wellen ausmachen.

Die erste Konjunktur fiel in die Zeit der Industrialisierung, wo das Wachstum der Städte eine enorme Beschleunigung erfuhr. Angesichts der zerstörerischen Dynamik des liberalen Kapitalismus entwickelte sich gerade im Bildungsbürgertum eine Sensibilität dafür, welche kulturellen und baulichen Verluste der städtische Modernisierungsprozess mit sich brachte. Auf Betreiben von Traditions- und Heimatvereinen wurde der Denkmalbegriff um die Kategorie des „Stadtbildes“ erweitert. Aus deren Perspektive ging es nicht um die kunstgeschichtliche Bedeutung historischer Bauwerke, sondern um einen subjektiven, sich bildlich erschließbaren „Alterswert“.

Um 1900 wurde von der Stadtplanung die „Altstadt“ erstmals als historischer Stadtkern funktional definiert. Sie galt als Problemraum, der sich durch übermäßige Verdichtung, Enge und soziale Missstände auszeichnete. Der Ruf nach einer „Gesundung“ der „Elendsviertel“ traf in (West-)Europa auf eine wachsende Zustimmung. Nach dem Ersten Weltkrieg versuchte die städtebauliche Moderne radikal mit dem „Alten“ zu brechen. Als berühmt-berüchtigtes Beispiel sei hier auf die Sanierungsplanung Le Corbusiers für Paris verwiesen. Er wollte die existierende Altstadt bis auf wenige markante Bauwerke und Denkmäler beseitigen und wandte sich explizit gegen eine historisch-atmosphärische Einbettung ikonischer Gebäude. Der Architekt setzte ganz auf die appellierende Wirkung von merkmalsstarken „Superzeichen“ in einer „gereinigten“ Umgebung. Das Konzept eines auf Isolierung und Enttextualisierung beruhenden Denkmalbegriffs schlug sich auch in der Charta von Athen (1933) nieder, die als Gründungsmanifest des modernen Städtebaus gilt.

In den 1930er Jahren verstärkten sich die Bemühungen der Kommunen, die maroden Altstadtkerne grundlegend zu sanieren. Neben Abriss und Neubau gemäß den „sozial-hygienischen“ und baupolizeilichen Standards („Entkernung“, Reduzierung der Nutzungsdichte etc.), ging es auch um die Erhaltung des Altbaubestandes. Doch nicht im Sinne eines denkmalpflegerischen Schutzprogramms, sondern als ästhetisches Architekturprojekt. Die Herstellung einer mittelalterlichen Idealstadt erforderte die Beseitigung der „Kulturschicht“ des 19. Jahrhunderts. Parallel zur Modernisierung des Stadtraums wiesen die Planer überschaubare Altstadtkerne als separierte „Traditionsinseln“ aus.

Dieses Leitbild dominierte auch nach 1945 beim Wiederaufbau der kriegszerstörten Städte. Doch mit dem Vormarsch des sog. Bauwirtschaftsfunktionalismus, der ganz auf die „Entflechtung“ und „Entmischung“ städtischer Strukturen setzte, gerieten Überlegungen zu einer „Altstadt-Bewahrung“ aus dem Fokus der Planungsdiskussionen. Allerdings wuchs in der städtischen Bevölkerung das Unbehagen über die zerstörerischen Auswirkungen des modernen Städtebaus. Historische Baubestände und vormals stigmatisierte Altbauquartiere erfuhren eine neue gesellschaftliche Wertschätzung. Mit großer Verspätung reagierte darauf die Europäische Kampagne für Denkmalschutz (1975), die sich für eine Erhaltung und Wiederbelebung alter Stadtgebiete einsetzte. Den verödeten Stadtzentren der Moderne wurde suggestiv die formenreiche Vielfalt historischer Stadtbilder gegenübergestellt.

Damit setzte eine weitere „Altstadt“-Konjunktur ein, die bis heute anhält. Standen früher bei Restaurationen und Rekonstruktionen Heimat, Erbe und Tradition im Vordergrund, so rückten zunehmend Aspekte wie Imagepolitik, Stadtmarketing und Entertainment in den Vordergrund. Heute dient die Produktion des Erlebnisraums „Altstadt“ vornehmlich dem „touristischen Blick“ und dem Konsum von Bildern bzw. Zeichen.

Berliner Schlossträume

Was die Problematik der Rekonstruktion anbetrifft nimmt Berlin eine Sonderstellung ein. Durch die Teilung Deutschlands existierten in der Stadt über Jahrzehnte hinweg zwei von einander getrennte urbane Systeme. Nach der Vereinigung unternahm die Politik große Anstrengungen die beiden Teile von Berlin wieder zusammenzuführen. Städtebaulich orientierte man sich dabei am Modell der Europäischen Stadt. Die Beschwörung der lokalen Historie (Kaiserzeit, die glamourösen „Zwanziger Jahre“) lieferte dafür die passenden Mythen. Vor allem im Bereich des Zentrums konzentrierte sich die städtische Administration darauf, die Spuren der „sozialistischen Stadt“ zu tilgen. Das 1996 von der Verwaltung erarbeite und 1999 vom Senat beschlossene Planwerk Innenstadt, war konzeptionell der sog. kritischen Rekonstruktion verpflichtet. Unter diesem Motto hatte bereits 1987 die Internationale Bauausstellung (IBA) in West-Berlin gestanden. Das Gutachten plädierte dafür, die Ost- und Westhälfte der City architektonisch aufzurüsten und auf der Grundlage des historischen Stadtgrundrisses wieder „Urbanität durch Dichte“ zu erzeugen.

Für die Wiederherstellung des verloren gegangenen Stadtbildes wurden nach und nach die baulichen Monumente der DDR beseitigt. Der Abriss des Palastes der Republik (2008) stellte den Schlusspunkt dieser Art von Vergangenheitsbewältigung dar. Damit wiederholte sich gewissermaßen die Geschichte: Mit der Sprengung des Berliner Stadtschlosses im Jahre 1950 hatte Walter Ulbricht, damals Generalsekretär der Sozialistischen Einheitspartei (SED), ein deutliches Zeichen gesetzt. Symbolisch stand der Abriss für den Untergang des Preußentums. Darüber hinaus ging es um die Schaffung einer architektonischen Silhouette, die der neuen Gesellschaftsordnung entsprach. In den nächsten Jahrzehnten kam es zu einer großflächigen Umgestaltung des historischen Berliner Stadtzentrums, das zum Repräsentations- und Bühnenraum des Regimes ausgebaut wurde. Anstelle des Schlosses war ursprünglich ein Hochhaus projektiert, aber erst Mitte der 1970er Jahre ließ die Staatsführung auf der Brachfläche den Palast der Republik errichten, der hauptsächlich für kulturelle Veranstaltungen genutzt wurde.

Nach dem Fall der Mauer setzte bald eine Diskussion über den möglichen Wiederauf-

Rekonstruktion der Fassade des Braunschweiger Schlosses, Foto: MG 007

bau des Berliner Stadtschlosses ein. Die Forderungen nach einer Rekonstruktion waren nicht zuletzt auch von revanchistischen Motiven geprägt: Hatte der Abbruch des Schlosses den Sieg der Kommunisten signalisiert, so sollte nun dessen Wiederrichtung als Symbol ihres Scheiterns in die Geschichte eingehen. In diesem Sinne argumentierte etwa Joachim C. Fest, damals Mitherausgeber der Frankfurter Allgemeinen Zeitung. Zudem waren nach der Vereinigung Teile der Eliten daran interessiert, durch die Wiederbelebung von traditionsträchtigen Symbolbauten die nationale Identitätsbildung zu fördern. Im Gegenzug kritisierten die Gegner des Schlossprojekts, dass es sich dabei um Kompensationsstrategien handle, die die Katastrophen des 20. Jahrhunderts auszublenden versuchen Nachdem 2002 der Deutsche Bundestag den Wiederaufbau des Berliner Stadtschlosses beschlossen hatte, fiel dann, trotz zahlreicher Bedenken, die Entscheidung des Preisgerichts am 28. November 2008 einstimmig zugunsten des Entwurfs von Franco Stella aus: Dieser sieht den Nachbau eines Gebäudes vor, das zwar in den Kubatur dem ursprünglichen Schloss entspricht, aber in seinen abstrahierten Bezügen zu den historischen Fassadengliederungen eine Geschlossenheit aufweist, die stark vom realen Vorbild abweicht. Die nuancierte Baugeschichte des Schlosses, das neben dem Barock auch Stilelemente aus der Zeit der Renaissance, des Klassizismus und des Historismus aufwies, bleibt unberücksichtigt. Zudem soll der Ost-Flügel an der Spreeseite in einer modern-rationalistischen Form gestaltet werden. Es handelt sich also im Grunde genommen um einen Entwurf, der sich lediglich partiell auf die Historie bezieht. Unter dem Namen Humboldt-Forum soll das Gebäude als kultureller Ausstellungsort fungieren.

Angesichts dieser „postmodernen" Erinnerungsarchitektur lassen sich zwei grundsätzliche Aussagen zu den aktuellen Rekonstruktionsbestrebungen machen: Im Gegensatz zum Historismus des 19. Jahrhunderts fungiert das Zitieren der Vergangenheit nicht mehr als Handlungsmodell einer bürgerlichen Selbstvergewisserung, die darüber einen sinnträchtigen und auf die Zukunft gerichteten Rückblick praktizierte. Heute geht es um die Suche nach einer sinnhaltigen Gegenwart. Dafür dient die Geschichte nur noch als Alibi. Die Aufgabe der Rekonstruktionsarchitektur besteht u.a. darin, als Illusions- und Kompensationsraum für die lebensweltlichen Zumutungen der Moderne zu funktionieren. Im Zentrum dieser Simulationsstrategie steht eine gezielte Bilderpolitik, die auf visuelle Effekte des Bewunderns und des Erstaunens setzt. Doch worauf beziehen sich diese Bilder? Bereits Ende der 1960er Jahren hatte der Situationist Guy Debord in Die Gesellschaft des Spektakels vor der uneingeschränkten Macht von Bildern gewarnt, die die Realität zu vereinnahmen drohen: „Da, wo sich die wirkliche Welt in bloße Bilder verwandelt, werden diese bloßen Bilder zu wirklichen Wesen und zu den wirkenden Motivierungen eines hypnotischen Verhaltens."

Klaus Ronneberger

GEDENK- UND INFORMATIONSORT TIERGARTENSTRASSE 4

Der Vorplatz der Philharmonie mit der Bodenplatte nach einer Gedenkveranstaltung, im Hintergrund eine Informationstafel der Topographie des Terrors, Foto: Alexandra Pohlmeier

Auf dem Grundstück der heutigen Philharmonie am Tiergartenrand stand bis in die frühen 1950er Jahre jene Villa, in der seit Frühjahr 1940 die Planungs- und Verwaltungsbehörde für die „Euthanasie"-Morde untergebracht war. Der Grundriss dieser Villa überschneidet sich mit dem Foyer des Konzerthauses. Auf dem nordöstlichen Teil des Philharmonie-Vorplatzes, wo sich eine stillgelegte Bushaltestelle befindet, wird ab Sommer 2013 der nationale „Gedenk- und Informationsort für die Opfer der nationalsozialistischen ‚Euthanasie'-Morde" entstehen. Grundlage für die nationale Bedeutung ist ein Bundestagsbeschluss vom November 2011, in dem auch ein Kostenrahmen von 500 000 Euro für die Realisierung festgelegt ist. Im November 2012 wurde der Gestaltungswettbewerb abgeschlossen. Realisiert wird der Entwurf der Architektin Ursula Wilms, des Künstlers Nikolaus Koliusis und des Landschaftsarchitekten Heinz W. Hallmann.

Nach ihrer Adresse Tiergartenstraße 4 wurden sowohl die Behörde als auch das Mordprogramm selbst benannt: „T 4". Die „Aktion T 4" richtete sich gegen Menschen, deren Dasein die Nationalsozialisten als „lebensunwert" ansahen, vor allem gegen Patienten aus Heil- und Pflegeanstalten mit psychischen Krankheiten und geistigen Behinderungen, aber auch gegen Menschen mit körperlichen Behinderungen, chronischen Krankheiten, gegen Menschen, die an Epilepsie, Alterssenilität, Geschlechtskrankheiten litten, gegen unangepasste „Asoziale" und gegen Menschen, die aus unterschiedlichen ideologischen Motiven als „minderwertig" angesehen wurden. Kranke Juden waren in besonderem Maße betroffen. Die Tötungen wurden in sechs Mordzentren mit Gaskammern vorgenommen.

Die beteiligten Ärzte und Bürokraten bezeichneten die Mordaktion beschönigend als „Euthanasie". Mehr als 70 000 Menschen fielen ihr zum Opfer, bis sie im August 1941 aufgrund von Unruhen in der Bevölkerung offiziell eingestellt wurde. Das Morden, das bereits im August 1939 mit einer „Kindereuthanasie"-Aktion begonnen hatte, wurde jedoch nach dem August 1941 dezentral fortgesetzt, sowohl in den Kliniken durch Medikamente, Injektionen und Nahrungsentzug als auch in den besetzten Ländern durch „Freiräumen" der Anstalten für Wehrmacht und SS. Insgesamt starben mehr als 200 000 Menschen durch nationalsozialistische Krankenmorde. Dabei ist allerdings die europäische Dimension, speziell das Geschehen in Osteuropa, bisher noch wenig erforscht.

In beiden Teilen Deutschlands waren diese Opfer jahrzehntelang vom öffentlichen Gedenken ausgeschlossen. Auch die Erinnerung an die Rolle der Ärzte und Wissenschaftler als Mittäter und Nutznießer war lange ein Tabu. Bis heute sind die nationalsozialistischen Krankenmorde und Zwangssterilisationen ein schwieriges und in der breiteren Öffentlichkeit noch kaum wahrgenommenes Thema. Erst seit Mitte der 1980er Jahre machten Bürgergruppen, Klinikmitarbeiter, Wissenschaftler und Angehörige der Opfer auf das Thema „Euthanasie" und auf die historischen Orte aufmerksam. Am Ort der „T 4"-Villa organisierte 1987 eine Initiativgruppe um die Berliner Geschichtswerkstatt eine Dokumentationsausstellung in einem ausrangierten und umgebauten Doppeldecker-Bus, von außen grau gestrichen wie jene „Grauen Busse", die in der NS-Zeit die Patienten in die Tötungsstätten brachten.

Der wichtigste nächste Erinnerungs-Schritt war 1988 die Einweihung einer Gedenktafel im Boden neben jener großen Cortenstahl-Skulptur von Richard Serra, die der Senat kurz zuvor zwar als „Euthanasie"-Denkmal dort aufgestellt hatte, die jedoch von den Besuchern des Ortes meist als Kunst am Bau für Hans Scharouns Philharmonie gesehen wurde. Die Bodentafel war seither der Ort, an dem immer wieder Gedenkveranstaltungen und Mahnwachen abgehalten wurden. Je mehr das Thema „Euthanasie" jedoch in die Wahrnehmung der Öffentlichkeit rückte, desto deutlicher wurde auch, dass die Freifläche vor der Philharmonie der historischen Bedeutung des

1 Preis: Blick nach Süden auf die Glaswand; rechts das Informationspult, links die Sitzbank, Foto: Wilms, Koliusis, Hallmann

1. Preis: Blick nach Osten, Foto: Wilms, Koliusis, Hallmann

Ortes nicht entspricht: eine stillgelegte Bushaltestelle mit einer leicht zu übersehenden Schrifttafel im Boden, die oft mit Blättern und Unrat bedeckt ist oder hinter parkenden Autos versteckt.

So bildete sich im Jahr 2007 der „Runde Tisch T 4“ unter dem organisatorischen Dach der Stiftung „Topographie des Terrors“, ein Zusammenschluss von Gruppen, Verbänden, Verwaltungsvertretern und engagierten Einzelpersonen. Er initiierte oder unterstützte Aktivitäten, die dazu beitrugen, den Ort wieder stärker ins Bewusstsein der Stadt zu rücken (Näheres dazu auf der Website www.gedenkort-t4.eu, unter: Gegenwart/Erinnerung im Stadtraum). Als Hauptaufgabe sah es der „Runde Tisch T 4“ jedoch an, ein Profil für den zukünftigen Erinnerungsort zu entwickeln. Der einstige Ort der Täter war mit seiner bronzenen Bodenplatte seit 1988 zum zentralen Treffpunkt für Feierstunden und Kranzniederlegungen geworden. Dennoch argumentierten manche Beteiligte, aus Respekt vor den Opfern verbiete sich trauerndes Gedenken an diesem Ort; vielmehr sollten hier höchstens einige Tafeln mit historischen Informationen entstehen, getrennt davon hingegen ein Mahnmal im Kontext der nationalen NS-Gedenkorte, also in Nachbarschaft zum „Holocaust“-Denkmal. In einem Symposium zum „Umgang mit dem historischen Gelände Tiergartenstraße 4“ konnte 2009 schließlich ein Konsens für einen „Gedenk- und Informationsort“ in der Tiergartenstraße gefunden werden. An diesem Standort ist das Projekt gewissermaßen ein vorgezogener Teil der Freiraumplanung der Landschaftsarchitekten Valentien + Valentien für das Kulturforum. Auf dessen Grundlage sollen die Freiflächen zwischen Neuer Nationalgalerie und Philharmonie neu geordnet und wichtige Sicht- und Wegebeziehungen zwischen den kulturellen Einrichtungen hergestellt werden.

Aus der Definition „Gedenk- und Informationsort“ und der stadträumlichen Situation des weltberühmten Philharmonie-Gebäudes und des Kulturforums im Umbruch ergab sich die besondere Aufgabenstellung für das Verfahren. Der Auslober entschied, einen Gestaltungswettbewerb mit vorgeschaltetem internationalen Bewerberverfahren durchzuführen, also keinen reinen Kunstwettbewerb. Zugelassen waren ausschließlich Arbeitsgemeinschaften unter Federführung von Künstler/innen und/oder Gestalter/innen in Zusammenarbeit mit Landschaftsarchitekt/innen. Erwartet wurde von ihnen hohe professionelle Qualifikation sowie besondere Sensibilität für das schwierige Thema. Ein Auswahlgremium suchte aus 92 Bewerbungen 30 Teams zur Teilnahme aus.

Aufgabe war es, wie es in der Ausschreibung hieß, eine Gestaltungskonzeption zu entwickeln, die der „nationalen Bedeutung des Ortes im zeitgenössischen Gedenkkontext gerecht wird“. Anders als das „Holocaust“-Denkmal und die Gedenkorte für die Homosexuellen und die Sinti und Roma ist die „T 4“-Adresse ein authentischer Ort – nicht der Massenmorde selbst, sondern ihrer verbrecherischen Planungsbürokratie. Ziel sollte es sein, „durch die künstlerische Gestaltung des Ortes vielfältige Ansätze zur gedanklichen und emotionalen Auseinandersetzung mit der Gesamtthematik zu schaffen, die auch für nachfolgende Generationen erfahrbar bleiben soll“. Daher war von Anfang an der Informationsanteil am zukünftigen Gedenkort von großer Bedeutung. Vermittelt werden sollen die grundlegenden Kenntnisse über Entstehungsgeschichte, Durchführung und Nachwirkungen der NS-„Erbgesundheits“-Politik, der Krankenmorde und der Verbindungen des „Euthanasie“-Mordprogramms zum „Holocaust“. Dabei soll die Darstellung exemplarischer Lebensgeschichten von Opfern einen besonderen Stellenwert erhalten. Für die Vermittlung dieser Informationen sah die Ausschreibung zwei Ebenen vor: eine „Sichtbarkeitsebene“, für die ein Gesamtkonzept zur Präsentation dokumentarischen Materials verlangt wurde, und „Vertiefungsebenen“ mit Medienstationen. Gefordert wurde ausdrücklich barrierefreier Zugang, nicht nur als physische Zugänglichkeit, sondern auch als barrierefreie Vermittlung der Inhalte über mehrere Sinne. Menschen mit Behinderungen sollen angesichts des Themas „Euthanasie“ von dem zukünftigen Erinnerungsort ganz besonders angesprochen werden.

28 Entwürfe wurden eingereicht. Auf unterschiedliche Weise haben sie das schwierige Spannungsverhältnis von emotionalen und sachlichen Aspekten zum Ausdruck gebracht. Wettbewerbsaufgabe war auch, die historische Adresse „T 4“ kenntlich zu machen beziehungsweise als Entwurfs- und Denk-Ebene in die Konzeption einzubeziehen. Es zeigte sich jedoch, dass die Villa als Ort der Täter in Entwürfen mit einer räumlich wirkenden, über eine Bodenmarkierung hinausgehenden Nachzeichnung der Fläche oder des Umrisses eine allzu dominante Wirkung entfaltete. Manche Teilnehmer entwarfen Naturmetaphern, gärtnerische, skulpturale, labyrinthische Formationen oder begehbare Schriftbilder als Rahmen für die historischen Informationen. Die Jury bestimmte in mehreren Rundgängen einen ersten, einen zweiten und einen dritten Preis sowie drei gleichrangige Ankäufe. Die Realisierungsempfehlung ging mit acht von insgesamt neun Stimmen an den Entwurf von Ursula Wilms, Nikolaus Koliusis und Heinz W. Hallmann.

Drei parallele, von der Straße zur Philharmonie verlaufende Elemente auf schwarzem Beton-Grund gliedern und prägen den Ort: eine große, blaue Glaswand, ein lang gestrecktes, winkelförmiges Pult als Informationsträger für die Open-Air-Ausstellung und drei Medienstationen sowie eine Sitzbank aus Beton als Ruhebereich und Treffpunkt. Die Gedenkplatte von 1988 verbleibt und wird in das Konzept integriert. Die Glaswand, so die Verfasser, steht sinnbildlich für die Verbindung des Betrachters zu den „zwar physisch getöteten, aber durch unser Nicht-Vergessen und Erinnern doch weiter lebenden Menschen“.

Hierzu formulierte die Jury: „Ein fragiler Ort, ein zurückgenommener, zurück gewonnener Ort in der Stadt. Der Gedenk- und Informationsort ... drängt sich nicht auf und ist doch, durch die lange hellblaue Wand, unübersehbar. Wenige starke Elemente prägen das Konzept. Ein dunkler Untergrund, in leichter Schräglage gekippt, markiert das Grundstück. Der Villa wird keine Referenz erwiesen, sie bleibt unsichtbar. In der Mitte des Platzes steht eine große hellblaue Glaswand, auch sie scheinbar zufällig gesetzt. Sie bildet die symbolische Trennung derer, denen Unrecht geschah, von denen, die die Verbrechen begingen... Trotz der geometrischen Strukturen des Entwurfs werden keine Richtungen aufgebaut, vielmehr treten durch die leichten Verschwenke, durch horizontale wie vertikale Kippungen und vor allem durch die hellblaue Glaswand Irritationen auf, die falsches Pathos nicht aufkommen lassen, aber nachdenklich machen.“

Auf den 1. September 1939, den Tag des Kriegsbeginns, war Hitlers „Euthanasie“-Befehl vom Oktober 1939 vordatiert worden, um die Krankenmorde als kriegswichtig zu legitimieren. Zum Jahrestag am 1. September 2013 sollte der Gedenk- und Informationsort eigentlich schon eingeweiht werden, doch viele inhaltliche, medientechnische und Kosten-Fragen sind noch nicht gelöst. Zum einen ist für ein derart gesellschaftsrelevantes Projekt von „gesamtstaatlicher Verantwortung“, wie es im Bundestagsbeschluss heißt, die Realisierungssumme mit 500 000 Euro viel zu knapp kalkuliert. Ein Vergleich mit den 2,8 Millionen Euro für die Realisierung des Sinti- und Roma-Denkmals wirft kein gutes Licht auf die Prioritätensetzung des Bundes und zeigt, wie nachlässig mit dem lange verdrängten Thema „Euthanasie“-Erinnerung auch heute noch im politischen Raum umgegangen wird. Zum zweiten wurden die Produktionskosten der Inhalte und die Unterhaltskosten der Medienstationen bisher weder genau kalkuliert noch haushaltsmäßig gesichert. Zum dritten konnte die DFG-finanzierte Arbeitsgruppe „Transferprojekt“ – ein Historiker-Team, das in Zusammenarbeit mit der Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas die Text- und Bild-Inhalte erarbeiten soll – erst im Frühjahr 2013 die Arbeit aufnehmen. Angestrebt wird nun ein symbolischer erster Spatenstich im Sommer 2013; die Einweihung wird vermutlich 2014 stattfinden.

Zur Einstimmung sei hier auf eine temporäre Open-Air-Ausstellung im Rahmen des Themenjahres 2013 „Zerstörte Vielfalt“ hingewiesen, erarbeitet von einem unabhängigen Autorenteam, dem die Verfasserin dieses Beitrags angehört. Sie wird am 5. Mai auf dem Philharmonie-Vorplatz eröffnet. Ihr Titel: „Tiergartenstraße 4 – Geschichte eines schwierigen Ortes“ (www.t4-ausstellung.de).

Stefanie Endlich

Auslober: Land Berlin, vertreten durch den Regierenden Bürgermeister von Berlin/Senatskanzlei – Kulturelle Angelegenheiten, in Abstimmung mit der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt, sowie Der Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien
Preisgerichtssitzung: 22./23. November 2012
Realisierungsbetrag: 500.000 Euro
Aufwandsentschädigung: 800 Euro
Fachpreisrichter: Dagmar Pachtner, Stefanie Endlich, Katharina Jedermann, Wilfried Kühn, Donata Valentien (Vorsitz), Thilo Schulz (ständig anwesender Stellvertreter)
Sachpreisrichter: Sigrid Falkenstein (Runder Tisch), Ingeborg Berggreen-Merkel (Bundeskulturbeauftragter), André Schmitz (Staatssekretär Kulturelle Angelegenheiten), Manfred Kühne (SenStadt)
Wettbewerbskoordination: Ralf Sroka
Vorprüfung: Ralf Sroka, Dorothea Strube

2. Preis: Dreier Frenzel Architektur + Kommunikation mit Susanne Muller (visual artist) und Axel Klapka (k1 Landschaftsarchitekten), Berlin/Lausanne

Das Gelände bleibt, wie es ist. Auf den Straßenboden schreibt ein kleiner Roboter mit Kreide den Satz „I love you“, kontinuierlich, zufallsgesteuert und immer wieder vom Regen weggewaschen – „…den Versuch wagen, tiefste Unmenschlichkeit mit Menschlichkeit zu beantworten“. Opferbiographien und Informationen gibt es entlang eines Weges zur Gedenkplatte und am Rand des Geländes.

3. Preis: Dagmar von Wilken (Ausstellungsgestaltung) mit Henningsen Landschaftsarchitekten, Berlin

Eine begehbare Raumplastik mit geneigten und schrägen dunklen Betonscheiben ist Informationsträger für Dokumentation und Medienstationen. Nur aus der Vogelperspektive ist erkennbar, dass ihr Grundriss sich aus der abstrakten Chiffre der „T4“-Adresse ableitet. Ein großformatiges Sichtfenster mit einem Foto der Villa verweist auf deren Standort.

Ankauf: Martin Bennis, Berlin, mit Weidner Händle Atelier Stuttgart und Frank Lohrberg Stadtlandschaftsarchitektur Berlin

Glastafeln als bedruckte und beleuchtete Informationsträger mit Medienstationen gliedern den Ort in Bereiche für Opferbiographien und für historische Hintergründe. Bodenringe, die ins Umfeld ausgreifen, verweisen symbolisch auf die Vielzahl der Opfer. Bedruckte Glasscheiben auf der Kontur der Villa zeigen fotografisch Fragmente ihrer Fassade.

Ankauf: Frank Dölle (D + S Architekten GbR) mit Frédéric Guille und Landschaftsarchitektur Birgit Hammer, Berlin

Ein zunächst einladend erscheinendes „Heckentheater“ führt die Besucher in Nischen mit „verstörenden Textfragmenten“ und Informationsterminals. Zwei großformatige, unkenntlich gemachte Portraitfotos eines Täters und eines Opfers verweisen auf die Barrieren individueller und gesellschaftlicher Aufarbeitung.

Ankauf: Horst Hoheisel mit Andreas Knitz und Christian Feusel (stadt-land-see), Kassel/Lindau

Sechs Betonstelen werden dem „Holocaust“-Denkmal entnommen und an den T4-Ort versetzt, wo sie die Ecken der Villa markieren, auch im Philharmonie-Foyer selbst, das über eine Medienstation zum Vorplatz geöffnet wird. Der Entwurf verweist auf die Zusammengehörigkeit aller Opfergruppen und auf den Zusammenhang der T4-Aktion mit den Vernichtungslagern im besetzten Osteuropa.

In der Engeren Wahl war außer diesen Entwürfen noch der Beitrag von Hans-Hermann Krafft (WES & Partner Landschaftsarchitektur) mit Hinnerk Wehberg und Henrike Wehberg-Krafft, Berlin/Hamburg

In einer Schrift-Installation aus Beton, die den gesamten Wettbewerbsbereich umfasst, werden Propaganda-Begriffe aus der NS-Zeit mit Artikeln aus dem Grundgesetz verschränkt. Auf der Grundfläche der Villa sind Begriffe der „Schreibtischtäter“ als erhabene Zeilen in den Raum gestellt; im weiteren Vorplatzbereich sind Artikel des Grundgesetzes wie Intarsien in den Boden eingelassen.

Mit dem Gedenk- und Informationsort „T 4“ wird die Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas in absehbarer Zeit verantwortlich für ein weiteres Erinnerungszeichen – nach dem Denkmal für die ermordeten Juden Europas mit dem Ort der Information (gemeinhin Holocaustmahnmal), das 2005 der Öffentlichkeit übergeben wurde, dem Denkmal für die im Nationalsozialismus verfolgten Homosexuellen aus dem Jahr 2008 sowie dem Denkmal für die im Nationalsozialismus ermordeten Sinti und Roma Europas, das unlängst eingeweiht wurde. Alle tragen lange Namen, sind jedoch Publikumserfolge – wie die „Topographie des Terrors“ auch. Dank der Zuwendungen des Bundesbeauftragten für Kultur und Medien (BKM) ist die Stiftung in die Lage versetzt, ihrem Auftrag – der ein würdiges Gedenken an alle Opfer des Nationalsozialismus umfasst – nachzukommen. Unter Verantwortlichkeit bzw. Betreuung verstehen wir allerdings mehr als rein technische Belange, nämlich die notwendige Vermittlung historischer Inhalte. Denkmäler allein sind vor allem Symbole. Dies gilt auch für den Gedenk- und Informationsort „T 4“, für den der Runde Tisch, die Stiftung Topographie und wir uns stets stark gemacht haben.

TIERGARTENSTRASSE 4

Ort der Planung und Organisation der nationalsozialistischen Patientenmorde in Europa

Hadamar, Foto: Landeswohlfahrtsverband Hessen

Soldau, Foto: Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas

Nürnberger Ärzteprozess, Foto: Wikimedia

Das Gelände des Grundstücks Tiergartenstraße 4 in Berlin steht für eines der zentralen Verbrechen der Nationalsozialisten: den Mord an zehntausenden Patienten und Heimbewohnern oder sozial bzw. „rassisch“ missliebigen Menschen. Der Mord ist – neben den Menschenversuchen in den Konzentrationslagern – das dunkelste Kapitel der Geschichte der Medizin in Deutschland und weltweit. Seine Methode, die „serielle“ Menschenvernichtung, kennzeichnet ihn als Vorstufe zur Judenvernichtung. „T 4“ steht dabei als Tarnname für eine zentrale Aktion, den einzigen Massenmord von Deutschen an Deutschen auf deutschem Boden durch Gas in sechs Tötungsanstalten. Das später als „Aktion T 4“ bezeichnete Verbrechen war allerdings nur Teil eines umfassenden Massenmordes an Patienten, Pflegebedürftigen oder sozial Ausgegrenzten während der NS-Herrschaft in nahezu ganz Europa. Die geschätzte Gesamtzahl der Opfer liegt für das Deutsche Reich bei etwa 216.000, für ganz Europa bei 300.000, wie Heinz Faulstich vor bereits zwölf Jahren nachgewiesen hat. Für Deutschland ist das Thema des Massenmordes an Patienten aus Heil- und Pflegeanstalten sowie anderer Opfergruppen gut erforscht, dennoch gibt es unterschiedliche Interpretationen; seine europäische Dimension weist aber noch viele weiße Flecken auf.

Mit dem „Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses“ vom 14. Juli 1933 griffen die nationalsozialistischen Machthaber zwar auf einen preußischen Gesetzentwurf aus der Weimarer Zeit zurück. Der Zwangscharakter des Gesetzes und die Radikalität seiner Umsetzung machen jedoch seine „rassenpolitische“ Intention deutlich. Wer etwa an Schizophrenie, manisch-depressiven Erkrankungen, an Blindheit, Taubheit, „angeborenem Schwachsinn“ und schwerer körperlicher Missbildung sowie schwerem Alkoholismus litt – oder wem diese Erkrankungen zugeschrieben wurden –, konnte auch gegen seinen Willen unfruchtbar gemacht werden. Zwangssterilisierte durften keine weiterführenden Schulen besuchen und nur andere Zwangssterilisierte heiraten. Teilweise erfolgten die Sterilisationen ohne das Wissen der Betroffenen. Mehrere Tausend Menschen, vorwiegend Frauen, starben infolge des Eingriffs. Bis 1945 wurden 400.000 Personen zwangsweise unfruchtbar gemacht.

Die Radikalisierung der rassenhygienischen Politik der Nationalsozialisten entwickelte sich stufenförmig und war offenbar in hohem Maße improvisiert. Maßgebliche Akteure waren Mitarbeiter der „Kanzlei des Führers“, Teile der Ministerialbürokratie und einzelne Ärzte, die unter der Bezeichnung „Reichsausschuss zur wissenschaftlichen Erfassung erb- und anlagebedingter schwerer Leiden“ zusammenkamen. Dieser Ausschuss setzte ab August 1939 eine reichsweite Meldepflicht für behinderte Kinder bis zum dritten Lebensjahr in Gang. Ab Sommer 1940 wurden im gesamten Deutschen Reich etwa 30 „Kinderfachabteilungen“ an Heil- und Pflegeanstalten oder Kinderkliniken eingerichtet, in die geistig oder körperlich behinderte Kinder durch die Gesundheitsämter eingewiesen, dort beobachtet und teilweise nach grausamen Experimenten schließlich mit Medikamenten getötet wurden. Den Eltern wurde die Durchführung moderner Diagnostik und Therapie vorgespielt, der Tod der Kinder als „Erlösung“ durch eine Lungenentzündung inszeniert.

Seit Sommer 1939, zeitgleich mit der Vorbereitung des Angriffs auf Polen durch die Wehrmacht, plante das Hauptamt II der „Kanzlei des Führers“ den Mord an jugendlichen und erwachsenen Patienten in Heil- und Pflegeanstalten. „Legalisiert“ wurde der Mord durch ein Schreiben Hitlers vom Oktober 1939, das auf den 1. September, den Tag des Kriegsbeginns, zurückdatiert wurde. NSDAP-Reichsleiter Philipp Bouhler sowie Hitlers Begleitarzt Dr. Karl Brandt erhielten darin den Auftrag, ärztliche Befugnisse so zu erweitern, dass unheilbar Kranken der „Gnadentod gewährt werden kann“. Die Rückdatierung des Erlasses macht deutlich, dass für die deutsche Führung mit der militärischen Expansion endgültig auch der „Krieg im Inneren“ begonnen hatte. Von der Berliner Zentraldienststelle in der Tiergartenstraße 4 wurden Meldebögen an die Heil- und Pflegeanstalten im Deutschen Reich und den angegliederten Gebieten – wie Österreich oder Böhmen-Mähren – versandt. Etwa 40 von der Zentrale angeworbene Ärzte begutachteten die Patienten und entschieden damit über Leben und Tod. Die ausgewählten Patienten – Kinder, Frauen und Männer – wurden zur Tarnung in sogenannte Zwischenanstalten gebracht , eingerichtet ab Frühjahr 1940. Busse der Gemeinnützigen Krankentransport GmbH (GeKraT), einer Tarnfirma der Zentrale in der Tiergartenstraße, transportierten die Patienten zwischen Januar 1940 und August 1941 in eine der sechs Tötungsanstalten

- Grafeneck (Württemberg),
- Brandenburg/Havel,
- Hartheim (Oberösterreich),
- Pirna-Sonnenstein (Sachsen),
- Bernburg (Anhalt),
- Hadamar (Hessen-Nassau).

Hier kamen die Verschleppten in Gaskammern nach der Einleitung von Kohlenmonoxid qualvoll um. Angestellte der Tötungsanstalten verbrannten ihre Leichen in Krematorien. Der Mordarzt – so muss man ihn nennen – hatte bereits bei der „Untersuchung“ vor der „Vergasung“ eine unverfängliche Todesursache vermerkt, die er aus einem Katalog vorgegebener Möglichkeiten auswählen konnte. Angehörige wurden in sogenannten Trostbriefen nach festem Schema benachrichtigt, Todesorte und Todesdaten gefälscht. Die Mordärzte verwendeten bei der Unterschrift Decknamen. 70.273 Kinder, Frauen und Männer kamen laut Statistik auf diese Weise gewaltsam zu Tode. Unter ihnen waren um die 2.000 Juden, die vor allem wegen ihrer Herkunft ermordet wurden. Der zentrale Ort für die „T 4“-Opfer in Berlin waren die Heil- und Pflegeanstalten im Stadtteil Buch. Hier soll – von der Stiftung mit initiiert – 2013 ein Denkzeichen mit begleitenden Informationstafeln entstehen, das die Senatskanzlei für Kulturelle Angelegenheiten maßgeblich unterstützt.

Während die Berliner Zentrale im Herbst 1939 – nach dem deutschen Angriff auf Polen – noch den Gasmord an Patienten plante, schritt der NSDAP-Gauleiter von Pommern, Franz Schwede-Coburg, bereits zur Tat. Er ließ die Bewohner pommerscher Anstalten zusammenziehen und in den Gau Danzig-Westpreußen im ehemaligen polnischen Korridor bringen. Dort wurden sie durch eine SS-Einheit erschossen. Dieses Verbrechen an deutschen Patienten war Teil der bereits im September 1939 angelaufenen Massenmorde im besetzten Polen, denen 80.000 Angehörige der polnischen Oberschicht und bis zu 17.000 psychisch Kranke – meist zusammen mit ihren Ärzten und Pflegern – zum Opfer fielen. Selbst unter Historikern können nur die wenigsten die Ortsnamen Piasnitz, Spengawsken und Schwetz zuordnen. Dabei stehen diese Orte für den „Auftakt zum Vernichtungskrieg“ (Jochen Böhler). An den Tatorten entstanden nach 1945 Gedenkorte, diese liegen in entlegenen Wäldern. Zumeist kümmern sich lokale Einrichtungen wie Schulen, Kirchen und Pfadfinderverbände um die Pflege der Massengräber. Über die Grenzen der Region hinaus sind diese Orte selbst in Polen kaum bekannt, was auch daran liegen mag, dass Polen im Krieg besonders stark gelitten hat und das Land von Massengräbern übersät ist. Auch das VII. Fort in Posen war ein solcher Tötungsort: Hier ermordeten SS-Angehörige zwischen September und Dezember 1939 erstmals 400 psychiatrische Patienten mit Giftgas.

In Ostpreußen war es Gauleiter Erich Koch, der seine Pläne für den Massenmord an Kranken vorantrieb und von Reichsführer-SS Heinrich Himmler nur noch genehmigen ließ. Das SS-Sonderkommando Lange, das zuvor polnische Anstalten „geleert“ und über 2.000 Patienten – etwa in Gnesen, Posen oder Kosten – in Gaswagen ermordet hatte, räumte Ende Mai 1940 mehrere Provinzialanstalten, die Koch in seiner Eigenschaft als ostpreußischer Oberpräsident unterstanden, vollständig oder teilweise und verschleppte die Patienten in die Kasernenanlage von Soldau. Das Städtchen war zwischen 1920 und 1939 polnisch gewesen, gehörte nun aber wieder zur deutschen Provinz Ostpreußen. Bis zum 8. Juni 1940 ermordete das Kommando dort 1.558 Deutsche und bis zu 300 Polen mit geistiger Behinderung in einem Gaswagen. Die nunmehr leeren Heilanstalten in Allenberg bei Wehlau und Carls-

hof übernahm die Waffen-SS zur Pacht; in Carlshof kamen im Frühjahr 1941 Wacheinheiten der Leibstandarte „Adolf Hitler“ für das Führerhauptquartier „Wolfsschanze“ unter. Ab Anfang Dezember 1941 betrieb dasselbe SS-Sonderkommando mit Lange als Leiter das erste Vernichtungslager auf polnischem Boden – Kulmhof am Ner (Chełmno) im Warthegau. Dort ermordete es bis 1944 über 152.000 Menschen – vor allem Juden, darunter 2.600 aus Berlin. Die Verbindung der „Euthanasie“ mit dem Holocaust ist offensichtlich.

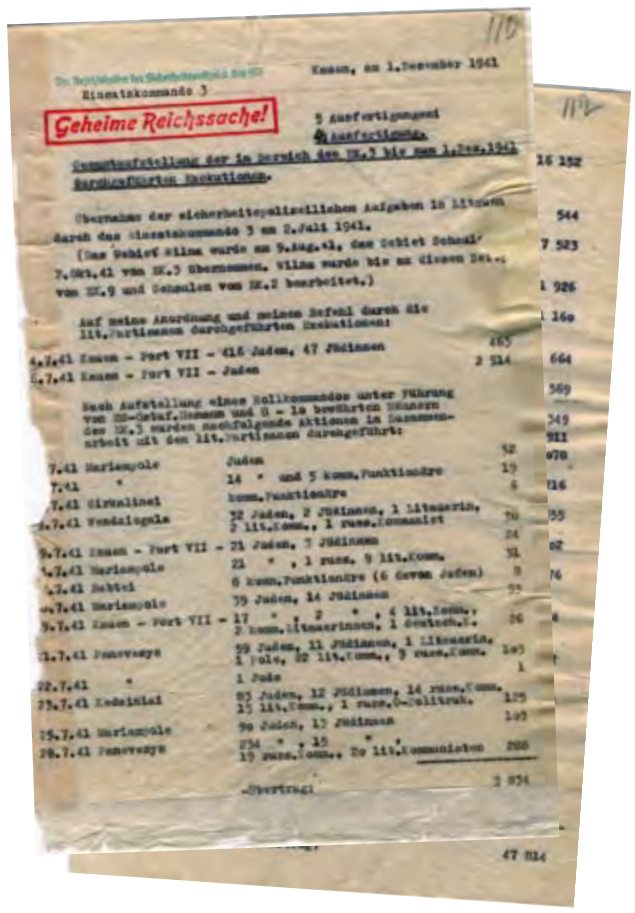
Am 22. Juni 1941 marschierte die Wehrmacht in die Sowjetunion ein. In ihrem Gefolge führten Einsatzgruppen der SS Massenmorde an Juden, Kommunisten, Roma und psychisch kranken Menschen durch. Die SS mordete Krankenhäuser leer, so das Rollkommando Hamann am 22. August 1941, als es im lettischen Aglohn nach eigenen Angaben 269 Männer, 227 Frauen und 48 Kinder als „Geisteskranke“ erschoss. Am nächsten Tag setzte das Kommando seine Mordserie an litauischen Juden in Ponewjesch fort. Oft ist in den sogenannten Ereignismeldungen der SS über die „Sonderbehandlung“ von „Zigeunern, Asozialen, Geisteskranken und Saboteuren“ zu lesen. Mindestens 17.000 Patienten psychiatrischer Anstal-

Mogilew, Foto: Gerrit Hohendorf

ten und Behindertenheime kamen in der eroberten Sowjetunion gewaltsam zu Tode, weil sie als „unnütze Esser“ galten oder die Kliniken für eine andere Nutzung benötigt wurden. Über alle diese Menschen ist fast nichts überliefert.

Ein Fallbeispiel: Die deutsche Wehrmacht besetzte das weißrussische Mogilew im Juli 1941. Ihr folgte das Einsatzkommando 8 der Einsatzgruppe B unter dem Befehl von Otto Bradfisch Anfang August 1941. Kurz nach dem Einmarsch verhafteten deutsche Truppen den jüdischen Klinikdirektor des psychiatrischen Krankenhauses von Mogilew, Dr. Klipzan. Der neue Klinikleiter Stepanow bekam den Auftrag, Listen aller Patienten der Klinik zu erstellen und diese in „arbeitsfähige“ und „arbeitsunfähige“ einzuteilen. Im September 1941 fand in der Psychiatrischen Klinik Mogilew ein Versuch statt, bei dem die SS Tötungsmethoden ausprobierte: Mindestens fünf Patienten wurden vom Pflegepersonal des Krankenhauses in einen Raum geführt, in den SS-Leute Abgase von einem PKW und einem LKW einleiteten. Die Menschen erstickten nach langem Todeskampf qualvoll an den giftigen Gasen. Diesem Versuch wohnten der Kommandant der Einsatzgruppe B, Arthur Nebe, und der Chemiker des Kriminaltechnischen Instituts Dr. Albert Widmann bei. Die Ermordung der Patienten wurde, vermutlich von Nebe, gefilmt. Ende September oder Anfang Oktober erfolgte die erste große Mordaktion: Das Einsatzkommando 8 tötete über 800 Patienten, indem es sie mit Motorabgasen erstickte. Jüdische Ghettobewohner aus Mogilew mussten die Leichen in Massengräbern verscharren. Mindestens eine weitere „Aktion“ folgte im Januar 1942. Die Männer des Einsatzkommandos 8 erschossen alle noch verbliebenen Patienten des Psychiatrischen Krankenhauses und einer landwirtschaftlichen Kolonie für psychisch Erkrankte. Sie töteten diesmal über 250 Menschen. Nach der Räumung des Krankenhauses nutzte die Wehrmacht Gebäude und Personal als Militärhospital.

Im Reich wurde die wegen der Patientenmorde aufkommende Unruhe in der Bevölkerung in den Augen der NS-Führung zu einem handfesten Problem. Nach einer Predigt des Bischofs von Münster, Clemens August Graf von Galen, in der er die „Euthanasie“ geißelte, ordnete Hitler am 24.August 1941 die Einstellung der Gasmorde an. In der „T 4“-Zentrale in der Tiergartenstraße war man von dieser Entscheidung völlig überrascht und ging davon aus, dass die Gasmorde nach einer Pause fortgesetzt würden. Dies geschah an Patienten und Anstaltsbewohnern bis Kriegsende nicht mehr; die Gaskammern von Pirna-Sonnenstein, Bernburg und Hartheim wurden allerdings weiter zum Mord an Konzentrationslagerhäftlingen benutzt. Die „Kanzlei des Führers“ stellte Ende 1941/ Anfang 1942 insgesamt 92 Angestellte der „T4“-Zentrale an die SS ab. Kraftfahrer, Leichenverbrenner, aber auch Bürokräfte beteiligten sich nun an der Umsetzung der „Aktion Reinhardt“, dem Massenmord an den Juden Zentralpolens in den drei Vernichtungsstätten Belzec, Sobibor und Treblinka. Sämtliche Angehörige der SS-Belegschaft in diesen Mordeinrichtungen unterstanden weiterhin der „T 4“ und bezogen ihre Einkommen von dort. Der „Aktion Reinhardt“ fielen bis 1943 etwa 1,75 Millionen Juden sowie Tausende Sinti und Roma durch Motorabgase zum Opfer.



Aglohn, Foto: Rossijskij Gosudarstvennyj Voennyj Archiv

Das Ende der Gasmorde bedeutete nicht das Ende der Tötung von Patienten und Heimbewohnern; nunmehr wurden Aushungern und die Verabreichung von Medikamenten als Methode angewandt. Der Verlauf des Verbrechens hing eng mit der veränderten Kriegssituation zusammen. Die Wehrmacht befand sich in verlustreichen Rückzugsgefechten und benötigte Lazarettbetten; gleichzeitig suchten immer mehr Krankenhäuser in Folge der Zerstörungen durch den Luftkrieg nach Ausweichquartieren. Die Gesundheitsverwaltung sah in psychisch Kranken „Platzhalter für den Bedarfsfall. Sie hielten die Betten warm, […] die Anstalt konnte nicht zur Kaserne umgewandelt werden“ (Götz Aly). Trat der Bedarfsfall ein, wurden psychisch Kranke oder Behinderte in andere Anstalten verlegt und ihre Betten an Patienten städtischer Krankenhäuser vergeben. Die „T 4“-Zentrale koordinierte zahlreiche dieser Transporte. Diese Verschleppung wird auch als „Aktion Brandt“ bezeichnet, benannt nach dem bereits erwähnten Karl Brandt, der 1942 zum Generalkommissar für das Sanitäts- und Gesundheitswesen aufgestiegen war. Die „Aktion Brandt“ kann zunächst als Deportation von psychisch kranken und gebrechlichen Patienten im Rahmen einer totalitären Katastrophenmedizin aufgefasst werden, wurde aber in ihrem weiteren Verlauf auch auf traumatisierte Opfer des Bombenkriegs, Wehrmachtsoldaten und psychisch und körperlich kranke Zwangsarbeiter ausgeweitet. Immer öfter war die Verlegung an die Tötung der Patienten gekoppelt. Die Morde wurden in den aufnehmenden Anstalten begangen. 90.000 Menschen wurden in der Phase der dezentralen Krankenmorde allein auf dem Gebiet des Deutschen Reiches in den Grenzen von 1937 umgebracht. Dazu zählen auch die mindestens 5.000 Opfer der „Kindereuthanasie“, ebenso wie die 20.000 Menschen, die bis Ende 1943 Opfer der „Sonderbehandlung“ im Rahmen der Aktion „14 f 13“ wurden, dem gezielten Töten von Häftlingen aus Konzentrationslagern.

Das rassenhygienische Postulat der „Ausmerzung“ aller „Minderwertigen“, dessen Umsetzung mit der Zwangssterilisation begonnen hatte und mit der „Vernichtung lebensunwerten Lebens“ fortgeführt worden war, wurde mit der Dauer des Krieges immer mehr von solchen ökonomischen Überlegungen begleitet, wenn nicht sogar überlagert. Dabei profitierten Wehrmacht, Staat und Partei, aber eben auch die Medizin – sei es als hochwillkommene Kapazitäten an Ärzte- und Pflegepersonal sowie Betten oder in der Forschung.

Blicken wir noch einmal ins besetzte Ausland, nach Frankreich. Die „vermehrte Sterblichkeit“ von Bewohnern psychiatrischer Anstalten lag hier zwischen 1940 und 1945 bei etwa 45.000 Menschen. Diese Heimbewohner sind verhungert oder erfroren. Lange wurde in Frankreich vehement über die Ursachen dieses massenhaften Sterbens diskutiert. An mehreren Orten entstanden Gedenkzeichen, wie 1999 Clermont de l´Oise in Nordfrankreich, wo 3.063 Tote zu beklagen sind. Mittlerweile ist klar, dass das Schlagwort der „Exterminationon douce“, der „leisen Vernichtung“, das der Lyoner Psychiater Max Lafont mit seiner Doktorarbeit 1981 aufbrachte, die historischen Fakten nicht trifft. Weder die deutschen Besatzer noch das Vichy-Regime arbeiteten in Frankreich aktiv an einer systematischen Vernichtung von psychisch Kranken, abgesehen von der Deportation von 99 Elsässern nach Hadamar. Vielmehr traf die allgemeine Unterversorgung der Franzosen mit Lebensmitteln – eine Folge der deutschen Besatzungspolitik – mit großer Gewalt die Anstaltsbewohner. Die frühesten entsprechenden Todesmeldungen stammten vom Herbst 1940, die Zahlen stiegen 1941 und 1942. Die französischen Psychiater und Anstaltsärzte waren 1940 überfordert; manche versanken in Fatalismus, so die Historikerin Isabelle von Bueltzingsloewen. Andere begannen, die Behörden zu alarmieren. Vichy reagierte, wenn auch viel zu spät, und gewährte im Dezember 1942 eine höhere Lebensmittelzuteilung für die Kranken. Die Todeszahlen in den Jahren 1943 und 1944 sanken.

Anders als in Frankreich endete das Hungersterben in Deutschland nicht mit der Befreiung. Noch bis etwa 1947 wurden Psychiatriepatienten Opfer von Unterversorgung. Die Schwächsten der Gesellschaft erhielten angesichts der allgemeinen Nahrungsmittelknappheit am wenigsten. Der Nachweis weiterer gezielter Tötungen nach dem 8. Mai 1945 ist bis jetzt nur für die Anstalt Kaufbeuren erbracht, wo die Morde nach der Verhaftung des Anstaltsleiters Valentin Faltlhauser, der die „Hungerkost“ in Bayern eingeführt hatte, unter seinem Stellvertreter noch bis Anfang Juli 1945 weitergingen.

Ein amerikanisches Militärgericht in Wiesbaden führte im November 1945 gegen sieben Ärzte und Angestellte aus Hadamar ein erstes „Euthanasieverfahren“ durch, dem weitere Verfahren folgten und von denen der sogenannte Nürnberger Ärzteprozess (1946/47), in dem unter anderem Karl Brandt zum Tode verurteilt wurde, der bekannteste war. Faltlhauser und vier weitere Angestellte der Anstalt Kaufbeuren standen 1949 vor dem Landgericht Augsburg. Mitarbeiter der Anstalt wurden als Zeugen gehört; außer Faltlhauser selbst stritten die befragten Ärzte jedes Wissen um die Morde ab. Widersprüche in den Aussagen bzw. offenkundige Lügen wurden durch die Ermittler nicht weiterverfolgt, überhaupt verzichtete die bayerische Justiz auf Strafverfolgung eines großen Teils des Kaufbeurener Klinikpersonals. Faltlhauser erhielt eine Haftstrafe von drei Jahren; ein verurteilter Steuersünder sitzt länger.

Während die Täter und Mittäter nur selten zur Rechenschaft gezogen wurden, verweigerten Staat und Gesellschaft den überlebenden und ermordeten Opfern lange ihre Anerkennung und eine würdevolle Erinnerung. Die Angehörigen schwiegen – und schweigen meist noch immer. Zwangssterilisierten in Westdeutschland blieben nach dem Bundesentschädigungsgesetz praktisch keine Möglichkeiten, einen finanziellen Ausgleich für ihre Leiden zu erhalten; Dreh- und Angelpunkt war der Umgang mit dem „Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses“, dem die Bundesregierung 1957 attestierte, es sei kein typisch nationalsozialistisches Gesetz. 1988 – fast 40 Jahre nach Kriegsende – sprach der Bundestag den Opfern sein Mitgefühl aus und ächtete das Gesetz, hob es aber nicht auf. Erst mit dem NS-Aufhebungsgesetz von 1998 wurden die Entscheidungen der Erbgesundheitsgerichte für ungültig erklärt. Einen Rechtsanspruch auf Entschädigung erhielten die Opfer allerdings nicht. Bis heute werden sie nicht als Opfer der NS-Verfolgung gemäß dem Bundesentschädigungsgesetz anerkannt.

Es muss leider festgestellt werden, dass Vorstellungen von „unwertem Leben“, wie sie von „Euthanasie“-Verfechtern der

Spengawsken, Foto: Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas

ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vertreten wurden, weiterhin in den Köpfen existieren. Deutschland hat hier aufgrund seiner Geschichte eine besondere Verantwortung. Nicht aus dem Blick geraten sollte dabei, dass die Behandlung behinderter oder psychisch kranker Menschen in vielen Staaten auch heute noch beklagenswert ist. So hat der Gedenk- und Informationsort „T 4“ in Berlin auch eine gewichtige Bedeutung für Gegenwart und Zukunft.

Bis zu seiner Umsetzung kann man sich sowohl auf der Webseite www.gedenkort-t4.eu als auch auf www.dubistanders.de zum Thema informieren. Auf beiden Seiten finden die Nutzer Einzelschicksale. Die Mörder haben ihre Opfer nicht nur heimtückisch ermordet: Auch ihre Namen wurden aus der Erinnerung getilgt. Sie bekamen keine Gräber und keine Grabsteine. Ihre Menschenwürde erhalten sie nur zurück, wenn sie der Anonymität entrissen werden, in die sie von ihren Mördern gestoßen wurden. Auch das muss der Gedenk- und Informationsort „T 4“ leisten; wir setzen uns dafür ein.

Uwe Neumärker
Ulrich Baumann
Zu den einzelnen Orten:
www.memorialmuseums.org

Auswahlbibliographie

Aly, Götz (Hrsg.): Aktion T 4 1939–1945. Die „Euthanasie“-Zentrale in der Tiergartenstraße 4. Berlin 1989.

Bueltzingsloewen, Isabelle von: L´hécatombe des fous. La famine dans les hôpitaux psychiatriques français sous l´Occupation. Paris 2007.

Friedlander, Henry: Der Weg zum NS-Genozid. Von der Euthanasie zur Endlösung. Berlin 2002.

Frewer, Andreas; Eickhoff, Clemens (Hrsg.): „Euthanasie“ und die aktuelle Sterbehilfe-Debatte. Die historischen Hintergründe medizinischer Ethik. Frankfurt/Main; New York 2000.

Fuchs, Petra, Müller, Ulrich; Richter, Paul; Hohendorf, Gerrit; Rotzoll, Maike (Hrsg.): „Das Vergessen der Vernichtung ist Teil der Vernichtung selbst.“ Lebensgeschichten von Opfern der nationalsozialistischen „Euthanasie“. Göttingen 2007.

Hamm, Margret (Hrsg.): Lebensunwert – zerstörte Leben. Zwangssterilisation und „Euthanasie“. Frankfurt/Main 2005.

Jütte, Robert (Hrsg.): Medizin und Nationalsozialismus. Bilanz und Perspektiven der Forschung, Göttingen 2011.

Klee, Ernst: „Euthanasie“ im NS-Staat. Die „Vernichtung lebensunwerten Lebens“. Frankfurt/Main 1983.

Lilienthal, Georg: Jüdische Patienten als Opfer der NS-„Euthanasie“-Verbrechen. Medaon –

Magazin für jüdisches Leben in Forschung und Bildung Nr. 5/2009.

Neumärker, Uwe: Soldau. In: Benz, Wolfgang; Distel, Barbara: Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Band 9: Arbeitserziehungslager, Ghettos, Jungendschutzlager, Polizeihaftlager, Sonderlager, Zigeunerlager, Zwangsarbeitslager. München 2009, S. 612–621.

Quinkert, Babette; Rauh, Philipp; Winkler, Ulrike (Hrsg.): Krieg und Psychiatrie 1914–1950. Göttingen 2010.

Schilter, Thomas: Unmenschliches Ermessen. Die nationalsozialistische „Euthanasie“-Tötungsanstalt Pirna-Sonnenstein 1940/41. Leipzig 1999.

Topp, Sascha; Fuchs, Petra; Hohendorf, Gerrit; Richter, Paul; Rotzoll, Maike: Die Provinz Ostpreußen und die nationalsozialistische „Euthanasie“: SS-„Aktion Lange“ und „Aktion T 4“. In: Medizinhistorisches Journal Nr. 43/2008, S. 20–55.

„HOMAGE TO THE SINTI AND ROMA“

Blick über das Denkmal nach Süden, Foto: Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Uwe Seemann

Kein Ort wäre besser geeignet. Das nationale Denkmal für die Sinti und Roma ist auf einer kleinen Lichtung des Berliner Tiergartens entstanden, zwischen dem Reichstagsgebäude, der parkinternen Simsonallee und dem Brandenburger Tor. Es bildet einen vom Verkehr abgeschirmten, baumumstandenen eigenen Raum, liegt aber zugleich im Zentrum der Besucherströme. Im Mai 1984 war der israelische Künstler Dani Karavan, damals Teilnehmer im ersten, offenen und später im zweiten, nicht offenen Wettbewerb zum Denkmal für die ermordeten Juden Europas, von dieser Situation begeistert, als er, gemeinsam mit anderen Künstler/innen , vom Haus der Kulturen der Welt, wo das Einführungs-Kolloquium stattfand, quer durch den Tiergarten ging, hinüber zu der riesigen leeren Fläche an der Ebertstraße. Die kleine Lichtung, an der sie vorbeikamen, war soeben vom Berliner Senat für das Sinti- und Roma-Denkmal ins Auge gefasst worden; einen Entwurfsauftrag für Karavan gab es noch nicht.

Karavan war von der Atmosphäre der Wiese und deren Einbettung in die Parklandschaft beeindruckt. Je kleiner der Raum – so meinte er mit kritischem Blick auf die große Brachfläche des zukünftigen „Holocaust“-Denkmals, für die er ein unbegehbares, gelb (!) blühendes Blumenbeet in Form eines Davidsterns entwarf –, desto größer sei die die Chance, ein Kunstwerk im menschlichen Maßstab zu schaffen. Sein Entwurf für das Sinti- und Roma-Denkmal wurzelt in dieser Grundidee eines „minimalistischen und reduzierten“ Ansatzes: „I intend to be minimal and reductive“, schrieb er im Mai 2001.

Sein Projekt nannte er „Homage to the Sinti and Roma“. Eine Ehrung also, ausdrücklich „not a monument“. Inmitten der Lichtung liegt ein kreisrunder kleiner See mit einem Durchmesser von etwa zwölf Metern. In ihm spiegeln sich die Besucher, die Bäume, der Himmel und beim Blick nach Norden das mächtige Reichstagsgebäude. Das Wasserbecken besteht aus einer Schale aus schwarzem Stahl, so dass man den Eindruck gewinnen könnte, der See sei unendlich tief. In seiner Mitte ein dreieckiger Sockel aus Granit, der täglich zur Mittagszeit über ein – durch einen unterirdischen Gang betreutes – Hubpodium in die Tiefe versenkt und dann wieder an die Wasseroberfläche hochgefahren wird, immer neu mit einer frischen Blume versehen, Symbol des Lebens und der sorgenden Zuwendung.

In die stählerne Einfassung des Beckens ist das Gedicht „Auschwitz“ des italienischen Roma-Musikers, Komponisten und Hochschullehrers Santino Spinelli eingelassen. Granit-Platten ringsum in der Wiese sind geformt wie Scherben; viele tragen die Namen von Konzentrations-, Vernichtungs- und Sammellagern. Transluzente gläserne Scheiben fassen den Gedenkort von zwei Seiten ein. Auf der Südseite ist eine Chronologie der Verfolgungs- und Vernichtungsmaßnahmen zu lesen, daneben, auf einer Steintafel, das Auschwitz-Gedicht in Deutsch, Englisch und Romanes, auf der Nordseite, zum Reichstagsgebäude hin gewendet, Zitate von Helmut Schmidt und Roman Herzog zum „Völkermord an den Sinti und Roma“. Ein markantes Tor aus rostroten Cortenstahl-Platten zwischen den südlichen Glasscheiben schafft eine besondere Zugangssituation und definiert die Lichtung zugleich als eigenen Raum, wie ein Innenhof oder ein Zimmer ohne Dach. Über allem liegt ein sich immer verändernder Geigen-Ton, eine Komposition des Sinti-Jazz-Musikers Romeo Franz.

Der Gedenkort erinnert daran, dass die nationalsozialistische Verfolgungs- und Vernichtungspolitik auch die Bevölkerungsgruppe traf, deren Angehörige als „Zigeuner“ oder auch als „Sinti und Roma“ bezeichnet werden. Die Bürgerrechtsbewegung deutscher Sinti und Roma schlug in den 1980er Jahren das Wortpaar „Sinti und Roma“ als Sammelbezeichnung vor, da der Begriff „Zigeuner“ durch die Verwendung in der NS-Zeit diskreditiert ist. Als „Sinti“ wird die größte einzelne im deutschen Sprachraum lebende Gruppe bezeichnet. „Roma“ ist der Begriff für die aus Ost- und Südosteuropa stammenden Menschen. Mehr als 20.000 in Deutschland und etwa 11.000 in Österreich waren von der nationalsozialistischen „Zigeunerpolitik“ betroffen, etwa 20.000 von ihnen wurden ermordet. Seit Jahrhunderten hatten sie Diskriminierung, immer wieder auch Verfolgung erlitten. Nach 1933 wurden diejenigen, die anhand rassistischer Kriterien als „Zigeuner“ definiert wurden, als „artfremd“ diffamiert und ausgegrenzt. Im Vorfeld der Olympischen Spiele 1936 wurde in Berlin-Marzahn ein Lager eingerichtet, um die Stadt „zigeunerfrei“ zu machen.

Ebenfalls 1936 wurde in Berlin die „Rassenhygienische Forschungsstelle“ gegründet, die alle „Zigeuner“ zentral erfassen und damit die Namen und Daten für die späteren Deportationen sammeln sollte. 1938 wurde beim Reichskriminalamt eine „Reichszentrale zur Bekämpfung des Zigeunerwesens“ eingerichtet. Im selben Jahr wurden in einer reichsweiten Verhaftungsaktion „Zigeuner“ in Konzentrationslager eingewiesen. Ab 1940 wurden sie in Lager und Ghettos im besetzten Polen deportiert. 1941 begannen systematische Massenerschießungen von Roma im besetzten Osteuropa durch Einsatzgruppen der SS, Ordnungs- und Sicherheitspolizei und Einheiten der Wehrmacht. 1943 wurden etwa 23.000 Sinti und Roma in das „Zigeunerlager“ von Auschwitz-Birkenau deportiert. Die meisten von ihnen wurden durch Gas ermordet oder starben an Hunger, Seuchen, Misshandlungen und durch medizinische Experimente.

Die Zahl der durch die Nationalsozialisten ermordeten Sinti und Roma ist nicht bekannt. Schätzungen reichen von 100.000 bis zur vom Zentralrat Deutscher Sinti und Roma genannten Zahl von 500.000. In den einzelnen besetzten Ländern gab es unterschiedliche Formen der Verfolgung. Systematische und länderbezogene Forschungen hierzu stehen noch aus. Nach 1945 gehörten die Sinti und Roma in beiden Teilen Deutschlands zu den „vergessenen Opfergruppen“. Ihre Diskriminierung ist bis in die Gegenwart wirksam. Bürgergruppen forderten gemeinsam mit dem Zentralrat Deutscher Sinti und Roma seit langem ein stadtzentral gelegenes Mahnmal in Berlin. Hierzu ist ein kleiner Exkurs notwendig.

Der Gedenkort für das „Zigeunerlager“ – ein Ensemble aus mehreren Gedenksteinen, der erste aus dem Jahr 1986 – befindet sich im Parkfriedhof Marzahn am äußersten Rand der Stadt. Dort waren jene Insassen begraben worden, die schon vor den Deportationen 1943 nach Auschwitz-Birkenau starben. Der Parkfriedhof grenzt an den historischen Standort des Lagers. Dort, am heutigen S-Bahnhof Raoul-Wallenberg-Straße, wurden 2007 eine Straße und ein Platz nach Otto Rosenberg benannt. Der 2001 verstorbene Vorsitzende des Landesverbandes Berlin-Brandenburg der Deutschen Sinti und Roma war als Kind in das Marzahner Lager gekommen und überlebte die Konzentrationslager Auschwitz, Buchenwald, Mittelbau-Dora und Bergen-Belsen. Seit 2011 zeigt der Landesverband Deutscher Sinti und Roma hier eine dauerhafte Open-Air-Installation von Bild-Text-Tafeln zur Geschichte des Marzahner Lagers und zur Verfolgung der Sinti und Roma, gestaltet von Helga Lieser, gefördert aus Mitteln des Senats (Künstlerische Gestaltungen im Stadtraum) und des Bezirks.

Zurück ins Zentrum der Hauptstadt. 1992 äußerte die Bundesregierung ihre Absicht,

ein Denkmal für die ermordeten Sinti und Roma zu schaffen. 1994 erklärte der Berliner Senat seine Bereitschaft, den Standort im Tiergarten hierfür bereitzustellen. Beide Schritte standen in enger Verbindung mit dem ersten Wettbewerb für das „Holocaust"-Denkmal. Dessen Auslober, der Bund, das Land und der Förderkreis um Lea Rosh, hatten nach langen Auseinandersetzungen 1993 definitiv entschieden, das Denkmal ausschließlich den jüdischen Opfern zu widmen. Folge dieser Entscheidung waren Forderungen nach gesonderten Denkmälern für Sinti und Roma, Homosexuelle und „Euthanasie"-Opfer. Da die Initiatoren des „Holocaust"-Denkmals und der Zentralrat der Juden in Deutschland auch nicht mit einer vom Zentralrat der Sinti und Roma gewünschten „gestalterischen Verbindung" beider Denkmäler und keinesfalls mit einer Nachbarschaft „auf demselben Gelände" einverstanden waren, suchte der Berliner Senat Standort-Alternativen in räumlicher Nähe und wählte die Tiergarten-Lichtung aus.

Eigentlich war auch ein Kunstwettbewerb vorgesehen. Gleich nach der Standortentscheidung Anfang 1994 begann das damals noch bei der Senatsbauverwaltung angesiedelte Referat für Kunst am Bau und im Stadtraum mit der Vorbereitung einer Ausschreibung; sechs bis acht „international namhafte Künstler" wollte man einladen. Es kam jedoch anders. Zunächst gab es Streit um den Standort, der bei einigen Politikern auf Vorbehalte stieß. Danach geriet das Vorhaben in den Schlagschatten des Denkmalsprojektes für die ermordeten Juden Europas: Streit um das Ergebnis des ersten, offenen und als „gescheitert" erklärten Wettbewerbs 1994/95; erneute Grundsatzdebatten um Widmung, Standort, Dimensionierung; zweiter, nicht offener Wettbewerb 1997 mit vier Finalisten; schließlich die politische Entscheidung für das von Kanzler Kohl favorisierte „Field of Memory" von Eisenman und Serra.

Offensichtlich hat die Erschöpfung, die sich nicht nur bei den Senatsstellen im Verlauf dieses Verfahrens ausbreitete, dazu geführt, beim Sinti- und Roma-Denkmal auf einen möglicherweise ähnlich anstrengenden Wettbewerb zu verzichten. So beauftragte der Berliner Senat im Jahr 2000 Dani Karavan direkt mit der Ausarbeitung eines Entwurfs. Dieser sollte mit dem Zentralrat der Sinti und Roma abgestimmt werden, der den israelischen Künstler auch ausgesucht und vorgeschlagen hatte. Mit groß dimensionierten Projekten im öffentlichen Raum und begehbaren Erinnerungsstätten zum Beispiel im Negev, in Gurs und in Portbou war Karavan international bekannt geworden. In Berlin schuf er als Kunst am Bau für das Jakob-Kaiser-Haus an der Spree die Installation „Grundgestz 49". Die in allen seinen Arbeiten verwendeten geometrischen Grundmotive, insbesondere Kreis und Dreieck, und die symbolhafte Einbeziehung von Pflanzen, Wasser, Licht, Wind und Jahreszeiten bestimmen auch sein Projekt für die Sinti und Roma.

Bis zur Einweihung im Oktober 2012 vergingen noch weitere zwölf Jahre. Für die lange Dauer waren unterschiedliche Faktoren verantwortlich, teils inhaltlicher, teils technischer Art. So gab es gravierende Meinungsunterschiede zur Formulierung der geplanten Inschrift, auf die Karavan am liebsten ganz verzichtet hätte. Ein heikler Punkt war die Frage, ob Land und Bund als Denkmalsetzer die vom Zentralrat der Sinti und Roma als unverzichtbar angesehene, wissenschaftlich aber umstrittene Zahl von 500.000 Opfern übernehmen sollten; ein weiterer Dissens kreiste um die Verwendung des Begriffes „Völkermord" und die Frage, inwieweit damit eine Gleichsetzung mit dem Völkermord an den Juden impliziert sei. Streit gab es zudem um die korrekte Benennung der Opfer, zu denen neben den Roma und Sinti weitere Gruppen gehörten, die wenig bekannt sind, so die Lalleri, Lowara und Manusch. Auch fühlten sich einige Verbände in Deutschland vom Zentralrat nicht vertreten, zum Beispiel die sich selbst als „Zigeuner" bezeichnende damalige Sinti Union Köln, die sich im Zuge dieser Auseinandersetzungen mit anderen Verbänden zur Sinti Allianz Deutschland zusammenschloss. 2006 kam es zum Konsens. Man vereinbarte, auf eine zentrale Inschrift zu verzichten, stattdessen die Namen der Lager zu benennen und eine „Chronologie des Völkermordes" zu erstellen. Diese wurde vom Institut für Zeitgeschichte München und vom NS-Dokumentationszentrum Köln erarbeitet, durch Bundesratsbeschluss 2007 aber auch zu einem politischen Statement erhoben. Mit der Bauausführung führten nun Auseinandersetzungen um Materialien und Brunnentechnik zu jahrelangen Verzögerungen. 2,8 Millionen Euro kostete das Denkmal schließlich, finanziert aus Bundesmitteln. Die Betreuung wurde der Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas übertragen.

Im Lauf der Entwicklung wurde aus dem ursprünglich minimalistischen Ansatz („a modest sign, that touches by its simplicity"), der zunächst weder Tor noch Einfassung vorsah, eine komplexe, auch dramaturgisch wirksame Raumgestaltung. Ausschlaggebend hierfür waren die Bemühungen aller Beteiligten, zum einen die verkehrsumtoste Lichtung abzuschirmen und zu einem ruhigen Ort der Besinnung zu machen, zum anderen über das historische Geschehen zu informieren und Trauer und Schmerz auch durch Texte und sinnbildhafte Elemente zum Ausdruck zu bringen. In seinem Ergebnis ist das Sinti- und Roma-Denkmal ein stiller, kontemplativer Raum, der an traditionelle Friedhofs-Motive und Trauer-Rituale anknüpft und nicht an provokative Formen von „Gegendenkmälern". Mit diesem Ansatz unterscheidet er sich grundsätzlich vom Stelenfeld des „Holocaust"-Denkmals, das als affektives Environment die Besucher auf kalkulierte Weise vereinzeln und verunsichern soll. Und Welten trennen ihn vom Denkmal für die verfolgten Homosexuellen, dessen Betonkubus mit Videoprojektion einen direkten Bogen zur Gegenwart schlägt. Dani Karavan beschrieb seine Haltung mit den Worten „Ehrerbietung und Ehrfurcht" („a sense of reverence and awe"). Die Sinti und Roma, deren ermordeten Angehörigen das Denkmal gewidmet ist, haben das Denkmal mit großer Zustimmung angenommen.

Ungewiss ist jedoch, ob es auch dazu beitragen kann, gegenwärtige Vorurteile gegen Sinti und Roma in Politik, Gesellschaft und bei Verwaltungsbehörden abzubauen und Ausgrenzung zu verhindern. Bei den Strategien zur Abschiebung von Roma in Länder Südosteuropas ist noch kein Umdenken erkennbar. Im Gegenteil: auf EU-Ebene wird an weiteren Verschärfungen gearbeitet. Die Gewalt gegen Roma nimmt nicht nur in Südosteuropa, sondern auch in Deutschland zu. Gerade auch in Berlin leben Armutsmigranten aus Rumänien und Bulgarien, meist Roma, oft in Elendsquartieren, sind bei Wohnungs- und Arbeitssuche und bei Behördengängen skrupellosen Geschäftemachern und Kriminellen ausgeliefert und arbeiten für extreme Niedriglöhne. Politische Konzepte zum Umgang mit diesen Problemen fehlen bisher. Das Engagement einzelner Hilfsorganisationen, Bürgerinitiativen oder Stadtteilzentren ist nur ein Tropfen auf den heißen Stein.

Im Hintergrund des Denkmals das Reichstagsgebäude, Foto: Stefanie Endlich

Tag der Einweihung, Foto: Stefanie Endlich

Ein nationales Denkmal für die in der NS-Zeit ermordeten Sinti und Roma, das mehr ist als der bei Denkmälern viel zitierte Schlussstrich unter die Vergangenheit, wird in diesem aktuellen Zusammenhang gesehen und beurteilt. Gedenkkultur ist Teil der Gesamtkultur und wirft Fragen zum humanen Umgang miteinander auf. Der Literaturwissenschaftler Klaus-Michael Bogdal wurde für sein Buch „Europa erfindet die Zigeuner" über Verfolgung und Ausgrenzung der Sinti und Roma in Europa mit dem Preis zur Europäischen Verständigung ausgezeichnet. In seiner Dankesrede in Leipzig am 13. März 2013 sagte er: „Wurzeln, Gründe, Entwicklung und Funktion der Verachtung der europäischen Romvölker weisen auf die paradoxe Figur hin, dass die Kultur im Umgang mit dieser Minderheit nicht unerheblich zur De-Zivilisierung der Gesellschaft beigetragen hat."

Stefanie Endlich
Die Autorin betreute das Denkmalsprojekt im Senatsauftrag in den Anfangsjahren 2000 und 2001.

Inschrift am Beckenrand, Detail, Foto: Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Marko Priske

Steinplatten mit Lagernamen, Foto: Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Marko Priske

MIT JULIUS LEBER INS DISNEYLAND

Kunst und Begegnung am Abgrund

Beate Maria Wörz, Denkzeichen kohlenhandlung julius und annedore leber

Johanna + Helmut Kandl, ÜBER LEBER

Albrecht Fersch, Denkzeichen Kohlenhandlung Annedore und Julius Leber

Sibylle Hofter, ZEIT SCHICHTEN RAUM

Katharina Karrenberg, Windfang

Baracke Torgauer Straße 2012, Foto Fb Grünflächen

Der nichtoffene Kunstwettbewerb „Denkzeichen Kohlenhandlung Annedore und Julius Leber" an der Torgauer Straße in Berlin Tempelhof-Schöneberg und die Verhinderung der Realisierung einer Juryentscheidung durch die Zählmehrheit von SPD und Bündnis 90/Die Grünen.

„Das Vergessen der Vernichtung ist Teil der Vernichtung selbst"
Jean Baudrillard

„Kunst hat keine Relevanz bezüglich Erinnerung"
Vorsitzende SPD Bezirksfraktion Berlin Tempelhof-Schöneberg

„Vorwärts, Rosinante"
nach Miguel de Cervantes „Don Quijote"

Das Wettbewerbsverfahren wurde mit großem Engagement, Offenheit und Interesse durchgeführt. Das schließt erfreulicherweise auch alle Beteiligten seitens des Auslobers ein. Dennoch wurde dieser Wettbewerb in der Öffentlichkeit, von Beginn an falsch dargestellt. Es gab Versuche der Einflussnahme durch Außenstehende, die sich leider nicht in der Darstellung einer falschen Faktenlage bezüglich des Gedenkens an Annedore und Julius Leber erschöpfen. Die Diskreditierung des zur Realisierung ausgewählten Entwurfs „Windfang" von Katharina Karrenberg in der öffentlichen Auseinandersetzung, aber auch einige „Gegenargumente" während der Preisgerichtssitzung, zeugen von einer Kunstauffassung, die mehr als Grund zur Sorge gibt. Ich möchte dies im Folgenden zur Diskussion stellen. Das Verfahren ist üblicherweise vertraulich zu behandeln.

Dies schließt jedoch nicht den durch die Bezirksverordnetenversammlung zum Wettbewerbsergebnis einberufenen „Runden Tisch" am 27. September 2012 ein, noch weniger alle Vorgänge außerhalb des Verfahrens.

Ein Protokoll des Stadtteilgesprächs „Gedenken an Annedore und Julius Leber" am 22.11.2012 Spenerhaus Leberstr.7, 10829 Berlin, veröffentlichte folgende Statements: „Katharina Kaiser bekannte sich zu ihrem bereits öffentlich gemachten ablehnenden Votum im Preisgericht, Gisela Wenzel verwies auf (...), dem das Wettbewerbsergebnis in keiner Weise gerecht werde." (Quelle: http://pax.spinnenwerk.de/~stadtteilvhs/fileadmin/gedenkst/Stadtteilgespraech_20121122_Gedaechtnisprotokoll.pdf)

Eine genauere Beschreibung des mit sechs Ja-Stimmen und einer Nein-Stimme zur Realisierung vorgeschlagenen Entwurfs „Windfang" von K. Karrenberg ist im Offenen Brief an die Bezirksbürgermeisterin von Tempelhof-Schöneberg zu finden, der ebenfalls hier vorliegt. Der Brief blieb bis heute unbeantwortet.

Vorrede

Müßige Leser! Trotz des Eides, den ich geleistet, könnt ihr mir glauben, dass ich wünschte, meine Erlebnisse im Sommer des vergangenen Jahres wären das schönste, stattlichste und geistreichste, das sich erdenken ließe. Allein ich konnte nicht wider das Gesetz der Natur in der ein jedes Ding seinesgleichen erzeugt. Und was kann demnach mein unausgebildeter Geist anderes schaffen als diese trockne Beschreibung eines einfachen Menschenkinds, das sich in törichter Weise allein den flüchtigen Luftgebilden der Künste verbunden wähnt.

Es geschieht wohl, dass ein Vater einen hässlichen Sohn besitzt, der aller Grazie bar ist, und die Liebe, die er für ihn hat, legt ihm eine Binde um die Augen, dass er die gemeinsamen Erfahrungen und Fehler nicht sieht, vielmehr sie für witzige und liebenswürdige Züge erachtet und sie seinen Freunden als erhellende und anmutige Erlebnisse schildert.

So verzeiht mir meine unbedachten Worte, möge Gott euch Heil gewähren und mich nicht vergessen.

Lebt wohl.

Erster Gesang – von der „nationalen Bedeutung"

Am 26. April 2012 findet im Rathaus Schöneberg das Einführungskolloquium zum Wettbewerb „Kohlenhandlung Leber" statt. Noch ist nicht zu erahnen, in welchem Maße dieses Verfahren anderweitigen Interessen zum Opfer fallen wird. Die Veranstaltung bietet allen Beteiligten die Möglichkeit sich über das Verfahren zu verständigen. Eine spätere Begehung des Ortes, an dem die Kohlenhandlung gestanden hatte, ist vorgesehen. Das Gebäude war bei Kriegsende zerstört worden. Am Platz entstand ein neues Gebäude, das bis zum Zeitpunkt der Begehung diverse Zwischennutzungen und Umbauten erfahren hat. Einige Interessengruppen behaupten noch immer die „Authentizität" des Gebäudes bezüglich des Widerstands gegen die Nationalsozialisten und leiten daraus Forderungen nach einer „eigenen" Gedenkstätte ab, die jedoch als „Gedenkort" bezeichnet werden soll. Doch dazu später. Bereits beim Einführungskolloquium wird von einem Mitglied des Preisgerichts die nationale Bedeutung der Leberschen Aktivitäten und des Ortes betont. Julius Leber ist aber, anders als beispielsweise Johann Georg Elser, seit langer Zeit als Widerstandskämpfer in der Geschichte verortbar. Sein Bild war schon in den Schulbüchern der 70er Jahre des letzten Jahrhunderts zu finden.

Zweiter Gesang – Chor der Historiker

Zur Ergänzung des Protokolls des Einführungskolloqiums wurden von einem Jurymitglied drei Schreiben als Ergänzung eingereicht. Allen drei Schreiben gemeinsam ist die Betonung des „Authentischen" bezüglich des Ortes und (?) des Gebäudes (!). Es sind Schreiben anerkannter Historiker, darunter ein Schreiben der Berliner Geschichtswerkstatt, die ebenfalls eine Sachverständige im Wettbewerbsverfahren stellt. Es ist

die Rede vom „historischen Ort“ und „authentischem“ Gebäude, sogar für die Nachkriegsgeschichte soll die Kohlenhandlung authentisch sein. Schwer lastet die Bedeutsamkeit der Briefköpfe auf dem Papier und wie Demeter-Siegel auf Freilandeiern bürgen sie für deren Inhalt. Doch das Label der „Authentizität“ ist ein ebenso ungeschützter Begriff, wie der Beruf „Heilpraktiker“. Es verwundert nicht, dass die Unschärfe bezüglich des Topos „Ort der nationalen Bedeutung“ stetig zunimmt. Das liegt daran, dass besagte Historiker den Begriff des „Ortes“ nicht näher bestimmen. Ist der Ort, der gemeint ist, die Kohlenhandlung? Der geografische Ort? Das wieder auf- und umgebaute Gebäude? Ist es ein „symbolischer“ Ort, stellvertretend für andere „Orte“?

In ihrem Artikel „Der Prozeß gehört zum Denkmal oder: Wer definiert den öffentlichen Raum als Erinnerungsort?“ bezeichnet Katharina Kaiser das Bayerische Viertel als „authentischen Ort“ und begründet dies mit der „symptomatischen“ Situation der „Normalität“ des Ortes, welche ihn von anderen „Orten“ der Normalität des nationalsozialistischen Alltags unterscheide. Doch diese Gewalt habe keine Spuren hinterlassen, so Kaiser. Was ist dann das Authentische? „Dieser Ort ist auch insofern authentisch, als sich hier die Frage nach dem Verhältnis von Opfern und Tätern bzw. Zuschauern besonders offensichtlich stellt.“

O.k.

Ein Ort an dem sich eine Frage nach einem Verhältnis besonders offensichtlich stellt. So kommen wir nicht weiter.

Kein/e Künstler/in kann ihren/seinen Wettbewerbsbeitrag auf eine interpretative Betrachtungsweise gründen. Ort und Material müssen ebenso auf ihre ästhetischen Möglichkeiten bezüglich Erinnerung geprüft werden, wie die historischen Begebenheiten und deren „Erzählmodi“. Es mag sein, dass ein hohler Stein einst Stimmen lauschte, doch ihm deshalb Authentisches zum Widerstand gegen die Nationalsozialisten abzuverlangen, ist als künstlerisches Konzept zur Erinnerung nicht naheliegend.

Reliquienverehrung sollte ein Ritual der Religionen bleiben.

Mit der Fragestellung nach der „Fragmentarisierung des Ortes“ haben fast alle beteiligten Künstler/innen dem zerstörten Gebäude und des verbauten Geländes Rechnung getragen. Doch das Misstrauen gegenüber den Sprachen der Künste, scheint noch immer aktuell. Die Urteile klingen oft ähnlich: „Abstraktion“ und Beliebigkeit der Aussage, Begrifflichkeiten die sich durch die gesamte Dokumentation „Das Denkmal im Bayerischen Viertel“ ziehen, werden hier auf der „roten Insel“ zu den Synonymen „Minimal“ und „Leere“.

Instrumental – alles was echt ist

Die verhängnisvolle Aussage zur „Authentizität“ des Gebäudes wird geadelt durch keine geringere Autorität als dem Lehrstuhl Deutsche Geschichte im 20. Jahrhundert mit Schwerpunkt im Nationalsozialismus der Humboldt-Universität zu Berlin – Prof. Dr. Michael Wildt: „Dieses kleine Gebäude auf der „Roten Insel“ in Berlin-Schöneberg ist ein historischer Ort, …“ (Quelle: Brief von Prof. Dr. Michael Wildt vom 24. Mai 2012).

Dass hier Zutaten für eine ordentliche Provinzposse mitten in der deutschen Hauptstadt zusammengetragen werden, kann kaum über den problematischen Umgang mit der Begrifflichkeit des „Authentischen“ in der Kunst, vor allem bezüglich der historischen Erinnerungsarbeit hinwegtrösten.

Das zerstörte Gebäude als „authentischen Ort“ zu feiern, ist das Hauptargument der Gegner der Realisierungsempfehlung der Jury.

Im weiteren Verlauf des Verfahrens wird sich diese „Authentizität“ des „kleinen Gebäudes“ auf rätselhafte Art wandeln. Es lässt sich ungefähr so darstellen:

1. Phase:
Wunsch: Gebäude authentischer Ort der Zusammentreffen des Widerstands
Realität: Zerstört bei Kriegsende
2. Phase:
Wunsch: Gebäude authentischer Ort des Verlags von Annedore Leber
Realität: starke Umbauten am Gebäude in den 1970er Jahren
3. Phase:
Wunsch: Gebäude authentischer Ort der Zwischennutzer (Autoschrauber etc.)
Realität: Alles ist ab jetzt authentisch
4. Phase:
Wunsch: Gebäude als Gedenkstätte (soll aber „Gedenkort“ genannt werden)
Realität: Keine
…

Dritter Gesang – Solo mit Wiedergeburt

Mittlerweile spricht selbst Gisela Wenzel von der Berliner Geschichtswerkstatt von einem „Scheinargument einer mangelnden Authentizität“ (Quelle: Stadtteilverein Schöneberg: Informationstext, „Erinnerung braucht einen Ort“ von Gisela Wenzel)

Frau Wenzel verbindet in ihrem Artikel auf einzigartige Weise Einzelheiten aus dem Leben von Annedore und Julius Leber und frei assoziierte Einsichten zum Wettbewerb. Darunter auch die Behauptung „der bbk hat fünf KünstlerInnen ausgewählt und mit der Bearbeitung von Entwürfen innerhalb von fünf Monaten beauftragt“.

Hört, hört!

Auch gibt sich Frau Wenzel als jene Historikerin zu erkennen, die entscheidende Hinweise zum Verbleib des „Sessels, in dem Stauffenberg immer gesessen hat“, geben kann.

Ich schätze diesen Fund als ebenso bedeutend für die Geschichtsschreibung, wie die Entdeckung der Bundeslade durch Indiana Jones in „Jäger des verlorenen Schatzes“.

Frau Wenzel geht auch methodisch unorthodoxe Wege. Wie anders als eine Art buddhistische Wiedergeburt ließe sich ihre Ultima Ratio bezüglich des „kleinen Gebäudes“ nennen? Zitat: „ … und die von Theodor Heuss beschriebene „Verschwörerbude“ nicht mehr im Original vorhanden. Aber Annedore Leber hatte das Gebäude doch am selben Ort wieder aufbauen lassen.“ Ach so, na dann, alles klar.

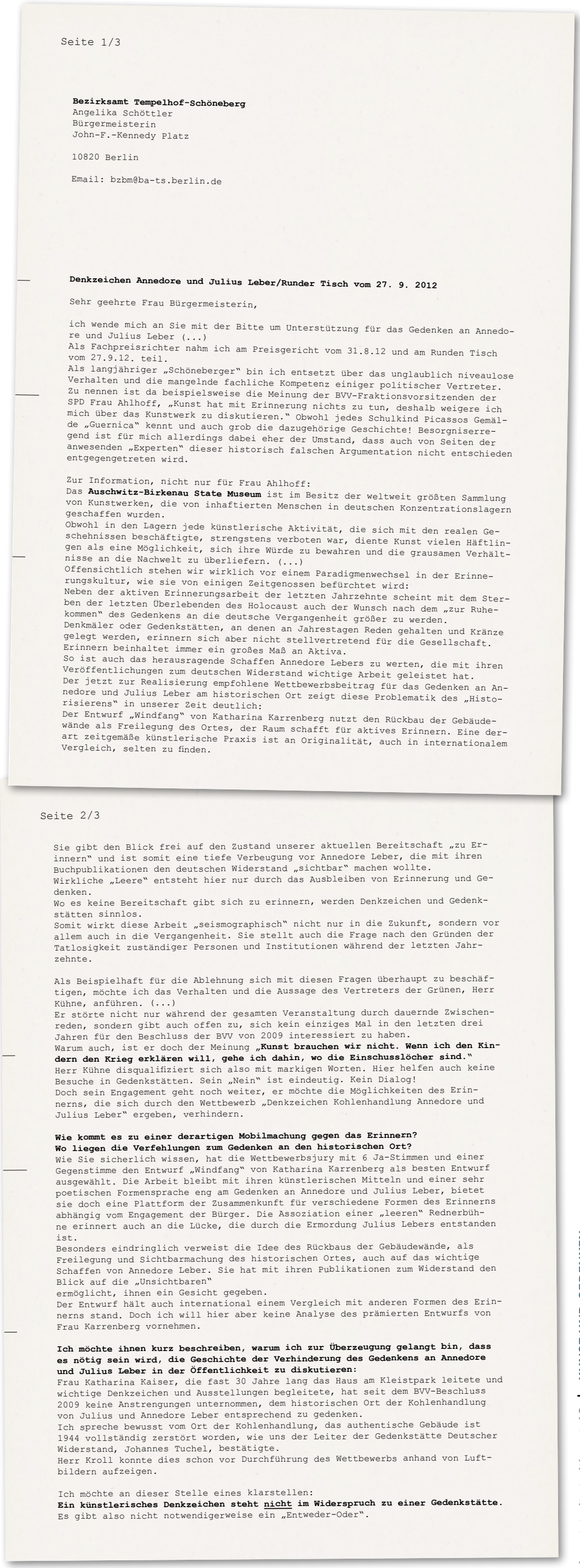
Vierter Gesang – Extempore

Der Text enthält auch eine „Stellungnahme“ zu Katharina Karrenberg‘s „Windfang“, die ich hier nicht wiedergebe. Auf meine Frage, warum sie nicht die Möglichkeit nutze beim „Runden Tisch“ über den Entwurf zu reden, antwortete Frau Wenzel: „Sie habe gelernt, dass Kunst sich selbst erklären muss“. Womit wir wieder beim Thema wären. Es scheint mir durchaus diskussionswürdig, ob man mit derlei (Un-)Kenntnissen eine Position in einem Kunstwettbewerb inne haben soll.

Zur historischen Vertiefung:

Es war einst ein Mann, der wollte Künstler werden, ging dann aber in die Politik.

Er war ein derart „glühender“ Verehrer Moderner Kunst, dass er sich, so oft er konnte, mit einer Miniatur des Schwarzen Quadrats von Malewitsch als Schnurrbart unter der Nase fotografieren ließ. Er ordnete an, alle Kunst moderner Künstler in einer großen Ausstellung in München zusammenzutragen. Bei der Eröffnungsrede gelobte er feierlich, „dass Kunstwerke, die an sich nicht verstanden werden können, (…), von jetzt ab den Weg zum deutschen Volke nicht mehr finden.“ (Quelle: Ausstellungskatalog Entartete Kunst – Das Schicksal der Avantgarde in Deutschland)



Seite 1/3

Bezirksamt Tempelhof-Schöneberg
Angelika Schöttler
Bürgermeisterin
John-F.-Kennedy Platz

10820 Berlin

Email: bzbm@ba-ts.berlin.de

Denkzeichen Annedore und Julius Leber/Runder Tisch vom 27. 9. 2012

Sehr geehrte Frau Bürgermeisterin,

ich wende mich an Sie mit der Bitte um Unterstützung für das Gedenken an Annedore und Julius Leber (...)
Als Fachpreisrichter nahm ich am Preisgericht vom 31.8.12 und am Runden Tisch vom 27.9.12. teil.
Als langjähriger „Schöneberger“ bin ich entsetzt über das unglaublich niveaulose Verhalten und die mangelnde fachliche Kompetenz einiger politischer Vertreter.
Zu nennen ist da beispielsweise die Meinung der BVV-Fraktionsvorsitzenden der SPD Frau Ahlhoff, „Kunst hat mit Erinnerung nichts zu tun, deshalb weigere ich mich über das Kunstwerk zu diskutieren.“ Obwohl jedes Schulkind Picassos Gemälde „Guernica“ kennt und auch grob die dazugehörige Geschichte! Besorgniserregend ist für mich allerdings dabei eher der Umstand, dass auch von Seiten der anwesenden „Experten“ dieser historisch falschen Argumentation nicht entschieden entgegengetreten wird.

Zur Information, nicht nur für Frau Ahlhoff:
Das **Auschwitz-Birkenau State Museum** ist im Besitz der weltweit größten Sammlung von Kunstwerken, die von inhaftierten Menschen in deutschen Konzentrationslagern geschaffen wurden.
Obwohl in den Lagern jede künstlerische Aktivität, die sich mit den realen Geschehnissen beschäftigte, strengstens verboten war, diente Kunst vielen Häftlingen als eine Möglichkeit, sich ihre Würde zu bewahren und die grausamen Verhältnisse an die Nachwelt zu überliefern. (...)
Offensichtlich stehen wir wirklich vor einem Paradigmenwechsel in der Erinnerungskultur, wie sie von einigen Zeitgenossen befürchtet wird:
Neben der aktiven Erinnerungsarbeit der letzten Jahrzehnte scheint mit dem Sterben der letzten Überlebenden des Holocaust auch der Wunsch nach dem „zur Ruhekommen“ des Gedenkens an die deutsche Vergangenheit größer zu werden.
Denkmäler oder Gedenkstätten, an denen an Jahrestagen Reden gehalten und Kränze gelegt werden, erinnern sich aber nicht stellvertretend für die Gesellschaft.
Erinnern beinhaltet immer ein großes Maß an Aktiva.
So ist auch das herausragende Schaffen Annedore Lebers zu werten, die mit ihren Veröffentlichungen zum deutschen Widerstand wichtige Arbeit geleistet hat.
Der jetzt zur Realisierung empfohlene Wettbewerbsbeitrag für das Gedenken an Annedore und Julius Leber am historischen Ort zeigt diese Problematik des „Historisierens“ in unserer Zeit deutlich:
Der Entwurf „Windfang“ von Katharina Karrenberg nutzt den Rückbau der Gebäudewände als Freilegung des Ortes, der Raum schafft für aktives Erinnern. Eine derart zeitgemäße künstlerische Praxis ist an Originalität, auch in internationalem Vergleich, selten zu finden.

Seite 2/3

Sie gibt den Blick frei auf den Zustand unserer aktuellen Bereitschaft „zu Erinnern“ und ist somit eine tiefe Verbeugung vor Annedore Leber, die mit ihren Buchpublikationen den deutschen Widerstand „sichtbar“ machen wollte.
Wirkliche „Leere“ entsteht hier nur durch das Ausbleiben von Erinnerung und Gedenken.
Wo es keine Bereitschaft gibt sich zu erinnern, werden Denkzeichen und Gedenkstätten sinnlos.
Somit wirkt diese Arbeit „seismographisch“ nicht nur in die Zukunft, sondern vor allem auch in die Vergangenheit. Sie stellt auch die Frage nach den Gründen der Tatlosigkeit zuständiger Personen und Institutionen während der letzten Jahrzehnte.

Als Beispielhaft für die Ablehnung sich mit diesen Fragen überhaupt zu beschäftigen, möchte ich das Verhalten und die Aussage des Vertreters der Grünen, Herr Kühne, anführen. (...)
Er störte nicht nur während der gesamten Veranstaltung durch dauernde Zwischenreden, sondern gibt auch offen zu, sich kein einziges Mal in den letzten drei Jahren für den Beschluss der BVV von 2009 interessiert zu haben.
Warum auch, ist er doch der Meinung **„Kunst brauchen wir nicht. Wenn ich den Kindern den Krieg erklären will, gehe ich dahin, wo die Einschusslöcher sind.“**
Herr Kühne disqualifiziert sich also mit markigen Worten. Hier helfen auch keine Besuche in Gedenkstätten. Sein „Nein“ ist eindeutig. Kein Dialog!
Doch sein Engagement geht noch weiter, er möchte die Möglichkeiten des Erinnerns, die sich durch den Wettbewerb „Denkzeichen Kohlenhandlung Annedore und Julius Leber“ ergeben, verhindern.

Wie kommt es zu einer derartigen Mobilmachung gegen das Erinnern?
Wo liegen die Verfehlungen zum Gedenken an den historischen Ort?
Wie Sie sicherlich wissen, hat die Wettbewerbsjury mit 6 Ja-Stimmen und einer Gegenstimme den Entwurf „Windfang“ von Katharina Karrenberg als besten Entwurf ausgewählt. Die Arbeit bleibt mit ihren künstlerischen Mitteln und einer sehr poetischen Formensprache eng am Gedenken an Annedore und Julius Leber, bietet sie doch eine Plattform der Zusammenkunft für verschiedene Formen des Erinnerns abhängig vom Engagement der Bürger. Die Assoziation einer „leeren“ Rednerbühne erinnert auch an die Lücke, die durch die Ermordung Julius Lebers entstanden ist.
Besonders eindringlich verweist die Idee des Rückbaus der Gebäudewände, als Freilegung und Sichtbarmachung des historischen Ortes, auch auf das wichtige Schaffen von Annedore Leber. Sie hat mit ihren Publikationen zum Widerstand den Blick auf die „Unsichtbaren“
ermöglicht, ihnen ein Gesicht gegeben.
Der Entwurf hält auch international einem Vergleich mit anderen Formen des Erinnerns stand. Doch ich will hier aber keine Analyse des prämierten Entwurfs von Frau Karrenberg vornehmen.

Ich möchte ihnen kurz beschreiben, warum ich zur Überzeugung gelangt bin, dass es nötig sein wird, die Geschichte der Verhinderung des Gedenkens an Annedore und Julius Leber in der Öffentlichkeit zu diskutieren:
Frau Katharina Kaiser, die fast 30 Jahre lang das Haus am Kleistpark leitete und wichtige Denkzeichen und Ausstellungen begleitete, hat seit dem BVV-Beschluss 2009 keine Anstrengungen unternommen, dem historischen Ort der Kohlenhandlung von Julius und Annedore Leber entsprechend zu gedenken.
Ich spreche bewusst vom Ort der Kohlenhandlung, das authentische Gebäude ist 1944 vollständig zerstört worden, wie uns der Leiter der Gedenkstätte Deutscher Widerstand, Johannes Tuchel, bestätigte.
Herr Kroll konnte dies schon vor Durchführung des Wettbewerbs anhand von Luftbildern aufzeigen.

Ich möchte an dieser Stelle eines klarstellen:
Ein künstlerisches Denkzeichen steht nicht im Widerspruch zu einer Gedenkstätte.
Es gibt also nicht notwendigerweise ein „Entweder-Oder“.

Katharina Karrenberg, Windfang

Fünfter Gesang – Solokonzert für ein eigenes Opernhaus

Selbstverständlich wird weiter am Konzept einer Gedenkstätte phantasiert. Es gibt mittlerweile ein Eckpunktepapier einer Stadtteilinitiative. Darin findet sich unter „Betreuung der Gedenkstätte: Schlüsselverwaltung und Objektbetreuung durch den Stadtteilverein möglich."

Das Geld soll aus Mitteln für Kunst am Bau kommen.

Als wäre nichts geschehen, möchte man scheinbar eine direkte Umleitung der Gelder für Kunst am Bau in das eigene Vorhaben. Die „künstlerische Gestaltung" soll den „Inhalt" einbeziehen und die „Nutzung" integrieren. Offenbar hat man noch nie von der „Freiheit der Kunst" gehört und welcher Stellenwert ihr in einer Demokratie zukommt. Wären hier nicht die gravierenden Probleme im Feld der Partizipation offensichtlich, könnte man leicht von einem Vereinstraum der Anwohner/innen sprechen und darüber hinwegsehen. Frei nach dem Grundsatz „Wir bauen uns ein Haus, viddevidde wie es uns gefällt", ist man wohl der Meinung, auf historische Fakten pfeifen zu können.

Derartige „historische Vergnügungsparks" sind keine Neuheit im Umgang mit Geschichte. Der Königspalast von Knossos auf der griechischen Insel Kreta, mit den Mitteln eines englischen Ausgräbers im vergangenen Jahrhundert „phantasievoll" restauriert, lässt auch heute noch manchen Archäologen kopfschüttelnd vom „Disneyland der minoischen Kultur" sprechen.

Die eingereichten Arbeiten der geladenen Künstler/innen zeigen jedoch durchweg eine sensible Durchdringung der historischen Sachlage und eine klare Unterscheidung zwischen Echtheit und falscher Zuschreibung der vorhandenen Substanz. Wettbewerbsbeiträge sind ohne diese Durchdringung des Materials auf die Verwendbarkeit im Sinne der jeweiligen Auslobung auch nicht zu erarbeiten. Es ist für Künstler/innen jedoch nicht akzeptabel, von Menschen beurteilt zu werden, die mit künstlerischen Aspekten so wenig vertraut sind oder so kunstfeindliche Überzeugungen haben, wie sie in diesem Verfahren deutlich wurden.

Sechster Gesang – von der Leere/ Königsarie

Es ist bittere Ironie, wenn gerade ein Preisgerichtsmitglied, den Entwurf von Frau Karrenberg als „Minimal Art" bezeichnet, um den Begriff des „Leeren Kunstwerks" einzuführen und dadurch den Wettbewerbsbeitrag herabzusetzen. Weder der Begriff „Minimal" noch der Begriff der „Leere" sind hier angebracht und diesen wurde im Preisgericht heftig widersprochen. Dass in den Disziplinen der Künste und der Kunstgeschichte alles „relative" Definitionssache sei, sollte nicht ernsthaft von Fachleuten vertreten werden.

Für Künstler/innen ist diese Scheinargumentation ein Affront, da derlei Verurteilungen aus dem Feld der Politik, in der Vergangenheit nicht selten zu Ächtung und Arbeitsverbot führten. Aber was man an die Wand wirft, bleibt bekanntlich kleben.

Finale – Bockshorngesänge

Weiterhin wird in der öffentlichen Auseinandersetzung dem Beitrag „Windfang" von Katharina Karrenberg unterstellt, „das Thema zu verfehlen". Direkt werden dadurch auch die im Verfahren vertretenen Preisrichter/innen diskreditiert. Derartige Vorfälle machen unsere Demokratie bekanntlich so liebenswert. Dass auch von fachfremder Seite Hand an die eingereichten Beiträge gelegt werden kann, scheint mir eine weitere besorgniserregende Qualität in dieser blamablen Angelegenheit. So äußerte eine Vertreterin der Parteien, ihr „fehle" etwas mehr „Boltanski" bei den Lösungsvorschlägen. Der Gedenkstättenbeauftragte des Senats meinte gar beim „Runden Tisch" am 27. September 2012, etwas mit dem Karrenberg'schen Entwurf „anfangen" zu können, vorausgesetzt man „erhöhe die Mauern", um im „Inneren Infotafeln aufhängen" zu können. Diese Veranstaltung sollte eigentlich den Dialog ermöglichen. Das oben angeführte Zitat der Vorsitzenden der Bezirksfraktion der SPD Tempelhof-Schöneberg, Frau Ahlhoff, „Kunst habe nichts mit Erinnerung zu tun, deshalb diskutieren wir hier nicht", brachte nicht nur die kulturpolitische Sprecherin der eigenen Fraktion zum Schweigen (es gab ihrerseits keinen Widerspruch zur oben geäußerten Idiotie), sondern führte auch zum Schulterschluss mit dem Vertreter von Bündnis 90/Die Grünen, mit denen die SPD das Gedenken an den eigenen Widerstandskämpfer Julius Leber und dessen Frau Annedore Leber erfolgreich verhindert. Die Realisierung des vom Preisgericht vorgeschlagenen Entwurfs „Windfang" von Katharina Karrenberg wird mit der Zählmehrheit von SPD und Grüne, gegen das Votum der CDU abgelehnt.

Berlin hat gute Chancen Karnevalshochburg zu werden, leiste auch du deinen Beitrag!

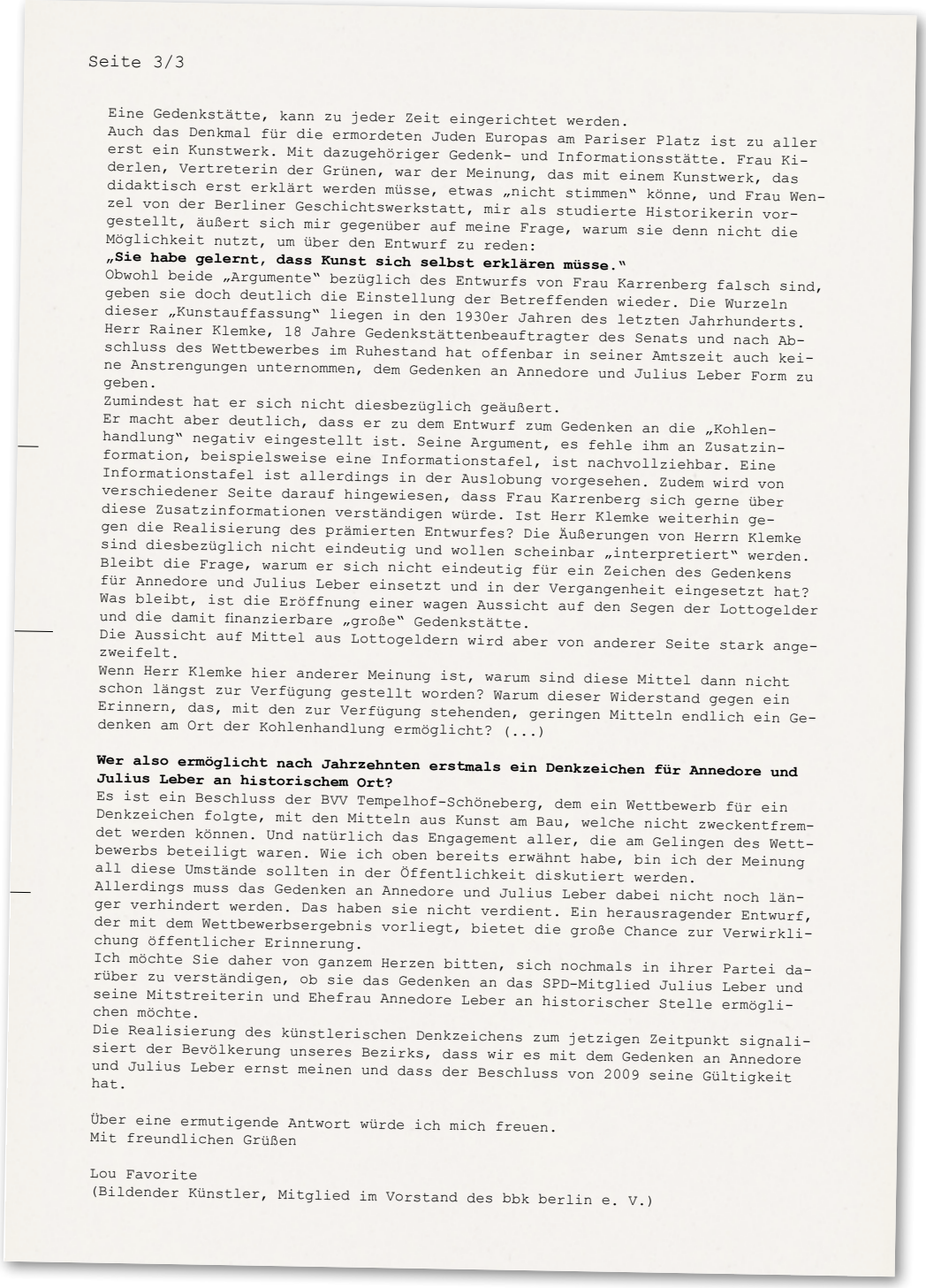
Nachrede

Die Vorrede paraphrasiert die ersten Zeilen des „Don Quijote" von Miguel de Cervantes.

Der vorliegende Text ist keine Doktorarbeit.

Der Autor betreibt eine Garnelenzüchterei in der Rummelsburger Bucht und ist „Hobby"-Maler.

Lou Favorite



Seite 3/3

Eine Gedenkstätte, kann zu jeder Zeit eingerichtet werden.
Auch das Denkmal für die ermordeten Juden Europas am Pariser Platz ist zu aller erst ein Kunstwerk. Mit dazugehöriger Gedenk- und Informationsstätte. Frau Kiderlen, Vertreterin der Grünen, war der Meinung, das mit einem Kunstwerk, das didaktisch erst erklärt werden müsse, etwas „nicht stimmen" könne, und Frau Wenzel von der Berliner Geschichtswerkstatt, mir als studierte Historikerin vorgestellt, äußert sich mir gegenüber auf meine Frage, warum sie denn nicht die Möglichkeit nutzt, um über den Entwurf zu reden:
„Sie habe gelernt, dass Kunst sich selbst erklären müsse."
Obwohl beide „Argumente" bezüglich des Entwurfs von Frau Karrenberg falsch sind, geben sie doch deutlich die Einstellung der Betreffenden wieder. Die Wurzeln dieser „Kunstauffassung" liegen in den 1930er Jahren des letzten Jahrhunderts.
Herr Rainer Klemke, 18 Jahre Gedenkstättenbeauftragter des Senats und nach Abschluss des Wettbewerbes im Ruhestand hat offenbar in seiner Amtszeit auch keine Anstrengungen unternommen, dem Gedenken an Annedore und Julius Leber Form zu geben.
Zumindest hat er sich nicht diesbezüglich geäußert.
Er macht aber deutlich, dass er zu dem Entwurf zum Gedenken an die „Kohlenhandlung" negativ eingestellt ist. Seine Argument, es fehle ihm an Zusatzinformation, beispielsweise eine Informationstafel, ist nachvollziehbar. Eine Informationstafel ist allerdings in der Auslobung vorgesehen. Zudem wird von verschiedener Seite darauf hingewiesen, dass Frau Karrenberg sich gerne über diese Zusatzinformationen verständigen würde. Ist Herr Klemke weiterhin gegen die Realisierung des prämierten Entwurfes? Die Äußerungen von Herrn Klemke sind diesbezüglich nicht eindeutig und wollen scheinbar „interpretiert" werden. Bleibt die Frage, warum er sich nicht eindeutig für ein Zeichen des Gedenkens für Annedore und Julius Leber einsetzt und in der Vergangenheit eingesetzt hat? Was bleibt, ist die Eröffnung einer wagen Aussicht auf den Segen der Lottogelder und die damit finanzierbare „große" Gedenkstätte.
Die Aussicht auf Mittel aus Lottogeldern wird aber von anderer Seite stark angezweifelt.
Wenn Herr Klemke hier anderer Meinung ist, warum sind diese Mittel dann nicht schon längst zur Verfügung gestellt worden? Warum dieser Widerstand gegen ein Erinnern, das, mit den zur Verfügung stehenden, geringen Mitteln endlich ein Gedenken am Ort der Kohlenhandlung ermöglicht? (...)

Wer also ermöglicht nach Jahrzehnten erstmals ein Denkzeichen für Annedore und Julius Leber an historischem Ort?
Es ist ein Beschluss der BVV Tempelhof-Schöneberg, dem ein Wettbewerb für ein Denkzeichen folgte, mit den Mitteln aus Kunst am Bau, welche nicht zweckentfremdet werden können. Und natürlich das Engagement aller, die am Gelingen des Wettbewerbs beteiligt waren. Wie ich oben bereits erwähnt habe, bin ich der Meinung all diese Umstände sollten in der Öffentlichkeit diskutiert werden.
Allerdings muss das Gedenken an Annedore und Julius Leber dabei nicht noch länger verhindert werden. Das haben sie nicht verdient. Ein herausragender Entwurf, der mit dem Wettbewerbsergebnis vorliegt, bietet die große Chance zur Verwirklichung öffentlicher Erinnerung.
Ich möchte Sie daher von ganzem Herzen bitten, sich nochmals in ihrer Partei darüber zu verständigen, ob sie das Gedenken an das SPD-Mitglied Julius Leber und seine Mitstreiterin und Ehefrau Annedore Leber an historischer Stelle ermöglichen möchte.
Die Realisierung des künstlerischen Denkzeichens zum jetzigen Zeitpunkt signalisiert der Bevölkerung unseres Bezirks, dass wir es mit dem Gedenken an Annedore und Julius Leber ernst meinen und dass der Beschluss von 2009 seine Gültigkeit hat.

Über eine ermutigende Antwort würde ich mich freuen.
Mit freundlichen Grüßen

Lou Favorite
(Bildender Künstler, Mitglied im Vorstand des bbk berlin e. V.)

Redaktionelles Nachwort

Ein Ergebnis des Runden Tisches war, sich an den Beratungsausschuss Kunst (BAK) zu wenden, aktuell angesiedelt bei der Senatskanzlei Kulturelle Angelegenheiten und zuständig für alle Fragen der Kunst im öffentlichen Raum, die das Land Berlin betreffen. Bei Anfrage der Bezirke steht der BAK auch für deren Anliegen zur Verfügung. In der Januarsitzung waren die Stadträtin für Bildung, Kultur und Sport in Tempelhof-Schöneberg, Jutta Kaddatz (Sachpreisrichterin im Wettbewerb), die Leiterin des Verbundes der regionalen Museen im Bezirk Tempelhof-Schöneberg Petra Zwaka, die kulturpolitischen Sprecher/innen der Fraktionen der SPD und Bündnis 90/Die Grünen, Melanie Kühnemann und Elisabeth Kiderlen (beide Sachverständige im Wettbewerb), Gisela Wenzel von der Geschichtswerkstatt (Sachverständige im Wettbewerb) und zwei Vertreter/innen der Anwohner geladen, um über weitere Möglichkeiten im Umgang mit dem Wettbewerbsergebnis zu beraten. Der BAK empfahl zunächst den Kunstwettbewerb abzuschließen, indem der Realisierungsentwurf von Frau Karrenberg dokumentiert wird, und diese Dokumentation als Grundlage für eine mögliche neue Auslobung zu nehmen. Für die Auslobung eines neuen Kunstwettbewerbes bedarf es eines Beschlusses der Bezirksverordnetenversammlung und einer historischen Untersuchung des Gebäudes (zwei denkmalpflegerische Gutachten liegen bereits vor). Die Empfehlung beinhaltet den Erhalt der im Artikel beschriebenen Baracke und deren Einbeziehung in ein neues Verfahren. Gelder dafür könnten im Landeshaushalt Anfang 2014 veranschlagt werden.

Preisgerichtssitzung: 31. August 2012
Auslober: Bezirksamt Tempelhof-Schöneberg in Kooperation mit dem Büro für Kunst im öffentlichen Raum
Wettbewerbsart: Eingeladener Wettbewerb
Wettbewerbsteilnehmer: Albrecht Fersch, Sibylle Hofter, Helmut und Johanna Kandl, Katharina Karrenberg, Beate Maria Wörz
Realisierungsbetrag: 20.000 Euro
Entwurfshonorar: 700 Euro
Fachpreisrichter: Volker Andresen, Lou Favorite, Katharina Kaiser, Stefan Krüskemper (Vorsitz), Patricia Pisani (ständig stellvertretende Preisrichterin)
Sachpreisrichter: Jutta Kaddatz (Bezirksstadträtin Bildung, Kultur und Sport), Siegfried Kroll (Leiter Stadtentwicklungsamt), Daniel Krüger (Bezirksstadtrat, Leiter der Abteilung Bauwesen)
Vorprüfung: Ulrich Schop (Architekt)
Ausführungsempfehlung zugunsten von:
Katharina Karrenberg, Windfang

Es mussten keine Grundstücke dafür freigeräumt werden, es hat niemandem im Wege gestanden. Man kann nicht darüber stolpern, und es wird im Alltag sogar von wissenden Anwohnern manchmal für Momente nicht wahrgenommen – und prägt doch das Straßenbild eines ganzen Viertels. Die „Orte des Erinnerns. Denkmal zur Ausgrenzung und Entrechtung, Vertreibung, Deportation und Ermordung von Berliner Juden in den Jahren 1933-1945“ wurden vor 20 Jahren im Bayerischen Viertel des Bezirks Berlin-Schöneberg installiert. Mittlerweile werden sie weltweit wahrgenommen und wirken gleichzeitig im Viertel, in Berlins pädagogischer Praxis und im deutschen Erinnerungsdiskurs.

Im Juni 1991 riefen der Senat von Berlin und das Kunstamt Schöneberg zum Ideenwettbewerb „Mahnen und Gedenken

ZWANZIG JAHRE ORTE DES ERINNERNS

Denkmal zur Ausgrenzung und Entrechtung, Vertreibung, Deportation und Ermordung von Berliner Juden in den Jahren 1933-1945 von Renata Stih und Frieder Schnock

im Bayerischen Viertel“ auf. Es „sollte ein Denkmal entstehen, welches dezentral im Viertel auf die konkreten Ereignisse Bezug nahm und auf dem Bayerischen Platz zentral einen Ort des Gedenkens vorsah.“[1] Nach dem ersten Aufruf dieses offenen Wettbewerbs wurden 96 Entwürfe eingereicht. Aus diesen wählte die Jury acht zur Weiterbearbeitung aus. Am 1. April 1992 wurde der Entwurf von Renata Stih und Frieder Schnock ohne Gegenstimme angenommen.

Seit Juni 1993 hängen nun die 80 Doppelschilder, jede 50 x 70 cm groß, verteilt über das Bayerische Viertel. Sie sind in einer Höhe von etwa drei Metern an den Masten der Straßenlaternen befestigt. Auf der einen Seite des Schildes befindet sich ein harmlos anmutendes, einfaches Zeichen. Erst durch den Text auf der Rückseite des Schildes wird es entschlüsselt und entfaltet seine Wirkung: Renata Stih und Frieder Schnock haben Anweisungen, Verordnungen und Gesetze der NS-Zeit, in knapper Form zusammengefasst.

Die Künstler/innen haben den Weg, an dessen Ende die Vernichtungslager standen, Schritt für Schritt durch 80 Schilder nachgezeichnet. Es ist ein Denkmal über die Jahre, in denen Auschwitz, Treblinka und Theresienstadt noch nicht absehbar waren und doch hätten sichtbar sein können. Von 1933 an wurde der Alltag der Juden in Deutschland durch Verordnungen und Gesetze eingeschränkt. Ihre berufliche und soziale Existenz wurde ihnen genommen. Die Aussonderung und Erniedrigung war für jeden Zeitgenossen, jeden Nachbarn, jeden Lehrer, Verkäufer, Ladeninhaber, jedes Mitglied in einem Verein sichtbar. Einige der zitierten Regelungen scheinen nur kleine Eingriffe zu sein: „Juden werden aus Gesangsvereinen ausgeschlossen.“ 16.8.1933. Alle Schilder zusammen gesehen machten den systematischen Verlust von Bürger- und Menschenrechte für Juden deutlich. Der öffentliche Raum Schönebergs ist zum Geschichtsraum geworden; die 80 Schilder sind über 20 Straßen rund um den Bayerischen Platz verteilt.

Zusätzlich zu diesen verstreuten, an Memory-Karten erinnernden Zeichen/Rechtstexten gibt es an drei zentralen Stellen des Viertels jeweils eine große Tafel (149 cm x 115 cm), auf der die Verteilung der Schilder im Stadtplan angezeigt wird.

Als im Juni 1993 die Künstler/innen und zwei Facharbeiter/innen die Schilder im Bayerischen Viertel montierten, reagierten manche Anwohner/innen geschockt und alarmierten die Polizei wegen Anbringung „antisemitischer Schilder.“ Als das 17. Schild angeschraubt wurde, mussten alle Schilder im Auftrag des Staatsschutzes demontiert werden. Um solche Missverständnisse künftig auszuschließen, wurde unter jede der 80 Tafeln ein kleines Zusatzschild angebracht, das deren Erinnerungsauftrag erklärt.

Eine solche Schockreaktion kann das Denkmal heute wohl nicht mehr auslösen. Aber als Spaziergängerin ist man nie sicher vor plötzlicher Wahrnehmung. Da geht man in einer Straße, die nicht Teil des täglichen Wegenetzes ist. Und entdeckt auf einmal ein Schild, das einem noch nicht geläufig war. Dann kann etwa die Regel: „Berliner Badeanstalten und Schwimmbäder dürfen von Juden nicht mehr betreten werden.“ vom 3.12.1938 mit dem Zeichen einer rot-gelb gestreiften Badehose verstören und berühren.

Wie wird das Denkmal zur Ausgrenzung und Entrechtung, Vertreibung, Deportation und Ermordung von Berliner Juden in den Jahren 1933-1945 heute im Bayerischen Viertel wahrgenommen? Seit der Aufstellung der 80 Schilder im Juni 1993 begleitet das Jugend Museum Schöneberg mit pädagogischen Programmen für Kinder und Jugendliche das Denkmal. Es wurden Workshops angeboten, die sich das Denkmal in der Nachbarschaft angeeignet haben. Das Denkmal wurde und wird als pädagogisches Medium genutzt, um mit Hilfe der Zeichen und der Regeln und Verordnungen die Ausgrenzung der Juden exemplarisch aufzuzeigen. Die Kinder und Jugendlichen befragten die Bewohner/innen zur Geschichte und persönlichen Erfahrungen aus der NS-Zeit. Sie bekamen 1993 von Erwachsenen natürlich andere Antworten als 2013. 1993 gab es noch die überlebenden Täter- und Opfergenerationen, die entweder mit Abwehr und Ablehnung oder auch mit erlebten Geschichten von ehemaligen Bewohner/innen reagierten. Wenn Kinder heute Bewohner zur NS-Geschichte interviewen, hören sie die Geschichten der Nachgeborenen. Vor einiger Zeit bekam ein Kind auf seine Frage, für wen denn das Denkmal sei, von einem Taxifahrer deutscher Herkunft die Antwort, dieses Denkmal sei „für die Israelis“ errichtet worden.[2]

Im bundesweiten Programm „Vielfalt tut gut“ des Bundesministeriums für Familie, Frauen, Senioren und Jugend entwickelte das Jugend Museum Schöneberg das dreijährige Modellprojekt „Hands On History“, das Geschichtslabor 1933-1945. In diesem Rahmen gab es 2008 zwei einwöchige Workshops für Kinder, die das Jüdische Leben im Bayerischen Viertel in Verbindung zu authentischen Orten herstellte. Dabei produzierten Schüler/innen der Klasse 6b der Barbarossa-Grundschule einen Audio-Guide, der das Denkmal einbezieht und sich an gleichaltrige Schüler/innen wendet. Die jungen Stadtforscher/innen entwickelten einen Hörrundgang mit 37 Stationen.

Der Audioguide wird vom Jugend Museum in einer gesamten Fassung oder mit vier Einzelabschnitten zur Verfügung gestellt, dazu sind MP3-Player ausleihbar.

Denkmal zur Ausgrenzung und Entrechtung, Vertreibung, Deportation und Ermordung von Berliner Juden in den Jahren 1933 – 1945, Foto: Renata Stih und Frieder Schnock

Die Schüler/innen interviewten auch Passant/innen und geben manche der Aussagen im Audioguide wieder: „Ich bin selbst zur Hälfte Jüdin, mein Mann ist Jude und wir sind jüdische Immigranten aus der ehemaligen Sowjetunion. Ich glaube, wir haben alle Denkmale hier gelesen und auch darüber gesprochen. Wir kennen auch viele russische Juden, die hier wohnen in dieser Gegend und auch nicht-russische Juden und haben uns dann gesagt, ‚siehst Du, jetzt wohnen hier wieder Juden’. Ich weiß nicht, wenn ich das vorher gewusst hätte, dass man hier dieses ... also das ist ein bisschen ... ähm, ich weiß nicht, wie man das ausdrückt. Das tut auch weh.“ [3]

Neben dem Jugend Museum Schöneberg arbeiten Grundschulen des Bezirks regelmäßig mit dem Denkmal als Anregung für historische Forschungen zur NS-Zeit in Schöneberg. So steht auf der Homepage der Löcknitz-Grundschule:

„An der Hecke in der Münchener Straße, die an das Schulgrundstück grenzt, steht ein Denkmal des Bezirks zur Erinnerung. Seit 1993 sind die Straßen des Einzugsbereichs der Schule gesäumt von Schildern, die von der Deportation bzw. der Judenverfolgung berichten.

Hieraus ergibt sich eine besondere Bindung der Schule an diesen Abschnitt unserer Geschichte und Teil der Unterrichtseinheit „Nationalsozialismus“ in der 6. Klasse ist immer wieder die altersgemäße intensive Beschäftigung mit dem Schicksal der jüdischen Mitbürger.“[4]

Seit der Existenz des Denkmals im Bayerischen Viertel setzen sich die Schüler/innen mit den „Erinnerungsschildern“, wie sie das Denkmal nennen, auseinander. Andreas Wilcke, damals Mitglied der Bezirksverordnetenversammlung von Berlin-Schöneberg, hatte 1987 über 6.000 Namen von Deportierten aus Schöneberg aus den Akten der Berliner Finanzbehörden geborgen. Diese Listen bilden die Grundla-

gen für die Schüler/innen, um die konkrete Geschichte eines Deportierten zu erforschen. Ein Schüler beschriftet einen Gedenkstein mit dem Namen eines deportierten Menschen und fügt ihn der Erinnerungsmauer auf dem Gelände der Löcknitz-Grundschule hinzu. Inzwischen gibt es mehr als 750 Steine, die die Kinder dort zu einer Denkstein-Mauer seit 1994 aufgeschichtet haben.

Auch das Haus der Wannsee-Konferenz in Berlin bietet ein breites pädagogisches Angebot zum Thema Nationalsozialismus für unterschiedliche Zielgruppen an.

Es gibt Studientage für allgemein- und berufsbildende Schulen, in denen unter anderem die „Orte der Erinnerung" im Bayerischen Viertel besucht werden. „Geschichte in Bewegung" nennt sich das Programm mit kombinierten Bildungsangeboten zu NS-Zeit, Erinnerungspolitik und Demokratieverständnis.

Lehrerfortbildungen und internationale Seminare – unter anderem deutsch-israelische – zum Thema Holocaust gehören zu den speziellen Angeboten des Hauses der Wannsee-Konferenz. Hierbei wird oft das Denkmal im Bayerischen Viertel aufgesucht. Es kann beispielhaft zeigen, wie die Verfolgung und Ermordung von Juden Gegenstand von Kunst im öffentlichen Raum wurde. Gerade bei internationalen Gruppen lässt sich mit dem Denkmal von Stih/Schnock arbeiten, weil es so viele Dimensionen aufzeigt und so anschaulich ist.[5]

So sieht man neben den Kinder- und Jugendgruppen aus dem Bezirk immer wieder Erwachsene, die planmäßig von Schild zu Schild das Denkmal im Viertel erwandern.

Sie sprechen viele Sprachen, vor allem sind es Amerikaner und Israelis, die kommen, aber auch Niederländer, Franzosen, Spanier und Gruppen aus Osteuropa, die sich mit dem Denkmal als Diskurs der deutschen Erinnerungskultur auseinandersetzen. Es sind Studentengruppen, Künstler, Kunsthistoriker, Kulturpolitiker, Stipendiaten der unterschiedlichen Kulturprogramme in Berlin, auch Gewerkschaftsgruppen oder Touristengruppen.

Das nach der Idee von Renata Stih und Frieder Schnock realisierte Denkmal im Bayerischen Viertel bleibt ein lebendiger Ort der Erinnerung an die Vernichtung der Juden. Es ist ein Beispiel für einen erfolgreichen offenen Kunst-Wettbewerb. Man kann lebendige Kommunikation rund um das Denkmal beobachten, auch wenn sich in den beiden Jahrzehnten die Generationen und die Bewohner/innen verändert und die Rezeption des Denkmals sich gewandelt haben. Es nimmt einen besonderen Platz zwischen den Holocaust-Denkmalen auf der Welt ein.

Adelheid Scholten

1 Florian von Buttlar, Ein Kunstwettbewerb als ideengeschichtliche Sammlung, in: Orte des Erinnerns, das Denkmal im bayrischen Viertel, Berlin 1994, Bd. 1, Seite 98
2 laut Petra Zwaka, Jugend Museum Schöneberg, im Gespräch am 20.2.2013.
3 www.jugendmuseum.de/geschichte-vor-ort.html und Materialien-Mappe zum Audio Guide, herausgegeben vom Jugend Museum 2010
4 aus: www.loecknitz-grundschule.de/denk_mal.htm
5 laut Elke Gryglewski, Haus der Wannsee-Konferenz, im Gespräch am 19.2.1013.

Präsentation des Audioguide der Klasse 6b der Barbarossa-Gundschule, 2008, Foto: Adelheid Scholten

ArtLeaks – by Zampa di Leone, 2011

NICHT-AUSSTELLUNG VERSUS SELBSTORGANISATION

Das ArtLeaks Komitee vor dem Museum für Zeitgenössische Kunst in Belgrad, Foto: Rena Rädle

3rd Art Leaks Working Assembly in Belgrad, Foto: Benjamin Renter

ArtLeaks (http://art-leaks.org) ist eine kollektive Plattform, die von einer Gruppe internationaler Künstler/innen, Kurator/innen, Kunsthistoriker/innen und Intellektuellen als Antwort auf den Missbrauch ihrer professionellen Integrität und die offene Missachtung ihrer Arbeiterrechte gegründet wurde.

Der hier abgedruckte Text beruht auf Auszügen aus dem Bericht des ArtLeaks Komitees für Belgrad vom 8. September 2012 und wurde von Rena Rädle zusammengestellt und aus dem Englischen übersetzt.

Nachdem die ersten beiden ArtLeaks Working Assemblies in Berlin und Moskau abgehalten worden waren, fand die dritte Versammlung in Belgrad statt. Am 30. August 2012 trat im Vorfeld des Treffens das ArtLeaks Komitee zusammen, gebildet von Corina Apostol, Alina Popa, Rena Rädle und Ştefan Tiron, um die Bedingungen in den Belgrader Kulturinstitutionen vor Ort zu untersuchen.

Nummer eins auf unserer Liste war der problematische Fall des Museums für Zeitgenössische Kunst in Belgrad. Der beeindruckende modernistische Museumsbau ist seit 2007 für die Öffentlichkeit geschlossen. Damals begannen Sanierungsarbeiten, die bis heute nicht abgeschlossen sind. Zum Zeitpunkt unseres Besuchs war das Museum temporär für die sogenannte „Nicht-Ausstellung" mit dem Titel „Was ist mit dem Museum für Zeitgenössische Kunst passiert?" geöffnet, die aus einer Dokumentation, künstlerischen Interventionen, Überresten der letzten Ausstellung und dem Gebäudeinterieur bestand. Die Ausstellung thematisierte zum ersten Mal seit fünf Jahren öffentlich die Lage der Institution, nachdem das Museumsmanagement jahrelang über dessen Zustand geschwiegen hatte. Die Direktorin, die bereits über 12 Jahre im Amt ist, koordiniert mit über 30 Angestellten die vorwiegend persönlichen Interessen dienenden Aktivitäten der staatlich finanzierten Institution von einer im Reichen-Viertel Belgrads gelegen Villa aus.

Während wir durch die „Nicht-Ausstellung" gingen, diskutierten wir darüber, warum die Belgrader Art Community dieses leerstehende Museum nicht einfach besetzt und einen alternativen Raum schafft, in dem Kulturarbeiter/innen ihre Erfahrungen austauschen, Vorträge, Workshops und Ausstellungen organisieren könnten. Könnte hier nicht ein großartiges Experiment stattfinden, das einen Raum für Kunst und Kultur schaffen würde, von unten organisiert?

Nach dem Besuch des Museums stießen der Künstler Vladan Jeremić und der Fotograf Benjamin Renter zu uns.

Der zweite Kunstort, den wir besuchten, war die Galerie der serbischen Künstlerunion (ULUS), mit der Ausstellung „Ich bin er". Die Künstlerin Milica Vergot selbst begleitete uns durch die Ausstellung. Es folgte ein Besuch der open air Fotoausstellungen auf der Belgrader Festung, im Kalemegdan Park. Die eine Ausstellung trug den Titel „The New Look of Russia" und war finanziert von GAZPROM, die andere, mit dem Titel „This is Poland" war von der Österreichischen Botschaft gesponsert.

Erste Eindrücke: Ein vielgestaltiger und schwieriger loka-

ler Kontext mit vielen problematischen Punkten, die zu untersuchen wären.

Der öffentliche Teil der „3rd ArtLeaks Assembly“ am 31. August 2012 im Kulturzentrum Rex dauerte von 19-23 Uhr. Es hatten sich, neben den zum Roundtable geladenen Sprecher/innen, etwa 40 Personen eingefunden.

Zunächst stellte die Kunsthistorikerin und Kuratorin Corina Apostol dem Publikum das Projekt ArtLeaks vor. Corina führte die Dringlichkeit der Konstituierung des Projekts vor Augen, das im September 2011 gegründet wurde, und stellte neben den allgemeinen Zielen und Werten von ArtLeaks fünf Fallstudien über Missbrauch und Verstöße gegen Arbeitsrechte von Kulturarbeiter/innen vor, die im Laufe des letzten Jahres veröffentlicht wurden. Corina betonte, dass das Projekt momentan durch einen Rat von Mitgliedern organisiert werde, aber dass es offen für neue Mitglieder sei, die sich unseren Kämpfen anschließen wollen. Sie stellte einige ArtLeaks Initiativen wie das „No Fee Statement“ vor, fasste die Diskussionen der letzten ArtLeaks Versammlungen und Workshops zusammen, und stellte das geplante ArtLeaks Journal vor – eine Veröffentlichung, die den Rechten der Kulturarbeiter/innen und verwandten Kämpfen gewidmet ist. Danach ermunterte sie das Publikum dazu, Kommentare, Kritik und Vorschläge vorzubringen, wie ArtLeaks vorangebracht werden könnte.

Alina Popa stellte sich im Namen der Gruppe Bureau of Melodramatic Research vor, die sie 2009 zusammen mit Irina Gheorghe gegründet hat. Sie diskutierte ihre Teilnahme an der Ausstellung „Just Do It. Biopolitical Branding“ im „Pavilion UniCredit“ in Bukarest, die Beziehung dieser Institution zu ihrem Geldgeber UniCredit Bank und die Tatsache, dass die Künstler/innen für ihre Installation „The Soul of Sustainability“ im März 2011 nicht für ihre Arbeit bezahlt wurden. Dieser Zwischenfall brachte die Gruppe in Kontakt mit den anderen Gründungsmitgliedern von ArtLeaks. Alina stellte außerdem die von der Gruppe vertretene Strategie der Melo-Kritik vor, mit der sie untersuchten, inwiefern die Schlüsselelemente des Melodramas heute die politische Szene dominieren. Im Bezug auf Artleaks könnte diese Strategie auf die Position des Zeugen und die Wahrheitsproduktion durch „first-person“-Berichte ausgedehnt werden.

Der Künstler und Kurator Ştefan Tiron stellte einen Fall vor, als er selbst vom Nationalmuseum für Zeitgenössische Kunst Bukarest auf die Schwarze Liste gesetzt wurde. Als das Museum 2004 seine Tätigkeit aufnahm, wurde er ins Kuratorenteam berufen. Bei der Eröffnungsausstellung wurde er beschuldigt, eine Tasche mit Einladungskarten gestohlen zu haben. Nach diesem Zwischenfall habe er die Institution verlassen. Er betonte, dass Betroffene unter Umständen Angst davor haben könnten, ihre Fälle bei ArtLeaks öffentlich zu machen, da es kein Zeugenschutzprogramm gäbe. Er und andere in Bukarest versuchten deshalb, den Erpressern einen Schritt voraus zu sein: sie gründeten einen kleinen Untersuchungsausschuss, luden Zeugen und erreichten so, dass die Institutionen öffentlich die Beschuldigungen zurückziehen mussten.

Vesna Milosavljević, eine Journalistin des größten Kulturportals in Südosteuropa, SEEcult.org, erklärte sich bereit, ArtLeaks zu unterstützen und Fälle zu veröffentlichen. Sie kritisierte die Öffentlichkeitsarbeit von ArtLeaks und schlug vor, eine stärkere Verbindung mit den Medien zu etablieren.

Selman Trtovac, Künstler und Gründer der Künstlerkooperative „Third Belgrade“, betonte die Wichtigkeit positiver Beispiele und über Alternativen zu sprechen, die kulturelle Initiativen bieten können, und sich nicht nur auf die negativen Fälle, die ArtLeaks veröffentliche, zu beschränken. Für Trtovac ist es wichtig, Projekte wie ArtLeaks in künstlerische Strategien einzubinden, Künstlerkooperativen und Communities zu organisieren und sich nicht nur auf Nichtregierungsorganisationen und staatliche Institutionen zu verlassen.

Die emeritierte Professorin Marica Radojčić, Mathematikerin, Künstlerin und Präsidentin der Assoziation UMNA-Art&Science, brachte den Fall der Jahresausstellung des „Department for Expanded Media“ der Künstlerunion ULUS zur Sprache. Dort würden die Künstler üblicherweise die Ausstellung selbst finanzieren, während das Ausstellungsbudget für die Gehälter der ULUS-Administration ausgegeben würde. Außerdem zweifelt sie daran, dass sich in Serbien eine ernstzunehmende Kunstkritik entwickeln könne, denn die ganze Bevölkerung wirke müde und depressiv von Krieg, Armut und täglichem Überlebenskampf.

Die Kuratorin Maja Ćirić unterstrich die Problematik des Exotismus, sollten bestimmte Fälle vom Balkan auf ArtLeaks veröffentlicht werden und thematisierte Problematiken des Lokalen und Globalen in Kunst- und Kulturproduktion. Sie betonte, dass ArtLeaks als Graswurzelprojekt ein positives Modell von Selbstorganisation sein könne.

Rena Rädle stellte das Potential von ArtLeaks heraus, durch seine internationale Dimension die lokalen Kämpfe zu stärken. Sie diskutierte öffentliche Recherche als mögliche Methode, um Verhältnisse von Ausbeutung und gegenseitiger Erpressung aufzudecken und so die Allianz des Schweigens zu brechen. Sie schlug vor, Strukturen der Unterstützung und Solidarität auf lokaler und internationaler Ebene zu entwickeln und stellte das Modell eines gemeinsamen Fonds vor, in das Mitglieder und BenutzerInnen von ArtLeaks einzahlen würden. Auf diese Weise würde Geld als Mittel der Kohäsion funktionieren und nicht als Mittel der Abhängigkeit, wie bei der projektorientierten Finanzierung.

Der Fotograf Nikola Radić Lucati stellte Serbien- und Balkan-spezifische Kontexte vor und identifizierte „big players“ wie Emir Kusturica oder die Serbisch Orthodoxe Kirche als problematische Akteure bei der Herstellung von reaktionärer Hegemonie und im Zusammenhang des Missbrauchs öffentlicher Mittel. Nikola erinnerte uns an die Nachkriegssituation des Balkans und die komplexen Schwierigkeiten, die die Gesellschaften der Region zu bewältigen hätten. Vladan Jeremić fügte hinzu, dass zu den Besonderheiten der Region die Ausbreitung der NGO-Industrie gehöre, die zu einer Professionalisierung im NGO-Sektor und der Kulturindustrie geführt habe. Seiner Meinung stelle diese Entwicklung eins der größten Hindernisse für die Emanzipation der Kulturarbeiter/innen des Balkans dar. Bis heute seien es die NGOs, die sich in Netzwerken organisierten, um die Kontrolle über Geldmittel und politische Macht zu gewinnen. Der öffentliche Raum und der Raum für Kunstproduktion werde weiterhin von NGOs behauptet und nicht von Kunst- und Kulturarbeiter/innen und ihren Organisationen.

Rena Rädle
Bildende Künstlerin

Zeichnung: Zampa di Leone

Zeichnung: Zampa di Leone

KUNST, AUTOBAHNBRÜCKEN UND PARTIZIPATIVE PROZESSE

ZTM-KRAN, Foto: zürich transit maritim

Kunst im urbanen Raum und Kunst am Bau ist für die Einen mühsame Auseinandersetzung mit politischen Zwängen und Störgröße in ihrer künstlerischen Entfaltung. Wer sich auf ihre Bedingungen einlässt, kann aber erfahren, dass die innige Beziehung mit städtischen Räumen und konflikthaften Transformationsprozessen ein diskursives Feld des kollektiven Lernens erschließt, das genuin künstlerische Prozesse stimuliert und befeuert.

„Die Stadtzürcher Künstlergruppe bestehend aus Jan Morgenthaler, Barbara Roth, Martin Senn und Fariba Sepehrnia entwickelt in ihrem Projekt „zürich-transit-maritim“ eine pseudo-archäologische Geschichte. Dazu erfinden sie eine eigene, neue Wissenschaft, die «Archäologie der Zukunft». Bis 2015 finden die Künstler/innen Hinweise für einen Hochseehafen in Zürich. Zunächst legen sie nach und nach 500 Kilo schwere Hafenpoller frei, welche als bauliche Zeugen am Limmatquai eingelassen werden. Später findet sich das spektakuläre Skelett eines Portal-Hafendrehkranes, welcher am Ort der ehemaligen Fleischerhalle aufgebaut und der Zürcher Bevölkerung präsentiert wird. Dies wird möglicherweise 2011 der Fall sein. In einer letzten Etappe ertönen regelmäßig aus der Ferne die durchdringenden Signale eines Schiffhorns und vermitteln das Gefühl, dass bald ein großes Schiff einlaufen wird. Nach rund einem Jahr wird der Kran wieder verschwinden, nur noch selten erklingt das Horn, und übrig bleiben die Hafenpoller.“ (Stadt Zürich, Tiefbau und Entsorgungsdepartement: Kunst im öffentlichen Raum: Ein Hochseehafen für Zürich, Medienmitteilung vom 29. Januar 2009).

Anlass des Wettbewerbes, den die Künstlergruppe „zürich-transit-maritim“ gewann, war die Verkehrsberuhigung der Uferstraße in der Innenstadt. Dieses Projekt war jahrzehntelang umkämpft und seine Umsetzung schuf ein Potential, das die städtische Arbeitsgruppe Kunst im öffentlichen Raum (KiöR) mit einer temporären Intervention aufzeigen wollte. Die angestrebte öffentliche Diskussion sollte Hinweise für die langfristige städtebauliche Entwicklung liefern. Soweit ist es aber bis heute nicht gekommen. Die Vorstellung, an der bescheidenen, nicht schiffbaren Limmat im mittelalterlichen Stadtzentrum einen Hafenkran aufzustellen, löste in rechtsbürgerlichen Kreisen gehässige Reaktionen aus, die das Projekt mit parlamentarischen Vorstößen und juristischen Widersprüchen zu blockieren versuchten. Vorläufiger Höhepunkt ist eine Ende 2012 eingereichte Volksinitiative, die den Bau von Hafeninfrastrukturen auf dem Gebiet der Stadt Zürich verbieten will. Die Juristen streiten zurzeit darüber, ob ein solches Verbot im Falle einer Annahme durch das Volk, den rechtskräftig bewilligten Hafenkran rückwirkend verhindern könnte. Die Auseinandersetzung passt in die Mutterstadt des Dadaismus. Ärgerlich ist allerdings, dass das künstlerische Projekt und seine mögliche Wirkung nur eine kleine Rolle spielen, wenn sie in die Fänge populistischer Budgetkürzer und die Mühlen des politischen Alltagsgeschäfts geraten.

Zwei Beispiele aus einem städtebaulichen Entwicklungsgebiet sollen die Bandbreite zwischen künstlerischem Scheitern an politischen Widerständen und an marktopportuner Beliebigkeit verdeutlichen:

Zürich überwand in den letzten Jahren eine lange Phase der Krise. Ein seit den frühen sechziger Jahren anhaltender, stetiger Bevölkerungsverlust hat sich in Wachstum umgekehrt. Der schmerzhafte Deindustrialisierungsprozess ist verarbeitet und auf den Brachen, die er zurückließ, entstand eine postindustrielle, freizeitorientierte Stadt. Hier ersetzen Luxushotels und teure Eigentumswohnungen, Galerien von Weltrang, Multiplexkinos, Büros von Finanzdienstleistern, Unternehmensberatern und Anwaltskanzleien die Pioniere in zwischengenutzten Gewerbegebäuden und Industriehallen. Der von Arbeitern und Industrie geprägte Westen verwandelt sich zum Trendquartier. An der städtebaulichen Nahtstelle zu den einstigen Industriearealen trennt seit den siebziger Jahren eine innerstädtische Schnellhochstrasse das Quartier. Der Raum unter dieser Brücke gehört zum Unwirtlichsten, das Zürich zu bieten hat. Nachdem jahrelange Kämpfe für den Abbruch der Hardbrücke gescheitert waren, sanierten die Behörden das Betonmonument aufwändig, beleuchten die mächtigen Träger in der Nacht im Rahmen eines „Plan Lumière“ und legten eine neue Straßenbahnlinie zwischen die Pfeiler. Da wo die Brücke ein Verkehrskreuz überspannt und Rampen die verschiedenen Niveaus verbinden, sollte es die Kunst richten. Caruso St John Architekten aus London gewannen mit dem

Place de Gaulle, Foto: Stadt Zürich

Künstler Thomas Demand aus Berlin einen Wettbewerb mit dem Vorschlag, eine Replik des berühmten „Nagelhauses“ aus dem chinesischen Chongqing im Maßstab 1:1 unter die Brücke zu schieben. Neben städtischer Infrastruktur: Kiosk, WC-Anlagen und Ticketautomaten, hätte das Nagelhaus ein Café beherbergt. Gegen das Projekt gab es Widerstand von zwei Seiten. Neben dem schlichten Argument der Rechten: „5.9 Millionen für ein Scheißhaus?“, tat sich die Linke nach einem jahrelangen Kampf gegen die überdimensionierte Verkehrsinfrastruktur schwer, einem hintersinnigen Kommentar über Bürgerprotest, politische Macht und den Sieg von Sachzwängen, der ihre Niederlage dokumentiert hätte, zuzustimmen. Sie empfanden die aufwändige Installation als zynischen Kommentar auf einen städtischen Verdrängungs- und Aufwertungsprozess. Ende 2010 lehnte ein knappe Mehrheit von 51,3 Prozent den Kredit für dieses Projekt in einer Volksabstimmung ab. Der Platz blieb kahle asphaltierte Fläche.

Die Aufgabe der 2006 geschaffenen Stabsstelle KiöR und ihres Leiters, des Kurators und Publizisten Christoph Doswald in der Stadt künstlerische Projekte umzusetzen, stößt also immer wieder auf frustrierenden Widerstand. In dem Sinne ist die Übersprungshandlung verständlich, mit der großen Kelle im noch nicht besetzten Terrain eben dieser boomenden Industrietransformation anzurichten. Überraschend präsentierte KiöR im Frühsommer 2012 eine Open-Air-Ausstellung mit hochkarätigster Kunst im Trendquartier Zürich-West. Städtische Gelder unter der Grenze, die eine Volksabstimmung nötig machen, kräftige Unterstützung von Galerien, die der Boom vom Off-Space zu globalen Playern hochgespült hat und von Immobilienentwicklern, die verkaufsfördernde Maßnahmen für ihre hochpreisigen Eigentumswohnungen locker in ihren Marketingbudgets unterbringen, ermöglichten eine Show mit internationalen Stars wie Ai-Weiwei, Matt Mullican und Richard Tuttle, ergänzt mit wenigen lokalen Künstlern und gesprenkelt mit zaghaften Elementen des Diskurses. Über vierzig Künstler beteiligten sich. Zehntausende entdeckten den exotischen Ort auf einer Schnitzeljagd zu den Kunstwerken. Zum Teil wehte diesen Sommer die fröhliche Stimmung des Staunens über Dichte und Urbanität, gemischt mit Shopping bei lokalen Labels durch das Quartier. Art and the City (http://www.artandthecity.ch) bestätigt trotz abschließendem, selbstreflexivem Kongress, dass Stadt zur Ware und Kunst zu einer Maßnahme ihres Verkaufs geworden ist. Die große Übermacht der internationalen Namen verhinderte eine tiefere Auseinandersetzung mit dem Raum, den in ihm ablaufenden Prozessen und den davon betroffenen Menschen.

Im Umfeld der Abstimmung über das „Nagelhaus“ diskutierten Kunstkreise, ob eine Volksbefragung ein angemessenes Instrument für den Entscheid über Kunst im öffentlichen Raum sein kann. Peter Geimer, Berliner Professor für Kunstgeschichte, verneinte dies in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 25. 9. 2010 mit dem Argument,

Krippe, Foto: PAK 2

dass Kunst im Gegensatz zu einer Umgehungsstraße oder einem Flächennutzungsplan nicht per Volksentscheid taxierbar sei, da unsere Gesellschaft Kunst als integralen Teil ihrer Kultur akzeptiert habe und sich somit nicht fallweise über die Arbeit von Jurys hinwegsetzen dürfe. Mit dieser Haltung versucht er, Kunst in einen elitären Expertenraum jenseits tumber Massen zu verschieben und sie ihren scheinbar willkürlichen Entscheiden zu entziehen. Kunst soll wieder einen Status erhalten, den sie selber im Zwanzigsten Jahrhundert überwunden hat – und nicht nur sie. Ist doch eine Lehre, die wir aus städtischen Transformations- und Entwicklungsprozessen gezogen haben, dass ihre Komplexität nur gemeinsam und konsensual gestaltet werden kann und dass jeder Versuch, Umweltentscheide mit wissenschaftlichen Konzepten und Fachwissen rational herzuleiten, misslingt. Wenn Kunst solche Prozesse begleitet und unterstützt, wird sie – fallweises Scheitern nicht ausgeschlossen – gesellschaftlich relevant. Dies ist bei Projekten, die auf das ganze städtische Kollektiv wirken, zweifellos anspruchsvoll. Der Hafenkran im Herzen von Zürich betrifft irgendwie alle und das viele Geld für das „Nagelhaus“ tat dies zumindest auf der Ebene der Steuerzahlenden auch (wobei die knapp sechs Millionen Franken für das Nagelhaus in Beziehung zu den 100 Millionen Franken für die Sanierung der Autobahnbrücke gesetzt werden müssen). Abgesehen vom Aufwand das Projekt allen sozialen Schichten und politischen Interessenlagen angemessen zu vermitteln, droht „territorialer Neid“: urbane Interventionen finden immer an spezifischen Orten statt. Leicht kann in einem peripheren Quartier das Gefühl entstehen, dass immer die anderen profitieren und man selber doch wieder einmal an der Reihe wäre. So lehnten denn auch die Randquartiere das „Nagelhaus“ ab, im Abstimmungskreis, in dem es gebaut worden wäre, fand das Projekt eine deutliche Zustimmung.

Wenn es gelingt ein Projekt aus dem Ort und mit lokalen Ansprechpartnern zu entwickeln, kann es eine Stärke gewinnen, die es gegen Anfeindungen von außen immun macht. Diese Strategie ist auch deshalb erfolgversprechend, weil die meisten stadtentwicklungsrelevanten Fragen sowieso auf einem Quartiersmaßstab wirken. Eine interessante Geschichte und aktuell anregende und erfolgreiche Projekte finden sich deshalb bei den Baugenossenschaften. Als Bauträger agieren diese häufig im Maßstab großer Siedlungen. Seit hundert Jahren spielen die Baugenossenschaften in Zürich eine wichtige Rolle für die Versorgung des unteren Mittelstandes mit günstigem Wohnraum. Gewerkschaftlich, sozialdemokratisch orientiert und mit dem Geist der Selbsthilfe und Solidarität geimpft, verfügen sie über eine lange Tradition im Umgang mit dem Künstlerischen und Partizipativen. In den Anfängen ging es um Stolz und Versöhnung. Den in die Stadt strömenden, verarmten Bauern sollten mäßige Dichten, durchgrünte Quartiere und ländliche Gemälde an den Fassaden das Ankommen in der Stadt erträglicher machen. Diese Tradition gerann in feste Quoten für baukünstlerischen Schmuck, der mittlerweile auch in Erbpachtverträgen mit der Stadt verrechtlicht ist. Sowohl die Stadt bei öffentlichen Bauvorhaben, wie auch die Baugenossenschaften bei ihren Projekten investieren zwischen 0.5 und 1.5 Prozent der gesamten Kosten für Kunst. Dies führte in der Vergangenheit zu einer Vielzahl von Skulpturengruppen mit nackten Knaben und Mädchen, die Brunnen vor Genossenschaftssiedlungen umstellen und entwickelte sich bei jüngeren genossenschaftlichen Projekten zu einem belastbaren Konzept prozesshafter und reflexiver Kunst.

Zurlinden Superflex, Foto: Andreas Hofer

In der Großsiedlung Ruggächern der Baugenossenschaft ABZ (Allgemeine Baugenossenschaft Zürich) baute Markus Weiss 2007 den Dorfplatz des südfranzösischen Ferienorts Saint Paul de Vence nach. In den Umfassungswänden stehen die Namen der Hollywood-Stars und Künstler, die hier Pétanque spielten. Jede Mietpartei erhielt beim Einzug einen Spielkoffer mit Pétanquekugeln und einem Regelblatt in verschiedenen Sprachen. In einem städtischen Entwicklungsgebiet mit günstigen Wohnungen und kaum ausgeprägter Identität entstand ein öffentlicher Ort, der gleichzeitig soziale Skulptur und sympathische Einladung zu gemeinschaftlichen Aktivitäten ist.

Die Baugenossenschaft Zurlinden, die sich mit ihren Projekten dem Ziel der 2000-Watt-Gesellschaft verschrieben hat, wählte die holländische Künstlergruppe Superflex aus und ließ sie einen Vertrag zwischen den Bewohnern der Siedlung und der Weltgemeinschaft an die Fassade entlang einer Einfallstraße schrauben. Im Vertrag verpflichten sich die Bewohner zu einem nachhaltigen Lebensstil. Ein hintersinniger Hinweis, dass die ausgeklügelte ökologische Technik im mehrgeschossigen Holzbau nur ein kleiner Schritt auf dem Weg zu globaler Umweltgerechtigkeit ist.

Die Bau- und Wohngenossenschaft Kraftwerk1 beauftragte einige Jahre nach dem Bezug ihres Pionierprojektes im angesprochenen Quartier Zürich-West die Künstlergruppe PAK (Praxis für angewandte Kunst) in einer Reihe von Interventionen zu Kommentaren zum Zusammenleben und zur Gemeinschaftsförderung. PAK thematisierte mit Aushängen im Stil von RAF-Fahndungsplakaten verlorene Socken im Waschsalon, bot Kommunikationsschnittstellen mit einem „Kraftwerk-Spiegel“ als interaktivem Zettelkasten – ein Projekt bei dem vor allem die Kinder die multiethnische Gemeinschaft in ihrer ganzen Breite sichtbar machten, und thematisierte die heftig umstrittene Vermietungspraxis, in dem sie per 24.12.2006 acht Weihnachtskrippen ausschrieb, die besonders Bedürftigen in einem öffentlichen Event als „Notbehausungen“ zugesprochen wurden.

Beim Projekt der Genossenschaft Kalkbreite fließen diese Erfahrungen zu einer professionellen, permanenten Bespielung zusammen. Es gibt eine Intendanz, die in Absprache mit dem Vorstand ein Programm gestaltet. Das genossenschaftliche Wohnprojekt wird zum Aufhänger der Auseinandersetzung mit der Stadt und ihrem Wandel. Regelmäßige Veranstaltungen bringen neue Ideen ins Projekt, gestalten Flächen im Umfeld mit Urban-Gardening-Trögen und bieten auf der Bauwand eine Mitmach-Fotogalerie, welche die Geschichte des Quartiers dokumentiert. Diese Interventionen schaffen Identität, soziale Netzwerke und verankern die entstehende Community über den langen Planungs- und Bauprozess am Ort.

Kalkbreite Bauwand, Foto: Kalkbreite.net

Den Wettbewerb für das eigentliche Kunst am Bau-Projekt gewann Ende 2010 der Hamburger Künstler Christoph Faulhaber mit einem Vorschlag, der die Verknüpfung des Siedlungslebens und der genossenschaftlichen Ökonomie mit der künstlerischen Auseinandersetzung zum Programm macht. Faulhaber schlägt vor, das gesamte Kunst am Bau Budget (240.000 Franken) für 24 Jahre in Schweizer Staatsanleihen zu investieren. Der jährliche Ertrag dieses Geldes geht an Faulhaber, der seinerseits einen Zwölftel seiner jährlichen Arbeit der Genossenschaft zur Verfügung stellt – dies können Werke aber auch seine Zeit, zum Beispiel sein Engagement in künstlerischen Projekten der Genossenschaft sein. Am Ende der vertraglich vereinbarten Zusammenarbeit geht das Kapital zurück an die Genossenschaft, welche über die weitere Verwendung entscheiden kann.

Andreas Hofer

Architekt, Mitbegründer der experimentellen Baugenossenschaft Kraftwerk1, leitete als Vorstandsmitglied im Dachverband der Wohnbaugenossenschaften Zürichs Projekte im Bereich Quartiersentwicklung und Nachhaltigkeit und ist als Projektleiter der Genossenschaft „mehr als wohnen“ unter anderem für den Bereich Kunst am Bau zuständig.

Lex Rijkers & Daniel Milohnic, LKW Gallery, The Outdoor Gallery of The City of Gdansk, Łaznia CCA, 2008, Foto: Władysław Banach

Esther Stocker, Undercover, The Outdoor Gallery of The City of Gdansk, Łaznia CCA, 2010, Foto: Anna Szynwelska

DIE OUTDOOR GALLERY VON GDANSK

Bert Theis, Blind/S`lepi, The Outdoor Gallery of The City of Gdansk, Łaznia CCA, Preisträger des 4. Wettbewerbes 2011, Realisierung geplant, Montage: Bert Theis

Initiator und Auslober des internationalen Kunstprojektes, der Outdoor Gallery of the City of Gdansk ist das Łaźnia Centre for Contemporary Art* mit seiner Direktorin Jadwiga Charzyńska. Erklärtes Ziel des Projektes ist die Realisierung und Sammlung permanenter Arbeiten für den Stadtraum von Dolne Miasto.

Dolne Miasto, die Unterstadt, ist der Danziger Bezirk, in dem das Łaźnia Centre for Contemporary Art liegt. Der Bezirk, in direkter Nachbarschaft zur Altstadt und zum Zentrum, aber durch eine Schnellstraße und durch das Flusssystem (Nowa Motlawa) getrennt, ist lange vernachlässigt worden. Er macht heute einen sozialen und baulichen Wandel durch, der befördert wird durch langfristige Programme zur städtebaulichen Aufwertung. Die Outdoor Gallery begleitet diese Programme und arbeitet eng mit allen Beteiligten zusammen.

In international ausgelobten Wettbewerben werden regelmäßig Künstler/innen eingeladen, Arbeiten für den Bezirk zu entwickeln.

Aufgrund seiner zentralen Lage und seiner relativen Abgeschlossenheit ist der Bezirk ein hervorragender Ausgangspunkt und ein ideales Experimentierfeld für künstlerische Arbeiten, die ein weitgefasstes Verständnis von Kunst im öffentlichen Raum mit sich bringen.

Thorsten Goldberg

Im Jahre 2005 haben wir das Projekt Die Outdoor Gallery der Stadt Danzig (GZMG) aus der Taufe gehoben. Es entstand aus dem Bedürfnis heraus, das Gesicht von Dolne Miasto, einem – trotz exponierter Lage – vernachlässigten und „vergessenen" Stadtviertel, nachhaltig zu verändern.

Bei den Planungen für die sich über mehrere Jahre erstreckende Projektrealisierung hatten wir uns auf den städtebaulichen Entwicklungsplan dieses Stadtviertels bezogen, sowohl unter historischen Aspekten als auch unter Berücksichtigung heutiger Bedingungen. Damit begann das Zentrum für Gegenwartskunst „Łaźnia" den öffentlichen Raum in seiner unmittelbaren Nähe mit zu gestalten.

Wir haben Kurator/innen aus ganz Europa für die Zusammenarbeit gewinnen können. Die Ausschreibungsrichtlinien sahen u.a. vor: „Ein Kunstwerk, das im Rahmen der Outdoorgallery der Stadt Danzig realisiert werden soll, muss an die Idee der Revitalisierung des Stadtviertels „Dolne Miasto" anknüpfen. Durch seine moderne Form und seinen zur Reflexion anregenden Inhalt sollte es eine inspirierende künstlerische Realisierung darstellen." (Vgl. die GZMG-Ausschreibungsordnung) Zur Konzeption des Projektes gehörte nicht nur die Zusammenstellung einer Sammlung von Kunstwerken im öffentlichen Raum, sondern – gleichwertig – auch die Bildungsarbeit.

Ein vom Bürgermeister der Stadt Danzig ins Leben gerufener Organisationsausschuss bestimmt gemeinsam mit den Koordinator/innen und der Jury alle zwei Jahre den Ort für die Projektrealisierung und wählt dann im Rahmen einer nicht offenen Ausschreibung die zu realisierenden künstlerischen Vorschläge aus. Die Ausführung der bislang besten Projekte wurde mit anstehenden Baumaßnahmen in den Straßen von Dolne Miasto verbunden. Es verleiht dem Stadtviertel sowohl neue Qualität als auch neue Funktionalität und lässt es zu einem offenen, freundlichen und in der urbanen Landschaft Danzigs einmaligen Ort werden.

Bisher wurden vier Ausschreibungsrunden für permanente Arbeiten im öffentlichen Raum durchgeführt; permanente Kunstprojekte, denn die Ausschreibungsregeln verpflichten die Teilnehmer/innen dazu, Projekte einzureichen, die auf mindestens 10 Jahre angelegt sind. Die bisher ausgewählten und realisierten Projekte verbessern nicht nur die ästhetische Qualität des Raumes, in dem sie sich befinden, sondern bergen auch Chancen zur sozialen Aktivierung der Anwohner/innen.

Unter einer Schnellstraßenbrücke, die bisher als eine Art Barriere zwischen den Vierteln Śródmieście und Dolne Miasto wahrgenommen wurde, entstand als erstes Projekt das Studio „LKW Gallery" von Lex Rickers und Daniel Milohnic. Dieser bis vor kurzem noch unwirtliche Ort ist nun zu einem Tor des Stadtviertels Dolne Miasto geworden. Seit Frühlingsanfang hört man dort die Stimmen von Teilnehmern verschiedener Workshops und anderer Zusammenkünfte.

Fünf Kunstwerke prägen nun das Gebiet von Dolne Miasto – die aus den zwei ersten Ausschreibungsrunden hervorgegangenen Sieger, d. h. die bereits erwähnte „LKW Gallery" und das „Invisible Gate"-Projekt (1. Runde) sowie das Malerei-Projekt „Under cover" von Esther Stocker und die Installation „Staging anonymous" von Dominik Lejmann (2. Runde). 2011 wurde die Licht-Installation „Amber Drops" als erstes von drei Kunstwerken der dritten Ausschreibungsrunde realisiert. Die entstandenen Arbeiten wurden an Orten platziert, die die geschlossene urbane Struktur des Viertels mit dem Rest der Stadt verbinden und Tore bilden, die nun durch die künstlerischen Arbeiten ästhetisch definiert sind. Auch das Projekt „Pink Occurrence" von Thorsten Goldberg soll, zusammen mit dem Projekt „Die Blinden" von Bert Theis, in Form einer künstlerischen Intervention zu einem weiteren Tor werden, das zu Dolne Miasto führt.

Piotr Winskowski betont, dass zur Revitalisierung eines Stadtviertels durch Kunstwerke im öffentlichen Raum „eine breite Erkundung der gegebenen sozialen Situation des Ortes und des kulturellen Potentials, dessen, was schon da ist" gehört, aber auch „die Anregung zum Formulieren von kulturellen Erwartungen hinsichtlich der Veränderungen, die am gegebenen Ort eintreten sollten". Diese Definition beschreibt treffend auch die Tätigkeit des Zentrums für Gegenwartskunst Łaźnia.

Parallel zur Ausschreibung wird ein intensives Bildungsprogramm durchgeführt. Bei einigen Projekten ist der Dialog mit den Anwohner/innen bereits im Gange, der auch lokale Aktivitäten junger Leute initiieren soll. Dieser Idee diente u. a. der Workshop-Zyklus „Die Wanderer". Kinder und Jugendliche lernten einerseits die Geschichte des Viertels kennen und andererseits negative Emotionen und Alltagsprobleme zu verarbeiten, indem sie Bilder malen, Filme drehen, Spielplätze verschönern und jene digitalen Techniken kennenlernen, die heutzutage in allen Lebensbereichen angewandt werden. Durch das Eröffnen der „LKW Gallery" im Jahr 2008 hat das Zentrum für Gegenwartskunst sein Angebot an Workshops und künstlerisch-didaktischen Veranstaltungen auch dahingehend erweitert, junge Leute zur Selbstfindung zu ermutigen.

Jadwiga Charzyńska

(aus: 54°4min, Katalog Thorsten Goldberg, Hrsg. Herbert-Gerisch-Stiftung Neumünster 2012, Distanz Verlag Berlin ISBN 978-3-942405-78-2)

*Eine Erweiterung des Łaźnia Centre ist seit Februar dieses Jahres das neue Łaźnia 2, im Norden der Stadt, im Bezirk Nowy Port gelegen. Es ist ebenfalls ein ehemaliges städtisches Badehaus, das zu einem Museum, mit großem Ausstellungsraum, Kino, Veranstaltungsräumen und Gästezimmern umgebaut wurde.
Łaźnia Centre for Contemporary Art, Jaskółcza 1, 80-767 Gdańsk und ul. Strajku Dokerów 5, 80-544 Gdansk
www.laznia.pl
www.outdoorgallerygdansk.eu

Bereits realisierte Projekte (bis 2012):

Lex Rijks, Daniel Milohnic (DE), „LKW Gallery", Szopy Street, Schnellstraßen-Brücke
Front Studio, Yen Ha und Ostap Rudakevych (USA), „Invisible Gate", Kamiena Gobla, unter der Schnellstraßen-Brücke
Esther Stocker (AT), „Undercover", Überdachung der Fußgänger Unterführung
Dominik Lejman (PL) „Staging anonymous", in der Fußgänger Unterführung
Fred Hatt & Daniel Schlaepfer/CH, „Amber Drops", Kamiena Gobla, unter der Schnellstraßen-Brücke

Ausgezeichnete Projekte, die in den kommenden Jahren realisiert werden:

Carmen Einfinger (UK/USA), „Scent of colour", Dolna Platz
Fernando Sanchez Castillo (ES), „Leader Swing", Ecke Sluzy / Wrobla
Bert Theis (LU), „Blind", Toruńska Brücke über die Nowa Motława
Thorsten Goldberg (DE), „Pink Occurrence", Toruńska Brücke über die Nowa Motława, Uferterrasse
Anna Waligórska (PL), Bahnhof der Pomorskie Metropolitan Rail

Die Jury:

Adam Budak, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C. (USA)
Jadwiga Charzyńska, Laznia Centre for Contemporary Art, Gdansk (PL)
Jacek Dominiczak, Academy of Fine Arts, Gdansk (PL) und Universidade da Beira Interior, Covilha (PT)
Julia Draganović, LaRete Art Projects (IT)
Enrico Lunghi, Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain (LU)
Norbert Weber, Galerie Nemo, Eckernförde (DE), Komitee des Lettischen Museum of Contemporary Art in Riga (LV)
Bettina Steinbrügge, Belvedere, Wien (AT)

Thorsten Goldberg, Pink Occurrence, The Outdoor Gallery of The City of Gdansk, Łaznia CCA, Preisträger des 4. Wettbewerbes 2011, Realisierung geplant, Montage: Thorsten Goldberg

Thalia Raftopoulou, Just can't do it, Tusche auf Papier, 2011

SCHAFFEN UND KRISE

De- und Re-Konstruktion der griechischen Kunstszene

Openshowstudio, Foto: Loukas Bartatilas, Eriphyli Veneri

Openshowstudio, Foto: Loukas Bartatilas, Eriphyli Veneri

Als wirtschaftliches und politisches Zentrum und Wohnort der meisten Griechen – und nicht zuletzt aufgrund des Hauptstadtkults – ist Athen der Ort, an dem die griechische zeitgenössische Kunstszene zu Hause ist. Ende der 1990er Jahre öffnete sich das Land der zeitgenössischen Kunst mit vielen Neueröffnungen von Galerien. Zur selben Zeit gewannen große Kunstausstellungen an Bedeutung, z.B. Outlook im Zusammenhang mit den Olympischen Spielen und Monument to Now der DESTE Stiftung in 2004, oder die erste Athen Biennale Destroy Athens in 2006. Viele Künstler studierten im Ausland und brachten neue Ideen mit. All dies weckte Erwartungen, Griechenland einen Platz auf der Europäischen Kunstkarte einzuräumen. Doch seit dem Beginn der Finanzkrise 2008 hat die Situation sich verändert.

Der vorliegende Text untersucht das gegenwärtige künstlerische Schaffen in Griechenland und die Auswirkungen der Krise der letzten drei Jahre hierauf. Denn als Künstler/in ist man stets in einen geografischen, kulturellen und sozialen Kontext eingebunden, der den kreativen Prozess stark beeinflusst. Akteure der griechischen Kunstszene geben einen Einblick in unterschiedliche Sichtweisen auf die Fragen, wie die Krise die Kunst auf der praktischen Ebene beeinflusst und ob, und wenn ja, wie die Krise neue künstlerische Ausdrucksformen hervorbringen kann. Neun Interviewpartner/innen kommen zu Wort: Akteure, die in der Lehre, Präsentation oder Projektion von Kunst tätig sind, unabhängige Künstlergruppen oder non-profit Initiativen und freie Künstler/innen in ihrer Alltagsrealität. Was hat sich seit 2008 verändert und wo stehen wir heute?

Marios Spiliopoulos, Maler und Professor an der Athener Akademie der Künste: „Der Schock der Finanzkrise brachte die schon lange existierende Krankheit der griechischen Gesellschaft an die Oberfläche: die Krise der Institutionen, der Werte, der Ideologien, die all die Jahre von der Blase falschen Wohlstandes camoufliert waren. Unter diesen schwierigen Umständen geben Künstler/innen ihr Ego auf und öffnen sich für gemeinsame Aktivitäten. Das künstlerische Schaffen öffnet sich. Die Künstler/innen stellen ihre Werke nicht mehr einfach nur für eine elitäre Minderheit aus, sondern sie öffnen sie für einen breiten Dialog mit verschiedenen sozialen Schichten. Es ist Zeit zu handeln. Die neu entstehenden künstlerischen Ausdrucksformen werden eine neue Kultur als Gegenmittel gegen die Konsumkultur der Vergangenheit bilden."

Christina Androulidaki, Galeristin, eröffnete im Mai 2012 die Galerie CAN- Christina Androulidaki im Stadtzentrum Athens. „Die Entscheidung, einen Ort für Gegenwartskunst mitten in der Krise zu eröffnen war ein Reflex. Nachdem wir unsere Jugend in falschen Vorstellungen gelebt hatten, die wilde Party der Olympischen Spiele noch mitgenommen hatten, landeten wir nach 2008 hart in der globalen Realität. Ich denke, für etwas Gutes zu arbeiten und für deine Träume zu kämpfen, ist der einzige Weg. Wir haben gleichzeitig Pech und Glück, in dieser sehr spannenden Zeit zu leben, einer Zeit des Umbruchs. In den letzten drei Jahren findet ein Wandel zum Wesentlichen statt. Auch wenn es schwer ist, klare künstlerische Trends zu erkennen, fegte der Kollaps des Marktes die Blase der ‚neuen griechischen Kunstszene' weg, die auf das westliche Modell und Marketingstrategien auf der Suche nach neuen Talenten gestützt war. Die Preise für neue junge griechische Künstler heute sind wesentlich realistischer und es gibt ehrliche Anstrengungen von Künstler/innen, Kurator/innen, Gruppen und Kollektiven, selbstorganisierte künstlerische Plattformen zu bilden. Da viele Künstler/innen im Ausland leben, griechische Mega-Sammler ihre Stücke in wichtigen Kunstzentren ausstellen, junge griechische Künstler/innen am internationalen Diskurs teilnehmen und Kurator/innen und Theoretiker/innen dies unterstützen, bin ich davon überzeugt, dass wir die Chance haben, etwas Neues und Interessantes zu schaffen."

Daphne Vitali, Kunsthistorikerin und Kuratorin, erzählt: „Auch wenn es nicht viele junge griechische Künstler/innen gibt, die sich in ihren Werken mit der politischen und sozialen Situation des Landes beschäftigen, gibt es ausländische Künstler/innen, die zu Griechenland arbeiten wollen, um die gegenwärtige Situation zu kommentieren. Leider werden die Budgets von kulturellen und öffentlichen Institutionen immer weiter gekürzt, so dass nicht viel Geld übrig bleibt, um internationale Künstler/innen für neue Produktionen nach Griechenland zu holen. Ein letztens entstandenes Werk eines internationalen Künstlers, das die Situation des Landes kommentiert, ist das Video In-differenziati, athina (2012) des Italieners Matteo Fraterno, das er aus eigener Initiative und ohne finanzielle Unterstützung verwirklichte. Ein anderes Beispiel ist das Video Ultimate substance der Künstler Anja Kirschner und David Panos, das von ausländischen Institutionen finanziert wurde. Andererseits sind viele griechische Künstler/innen auf der Suche nach neuen Perspektiven ins Ausland gegangen, während in Athen ‚non-profit artists' run spaces' erblühen und ein Bedürfnis nach gemeinsamen Aktivitäten mit anderen Akteuren der Kunstwelt zu spüren ist."

Openshowstudio ist ein Beispiel dafür, ein vor zwei Jahren von der Künstlerin und Soziologin Sofia Toumboura gegründeter non-profit Projektraum. „Es war ein Versuch, ein selbstorganisiertes Künstlernetzwerk aufzubauen, gestützt auf den libertären Sozialismus Marey Boutskins in seiner organischen und ganzheitlichen Annäherung an die Realität." Der Projektraum wurde ausschließlich durch die Gründerin finanziert und erwirtschaftete keine Einnahmen. Deshalb ist das Openshowstudio derzeit im Umbruch; aus dem Projektraum wird eine offene Kunstplattform. „Das Ziel war und ist, etablierte Rollen aller zu überwinden. Dadurch sollen durch organische, bewegliche und kreative Interaktionen horizontale und nicht vertikale Beziehungen zwischen den Partnern, insbesondere der Öffentlichkeit geschaffen werden."

Ein weiteres Beispiel für eine kreative Plattform ist die Mavili Bewegung, bei der gleichaltrige nicht-kommerzielle und nicht-traditionelle Theatermacher/innen zusammen kommen. Die Gruppe formte sich 2010 und wie einer der Aktivisten, Vassilis Noulas, erzählt, „als Reaktion auf das Desinteresse des griechischen Staates an experimentellem Theater und aus dem Bedürfnis heraus, unsere Schwierigkeiten und Probleme gemeinsam anzugehen: das mangelnde Interesse an Kulturpolitik, ein fehlender theoretischer Diskurs, die Diskrepanz zwischen Universitätsausbildung und Praxis, finanzielle Schwierigkeiten, Probleme, diese Kunst zu bewerben und die Zersplitterung und Isolation von Künstler/innen." Im November 2011 besetzte die Gruppe das verlassene Embros Theater in Athen. „Für mich persönlich sind die Mavili Bewegung und die Besetzung von Embros und die entstandene Gemeinschaft ein Zeichen für praktisches politisches Engagement, das mir Hoffnung, Freude und Widerstand gibt. Und natürlich ist es eine wichtige künstlerische Strategie in Zeiten der Krise."

Auch beim Projekt Austausch in 2012 stand die Reaktivierung nicht mehr genutzter Räume im Mittelpunkt. Im Dialog zwischen griechischen Künstler/innen, Architekt/innen, Theoretiker/innen und internationalen Kunststudierenden entstanden so nicht nur Arbeiten, Aktionen, Wortbeiträge, Filmvorführungen und Musikevents, sondern es wurde auch ein Beitrag zur Verbesserung der Lebensbedingungen im städtischen Umfeld geleistet. Die Architektin und Künstlerin Sofia Dona konzipierte das Projekt, das vom Goethe-Institut Athen und der Bauhaus-Universität Weimar unterstützt wurde, mit Blick auf die Krise: „Vor dem Hintergrund der gegenwärtigen weltweiten Finanzkrise gibt es zunehmend Ansätze, die dem gegenwärtigen internationalen Wirtschaftssystem etwas entgegen setzen. Dazu zählen zum Beispiel Austausch, Wiederverwendung, oder die Wiedernutzung bestehender Gebäude und Räume. Dies kommt beim Austausch – von Objekten, Aktionen und Ideen – zum Tragen. Der Athener Broadway Passage mit einem ausgedienten Kino und einer verlassenen Dachterrasse wurde neues Leben eingehaucht."

Neben neuen Tendenzen, die sich seit Beginn der Krise abzeichnen, müssen Künstler/innen nach wie vor eine Balance zwischen ihrem künstlerischen Schaffen und dem Erwirtschaften ihres Lebensunterhalts finden. Eufrosini Asteri machte 2007 ihren Abschluss an der Athener Akademie der Künste und präsentierte in den darauf folgenden Jahren ihre Werke in Gruppen- und zwei Einzelausstellungen. „Da ich Kunst und Arbeit trennen musste, habe ich mich für Kunsterziehung in der Schule entschieden. Das sind für mich zwei wichtige Aspekte meines Lebens, die nebeneinander existieren. Die Verbindung dieser zwei aber fördert meine Kreativität, besonders der Kontakt mit Kindern, ihre Spontanität und Energie." Auch Adamantios Kafetzis studierte Malerei und Fotografie an der Athener Akademie der Künste und hatte seine erste Einzelausstellung in der Galerie Kappatos in 2008. „Die Ausstellung wurde gut angenommen, aber sie brachte mir keine finanziellen Vorteile. Enttäuscht entschied ich mich etwas anderes zu tun, um meinen Lebensunterhalt zu verdienen. Ich verband mein künstlerisches Wissen und meine Kontakte in den Senegal und gründete eine Firma, Teranga Beat, die senegalesische Musik und Kultur in Europa vertreibt. Ich produziere und vertreibe nun Musik, als Künstler gestalte ich die Cover von CDs und LPs."

Thalia Raftopoulou, Künstlerin mit Fokus auf Kunst im öffentlichen Raum, sagt: „Ich habe lange versucht, auf eure Frage, wie sich die Krise auf mein künstlerisches Schaffen auswirkt, eine Antwort zu finden. Natürlich wird meine Arbeit davon beeinflusst, nicht thematisch, aber indirekt, denn in meinem Alltag ist die Krise allgegenwärtig. Ich bin jetzt so sehr in der Situation gefangen, dass ich ehrlich gesagt nichts dazu schreiben kann."

Was seit 2008 in Griechenland passiert, hat ein neues Bewusstsein in der Gesellschaft hervorgerufen. Das hat zu neuen Bedingungen für das künstlerische Schaffen geführt, das nun nicht mehr nur auf „big-budget" Projekten basiert, sondern auf den Dynamiken zwischen menschlichen Beziehungen, Zusammenarbeit und auf der Bündelung von Kräften. Professor Spiliopoulos sagt deshalb zuversichtlich: „Ich erinnere mich an die Worte Antonio Gramscis: ‚Eine Krise ist eine minimale Zeit, in der das Alte tot und das Neue noch nicht geboren ist. Mit meinem optimistischen Pessimismus versuche ich, diesen neuen Wind in das Ausbildungssystem zu blasen. Die Krise ist die letzte große Chance für Reformen und Veränderungen der Denkweise, um auf den Zug des Neuen aufzuspringen, der durch Europa fährt. The old world is ending, but life is going on.'"

Loukas Bartatilas und Eriphyli Veneri

Loukas Bartatilas, Architekt und MFA in „Public Art and New Artistic Strategies"
Eriphyli Veneri, Malerin und MFA in „Public Art and New Artistic Strategies"
Beide leben und arbeiten in Berlin.

MEHR ODER WENIGER?

Der Wettbewerb Kunst am Bau für die „Vorklinik“ der Charité

Der Campus Charité Mitte unterliegt seit den 1990er Jahren einem umfangreichen Ausbau zu einem Zentrum der Universitätsmedizin in Berlin und der medizinischen Forschung. In einem langfristigen „Masterplan Charité 2015“ sind 18 Schwerpunktprojekte definiert. Im Rahmen seiner Baumaßnahmen wurden bereits seit Ende der 1990er Jahre verschiedene Werke von Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum umgesetzt. An diese Vorleistungen schloss das 2012 durchgeführte Wettbewerbsverfahren Kunst am Bau für den Neubau Vorklinik und Forschungszentrum für Neuro- und Immunwissenschaften auf dem Campus Charité Mitte an. Das Institut führt den Ausbildungsbereich mit einem Forschungszentrum unter einem Dach zusammen.

Die Architektur

Das Bauwerk füllt die letzt verbliebene Lücke des nördlich der Stadtbahntrasse anschließenden Campus Charité Mitte. Der vom Büro Stefan Ludes Architekten stammende Entwurf spricht eine klare kubische Formensprache. Das in üblicher Stahlbetonskelettbauweise errichtete Gebäude korrespondiert mit seiner umlaufenden rostroten Verklinkerung mit den umliegenden historischen und denkmalgeschützten Pflegehäusern und trägt zu einem einheitlichen Architekturbild des Geländes bei.

Über die üblichen Büro- und Lehrraumtrakte hinaus tritt im Raumgefüge des Hauses der zentrale Lichthof besonders hervor. Hinsichtlich seiner materiell hochwertigen, graugelben Jura-Natursteinbodenplatten, seiner extravaganten Beleuchtungskörper und der Geschossumgänge formt er nicht nur das innen liegende Schmuckstück des Gebäudes, sondern auch den zentralen und vielfältigen Kommunikationsbereich. Als ein räumliches Gelenk zwischen dem Lichthof und dem Außenraum fungiert auf der Ebene 5 des Hauses ein doppelstöckiger Galerieraum, der als „Fenster der Wissenschaft“ das Gebäude zur Stadt hin öffnen soll. Während das Bauwerk nach Süden hin das Gelände klar abschließt, ergibt sich zum Campus zwischen den Gebäudetrakten ein einladender Vorplatz mit zentralem Zugang.

Die Kosten

Die Kosten für das Gebäude und seine Außenraumgestaltung beliefen sich auf 86,2 Millionen Euro. Davon entfielen insgesamt 500.000 Euro auf Kunst am Bau, die sich aus zwei Ansätzen von je 250.000 Euro für Materialausgaben einerseits und Honorarmittel andererseits zusammensetzen. Für die Kunst am Bau wurde ein Realisierungsbetrag von 350.000 Euro ausgelobt. Die restlichen 150.000 Euro entfielen auf die Durchführung des Wettbewerbsverfahrens. Die 250.000 Euro Honorarmittel verteilten sich auf 150.000 Euro Verfahrenskosten und 100.000 Euro für das Künstlerhonorar und sonstige Honorarkosten.

Die Kosten für das Wettbewerbsverfahren in Höhe von insgesamt 150.000 Euro umfassten 50.000 Euro Aufwandsentschädigungen für die am Wettbewerbsverfahren beteiligten 25 Künstler/innen, 11.000 Euro Preisgelder (von denen 5.000 Euro des ersten Preises mit dem Ausführungshonorar verrechnet werden) sowie 89.000 Euro für Wettbewerbskoordination und Sitzungsgelder für die Preisrichter.

Der Projektablauf

Der Entwurf für den Neubau wurde 2008 im Rahmen eines Architekturwettbewerbs ermittelt. Die Bauarbeiten begannen im Herbst 2009. Ein Jahr später startete auch die Vorbereitung für die Kunst am Bau.

Der Beratungsausschuss Kunst (BAK), das bei der Senatskanzlei Kulturelle Angelegenheiten angesiedelte Fachgremium, beriet in seiner Sitzung am 21. September 2010 erstmalig über das Projekt. Sein Vorschlag eines offenen Wettbewerbsverfahrens wurde seitens der Charité abgelehnt, die ihrerseits einen nicht offenen Wettbewerb mit bis zu 25 Teilnehmer/innen vorschlug. Diesem Angebot der Charité folgte der BAK in seiner Empfehlung für das Wettbewerbsverfahren und beabsichtigte, dass wegen der relativ hohen Teilnehmerzahl „mindestens zwei künstlerische Projekte zur Ausführung ausgewählt werden“. Als künstlerische Arbeitsbereiche empfahl der BAK den überdachten Lichthof, das „Fenster der Wissenschaft“ und die benachbarte Dachterrasse sowie den Vorplatz des Hauses.

In seiner zweiten Beratung zur „Vorklinik“ präzisierte der BAK am 19. Oktober 2010 die Aufgabenstellung. Dabei empfahl der Ausschuss eine künstlerische Auseinandersetzung mit den Themen Wissenschaft, Medizin, Forschung, Geschichte und Öffentlichkeit. Darüber hinaus wurde die Beziehung zwischen Architektur und Wissenschaft angesprochen. Auch eine künstlerische Auseinandersetzung mit Forschungsmethoden und Apparaten der Medizin wurde thematisiert. Schlussendlich wurde auch die ureigenste Aufgabe der Medizin, die Heilung von Krankheiten, als ein möglicher thematischer Bezugspunkt benannt.

In der darauf folgenden Sitzung am 16. November 2010 wählte der BAK die zu nominierenden 25 Künstler/innen aus. Damit war die Vorbereitung des Wettbewerbsverfahrens durch den BAK abgeschlossen. Eineinhalb Jahre später begann der Kunstwettbewerb mit dem Einführungskolloquium vom 16. Mai 2012. Die Entwurfsabgabe musste bis zum 7. August 2012 erfolgen.

Die Aufgabenstellung

Die Aufgabenstellung befolgte die Überlegungen des BAK weitgehend. Dabei konnte sowohl ein Gesamtkonzept für alle drei Standorte als auch nur eine einzelne Lösung erarbeitet werden. Als die eigentliche Herausforderung erwies sich in der Projekterarbeitung die viel zu späte Wettbewerbsdurchführung. Der Wettbewerb begann kurz bevor das Institut der Charité fertig gestellt war. Die Einweihung des Hauses war zunächst noch während des Wettbewerbs für den Juli 2012 vorgesehen, verschob sich aber in den Oktober 2012. Damit waren die Wettbewerbsteilnehmer/innen bei der Entwurfsentwicklung mit einem komplett abgeschlossenen Bauwerk konfrontiert. Das hatte zur Folge, dass in der Entwurfsauswahl zu einigen Projekten erhebliche Realisierungsschwierigkeiten prognostiziert werden mussten, wenn etwa die gerade erst verlegten Natursteinbodenplatten wieder aufgebrochen werden müssten usw.

Die Verspätung des Wettbewerbs sprachen einige Künstler/innen in ihren Entwürfen an. Ein Entwurfsverfasser schrieb, „für Kunst wurde wenig Platz eingeplant“, ein anderer bemerkte:

„Die Außenanlage des Neubaus der Vorklinik und des Forschungszentrums ist eigentlich ein bereits fertig geplantes Architektur-Bravourstück, konventionell, ziemlich langweilig, besonders in der einfallslosen Anlage der Rabatte – Springbrunnen – Rabatte, die sicherlich bei einer rechtzeitigen Einbeziehung der Künstler, aufregender, dem Inhalt eines neuen Forschungszentrums gerechter hätte werden können. Eigentlich ist alles durchgestylt.

TYYNE CLAUDIA POLLMANN – LEAVE A TRACE (ERSTER PREIS)

Mittels Kamera werden die Bewegungen im Lichthof erfasst, die sich als farbige Linienzüge einem am Lichthof angebrachten Videoscreen einschreiben, auf dem sie allmählich ihre Leuchtkraft verlieren und verblassen. Der Screen zeigt ein sich ständig entwickelndes und veränderndes Bild, dessen Farbwerte täglich wechseln.

HOLGER BEISITZER – QUO VADIS, CEREBRUM?

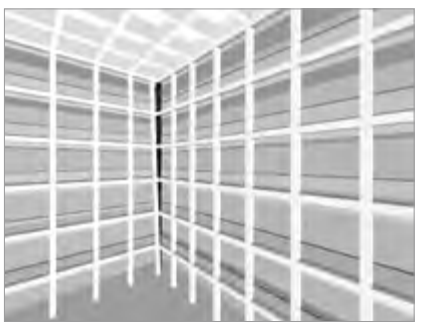
Die Monumentalform eines Gehirns, vergoldet, wird als Superzeichen für das Institut auf 13,7 Meter Höhe vor der Fassadenwand des Eingangshofes errichtet.

RAFFAEL RHEINSBERG – DAS ANANASFELD

Eine Bodenplastik als räumliche Installation von 96 Stahl-Bohrköpfen bildet das „Ananasfeld“ vor dem Haupteingang. Jedes Element ist ein Unikat und wurde von Goldsuchern in Brasilien verwendet. In ihrer räumlichen Zuordnung sollen sie die Suche nach der Vollendung versinnbildlichen.

KATHARINA KARRENBERG – SPITZENFORSCHUNG

Unter Bezug auf geometrische Formen und ihre behauptete Wirkung installiert das Konzept ein Bodenmosaik vor dem Eingang, einen Leuchtkasten von platonischen Körpern im Fenster der Wissenschaft sowie einen Scheinpfeiler im Lichthof, der um 2 Grad zu kippen scheint.



ANDREAS SCHMID – ZUSAMMENSPIEL

Mit verschieden farbigen Klebebändern werden Bewegungsströme an den Pfeilern des Lichthofes installiert und damit sichtbar gemacht. Mit dem Betrachterstandpunkt bilden sich Vermischungen von Farbgruppen.

RAOUL MAREK – PROJEKT CELLULA

Die Zelle als Basis der Forschung und das Auge als zentrales Wahrnehmungsorgan setzt das Konzept zu vielfarbigen körperlichen Sinnbildern vor dem Haupteingang und im Lichthof sowie als Bildmotiv im Fenster der Wissenschaft um.

STEFAN KRÜSKEMPER – INNER CIRCLE

Ausgehend von Workshops mit den Nutzern entwickelt der Entwurf Fragestellungen an die Wissenschaft, die als mikroperspektivischer Blick vor dem Institut veröffentlicht werden. Im Gegensatz dazu werden im Lichthof großformatige Glaskugeln installiert, die den makroperspektivischen Blick für das Ganze rekonstruieren.

RENATE WOLFF – OHNE TITEL

Als Versinnbildlichung prozessualer Abläufe und inspiriert von Forschungsdiagrammen werden die Stützen und Brüstungen des Lichthofes von einer linearen Rasterzeichnung in den Farben Orange, Grün und Blau erfasst. In den gleichen Farben werden einfache Sitzmöbel entwickelt, die als Tische, Stühle und Bänke den Raum beleben.

WERNER KLOTZ – WAHRNEHMUNGS-INSTRUMENT MIT LICHTEM MASS

Für den Lichthof sieht das Projekt die Aufstellung einer kinetischen Skulptur vor, die aus spiegelndem Edelstahl geformt ist. Ihre dynamisch versetzten Elemente eröffnen im Bewegungsablauf vielfältige Sichtmöglichkeiten und Blickkommunikationen. Ihre Mobilität erschließt unendliche Variationen.

DAVID MANNSTEIN UND MARIA VILL – ORGANISMUS FILIGRAN/TABLEAU VIVANT

Das Konzept platziert die Monumentalform eines fiktiven Organismus als Sinnbild von Wissenschaft vor dem Eingang und kontrastiert ihn mit einem filmischen Bild des einfachen Lebens von einer Gartenszene, dessen Ausschnitte mittels eines sich durch den Hof bewegenden Screens eingefangen werden.

FOLKE KÖBBERLING UND MARTIN KALTWASSER – H2O (ANKAUF)

Elemente des Schwimmsports versinnbildlichen den Anspruch von Spitzenforschung: Startblöcke bieten sich als Sitzplätze vor dem Eingang an, ein Teppich legt den Boden des Lichthofs als Schwimmbecken aus und ein Sprungturm wird zur Absprungrampe im Fenster der Wissenschaft.

GISELA KLEINLEIN – OHNE TITEL

Die Entschlüsselung von Phänomenen wird zum Sinnbild wissenschaftlicher Arbeit: Viele verschlossene Kästen fügen sich als geheimnisvolle, bunte Objekte den Pfeilern des Lichthofes an. Als ihr Pendant hängt im Fenster der Wissenschaft eine Traube voll von Hunderten von Schlüsseln.

OLIVER VAN DEN BERG UND SVEN KALDEN – KNITTERN & FLARES (DRITTER PREIS)

Als ein Symbol für die Dynamik des Forschens legt der Entwurf eine zum Gehirn zerknüllte Weltkarte als Großform auf dem Vorplatz ab. Ihr korrespondiert mit „Flares“ eine Installation von Monitoren im Fenster der Wissenschaft, auf denen die Bewegungsqualitäten des Stadtraums in Farbwerte übersetzt werden.

RAUMLABOR BERLIN (MARKUS BADER, ANDREA HOFFMANN) – PLACE DES LUMIÈRES

Das Konzept interpretiert die sterile Architektur des Lichthofs mittels der Installation von orangeroten Markisen zu einer städtischen Piazza um. Zudem wird eine gebrauchte Straßenlaterne dezentral im Hof errichtet, um die städtische Anmutung des Raums und seine Qualität als Kommunikationsort zu unterstreichen.

MARGUND SMOLKA – SPHERE OF ACTIVITY

Ausgehend von der Symbolform des Kreises entwickelt das dreiteilige Konzept Überlegungen zur Wissenschaft und Forschung als eine Kommunikation – versinnbildlicht von acht Profilköpfen, die ein rot leuchtender Ring verbindet – und entwickelt dazu Fragestellungen zur Reflexion über wissenschaftliches Handeln.

INGES IDEE – VORKLINIKER

Das vielschichtig und doppeldeutig angelegte Konzept stellt eine Gruppe von fünf Figuren förmlich auf den Kopf und platziert sie auf dem Vorplatz als „Vorkliniker“ vor der verklinkerten Wand. Die Figuren sind überlebensgroß vergrößerte Ready-mades von kindlichem Spielzeug bis zu bürgerlichen Porzellanfiguren.

Folke Köbberling und Martin Kaltwasser – H2O

Was soll da noch die Kunst? Selten wurde die Alibifunktion eines Kunstbeitrages so deutlich wie bei diesem Wettbewerb.“

Die Preisgerichtsbesetzung:

Grundlegende Probleme in der Wettbewerbsdurchführung stellten sich für den Auslober mit der Zusammensetzung des Preisgerichtes. Obwohl das Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung bereits im September 2008 neue Richtlinien für Planungswettbewerbe (RPW 2008) erlassen hatte und diese bereits im August 2009 vom Land Berlin übernommen wurden, fand sich unter den stimmberechtigten Juroren nur eine der RPW 2008 entsprechende Fachpreisrichterin. Die Wettbewerbsrichtlinien sagen klar aus, dass Fachpreisrichter Personen mit der beruflichen Qualifikation der Wettbewerbsteilnehmer sind. Gegen diese Ausschaltung des künstlerischen Fachverstandes protestierten der bbk berlin und der Deutsche Künstlerbund in einem gemeinsamen Schreiben an den Kulturstaatssekretär. Eine Antwort erhielten sie nicht, der Fehler wurde nicht behoben.

So blieb in der Jurysitzung eine angemessene Würdigung der eingereichten Entwürfe aus. Nach dem Vorprüfbericht stieg das Preisgericht ohne eine inhaltliche Diskussion sofort in den ersten Wertungsrundgang ein, dem bereits fast die Hälfte, 10 von 24 Entwürfen zum Opfer fielen. Zumindest eine kurze Diskussion wäre der Reflexion über die vorliegenden Konzepte hilfreich gewesen. Nach dem zweiten Wertungsrundgang verblieben sogar nur noch drei Entwürfe im Verfahren, so dass die „engere Wahl“ zügig erreicht war und selbst der ausgelobte „Ankauf“ schon nicht mehr hätte vergeben werden können. Erst zwei erfolgreiche Rückholanträge führten zu einer Öffnung der Auswahl. Doch zu drei der damit noch verbliebenen fünf Projekte mussten in Anbetracht der bereits erfolgten Baufertigstellung erhebliche Herausforderungen für eine Ausführung festgestellt werden. So fiel die Entscheidung schließlich zugunsten eines Vorschlages, der am rücksichtsvollsten mit dem Bauwerk umging und auf wesentliche nachträgliche Eingriffe verzichtete. Gleichzeitig eröffnete der Entwurf „leave a trace“ von Tyyne Claudia Pollmann einen optisch sehr ansprechenden Handlungsanreiz für die Nutzer, so dass dieses Projekt einstimmig zur Realisierung empfohlen wurde.

Die Ausschöpfung des Budgets

Die für einen nicht offenen Wettbewerb relativ hohe Teilnehmerzahl hatte der Beratungsausschuss Kunst auf die Realisierung eines künstlerischen Ensembles von „mindestens zwei künstlerische[n] Projekte[n]“ orientiert. Dieser Empfehlung folgte der Auslober nicht und schnitt die Auslobung auf nur ein Werk zu. Im Rahmen des Preisrichterkolloquiums am 16. Mai 2012 gelang es, diese Einschränkung zu beheben und die vom BAK beabsichtigte Offenheit wieder herzustellen. Das steigerte die Beauftragungschance, entlastete die Künstler/innen von allem Zwang zum Monumentalen, das in dem Realisierungsbetrag von 350.000 Euro angelegt war, und eröffnete demgegenüber eine Freiheit für subtile und feine Interventionen von einer ästhetisch nicht geringeren Nachhaltigkeit.

Etliche Wettbewerbsteilnehmer/innen hatten diesen verantwortungsvollen und sehr zeitgemäßen Ansatz des BAK richtig verstanden und ihre Projekte auf ein Zusammenwirken von verschiedenen Leistungen hin entwickelt und vor allem dahingehend kalkuliert. Doch diese Möglichkeit für ein „Mehr an Kunst“, die sie dem Auslober und vor allem dem Nutzer, der Charité eröffneten, wurde nicht ergriffen. Stattdessen bevorzugten sowohl der Nutzer als auch der Auslober die Monumentalisierung eines sehr subtilen Ansatzes. Das ausgewählte Projekt wurde wie ein Stück aus dem Versandhauskatalog betrachtet, das man nicht nur einmal, sondern gleich zweimal haben wollte. Die zweite Fassung bestellte der Nutzer im Großformat, womit das ursprünglich auf 98.000 Euro kalkulierte Projekt das volle Budgetvolumen von 350.000 Euro doch noch erreichte. Arbeitsreicher Formalaufwand, etwa Vertragsabschlüsse mit zwei oder drei Auftragnehmern, blieb ihnen damit erspart. So haben Nutzer und Auslober die bequemste Variante gewählt, die Möglichkeit einer konzeptionellen Weiterentwicklung von „Kunst am Bau“, wie sie der BAK mit seiner Empfehlung verfolgte, wurde auf diese Weise verschenkt: Chance vertan!

Martin Schönfeld

Preisgerichtssitzung: 12. September 2012
Auslober: Land Berlin
Wettbewerbsart: Nichtoffener einphasiger Kunstwettbewerb
Wettbewerbsteilnehmer: Holger Beisitzer, Horst Gläsker, Gunda Förster, Renate Herter, Inges Idee, Ivan Kafka (nicht eingereicht), Katharina Karrenberg, Gisela Kleinlein, Werner Klotz, Folke Köbberling und Martin Kaltwasser, Stefan Krüskemper, David Mannstein und Maria Vill, Raoul Marek, Carsten Nicolai, Dagmar Pachtner, Tyyne Claudia Pollmann, raumlabor, Raffael Rheinsberg, Andreas Schmid, Hansjörg Schneider, Chiharu Shiota, Margund Smolka, Oliver van den Berg, Anna Werkmeister, Renate Wolff.
Realisierungsbetrag: 350.000 Euro
Aufwandsentschädigung: 2000 Euro
Preisgelder: drei Preise (5000-3000-2000 Euro) und ein Ankauf (1000 Euro) an Tyyne Claudia Pollmann, Gunda Förster, Oliver van den Berg und Folke Köbberling/Martin Kaltwasser.
Fachpreisrichter: Thomas Köhler (Vorsitz), Ursula Neugebauer, Kristina Volke, Bettina Uppenkamp, Silvia Beck (Stellvertreterin), Peter Funken (ständig anwesender Stellvertreter).
Sachpreisrichter: Annette Grüters-Kieslich (Dekanin, Charité), Stefan Ludes (Architekt), Andreas Kowalski-Niemeitz (Senatsverwaltung für Stadtentwicklung).
Vorprüfung/Wettbewerbskoordination: Dorothea Strube und Ralf Sroka.
Ausführungsempfehlung zugunsten von: Tyyne Claudia Pollmann, „leave a trace“.

CHIHARU SHIOTA – DAS BETT

Der Vorschlag installiert im zentralen Lichthof ein Krankenhausbett, das von einem gewobenen Netz schwarzer Fäden in einem offenen Raumkörper schwebend gehalten wird. Das Bett ist dabei bedeutungsvolles Motiv für den Anfang und das Ende des Lebens.

CARSTEN NICOLAI – Y-PENTAGON

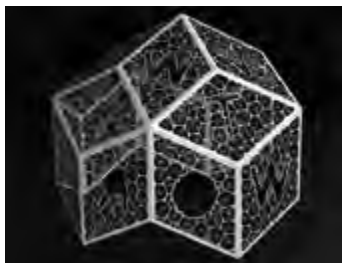
Aus der Form des Antikörpermoleküls „Immunglobulin M“ wird eine zehnteilige Sitzlandschaft für den Lichthof entwickelt. Eine Lichtskulptur in der Form des Moleküls erscheint zusätzlich am Fenster der Wissenschaft und trägt die Körperform in den Stadtraum hinein.

ANNA WERKMEISTER – ICH BIN EINMALIG – WIR SIND EINMALIG

Videostills von 132 Personen aus verschiedenen Tätigkeitsbereichen der Charité werden an den Pfeilern des Lichthofes installiert. Mit den Filmsequenzen werden ihre Farbwerte ermittelt und zusätzlich als abstrakte Farbflächen angebracht.

HANSJÖRG SCHNEIDER – GREAT PUZZLE

Mit drei Textpassagen aus „Alice in Wonderland“ wird ein ganz unmittelbarer Ausdruck von Verwunderung und des Fragens eingeführt: Als Wortskulptur vor den Eingang, als Pavillon in den Lichthof und als Schriftzug in das Fenster der Wissenschaft.



GUNDA FÖRSTER – OHNE TITEL (ZWEITER PREIS)

Als Bodenarbeit fügt das Konzept dem Lichthof und dem Raum des Fensters der Wissenschaft farbige Linienformationen ein, welche die Aktivität von Nervenzellen symbolisieren.

DAGMAR PACHTNER – OHNE TITEL

Der Vorschlag greift die Bedeutung des Wortes Charité auf und überträgt sie mittels Soundcollagen zu Natur, Musik, Krankheit, Forschung und Studium sowie mit Spiegelobjekten in den Lichthof. Im Fenster der Wissenschaft wird das Wort Charité in 15 verschiedenen Sprachen installiert.

HORST GLÄSKER – DROSOPHILA/ PERSÖNLICHKEITEN

Das Konzept entwickelt den Rundkolben als Arbeitsinstrument zur monumentalen Symbolform und errichtet ihn auf dem Vorplatz. Zwei Fruchtfliegen (Drosophila) sitzen auf seinen Wangen. Zusätzlich werden die Brüstungen des Lichthofs mit transparenten Bildern berühmter Forscher der Charité bestückt.

RENATE HERTER – MINIMALINVASIVE KUNSTSTATIONEN

Der Vollständigkeit der Architektur gegenüber will die Künstlerin Klangräume, Gedankenräume und Bildräume eröffnen: Laute des Atmens im Außenraum, Textauszüge an den Brüstungen des Lichthofes und Körperbilder der Gegenwartskunst im Fenster der Wissenschaft.

KUNST FÜR DIE GEDENKSTÄTTE BERLIN-HOHENSCHÖNHAUSEN

Auf dem Gelände der früheren Untersuchungshaftanstalt des Ministeriums für Staatssicherheit (MfS) der DDR in Berlin-Hohenschönhausen befindet sich seit 1994 eine Gedenkstätte, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, die Geschichte der Haftanstalt in den Jahren 1945 bis 1989 zu erforschen und anhand von Ausstellungen, Veranstaltungen und Publikationen darzustellen. An diesem historischen Ort soll über das System der politischen Justiz in der DDR informiert und damit zu einer Auseinandersetzung mit den Formen und Folgen politischer Verfolgung und Unterdrückung in der DDR beigetragen werden.

Auf Initiative ehemaliger Häftlinge, die sich Anfang der 1990er Jahre dafür einsetzten, am Ort der Haftanstalt eine Gedenkstätte zu schaffen, wurde das Gefängnisareal 1992 unter Denkmalschutz gestellt. 1994 konnten erste Besucher/innen das Gelände besichtigen. Seitdem hat die Stiftung Gedenkstätte Berlin-Hohenschönhausen mehr als zwei Millionen Besuchern aus dem In- und Ausland einen Einblick in das Haftregime in der DDR vermitteln können.

Da das Gebäude nicht den baurechtlichen Vorschriften für ein Museum entspricht, kann es nur im Rahmen von Führungen besichtigt werden, die auf der Grundlage eines unter historischen und didaktischen Kriterien entwickelten Curriculums von Zeitzeugen durchgeführt werden.

Um den stetig wachsenden Besucherströmen gerecht zu werden, und auch Einzelbesuchern eine anschauliche Form einer zentralen Dauerausstellung zu ermöglichen, wurde im Jahr 2008 vom Land Berlin ein eingeladener Architektenwettbewerb zum denkmalgerechten Umbau von Teilbereichen der Gedenkstätte ausgelobt. Der Entwurf des Büros hg merz Architekten und Museumsgestalter zusammen mit dem Büro für Mediendesign „jangled nerves“ gewann mit der Idee, u. a. die historische Bausubstanz nicht umzugestalten, sondern alle notwendigen Funktionsräume in den „weniger denkmalwürdigen“ Garagenanlagen“ unterzubringen und die Ausstellung und den musealen Rundgang als „auditive und grafische Informationsschichten über die historische Bausubstanz“ zu legen.

Die Baumaßnahme wird zu gleichen Teilen aus Mitteln des Bundes und des Landes Berlin finanziert. Die Fertigstellung des ersten Bauabschnitts wird voraussichtlich bis Mitte 2013 erfolgen.

Der bbk berlin ergriff im Rahmen des Architekturwettbewerbs zusammen mit der Senatskanzlei für Kulturelle Angelegenheiten die Initiative, die Museumsleitung zu überzeugen, im Rahmen der Baumaßnahme auch einen Kunstwettbewerb auszuloben. Es wurden gemeinsam für die zu erarbeitenden künstlerischen Beiträge Standorte festgelegt, die sich innerhalb der Bereiche befinden, in denen die Umbaumaßnahmen durchgeführt werden. Diese Bereiche sind fast ausschließlich in den peripheren Bereichen der ehemaligen Haftanstalt angesiedelt, denn der Großteil des Geländes soll in seiner Echtheit ein möglichst realistisches Bild der historischen Gefängnissituation wiedergeben und durch keinerlei später hinzugefügte Elemente verfälscht werden.

Ziel des nicht offenen Kunstwettbewerbs war es, sich konzeptionell mit dem Ort und seiner Geschichte auseinanderzusetzen, um aus diesem Spannungsfeld einen künstlerischen Beitrag vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Gedenkkontextes zu entwickeln. Diese künstlerische Setzung sollte nicht mit den historischen Räumlichkeiten oder der Ausstellungskonzeption konkurrieren.

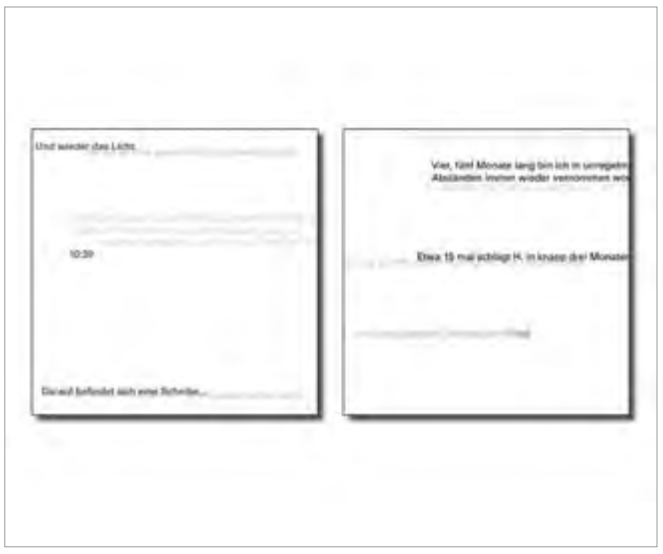
Die Leitung der Gedenkstätte Berlin-Hohenschönhausen definiert den Begriffsrahmen des zeitgenössischen Gedenkkontextes sehr spezifisch: Der Gedenkkontext bezieht sich auf die Opferperspektive der zu Zeiten der DDR in Hohenschönhausen inhaftierten politischen Gefangenen.

Die Vorgeschichte der Haftanstalt u. a. als „Arbeitserziehungslager“ der NSDAP für jüdische Häftlinge und „Ostarbeiter“ wird in der Wettbewerbsausschreibung zwar erwähnt, aber die Aufgabenstellung des Wettbewerbs legt ausschließlich die Nutzung der Haftanstalt als Untersuchungsgefängnis der DDR-Staatssicherheit für politische Gefangene als zu thematisierenden Kontext fest. Auch wird die Funktion der Haftanstalt als Untersuchungsgefängnis für unpolitische Häftlinge während der DDR-Zeit ausgeklammert.

Die als Wettbewerbsgebiet ausgeschriebenen Räume und Orte innerhalb der Haftanstalt, in denen die künstlerischen Arbeiten platziert werden sollten, waren ausdrücklich Orte, die in ihrer geschichtlichen Bedeutung nachrangig sind und denen die notwendigen Umbaumaßnahmen ohnehin weitgehend die Spuren der Authentizität genommen haben. Für den Kunst-am-Bau-Wettbewerb waren somit folgende Orte vorgesehen: Die ehemaligen Garagenanlagen, die als eingeschossige Gebäuderiegel nördlich und südlich vom Eingangstor direkt an der Gefängnismauer angeordnet und vom Gefängnishof aus erschlossen sind. In den Garageninnenräumen sind zukünftig Foyer, Buchladen, ein Café, ein Leseraum und vier Seminarräume, darunter ein Kinoraum, untergebracht. Daneben standen die Eingangsschleuse, der Außenbereich an der ehemaligen Gefängnismauer und ein im Haupthaus des Gefängnisses neu eingerichteter „Raum der Stille“ – mit Blick auf das Gefängnistor – als Orte für die Kunst zur Verfügung. Insgesamt zeichneten sich diese Orte durch eine bereits große funktionale Beanspruchung und starke räumliche Einengung aus.

Vor diesem Hintergrund sind die von allen eingeladenen Wettbewerbsteilnehmer/innen abgegebenen künstlerischen Vorschläge zu lesen und als beachtliche Leistungen anzuerkennen.

Die eingeladenen Künstler/innen Gvoon alias Arthur Schmidt, (e.) Twin Gabriel, Arnold Dreyblatt, Pfelder, Eva Maria Schön, Maria Vedder und Rolf Giegold reichten fristgerecht ihre künstlerischen Entwürfe ein. Von diesen sieben Vorschlägen war eine Arbeit eine explizit künstlerisch-freie, die anderen sechs Entwürfe stellten eher künstlerische Erweiterungen der schon vorhandenen museumspädagogischen, bildnerisch-visuell-medialen Vermittlung der historischen-räumlichen Situation dar.



(e.) Twin Gabriels Arbeit thematisiert die fiktive Person „Modest Immekeppel“ (IM), die mit Namen, Biographie, Gesicht, Stimme und IP-Adresse durch die Gebäude der Untersuchungshaftanstalt geistert. Sichtbar gemacht wird sie durch an die Wände angebrachte medial aktivierte Insignien, wie Lautsprecher, die in angeschraubten Gummiohren installiert sind. Dabei ist diese fiktive Person lediglich die konzeptuelle Klammer, um die Besonderheit dieses weitläufigen und geschichtsbelasteten Geländes nicht nur greifbar und spürbar zu machen, sondern auch die gegensätzlichen Generationen und sozialen Prägungen (z. B. durch Opfer und Täter) erfahrbar zu machen.

„Das Dossier“ von **Arnold Dreyblatt** bildet auf quadratischen Texttafeln in Lentikulartechnik jeweils fünf Textebenen, die von den Betrachtern nur in Bewegung, also interaktiv, gelesen werden können. Die Texte sind dem Archiv der Gedenkstätte entnommen und widmen sich Fragen des Erinnerns und Archivierens. Konkret sollen die Texttafeln sowohl Zitate aus der Zeitzeugenperspektive, also von ehemaligen Häftlingen, als auch Zitate der Täter und Texte zum historischen und architektonischen Kontext des Geländes enthalten. Als Standorte sind die Wände der drei im ehemaligen Garagentrakt neu eingerichteten Seminar- und Filmvorführräume vorgesehen. „Das Dossier“ bringt die unterschiedlichen Erfahrungswelten durch die Zusammenführung gegensätzlicher Textgattungen auf verschiedenen Bildebenen zum Ausdruck. Eine besonders starke künstlerische Kraft liegt in der Reduktion auf das Medium Sprache in ihrem historisch-politischen Kontext.

Die Arbeit von **Rolf Giegold** ist am Ende des geführten Gedenkstättenrundgangs im „Epilog-Raum“ angebracht, einem Durchgangsraum des Haupthauses. Die Scheiben des großformatigen Fensters sind vollflächig mit einem speziellen Sichtschutzfilm beklebt. Das Fensterglas erscheint milchig und ist in Frontalansicht nur transluzent. Ab einem Blickwinkel von 15 Grad wird die Folie durchsichtig. In dünner Kontur zieht sich der Schriftzug „NICHTS IST ZU ENDE“ über die Fensterfläche. Die Konturen sind aus der Folie herausgeschnitten und erlauben ebenfalls eine sehr begrenzte Durchsicht. Begibt man sich in den Raum und richtet den Blick von der Seite auf die Fensterfläche, so öffnet sich die Durchsicht auf Hof und Eingangstor, die Scheiben erscheinen transparent, während der Schriftzug fast verschwindet. Bevor die Besucher und Besucherinnen die Haftanstalt verlassen, konfrontiert sie diese Arbeit mit der verbalen und visuellen Verdichtung eines zentralen Anliegens dieser Gedenkstätte.

Die Auseinandersetzung mit dem Thema der Zeit aus der Perspektive der Gefangenen war die Grundidee des Entwurfs „Tage wie Jahre“ von **Pfelder**. Die zweiteilige künstlerische Arbeit besteht aus einer äußerst sorgfältig und zeitaufwändig hergestellten wandfüllenden Bleistiftzeichnung von Tagesstrichen (Fünferpäckchen) auf der Rückwand des Cafés und einer dort angebrachten, extrem langsam laufenden Wanduhr. „Tage wie Jahre“ greift mit künstlerischen Mitteln die verzweifelten Versuche der Gefangenen auf, sich, trotz aller erdenklichen Hilfsmittel zur zeitlichen Orientierung beraubt, irgendwie dennoch klammheimlich eine den Bewachern verborgene Technik zuzulegen, die Zeit zählbar zu machen. Oftmals waren diese Versuche leider vergeblich und viele Gefangene schildern im Nachhinein, dass die zeitliche Desorientierung zu den schlimmsten Erlebnissen ihrer Inhaftierung zählte.

Eva Maria Schön bezieht in ihrer Arbeit „Verschlüsselt-entschlüsselt“ als einzige Teilnehmerin die Außenwände/den Außenraum der Haftanstalt mit ein. Bei der Annäherung an die Gedenkstätte sollen Besucher auf der Gefängnisaußenmauer, beidseitig des Eck-Wachturms, zwei 3-5m breite und 30 cm hohe Schriftzüge wahrnehmen, die geschwärzt und somit nur als Schriftsilhouette wahrnehmbar sind. Im Besucherzentrum im Gefängnisinneren sind die Schriftzüge auf jeweils zwei Glasscheiben eingraviert, sowohl geschwärzt als auch lesbar: „Keine besonderen Vorkommnisse – Gesicht zur Wand“. Als weiterer Bestandteil sind zwei großformatige Fotos auf der Rückwand eines Besucherbüros angebracht, auf dem einen der Himmel über dem Gefängnis abgebildet und auf dem zweiten eine Detailaufnahme aus dem Gang, den alle Gefangenen auf dem Weg zum gefürchteten Verhör entlanggehen mussten. Hinzu kommen 20.000 Poster in A3-Größe, mit den lesbaren Schriftzügen und den beiden Fotos.

„Keine besonderen Vorkommnisse – Gesicht zur Wand“ bringt den Zynismus der Tätersprache und Inhaftierungsmethoden nicht nur auf den Punkt, sondern auch visuell in den Außenbereich der Haftanstalt.

Die zweiteilige mediale Intervention „Raumindex.de“ von **Gvoon alias Arthur Schmidt** sammelt alle verfügbaren Informationen der Gedenkstätte Berlin-Hohenschönhausen und stellt sie in einer Internetseite der Öffentlichkeit zur Verfügung. In der Gedenkstätte sind QR-Codes angebracht, mit denen die Besucher/innen direkt vor Ort Zugang nicht nur allgemein zur „Raumindex.de“-Website erhalten können, sondern zu direkten, den konkreten Ort und die Situation genauer beschreibenden Informationen. Dabei werden auch Informationen zu Räumen eröffnet, die niemals von Besucher/innen physisch betreten werden können. „Raumindex.de“ versucht in seiner Struktur und akribisch erarbeiteten Informationsfülle weit über den derzeit existierenden Informationsgehalt der Internetpräsenz der Gedenkstätte hinauszugehen und ist von daher als kongeniale Kritik und Anregung zu lesen.

Maria Vedder lässt in ihrer Videoarbeit „Abtasten“ eine Kamera extrem langsam in einer horizontalen Bewegung die Wände von Einzelzellen, Verhörzimmern, Fluren und die Außenwände eines Freiganghofs abscannen. Die aufgenommenen Bilder werden auf Flachbildschirmen im Lesebereich des Besucherzentrums ohne Ton simultan in 15minütigen Loops gezeigt. Die Kamerafahrt wird zum Instrument einer teilnahmslosen, sachlichen Darstellung der nahezu unerträglichen Situation der Gefangenen. „Abtasten“ visualisiert die Unausweichlichkeit und die Macht der Begrenztheit indem die Kamera die eingeschlagene monotone, völlig eingeengte Perspektive nie verlässt. Die ohnehin schon bewusst öde räumliche Gestaltung der Haftanstalt wird im Kamerabild bis zur Unerträglichkeit gesteigert.

Nach lebhafter Diskussion wurde der Entwurf „Das Dossier“ von Arnold Dreyblatt einstimmig zur Realisierung empfohlen.

Martin Kaltwasser

Preisgerichtssitzung: 24. Januar 2013
Auslober: Land Berlin
Wettbewerbsart: Nicht offener anonymer Kunstwettbewerb
Wettbewerbsteilnehmer: Arnold Dreyblatt, Else Gabriel (e.) Twin Gabriel, Rolf Giegold, Pfelder, Eva Maria Schön, Gvoon alias Arthur Schmidt, Maria Vedder.
Realisierungsbeitrag: 42.000 Euro
Aufwandsentschädigung: 1.000 Euro
F**achpreisrichter:** Martin Kaltwasser, Johanna Kandl, Karla Sachse (Vorsitz), Anne Schmedding, Dieter Balzer (ständig anwesender Stellvertreter), Nicolaus Schmidt (Stellvertreter)
Sachpreisrichter: Hubertus Knabe (Direktor Gedenkstätte Berlin-Hohenschönhausen), Ingo Zirngibl (Medienraumdesigner, Vertreter von Hans Günther Merz, Architekt), Rainer Klemke (Gedenkstättenbeauftragter der Senatskanzlei – Kulturelle Angelegenheiten)
Vorprüfung/Wettbewerbskoordination: Regina Jost und Heinrich Burchard
Ausführungsempfehlung zugunsten von: „Das Dossier“, Arnold Dreyblatt

INSEL DER BILDUNG AM VERKEHRSSTROM

Der Wettbewerb Kunst am Bau für die Mittelpunktbibliothek Schöneweide

Mit dem Umbau der Alten Feuerwache in Niederschöneweide zu einer modernen Mittelpunktbibliothek unternimmt der Stadtbezirk Treptow-Köpenick eine kulturelle Aufwertung der Stadtteile Schöneweide und Johannisthal. Das künftige Zentrum für Bildung und Information ist verkehrstechnisch gut erschlossen: Nur wenige Schritte vom Bahnhof Schöneweide entfernt, liegt der ständig rauschende Verkehrsstrom zwischen Schnellerstraße und Adlergestell direkt vor der Haustür. Neben dem Dokumentationszentrum NS-Zwangsarbeit in der Britzer Straße soll auch die neue Mittelpunktbibliothek ein Zeichen für Demokratie und Kultur setzen und dazu beitragen, der sich in Schöneweide klammheimlich ausbreitenden gewalttätigen und rechtsradikalen Szene entgegenzuwirken.

Die Architektur

Das neue Bibliotheksgebäude verbindet das historische Bauwerk der Feuerwache mit einem sich dreiseitig anfügenden Neubau, der in seiner Mitte den künftigen Lesehof formt. Das von Chestnutt Niess Architekten entwickelte räumliche Konzept nimmt den Turm der Feuerwache zu seinem Drehpunkt. Der Turm und die historische Wagenhalle in ihrer künftigen Nutzung als Mehrzweckraum sind direkt mit den doppelgeschossigen Bibliotheksbereichen verbunden. Das Raumkonzept der Bibliothek geht dabei von einem zentralen Raumgedanken aus, der durch offene Lufträume Verbindungen schafft. Entsprechende Übergänge zwischen dem Innen und Außen eröffnen sich auch zum Hofbereich.

Die Kosten

Der Ausbau der Mittelpunktbibliothek in Schöneweide erfolgt im Rahmen des Programms „Bibliotheken im Stadtteil“ des Landes Berlin und wird mit 1 Million Euro aus dem Europäischen Fonds für Regionale Entwicklung (EFRE) gefördert. Die übrigen 3,8 Millionen Euro der Baumaßnahme stellt der Bezirk Treptow-Köpenick.

Für Kunst am Bau standen insgesamt 43.000 Euro zur Verfügung. Abzüglich der Verfahrenskosten verblieben 37.000 Euro als Realisierungssumme. Die teilnehmenden Künstler/innen erhielten ein Entwurfshonorar von 800 Euro.

Der Projektablauf

Die Fachkommission für Kunst im öffentlichen Raum des Bezirks Treptow-Köpenick bereitete das Wettbewerbsverfahren in ihren Sitzungen im Herbst 2011 vor. Angesichts der begrenzten Mittel für Kunst am Bau orientierte sie das Projekt auf einen nicht offenen anonymen Wettbewerb unter sieben Künstler/innen. Eine Arbeitsgruppe der Fachkommission wählte aus der Datei für Kunst im öffentlichen Raum die einzuladenden Künstler/innen aus. Der Wettbewerb begann am 5. Dezember 2011 mit einem Einführungskolloquium. Die Entwürfe waren bis zum 15. März 2012 einzureichen, die Jury tagte am 2. April 2012. Damit war die Auswahl der Kunst am Bau frühzeitig abgeschlossen, so dass die Ausführung des Kunstprojektes problemlos in den Bauablauf integriert werden kann. 2011/2012 erfolgte die denkmalpflegerische Sanierung des Altbaus und im Frühjahr 2013 beginnen die Bauarbeiten für den Neubau. 2014 soll die Bibliothek fertig gestellt sein.

Die Aufgabenstellung

Die Auslobung eröffnete den teilnehmenden Künstler/innen die größtmögliche künstlerische Freiheit. Ein Thema wurde nicht vorgegeben. Erwünscht war eine Bezugnahme zum Ort, seiner Geschichte, der Architektur und ihrem Raumbild und zur Nutzung des Bauwerks als eine Bibliothek. Die künstlerische Intervention wurde dabei vor allem auf die Außenbereiche orientiert. Vom Arbeitsbereich ausgenommen waren die historische Fassade der unter Denkmalschutz stehenden alten Feuerwache und ihre Innenräume. Die Kunst sollte dazu beitragen, die Bibliothek zu einem lebendigen kulturellen Zentrum werden zu lassen.

Das Preisgericht

Von den sieben Vorschlägen schieden im ersten Wertungsrundgang die Entwürfe Christiansen und Müller aus. Im zweiten Wertungsrundgang verfehlten die Entwürfe Wicker, Noculak und Tartler die notwendige Stimmenanzahl. Damit fiel die engere Wahl auf die Entwürfe Mieth und Geitel.

Ein Rückholantrag für den Entwurf Wicker blieb erfolglos. Dieser wurde zwar als tiefsinnig, bedeutungs- und humorvoll anerkannt, aber gleichzeitig wegen seines Titels und unter dem Vorzeichen des lokalen politischen Kontextes und eines möglichen „Beifalls von der falschen Seite“ kritisch gesehen. Vor allem wurde das Konzept im Bezirk für politisch nicht durchsetzbar gehalten.

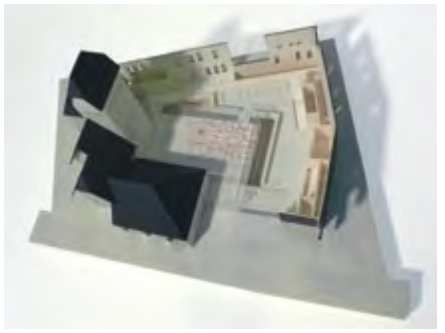
Die Entscheidung zwischen den Entwürfen von Mieth und Geitel fiel schließlich mit nur einer Stimme Mehrheit. Beide Konzepte hatten eine starke optische Präsenz und subtile wie auch vielschichtige künstlerische Formensprache. Den Ausschlag für die vorgestellten Welten von Ricarda Mieth gab schließlich die größere Nähe zur Welt der Literatur und Forschung. Demgegenüber wurden zu den Bodenarbeiten von Matthias Geitel auch technische Bedenken und damit verbundene Unsicherheiten formuliert. In seiner Realisierungsempfehlung war sich das Preisgericht wieder einig und sprach sich einstimmig zugunsten der „Imago Mundi“ von Ricarda Mieth aus.

Martin Schönfeld

Preisgerichtssitzung: 2. April 2012
Auslober: Bezirksamt Treptow-Köpenick
Wettbewerbsart: Eingeladener Kunstwettbewerb
Wettbewerbsteilnehmer: Karin Christiansen, Matthias Geitel, Ricarda Mieth, Barbara Müller, Klaus Noculak, Ines Tartler, Rolf Wicker.
Realisierungsbetrag: 37.000 Euro
Entwurfshonorar: 800 Euro
Fachpreisrichter: Petra Hornung (Juryvorsitz), Susanne Bayer, Gisela Genthner, Wolf von Waldow, Liz Crossley (ständig anwesende stellvertretende Preisrichterin).
Sachpreisrichter: Robert Niess (Architekt), Jürgen Radzkowski (Bezirksamt Fachbereich Bibliotheken), Svend Simdorn (Bezirksstadtrat)
Vorprüfung/Wettbewerbskoordination: Jana Slawinski (Kulturamt Treptow-Köpenick)
Ausführungsempfehlung zugunsten von: Ricarda Mieth „imago mundi“

Ricarda Mieth – Imago Mundi (Realisierungsempfehlung)

Das zweiteilige Konzept setzt eine in die Betonsteinplatten des Hofes eingravierte Kartenzeichnung in Beziehung zu auf die Fensterfront gemalten Inselkonturen. Beim Blick in den Hof überlagern sich beide „Zeichnungen“ und bilden eine fiktive Seekarte von fantastischen Orten und Inseln.



Rolf Wicker – Zentrallager für verbotene Bücher Berlin (ZvBB)

Der Vorschlag entwickelt die Geschichte eines fiktiven Depots für verbotene Bücher, das bei den Baumaßnahmen zufällig gefunden worden sei. Mit der Installation einer Hochsicherheitstür und ihren Überwachungsrequisiten wird ein Zugang zu dem Depot simuliert, während das Türfenster Einblick in die scheinbaren Gänge des unterirdischen Lagers gewährt.

Klaus Noculak – ohne Titel

Der Entwurf verbindet drei künstlerische Akzente: Eine Neonschrift zur Bezeichnung des Bibliothekseingangs, eine Kugel-Steinskulptur als „Stein der Weisen“ im Bibliothekshof sowie eine farbige Neonhinterleuchtung der Fenster des Turmzimmers, die zu Veranstaltungen erstrahlen.

Matthias Geitel – ohne Titel

Drei Bodenarbeiten verweisen in der Technik der Feinsteinzeugfliesen auf die frühere Funktion der Feuerwache und ihre künftige Aufgabe als Bibliothek, die in der Einschreibung des Mottos „Bücher über Bücher“ gipfelt. Aus Buchkonturen wird ein assoziationsreiches Formvokabular entwickelt.

Ines Tartler – Schöneweider Ensemble

Am Beginn des Konzepts steht die Aktion einer von der Feuerwehr beaufsichtigten Entflammung eines in den Lesehof gepflanzten Weidenbaums. Nach der Feuerlöschung werden die Turmfenster gelb hinterleuchtet und der Flammenruß der Weide dient der Aufschreibung assoziativer Texte auf die Brüstungswand in der Bibliothek.

Barbara Müller – Chronotopos

Auf die Kreisform der Schallplatte anspielende Fadenteile werden an zwei Wänden in der Bibliothek installiert. In ihrer Gruppierung erwecken sie die Illusion rotierender Bewegungen. Damit spricht das Konzept die zwischenzeitliche Nutzung der Alten Feuerwache als Jugendzentrum und Auftrittsstätte von Newcomerbands an.

Karin Christiansen – ohne Titel

Im Bibliotheksraum installierte Stehpulte erweisen sich als Vitrinen zu Literatur und Kunst: Darin werden Werke der Literatur zu malerischen und grafischen Arbeiten in Beziehung gesetzt.

KOOPERATIONSPOTENZIALE ZWISCHEN KUNST UND BAUEN

Der Wettbewerb Kunst am Bau für die Johann-Strauss-Grundschule in Berlin-Biesdorf

Die Johann-Strauss-Grundschule hat einen Entwicklungsbedarf. Nicht nur wegen ihrer Musikbetonung im Unterrichtsprogramm zieht sie das Interesse der Eltern und deren Kinder auf sich. Auch der Zuzug junger Familien in das Biesdorfer Siedlungsgebiet an der befahrenen Cecilienstraße steigert die Nachfrage. Erweiterung ist dringend nötig und diese findet auf dem Schulgrundstück keinen Platz mehr. Der liegt aber gleich gegenüber auf der Südseite der Cecilienstraße, wo sich ein ausgedehntes Sportplatzgelände erstreckt. Und auch dort braucht man mehr Raum. Der Bezirk Marzahn-Hellersdorf entschied sich deshalb für das Naheliegende, einen doppelten Erweiterungsbau, der sowohl Umkleide- und Trainerräume für die Sportler/innen als auch Klassenräume für die ersten zwei Klassenstufen beherbergen soll. Mit einem doppelstöckigen Riegelbau nach dem Entwurf des Architekturbüros pussert kosch architekten verfolgt der Bezirk das Konzept einer „Quartiersschule", deren Räume auch anderen sozialen Aufgaben offen stehen sollen.

Die Bauaufgabe ist nicht besonders groß und ihr Investitionsvolumen beträgt auch nur 3.870.000 Euro. Gemäß Anweisung Bau stellte das Bezirksamt Mittel für Kunst am Bau in Höhe von 10.500 Euro für die Baumaßnahme bereit. Trotz dieses relativ geringen Betrages befürwortete die bezirkliche Kommission für Kunst im öffentlichen Raum die Durchführung eines nicht offenen Wettbewerbsverfahrens unter drei Künstler/innen. Nach Abzug der Verfahrenskosten stand ein Realisierungsbetrag von 9.000 Euro zur Verfügung. Eingedenk dieses schmalen Budgets verwies die Auslobung auf mögliche Synergien zwischen der Ausführung der Bauaufgabe und der Realisierung von Kunst am Bau: Die Kunst könnte sich geplante Bauleistungen zu eigen machen und mögliche Baukosten als Ausführungskosten in ihren Etat einstellen. Kooperation war damit möglich. Die künstlerische Aufgabe gab kein Thema vor, nannte aber als mögliche Bezugspunkte die Wegebeziehungen zwischen den zwei Schulgebäuden, die inhaltlichen Verbindungen zwischen Schule und Sport sowie die Architektur und den musikpädagogischen Schwerpunkt der Schule. Alle drei eingeladenen Künstler/innen nahmen sich dieser schwierigen Aufgabe an.

Thomas Eller, „Ein visuelles Glockenspiel"

Thomas Eller entwarf für den Gebäudevorplatz ein „visuelles Glockenspiel", das mit kräftigen Asphaltmarkierungsfarben den Farbklang zweier Oktaven in das Foyer des Hauses hineinführt.

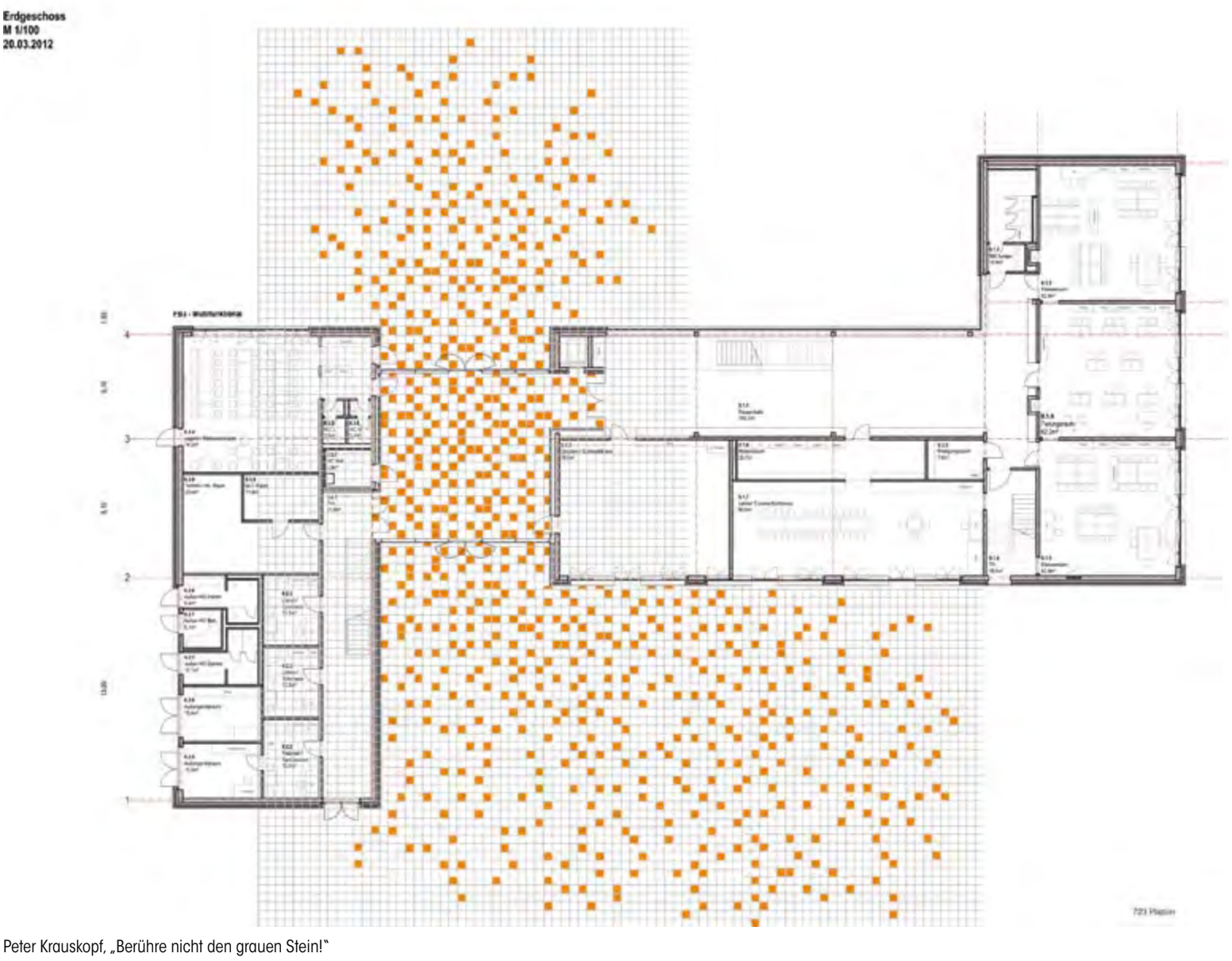
Peter Krauskopf entwickelte ein diffuses Plattenmuster, das sich vom Vorplatz in das Foyer zog, dargestellt als Schwarm und um den Gebäudeeingang konzentriert. Der Wechsel von hellen und dunklen Bodenfliesen soll den Schüler/innen Anlass zu einer spielerischen Nutzung sein und sie mit einer eingravierten Anrede zum Spiel motivieren: „Berühre nicht den grauen Stein".

Birgit Schlieps schlug für das Foyer ein Fotowandbild zweier in einen Baum kletternden Jungen vor. Darüber hinaus sollte mit fünf Kugelleuchten eine Verbindung zwischen den Schulbauten gegeben, ein Streifenpflaster den Vorplatz markieren und das bestehende Buschwerk des Geländes zu einem Kletterwall aufgehäuft werden.

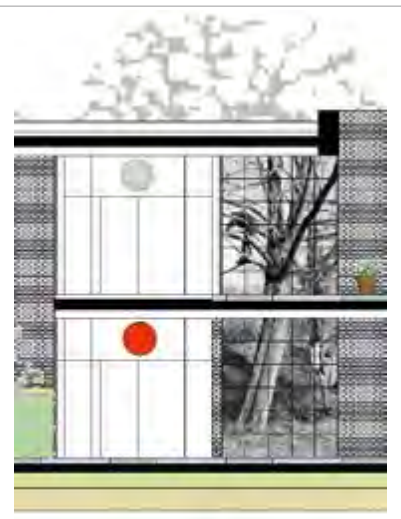
Die Auswahl fiel der Jury nicht leicht: Klarheit und Stringenz in dem Konzept von Thomas Eller, optische Integration und großer Nutzungsanreiz in dem Entwurf von Peter Krauskopf und eine überzeugende bildliche Intervention von Birgit Schlieps. Letzterer scheiterte schließlich an seiner Vielteiligkeit, die das künstlerische Konzept heterogen werden ließ. Die Entscheidung fiel schließlich in einer sehr konzentrierten Diskussion zwischen den Entwürfen von Eller und Krauskopf. Das Preisgericht sprach seine Realisierungsempfehlung mehrheitlich für den „Schwarm" der Bodenfliesen von Peter Krauskopf aus, der zwar als zurückhaltend, aber nicht weniger inspirierend angesehen wurde.

Damit fiel die Entscheidung für das Konzept, das sich am konsequentesten auf die Bauaufgabe eingelassen und eine mögliche Synergie zwischen Bauleistungen und künstlerischen Leistungen verfolgt hatte. Der Wettbewerb verdeutlichte, dass die Kooperationspotenziale im öffentlichen Bauwesen möglich aber letztlich begrenzt sind und sich wesentlich auf Wand und Boden beschränken. Und sie sind vor allem nur dann möglich, wenn der Wettbewerb für Kunst am Bau noch vor Beginn der Ausschreibungen für die Bauleistungen durchgeführt wird. Synergien können die Mittel für Kunst am Bau nur bedingt erweitern. Damit die Kunst vom Bauwerk nicht gänzlich absorbiert wird, sind die Mittel für Kunst am Bau auch für selbständige künstlerische Setzungen unbedingt zu sichern.

Karin Scheel
Bezirksamt Marzahn-Hellersdorf, Galerie M



Peter Krauskopf, „Berühre nicht den grauen Stein!"



Birgit Schlieps, ohne Titel

Preisgerichtssitzung: 27. April 2012
Auslober: Bezirksamt Marzahn-Hellersdorf
Wettbewerbsart: Eingeladener Wettbewerb
Wettbewerbsteilnehmer: Thomas Eller, Peter Krauskopf, Birgit Schlieps.
Realisierungsbetrag: 9.000 Euro
Aufwandsentschädigung: 500 Euro
Fachpreisrichter: Andreas Sommerer (Juryvorsitz), Thorsten Goldberg, Josefine Günschel, Ellena Olsen, Schirin Kretschmann (ständig anwesende stellvertretende Preisrichterin).
Sachpreisrichter: Dirk Pussert (Architekt), Frank Vettel (Bezirksamt Marzahn-Hellersdorf), Annett Marciniak (Direktorin Strauss-Schule)
Vorprüfung/Wettbewerbskoordination: Karin Scheel (Bezirksamt Marzahn-Hellersdorf, Galerie M)
Ausführungsempfehlung zugunsten von: Peter Krauskopf „Berühre nicht den grauen Stein!"

Der Ort für das Denkmal, der Wilhelm Leuschner Platz, Foto: Martin Schönfeld

LEIPZIG IN DER DENKMALSFALLE

Ein Freiheits- und Einheitsdenkmal für die Stadt der Montagsdemonstrationen

Die „Erfahrungen des Berliner Wettbewerbs“ sollten „vermieden werden“! Mit dieser deutlichen Positionierung machte sich der Rat der Stadt Leipzig auf seiner 58. Ratsversammlung am 17. Juni 2009 an die Vorbereitung eines „Freiheits- und Einheitsdenkmals“. Dem Beschluss war nur wenige Wochen vorher das Debakel um ein gleichlautendes Projekt für Berlin vorausgegangen. Ein von allen Wettbewerbsrichtlinien abweichend zusammen gesetztes Preisgericht hatte die Ideen von 532 Entwürfen zurückgewiesen und den Stab über das kreative Vermögen von Künstler/innen und Architekt/innen gebrochen. Dabei offenbarten dieses staatstragende Vorhaben und seine inhaltliche Überlastung, wie fragwürdig es ist, in einer modernen Demokratie mittels Denkmälern Nationalpädagogik zu betreiben.

Dem Beauftragten für Kultur und Medien hatte der Deutsche Bundestag am 4. Dezember 2008 die Aufgabe gestellt, mit einem „Freiheits- und Einheitsdenkmal“ den „Beitrag der Leipziger Bürgerinnen und Bürger (…) zur friedlichen Revolution auf angemessene und sichtbare Weise zu würden“, was gemeinsam mit dem Land Sachsen und der Stadt Leipzig geschehen sollte. Der Landtag in Dresden beschloss am 17. Juni 2010, die Errichtung eines „sächsischen Freiheits- und Einheitsdenkmals in Leipzig zu unterstützen“ und stellte dafür 1,5 Millionen Euro bereit. Die Bundesregierung bezifferte ihren Zuwendungsbescheid für das Projekt mit 5 Millionen Euro, genau die Hälfte des für das Berliner Vorhaben angesetzten Betrages. So blieb für die Stadt Leipzig die Pflicht, für den Unterhalt und die Betriebskosten des künftigen Denkmals aufkommen zu müssen.

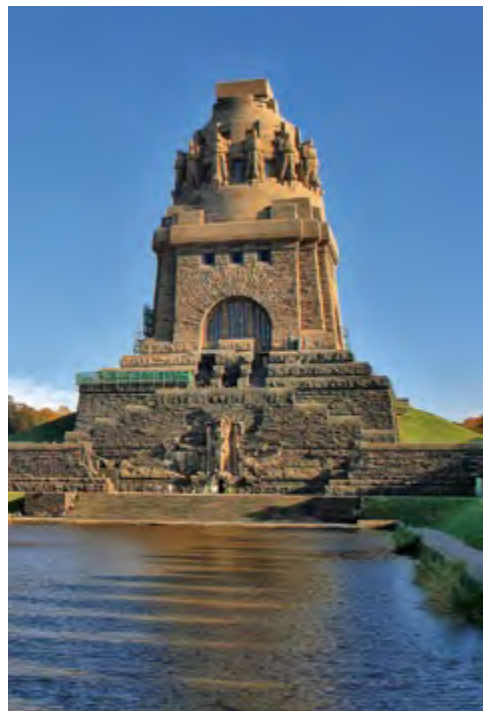
Wurde Leipzig also zum Gegenmodell zu Berlin? Konnte sich das Projekt für ein „nationales Denkmal“ in der Stadt der Montagsdemonstrationen demokratisieren? Konnte es sich von der inhaltlichen Überlastung, den Verstößen gegen die Wettbewerbsrichtlinien und der Bankrotterklärung eines Preisgerichtes in Berlin abheben? Sollte es in Leipzig gelingen, das „nationale Denkmal“ auf das Wesentliche zu konzentrieren, ein ordentliches und regelgerechtes Wettbewerbsverfahren durchzuführen, für Transparenz und Chancengleichheit zu sorgen und einer zeitgenössischen Kunst gerecht zu werden? Dieser Anspruch wurde in Leipzig mit der Projektvorbereitung und der Wettbewerbsausschreibung behauptet.

Ein Gegenpol

Die Schaffung eines Denkmals kann in Leipzig nicht frei von Vergleichen sein, besonders dann nicht, wenn die Errichtung eines „nationalen Denkmals“ auf dem Programm steht. Vor den Toren der Stadt wurde vor genau einhundert Jahren eines der programmatischen Nationaldenkmäler des Wilhelminismus eingeweiht: Das Völkerschlachtdenkmal, das an die Befreiungskriege gegen Napoleons Vorherrschaft erinnert, die Mitte Oktober 1813 – vor genau zweihundert Jahren – nahe Leipzig einen ersten Höhepunkt erreichten und für Napoleon und seine – auch sächsischen – Verbündeten eine bittere Niederlage bedeuteten. Der Berliner Architekten Bruno Schmitz gestaltete eines der größten Kriegerdenkmäler Europas, das nicht nur mit seinen 91 Metern Höhe eine Landmarke darstellt, sondern auch mit seinem monumentalen Architektur- und Figurenprogramm den zum Bombastischen neigenden Drang eines sich schon längst überlebten Feudalsystems repräsentierte. Nach den Berliner „Erfahrungen“ bildete dieses erinnerungspolitische Monstrum des Kaiserreiches den zweiten Gegenpol für das Freiheits- und Einheitsdenkmal in Leipzig. In seiner Überhöhung des Krieges steht das Völkerschlachtdenkmal auch inhaltlich der nunmehr zu würdigenden Leipziger Demokratiebestrebungen des Jahres 1989 diametral gegenüber. Das Völkerschlachtdenkmal wurde in der Vorbereitung des Projektes als ein spannungsvoller „Gegenpol“ angesehen und als solcher auch in der Wettbewerbsauslobung erwähnt.

Absetzungsbemühungen

Was wurde also in Leipzig unternommen, um das Projekt eines Freiheits- und Einheitsdenkmals von gängigen „Nationaldenkmälern“ zu unterscheiden? Welche Strategien wurden ergriffen, um das Projekt in Leipzig zu verorten und einen solchen „Staatsauftrag“ in der Bürgerstadt Leipzig heimisch werden zu lassen?



Ein Schatten über der Erinnerung, das Völkerschlachtdenkmal in Leipzig, Foto: M. Bertulat

Gegenüber den allgemeinen Ansprüchen von Freiheit und Einheit verfügt die Stadt Leipzig mit der Geschichte der Montagsdemonstrationen über direkte Bezüge auf eine zu erinnernde Geschichte. Als einen herausragenden Bezugspunkt führte die Auslobung vor allem die Demonstration vom 9. Oktober 1989 an, weil sie den friedlichen Verlauf der Revolution vorzeichnete und die Gefahr einer „chinesischen Lösung“ durch die Gewaltlosigkeit der 70.000 Demonstranten überwand. Dieser konkrete Bezug eröffnete für die Aufgabenstellung des Wettbewerbs eine Horizonterweiterung, die über Freiheit und Einheit hinaus die Themen von Demonstration, Widerstand und Revolution ansprach.

Eine weitere Lehre aus den Berliner Erfahrungen zog Leipzig mit einer umfangreichen Wettbewerbsvorbereitung, die zweieinhalb Jahre in Anspruch nahm und im Unterschied zur Hauptstadt eben nicht sogleich vom Parlamentsbeschluss in die Auslobung führte. In diesem Diskussions- und Arbeitsprozess befasste man sich mit der Aufgabenstellung, den Inhalten, dem Standort, den Erwartungen der Öffentlichkeit und vor allem auch mit den Möglichkeiten, wie die zeitgenössische Kunst zu einer differenzierten Form der Erinnerung beitragen kann. Das alles begann im April 2010 mit der Vorbereitung einer im Januar 2011 startenden „Werkstattphase“, die eine Umfrage (Januar/Februar 2011), eine Jugendwerkstatt (Februar 2011) und eine Expertenwerkstatt (Februar 2011) umfasste. Deren Ergebnisse wurden im März 2011 auf einem Bürgerforum diskutiert und gingen in die Auslobung des Wettbewerbs mit ein. Dieser begann am 9. Oktober 2011. Bis zum 16. Dezember 2011 konnten professionelle Künstler/innen, Architekt/innen und Landschaftsarchitekt/innen in einem offenen vorgeschalteten Bewerberverfahren ihr Interesse an einer Wettbewerbsteilnahme bekunden. Im Januar 2012 erfolgte aus 325 Bewerbungen die Auswahl der 41 Teilnehmer/innen des nicht offenen Wettbewerbs. Bis zum Abgabeschluss am 1. Juni 2012 wurden 39 Entwürfe eingereicht. (Davon kamen 17 aus Berlin, 7 aus dem übrigen Deutschland und 15 aus dem Ausland.) Daraus wählte das Preisgericht in seiner Sitzung am 5. und 6. Juli 2012 drei Preisträger aus. Die ursprünglich vorgesehenen zwei Ankäufe wurden nicht vergeben. Am 13. Juli 2012 wurden alle Entwürfe im Neuen Rathaus ausgestellt und das Wettbewerbsergebnis auf einer Einwohnerversammlung diskutiert. Gleichzeitig startete zum Wettbewerbsergebnis ein dreiwöchiger „Denkmal-Dialog“ auf einer eigenen Internetplattform.

Der Ort für das Denkmal, der Wilhelm Leuschner Platz, Foto: Martin Schönfeld

Widersprüche

Die Lehren aus den „Berliner Erfahrungen“ hatte Leipzig also gezogen. Sie spiegelten sich auch in der Ausschreibung wider: Für das Leipziger Freiheits- und Einheitsdenkmal wurde ein „Kunstwerk von internationaler Bedeutung“ gesucht, das „zum Nachdenken und zur Auseinandersetzung auffordert“ und „mit zeitgenössischen formalen und ästhetischen Mitteln“ arbeitet. Dazu zählten auch die „konzeptuelle Kunst und partizipatorische Ansätze“. Diese Zielstellungen hätten die Grundlage für Neues und Ungewöhnliches sein können. Doch bildeten sie einen deutlichen Widerspruch zu dem restaurativen Grundanliegen des Vorhabens, das auf die Schaffung eines „nationalen Denkmals“ zielte. Eine kritische Auseinandersetzung mit dem verhängnisvollen und ebenso widersprüchlichen Titel des „Freiheits- und Einheitsdenkmals“ fand nicht statt, so dass dieser mit dem Leipziger Wettbewerb unbefragt übernommen wurde. Ebenso unbefragt verwendete die Auslobung den Begriff des „Denkmals“ (u. a. „das Denkmal soll“, „das Denkmal muss“ usw. usf.). Neue Begriffe wie „Denkzeichen“ oder „Erinnerungskunst“ hätten zu einer Differenzierung führen können. So aber verknüpfte die Auslobung die zeitgenössische Kunst mit tradierten Vorstellungen von einer öffentlichen Erinnerung. Demgemäß forderte die Auslobung von den künstlerischen Konzepten eine „materielle Gestalt“. Auch diese Vorgabe widersprach der Aufforderung zu partizipatorischen und konzeptuellen Ansätzen.

Der Platz

Zu der festen Vorstellung von einem „Denkmal“ gehört auch das klare Konzept von einem festen Ort. Dazu wurde eine direkt gegenüber dem Neuen Rathaus zentral gelegene Brache auserwählt, die einst Königsplatz hieß und früher einmal ein Denkmal für den Sachsenkönig Friedrich August III. in der Platzmitte trug. Mit den veränderten politischen Verhältnissen nach 1945 wurde der Platz nach dem Sozialdemokraten, Gewerkschafter und Widerstandskämpfer nun „Wilhelm-Leuschner-Platz“ genannt. Es heißt, dass sich am Leuschnerplatz die Montagsdemonstrationen nach ihrem Weg aufgelöst haben sollen. Damit war für die Standortfrage der inhaltliche Bezug zum Anliegen des Projektes gegeben.

Die Standortwahl war das Ergebnis eines Verengungsprozesses: 2009 ging der Leipziger Stadtrat noch von verschiedenen Ortsmöglichkeiten aus, zu der sowohl der Leuschnerplatz als auch der Augustusplatz sowie „standortübergreifende, den gesamten Promenadenring umfassende Konzepte“ gehörten und als „zulässig“ und „gleichwertig“ angesehen wurden. Die Einschränkung auf den Leuschnerplatz erfolgte 2011.

Die Ausrichtung der Wettbewerbsaufgabe auf nur einen Standort war den Geldgebern geschuldet, die laut Auslobung die „eindeutige Forderung“ formuliert hatten, „einen Standort für das Wettbewerbsverfahren zu bestimmen“. Und die „Zuwendungsgeber“ hatten weiter klargestellt, „dass nur unmittelbar mit dem Denkmal in Zusammenhang stehende Leistungen förderfähig sind“. Der entscheidende Zuwendungsgeber ist die Bundesregierung und ihr Beauftragter für Kultur und Medien.

Die Festlegung auf den Leuschnerplatz führte zu dem kuriosen Ergebnis, dass auf einer monumentalen Fläche von zwei Hektar Größe ein erinnerungskünstlerischer „Gegenpol“ zum nur wenig größeren Völkerschlachtdenkmal geschaffen werden sollte. Monumentaler Höhe begegnete man mit nicht minder monumentaler Fläche. Wie ein Raumbereich von der Größe zweier Fußballfelder sich zu konzeptuellen und partizipativen künstlerischen Ansätzen verhalten soll, ließ die Aufgabenstellung offen und wies damit nicht zu bewältigende strukturelle Widersprüche auf.

View by Google-Earth

Die Auslobung eröffnete in ihrer Aufgabenstellung dem Denkmal sehr wohl eine “flächige Ausdehnung” “innerhalb der Grenzen des Wettbewerbsgebietes”. Damit legte sie eine Fährte zu raumgreifenden Vorschlägen, die auch prompt von einzelnen Wettbewerbsbeiträgen beschritten wurde. Kennzeichnend dafür war, dass vier Entwürfe ausdrücklich auf eine Betrachtung und Wahrnehmung des Projektes mittels der Satellitenbilder von Google-Earth verwiesen. Dazu gehörten zwei von drei Preisträgern, die sogar im Fall des „Herbstgartens“ ihre Botschaft verbal dem Suchmaschinenmonopolisten in seine World-View einschreiben wollten.

Der vorgegebene Standort verleitete das Wettbewerbsergebnis unweigerlich zu einem unterschwelligen Monumentalismus, der die Höhe tunlichst vermied, sich aber dafür in der Fläche lustvoll ausbreitete.

Das Ergebnis

Die vielschichtigen Bemühungen der Verantwortlichen der Stadt Leipzig und ihrer Unterstützer/innen um eine intensive inhaltliche Vorbereitung des Wettbewerbsverfahrens konnten die anspruchsvolle Komplexität und Widersprüchlichkeit der Aufgabenstellung nicht aufheben. Sie stellten die ausgewählten Teilnehmer/innen vor eine konzeptionell schwierige und stadträumlich problematische Aufgabe. Dennoch reichten 39 der 41 Eingeladenen einen Entwurf ein, von denen einer wegen eines Verstoßes gegen die geforderten Leistungen „außer Konkurrenz“ lief. So entschied das Preisgericht über 38 Entwürfe.

Darunter fanden sich Projekte, die mit symbolischen Groß- und Flächenformen arbeiteten, vor allem mit der Motivform des Ringes in vielfach den Platz beherrschender Weise.

Andere Entwürfe nutzten die Weitläufigkeit des vorgegebenen Ortes zur Gestaltung eines landschaftlich geprägten Stadtraumes. Manche Vorschläge exponierten die Leere (Alfredo Jaar). Karin Sander wollte ihn allein mittels violettem Gummifasergranulat hervorheben und gleichzeitig einer vollkommen freien Nutzung eröffnen.

Es gab Projektvorschläge mit Happeningcharakter, wenn etwa ein Baukran Karl Marx über den Platz hängen lässt (Werner Reiterer). Andere Konzepte waren als „Institut für friedliche Revolution“ (Holzer Kobler Architekturen mit Tobias Rehberger), „Schule der Revolution“ (Dellbrügge & DeMoll) oder als „Bauhütte“ (Heike Ponwitz) auf einen Werkstattcharakter ausgerichtet. Sie wollten das „Denkmal“ in einen kontinuierlichen Diskussions- und Arbeitsprozess überführen. Die Forderung nach einer „materiellen Gestalt“ wurde für sie zum Problem der Behausung: Für die überdimensionierte Fläche entwickelten sie Pavillonarchitekturen zur Verortung und Basis der Aktion.

Dem bemühten Ausweichen vor Höhe begegneten einige objektkünstlerische Ansätze mit einer Großform: Horst Hoheisel und Andreas Knitz schlugen einen 50 bis 60 Meter hohen „Leuchtturm der Freiheit“ vor; Clegg & Guttmann wollten zwei 33 Meter hohe Riesenräder in ihrer Ausstattung und Laufgeschwindigkeit zu einer Einheitsmetapher werden lassen; und Köbberling/Kaltwasser planten einen 230 Meter hohen Sendemast als Versinnbildlichung eines noch zu gründenden „Global Radio“.

Bezüge zu aktuellen Revolutionen und internationalen politischen Entwicklungen eröffnete der Entwurf „Terminal“ der Künstlerinnengruppe msk7, der entsprechende Nachrichten auf einer permanenten Anzeigetafel generieren sollte. Vergleichbar in der gegenwärtigen Protestkultur verortet war das Konzept von Peanutz-Architekten, die den Leuschnerplatz zur Andockstation für Protestcamps aller Art werden lassen wollten.

Über den Leuschnerplatz hinaus strebte die Installation von Michael Sailstorfer mit nächtlich drehenden Peitschenlaternen, von denen etliche auch entlang des Leipziger Innenstadtrings vorgesehen waren. Er war der einzige Entwurf, der in den Stadtraum ausstrahlte.

Nicht weniger über die Wettbewerbsvorgaben setzte sich Santiago Sierra hinaus, der den Leuschnerplatz als ein „immaterielles Denkmal“ zum exterritorialen Gebiet erklären lassen wollte, wo keine Autorität gilt und den die Bürger/innen gemeinsam verwalten. Damit verfolgte Sierra ein „konzeptuelles Werk sozialer Realität“. Doch dieses hohe Maß an Konzeptualität und sein Versprechen einer kompletten Freiheit war den Auslobern zuviel an Freiheit und wurde in Ermangelung einer „materiellen Gestalt“ zur Entscheidungsfindung erst gar nicht zugelassen.

Die Preisträger

Die Auswahl des Preisgerichtes folgte genau der Aufgabenstellung und orientierte sich auf flächig angelegte Konzepte, die einen wesentlichen Teil des Leuschnerplatzes beanspruchten.

Den 1. Preis verlieh die Jury an den Entwurf „Siebzigtausend“ von Marc Weis + Martin de Mattia (München), der ein 9.000 Quadratmeter großes Farbfeld vorschlägt, das mit 70.000 Feinsteinzeugplatten belegt ist, denen jeweils ein gleichfarbiges Podestelement entspricht. Die sieben Farben orientieren sich an den Farben des Herbstes 1989 und entsprechen den sieben Buchstaben der Wörter Freiheit und Einheit, so dass die Platten in ihrer Anordnung stets diese Wörter bilden. Der Podest steht als Symbol für die Erhebung zur freien Rede. Die 70.000 Podest-Kisten können nach der öffentlichen Übergabe von den Besuchern mitgenommen werden und sollen die Denkmalsbotschaft der freien Rede in Familien, Haushalte und Institutionen tragen. Auch an den entferntesten Orten bleiben sie Teil des Denkmals.

Den 2. Preis erhielt der Entwurf „Eine Stiftung an die Zukunft“ von „realities united“ (Jan und Tim Edler, Berlin), der ein Kreisdiagramm zur Platz gestaltenden Großform entwickelt. Ausgehend von einem dauerhaft installierten Segment zur Erinnerung an die Leipziger Demonstration am 9. Oktober 1989 werden die künftig auf dem Leuschnerplatz statt findenden Demonstrationen in den Proportionen der Teilnehmerzahlen und ihre Anliegen in anschließenden Stücksegmenten auf den Platz gemalt. Nachfolgende Einschreibungen legen sich über die vorhergehenden. Mittels einer Stiftung wird die Fortarbeit dieses „lebendigen“ Erinnerungsortes gesichert.

Der 3. Preis fiel auf den Entwurf „Herbstgarten – Erinnern als Ernte für die Zukunft“ von Tina Bara, Anna Dilengite und Alba d’Urbano (Leipzig), der den Platz zu einer Apfelplantage werden lässt. Darin sind Pavillonelemente eingefügt, die aus der Vogelperspektive in zweifacher und gegenläufiger Leserichtung den Schriftzug „Keine Gewalt“ formen. Die Pflege der Apfelbäume wird an die Bürger/innen übergeben. Der Apfelbaum wird zum Symbol der Ernte für gute Arbeit. An den Pavillonsegmenten sind Dokumentationen und Soundcollagen zum Herbst 1989 installiert.

Im Wettbewerbsergebnis kam der Partizipationsgedanke zum Tragen. Die ausgezeichneten Projekte verfügen über Beteiligungsmöglichkeiten bis hin zur Mitnahme von Installationssegmenten. Damit setzte das Preisgericht auf ein „lebendiges“, sich weiter entwickelndes Projekt.

Mit den Preisträgern wollte die Stadt Leipzig in ein „Verhandlungsverfahren“ als Überarbeitungsphase eintreten. Erst danach soll im Juli 2013 eine Entscheidung über die Beauftragung eines der drei Preisträger erfolgen.

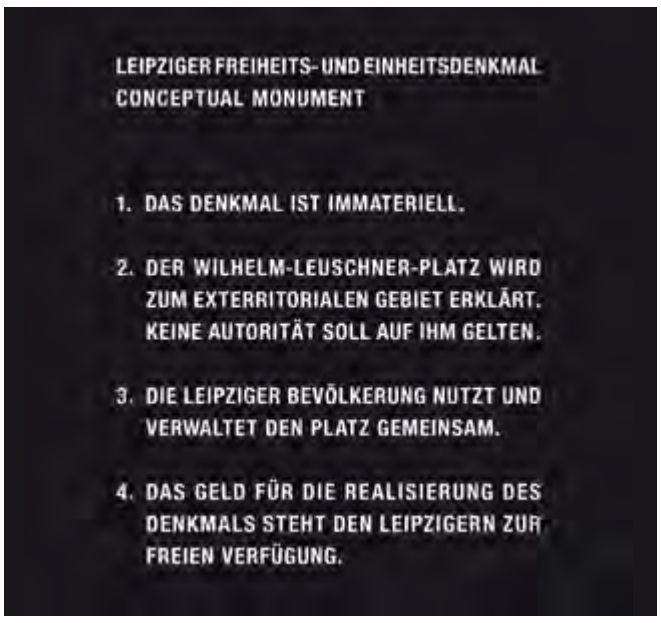
Denkmal-Dialoge

Dem Selbstverständnis des Projektes in Leipzig und seinem selbst gesetzten Ziel, aus den „Erfahrungen des Berliner

Erster Preis, Marc Weis und Martin de Mattia, Siebzigtausend

Zweiter Preis, realities united, Eine Stiftung an die Zukunft

Dritter Preis, Tina Bara, Anna Dilengite und Alba d'Urbano, Herbstgarten – Erinnern als Ernte für die Zukunft



Entwurf Santiago Sierra

Wettbewerbs" zu lernen, war die Anhörung der Leipziger/innen zur Denkmalsaufgabe wichtig. Das erfolgte sowohl in der Projektvorbereitung als auch nach Wettbewerbsabschluss.

Im Januar/Februar 2011 wurden mittels Fragebögen 3000 Leipziger/innen nach ihrer Meinung zu dem Vorhaben befragt. 1002 Fragebögen wurden dabei ausgefüllt. Es ging um die Aussage, den Standort des Denkmals und um die Bedeutung eines solchen Denkmals für die Stadt. Pikanterweise wurde aber die entscheidende Frage von der Notwendigkeit nicht gestellt: Braucht Leipzig überhaupt ein solches Denkmal? Darüber hätte eine intensive Debatte geführt werden müssen, und nur die hätte den wesentlichen Beitrag zu einem umfassenden Meinungsbildungsprozess leisten können. Dieser wichtige und grundlegende Diskurs fand aber nicht statt. Und das auch nicht, obwohl in der Beantwortung der Frage sieben die ablehnenden Positionen überwogen. Damit blieb die Befragung affirmativ. Sowohl die geringe Teilnahme an der Befragung als auch nur eine nachfolgende Bürgerveranstaltung deuteten an, dass das Interesse der Leipziger/innen an dem Denkmalsvorhaben relativ gering ist.

Nach der Bürgerbefragung und einem Bürgerforum im März 2011 begann die eigentliche Beteiligung der Bürger/innen mit der Vorstellung des Wettbewerbsergebnisses am 13. Juli 2012. Im dem dreiwöchigen Online-Forum www.denkmal-dialog.de konnte das Wettbewerbsergebnis diskutiert, Fragen zum Wettbewerbsverfahren und an die ausgewählten ersten drei Preisträger gestellt werden. Dabei geriet diese Plattform zur Abstimmung über die Preisträger. Die Auswertung hält fest: „Der Entwurf 1 wurde mehrheitlich negativ bewertet. Die meiste Zustimmung unter den Teilnehmenden erhielt der 3. Preis." Damit war ein verspätetes „Bürger/innenvotum" eingeholt. Da dieser Dialog erst nach der Jurysitzung begann, spielte das übrige Teilnehmerfeld keine Rolle mehr. Vergleichbar verlief die Einwohnerversammlung am 13. Juli 2012, die sich als eine Kampagne der zumeist älteren Leipziger/innen für den „Herbstgarten" offenbarte.

Man darf gespannt sein, ob dieses Stimmungsbild einen Einfluss auf die weitere Meinungsbildung des Stadtrats und die Beauftragung zur Ausführung spielen wird.

Im Unterschied zu den „Berliner Erfahrungen" wurde für eine Bürger/innenbeteiligung ein größerer Aufwand betrieben. Dennoch gelang es nicht, ein breites Interesse hervorzurufen, geschweige denn eine vielschichtige Debatte über das Projekt und seine Intentionen auszulösen. Dafür hätte die Plattform des Denkmal-Dialogs am Projektanfang stehen müssen. Doch in jener Phase traute das Leipziger Rathaus seinen Bürger/innen nur eine Multiple-Choice-Auswahl zu. So fiel die Bürger/innenbeteiligung in dem Wettbewerbsverfahren vor allem nachvollziehend aus.

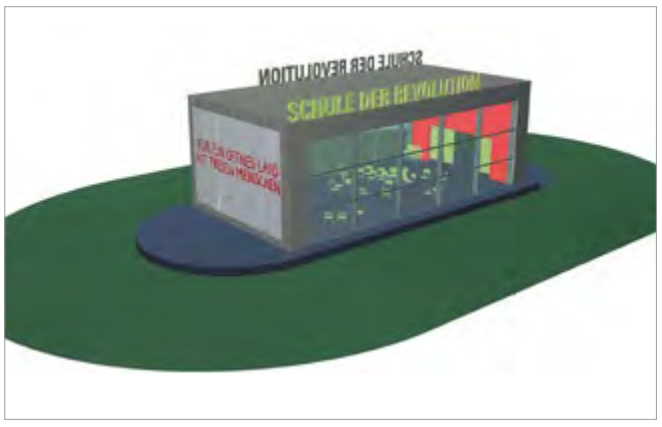
Realisierungswettbewerb oder Ideenwettbewerb?

Mit dem Wettbewerb in Leipzig wurde der Versuch unternommen, das Vorhaben eines „nationalen Denkmals" von dem Ruch des Nationalismus zu befreien. Mittels zeitgenössischer Kunst sollten alle Vorbehalte gegenüber einem heutigen „Nationaldenkmal" ausgeräumt werden. Beteiligungsprozesse in der Vorbereitung des Wettbewerbs und auch nach dessen Abschluss sollten dem „nationalen Denkmal" einen demokratischen Anstrich verleihen. Wesentliche Fragen und Entscheidungen wurden in diesen Projektphasen den Bürger/innen vorenthalten. Eine Reflexion über die Gegenwart und Zukunft von „Nationaldenkmälern" fand im Rahmen der Durchführung des Wettbewerbs nicht statt. Wie verhält sich ein „nationales Denkmal" gegenüber der zunehmenden Diversität heutiger Gesellschaften und ihren Teilöffentlichkeiten? Wie verhält sich die Tradition des Nationaldenkmals gegenüber unserer heutigen Demokratie? An Stelle solcher Fragen tradierte man einen überkommenen Denkmalsbegriff. Dazu gehörte die Festlegung des Denkmalsortes. Eingebunden in die Bürokratie der Zuwendungsgeber wurden schon vor Wettbewerbsbeginn dem Freiheitsdenkmal seine Freiheiten genommen. Ein Hineinwirken in die Stadt und ihre innerstädtischen Öffentlichkeiten war strukturell nicht mehr vorgesehen.

Mit Beginn des Realisierungswettbewerbs wiederholte man in Leipzig die schon in Berlin durchlebten Fehler. Unter dem Druck heranrückender Jahrestage und der öffentlichen Haushaltsrhythmik wurden vorschnelle Ergebnisse und konkrete Realisierungsperspektiven gesucht. Dass aber eine so komplexe Aufgabe, wie der friedlichen Revolution von 1989 angemessen zu gedenken, nicht mit politischen Schnellschüssen beantwortet werden kann, konnte und wollte man nicht sehen. Sowohl in Berlin als auch in Leipzig hätten die Auslober in größeren zeitlichen Dimensionen denken und

Karin Sander, markieren – oder der Revolution eine Farbe geben

Holzer Kobler Architekturen und Tobias Rehberger, Institut für friedliche Revolution



Dellbrügge und de Mol, Schule der Revolution

der Denkmalsfrage mit einem langfristigen Erinnerungsprozess begegnen müssen. An beiden Orten und zur gleichen Themenstellung wäre der Weg das eigentliche Ziel gewesen. Dafür hätte sich eher ein offener Ideenwettbewerb geeignet, der einem bereits bestehenden Diskussionsprozess neue Perspektiven eröffnen kann. Im Unterschied zu Realisierungswettbewerben mit einem konkreten Auftragsversprechen halten Ideenwettbewerbe das weitere Vorgehen auf der Grundlage eines Ergebnisses offen, beinhalten sowohl die Weiterführung auf eine Realisierung hin als auch eine vorläufige Aufgabe des Projektes. Mit solchen offenen Perspektiven wollen zentrale politische Projekte aber nicht arbeiten. Reflexionsphasen und konzeptionelle Auszeiten sind bei auf Jahrestage fixierten Vorhaben nicht vorgesehen. Deshalb drohen politische Projekte zu Schnellschüssen zu werden, bei denen das Innovative verloren geht und auf Bewährtes, Beständiges und Konventionelles gesetzt wird.

Demgegenüber überzeugte auf der Leipziger Einwohnerversammlung am 13. Juli 2012 der Rat einiger Zeitzeug/innen, die Denkmalsfrage frühestens in 25 Jahren noch einmal aufzurufen. Bis dahin könne über den Sinn und die Notwendigkeit des Vorhabens gründlich nachgedacht werden.

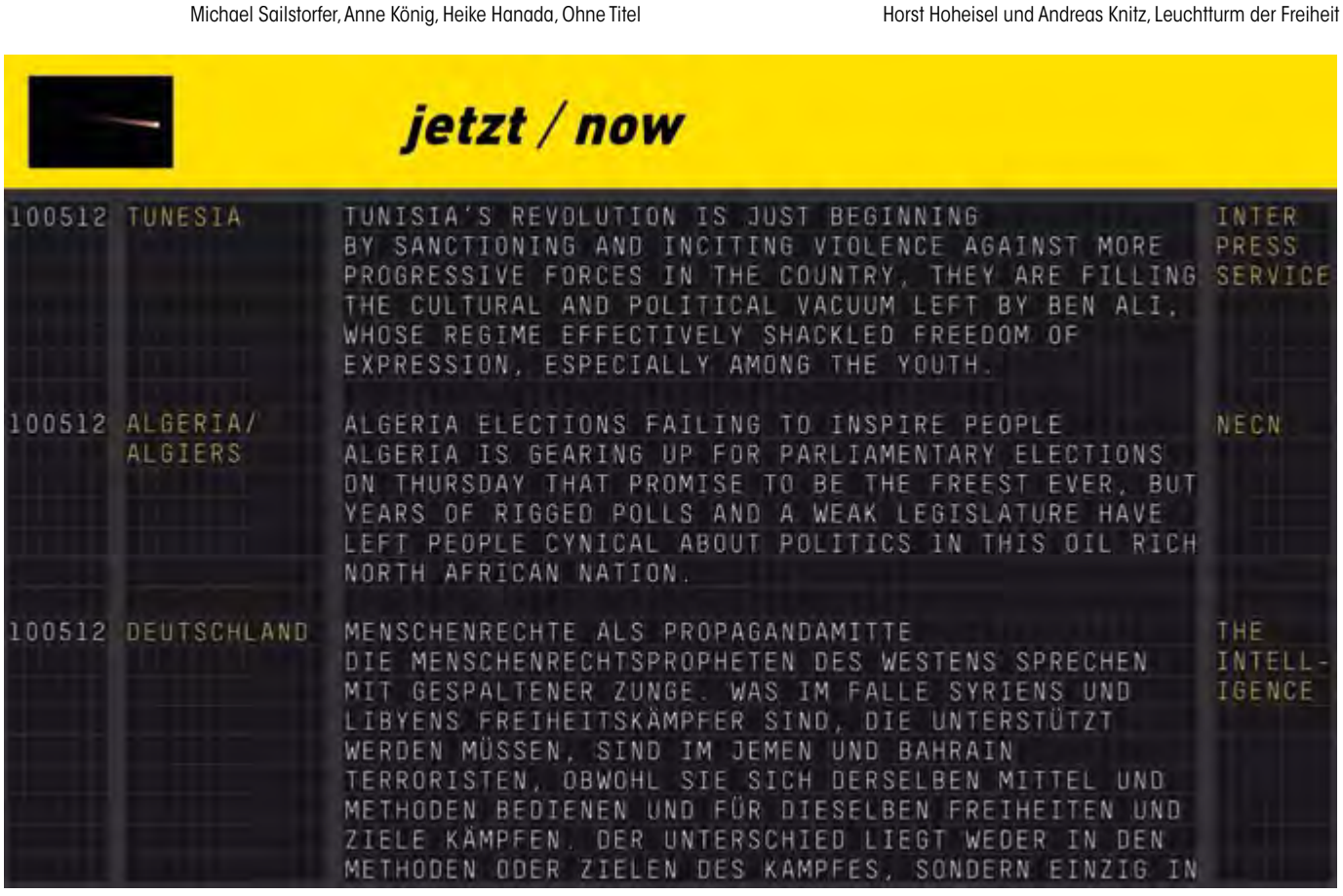
Alternativen?

Eine andere Perspektive für eine vielfältige und auch künstlerische Erinnerung an die Montagsdemonstrationen im Herbst 1989 hat sich in Leipzig seit 2007 eröffnet: Mit einem jährlich zum 9. Oktober statt findenden „Lichtfest“ wird im Rahmen eines Veranstaltungsprogramms der friedlichen Revolution gedacht. Dabei geht es um Fragen der Freiheit, Demokratie und des bürgerschaftlichen Engagements damals wie heute. Jedes Jahr gibt es ein osteuropäisches Partnerland, dessen Entwicklung seit der Revolution 1989/90 mit thematisiert wird. Begleitet wird das Programm von temporären künstlerischen Installationen, die sich mit der Frage der Erinnerung an den politischen Umbruch befassen. Dieses herbstliche Ritual soll bis 2014 weiter fort geführt werden. Vor dem Hintergrund des Wettbewerbs für ein Freiheits- und Einheitsdenkmal in Leipzig kann den Stadtverantwortlichen ein Festhalten an dem „Lichtfest“ und die Stärkung seiner künstlerischen Komponente empfohlen werden. Vielschichtiger und lebendiger kann öffentliche Erinnerung nicht sein. Es scheint, dass die Stadt Leipzig ihr Freiheitsdenkmal bereits gefunden hatte, noch ehe die Vorbereitungen für den Wettbewerb 2010 begannen.

Martin Schönfeld

Michael Sailstorfer, Anne König, Heike Hanada, Ohne Titel

Horst Hoheisel und Andreas Knitz, Leuchtturm der Freiheit



msk7, Terminal, Detail

DAS IST KUNST UND DARF NICHT WEG!

Der grassierende Diebstahl von Kunst aus dem öffentlichen Raum

Hatten sich das Öffentliche und der öffentliche Raum bislang vor allem ihrer Kommerzialisierung und anderer Formen wirtschaftlicher und politischer Strategien zu erwehren, so breitet sich neuerdings eine „Privatisierung“ des Öffentlichen der besonderen Art aus. Das wurde am 24. April 2012 im Bürgerpark in Berlin-Marzahn offenkundig: In der Nacht hatten Unbekannte zwei Skulpturen von den Sockeln gerissen, die mit den Tätern spurlos verschwanden. Bis heute sind sie nicht wieder aufgetaucht. Dabei ist zu befürchten, dass diese Kunstwerke nicht in irgendwelchen Schatz- und Wunderkammern passionierter Sammler landeten, sondern in der Alt- und Buntmetallverwertung, und dass sie nicht etwa wegen ihres herausragenden Kunstwertes entwendet wurden, sondern wegen ihres schnöden Materialpreises. Die enorm gestiegenen Preise für Metalle aller Art sind das vordringliche Motiv dafür, dass die Begehrlichkeiten gegenüber der künstlerischen Gestaltung eine neue Qualität erhalten haben – Graffiti und tag waren gestern, heute verschwindet das Vandalismusopfer gleich ganz mit. Das ist eine Verwahrlosung neuer Qualität. Doch zeugen diese Taten auch von der zunehmenden Verwerfung der sozialen Lage. Sie sind auch ein Ausdruck für das steigende Auseinanderklaffen zwischen Arm und Reich und für die Aufgabe des Sozialstaats und des Prinzips der sozialen Sicherheit in den europäischen Gesellschaften. Die Milliarden, die in die Rettung europäischer Finanzinstitute fließen, werden im Umkehrschluss auch durch den Diebstahl der Kunst aus dem öffentlichen Raum gesellschaftlich kompensiert. Dem gegenüber ist die Kunst im öffentlichen Raum schutzlos ausgeliefert. Das gilt es abzuwehren und Öffentlichkeit für die Kunst im öffentlichen Raum zu schaffen: Sie zu dokumentieren, sie auf ihre Standfestigkeit zu überprüfen, sie aus dem überwuchernden Grün herauszuschneiden und vor allem ein Bewusstsein für den kulturellen Wert zu schaffen, den die Kunst im öffentlichen Raum innehat. Für die verbliebenen Verantwortlichen in den personell ausgedünnten Verwaltungen der Kultur, des Hochbaus (Facility Managements) und vor allem der Grünflächenämter ist das eine Herkulesaufgabe, die diese nicht allein erbringen können. Deshalb sind auch Kiezinitiativen und das lokale bürgerschaftliche Engagement gefordert, auf die künstlerische Gestaltung des Öffentlichen Acht zu geben und sie mit zu hegen und zu pflegen. Vor allem ist eine Initiative der Regierenden zur Neubeschaffung des Geraubten überfällig. Die bloße Hinnahme des Verlustes genügt nicht und kommt einer Bankrotterklärung gleich.

Für Künstler/innen stellt sich mit dieser Entwicklung eine neue Herausforderung: Wurde von der Kunst im öffentlichen Raum bislang vor allem Vandalismusresistenz gefordert, so darf das für den öffentlichen Raum nunmehr Geschaffene keine falschen Begehrlichkeiten erwecken. Für eine neue Ästhetik des Spröden und Gewöhnlichen ist damit die Tür aufgestoßen. „Recycling“ wird die künftige Wunderformel heißen. Und an einer solchen „Kunst der Nachhaltigkeit“ wird künftig kein Weg mehr vorbeiführen! Stein und Zement werden zur Speerspitze einer Strategie der subversiven Wertvermeidung gehören. Wenn das keine arbeitsfreudigen Perspektiven für die Kunst im öffentlichen Raum wären – was dann?

Der abgebrochene und deshalb zurückgebliebene Fuß der Skulptur von Sabine Grzimek im Marzahner Bürgerpark wird dem gegenüber zum Mahnmal, das von der Öffentlichkeit eine größere Aufmerksamkeit einfordert und die möglichen Dimensionen für den Verlust unserer Kultur des Öffentlichen eklatant aufzeigt. Dafür möge man ihn in Ehren halten, pflegen und verhindern, dass Gras und Efeu ihn verdecken.

Martin Schönfeld

Berndt Wilde, Seezeichen 1987, Marzahn Bürgerpark, gestohlen 2012, Foto: Thorsten Goldberg

Sabine Grzimek, männlicher Akt Tomski, 1977-78, Marzahn Bürgerpark, gestohlen 2012, Foto: Thorsten Goldberg

Leerer Sockel von Berndt Wilde, Seezeichen 1987, Marzahn Bürgerpark, Foto: Martin Schönfeld

Wieland Förster, Große Badende, 1971, Frankfurt Oder Oderpromenade, gestohlen 2013, Repro

Liste der Verluste (Auswahl):

Gestohlen im Juli 2007: Büste Fritz Cremer, Friedhof Pankow, Grabstelle von Fritz Cremer, Selbstbildnis des Künstlers. Wertverlust circa 20.000 Euro.

Gestohlen im August 2007: Skulptur Der Hockende, Reinickendorf Humboldt-Bibliothek, Volkmar Oellermann, 2003. Wertverlust circa 30.000 Euro.

Gestohlen im August 2010: Büste Alfred Döblin, Karl-Marx-Allee, Siegfried Wehrmeister, 1992. Neubeschaffung auf der Grundlage von Spenden, Neuaufstellung im Juli 2011 in der Bezirkszentralbibliothek Friedrichshain-Kreuzberg. Wertverlust 13.000 Euro.

Gestohlen Ende Februar 2011: Skulptur Schimpansen (Stefan Horota) und Skulptur Wildschwein (Reinhard Dietrich), Eisenhüttenstadt. Wertverlust circa 40.000 Euro. Wiederauffinden und Sicherstellung der Skulpturen im März 2011.

Gestohlen im März 2011: Büste Hans Böckler, Böcklerpark, Karl Trumpf, 1960er Jahre. Wertverlust circa 10.000 Euro. Neubeschaffung in Steinguss ist in Vorbereitung.

Gestohlen am 24. April 2012: Skulptur Seezeichen, Berndt Wilde, 1987, 1995 Aufstellung im Bürgerpark Marzahn. Wertverlust circa 15.000 Euro.

Gestohlen am 24. April 2012: Skulptur männlicher Akt Tomski, Sabine Grzimek, 1979, 1990er Jahre Aufstellung im Bürgerpark Marzahn. Wertverlust circa 20.000 Euro.

Gestohlen Ende Juni 2012: Kupferdach und vergoldete Spitze der Friedensglocke im Volkspark Friedrichshain. Wertverlust erheblich.

Gestohlen Ende Juni 2012: Skulptur Vater und Sohn, Volkspark Prenzlauer Berg, Stefan Horota, 1977. Wertverlust circa 32.000 Euro.

Gestohlen Ende Januar 2013: Skulptur Große Badende, Oderpromenade Frankfurt/Oder, Wieland Förster, 1971. Wertverlust circa 50.000 Euro.

Siegfried Wehrmeister, Büste Alfred Döblin, Karl Marx Allee, gestohlen 2010, Foto: Martin Schönfeld

Stefan Horota, Vater und Sohn, 1977, Volkspark Prenzlauer Berg, gestohlen 2012, Foto: Bezirksamt Pankow

abgebrochener Fuß von Sabine Grzimek, männlicher Akt, Tomski, 1977-78, Marzahn Bürgerpark, Foto: Martin Schönfeld

DOKUMENTATION IST EIN MUSS!

Berliner Bezirke veröffentlichen ihre Aktivitäten für die Kunst im öffentlichen Raum

Verschiedene Akteure erstreben seit Jahrzehnten die Dokumentation der Berliner Kunst im öffentlichen Raum. Es gab Anfragen im Abgeordnetenhaus, Projektplanungen des Beratungsausschusses Kunst (BAK) bei der Senatskanzlei Kulturelle Angelegenheiten gemeinsam mit dem Büro für Kunst im öffentlichen Raum und andere ergebnislose Versuche. Einige Bezirke besannen sich auf ihre Unabhängigkeit und nahmen für ihren Bereich die Sache eigenständig in die Hand, statt auf Godot zu warten. Allen voran der Bezirk Pankow, der 2003 eine Liste erstellte über alle Kunstwerke im Bezirk Pankow, die sich im Außenraum befinden oder im Zusammenhang mit Kunst am Bau Wettbewerben entstanden sind. Es wurden dabei Kunstwerke des Landes wie des Bezirks berücksichtigt, die sich auf öffentlichem Straßenland, in Grünanlagen oder an bzw. in öffentlichen Gebäuden befinden als auch Kunstwerke auf privatem Grund und Boden. Eine solche „Gesamtübersicht der Denkmale und Plastiken" erstellte auch der Bezirk Treptow-Köpenick und ist im Internet abrufbar. Trotz der klammen öffentlichen Kassen planen andere Bezirke nach diesem Muster zu verfahren, denn die Struktur ist bestechend und ein Work in Progress.

Der Bezirk Lichtenberg hat in seinem Kulturjournal 03 die Kunst im öffentlichen Raum von 2002-2011 in anschaulicher, übersichtlicher und ästhetisch anspruchsvoller Darstellung in Printform veröffentlicht. Auch an dieser Darstellung kann sich ein Beispiel genommen werden: das handliche Format zeigt auf 60 Seiten sieben Kunstwettbewerbe mit ihren Entwürfen und die künstlerischen Interventionen der Lichtenberg Studios. Diese, durch ein Verzeichnis und ein Vorwort, eingerahmte Broschüre ist der Abschied der Fachbereichsleiterin Kunst und Kultur Dr. Ute Müller-Tischler vom Bezirk Lichtenberg, die nun im Bezirk Mitte u. a. auch für Kunst im öffentlichen Raum zuständig ist und vielleicht auch dort eine Dokumentation der im Bezirk vorhandenen Kunstwerke im öffentlichen Raum anregen wird.

In einem größeren Format werden temporäre Kunstprojekte des Bezirks Marzahn-Hellersdorf festgehalten, damit auch davon ein materieller Beweis vorliegt, dass es sie mal gegeben hat. „Temporäre Kunstwerke für die Helle Mitte 2012", entstanden aus einem offenen Kunstwettbewerb im Bezirk von 2011, der beweist, dass interessante und subversive Kunst auch oder gerade an der Peripherie mit begrenzten finanziellen Mitteln entstehen kann, vorausgesetzt, die Bedingungen stimmen, d. h. sie sind gerecht, transparent und demokratisch. In dieser 100seitigen, von Jan Frontzek redaktionell betreuten Broschüre werden der Wettbewerb und seine Akteure vorgestellt, 54 Entwürfe mit je einer Seite pro Entwurf, die sechs Realisierungen auf je vier Seiten, ein sachkundiger Essay über künstlerisches Handeln im Stadtraum und Statements der beteiligten Künstler/innen.

Aus diesen Beispielen lässt sich Schule machen. Online-Datenbanken sind mittlerweile ein Muss und sollten im Land und den Berliner Bezirken schnellstens in Angriff genommen werden, Printmedien verfügen wie anhand oben genannter Beispiele deutlich wird, über eine haptische Qualität, die über die Fachöffentlichkeit hinaus Menschen über die Vielfalt und Bandbreite der zeitgenössischen Kunst im öffentlichen Raum Berlin aufmerksam machen kann. Das Büro für Kunst im öffentlichen Raum wird sich weiter für eine Dokumentation der in Berlin realisierten Kunst im öffentlichen Raum starkmachen. Der Anfang ist gemacht!

Elfriede Müller

GLOSSAR

Auf vielfachen Wunsch integrieren wir ab dieser Ausgabe ein Glossar mit Begriffen und Abkürzungen, die für alle Fragen der Kunst im öffentlichen Raum relevant sind.

A-Bau – Anweisung Bau Verwaltungsrichtlinie des Landes Berlin für das öffentliche Bauen des Landes und seiner Bezirke, die u. a. auch den Rahmen für Kunst am Bau und Kunst im Stadtraum definiert.

BAK – Beratungsausschuss Kunst paritätisch besetzter Beirat, der zu allen Fragen der Kunst im öffentlichen Raum das Land Berlin betreffend berät und empfiehlt, aktuell angesiedelt bei dem Regierenden Bürgermeister von Berlin, Senatskanzlei Kulturelle Angelegenheiten.

bbk berlin – berufsverband bildender künstler/innen berlin der größte Zusammenschluss von Künstler/innen in Deutschland für die Vertretung der kunstpolitischen und wirtschaftspolitischen Interessen der Künstler/innen.

BBR – Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung der Bundesregierung und dem Bundesministerium für Bauen, Verkehr und Stadtentwicklung unterstellte Behörde, die für alle Baumaßnahmen der Bundesregierung die Ausschreibungen und damit auch zusammenhängende Leistungen für Kunst am Bau durchführt.

GRW – Grundsätze und Richtlinien für Wettbewerbe frühere Richtlinie für die Durchführung von Wettbewerben in der Stadt-, Bau- und Landschaftsplanung, zuletzt in der Fassung „GRW1995" herausgegeben, Vorgänger der RPW. Wo die RPW keine Aussage trifft, kommen die Vorgaben der GRW zum Zuge.

KiöR – Kunst im öffentlichen Raum auch in Verwendung als „KiöR-Büro" für Büro für Kunst im öffentlichen Raum, Kulturwerk des bbk berlin GmbH

LHO – Landeshaushaltsordnung

RPW – Richtlinie für Planungswettbewerbe städtebauliche, architektonische, baulich-konstruktive und künstlerische Verfahren betreffend, gelangt bei offenen und nicht offenen Kunstwettbewerben zur Anwendung, wurde 2008 vom Bundesministerium für Bau, Verkehr und Stadtentwicklung erlassen und 2009 für das Land Berlin übernommen. Liegt seit 2013 in einer aktualisierten Fassung vor.

VOB – Vergabe- und Vertragsordnung für Bauleistungen

VOF – Vergabeordnung für freiberufliche Leistungen regelt die Ausschreibung und Vergabe von zumeist Architekten und Ingenieurleistungen durch öffentliche Auftraggeber in Deutschland. Sie ergänzt die VOB.

Den Download der vollständigen aktuellen A-Bau, der RPW und den Leitfaden für Kunst am Bau finden Sie im Intenet unter: http://www.bbk-kulturwerk.de/con/kulturwerk/front_content.php?idcat=57

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, berufliche Informationen und die Möglichkeit der Präsentation im Internet. Er vertritt die kulturellen, wirtschaftlichen, rechtlichen und sozialen Interessen der Künstlerinnen und Künstler in Berlin 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
tel. 030-230 899-0 · fax 030-230 899-19 · info@bbk-berlin.de · www.bbk-berlin.de

Beruflicher Rechtsschutz, Rechtsberatung in beruflichen Angelegenheiten: Probleme mit der KSK, Galeristen, Jobcenter? Rechtsanwalt Klaus Blancke, jeden Montag telefonisch von 9.00–12.00 unter 030-230 899-42 und persönlich von 12.00–14.00. Wir bitten um telefonische Anmeldung: 030-230 899-0.
Exklusiv für Mitglieder des bbk berlin.

Ateliermietrechtsberatung
Rechtsanwalt Johann Lüth, jeden 1. und 3. Mittwoch im Monat von 17.00–19.00.
Für alle Künstlerinnen und Künstler.

Steuerberatung
Herr Dr. Klier, Frau Hobohm, 8 x jährlich mittwochs 11.00–15.00. Wir bitten um telefonische Anmeldung: 030-230 899-0.
Exklusiv für Mitglieder des bbk berlin.

Versicherungsberatung
Beratung im Schadensfall, zur Künstlersozialversicherung und Altersrente: Susanne Haid, jeden 2. Donnerstag im Monat 11.00–13.00. Wir bitten um telefonische Anmeldung: 030-230 899-0.
Exklusiv für Mitglieder des bbk berlin.

ICH BIN EIN KÜNSTLER
DAS BEDEUTET NICHT, DASS ICH UMSONST ARBEITE | Meine Rechnungen muss ich bezahlen wie Sie auch
VIELEN DANK FÜR IHR VERSTÄNDNIS

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.
Atelierbüro/Atelierförderung Das Atelierbüro erschließt und vergibt Künstlerarbeitsstätten und Atelierwohnungen. Vergeben werden die geförderten Ateliers und Atelierwohnungen durch einen fachkundigen und unabhängigen Beirat. Anträge können alle professionellen Bildende Künstlerinnen und Künstler mit Wohnsitz in Berlin stellen.
Bildhauerwerkstatt Technische Beratung, flexible Arbeitsmöglichkeiten, industrielle Maschinenausstattung: Die Bildhauerwerkstatt bietet auf einer Gesamtfläche von 3600 qm und einer Hallenhöhe von 12 m gute 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 seit 4 Jahren bestehende Medienwerkstatt bietet Infrastruktur und Sachkenntnis für Bildende Künstler und Künstlerinnen in der Verwirklichung medialer künstlerischer Arbeiten, wie Kunstvideos, Medieninstallationen und -performances sowie interaktiver Kunst. Regelmäßige Treffen zu Kunst und Medien haben das Ziel, die Medienkünstler in Berlin zu stärken und den Austausch untereinander zu fördern. Inhaltlich geht es dabei auch um mediale Grenzbereiche und einen kritischen Medienbegriff. Zudem werden Workshops in verschiedenen Programmen im Bildungswerk angeboten.
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 bei 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 030-230 899-0
fax 030-230 899-19
info@bbk-kulturwerk.de
www.bbk-kulturwerk.de

Atelierbüro im Kulturwerk des bbk berlin
Köthener Straße 44 · 10963 Berlin
Öffnungszeiten:
Di 10.00–13.00 und Do 13.00–16.00
Florian Schöttle (Atelierbeauftragter)
tel 030-230 899-21
fax 030-230 899-19
Birgit Nowack
tel 030-230 899-22
Johannes Winzek
tel 030-230 899-20
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 030-230 899-31
fax 030-230 899-19
Martin Schönfeld
tel 030-230 899-30
Britta Schubert
tel 030-230 899-47
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

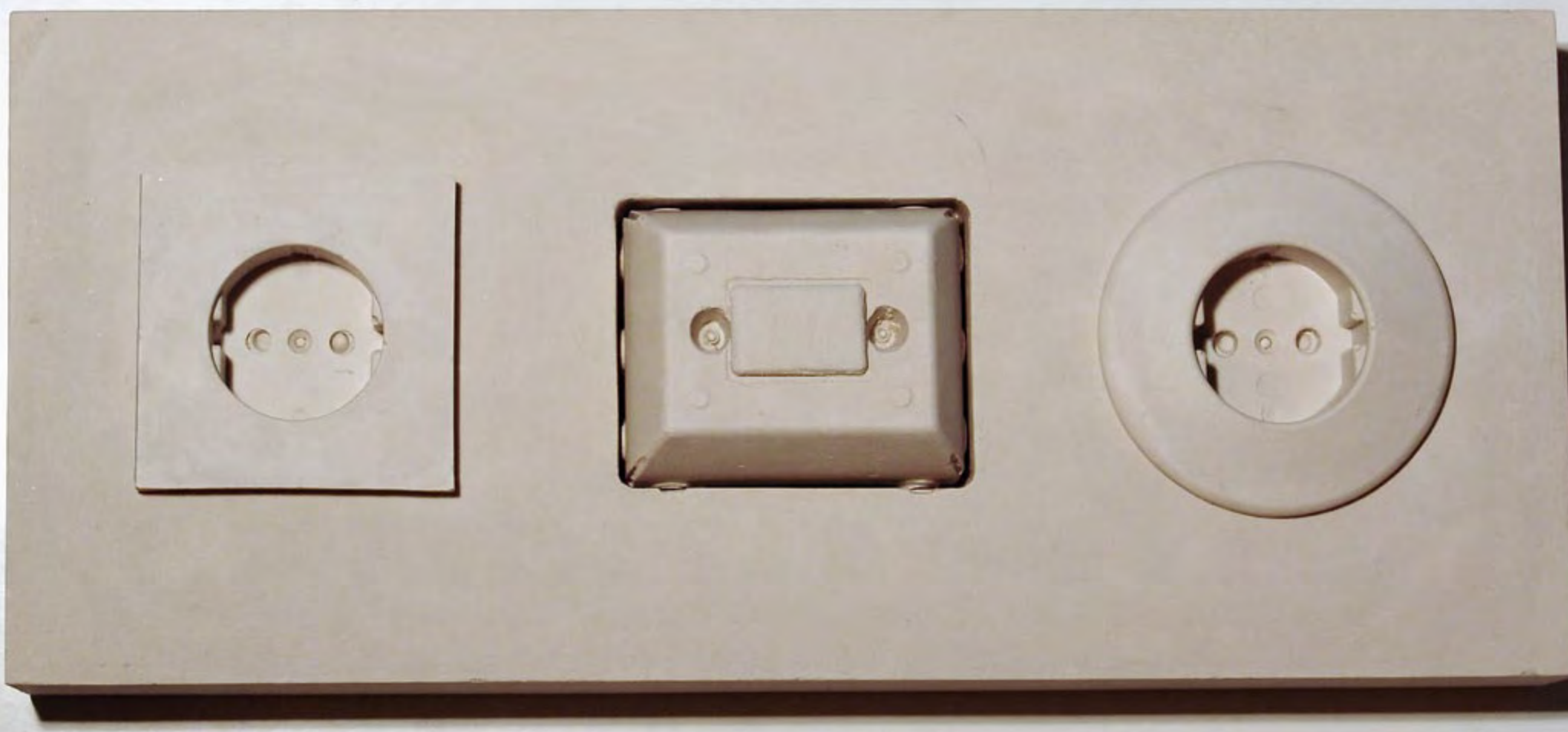
Druckwerkstatt im Kulturwerk des bbk berlin
Mariannenplatz 2 · 10997 Berlin
Öffnungszeiten:
Mo 13.00–21.00 und Di–Fr 9.00–17.00
Mathias Mrowka (Leitung)
Doris Heidelmeyer (Büro)
tel 030-614 015-70 · fax 030-614 015-74
druckwerkstatt@bbk-kulturwerk.de

Medienwerkstatt im Kulturwerk des bbk berlin
Mariannenplatz 2 · 10997 Berlin
Öffnungszeiten:
Mo–Fr 10.00–17.00
Lioba von den Driesch (Leitung)
Sandra Becker
tel 030-551 472-84
Doris Heidelmeyer (Büro)
tel 030-614 015-70 · fax 030-614 015-74
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 durch den Regierenden Bürgermeister von Berlin, Senatskanzlei – Kulturelle Angelegenheiten, aus Mitteln des Europäischen Sozialfonds (ESF) 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 und werden durch individuelles Coaching vertieft. Zur grundsätzlichen Orientierung oder spezifischen Einzelberatung wird Basis-Coaching angeboten.

bildungswerk des bbk berlin GmbH
Köthener Straße 44 · 10963 Berlin
Öffnungszeiten:
Di 11.00–13.00 und Do 13.00–15.00
Geschäftsführung:
Dr. Frieder Schnock (Bildungsprogramm)
tel 030-230 899-10
Florian Schöttle (Vermögensverwaltung)
tel 030-230 899-21
Michael Nittel (Geschäftsstelle)
tel 030-230 899-49
Jole Wilcke
tel 030-230 899-43
Kerstin Karge
tel 030-230 899-40
info@bbk-bildungswerk.de
www.bbk-bildungswerk.de

KOALITION DER FREIEN SZENE
City Tax = 50% Kulturtaxe in die Freie Szene!

M ART FORSCHUNG