kunststadt 66

stadtkunst

Vorderseite oben: Pia Lanzinger, Geraldton goes Wajarri, Projekt in Kollaboration mit der Community von Geraldton, Westaustralien 2014/15, Vorderseite unten: Alona Rodeh, On the Road (unterwegs), Johann-Gottfried-Herder-Gymnasium, Berlin Lichtenberg, 2018, Rückseite oben: msk7, Mona Babl, Kati Gausmann, Ricarda Mieth, Anja Sonnenburg, Residenzpflicht, 10 Artist's Residencies für 10 Neubauten Modularer Flüchtlingsunterkünfte in Berlin, Manaf Halbouni, Mai 2019, Rückseite unten: mmtt (Stefka Ammon und Katharina Lottner), STEINPLATZ reloaded, temporäre Kunstaktion auf dem Steinplatz Berlin 17.08.–14.10.2018, Foto: Astrid Busch

INHALT

Editorial | **02**

KULTURPOLITIK

- **Zukunftsworkshop des Büros für Kunst im öffentlichen Raum im Kulturwerk des bbk berlin 03**
- **Die neue Berliner Eventkultur** Wem gehört die Stadt? Wem gehört das Leben? Wem gehört die Kultur? | Berthold Seliger **05**
- **Die Vielen** | Raul Walch **07**

KUNSTTHEORIE

- **Die unvollendete Kunstgeschichte** Christian Kravagna: Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts | Elfriede Müller **08**

KUNST IM STADTRAUM

- **Was wäre, wenn alle Italiener*innen in den Senegal reisen müssten, um Michelangelos Pietà zu bewundern?** Kunst am Bau für das Humboldt Forum im Berliner Schloss thematisiert die Schuld des Kolonialismus | Patricia Pisani **09**
- **Re-enacting Offenses in Dresden.** Ein Kunstprojekt von Maria Linares | Bettina Uppenkamp **10**
- **40 Jahre Kunst im Kontext** | Stefanie Endlich **12**
- **Kunst : Funktion : Verfahren** Das Symposium zur Kultur der Kunst am Bau und der Kunst im öffentlichen Raum aus der Perspektive von fünf teilnehmenden Künstler*innen | María Linares **14**
- **Von Diven, Schafen, Grundrissen, Umbrüchen und Bergen** Nichtoffener einphasiger Kunstwettbewerb „Kunst im Stadtraum am Hansaplatz“ | Marie Luise Birkholz **16**
- **Jetzt besetzen wir das Kulturforum!** Renata Stih **19**
- **Kunstbeirat der Stadt Köln** | Kay von Keitz **20**
- **Die Chinesen kommen – Skulpturen für Friedrich Engels und Karl Marx** | Wolfram Kastner **21**

KUNST UND GEDENKEN

- **Wie weiter mit Thälmann?** Der Umgang mit dem Monument an der Greifswalder Straße wird neu diskutiert | Martin Schönfeld **22**
- **Das Ensemble ist das Interessante!** Gespräch mit Thomas Flierl über die Geschichte und Perspektive des Thälmann-Denkmals in Berlin-Prenzlauer Berg **23**

INTERNATIONALES

- **Public Art in Western Australia** | Pia Lanzinger **25**
- **Marseille – plus belle la vie?** | Cora Hegewald **27**
- **Stille Kanzler sind tief. In Österreich ist wieder Donnerstag** Jahresbilanz der schwarzblauen Kulturpolitik | Daniela Koweindl **29**
- **Ein neues Viertel für Genf** Offener Wettbewerb „Eaux-Vives Genèves“ | Marie-Eve Knoerle **30**

WETTBEWERBE

- **Kunst im Schloss** Vier Wettbewerbe für das Humboldt-Forum in Berlin | Martin Schönfeld **31**
- **Wasser kennt keine Grenzen** Ein Denkmal für den Wassersport in Berlin Grünau | Henrik Mayer **33**
- **Schräge(r) (Ent)Wu(e)rf(e)** Neubau der Sporthalle der Otto-von-Guericke-Schule in Charlottenburg-Wilmersdorf | Mika Gabriel Reese **35**
- **Ein Tafelbild für die Leonardo da Vinci Schule** | Volker Andresen **36**
- **Ein lernendes System. Zum nichtoffenen, anonymen Kunstwettbewerb für die Johanna-Eck-Schule** | Katinka Theis **38**
- **Kommen, gehen und verweilen im Haus der Jugend** | Sophie Lembke **39**
- **Aus eins wird drei - die Chancen des Temporären** | Marie-Luise Birkholz, Katrin Glanz **40**
- **Freih(z)eit Forum Marzahn** | Candy Lenk **41**
- **Ephemere Kunst für die Rathaus-Galerie in Lichtenberg** | Katrin Wegemann **42**
- **Geistesblitz versus Brandschutz und Unfallkasse** Ein kurzer Bericht über eine intensive Auseinandersetzung | Tom Früchtl **43**
- **Demokratisch denken lernen** Zum Kunstwettbewerb der Lew-Tolstoi-Schule | Katinka Theis **44**

INFO

- **plump, hässlich und brutal...** ... findet Jörg Johnen die Kunst im öffentlichen Raum in Berlin | Martin Schönfeld **45**
- **Rezension: Thomas R. Hoffmann, Public art Berlin** | Michael Nungesser **46**

EDITORIAL

KULTUR BRAUCHT PERSONAL!

Die Schulbauoffensive des Landes Berlin (BSO) ist eine historische Chance, nicht nur für Architekt*innen und Künstler*innen, sondern vor allem eine infrastrukturelle Notwendigkeit für Schüler*innen und Lehrer*innenschaft. Eine historische Chance, weil die Bautätigkeit im Land Berlin die der letzten Jahrzehnte bei weitem übertrifft und nach Anweisung Bau des Landes Berlin (A-Bau) bei allen öffentlichen Gebäuden Kunst am Bau entsteht. Kunst am Bau ist ein staatlicher Auftrag für die professionelle Bildende Kunst, dessen Ergebnisse durch qualifizierte Wettbewerbe, nach der Richtlinie für Planungswettbewerbe (RPW) erreicht werden. Alle Berliner Bezirke haben sich auf Anfrage der Senatsverwaltung entschieden, die Wettbewerbe für die neuen und sanierten Schulbauten der ersten Phase selbstständig und mit Unterstützung und in enger Zusammenarbeit mit dem Büro für Kunst im öffentlichen Raum durchzuführen, auch wenn es sich wie bei der ersten und zweiten Phase der Schulbauoffensive um Bauten der Senatsverwaltung handelt. Bis 2015 hat das Büro im Durchschnitt 20 Kunstwettbewerbe im Jahr betreut und begleitet. 2018 waren es 35 Wettbewerbe, für das Jahr 2019 rechnen wir mit circa 43 Wettbewerbsverfahren.

Die Personalausstattung des Büro für Kunst im öffentlichen Raum ist seit Jahrzehnten gleich: Mit zwei Ganztagsstellen und einer Teilzeitstelle von 16,5 Stunden stoßen wir an unsere Grenzen. Die anfallenden Überstunden können seit geraumer Zeit weder zeitlich noch finanziell ausgeglichen werden.

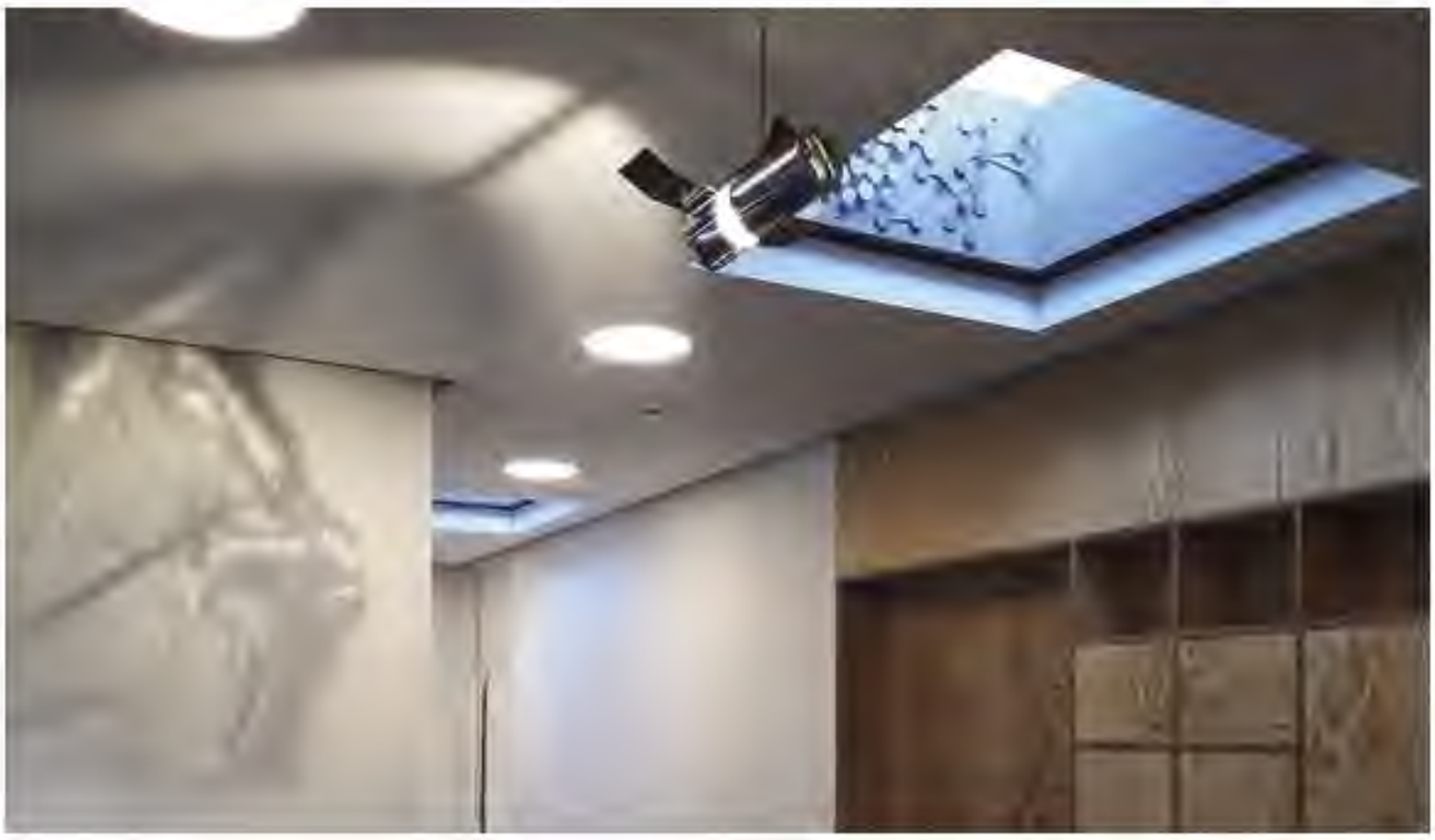
Deshalb bedanken wir uns bei der Senatsverwaltung für Kultur und Europa für die Erhöhung der Personalmittel ab 2021, benötigen allerdings bis dahin eine Zwischenlösung, denn wir laufen Gefahr, dass:

- **weniger Wettbewerbe zu Kunst am Bau durchgeführt werden können**
- **die Betreuung der durchgeführten Wettbewerbe nicht in der bisherigen qualifizierten Form erfolgen kann**
- **weniger Künstler*innen Kunst-am-Bau Aufträge erhalten, in Juries eingebunden sind, Vorprüfungen & Koordination durchführen**
- **weniger Kunstwerke für den öffentlichen beziehungsweise halböffentlichen Raum in Berlin und seinen Bezirken realisiert werden.**

Elfriede Müller, Martin Schönfeld, Britta Schubert

Impressum: Informationsdienst des Kulturwerks des berufsverbandes bildender künstler*innen berlin GmbH | Herausgeber: Kulturwerk des berufsverbandes bildender künstler*innen 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 die Autor*in. | Wenn nicht anders verzeichnet, stammen die Fotos von den angegebenen Künstler*innen.

ZUKUNFTSWORKSHOP DES BÜROS FÜR KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM IM KULTURWERK DES BBK BERLIN



333, Konstellation Betonoase, JFE (Einrichtung für Kinder, Jugendliche und Familien) Betonoase, Lichtenberg, 2018

2017 hat das Büro für Kunst im öffentlichen Raum seinen 40. Geburtstag gefeiert. Ein Geburtstag, der vor allem die Künstler*innen und ihre Werke gefeiert hat, die im Rahmen von Kunstwettbewerben seit 1977 realisiert wurden. Die Tätigkeit des Büros orientiert sich an der Bautätigkeit des Landes Berlin und seiner Bezirke. Der kleine Etat für maßnahmenungebundene Kunst von 407.000 Euro fällt leider kaum ins Gewicht und sollte nicht nur erhöht, sondern auch transparenter verteilt und angewandt werden.

Im Rahmen einer von der Senatsverwaltung für Kultur und Europa in Auftrag gegebenen Evaluation des Kulturwerks, fand am 1. März 2019 der von der Senatsverwaltung unterstützte Workshop statt, der zum Ziel hatte, eine Bestandsaufnahme der aktuellen Aktivitäten des Büros mit einer Zukunftsperspektive zu verbinden. Die Teilnehmer*innen aus der Senats- und den Bezirksverwaltungen, dem bbk berlin e. V., bildenden Künstler*innen und der Fachöffentlichkeit diskutierten einen halben Tag lang, was sie am Büro für Kunst im öffentlichen Raum (BfKiöR) schätzen, was ihnen fehlt und wie das Büro in 10 Jahren aussehen könnte.

BESTANDSAUFNAHME

*Ausschnitte aus Äußerungen der externen Workshop-Teilnehmer*innen*

* Das Büro ist eine Anlaufstelle, wie zum Beispiel in der öffentlichen Diskussion um die Übermalung des Gedichtes von Gomringer an der Alice Salomon-Hochschule gab Elfriede Müller der taz zu diesem Thema ein Interview, das die Diskussion auf eine sachliche Ebene brachte. Es konnten jenseits der ideologischen Auseinandersetzung Fakten eingebracht werden, wie ein demokratischer Prozess aussehen kann, um dort Kunst an die Wand zu bringen.
* Wichtig ist das Büro für Kunst im öffentichen Raum auch für die Arbeit im Beratungsausschuss Kunst, weil großes Faktenwissen und jahrzehntelange praktische Erfahrungen in Kunstwettbewerben dort sonst fehlen würden. Sehr gut ist auch die Künstler*innendatei, um über die bekannten Namen hinauszukommen. Der Arbeitsauftrag an das Büro hat sich bewährt.
* In vielen Bezirken würde die Arbeit für Kunst am Bau zusammenbrechen, wenn das Büro nicht wäre. Alle Projekte werden begleitet und zwar nicht auf der Ebene von punktueller Unterstützung, sondern durch Partnerschaft auf Augenhöhe.
* Die Aufgabe des BfKiöR ist es, Hüter, demokratischer Prozesse zu sein. Seine Arbeit beginnt bereits bei der Initiierung von Kunstkommissionen in den Bezirken, was eine langwierige Sache sein kann, um über die Kommissionen überhaupt die Voraussetzungen für Wettbewerbsverfahren zu schaffen. Von der Auswahl der einzuladenden Künstler*innen aus der Datei für Kunst im öffentlichen Raum bis zur Realisierung wird jeder Schritt gemeinsam abgesprochen. Das BfKiöR ist in jeder Phase des Wettbewerbs dabei, begleitet jedes Treffen von Kommissionen und Unterkommissionen mit Architekt*innen, Bauämtern etc. Es gibt Abstimmungstermine zur Wahrung der Interessen von Künstler*innen und Auslobern. Am Ende des Prozesses werden beide Seiten für den Abschluss des Realisierungsvertrages beraten. Die Begleitung geht bis zur Ausführung.
* Um bei Wettbewerbsverfahren Demokratie und Transparenz durchzusetzen, ist die Neutralität des Büros entscheidend, das weder bei der Senatskulturverwaltung noch bei den Bezirken, sondern bei einem freien Träger angesiedelt ist.
* Bei Sitzungen und Kommissionen ist die Beteiligung des BfKiöR existenziell, da niemand sonst die Verfahrensregeln so genau kennt.
* Das BfKiöR bildet Künstler*innen fort, um sich an den Arbeitsstrukturen zu beteiligen und in die Komplexität der Verfahrensabläufe einzusteigen. So wird eine Künstler*innenschaft qualifiziert, die selbstverantwortlich ihre Geschicke leiten kann.
* Das BfKiöR schafft Öffentlichkeit. Zum einen durch die einzigartige Fachzeitschrift kunststadt/stadtkunst, aber auch durch Symposien und Podiumsveranstaltungen und internationalen Austausch. Das Feld der Kunst im öffentlichen Raum wird dadurch in einen größeren Kontext gestellt.

* Kuration von Kunst im öffentlichen Raum findet in Berlin als eine kollektive künstlerische Leitung statt, durch den Beratungsausschuss Kunst und die bezirklichen Gremien; auch maßnahmeungebunden in den Bezirken.

* Die Fachzeitschrift kunststadt/stadtkunst ist wichtiges Kommunikationsinstrument und Austauschplattform für Künstler*innen. Auch theoretisch und historisch ist die Zeitung interessant. Der fotografische Teil ist ebenfalls wichtig und spannend, er schlägt eine Brücke und vermittelt sich international. Die wichtigsten Schwerpunkte sind: Kulturpolitik und die Entwicklungen in der Erinnerungskultur.
* Es ist wichtig, als Motor für Projekte eine Einrichtung zu haben, die institutionell unabhängig ist; eine Antriebskraft, die nicht Moden oder kurzfristigen Verwaltungsentscheidungen unterliegt.
* Das BfKiöR ist keine reine Dienstleistungseinrichtung für Verwaltungen oder Künstler*innen, es schafft vielmehr eigene Dynamiken, zum Beispiel die vierteljährliche Zusammenkunft der bezirklichen Beiräte („Bezirkstreffen“). Es gibt da auch Kontroversen zwischen Senat und Bezirken, die durch das Büro ausgeglichen werden.
* Angesichts der Berliner Schulbauoffensive haben viele Bezirke nach einem einheitlichen Vertrag für alle Bezirke gefragt, der aus dem Bezirkstreffen heraus entwickelt wurde.
* Die Arbeit des Büros besteht auch darin, auf die Anweisung-Bau als Grundvoraussetzung für Kunst am Bau konstruktiv einzuwirken und an ihrer Weiterentwicklung mitzuwirken.

KRITIK AN DER ARBEIT DES KIÖR-BÜROS UND WEITERER BEDARF

* Alle großen Städte bräuchten ein Büro für Kunst im öffentlichen Raum.
* Das BfKiöR hat zu wenig Mitarbeiter*innen.
* Die Verbindung zu den gewählten Repräsentant*innen sollte stärker besetzt werden, zumindest auf Landesebene.
* Kunst im öffentlichen Raum ist eine große strukturelle Förderung der Künstler*innen in Berlin. Das Thema müsste stärker in der Öffentlichkeit platziert werden. Die öffentliche Wahrnehmung des Büros könnte verbessert werden und über den engen Kreis der informierten Fachöffentlichkeit hinaus erweitert werden. Hier sitzt die geballte Kraft, sie ist schlecht ausgestattet, aber sie bewegt viel, ihre wichtigen Ergebnisse müssen aus dem Verborgenen an die Öffentlichkeit gebracht werden.
* Das Kulturwerk sollte in der Öffentlichkeitsarbeit eine offensivere Strategie fahren.
* Die Arbeit des Beratungsausschusses Kunst ist nicht in der Öffentlichkeit bekannt.
* Regelmäßige Symposien sollten veranstaltet werden, mindestens einmal im Jahr.
* Das Angebot zur Registrierung in der Künstler*innen-Datenbank sollte noch zugänglicher werden und über die Öffentlichkeitsarbeit des Kulturwerkes könnte eine Werbekampagne für die Anmeldung bei der Online-Künstler*innendatenbank starten, Hürden und Hemmschwellen müssen abgebaut werden.
* Ausbildung für den Arbeitsbereich Kunst im öffentlichen Raum, zum Beispiel an den Kunsthochschulen.
* Die Kunst, die realisiert wurde, muss auch gezeigt werden. Das Online-Portal für Kunst im öffentlichen Raum sollte endlich realisiert werden. Eine Öffentlichkeitsarbeit des Büros müsste Dokumentation leisten und Transparenz der Arbeit gewährleisten.
* Die Qualitätsdiskussion muss forciert werden, sie findet in der Fachkommission für Kunst im öffentlichen Raum des bbk Berlin statt. Sie sollte verbreitert werden.
* Die Anerkennung für Kunst am Bau fehlt, eine breite öffentliche Diskussion müsste vom Image als Fördermaßnahme wegführen.
* Kunst wird in geschlossenen Räumen, Turnhallen, Schulen etc. geschaffen. Die Selbstverständlichkeit der Integration der Kunst in den Alltag sollte eröffnet werden. Eine neue Baukultur muss geschaffen werden. Man könnte Formate entwickeln, die nichtöffentliche Kunstwerke zugänglich machen, bspw. einen Tag der offenen Kunst am Bau.

Susanne Bayer, Radio connection, Kunst am Bau Projekt für 10 modulare Flüchtlingsunterkünfte in Berlin 2019, Foto: Dirk Lebahn

Larissa Aharoni, Wiege der Götter, Temporäres Kunstprojekt auf der Marzahner Promenade, 2018

* Es ist aufgrund der Aufmerksamkeitsökonomie im Nachrichtengeschäft manchmal schwierig, Themen der Kunst im öffentlichen Raum in die Presse zu bekommen. Falls es nicht gerade einen Skandal gibt, fehlt manchmal der Nachrichtenwert.
* Notgedrungen wird extrem staatsfixiert diskutiert. Grundsätzlich könnte man ja alle Bauherren in der Stadt beraten. Zumindest in die städtischen Wohnungsbaugesellschaften müsste die Wettbewerbskultur hineingetragen werden. Die Wohnungsbaugesellschaften müssten für die Kunst im öffentlichen Raum qualifiziert werden.
* Das BfKiöR hat jedoch fest gestellt, dass das Interesse bei privaten Investoren gering ist. Diese Frage müsste rechtlich geregelt werden, zum Beispiel durch städtebauliche Verträge. Noch nicht einmal die landeseigenen Wohnungsbaugesellschaften führen transparente Wettbewerbe durch.
* Vorschlag für ein Symposium zum Thema Kunst im öffentlichen Raum als Marktsegment für die professionelle Bildende Kunst.
* Die soziale Dimension von Kunst im öffentlichen Raum zum Tragen bringen.
* Communitybuilding, Menschen zusammen bringen.

IDEEN FÜR DIE ZUKUNFT

* Das einzig deutschsprachige Magazin für Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum am Kiosk kaufen können.
* Eine bundesweite Ausstrahlung der Arbeit des BfKiöR erreichen.
* kunststadt/stadtkunst als zweisprachiges Online-Portal.
* Internationale Kooperationen, Modelle verknüpfen.
* Das Büro steht auf sehr identifizierbaren Beinen – weitere Qualifizierung, mehr Mitarbeiter*innen
* Transfer des Wissens
* Andere Diskurs- und Theoriebildung. Richtungsweisende Artikel aus der kunststadt/stadtkunst als Kompendium zusammenfassen, um den komplizierten Kunst am Bau-Begriff sichtbarer zu machen
* Geld von der EU beantragen, mit europäischen Hauptstädten kooperieren.
* Hochschüler*innen qualifizieren, Integration der Kunst im öffentlichen Raum in das Kunststudium, auch um dabei der Kunst im öffentlich Raum den „angewandten“ Touch zu nehmen.
* Eine Übersicht, was es in der Stadt alles gibt, online oder gedruckt. Die Ergebnisse und deren Potenziale müssen gezeigt werden.
* Im Jetztzustand werden durch die Unterstützung des Büros 80 Prozent der Arbeit für Kunst am Bau-Verfahren in den Berliner Bezirken erledigt. Die Abwicklung der Kunst am Bau in den Bezirken komplett über das BfKiöR durchführen, das würde viele Abläufe reibungsloser machen, die ohnehin praktisch ausschließlich über das Büro geleistet werden. Das zeitaufwändige Hin und Her der alltäglichen Abstimmungen würde entfallen, Verzögerungen durch die personelle Unterbesetzung in den Bezirken würden minimiert.
* Ein öffentliches Förderprogramm analog der Recherchestipendien initiieren.
* Mikroprojekte entwickeln, also kleine Maßnahmen mit ganz konkreten Aufgaben als Übungen zur Einführung der Künstler*innen in das Wettbewerbswesen.

ABSCHLUSSRUNDE

* Man möchte sich öfters in so einem Rahmen treffen, es war sehr spannend.
* Wir arbeiten schon so lange in diesem Bereich, es ist nicht ganz einfach und es ist ein guter Weg.
* Interessant, wie viel Potenzial noch gehoben werden kann.
* Das Thema Zeit muss noch ins Spiel, die Prozesse in Berlin sind sehr zäh, wir müssen uns beeilen.
* Offensive Kunst im öffentlichen Raum, schriftlich dokumentieren.
* Mehr temporäre Projekte, mehr Zugang zu einem produktiven Streit.

Es war wunderbar, mal ein paar Stunden über Dinge zu reden, die man nicht sofort erledigen muss.

Es nahmen teil:

* Oscar Ardila, Künstler, seit acht Jahren Autor der kunststadt/stadtkunst, Teilnehmer und Preisrichter bei Kunstwettbewerben, initiiert gemeinsam mit dem BfKiöR internationalen künstlerischen Austausch.
* Marie Luise Birkholz, Künstlerin und Wissenschaftlerin, seit 2015 Kooperation mit dem BfKiöR, Mitglied der bezirklichen Kommissionen für Kunst im öffentlichen Raum in Lichtenberg und vormals Tempelhof-Schöneberg.
* Andrea Knobloch, Künstlerin, fachlicher Austausch mit dem Büro, Autorin der kunststadt/stadtkunst, Düsseldorf.
* Bernhard Kotowski, Geschäftsführer des Kulturwerks des bbk berlin.
* Stefan Krüskemper, Sprecher der Fachkommission für Kunst im öffentlichen Raum des bbk berlin, Mitglied im Beratungsausschuss Kunst, Vorstand im Deutschen Künstlerbund, Jurytätigkeit sowie Koordinierung von Wettbewerbsverfahren, bei all diesen Tätigkeiten und im Rahmen der eigenen künstlerischen Arbeit langjährige Zusammenarbeit mit dem BfKiöR.
* Elfriede Müller, Leiterin des Büros für Kunst im öffentlichen Raum seit 1994.
* Mika Gabriel Reese, Architekt, Hochbauamt Charlottenburg-Wilmersdorf, ausführender Entwurfsarchitekt, arbeitet bei Wettbewerben eng mit dem BfKiöR zusammen.
* Karin Scheel, Leiterin Galerie Schloss Biesdorf in Berlin, Bezirksamt Marzahn-Hellersdorf von Berlin, Fachbereich Kultur, Sprecherin des Arbeitskreises Kommunale Galerien Berlin, langjährige Kooperation mit dem BfKiöR, viele gemeinsam durchgeführte Wettbewerbe und andere Projekte im Bezirk Marzahn-Hellersdorf.
* Martin Schönfeld, Kunsthistoriker, arbeitet seit 2000 im BfKiöR.
* Britta Schubert, seit 2005 Mitarbeiterin des BfKiöR.
* Andreas Spieß, Architekt, Baumanagement Bezirksamt Tempelhof-Schönberg von Berlin, führt Kunst am Bau-Verfahren durch und würde kein einziges Verfahren ohne das BfKiöR organisieren können.
* Heidi Sill, Künstlerin, Sprecherin des bbk berlin, Gesellschafterin des Kulturwerks, arbeitet seit vielen Jahren mit dem Büro zusammen, nutzt es auch als Künstlerin.
* Ute Vorkoeper, Künstlerin, Kunstvermittlerin, Autorin, Kuratorin, Hamburg.
* Ingrid Wagner, Senatsverwaltung für Kultur und Europa, Stellv. Referatsleiterin für die institutionelle Förderung von Künstler*innen, Projekten und Freien Gruppen zuständig und damit auch für das Kulturwerk, langjährige Zusammenarbeit mit dem BfKiöR.
* Brigitte Werneburg, Kunstredakteurin bei der taz, arbeitet als Mitglied des Beratungsausschuss Kunst und als Journalistin mit dem Büro zusammen.

Pascal Brateau, way through, temporäre Installation im Rosengarten, Treptower Park 2018, Foto: Martin Schönfeld

Barbara Eitel, der Raum dazwischen, Sporthalle des Hans-und-Hilde-Coppi-Gymnasiums in Berlin-Lichtenberg, 2019

JR, Installation am Brandenburger Tor, 1. bis 3. Oktober 2018

DIE NEUE BERLINER EVENTKULTUR

Wem gehört die Stadt? Wem gehört das Leben? Wem gehört die Kultur?

Nicht erst heute, im Angesicht der Kulturkonzerne, der Investmentfonds und der sogenannten „Immobilienentwickler", die die Städte und kulturelle Vielfalt unserer Gesellschaft so massiv zerstören, werden diese Fragen immer wieder aufgeworfen. Und was ist ein Leben noch wert, wenn die Menschen sich dieses Leben in ihren Städten gar nicht mehr leisten können?

Man kann diese von vielen Menschen bang aufgeworfenen Fragen noch von einer anderen Seite sehen. Der bayerische Filmemacher und Schriftsteller Herbert Achternbusch grantelte vor vielen Jahren, auf das Thema „Heimat" und Oberbayern angesprochen: „Diese Gegend hat mich kaputtgemacht, und ich bleibe so lange, bis man ihr das anmerkt."

Kann man Berlin also anmerken, dass wir Bürger*innen in dieser Stadt leben? Die einschlägigen dystopischen Orte, die das aktuelle Berliner Sammelsurium bilden, sorgen eher für Konsumismus und Unwohlsein: Ob die Investorenarchitektur am Potsdamer Platz oder die Schießschartenarchitektur, die überall in der Stadt anzutreffen ist und die die Bürger*innen wohl ständig darauf aufmerksam machen will, dass „die Herrschenden" im Zweifelsfall „ihre" Gebäude zu verteidigen wissen, im übertragenen wie im praktischen Sinn. Oder denken wir an das letzten Herbst eröffnete neue „Stadtquartier" um den sogenannten „Mercedes Platz", mit einer Mall und einem „Entertainment Center" (der Platz heißt „Mercedes Platz", nicht „Mercedes Benz-Platz", weil in Kreuzberg nach einem Beschluss der Bezirksverordnetenversammlung alle neuen Straßen und Plätze nach weiblichen Personen benannt werden müssen…): Es handelt sich um ein von einem privaten Investor (der Anschutz Entertainment Group AEG, einer der drei Weltmarktführer der Konzertindustrie) errichtetes Stadtviertel mit rund 520.000 m² für „Freizeit-, Sport- und Erholungsflächen" sowie für Einzelhandel, Büros und ein paar Luxuswohnungen. Seit 2009 hatte eine Standortgemeinschaft unter Beteiligung von AEG unter dem Namen „Mediaspree" die fortgesetzte Umwandlung öffentlichen Raums in Privatbesitz und die Umstrukturierung eines ganzen Stadtviertels zugunsten der Investoren vorangetrieben, obwohl ein Bürgerentscheid im Jahr 2008 mit der Mehrheit von 87 Prozent dem Alternativvorschlag der Initiative „Mediaspree versenken" folgte; es war das erfolgreichste Bürgerbegehren in der Geschichte Berlins, wurde aber vom damaligen Senat ignoriert, und die Stadtentwicklungssenatorin von der SPD sicherte den Investoren umgehend Planungssicherheit zu. Was zählt schon der Bürger*innenwille, wenn es doch einen Investoren-Willen gibt?

Im Zentrum der meist verklemmten Imagekampagnen der Berliner Stadtmarketingbehörde steht häufig der Begriff Freiheit: „Denk mal an Freiheit!" lesen wir in Berlin-Anzeigen. „Berlin lebt und liebt die Freiheit!" – dieser Floskel des Regierenden Bürgermeisters Michael Müller kann man kaum entgehen. In keinem der Berliner Kunst- und Marketingprojekte finden die anderen beiden Begriffe Erwähnung, die der Aufklärung und der Französischen Revolution so wichtig waren und die die Freiheit zum weltverändernden Dreiklang erweiterten: Gleichheit und Brüderlichkeit sind in der bundesrepublikanischen Gegenwart zu Fremdwörtern mutiert. Wer Freiheit nicht als „Gleichfreiheit" (Étienne Balibar) versteht, wer also ignoriert, dass Freiheit und Gleichheit als zentrale Begriffe der Moderne nur gemeinsam bestehen können, der redet der (neo)liberalen Verkürzung der Freiheit auf Marktbeziehungen (Freiheit zum Konsum) das Wort. Dann ist es nicht mehr weit zum CDU/CSU-Wahlslogan der Siebziger: „Freiheit statt Sozialismus".

Im Mittelpunkt der Stadtmarketing-Kampagnen steht natürlich der mythologischste Ort Berlins, der ins Unendliche überhöhte „Markenkern" der Bundesrepublik: das Brandenburger Tor. Man konnte dies anlässlich des dreitägigen Bürgerfests zum Tag der deutschen Einheit 2018 bestaunen, als „Menschen aus Berlin, Deutschland, Europa und der ganzen Welt gemeinsam die Freiheit, die Vielfalt und die Demokratie feiern" sollten. Das vom Berliner Senat ausgegebene Motto der Feierlichkeiten, „Nur mit Euch", erinnerte allerdings eher an frühere paternalistische Slogans der damals noch so genannten Aktion Sorgenkind und offenbarte, wie die Organisatoren Demokratie verstehen: Nicht als Volksherrschaft („nur durch euch" oder „nur ihr"), sondern als technokratische Veranstaltung, die eben nicht ganz ohne die Bürger*innen auskommt.

Organisiert wurde die Volksbespaßung von der senatseigenen Kulturprojekte Berlin GmbH, die einen „Ideenwettbewerb Brandenburger Tor" ausgeschrieben hatte. „Alleine? Wäre die deutsche Einheit so niemals möglich gewesen", hieß es in der Vorbemerkung. Gesucht wurde „eine besondere Idee zur Inszenierung und künstlerischen Bespielung des Brandenburger Tors unter Einbezug des Platzes des 18. März als Symbol der deutschen und letztlich auch europäischen Einigung (…) Bei der gesamten Konzeption soll das Motto ‚Nur mit Euch' besondere Berücksichtigung finden. Entsprechende partizipative Herangehensweisen bei der Entwicklung und Umsetzung sind wünschenswert." Mal ganz abgesehen davon, dass sich keine ernstzunehmende/r Künstler*in unkritisch an einer von oben in Auftrag gegebenen Lobhudelei der „Wiedervereinigung" beteiligt, geht es nicht mehr um Kunst, sondern um Kultur, und die soll unbedingt „partizipativ" sein, also Ringelpiez mit Anfassen.

Das Budget zur Umsetzung der „Inszenierungsmaßnahmen" betrug 800.000 Euro. Das von der Kulturprojekte Berlin GmbH gewählte Auswahlverfahren war aus mehreren Gründen problematisch und verstieß gegen etliche Richtlinien: Das Büro für Kunst im öffentlichen Raum hielt eine so kurzfristige Ausschreibung, wenn es um künstlerische Leistungen geht, für „nicht nur ungewöhnlich, sondern auch bedenklich". Ebenfalls fragwürdig war die Entscheidungsfindung: Die Auswahl traf eine Jury „unter Einbeziehung der Senatskanzlei", wer allerdings der Jury angehörte, blieb unbekannt, was gegen die gängige Praxis verstieß. Zudem hat man den Ideenwettbewerb als „freihändige Vergabe", also ohne förmliches Verfahren, ausgeschrieben, was nach der Landeshaushaltsordnung für einen Auftrag dieser Größenordnung eigentlich nicht zulässig ist. Warum diese Heimlichtuerei und Intransparenz ausgerechnet bei einem Wettbewerb, der sich mit „Freiheit und Democracy" (Brecht) auseinandersetzen sollte? Warum ein „öffentlicher" Fake-Kunstwettbewerb unter Ausschluss der Öffentlichkeit? Der „Gesamtprojektleiter" der Festaktivitäten zum Einheitsfeiertag in der Senatskanzlei, der Grünen-Politiker Julian Mieth, begründete die Heimlichtuerei damit, die Inszenierung solle eben eine „Überraschung" werden. Einheitsfeiertag, Weihnachten und Ostern an einem Tag sozusagen.

209,85

Band der Einheit, 2,5 Kilometer lange Installation aller 11.040 Gemeindenamen Deutschlands, 1. bis 3. Oktober 2018

Die „Überraschung“ fiel dann allerdings eher mau aus: Das Geld wurde dem französischen „Street Art“-Künstler JR in den Rachen geworfen, der mit temporären Arbeiten in Rio anlässlich der Olympischen Sommerspiele, am Pariser Louvre, in New York oder für Red Bull bekannt wurde und nun das Wahrzeichen Berlins „bespielen“ durfte. Er hat das Brandenburger Tor mit einer 25 Meter hohen Fotocollage zugekleistert, die von der Hauptstadtpresse als „überdimensionale Installation“ gefeiert wurde. Die Collage zeigt feiernde Menschen auf der Berliner Mauer, im Blickfang von DDR-Grenzsoldaten – wie originell! Aber auf jeden Fall eine passende Kulisse für das Abschlusskonzert „#1HEIT“ der von H & M, Siemens und der Berliner Sparkasse gesponserten Einheitsfeierlichkeiten.

Die Verbindung von Street Art (oder dem, was die Marketingprofis dafür halten), Stadtmarketing und Immobilienentwicklern ist mittlerweile gängige Berliner Praxis. Etwa bei der Kampagne „#FreiheitBerlin“: „FreiheitBerlin wird zur Kunstinstallation. Sei dabei, und gestalte einen der Buchstaben mit deiner Idee.“ Ein riesiger Schriftzug mit dem Hashtag stand ein paar Tage vorm Hauptbahnhof, und alle, alle sollten mitmachen, wenn sich die Berliner ein Denkmal setzen. Die von Architekten entworfenen Buchstaben des Worts #Freiheit standen internationalen Künstlern zur Gestaltung zur Verfügung, und jedermann konnte sich mit einem Design der übrigen Buchstaben bewerben – und wenn es nur das I-Tüpfelchen in Berlin betraf. Hinter diesem Projekt, das Teil der Stadtmarketingkampagne „Be Berlin“ war, standen die Dixons, eine Sprayergruppe, die 2017 damit Furore gemacht hat, die Graffitischau „The Haus“ in einem von einem Immobilieninvestor zur Verfügung gestellten Abrisshaus zu organisieren. Eine Win-Win-Situation: Der Investor freute sich über den White-Washing-Effekt und die Wertsteigerung seines Baugrundstücks, dessen Luxuswohnungen danach umso erfolgreicher verkauft werden konnten, während die Sprayergruppe, die die beteiligten Künstler nicht bezahlt hat, ebenfalls gute Presse bekam, flugs einen Verein namens Berlin Art Bang gründete und zum idealen Partner des Senats, Abteilung Stadtmarketing, mutierte. Mit Politik wollen die Art Banger aber eigentlich nichts zu tun haben: „Die Politik muss schauen, wie sie die Probleme in den Griff kriegt. Wir wollen unser Ding machen und halten uns da zurück.“ Und wenn „unser Ding“ der Gentrifizierung oder dem Stadtmarketing dient, ist es auch kein Problem, denn die Hipster haben sich längst der neoliberalen Ideologie angepasst und die gesellschaftskritischen Ansätze der Street Art über Bord geworfen. Be Berlin. Alles so schön bunt hier.

Mittlerweile haben die Dixons weitere Immobilienverschönerungsaktionen unter dem Deckmäntelchen der „Street Art“ unternommen. Jüngst haben sie die Brandwand eines Hotels in Friedrichshain mit einer Maxi-Kopie von Leonardo da Vincis „Mona Lisa“ übermalt. Dass bei der Dixons-Kopie der Mona Lisa nichts mehr von ihrem geheimnisvollen Lächeln übrig blieb, sie dagegen eher so wirkte, als ob sie einen sauren Drop lutschen würde – egal, es kommt nicht auf Kunst, sondern auf schiere Größe an: Die Dixons haben das 170 Quadratmeter große Bild als Rekordversuch für die größte Mona Lisa der Welt angemeldet: Street Art für das Guinness Buch der Rekorde.

Hier wird Kunst zur bloßen Möblierung des Stadtraums, der Unterschied zu großflächiger Reklame fällt nicht ins Auge und ist wahrscheinlich auch weder gewollt noch vorhanden. Kunst macht Image und dient Investoren zur Wertsteigerung ihrer Objekte – nichts Neues gewiss, aber selten wird es derart ungehemmt durchexerziert wie im heutigen Berlin. Immobilienkonzerne machen sich derartig nichtssagende „Street Art“ zunutze, um ihren Großprojekten, mit denen häufig Mieter*innen und angestammte kleinere Gewerbebetriebe aus dem jeweiligen Kiez verdrängt werden, einen niedlichen, bunten (im wahrsten Sinn des Wortes) Anstrich zu geben.

Ein typisches Beispiel ist das Investorenprojekt „The Shelf by Pandion“, das in Kreuzberg auf dem ehemaligen Gelände des Autovermieters Robben und Wientjes entsteht: Dort, in unmittelbarer Nachbarschaft zur Otto-Suhr-Siedlung, einem der ärmsten Kieze Berlins, plant das Immobilienunternehmen Pandion, einer der zehn größten „Projektentwickler“ in Deutschland mit einem Verkaufsvolumen von 2,5 Milliarden Euro, eine 150 Millionen Euro schwere Gewerbeimmobilie mit dem Namen „The Shelf“ („Regal“): einen Gebäudekomplex mit 18.000 Quadratmetern für Start-Ups und Luxusgewerbe, eben für all die Unternehmen, die sich Mietpreise von 25 Euro pro Quadratmeter leisten können. Scheinbar großzügig will Pandion 680 Quadratmeter (also nicht einmal 3,8 Prozent) im Objekt „preisreduziert für kulturelle und kleingewerbliche Nutzung“ zur Verfügung stellen. „Preisreduziert“ heißt: für 10 bis 12,50 Euro (und das auch nur für 10 Jahre).

Besonders hat sich Pandion jedoch in diesem Fall, aber auch mit dem oben beschriebenen „The Haus“ als Kunstförderer in Sachen Zwischennutzung hervorgetan: Auch die alten Robben & Wientjes-Hallen hat man bis zum Abriss Berliner Kunstprojekten zur Verfügung gestellt. Absolventen der Kunsthochschule Weißensee haben ebenso bei Pandion ausgestellt wie die Absolventen der Ostkreuzschule für Fotografie und die Kunst-Werke Berlin. Berliner Künstler*innen durften die Räume für Ausstellungen und Proben nutzen, denn „in Berlin fehlen solche Räume“, wie der Leiter der Berliner Pandion-Niederlassung weiß. „Wir können den Künstlern zwar nicht dauerhaft Räume anbieten, aber für eine gewisse Zeit“, nämlich für ein paar Monate. Nach der Zwischennutzung hat der Immobilienkonzern ein cooles, frisches und soziales Image – den Künstler*innen dagegen bleibt die Raumnot, bleiben fehlende Ateliers und Ausstellungsräume.

Warum können Immobilienkonzerne eigentlich nicht verpflichtet werden, einen von der Gesellschaft festgeschriebenen Teil (sagen wir 25 Prozent) ihrer neu errichteten Gebäude zu fairen Bedingungen (sagen wir für 6,50 Euro pro Quadratmeter) der Gesellschaft zur Verfügung zu stellen, also beispielsweise Künstler*innen und kleinen Gewerbetreibenden? Warum müssen derartige Gebäude nach einer kurzen, hippen Zwischennutzung zu einer begehbaren Geldanlage mutieren?

Künstler*innen sollten sich jedenfalls nicht als Staffage für Immobilienkonzerne missbrauchen lassen, sondern stattdessen Haltung beweisen. Künstler*innen sollten sich nicht an profitorientierten Stadtentwicklungsstrategien zum Nachteil von Wohn-, Gewerbe- und Freiräumen beteiligen. Die Kämpfe um Wohnraum und für kulturelle Orte, um individuelle wie gesellschaftliche Möglichkeitsräume müssen zusammengedacht werden. Jede Mieterdemonstration, jeder Widerstand gegen Immobilieninvestoren ist ebenso wichtig wie die Verteidigung kultureller Räume und das Eintreten für kulturelle Vielfalt. Es geht um eine radikal offene Stadt und gegen geschlossene Systeme, es geht um Vielfalt, um Inklusion und um Komplexität. Und Kunst, insbesondere auch die im öffentlichen Raum, kann einen wertvollen Beitrag zu einer Stadt leisten, in der Menschen auch „anders“ sein können. Ganz im Sinne von Herbert Achternbusch: Eine Stadt, der man anmerkt, dass in ihr Menschen leben und keine Zombies.

Berthold Seliger
ist Autor und seit über 30 Jahren Konzertagent

Sein neues Buch „Vom Imperiengeschäft.
Wie Großkonzerne die kulturelle Vielfalt zerstören“
erschien im Mai 2019 bei Edition Tiamat

Fotos: Martin Schönfeld

Graffitischau The Haus, 2017

Festival of Lights, 2018

DIE VIELEN

Die Vielen, Blaue Stunde

Die Glänzende Demonstration 2. Mai 2018

Ende 2016 haben wir, Künstler*innen und Aktive der Kultur in Berlin, uns zusammengetan und über Aktionsformen beraten, um uns auch außerhalb unserer künstlerischen Arbeit politisch positionieren zu können. Im Zentrum stand der Wunsch nach einer direkten künstlerischen Aktion und das Ziel, eine Künstler*innen-Initiative zu schaffen, die auf die nicht nur in Deutschland zu beobachtenden Veränderungen der politischen Landschaft eine Antwort findet. Angesichts der zunehmenden Radikalisierung von Individuen und gesellschaftlichen Gruppen waren wir überzeugt (und sind es noch), dass es wichtig ist, uns für die Freiheit der Kunst als integralen Bestandteil unserer Demokratie einzusetzen.

Die am 17. Juni 2017 in Berlin von den „Identitären" veranstaltete Demonstration war dann für uns der Anlass, das erste Mal geschlossen als Gruppe auf die Straße zu gehen und als DIE VIELEN eine Demonstration zu organisieren. Unser Slogan für die *Glänzende Demonstration* im Mai 2017 lautete: *Glänzen statt ausgrenzen. Ein glänzendes Leben für Alle!*

Kunst und Kultur prägen das Zusammenleben einer Gesellschaft und regen Debatten darüber an; schließlich ist die Kunstfreiheit ein grundgesetzlich geschütztes Gut. Im Gegensatz dazu ist der instrumentalisierende Umgang mit Kunst und Kultur Teil eines rechtsextremen Autoritarismus, historisch gesehen wie auch auf die Gegenwart bezogen. Die völkisch-nationale Rechte nutzt vorhandene Ressentiments gegenüber Künstler*innen und Intellektuellen und fordert, den sperrigen, vielfältigen, komplexen Charakter der Kunst ganz in den Dienst einer nationalen (bis nationalistischen) Ideologie zu stellen.

Mit der ERKLÄRUNG DER VIELEN haben wir es geschafft, über Berlin hinaus überregional aktiv zu sein und die Kommunikation und Handlungsmöglichkeiten unter Künstler*innen zu stärken. Hier engagieren sich vor allem Künstler*innen, für die Theater, Literatur und Kunst zu machen bedeutet, zu einer Gesellschaft beizutragen, die sich aus Menschen aller Hautfarben und Geschlechtervariationen, sexueller Orientierungen, aus Gläubigen und Nicht-Gläubigen zusammensetzt und auf deren Gleichberechtigung beruht. Wir DIE VIELEN solidarisieren uns mit allen Aktiven der Kunst- und Kulturlandschaft und deren Institutionen, die von rechtspopulistischen und rechtsextremen Positionen attackiert oder in Frage gestellt werden, d. h. wir agieren unterstützend und gleichzeitig als ein aktives Netzwerk.

Der solidarische Umgang mit Menschen auf der Flucht ist ein wichtiger Punkt der ERKLÄRUNG DER VIELEN und soll exemplarisch für den Umgang mit Minderheiten stehen. Jede Einzelperson ist viel. Jede Minderheit ist viel. Jede Meinung, die nicht auf die Ausgrenzung von Minderheiten zielt, zählt. Alle zusammen sind wir Viele – JEDE*R EINZELNE VON UNS.

Die ERKLÄRUNG DER VIELEN hat sich inzwischen zu einem Netzwerk aus Unterzeichner*innen und Unterstützer*innen entwickelt. Jede*r Einzelne ist an die Selbstverpflichtung gebunden. Die Unterzeichnenden verpflichten sich z. B. zu gegenseitiger Solidarität mit Kultureinrichtungen und Akteur*innen der Künste, die durch Hetze und Schmähungen unter Druck gesetzt werden und verweigern das Podium für völkisch-nationalistische Propaganda. Die unterzeichnenden Häuser (Institutionen) verpflichten sich, Informationsveranstaltungen, Gespräche und Aktivitäten im Sinne der Erklärung vorzubereiten und zu unterstützen.

Die ERKLÄRUNG DER VIELEN hat sich im Schneeballsystem verbreitet. Über 2 000 Unterzeichner*innen aus Kultur- und Kunstinstitutionen und zahlreiche Künstler*innen und Aktive der Kulturlandschaft setzen im Rahmen von ERKLÄRUNGEN DER VIELEN wirkungsvolle Signale. In vielen Städten, Regionen und Bundesländern sind regionale ERKLÄRUNGEN DER VIELEN in Vorbereitung.

Nach der umfangreichen Arbeit unserer Vernetzungsinitiative wollen wir uns wieder auf unsere künstlerischen Aktionen konzentrieren. Aktuell bereiten wir eine Veranstaltung im Rahmen der Europawahl vor und werden im Mai zu verschiedenen, parallel stattfindenden „Glänzenden Aktionen" im öffentlichen Raum aufrufen. In Berlin werden wir am 19. Mai (Start ist am Rosa-Luxemburg-Platz vor der Volksbühne Berlin) eine „Glänzende Demonstration" veranstalten, und wir rufen bundesweit auf: „Für ein Europa der Vielen!" Wir wenden uns damit gegen die voranschreitende Einschränkung der Kunstfreiheit in einigen Ländern Europas, auch innerhalb der Europäischen Union. In Ungarn oder Polen ist das bereits bittere Realität, aber auch in Italien oder Österreich nimmt die Einschränkung der Kunstfreiheit zu. Künstler*innen und lokale Akteur*innen aus diesen europäischen Ländern werden an unseren Aktionen teilnehmen: Unite&Shine!

Raul Walch
Bildender Künstler, Vorstand des bbk berlin

Die Vielen, Mobil

BERLINER ERKLÄRUNG DER VIELEN

Kunst schafft einen Raum zur Veränderung der Welt

Als Aktive der Kulturlandschaft in Deutschland stehen wir nicht über den Dingen, sondern auf einem Boden, von dem aus die größten Staatsverbrechen der Menschheitsgeschichte begangen wurden. In diesem Land wurde schon einmal Kunst als entartet diffamiert und Kultur flächendeckend zu Propagandazwecken missbraucht. Millionen Menschen wurden ermordet oder gingen ins Exil, unter ihnen auch viele Künstler*innen.

Heute begreifen wir die Kunst und ihre Einrichtungen, die Museen, Theater, Ateliers, Clubs und urbanen Orte als offene Räume, die Vielen gehören.
Unsere Gesellschaft ist eine plurale Versammlung. Viele unterschiedliche Interessen treffen aufeinander und finden sich oft im Dazwischen. Demokratie muss täglich neu verhandelt werden – aber immer unter einer Voraussetzung: Es geht um Alle, um jede*n Einzelne*n als Wesen der vielen Möglichkeiten!

Der rechte Populismus, der die Kultureinrichtungen als Akteure dieser gesellschaftlichen Vision angreift, steht der Kunst der Vielen feindselig gegenüber. Rechte Gruppierungen und Parteien stören Veranstaltungen, wollen in Spielpläne eingreifen, polemisieren gegen die Freiheit der Kunst und arbeiten an einer Renationalisierung der Kultur.

Ihr verächtlicher Umgang mit Menschen auf der Flucht, mit engagierten Künstler*innen, mit allen Andersdenkenden verrät, wie sie mit der Gesellschaft umzugehen gedenken, sobald sich die Machtverhältnisse zu ihren Gunsten verändern würden.

Wir als Unterzeichnende der Berliner Theater, Kunst- und Kultureinrichtungen und ihrer Interessenverbände begegnen diesen Versuchen mit einer klaren Haltung:

- Die unterzeichnenden Kunst- und Kulturinstitutionen führen den offenen, aufklärenden, kritischen Dialog über rechte Strategien. Sie gestalten diesen Dialog mit Mitwirkenden und dem Publikum in der Überzeugung, dass die beteiligten Häuser den Auftrag haben, unsere Gesellschaft als eine demokratische fortzuentwickeln.
- Alle Unterzeichnenden bieten kein Podium für völkisch-nationalistische Propaganda.
- Wir wehren die illegitimen Versuche der Rechtsnationalen ab, Kulturveranstaltungen für ihre Zwecke zu instrumentalisieren.
- Wir verbinden uns solidarisch mit Menschen, die durch eine rechtsextreme Politik immer weiter an den Rand der Gesellschaft gedrängt werden.

SOLIDARITÄT STATT PRIVILEGIEN.
ES GEHT UM ALLE.
DIE KUNST BLEIBT FREI!

Hale, Woodruff Study for the Results of Poor Housing

Norman Lewis, Confrontation

DIE UNVOLLENDETE KUNSTGESCHICHTE

Christian Kravagna: Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts

Tribunal NSU-Komplex auflösen, Köln, 17-21. Mai 2017, Foto: Jasper Kettner

Im deutschsprachigen Raum sind die Cultural Studies weder verbreitet noch so anerkannt wie in den USA und Großbritannien. Erst mit der Debatte um die kolonialistische Raubkunst im Kontext des Humboldtforums wird der Nachholbedarf einem breiteren Publikum deutlich. Die Restitution der angeeigneten Kunstwerke erfordert für einen Perspektivenwechsel dringend das Instrumentarium der Cultural Studies, um westliche Praktiken des Sammelns, der wissenschaftlichen Beschreibung und künstlerischen Aneignung von nicht westlichen Kunstwerken und eurozentrische Weltbilder besser zu verstehen.

Der Kunsthistoriker, Kritiker und Kurator Christian Kravagna erwähnt dieses Thema nur am Rande. Doch dieser Rand dringt am Ende seines Buches ins Zentrum. Denn sein Anliegen ist eine postkoloniale Kunstgeschichte der globalen Moderne, die die internationalen Einflüsse in der Kunst deutlich macht und die verdrängten Einflüsse und vor allem die künstlerischen Subjekte zum Vorschein bringt. Dafür verwendet er den Begriff der „Transmoderne“, um den Anteil von herrschenden und marginalisierten Kulturen an der künstlerischen Produktion deutlich zu machen: „Mit dem Begriff der Transmoderne bezeichne ich die transkulturelle globale Moderne, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus den Kontakten zwischen Akteur*innen unterschiedlicher Herkunft, Positionen im kolonialen Machtgefüge und künstlerisch-intellektueller Sozialisierung hervorgeht.“ Der Skandal der Negation von zum Beispiel afrikanischen Kunstproduzent*innen durch die europäische Moderne wird an der Harlem Renaissance und dem Abstrakten Expressionismus am deutlichsten herausgearbeitet. Am interessantesten ist die Verbindung von antirassistischem politischen Engagement und künstlerischer Produktion. Sich auf die Kritik von Aimé Césaire und Frantz Fanon stützend, fordert der Autor die Einbeziehung der kolonialen und postkolonialen Erfahrung von den antikolonialen und antirassistischen Bewegungen in das Denken einer transmodernen Kunstgeschichte.

Zeitlich grenzt Kravagna die „Transmoderne“ auf den Beginn des 20. Jahrhunderts bis zum Abstrakten Expressionismus in den USA ein. Sie endet um 1968, im Prinzip nach der Dekolonialisation, als dessen Bestandteil er sie betrachtet. Geographisch zieht sie sich von Indien über Afrika nach Nord- und Südamerika. Seine theoretischen Bezüge sind Rabindranath Tagore, W.E.B. Du Bois, Aimé Césaire, Homi Bhabha und die Theoretiker*innen des Black Atlantic wie Paul Gilroy. Der Autor bemüht sich um einen „dritten Weg“ zwischen eurozentristischem Universalismus, nationalistischen Antworten und essentialistischen Entwürfen von Minderheiten. Kravagna stellt den Anspruch westlicher Formen der Kunstgeschichte auf globale Geltung in Frage und bietet eine Alternative, indem er die „Globalisierung der Kunst“ aus ihren Anfängen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erzählt. Dabei betont er die Verbindung zu den befreiungspolitischen Bewegungen des Antikolonialismus, des Panafrikanismus, des Antirassismus und der Bürgerrechtsbewegung in den USA.

Die Beschreibung der Kontakte in der Kunstwelt ist ein Gegenmodell zur herrschenden Form der Begegnung von europäischen Künstler*innen mit Kunstwerken aus anderen Weltregionen, die im Kontext von Weltausstellungen, Völkerschauen, Museen, Reisen in die Kolonialgebiete stattfinden, ohne einen Dialog mit den Produzent*innen dieser Kunstwerke einzugehen. Reisen, wie sie zum Beispiel von Paul Gaugin, Emil Nolde oder Max Pechstein bekannt sind. So verblieb die kanonisierte Moderne in einer kolonisierten Welt. Vor allem nach dem Ersten Weltkrieg bildeten sich neue Beziehungen jenseits kolonialer Grenzen heraus aufgrund der Internationalisierung der antikolonialen und antirassistischen Bewegungen in Asien, Afrika, Europa und den Amerikas. Der Erste Weltkrieg trug über die Mobilisierung von Kolonisierten dazu bei, wie die Russische Revolution, die antikoloniale Politik der III. Internationale und die Négritude-Bewegung Mitte der Dreißigerjahre. Die erste antikoloniale Ausstellung *La Verité sur les Colonies* fand 1931 in Paris statt, organisiert von der Ligue Universelle pour la Défense de la Race Noire, der Liga gegen den Imperialismus und surrealistischen Künstler*innen.

Die Transmoderne richtet sich auch gegen ethnisch fest umgrenzte Kulturräume, konservativen Essentialismus wie er bei Samuel Huntington und rechtspolitischen Formierungen wieder aktualisiert wird. Hier geht es um die „Hybridisierung von kulturellen Praktiken und Produktionen als Gegenbewegung zu den ideologisch scharf gezogenen Grenzen“. Die Entkopplung von Kultur und Territorium hat Paul Gilroy in Black Atlantic überzeugend am Beispiel des Sklavenhandels, des Kolonialismus und der afrikanischen Diaspora erläutert. Als der Faschismus in Europa seinen Höhepunkt erreichte, antworteten Studien zur Transkulturalität aus den beiden Amerikas darauf mit einer Entkopplung von „Rasse“ und „Kultur“ und plädierten für eine Durchlässigkeit und Mischung der Kulturen. Exemplarisch dafür stehen der brasilianische Soziologe Gilberto Freyre und der Kubaner Fernando Ortiz, wie der kubanische Maler Wilfredo Lam, die die Transkulturalität ihrer beiden Länder zur kulturellen Stärke erklärten. Der Versuch, den „Rasse“-Begriff auch wissenschaftlich zu überwinden, ging zu Beginn des 20. Jahrhunderts einher mit der Dekolonisierung des Kulturbegriffs.

Neben den vielen, vielleicht zu vielen genannten Namen und Strömungen sind Kravagnas Analysen der Debatten und Kunstwerke in den beiden Amerikas die tiefgründigsten, die die Transmoderne anhand überzeugender Beispiele Kontur annehmen lassen. Harlem wird zwischen 1910 und 1930 zum Zentrum eines neuen auch künstlerischen schwarzen Selbstbewusstseins. Kravagna betrachtet vor allem die Bedeutung traditioneller schwarzer Kunst für die Herausbildung eines Schwarzen Modernismus. Dies gelingt besonders am Beispiel von Norman Lewis, Aaron Douglas und Hale Woodruff. Afrikanische Kunstwerke werden nicht mehr aus anthropologischer Perspektive betrachtet, sondern als eigenständige Kunstwerke verstanden. Dies wird am gelungenen Beispiel der „Ambiguität der Maske“ besonders deutlich, als physisches Objekt, als afrikanisches Artefakt der künstlerischen Inspiration und als Erinnerung an das kulturelle Erbe der Diaspora. Frantz Fanon hat in *Schwarze Haut, weiße Masken* auf eine weitere Bedeutung hingewiesen: ihre Verbindung zu rassistischen Stereotypen, erzwungenen Rollenspielen und strategischer Maskierung. Wie auf das von der weißen Kultur produzierte Bild seiner selbst reagieren? Aaron Douglas gelingt die Verknüpfung einer imaginierten afrikanischen Vergangenheit mit der Geschichte der Sklaverei und der zukünftigen Befreiung der Afroamerikaner*innen. Mit der Dekolonisierung verschiebt sich der Fokus einer politischen Interpretation afrikanischer Kunst und auf eine symbolische Wiedereroberung dieser Werke. Es handelt sich dabei auch um eine Auseinandersetzung um Rechte und Anerkennung.

Die westliche Kunsttheorie in der Mitte des 20. Jahrhunderts sah in den Worten von Clement Greenberg das „Wesen“ einer künstlerischen Gattung darin „was in jeder einzelnen Kunst einzigartig und irreduzibel ist“, also die Bestimmung des Eigenen und die Ausgrenzung alles Uneigentlichen. In Bezug auf die Malerei bedeutete das den Ausschluss des Figurativen, des Plastischen und des Narrativen. Auch die Vermischung mit anderen Künsten wurde als Bedrohung gesehen. In den Siebzigerjahren wurde diese Kunstbetrachtung stark kritisiert und mit der Segregationspolitik in den USA in Verbindung gebracht. Greenbergs Kunsttheorie war vor allem mit dem damals vorherrschenden Abstrakten Expressionismus verbunden. Greenberg war vom Kommunisten

in den Vierzigerjahren ins antikommunistische Lager gewechselt und behauptete, der Abstrakte Expressionismus sei a-politisch und wahrhaft amerikanisch. Was bedeutete dies für nicht weiße Künstler*innen der Zeit? Kravagna erzählt dies am Beispiel von Norman Lewis, der sich zwischen den Welten bewegte und auch zum Umfeld des Abstrakten Expressionismus gezählt werden kann. Während Barnett Newman und Greenberg für eine „Reinheit der Kunst plädieren", optiert Norman Lewis geschickt für eine Politisierung der Kunst. Beim Abstrakten Expressionismus war die unpolitische Aneignung indigener Kunst eine der Voraussetzungen zur Glättung sozialer Differenzen und Erfahrungen im Nordamerika des 20. Jahrhunderts. Kravagna verweist darauf, dass nicht weiße Künstler*innen beim Abstrakten Expressionismus eine Ausnahme darstellten. Die afroamerikanische Moderne verband seit der Harlem Renaissance der Zwanzigerjahre Literatur, Musik und Malerei. Der weiße Terror mit Rassensegregation und Lynchjustiz spielt in dieser Kunst eine wichtige Rolle. Der weiße Terror wird als ständige physische und psychische Bedrohung wahrgenommen. Dies wird in der Malerei von Norman Lewis so deutlich wie in den Romanen und Essays von James Baldwin. Das Interessante an Norman Lewis ist sein Anspruch auf die Universalität einer Schwarzen Moderne, die für ihn zur Kunstgeschichte der Malerei als genuiner Bestandteil gehört. Lewis wächst in Harlem auf, arbeitet unter anderem als Schneider und Seemann und lernt bei der Bildhauerin Augusta Savage zu malen. Lewis ist durchgehend gewerkschaftlich und in der Bürgerrechtsbewegung aktiv. Bis zu den Vierzigerjahren arbeitet er in einem sozialrealistischen Stil. Danach entscheidet er sich ganz adornitisch für die Trennung von politischem Aktivismus und Kunst. Es kann als Zugeständnis an den kunstinstitutionellen Rassismus gewertet werden oder auch als Anspruch, Teil eines als universalistisch deklarierten Kanons zu gelten, als Teil des Abstrakten Expressionismus, was ihm nicht gelingen wird. Norman Lewis hat immer einen Sonderstatus in dieser Gruppe behalten, der Kravagna zufolge an seiner Einzigartigkeit liegt. Seine Malerei ist immer von der äußeren sozialen und politischen Welt durchbrochen, er sieht nie davon ab, politisch aktiv zu sein, schafft es aber, zwischen der weißen und schwarzen Kunstwelt in New York frei zu flotieren. Ab den späten Fünfzigerjahren verweisen seine Bilder auf den Terror des Klu Klux Klan und auf die Märsche der Bürgerrechtsbewegung, wie zum Beispiel sein Bild *Alabama* (1960). So stört er selbst die Trennung von Kunst und Politik indem er auf die gespaltene Gesellschaft verweist. In *America the Beautiful* (um 1960), *American Totem* und *Post Mortem* produziert Lewis „einen Abstrakten Expressionismus, in dem die rassistischen Abgründe der amerikanischen Gesellschaft als unheimliche Wiederkehr des Verdrängten an die Oberfläche dieser Ästhetik der Freiheit treten".

Auch die Arbeiten von Hale Woodruff sind in der Dekolonisierung und den antirassistischen Bewegungen seiner Zeit verortet. Sein Zyklus *The Art of the Negro* bietet Weltkunst aus der Sicht eines afroamerikanischen Künstlers Mitte des 20. Jahrhunderts. Sein Verständnis des Universellen ist die Hervorhebung der Universalität der afrikanischen Kunst. Mit diesem auf Differenz basierten Universalismus knüpft Woodruff an Denker*innen wie Aimé Césaire an. Woodruff war Assistent von Diego Rivera bei der Ausführung der Wandmalereien für das Hotel Reforma in Mexiko Stadt. Ähnlich wie Norman Lewis bewegte sich Woodruff in den Vierzigerjahren zwischen der schwarzen und weißen New Yorker Kunstszene. Er wird einer der ersten afroamerikanischen Kunstlehrer an der New York University und unterrichtet mehrheitlich weiße Kunststudent*innen. Vor den Wandmalereien der Atlanta University ähnelt sein Stil sehr dem Abstrakten Expressionismus. Die Beauftragung der Wandmalerei für eine schwarze Universität im segregierten Süden war eine Herausforderung für den Maler, die nach einer Botschaft verlangte. Woodruff erzählt darin die Geschichte der schwarzen Kunst in ihren globalen und transkulturellen Dimensionen und weitet sie auf die pazifischen und altamerikanischen aus. Sein Zyklus *The Art of the Negro* stellt die Kolonisation dar, die Zerstörung und Plünderung von Kunstwerken, die wie in dem Bild *Parallels* nun nicht mehr eingebettet sind in das Leben ihrer Gesellschaften, sondern isoliert nebeneinander stehen. *The Art of the Negro* ist eine Gegengeschichte der globalen Kunst aus schwarzer Perspektive. Eine Geschichte, die gegen den Strich gebürstet wird, weil sie auch die Geschichte der Machtstrukturen und der Kolonisierten und ihre Kämpfe dagegen ins Zentrum stellt.

Elfriede Müller

Christian Kravagna: Transmoderne.
Eine Kunstgeschichte des Kontakts.
Berlin 2017. 262 Seiten, 24,80 €.

WAS WÄRE, WENN ALLE ITALIENER*INNEN IN DEN SENEGAL REISEN MÜSSTEN, UM MICHELANGELOS PIETÀ ZU BEWUNDERN?

Kunst am Bau für das Humboldt Forum im Berliner Schloss thematisiert die Schuld des Kolonialismus

Sunkoo Kang, Statue of Limitations, Treppenhalle 2

„Unzählige Sammelstücke wurden einst aus den „Schutzgebieten" nach Europa verbracht. Man war fasziniert von der unbekannten Ferne, und niemand fand etwas dabei, andere Kulturen zu erobern. Im Gegenteil, die Völker sollten dankbar sein, endlich zivilisiert zu werden. So dachten nicht nur Händler und Politiker, so dachten auch viele Geistes größen jener Jahre. Sogar Immanuel Kant, den Überphilosophen, schien man auf seiner Seite zu haben: ‚Die Negers von Afrika', hatte Kant geschrieben, 'haben von der Natur kein Gefühl, welches über das Läppische stiege.' Aufklärung und Unterwerfung schlossen sich keineswegs aus." (Hanno Rautenberg, Die Zeit, 11/2018)

ZWEITER OFFENER, ZWEIPHASIGER KUNST-AM-BAU-WETTBEWERB HUMBOLDT FORUM IM BERLINER SCHLOSS

Kunststandorte: Decke im 3. OG und/oder zentraler Luftraum in der Treppenhalle

Aufgabe gemäß Bundestagsbeschluss aus dem Jahre 2007 war es, die Rekonstruktion des früheren Berliner Schlosses als Humboldt Forum zu vollziehen. Der Siegerentwurf des Architekturwettbewerbs im Jahre 2008 war von Franco Stella.

Das Humboldt-Forum im Berliner Schloss soll vor allem ein Schaufenster der Weltkulturen und der Wissenschaftsgeschichte im Geiste der Humboldt-Brüder sein. Die Museumsinsel als UNESCO-Weltkulturerbe mit ihren berühmten Sammlungen sollte mit den außereuropäischen Sammlungen des Ethnologischen Museums und des Museums für Asiatische Kunst komplettiert werden. Die Kulturen der Welt im zukünftigen Humboldt Forum treten durch den stadträumlichen Bezug zu den Zeugnissen europäischer Kunst- und Kulturgeschichte auf der Museumsinsel in einen erfahrbaren und bewussten Dialog. Im Übrigen kehrt das Humboldt Forum zu den Quellen des Sammelns in Berlin zurück. Das Berliner Schloss beheimatete u. a. einst die Kunstkammer, die den Ursprung der sukzessiv entstehenden Berliner Museen bildete. Neben den Museen und Ausstellungen sollen nun wissenschaftliche und künstlerische Veranstaltungen aller Art stattfinden.

Ein Kunst-am-Bau-Projekt in der zentralen Treppenhalle, die als vertikale und horizontale Verteilerzone die verschiedenen Museen und Veranstaltungsbereiche erschließt, soll diese neuen kulturellen Botschaften des Hauses vermitteln, insbesondere im Hinblick auf das Thema dieses Wettbewerbs – das Humboldt Forum als „kosmopolitischer Ort", als „Ort der Welt". Ziel ist die Schaffung einer angemessenen Kunst am Bau. Dazu standen in der Treppenhalle der Deckenbereich über dem 3. Obergeschoss und/oder der zentrale Luftraum im 2. und 3 Obergeschoss zur Verfügung. Das Humboldt Forum als kosmopolitischer Ort soll Fragen des Zusammenlebens von Kulturen und Nationen in durchaus neuer und ungewohnter Weise ansprechen und damit auch Grundfragen von Natur und Kunst aufwerfen. In diesem Sinn sind zum Beispiel das ganzheitliche Denken von Alexander von Humboldt wie auch die Verteidigung kultureller Autonomie im Sinne Wilhelm von Humboldts Themen des Hauses. Dies soll eine thematische Leitlinie für die künstlerische Ausgestaltung sein.

Die Ausschreibung erfolgte gemäß Leitfaden Kunst am Bau (BMUB 2012) und in Anlehnung an die Richtlinie für Planungswettbewerbe (RPW 2013).

In der ersten Wettbewerbsphase wurden 136 Entwurfsarbeiten eingereicht. Davon wurden 19 Entwürfe für die zweite Phase ausgewählt. Eingereicht wurden 17 Entwürfe.

ENGERE WAHL

In die engere Wahl der zweiten Wettbewerbsphase gelangten die Entwürfe „Memory Maps" (Tarnziffer 1973), „Kosmos" (Tarnziffer 1975) und „Statue of Limitations" (Tarnziffer 1983). Die Preisrichterinnen und Preisrichter verfassten in Gruppen die schriftlichen Beurteilungen:

Das Kunstwerk „Memory Maps" nimmt Bezug auf historische Stabkarten, wie sie im 19. Jahrhundert im Südpazifik in Gebrauch waren. Die Berliner Sammlung im Ethnologischen Museum verfügt über herausragende Beispiele, weshalb sich für den Besucher eine unmittelbare Verbindung zur Ausstellung im Humboldt Forum ergeben dürfte. Das Kunstwerk ist dreigeteilt und hängt frei im Luftraum, füllt diesen großflächig ohne erdrückend zu wirken. Der filigrane Charakter des Kunstwerkes führt einen interessanten Dialog mit der klaren

Sunkoo Kang, Statue of Limitations Treppenhalle

orthogonalen Struktur der Architektur des Hauses. Aus der reinen Seitenansicht des Hauses entfaltet das Kunstwerk aufgrund seiner linearen Hängung nicht seine volle Wirkung, sollte aber trotzdem von Treppe und Rolltreppe aus einsehbar sein, man muss sich die Arbeit in seiner Ganzheit erschließen. Die Farbgebung – blau, rot, gelb wirkt überraschend. Insgesamt stellt das Kunstwerk einen inspirierenden Beitrag zur Wettbewerbsaufgabe dar.

Die Arbeit „Kosmos" steht in ihrer Farbigkeit in der Tradition barocker Deckenmalereien. Dabei handelt es sich hier um eine moderne Arbeit mit modernen Materialien und Technologien. Die Arbeit fügt sich gut in die Architektur ein und spannt einen lichtdurchfluteten Sternenhimmel über die gesamte Treppenhalle. Die Stärke der Arbeit liegt in ihrer Leichtigkeit und Harmonie mit dem Raum.

Das gewählte Thema Kosmos passt nicht nur zum Thema des Hauses im Sinne der Humboldt-Brüder, sondern soll die Besucher auch inspirieren, neue Welten im 2. und 3. Obergeschoss zu erkunden. Die raumfüllende Installation wird schon von weitem sichtbar sein und neugierig machen. Sowohl das Werk als auch der Raum kann als Gesamtkunstwerk wahrgenommen werden.

Der Entwurf „Statue of Limitations" sieht eine zweiteilige, schwarz patinierte Bronzeplastik in Form einer Flagge auf Halbmast vor, die an zwei Orten in Berlin errichtet werden soll. Die obere Hälfte der Flagge und des Masts soll auf dem Nachtigalplatz des Afrikanischen Viertels in Berlin-Wedding aufgestellt werden, die untere Hälfte im zentralen Treppenhaus des Humboldt Forums. Die Skulptur überzeugt die Jury als Metapher der Erinnerung an den Kolonialismus, ihr Titel spielt auf den juristischen Terminus der Verjährungen („Statute of Limitations") an. Die Arbeit versteht sich als permanente Aufforderung, sich kritisch mit der Kolonialgeschichte auseinanderzusetzen. In einem dezentralen Konzept verbindet sie mehrere symbolisch aufgeladene Orte in Berlin und ihre Historie. Der Künstler selbst versteht seine Arbeit als Ausdruck von „gemeinsamer Erinnerung", die sich „auf den gleichberechtigten kulturellen Austausch zwischen Gruppen verschiedener nationaler Identität und die damit verknüpfte Bildung einer (zukünftigen) gemeinsamen Geschichte" richte.

Nach kontroverser Diskussion überzeugt der Entwurf „Statue of Limitations" die Mehrheit der Jury als Vorschlag, der in Aussage und Reflexion inhaltlich und thematisch wie auch formal weit über die anderen eingereichten Vorschläge hinausragt. Er reflektiert die Geschichte des Kolonialismus, wie auch dessen Folgen bis in die Gegenwart und fungiert deshalb als Denkzeichen, das über den Ort des Humboldt Forums programmatisch hinausweist. Indem der Entwurf den Nachtigalplatz (dessen Umbenennung noch umstritten ist, obwohl Gustav Nachtigal einer der Wegbereiter des deutschen Kolonialismus war) in Berlin-Wedding in der Nähe des U-Bahnhofs „Afrikanische Straße" mit einbezieht, stellt er eine direkte Verbindung zu einem anderen Ort in der Stadt her, dem die Geschichte bis heute unmittelbar eingeschrieben ist.

Jener Impuls einer kritischen Befassung teilt sich in Gestalt einer durchgehend schwarzen Bronze mit, in der der Fahnenmast wie auch die Fahne selbst realisiert werden soll. Die Teilung des Objekts und seine Platzierungen an zwei Standorten

Tim Trantenroth

ist aus den erwähnten Motiven nicht nur überaus schlüssig, sie mag auch eine als neuralgisch empfundene Teilung der Welt überhaupt in unterschiedliche Einflusssphären mit unterschiedlichen politischen, ökonomischen und kulturellen Gewichtungen symbolisieren.

In diesem Sinne bleibt auch den Betrachtenden der Skulptur an beiden Orten die Anschauung einer Ganzheit vorenthalten. Die Skulptur verkörpert vielmehr in sich selbst ein fragmentarisches Ganzes,das sich in den Augen der Jurymehrheit ausgesprochen stimmig in die Architektur und dem anderen vorgesehenen Ort einfügen dürfte. Insgesamt sieht der Entwurf „Statue of Limitations" keine dekorative, den Ort ausschmückende Lösung vor, sondern verpflichtet zu einer hinterfragenden Haltung.

FESTLEGUNG DER PREISE

Das Preisgericht bestätigt einvernehmlich entsprechend der Auslobung drei Preise zu vergeben und folgende Empfehlungen zur Realisierung der Arbeit „Statue of Limitations": Die Genehmigungsfähigkeit und Realisierbarkeit des Kunstwerkes zu prüfen und den Künstler durch die Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss zu unterstützen. Die Fachjury bietet der Stiftung die Beratung im weiteren Umsetzungsprozess zur Realisierung des 1. Preises an. Gemäß Leitfaden Kunst am Bau (Kapitel 7.3) war im Protokoll festzuhalten, dass der Nutzer gegen den 1. Preis gestimmt hat.

1. Preis 1983 Sunkoo Kang, Berlin
2. Preis 1975 Horst Gläsker, Düsseldorf
3. Preis 1973 Prof. Renata Stih und Prof. Frieder Schnock, Berlin

DER SIEGERENTWURF WIRD REALISIERT

Das Humboldt Forum im rekonstruierten Berliner Schloss soll ab Ende 2019 vor allem ethnologische Objekte und asiatische Kunst zeigen, die häufig aus der Kolonialzeit stammen. Nach öffentlicher Kritik an dem Ausstellungskonzept sind mittlerweile auch an vielen Stellen in der Dauerausstellung Informationen über die Exponate und ihre Geschichte sowie ein Gedenkraum geplant; letzterer wurde in den Medien mit dem Stellenwert einer Autobahnkirche verglichen. Ob das ausreicht, um die Widersprüche des Hauses und die schwere moralische Belastung ganzer Museumssammlungen aufzulösen, wird sich zeigen müssen. Ein guter Anstoß für die Auseinandersetzung mit dieser Geschichte ist – mittlerweile – Hermann Parzinger zufolge auch das Kunstwerk „Statue of Limitations". Damit leistet die Kunst einen Beitrag zur Aufklärung.

Patricia Pisani
Künstlerin

Auslober: Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung
Fachpreisrichter*innen: Georg Imdahl (Kunstakademie Münster,Vorsitz), Christiane Lange (Direktorin Staatsgalerie Stuttgart/ vertreten durch Dietmar Rübel, Akademie der Bildenden Künste München), Nicolaus Schafhausen (Direktor Kunsthalle Wien), Nevin Aladag (Bildende Künstlerin, Berlin/vertreten durch Ulrike Rosenbach), Egill Saebjörnsson (Bildender Künstler, Berlin)
Stellvertretende Fachpreisrichter*innen: Ulrike Rosenbach, Künstlerin, Köln, Patricia Pisani, Künstlerin Berlin, Dietmar Rübel, Akademie der Bildenden Künste München
Sachpreisrichter*innen: Horst Bredekamp (Gründungsintendant des Humboldt Forums/durch Hermann Parzinger (Präsident der Stiftung Preußischer Kulturbesitz) vertreten, Hans-Dieter Hegner (Vorstand Bau, Stiftung Humboldt Forum), Franco Stella (Architekt), Monika Thomas (Ministerialdirektorin, Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz, Bau und Reaktorsicherheit)
Vorprüfung: Marie-Luise Birkholz (Bildende Künstlerin, Kunstwissenschaftlerin), Stefan Mathey, (Bildhauer und Architekt), Hans-Dieter Hegner, (Vorstand Bau, Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss), Jana Seehusen (Bildende Künstlerin und Kunstwissenschaftlerin), Dorothea Strube (Kunstvermittlerin)
Realisierungsbetrag: 300.000 Euro
Aufwandsentschädigung (zweite Wettbewerbsphase): 3.000 Euro
Preissumme: 25.000 Euro (à 12.000, 8.000, 5.000)
Verfahrenskosten: unbekannt

1952 veröffentlichte Frantz Fanon in Paris sein Buch *Peau noir, masques blancs – Schwarze Haut, weiße Masken* in der deutschen Übersetzung. Das Buch wird heute als einer der Gründungstexte des postkolonialen Diskurses in Anspruch genommen, sein psychoanalytisch und existenzphilosophisch geschulter Autor gilt als wichtiger, radikaler Vordenker und politischer Aktivist der Dekolonisierung. In einem zentralen Kapitel dieses Buches schildert Fanon in eindrucksvoller Stilisierung der Sprache die „erlebte Erfahrung des Schwarzen" als existentielles Drama. Er erzählt dort von einer paradigmatischen Situation: „In der Eisenbahn ging es nicht mehr um die Erkenntnis meines Körpers in der dritten Person, sondern in der dreifachen Person. In der Eisenbahn überließ man mir nicht einen, sondern zwei, drei Plätze. Schon amüsierte ich mich nicht mehr. Ich entdeckte keine fiebernden Koordinaten der Welt. Ich existierte dreifach: ich nahm Platz ein. Ich ging auf den anderen zu…, und der andere verflüchtigte sich, feindselig, aber nicht greifbar, durchsichtig, abwesend." Fanon beschreibt und analysiert den Effekt einer solchen und ähnlicher Erfahrungen als den eines Angriffs auf das Körperschema einer Person, unter dem dieses Körperschema zusammenbricht und einem epidermischen Rasseschema Platz macht. Von einer vergleichbaren Erfahrung wird auch in Maria Linares' im Jahr 2016 erstmals in Recife in Brasilien realisierten und seitdem sich fortlaufend weiter entwickelnder Arbeit *Re-Enacting Offences* berichtet. Eine Frau erzählt hier von einem Erlebnis, welches ihr ebenfalls in einem öffentlichen Verkehrsmittel, in einem Omnibus widerfahren ist, mit dem sie zur Universität fahren wollte. Ein männlicher Passagier hatte seine Tasche nicht von dem letzten freien Sitzplatz räumen wollen, weil er es aggressiv ablehnte, neben einer schwarzen Frau zu sitzen, und er gab seinem Rassismus in sprachlich drastischer, teils auch sexistischer Form Ausdruck, beleidigte und beschimpfte die Frau. Die Frau erzählt von der Intensität ihrer Kränkung, ihrer tiefen Verunsicherung, die durch dieses Erlebnis ausgelöst wurde, sie erzählt von ihrer Wut und ihrer Empörung, auch auf die anderen Passagiere im vollbesetzten Bus, die nicht eingegriffen, nicht das Wort erhoben und ihr beigestanden haben.

Bei dem Kunstprojekt *Re-Enacting Offences* handelt es sich um eine Video-Installation, welche sich mit der Alltäglichkeit von Diskriminierung auseinandersetzt. Protagonist*innen berichten vor laufender Kamera an einem von ihnen selbst gewählten Schauplatz von ihren Erfahrungen. Es geht jedoch ausdrücklich nicht ausschließlich darum, von diskriminierenden Herabsetzungen zu erzählen, die den Protagonist*innen selbst zugestoßen sind. Explizit geht es auch darum, von Situationen zu sprechen, in denen sie selbst andere diskriminiert und herabsetzend behandelt haben. Eine junge Frau, fast noch ein Mädchen, in einem gepunkteten Kleid mit Spitzenkragen etwa erzählt vor der Kulisse einer von Cafés gesäumten Hafenpromenade selbstbewusst und gestenreich von den ambivalenten Gefühlen, die für sie damit verbunden waren, die weiße Freundin eines Freundes offensiv schlecht zu behandeln. In die Schuldgefühle, die in dieser Erzählung zur Sprache gebracht werden, mischen sich kaum verhohlen Funken von Genugtuung über die Gelegenheiten, als junge schwarze Frau, die tagtäglich mit Diskriminierung zu kämpfen hat, jemanden schlecht zu behandeln, die als Angehörige einer weißen Mittelschicht in zahlreiche soziale Privilegien hineingeboren wurde. Die Selbstbewusstheit der Protagonistin, Bewusstheit auch der eigenen emotionalen Ambivalenz, artikuliert sich subtil in der leicht untersichtigen Kameraposition, während die Erzählungen anderer Darsteller*innen teilweise aus einer minimal erhöhten Perspektive aufgenommen wurden.

Die beiden hier erwähnten Szenen wurden in Recife, Brasilien aufgenommen, jenem von der Künstlerin bewusst für ihr Projekt ausgewählten Ort, an dem im 16. Jahrhundert erstmals afrikanische Sklaven in Zuckerrohrplantagen eingesetzt wurden. Die Zahl der von den portugiesischen Kolonisatoren aus Afrika nach Brasilien in die Sklaverei verschleppten Afrikaner wird heute auf über fünf Millionen geschätzt. Aber die Geschichten, die für das Projekt *Re-Enacting Offences* vor der Videokamera erzählt werden – da *Re-Enacting Offences* an verschiedenen Schauplätzen weiter entwickeltet wird, wächst die Zahl der Videofragmente ständig – handeln nicht ausschließlich von rassistischer Anfeindung, auch wenn diese Erzählungen breiten Raum einnehmen; sie handeln auch von Erfahrungen aktiver wie passiver sozialer und sexueller Diskriminierung.

Den Videointerviews voraus geht eine Phase, in der die für die Teilnahme an dem Projekt gewonnenen Protagonisten an einer so genannten Anti-Bias-Werkstatt teilnehmen. Der am Pacific Oak College in Kalifornien in den 1980er Jahren entwickelte Anti-Bias-Ansatz in der antidiskriminierenden Bildungsarbeit zielt darauf ab, für die Allgegenwart und Alltäglichkeit von Vorurteilen und Diskriminierung zu sensibilisieren, sowie ein Bewusstsein für den Zusammenhang zwischen

RE-ENACTING OFFENSES IN DRESDEN

Ein Kunstprojekt von Maria Linares

individuellen Vorurteilen und gesellschaftlich verankerten Macht- und Herrschaftsverhältnissen zu schaffen. In Workshops geht es darum, sich auf Grundlage eigener Erfahrungen mit Macht und Ohnmacht unter den Bedingungen diskriminierender Strukturen auseinanderzusetzen, sich der eigenen Position erinnernd und selbstreflexiv sowie im Austausch mit anderen bewusster zu werden und Handlungsmöglichkeiten zu entwickeln. Die Teilnehmer*innen an *Re-Enacting Offences* werden danach gefragt, wann sie sich selbst diskriminiert gefühlt haben und nach den damit verbundenen Emotionen, sie werden aber auch danach gefragt, wann und wie sie selbst jemand anderen diskriminiert haben und mit welchen Gefühlen dieses verknüpft war. In einem zweiten Schritt werden sie aufgefordert, von ihren Erfahrungen vor der ganzen Gruppe zu erzählen, bevor sie dann vor laufender Kamera diese Erzählung an einem selbst gewählten Ort wiederholen. In den Video-Fragmenten handelt es sich also nicht um spontane Darstellungen aus einem akuten Affekt heraus, sondern um in der Erinnerung aktualisierte und durch mehrfache Erzählung, durch Schauplatz und Kameraperspektive formierte und transformierte Erfahrungen. Es geht nicht weniger um die Affektivität dieser Erfahrungen, auch wenn die Heftigkeit der Gefühle oder Intensität der Kränkungen in den Berichten teils deutlich spürbar bleibt, als vielmehr um die produktiven Möglichkeiten von Reflexion um Denkräume, die zu neuen Spiel- und Handlungsräumen werden können.

Re-Encating Offences war zunächst als 3-Kanal-Video-Projektion für einen abgedunkelten, neutralen Innenraum konzipiert, in dem die hellen Videobildschirme wie Fenster in die Welt der Protagonist*innen wirken und auch die Betrachter*innen in diese Welt blicken lassen. 2017 und 2018 wurde das Projekt in Dresden als Kunst im Stadtraum fortgesetzt. Auch in den in Dresden entstandenen Videoaufnahmen spielt alltäglicher Rassismus eine wichtige Rolle, wie könnte es in der Hauptstadt von Pegida anders sein. Deutlich wird hier aber auf eindrückliche Weise, dass Diskriminierung viele unterschiedliche Facetten entfalten kann. Ein körperlicher Defekt wie eine Gaumenspalte kann zu sozialem Ausschluss führen, ebenso wie eine kleinbürgerliche Herkunft in der DDR.

Für Dresden hat die Künstlerin an der Konzeption ihrer Arbeit eine wichtige Modifikation vorgenommen. Auch in Dresden ging es zunächst darum, Freiwillige zu finden, die bereit waren, an einer Anti-Bias-Werkstatt teilzunehmen und dann vor laufender Video-Kamera über ihre passiven und aktiven Diskriminierungserfahrungen zu berichten. Die Ausstellung der Video-Projektionen allerdings sollte nicht in einem Ausstellungsraum stattfinden. Ausgewählt wurden dafür von der Künstlerin Einkaufszentren in drei verschiedenen Dresdener Stadtteilen, die Centrum-Galerie in der Dresdener Altstadt, die Löbtau-Passage und das Prolis-Zentrum. Repräsentiert waren damit auch stadträumliche Umgebungen diverser sozialer Zusammensetzung. Während etwa die Centrum-Galerie vielleicht nicht die am stärksten besuchte Einkaufspassage in der Dresdener Altstadt ist – dies ist die Altmarkt-Galerie, die eine Zusammenarbeit mit der Künstlerin abgelehnt hatte –, liegt die Centrum-Galerie doch in dem seit den 1990er Jahren stark umgebauten und von zahlreichen Touristen frequentierten Gebiet um die prominente Prager Straße, die vom Bahnhof aus ins Zentrum der Altstadt führt und eine der Haupteinkaufsstraßen ist. Prohlis, im Südosten der Stadt gelegen, hingegen ist ein Plattenbau-Gebiet, in dem das durchschnittliche Haushaltseinkommen deutlich unter dem Durchschnitt in der Stadt liegt. Löbtau gilt, auch in sozialer Hinsicht, als bunt gemischter Stadtteil, in den es aufgrund der Nähe zur Universität und noch moderater Mieten viele Studierende zieht. Gezeigt wurden die Video-Installationen in Prohlis im Schaufenster eines Kulturzentrums, KIEZ (Kultur im Einkaufszentrum), ein Projekt des Societaets-Theaters in Dresden, welches seine Räumlichkeiten auch für zwei der Anti-Bias-Werkstätten zur Verfügung gestellt hat. Jede*r, der das Einkaufszentrum besuchte, konnte sie in diesem Schaufenster sehen. Auch in der Löbtau-Passage wurden die Videos in einem Schaufenster präsentiert. In der Centrum-Galerie, die auch Schauplatz der musikalisch begleiteten Eröffnung des Kunstprojektes wurde, hatte der Media-Markt Unterstützung für die Präsentation als Video-Installation gegeben. Tatsächlich handelt es sich bei Einkaufszentren nicht um den öffentlichen Raum; sie befinden sich in Privatbesitz, und die Öffentlichkeit, die von den Einkaufsangeboten und Dienstleistungen in einem Einkaufszentrum Gebrauch macht, ist, auch wenn dies den Einzelnen oft wenig bewusst wird, eine kontrollierte Öffentlichkeit. Bettler etwa und Wohnungslose werden durch, in der Regel private, Wachdienste fern gehalten, um den ungestörten und vermeintlich sicheren Konsum zu gewährleisten. Dennoch sind Einkaufszentren für zahlreiche Passant*innen viel frequentierte, leicht zugängliche Örtlichkeiten zur Deckung alltäglicher Bedarfe. Es sind aber nicht ausschließlich Konsumbedürfnisse, die in Einkaufspassagen geschürt und gestillt werden. Einkaufspassagen sind auch die klassischen Orte der Flaneure im Schnittpunkt sozialer Kreise, wie es Georg Simmel genannt hat. Sie bieten seit dem 19. Jahrhundert Stoff für Reflexion und Erzählungen. Erzählungen und Reflexion, das ist es unter anderem, was *Re-Enacting Offences* anzubieten hat.

Das Projekt von Maria Linares wurde in Dresden realisiert in Zusammenarbeit mit dem Kunsthaus Dresden – der Städtischen Galerie für Gegenwartskunst und gefördert von der Kunstkommission der Landeshauptstadt Dresden. Unterstützung erhielt das Projekt zudem von der Apotheke Löbtau-Passage, des Media-Marktes in der Centrum-Galerie sowie durch das Center-Management der drei Einkaufszentren Prolis-Zentrum, Löbtau-Passage und Centrum-Galerie. *Re-Enacting Offenses* war vom 8. Mai bis zum 25. Juni 2018 in den drei genannten Einkaufszentren in Dresden zu sehen.

Bettina Uppenkamp
Professorin für Kunst- und Bildgeschichte an der Hochschule für bildende Künste Hamburg

Fotos: María Linares, Re-Enacting Offences, 2018

40 JAHRE KUNST IM KONTEXT

Rückblick auf die Geschichte eines Instituts an der Universität der Künste Berlin

Vier Jahrzehnte – das ist die Zeitspanne eines gesamten Berufslebens. Die Ausstellung „40 Jahre Kunst im Kontext“ richtete den Blick zurück auf die Anfänge des Instituts im alten Westberlin, ließ die Entwicklungsetappen Revue passieren und mündete in der Frage, wie sich die damaligen Ziele und Ideen verändert haben und was sie für Gegenwart und Zukunft bedeuten könnten. Claudia Hummel, wissenschaftliche Lehrkraft am Institut, hatte die Ausstellung gemeinsam mit Studierenden erarbeitet und im Dezember 2018 bereits im Foyer des Hauptgebäudes der UdK gezeigt. Zur Eröffnung in der um viele Medienangebote erweiterten Schau in der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst (nGbK) im Februar 2019 kamen auch zahlreiche Weggefährten der früheren und der späteren Jahre, Studierende und Lehrende, die das Profil des Instituts geprägt und immer wieder verändert haben. Man hatte fast den Eindruck eines großen Klassentreffens, bei dem Erinnerungen an Projekte durch die Fülle der Bild-Text-Präsentationen und durch audio-visuelle Fundstücke aus dem Archiv wiederbelebt, ausgetauscht und gedanklich neu auf den Prüfstand gestellt wurden. Die Ausstellung machte die in den vier Jahrzehnten entwickelten zeitspezifischen Fragestellungen, Diskurse und künstlerischen Arbeitsweisen anschaulich. Kommentiert und vertieft wurde die dokumentarische Zeitreise durch Kunstwerke und Interventionen aktueller und ehemaliger Studierender des Instituts. Den Anstoß zur Beschäftigung mit der Institutsgeschichte hatte 2011 ein Seminar gegeben, das die 2018 verstorbene, eng mit der nGBK verbundene künstlerische Lehrkraft Katja Jedermann gemeinsam mit Claudia Hummel durchgeführt hatte.

Die Geschichte des Instituts für Kunst im Kontext begann 1978 mit dem „Modellversuch Künstlerweiterbildung“, der als Studiengang zur Erweiterung des Berufsfeldes bildende Kunst in die Hochschule (heute Universität) der Künste Berlin aufgenommen wurde. Die Vorgeschichte dieses offiziellen Starts ist eng mit den gesellschaftlichen Umwälzungen und kulturpolitischen Erneuerungen der frühen 1970er-Jahre verbunden, mit den sozialpolitischen Forderungen und der Aufbruchstimmung des ersten Künstlerkongresses in der Frankfurter Paulskirche 1971 („Heraus aus den Ateliers“), mit der Gründung des gewerkschaftlichen Berufsverbandes bildender Künstler (BBK) im selben Jahr, mit der im Auftrag der Bundesregierung erstellten Studie „Künstlerreport“ 1975, die die schwierige soziale Lage der Künstlerinnen und Künstler aller Sparten erstmals öffentlich machte, und mit der Herausbildung eines neuen Selbstverständnisses für künstlerische Arbeit. Seit Mitte der 1970er Jahre gab es zudem intensive Bemühungen, Inhalte und Verfahren für Kunst im öffentlichen Raum mit Transparenz und Partizipation zu verbinden. Alle diese Debatten wie auch die Konzeption des „Modellversuchs Künstlerweiterbildung“ selbst waren eng mit den Ideen und Zielen der Studentenbewegung verbunden. Demokratisierung der Kunst – wie könnte das aussehen? Welche neuen Arbeits- und Handlungsfelder können mit dem Motto „Kultur für alle“ erschlossen werden? Wie lässt sich Partizipation mit künstlerischem Anspruch verbinden? Der Modellversuch sollte das weite Spannungsfeld von ästhetischer Arbeit im gesellschaftlichen Kontext ausloten.

Tatsächlich begann seine Vorgeschichte ebenfalls in den frühen 1970er-Jahren. Dieter Ruckhaberle, der 2018 verstorbene Maler, Mitbegründer der IG Medien und des Kultur- und Bildungswerks, der Bildhauerwerkstatt und der Druckwerkstatt des bbk berlin, damals Leiter des Kunstamtes Kreuzberg (und später der Staatlichen Kunsthalle Berlin), hatte mit einer Projektgruppe namens „Kunst und Erwachsenenbildung“ das Konzept für ein Weiterbildungszentrum entwickelt, propagiert und durch diverse Instanzen geführt. Als die Berliner Hochschule der Künste bereit war, gemeinsam mit dem Bundesverband bildender Künstler die Trägerschaft zu übernehmen, bewilligte das Bundesministerium für Bildung und Wissenschaft 1976 die Finanzierung einer Vorlaufphase, in der ein Curriculum für 25 Wochenstunden entwickelt wurde. Koordinatorin bis 1979 war Christiane Zieseke, Kulturmanagerin und -politikerin (und später kulturpolitische Sprecherin der Berliner Grünen) Das Curriculum umfasste Grundkurse („Kulturelle Erwachsenenbildung“, „Kulturarbeit mit Jugendlichen“, „Kunst und Gesellschaft“), 20 Wahlkurse (darunter Kunst im öffentlichen Raum) und Projekte in Bereichen der Kunstvermittlung in Zusammenarbeit mit Museen und Kulturinstitutionen sowie der Kulturarbeit mit gesellschaftlichen Gruppen; so engagierte man sich damals stark in gewerkschaftlicher Kulturarbeit („Kunst im Betrieb“).

Der „Modellversuch Künstlerweiterbildung“ begann die Arbeit 1978 zunächst in Räumen der HdK im Bau des alten Joachimstaler Gymnasiums. Schon einige Monate später konnte er nach Kreuzberg in die Köthener Straße 44 umziehen,wenige Schritte vom Potsdamer Platz entfernt, direkt neben der Grenzmauer. Dieter Ruckhaberle war es gelungen, den bbk berlin zu bewegen, für die Nutzung durch den Modellversuch diesen Altbau am Rand des alten West-Berlin zu kaufen, der bis zum Mauerfall von Stadtbrachen und ruinösen Gebäuden umgeben und deshalb recht preiswert, für nur 500 000 Mark, zu erwerben war. In einer Szene des Films „Himmel über Berlin“ von Wim Wenders aus dem Jahr 1987 geht Curt Bois mit Otto Sander über eine riesige Wiese auf holprigem Grund und sucht – vergeblich – den durch Kriegszerstörungen, Mauerbau und Abrisse verschwundenen Potsdamer Platz, während im Hintergrund das Haus Köthener Straße 44 zu sehen ist. Studierende aus Westdeutschland konnten dort in zwei Wohngemeinschaften untergebracht werden, während Erdgeschoss und erster Stock für Seminare und Büros genutzt wurden. Direkt gegenüber stand 1980 bis 1985 das Zelt des von einer Wagenburg umgebenen Tempodroms, damals gegründet als alternative Spielstätte, mit deren experimentellen Ideen das heutige Neue Tempodrom auf dem Anhalter-Bahnhofs-Gelände nichts mehr gemein hat. Im selben Block, zur Dessauer Straße hin, befand sich das Atelier von Karl Horst Hödicke, der die im Bewusstsein der West-Berliner weitgehend vergessene Stadtlandschaft zwischen Potsdamer Platz und Martin-Gropius-Bau in expressiven Bildern festhielt. Die stadträumliche Leere, das „Terrain Vague“, von manchen westdeutschen Studierenden damals nur als öde empfunden, motivierte viele andere gerade dazu, kreative Ideen für die Schaffung eines kommunikativen Raumgefühls, einer neuen Art von Urbanität zu entwickeln.

1981 wurde die „Künstlerweiterbildung“ in das reguläre Lehrangebot der HdK übernommen – ein konfliktreicher Vorgang, dessen Nachwirkungen manchmal noch in der Gegenwart anklingen. Vor allem der damalige Fachbereich 1 – Bildende Kunst – lehnte das Konzept der gesellschaftlichen und berufsfeldbezogenen Verortung künstlerischer Arbeit und der Verbindung von künstlerischen und wissenschaftlich fundierten Fragestellungen grundsätzlich ab, da es nicht dem tradierten Bild der autonomen Künstlerpersönlichkeit entsprach. Die „Kulturpädagogische Arbeitsstelle für Weiterbildung“, so der neue Name, wurde zunächst dem Fachbereich 11 „Ästhetische Erziehung, Kunst und Kulturwissenschaften“ zugeordnet. Erster Institutsleiter wurde Helmut Hartwig, Professor für Ästhetische

Im Eingangsbereich der Ausstellung „40 Jahre Kunst im Kontext“: ein Großfoto aus dem Jahr 1981, fotografiert von Klaus Mantze. Es zeigt das Haus des Modellversuchs Künstlerweiterbildung am Rand des Geländes des ehemaligen Potsdamer Bahnhofs, mit Grenzmauer, Tempodrom und Wagenburg.
Foto: Stefanie Endlich

Der erste Jahrgang der Studierenden vor dem Haus Köthener Straße 44, 1979
Foto: Institut für Kunst im Kontext/Renate Rochner

„Mitmachstadt Bernau“ im Dachgeschoss eines ehemaligen Heeresbekleidungsamtes, realisiert von einer Arbeitsgruppe des Instituts gemeinsam mit etwa 700 Bernauer Schüler*innen und Erwachsenen im Rahmen des Projekts „Kontext Labor Bernau 2015“. Die „Mitmachstadt Bernau“ war eine Wiederaufführung des „Bauvorhabens Mitmachstadt“, 1979 von der Gruppe Leut’werk in einem Seminar des „Modellversuchs Künstlerweiterbildung“ entwickelt und bis 1981 in sechs westdeutschen Städten durchgeführt.
Foto: Claudia Hummel

Erziehung. Ihm folgten Michael Fehr (2005 bis 2014), Christiane Post (bis 2016) und Jörg Heiser. Darüber hinaus arbeiteten hier im Lauf der Zeit etwa 20 hauptamtlich Lehrende und drei Gastprofessorinnen. 1994 zog das Institut in eine Fabriketage in der Bülowstraße 66. Vier Jahre später wurde schon wieder gepackt: Domizil war nun und ist bis heute das von Robert Tepez, Architekt der Nachkriegsmoderne, entworfene, mittlerweile denkmalsgerecht sanierte Gebäude am Einsteinufer 43-53, das auch die Universitätsverwaltung, die Fakultät Gestaltung mit ihrem „designtransfer“-Bereich und im dazugehörigen Flachbau das Jazz-Institut Berlin beherbergt.

Zentraler Ausgangspunkt und Arbeitsfeld für Seminare und Projekte des Instituts war und ist die Stadt Berlin mit ihren gesellschaftlichen und kulturellen Verhältnissen und Konflikten. Zahlreiche Installationen und Interventionen im öffentlichen Raum beschäftigten sich mit neuralgischen Situationen der Stadtentwicklung. Eine Auswahl dieser Projekte aus vier Jahrzehnten wurde in der anfangs erwähnten Ausstellung vorgestellt. Zugleich weitete sich der Blick auf die Arbeitsformen und Bedingungen von Kunstproduktion in anderen Ländern. Vertieft wurde die Beschäftigung mit Strategien der Kunstvermittlung, die Erschließung wissenschaftlicher Texte, die Entwicklung spezifisch künstlerischer Recherche-Methoden und die Auseinandersetzung mit philosophischen, kunst-, kultur- und gesellschaftstheoretischen Schriften. Ein weiterer Schwerpunkt war die Arbeit mit Medien und die Frage, wie die neuen Medien die bildende Kunst selbst tief greifend verändert haben. Nach dem Fall der Mauer und dem Ende der Sowjetunion kamen viele Studierende aus der DDR und aus osteuropäischen Ländern ins Institut. Die neuen Fragen und Sichtweisen, die sie mit sich brachten, haben die Arbeit des Instituts wohl stärker geprägt als die der meisten anderen Fachdisziplinen der UdK. Die strukturellen Transformationen der jüngsten Zeit in Gesellschaft und Kunstproduktion sind Anlass zu kritischen Reflexionen des Bestehenden und zur Entwicklung alternativer künstlerischer Ideen und Konzepte.

Seit 2002 ist das Institut mit dem zwei- beziehungsweise bei Teilzeitstudium dreijährigen Masterstudiengang „Art in Context“ präsent, eine akademische Profilierung, die neue Herausforderungen und stärker auf Professionalisierung zielende Strukturen mit sich brachte. Durch seine Ansiedlung in der Fakultät Bildende Kunst gelang es, das Institut für Kunst im Kontext weiterhin kostenfrei durchzuführen, also nur mit Studiengebühren, im Unterschied zu anderen Weiterbildungs-Studiengängen, zum Beispiel zu den „Raumstrategien“ an der Kunsthochschule Weißensee. Etwa 30 Studienplätze werden jährlich neu vergeben. Voraussetzung waren bisher ein abgeschlossenes künstlerisches Studium oder ein Abschluss in Design, Architektur oder Kunstpädagogik; seit kurzem können auch Bewerber*innen ohne Hochschulabschluss bei Nachweis einer professionellen künstlerischen Praxis aufgenommen werden. 50 bis 70 Prozent der Studierenden kommen aus dem Ausland.

„Art in Context“ bietet eine zusätzliche Qualifizierung für künstlerische Arbeit mit gesellschaftlichen Gruppen, mit kulturellen Institutionen, im öffentlichen Raum und im Zusammenhang mit medialer und wissenschaftlicher Bildproduktion. „Institut für Kunst im Kontext, der Name ist Konzept und so prägnant, wie treffend, dass man ihn am liebsten für viele andere Projekte, Anlässe und Vorhaben entleihen würde“, schrieb Leonie Baumann, Rektorin der Kunsthochschule Weißensee, in einer Broschüre des Instituts 2012. „Aber nun ist er besetzt und bezeichnet besser als alles andere, wofür die Künstlerinnen und Künstler, die sich hier erfolgreich qualifizieren, vorbereitet werden: für die Zwischenräume des Denkens und Agierens.“

Stefanie Endlich
Kunstpublizistin

Lehrbeauftragte im Institut für Kunst im Kontext seit 1978;
seit 2003 dort Honorarprofessorin für Kunst im öffentlichen Raum;
Schwerpunkte ihrer Seminare: architekturbezogene Kunst
und Erinnerungskultur.

Siehe auch:
www.kunstimkontext.udk-berlin.de

Eine Projektgruppe des Instituts um Katja Jedermann erarbeitete zusammen mit der KZ-Gedenkstätte Ravensbrück die Werkstatt-Ausstellung „Sex-Zwangsarbeit in Konzentrationslagern“, die 2007 in Ravensbrück (Foto) und anschließend in der KZ-Gedenkstätte Neuengamme gezeigt wurde.
Foto: Projektgruppe Sex-Zwangsarbeit

Studierende von „Kunst im Kontext“
vor dem UdK-Gebäude Einsteinufer 43–53, 2016
Foto: An-Chi Cheng

KUNST : FUNKTION : VERFAHREN

Das Symposium zur Kultur der Kunst am Bau und der Kunst im öffentlichen Raum aus der Perspektive von fünf teilnehmenden Künstler*innen

Foto: deutscher Künstlerbund

Am 24. November 2018 fand das Symposium »Kunst : Funktion : Verfahren. Kultur der Kunst am Bau und der Kunst im öffentlichen Raum« im Lenbachhaus München statt. Organisiert wurde es vom Deutschen Künstlerbund, insbesondere von der Arbeitsgruppe Kunst am Bau/Kunst im öffentlichen Raum des **Deutschen Künstlerbundes**, **in Kooperation mit dem Lenbachhaus und QUIVID, dem Kunst-am-Bau-Programm der Landeshauptstadt München. Im Zentrum der Diskussion stand eine Auseinandersetzung** mit der Wettbewerbskultur bundesweit, die nach einer thematischen Aufteilung in einzelnen Panels zu Auslobung, Politik/System und Qualität/Ergebnisse erfolgte. Um einen pluriperspektivischen Einblick zu bekommen, habe ich fünf teilnehmende Künstler*innen nach ihren Eindrücken gefragt.

JE QUALIFIZIERTER DIE AUSLOBUNG, UMSO REIBUNGSLOSER LÄUFT DIE SPÄTERE REALISIERUNG

Die Künstlerin Katja von Puttkamer lebt und arbeitet in Ingelheim. An architektonisch und sozial geprägten Strukturen findet sie Fragmente des Realen, die sie malerisch ins Bild setzt. Meist sind es Bauten der vernachlässigten Nachkriegsmoderne, die einst einen visionären Aufbruch in eine erneute Moderne beschrieben. In ihren Arbeiten setzt von Puttkamer die gefundenen Bilder in einen neuen Zusammenhang. Bisher hat sie an etwa zwölf (sowohl nicht offene, wie offene) Wettbewerben für Kunst am Bau teilgenommen, von denen sie vier realisieren konnte. „Je qualifizierter die Auslobung war, mit entsprechender Jury, umso reibungsloser lief die spätere Realisierung“ sagt Katja zu den Wettbewerbsverfahren. Ihrer Meinung nach stellen Kunst am Bau-Projekte die Künstler*innen immer auch vor eine vermittelnde Aufgabe. Gerade aus diesem Grund blieb die Erfahrung im Rahmen des Projektes „Sprache zum Sitzen“ für ein Gymnasium besonders in Erinnerung, „weil es ein gelungenes Zusammenspiel zwischen Schulleitung, Architektin, Schüler*innen und allen weiteren Beteiligten gab. Mit großer Offenheit wurde der Kunst begegnet.“

Zu ihrer Teilnahme am Symposium in München berichtet Katja von Puttkamer:

ML: Mit welchen Erwartungen bist Du zum Symposium gegangen? Wolltest Du z. B. mehr über Wettbewerbsverfahren wissen, Austausch darüber mit anderen Künstler*innen oder gute Praxis-Beispiele finden? Oder… (?)

KvP: Ich fand es bereichernd, Einblicke in die verschiedenen Kunst-am-Bau-Projekte der Kolleg*innen aus anderen Bundesländern zu bekommen. Einige Projekte waren partizipativ angelegt, allen war gemein, wie sehr Kunst ein Bindeglied in der Gesellschaft ist. Die vorgestellten Arbeiten waren sehr unterschiedlich und haben so eine breite Öffentlichkeit angesprochen. Das finde ich wichtig.

ML: Wie lief das Symposium in Anbetracht Deiner Erwartungen? Wie fandest Du z.B. die thematische Aufteilung der einzelnen Panels oder die Besetzung der Panels mit den konkreten Akteuren, etc.?

KvP: Die Beiträge der eingeladenen Personen sowie die zeitliche Abfolge fand ich sehr gelungen. Um mehr Raum für einen anschließenden Erfahrungsaustausch zu haben, hätte ich mir die Beiträge etwas kürzer vorstellen können.

ML: Angesichts der Tatsache, dass das Symposium sich auf das Thema bundesweit orientiert hat und Beispiele aus unterschiedlichen Bundesländern vorstellte, was nimmst Du mit für Deine künstlerische Praxis? Worin siehst Du eine Bereicherung für Deine Arbeit?

KvP: Der Übergang zwischen Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum erschien mir fließend. Viele der vorgestellten Arbeiten zeigten ein prozesshaftes Vorgehen, unter Einbeziehung der späteren Nutzer*innen und der Öffentlichkeit, das finde ich spannend. Angesprochen wurde auch, die Wettbewerbsstruktur möglichst unterschiedlich zu gestalten, also nicht ein Verfahren bundesweit durchsetzen zu wollen. Eine Verfahrensvielfalt gelten zu lassen, um eine Offenheit allen Künstler*innen gegenüber zu gewährleisten, finde ich wichtig.

ML: Könntest Du auch einen Bogen zur politischen Bedeutung des Symposiums spannen? Es wurde im Rahmen des Symposiums z. B. angeregt, einen offenen Brief an relevante Institutionen bundesweit zu verschicken…

KvP: In der Einführung erzählte Stephanie Weber (Kuratorin für Gegenwartskunst, Lenbachhaus, München) von ihrer ersten Begegnung mit einem Kunstwerk/Kunst am Bau in ihrem Schulgebäude, das sie während ihrer gesamten Schulzeit begleitete. Es sei für sie ein prägender Eindruck gewesen. Erst im Zuge ihrer kunstwissenschaftlichen Laufbahn entdeckte sie Hintergrundinformationen zum Kunstwerk. Die frühzeitige Konfrontation mit Kunst halte ich für wichtig, Kunst verlangt nach einer Haltung des/der Betrachter*in, sie fördert die Kritikfähigkeit. Kunst am Bau ist ein wichtiger Beitrag, Kunst einem breiten Publikum vorzustellen. „Kunst darf und soll Zumutung sein“, wie es Monika Grütters in ihrer Rede zur Eröffnung der 64. Berlinale erklärt. Umfangreiche finanzielle Mittel sollten für die Entwicklung von kritischen künstlerischen, nicht Markt orientierten Positionen und für die Vermittlungsarbeit durch öffentliche Führungen und Diskussionen zur Verfügung stehen. Ein Stadtspaziergang, wie wir ihn vor dem Symposium unternommen haben, könnte ein Format sein, um ein breites Publikum zu erreichen. Künstlerische Arbeiten befinden sich in einem steten Wandel und bedürfen der Pflege und Neubewertung. Sie sind ästhetische Reibungsflächen im öffentlichen Raum und stoßen politische Diskussion an.

ML: Gibt es etwas, was Du anders gemacht hättest? Was würdest Du den Veranstalter*innen als Anregung mitgeben?

KvP: Die unterschiedlichen Positionen der Protagonisten auf dem Podium waren sehr spannend besetzt. Ich hätte mir mehr Raum für eine Diskussion in dieser Runde und auch für Fragen aus dem Publikum gewünscht.

DIE KUNST UND DAS BAUEN, EIN AUSTAUSCH AUF AUGENHÖHE (!?)

Dorthe Goeden lebt und arbeitet in Münster. Ihre Arbeiten sind nicht an ein bestimmtes künstlerisches Medium gebunden, dennoch durchlaufen sie alle einen vergleichbaren Entwicklungsprozess. Es entstehen Zeichnungen, Papierschnitte, grafische und auch raumbezogene Arbeiten, denen als gestalterisches Element immer die Linie zugrunde liegt. Dorthe Goeden interessieren dabei Wahrnehmungs- und Erinnerungsprozesse, die sowohl bestimmte Orte als auch den Raum als gedankliches Konzept mit einbeziehen.

Goeden wurde zweimal vom Land Rheinland-Pfalz zu einem Wettbewerb eingeladen und hat beide Male gewonnen und realisieren können. Der zweite Wettbewerb galt dem Neubau des Justizzentrums in Bad Kreuznach. Die Auslobung fand hier zu einem sehr frühen Zeitpunkt statt, berichtet Dorthe. „Mit dem Bau des Gebäudes wurde gerade erst begonnen. So war ein guter Austausch auf Augenhöhe zwischen allen Beteiligten möglich. Das war ideal für den Entwicklungs- und Realisierungsprozess. Es war gar nicht einfach, Firmen zu finden, die bereit waren, sich auf eine Zusammenarbeit einzulassen. Umso toller ist die Erfahrung, dass es sie doch gibt, die Handwerksbetriebe mit Offenheit für Kunstprojekte, die Ideen mitentwickeln, mitdenken und auch neue Dinge ausprobieren wollen und können, die sie so noch nicht realisiert haben. Auch wenn es ein Wagnis bedeutet. Das habe ich als große Bereicherung empfunden.“

ML: Mit welchen Erwartungen bist Du zum Symposium gegangen? Wolltest Du mehr über Wettbewerbsverfahren wissen, Austausch darüber mit anderen Künstler*innen oder gute Praxis-Beispiele finden? Oder… (?)

DG: Ehrlich gesagt hatte ich keine konkreten Erwartungen. Ich war vor allem neugierig, mehr über aktuelle Verfahren und Ideen der Umsetzung anhand von Beispielen zu erfahren. Insofern konnte ich nur etwas davon mitnehmen.

ML: Wie lief das Symposium? Wie fandest Du die thematische Aufteilung der einzelnen Panels oder die Besetzung der Panels mit den konkreten Akteuren, etc.?

DG: Es wurden Beispiele aus unterschiedlichen Bundesländern vorgestellt, sie bezogen sich schwerpunktmäßig auf die kommunale Ebene (München, Düsseldorf, Berlin). Für mich ein interessanter Einblick, vor allem und besonders im Hinblick auf das Bestreben, Vielfalt und Qualität durch Beteiligung von einem deutlich höheren Prozentsatz an Künstler*innen in den Auswahlgremien zu gewährleisten.

ML: Angesichts der Tatsache, dass das Symposium sich auf das Thema bundesweit orientiert hat und Beispiele aus unterschiedlichen Bundesländern vorstellte, was nahmst Du mit für Deine künstlerische Praxis? Worin siehst Du eine Bereicherung für Deine Arbeit?

DG: Was mich über das Symposium hinaus beschäftigt, vielleicht angeregt durch die Praxisberichte, ist der Gedanke, was im Speziellen die „Kunst am Bau“ noch mehr bedeuten könnte, als ein bleibendes, fest installiertes Werk. Auch wenn ich selbst so nicht arbeite, finde ich es spannend, das Feld nochmal weiter und über den Tellerrand hinaus zu denken.

ML: Könntest Du auch einen Bogen zur politischen Bedeutung des Symposiums spannen? Es wurde im Rahmen des Symposiums angeregt, einen offenen Brief an relevante Institutionen bundesweit zu verschicken.

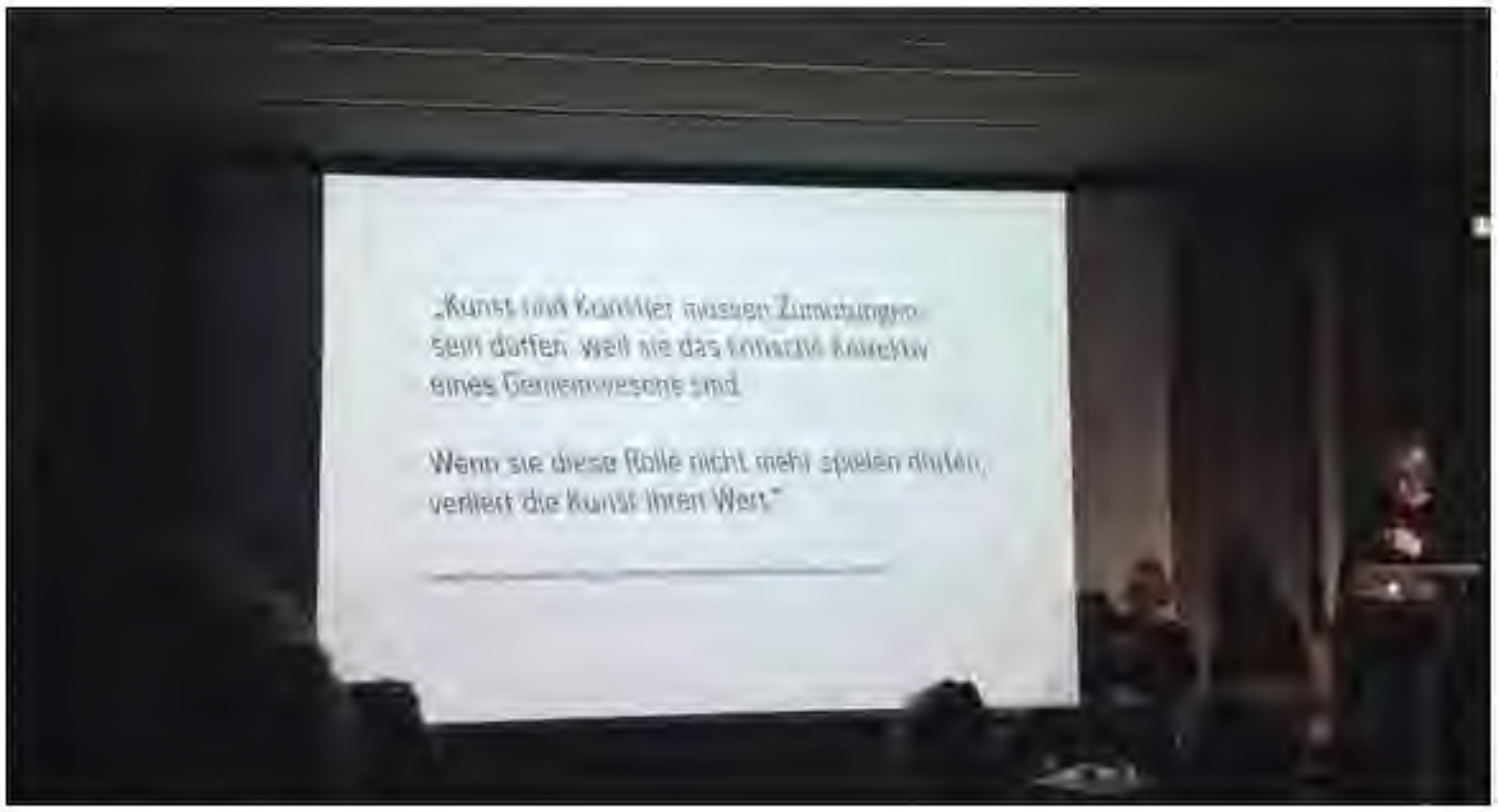


Foto: María Linares

DG: Wenn es um die Aufwendung öffentlicher Mittel für die Kunst geht, ist eine politische Bedeutung inbegriffen, weshalb transparente Verfahren selbstverständlich sein sollten. Vielleicht kann ein solcher offener Brief ein Anstoß sein, bestehende, festgefahrene Strukturen zu überdenken oder als eine Art Leitfaden, bzw. Hilfestellung betrachtet werden, wenn ein Verfahren entwickelt werden soll. Das würde ich mir jedenfalls wünschen.

ML: Gibt es etwas, was Du anders gemacht hättest? Was würdest Du den Veranstalter*innen als Anregung mitgeben?

DG: Vielleicht wäre es auch interessant, für Auslobungen zuständige Personen der Ministerien des Bundes und der Länder einzuladen, ihre Verfahren und Vorgehensweisen bei Wettbewerben vorzustellen.

SIND WETTBEWERBE DAS EINZIG WAHRE ODER KÖNNEN NICHT ANDERE FORMATE MEHR GUTE KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM ERMÖGLICHEN?

Martin Kaltwasser ist Künstler und Architekt. Vor allem im öffentlichen Raum setzt er Projekte um, die sich kritisch mit Formen des Konsums, der Verschwendung von Ressourcen und Mobilität auseinandersetzen. Seine Arbeiten bilden eine kreative Ästhetik des Widerstands gegen die Zerstörung und Verrohung des öffentlichen Raums durch privatwirtschaftliche Machtpraktiken.
Seit 1993 nahm Kaltwasser an circa 30 Kunst-im-öffentlichen-Raum- sowie Kunst-am-Bau-Wettbewerben teil, lokal bis international, von denen er ein Drittel gewann. „Mein erster Wettbewerbsgewinn war im Jahr 2000 „Kunst im U-Bahnhof Alexanderplatz U2" der nGbK. Ein zweiphasiger Wettbewerb mit offener erster Phase. Die Umsetzung meiner Arbeit an derart prominentem Ort, hat mich extrem angestachelt und motiviert. Danach machte ich unzählige Arbeiten im öffentlichen Raum, mit und ohne Wettbewerb. Später wurden mir eher Projekte ohne Wettbewerbskontext wichtiger und waren rückblickend qualitativ besser als jene, die aus Wettbewerben hervorgingen. Diese Arbeiten entstanden in enger Zusammenarbeit mit Auftraggeber*innen, Kommunen, Freiwilligen, oftmals *in situ* und prozessorientiert. Oft konnte vorher noch nicht vorausgesagt werden, was am Ende herauskommt, was bei Wettbewerben einfach nicht funktioniert. Dies erfordert Mut zum Experiment und Vertrauen in die Künstler*innen seitens der einladenden Institution. Bei Wettbewerben wird das gesamte Vertrauen in die Jury/das Verfahren gelegt. In Einführungskolloquien haben sich beteiligte Architekten mehrfach dadurch hervorgetan, die der Kunst gewidmeten Bereiche auf ein Minimum einschränken zu wollen. (...) Wettbewerbe bringen aus meiner Sicht zu viel gefällige, langweilige Kompromisskunst hervor."

ML: Mit welchen Erwartungen bist Du zum Symposium gegangen? Wolltest Du z.B. mehr über Wettbewerbsverfahren wissen, Austausch darüber mit anderen Künstler*innen oder gute Praxis-Beispiele finden? Oder... (?)

MK: Ich fuhr zum Symposium zum einen, um mich mit Kolleg*innen auszutauschen, Fragen rund um Kunstwettbewerbe und Kunst im öffentlichen Raum zu erörtern und spannende künstlerische Wettbewerbsbeispiele zu sehen und zu diskutieren. Vorrangig war mir, im Austausch mit anderen Künstler*innen und Kunstexpert*innen die mich sehr beschäftigende Frage zu diskutieren, ob Wettbewerbe überhaupt das einzig Wahre sind und ob es nicht viel mehr offenerer, diskursiverer, spielerischerer Formate bedarf, um mehr gute Kunst im öffentlichen Raum zu ermöglichen.

ML: Wie lief das Symposium in Anbetracht Deiner Erwartungen? Wie fandest Du die thematische Aufteilung der einzelnen Panels oder die Besetzung der Panels mit den konkreten Akteuren, etc.?

MK: Das Symposium war primär auf Kunstwettbewerbe in ihrer ganzen Bandbreite fokussiert und es wurde recht schnell deutlich, wie extrem unterschiedlich in den verschiedenen Städten über die lokal dort durchgeführten Verfahren, aber auch allgemein über die dortige kommunale Handhabung von Kunstprojekten im öffentlichen Raum verfahren wird. Es wurde klar, wie elaboriert und präzise Wettbewerbsverfahren gerade in Berlin durchgeführt werden und wie abweichend davon andernorts verfahren wird. So war es super schwierig, eine Kritik an Wettbewerben generell anzubringen, da es oft schlichtweg das geringste Übel ist, um Kunstprojekte im öffentlichen Raum auch nur annähernd demokratisch und mit einem gewissen Mindeststandard zu organisieren und umzusetzen.

Wenn man ins Detail geht, dann ist es schon erschreckend, mit wie wenig künstlerischem Sachverstand oftmals Jurys in vielen Städten besetzt sind. Dies zu ändern haben sich mehrere neu konstituierte Kommissionen für Kunst im öffentlichen Raum zum Ziel gesetzt. Der Grundkonsens war, dass vor allem über Wettbewerbsverfahren gesprochen wird – und Berlin und die Expertise durch das Büro für Kunst im öffentlichen Raum (Kulturwerk des bbk berlin GmbH) hatte bald Vorbildcharakter. Als ich kurz andeutete, dass sich mein Fokus auf Kunst im öffentlichen Raum auch auf Bereiche jenseits der durch Wettbewerbe regulierten Kunstverfahren richtet, z. B. auch auf Streetart, informelle Kunst, etc. erntete ich sofort Ablehnung und ich merkte, dass es überhaupt nicht der Rahmen war, um die Horizontlinie der Kunst im öffentlichen Raum zu erweitern auf Bereiche jenseits der Wettbewerbe.

Der Ausschluss von Streetart, privaten Interventionen im öffentlichen Raum, kollaborativen künstlerischen Praktiken und vielfachen Crossover- und multidisziplinären Interventionsmodellen aus der seriösen Wahrnehmung von Kunst im öffentlichen Raum missfällt mir – und dies blieb bei mir nun als ein persönliches Fazit nach dem Symposium haften. Allerdings waren auch fast nur institutionelle Vertreter*innen eingeladen, die das Podium besetzten, und Künstler*innen, die mehrheitlich auch eher Erfahrungen innerhalb von Wettbewerbs- und anderen regulierten Kontexten gemacht haben.

ML: Angesichts der Tatsache, dass das Symposium sich auf das Thema bundesweit orientiert hat und Beispiele aus unterschiedlichen Bundesländern vorstellte, was nahmst Du mit für Deine künstlerische Praxis? Woran siehst Du eine Bereicherung für Deine Arbeit?

MK: Durch den vorrangigen Bezug auf die Erörterung von Wettbewerbspraktiken und -verfahren war das Symposium keine immens große Bereicherung für meine künstlerische Praxis. Ist aber ok. Es war trotzdem interessant und die persönlichen Kontakte mit anderen Künstler*innen und institutionellen Vertreter*innen, der Austausch über Projekte, aktuelle Arbeiten etc. vor, während und nach dem Symposium waren enorm bereichernd für mich.

Generell finde ich aber: Es sollte eine viel breitere, generellere Akzeptanz und Integrierung von Kunst in den gesellschaftlichen Alltag geben, Künstler*innen viel mehr akzeptiert und besser bezahlt werden. Wettbewerbe sind aus meiner Wahrnehmung heraus oftmals Alibi-Veranstaltungen, um einer fragwürdigen Jury die Verantwortung zu geben und hinter verschlossenen Türen Ausleseprozesse zu veranstalten. Es sollte aber viel mehr offen und öffentlich über Kunst debattiert werden und viel mehr Kunst sichtbar sein, ein allgemeiner elaborierter Kunstdiskurs sollte Teil des gesellschaftlichen Lebens werden. Und Wettbewerbe sind wahrlich keine Garantie für gute Kunst. Für gute Kunst braucht es extrem viel mehr Freiräume, Experimentalräume, niedrigschwellige Raumangebote, günstige Ateliers und viel, viel bessere Produktionsbedingungen, die breiter gestreut sind.

ML: Könntest Du auch einen Bogen zur politischen Bedeutung spannen? Es wurde im Rahmen des Symposiums z. B. angeregt, einen offenen Brief an relevante Institutionen bundesweit zu verschicken...

MK: Einen offenen Brief an relevante Institutionen unterstütze ich gerne und schreibe gerne an dessen Formulierung mit. Bildende Kunst wird in vielen gesellschaftlichen Bereichen mehr denn je als exotische Luxusbeschäftigung oder als eigentlich überflüssige, irrelevante Zeitverschwendung diffamiert. Die Mehrzahl der Kunstproduzent*innen hat extrem unter Mietpreissteigerungen zu leiden, Kunstproduktion in Ballungsräumen wird immer mehr erschwert. In der Kunst gibt es wie in der gesamten Gesellschaft immer stärkere Segregation, Zweiklassengesellschaft, Auseinanderdriften. Mit und ohne Wettbewerbe muss Kunst im öffentlichen Raum viel stärker sichtbar werden. Dazu muss es mehr Geld, Räume, Beteiligungsmöglichkeiten und bessere Produktionsbedingungen geben. Und Bildende Kunst muss in Schule und Ausbildung einen viel größeren Stellenwert erhalten.

ML: Gibt es etwas, was Du anders gemacht hättest? Was würdest Du den Veranstalter*innen als Anregung mitgeben?

MK: Auf jeden Fall hätte ich mir gewünscht, dass auch ein Fokus auf nichtregulierte Kunstpraxis im öffentlichen Raum gerichtet würde. Die spannendsten Impulse bekomme ich selber immer wieder durch informelle Kunstformen und -praktiken, elaborierte Streetart, außerinstitutionelle Kunst, interventionistische Kunst, transdisziplinäre Kunstformen, mutige experimentelle urbane Interventionen von Akteuren, die sogar aus kunstfernen Bereichen kommen, etc. Mindestens eine/n Vertreter*in aus diesem Komplex hätte dem Podium, den Diskussionen sicherlich gut getan. Dann wäre vielleicht auch etwas aufgetreten, was diesem Symposium am meisten gefehlt hat: Humor. Denn diese ernsthafte Verbissenheit, über Verfahren zu reden, hat mit meiner Kunstpraxis im öffentlichen Raum in nicht seltenen Momenten wirklich verdammt wenig zu tun: Wenn es unendlich viel positive Energie gibt, und neben aller Ernsthaftigkeit, Lockerheit und auch Spaß und Humor ins Spiel kommen, dann finde ich meine Kunst und mich selber als Künstler wahrhaftig und bei mir und das bekommt dann auch die Umgebung, idealerweise der öffentliche Raum, mit. Und dann fängt es an, zu schwingen. Und das bedarf dann keiner Worte mehr.

RAUM ZUM HINTERFRAGEN DER SYSTEME

Dagmar Buhr lebt in Nürnberg, wo gerade eine ihrer Arbeiten umgesetzt wird, da diese nicht im Atelier, sondern vor Ort entstehen, was sich meist über längere Zeiträume erstreckt. In ihren Werken wird Sprache zum bildnerischen Material, wird reduziert, fragmentiert und neu kontextualisiert. Sie schafft großformatige verbale Eingriffe, die sich räumlich bzw. inhaltlich mit ihren Ausstellungsorten auseinandersetzen. Ihre Projekte bewegen sich häufig an der Schnittstelle zwischen Innen- und Außenräumen, kehren deren Funktion oder Zugänglichkeit um, bespielen Architekturen als Trägerflächen. „Aufgrund meiner Arbeitsweise lag es nahe,

Rita McBride, Mae West, 2011, München-Bogenhausen Effnerplatz.
Foto: María Linares

Rita McBride, Mae West, 2011, München-Bogenhausen Effnerplatz, Detail.
Foto: María Linares

mich an Kunst am Bau Wettbewerben zu beteiligen. Die erste Teilnahme lief über Bewerbung“, sagt sie.

Bisher hat sie an neun Wettbewerben teilgenommen, fünf davon nicht offene, die anderen Nichtoffene mit offenen Bewerbungsverfahren. „Bei allen waren die Abläufe sehr professionell, meine Erfahrungen diesbezüglich sind also positiv. Zudem eröffnen offene Wettbewerbe Möglichkeiten, auch wenn man zuvor noch keine Großprojekte umgesetzt hat.“

Zwei Wettbewerbe hat Dagmar Buhr gewonnen und Kunst realisiert, eine Arbeit für den öffentlichen Raum wurde angekauft. „Besonders bedeutsam ist für mich in diesem Zusammenhang die Auseinandersetzung mit sensiblen Orten, wie dem Jüdischen Museum in Fürth, wo ich Kunst am Bau realisiert habe, und auch mit umstrittenen Schauplätzen, wie dem Berliner Schloss, wo ich am Wettbewerb teilgenommen habe.“

Ihre Eindrücke vom Symposium fasst sie wie folgt zusammen:

„Die Kombination mit dem vorausgehenden Stadtspaziergang war sehr gut, der zu enge Zeitplan wurde ja bereits direkt nach dem Symposium thematisiert. Meine eigene künstlerische Praxis hat das Symposium nicht tangiert, aber ich fand die Unterschiedlichkeit der Systeme bzw. den unterschiedlichen Umgang seitens der Städte/Bundesländer sehr aufschlussreich – und vor allem diskussionswürdig, wofür aus meiner Sicht zu wenig Zeit blieb. Die Vorstellung der Kunstprojekte war interessant, jedoch etwas zu ausführlich bzw. pro Künstler*in zu zahlreich. Man versteht meist schon anhand eines Projekts, was an der künstlerischen Arbeit substanziell ist. Wären weniger Einzelprojekte vorgestellt worden, wäre mehr Zeit für die Diskussion der unterschiedlichen Systeme und direktes Hinterfragen der verantwortlichen Akteure geblieben – was wiederum zur politischen Relevanz führt, da es hier auch um Machtverteilung geht.“

ES GIBT VIELE PUNKTE, DIE BUNDESWEIT ZU ERÖRTERN WÄREN!

Andreas Schmid lebt und arbeitet in Berlin. Seine Arbeiten haben immer viel mit Raum und Bewegung im Raum zu tun. Und das in ganz verschiedenen Medien wie (Raum-)Zeichnung, Lichtkunst, Fotografien, chinesische Kalligrafie… Schmid strebt an, die Möglichkeiten für das eigene Denken und die Wahrnehmungsfähigkeiten der Betrachter*innen mittels seiner künstlerischen Arbeit zu erweitern. Er ist in der Fachkommission für Kunst im öffentlichen Raum des Bezirkes Berlin-Mitte und immer wieder als Juror für Kunst am Bau bzw. Kunst im öffentlichen Raum Wettbewerbe tätig.

Andreas Schmid versteht sich nicht als ein ausgesprochener Kunst-am-Bau-Künstler. Er hat in den letzten 20 Jahren aber doch an 15 nicht offenen Wettbewerben teilgenommen. Davon fanden sechs in Berlin und neun in anderen deutschen Städten statt. Von diesen Wettbewerben hat Andreas Schmid drei gewonnen. Hinzu kommen ein firmeninterner Wettbewerb, den Schmid realisieren konnte, sowie fünf Direktbeauftragungen von Städten nach interner Beratung und Vorauswahl durch eine Jury. Auslöser der Direktbeauftragung waren zum Teil schon realisierte Arbeiten.

ML: Mit welchen Erwartungen bist Du zum Symposium gegangen? Wolltest Du z.B. mehr über Wettbewerbsverfahren wissen, Austausch darüber mit anderen Künstler*innen oder gute Praxis-Beispiele finden? Oder… (?)

AS: Eigentlich all das. Erfahren, wie eine Stadt wie München mit Kunst im öffentlichen Raum umgeht. Wie die Kunst aussieht, wie die Wettbewerbe dort ablaufen und wie die Grundbedingungen sind. Und sich natürlich auch mit Kolleg*innen austauschen. All das waren ja auch Themen. Ich möchte auch sagen, dass ich gut finde, dass es viele und unterschiedliche Formen von Wettbewerben nebeneinander gibt. Angefangen von den ganz wichtigen offenen Wettbewerben über nicht offene Wettbewerbe, einstufige und mehrstufige, die aber zeitlich gut eingetaktet und angemessen vergütet gehören. Direktvergaben sollte man nicht verteufeln, aber sie sollten gezielt und sparsam bei präzisen künstlerischen Anliegen angewendet werden.

ML: Wie lief das Symposium in Anbetracht Deiner Erwartungen? Wie fandest Du die thematische Aufteilung der einzelnen Panels oder die Besetzung der Panels mit den konkreten Akteuren, etc.?

AS: Die Stadtführung war eindrucksvoll und hat gute Einblicke gegeben. Auch die Diskussion an prominentem Ort im Lenbachhaus war wirklich spannend. Es blieb nur zu etwas wenig Zeit zum Austausch und zum Ausruhen zwischendrin…

ML: Könntest Du auch einen Bogen zur politischen Bedeutung des Symposiums spannen? Es wurde im Rahmen des Symposiums z. B. angeregt, einen offenen Brief an relevante Institutionen bundesweit zu verschicken…

AS: Ja, es gibt natürlich viele Punkte, die bundesweit anzugehen wären. Zum Beispiel, dass den Künstler*innen genug Zeit gegeben wird, Ideen zu entwickeln und auch am Bau nach Möglichkeit mit den Architekt*innen gearbeitet werden kann. Dann kommt mehr heraus. Zeitdruck ist wirklich eine grässliche Sache, oft endet dann die Auswahl suboptimal als Applikation. Oder, dass eine getroffene Empfehlung der Jury nicht so einfach im Nachhinein durch die/den Nutzer*innen gekippt werden kann. Da gibt es viele Dinge, die wir ja auch in der AG Kunst am Bau/Kunst im öffentlichen Raum des Deutschen Künstlerbundes erörtern.

ML: Gibt es etwas, was Du anders gemacht hättest? Was würdest Du den Veranstalter*innen als Anregung mitgeben?

AS: Ich fand diese Veranstaltung insgesamt sehr gelungen.Ich würde zum Beispiel die Stadtführung wie in München gerne auch an anderen Orten in Deutschland anregen. Daran hätte ich großes Interesse.

María Linares
Künstlerin

Mit diesem „Pilotprojekt“ des Beratungsausschuss Kunst (BAK) soll ein Auftakt gesetzt werden für eine verstärkte künstlerische Auseinandersetzung mit einzelnen Berliner Stadträumen. Der BAK ist das Fachgremium, das die Senatsverwaltungen in allen Fragen der Kunst am Bau und Kunst im Stadtraum berät. Mit den gesuchten temporären, künstlerischen Projekten ging es nicht um künstlerische Ortseroberungen, Mahnmale oder Denkzeichen, sondern das Projekt zielte auf eine starke Öffnung gegenüber der Gesellschaft, ihre Einbeziehung und Beteiligung. Gleich fünf Entwürfe können realisiert werden, wodurch eine Auffächerung künstlerischer Ansätze und damit eine breite Wirkung erreicht werden soll.

Das „Pilothafte“ an diesem Projekt ist es, nicht an eine öffentliche Baumaßnahme gekoppelt zu sein – es ist nicht „maßnahmengebunden“. Der Wettbewerb um die temporäre künstlerische Bespielung des Steinplatzes entstand beispielsweise im Rahmen und Folge der Neugestaltung des Platzes. „Maßnahmenungebundene“ Kunst führt in Berlin ein Schattendasein, aber es gibt sie tatsächlich. Das Land Berlin hat einen Haushaltstitel 81278 für „Künstlerische Gestaltungen im Stadtraum“, aus welchem Kunst im öffentlichen Raum ganz unabhängig von Baumaßnahmen finanziert werden kann. Allein die Mittel sind begrenzt und betrugen bis einschließlich 2017 nur 307.000 Euro im Jahr. Mit dem Jahr 2018 wurde dieser Jahresansatz auf 407.000 Euro erhöht. Zum Vergleich: auch die Landeshauptstadt München hat einen solchen Ansatz, der 2018 aber mit circa 900.000 Euro ausgestattet war. Dieser Haushaltstitel wurde in der Vergangenheit häufig für erinnerungspolitische Anliegen eingesetzt, wie zum Beispiel das künstlerische Denkzeichen für Georg Elser in der Wilhelmstraße oder zuletzt das Mahnmal zum Terroranschlag auf den Weihnachtsmarkt am Breitscheidplatz. Das „Künstlerische“ des Haushaltstitels wurde in den zurückliegenden fünfzehn Jahren vom Programm „Kunst im Untergrund“ abgedeckt. Von diesem Sachstand ausgehend, wollte der Beratungsausschuss Kunst das „Künstlerische“ des Haushaltstitels stärken und entwickelte das „Pilotprojekt Hansaplatz“.

Die Bezirksverwaltung von Mitte empfahl den Hansaplatz als Aktionsfeld für dieses Projekt. Am Standort der Internationalen Bauausstellung in den Fünfzigerjahren, also einem Schauplatz der Klassischen Moderne, verbinden sich im Jahr des 100-jährigen Bauhausjubiläums 2019 umso klarer internationale Architektur- wie Kunstgeschichte und die Stadtbaugeschichte(n) Berlins. In der unmittelbaren Gegenwart gerieten der Platz und das anliegende Hansaviertel hingegen insbesondere mit Kriminalität oder Prostitution als Folgen von Armutsmigration und Obdachlosigkeit in die Schlagzeilen. Beteiligung, Mitsprache und Öffnung gegenüber allen Nutzer*innen von Platz und Viertel, sind vor diesem Hintergrund die Leitgedanken des Verfahrens.

Dem Wettbewerb um fünf temporäre, künstlerische Ideen für den Hansaplatz gingen zwei Bürger*innenforen im Sommer 2018 voraus. Neben interessierten Bürger*innen kann gerade der Bürgerverein des Hansaviertels als engagierter Partner genannt werden. Das Besondere an diesem Wettbewerb ist auch, dass das gesamte Verfahren bereits eine künstlerische Leiterin besitzt, die selbstredend auch in die Vorauswahl der eingeladenen 15 Künstler*innen involviert gewesen ist. Engagiert wurde in Vorbereitung des Wettbewerbs um dessen Rahmenbedingungen gerungen. Zwischenzeitliche Verzögerungen gingen auf Kosten des Bearbeitungszeitraums der eingeladenen Künstler*innen, dem unter Entgegenkommen der Bezirksebene entgegengewirkt wurde. Auch wenn es „nur“ um temporäre Projekte geht, kann ein ausreichender Entwurfszeitraum für das Gesamtziel eines künstlerischen Wettbewerbs nur förderlich sein. Die Empfehlung des Büros für Kunst im öffentlichen Raum liegt hier zwischen mindestens 10 und bestenfalls 12 Wochen ab dem Einführungskolloquium.

Um einen langen Tisch im Balkonsaal des Rathauses Tiergarten trafen sich am 14. Dezember 2018 23 Sachverständige, Gäste und Jurymitglieder. Die Sitzung war mit 8,5 Stunden angesetzt und bot viel Raum für konstruktive Diskussionen. 14 Entwürfe konnten formal zur Beurteilung zugelassen werden. Den Juryvorsitz übernahmen paritätisch Markus Bader und ich, wenn auch nach Hinweis auf die Vorgaben der RPW offiziell durch Münzwurf eine Rangfolge gewählt wurde.

Die Aufgabenstellung für den Wettbewerb lautet:

„Ziel dieses Pilotprojektes ist es, im September 2019 vier bis fünf temporäre Kunstwerke im öffentlichen Raum zu realisieren, die im Rahmen des Kunstwettbewerbs ausgewählt werden. Die Herausforderung besteht darin, neue Perspektiven für den Hansaplatz mit künstlerischen Mitteln anzu-

VON DIVEN, SCHAFEN, GRUNDRISSEN, UMBRÜCHEN UND BERGEN

Nichtoffener einphasiger Kunstwettbewerb „Kunst im Stadtraum am Hansaplatz“

Folke Köbberling

Martin Kaltwasser

stoßen. Teilhabe und chancengleicher Zugang sollen bei der Entwicklung, Umsetzung und Nutzung der künstlerischen Arbeiten im Mittelpunkt dieses Gesamtprojektes stehen. Welche Möglichkeiten und Grenzen solche Beteiligungsformate unter Berücksichtigung der Wünsche von Anwohner*innen und Anrainer*innen des Hansaplatzes haben, soll dabei ausgelotet werden. Der Kunstwettbewerb „Kunst im Stadtraum am Hansaplatz“ will keine thematische Einschränkung vornehmen. Der Hansaplatz bietet aufgrund des hier wirkenden Zusammenspiels von Geschichte, gesellschaftlichen Visionen, den damit verbundenen architektonischen und stadtplanerischen Entwürfen im Spiegel seiner aktuellen Nutzungen das Terrain für eine kritische künstlerische Auseinandersetzung.“

Zuerst bat die Jury um eine nochmalige Klärung der Wettbewerbsaufgabe und die Rahmenbedingungen der Umsetzung. „Die wichtigsten Beurteilungskriterien sind Entwurfsidee, künstlerischer Leitgedanke, gestalterische Umsetzung, räumliche Einbindung sowie die Realisierbarkeit im Kostenplan.“ Als Realisierungszeitraum stehen Februar bis September 2019 zur Verfügung, gleichzeitig wird vom Auslober eine gemeinsame Präsentation während der Art Week 2019 angestrebt. Hier setzten sich bereits in der Preisrichtervorbesprechung Fachpreisrichter*innen und Sachverständige für eine Öffnung und Selbstbestimmung des Arbeitszeitraums durch die realisierenden Künstler*innen ein. Die Frage, inwiefern die Jury demnach ein gemeinsam funktionierendes Ensemble künstlerischer Ideen wählen und beispielsweise räumliche Überschneidungen vermeiden sollte, wurde diskutiert und vertagt auf einen Zeitpunkt, zu dem eine nähere Auswahl künstlerischer Vorschläge greifbar sein würde.

Erläutert wurden alle Entwürfe auf Grundlage der eingereichten Ausdrucke sowie der Vorprüfberichte im Rahmen eines ersten, ausführlichen und wertungsfreien Informationsrundganges seitens der Vorprüferinnen. Ein breites Spektrum an künstlerischen Themen, Medien und Formaten fächerte sich auf. Von der Qualität der Entwürfe zeugt, dass sich keiner direkt hervorhob, sondern alle zusammen die Lust auf ein genaueres Hinschauen weckten. Es folgte ein ausführlicher erster Wertungsrundgang, bei dem ausschließlich positive Aspekte der eingereichten Entwürfe hervorgehoben wurden. Er endete mit einer ersten Abstimmung, die alle passierten. Es folgte ein zweiter Wertungsrundgang während dem die Entwürfe argumentativ abgewogen wurden und insbesondere Aspekte der Einbeziehung des Hansaplatzes als Ort, die Ansprache und Einbindung verschiedener Gruppen, insbesondere von Anwohner*innen, potenzieller Nachhaltigkeit, technischer Realisierbarkeit, die Vereinbarkeit von Standorten sowie die Einschätzung der Wirtschaftlichkeit berücksichtigt wurden. Es wurde differenziert diskutiert, und die meisten Entwürfe fanden ein reiches Maß an Fürsprache, wo sonst eher Kritik dominiert.

Sechs Arbeiten blieben nach dem zweiten Wertungsrundgang im Verfahren:

„Nachbarn auf Zeit“ (Folke Köbberling)
Der künstlerische Entwurf beginnt mit der Wanderung einer Schafherde von der Siegessäule auf der Strecke der ehemaligen Love-Parade. Stadt- und gesellschaftspolitische Metaphorik in Bezug auf Tourismus, Natur vs. Urban, die politische Ebene von Grünflächen werden aufgerufen und vom Preisgericht als humorvoll und gegenwartsbezogen wahrgenommen. Die Kombination einer Performance (Schafwanderung), die performative Installation (einige Schafe verbleiben temporär auf dem Hansaplatz), deren Betreuung teilweise durch interessierte auch junge Anwohner*innen sowie die geplanten Aktionen wie bspw. das Verarbeiten der Wolle schaffen ein Spannungsfeld – der Hansaplatz als Schafweide überzeugt.

„Zahiri und Batini: Das Reale, das Symbolische und das Imaginäre“ (Esra Ersen)
Der Wettbewerbsbeitrag sieht vier gebeizte Holzskulpturen an vier verschiedenen Orten des Hansaplatzes vor. Ihre Formen erscheinen archetypisch, erinnern an eine Treppe oder auch an ein Boot. An jeder der Skulpturen sollen Wissenschaftler*innen, die sich mit historischen, sozialen oder technischen Epochenwechseln und Umbrüchen beschäftigen, zu diesen Themen Vorträge halten. Die vorgeschlagene, gewissermaßen kulturübergreifende Verbindung erweitert den architektonisch prägnanten und berühmten Ort. Die skulpturalen Ideen und die aufgegriffenen Themen platzieren die Objekte und Rezipienten in Diskursen der Gegenwart. Die starke Präsenz der platzierten Skulpturen entzieht sich direkter Vermittlung, was ebenfalls überzeugt.

„Horu“ (Jan Köchermann)
Teil 1 dieses zweiteiligen Wettbewerbsbeitrages am der Hansabibliothek vorgelagerten Wasserbecken ist die sieben Meter hohe Kulisse einer Bergspitze. In der bildhaft-flachen Konstruktion befindet sich eine circa drei Meter tiefe, begehbare Höhle. Neben diesem Berg steht eine Straßenlaterne. Teil 2 besteht aus einem Souvenirshop auf der gegenüberliegenden Seite des Beckens, an dem eine Höhlenzeitung und Postkarten erworben werden können. Die Objekte referieren auf Aspekte touristischer Attraktion, die Höhle als Archetyp des Wohnens sowie der Befremdung durch die Verlagerung der romantischen Bergpanoramakulisse in den urbanen Raum. Die visuell einprägsame Setzung im architektonischen Ensemble und das partizipative Moment von Höhle, Zeitung und Kiosk, machen diesen Entwurf interessant.

„BRINGT EIN PAAR STÜHLE MIT oder lass uns auf dem Boden sitzen MITEINANDER IN DER STADT VON MORGEN (AT)“ (Kristina Leko und David Smithson)
Einige der Häuser des Hansaviertels besitzen Gemeinschaftsräume, die zum Teil gut und zum Teil nicht genutzt werden. Aus einfachen Baumaterialien werden die Grundrisse des Niemeyer-Hauses und des Van-den-Broek-Hauses auf eine jeweils anliegende Grünfläche übertragen. Über den Zeitraum von acht Wochen sollen in diesen „Freiluft-Rauminstallationen“ über 16 Veranstaltungen stattfinden, die sich mit der Idee von Gemeinschaft als einem Resümee der Entwicklungen der Moderne beschäftigen. Die Besonderheit, zwei Gemeinschaftsräume maßstabsgetreu in den öffentlichen Raum zu übertragen, schafft eine außergewöhnliche Möglichkeit über deren Nutzung zu diskutieren.

„deutsche Wohnen – wie singen die Diven?“ (Ulf Aminde)
„Eine Filmoper über Verdrängung zwischen Moderne, Tabula rasa, Investmentgesellschaft und Stalinallee, Hansaviertel, Obdachlosigkeit und der Frage, wie wir wohnen wollen.“ – so der Entwurf. Gruppen und Einzelpersonen aus dem Hansaviertel und der durch Mieterkämpfe medial derzeit präsenten Karl-Marx-Allee werden musikalisch und filmisch inszeniert. Die Stimme der Einzelnen hörbar zu machen und sie zu den Stimmen der Häuser werden zu lassen, ist das erklärte Ziel. Der Bezug zur Karl-Marx-Allee überzeugt nicht nur unter aktuellen, sondern auch stadthistorischen, städtebaulichen Gesichtspunkten. Die Uraufführung des Filmes soll am Hansaplatz unter freiem Himmel gezeigt und mit Livemusik und Projektionen ergänzt werden.

Available Forms – Verhandelte Spielräume (Theresa Schütz)
„Es geht um Offenheit als Motiv des Zusammenspiels, schließlich um die Teilhabe an einer kollektiven Komposition zur Erfahrung von Vielstimmigkeit und Resonanz im offenen Miteinander.“ Über einen Zeitraum von vier Wochen sollen am Wasserbecken vor der Hansabibliothek unzählige Schalen aus Ton geformt, getrocknet und gebrannt werden. Sie werden zum Klanginstrument, indem sie in das wassergefüllte Becken gesetzt und hier schwimmend aneinanderstoßen werden. Die Wirkung der eingebrachten Materialität, vom schweren Material Ton zum schwimmenden Instrument, das große partizipative Moment und die Inszenierung und Erweiterung der Klangebenen des Platzes bilden überzeugende sensorische Kontraste.

In einem dritten Wertungsrundgang wurden alle Anwesenden noch einmal aufgefordert, über diese sechs verbliebenen Entwürfe frei und auch vergleichend zu argumentieren. Räumliche Überschneidungen, das künstlerische Ensemble und die Frage der Realisierbarkeit bildeten die Schwerpunkte im weiterhin fokussierten Gespräch zum späten Nachmittag. Eine nun vergleichende Debatte schärfte den Blick für das Zusammenspiel der zu realisierenden Vorschläge und führte schließlich zu einem klaren Ergebnis von fünf „Preisträger*innen“. Die Projekte thematisieren den aktuellen Wohnungsmarkt (Ulf Aminde), die konkrete lokale Wohnraumsituation (Kristina Leko und David Smithson), die Infragestellung der scheinbar selbstverständlichen Funktion einer städtischen Grünanlage durch Schafe (Folke Köbberling) sowie die Veränderung der bestehenden Raumsituation durch die Implementierung eines Bergpanoramas (Jan Köchermann), und ein archetypisches Raumkörperensemble schafft gewissermaßen

Stefan Endewardt

Fabian Knecht

Geschichtsübergreifendes (Esra Ersen). Um die sehr partizipative Inszenierung eines Wasserbeckens zum Klangkörper durch Tonschalen (Theresa Schütz) hat das Preisgericht sehr gerungen, wurde schließlich aber zum Nachrücker gewählt.

Nach der Auswahlentscheidung muss der bunte Strauß künstlerischer Ideen in eine räumliche und zeitliche Übereinstimmung gebracht werden. Eine unter anderem koordinatorische Leistung, die von der künstlerischen Leitung (Elke Falat) erbracht werden wird. Die bereits angesprochene Dopplung von künstlerischer Leitung und einem künstlerischen Wettbewerb in diesem Verfahren ermöglicht es den Künstlerinnen und Künstlern durch ihre Vorschläge maßgeblich das Projekt thematisch zu beeinflussen. Damit könnte dieses Verfahren ein Beispiel für kommende vergleichbare Vorhaben werden: die intensive Auseinandersetzung von Künstlerinnen und Künstlern mit einem bestimmten Stadtraum, der im Rahmen eines regulären Wettbewerbsverfahrens ergründet und dessen Fragestellungen mit künstlerischen Entwurfsvorschlägen auf den Punkt gebracht werden. In einem „kuratierten" Verfahren kann das als eine Ermächtigung der Künstler*innen gesehen werden.

Die zur Verfügung stehenden Mittel blieben mit einem Realisierungsbetrag von 20.000 Euro pro Entwurf freilich überschaubar im Vergleich zu gewöhnlichen Kunst-am-Bau-Budgets. Der Betrag befördere vielmehr partizipatorische und diskursive Ansätze ohne umfassende Materialkosten. Die Wettbewerbsteilnehmer*innen reizten die Potenziale des Realisierungsbetrages aus, die Materialkosten bei aller Temporalität gering zu halten, gelang kaum. Sie wurden – so scheint es – teilweise mit den Honorarkosten kompensiert (Die für Berlin verbindliche Anweisung Bau (ABau) setzt die Untergrenze des ausschließlich künstlerischen Honorars mit 20 Prozent des Realisierungsbetrages an).

Auch für temporäre Kunst im öffentlichen Raum sind Genehmigungen, Gutachten oder statisch geprüfte Fundamente notwendig. So weitläufige Anlagen wie der Hansaplatz fordern zudem einen Materialeinsatz in Größenordnungen, der sich nicht gleich „wegguckt" lässt. Die Leichtigkeit einer – offiziellen – künstlerischen Arbeit für den öffentlichen Raum benötigt aus diesen Gründen ein angemessenes Budget. Manche Entwürfe schienen teilweise auch, was ihre – wie es verwaltungstechnisch heißt – „Angebotsstunden" anging, so umfangreich, dass die vertretbare Realisierbarkeit hinterfragt wurde. Lag dies an den in der Auslobung geforderten Beteiligungsformaten? Trotz auch sozialer und stadtpolitischer Motive, den Hansaplatz zum aktuellen Zeitpunkt künstlerisch zu bespielen, käme meiner Meinung nach und allgemein gesprochen so manch starke, raumbezogene künstlerische Idee für den öffentlichen Raum und all seine Nutzenden auch ohne den sprichwörtlichen Workshop aus. Gleichzeitig führte genau diese geforderte Losung der Offenheit zu einer beeindruckend großen Vielzahl an Personen, die an der Jurysitzung teilnahmen und während dieser zu einer bemerkenswert wohlwollenden, kooperativen und gemeinschaftlichen über achtstündigen Diskussion.

Zum Abschluss der Jurysitzung und somit im laufenden Prozess dieses „Pilotprojektes" „Kunst im Stadtraum am Hansaplatz" resümierte das Preisgericht, dass die Stärkung von maßnahmenungebundenen künstlerischen Wettbewerbsverfahren für den Berliner Stadtraum sehr zu begrüßen ist. Eine Anregung meinerseits lautet, den nächsten zu bespielenden Ort in erster Linie unter künstlerischen Gesichtspunkten und womöglich auch über eine Art kleines Wettbewerbsverfahren zu vergeben.

Marie Luise Birkholz
Künstlerin

bankleer

Felix Lüdicke

Ulf Aminde

Jan Köchermann

Theresa Schütz

Henrike Naumann

Kristina Leko und David Smithson

Sonya Schönberger

Preisgerichtssitzung: 12. Dezember 2018
Auslober*in: Bezirksamt Mitte von Berlin
Wettbewerbsart: nicht offener einphasiger anonymer Kunstwettbewerb unter fünfzehn Teilnehmer*innen
Wettbewerbsteilnehmer*innen: Ulf Aminde, bankleer, Stefan Endewardt, Esra Ersen, Martin Kaltwasser, Fabian Knecht, Folke Köbberling, Jan Köchermann, Kristina Leko und David Smithson, Felix Lüdicke, Henrike Naumann, Sonya Schönberger, Theresa Schütz, Anna Witt, Ralf Witthaus.
Realisierungsbetrag: 20.000 Euro pro Projekt
Aufwandsentschädigung: 1.000 Euro
Verfahrenskosten: 100.000 Euro
Fachpreisrichter*innen: Markus Bader (Vorsitz), Marie Luise Birkholz (stellvertretende Vorsitzende), Veronique Facheur, Harry Sachs, Cagla Ilk (ständig anwesende Stellvertreterin).
Sachpreisrichter*innen: Kirsten Geisler (Vertreterin des Hansaplatzes/Bürgerverein Hansaplatz), Andreas Prüfer (Senatsverwaltung für Kultur und Europa), Sabine Weißler (Bezirksamt Mitte, Bezirksstadträtin für Weiterbildung und Kultur).
Vorprüfung: Elke Falat (künstlerische Leitung) und Naomi Henning
Ausführungsempfehlung zugunsten von: Ulf Aminde (deutsche wohnen – was singen die diven?), Esra Ersen (Das Reale, das Symbolische und das Imaginäre), Folke Köbberling (Nachbarn auf Zeit), Jan Köchermann (Horu), Kristina Leko und David Smithson (Bringt ein paar Stühle mit…)

Ralf Witthaus

Esra Ersen

JETZT BESETZEN WIR DAS KULTURFORUM!

Foto Frieder Schnock

Der öffentliche Raum am Kulturforum ist ein ideales Podium für temporäre Kunstaktionen und wir, die Künstler*innen Berlins haben es jahrelang versäumt, diesen Leerraum am Kulturforum künstlerisch zu besetzen, als historischen und sozialen Raum dynamisch zu hinterfragen, ihn zu verwandeln, als aktiven Ort in das Bewusstsein der Bürger*innen zu bringen, sie miteinzubeziehen. Es wurden vereinzelt Skulpturen aufgestellt, die über Jahre unsichtbar wurden, weil weder der Ort mit den Kunstwerken, noch die Kunstwerke gezielt mit dem Ort korrespondierten. Sie waren wie abgestellt, zu ‚dropped sculptures' mutiert und verschwanden irgendwann in der Wahrnehmung. Eine Haltestelle, eine Würstchenbude am Feldrand, ab und zu ein Zirkuszelt und ansonsten angenehme Leere mit Luftzug. An dieses typisch West-Berliner Loch hatten wir uns so sehr gewöhnt.

Wo nichts ist, ist ein Loch, schrieb Kurt Tucholsky. Aber Bauloch ist nicht gleich Loch, jedes hat in Berlin eine Geschichte.

Am Kulturforum, an der Potsdamer Straße, wo einst die gründerzeitliche Bebauung die aufstrebende Großstadt schmückte und dann von den Nazis beseitigt wurde, um Platz zu schaffen für die Welthauptstadt Germania, wo Bomben im 2. Weltkrieg den Rest erledigten, gibt es zwischen Neuer Nationalgalerie und Kammermusiksaal und Philharmonie und Gemäldegalerie säuberlich mit einem Steinmäuerchen eingerahmt eine große, leere Fläche, bestehend aus etwas Schotter vermischt mit Wildkraut, weiter nichts. Dieses Nichts am Kulturforum ist die bleibende Konstante in einer sich rapide wandelnden Stadt und irgendwie sexy, weil sich hier seit Jahrzehnten die Phantasie folgenlos austoben konnte. Der Berliner Bausenat bezeichnet es als "kulturpolitisches Dokument der ehemals geteilten Stadt". Was wurde da nicht schon diskutiert, abstrakt ausprobiert, aber nichts gewagt bis zum entscheidenden Paukenschlag der Politik.

Jetzt ist die Entscheidung gefallen: Da soll das neue Museum des 20 Jahrhunderts hin! Die auserkorenen Architekten Herzog & de Meuron sind überraschend einfältig in der Aussage und planen einen überdimensionierten Monumentalbau in Anlehnung an die klassizistische St. Petersburger Manege, der eher wie ein aufgeblasenes Faller-Häuschen oder ein überdimensionierter ALDI aussieht, einfach wie etwas, das weder mit der Geschichte an der Potsdamer Straße in Tiergarten noch mit dem gebauten Umraum nach 1945 korrespondiert. Was formal in das gewachsene Raster von St. Petersburg passt, ist nicht unbedingt geeignet, an der Potsdamer Straße neben ikonischer Architektur zu bestehen.

Wir sind wieder wer: Dieser Monumentalbau ist eine große Banalität, auf Repräsentation ausgerichtet, entspricht eher Wilhelminischem Gedankengut, als Deutschland sich in Konkurrenz mit Großmächten wie Frankreich und England sah und nicht dem einer modernen, pluralistischen Hauptstadt. Einerseits liegen kulturelle Dominanz und koloniales Denken eng beieinander, andererseits erinnert das kulturpolitische Prozedere um den Neubau an Verdrängungsmethoden von Geschichte, wie wir sie unmittelbar nach 1945 erlebt haben. Erst traute man sich das Schloss und dann das.

Aber wie ist es heute in Berlin möglich, die Kunst des 20. Jahrhunderts in einen beliebig designten Monumentalbau zu versammeln, ohne die Zerrissenheit des Ortes miteinzubeziehen? Spiegelt so ein spießiges Gebäude die Diversität einer demokratischen Gesellschaft wider, das den städtischen Umraum hermetisch ausschließt und sich vor großer Architektur, wie dem Mies van der Rohe-Bau ängstigt? Spiegelt diese geliehene Identität irgendwie den Zeitgeist der von der Bürgerschaft abgehobenen Bundespolitik, ist die Anlehnung an andere Kulturen etwa attraktiver als der Blick auf die eigene Geschichte? Und zu was soll das führen?

Die leere Fläche am Kulturforum ist eine ebenso historisch-politisch belastete Stelle, wie das Reichstagsgebäude.

Wir erinnern uns: Das Reichstagsprojekt von Christo und Jeanne-Claude zog sich von 1971 bis 1995 über mehrere Legislaturperioden hin. Als die beiden Künstler*innen endlich das Konzept mithilfe von Michael S. Cullen umsetzen konnten und tatsächlich den Reichstag verhüllten, entstand kurzfristig ein Ort bürgerlicher Selbsterfahrung, wo man sich und die Stadt im geschichtlichen Raum anders begreifen konnte. Der schimmernde *Wrapped Reichstag* wurde kurzfristig zum neuen Treffpunkt im wiedervereinigten Berlin, wo mit Happenings, Spontankonzerten, Lustwandeln um das Gebäude herum ein Sehnsuchts- und Hoffnungsort für eine bessere Zeit entstand. Nach zwei Wochen, als die Hüllen fielen, war es ein anderes, verwandeltes Gebäude, belastet und unschuldig zugleich, das den parlamentarischen Ansprüchen eines Rechtsstaates gerecht werden konnte. Mit dem Umbau durch Norman Foster wurde Politik als Utopie konkret und als politisches Konzept greifbar, einsichtig, einzigartig, wegweisend – eine Sternstunde der Demokratie. Aber es waren Christo und Jeanne-Claude, die durch ihre Kunstaktion eine Metamorphose des Gebäudes vollbrachten und einen Neubeginn möglich machten – und das sollte auch am Kulturforum möglich sein und darüber hinaus.

Hier geht es nicht nur um den unmittelbaren Raum zwischen den Institutionen am Kulturforum, sondern um den gesamten Raum um die Potsdamer Straße herum. Das Gelände ist riesig und zusammenhanglos und diese Dimension sollte man ganzheitlich begreifen, von der Gemäldegalerie bis zu den Arkaden. Den gesamten Stadtraum links und rechts der Potsdamer Straße gilt es zu vernetzen, zu besetzen; die Straße ist das Rückgrat und keine Begrenzung, auch wenn Hans Scharouns Staatsbibliothek eine Blockade darstellt, die auch eine Denkblockade zu sein scheint. Warum sollte es am Potsdamer Platz eigentlich keine Fortsetzung der Museen geben? Wäre es nicht interessant, Kunstdiskurse in die Arkaden zu pflanzen, auch dort Privatsammlungen zu zeigen, mitten im Einkaufsgetümmel? So kommt Kunst und Bildung unter Leute, in den Alltag, wird zur sozialen Plastik (Das galt einst als erstrebenswert). Während der Berlinale kann man erleben, wie sich dieser lichtdurchflutete Ort zum Kreativort umwandelt, zum Mittelpunkt filmischer Diskurse wird! Warum die Arkaden nicht mit den Museen am Kulturforum verbinden, die Weite überbrücken, neue Wege denken? Wir Künstler*innen können das, wir finden Methoden, um Geschichte für die Zukunft zu formen, denn Kunst ist hier das Bindeglied von Architektur und öffentlichem Raum!

Und da die Stadtplanung am Kulturforum keine Visionen zu haben scheint, sollten sich die Künstler*innen Berlins jetzt dringend diesen Fragen widmen. Es ist Aufgabe des Beratungsausschuss Kunst (BAK) das zu ermöglichen. Bis ca. 2032 wird am Kulturforum gewerkelt, der Raum ist permanenten Veränderungen unterworfen, es entsteht also neuer Freiraum, Projektionsraum, Aktionsraum, Handlungsbedarf. Packen wir es an!

RENATA STIH
Künstlerin

Frank Bîlter, Bettel Cologne, 2017, Foto: Kay von Keitz

Rita McBride, Obelisk of Tutankhamun, 2017, Foto: Kay von Keitz

KUNSTBEIRAT DER STADT KÖLN

In dem Maße wie die Komplexität der Kunstformen im öffentlichen Raum zugenommen hat, sind auch die Anforderungen an den Kunstbeirat der Stadt Köln im Laufe der Jahre gewachsen. War ursprünglich eine Gruppe von Honoratior*innen der Kunst- und Museumsszene einige Male im Jahr damit befasst, die künstlerische Qualität und Platzierung von Werken zu begutachten, welche zur „Aufstellung“ vorgesehen waren, so wird heute nicht nur seitens der Politik und Verwaltung weit mehr von diesem Gremium erwartet. Auch die Mitglieder selbst haben einen deutlich höheren Anspruch an die eigene „Beratungsarbeit“ entwickelt. Mittlerweile geht es über die fachliche Beurteilung von einzelnen „Fällen“ hinaus um ganz grundsätzliche konzeptionelle und organisatorische Problematiken beim Umgang mit den vielen Varianten künstlerischer Praxis im (städtischen) öffentlichen Raum. Das betrifft sowohl temporäre – welche Zeiträume auch immer damit gemeint sein mögen – wie dauerhafte Werke und Projekte, den umfangreichen und sich weiterhin vermehrenden Bestand genauso wie die gezielte Neueinbringung von aktueller Kunst der unterschiedlichen und sich zunehmend vermischenden Gattungen. Dabei kann es sich unter Umständen sogar um definitorische und damit ausgesprochen heikle Fragen zu Kunst handeln, wenn es um die Abgrenzung gegenüber anderen gestalterischen und kommunikativen Aktivitäten geht und diese womöglich auch noch mit kommerziellen Interessen verbunden sind.

Laut Geschäftsordnung soll „die Zusammensetzung des Kunstbeirates (…) eine ständige Kooperation von sachverständigen Vertreter*innen der politischen Parteien, der betroffenen Ämter und Dienststellen sowie der Künstler*innen und Institutionen des Kunstbetriebs in der Stadt herstellen“. Den Kern des ehrenamtlichen Gremiums bilden acht sachkundige Bürger*innen , die mit Stimmrecht ausgestattet sind. Darüber hinaus nehmen politische Vertreter*innen der Stadtratsfraktionen, der/die Dezernent*in für Kunst und Kultur, der/die Dezernent*in für Stadtentwicklung, Planen und Bauen sowie ein/e Vertreter*in des jeweils betroffenen Bezirksausschusses beratend und informierend an den Sitzungen teil. Die stimmberechtigten Mitglieder des Kunstbeirats werden durch den Stadtrat auf Vorschlag der Verwaltung für den Zeitraum einer Ratsperiode berufen. Die Vorschläge der Verwaltung für die Benennung dieser Fachleute für Kunst im öffentlichen Raum sollen unter Beteiligung von Kölner Institutionen erfolgen, wie dem Berufsverband Bildender Künstler, dem Kölnischen Kunstverein, dem Bund Deutscher Architekten oder dem Museum Ludwig. Aktuell setzt sich der Kreis der Stimmberechtigten aus einer Künstlerin und drei Künstlern, einem Galeristen, einem Kunsthistoriker und Kurator, einem Kulturwissenschaftler und Kurator sowie einer Architektin zusammen. Der Kunstbeirat kann – wie der Name schon sagt – durch seine mehrheitlich gefassten Beschlüsse gegenüber der Verwaltung und den politischen Gremien lediglich Empfehlungen aussprechen. Letztgültige Entscheidungen fallen, je nach Zuständigkeit, dann in den Bezirksausschüssen oder im Rat der Stadt. Sinnvoll ist diese Einrichtung natürlich nur, wenn die politischen Entscheider*innen dem Votum des Kunstbeirats (zumindest als Regelfall) auch folgen.

Zur Finanzierung von Dingen, die für eine effektive und erfolgreiche Arbeit des Kunstbeirats notwendig oder hilfreich sind, wie etwa die Einladung auswärtiger Fachleute, professionelle Unterstützung bei speziellen Projekt- oder Veranstaltungsvorhaben, Exkursionen etc. steht ein jährliches Budget von bis zu 10.000 Euro zur Verfügung. Der eigentliche Etat der Stadt Köln für sämtliche Belange von Kunst im öffentlichen Raum bewegte sich in der jüngeren Vergangenheit, je nach Haushaltslage, zwischen 50.000 und 80.000 Euro pro Jahr. Dazu werden für konkrete Projekte immer wieder auch Drittmittel im fünfstelligen Bereich eingeworben. Das ist die äußerst magere Standardfinanzierung zur Pflege, Instandhaltung und vermittelnden wie wissenschaftlichen Betreuung eines enormen Bestands von Kunstwerken im städtischen Besitz, die theoretisch auch noch Neueinbringungen von aktueller Kunst in den öffentlichen Raum ermöglichen soll. Die „Kunst am Bau“ liegt schon seit vielen Jahren komplett darnieder und wird nur in Ausnahmefällen, wenn es sich um besonders große oder prestigeträchtige Projekte handelt, als Maßnahme ohne feste Dimensionierungsregeln reaktiviert. Erschwerend kommt hinzu, dass es keine zentrale Zuständigkeit für den kommunalen Bestand an Kunstwerken gibt. Thematisch ist dieser Bereich zwar beim Dezernat für Kunst und Kultur angesiedelt, praktisch verteilt sich die Verantwortlichkeit aber (je nach Standort einer Arbeit) auf die Gebäudewirtschaft, das Amt für Grünflächen und Landschaftsschutz, das Museum Ludwig und andere städtische Einrichtungen.

In Köln ist der Handlungsbedarf also seit Jahren groß, was auch von den vorangegangenen Kunstbeiratsbesetzungen erkannt wurde. Seit 2006 engagiert sich dieses ursprünglich ausschließlich reagierende Gremium mit diversen Eigeninitiativen zum Großthema „Kunst im öffentlichen Raum“ nicht nur um dringend notwendige Verbesserungen für die Situation in Köln zu erreichen, sondern auch um wieder stärker an einem allgemeinen Diskurs und einer Weiterentwicklung dieses Kunstbereichs teilzunehmen. Das seinerzeit über einen Arbeitskreis verstärkte Engagement mündete 2011 schließlich in ein flexibles, experimentelles Instrument der künstlerischen Untersuchung und Intervention, das den bewusst unspektakulär gewählten Namen „StadtLabor für Kunst im öffentlichen Raum“ erhielt. Gemeinsam betreut von Kulturdezernat und Kunstbeirat werden hierbei künstlerische Teams, die sich aus unterschiedlichen Disziplinen zusammensetzen können und sollen, beauftragt, strategisch festgelegte Teilbereiche der Stadt analytisch zu betrachten und dort Eingriffe, Aktionen und Veranstaltungen durchzuführen, die als Hinweise, Vorschläge und Perspektiven für eine zukünftige Positionierung von Kunst im urbanen öffentlichen Raum aufgefasst werden können. Von 2012 bis heute sind insgesamt sechs solcher Teams unter vergleichsweise großer öffentlicher Aufmerksamkeit mit jeweils eigenen Projekttiteln aktiv geworden und haben ihre Fragestellungen, Maßnahmen, Erfahrungen und Ergebnisse in unterschiedlichen Formen auch publiziert.

So fruchtbar und produktiv die einzelnen Projekte wie die Gesamtentwicklung des StadtLabors bislang auch verlaufen sind, das ganz dicke Brett ist – im Gegensatz zu der einen oder anderen deutschen Stadt – in Köln erst noch zu bohren: die Schaffung von Strukturen und einer personellen wie finanziellen Ausstattung, die einem für die Allgemeinheit so wichtigen Bereich von (öffentlicher) Kunst angemessen ist. Da ist in Köln auch weiterhin noch sehr viel politische Überzeugungsarbeit zu leisten, inklusive einer Gedächtnisauffrischung, was alles schon einmal erreicht war und in den letzten Jahrzehnten wieder verloren gegangen ist. Die charakteristischen Kommunalpolitikattitüden, die hierbei immer wieder auftreten, dokumentieren einerseits mangelndes Bewusstsein für die existenzielle Bedeutung von Kunst und Kultur in einer zivilisierten Gesellschaft und andererseits die Sehnsucht, als gewählter Volksvertreter wenigstens an dieser Stelle die ansonsten auf ein Minimum beschränkten Möglichkeiten von Entscheidungsgewalt ausüben zu können. Dieser unseligen Mischung aus Ignoranz, verirrten Souveränitätsdemonstrationen und Privatinteressen muss in Köln, wie an vielen anderen Orten auch, mit öffentlichkeitswirksamer Informations- und Überzeugungsarbeit begegnet werden. Und das erfordert einen wirklich langen Atem! Die sich deutlich abzeichnende Alternative gleicht allerdings einem wahren Schreckensszenario: verrottete Skulpturen, die dem Verkehr und notwendigen Baumaßnahmen im Weg stehen, hier und da eine folkloristische Bronzefigur, die für Heimatgefühle sorgen soll, und ansonsten eine Amüsier- und Shopping-City mit großen bunten Bildern, die schrecklich leere Hauswände verschönern und sich als niederschwellige, selfietaugliche Touristenattraktionen vermarkten lassen.

Kay von Keitz
Autor und Kurator in den Bereichen Kunst und Architektur,
Vorsitzender des Kunstbeirates der Stadt Köln

Alfred Hrdlicka, Die starke Linke, Wuppertal

Zeng Chenggang, Friedrich Engels, Foto: Atamari, CC BY-SA 3.0, wikimedia.org

Ulla Hees, Mahnmal zum 50. Jahrestag der Barmer Theologischen Erklarung

Wu Weishan, Karl Marx Statue, Trier, Foto: Roswitha Baumeister

DIE CHINESEN KOMMEN – SKULPTUREN FÜR FRIEDRICH ENGELS UND KARL MARX

WAS FÄLLT IHNEN EIN ZU WUPPERTAL?
Die Schwebebahn, die seit 1901 über der Wupper durch die Stadt schwebt. Else Lasker-Schüler, die Dichterin und Künstlerin, die dort geboren wurde und eines ihrer bekanntesten Schauspiele gleich „Die Wupper" nannte, aber nicht bleiben konnte, weil sie aus einer jüdischen Familie stammte. Zwar wurden das Museum und der Kunstpreis der Stadt nicht nach ihr benannt, sondern nach dem segensreichen Herrn von der Heydt, der in der Schweiz für die Nazis und die Degussa das Zahngold aus den Konzentrationslagern zu Devisen wusch, mit denen bis 1942 in den USA und in Schweden Öl und Waffen für die Wehrmacht eingekauft werden konnten. Immerhin gibt es ein Denkmal für Else Lasker-Schüler – wenn auch ohne jegliche Information, so doch mit zwei gegenüber liegenden Porträts. Da kann sie sich selber ansehen.

NOCH WAS?
Friedrich Engels wurde 1820 in Wuppertal geboren. Weltweit zu Ruhm und Bedeutung gelangt als Philosoph, Autor, Historiker, Ökonom, Wissenschaftler, Verfasser des *Kommunistischen Manifests*, der *Deutschen Ideologie,* des *Anti-Dühring, der Heiligen Familie,* der *Kritik der Politischen Ökonomie* und Herausgeber der beiden letzten Bände des *Kapital*. Als 18-jähriger verließ er Wuppertal, blieb aber bis heute der international bekannteste Wuppertaler. Das gefällt nicht allen Wuppertaler*innen. Den wohlhabenden Bürger*innen verständlicherweise nicht, weil sie ihre Vermögen vor jedem sozialistischen Gedanken beschützen müssen. Ihren politischen Parteigänger*innen behagt der kritische Engels folglich auch nicht. Und die SPD muss sich ja zwanghaft gegen alles abgrenzen, was links von ihr gedacht und gemacht wurde und wird.

Folglich gab es kein Denkzeichen für Friedrich Engels. Das Geburtshaus wurde abgerissen, eines der Wohnhäuser von Friedrich Engels wurde 1970 mit einer Ausstellung über sein Leben und Werk zugänglich gemacht. 1981 entschloss man sich zu einer etwas pathetischen und heiß umstrittenen Skulptur von Alfred Hrdlicka „Die starke Linke" (Die Proletarier dieser Welt haben nichts zu verlieren als ihre Ketten). Bei einem Besuch der Stadt brachte Erich Honecker aus der DDR einen bronzenen Engelskopf mit, den man aus oben genannten Gründen zwangsläufig im Keller verschwinden ließ.

Nach der feindlichen Übernahme der nominell sozialistischen Ostgebiete durch die kapitalistisch-demokratischen Siegermächte bahnten sich auch schöne wirtschaftliche Beziehungen mit dem real-kapitalistischen China an. So kamen Chines*innen auch nach Wuppertal. Denen war Friedrich Engels keine Schreckensfigur, und sie fragten nach seinem Wohnhaus und seinem Denkmal.

Als sie erkannten, dass Wuppertal zu arm war (vielleicht ökonomisch – jedenfalls geistig), da erbarmten sie sich und schickten 2014 per China Shipping einen Engels aus Bronze. Knapp vier Meter hoch und 868 Kilogramm schwer. Und siehe da, die Wuppertaler stellten ihn auch auf. An der Friedrich-Engels-Allee. Keine Angst. Nicht aus ideologischen Motiven. Ganz sachlich wirtschaftsdiplomatisch ging man da zu Werke. Und beispielhaft.

Beispielhaft für die Stadt Trier. Die Stadt hat viele römische Steine und ein altes Unterkleid, das als „Heiliger Rock" bezeichnet und etwas verwegen einem Jesus Nazarenus zugeschrieben wird.

Karl Marx, Kollege des oben genannten Friedrich Engels, wurde vor 200 Jahren in Trier geboren und dort seither so behandelt wie Engels in Wuppertal.

Da begab es sich, dass auch nach Trier einige Chines*innen auf der Suche nach lohnenden wirtschaftlichen Beziehungen und Investitionen kamen. Ohne pathologischen Abgrenzungszwang fragten sie nach Karl Marx und einem adäquaten Denkmal für den großen philosophischen politischen Denker. Fehlanzeige. Verwundert und großzügig boten Chines*innen der Stadt Trier und ihren armen Bürger*innen eine sechs Meter hohe Bronze des Karl Marx an. Der Stadtrat nahm das Angebot an (mit Ausnahme der Grünen, der FDP und der Rechtsextremisten), wollte die Figur nur eineinhalb Meter kleiner haben, und so ist Karl Marx zu seinem 200. Geburtstag in Bronze aus China nach Trier gekommen.

Wu Weishan, Karl Marx Statue, Trier 2018, Foto: Roswitha Baumeister

Abzuwarten bleibt, ob die Bronzen in Wuppertal und Trier außer der rein materiellen auch eine geistige Wirkung entfalten können.

Warum war es nie möglich, in Wuppertal und in Trier einen Kunstwettbewerb für ein Denkzeichen im öffentlichen Raum auszuschreiben? Fürchteten sich die Stadträt*innen davor, dass ein Gespenst in ihrer Stadt umgehen und sozialistisches oder gar kommunistisches Gedankengut verbreiten könnte? Fürchteten sie um ihren guten rechten Ruf? War es politische Sparsamkeit? Oder war ihnen einfach nicht bewusst, welche Bedeutung Friedrich Engels und Karl Marx in der Geistes- und Politikgeschichte einnehmen, bevor die Chines*innen kamen? So haben sich beide Städte auf billigste Weise eines notwendigen öffentlichen Erinnerungsdiskurses entledigt. Aber auch die USA hatten sich das National Memorial für Martin Luther King schon aus China kommen lassen…

Wolfram P. Kastner
Künstler

Lew Kerbel, Ernst Thälmann-Denkmal, Berlin Greifswalder Straße, 1986

WIE WEITER MIT THÄLMANN?

Der Umgang mit dem Monument an der Greifswalder Straße wird neu diskutiert

Der deutsche Politiker Ernst Thälmann wurde am 18. August 1944 im Konzentrationslager Buchenwald bei Weimar von den Nationalsozialisten ermordet. Als Vorsitzender der Kommunistischen Partei Deutschlands (KPD) war Ernst Thälmann (16.4.1886 Hamburg – 18.8.1944 KZ Buchenwald) nicht nur ein entschiedener Gegner der Nationalsozialisten, sondern seit seiner Verhaftung am 3. März 1933 in der Charlottenburger Lützower Straße 9 (heute Alt Lietzow 11) auch die berühmteste politische Geisel des NS-Regimes. Bis zu seiner Ermordung hielt man ihn im Untersuchungsgefängnis Berlin-Moabit (bis August 1937), im Gerichtsgefängnis Hannover (bis August 1943) und in Bautzen gefangen. Von dort brachte man ihn am 18.8.1944 nach Buchenwald, wo er auf direkten Befehl Hitlers ermordet wurde. Ohne Anklageerhebung wurde Thälmann festgehalten, Initiativen zu einem möglichen Austausch wurden von entscheidenden Personen nicht aufgegriffen.

Als eines der bekanntesten Opfer des Nationalsozialismus wurde Ernst Thälmann nach der Befreiung 1945 gewürdigt und als Vorbild für die Jugend ausgerufen („Thälmann-Pioniere“). Nach der Staatsgründung der DDR erfolgten erste Denkmalssetzungen, von denen die Denkmäler für Ernst Thälmann in Weimar (Walter Arnold, 1958) und in Bautzen (Wieland Förster, 1960) die bekanntesten sind.

In der Bundesrepublik Deutschland geriet Ernst Thälmann in Vergessenheit, auch weil die KPD 1956 unter dem Vorzeichen des Kalten Krieges verboten wurde und weil die Erinnerung an Ernst Thälmann bereits von der DDR besetzt war. Erst im Laufe der 1970er und 1980er Jahre formierten sich auch in Hamburg, Hannover und West-Berlin vorsichtige lokale Bemühungen zur Erinnerung an Ernst Thälmann. In der allgemeinen westdeutschen Öffentlichkeit war Ernst Thälmann nicht präsent. Die SPD trug ihm seine stalinistische Politik und prononcierte Feindschaft gegenüber der Sozialdemokratie nach; war Thälmann doch der Sozialfaschismusthese gefolgt, anstatt die SPD als Bündnispartner im Kampf gegen den Nationalsozialismus zu gewinnen.

In Berlin setzte die DDR Ernst Thälmann zum 100. Geburtstag im April 1986 ein monumentales Denkmal, das von dem sowjetischen Bildhauer Lew Kerbel entworfen worden war. Seit der Vereinigung 1990 wurde die Existenz dieses an der Greifswalder Straße stehenden Denkmals kritisch diskutiert. Eine „Kommission zum Umgang mit den politischen Denkmälern der Nachkriegszeit im ehemaligen Ost-Berlin“ empfahl im Februar 1993 den Abriss des Denkmals, ein bayerischer Natursteinhändler bemühte sich um dessen Ankauf. Dagegen versuchte eine Tagung im Kulturhaus „Die Wabe“ (Prenzlauer Berg) im Juni 1993, den „Umgang mit einem umstrittenen Denkmal“ differenzierter zu diskutieren, Künstlerinnen und Künstler machten Vorschläge für eine künstlerische Kommentierung. Zwei Jahre später, 1995, wurde das Thälmann-Denkmal unter Denkmalschutz gestellt.

Danach geschah erst einmal nichts. Das Denkmal und der umliegende Thälmann-Park wurden von Sprayern und Skatern genutzt.

Erst als im Februar 2014 der komplette Thälmann-Park unter Denkmalschutz gestellt wurde, kam die Frage nach einem Umgang mit dem monumentalen Denkmal neu auf.

Ende November 2018 debattierte die Veranstaltung „Vom Denkmal zum Denkort“ des Bezirksamtes Pankow einen möglichen künstlerischen Umgang und eine künstlerische Kommentierung des Thälmann-Denkmals neu. Genau 25 Jahre nach der ersten Diskussionsveranstaltung am gleichen Ort tritt die Diskussion um das Denkmal in eine neue Phase.

An der Veranstaltung im November 2018 beteiligte auch sich Thomas Flierl, Philosoph und Kulturwissenschaftler, nicht nur Kultursenator außer Dienst, sondern auch von 1990 bis 1996 Leiter des Kulturamtes Prenzlauer Berg, der sich schon damals für einen aktiven Umgang mit dem Denkmal und dem anliegenden Thälmann-Park einsetzte. Bereits seit Anfang der 1980er Jahre hatte er die Entwicklung dieses Stadtbereiches kritisch begleitet.

Mit Thomas Flierl
sprachen wir über die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des Denkmals an der Greifswalder Straße

Martin Schönfeld: Gehen wir zu den Ursprüngen des Denkmals zurück, dazu die einfache Frage: Wie kam das Denkmal überhaupt an den Prenzlauer Berg?

Thomas Flierl: Als Projekt ist das Thälmann-Denkmal so alt wie die DDR. Bereits zur Zeit der Gründung der DDR hatte man von Seiten der Partei- und Staatsführung den großen Wunsch, an den früheren KPD-Vorsitzenden, der von den Nazis ermordet wurde, zu erinnern, um ihn als Traditionsfigur dem neuen Staate dienstbar zu machen. Das ab 1950 für den in Thälmannplatz umbenannten Wilhelmplatz geplante Denkmal kam nicht zustande, ebensowenig wie verschiedene Vorschläge für den Platz vor dem ZK-Gebäude Ende der 1970er Jahre. Sie alle scheiterten aus verschiedenen Gründen, aus künstlerischen und wegen der Standorte – letztlich aus konzeptionellen Gründen. Und als nun endlich die IV. Berliner Gasanstalt in Prenzlauer Berg 1981 stillgelegt wurde, weil die Erdgasversorgung sie erübrigte, war relativ schnell entschieden worden, dass ein anspruchsvolles Wohngebiet in einem Park entstehen solle. Ursprünglich war sogar an ein Bezirkszentrum mit Rathaus gedacht, das Prenzlauer Berg nie hatte, weil es im Zuge der rasanten Stadtentwicklung durch Stadterweiterung und nicht durch Eingemeindung entstanden war. Die Vorstellung, dass da ein Rathaus sein sollte, war durchaus ein demokratischer Gedanke. Und es war bezeichnend, dass dieser Impuls einer praktischen Mitte als Rathaus bald durch die Idee einer ideellen Mitte substituiert wurde – Ideologie statt Demokratie. Da hat ganz offensichtlich der Wille des damaligen Generalsekretärs Erich Honecker eine große Rolle gespielt, der sich seiner kommunistischen Jugend im Rotfrontkämpferbund erinnerte. Mit dem Thälmann-Park verband sich die trotzige Entscheidung, dass nun endlich (zum letztmöglichen Zeitpunkt), in Ost-Berlin das überfällige Thälmann-Denkmal errichtet werde, mit der Honeckerschen Reduktion der Gesellschaftsperspektive auf das Wohnungsbauprogramm. Das ganze Denkmalprojekt ist ein herausragendes Zeugnis der Stagnation der späten DDR. Der grüne Wohnpark diente als Bühnenprospekt und war dabei besser und zeitgemäßer als das politisch und ästhetisch archaische Denkmal – beides zusammen verdeutlicht aber die zeitgeschichtliche Situation der späten DDR, den gesellschaftspolitischen Kompromiss, der bald zerbrach. Die vermeintliche Lösung des Wohnungsproblems reichte nicht mehr, wenn nicht darüber diskutiert und mitbestimmt werden kann, wie gelebt und gewohnt werden soll. Thälmann war weder ein Vorkämpfer gegen die Wohnungsnot, noch hatte er mit dem Bezirk engere Beziehungen. Man muss diese ideologische Konstruktion von Denkmal und Wohnpark erkennen, um ihren zeitgeschichtlichen Wert und ihren Bedeutungswandel zu verstehen.

Martin Schönfeld: Das Thälmann-Denkmal wurde 1986 eingeweiht, der Wohnpark kurz zuvor. Wenige Jahre später erlebten wir den Systemwechsel. Welche Bedeutung hatte das Wohngebiet nach seiner Errichtung?

Thomas Flierl: Die war ambivalent. Die Errichtung des Denkmals und des Wohngebiets ging ja mit den frühen Protesten gegen den Abriss der Gasometer einher. Allgemein waren der Abriss der Gasanstalt und die Errichtung eines Wohnparks begrüßt worden. Die interessante Topographie am Rande des innerstädtischen Eisenbahnrings versammelte alle städtischen Einrichtungen der Großstadtwerdung Berlins: neben der Gasanstalt ein Krankenhaus, ein Obdachlosenasyl und den Schlachthof. Die großartigen Gasometer hatten stadtbildprägende Funktion für den ganzen Bezirk. Gegen den Abriss der Gasometer entstand 1984 ein Protest, der sich bereits quer zu den traditionellen Sphären organisierte und kirchliche Gruppen, Künstler*innen , Wissenschaftler*innen , auch Reformsozialisten in der SED umfasste. Der Unmut artikulierte sich offen. Es war ein erkennbarer Riss, der sich auftat. Ein Vorschein auf 1989. Man hatte es eigentlich nicht mehr für möglich gehalten, ein Denkmal für einen Arbeiterführer zu setzen, wenn dies überhaupt und dann noch so sein musste, indem man dafür die Monumente der Industriekultur abreißt. Diese frühe Auseinandersetzung ist natürlich in die Geschichte des Areals eingeschrieben, auch in die Wahrnehmung der Zeitgenoss*innen. Ansonsten ist es natürlich ein ganz anständiges Wohngebiet, das noch das Beste war, was die DDR in den 1980er Jahren im Wohnungsbau zustande gebracht hatte. Gegenüber dem Denkmal gab es schon früher distanzierende Analysen, wonach das Thälmann-Denkmal in erster Linie den täglich DDR-Oberen zweimal auf dem Weg zwischen Wandlitz, dem Wohnort vor der Stadt, und dem SED-Zentralkomitee Erbauung vermittelte: Die Herrschenden konnten gleichzeitig sowohl dem Vorkämpfer huldigen, als sich ihres in die Zukunft gerichteten Werkes vergewissern. Das Bühnenhafte und Theatrale der Anordnung, in der Zuschauer zugleich Akteure waren, war offenkundig. Viele, die sich nach 1989/90 empört haben und angeblich das Denkmal schon immer weg haben

DAS ENSEMBLE IST DAS INTERESSANTE!

Gespräch mit Thomas Flierl über die Geschichte und Perspektive des Thälmann-Denkmals in Berlin-Prenzlauer Berg

Lagerung der Wächtersteine des Thälmann-Denkmals auf der Zitadelle Spandau

wollten, sich aber den frühen Protesten nicht angeschlossen hatten, hatten das Thälmann-Denkmal lange Zeit hingenommen. Die Polarität von Wohngebiet und Denkmal, Theaterkulisse und -bühne für eine ideologische Veranstaltung, die eigentlich schon völlig entleert war. Das ist, glaube ich, der große zeitgeschichtliche Wert dieser Anlage.

Martin Schönfeld: Welchen Bruch erfuhr die Siedlung nach 1990 mit dem Systemwechsel?

Thomas Flierl: Die gesellschaftlichen Veränderungen wurden vor allem auch durch die veränderte Aneignung und Konstituierung des öffentlichen Raums wahrgenommen und artikuliert, durch Demonstrationen, Bildung von neuen Gruppierungen und Parteien sowie die Entfaltung der Medienlandschaft. Das veränderte das gesamte Deutungsgeflecht der Stadt. Grundsätzlich muss man sagen, dass sich die Energie im revolutionären Umbruch so gut wie nicht auf politische Denkmäler fokussierte, sondern auf die Öffnung und Beseitigung der Mauer sowie die Zugänglichkeiten der Akten des Geheimdienstes.

Zum Thälmann-Denkmal gab es bald konstruktive Vorschläge von Künstler*innen , die immer gegen dieses Denkmal aufgetreten waren. (Schon vor seiner Entstehung war kritisiert worden, dass es keinen Wettbewerb unter DDR-Künstler*innen gegeben hat.) So gab es Vorschläge, die Thälmann als Opfer der Nationalsozialisten (und von Stalin nicht ausgelöstem Häftling) durchaus Respekt zollten, diesen aber um vergessene Opfer des Nationalsozialismus und des Stalinismus ergänzt sehen wollten. Dem Thälmann-Kopf sollten weitere Denkmäler von verdrängten und bisher nicht erinnerten historischen Personen an die Seite gestellt werden. Die ironischere Variante präsentierte dann Manfred Butzmann, in dem er das Thälmann-Denkmal als eine Art Sarkophag interpretierte und durch die Pflanzung von Pappeln eine Art Rousseau-Insel errichten und durch eine kulturlandschaftliche Gestaltung dem Denkmal die Wucht nehmen wollte. Die opportunistische – und realisierte – Variante war die Idee der damaligen Bezirksverwaltung, die Wächtersteine mit den Widmungstexten von Thälmann und Honecker zu entfernen, das Denkmal also zu entschärfen, um es zu erhalten. Die Wächtersteine sind heute in Spandau.

Martin Schönfeld: Warum blieb das Denkmal?

Thomas Flierl: Die Frage nach dem Ausbleiben des Denkmalsturzes verkennt völlig die Situation der späten DDR-Gesellschaft und der Ostdeutschen. Der ganze Frust der Behinderung dieses Lebens richtete sich gegen die Mauer und nicht gegen die ideologischen Symbolisierungen, die klar als solche wahrgenommen wurden. Die Menschen konnten sehr gut zwischen der realen Macht und ihrer Inkarnation in Denkmälern unterscheiden. Es gibt in der unmittelbaren Umbruchszeit nirgendwo ernsthafte Angriffe auf Kunst. Die Macht war mit der Mauer gefallen oder sie war in den Besetzungen der Stasizentralen in Berlin und in den anderen Bezirksstädten real aufgebrochen worden. Alle mir bekannten Denkmalsturzaktivitäten waren postrevolutionäre, zumeist von westlichen Akteuren initiiert. Der klassische Fall war der Abriss des Lenin-Denkmals, als Stadtentwicklungssenator Hassemer (CDU) die Kategorie des Volkszorns entdeckte, und das anderthalb Jahre nach dem Umbruch in der DDR. Es war eher sein Zorn über die immer noch nicht veränderten politischen Verhältnisse in Ost-Berlin. Der Denkmalsturz wurde zur politischen Polarisierung eingesetzt. Nach dem Ende der Sowjetunion sollte das Ende des Kommunismus ausgerechnet in Berlin vollzogen werden. Auch hier gab es alternative Vorschläge, unter anderem von bündnisgrünen Aktivist*innen, die diese Schärpe „Keine Gewalt“, die sich die Demonstranten gegen die Volkspolizei angelegt hatten, um eine gewaltfreie Transformation und Revolution durchzusetzen, nun der Lenin-Figur anlegten, um klarzumachen, es geht um Transformations- und Demokratisierungsprozesse am Ende des 20. Jahrhunderts, und das müssen aufgeklärte Vorgänge sein, keine archaischen Denkmalstürze. Die Geschichte des Abrisses des Lenin-Denkmals gegen den Sachverstand von Historiker*innen und des Landesdenkmalamtes zeigt eigentlich, dass hier ein Denkmalsturz von oben statt gefunden hat. Dass das dann durch einen Bezirksverordnetenbeschluss legitimiert wurde, sei eingeräumt. Die Strategie des Abräumens war und ist falsch. Immer wenn solche Objekte entfernt werden, mag das eine kurze Befriedigung im Sinne der Befreiung von etwas Ungewolltem, Widerständigem, Abgelehntem, Störendem bringen. Zugleich nimmt man sich und allen anderen die Möglichkeit, an den Dingen den historischem Abstand zu ermessen, den wir inzwischen gewonnen haben. Ich habe immer dafür plädiert, diese Gegenstände nicht nur als Legitimation ihrer Urheber und Auftraggeber zu lesen, sondern als Speicher ihres Bedeutungswandels, den man erschließen kann. Um Spuren getilgte Landschaften sind geschichtslos.

Martin Schönfeld: Du hast ja eben gesagt, der Denkmalsturz wurde postrevolutionär von von oben ausgeführt. Wieso haben sich die Politiker dann nicht mehr auf den Thälmann ausgerichtet?

Thomas Flierl: Ich glaube, dass der Streit über den Abriss des Lenin-Denkmals (der Ärger über die aus privaten Spenden und von einem Privatsender zusammen getragenen Mittel, um dem „Volkszorn“ Rechnung zu tragen, die medial inszenierte Enthauptung der Lenin-Statue genau zum 50. Geburtstag des Regierenden Bürgermeisters Diepgen) die Abriss-Lust dämpfte. Auch politisch erkannten viele Ostdeutsche, die ja den Wandel erkämpft haben, dass sie sich ihn so eigentlich nicht vorgestellt hatten. Natürlich widersetzte sich die Kolossalstatue schon ihrer Dimensionen wegen einer leichten Entsorgung. Schließlich gab es auch einen Beschluss der BVV Prenzlauer Berg, anders als in Friedrichshain, der sagte: Wir wollen das Denkmal erhalten, wir wollen uns erst kritisch damit auseinandersetzen, ein sofortiger Abriss ist keine angemessene Form des Umgangs damit.

Martin Schönfeld: Welche gesellschaftspolitische Bedeutung hat die kürzliche Unterschutzstellung des Thälmannparks als ein Baudenkmal?

Thomas Flierl: Wir haben 25 Jahre später eine gelassenere und sachgerechtere Einschätzung der Qualitäten des DDR-Städtebaus gewonnen. Wenn man einzelne Gebäude und Ensemble des DDR-Städtebaus unter Schutz stellt, um sie als zeitgeschichtliche Zeugnisse zu erhalten, dann ist auch dieses späte Ensemble wert, so behandelt zu werden, zumal es noch in einem authentischen Zustand ist und erkennbare Qualitäten hat. Da das Thälmann-Denkmal ja schon immer auf der Landesdenkmalliste stand (wie auch das Lenin-Denkmal), haben wir mit der Unterschutzstellung des Wohngebietes nun endlich den Zusammenhang, der immer schon zwischen Denkmal und Wohngebiet bestand, auch denkmalrechtlich anerkannt. Nun muss der Zusammenhang von Siedlung, Park und Denkmal noch viel mehr zum Gegenstand von Aufmerksamkeit und kritischer Wertschätzung werden. Angesichts der städtebaulichen Debatten der letzten Jahre, als ein bündnisgrüner Stadtrat den Park zugunsten einer Wohnbebauung reduzieren wollte, hat der Park angesichts der enormen Verdichtung in der gründerzeitlichen Bebauung der Umgebung in der Öffentlichkeit an Bedeutung gewonnen. Die Gartendenkmalpflege hat sich seiner angenommen. Die Vorstellung, man könne das Thälmann-Denkmal abräumen und einfach Baufläche gewinnen, wird natürlich weder dem Ort, noch den Auseinandersetzungen, noch dem Ensemble gerecht. Mit der Entscheidung des Landesdenkmalamtes hat sich dies erledigt. Insofern ist das ein sehr bemerkenswerter und guter Vorgang, Darin zeigt sich ein verändertes, souveräneres, klügeres und behutsameres Umgehen mit dem städtebaulichen Erbe der DDR.

Martin Schönfeld: Könnte auch eine negative Dimension mitspielen, hier einen Themenpark zu schaffen, den Thälmann-Park als eine Außenstelle eines fiktionalen DDR-Museums?

Thomas Flierl: Das würde ich nicht vergleichen. Das Museum ist ja eine geschaffene Institution, um Objekte zu präsentieren. Hier haben wir ein Objekt in situ.

Ich würde nicht denken, dass da ein DDR-Themenpark entsteht. Die Bewohner sind ja keine Statisten für eine Inszenierung, sie eignen sich die Häuser auf ihre Weise an, leben ihr heutiges Leben, vielleicht in Kenntnis der Ding- und Verhältnisgeschichten um sie herum. Park und Denkmalanlagen sind heute von allen rituellen Nutzungen verschont.

Der Thälmann-Koloss steht da wie ein ausgespülter Stein irgendwie in der Landschaft herum, aus den Fluten der Meere aufgetaucht, und bezeugt natürlich eine Vorgeschichte, die offenkundig abgeschlossen ist und von der keinerlei Bedrohung mehr ausgeht. Man muss sich die Bedeutungen erst neu erschließen. Erkenntnis fängt mit Staunen und Fragen an. Dabei kann die Denkmalpflege helfen, indem sie die Struktur von Wohngebiet, Park und Denkmal analysiert und vermittelt. Die denkmalpflegerischen Kernzonen sind relativ einfach zu bestimmen. Das Ensemble muss in seinen wesentlichen Bezügen und Qualitäten erhalten bleiben.

Martin Schönfeld: Wie könnte heute eine Auseinandersetzung mit der Geschichte des Thälmann-Parks aussehen? Welche möglichen Formen und Strukturen gäbe es für eine solche Auseinandersetzung?

Lew Kerbel, Ernst Thälmann-Denkmal, Berlin 1986

Lew Kerbel, Karl Marx-Monument, Chemnitz 1971

Thomas Flierl: Die erste Voraussetzung scheint mir zu sein, dass man sich über das heutige Erkenntnisinteresse klar wird. Warum befassen wir uns jetzt 30 Jahre nach den politischen Umbrüchen, nach einigen Jahren der Auseinandersetzung und nachfolgender jahrzehntelanger Nichtbefassung mit dem Denkmal, was ist eigentlich neu an der heutigen Situation? Wie man hört, sei Geld gefunden worden. Das ist zwar ein guter Anlass, reicht aber nicht. Anfang der 1990er Jahre gab es eine enorm polarisierte Debatte und neue historische Erkenntnisse. Über die politische Debatte sprachen wir schon: Erhalten, Kommentieren, Abreißen waren die Extreme. Nach der Archivöffnung gab es eine neue Forschungssituation. So wurden seinerzeit das erste Mal die Berichte der Kuriere ausgewertet, die KPD und Komintern zu Thälmann in die Haft geschickt hatten, um mit ihm in Verbindung zu treten. Unabhängig von den verheerenden politischen Positionen Thälmanns vor 1933 kam die Ausweglosigkeit seiner Situation in der mehr als zehnjährigen Haft ab 1933 in den Blick. Man ließ ihn im Ungewissen. Daneben die Forschung über die Geschichte des Thälmann-Denkmals selbst. Mir ist zur Zeit nicht bekannt, ob es irgendein neues wissenschaftliches Interesse, irgendeine neue Erkenntnis über den historischen Thälmann oder das Denkmal gibt.

Dem Denkmal haftet nicht mehr das große Streitpotenzial oder eine Aura an, die es jetzt unbedingt interpretationsbedürftig macht. Vielleicht kann man es nun endlich gelassener und mit Ruhe betrachten. Es gibt keine große Aufgeregtheit mehr wie vor dreißig Jahren. Umso mehr braucht es historische Grundinformationen, die relativ gesichert dargeboten werden können.

Martin Schönfeld: Welche Geschichten lassen sich anhand des Thälmann-Parks und des Thälmann-Denkmals erzählen?

Thomas Flierl: Mir wäre sehr wichtig, dass die stadttopographische Geschichte dieses Areals am Rande des S-Bahnrings mit den großen städtischen Institutionen der Stadterweiterung des 19. Jahrhunderts und des beginnenden 20. Jahrhunderts erzählt werden. Warum es eben dazu kam, dass mitten in einem Wohngebiet eine Gasanstalt errichtet wird, die Jahrzehnte lang ganz entsetzliche Umweltschäden hervorgerufen hat und dennoch zugleich für das städtische Leben, für das Gas zum Heizen und seinerzeit noch für das Licht erforderlich war. Und wie man zu späten DDR-Zeiten die Konversion bewältigt hat. Wie es dazu kam, so ein ideales Stück Stadt, was man mit aller Anstrengung gerade noch zustande brachte, entstand. Da lassen sich natürlich andere Ensemble, etwa die Wohnstadt Carl Legien, nicht weit entfernt, aus den Zwanziger Jahren ins Verhältnis setzen. Das wäre interessant, zu verstehen, wie eine so große Stadterweiterung, eine Landnahme in der Stadt stattgefunden hat. Insofern war das eine einmalige Situation, eine Industriebrache neu zu bestimmen. Und das sagt schon viel aus über die Grenzen und Möglichkeiten der späten DDR-Gesellschaft. Und natürlich ist mittlerweile 30 Jahre nach dem Ende der DDR auch die Geschichte des Umgangs mit diesem Ort ein Thema. Die Aneignung der Wohnungen durch alte und neue Mieter*innen, die ökologische Altlastensanierung und die Wiederherstellung der Gartenanlage, schließlich die nie so richtig gelungene Auseinandersetzung mit dem Denkmal. Das wären die verschiedenen Komponenten. Mittlerweile hat das ganze Ensemble, eine Generation später, einen enormen Zeugniswert.

Martin Schönfeld: Kann man das Denkmal heute auch als Kunstwerk betrachten?

Thomas Flierl: Natürlich muss man es als Kunstwerk betrachten! Natürlich als ein Kunstwerk, das in den Traditionen der sowjetischen Monumentalpropaganda entstand, wie sie die DDR-Künstlerschaft ganz überwiegend abgelehnt hat.

Es war eine Kunstauffassung, die ganz offensichtlich der Führung entsprach, und weil sie keinen geeigneten anderen Künstler fand, dann eben Lew Kerbel beauftragte, aber selbst Lew Kerbel sollte man als Künstler ernst nehmen. Auf seine Weise hat er Chemnitz durchaus eine stadtbildprägende Gestaltung verschafft. Sein Marx-Kopf in Chemnitz ist offensichtlich besser gelungen als der Thälmann-Kopf in Berlin. Interessanterweise entfiel mit der Rückbenennung von Karl-Marx-Stadt in Chemnitz dort der Drang, das Denkmal zu entfernen. Das Thälmann-Denkmal mit der Faust am Kopf, dem kommunistischen Gruß und der dahinter gesteckten Fahne, Hammer und Sichel, der Gruß „Rot Front“ – alles Reminiszenzen an das kommunistische Weltbild von Honecker. Das sind schon eigentümliche Transformationen kultureller Erfahrungen der Zwanziger Jahre, der Moderne und der Gesellschaftsvorstellung der regierenden Staatspartei! Obgleich es ein schlechtes Denkmal ist, sollte es dennoch erhalten und lesbar gemacht werden. Auch Kerbel hat eine eigene Geschichte, die man natürlich auch zeigen und respektieren sollte.

Martin Schönfeld: Es ist kürzlich ein Buch über Kunst im öffentlichen Raum in Berlin erschienen. Darin wird der Künstler Lew Kerbel als paradigmatischer Sowjet-Künstler bezeichnet.

Thomas Flierl: Es gab so viele Sowjet-Künstler und unterschiedliche Strömungen, dass dieser Begriff nur als Klischee funktionieren kann. Es gab eine kunstpropagandistische, ins Monumentale gewendete Kunstauffassung, die in der DDR nie eine größere Verbreitung gefunden hat, auch vor dem Hintergrund der Erfahrung der Monumentalkunst von Speer und Konsorten, sodass da immer schon so eine gewisse Vorsicht und Distanz waltete, und der sich alle bedeutenden Künstler*innen in der DDR nie unterworfen haben. Insofern war die Entscheidung, Kerbel oder Tomski für das Lenin-Denkmal zu nehmen, auch eine Entscheidung gegen die eigenen Künstler*innen. So haben es die Künstler in der DDR auch verstanden. Natürlich wurde das Thälmann-Denkmal zu seiner Zeit bereits als aus der Zeit gefallen aufgefasst.

Martin Schönfeld: Wie haben die Künstler*innen in der DDR damals auf dieses Denkmal reagiert, bzw. welche Vorstellung von einer Erinnerung an Ernst Thälmann haben sie am Anfang der 1980er Jahre selbst entwickelt?

Thomas Flierl: Meines Wissens gab es in der Arbeitsgruppe Plastik des Verbandes der Bildenden Künstler aufgeregte Diskussionen, die auch zu Schreiben an die Parteiführung führten, die der Empörung Ausdruck gaben, dass kein DDR-weiter Wettbewerb statt gefunden hat, dass man nicht nur nicht beteiligt wurde, sondern dass man ein Importdenkmal nimmt. So gab es den Entwurf von Jo Jastram, der diagonal zu der städtisch wichtigen Kreuzung Danziger Straße/Greifswalder Straße eine leicht überlebensgroße Figur von Thälmann auf den Boden setzte, quasi die utopische Vorstellung, Thälmann hätte seine Gefängniszelle verlassen. Als aufrechter Mann würde er die Differenz zwischen dem Programm des Sozialismus und seiner Verwirklichung nicht übersehen. Da muss es auch Beziehungen gegeben haben zu diesem Lied von Wolfgang Biermann „Mir träumte von Teddy Thälmann in der Nacht einen schönen Traum“. Eine Deutschlandvision, in der Thälmann als der proletarische, massenverbundene Politiker, und nicht als der überragende Stratege als Führer der Arbeiterklasse gezeichnet wurde, der er zweifellos nicht war. Das war natürlich eher ein subversives Moment, die Thälmannerzählung gegen den offiziellen Mythos zu wenden. Bei Kerbel dagegen musste der Vorkämpfer so groß sein, weil die Leistungen des Nachfolgers so groß waren. Und so ist das Thälmann-Denkmal auch ein Honecker-Denkmal.

Martin Schönfeld: Jetzt gibt es seitens der Städtebauförderung Mittel zur Durchführung eines Kunstwettbewerbs für eine künstlerische Kommentierung zum Denkmal. Ist die Auseinandersetzung mit dem Thälmann-Denkmal und mit dem Thälmann-Park eine vorrangige Aufgabe für die Bildende Kunst?

Thomas Flierl: Also zunächst mal ist es bemerkenswert, dass die Kunst am Bau Kommission in Pankow Geld an Land gezogen hat und einen Bedarf reklamiert, sich dem Denkmal auf neue Weise künstlerisch zuzuwenden. Nach meiner Auffassung müssten hier Stadtplanung, Gartendenkmalpflege und Denkmalpflege für das Denkmal sehr eng zusammen wirken und überhaupt erst einmal fixieren, was im Sinne des Denkmalschutzes zu tun ist. Möglicherweise gibt es ja auch Nutzungsdefizite für Teile oder an den Rändern des Parks. Die Frage, welche Rolle nun die Kunst in diesem interdisziplinären Herangehen spielen kann, müsste sehr genau überlegt werden. Vielleicht sollte man das ganze Areal an die Stadtkreuzung Danziger/Greifswalder Straße anschließen und die Bastion öffnen, die nur das Fundament eines nach dem Krieg abgerissenen Gasometers fasste. Vielleicht könnte hier ein neuer Zugang zum Park, zum Kulturareal und zum Wohngebiet gestaltet werden. Natürlich muss die Schauseite des Denkmals mit den Wohnhäusern als Bühnenprospekt im Hintergrund erlebbar bleiben, aber vielleicht kann der nutzlos gewordene Aufmarschplatz an den Rändern, ohne den Gesamteindruck zu beeinträchtigen auch so eine profane Nutzung wie ein Café oder einen Info-Punkt zum Thälmann-Park und zum Thälmann-Denkmal aufnehmen.

Die Denkmalpflege sagt zurecht, das Denkmal muss in seiner Struktur erkennbar bleiben. Es gab da immer wieder schon, auch abstruse Ideen: Dieser riesengroße Aufmarschplatz ist natürlich nicht mehr erforderlich, nun könnten da ja nun Wochenmärkte

stattfinden. Das war Mitte der 1990er Jahre die Form, wie man sich vorstellte, dass sich größere Massen zum Kaufen versammeln und möglichst in mittelalterlich gedachten kleinen Marktständen. Aus denkmalpflegerischer Sicht muss dieser große Platz natürlich erhalten bleiben, um diese Verkehrung von agierenden Menschen und Bühne und Zuschauerraum erfahrbar zu halten. Ich bin auch dafür, dass man die großen Lichtanlagen wieder anschaltet, dass man nachts dieses Denkmal als solches durchaus erkennt und damit auch die praktische Benutzbarkeit der Wege gewährleistet ist. Aber natürlich könnte man sich vorstellen, dass es auch in der Nähe des Denkmals praktische Nutzungen geben könnte, die man eben bei Wahrung der Raumstruktur hinzufügen könnte. Ich bedauere es, dass der Bezirk bei der Neuorganisation der musealen Standorte, die seinerzeit im sogenannten Zählerhäuschen des Gaswerkes enthaltene Museumswerkstatt, das frühere Antifaschistische Traditionskabinett, aufgegeben hat und damit auch einen Ort der Auseinandersetzung mit dem Denkmal und dem ganzen Areal. Dort befindet sich heute eine Jugendeinrichtung. Eigentlich sollte man einen anderen Ort in der Nähe schaffen, um diesen jetzt neu konstatierten Interpretationsbedarf verorten zu können, möglichst am Denkmal, wo man vielleicht auch einen Kaffee oder ein anderes Getränk zu sich nehmen und sich dann gerne mit zeitgemäßen Interpretationen von Künstlerinnen und Künstlern, Historikerinnen usw. auseinandersetzen kann. Eigentlich fehlt ein Ort des experimentellen Befragens dieses ganzen Geländes. Es sollte einen Ort in der Nähe des Denkmals geben, der für Stadtinteressierte und auch für die Artikulation der Anwohnerschaft Raum bietet, um sich mit dem Denkmal im Zusammenhang des Areals auseinanderzusetzen. Ich würde ungern diese Trennung haben: Das Eine ist das Denkmal, da sind die Historiker*innen und die Künstler*innen zuständig – und für das Wohngebiet wird alles schön gemacht, und der Park wird eben von der Grünpflege gepflegt und jeder hat da so seine Zone, und das Komplizierteste ist das Denkmal, und da es ja Kunst ist, sind die Künstler*innen dafür zuständig. Da ergibt sich nicht sofort ein Zusammenhang, der müsste erst erarbeitet werden. Ich würde empfehlen, dass man das Stadthistorische und Stadttopographische, die praktischen Mängel und Defizite des Raums mit der Grünpflege und der Denkmalpflege und mit dem Denkmal als solchem und dem Denkmalensemble insgesamt zusammen führt. Und da kann sicherlich ein Wettbewerb helfen, aber elementar wäre zunächst einmal das Problem zu beschreiben: Worin besteht eigentlich der öffentliche Handlungsbedarf? Dieser Handlungsbedarf müsste erst einmal gemeinsam mit Stadtplaner*innen, Denkmalpfleger*innen und Künstler*innen, Historiker*innen erarbeitet werden, bevor man sich an konkrete Gestaltungen macht.

Martin Schönfeld: Kommt damit ein künstlerischer Wettbewerb vielleicht zu früh? Bräuchte es nicht jetzt noch viel mehr diskursive Phasen?

Thomas Flierl: Dafür habe ich in den Vorgesprächen plädiert. Aber ich habe das Gefühl, dass einerseits die Position besteht, Kunst bzw. Künstler*innen sind heute sowieso so diskursiv , dass sie dieses Problem selbst zum Gegenstand machen können, und quasi als eine Art von künstlerischer Forschungsarbeit mit ihren Entwürfen und Vorschlägen darauf schon reagieren können. Damit sind mir natürlich viele Argumente aus der Hand genommen, weil wenn ich sage, lasst uns erst einmal gemeinsam überlegen, worin das Problem besteht, dann sagen sie, wir haben schon erkannt, es ist eine diffuse Lage, wir geben euch eine Antwort darauf. Das kann ja gut gehen. Ich würde eher diesen längeren Weg empfehlen, gemeinsam eine Fragestellung zu erarbeiten und dann möglicherweise auch mit gemischten Teams verschiedene Antworten darauf zu finden. Andererseits entsteht durch die Tatsache, dass jetzt Geld gefunden und dass es durch die Kunst am Bau Kommission reklamiert wurde, quasi automatisch die Zuständigkeit der Künstlerinnen und Künstler. Wenn jetzt das Denkmalamt sagen würde, gebt mal das Geld her, ist doch eine Denkmalanlage, wir überlegen jetzt mal mit Stadtplaner*innen und Gartenamt und Denkmalpflege und Künstler*innen und Historiker*innen, was man da eigentlich jetzt machen könnte, würde die Antwort vielleicht schon wieder anders sein. Es ist so eine gewisse Absurdität oder eine sehr spezielle Situation, dass eigentlich Geld zur Verfügung steht, dass Leute gerne etwas machen wollen, dass aber im Grunde die dringende Frage, ja was soll denn eigentlich gemacht werden, noch nicht hinreichend klar ist. Natürlich kann man sagen, Künstler*innen gehören in den öffentlichen Raum, die sollen hier etwas machen und dann gucken wir mal, was die tun. Dem möchte ich auch gar nicht im Wege stehen. Nach den bisherigen Erfahrungen würde ich für einen längeren diskursiven Prozess argumentieren. Und natürlich ist es schön, wenn sich die Künstler*innen daran beteiligen und auf ihre Art und Weise auch zur Schärfung der Aufgabenstellung beitragen können.

Martin Schönfeld: Wie sollte eine Auseinandersetzung mit der Geschichte des Thälmann-Parks und des Thälmann-Denkmals nicht enden?

Thomas Flierl: Es wäre naiv anzunehmen, man könnte jetzt mit einer gestalterischen Lösung als Resultat eines Wettbewerbs den Prozess der Auseinandersetzung beenden, beruhigen oder kanalisieren. Wenn diese große Anlage und das eigentümliche Denkmal interessant ist, dann eigentlich nur deshalb, weil es immer wieder auch neu befragt werden kann und befragt werden muss. Das kann ja wellenförmig passieren. Man wird das wahrscheinlich nicht dauerhaft mit der gleichen Intensität wollen und müssen. Aber wenn jetzt eine neue Phase ansteht, sich damit auseinander zu setzen, dann müsste man den Raum auch mal etwas öffnen und Formen finden, indem man Bezüge herstellt, die man eben vor dreißig Jahren nicht hatte. Natürlich gibt es politische Kunstwerke in der Welt in autoritär verfassten Gesellschaften, wo viele ikonografische Übereinstimmungen mit dem Thälmann-Denkmal vorstellbar sind. Darauf könnte man natürlich in Erläuterungen oder Beiträgen eingehen. Und dennoch muss es natürlich um die konkrete Geschichte gehen, um den konkreten Ort, auch um die Auseinandersetzungen und Debatten, die es zu DDR-Zeiten vor der Entstehung, nach der Entstehung und jetzt wieder gibt, so dass auch eine Art von lebendiger Auseinandersetzung stattfindet. Andererseits ist das Denkmal in seinem künstlerischen Wert auch tatsächlich begrenzt. Jetzt weitet sich die Vorstellung auf das ganze Ensemble. Das Ensemble ist das Interessante, nicht nur das Denkmal für sich. Und deswegen ist auch die Herausforderung größer, jetzt wirklich diesen Zusammenhang herzustellen, dem Entstehungszusammenhang gerecht zu werden und trotzdem den historischen Abstand zu markieren, den man inzwischen gewonnen hat.

Thomas Flierl, Berlin: Perspektiven durch Kultur, Texte und Projekte, herausgegeben von Ute Tischler und Harald Müller, Theater der Zeit Recherchen 45, Berlin 2007, hier S. 16 ff. (Gegen den Abriss der Gasometer in Berlin-Prenzlauer Berg) und S. 37 ff. („Thälmann und Thälmann vor allen" – Ein Nationaldenkmal für die Hauptstadt der DDR).

Fotos: Martin Schönfeld

Webbie Hayes

PUBLIC ART IN WESTERN AUSTRALIA

Western Australia (WA) ist der größte Bundesstaat Australiens, hat jedoch weniger Einwohner*innen als Berlin. Von den 2,3 Millionen Menschen wohnen 1,7 Millionen in der Hauptstadt Perth und seiner Nachbarstadt Fremantle. Die restlichen 600.000 verteilen sich auf einer Fläche, die siebenmal so groß wie Deutschland ist.

1989 führte die Labour-Regierung Westaustraliens die 1-Prozent-Richtlinie für Kunst am Bau ein, etwas Vergleichbares gab es bis dahin nicht. Für Public Art werden seitdem bis zu einem Prozent des Baubudgets bei Bauten über 2 Millionen Australische Dollar (ca. 1,2 Millionen Euro) ausgegeben; mit über 700 realisierten Kunstwerken.

WA war der erste Staat und ist nach vergeblichen Versuchen der anderen australischen Staaten der einzige mit dieser Maßnahme geblieben. So hatte Queensland mit einer 2-Prozent-Regelung begonnen, als jedoch das Bewerbungsverfahren geändert werden sollte, kollabierte das System.

Bei Kunstbudgets über 150.000 Dollar wird ein Open Call, unter diesem Betrag ein limitierter Wettbewerb durchgeführt. Da öffentliche Bauten meist über 2 Millionen Dollar kosten, ist die offene Ausschreibung das vorherrschende Format. Pro Ausschreibung bewerben sich acht bis zwanzig Künstler*innen. Daraus wird eine Short List mit normalerweise drei, bei einem großen Projekt mit bis zu fünf Künstler*innen erstellt. Die Eingeladenen erhalten im Durchschnitt 1000 Dollar für die Erarbeitung eines Entwurfs samt Präsentation. Während die anderen Beträge während der 30 Jahre kontinuierlich gestiegen sind, stagniert das Bearbeitungshonorar. Trotz der niedrigen Honorare aus deutscher Künstler*innen-Sicht sind es paradiesische Zustände, was die Anzahl der Bewerbungen und die der Einladungen betrifft. Während hierzulande bei vorgeschalteten Teilnahmewettbewerben die Referenzprojekte über die Auswahl zum Wettbewerb entscheiden, spielt in WA auch die Begründung für die Bewerbung und die zu beschreibende Herangehensweise an das ausgeschriebene Projekt eine Rolle. Die üblicherweise vier Wochen Bearbeitungszeit scheinen allerdings extrem kurz. Für jedes Public Art Vorhaben gibt es eine Projektkoordinator*in, die den Wettbewerb und später die Künstler*in bis zur Realisierung begleitet und bei Problemen vermittelt.

In WA sind auch größere private Bau-projekte verpflichtet, ein Prozent für Kunst auszugeben. Davon kann ein existierendes Werk angekauft, eine Künstler*in beauftragt oder in einen Fonds eingezahlt werden, aus dem dann unter kommunaler Regie Public Art finanziert wird.

Vor allem in der Hauptstadt Perth kann man sich des Gefühls nicht erwehren, dass der öffentliche Raum bereits gut mit plakativen und monumentalen Drop Sculptures bestückt ist. Einige davon sehen aus wie vergrößertes Spielzeug. Etwa drei bunte, auf dem Kopf stehende Lampenschirme oder eine

James Angus, Grow your own

Judith Forrest, Unfolding Lives

First Contact

HMAS Sydney Memorial

Serie von überdimensionierten Robotern, die sich auf dem Gehsteig vergnügen. Viele der Kunstwerke sind Bronzeskulpturen, meist realistische Darstellungen von spielenden Kindern, Arbeiter*innen, Sportler*innen, Tieren etc.

Ein besonders abschreckendes Beispiel ist *Tandem Riders*, zwei nackte vermenschlichte Tiere, ein radelnder Hund und ein fotografierender Hase auf einem Tandem. Ganz stereotyp führt der männliche Hund, während die Häsin hinten drauf neckisch mit der Fotokamera hantiert. Dieses nackte Tierpärchen in Menschenformat von Gillie und Marc Schattner scheint sich über ganz Australien auszubreiten. So sitzen sie an ihren Tassen nippend vor einem Café an der Melbourner St. Kilda Beach. Oder eine Marilyn-Monroe-Häsin performt für ihren „Mr. President" das Happy-Birthday-Lied in Sydney. Eines dieser Hasen-Hund-Paare ist sogar in New York City gelandet – passend zum Ort diesmal bekleidet. Und wie ja schon der Ausdruck „Hase" für Frauen impliziert, so reproduziert die Häsin in jeder Skulptur die Klischees einer untergeordneten, aber dafür um so aufreizenderen Frau.

Zur Gattung realistischer Nachbildungen gehört auch die Känguru-Familie (*Kangaroos* 1998), die die heimische Fauna ins Zentrum der Stadt bringt und dafür mit ihren fünf überdimensionierten Familienmitgliedern auf der St George's Terrace viel Platz beansprucht. Unnötig zu erwähnen, dass diese Verkörperungen der Australischen Nationaltiere als Fotomotiv sehr beliebt sind. Verantwortlich für die Bronzeskulpturen zeichnen die *Smith Sculptors* (Joan Walsh-Smith und Charles Smith), von denen in Perth diverse weitere Skulpturen zu finden sind. Leider wird das Autorenpaar auch mit so sensiblen Aufgaben wie einer Denkmalskulptur beauftragt. Dazu später mehr im Fall von Geraldton.

Anspruchsvoller, aber trotzdem eine gewaltige Drop Sculpture, ist der Kaktus am Forrest Place. Mit dem Titel *Grow Your Own* bezieht sich der Autor James Angus auf die biologische Landwirtschaftsbewegung gleichen Namens zu Beginn des 20. Jahrhunderts, visuell wirkt sie aber im zentralen Shoppingbereich der Stadt eher wie ein Konsumstimulator. Sie wurde 2011 realisiert und war der mit einer Million Dollar bis dahin größte Kunstauftrag Westaustraliens, was naturgemäß eine Kontroverse nach sich zog.

Ein wirklich gelungenes Beispiel für Public Art ist hingegen *Unfolding Lives* von Judith Forrest vor dem Western Australian Museum von 2010, die an die „Forgotten Australians" erinnert. So werden die 500.000 Kinder bezeichnet, die im 20. Jahrhundert von Großbritannien und Malta unter Vorspiegelung falscher Tatsachen nach Australien geschickt wurden: Angeblich waren alle Waisen (später fanden viele heraus, dass ihre Eltern noch lebten), und es wurde ihnen versprochen, von australischen Familien adoptiert zu werden und einen Beruf zu erlernen. Stattdessen kamen viele von ihnen in Heime und katholischen Waisenhäusern unter, wurden als Sklavenarbeiter physisch und seelisch missbraucht und ausgebeutet sowie sexuell missbraucht. Da einige der Kinder Glück hatten und von guten Familien adoptiert wurden, sollte dieses Denkmal, das für die staatliche Entschuldigung und Wiedergutmachung steht, beiden Extremen gerecht werden. Die Künstlerin greift hierfür das Fingerspiel *Fortune Teller* auf, in Deutschland als *Himmel und Hölle* bekannt. Ein Blatt Papier wird so gefaltet und bemalt, dass man, wenn es geöffnet wird, entweder in den „Himmel" oder in die „Hölle" blickt. In Versionen für ältere Kinder werden konkretere gute oder schlechte Prognosen in die Falten geschrieben. Ein solches Papierobjekt erscheint hier als Aluminiumskulptur auf einem rötlichen Betonsockel. Handschriftliche Bemerkungen auf typisch liniertem Schulheftpapier verteilen sich über die verschiedenen Innenflächen und geben fragmentarisch Auskunft aus der Perspektive der Heimkinder. In den Sockel sind in Terrazzotechnik die Skizzen für drei weitere, unterschiedlich gefaltete Innenseiten mit weiteren Zitaten eingelegt. Insgesamt wirbt dieses Denkmal auf einladende Weise für Aufmerksamkeit und reintegriert einen ausgeschlossenen Teil symbolisch in die Gemeinschaft derer, die ihre guten und schlechten Erinnerungen miteinander teilen.

Vor der anglikanischen St George's Cathedral bildet eine 18 Meter hohe Skulptur, die sich auf den Drachentöter St. Georg bezieht, einen markanten Blickfang. Die beiden Gewinner eines internationalen Kunstwettbewerbs, Marcus Canning und Christian de Vietri (beide geboren in WA), haben mit ihrem Kunstwerk *Ascalon* versucht, die Essenz dieser Mythologie in eine zeitgenössische, abstrahierte Darstellung zu destillieren.

Insgesamt waren zehn Künstler*innen zu diesem 2009 durchgeführten Wettbewerb geladen, der mit Mitteln eines privaten Sponsors möglich wurde, wobei die meisten die Heiligenlegende realistisch auffassten. Eine überraschende Verbindung zwischen beiden Möglichkeiten wählte der Künstler Wim Delvoye, der eine im klassischen Stil modellierte „St. Georg erledigt den Drachen"-Statue um eine Lanze als Mittelachse so drehen wollte, dass das Ergebnis deutlich fiktionaler ausgefallen wäre. Statt dem symbolisch geschwungenen Mantel, wäre der Heilige selbst in eine beschleunigte Rotation geraten. In der mittelalterlichen Überlieferung ist *Ascalon* der Name der Lanze, mit welcher der heilige Georg den Drachen tötet. In der realisierten Arbeit wird die Lanze als magische Röhre dargestellt, die nachts einen spektakulären Lichtstrahl in den Himmel schickt. Um die Röhre windet sich der weiße Umhang. Er ist aus epoxidbeschichtetem Hybrid-Composite gegossen und besitzt trotz seiner Dimension eine beinahe ätherische Leichtigkeit.

Von 2012 bis 2018 wurde in der Nähe des zentralen Geschäftsviertels unter dem Kampagnenmotto „The river. The city. Together again" das Gebiet direkt am Ufer des Swan Rivers für eine gemischte Nutzung erschlossen. Es entstand der Elisabeth Quay mit einem künstlichen Wasserbecken, um das sich das neue Geschäftszentrum ausbreitet. Obwohl erst vor kurzem entstanden, fiel die Namensnennung einmal mehr zu Ehren von Queen Elisabeth II. aus. Insgesamt wurden hier für 4 Millionen Dollar zehn Public-Art-Kunstwerke realisiert.

Die prominenteste Arbeit am nördlichen Ende des großen Wasserbeckens – mit 1,3 Millionen auch die teuerste Arbeit –, ist die 29 Meter hohe Skulptur mit dem Titel *Spanda*, was „göttliche Schwingung" bedeutet, ein dem Sanskrit entliehener Begriff, der den ewigen Rhythmus von Expansion und Kontraktion beschreibt, also den Puls des Lebens. *Spanda* von Christian de Vietri (siehe *Ascalon*) besteht aus sechs Ringen, die sich von knapp über Kopfhöhe bis 29 Meter in die Höhe erheben. Inspiriert ist die Skulptur vom Wellengang, vielleicht ja auch von der Bewegung, die entsteht, wenn man einen Stein flach ins Wasser wirft, so dass er mehrmals zurückprallt und hüpfend ähnliche bogenartige Wellen auf der Wasserfläche hinterlässt.

Weniger durch seine pure Größe als durch seine ungewöhnliche Bildsprache sticht ein großer Vogel ins Auge, der in einem Boot direkt über dem Ufer steht. Ihn konnte die Aboriginal Künstlerin Laurel Nannup realisieren, die sich immer wieder mit den Traumata der „Stolen Generation" beschäftigt. Als Kind wurde sie von ihrer Familie weg zu deutschen katholischen Nonnen verschleppt, bis sie alt genug war, um als billige Arbeitskraft für die Bauernhöfe der Gegend ausgebeutet zu werden. *First Contact* ist inspiriert durch die Eindrücke der Noongar People von den ersten Europäern, deren Segelschiffe in der Ferne ihnen wie riesige, schwebende Vögel erschienen, und sie an die weißgesichtigen Geister ihrer Vorfahren denken ließen. In der traditionellen Kultur der Aboriginals werden Möwen häufig als Verkörperung der schwebenden Geister ihrer Urahnen angesehen. Insofern war der Anblick der ersten auftauchenden Europäer für sie ein Versprechen, das sich nicht erfüllt hat, das aber auch vierhundert Jahre später verstanden werden kann.

Public Art kann aber auch temporäre Kunst sein, die ihren Wert aus Projekten mit Communities zieht und nicht mit dauerhaften, häufig monumentalen Skulpturen im öffentlichen Raum punkten muss. Hier ist der *International Art Space*, meist nach seinem Programm *spaced* genannt, einzigartig in Australien – eine non-profit Kunstinitiative, die seit 20 Jahren sozial engagierte und mit dem jeweiligen Kontext arbeitende Kunst in regional abgelegene Gebiete Westaustraliens bringt. *Spaced* sieht die zeitgenössische Herausforderung nicht im Experimentieren mit neuen Materialien, Techniken oder Stilen, sondern in der Erkundung neuer Wege öffentlicher Auseinandersetzung. Das Besondere an *spaced* ist auch, dass der Dialog zwischen Künstler*innen und Bewohner*innen gefördert wird, die aus sehr unterschiedlichen kulturellen, sozialen, ethnischen oder geografischen Kontexten kommen. In den Kunstprojekten, die vor Ort und oft auch in Zusammenarbeit mit einer Community entstehen, spiegelt sich die Vielfalt australischer Kultur.

GERALDTON GOES WAJARRI

Internationale sowie australische Künstler*innen können über ein bis zwei Jahre Projekte an Orten in Western Australia – oft weit entfernt von Perth – entwickeln. Sie treffen dann auf Communities, und bestenfalls entwickelt sich daraus eine fruchtbare Beziehung und ein Kunstprojekt. Auch wenn es mal nicht so gut funktioniert, wird das bei *spaced* nicht als Scheitern begriffen, sondern samt möglichen Lösungsansätzen in der anschließenden Ausstellung in Perth präsentiert.

Nach einem Open-Call von *spaced* kam auch ich 2013 das erste Mal zu einem Recherche-aufenthalt in „meine" Community Geraldton. Mit 30.000 Einwohner*innen und nur knapp 450 Kilometer von Perth entfernt, ist diese Hafenstadt weniger abgelegen als viele der anderen Orte. In Geraldton wurde ich überaus freundlich empfangen – eine Künstlerin aus Berlin, die in ihrer Stadt ein Projekt entwickeln will, wurde als Bereicherung empfunden. Dass die Indigenous People keinesfalls den gleichen gesellschaftlichen Status haben wie die Non-Aboriginals, fiel mir dann bald auf. Während der gesamtaustralische Durchschnitt bei zweieinhalb Prozent liegt, sind in Geraldton zehn Prozent der Bewohner*innen Aboriginal People. Und die wenigsten von ihnen sprechen noch ihre originäre Sprache. Aufgrund einer Regierungspolitik, die ein monolinguales und monokulturelles Australien fördert(e) und den Aboriginals mit Gefängnis drohte, falls sie mit ihren Kindern die eigene Sprache sprechen, sind ihre Sprachen heute nahezu ausgestorben. Mit meinem Projekt Geraldton goes Wajarri entschied ich mich dafür, der Sprache ein größeres Forum zu geben und Wajarri in den öffentlichen Raum der Stadt einzuschleusen. So habe ich Bewohner*innen von Geraldton eingeladen, Pat*in je eines Wajarri-Wortes zu werden, wobei spezielle T-Shirts mit dem aufgedruckten Wort als kommunikatives Signal fungieren. Es war mir besonders wichtig, die Community durch dieses Projekt stärker zu verlinken, weshalb ich einiges unternahm, um Pat*innen für die Wajarri-Wörter aus den verschiedensten Bevölkerungsgruppen zu bekommen. Am Ende liefen Non-Aborigi-nals stolz mit ihrem Wajarri-Wort durch die Stadt, auch wenn sie sich kurz zuvor noch nicht für die lokale Aboriginal-Sprache interessiert hatten. Seit 2013 hat mich das Projekt bereits viermal nach Geraldton geführt, und aufgrund von großem Zuspruch läuft es bis heute weiter.

EIN ZWIESPÄLTIGES KRIEGERDENKMAL

Geraldton ist vor allem auch bekannt für Schiffbrüche, die sich vor seiner Küste abspielten. Die Aboriginal People waren in Westaustralien gut situiert, als Anfang des 17. Jahrhunderts europäische Schiffe unbeabsichtigt auf ihrem Weg nach Batavia (dem heutigen Jakarta) hier strandeten. Einer der spektakulärsten Schiffsbrüche ist der der *Batavia*, einem niederländischen Segelschiff, das bei seiner ersten Reise 1629 an den Abrolhos Islands auf ein Riff stieß und sank. Die meisten der Schiffbrüchigen konnten sich auf die Inseln retten. Während der Kapitän es mit ausgewählten Seeleuten schaffte, in einem Langboot das noch gut 2000 Kilometer entfernte Batavia zu erreichen und Monate später mit Hilfe zurückzukehren, kam es unter den Überlebenden auf der Inselgruppe zu Meuterei und Massakern.

Margaret Whitehurst, The Emu in the Sky

Einer aktuelleren nationalen Tragödie, dem Untergang des Kreuzers *HMAS Sydney* (versenkt 1941 vom deutschen Hilfskreuzer *Kormoran),* sind allein in WA drei Denkmäler gewidmet, das größte davon in Geraldton. Es thront weithin sichtbar auf einer Anhöhe über der Stadt. Nicht zuletzt bildet es in dieser dünnbesiedelten Region einen wichtigen touristischen Anziehungspunkt.

Das Kriegerdenkmal von den *Smith Sculptors* setzt sich aus verteilten Einzelelementen zusammen. Zentral wölbt sich der „The Dome of Souls" über einen Altar. Seine ornamentartige Edelstahl-Halbkugel ist aus 645 Möwen-Silhouetten gebildet, die die Crewmitglieder des Kriegsschiffs repräsentieren. Diese „Krone der Vögel" wird von sieben Säulen getragen, die für die sieben Bundesstaaten Australiens und für die sieben Meere stehen. Unter dem Kuppeldach brennt eine ewige Flamme in zwei Farben: rot und grün, für die Back- und Steuerbordbeleuchtung.

Außer dem Dome gibt es neben einer Stele in Schiffsbugform noch ein Podium, zusammengesetzt aus geschliffenen Steinen der sieben australischen Staaten, die zugleich die nationale Zusammensetzung der Besatzung symbolisieren. In dessen Mitte befindet sich ein Schiffspropeller zum Kränzeablegen. Doch damit nicht genug, schließt sich noch der „Pool of Remembrance" an, in dessen Mitte eine Möwe mit ihrer Flügelspitze die Position beschreibt, an der das Schiffswrack 2008 entdeckt wurde – umrahmt von „The Wall of Remembrance" aus schwarzem westaustralischem Granit mit der Inschrift aller Gefallenen samt Rangstufe. Weiter vorn sucht noch die Skulptur „The Waiting Woman" den Horizont über dem Meer ab und komplettiert damit eine von Symbolen überfrachtete Gedenkstätte, die die Grenze zum Themenpark berührt.

Insgesamt jedenfalls ein sündteueres Denkmal, das gerade den Aboriginal People vor Ort großes Unbehagen bereitet. Auch wenn der Verlust der meist jungen Matrosen ein nationales Trauma darstellt, das zurecht mit einem Denkmal gewürdigt wird, so provoziert es doch auch die Frage, wieso der Massenmord, die Demütigungen und Misshandlungen an der indogenen Bevölkerung keinen vergleichbaren Niederschlag in einem Denkmal vor Ort finden.

DAS ERBE DER YAMAJI

Immerhin gibt es in Geraldton seit 2013 an einer prominenten Stelle, direkt an der Foreshore, und in gewisser Weise zu Füßen des HMAS Sydney Memorials, ein permanentes Public Art Work von zwei Yamaji Künstlerinnen, Angehörigen der Indigeneous People aus dem Mittleren Westen Australiens (Yamaji Country). Gemeinhin die *Emu Eggs* genannt, trägt diese Objektgruppe eigentlich den Namen *Ilgarijiri*, was in der Wajarri Sprache „Things belonging to the sky" bedeutet. Die site-specific Sculpture ging aus der Interpretation zweier Gemälde hervor: *The Emu in the Sky* von Margaret Whitehurst (Wajarri) und *The Seven Sisters and the Hunter* von Barbara Merritt (Badimaya). Von der Küstenpromenade erstreckt sich eine mit Sand gefüllte Plattform zum Meer. Darauf gebettete Halbkugeln aus Bronzeguss richten farbige Keramikmosaiken in unterschiedlichen Winkeln Richtung Himmel aus. Die Konstellation der *Emu Eggs* bezieht sich auf das Sternbild der Plejaden, der von Orion gejagten sieben Schwestern. Die Mosaike selbst stellen Storylines dar und zeugen damit von dem vielleicht ältesten kulturellen Verständnis des Nachthimmels. Als Site-Specific Art mit ihren organischen Formen bilden sie nicht nur ein künstlerisches Highlight an der Küste Geraldtons, sondern vermitteln in klarer und beeindruckender Form das mythologische Erbe der Yamajis. Lange hat es gedauert, bis dieses nun wieder Eingang in die öffentliche Bildsprache des Landes findet – zweihundert Jahre nach der Besiedlung durch die weißen Eroberer. Das Ensemble ist damit auch die feierliche Aufnahme dieses Erbes in die öffentliche Kultur des Landes – eine Anerkennung, die immerhin 200 Jahre von den weißen Eroberern versagt worden war. Und auch dieser Schritt wäre ohne das Engagement der Aboriginal-Organisation *Yamaji Art* nicht möglich gewesen.

Nicht weit von diesem Public Art Highlight ist eine Bronzestatue auf ein weißes Stück Fels drapiert, die einen Mann mit trotzigem Gesichtsausdruck und spitzem Stab in etwas alberner Kampfpose zeigt. 2009 enthüllt, verkörpert diese realistische Bildhauerarbeit von Anthony Horn den „Helden der Batavia", Wiebbe Hayes, der gegen die schon erwähnten Meuterer zur Gegenwehr aufrief. Ein bei kritischeren Stadtbewohner*innen unbeliebtes Denkmal, weil dieser niederländische Kolonialsoldat an so einem prominenten Ort weder die heroische noch die grausame Geschichte angemessen repräsentiert. Das Foto zeigt eine von dreizehn Interventionen der vor Ort lebenden Künstlerin Roxanne Grant. Sie hatte zuvor vergeblich dafür gekämpft, dass diese Skulptur in Geraldton keinen Platz findet.

Dem meterologischen Phänom der heftigen Winde Geraldtons mit ihren vielstimmigen Tönen widmet sich die kinetische Arbeit des in Sydney lebenden Künstlers Nigel Helyer, die prominent an der Küstenpromenade aufragt. *Zephyr* steht ironisch für den griechischen Gott Zephyrus, nach dem die sanften Winde im mediterranen Klima benannt sind, und von dem sich das geraldtonische Klima mit seinen regelmäßigen Zyklonen und der oft sengenden Hitze deutlich unterscheidet. Die harschen Wetterbedingungen hielten anfangs auch weiße Siedler davon ab, sich in Western Australia anzusiedeln – bis in den 1880er Jahren Gold gefunden wurde. Mit seinen eingebauten Peilrohren soll *Zephyr* Klänge in die stürmischen Tage dieser Stadt bringen. Dafür muss der Sturm allerdings äußerst heftig sein; dann reißt Zephyr seine orangen Arme aufgeregt hoch und eine Art Vibrato mischt sich ins Geschehen ein.

Pia Lanzinger
Künstlerin
Fotos: Pia Lanzinger

Dank für Gespräche und Informationen an Marina Baker, Leigh O'Brien, Deborah Cain, Luc Defossez, Malcolm McGregor, Marco Marcon, Charmaine Papertalk Green, Soula Veyradier, Angie West, Katherine Wilkinson.

MARSEILLE – PLUS BELLE LA VIE?

Blick auf Mucem und Fort Saint-Jean

Nachdem Marseille 2013 (MP2013) Kulturhauptstadt Europas war, bereitet sich die Stadt auf die Ausrichtung der Wander-Biennale für zeitgenössische Kunst 2020 vor. Die Manifesta-Karawane hat im Januar 2019 in der Stadt Quartier bezogen. Außerhalb solcher Großveranstaltungen macht Marseille in den Kunstmedien eher selten von sich reden.

Dabei scheint es ein Eldorado für Künstler*innen und Kreative zu sein und auch alternativen Praktiken einen Raum zu bieten. Selbstverwaltete Mikrogemeinschaften existieren neben temporären Projekträumen, Galerien und etablierten Kunstinstitutionen.

Boris Gresillon beschreibt in seinem 2011 erschienenen Buch *Un enjeu "capitale" : Marseille-Provence 2013*", dass Marseille vor 2013 unter einem hohen Maß an Unsichtbarkeit litt, da die Kulturszene reich, aber zersplittert und ohne Netzwerk agierte. Heute zieht Marseille auch und vor allem aufgrund der moderaten Mieten, die großzügige Produktionsstätten ermöglichen, Künstler*innen aus dem In- und Ausland an.

Nichtsdestotrotz bleibt Marseille eine Stadt voller sozialer Spannungen und extremer Armut. Reibungen zwischen Initiativen von Wahl-Marseiller*innen und lokalen Strukturen, zwischen Behörden und Bevölkerungsgruppen sind Teil des Alltags. Sie bewegt sich zwischen ehrgeizigen urbanen Entwicklungsprojekten (wie beispielsweise an den ehemaligen Docks in La Joliette) und der kompletten Vernachlässigung von Stadtteilen, die letzten Herbst sogar Menschenleben gekostet hat, als ein komplettes Wohnhaus mitten im Stadtzentrum einstürzte. Die Stadt, in der es keinen Platz für Grauzonen zu geben scheint, fasziniert oder polarisiert. Es bleibt einem nichts anderes übrig, als bei einem Besuch ein eigenes Urteil über diese klischeebehaftete und doch traditionell gastfreundliche Stadt zu fällen.

Massalia wurde 600 v. u. Z. von griechischen Seefahrern gegründet, aber nicht etwa auf kriegerisch eroberten Terrain errichtet. Die Griechen bekamen das Land von ligurischen Stämmen, mit denen sie über Jahre Handel trieben, geschenkt. Eine Geste der Gastfreundschaft legte den Grundstein für die heute zweitgrößte Stadt Frankreichs. Entgegen aller Vorurteile, mit denen diese Hafenstadt noch im letzten Jahrhundert zu kämpfen hatte, prägt dieses freundliche Klima noch heute die Stadt. Philippe Fragione, Kopf der legendären Marseillaiser RAP-Formation *IAM* brachte es in einem Interview mit der New York Times folgendermaßen auf den Punkt: „Es gibt hier ein echtes Gemeinschaftsgefühl." Zwar leben verschiedene Gemeinschaften immer noch ziemlich voneinander getrennt in der Stadt, in der es ganz klar auch Rassismus gibt, aber dennoch hat man die Freiheit, sich zwischen den Gemeinschaften zu bewegen. Das Patronatsystem im mediterranen Stil bildet die Grundlage für Treue und „Frieden". Gleichzeitig liegt hierin der Kern vielen Übels, das nicht zuletzt in der Kommunalpolitik sichtbar wird (Vetternwirtschaft, zweifelhafte Aufwertungsstrategien hier, Vernachlässigung da etc.).[1]

Auch wegen dieser Widersprüche ist Marseille interessant. Die Stadt ist in Bewegung. Auf ihre eigene Art, in ihrem Tempo. Die Befürchtungen, die TGV-Verbindung nach Paris oder MP2013 würden Marseille zu einer dieser Städte mutieren lassen, in denen es kaum noch Freiräume gibt, haben sich nicht bewahrheitet. Und auch wenn Paris institutionell und strukturell mehr zu bieten hat, Marseilles Kunstbetrieb ist lebendig.

Neben einer regen Galerieszene finden sich Strukturen, die zwischen Kunstvereinen und *artist-run-spaces* fungieren – kollektiv oder als Verein betrieben mit einem unabhängigen Programm wie z.B: **La Compagnie** im kosmopolitischen Einwandererviertel Belsunce oder **Art-Cade – Galerie des Grandes Bains Douches** im wohl gentrifiziertesten aller Marseiller Quartiere: La Plaine.

Ähnlich wie in Berlin erlangt das Medium (Kunst-)Buch mehr Präsenz in der Kunstszene; finden sich Kleinverlage, Grafikdesigner und Druckwerkstätten zusammen wie beispielsweise Fotokino in der Allée Leon Gambetta. Der kleine, quirlige Ort widmet sich künstlerischen Bildpraktiken in ihrer Vielfalt. Mit einem Programm aus Ausstellungen, Workshops, Screenings etc. bietet er Raum für Experimente und Austausch zwischen Künstler*innen und Publikum.

Rond-Points Projects (ebenfalls La Plaine) ist eine nichtkommerzielle Plattform für die Produktion und den Vertrieb von künstlerischen und kuratorischen Projekten mit einer Bandbreite an Formaten, die von Ausstellungen, Publikationsreihen über Projekte im öffentlichen Raum und im Netz bis zu prozesshaften, performativen Ansätzen reicht. Auch hier wird das Programm kollektiv von Mitgliedern bestimmt. Mit „Entrée Principale" bietet Rond-Point eines der wenigen Residenzprogramme für Kurator*innen und Kritiker*innen in Marseille an.

Ausstellungsbox auf dem Dach der Friche Belle de Mai

Foto: Erik Göngrich

Blick auf FRAC, Foto: Erik Göngrich

In **La Friche Belle de Mai** (eine ehemalige Tabakfabrik im Arbeiterviertel Belle de Mai), einer der markantesten Kulturzentren der Stadt, bieten einige der 70 dort ansässigen Kunst- und Kulturakteure Stipendien für Künstler*innen an: *Triangle* fokussiert auf die Förderung junger französischer Künstler*innen, *Astéride* schreibt ein sechsmonatiges Stipendium aus, und auch das *Goethe-Institut* ist dabei, ein neues Künstler-Residenzprogramm mit Architekturschwerpunkt aufzubauen.

Neben der freien Szene bleiben natürlich die Kunstinstitutionen der Stadt zu erwähnen. Das **[mac] – Musée d'Art Contemporain** (von der Stadt finanziert) befindet sich in einem modernistischen, villaähnlichen Gebäude, das Mitte der 1990er Jahre auf einem abgelegenen Grundstück am Rande der Innenstadt errichtet wurde. Neben Wechselausstellungen wird die umfangreiche Sammlung in immer wieder neu kuratierten Zusammenhängen präsentiert. Das mac umgibt eine zeitlose Aura, eine beinahe verlassene Atmosphäre, als wären sowohl Hülle als auch Inhalt etwas aus der Zeit gefallen. Es liegt wohl nicht allein an der eher dezentralen Lage, dass das einzige zeitgenössische Kunstmuseum ein wenig mehr Verve bräuchte, um ernsthaft über die Stadt hinaus auszustrahlen. Das **Mucem** - Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (staatlich finanziert) hat es hingegen geschafft, Wellen zu schlagen. Als riesiger postmoderner graphitfarbener Block thront es als Sinnbild zeitgenössischer Museumsarchitektur, deren skulpturales Äußeres dem Inhalt Konkurrenz macht, auf den alten Docks direkt am Eingang zum Hafen. Der mehrstöckige Glaskubus ist von einer Hülle aus Korallenstrukturen umgeben, die man außen bis hinauf zum Café auf der Dachterrasse umwandern kann. Im Untergeschoss und buchstäblich im Meer befinden sich die Kinosäle. Dieses Vorzeigeprojekt von MP2013 und das erste nationale Museum außerhalb Paris vereint die Sammlungen des ehemaligen ethnologischen *Musée de l'Homme* und dem *Musée national des Arts et Traditions* populaires. 2005 wurde der Beschluss gefasst, diese beiden in Paris angesiedelten Sammlungen im neuen Nationalmuseum Mucem in Marseille zu vereinen.

Dem Ausstellungsprogramm des Mucem mag die politische Schärfe des FRAC oder das Solide des mac fehlen. Neben einem überzeugenden Film-, Performance- und Veranstaltungsprogramm sieht es sich gar dem Vorwurf des Populismus in musealer Ausstellungspraxis ausgesetzt, und auch Kritik an der Personalpolitik oder strukturellen Problemen wird immer wieder laut – ein Schicksal, das das Mucem mit anderen Institutionen teilt. Eines jedoch hat es in jedem Fall geschafft: es stellt eine Verbindung mit der Stadt her. Hier flanieren Tourist*innen neben Familien beim Picknick, Jogger*innen oder Teenager*innen in Badehose, bereit zum Sprung ins Hafenbecken. Auch die Brücke vom Museum zum Altstadtviertel Panier ist nun das lange fehlendende Scharnier zwischen Hafen, Meer und Stadt.

1982 wurde das FRAC-System (von den Regionen finanziert) im Rahmen einer nationalen Initiative gegründet, um die Sammlungen zeitgenössischer Kunst zu dezentralisieren bzw. die für den Erwerb und die Ausstellung erforderlichen Ressourcen an Institutionen außerhalb von Paris zu verteilen. Im Zuge von MP2013 bezog auch der **FRAC - Fonds Regional d'Art Contemporain** Provence-Alpes-Cote d'Azur (FRAC PACA) einen Neubau im Umfeld des Handelshafens, mit dem sich die Metropole (wieder) zum Mittelmeer hin öffnet. Das vom japanischen Architekten Kengo Kuma entworfene Gebäude beherbergt neben großzügigen Ausstellungsräumen umfangreiche Depoträume für die Sammlung, die vorrangig Werke aus der Region umfasst.

Neben diesen drei großen Institutionen verfügt Marseille mit der Kunsthochschule *École supérieure d'art et de design Marseille-Méditerranée* und der *École Nationale Supérieure d'Architecture de Marseille* außerdem über zwei staatliche Ausbildungsstätten im Bereich Kunst, Design und Architektur.

Guillame Mansart, Leiter der **documents d'artistes PACA** mit Sitz in der Friche Belle de Mai beschreibt die strukturelle Dynamik der Kunstszene als etwas seltsam. Jeder sei sich bewusst, dass die Institutionen keine treibende Kräfte darstellten, dass viele vereinsbetriebene Initiativen verschwinden oder fusionieren würden und die, die bleiben, nur dank der Energie der Mitglieder überhaupt weitermachen könnten. Paradoxerweise bestehe jedoch der Wunsch nach Organisation, was in konzertierten Aktionen zur Professionalisierung des Kunstsektors auf Ministerinitiative hin deutlich wird. Die Gründung von *Marseille Expos*[2] und *SODAVi*[3] sind Beispiele für diese Entwicklung.

MP2013 hat eine Reihe von Ausstellungsräumen hinterlassen, deren weiterer Betrieb jedoch nie thematisiert wurde. In Bewegung gerät die Szene immer mal wieder mit temporären Projekträumen wie Tank (www.artspace-tank.com) u.a. in der Rue du Chevalier Roze. Nicht zuletzt blickt momentan jeder auf die bevorstehende Manifesta 2020. Die Erwartungen und Hoffnungen sind groß, ohne genau zu wissen, welche Auswirkungen derartige Veranstaltungen für Künstler*innen und Stadt haben können.

Die Verbindungen zwischen Künstler*innen aus Marseille und Berlin scheinen häufig auf Initiative einzelner hin zu entstehen. Mansart begleitet viele in der Region ansässige Kreative und schätzt die Lage folgendermaßen ein: „Ich bin nicht sicher, ob es Strukturen gibt, die regelmäßig und im Rahmen einer Partnerschaft mit Berlin zusammenarbeiten, mal abgesehen vom Goethe-Institut. Vor einigen Jahren (2005–2010) war *Visite ma tente* (von Marie-josé Ourtilane betrieben, Anm.d.A.) einer der wichtigen Orte, der als Ausstellungsraum und Wohnatelier für Artists in Residence eine Plattform für in Marseille lebende Künstler*innen – neben Berliner und anderen internationalen Künstler*innen – bot." www.visitematente.com

Katharina Schmidt, eine der Professorinnen an der Kunsthochschule, lebt seit 2004 in Marseille und Berlin. Mit *Belsunce#Beusselstrasse* hat sie im vergangenen Jahr eine Arbeit in der Galerie M+R Fricke in Berlin gezeigt, in der sie die Verbindungslinien beider Städte bzw. Stadtteile aufnimmt. Belsunce, zwischen Bahnhof und Hafen gelegen, ist ein Stadtteil, der vor allem durch maghrebinische und chinesische Einwanderer geprägt und eines der lebhaftesten Händlerviertel der Stadt ist. Auch wenn der direkte Vergleich von Orten immer etwas hinkt, fallen Parallelen zur Lebenswirklichkeit in Moabit – zwischen Hauptbahnhof und Tegeler Flughafen gelegen – ins Auge. Schmidt nimmt auf, was sie in Belsunce umgibt. Die Beobachtungen und Fotos werden zur Vorlage für Hand- und Computerzeichnungen, in denen Motive wiederholt, verdichtet und so abstrahiert und variiert werden, dass rein zeichnerisch-technische Aspekte wie Rhythmus, Linie, Farbigkeit im Vordergrund stehen (siehe auch Webseite Galerie Fricke bzw. der Künstlerin).

Erik Göngrich kennt Marseille dank einer Vielzahl von Ausstellungen und Projekten sehr gut. Für ihn ist es eine Stadt, in der „man kunst-ausstellungen-spaziergänge-skulpturen macht, aber gleichzeitig gut essen geht. Dabei tauscht man sich über die schönsten Orte zum Wandern oder die beste Bucht zum Schwimmen aus. Kunst und Kultur sind ein Bestandteil der Stadt. Das Miteinander verschiedener Kulturen, Einkommensklassen und der Austausch mit dem globalen Süden jenseits des Mittelmeers sind wohl viel bestimmendere Themen, die alles andere wie ein Anhängsel erscheinen lassen."

2015 kombinierten Göngrich und der seit über 20 Jahren in Marseille lebende Künstler **Hendrik Sturm** in *Vous êtes ici et ailleurs* Blicke von der Dachterrasse der Friche auf Marseille mit Fotos von Berlin. Die Beobachtungen vor Ort ergaben in Verbindung mit den Reflexionen zur fern gelegenen Stadt neue und unerwartete Perspektiven. Dieses Prinzip wiederholten sie 2017 beim Spaziergang *Lieu de* zwischen dem FRAC (Fonds régionals d'art contemporain), in La Joliette (Hafenviertel, das sich seit der Kulturhauptstadtentscheidung grundlegend gewandelt hat) bis zur Friche La Belle de Mai (ehemaliges Arbeiterviertel, das trotz der Anwesenheit des renommierten Kulturzentrums von Aufwertung oder Verdrängung verschont geblieben ist).

Die Berliner Künstlerin **Heidi Sill** hat bei der Einzelausstellung *La tentation du défaut* im Centre d'art contemporain von Istre nahe Marseille eine quirlige, zugängliche und zugleich geheimnisvolle Stadt an der Grenze Europas in Erinnerung. Die Kunstszene sei überschaubarer als in Berlin, aber das mache es möglich, innerhalb kurzer Zeit viele Akteure kennenzulernen. Auch wenn verbindliche Beziehungen auf längere Sicht nicht so einfach zu etablieren sind. Diese Einschätzung teilt **Gary Hurst**, der nach vielen Jahren in Berlin 2017 nach Marseille gezogen ist und einen guten Überblick über die Szene hat. Seine Anstrengungen der Antragstellung auf Produktions- und Ausstellungsförderung haben sich ausgezahlt: Die Stadt empfing ihn mit offenen Armen. *La Compagnie* zeigte Anfang des Jahres seine Arbeit *CAtArINa's Dictionary,* eine Videoserie über das Leben einer jungen Frau, die zunehmend gelähmt und angeblich verrückt ist. Die Arbeit entstand auf der Grundlage des Buches *Vita: Life in a Zone of Social Abandonment* (UC Press 2013) des Anthropologen João Biehl. Nach zwei Jahren sieht Hursts Bilanz dennoch etwas getrübt aus, er habe viele Kurator*innen und Kolleg*innen gesprochen und unzählige Male eine Zusammenarbeit in Aussicht gestellt bekommen, vieles bleibe am Ende jedoch „heiße Luft".

Diese subjektiven Erfahrungen unterstreichen, was bereits angeklungen ist. Die Stadt mit ihren Brüchen, ihrer sympathisch verhaltenen Aufbruchsstimmung und ihrem steten aber nicht überhasteten Wandel ist anziehend. Über ihre Vorzüge ist man sich schnell einig: ihre Lage am Meer inmitten einmaliger Natur (Calanques), das Klima, die Stimmung und der Esprit einer noch nicht durchgentrifizierten Stadt mit vielfältiger Bevölkerungsstruktur, bezahlbaren Mieten, leichterem Zugang zu Atelierraum und die kulturelle Vielfalt. Wer nach Marseille kommt, wird eine fragile, aber energetische Szene vorfinden. Institutionen, die versuchen, den Kurs zu halten, Vereine, die irgendwie immer weiter Projekte machen, einige private Galerien, keinen wirklichen Kunstmarkt, einige Workshop-Atelier-Räume. Eine ambivalente Stadt, die sich den Normierungen des Raums auf eine Weise widersetzt, die Zwischenräume, Strukturen und eine Radikalität zulässt, die man andernorts bereits vergeblich sucht.

Mit der Manifesta steht Marseille im nächsten Jahr ein Kunstereignis bevor, das der Stadt gewiss die Aufmerksamkeit der internationalen Kunstszene bescheren wird. Hierbei interdisziplinäre Stadtforschung als ästhetische und kuratorische Strategie zu verstehen – das Rotterdamer Büro MVRDV des Architekten Winy Maas wird mit einer urbanistischen Studie die Grundlage für die Ausstellung legen – kann ein Ansatz sein, die Stadt und ihre Bewohner*innen weit im Vorfeld einzubinden. Es wird interessant sein zu analysieren, ob diese bereits in Palermo erprobte Strategie vom interdisziplinären Team um Marina Otero Verzier (Het Nieuwe Instituut), Alya Sebti (ifa Galerie), Katerina Chuchalina (V-A-C Foundation Moskau) und Stefan Kalmár (Institute of Contemporary Arts – ICA London) in Marseille aufgeht und welche Auswirkungen sie auf die Stadt haben wird – das wird sich allerdings erst zeigen, wenn die Karawane bereits weiter gezogen ist.

Cora Hegewald
studierte Kunstgeschichte, Romanische Literaturwissenschaft und BWL. Kuratorin,Vermittlerin und Autorin.

1. Der Einsturz eine Wohnhauses, ein Bürgermeister, der seit 1995 an der Macht ist, Einwohner, die aus einem gesamten Straßenzug verbannt wurden, um einer Komplettsanierung im umgewidmeten Hafenviertel Platz zu schaffen, eine 2,5 m hohe Mauer, die die Aufwertungsarbeiten des Platzes Jean Jaures in La Plaine vor dem Unmut der Bevölkerung, die in die Planung nicht einbezogen wurde, schützt sind nur einige Beispiele. Die fiktionale Netflix-Serie „Marseille" widmet sich dieser undurchsichtigen, auf eigenwillig verstandenem Loyalismus basierenden Seite der realen Marseiller Politik.
2. Marseille Expo wurde 2007 als Verein mit dem Ziel gegründet, zeitgenössische Kunst in der Region Aix-Marseille-Provence-Metropole zu fördern. Er vereint 54 Strukturen, sowohl Institutionen als auch private Galerien, Produktionsstätten, nomadische Strukturen und zahlreiche Verbände, die seit über zehn Jahren im Bereich der zeitgenössischen Kunst tätig sind.
3. Le schéma d'orientation des arts visuels (SODAVI), ist eine Art Leitschema für die bildenden Künste, das auf Grundlage der Ermittlung von Stärken und Schwächen Empfehlungen für die Entwicklung der bildenden Kunst auf regionaler Ebene formuliert.

Wien, 28.2.2019, Fotos: Christoph Glanzl

STILLE KANZLER SIND TIEF. IN ÖSTERREICH IST WIEDER DONNERSTAG

Jahresbilanz der schwarzblauen Kulturpolitik

Seit über einem Jahr wird Österreich rechts regiert. Mittlerweile finden jeden Donnerstag Demonstrationen gegen die Politik der FPÖVP-Koalition statt – bislang in bis zu sieben Städten gleichzeitig, Tendenz steigend. Was haben die Regierenden versprochen, was haben sie bislang verbrochen? Und wie agieren Künstler*innen unter diesen schwarzblauen Verhältnissen?

Als am 18. Dezember 2017 die frisch nominierten Regierungsmitglieder zur Angelobung schritten, hatten Aktivist*innen und NGOs bereits seit Wochen zu genau jenem Tag X mobilisiert – zu Demonstrationen anlässlich des Regierungsantritts einer absehbaren Koalition von rechten bis rechtsextremen Protagonist*innen. Auch Künstler*innen und Kulturarbeiter*innen bildeten an diesem eisig kalten, aber sonnigen Wintermorgen gemeinsam mit Personen aus dem Bildungs- und Sozialbereich einen Demonstrationszug zum Bundeskanzleramt. Worum ging es? Um ein erstes starkes Zeichen, sich gemeinsam gegen jegliche menschenverachtende Politik auszusprechen. Um Kritik an den vorherrschenden Zuständen und an der FPÖ als Zuspitzung der Zustände.

Erste Blicke in das kurz zuvor veröffentlichte Regierungsprogramm „Zusammen. Für unser Österreich“ ließen erwartungsgemäß nichts Gutes verheißen. Ezgi Erol, Künstlerin und Vorstandsmitglied der IG Bildende Kunst, der Interessenvertretung bildender Künstler*innen in Österreich, prangerte noch am Tag der Angelobung bei der Tag-X-Frauen*Protest-Nacht an: „Wir haben uns gefragt, wer wird mit diesem Papier eigentlich angesprochen? Wir Frauen*? Wohl kaum. Migrant*innen gar nicht. Wir kommen immer nur dann vor, wenn es um Ausschlüsse geht.“ Eine umfassende Analyse der veröffentlichten Regierungspläne durch die Interessenvertretungen der Freien Kunst- und Kulturszene folgte drei Wochen später bei einem Pressegespräch, Forderungen quer durch diverse künstlerische Sparten inklusive.

STATT SCHWARZBLAU: PAY THE ARTIST NOW!

„Immer wieder Österreich. Chauvinismus durchzieht das gesamte Regierungsprogramm wie ein blauer Faden.“, kritisierte auch Vasilena Gankovska, ebenfalls Künstlerin und Vorstandsmitglied der IG Bildende Kunst, beim Pressetermin. Gankovska stößt sich auch an der schwarzblauen Vorstellung von Kunstförderung als „Sprungbrett in die wirtschaftliche Unabhängigkeit“. „Es scheint, dass Künstler*innen als Startups gesehen werden, denen man bloß beim Sprung in die Selbständigkeit helfen müsse – und dass Künstler*innen entsprechend agieren sollen. Aber auch verordnete Marktkonformität stellt sich gegen die Freiheit der Kunst.“, so Gankovska. Gemeinsam mit anderen Interessenvertreter*innen forderte sie, stattdessen angemessene Künstler*innenhonorare endlich als Bedingung für öffentliche Förderungen zu verankern. Davon ist im Regierungsprogramm jedoch keine Rede. Und positive Regierungspläne? Die „Förderung österreichischer Kunst und Kultur mit besserer Planbarkeit“ ist als ein Ziel definiert. Reality Check: Jahresförderanträge für das Jahr 2019 waren im Februar des laufenden Jahres noch nicht flächendeckend beantwortet.

Wie also sieht die erste Jahresbilanz zu schwarzblauer Kulturpolitik aus? „Aus kulturpolitischer Sicht mit Fokus auf das Zeitgenössische war es ein verlorenes Jahr, ein Jahr der vergebenen Chancen.“, resümiert Yvonne Gimpel, Geschäftsführerin der IG Kultur Österreich im Januar 2019. Es sei bei Ankündigungen geblieben.

GEGEN DIE VERUNGLIMPFUNG UND DIFFAMIERUNG VON KÜNSTLER*INNEN

Statt finden hingegen Angriffe auf Grund- und Menschenrechte. Auf die Pressefreiheit, auf die Meinungsfreiheit, auf die Freiheit der Kunst. Der Autor Michael Köhlmeier hielt bei der Gedenkfeier 2018 zum Jahrestag der Befreiung des KZ Mauthausen im Parlament eine eindrucksvolle Rede und sparte mit Bezugnahme auf den Gedenkanlass nicht mit Kritik an der Regierungspartei FPÖ, „deren Mitglieder[n] immer wieder einige nahezu im Wochenrhythmus naziverharmlosende oder antisemitische oder rassistische Meldungen abgeben.“ Prompt wurde Köhlmeier vom FPÖ-Klubchef vorgeworfen, die Gedenkveranstaltung desavouiert und eine Million Wähler*innen verunglimpft zu haben. Tatsache ist allerdings, dass die Tageszeitung *Der Standard* seit Antritt dieser Regierung rechtsradikale Entgleisungen in allen Parteien dokumentiert und laufend Ergänzungen vorzunehmen hat: „Die lange Liste rechter Ausrutscher“. 50 solcher „Einzelfälle“ haben in 14 Monaten Eingang in die Liste gefunden, 46 davon aus den Reihen der FPÖ. (Stand 6.3.2019)

Auch die Zeichnerin und Autorin Stefanie Sargnagel ist in sozialen Medien regelmäßig mit extremer rechter Hetze konfrontiert. Sie erlebt dabei, wie gutverdienende Politiker Shitstorms strategisch einsetzen, um sie als Frau und Künstlerin anzugreifen. „Die FPÖ macht das ja gezielt – die wollen wirklich Einzelpersonen einfach am liebsten in die Psychiatrie mobben und haben da null Hemmungen oder ethische Grundsätze.“, so Sargnagel im Sommer 2018 im Gespräch mit *Der Standard*.

Mit einer Petition „Für die Freiheit der Kunst – gegen die Verunglimpfung und Diffamierung von KünstlerInnen!“ haben sich die Oppositionsparteien im Herbst 2018 schließlich an Kulturminister Gernot Blümel (ÖVP/Liste Kurz) gewandt. Anlässlich wiederholter Vorkommnisse fordern sie zum Einschreiten auf: „Der Kulturminister muss sicherstellen, dass Künstlerinnen und Künstler ihrem künstlerischen Schaffen nachgehen können und auch im Sinne der Meinungsfreiheit ihre persönlichen Überzeugungen artikulieren können, ohne Opfer von Diffamierungen von Seiten einer Regierungspartei zu werden.“

KULTUR SUCHT POLITIK: IST DA JEMAND?

Während schwarzblaue Landes- und Stadtregierungen durch radikale Förderkürzungen und Umgestaltungen sowie machtpolitische Drohungen gegen die Kunst- und Kulturszene auffallen, besticht Schwarzblau auf Bundesebene bislang vor allem durch einen Mix aus kulturpolitischer Absenz (Minister Blümel) und Angriffen auf Grund- und Menschenrechte sowie Maßnahmen zur Armutsförderung, die zweifellos gesamtgesellschaftlich wirken. Auch feministische Projekte waren im Handstreich auf der Abschussliste einer konservativen Frauenministerin.

Maria Anna Kollmann spricht von einem „kulturpolitischen Vakuum seit Regierungsantritt“. Sie ist Vorsitzende des Kulturrat Österreich und Geschäftsführerin im Dachverband der Filmschaffenden. In Allianz mit weiteren Interessenvertretungen kämpft sie darum, die im November 2018 erschienene ernüchternde Analyse zur sozialen Lage der Künstler*innen und die Arbeit an Verbesserungen auf die Agenda der zuständigen Ministerien zu bekommen. Während die Systeme der sozialen Absicherung schon jetzt für prekär Tätige in wechselnden oder parallel mehreren Beschäftigungsformen inadäquat sind, drohen die – an Hartz IV orientierten – Regierungspläne rund um die Arbeitslosenversicherung jedoch die Lage weiter zuzuspitzen.

In der Tat zielen die Regierungsvorhaben auf vielfältige soziale und rassistische Ausgrenzungen ab. Die Handlungen im ersten Jahr sprechen eine klare Sprache, drei Beispiele: Die „Sozialhilfe neu“ soll künftig auch so genannten „integrationspolitischen und fremdenpolizeilichen Zielen“ dienen. Subsidiär Schutzberechtigte sowie vorzeitig aus der Haft entlassene Personen sollen grundsätzlich vom Bezug ausgeschlossen sein. Erstaufnahmezentren für Asylbewerber*innen wurden Anfang März 2019 kurzerhand in „Ausreisezentren“ unbenannt. Auf der grünen Versicherungskarte (eCard) wird – unter dem Motto der Missbrauchsbekämpfung – ein Foto Pflicht. Die Regierung beziffert die Kosten der Umstellung mit 32 Millionen Euro. Dem gegenüber meldeten lediglich zwei Krankenversicherungsanstalten Schäden von insgesamt 14.977,50 Euro im Jahr 2016 durch eine eCard-Nutzung von nicht-versicherten Personen, um medizinische Versorgung zu erhalten.

Das verbindende Ziel: eine grausame Politik der Spaltung. Genau dagegen stellen sich neue Initiativen von auch Kunst- und Kulturakteur*innen. So haben Filmschaffende die Plattform #KlappeAuf ins Leben gerufen, um mit Kurzfilmen gegen Verhetzung und für ein solidarisches Miteinander aufzutreten. Auf der Suche nach Antworten auf die Frage „Was tun gegen Hetze und Diffamierungen von rechts?“ ist seit kurzem auch in Österreich eine Organisierung eines Solidaritätspaktes als „Die Vielen“ am Start – ausgehend von der Berliner Erklärung der Vielen. Bleibt am Ende die Frage: Wie können wir die existierenden und neu aufkeimenden Bewegungen und Initiativen gegen rechts – wie #KlappeAuf, #frauenlandretten, #kulturlandretten oder die bundesweiten Donnerstag-Demos – gemeinsam, sich gegenseitig stärkend weiterdenken?

Daniela Koweindl
Kunstpolitische Sprecherin der IG Bildende Kunst.

https://wiederdonnerstag.at/
http://klappeauf.at/
https://kulturlandretten.at/
https://frauenlandretten.at/
https://frauenlandretten.at/
http://www.igbildendekunst.at/politik/brennpunkte/schwarzblau

EIN NEUES VIERTEL FÜR GENF

Offener Wettbewerb „Eaux-Vives Genèves“

rosabarba, visuel

Der offene, internationale und zweistufige Kunstwettbewerb „Eaux-Vives Genève“ wurde mit dem Ziel organisiert, in das neue Viertel der Stadt Genf um den zukünftigen Bahnhof Eaux-Vives Kunstwerke in den öffentlichen Raum zu integrieren. Der Bahnhof gehört zur Eisenbahnverbindung, die den Genfer Bahnhof Cornavin mit dem französischen Bahnhof Annemasse verbindet (CEVA): fünf neue Stationen wurden von Jean Nouvel entworfen, der den Zuschlag beim Architekturwettbewerb 2004 bekam.

Dieses neue urbane Zentrum, das gerade in Genf entsteht, hat eine Fläche von ungefähr 65.000 Quadratmetern, 150 Meter Breite und 500 Meter Länge und umfasst mehrere Gebäude mit Wohnungen, Büros, öffentlichen Dienstleistungen, einem Einkaufszentrum, das direkt mit dem Bahnhof verbunden ist, unterirdischen Parkhäusern sowie dem Theater der Nouvelle Comédie.

Der Wettbewerb antwortet auf ein Gesuch des Dezernats für Neu- und Straßenbau der Stadt Genf, dem Bauherrn, der ein oder mehrere künstlerische Projekte in den äußeren öffentlichen Raum integrieren will, der vom Architekturbüro MSV gestaltet wurde, wie auch in den Gebäuden mit der Bezeichnung „lot BC“, entworfen von der Architekt*innengruppe Brauen Wälchli Architectes und Tekhne SA (BWTK). Die öffentlichen Räume umfassen Vorplätze, Promenaden, Plätze und Landschaftsgestaltungen, die die unterschiedlichen Bauwerke des Geländes miteinander verbinden. Die Gebäude „lot BC“ umfassen vor allem Sozialwohnungen, einen soziokulturellen Raum und ein Sportzentrum.

Für den Fonds d’art contemporain de la Ville de Genève (Fonds für zeitgenössische Kunst der Stadt Genf) (FMAC), der den Wettbewerb organisiert, geht es gleichzeitig darum, lokale und internationale Künstler*innen zu fördern und seine Sammlungen durch die Präsenz im urbanen Milieu realisierter Kunstwerke zu bereichern. In der Tat besteht eine der Aufgaben der FMAC je nach Möglichkeiten der Stadtentwicklung, der Entstehung neuer Bauwerke, Sanierungen u. a. in der Stadt zu intervenieren. In dieser Hinsicht reagiert er auf die Problematiken, die mit zeitgenössischer Kunst verbunden sind, ihrem Verhältnis zur Architektur und zum Stadtraum wie ihrer Rezeption durch die Bevölkerung.

ZWEI PREISTRÄGER*INNEN: ROSA BARBA UND MAI-THU PERRET

Die aus Expert*innen für zeitgenössische Kunst, Architekt*innen und Sachpreisrichter*innen der Stadt Genf zusammengesetzte Jury hatte im Januar 2018 139 Mappen zu beurteilen, die für die erste Stufe eingereicht wurden. Dreizehn Künstler*innen wurden ausgewählt und eingeladen, einen Entwurf für die zweite Stufe einzureichen. Im November 2018 hat die Jury zwei Projekte für die öffentlichen Räume des Bahnhofs wie für das Sportzentrum von „lot BC“ ausgewählt, die gemeinsam mit den betroffenen Architekt*innen realisiert werden.

Ecran Basse (niedrige Leinwand): Imagined cinematic extension unter (and over) land areas von Rosa Barba (Italien), erschafft ein geologisches Niveau zwischen Boden und Untergeschoss und einen begehbaren Ort: ein leuchtender Brunnen von ungefähr 80 Quadratmetern und 1,5 Meter Tiefe, dessen Form sich an das Prinzip des Geoids anlehnt. An einem Platz installiert, auf den ein Ausgang des Bahnhofs mündet (der Place Basse), ist sein Umriss als eine Art „Publikumsraum“ mit einer Bank gedacht. Der Boden des Brunnens funktioniert wie eine „Leinwand“, deren Licht auf die Rhythmen und Bewegungen des unterirdischen Eisenbahnnetzes reagiert und so an die Passant*innen appelliert, eine kontemplative Pause einzulegen.

L’EAU VIVE (Das Wasser lebt) von Mai-Thu Perret (Schweiz) ist eine immersive Installation, eine Auskleidung aller zur Verfügung stehenden Wände des Schwimmbads (Sportzentrum von „lot BC): ein umfangreiches Wandgemälde, dessen emaillierte Wandfliesen von Anni Albers inspiriert sind, Künstlerin und Pionierin des Textildesigns im Bauhaus.

DIE ELF ANDEREN ENTWÜRFE

Tubus von Jonathan und Stefan Banz (Schweiz) ist eine kreisrunde Skulptur aus Silikongummi aus grüner Farbe in 4,5 Meter Höhe. Sie nimmt die Form eines aus dem Boden ragenden Schlauchs in einer ersten horizontalen Schleife an, die als Bank dienen kann und die von einer zweiten vertikalen Schleife gefolgt wird, die wieder in die Erde eintaucht.

Etres fluides (Flüssige Wesen) von Vanessa Billy (Schweiz) setzt sich aus vier Interventionen um das Thema Wasser und Motiven wie Tropfen, Blasen, Adern, der Hydra usw. zusammen. Die Künstlerin präsentiert diese Motive auf besonderen Trägern: Kanalisationsdeckeln, Intarsien im Beton mit der Abbildung eines goldenen Blattes, Tapeten und einer Klanginstallation. Die Intervention ist auf den vorgeschlagenen Bereich verteilt.

Diamètre 125 (Durchmesser 125) von Renate Buser und Claudio Moser (Schweiz, Frankreich) nimmt als Ausgangspunkt von den Architekt*innen ausgedachte Elemente: die Maueröffnungen von 125 cm Durchmesser, die das Treppenhaus des „lot BC“ trennen. Die Künstler*innen reproduzieren diesen Rahmen in den unterschiedlichen Räumen und Situationen der sechs Gebäude, um dort Fotografien zu integrieren: Schattenspiele in der Architektur selbst, benachbarte Landschaften oder andere in der Stadt wahrgenommene Objekte.

The Responsive Walk von Emilie Ding und Marco Neri (Schweiz) interessiert sich für die Seitenwand zwischen dem Einkaufszentrum des Bahnhofs und dem unteren Niveau von „lot BC“. Unterschiedliche Arten von Glas und Einwirkungen, spiegelnde oder verdunkelnde Farbschattierungen ersetzen die in den Nischen vorgesehenen Verglasungen der Seitenwand, um zwischen den beiden Orten Spiele der Wahrnehmung zu schaffen.

Bio Diversity von Florian Graf (Schweiz) ist eine Installation aus drei Steinskulpturen von je 3,5 Meter. Sie umfassen ein Fenster (mit einem Videobildschirm), dafür vorgesehen, den umgebenden Raum während des Tages zu reflektieren und in der Nacht ein Bild in Bewegung zu verbreiten. Die mit Wasserleitungen ausgestatteten Skulpturen können als Brunnen funktionieren.

Versatiles Lemons von Didier Marcel (Frankreich) interveniert auf zwei Brunnenbecken im öffentlichen Raum: zwei Skulpturen in Form von Zitronen, aus eloxiertem Aluminium schweben an den Enden der zwei Becken, um Wasser durch die Öffnungen ihrer Stiele fließen zu lassen.

Weather Gone Wild/Passage/All the World’s a Stage/Fundamental von Michael Pinsky (Großbritannien). Der Künstler schlägt eine Reihe von interaktiven Installationen vor, die ein Pult mit integriertem Mikrofon und einen LED Bildschirm einschließen, modifizierte Ablüftungen, Mikrofone in den Bäumen usw. Diese Installationen ermöglichen den Einwohner*innen das Wort zu ergreifen sowie Klang- und Lichtinstallationen zu kreieren oder versetzt sie zum Beispiel in eine Umgebung, die die meteorologischen Bedingungen des 22. Jahrhunderts reproduziert.

Garden of Encounters von Valeria Schwarz und Zuloark (Österreich und Deutschland) ist ein zweiphasiges Projekt. Das erste ist ein „summer lab“, das sich an ein breites Publikum richtet und das sich mit bürgerrechtlichen, ökologischen Fragen, künstlerischen Praktiken, in Verbindung mit den Zielen der Agenda 2030 befasst und die Baustelle begleitet. Die zweite Phase lässt die während dieser Ateliers in neun „Biotopen“ oder den partizipatorischen Dispositiven gesammelten Erkenntnisse in einen Garten fließen.

To breathe: The Flags von Kim Sooja (Südkorea) ist ein Bildschirm von 6 x 4 Metern im öffentlichen Raum, der mehrere visuelle Kompositionen und Überlagerungen ausgehend von Fragmenten von 246 Nationalfahnen darstellt.

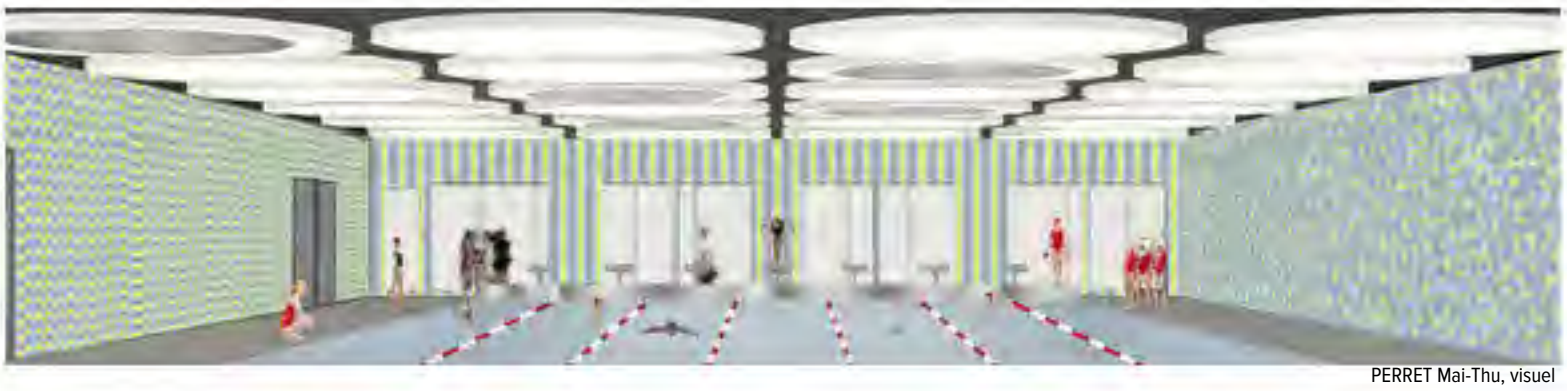
Position du soleil (Sonnenstand) von Pierre Vadi (Schweiz) umfasst ein Ensemble von elf gusseisernen würfelartigen Schildern, begehbar, aufgeteilt auf zwei Achsen und sechs verschiedene Zonen des öffentlichen Raums. Es handelt sich um zu entziffernde „Stationen“, die ein System von überkreuzten Lesarten bieten mit Themen wie Bewegtheit und Intimität des Denkens oder der urbanen Organisation, der Kartographie oder der Schrift, der Kunst, dem Territorium oder der Übersetzung, der Verlagerung, der Erinnerung usw.

The Sound Archive Geneva von Zimoun (Schweiz) ist eine Klanginstallation, die die Form eines Archivmöbels mit 196 Schubladen annimmt, die jeweils einen Lautsprecher enthalten, der einen aufgenommenen Ton in der Umgebung des Bahnhofes Eaux-Vives ausstrahlt. Eine Karteikarte beschreibt die Natur eines jeden Tons, seine Dauer und seine Aufnahmetechnik. Eine Karte begleitet die Installation, um die Aufnahmeorte der Töne geografisch einordnen zu können.

MARIE-EVE KNOERLE
Fonds d’art contemporain de la Ville de Genève (FMAC)

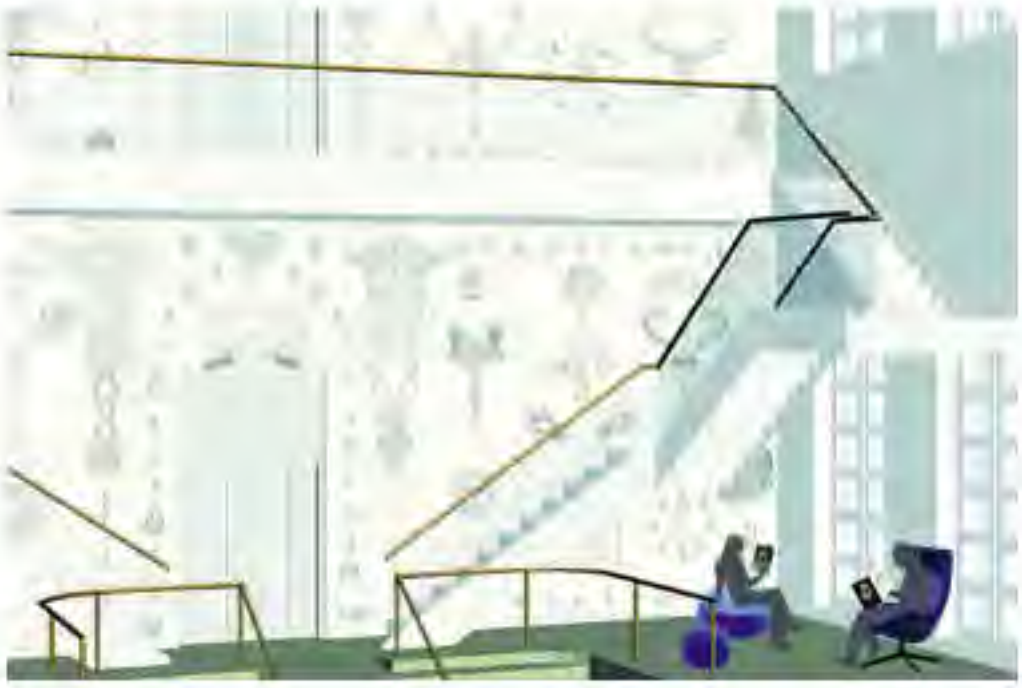
http://institutions.ville-geneve.ch/fr/fmac/art-public/commande-publique/

Aus dem Französischen von Elfriede Müller



PERRET Mai-Thu, visuel

Koordination des Wettbewerbs und Auslober: Fonds d’art contemporain de la Ville de Genève (FMAC), Département de la culture et du sport (DCS).
Bauherr: Département des constructions et de l’aménagement de la Ville de Genève (DCA). Als Realisierungssumme standen 500.000 Schweizer Franken zur Verfügung. Als Aufwandsentschädigung erhielten die Künstler*innen der 2. Phase je 8.000 Schweizer Franken.



An Seebach und Christiane Stegat, Global Barocc Ccorab Labolg Portal 1

KUNST IM SCHLOSS

Vier Wettbewerbe für das Humboldt-Forum in Berlin

Seit 2013 wird in der Mitte Berlins ein neuer Kulturbau errichtet, der sich auf der Grundlage eines Beschlusses des Deutschen Bundestages (4.7.2002) in der Außenform des historischen Berliner Schlosses gestaltet. Diese Baumaßnahme stellt den derzeit größten Neubau für die Kultur in Europa dar, vielleicht sogar weltweit.

Die Baukosten waren im Jahr 2007 mit 552 Millionen Euro kalkuliert und werden heute mit 595 Millionen Euro angegeben. Darin soll auch ein Anteil des Landes Berlin von 32 Millionen Euro enthalten sein. Das Finanzvolumen des Vorhabens repräsentiert dessen Anspruch und Größe. Hinzuzurechnen wären noch circa 105 Millionen Euro für die Rekonstruktion der historischen Fassaden, die privat aufgebracht werden sollen.

Der von den Initiatoren „Humboldt-Forum" getaufte Baukomplex stellt also ein bedeutendes und weltweit ausstrahlendes Vorhaben dar, das als eine öffentliche Baumaßnahme ohne jeden Zweifel Kunst am Bau verdient. Deshalb fanden in den Jahren 2017 und 2018 vier Wettbewerbe für Kunst am Bau statt. Sie wurden stellvertretend für den Auslober, der Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss, vom Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung (BBR) durchgeführt.

Nach Abschluss der vier Wettbewerbe gilt es, diese Verfahren zu bilanzieren und ihre Ergebnisse zusammen zu fassen.

DIE MITTEL FÜR KUNST AM BAU

Das Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung (BBR) hat als Baudurchführende Behörde den Leitfaden Kunst am Bau des Bundes zugrunde gelegt. Der Abschnitt 8.1. dieser Richtlinie sieht für Baumaßnahmen mit einem Finanzvolumen über 100 Millionen Euro die Anrechnung von 0,5 Prozent der reinen Bauwerkskosten (Kostengruppen 300 und 400) für die Ermittlung des Kunstbetrages vor. Laut BBR ergab die Berechnung einen Gesamtansatz von 1.775.000 Euro für Kunst am Bau. Die in den Wettbewerben für Kunst am Bau 2017/2018 ausgeschriebenen Realisierungsbeträge beliefen sich auf insgesamt 790.000 Euro, davon im Einzelnen:

150.000 Euro für Portal 1,
150.000 Euro für Portal 5,
300.000 Euro für die Treppenhalle,
150.000 Euro für das Foyer Auditorium (HUF2),
040.000 Euro für die Foyerwand 1.OG (HUF3).

Die verbleibenden 985.000 Euro stellen die realen Wettbewerbskosten dar. Sie betragen 125 Prozent der Summe der „Kosten für die Kunstwerke" und übersteigen somit den Richtwert des Leitfadens Kunst am Bau des Bundes deutlich, der in seinem Abschnitt 8.2. die Wettbewerbskosten auf bis zu 15 Prozent der Kosten für die Kunst orientiert.

Die im Rahmen der vier Wettbewerbsverfahren vergebenen Preisgelder und Bearbeitungshonorare für die Teilnehmenden der zweiten Wettbewerbsphasen und der zwei nicht offenen Wettbewerbe summieren sich auf insgesamt 221.000 Euro, sodass 764.000 Euro für die sonstige Wettbewerbsdurchführung übrig blieben: Die Honorare der Preisrichtenden, Vorprüfenden und für koordinatorische und durchführende Leistungen. Gerade offene Ausschreibungen führen zu einem erhöhten Arbeitsaufwand, besonders auch, wenn sie weltweit und damit mehrsprachig erfolgen. Und schließlich soll es über die durchgeführten Wettbewerbsausstellungen und deren Faltblätter hinaus auch noch eine gesonderte Dokumentation geben.

DIE WETTBEWERBSVERFAHREN

Das Humboldt-Forum im Berliner Schloss tritt mit dem Anspruch an, die Weltkulturen auszustellen und damit die auf Europa fokussierten Künste der Berliner Museumsinsel in einen globalen Zusammenhang zu stellen. Vor diesem Hintergrund wurden alle vier Kunstwettbewerbe weltweit ausgeschrieben. Die internationale Resonanz blieb jedoch übersichtlich und führte in der ersten Ausschreibung zu den Portalen 1 und 5 nur zu vier außereuropäischen Einreichungen (1,8 Prozent der Teilnehmenden); im Wettbewerb für die Treppenhalle nur zu zwei außereuropäischen Einreichungen (1,5 Prozent der Teilnehmenden).

Alle vier Wettbewerbe wurden im Laufe des Jahres 2017 ausgeschrieben. Den Start machte der international offene zweiphasige Wettbewerb für die Portale 1 und 5, der am 10. April 2017 veröffentlicht wurde. Ihm folgte am 1. August 2017 die Veröffentlichung des ebenfalls international offenen zweiphasigen Wettbewerbs für die Treppenhalle. Die Ausschreibungen endeten am 1. November 2017 mit zwei parallel gelaufenen Teilnahmewettbewerben (offene vorgeschaltete Bewerbungsverfahren) zur Vorbereitung von zwei nicht offenen Wettbewerben für die Foyers im Erdgeschoss und im ersten Obergeschoss. Alle Ausschreibungen erfolgten zu einem Zeitpunkt, als der Rohbau bereits komplett fertig gestellt war und der Innenausbau begann.

Der erste Wettbewerb wurde am 12. Dezember 2017 (Portale 1 und 5) und der zweite offene zweiphasige Wettbewerb wurde am 6. März 2018 entschieden. Die zwei nicht offenen Wettbewerbe gelangten am 8. August 2018 zum Abschluss. Somit wurden alle vier Verfahren in einem Zeitraum von 14 Monaten abgearbeitet.

DIE WETTBEWERBS-TEILNEHMENDEN

Für alle vier Kunstwettbewerbe für das Humboldt-Forum im Berliner Schloss wurden öffentliche Ausschreibungen vorgenommen. Im Unterschied zu früheren offenen Ausschreibungen hielt sich die Beteiligung der Kunstschaffenden im Rahmen des für einen Auslober und ein Preisgericht Bewältigbaren: Zum ersten Wettbewerb (Portale 1 und 5) wurden 222 Entwürfe eingereicht, zum zweiten Wettbewerb 136 Entwürfe.

Auch die zwei Teilnahmewettbewerbe bewegten sich mit 115 Bewerbungen (das Foyer zum Auditorium – „HUF2") und 124 Bewerbungen (die Foyerwand im 1. OG – „HUF3") im Bereich des für international ausgeschriebene Verfahren Erwartbaren.

Von den zwei ersten offenen Ausschreibungen ist die Zusammensetzung der Teilnehmenden bekannt. Demnach kamen im Wettbewerb zu den Foyers der Portale 1 und 5 ein knappes Drittel von 32,4 Prozent (72 Künstler*innen/Teams) aus Berlin, 23 Prozent (51) aus großen deutschen Städten mit Kunsthochschulen (hier ist München mit einem Anteil von 6,3 Prozent besonders stark vertreten), 25,2 Prozent (56) aus deutschen Regionen und Mittelstädten sowie 19,4 Prozent (43) aus dem Ausland (16 europäische Länder, 4 außereuropäische Länder), darunter die stärkeren Beteiligungen aus der Schweiz (10), den Niederlanden (8) und Österreich (6).

Im offenen zweiphasigen Wettbewerb für die Treppenhalle stieg der Anteil der aus Berlin stammenden Kunstschaffenden auf fast die Hälfte, nämlich auf 43,4 Prozent (59 Künstler*innen/Teams) an. Die großen deutschen Kunsthochschulstädte waren mit 28 Prozent (38, hier vor allem Düsseldorf mit 5,9 Prozent vertreten) repräsentiert und die deutschen Regionen mit 14,7 Prozent (20). Der Anteil der internationalen Kunstschaffenden sank auf 14 Prozent (19 Teilnehmende aus zwölf Ländern), so dass in diesem Wettbewerb sogar 86 Prozent der Teilnehmenden aus Deutschland kamen und der internationale Effekt der weltweiten Ausschreibung überschaubar blieb.

Unter den Teilnehmenden waren die Künstler erwartbar stark repräsentiert. Ihr Anteil stieg vom Portal-Wettbewerb von 57,7 Prozent (128) auf 64,7 Prozent (88) im Wettbewerb zur Treppenhalle.

37 Kunstschaffende nahmen an beiden offenen Wettbewerben teil, drei Teilnehmende konnten sich an drei von insgesamt vier Wettbewerben für das Humboldt-Forum beteiligen, und einer Künstlerin gelang sogar das Kunststück, sowohl an den zwei offenen als auch an den zwei nicht offenen Wettbewerben teilnehmen zu können. Vier Künstler*innen-Teams wurden zu beiden nicht offenen Wettbewerben eingeladen.

DIE BETEILIGUNG DER KÜNSTLERINNEN

Der Anteil der Künstlerinnen unter den einreichenden Kunstschaffenden sank vom ersten offenen Wettbewerb zur zweiten offenen Ausschreibung von 32,9 Prozent (73 Künstlerinnen) auf 27,9 Prozent (38 Künstlerinnen). Auch im dritten Wettbewerb für das Foyer Auditorium wurden aus den 115 Bewerbungen des Teilnahmewettbewerbs nur fünf Künstlerinnen von insgesamt 19 eingeladenen Kunstschaffenden (darunter drei gemischte Teams) ausgewählt, was einem Anteil von 26,3 Prozent entspricht, also nur einem guten Viertel. Dagegen stieg der Anteil der ausgewählten Einzel-Künstlerinnen im vierten Wettbewerb für eine Foyerwand im ersten Obergeschoss sogar auf 50 Prozent (9 von 18 eingeladenen Kunstschaffenden, darunter auch drei gemischte Teams). Allerdings war der für diese Aufgabe ausgeschriebene Realisierungsbetrag der niedrigste aller Wettbewerbe und zählte nur 40.000 Euro, während alle anderen Wettbewerbe einen Realisierungsbetrag von mindestens 150.000 Euro hatten.

An den zweiten Wettbewerbsphasen der offenen Wettbewerbe waren die Einzel-Künstlerinnen mit 33,3 Prozent im Wettbewerb Portale 1 und 5 sowie mit 18,75 Prozent im Wettbewerb Treppenhalle vertreten.

In der Auswahl der zu realisierenden fünf Projekte entfiel nur eine Realisierungsempfehlung auf ein Künstlerinnen-Team. Drei andere Realisierungsempfehlungen gingen an Künstler und eine Realisierungsempfehlung an ein gemischtes Künstler*innen-Team.

DIE REALISIERUNGSBETRÄGE

Die überschaubare Anzahl der Wettbewerbsteilnehmenden und auch der internationalen Bewerbungen liegt möglicherweise an den ausgeschriebenen Realisierungsbeträgen. Die Ausschreibung zu den Foyers der Portale 1 und 5 sah für jeden der zwei Standorte einen Realisierungsbetrag von 150.000 Euro vor. Das ist ein Budget, mit dem sich zwar einiges schaffen lässt, das aber keine Wunder vollbringen kann und auch keinen üppigen Verdienst verspricht. Der ausgeschriebene Realisierungsbetrag von 300.000 Euro für die Treppenhalle war angesichts der vielschichtigen Raumsituation ebenso wirtschaftlich. Die für den Fries zum Auditoriumsfoyer (HUF2) vorgesehenen 150.000 Euro waren gegenüber der ausgeschriebenen Werklänge von 53,5 Metern übersichtlich. Und auch die 31 Quadratmeter messende Wandfläche im Foyer (HUF3) des ersten Obergeschosses war mit einem Realisierungsbetrag von 40.000 Euro nicht weniger überschaubar angesetzt und erreichte damit ein Kunst-Budget, das auch bei mancher Schulerweiterung oder manchem Sporthallenneubau anzutreffen ist.

DIE ENTSCHEIDENDEN

Für die vier Wettbewerbe wurden drei Preisgerichte eingesetzt. Die Wettbewerbe HUF2 und HUF3 wurden von einem Preisgericht nach einander bearbeitet. Dabei waren die Jurys jeweils neunköpfig zusammengesetzt, sodass ihnen stets fünf stimmberechtigte Fachpreisrichter*innen angehörten. Im Unterschied zur Richtlinie für Planungswettbewerbe (RPW), nach der Fachpreisrichter*innen Personen mit der Berufsqualifikation der Wettbewerbsteilnehmenden sind – und das sind in Kunstwettbewerben Bildende Künstler*innen, gestattet der vom BBR angewandte „Leitfaden Kunst am Bau" auch die Einbeziehung von Museumsdirektor*innen, Kunstwissenschaftler*innen und sonstigen Theoretiker*innen als Fachpreisrichter*innen. Entsprechend vielfältig waren die Fachpreisrichter*innen in den Preisgerichten zusammengesetzt, und nur im ersten Wettbewerb für die Portale 1 und 5 stellten Bildende Künstler*innen vier von fünf Fachpreisrichter*innen. In den übrigen drei Jurys waren die Bildenden Künstler*innen unter den Fachpreisrichter*innen jeweils mit

nur zwei Künstler*innen von fünf Fachpreisrichter*innen in der Minderzahl. In der Summe der vier Preisgerichte waren nur 10 von 20 Fachpreisrichter*innen RPW-konform. Nur im ersten offenen Wettbewerb für die Portale 1 und 5 wurde der Juryvorsitz von einem Bildenden Künstler – Werner Schaub, dem Bundesvorsitzenden des BBK-Bundesverbandes – gestellt.

Während dem Preisgericht für die Treppenhalle nur zwei Jurorinnen von insgesamt neun Preisrichter*innen angehörten, lag der Jurorinnen-Anteil in den Wettbewerben Portale 1 und 5, HUF2 und HUF3 bei jeweils einem Drittel.

Die Zusammensetzung der Auswahlkommissionen in den zwei Teilnahmewettbewerben ist nicht bekannt.

DIE AUFGABENSTELLUNGEN

Die thematischen Vorgaben für alle vier Kunstwettbewerbe zum Humboldt-Forum orientierten die Teilnehmenden auf drei wesentliche Aspekte:

- eine thematische Auseinandersetzung mit der wechselvollen Geschichte des Schlossbaus;
- einen Beitrag zur Erhöhung der Aufenthaltsqualität;
- eine hohe künstlerische Qualität und Aussagekraft.

Während das zweite und dritte Kriterium in allen Wettbewerben gleich blieb, variierte der thematische Zugang:

Im Wettbewerb zu den Portalen 1 und 5 sollte Bezug genommen werden auf die Geschichte des Ortes, dessen künftige Nutzung als Ausstellungshaus und Ort der Bildung und Wissenschaft im Kontext der Humboldtschen Ideen sowie auf das Erscheinungsbild der rekonstruierten Fassade.

Der Wettbewerb zur Treppenhalle orientierte das Thema auf die Auseinandersetzung mit den Humboldtschen Ideen, einer kosmopolitischen Weltsicht, die auf Gleichberechtigung der Weltkulturen basiert.

Der Wettbewerb zum Auditoriumsfoyer (HUF2) akzentuierte die inhaltliche Aufgabenstellung hinsichtlich einer Bezugnahme auf die wechselvolle Geschichte des Schlossbaus und des Ortes bis in die Gegenwart.

Der Wettbewerb zum Foyer des 1. Obergeschosses (HUF3) gab eine Bezugnahme auf die Architektur, die Geschichte des Ortes und den Humboldtschen Ideen und Idealen vor.

Die thematischen Akzentuierungen deuten eine inhaltliche Ausrichtung auf die besonderen Ortsbezüge des Bauwerks in Vergangenheit und Gegenwart an. Dazu verhielt sich die gleichfalls gewünschte Aufenthaltsqualität konträr. Der häufig in Aufgabenstellungen eingesetzte Begriff der Aufenthaltsqualität soll einen Unterhaltungswert durch die Kunst ansprechen; er kann aber auch als eine Konzeptionslosigkeit angesehen werden. Als ein implizites Gefälligkeitsdiktat schränkt das Kriterium der Aufenthaltsqualität an einem Ort wie dem Humboldt-Forum die künstlerische Freiheit unnötig ein. Eine solche Vorgabe kann auch dazu dienen, ungewöhnliche und unbequeme Kunstäußerungen zurückzudrängen.

DIE KÜNSTLERISCHEN ARBEITSBEREICHE

Die vier durchgeführten Wettbewerbe behandelten fünf Raumbereiche von unterschiedlicher Komplexität. Alle Kunststandorte befinden sich im Innenraum. Die Gebäudefassade sowie die Gebäudehöfe und die öffentliche Passage standen nicht zur Bearbeitung, sodass eher traditionelle Kunst am Bau und weniger Kunst im öffentlichen Raum entstand. Das Erlebnis dieser Kunst setzt das Betreten der Innenräume des Bauwerks voraus.

Die in den vier Wettbewerben vorgesehenen fünf Arbeitsbereiche erforderten eine Integration der künstlerischen Konzepte in weitgehend vorbestimmte und fertig gestellte Räume. An allen diesen Orten ist die Kunst eine Zutat. Keiner der vorbestimmten Raumbereiche hatte eine künstlerische Ausstattung mitbedacht; auch eine Raumkonzeption auf ein Kunstwerk oder einen künstlerischen Arbeitsbereich hin war nicht vorgesehen. Da das Humboldt-Forum im Unterschied zu seinem Architektur-Vorbild weniger ein Repräsentationsort, sondern vielmehr ein Veranstaltungs- und Ausstellungshaus mit multifunktionalen und weitläufigen Museumsräumen ist, waren die Raummöglichkeiten für die Kunst am Bau begrenzt.

Von den fünf künstlerischen Arbeitsbereichen befindet sich nur einer im Erdgeschoss (HUF2 Auditoriumsfoyer) und ist nahe dem Hauptportal für die breite Öffentlichkeit schnell erreich- und einsehbar. Die übrigen vier (80 Prozent) befinden sich in den Obergeschossen. Dabei sind drei Arbeitsbereiche (60 Prozent) den geplanten Museumsräumen zwischen dem zweiten und dritten Obergeschoss zugeordnet. Hier wird die Kunst vor allem von Museumsbesuchenden wahrgenommen werden. So muss die Kunst am Bau im Humboldt-Forum eher gesucht werden, als dass sie unerwartete Begegnungen mit zeitgenössischer Kunst eröffnen würde.

Sous Stefan, Zeitmaschine, Foyerwand 1. OG

STANDORTQUALITÄTEN

Da das Humboldt-Forum als ein funktionales Kulturhaus und nicht nach den Entfaltungsmöglichkeiten der Kunst am Bau geplant wurde, waren an jedem Standort die künstlerischen Planungsgrundlagen für die Kunstschaffenden nicht einfach.

Im Wettbewerb zu den Portalen 1 und 5 standen eine von einer Treppe durchzogene Wand sowie der Luftraum zwischen zwei Geschossen als Arbeitsbereiche zur Auswahl. Eine an diesem Wettbewerb ‚führend beteiligte' Künstlerin bezeichnete die Wandfläche impulsiv als „völlig ungeeignet". Die Möglichkeiten des Luftraums waren in der Auslobung so präzise beschrieben und eingegrenzt, sodass zwei Künstler diese Raumbeschreibung mit ihren Entwürfen persiflierten. Und auch das Hängen von Objekten und Installationen war nicht problemfrei und an Gewichtgrenzen orientiert; dazu hieß es in der Auslobung, dass „sehr hohe Lasten, wie z. B. bei Metallguss- oder Steinobjekten, zu vermeiden" seien.

Auch der Wettbewerb zur Treppenhalle zwischen dem zweiten und dritten Obergeschoss gab einen Luftraum für das Behängen mit Mobiles und Objekten vor oder eine Deckenfläche über der Treppenhalle. Wo aber einst Tiepolo in der großzügigen Treppenhalle der Würzburger Residenz sich am Plafond voll entfalten konnte, hätten die Kunstschaffenden im Humboldt-Forum insgesamt 52 Sprinklerknöpfe und 13 Rauchansaugdüsen beachten und in das Kunstwerk integrieren müssen. Bei einer solchen technischen Herausforderung ist auch ein vordergründig großzügiges Realisierungsbudget von 300.000 Euro begrenzt.

Für das Auditoriumsfoyer im Erdgeschoss (HUF2) sah der Wettbewerb nur einen zwischen dem Türsturz und der Deckenkante gelegenen Wandfries von 1,75 Meter Höhe und 53,5 Meter Länge als künstlerischen Arbeitsbereich vor.

Die im Wettbewerb HUF3 zu gestaltende Foyerwand des ersten Obergeschosses mit dem eher übersichtlichen Format von 5,4 Meter Breite und 5,74 Meter Höhe wurde ausgerechnet von einer Stütze verstellt, die dafür aber mit bearbeitet werden konnte. Eingegrenzt wird diese Wandfläche von zwei Durchgängen, die zu Garderobenschränken und den Toiletten führen. Auch das ist eine besondere Standortqualität der Kunst am Bau im Humboldt Forum im Berliner Schloss. Dabei stellt sich die Frage, ob sich nicht vielleicht doch in Europas größtem, aktuell in Bau befindlichem Kulturhaus eine bessere Wandfläche für ein Kunstwerk hätte finden lassen können?

WETTBEWERBS-AUSSTELLUNGEN

Alle vier Wettbewerbsverfahren wurden von Entwurfsausstellungen abgeschlossen. Dabei fand vor allem die Ausstellung zum ersten Wettbewerb (Portale 1 und 5) in der Humboldt-Box (Ausstellungseröffnung am 26. März 2018) eine breitere Aufmerksamkeit. Nachteilig war jedoch an den Ausstellungen der zwei offenen Wettbewerbe, dass die Entwürfe der ersten Wettbewerbsphase ausschließlich in Posterständern, und darin auch überwiegend quer auf der Seite liegend präsentiert wurden. Nur bei Kopfverdrehung waren diese Vorschläge halbwegs betrachtbar. Das ist eine sicherlich sehr effiziente Präsentationsform, die aber mit den Entwurfsleistungen nicht sehr respektvoll umgeht. Möglicherweise war dies auch den begrenzten Verfahrensmitteln geschuldet.

DIE REALISIERUNGS-EMPFEHLUNGEN

Das Ergebnis des ersten offenen zweiphasigen Wettbewerbs für die Treppenhäuser über den Portalen 1 und 5 (2./3. Obergeschoss) sieht zwei wesentliche Wandgestaltungen vor: Im Portal 5 möchte Tim Trantenroth (ohne Titel) die Fassadenstruktur und die Fassadenfarbigkeit des einstigen Palastes der Republik in Erinnerung rufen. Im gegenüber liegenden Portal 1 möchten An Seebach und Christiane Stegat unter dem Titel „GLOBAL BAROCC – CCORAB LABOLG" die Museumsfunktion mit der Erinnerung an die historische Ausstattung des Berliner Schlosses verbinden und historische Dekorationen mittels der Wandzeichnung von ethnologischen Ausstellungsstücken darstellen; alles ergänzt um ein Buch, das die abgebildeten Objekte erläutert.

Dellbrügge & de Moll

Eine Anerkennung sprach das Preisgericht dem Vorschlag „Berlin 1:1 in Douala" von Erik Göngrich aus, der einen interkulturellen Austausch mit dem genannten Ort in Kamerun vorsah.

Im zweiten offenen zweiphasigen Wettbewerb entfiel der erste Preis auf den Vorschlag „Statue of Limitations" von Sunkoo Kang (Berlin), der eine in Bronze gegossene, auf Halbmast gehisste schwarze Fahne als ein zweiteiliges Projekt zwischen der Treppenhalle und dem Nachtigalplatz im so genannten Afrikanischen Viertel im Ortsteil Wedding von Berlin als eine Reminiszenz an die Kolonialgeschichte und die Verbrechen des Imperialismus vorsieht.

Im Wettbewerb Foyer zum Auditorium entfiel die Realisierungsempfehlung auf den Vorschlag „Die Architekten" von Dellbrügge & de Moll. In einem das Foyer mit einer Buchstabenkette umfassenden Fries reihen sie die Vornamen der am Standort des Berliner Schlosses tätigen Architekten auf, damit die 600-jährige Baugeschichte des Ortes zusammenfassend.

Der Wettbewerb zur Foyerwand im 1. OG verlieh den ersten Preis und die Realisierungsempfehlung an den Entwurf „Zeitmaschine" von Stefan Sous. Er greift eine 66-teilige Illustration einer „Weltuhr" aus einem 1851 erschienenen Atlas zu Alexander von Humboldts „Kosmos" auf und thematisiert den historischen Wandel der Bedeutungsperspektive zwischen früheren und heutigen Zentren.

Während das auch mit vier Bildenden Künstler*innen besetzte Preisgericht des ersten Wettbewerbs für die Portale 1 und 5 eher visuell geleitete Vorhaben zur Ausführung empfahl, sprachen sich die stärker mit Kunsttheoretiker*innen besetzten Preisgerichte der Wettbewerbe Treppenhalle, HUF2 und HUF 3 für konzeptionelle Projekte aus, die distinguiert und zurückhaltend die historischen Dimensionen des Bauwerkes und seiner angestrebten Nutzung künstlerisch ausloten.

PERSPEKTIVEN FÜR EINE KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM IM HUMBOLDT-FORUM IM BERLINER SCHLOSS

Die Kunst am Bau-Wettbewerbe wurden in den Jahren 2017 und 2018 entschieden, die ausgewählten Projekte stehen vor der Realisierung und dürfen sich in die vorgegebenen Raumverhältnisse einordnen.

Von diesen vier Wettbewerben wird ein strukturelles Defizit gegenüber der Kunst in Erinnerung bleiben: Ein Mangel an Offenheit für eine selbstbestimmte Suche und Einbringung der Kunst in dieses Bauwerk. Das hätte beispielsweise mit einem offenen Ideenwettbewerb zur Findung von möglichen und geeigneten künstlerischen Arbeitsbereichen durch die Kunstschaffenden selbst erfolgen können.

Mit und nach der Eröffnung des Humboldt-Forums im November 2019 sollte man sich im Berliner Schloss besonders der Kunst im öffentlichen Raum zuwenden. Der Betreiber dieses außerordentlichen Kulturhauses täte gut daran, die öffentlichen Räume des Berliner Schlosses einer zeitgenössischen Kunst im öffentlichen Raum zu erschließen. Dafür eignen sich temporäre, saisonale Kunstprojekte auf der Grundlage von Wettbewerbsverfahren.

Nachdem die Kunst am Bau im Humboldt-Forum sehr dezent in den Rest-Räumen der oberen Gebäudefoyers platziert wurde, muss eine zeitgenössische Kultur der Kunst im öffentlichen Raum im Berliner Schloss erst noch entwickelt werden und Einzug halten. Außerordentliche Potenziale dafür bieten die vielen öffentlichen Raumbereiche des Baukomplexes genügend an.

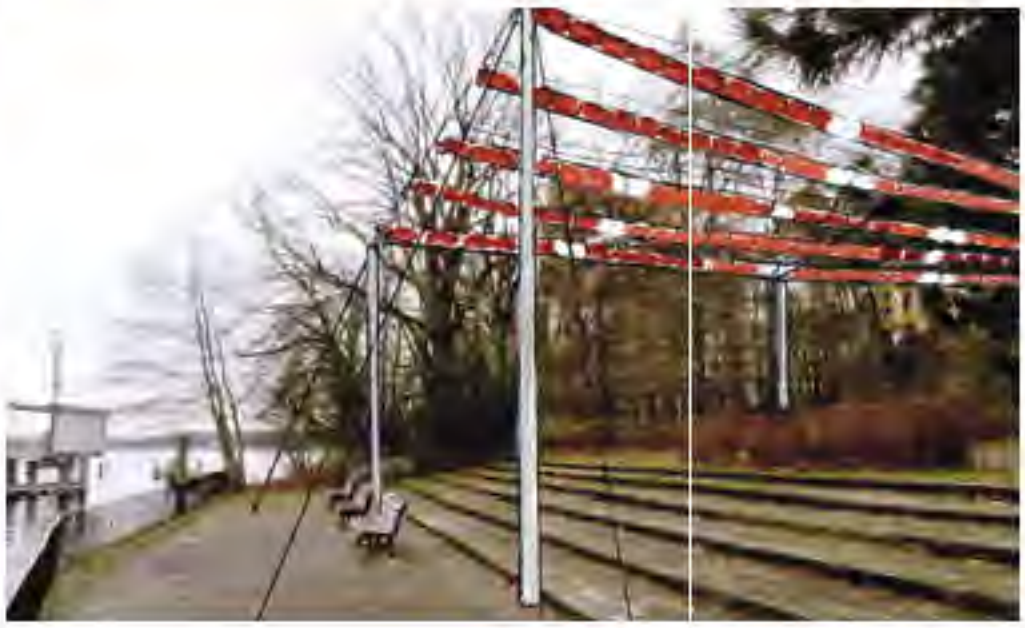
Martin Schönfeld

WASSER KENNT KEINE GRENZEN

Ein Denkmal für den Wassersport
in Berlin Grünau

David Mannstein und Maria Vill

Monika Goetz



Rolf Wicker

Wasser ist Leben! Wasser ist ein Menschenrecht! Und dass man es in Berlin nie weit ans Wasser hat, ist ein schätzenswertes Plus dieser Stadt. Wenn in der Ausflugssaison pflastermüde Erholungssuchende an die wellenumspielten Ränder der Stadt streben, dann kann es passieren, dass sie sich in südlicher Richtung an einem Ort mit dem schönen Namen *Sportpromenade* wieder finden. Diesen verheißungsvollen Namen trägt ein ins Grüne ragender Verkehrsweg im Berliner Ortsteil Grünau. Die Adresse Sportpromenade 1 ist der Standort des Berliner Wasser-Sportdenkmals. Von der Straße führt ein ungefähr sechzig Meter langer Weg direkt zum Ufer des Flusses Dahme. Am Ufer weitet sich der Weg zu einem Platz aus. Das ist der Standort. Hier wurde bereits 1889 ein Sportdenkmal errichtet. Es hatte die Form einer turmhaften Aufschichtung roher Steinquader und es trug eine Huldigung von Sportvereinen an den Kaiser und das wilhelminische Reich. Dieses Denkmal wurde 1973 als nicht mehr zeitgemäß empfunden und vor den Weltfestspielen in der DDR beseitigt. Geblieben ist ein freier Platz und die Regattastrecke Berlin-Grünau. Heute werden auf dieser unter anderem Wettbewerbe im Rudern und Kanurennsport sowie Veranstaltungen im Kanupolo ausgetragen.

Vor dem Hintergrund der Geschichte des Sportdenkmals hat die Berliner Initiative „Denkzeichen Wassersport e.V." den Anstoß zur Errichtung eines neuen Kunstwerkes am historischen Ort gegeben. Es ist bemerkenswert, dass der Impuls direkt von engagierten Berliner*innen ausging. So ist es folgerichtig, dass die Initiative in Person ihres Vorsitzenden Steffen Senkbeil stimmberechtigt am Auswahlverfahren beteiligt war.

Die Auslobung erfolgte als nicht offener Kunstwettbewerb mit zehn eingeladenen Künstler*innen beziehungsweise Künstlergruppen. Das Preisgericht fand unter Vorsitz der Berliner Künstlerin Seraphina Lenz statt. Es entschied sich für den Entwurf des Künstlerduos David Mannstein und Maria Vill.

Der Vorschlag von Mannstein und Vill sieht eine Textskulptur aus einer im Halbkreis angeordneten Schrift vor. Zu lesen ist: WASSER KENNT KEINE GRENZEN. Die Wettbewerbssieger*innen greifen damit ein sinngemäßes Zitat von Friedrich Schiller auf, der in seinen „Seestücken" von 1803 das selbstbestimmte Leben von Seefahrern zum Thema machte. Das Kunstwerk steht laut Mannstein und Vill *„für die verbindende Kraft des Sports."* Gleichzeitig entsteht mit der Schrift am Ufer ein poetisches Bild, welches offen für unterschiedliche Lesarten ist. Neben der gedanklichen Verbindung zur überwundenen deutschen Teilung rücken auf beklemmende Weise auch Bilder der Flüchtlingskatastrophe im Mittelmeer ins Bewusstsein.

Die Botschaft wirkt von weitem und weckt Neugierde. Durch die vorgeschlagene Neugestaltung des Platzes entsteht auch eine Verbindung von Wasser und Land. In der Form erinnert das Denkmal an ein minimalistisches Amphitheater. Der Halbkreis markiert die Fehlstelle des ehemaligen Denkmals und erzeugt gleichzeitig einen einladenden Ort. Diese durchdachte Herangehensweise zeigt sich auch in einem Statement des Autorenduos Mannstein und Vill für diesen Artikel: „Das Thema des Denkmals hat uns inhaltlich besonders gereizt, aber auch sein Standort, da wir seit langem mit dem Kajak die Berliner Gewässer (neben anderen) erkunden. Der dabei erfolgende Perspektivwechsel – Blick vom Ufer aufs Wasser/Blick vom Wasser aufs Ufer – der uns persönlich sehr anregt, ist auch in das Denkmal eingeflossen.

Den Platz des geschleiften Denkmals haben wir bewusst leer gelassen und durch die um ihn angeordnete Bank betont. Gleichzeitig wurde dabei ein Ort geschaffen, an dem man den Satz, der ja eigentlich zum Wasser hin ausgerichtet ist, auch am Ufer sinnlich erleben kann."

Monika Goetz entwarf für den Wettbewerb eine Skulptur, die auf dem Archetypus eines Bootes basiert. Sie trägt den Titel „Auf_Im_Unter" und der räumliche Bezug dieser Verhältniswörter vermittelt ein Gespür für Skulpturales. Die einfache Form eines Bootes wird in diesem Entwurf durch Wellen und Schwingungen verändert. Mit dieser „Verflüssigung" wird das Boot selbst symbolisch zur Welle und steht damit *„für die angestrebte perfekte Symbiose von Mensch und Material im Wassersport"* (Goetz).

Die Jury erkannte dem Entwurf den zweiten Platz zu. Sie wertete positiv, dass die Form erkletter- und erfühlbar ist. Das schimmernde Material, also glasfaserverstärkter Kunststoff mit einem hohen Aluminiumanteil, ist sinnlich und reizt zum Anfassen. Die elegante Positionierung und Einbindung in die Treppe unterstützen die klare, einfache Symbolkraft und die ästhetische Wirkung des Kunstwerkes.

In den Diskussionen der Jury spielte auch der Entwurf des Berliner Künstlers Rolf Wicker eine große Rolle, der den dritten Platz einnimmt. In einem raumgreifenden Konzept bezieht er in seine Gestaltung den Weg zwischen Sportpromenade und Ufer mit ein. Vorbild sind dabei die Bahnmarkierungen, welche bei Wassersport-Wettkämpfen ein vertrautes Bild sind. Als Perlenschnüre in der Luft über den Köpfen der Betrachter erinnern sie an Blicke von Tauchern nach oben oder sie ergeben einfach ein farbenfrohes, fröhliches Bild. Vom Preisgericht geschätzt wurde die Leichtigkeit und die gelungene räumliche Verbindung zwischen Straße und Ufer. Die Umkehrung von Wasser und Himmel beim Blick nach oben hat Witz.

Irene Pätzung und Valentin Hertweck sind die künstlerischen Autoren einer Idee, welche die Errichtung einer begehbaren Skulptur in Form eines Hybriden zwischen Sprung- und Aussichtsturm vorsieht. Sie trägt den Titel „Wahrschau – eine Warneinrichtung in der Binnenschifffahrt". Die selbstbewusste vertikale Setzung ragt in den öffentlichen Raum und ruft gegensätzliche Empfindungen hervor, wie die Beklemmungen der Höhe und den Genuss einer Aussicht. Durch die Möglichkeit der Besteigung offeriert dieser Entwurf die Möglichkeit einer aktiven Aneignung. Die ambivalente Wirkung des Kunstwerkes wurde vom Preisgericht positiv gesehen. Es ist nicht auf den ersten Blick zu entschlüsseln. Mehrdeutigkeit und subtiler Witz sprechen aus dem vermeintlichen Sprungturm, der komplett mit Geländern gesichert ist, jedoch in Form eines erhöhten Ausblicks eine Öffnung des Ortes zur Regattastrecke darstellt.

Oliver Störmer und Cisca Bogman thematisieren mit ihrem Entwurf den heutigen Leistungssport als Sujet zwischen Kunst und Technik. Die skulpturale Gestaltung macht physikalische Kräfte im Moment des Ruderschlags sichtbar. Die Jury würdigte an diesem gut recherchierten Entwurf, dass er sportliche und künstlerische Aspekte vereint. Mit einer schlichten gestalterischen Geste wird eine physikalische Kraft- und Zeitkurve aus einer zylindrischen Form herausgearbeitet. Ein Datensatz aus dem hochkomplexen Feld von Sportwissenschaft und -technologie wird so zum Anlass für *„einen subtraktiven bildhauerischen Prozess"* (Bogman/Störmer). Der Name des Kunstwerkes „CARVE" kann laut der Künstler*innen für das Einschneiden der Konturlinien stehen, vereinigt in Form eines Akronyms, aber auch die sporttechnologischen Begriffe Catch – Accleration – Recovery – Velocity und Efficiency.

Weitere Wettbewerbsbeiträge wurden erstellt von Sylvia Hagen (Da(h)me), Hans Hoepfner (Großer Segler), Thomas Kilpper (Baumhaus/Traumhaus), Rüdiger Roehl (ohne Titel) und Anna Franziska Schwarzbach (ohne Titel). Während der Jurysitzung stellte das Preisgericht die hohe Qualität aller eingereichten Entwürfe übereinstimmend fest. Jeder Entwurf ist in seiner spezifischen Art besonders. Anerkennend bescheinigte die Jury allen eingereichten Entwürfen eine außerordentliche Leistungsdichte.

Cisca Bogmann und Oliver Störmer

Anna Franziska Schwarzbach

Rüdiger Roehl

Thomas Kilpper

Sylvia Hagen

Hans Hoepfner

Irene Pätzug und Valentin Hertweck

An der Sportpromenade wird mit dem Wassersportdenkmal von David Mannstein und Maria Vill ein Zeichen gesetzt für den Sport, *„der über Grenzen hinweg Nationen zusammenkommen lässt und ungeachtet aller politischen und kulturellen Differenzen ein freudvolles und friedliches Miteinander ermöglicht.“* Weiter lassen die Künstler*innen verlauten: *„Unser Entwurf wird weitgehend so gebaut werden, wie im Exposee erarbeitet. Lediglich die Geländemodellierung wurde etwas geändert, da der ursprünglich geplante Uferweg, der auch über dieses Grundstück führen sollte, nicht kommt. Und eventuell werden die Buchstaben aus Edelstahl gefertigt werden.“*

Henrik Mayer
Künstler

Preisgerichtssitzung: 23. März 2018
Auslober*in: Bezirksamt Treptow-Köpenick von Berlin in Kooperation mit der Initiative Denkzeichen Wassersport in Berlin e. V.
Wettbewerbsart: Nichtoffener einphasiger anonymer Kunstwettbewerb unter zehn Künstler*innen
Wettbewerbsteilnehmer*innen: Rolf Wicker, Rüdiger Roehl, Irene Pätzug/Valentin Hertweck, Hans Hoepfner, Oliver Störmer/Cisca Bogman, Sylvia Hagen, Anna Franziska Schwarzbach, Thomas Kilpper, David Mannstein/Maria Vill, Monika Goetz.
Realisierungsbetrag: 100.000 Euro
Wettbewerbskosten: 38.000 Euro
Aufwandsentschädigung: 2.000 Euro
Fachpreisrichter*innen: Seraphina Lenz (Vorsitz), Petra Hornung, Henrik Mayer, Ralf de Moll, Birgit Knappe (ständig anwesende Stellvertreterin).
Sachpreisrichter*innen: Cornelia Flader (Bezirksstadträtin Schule, Kultur, Sport), Steffen Senkbeil (Initiative Denkzeichen Wassersport in Berlin e.V.), Martina Behrendt (Sportmuseum Berlin)
Vorprüfung: Helga Franz
Wettbewerbskoordination: Lisa Vanovitch und Jana Slawinski
Ausführungsempfehlung zugunsten von: David Mannstein/Maria Vill, Wasser kennt keine Grenzen

In den kommenden vier Jahren werden im Rahmen der Schulbauoffensive und der pauschalen und gezielten Zuweisungen für Investitionen einige Baumaßnahmen in den Bereichen Kindergarten, Schule und Sport stattfinden, so dass der Bezirk Charlottenburg-Wilmersdorf von Berlin sich weiterhin offen und innovativ für verschiedenste künstlerische Ansätze für Kunst am Bau, Kunst im Stadtraum und partizipatorische Projekte zeigen kann.

Nach einer jahrelangen Durststrecke in Bezug auf Investitionsmaßnahmen und somit auch auf Kunst am Bau im Bezirk (der letzte Kunstwettbewerb liegt sieben Jahre zurück), wurde mit Beginn des Neubaus einer Sporthalle in der Wilmersdorfer Eisenzahnstraße erfreulicherweise auch wieder ein Kunstwettbewerb eingeläutet.

Das Schulgebäude der Otto-von-Guericke Schule ist um 1913 mit Anklängen an die beginnende Moderne entstanden und steht unter Denkmalschutz. Seit 1958 trägt die Schule ihren Namen nach dem Physiker Otto von Guericke.

Das freundliche Gebäude mit modernen Klassen- und Fachräumen wird von derzeit ca. 450 Schüler*innen besucht.

Die integrierte Sekundarschule mit musischem Schwerpunkt am Standort Eisenzahnstraße verfügt nur über eine kleine Sporthalle, die kapazitätsbedingt nicht ausreicht, am Schulstandort für alle Schüler*innen den Sportunterricht anzubieten. Darüber hinaus wird die Zahl der Schüler*innen weiter ansteigen und prognostisch wird sich in den kommenden Jahren auch ein Bedarf an zusätzlichen Plätzen an dieser Schule entwickeln. Vor diesem Hintergrund ist ein Neubau einer Sporthalle folgerichtig.

Wie vielerorts üblich, soll auch diese Halle nachmittags und abends von außerschulischen Gruppen und Vereinen genutzt werden.

Der Neubau wurde vom Fachbereich Hochbau des Bezirksamtes Charlottenburg–Wilmersdorf geplant. Er wird als 1-geschossige, klassische Dreifachhalle in Stahlbeton-Skelettbauweise neben dem Bestandsgebäude errichtet. Im Funktionstrakt befinden sich Nebenräume, Sanitär- und Umkleideräume. In einem späteren Vorhaben soll mit einer zweiten Halle aufgestockt werden.

Der Zugang zur Sporthalle erfolgt für die Nutzer*innen der Otto-von-Guericke-Schule direkt durch das vorhandene Schulgebäude, während die externen Nutzer*innen die neue Einrichtung nur über den Haupteingang an der Eisenzahnstraße erreichen.

DER WETTBEWERB

Der Bauherr Fachbereich Hochbau des Bezirksamtes Charlottenburg-Wilmersdorf ging davon aus, dass Kunst am Bau sich mit den räumlichen, architektonischen und sozialen Dimensionen und Situationen eines Ortes befasst und sich auf die Qualität eines Ortes und seiner Architektur bezieht – deshalb wurde kein Thema vorgegeben.

Mögliche Bezugspunkte für die Kunst hätten also sein können: der Standort im Stadtraum, das Gebäude, der musische Schwerpunkt der Schule in Verbindung mit der sportlichen Nutzung der Halle und der Namensgeber der Schule Otto von Guericke (1602-1686), dem Begründer der Vakuumtechnik. Auch wurde ausdrücklich auf eine mögliche partizipatorische Kunstpraxis hingewiesen.

Nach dem Einführungskolloquium mit einer ersten Ortsbesichtigung ergaben sich mögliche Standorte für die Kunst am Bau: die Fassade, Funktionsräume, das Foyer und Teilbereiche im Inneren der Sporthalle. Da die neue Sporthalle direkt an die Schule grenzt, waren die Außenräume nur sehr eingeschränkt für die Kunst verfügbar.

Die Auslobung erfolgte als nicht offener, einstufiger und anonymer Kunstwettbewerb.

DIE ENTWÜRFE

Alle 5 eingeladenen Künstler*innen hatten fristgerecht eingereicht.

Während Valeria Fahrenkrog, Tom Früchtl, Henrik Schrat und Sinta Werner die Innenräume in Angriff nehmen, versucht sich Daniela Comani als einzige im Außenraum mit einer Schriftanzeige über dem Eingangsportal der Sporthalle.

Daniela Comani
SPORTHALLE – ANZEIGETAFEL
Der Entwurf besteht aus einer LED-Videowand mit dem Schriftzug „Sporthalle“, welches über dem Eingang am verputzten Betonbalken des neuen Gebäudes angebracht werden soll. Die Ästhetik orientiert sich an den im Sport verwendeten Anzeigetafeln, die über Zeit und Punktestand informieren. Der Schriftzug löst sich nach einiger Zeit auf, kurz bleiben nur einige Fragmente der Schrift stehen, dann einzelne Pixel, um sich dann in Piktogramme umzuwandeln. Es erscheinen 10 Piktogramme, die verschiedene Sportarten abbilden. Diese verwandeln sich wieder in das Wort „Sporthalle“. Tempo, Taktung, Pausen sollen in Zusammenhang mit den Auftraggeber*innen festgelegt werden.

Der Entwurf durchbricht die reine Ebene der Information und irritiert spielerisch. Er ist modern und sachlich, verknüpft Schrift und Zeichen. Diese Klarheit kontrastiert mit dem Moment der Auflösung der Schrift. Die Pixelfelder wirken wie Spielfelder. Die Arbeit integriert sich in die Architektur und wird Teil des Gebäudes. Sie ist als einzige Arbeit ein signifikantes Zeichen im Außenraum.

Der Standort wurde als ungünstig erachtet, da er von innen nicht sichtbar ist und deshalb von vielen Schüler*innen, die durch die Schule die Sporthalle betreten, nicht wahrgenommen würde. Eine erhöhte Aufenthaltsqualität ist nicht feststellbar. Die Gestaltung von klassischen Piktogrammen wurde als zu voraussehbar kritisiert.

Valeria Fahrenkrog
Ich mag Sport, aber Kunst mag ich lieber
Die Verfasserin möchte durch Befragungen die Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit, die in den Aussagen von Jugendlichen steckt, sichtbar machen An unterschiedlichen Orten in und an der Sporthalle findet man Sätze und Aussagen der Schüler*innen zum Sportunterricht. Die Sätze, ihr Aussehen und ihre Platzierung entstehen in

SCHRÄGE(R) (ENT)WU(E)RF(E)

Neubau der Sporthalle der Otto-von-Guericke-Schule in Charlottenburg-Wilmersdorf

Tom Früchtl, SCHRÄGER WURF

einem kooperativen, partizipativen Arbeitsprozess.

Die Texte werden in unterschiedlichen Schriftgrößen zwischen 10-20 cm Höhe, Farben und Layouts direkt anhand einer Schablone an die Wände gemalt.

Die Ebene der Vermittlung wird bei dieser Arbeit mitgedacht. Durch die Umfrage werden viele Schüler*innen mit einbezogen und ernst genommen. Der Sport als Thema wird in diesem Ansatz auch kritisch reflektiert. Die Arbeit lässt im Positiven viel offen und könnte so Teil des Unterrichts werden.

Der Entwurf lässt aber viele Aspekte unbeantwortet, zum Beispiel, wie die Typographie der Schrift genau aussieht. Die Präsentation des Entwurfs wird zur Beantwortung als nicht ausreichend empfunden. Die beispielhaften Positionen der Sätze sind ungünstig ausgewählt, da sie, im unteren Wandbereich angebracht, schnell zu Verschmutzung und Beschädigung neigen.

Tom Früchtl – Schräger Wurf

Zwei große Baukörper, die an den beiden gegenüberliegenden Längswänden des Foyers installiert werden, treffen aufeinander und sollen an die beiden Halbkugeln des Vakuumexperimentes vom Physiker Otto von Guericke erinnern.

Auf der angrenzenden Wand zum Schulgebäude, die in grünem Tafellack gestrichen ist, ist die physikalische Formel für den schrägen Wurf in überdimensionaler Handschrift in weißer Lackfarbe zu lesen. Schulkreide, die sich in einer Box an der Wand befindet, soll dazu einladen, die Tafel zu benutzen und darauf zu schreiben oder zu zeichnen.

An der gegenüberliegenden Wandseite an der Turnhalle ist eine Skulptur montiert, die die anamorphotische Verzerrung eines Basketballes darstellt. Die Betrachter*in kann erfahren, wie sich das verzerrte Abbild des Balles je nach Standpunkt im Raum verändert. Es gibt nur einen Punkt im Raum, der die verzerrte Skulptur als runden Ball optisch einfängt. Die Wandskulptur fordert dazu auf, sich als Betrachter*in zu bewegen und diesen einen Punkt im Raum zu finden. Die Skulptur besteht aus 8 Einzelsegmenten, die im Aluminiumgussverfahren hergestellt und mit Aluminiumgrundierung gestrichen werden, der Schlussanstrich erfolgt mehrschichtig mit seidenmattigem Lack. Das Gussmodell wird mittels 3D-Software am Computer errechnet.

Der Entwurf ist experimentell, partizipatorisch, naturwissenschaftlich und verbindet spielerisch Schule und Sport. Die interaktive Tafel, die als kommunikativer Treffpunkt dienen könnte, bietet viele Möglichkeiten der Teilnahme. Jede Generation kann sich die Arbeit neu aneignen. Der skulpturale Teil bietet durch die Verfremdung viele Assoziationen. Der Raum selbst wird durch die Bewegung der Schüler*innen zum Unterrichtsraum. Die Arbeit fördert so spielerisch die Raumwahrnehmung.

Die Formel für den schrägen Wurf, welche nicht von Otto von Guericke ist, erscheint der Jury zu überdimensioniert und gewollt. Die anamorphotische Verzerrung der Skulptur ist ein vielleicht zu bekannter Effekt. Die Ikonenhaftigkeit wird in Teilen der Jury als unangenehm wahrgenommen, als zu groß und zu poppig. Die Frage, ob die Verzerrung im Sinne eines Punktes im Raum, an dem die Skulptur verzerrungsfrei erscheint, wirklich funktioniert, wird kontrovers diskutiert.

Henrik Schrat – Dehnen und Stauchen

Der Künstler möchte mit einer Begehung gemeinsam mit Nutzer*innen und Schüler*innen festlegen, an welchen Orten die Arbeiten in welcher Größe platziert werden sollen.

Die Arbeit besteht aus 50 Sprühschablonen, die sich zu komplexen Gebilden zusammensetzen lassen, und einer Regel, wie die Untermalungsflächen zu färben sind. Mit den Schablonen soll an verschiedenen Orten frei gearbeitet werden. Die tatsächlichen Kombinationen der Figuren ergeben sich in der Arbeit vor Ort.

Zugrunde liegen zwei speziell geformte Rhomben mit einer Seitenlänge von je 35 cm, die sich zum Penrose-Muster zusammenfügen lassen. Das Penrose-Muster, ein 1974 durch Roger Penrose entdecktes geometrisches Phänomen, lässt bei zwei Grundformen nichtperiodische Kachelungen unendlicher Flächen zu. Das Penrose-Muster steht par excellence für das Entstehen von unendlicher Varianz bei nur wenigen Grundformen. In der technischen Umsetzung benutzt der Künstler Dispersionsfarben, die als Untermalung mit Rolle und Rhombenschablonen aufgetragen werden. Die Figuren werden mit Sprühdosen auf Schablonen ausgeführt. Dabei soll bewusst eine Graffiti-Ästhetik entstehen, bei der auch mal Sprühnebel unter die Schablonen kriecht.

Im Spiel mit den angebotenen Elementen ist das Ergebnis des Ansatzes unvorhersehbar und bietet viele spannende Überraschungen. Die Arbeit steht im Kontrast zur Architektur.

Durch die interessanten und ungewöhnlichen Standorte greift sie in die Architektur ein und macht den Raum bewusst. Die Betonung des Körperlichen ist assoziationsreich. Die visuellen Akzente werden als humorvoll, locker und im besten Sinne anarchisch beschrieben.

Die Malerei mit partizipativer Option schöpft den Kunst-am-Bau-Etat nur begrenzt aus, was kritisiert wurde. Zur Entwicklung der Figuration gibt es keine genaueren Angaben. Die optionalen Workshops sind nicht beziffert und ausgeführt. Zu vieles im Konzept erscheint der Jury andererseits festgelegt, so dass der Spielraum nur in der Anordnung der Elemente besteht. Die Farbgestaltung wird als problematisch in Bezug auf die schwarzen Figuren angesehen.

Sinta Werner
ZWISCHEN BÄLLEN UND WELLEN

Die Entwurfsverfasserin schlägt eine Wandarbeit zum Thema Ballsport im Foyer der Sporthalle vor, die oberhalb der Sitzbank montiert werden soll. Mit dieser Arbeit möchte die Künstlerin dazu beitragen, dass dieser Bereich des Foyers Aufenthaltsqualität erhält und das Gebäude als Ort des Sports charakterisiert.

Basketball wird als eine der Hauptdisziplinen des Hallensports beschrieben. Der Ball ist das Objekt, auf welchen sich während des Spiels die Aufmerksamkeit richtet. Dadurch, dass Basketball eine besonders dynamische, luftige Sportart ist, bei der die Schwerkraft immer wieder überwunden werden muss, werden physikalische Gesetzmäßigkeiten praktisch erfahrbar.

Die Arbeit besteht aus 1288 Viertelkreisfliesen und 1288 Einlegern in einer abgerundeten Drachenform. Die Viertelkreisfliesen sind plastisch als Relief gearbeitet mit einer Schenkellänge von 120 mm und einer Dicke von 18mm. Der abgebildete Ball entspricht in seiner Größe dem Original Basketball mit 240 mm Durchmesser.

Es werden spezielle Gussformen aus Gips angefertigt, in welche der Ton gegossen wird. Die Fliesen erhalten eine negative Noppenstruktur in der Oberfläche. Dadurch können sich die Farbkörper der Glasur in den Vertiefungen absetzen und diese wird durch die Strukturierung noch lebendiger. Die Glasur hat eine besondere Leuchtkraft und Farbtiefe durch die transparenten Glasanteile, die das Licht reflektieren.

Hervorgehoben werden die materialtypische Resistenz und die haptische Griffigkeit. Der Entwurf wird als ein hochästhetischer Akzent gelesen, der an die 70er Jahre erinnert. Der Bezug zum Basketball tritt als Ornament in Erscheinung. Die Wand bildet einen zentralen Punkt im Foyer und einen Kontrast zur Holzbank davor. Als starkes Statement werden die klare Setzung, die Farbwahl sowie die Unaufdringlichkeit und der feinsinnige Facettenreichtum gewürdigt. Insgesamt eine schöne, klassische Kunst am Bau.

Jedoch wirkt die Arbeit auf das Preisgericht als etwas zu gleichförmig und statisch. Sie wird zu einem Teil der Architektur, was kontrovers bewertet wurde.

Möglicherweise ist ein falscher Standort gewählt, der Durchgang erscheint zu schmal für die Wucht der Farbfläche.

DIE ENTSCHEIDUNG

Die engagierte Diskussion des Preisgerichts führte im dritten Wertungsrundgang zur engeren Auswahl der künstlerischen Entwürfe von Tom Früchtl, Henrik Schrat und Sinta Werner mit denen drei unterschiedliche Herangehensweisen und Raumkonzepte sich in der Entscheidung gegenüberstanden: der Spannungsbogen zwischen partizipatorischem, naturwissenschaftlichem Ansatz (Schule) und Sport in Tom Früchtls „Schräger Wurf“, das durch humorvolle, fast anarchische Eingreifen in die Architektur erzeugende andere Raumbewusstsein in Henrik Schrats „Dehnen und Stauchen“ und die ästhetische Akzentuierung („Eyecatcher“) der Foyer-Wandfläche als Teil der Architektur in Sinta Werners „Zwischen Bällen und Wellen“.

Tom Früchtls Entwurf wurde vom Preisgericht zur Ausführung empfohlen.

Mika Gabriel Reese
Bezirk Charlottenburg-Wilmersdorf von Berlin, Fachbereich Hochbau, Entwurf

Preisgerichtssitzung: 13. April 2018
Auslober*in: Bezirksamt Charlottenburg-Wilmersdorf
Wettbewerbsart: nicht offener Wettbewerb
Wettbewerbsteilnehmer*innen: Daniela Comani, Valeria Fahrenkrog, Tom Früchtl, Henrik Schrat, Sinta Werner
Realisierungsbetrag: 41.000 Euro
Aufwandsentschädigung: 1.000 Euro
Verfahrenskosten: 9.000 Euro
Fachpreisrichter*innen: Florian Japp, Sven Kalden, Erika Klagge, Birgit Knappe (Vorsitz), Lou Favorite, Barbara Wille (ständig stellvertretende Preisrichterin)
Sachpreisrichter*innen: Herr Garbisch (Facility Management), Oliver Schruoffeneger (Stadtrat für Stadtentwicklung, Bauen und Umwelt), Elke von der Lieth (Fachbereich Kultur)
Vorprüfung: Stefan Krüskemper
Ausführungsempfehlung zugunsten von: Tom Früchtl, Schräger Wurf

Eva Berendes, Andreas Bunte, MOVE

Sebastian Gräfe, SCHIEBERÄTSEL

Inken Reinert, HANDLUNGS SPIEL RAUM

Stoebo, CIRCULI

EIN TAFELBILD FÜR DIE LEONARDO DA VINCI SCHULE

Der berlinweit offene zweiphasige Kunstwettbewerb für den Neubau des Leonardo da Vinci-Gymnasiums im Stadtteil Buckow, Bezirk Neukölln am südlichen Stadtrand Berlins, ermutigte 58 Künstler*innen und Künstler*innengemeinschaften ihre Entwürfe einzureichen.

Der Name der Schule erwies sich dabei auch als eine Bürde, für all diejenigen, die auf der Suche nach einer Idee die einschlägigen Lehrbücher und Kataloge des Renaissancegenies zückten und versuchten, Kunst für eine formal schlichte, inhaltlich moderne Neubauarchitektur zu formulieren, die sich im Außenraum/Vorplatz sowie im zentralen Empfangs-(Aula)Raum abspielen durfte. Ausgenommen waren die Fassadenteile sowie die Klassenräume als mögliche Kunststandorte.

1. PHASE

Die Jurysitzung der ersten Phase am 21.02.2018 hatte sich also mit einer nicht geringen Zahl ideengebender Teilnehmer*innen auseinanderzusetzen. Die Vorprüfung stellte ohne Beanstandung die Prüfbarkeit fest und ließ alle Entwürfe für das Verfahren zu, stellte mit einer detaillierten Aufbereitung die Pläne der Jury vor.

Aus der Menge der teils hochtechnischen, aber auch poetischen, kuriosen Zitate, Anleitungen und Transkriptionen aus dem Leonardo-Wikipedia-Fundus, humorvollen Querverweisen und vollkommen freien Geniestreichen, erarbeitete die Jury aus Fach- und Sachpreisrichter*innen in vier Wertungsrundgängen die verbleibenden 12 Teilnehmer*innen für die 2. Phase des Wettbewerbes und dessen Jurysitzung am 01.06.2018. Ein Kolloquium, zu dem die Teilnehmer*innen der 2. Phase eingeladen wurden, fand noch in den alten Schulräumen am alten Standort statt, bei dem die Künstler*innen detaillierte Fragen stellen und sich an die Schule sowie Fach- und Sachpreisrichter*innen wenden konnten, nach einer vorweggenommenen schriftlichen Beantwortung der Fragen der Künstler*innen.

2. PHASE

Die während der Jurysitzung weiterhin anonymisierten Wettbewerbsentwürfe wurden von der Vorprüfung detailliert vorgetragen. Die Kosten bewegten sich allesamt im Kostenrahmen. Keine Arbeit scheidet im ersten Wertungsrundgang aus.

Im 2. Rundgang bedarf es einer Stimmenmehrheit für den Verbleib im Verfahren.

DIE 12 ENTWÜRFE DER 2.PHASE

Helix Pteron von David Mannstein und Maria Vill

Die in der ersten Phase noch stark protegierte Arbeit wird aufgrund der Unsichtbarmachung der Befestigungskonstruktion kritisiert. Wenn man ein schwebendes Objekt darstellt, muss es auch schweben. Die Aufhängung zwar zu erwähnen, aber nicht darzustellen, ist kein Verstoß, aber die Suggestion eines Wunsches, nämlich, dass eine plastische Übersetzung einer tatsächlichen Zeichnung von Leonardo nach ihrer jetzigen Dingwerdung durch die Aufhebung der Schwerkraft schwebt. Selbst die ästhetische Ausprägung der Arbeit, die von einigen wie eine klassische Gegenüberstellung von Kunst zur Architektur zuvor gepriesen wird, verliert durch diesen „Kunstgriff".

All that Skills von Katharina Hohmann/ Boisseau & Westermeyer

Die grafisch und inhaltlich ansprechende Arbeit, hat im Vergleich mit anderen Ansätzen durch ihre medial-pädagogische Herangehensweise und die Übersetzung des Geniebegriffs in „Lust auf Wissen" viele Anhänger*innen in der 1. Phase und am Anfang der 2. Phase. Der Beruf an sich, der für Schüler noch abstrakt erscheint, wird ganz real auch in seiner zeitfressenden Dimension gezeigt. Doch kritisch wird sowohl die Umsetzung und Realisierbarkeit als auch die teils realzeitliche filmische Beobachtung gesehen. Die insgesamt 38 x 10 Stunden Filmmaterial auf 3 Monitoren, die die Verfasser als kontemplative Echtzeitstudien beschreiben, könnten das Dilemma der Kunst beschreiben, wenn sie telemedial ist und sich wiederholt und nicht in einem Museum stattfindet, sondern an einem Ort des täglichen Lebens. Irgendwann guckt keiner mehr hin?

Doch auch der mediale Overflow wird kritisch erachtet. Da die Schule gerade auf Monitor-Blackboards in den Klassenzimmern nachgerüstet wird, die Schüler*innen ihr Smartphone als verlängerten Finger und Weltfenster benutzen, kann diese mediale Infothek auch als entschleunigter, realzeitlicher pädagogischer Gegenentwurf nicht nachhaltig sein, sondern nur als zusätzliches Bildschirm-Infotainment verstanden werden.

Natürlich ist dies nicht vergleichbar mit dem fiktionären Missbrauch an Schulen durch die Privatwirtschaft, also Krankenkassen, Bundeswehr oder Sparkassen, die sich auch gerne auf Monitoren in den Schulen platzieren würden, aber darüber lohnt es sich nachzudenken, wenn man in einer übermedialisierten Welt die Schulwände als Filmprojektionsflächen auswählt.

Ohne Titel (Rhizom) von Daniel Widrig und Johannes Spitzer

Die skulpturale Arbeit ohne Titel (Rhizom) ist eine von 3 verbliebenen Arbeiten der 1. Phase, die von den Verfassern für den Außenraum vor der Schule vorgesehen sind. Sie schafft es nicht in die engere Wahl, wohl auch, weil die Arbeit, trotz ihres philosophischen Überbaus und trotz der humorvollen Inanspruchnahme eines Sportbelags als Oberflächenmaterial für eine Skulptur, als Objekt zu harmlos und zu klein geraten ist.

Die Erfahrung mit Kunst im öffentlichen Raum ist die Erfahrung mit Sabotage und Demolage. Leider muss sich jede Künstler*in, ob an kunstfreundlichen oder kunstfeindlichen Standorten darüber im Klaren sein, welche Oberfläche gewählt wird, wenn ein Kunstwerk in seinem Zustand unbeschadet ein Jahrzehnt überdauern soll, es sei denn, die Verwandlung ist Teil des Konzeptes, dann sollte das erwähnt werden. Die Jury war der Ansicht, dass die Oberfläche einer spielplatzartigen Nutzung nicht lange standhalten würde. Das vegetative horizontale Sprossachsensystem, welches an seiner Sprossspitze durch permanente Zellteilung sein Wachstum weiter vorantreibt und somit einer stetigen Verwandlung unterliegt, mutet als rezeptionsästhetische Wirkungsspur sehr eingefroren an.

Leonardo in Buckow von Hansjörg Schneider in Zusammenarbeit mit Chantal Labinski

Die kartographischen Panoramen, wie die Verfasser*innen Ihre Arbeit selber nennen, fanden aufgrund ihrer zeichnerischen Qualität und der speziellen Technik den Einzug in die 2. Phase. Die drei unterschiedlichen „Layer" entwickeln ihre Kraft aufgrund der grafischen Qualität, die sich allerdings erschöpft, da trotz des partizipativen Zusatzes der Beteiligung der Schüler bei der Herstellung der Stadtvisionen die Arbeit immer statischer wirkt, und die Ahnung, dass die Glasarbeiten in ihrer dominierenden Größe mit der Zeit ihre Anziehungskraft und inhaltliche Tiefe verlieren könnten, führt dazu, dass dieser Entwurf nicht in die engere Wahl kommt.

Internationale Bauausstellung von Ulrich Vogl

Vom Ansatz her wird dieser Vorschlag als humorvoll und visionär beurteilt, scheitert jedoch im zweiten Rundgang an der mangelnden ornithologischen Fachkenntnis, die der bloßen Idee eines singulären Mastes mit unterschiedlichen Vogelbehausungen nachgestellt ist. Der Respekt und die Achtung vor der tierischen Inanspruchnahme in der Kunst erfordert ein hohes Maß an Sensibilität vor den Mitlebewesen, denen es, so lustig die Vermenschlichung erscheint, zwar egal ist, ob sie ihr Nest in einem Miniaturholzhaus mit Zwerggardinen einrichten, jedoch mitten auf dem Schulhof der denkbar schlechteste Ort für die Errichtung eines Brutlagers für Vögel oder Ruheort für Fledermäuse sein kann.

Katharina Hohmann, ALL THAT SKILLS

Nikolai von Rosen, TAFELBILD

Hansjörg Schneider, LEONARDO IN BUCKOW

Ulrich Vogl, IBA

Thomas Henninger, KONTINUUM

Thilo Droste, PRÄGUNGEN

Daniel Widrig, Johannes Spitzer, RHIZOM

Maria Vill, David Mannstein, HELIX PTERON

Kontinuum von Thomas Henninger
Dieser Beitrag provoziert eine kontroverse Auseinandersetzung. Davon abgesehen, dass diese Arbeit in der 1. Phase einen hohen Zuspruch erfährt, der in der 2. Phase anhält, kann das Gegenargument nicht entkräftet werden, dass unter dieser nicht mehr allzu jungen technischen Innovation der „naturgetreu-geschrumpften" Menschendarstellung aus dem 3D-Drucker die Kunst unter den Teppich fällt.

Die Sensation der „Machbarkeit der Annäherung an das Reale" erklärt in diesem Falle die Kunst für überflüssig. Obwohl der Verfasser die Sehnsucht nach Individualität anspricht und behauptet, mit dieser Präsentation den pädagogischen Ansatz der Einzigartigkeit zu propagieren, tut er in Wirklichkeit doch das genaue Gegenteil: Das Schüler-Individuum zeichnet sich nicht, wie in der prädigitalen Welt, durch den eigenen Duktus einer beispielsweisen Portraitzeichnung aus, sondern wird durch eine oberflächen-gleiche Miniaturisierung zu einer Masse technokratisch erfasster Puppen, die sich sinnfrei mit Label-Logos und Kleidungscodes in einen narzisstischen Schönheitswettbewerb begeben.

Prägungen von Thilo Droste
Auch bei dieser Arbeit gibt es aufgrund eines zu erwartenden Platzmangels Bedenken der Realisationsmöglichkeit.

Das Spiel mit der Erfassung des Fingerabdrucks aus Einzelsignets, die über die Dauer von 10 Jahren aus der Vogelperspektive als Fingerabdruck erkennbar werden, wird als besonders spitzfindig gewürdigt. Die Technik eines fortlaufenden, über 10 Jahre dauernden Prozesses hätte die Ausdauer der Schüler stark beansprucht, und in einer Schule, deren Lehrjahre in weniger als 10 abgeleistet werden, kann man die Erfahrung einer Fertigstellung nicht machen. Zudem versuchte die Jury zu verstehen, warum die Initialen von ausgerechnet 100 Schüler*innen für das Gesamtbild nach 10 Jahren benötigt werden, warum nicht mehr oder auch weniger? Auch diese Arbeit kam nicht in die engere Wahl.

Move-Interaktives Glas-Fries von Eva Berendes/Andreas Bunte
Der sehr bewusst mit der Architektur korrespondierende Fries aus Schiebeelementen, bestehend aus bedrucktem Glas, überzeugt die Jury über einen langen Zeitraum, doch aus architektonischer Sicht und nutzerbezogenen Einwürfen wird die Skepsis größer, dass diese Arbeit mehr verspricht als sie halten kann. Zumal nochmal erklärt werden musste, dass es sich nicht, wie in der Plandarstellung suggeriert, um einen umlaufenden Fries, sondern lediglich um 2 Flanken des Obergeschosses handelt. Wie auch bei anderen Entwürfen, wird befürchtet, dass trotz der interaktiven Möglichkeit einer Wahrnehmungsmehrdeutigkeit, gerade diese sich über die Dauer einer alltäglichen Nutzung an einem Arbeitsort erschöpft. Zudem wird der inhaltliche Bezug zu Name und Thema der Schule als zu vage erachtet.

4 ARBEITEN IN DER ENGEREN WAHL:

Schieberätsel von Sebastian Gräfe
Das Schieberätsel wird wegen des interaktiven Grundgedankens gewürdigt, aber auch wegen seiner ansprechenden grafischen Ausarbeitung der Motive. Die vorgeschlagenen 3 Motive aus Naturwissenschaft und Technik und einem Zitat Leonardos lassen zumindest auf der poetischen Ebene viele Möglichkeiten der Wortschöpfung zu. Die botanische und technische Schiebetafel lassen nur eine „richtige" Lösung zu. Auch diese Arbeit erschließt sich schnell nach mehrmaligem Durchprobieren. Der Entwurf erlangwt den 4. Rang der 4 Arbeiten der engeren Wahl.

Handlungs Spiel Raum von Inken Reinert
Völlig frei von einer Inanspruchnahme oder eines Verweises auf Leonardo da Vinci bleibt die Arbeit Handlungs Spiel Raum, die sich als 3. Arbeit unter den verbliebenen 12 der zweiten Phase den Vorplatz des Gymnasiums als Standort erwählt hat. Sehr positiv bewertet das Preisgericht, dass die Plastik ein klares Erkennungsmerkmal der Schule sein könnte und in unterschiedlichen Lehrveranstaltungen zu Studien über geometrische und physikalische Phänomene wie Rotation oder Perspektive oder als Bühnenbild nutzbar wäre.

Von Anfang an gibt es Zweifel an der Sicherheit. Wenn Kunst „benutzt" werden kann, sind Sicherheitserwägungen zwangsläufig ein Thema. Drehbare Körper aus Metall und Polycarbonat, die sich in 8 cm Höhe auf einem Schulhof drehen lassen, stellen in unserer sicherheitsvernarrten Zeit eine Provokation dar. Die Arbeit in der Form und Funktion so zu realisieren, würde nicht nur eine peinigende Auseinandersetzung mit dem TÜV (wo mit Spaß gespielt wird, ist höchste Sicherheit gefordert) heraufbeschwören, die DIN EN 1176 erfordert einen jährlichen Inspektionsturnus. Die größte Gefahr für die Kunst aber wären sicherlich die zeitgenössischen Eltern der Kinder dieser Schule.

Circuli von stoebo – Bogman & Störmer
Die Künstler*innen schlagen kreisrunde Vertiefungen (Circuli) in der zweigeschossigen Stahlbetonwand der Eingangshalle vor. Die maximal 20 mm tiefen Kreiselemente werden mithilfe von Matrizen, die in die Betonschalung eingelegt werden, erzeugt und sollen sich wie „Blasen" frei über die Betonfläche verteilen. Die Vorlage für die Circuli bilden Darstellungen von Leonardo da Vinci, die „wörtlich übernommen" und auf die einheitliche Größe von 37,5 cm skaliert werden.

Die konsequente Auseinandersetzung mit dem Baustoff Beton und den Prinzipien seiner Verarbeitung werden vom Preisgericht positiv beurteilt, ebenso wie die enge handwerkliche Verknüpfung von Gebäude und Kunst am Bau. Sehr unterschiedlich wird im Preisgericht die Frage nach dem künstlerischen Transformationsprozess gesehen und ob der künstlerische Ansatz einer einfachen Übertragung (Skalierung) von Originalmotiven Leonardo da Vincis ausreichend ist.

Im Vergleich mit dem Preisträger machen sich an diesem Punkt auch die unterschiedlichen Auffassungen zwischen Künstler*innen und Architekt*innen bemerkbar. Der Architekt fühlt sich wohl mit dem handwerklichen Kunstgriff, der als „Schmuck" die Architektur aufwertet. Überspitzt gesagt, findet sich der Architekt bei dieser Arbeit als der wahre Künstler wieder, während die Künstler seinen Baustoff und den Namen der Schule in einen anmutigen Einklang bringen.

Tafelbild von Nikolai von Rosen
Schon in der 1. Phase des Wettbewerbes interessiert sich die Jury sehr für die relativ schnell zu erfassende Arbeit mit dem Namen, der auf eine verblüffend nahe liegende Weise den Inhalt der Aufgabe des Wettbewerbs und dessen namensgebenden Zielort verbindet. Zudem wird die gewünschte Partizipation, die Aufgabe der Einbindung der Schüler*innen, nicht wie üblich über ein pädagogisches Teilnahmeangebot eingefordert, sondern entsteht von ganz allein, einfach durch den Schulalltag.

Das Preisgericht würdigt den Entwurf als herausragende Interpretation des an der Schule praktizierten Lehrkonzepts der Verbindung der einzelnen Fächer untereinander und die Einbeziehung vieler Beteiligter. Die subtile Botschaft der gleichzeitig entstehenden, sich überlagernden Ergebnisse der einzelnen Unterrichtsfächer auf einem Tafelbild stellt eine Verbindung zu Leonardo da Vinci her, der viele Disziplinen in seinem Werk vereint hat.

Positiv bewertet wird auch die gelungene Verbindung von alter Technik (Handschrift auf Tafel) und neuer Technik (digitale Projektion), bei der die Notationen auf der digitalen Tafel technisch invertiert und somit dem traditionellen Tafelbild angenähert werden sollen. Den Betrachterinnen eröffnet sich so ein wandelbarer Einblick in die tägliche Schularbeit.

Positiv gesehen wird weiterhin das vermutlich große Interesse und die Wertschätzung der Schüler*innen gegenüber dem Werk, an dessen Entstehung sie beteiligt sind, da der Lernprozess Teil des Werkes wird.

Kritisch bewertet wird die hohe technische Komplexität der medientechnischen Planung der Kunstinstallation in Abhängigkeit des informationstechnischen Netzwerks der Schule.

Von Seiten der Architektur wurde bemängelt, dass im Gegensatz zu dem funktionalmodernen Schulbau und dessen Transparenz und Ordnung das Tafelbild einen chaotischen Eindruck hinterlässt. Gerade diese Auffassung adelt aber den Beitrag des Tafelbildes als gelungenes Kunstwerk, das sich autonom gegenüber der Architektur behauptet und sie nicht auskleidet. Man kann dem Preisträger nur viel Glück und Gelingen für die Ausführung wünschen und das nötige Durchsetzungsvermögen für den Ausführungsort und für die dauerhafte Funktion seiner Abstraktionsmaschine.

Volker Andresen
Künstler

Preisgerichtssitzung: 1. Phase am 21. Februar 2018, 2. Phase am 1. Juni 2018
Auslober*in: Bezirksamt Neukölln
Wettbewerbsart: Berlinweit offener zweiphasiger Wettbewerb
Wettbewerbsteilnehmer*innen der zweiten Phase: Eva Berendes/Andreas Bunte, Thilo Droste, Sebastian Gräfe, Thomas Henninger, Katharina Hohmann, David Mannstein/Maria Vill, Imke Reinhardt, Hansjörg Schneider, STOEBO, Daniel Widrig/Johannes Spitzer, Ulrich Vogl, Nikolai von Rosen
Realisierungsbetrag: 130.000 Euro
Aufwandsentschädigung: 2.000 Euro
Verfahrenskosten: 58.000 Euro
Fachpreisrichter*innen: Susanne Ahner, Volker Andresen, Anna Borgman, Veronike Hinsberg (Vorsitz), Reiner Maria Matysik
Sachpreisrichter*innen: Wolfram Belz (FB Hochbau, Leiter Fg Planung), Katharina Bieler (1. Phase, Leiterin Fb Kultur), Dorothee Bienert (2. Phase, Fb Kultur), Anke Burmeister (Pädagogische Koordinatorin, Leonardo-da-Vinci-Gymnasium), Katrin Lahusen (1. Phase, huber staudt architekten), Jochen Staudt (2. Phase, huber staudt architekten)
Ständig stellvertretende Preisrichter*in: Candy Lenk
Vorprüfung: Regina Jost, Astrid Kaspar, Harald Theiss
Ausführungsempfehlung zugunsten von: Nikolai von Rosen „Tafelbild"

EIN LERNENDES SYSTEM

Zum nicht offenen, anonymen Kunstwettbewerb für die Johanna-Eck-Schule

Den großen sozialen Aufgaben der Johanna-Eck-Schule in Berlin-Tempelhof entsprechend, die sich als integrative Ganztagsschule auf dem Weg zur Inklusion befindet, ging es für die fünf eingeladenen Künstler*innen Ina Wudtke, Maria Petschatnikov/Natalia Petschatnikov, Janne Schäfer/Kristine Agergaard, Gloria Zein und Li Jennis Chen Tien im Rahmen eines nicht offenen, eingeladenen Kunst am Bau Wettbewerbs darum, mit einem relativ geringen Budget einen Kunstbeitrag zu entwickeln. Die Schule integriert heute etwas über 400 Schüler*innen aus vielen Ländern mit sehr verschiedenen Begabungen und Voraussetzungen. Sie ist eine von sieben Berliner Schwerpunktschulen, in der neben Integrationsschüler*innen mit unterschiedlichem Förderbedarf auch Schüler*innen mit dem Förderstatus „Geistige Entwicklung“ integrativ unterrichtet werden. So wird das hohe Gut der Toleranz und das gegenseitige füreinander Einstehen ganz im Sinne der Namensgeberin Johanna Eck (1888-1979), die im Nationalsozialismus eine Helferin für Verfolgte war, im Schulalltag unermüdlich geübt. Für das Thema stehen der Schüler*innenschaft zahlreiche Kurse und Lehrgänge zur Verfügung, sowie das Bewusstsein für die gegenseitige Wertschätzung, das durch die Selbstverantwortung in unterschiedlichen Aufgaben des Schulalltags immer wieder sensibilisiert wird. So versteht sich die Johanna-Eck-Schule als ein lernendes System, das sich gemeinsam mit allen Beteiligten weiterentwickeln möchte.

Der Anlass für den Kunstbeitrag ist der futuristisch anmutende Neubau des Büros Kersten+Kopp Architekten, mit dem der historische Schulbau im Laufe des Jahres 2018 erweitert werden soll. Der neue Multifunktionsraum beinhaltet eine Cafeteria, einen Clubraum, ein Studierzimmer und eine Leselounge und soll auch als Veranstaltungsraum für Film- oder Theatervorführungen genutzt werden. Getrennt werden die Bereiche durch raumhohe und drehbare Türelemente, die nach Bedarf geöffnet oder geschlossen werden können. Das eingeschossige, solitäre Gebäude fügt sich als Bindeglied zwischen Schulhof, Sportflächen und Wohnbebauung ein und nimmt durch die großformatigen abgeschrägten Fensteröffnungen in alle Richtungen Kontakt zu seiner Umgebung auf. Von außen wird das Gebäude mit einer Metallhaut aus gesandstrahlten Edelstahlpaneelen verkleidet. Aufgrund seiner futuristischen Form wird es von den Nutzer*innen der Schule inzwischen gelandetes Raumschiff genannt.

Ein Thema wurde für den Kunstwettbewerb nicht vorgegeben. Die Aufgabe bestand vielmehr darin, dass sich die Kunst am Bau mit den räumlichen, architektonischen und sozialen Dimensionen der Schule befasst und sich der Kunstbeitrag auf individuelle Art und Weise auf die Qualitäten des Ortes und seiner Architektur bezieht. Mögliche Bezugspunkte konnten der Standort im Stadtraum, das Gebäude, das Thema der Inklusion oder das Thema der Zivilcourage sein. Die Kunst sollte zum Verharren, Nachdenken und Diskutieren einladen.

Der Entwurf **„Timecapsule“ von Gloria Zein** bezieht sich auf die an ein Raumschiff erinnernde Formgebung und Oberflächengestaltung der Architektur, in dem sie an das Konzept der Voyager-Sonden anknüpft, die seit 1977 auf den zwei Datenplatten „Golden Records“ wesentliche Botschaften der Menschheit im All bereit halten. Sollte die Menschheit einmal nicht mehr existieren, könnten andere Lebensformen von dem Leben auf der Erde erfahren. Der Entwurf sieht einen Perspektivwechsel vor und geht der Frage nach, was eine intelligente außerirdische Lebensform, der Menschheit mitteilen würde. Innerhalb eines Workshops sollte mit 10-15 Schüler*innen eine gemeinsam entwickelte Zeichensprache entwickelt und in abstrakte Motive übersetzt werden. Die hypothetische Botschaft könnte aus Statements, einem Manifest oder auch mysteriösen Formen bestehen, die in die vorgesehenen Türen und Wände der Holzeinbauten im Innenraum der Mensa gefräst werden. Der Entwurf wurde von der Jury für seinen Bezug zur Architektur, die harmonische Einbindung in das Farb- und Möbelkonzept und für den gedanklichen Perspektivwechsel, der mit den Schüler*innen eine grundsätzliche Reflexion über das menschliche Handeln möglich macht, gewürdigt. Bedenken bestanden in dem wenig ausgearbeiteten partizipatorischen Ansatz, inwieweit die komplexe Auseinandersetzung mit den Schüler*innen gelingen kann und wie viel Aussagekraft die kryptischen Symbole für die nicht am Workshop beteiligten Schüler*innen haben werden. Letztlich könnte die ästhetische Ausgestaltung im Vordergrund stehen und den pädagogischen Prozess einschränken.

Auch der Entwurf von **Maria und Natalia Petschatnikov** nimmt Bezug zur Architektur. Das Konzept knüpft auf ganz andere Art und Weise an der Formgebung und Oberflächenbeschaffenheit der Architektur an und interpretiert diese als Chamäleon. Das Chamäleon wird als Meister der Integration und des Austausches aufgefasst, da es seine Hautfarbe wechseln kann und fast einen Rundumblick hat. Mittels der farblichen Anpassung kann es wirksam mit seinen Artgenossen kommunizieren. Der Entwurf umfasst 50 Chamäleon-Reliefs aus klarem Harz, welche die Farbe beziehungsweise das Muster des sich darunter befindlichen Materials annehmen. Ebenfalls ist eine kleine Gruppe gefärbter Chamäleons vorgesehen. Sie sollen im Raumbezug der Architektur in Gruppen oder einzeln an die Wände gebracht werden. Die Lebenserwartung der Kunstharzformen entspricht mit 4-6 Jahren der ungefähren Schulzeit der Sekundarstufe. So wäre für die Künstler*innen eine Fortsetzung der Arbeit vorstellbar, in dem jede Abschlussklasse weitere Chamäleons gießt und im Schulgebäude installiert. Das Konzept möchte einen Denkanstoß zur komplexen Herausforderung der Integration geben. Von der Jury gelobt wurde die Flexibilität des Entwurfes, auf die noch nicht endgültig festgelegte Innenraumgestaltung der Architektur reagieren zu können. Auch die Assoziation zu der architektonischen Form mit ihrer Schuppenhaut und den Guckfenstern als Augen wurde gewürdigt. Die Metaphorik des Chamäleons kann als erste Assoziation, im Sinne einer Anpassung, statt individueller Positionierung, auch problematisch aufgefasst werden.

Die Arbeit **„Blending“ von Li Jennis Cheng Tien** nimmt im Rahmen des Wettbewerbs Bezug zu dem Thema Inklusion und Fusion. Der vorgesehene Entwurf sieht eine Wandinstallation aus 16 beweglichen Glasscheiben vor, die mit vollflächigen, leicht transluzenten Farben bedruckt sind, die unterschiedlichen Hauttönen entnommen sind. Die interaktive Arbeit erschafft statt statischer Bilder Variationen aus unterschiedlichsten Hautfarben. Ein duales Schienensystem fasst im Hintergrund 10 Glasscheiben und im Vordergrund 6 Scheiben, die horizontal verschiebbar sind und durch die Überlappung neue Farbtöne entstehen lassen können. Die Jury würdigte die verspielte Haptik und die Beteiligungsmöglichkeit an dem ästhetischen Objekt. Das Form- und Farbspiel thematisiert in der dezenten Reduktion und Schlichtheit Fusion und Diversität. Zu bedenken gab die Jury jedoch, dass die farbenfrohe Umgebung des Gebäudes die dezente Wirkung des Werks einschränken könnte. Anstoß gab der Gedanke, die Hautfarbe eines Menschen als identitätsstiftend zu betrachten.

Eine Einladung zur gemeinsamen Gestaltung des Kunstbeitrages gab der Entwurf **„Neugaea – eine fiktive Weltkarte“ von Janne Schäfer und Kristine Agergaard.** Ausgangspunkt ist ein 4-tägiger Workshop mit einer festen Schüler*innengruppe, bei dem eine Palette von Mustern, Farben und Wortzuschreibungen entstehen soll, die soziale Realitäten, Wünsche und Ängste repräsentieren. Aus gefrästen, handbemalten, teilweise sich überlagernden Holzplatten soll eine Collage gestaltet werden, die zugleich abstrakt wie auch als Karte für eine utopische Zukunftsvision einer fiktiven Welt gelesen werden kann. Die jeweils abgegrenzten Formen sind in kontrastierenden Farben und Mustern bemalt und werden durch die Verfasser*innen in einer Gesamtkomposition an mehreren Standorten zusammengefügt. Die verschieden geformten Länder, Staaten und Kontinente stehen für Werte, Ideale, Gruppierungen oder Zuschreibungen und sollen über eine Legende entschlüsselt werden können. Die Jury lobte die vielversprechende Auseinandersetzung mit den Themen Welt, Reise und Heimat, bei der die Schüler*innen ihre jeweilige Kultur einfließen lassen können. Die mentale Karte wurde als positiver Denkanstoß für die Frage nach einer neuen Zukunftsvision aufgefasst. Kritisiert wurde die erwartbare Assoziation einer Weltkarte, die als Ausgangspunkt für die Wahrnehmung der fertigen Arbeit als eine zu stark vereinfachte Interpretation der Welt empfunden werden könnte.

Mit dem Entwurf **„Cafe Johanna“ von Ina Wudtke** wird die Namensgeberin der Schule in besonderer Weise geehrt. Das Konzept unterbreitet den Vorschlag, das Café in der Mensa als Wohnzimmercafé zu gestalten. Die Inneneinrichtung soll aus Gegenständen unterschiedlicher Zeitepochen (Gründerzeit bis heute) sowie nicht-zentraleuropäischer Stile zusammengestellt werden. Johanna Eck und die von ihr geretteten Personen werden im Cafe durch Bilddarstellungen geehrt und die Speisekarte mit erläuternden Texten ergänzt. Mit einer Neon-Leuchtschrift „Cafe Johanna“ oberhalb des Haupteinganges wird die Öffentlichkeit eingeladen, den Ort zu betreten. An der Auswahl der Möbel aus regionalen Gebrauchtwarenläden sollen die Schüler*innen und Lehrer*innen im Rahmen eines Workshops beteiligt werden. Die Jury war von der Möglichkeit einer umfassenden und langfristigen Teilhabe der Schüler*innen am Entstehungsprozess sehr angetan. Die Arbeit könnte dazu beitragen, die Schule der Nachbarschaft gegenüber zu öffnen und einen Ort der Begegnung zu schaffen. Sie würdigte die vielschichtige Auseinandersetzung mit der Geschichte, der Öffentlichkeit sowie die mögliche gemeinschaftliche Auseinandersetzung, die bei den Schüler*innen initiiert werden könnte. Kontrovers diskutiert wurde der ergebnisoffene Prozess, der die Gestaltung des Ortes als Kunstwerk noch nicht vorstellbar macht und der Schriftzug, der in einem gewissen Widerspruch zu der Formensprache der Architektur steht. Es gab auch Bedenken zur Umsetzung innerhalb des gegebenen Kostenrahmens. Der interdisziplinäre und tiefgehende Ansatz des Konzeptes hat sich jedoch in allen Diskussionen durchgesetzt, und nicht zuletzt durch die bemerkenswerte Offenheit der Schule für einen kollaborativen Prozess hat das Preisgericht den Entwurf „Cafe Johanna“ von Ina Wudtke einstimmig zur Realisierung empfohlen.

Katinka Theis
Künstlerin

Preisgerichtssitzung: 21. Juni 2018
Auslober*in: Bezirk Tempelhof-Schöneberg
Wettbewerbsart: Nicht offener Wettbewerb
Wettbewerbsteilnehmer*innen: Ina Wudtke, Maria und Natalia Petschatnikov, Janne Schäfer/Kristine Agergaard, Li Jennis Chen Tien, Gloria Zein
Realisierungsbetrag: 12.865,50 Euro
Aufwandsentschädigung: 1.000 Euro
Verfahrenskosten: 7.588 Euro
Fachpreisrichter*innen: Tom Früchtl, Erik Göngrich, Seraphina Lenz (Vorsitz), Katinka Theis
Sachpreisrichter*innen: Jutta Kaddatz (Bezirksstadträtin), Andreas Spieß (Stellv. Leitung Baumanagment), Andreas Kopp (Architekt)
Ständig stellvertretende Fachpreisrichter*in: Renate Wolff
Vorprüfung/Wettbewerbsbetreuung: Lisa Vanovitch
Ausführungsempfehlung zugunsten von: Ina Wudtke „Café Johanna“

KOMMEN, GEHEN UND VERWEILEN IM HAUS DER JUGEND

Sol Calero, Casa Nauener

Jasmina Llobet, Luis Pons

Klaas Hübner, Wirbel Garten

Alice Musiol, Weight

Das Haus der Jugend am Nauener Platz ist ein beliebter Treffpunkt für die kleinsten bis größten Kinder, ihre Eltern- und Großelterngeneration in der Bezirksregion Wedding Mitte. Täglich ist hier viel Trubel durch die Theatergruppen, selbstorganisierten Kochangeboten, die Werkstätten für Musikinstrumente und Lastenfahrräder sowie durch die Bewegungsräume für Kitas. Auch finden viele fröhliche Nachbarschaftsfeste im großen Saal statt und auf dem 2009 neu gestalteten Spielplatz, mit angrenzendem Gemeinschaftsgarten, geht es hoch her. Aber auch für ernstere Themen und ruhige Stunden braucht es Platz: In einem Beratungszentrum bieten das Jugendamt Mitte und das Familienzentrum Wedding vielfältige Unterstützung an.

Der Komplex Nauener Platz ist ein Gebäudeensemble der 1950er Jahre – in allen Bezirken Westberlins entstanden damals solche Häuser der Jugend. An diesem Standort ist noch ein Mädchenwohnheim und ein Kindergarten integriert worden. Im Vordergrund stand der Gedanke der Alliierten, Orte der Begegnung zu schaffen, die der Demokratisierung der Jugend dienen sollen. Seit 1964 wird hier eine Kinder- und Jugendfreizeiteinrichtung betrieben. Mittlerweile kooperieren das Haus der Jugend und das Familienzentrum mit über 100 Partner*innen, fast jeder Raum wird täglich von 3-5 Gruppen genutzt. Insbesondere das Nachbarschaftscafé bietet einen offenen Ort für Dialog und Austausch und wird zukünftig, wie auch der große Saal, separat vom Alltagsbetrieb nutzbar sein.

Eine Neuordnung der Räume und vor allem ihre Sanierung und ihre barrierefreie Zugänglichkeit war schon lange nötig, um den wachsenden Communities funktionale Räume anzubieten. Seit Ende 2017 kann der Plan mit 9,5 Mio Euro umgesetzt werden, die von dem Bundesprogramm „Sanierung kommunaler Einrichtungen in den Bereichen Sport, Jugend und Kultur“ und der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Wohnen bereitgestellt werden. Seitdem wird der Gebäudekomplex entsprechend den heutigen Ansprüchen an die pädagogische und soziokulturelle Arbeit umfangreich saniert und modernisiert. Während der Sanierungsmaßnahmen, die bis Dezember 2019 andauern werden, kann das Haus der Jugend das vielfältige Programm an unterschiedlichen Standorten fortführen.

Das Ziel des Kunstwettbewerbs war es, eine eigenständige und speziell für diesen Gebäudekomplex entwickelte Gestaltung zu finden, die sich künstlerisch mit dem Ort und dessen Nutzung auseinandersetzt. Eine Beteiligung und Einbeziehung der Nutzer*innen war ausdrücklich gewünscht. Insofern wurde der Begriff „Partizipative Kunst“ in der Jurydiskussion in viele Richtungen ausgelegt und debattiert. Dabei gab es bei diesem Verfahren eine herausragende Besonderheit: Die Kinder und Jugendlichen wurden bereits in den Auswahlprozess einbezogen und hatten eine Stimme im Preisgericht. Um sich vertrauter zu machen mit der Aufgabe für ihre Räume ein Kunstwerk auszuwählen, besuchten sie in einem Ferienworkshop unterschiedliche Kunst am Bau Projekte in Berlin.

Eine gemeinsame Baubegehung fand im März 2018 statt. Aufgrund der Bausicherheitsvorschriften konnten die Innenräume nicht besichtigt werden, eine spezielle Herausforderung für die Künstler*innen, dennoch ortsbezogene Vorschläge zu entwerfen.

Dem Preisgericht, unter dem Vorsitz von Thorsten Goldberg, lagen fünf Vorschläge vor, die zum Auswahlverfahren zugelassen wurden.

Den offenen Eingangsbereich mit einer großflächigen, farbfreudigen Wandmalerei mit tropischen Früchten und Pflanzen zu gestalten, schlug die Künstlerin Sol Calero vor. Ihr Entwurf verbindet die beiden Etagen miteinander und verweist konzeptuell auf die Tradition von Wandmalerei in öffentlichen Gebäuden. Ästhetisch nimmt sie Bezug auf die Motivik der 1950er Jahre und verbindet so die Malerei mit der Bauzeit des Gebäudes. Die Beteiligung der Nutzer*innen des Gebäudes beschränkt sich jedoch auf eine Vermittlung der Maltechnik beim Übertragen und Ausmalen der Skizzen und wurde von der Jury als ein zu oberflächliches Beteiligungskonzept kritisiert.

Die gesamten Flurwände des Gebäudes will auch Alice Musiol mit den Nutzer*innen gemeinsam graphisch gestalten. In einem Workshop sollen sie sich durch regelmäßige Fingerabdrücke in ihr Begegnungszentrum einschreiben und fragile, serielle Raster an die Wände drucken. Diese Form der Beteiligung wurde von der Künstlerin als lustvoll beschrieben, dürfte von den Kindern jedoch ein hohes Maß an Disziplin und Durchhaltevermögen erfordern, um die anvisierte Präzision zu erreichen. Die stilistische Reduktion gefiel der Jury, die sie als anspruchsvoll, konsequent und mutig befand. Leider wurde ein kritischer Zugang zu biometrischen Kontrolltechniken, wie Fingerabdrücken, in Musiols Vorschlag nicht ausdrücklich benannt. Besonders brisant an einem Ort, an dem Migration, und auch Abschiebungen, allgegenwärtige und relevante Themen sind.

Für die Gestaltung des Gemeinschaftsgartens schlagen Jasmina Llobet und Luis Pons vor, fünf Spielgeräte in Form platonischer Körper zu bauen – u.a. ein Pyramiden-Häuschen, ein Dodekaeder mit ausgesprochen vielen Basketballkörben oder ein Kletterwürfel. Die Jury diskutierte, ob ein anderer Installationsort als der eher ruhige Gemeinschaftsgarten in Frage käme. Letztlich konnte der Entwurf jedoch nicht überzeugen, da auch seine Darstellung einer Stagnierung des heutigen Spielplatzdesigns seit den 1980er Jahren von der Jury nicht geteilt wurde.

Auch Klaas Hübner beschäftigt sich mit der Gestaltung des Gemeinschaftsgartens. Er entwarf eine mehrteilige, große kybernetische Klanginstallation aus Metall, die in, gemeinsam mit den Nutzer*innen, neu gestaltete Beete eingelassen werden soll. Insbesondere bei den jungen Juryteilnehmern fanden die Pfeifen und Wirbel großen Zuspruch, insgesamt überzeugte der Zusammenklang von Spielzeug, Skulptur und der Erweiterung des Gartens um eine Soundathmosphäre. Das benachbarte Altersheim dürfte jedoch weniger erfreut sein, wurde vermutet. Das Beteiligungskonzept, das sich auf das Bedienen der Skulpturen zur Klangerzeugung sowie etwas Gartenarbeit beschränkt, wurde als zu wenig avanciert bewertet.

Überzeugt hat die Jury der zeitgemäße und gesellschaftspolitisch relevante Entwurf von Susanne Bosch, der auch zur Realisierung empfohlen wurde. Sie schlägt eine Neugestaltung des Nachbarschaftscafés vor. In zweitägigen Workshops wird sie mit den Nutzer*innen eigene, radikale Kartierungen von globalen und lokalen Bewegungen von Menschen und Dingen vornehmen. Diese Kartographien finden sich dann als Visualisierungen auf den Wänden und dem Mobiliar wieder und können so in immer neue Zusammenhänge gerückt werden. Durch eine Beschichtung mit Tafelkreide von einzelnen Flächen können beispielsweise Statistiken aktualisiert werden. Das Nachbarschaftscafé wird so für eine globale Perspektive auf eigene, aktuelle Fragestellungen geöffnet, da an deren Entwicklung die Nutzer*innen ebenfalls eingebunden sind.

Ein solches, erweitertes Kunstkonzept den Kindern und Jugendlichen zu vermittelnd erscheint der Jury als spannende Aufgabe. Zudem erfordert es eine intensive Beteiligung mit einem hohen Lerneffekt, bei gleichzeitiger Identifikation mit dem Standort des Hauses am Nauener Platz. Dabei bleibt das Design von Bosch anknüpfungsfähig für weitere Gestaltungen und verschiedene Erforschungen mit den Pädagog*innen des Zentrums und kann sich von neuen Nutzer*innengruppen angeeignet werden.

Sophie Lembcke
Kunsttheoretikerin

Preisgerichtssitzung: 22. Juni 2018
Auslober*in: Bezirksamt Mitte
Wettbewerbsart: nicht offener Wettbewerb
Wettbewerbsteilnehmer*innen: Susanne Bosch, Sol Calero, Klaas Hübner, Jasmina Llobet/Luis Pons, Alice Musiol
Realisierungsbetrag: 47.000Euro
Aufwandsentschädigung: 1.500 Euro
Verfahrenskosten: 16.200 Euro
Fachpreisrichter*innen: Thorsten Goldberg (Vorsitz), Christina Gómez Barrio, Christian Hasucha, Sophia Lembke, Dag Przybilla (ständig stellvertretender Preisrichter), Mirjam Thomann (stellvertretende Preisrichterin)
Sachpreisrichter*innen: Hadi Safa, Sabine Weißler
Vorpüfung: Dorothea Strube
Ausführungsempfehlung zugunsten von: Susanne Bosch, „kommen und gehen /verweilen“

Susanne Bosch

PILOTPROJEKT

Temporäre Kunst auf städtischen Plätzen finanzierte bisher der Senat von Berlin. Im Juli 2018 kam es in Charlottenburg-Wilmersdorf zu einer Kehrtwende: Die Mittel des Senats gingen an den Bezirk selbst und dieser lobte den „Nicht offenen Kunstwettbewerb für temporäre Kunstprojekte auf dem Steinplatz in Berlin-Charlottenburg“ aus.

„AUFSCHLIESSEN“

Zwischen Ernst-Reuter-Platz und Bahnhof Zoo, direkt vor dem Haupteingang der Universität der Künste und der Filmbühne liegt der Steinplatz. Bisher nutzten ihn vor allen Dingen Kaninchen, denen sein eher schattiges Dickicht gerade recht war. Der dennoch geschichtsträchtige Steinplatz verfügt über drei Gedenksteine: für Freiherr von Stein, zwei Gedenksteine aus dem Kalten Krieg für die Opfer des Nationalsozialismus (1953) und des Stalinismus (1951). Dieses also wenig als städtischer Platz erfahrbare und zu erkennende Areal, sollte als öffentlicher Raum wieder „erfahr- und erlebbar“ gemacht werden. Ein klassisches und gleichzeitig herausforderndes Projekt für die Landschaftsarchitektur, für das 2015 der studentische Wettbewerb „Campus meets Steinplatz“ der Landschaftsarchitektur an der TU Berlin den Aufschlag machte. Grundlage der baulich umgesetzten Neugestaltung des Platzes ist der erstplatzierte Entwurf von Leon Giseke, Lasse Malzahn und Lucas Rauch. Er trägt den Titel „Aufschließen“. Den Steinplatz kennzeichnen nun lange Sitz- und Liegemöbel sowie -bänke, eine einladende Rasenfläche und in Abgrenzung zum Verkehr der Hardenbergstraße komponiertes Grün.

Stephanie Hanna: „Ein öffentlicher Traum“

Hier setzt der künstlerische Wettbewerb vom Bezirksamt Charlottenburg-Wilmersdorf von Berlin an. Gesucht war ein künstlerisches Konzept, „das der neuen Gestaltung wie der Geschichtlichkeit des Ortes Rechnung trägt“ (Auslobung). „Es wird davon ausgegangen, dass Kunst im öffentlichen Raum sich mit den räumlichen, architektonischen und sozialen Dimensionen und Situationen eines Ortes befasst und sich auf diese Qualitäten eines Ortes und seiner Architektur bezieht. […] Der Steinplatz soll über die künstlerischen Interventionen zu einem Ort für die Stadtgesellschaft werden, der zu Austausch und Kommunikation einlädt.“ (Aufgabenstellung). Landschaftsarchitektur und zeitgenössische Kunst sollen und können sich gemeinsam für und an diesem Platz entwickeln, seine Geschichte und Verzahnung in den Stadtraum sind ihre Messlatten.

AUS EINS WIRD DREI – DIE CHANCEN DES TEMPORÄREN

Fünf Künstler*innen waren eingeladen, Konzepte der temporären Bespielung zu entwickeln: mmtt, Stefka Ammon und Katharina Lottner, Oscar Ardila Luna, Cécile Belmont, Stephanie Hanna sowie Uwe Jonas. Zur Vorsitzenden des Preisgerichts wird Maria Linares gewählt. Die Jurymitglieder werden von Bezirksstadtrat und Sachpreisrichter Oliver Schruoffeneger auf die Besonderheit dieses Wettbewerbs aufmerksam gemacht, auch die Vertreterin der zuständigen Senatsverwaltung und Sachverständige, Frau Reich-Schilcher, begrüßt dieses neue Verfahren. Die fünf Kunstschaffenden bekommen jeweils 30 Minuten Zeit, ihren Entwurf zu erläutern.

Uwe Jonas: „Steinplatzhütte“

FÜNF IDEEN*

1. „Simultan-Installation LAB“ von mmtt, Stefka Ammon und Katharina Lottner

Dieses „temporäre Versuchsfeld“ sieht in Ergänzung der auf dem Steinplatz vorhandenen Gedenksteine die temporäre Installation von 24 Skulpturen aus 133 Jahren Geschichte des Platzes in „preußischer Raumordnung“ vor. Die neuen, temporär auf Paletten auf den Platz gebrachten und die bereits vorhandenen Skulpturen werden samt einer Holzumrüstung und mit „Schutzverhüllung“ aus transparenter Kunststofffolie präsentiert. Informationstafeln über die scheinbar noch verpackten Werke werden auf deren Palette angebracht. Jede einzelne Skulptur referiert auf Ereignisse und Persönlichkeiten, die den Steinplatz prägten, deren Geschichte jedoch am Ort nicht erzählt ist. Die geplanten durchscheinenden Objekte werden nachts von innen beleuchtet. Bauschilder am Ort und eine Webseite informieren über das Projekt. Fünf fachkundige Führungen sind geplant und an vier Wochenenden können Passanten ihre eigene Geschichte und Wahrnehmung des Platzes transkribieren lassen.

2. Oscar Ardila Luna: „Synchronisare – Live Coding am Steinplatz“

Oscar Ardila Luna präsentiert eine performative Veranstaltungsreihe. An fünf Terminen wird Archivmaterial (Video, Foto, Audio) zur Geschichte des Steinplatzes auf einer Projektionsfläche (3 m x 6 m) im Format des „Live Cinema“ aufbereitet. Die Archivmaterialien werden von Live-Coder-Künstler*innen und Passanten gemeinsam aus einer „Database“ live und improvisierend gemixt. Die Themen der Materialien der Database sind: die Studentenbewegung, Filmmaterialien als Referenz an die Filmbühne, Stadtentwicklung anhand der Straßenbahnlinie 55, der Steinplatz in der Literatur, das Universitätsarchiv und seine eigenen Materialien. Die nicht lineare Dramaturgie bezieht sich auf das Verhältnis von Erinnerung und Demokratie. Partizipation mit Studierenden und der Nachbarschaft zur Erarbeitung des Archivs ist vereinbart.

„Simultan-Installation LAB“ von mmtt, Stefka Ammon und Katharina Lottner

3. Cécile Belmont: „Letter am Steinplatz“

Cécile Belmont plant performative Interventionen. Die Künstlerin ist für die Dauer des Projektes mit einem offenen Atelier am Ort (5 x 7 Tage) anwesend. In fünf Akten nähert sie sich auf jeweils unterschiedliche Weise dem Platz, seinen Anwohner*innen, denjenigen, die ihn täglich überqueren, denen, die geschäftlich mit ihm verbunden sind, hier studieren und schließlich seiner Geschichte. Cécile Belmont sammelt über Gespräche, Fragebögen, Interviews und Workshops Wörter. In ihren Interventionen nutzt sie Siebdruck und Textiltechniken, um T-Shirts, Kleidungsstücke, Stoffe oder Pappen zu Trägern der Botschaften des Platzes zu machen. Die Teilnehmer*innen werden direkt von der Künstlerin sowie über Infotafeln, einen Briefkasten und Einladungskarten angesprochen. Fotografien, die während der Interventionen entstehen, werden im Stadtraum plakatiert. Auch eine Broschüre ist geplant.

4. Stephanie Hanna: „Ein öffentlicher Traum“

Dieser Projektvorschlag befragt die Wege der Wissensaneignung mit einer Re : Form : Konferenz im Umfeld der Universität. Thema ist die Frage nach dem Überleben als Menschheit im Kapitalismus und die, wie eine solidarische Gemeinschaft gelingen kann. Leitfaden ist ein im Team vorproduzierter Klangteppich aus Gesprächen und Gesprächsteilen, den etwa 30 Teilnehmende mittels Konferenzschaltung synchron über Kopfhörer auf dem Steinplatz hören können und dabei von 5 Performer*innen begleitet werden. Eine anders bearbeitete Version ist gleichzeitig über Lautsprecher hörbar. Sendung und Performance leiten die Teilnehmenden neben der viel befahrenen Hardenbergstraße, auf diesem neuen Platz zu meditativen Erkundungen, somatischer Bewegungsarbeit, Public Thinking, eigenen Wahrnehmungen und einer am Ort auf den ersten Blick nicht selbstverständlichen Form der Aufmerksamkeit an.

5. Uwe Jonas: „Steinplatzhütte“

Die „Steinplatzhütte“ lädt zu Begegnung und Diskurs ein. Geplant ist der temporäre Bau einer Hütte auf dem Steinplatz, die sich in Architektur und Innenraum dem Typ einer alpinen Berghütte orientiert, wie sie erstmals 1868 entstand. Diese Hütte bietet der Städter*in an vier Tagen in der Woche Schutz und Aufenthalt sowie einen Ort für gemeinschaftlichen Austausch. Ihre „Ursprünglichkeit“ steht für den Künstler stellvertretend für Toleranz und Gemeinschaft. Betreut wird sie von insgesamt vier Personen und dem Künstler selbst. Übernachtungen, die an drei Tagen möglich sind, werden durch eine Essensbereitung für die Gemeinschaft abgegolten. Die Offenheit der Themen, die in der Hütte entstehen, ist Teil des Ansatzes. Eine Tafel an der Hütte informiert über die Idee und Modalitäten des Projekts.

JURYVERLAUF

In der ersten, ausschließlich positiven Wertungsrunde findet die Jury so viel Anerkennung für die eingereichten Arbeiten, dass mit dem Blick auf die Uhr das Lob gestoppt werden muss. Die fünf Entwürfe gehen jeweils auf gänzlich verschiedene Weise mit dem Platz um. „Simultan-Installation LAB“ „weckt über die Auseinandersetzung mit der Platzgeschichte […] Neugierde […] ist voraussetzungsfrei und offen im humorvollen Zugang“, „regt die Phantasie an“ und besitzt einen „inhaltlichen Bezug zur aktuellen Denkmaldebatte“. „Synchronisare“ befragt die Demokratie und „führt über die Geschichte ins Jetzt. Der Vorschlag bezieht die Universität der Künste intensiv ein, „Die künstlerische Darstellung von Geschichte ist besonders anspruchsvoll.“ „Letter am Steinplatz“ schlägt auf anspruchsvolle Weise fünf „Akte“ vor, während denen im „spielerischen Umgang“ gänzlich unterschiedliche Personengruppen“ partizipativ eingebunden werden. Eine große Offenheit für den Ort prägt diesen Entwurf, die Künstlerin plant intensiv am Ort präsent zu sein. „Ein öffentlicher Traum“ […] begreift den Platz klassisch als „Forum“. Das Thema der „individuellen […] Wahrnehmung des Inneren“ wird als besonders interessant hervorgehoben. „Die daraus resultierende ganzheitliche Haltung des Empowerments als politisches Statement findet Anklang.“ Die „Steinplatzhütte“ bringt das Thema der Gastlichkeit auf den Platz, die einladende Geste, das Bewohnen, ja die Wohnlichkeit des Entwurfs werden hervorgehoben.

Von der lokalen Geschichte, über die somatische Qualität des Platzes oder die Einbeziehung der Anliegenden zur Nutzung des Platzes als Treff- und Übernachtungspunkt oder auch als Ort einer digitalen Intervention begrüßt die Jury die Vielfalt der Ideen, mit diesem neuen Platz umzugehen.

Im Scherz und am Rande werden schnell Szenarien entworfen, inwiefern die Entwürfe doch alle, ineinander komponiert, umgesetzt werden könnten. Die Wettbewerbsordnung macht diesen Phantasien den Garaus und so landen schließlich drei der fünf Entwürfe mit knapper Mehrheit in der nächsten Runde: „Simultan-Installation LAB“, „Letter am Steinplatz“ und „Ein öffentlicher Traum“. Die künstlerischen Strategien und Herangehensweisen an den Platz werden erneut diskutiert. Sie sind so unterschiedlich, dass ein Abwägen der Entwurfsqualitäten stets zu neuen Positivargumenten – und nicht, wie geplant, zu Ausschlusskriterien führt. Ob es nicht Wege gäbe, nicht nur einen ersten Platz zu küren? Die Gesprächsdynamik erfährt einen Wandel. Die Senatsmitarbeiterin berichtet, dass die Mittel für die zweijährige Bespielung des Platzes reserviert sind und im Grunde genommen alle drei Projekte innerhalb dieser zwei Jahre realisiert werden könnten. Die Vorsitzende des Preisgerichts mahnt die Einhaltung der Wettbewerbsordnung an, die solch eine Verfahrensänderung nicht zulässt. Das Budget wäre vorhanden – wiederholt die Runde. Einstimmig wird das Verfahren ordnungsgemäß beendet, jedoch mit einer Empfehlung der Jury ergänzt. Die drei sehr unterschiedlichen, künstlerischen Ansätze werden zur Realisierung empfohlen: aus eins wird drei.

AUSBLICK

Jenseits künstlerischer Fragen greift die Jury während dieses Verfahrens den Posten des Künstler*innenhonorars auf, der in mehreren Entwürfen zu knapp kalkuliert ist. Sie empfiehlt, dass mindestens 20 Prozent der Realisierungssumme für das Künstler*innenhonorar einkalkuliert werden, wie es auch in der Anweisung Bau des Landes Berlin verankert ist. Die eingereichten künstlerischen Ideen überzeugten die Jury, nicht das zum Teil intensive Zusatzangebot, das mit ihnen verbunden ist. Liebe Künstler*innen, spart nicht am Honorar!

Im Nachgang der Sitzung begleitet uns eine weitere ökonomische Überlegung: Durch die Entscheidung der Jury wurde in nicht unwesentlichem Umfang Geld gespart, da nun keine Verfahrenskosten mehr anfallen. Kann das Budget den zu realisierenden Projekten zu Gute kommen?

Marie-Luise Birkholz, Katrin Glanz

* Die Beschreibungen der Arbeiten basieren auf dem Protokoll von Stefan Krüskemper

Preisgerichtssitzung: 29. Juni 2018
Auslober*in: Bezirksamt Charlottenburg-Wilmersdorf von Berlin
Wettbewerbsart: nicht offener Wettbewerb
Wettbewerbsteilnehmer*innen: Stefka Ammon, Oscar Ardila Luna, Cécile Belmont, Stephanie Hanna, Uwe Jonas
Realisierungsbetrag: 38.000 Euro (3 x)
Aufwandsentschädigung: 1.000 Euro
Verfahrenskosten: 12.000 Euro
Fachpreisrichter*innen: Katrin Glanz, Maria Linares (Vorsitz), Henrik Mayer, Robert Patz
Sachpreisrichter*innen: Oliver Schruoffeneger (Bezirksstadtrat für Stadtentwicklung, Bauen und Umwelt), Elke von der Lieth (Bezirksamt, Fachbereich Kultur), Frau Schirmer (Landschaftsarchitektin)
Ständig stellvertretende Preisrichter*in: Marie-Luise Birkholz
Protokoll: Stefan Krüskemper
Ausführungsempfehlung zugunsten von: Stefka Ammon, „Simultan Installation Lab/mmtt“, Cécile Belmont, „Letter am Steinplatz“, Stephanie Hanna, „Ein öffentlicher Traum“

skyline – Andrea Böning

Tänzer von Marzahn – Ulrich Vogl

FREIH(Z)EIT FORUM MARZAHN

Typ Krone – Monika Goetz

Tanz das Freizeitforum – Sebastian Gräfe

SKRIPT – Ricarda Mieth

Standortbestimmung – Rolf Giegold

Das Freizeit Forum Marzahn (FFM) ist seit seiner Eröffnung im Jahr 1990 ein wichtiges Zentrum für kulturelle, soziale und sportliche Aktivitäten im Bereich der Marzahner Promenade, inmitten der Großsiedlung Marzahn gelegen. Das Gebäude vereint Jugendklub, Schwimmhalle, Kegelbahn, Sporthalle, Bibliothek, großen Festsaal sowie Studiobühne.

Der im Jahr 1985 begonnene Bau des Entwurfskollektivs um Wolf Rüdiger Eisentraut gehört zu jenen, in den architekturhistorischen Debatten unterschätzten und gerne übersehenen herausragenden Architekturen der späten DDR.

Fast dreißig Jahre nach der Baufertigstellung des FFM finden aktuell umfangreiche energetische und technische Sanierungsmaßnahmen statt. Im Zuge dieser Arbeiten soll der Dachbereich zu einem öffentlich nutzbaren Ort mit neuem Lesegarten für die Bibliothek und Tanzfläche im Anschluss an die Studiobühne werden.

Durch das Bezirksamt Marzahn und das Land Berlin wurde im April 2018 ein nichtoffener, einphasiger, anonymer Kunstwettbewerb ausgelobt. Grundlage dafür bildete ein vorgeschaltetes berlinweit offenes nicht anonymes Bewerbungsverfahren, bei dem durch eine Auswahlkommission sechs Künstler zum Wettbewerb eingeladen wurden.

Ziel des Wettbewerbs war es ein künstlerisches Konzept zu finden, welches sich mit der „besonderen sozialen, politischen und kulturellen Bedeutung des FFM“ auseinandersetzt. Der Auslober verwies auf aktuelle „Fragen der gesellschaftlichen Bedeutung von Freizeit in der postindustriellen Gegenwart und der Bildung von Gemeinschaft“.

Als künstlerische Arbeitsbereiche standen vor allem der künftige Dachgarten, die Fassade und auch die Foyerbereiche im Haus selbst zur Verfügung. Die sechs eingereichten Entwürfe gingen auf die verschiedenen Raumbereiche ein.

Typ Krone

Angelehnt an das Oktogon des architektonischen Grundrisses des großen Saals formt **Monika Goetz** ein Logo. Das vorgeschlagene Zeichen „Typ Krone“, eine circa 2 m hohe gelbe Krone mit roten Edelsteinen aus Vierkantrohr, soll auf dem Dach weit sichtbar installiert werden. Das künstlerische Konzept, ein Gebäude, das formal und konzeptionell durch und durch von der Idee des Sozialismus geprägt war, mit einem Herrschaftssymbol zu krönen, wurde von der Jury als sehr spannungsreich und anregend empfunden. Die Krone hat eine gestalterische Nähe zu Werbelogos und konkurriert mit ähnlichen Symbolen und Texten an der Fassade, das schwächt den künstlerischen Akt der Krönung, der als solcher in der Masse von Zeichen nur schwer auszumachen ist.

Standortbestimmung

Rolf Giegolds Attikabeschriftung „hier, nur hier“ aus 65 cm hohen blauen Leuchtbuchstaben, nimmt die Form anderer Fassadenbeschriftungen auf, die getroffene Aussage unterscheidet sich aber davon und hat eine andere Struktur. Die Ähnlichkeit zum Bestand und die gleichzeitige inhaltliche Neuprägung schien der Jury ein guter Ansatz. Die Nähe des Textes zu ähnlichen Aussagen in der Werbung erzeugt leider nicht den nötigen ironischen Abstand. Bei der Jury bestand die Befürchtung, dass durch den bejahenden Charakter des Werkes der künstlerische Erkenntniswert auf der Seite der Betrachter leidet.

skyline

Mit „skyline“ schlug **Andrea Böning** eine, von den umliegenden Wohnhochhäusern inspirierte Landschaft aus Sitz- und Liegeelementen für den neuen Dachbereich vor – eine Stadt im Kleinen. Das Spiel mit dem Maßstab und der ermöglichte Perspektivwechsel für die Nutzer haben das Potenzial, Bewusstsein für das Stadtbild zu fördern. Die Darstellung des Entwurfes täuscht aber über die wirklichen Platzverhältnisse auf dem Dachgarten hinweg und berücksichtigt blickversperrende technische Aufbauten und Pergolen nicht. Der für das Werk wichtige Bezug von Gebäuden im Hintergrund zum Kunstwerk im Vordergrund stellt sich so nur bedingt her.

Tanz das Freizeitforum

Sebastian Gräfe verfolgt mit „Tanz das Freizeitforum“ einen spielerischen Ansatz. Er möchte mit fünf Bodendiagrammen mit Schritten für Solo-, Paar- und Kreistänze, Besucher zu Interaktion mit Raum und Architektur animieren. Honoriert wurde sowohl der räumliche Ansatz als auch die Wahl und Verteilung der Standorte. Skeptisch war die Jury gegenüber dem gewählten Material und dessen dauerhaften ästhetischen Qualitäten. Zudem wurde ein konzeptioneller Ansatz vermisst, der über den konkreten Ort und die Aktion hinausweist und dauerhaft wirkt.

SKRIPT

Die Worte Freizeit und Freiheit unterscheidet nur ein Buchstabe. **Ricarda Mieth** hat Z und H zu einem einzigen Zeichen kombiniert und lässt es permanent rotieren. Die gelbe Leuchtschrift wird als permanentes Bühnenbild auf einer bestehenden kleinen Bühne im Innenhof inszeniert. Das Spiel mit „Freiheit“ und „Freizeit“ und deren periodische Verzerrung, Vermischung und Entmischung entfaltet sowohl konzeptionelle als auch formale Kraft. Das Thema des Hauses wird aufgegriffen und in der Kombination der beiden Schlagworte in Verbindung gebracht mit sozial- und arbeitspolitischen Themen. Das gelingt in einer offenen, distanzierten, nicht belehrenden Art. Das Kunstwerk ist präzise verortet und weist gleichzeitig hinaus auf aktuelle und zukünftige gesellschaftliche Problemfelder.

Tänzer von Marzahn

Mit „Tänzer von Marzahn“ schlägt **Ulrich Vogl** auf dem Dach des Hauses eine 9 m hohe abgespannte Konstruktion vor. Durch ein Gewicht ausbalanciert, soll sich eine Tänzerfigur auf einem Stahlseil frei bewegen. Die Jury sieht die hohen Aufbauten ambivalent. Die Arbeit bleibt durch ihre affirmative, naive Art am bloßen kinetischen Effekt haften. Es bestehen viele offene technische Fragen und grundlegende Zweifel der Realisierbarkeit innerhalb des Wettbewerbsbudgets.

Insgesamt ist gegenüber dem Auslober zu würdigen, dass bei einer mittelgroßen Sanierung ein weitgehend offener Wettbewerb für Kunst am Bau stattgefunden hat. Er war geprägt von der eng gefassten Vorgabe der Auslobung. Mit dem Wunsch „Wirkung vornehmlich nach außen gerichtet“, der Standortpräferenz von „Dach- und Fassadenbereichen“ und anderen implizit formulierten Anforderungen, waren Wunsch und Budget des Wettbewerbs eher im Ungleichgewicht. Das provozierte unsicher aufgestellte Kostenkalkulationen der Künstler*innen. Bis zum Juryentscheid war der zukünftige Umgang mit der Fassade, die Teil des Wettbewerbsbereiches war, nicht geklärt. Sowohl der aktuelle Wildwuchs lokaler Werbung als auch eine, durch Corporate Design „bereinigte“ Fassade, wären künstlerische Ansatzpunkte gewesen, nicht aber die unbestimmte Ausgangssituation wie im Wettbewerb.

Mit SKRIPT von Ricarda Mieth wurde ein Konzept gefunden und prämiert, welches sich am Rande der Auslobung entlangtastend, eine konzeptionelle und räumliche „Nische“ gefunden hat und diese konsequent auslotet.

Für den Auslober ist es fast unmöglich, Potenziale von Orten vorauszuspüren und dabei nicht eigenen vorgefertigten Bildern zu folgen. Was bleibt ist die Hoffnung auf offene Auslobungen und das Vertrauen in die Künstler, in ihre Ideen und die Fähigkeit, Orte auszuwählen und künstlerisch zu gestalten.

Candy Lenk
Künstler

Preisgerichtssitzung: 18. Juli 2018
Auslober*in: Bezirksamt Marzahn-Hellersdorf von Berlin
Wettbewerbsart: nicht offener Wettbewerb mit vorgeschaltetem Berlinweit offenen Bewerbungsverfahren
Anzahl der Bewerber*innen: 56
Wettbewerbsteilnehmer*innen: Andrea Böning, Rolf Giegold, Monika Goetz, Sebastian Gräfe, Ricarda Mieth, Ulrich Vogl
Realisierungsbetrag: 31.600 Euro
Aufwandsentschädigung: 700 Euro
Verfahrenskosten: 6.400 Euro
Fachpreisrichter*innen: Christiane Dellbrügge (Vorsitz), Josefine Günschel, Seraphina Lenz, Candy Lenk
Sachpreisrichter*innen: Gordon Lemm (Bezirksstadtrat für Schule, Sport, Jugend und Familie), Wolf Rüdiger Eisentraut (Architekt), Miroslaw Filzek (Freizeitforum Marzahn)
Koordination/Vorprüfung: Mareike Lemme
Ausführungsempfehlung zugunsten von: Ricarda Mieth, „SKRIPT“

EPHEMERE KUNST FÜR DIE RATHAUS-GALERIE IN LICHTENBERG

„Im Herbst wird das Laub auf dem Boden beleuchtet und im Winter leuchtet der Schnee.“
Anne Boissel in ihrem Entwurfsbericht

Für den Eingangsbereich der rk-Galerie für zeitgenössische Kunst an der Möllendorffstraße in Lichtenberg wird ein Werk gesucht, das die Menschen auf die Galerie aufmerksam macht. Sie befindet sich im Souterrain des Rathauses Lichtenberg, einem neogotischen Backsteingebäude vom Ende des 19. Jahrhunderts. In den fast 300 qm großen Ausstellungsräumen finden jährlich fünf bis sechs Kunstpräsentationen statt.

Als mögliche Flächen für Kunst am Bau wurden die Fassade unmittelbar am Eingang der Galerie sowie eine Bodenfläche von 2,50 x 3 m in der Reihe neben den Fahrradständern zwischen Geh- und Radweg freigegeben. Die gesuchte Arbeit muss den Spagat zwischen dienendem, für den Ort werbendem Kunstwerk und der nichtfunktionalisierbaren Autonomie der Bildenden Kunst schaffen – eine Herausforderung, die jeder Kunst am Bau-Wettbewerb mit sich bringt! Für die Ausgestaltung der Flächen vor der rk-Galerie initiierte das Bezirksamt Lichtenberg einen Wettbewerb für Kunst am Bau und lud anschließend fünf Künstler*innen ein. Es war kein anonymer Wettbewerb, jede/r Künstler*in hatte eine halbe Stunde Zeit, seine/ihre Arbeit persönlich vorzustellen und Fragen der Jury zu beantworten.

Beim Vergleich von anonymen Wettbewerbsverfahren mit diesem nicht-anonymen Verfahren plädiere ich persönlich eindeutig für ersteres, da hier rein die Werke betrachtet und bewertet werden und nicht die Präsentation, Künstler*innenpersönlichkeit etc. Denn am Ende muss ohnehin das Kunstwerk alleine bestehen, ohne die Worte der Künstler*innen.

Tina Born – „Trigger“ Tina Born bezieht sich mit ihrem Entwurf auf den Ort neben den Fahrradständern. Es handelt sich um eine lebensgroße, schwarze Silhouette eines sich im Sprung befindlichen Pferdes über drei Hindernisse. Diese sind in Form von Metallbügeln in U-Profilen im Boden verankert, wobei nur der erste mit der Figur verbunden ist und die folgenden als Fahrradständer genutzt werden können.

Die Pferdefigur ist einem Scherenschnitt vergleichbar, gegen die Fahrtrichtung gesetzt, aus 1 cm dickem Stahlblech konzipiert und misst ca. 3 Meter in der Länge und 2 Meter in der Breite.

Als positiv erachtete die Jury den humorvollen Umgang mit den Fahrradständern. Bedenken äußerte sie dagegen zu Materialeinsatz und Austauschbarkeit sowie zum fehlenden thematischen Bezug zur Galerie.

Chistiane ten Hoevel – „Ratskeller – Artskeller“ Christiane ten Hoevel entwarf einen 6 Meter hohen, vertikalen Mast. Von der Straßenseite aus betrachtet steht dort in hell-blauer Schrift „Artskeller“ und vom Rathaus aus gesehen in roter Schrift „Ratskeller“ geschrieben. Die Farben sind auf das Ziegelrot des Rathauses und das Blau des Himmels abgestimmt, die Buchstaben messen 20 x 4 cm, die Typografie ist nicht näher benannt. Der Entwurf sieht außerdem vor, die Vitrinen neben dem Galerie-Eingang „Himmelblau“ zu färben.

Das Wortspiel wurde von der Jury sehr gelobt und als originell gewürdigt. Allerdings empfand sie den Bodenbereich um die Galerie sowie den vertikalen Luftraum mit Fahnenmasten und Laternen als bereits sehr angefüllt und den Entwurf am Standort als zu dominant und schwer lesbar. Zudem beanstandete die Jury, dass sich das Werk nicht kritisch mit dem Ort auseinandersetzt, sondern zu gebrauchsorientiert wirkt.

Anne Boissel Die unbetitelte Arbeit von Anne Boissel besteht aus drei Elementen, die mit dem Medium Licht linear, flächig und räumlich agieren. Als erstes Element wird im Blendfenster über der Galerie-Eingangstür ein beidseitig hinterleuchtetes Quadrat als Umrisslinie montiert, das quer zum Gehweg steht und dadurch für Passanten aus beiden Richtungen weithin sichtbar ist. Das leere Quadrat fungiert als Rahmen und zeigt Ausschnitte des Um- und Luftraumes. Der zweite Teil des Entwurfs sieht vor, den Treppenbereich der Galerie zu einer „Licht-Schleuse“ zu machen, die nach Außen strahlt. Das dritte Element ist ein auf die Bodenfläche vor dem Eingang projiziertes leuchtendes Quadrat. Besucher und die Umwelt verändern das Bild, es entstehen Fehlstellen und neue Formen.

Die Jury wertete den Entwurf als sehr reduziert und zurückhaltend, was als Stärke zu verstehen ist. Der Umgang mit dem Gebäude wirkt sehr fein und einfühlsam, seine Strukturen und Proportionen werden gut ins Kunstwerk aufgenommen. Beanstandet wurde, dass es Lichtverhältnisse geben könnte, in denen die Arbeit nicht stark auffallen wird. Als einziges Konzept von den fünf eingereichten inszeniert dieses den Eingangsbereich der Galerie. Es lebt von der Klarheit und Poetik des Raumes, bekam daher den ersten Platz und wurde zur Realisierung empfohlen.

Thorsten Goldberg Früher hatte der Ort vor der Galerie Repräsentationsfunktion und leitete zum Rathaus. Heute dagegen prägen Straßenbahn und Haltestellen, Ampelanlagen, Eisenpoller, Absperrungen, Lichtmasten, Verkehrsschilder und -zeichen den Platz. Daher beschreibt Thorsten Goldberg den Wettbewerbsbereich als eindeutigen Verkehrsort und möchte in diese bereits sehr gedrängte Situation kein weiteres Gestaltungsmittel einfügen. Einzig der Boden erscheint ihm als geeigneter Ort für ein Werk und so schlägt er eine erhöhte Fläche von 5 qm in Sitzhöhe vor – eine räumliche Markierung zum Stehen, Sitzen, als Ort für Interaktionen, als Aussichtsplattform. Das Podest ist massiv aus Klinker gebaut, nach unten abgetreppt und an der Oberseite gering gewölbt.

Die Jury wertete positiv, dass diese erhöhte Fläche ein Begegnungsort sein kann und offen für unterschiedlichste Kunstformen ist – die Galerie kann nach Außen getragen werden. Andererseits hat das Podest keinen direkten Bezug zur Galerie, könnte als Stadtmobiliar wahrgenommen werden und möglicherweise eine Unfallquelle für Radfahrer darstellen. Die Jury sprach diesem Entwurf den zweiten Platz zu.

Daniel Seiple – „Der Bär“ Ein lebensgroßer Bär aus Eichenholz geschnitzt mit erhobener Faust und gesenktem Kopf soll als Wahrzeichen und Symbol den Rathausplatz besetzen. Den Boden um die Skulptur bilden kleine Kiesel. Daniel Seiple sieht vor, den Bären nicht selbst zu schnitzen, sondern ihn in Auftrag zu geben.

Die Jury würdigte den leichten Zugang aller Generationen zum Werk, doch könnte es auch sehr bedrohlich wirken. Negativ beurteilt wurde, dass die eigene Handschrift des Künstlers nicht sichtbar ist, wenn der Bär eine Auftragsarbeit darstellt. Zudem findet keine wirkliche Auseinandersetzung mit der Galerie oder dem Ort statt und auch historisch betrachtet passt der Bär nicht nach Lichtenberg.

Die Jury-Diskussion behandelte die Themen Außenwirkung, Strahlkraft und Bezug zur rk-Galerie. Eine Außenwirkung ist bei allen Entwürfen gegeben. Einen direkten Bezug zur Galerie sah die Jury nach der zweiten Wertungsrunde am stärksten im dreiteiligen Licht-Entwurf von Anne Boissel und im Podest von Thorsten Goldberg verwirklicht. Nach weiterem Austausch konnten das lineare Licht-Zeichen über der Galerie-Eingangstür, die Licht-Fläche auf dem Pflaster sowie der nach außen strahlende Lichtraum am Galerie-Eingang die meisten Stimmen für sich gewinnen. Ausschlaggebend waren dabei die Gesamtkonzeption und die Sensibilität hinsichtlich der Ortsbezogenheit des Kunstwerks an diesem sehr stark angefüllten Platz. Das Podest in Form eines massiven 5 qm großen Kasten steht im Widerspruch mit dem Gedanken, den Ort nicht noch weiter bestücken zu wollen. Doch die Idee einer Plattform für temporäre Kunst, Performance, Aktionskunst direkt am Eingang der Galerie überzeugte den Auslober. Da sich die beiden Arbeiten nicht ausschließen, sondern vielmehr ergänzen würden, wird dem Bezirk Lichtenberg von der Jury empfohlen, zu prüfen, ob Thorsten Goldbergs Entwurf zusätzlich realisiert werden könne und dafür weitere Mittel zur Verfügung stünden.

Entgegen dem üblichen Gedanken bei Konzepten für „Kunst am Bau“ oder „Kunst im öffentlichen Raum“, den Orten immer etwas hinzuzufügen, fände ich es spannend, Entwürfe zu realisieren, die etwas aus dem öffentlichen Raum wieder wegnehmen, entfernen. Andreas Siekmann hat es uns bei „Skulptur Projekte Münster 2007“ vorgemacht. Im Kampf gegen die Privatisierung von Städten hat er einen Press-Container mit Figuren bestückt und sie zerstören lassen, so wie diesen Buddybär, der zur Preisrichtersitzung noch vor dem Rathaus platziert war und nun hoffentlich in einem privaten Garten steht.

Wir brauchen wieder Luft zum Atmen und Raum, in die Weite zu sehen! Ich plädiere dafür, mehr temporäre Kunstwerke, Zeit-Skulpturen, zeitbasierte Arbeiten, Happenings als „Kunst am Bau“ einzuladen und zur Realisierung zu empfehlen! Vielleicht werden sie dann nicht nur einmalig aufgeführt, sondern jedes Jahr, wie zu einem Jahrestag, über einen Zeitraum von etwa zehn Jahren.

Katrin Wegemann
Bildhauerin, Fachpreisrichterin

Preisgerichtssitzung: 22. August 2018
Auslober: Bezirksamt Lichtenberg von Berlin
Wettbewerbsart: Nicht offener Kunstwettbewerb
Wettbewerbsteilnehmer*innen: Anne Boissel, Tina Born, Thorsten Goldberg, Daniel Seiple, Christiane ten Hoevel
Realisierungsbetrag: 19.450 Euro
Entwurfshonorar: 1.000 Euro
Verfahrenskosten: ca. 7.000 Euro
Fachpreisrichter*innen: Ruben Aubrecht, Katrin Glanz (Vorsitz), Katrin Wegener, Wolf von Waldow
Ständig stellvertredende Fachpreisrichter*in: Jenny Brockmann
Sachpreisrichter*innen: Michael Grunst (Bezirksbürgermeister), Silvia Eschrich (Galerieleiterin), Ina Bergmann (Untere Denkmalschutzbehörde)
Vorprüfung: Katrin Röseler-Soult
Ausführungsempfehlung zugunsten von: Anne Boissel

GEISTESBLITZ VERSUS BRANDSCHUTZ UND UNFALLKASSE

Ein kurzer Bericht über eine intensive Auseinandersetzung

Es handelte sich hier um einen nichtoffenen Kunstwettbewerb im Rahmen der Grundinstandsetzung des Schulgebäudes und der Sporthalle sowie eines Neubaues für eine Grundschule im Bezirk Lichtenberg in der Paul-Junius-Straße 69.

Die bestehenden Gebäude, eine Schule des Typs SK 68 Berlin und eine Turnhalle des Typs SK/KT, wurden Mitte der 1970er Jahre im Zentrum eines gleichzeitig entstandenen Wohngebietes im Bezirk Lichtenberg errichtet. Sie sind weitgehend unsaniert. Zur Deckung des verbleibenden Flächendefizits des Hauses und seiner Geschosse ist ein 5-geschossiger Anbau geplant. Der neue Schulstandort an der Paul-Junius-Straße soll zukünftig eine „Schule für Alle“ werden. Der Standort grenzt unmittelbar an den Park am Fennpfuhl mit gleichnamigem See. Direkte Nachbargebäude sind Erziehungs- und Bildungseinrichtungen, gegenüber befindet sich eine Wohn- und Geschäftsbebauung.

Für den Wettbewerb wurde kein Thema vorgegeben, die Entwürfe sollten sich mit den räumlichen und architektonischen sowie den sozialen Dimensionen und Situationen des Ortes befassen. Als Bereiche für Kunst am Bau ausgeschlossen waren das Dach der Gebäude, die Fassade und Flucht- beziehungsweise Rettungswege.

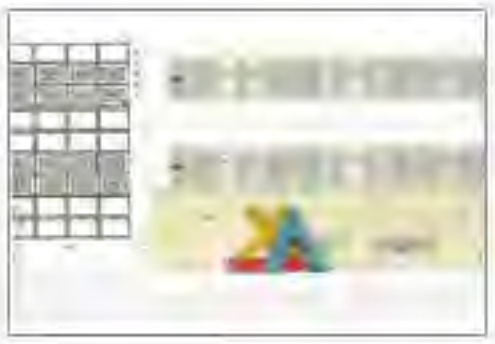
Alle eingeladenen Künstler*innen haben am Wettbewerb teilgenommen. Ebenso wurden alle Entwürfe nach der Vorprüfung von der Jury zur Wertung zugelassen. Nach der Vorstellung der Entwürfe durch die Vorprüferin wurden die unterschiedlichen Ideen und Vorhaben der eingeladenen Künstler*innen deutlich.

Folgende Projekte standen somit zur Diskussion:

Fahnenmast, eine Arbeit für den Außenraum von Barbara Breitenfellner, stellt ein partizipatives Projekt dar, das als Orientierungs- und Identifikationspunkt für die Schule dienen soll. Fünf Fahnenmasten werden mit Fahnen bestückt, die in einem Workshop mit der Künstlerin gestaltet werden sollen. Als Grundlage dienen Träume, die von den Kindern collagiert, gezeichnet und gemalt werden und anschließend auf die Polyesterfahnen gedruckt werden. Die Einbeziehung der Kinder in den Prozess wurde sehr begrüßt. Die bewegten Fahnen stellen ein lebendiges Bild für die Außenwirkung der Schule dar. Der von der Künstlerin ausgewählte Text als inhaltliche Vorgabe zu diesem Projekt wird jedoch kritisch gesehen. Die konkrete Art der Umsetzung wird nur angedeutet und nicht näher erläutert.

Fachpreisrichter*innen. Allerdings gibt es an dieser Stelle bereits Einwände hinsichtlich des Brandschutzes. Es stellt sich die Frage, inwieweit eine Brandschutzbeschichtung die feine Oberflächenqualität der Arbeit beeinträchtigen würde.

Auch die Frage nach der Beständigkeit gegen Vandalismus wird aufgeworfen.



Eine 2 m hohe Pyramide ineinander verschobener Buchstaben für den Außenraum mit einer Fortsetzung im Innenraum stellt der Entwurf **O.T.(AXZ&UI)** von Beate Maria Wörz dar. Die Buchstaben mit an den drei Grundfarben angelehnter Farbigkeit sind von der Straße aus gut sichtbar und markieren diesen Ort deutlich als Schule. Für den Innenbereich ist das Haiku UI vorgeschlagen, welches aus 17 Buchstaben des lateinischen Alphabetes besteht und als veränderbares Wandbild dienen soll. Zunächst besticht die Einfachheit und Klarheit der Lösung. Die Idee der Partizipation, mit den beweglichen Buchstaben im Innenraum zu spielen, überzeugt ebenfalls. Allerdings zeigt der Entwurf Schwächen in der skizzierten Darstellung der Buchstabenanordnung für den Außenbereich. Darüber hinaus wirkt die Außenskulptur ein wenig konventionell.

Schulplatte von Volker Andresen ist ein minimalistischer, im Maßstab 1:10 verkleinerter Nachbau eines Typenhauses Berlin SK, der von 1978 bis 1983 gebaut wurde.

Ein abstrahierter Betonguss dient als Referenz für Baugeschichte und nimmt deutlich Bezug zum Gebäude, vor dem dieser wie ein Modell platziert werden soll. Diese minimalistisch gehaltene Außenskulptur soll dazu einladen, von den Kindern erklommen zu werden. Die Skulptur überzeugt in ihrer Klarheit und bildhauerischen Qualität. Wenn auch die Größe ein ansprechendes Verhältnis zum Gebäude einnimmt, scheint sie allerdings für die Kinder nicht unbedingt erzwingbar. Problematisch ist auch der Pflanzenwuchs, der im Laufe der Jahre die Skulptur verdecken und somit die angestrebte Außenwirkung beeinträchtigen würde.

Lichtenberg-Figur von Anna Kubelik ist die einzige Arbeit, die für den Innenraum konzipiert ist. Sie bezieht sich auf ein physikalisches Phänomen, das nach dem Namensvetter des Bezirks, dem Physiker Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799), benannt ist. Die ästhetische Form, die in der Natur eine Art Muster für Phänomene wie Blitze, Gewässerverästelungen oder Neuronen darstellt, soll als Relief an der Eingangswand des Foyers installiert werden. Dieses Relief aus recycelten Büchern des Schulbestandes soll ähnlich topografischer Karten in farbigen Abstufungen gestaltet werden. Die Blitzform des Reliefs stellt ein Naturphänomen dar und kann gleichzeitig als ein Symbol für den Geistesblitz gelesen werden. Die hohe ästhetische Qualität und die formale Umsetzung der Idee überzeugen vor allem die

Paul, Skulpturen auf dem Schulhof und eine Figur im Schulgebäude, ist eine poetische Arbeit von Anna Maria Gawronski, die auf die kleinen Besucher der Schule eingeht und eine partizipativ spielerische Idee aufnimmt. Auf dem Schulhof und im Innenbereich sollen 14 aus Bronze nachgebildete und unterschiedlich große Maulwurfshügel im Maßstab 1:1 installiert werden. Dazu gibt es einen Bronzemaulwurf, der den Namen Paul tragen soll, der sich an den Namensgeber der Straße orientiert, an der die Schule liegt. Der Maulwurf wird im Schulgebäude versteckt und kann von den Kindern gesucht werden.

Der Witz und die Einfachheit der Arbeit überzeugen. Auch die bildhauerische Qualität und die Verwendung von Bronze in diesem Zusammenhang werden geschätzt.

Das Problem allerdings ist die potenzielle Verletzungsgefahr für die Kinder.

Die Maulwurfshügel sind gefährliche Hindernisse im Innen- und Außenraum. Ein Konflikt mit den Sicherheitsvorgaben der Unfallkasse ist hier unvermeidbar.

Nach dem ersten Wertungsrundgang und kontroversen Diskussionen über die einzelnen Arbeiten kommt es zu einer Rückholrunde, die dazu führte, dass die Projekte **Schulplatte, Lichtenberg-Figur** und **O.T.(AXZ&UI)** weiter zur Diskussion standen.

Das Projekt **Paul**, das vor allem von den Fachpreisrichter*innen aus künstlerischer Sicht sehr geschätzt wurde, schied auch aufgrund der hohen Unfallgefahr aus.

Im weiteren Verlauf der Sitzung bestimmten mehr und mehr die Themen Unfallgefahr und Brandschutz die Diskussion. Unter Berücksichtigung des Verlaufes der Wertungsrunden und im Vergleich zu den übrigen Entwürfen konnte letztlich ein Beitrag die kritischen Fachpreisrichter überzeugen.

Die **Lichtenberg Figur** war als künstlerisches Werk vielschichtig und durch Form- und Materialwahl trotz ihrer Komplexität sehr sinnlich. Allerdings müssen Brandschutzbestimmungen eingehalten werden. Die nun folgende Auseinandersetzung war von der Frage bestimmt, wie sehr die Arbeit der Künstlerin durch Brandschutzmaßnahmen verändert wird und inwieweit diese die künstlerische Qualität beeinträchtigen würde. Letztendlich einigte sich die Jury auf eine Empfehlung, die mit dem Vorschlag an die Künstlerin verbunden war, den Standort der Arbeit zu überdenken, um so dem Brandschutz gerecht zu werden, oder eine geeignete Möglichkeit zu finden, das geplante Relief unbrennbar zu machen.

An dieser intensiven Auseinandersetzung der Sach- und Fachpreisrichter zeigte sich, wie sehr ein Entwurf, der aus künstlerischer Sicht Zustimmung findet, durch Modifikationen, die baurechtlich gefordert werden, unter Umständen so stark leidet, dass das Werk am Ende weit vom ursprünglichen Entwurf entfernt ist und nur noch einen großen Kompromiss an künstlerischer Qualität darstellt.

Die Anforderungen, die an ein Kunstwerk am Bau gestellt werden, sind vielschichtig und anspruchsvoll. Dies hat diese Jury sicherlich gezeigt. Im Vabanquespiel zwischen architektonischer Vorgabe, baurechtlichen Anforderungen, finanziellen Möglichkeiten und künstlerischem Anspruch dürfen natürlich auch die Nutzer*innen der Gebäude nicht vergessen werden. Vor diesem Hintergrund muss die Kunst am Bau gesehen werden.

Tom Früchtl
Künstler

Preisgerichtssitzung: 24. Januar 2019
Auslober: Bezirk Lichtenberg von Berlin
Wettbewerbsart: Nicht offener einphasiger Wettbewerb
Wettbewerbsteilnehmer*innen: Volker Andresen, Barbara Breitenfellner, Anna Maria Gawronski, Anna Kubelik, Beate Maria Wörz
Realisierungsbetrag: 59.300 Euro
Aufwandsentschädigung: 1.500 Euro
Wettbewerbskosten: 11.700 Euro
Fachpreisrichter*innen: Cécile Belmont, Stephanie Hanna (Vorsitz), Stephan Kurr, Henrik Schrat
Sachpreisrichter*innen: Wilfried Nünthel (Bezirksstadtrat für Schule, Sport, Öffentliche Ordnung, Umwelt und Verkehr), Diethild Tessin (Leiterin Facility Management), Doris Gruber (Architektin)
Ständig anwesender stellvertretender Fachpreisrichter: Tom Früchtl
Vorprüfung: Stefka Ammon
Ausführungsempfehlung zugunsten von: Anna Kubelik „Lichtenberg-Figur“

DEMOKRATISCH DENKEN LERNEN

Zum Kunstwettbewerb der Lew-Tolstoi-Schule

Zur Sensibilisierung für andere Kulturen und demokratisches Denken sollen die Schüler*innen der Europaschule Lew-Tolstoi-Schule erzogen werden. Der zweisprachige Unterricht (Deutsch/Russisch) beginnt schon in der 1. Klasse und soll die Kinder mit begleitenden kulturellen Aktivitäten auf ein zusammen wachsendes Europa vorbereiten. Die bikulturelle Erziehung versteht sich als Statement gegen jede Form der Fremdenfeindlichkeit: In jeder Klasse wachsen Schüler*innen verschiedener Nationen mit unterschiedlichen Muttersprachen auf. Das Leitbild der Lew-Tolstoi-Schule orientiert sich an der Persönlichkeit von Lew Tolstoi (1828 bis 1910), einem der bedeutendsten Literaten und Intellektuellen des 19. Jahrhunderts. Der Schriftsteller setzte sich aktiv für gesellschaftliche Belange ein. Er gehörte zu den einflussreichsten Pädagogen seiner Zeit. Selbst in einer Adelsfamilie geboren, antwortete er mit harscher Kritik auf die hedonistische Lebensweise von Adel und Bürgertum. Aber auch sozialistischen Ideen konnte er nichts abgewinnen. Gewaltlosigkeit, Nächstenliebe, Besitzlosigkeit und Tugendhaftigkeit setzte Tolstoi gegen die politische Unterdrückung im Zarenreich, aber auch gegen den materialistischen Fortschrittsglauben des Westens. Durch sein Engagement und den Willen, persönliche und gesellschaftliche Hindernisse zu überwinden, hat er Maßstäbe gesetzt, die für die Schule richtungsweisend sind. Die Grundschule ist Heimat für viele in Berlin lebende deutsch-russische Familien geworden. Sie befindet sich im Ortsteil Karlshorst und soll in eine vollständige Vierzügigkeit überführt werden. Daher wird der vorhandene SK-Bau, Typ 38 Berlin, Baujahr 1967 teilumgebaut und durch einen Anbau erweitert. Die Aufenthalts- und Sportaußenflächen werden im Rahmen der Baumaßnahme ebenfalls neu gestaltet. Das Schulgrundstück befindet sich in einem Umfeld, das überwiegend durch Wohnnutzung geprägt ist. Im Rahmen der Schulerweiterung ist vom Land Berlin, vertreten durch das Bezirksamt Berlin-Lichtenberg, ein nicht offener Kunst am Bau Wettbewerb ausgelobt worden, zu dem die fünf Künstler*innen Susken Rosenthal, Sven Kalden, Martin Keil, Katrin Wegemann und Karsten Födinger eingeladen wurden. Ein Thema wurde für den Kunstwettbewerb nicht vorgegeben. Die Aufgabe bestand vielmehr darin, dass sich die Kunst am Bau mit den räumlichen, architektonischen und sozialen Dimensionen der Schule befasst. Mögliche Bezugspunkte konnten also der Standort sein, das zweisprachige Bildungskonzept, die Erziehung zu kultureller Offenheit und Toleranz und/oder das Gebäudeensemble.

Der Entwurf **„Wie viel Himmel braucht der Mensch?“** von **Karsten Födinger** bezieht sich mit drei skulpturalen Säulen im Eingangshof des Schulbaus zur Architektur- und Kunstgeschichte sowie der Lehre auf den Namenspatron Lew Tolstoi. Die drei Säulen bestehen jeweils aus einem Betonsockel, auf dem spezifische Betonformsteine aufgemauert werden. Diese Betonformsteine – auch durchbruchplastische Elemente genannt – wurden in der DDR entwickelt, um die Dimensionen und Materialität von Mauern zu durchbrechen. Die geometrisch geformten Betonfertigteile bilden durch die Zusammenstellung vieler Einzelteile komplexe plastische Raumgefüge. Karsten Födinger schlägt vor, die ornamentalen Formen mit ihren Hohlräumen und der Lichtdurchlässigkeit auch als Nistkästen nutzbar zu machen. Das Ornament selbst wird in eine Art Hochhaus für Vögel überführt, die Steine zur Wohneinheit. Sein Konzept sieht eine Phase der Recherche vor, in der die genaue Form der Fertigbausteine gefunden werden soll und anhand einer biologischen Potentialanalyse die passenden Vorrichtungen für das Nisten der Vögel ermittelt werden können. Dabei sollen nicht alle Betonsteine bearbeitet werden, um die ursprüngliche Form sichtbar zu machen und den lichtdurchlässigen Charakter zu erhalten.

Die Jury lobt die Ästhetik des Entwurfes und den Bezug zur Architektur. Stark ist auch der kunstgeschichtliche Bezug durch die Aktualisierung der Tradition von Zaunelementen in der DDR. Die Skulptur wird durch die Nutzung der Vögel auch in ihrem Umraum betont und macht die Partizipation durch Schüler*innen möglich, wodurch sich eine Beziehung zur naturverbundenen Pädagogik Tolstois ergibt. Bedenken bestanden allerdings darin, ob sich Vögel bei dem großen Baumbestand die Skulpturen zu nutze machen würden. Nach Meinung des Preisgerichts könnte die Skulptur auch ohne die Nutzung der Vögel funktionieren. Nur bleibt dann die Frage, wie der Entwurf nach der Recherchephase tatsächlich aussehen würde. Die Darstellung überzeugt als gelungener Entwurf, der in den Grundelementen einen Bezug zur Architektur aufnimmt und keine formale Veränderung mehr nötig erscheinen lässt.

Auch der Entwurf **„Tolstois Birkenschule“** von **Susken Rosenthal** stellt sich in den Bezug zu Tolstois naturverbundener Pädagogik, die sich in der von ihm gegründeten ersten freien Schule für Bauernkinder auf seinem bekannten Grundstück Jasnaja Poljana häufig im Freien abspielte. Der Entwurf stellt den Birkenwald als einen idealen Unterrichtsort für ungebundenes Denken im Sinne von Lew Tolstoi vor. Zu sehen ist der Birkenwald in Form eines ornamentalen Flachreliefs, das die gesamte Stirnwand der Mensa überzieht. Unzählige, amorphe Scheiben aus Edelstahl deuten die weißen Birkenrinden und die silbrigen Birkenblätter an. Sie bilden eine durchbrochene Gesamtfläche, die durch ihre Kleinteiligkeit und die reflektierende Metalloberfläche einen flirrenden, atmosphärischen Eindruck des Birkenwaldes vermitteln. Das Motiv des Waldes löst sich zur Decke hin auf und spielt mit dem Übergang von Figuration und Abstraktion. Der Untergrund ist in der gleichen Farbe wie die anderen Wände der Räume gehalten. Dadurch scheint das Motiv frei vor der Wand zu schweben.

Der Entwurf hat die Jury durch seine ästhetische Stärke und den Bezug zu Lew Tolstoi sehr überzeugt. Das Wandrelief schafft einen gelungenen Übergang von der Figuration des Waldes zur Abstraktion. Die Kunst verbindet sich eng mit der Architektur und lässt einen typisch russischen Natureindruck aufscheinen. Die Vertreter*innen der Schule finden sich in allen Aspekten des Entwurfes wieder. Die Arbeit spricht Kinder und Erwachsene gleichermaßen an und lässt zudem einen Bezug zu der Partnerschule in *Jasnaja Poljana* entstehen, die von Birkenwäldern umgeben ist.

Bedenken wird bei der Jury durch die Farbe und die Materialität ausgelöst. Das bisher angedachte Ockerbraun des architektonischen Farbkonzeptes findet sich im ganzen Haus wieder, wird aber als Hintergrundfarbe für das Wandrelief als unattraktiv empfunden. Es wird zudem die Befürchtung ausgesprochen, dass der Birkenwald nicht weiß sein wird, wie auf dem Entwurfsbild, sondern durch den gebürsteten Edelstahl ein anderer Eindruck entstehen könnte. Über die mögliche Wirkung des reflektierenden Materials wurde ausgiebig diskutiert.

Die Stirnwand der Mensa wird ebenfalls als Ort der Realisierung für den Entwurf **„Mir – die Welt, die uns bewegt”** von **Martin Keil** vorgesehen. Der Entwurf sieht ein partizipatorisches Projekt vor, mit dem die folgende Frage beantwortet werden soll: „Was bewegt die Menschen in einer sich ständig verändernden Welt, die sich wachsenden Gefahren und Ungleichheit, kriegerischen Auseinandersetzungen und Umweltzerstörung gegenübersehen? Schüler*innen der 5. und 6. Klasse sollen in Begleitung unterschiedlicher Fachlehrer das Thema in Form eines fach- und generationsübergreifenden Projektunterrichts bearbeiten. Dabei geht es auch um die Frage, was Schüler*innen aus der Vergangenheit lernen und wie sie sich ihre Zukunft vorstellen können. Welche Erlebnisse und Erfahrungen verbinden die Generationen der Eltern und Großeltern mit dem Begriff „Mir“? Die Ergebnisse der Recherche sollen in der Schule in Form einer Ausstellung präsentiert werden. Texte, Dokumente, Objekte und Fotos der Ausstellung werden anschließend von Martin Keil in Form einer künstlerischen Wandcollage auf Stahlplatten zusammengefügt und band-artig in einem stumpfen Winkel miteinander verbunden. Zusätzlich sollen die Dokumente in eine Zeitkapsel eingeschlossen und im Rahmen einer Baumpflanzaktion für nachkommende Generationen vergraben werden. Der Prozess wird durch Martin Keil initiiert, moderiert und visuell umgesetzt. Von der Jury gelobt wurde der große partizipative Anteil des Projektvorschlages und die Strukturierung zu einem Gesamtbild, das den Schüler*innen in Form eines materiellen Displays einen Raum zur Darstellung gibt. Als ästhetisches und bleibendes Endergebnis hat die Form des Displays die Jury jedoch nicht ausreichend überzeugt.

Mit dem Entwurf **„Raumstand/Neugier“** bezieht sich **Sven Kalden** auf Valentina Tereshkova, die erste Frau im Weltraum und ehemalige Namensgeberin der Schule, bevor sie nach Auflösung der DDR zur Lew Tolstoi Schule umbenannt wurde. Ausgangspunkt der Arbeit ist eine Fotografie von Valentina Tereshkova, welche 1963 entstand und sie kurz vor ihrem Weltraumflug zeigt. Das Photo bildet die Vorlage für eine halbplastische Nachbildung ihres Raumanzugs, welcher auf der Rückseite der Plastik offen bleibt und so das Hineintreten in die Figur erlaubt. Stellt sich ein Kind in den Aluminiumguss hinein, wird der Blick auf das Schulgebäude und damit auf die Silhouette von Valentina Tereshkovas Raumkapsel *Vostok 6* gelenkt, deren Umriss auf der Hausfassade zu sehen ist. Im Inneren der Kapsel ist der Schriftzug *Neugier* in russischer und deutscher Sprache zu lesen. Die Silhouette von der Raumkapsel entsteht durch das Überstreichen der roten Wand mit demselben Farbton wie er auch für die Fassade des Neubaus vorgesehen ist. Es bleibt ein 5 x 2 m großer Bereich ausgespart, der den Text und die Umrissform der *Vostok 6* nachbildet.

Das Zusammenspiel von Plastik und Wandmalerei wurde von der Jury außerordentlich gelobt. Auch der vielschichtige Perspektivwechsel in der Arbeit beeindruckt das Preisgericht, der sich nicht nur auf die Geschichte der Schule und ihrem Standort, sondern auch auf ein sich wandelndes Verhältnis von Mensch und Technik beziehen lässt. Die Arbeit verkörpert einen Pioniergeist, der jeder neuen Entdeckung zu Grunde liegt. Sie bietet den Lehrer*innen der Schule viele Themen und Anknüpfungspunkte, die künstlerische Aussage zu vermitteln. Kontrovers wird über den in sich gekehrten Ausdruck der Figur diskutiert, deren Gesichtsfeld durch die Andeutung des Helmes eher nach unten zeigt. Aber auch in diesem Aspekt überzeugt der Entwurf letztlich durch den subtilen Dialog, der durch die Innen- und Außenperspektive der Figur entsteht.

Katrin Wegemann sieht mit ihrem vorgeschlagenen Konzept **„Geschichten erzählen“** eine Wandgestaltung mit bemalten Glaskugeln vor, die sich auf Tolstois Pädagogik und seine Leidenschaft des Geschichten erzählens bezieht. Tolstoi zufolge besitzen Kinder ein viel stärker von Bildern, Farben und Tönen geprägtes unterbewusstes Denken als Erwachsene und die Auseinandersetzung mit Kindern sollte stets dort beginnen, wo sie mit ihrem Erfahrungsschatz anknüpfen können. Aus diesem Grund soll die künstlerische Arbeit auch durch eine Zusammenarbeit mit den Schüler*innen entstehen. Der Entwurf sieht von den Kindern bemalte Glaskugeln vor, die in die Wände eingelassen sind und wie eine Masse von Seifenblasen langsam von unten nach oben steigen. Es sollen Geschichten auf die Glaskugeln gemalt werden, die sinnbildlich als Gedankenblasen betrachtet werden können. Insgesamt besteht die Arbeit aus ca. 530 Glaskugeln mit einem Durchmesser von 3,5 cm und 6 cm, die auf die vorgesehenen Wände verteilt werden.

Von der Jury gelobt wird der partizipative Teil der Arbeit, in der viele Schüler*innen die Möglichkeit hätten, sich zu verewigen. Das schöne Bild der aufsteigenden Seifenblasen, die sich über mehrere Etagen verteilen, wirkt sehr ansprechend. Es wurde jedoch daran gezweifelt, ob die Größe der Glaskugeln genug Fläche für die Malerei von Geschichten bereithält. Im Gegensatz zur Entwurfsdarstellung würde sich bei einer möglichen Umsetzung kein monochromes Farbfeld ergeben, sondern ein sehr durchmischtes Bild.

In die engere Wahl kamen die Entwürfe „Tolstois Birkenschule“ von Susken Rosenthal und „Raumstand/Neugier“ von Sven Kalden. Beide Vorschläge stoßen im Preisgericht auf großen Anklang und werden inhaltlich gegenüber gestellt. Das Wandrelief von Susken Rosenthal besticht durch die zeitlose und ästhetische Präsenz des Birkenwaldes. Die Arbeit wird von den anwesenden Vertreter*innen der Schule besonders für ihre Sinnlichkeit und den Bezug zu Tolstoi favorisiert. Im Gegensatz zu der Arbeit „Raumstand/Neugier“ von Sven Kalden benötigt sie keine weitere gedankliche Vermittlung. Allerdings wird im Laufe der Diskussion auch immer wieder die Vielschichtigkeit des Entwurfes von Sven Kalden auffällig, und dass es durchaus eine große Qualität mit sich bringt, wenn die Kunst neben der emotionalen Wirkung auch eine gedankliche Auseinandersetzung bewirkt. Der Entwurf von Sven Kalden wirft mit dem Bezug zu Valentina Tereshkova einen reflexiven Blick auf die Geschichte und stellt gleichzeitig das Thema der Neugier und des Aufbruchs in einer elementaren Art und Weise zur Diskussion. Nach ausgiebiger Beratung über die unterschiedlichen Qualitäten der beiden Entwürfe hat sich das Preisgericht mit knapper Mehrheit für die Arbeit „Raumstand/Neugier“ von Sven Kalden entschieden. Fest steht, diese Arbeit muss sich erst angeeignet werden und benötigt dafür in jedem Fall die Unterstützung der Nutzer*innen. Diese war nicht gleich gegeben. Nach einer ersten Enttäuschung, dass die Wahl nicht auf „Tolstois Birkenschule“ von Susken Rosenthal gefallen ist, fand eine außerordentliche Schulkonferenz über die demokratisch entschiedene Realisierungsempfehlung statt. Bei dem Gesprächstermin konnte sich die Schule als Nutzer des Kunstwerks mit dem Künstler Sven Kalden und Vertreter*innen des Verfahrens auseinandersetzen, so dass die Entscheidung des Preisgerichtes und das zukünftige Kunstwerk für die Schule nachvollziehbar verbunden werden konnten. In diesem Sinne hat sich die Schule erneut der Überzeugung Tolstois angeschlossen, der einmal gesagt haben soll: „Von einem Kunstwerk zu sagen, daß es gut, aber für die meisten Menschen unverständlich ist, das ist so, als ob man von einer Speise sagt, sie sei sehr gut, die meisten Menschen könnten sie aber nicht essen.“ Es ist doch alles eine Frage der Vermittlung.

Katinka Theis
Künstlerin

Preisgerichtssitzung: 31. Januar 2019
Auslober*in: Bezirksamt Lichtenberg von Berlin
Wettbewerbsart: nicht offener einphasiger Wettbewerb
Wettbewerbsteilnehmer*innen: Karsten Födinger, Sven Kalden, Martin Keil, Susken Rosenthal, Katrin Wegemann
Realisierungsbetrag: 80.930 Euro
Aufwandsentschädigung: 1.500 Euro
Verfahrenskosten: 13.070 Euro
Fachpreisrichter*innen: Adib Fricke, Reiner Maria Matysik (Vorsitz), Ricarda Mieth, Christine Rusche
Sachpreisrichter*innen: Dietlind Tessin (Leiterin Facility Management), Helene Hartmann (Schulleitung), Sven Fröhlich (Architekt)
Ständig stellvertretende Preisrichter*in: Katinka Theis
Vorprüfung: Veronike Hinsberg
Ausführungsempfehlung zugunsten von: Sven Kalden: Raumstand/Neugier

PLUMP, HÄSSLICH UND BRUTAL...

... findet Jörg Johnen die Kunst im öffentlichen Raum in Berlin

Wilfried Fitzenreiter, Das Urteil des Paris, 1989

Genussvoll eröffnet der Autor und Herausgeber seinen 2018 erschienenen Band „Marmor für alle“ über die „Kunst im öffentlichen Raum in Berlin“ (Verlag Mitte/Rand UG Berlin, 280 Seiten, 28,90 Euro) mit einer Kritik an den Student*innen, die Ernst Gomringers Gedicht Avenidas für unzeitgemäß hielten. Doch sein eigener Zungenschlag unterscheidet sich davon wenig, etwa wenn der Autor Otto Herbert Hajek vorwirft, dass dieser „die neue Dimension der Kunst nicht begriffen hatte“. Napoleon konnte nicht einmal Fahrradfahren, Einstein nicht mit dem Smartphone umgehen!

Anstatt die Kunst im öffentlichen Raum von Berlin der interessierten Leser*in zu erschließen und in den jeweiligen örtlichen, räumlichen und historischen Kontext zu stellen, lautet der überwiegende Tenor gegenüber dem Vergangenen: Das ist von gestern und kann deshalb weg! Die im Vorwort angekündigte kunsthistorische Verortung und Bewertung findet ihren terminologischen Höhepunkt etwa in der Beschreibung: „plump, hässlich und brutal“. Auch das Adjektiv „veraltet“ gehört sicherlich nicht unbedingt zu den kunstwissenschaftlichen Grundbegriffen, ganz im Gegenteil. Dass ausgerechnet im Europäischen Kulturerbejahr 2018 ein solcher Band erscheint, ist fatal. Denn er verbaut den Blick darauf, dass die bestehende Kunst im öffentlichen Raum ein Teil unseres heutigen kulturellen Erbes darstellt. Als kulturelle Werte vorangegangener Generationen besitzt sie eine Bedeutung und bedarf einen dringlichen Schutz, einer angemessenen Pflege und Vermittlung. Denn die Kunst im öffentlichen Raum von heute ist das Kulturerbe von morgen. Auch diese Dimension der Kunst im öffentlichen Raum scheint der Autor „nicht begriffen“ zu haben.

Fast schon überflüssig zu erwähnen, sind die zahlreichen Fehler des Bandes, wenn plötzlich aus Friedrich Engels Lenin wird, wenn das KZ Dachau zum „Konzentrationslager Dessau“ wird, wenn aus 1995 das Jahr 1994 wird und so weiter. Verschreiber von Künstlernamen repräsentieren wohl auch deren Missachtung. Vor allem, was mit der DDR zu tun hat, wird undifferenziert abgewertet. Schon auf der ersten Seite wird die Parisgruppe von Wilfried Fitzenreiter als „Erotikkitsch an der Spree“ abgetan – der Bildhauer wird nicht einmal namentlich genannt; und Ludwig Engelhardt ist natürlich ein „regimetreuer Künstler“ gewesen. Aber auch prominente Westler*innen kommen nicht unbedingt besser weg, wenn etwa Joachim Schmettaus Weltkugelbrunnen zum „kaum

verdaulichen Klops“ wird oder Matschinsky-Denninghoffs Skulptur Berlin „eine gewisse Plumpheit“ und provinzielle Wirkung nachgesagt wird, ganz abgesehen davon, dass diese „generationsbedingt all die Umwälzungen und Diskurse“ der Minimal Art nicht aufgreifen konnten, sie waren also schon in den 1960er Jahren veraltet. Fritz Königs Großer Janus II ist etwa ein „langweiliges und nichtssagendes Werk“. Hans Nagels Skulptur vor dem UdK-Konzertsaal wirkt „naiv, unattraktiv und veraltet“. Henry Moores Werke dagegen „wirken nicht veraltet“. So einfach ist das also!

Als erstes fällt an diesem Band eine misslungene Bild- und Text-Zuordnung ins Auge. Und beim Durchblättern stellt sich schnell ein Dejà-vu ein, weil hier fast nichts Neues zu entdecken ist. Die Auswahl der Kunstwerke stimmt vielfach mit dem weitaus sachlicheren und genaueren Band „Kunst in der Stadt“ von 2003 (herausgegeben von Hans Dickel und Uwe Fleckner) überein. Fatal ist nur, dass „Marmor für alle“ aktuell die neueste im Buchhandel erhältliche Veröffentlichung zum Thema darstellt und dass viele an dem Thema Interessierte notgedrungen an diesem absolut überflüssigen Buch nicht vorbeikommen werden. Dieses publizistische und verlegerische Missgeschick sollte deshalb für alle ein dringender Anstoß sein, die Dokumentation und Vermittlung von Kunst im öffentlichen Raum zu forcieren, etwa durch übersichtliche Bestandsverzeichnisse im Internet, wie das einige Berliner Bezirke bereits vorgenommen haben. Gerade eine digitale Dokumentation kommt der vielfach in Bewegung befindlichen Kunst im öffentlichen Raum sehr entgegen. Ein Buch aber, das seinem eigenen Thema vielfache Ablehnung entgegen bringt und implizit zum Bildersturm auffordert, leistet der Vermittlung der Kunst im öffentlichen Raum einen Bärendienst. Auch vor diesem Hintergrund werden wir immer wieder und viel lieber auf den 1990 erschienenen Band „Skulpturen und Denkmäler in Berlin“ von Stefanie Endlich und Bernd Wurlitzer zurückgreifen. Gegenüber „Marmor für alle“ kann die Ernsthaftigkeit in der Vermittlung und Analyse der Kunst im öffentlichen Raum in Berlin, die Stefanie Endlich seit Jahrzehnten unternimmt, nicht genügend anerkannt und hervorgehoben werden.

Martin Schönfeld

REZENSION: THOMAS R. HOFFMANN, PUBLIC ART BERLIN

Kunst *und* Stadt, Kunst *in der* Stadt, Kunst im öffentlichen Raum: Berlin dürfte dafür ein Paradebeispiel sein. Ob man – wie Autor Thomas R. Hoffmann* in „Public art Berlin. Spaziergänge zur Kunst“ – die „Spreemetropole“ gleich als „Skulpturenhauptstadt Deutschlands“ (5)** bezeichnen muss, ist eine andere Frage. Sie berührt zwei Kernprobleme der Publikation, die sich als „Der Reiseführer zur Berliner Kunst im öffentlichen Raum“ (Buchrücken) bezeichnet – ihre inhaltliche Bestimmung und sprachliche Fassung: Worum geht es, und wie wird darüber geschrieben? Die äußere Erscheinung des handlichen Buches in französischer Broschur ist ansprechend, ebenso die mit einem bunten Foto geschmückte vordere Umschlagseite, in dem Keith Harings Plastik in der Nähe des Potsdamer Platzes und die Philharmonie von Hans Scharoun aus demselben Blickwinkel quasi vereint erscheinen. Doch schon nach kurzem Durchblättern und erster Lektüre stellt sich ein Unbehagen ein, das bis zum Schluss erhalten bleibt. Es sei vorweggenommen: Die Annäherung an die „Berliner Kunst im öffentlichen Raum“ erscheint dem Rezensenten missglückt.

Inhaltliche Bestimmung und sprachliche Fassung: Wovon handelt das Buch? Von „Public art Berlin“. Titel in Englisch, heutzutage wohl ein Muss, globaler Werbesprech – man trifft sie laufend, auch auf Kunstausstellungen –, Untertitel dann in Deutsch, hier: „Spaziergänge zur Kunst“. Ich frage mich, warum diese (modische) Aufspaltung? Kann man nicht auch Touristen ein paar Grundkenntnisse in Deutsch zumuten (oder einer anderen Sprache, je nachdem wo man sich aufhält)? „Public art“ bedeutet: Kunst im öffentlichen Raum. Zur „Kunst“ werden „Spaziergänge“ angeboten. Doch welche Kunst ist gemeint? Im Vorwort (5) ist von „Kunst und Bildhauerei“ die Rede (Bildhauerei ist doch auch Kunst!), von „Plastiken … an Häusern“ (Bauplastik?) und von „Skulpturen in Vorgärten“ (was ist damit gemeint?). Erst recht unscharf wird die Begrifflichkeit, wenn unter einem Foto von Wandbildern „Graffiti“ (7) steht. Später wiederholt sich das, begleitet vom Kurztext „Graffiti im Bezirk Kreuzberg“ (85), definiert als „Street Art“, die aber im Buch sonst keine Rolle spielt (wenn man von einem „mural“ von Jadore Tong [80] absieht). Hingegen kommt häufig Architektur vor, in Bild und Wort. Sie einfach zur Kunst im öffentlichen Raum zu zählen, trägt zur weiteren definitorischen Unschärfe bei.

Doch kurz ein Blick auf Gliederung und Inhalt des Buches. Es handelt sich um vier „Spaziergänge“: 1.Unter den Linden, 2.Tiergarten, 3.Kreuzberg, 4.Charlottenburg – also Werke aus vier Bezirken (Unter den Linden entspräche Mitte) – einer in Ost-, drei in West-Berlin. Stadtpläne zu den Touren befinden sich in den Umschlagklappen. Es gibt einen zusammenhängenden Fließtext, eingeschobene historische Kurztexte und mit Lupe oder Wegweiser gekennzeichnete Randnotizen mit Zusatzinformationen. Abgebildet und besprochen werden in „Unter den Linden“ vor allem zahlreiche historische Denkmäler, einschließlich Museumsinsel, Schlossbrücke und Lustgarten sowie der Neubau des Deutschen Historischen Museums von Ieoh Ming Pei, ebenso in „Tiergarten“ bezogen auf den gleichnamigen Park, aber auch Philharmonie, Plastiken von Keith Haring und Mark di Suvero und die „Windspiegelwand“ von Olafur Eliasson. Das Kapitel „Kreuzberg“ ist gemischter, umfasst Plastiken im Umfeld von Berlinischer Galerie und Jüdischem Museum sowie Denkmäler auf den Friedhöfen am Halleschen Tor. Hier findet sich auch die doppelseitige (!) Abbildung „Mit Fahrradschlössern gesicherte Gießkannen“ (90/91) – eine quietschbunte, eben *nicht* „Installation“, sondern Denkmal für den „Entwendungstrieb zahlreicher Menschen“ (89). „Wow“ kann man da nur sagen (übrigens ein Lieblingswort des Autors), wie originell. Nachzutragen sind Kreuzbergdenkmal und Riemers Hofgarten. Zuletzt kommt „Charlottenburg“ mit Schloss und Park, Skulpturenschmuck, Mausoleum und allem Pipapo.

Das ständige Wechseln zwischen Plastik und Architektur, Park und Museum, alt und neu, verwirrt, zumal der Umfang der Angaben höchst unterschiedlich ist – recht genau werden vorallem historische Denkmäler beschrieben. Nur zwei Künstler werden in Kurztexten hervorgehoben, Daniel Libeskind (74) und Karl Friedrich Schinkel (100). Hinweise in den Randnotizen (teils mit Abbildungen in Briefmarkengröße) sind zufällig, vage oder überflüssig, etwa zum Essengehen (39, 93) oder auf Kunstwerke ohne Foto, draußen platziert (96) oder im Museum (123). Wie dadurch der „Wandel Berlins über die Jahrhunderte erlebbar“ (5) werden soll, bleibt das Geheimnis des Schreibers.

Zur Ungenauigkeit in Bezug auf den Gegenstand des Buches korrespondiert der klischeehaft-betuliche, Stilblütengespickte Sprachgebrauch des Autors, der auch Floskeln wie „es lohnt sich!“ (39) nicht auslässt. So sind Großstadtverkehr (6) und Boulevard (11) selbstverständlich „quirlig“, ein Park „verwunschen“ (6), Königin Luise „bedeutungsvoll“ (6) oder „hinreißend“ (49), ein Rundumblick „atemberaubend“ (29). In Berlins historischer Mitte gibt es „erhabene, hohe alte Bauten“ (11), und Künstler sind natürlich immer „Schöpfer“ (mehrfach) und manchmal „begnadet“ (24). Der abschließende Satz „Dann geht es zurück ins pralle Leben der Stadt“ (125), von dem häufig die Rede ist, auch von „hektischer Betriebsamkeit“ (43), kontrastiert mit den Fotos: Berlin ist menschenleer! (abgesehen von Doppelseite 8/9) – wie leider oft in solchen Büchern, muss man hinzufügen. Platz also dem „stillen Kunstgenuss“ (43) – nicht falsch und auch nicht auszuschließen, aber die Realität sieht doch etwas anders aus und beeinflusst die Rezeption nachhaltig.

Der Kerntext des Buches lässt sich ohne großen Zeitaufwand hintereinander lesen (Einschübe eingeschlossen). Der Anhang beschränkt sich auf eine Liste der abgebildeten Kunstwerke. Eine Bibliographie fehlt. Auch wenn das Buch populärwissenschaftlich angelegt ist, sollte man auf Buchtipps nicht verzichten. Auch muss die Betrachtung von Kunst im öffentlichen Raum in Berlin auf einer Auswahl basieren, die hier vorgenommene ist jedoch zufällig und unausgewogen. Vor allem wird kein vertieftes Bewusstsein für das Thema geschaffen. Zwar erläutert Hoffmann gelegentlich Fragen zu Auftraggeber, (jetzigem und ehemaligem) Standort, Funktion und Geschichte, aber Zusammenhänge ergeben sich daraus nicht. Nur ein Beispiel: Micha Ullmans Plastik gegenüber dem Jüdischen Museum (dessen Altbau früher das Berlin Museum war, was unerwähnt bleibt) bietet Anlass, die in Gehwege eingelassenen „Stolpersteine“ von Gunter Demnig für deportierte jüdische Bürger*innen zu nennen. Ohne weitere Erläuterungen bleibt das Projekt aber unverständlich.

Besonders aber werden ästhetische Reflexionen über die komplexe Beziehungsstruktur zwischen Stadt, Raum und Kunstwerk vernachlässigt, die Diskussionen über Auftragsvergabe, Wettbewerbe, Honorierung, Berücksichtigung der Interessen aller Beteiligten und über die Probleme von öffentlich und privat, legal und illegal, ephemer und beständig. Wenn zudem „Public art Berlin“ so weit gefasst wird wie vom Autor, vom Gattungsbegriff her und zeitlich, warum fehlen zum Beispiel Brandenburger Tor, Holocaust-Mahnmal und Fernsehturm, warum Neue Nationalgalerie, Borofskys „Molecule Man“ oder Womackas Fries am Alexanderplatz? Und wenn schon Graffiti und Wandmalerei als „Urban Contemporary Art“ zu Recht als Berlin-prägend beschrieben werden, warum tauchen sie nur ganz am Rande auf. Nicht um Vollständigkeit geht es, aber auch nicht um eine beliebige Aneinanderreihung wie in diesem Buch.

Michael Nungesser
Kunstwissenschaftler

*Geburtsdatum und -ort des Autors (auch von weiteren Büchern im selben Verlag) konnte ich nicht eruieren, im KVK-Katalog steht nur „ca. 20.Jh.“ (kein Scherz); Hoffmann lebt seit 1996 in Berlin. Der Fotograf fast aller Abbildungen im Buch, Andree Kaiser, ist Berliner, Jahrgang 1964.

** Die in Ziffern gesetzten Zahlen geben die jeweilige(n) Seite(n) des Buches an.

Public art Berlin. Spaziergänge zur Kunst,
Stutgart: Belser 2018, 128 Seiten, 16.99 €

bbk berlin e.V.

Vorstand: Zoë Claire Miller (Sprecherin), Heidi Sill (Sprecherin), Frauke Boggasch, Patrick Huber, Sabine Reinfeld, Sophie-Therese Trenka-Dalton, Raul Walch

Beruflicher Rechtsschutz, Rechtsberatung in beruflichen Angelegenheiten
Beratung und Information für Künstler*innen bei Problemen mit dem Jobcenter, der KSK, der Ausländerbehörde oder in Notlagen u.v.m. Rechtsanwalt Klaus Blancke, jeden Montag telefonisch 9.00–12.00 unter 030-230 899-42, persönlich 12.00–14.00. Wir bitten um telefonische Anmeldung: 030-230 899-0.
Exklusiv für Mitglieder des bbk berlin.

Ateliermietrechtsberatung
Rechtsanwalt Lüth, jeden 1. und 3. Mittwoch im Monat 17.00–19.00.
Für alle Künstler*innen.

Steuerberatung
Herr Dr. Klier, Frau Hobohm, Herr Vogel, monatlich, mittwochs 10.30–14.30. 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.

berufsverband bildender künstler*innen berlin e.V.

bbk berlin e.V.
Köthener Straße 44 · 10963 Berlin
Öffnungszeiten: Mo-Do 11.00–15.00
Nina Korolewski (Geschäftsstellenleitung)
tel. 030-230 899-0 · fax 030-230 899-19
info@bbk-berlin.de · www.bbk-berlin.de

Der bbk berlin organisiert 2.250 Bildende Künstler*innen aller bildkünstlerischen Sparten und Kunstrichtungen. Er bietet Dienstleistungen für Mitglieder wie beruflichen Rechtsschutz, kostenlose Rechts-, Steuer-, Sozial- und Versicherungsberatung sowie Ateliermietrechtsberatung für alle in Berlin arbeitenden Künstler*innen. Der bbk berlin verteidigt die kulturellen, wirtschaftlichen, rechtlichen und sozialen Interessen der Künstler*innen Berlins gegenüber Öffentlichkeit und Parlament und setzt sich für offene und durchlässige Strukturen im Kunstbetrieb ein. Er ist ein Produzentenverband, kein Ausstellerverband. Er ist unabhängig und finanziert sich allein durch seine Mitglieder.

Tochtergesellschaften des bbk berlin

Wesentlicher Schwerpunkt des bbk berlin ist die strukturelle Förderung aller bildenden Künstler*innen durch die Bereitstellung von Infrastruktur und Produktionsmitteln über seine Tochtergesellschaften kulturwerk und bildungswerk.

kulturwerk des bbk berlin

kulturwerk des bbk berlin GmbH
Köthener Straße 44 · 10963 Berlin
Geschäftsführung:
Bernhard Kotowski, Egon Schröder
tel 030-230 899-0
fax 030-230 899-19
info@bbk-kulturwerk.de
www.bbk-kulturwerk.de

Atelierbüro
Köthener Straße 44 · 10963 Berlin
Öffnungszeiten:
Di 10.00–13.00 und Do 13.00–16.00
Martin Schwegmann (Atelierbeauftragter)
Büro: tel 030-230 899 -20, -22, -23
atelierbuero@bbk-kulturwerk.de

Büro für Kunst im öffentlichen Raum
Köthener Straße 44 · 10963 Berlin
Sprechzeiten nach Vereinbarung
Elfriede Müller (Leitung)
tel 030-230 899-30
kioer@bbk-kulturwerk.de

Büro für Künstlerberatung Office for artist consulting
Köthener Straße 44 · 10963 Berlin
Sprechzeiten nach Vereinbarung
Nina Korolewski · tel 030-230 899-15
welcome@bbk-kulturwerk.de

Bildhauerwerkstatt
Osloer Straße 102 · 13359 Berlin
Öffnungszeiten:
Mo–Fr 9.00–17.30
Jan Maruhn (Leitung)
tel 030-49370-17 · fax 030-49390-18
bildhauerwerkstatt@bbk-kulturwerk.de

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

Medienwerkstatt
Mariannenplatz 2 · 10997 Berlin
Öffnungszeiten:
Mo–Fr 10.00–17.00
Lioba von den Driesch und
Sandra Becker (Leitung)
tel 030-551 472-84 · fax 030-614 015-74
medienwerkstatt@bbk-kulturwerk.de
www.medienwerkstatt-berlin.de

Das kulturwerk des bbk berlin fördert Künstler*innen durch die Bereitstellung notwendiger Infrastruktur und Produktionsmittel für die künstlerische Arbeit. Die Werkstätten, das Atelierbüro, das Büro für Kunst im öffentlichen Raum und das Büro für Künstlerberatung stehen allen professionellen bildenden Künstler*innen offen.

Atelierbüro/Atelierförderung Das Atelierbüro erschließt und vergibt Künstler*innenarbeitsstätten und Atelierwohnungen.
Bildhauerwerkstatt Technische Beratung, flexible Arbeitsmöglichkeiten, industrielle Maschinenausstattung, gute Arbeitsbedingungen für künstlerische Projekte in Metall, Holz, Stein, Gips/Form, Kunststoff und Keramik. Ein 3D-Laser-Scanner-System ist vorhanden.
Druckwerkstatt Technische Beratung, flexible Arbeitsmöglichkeiten, künstlerische Drucktechniken des Buchdrucks, der Radierung, der Lithographie, des Siebdrucks, des Offsetdrucks und digitale Drucktechniken sowie Werkstätten für Papierherstellung und Buchbinderei, vom klassischen Auflagendruck über technikübergreifende Projekte bis zu experimentellen Vorhaben.
Medienwerkstatt Technische Beratung, flexible Arbeitsmöglichkeiten, Verwirklichung medialer künstlerischer Arbeiten wie Kunstvideos, Medieninstallationen und -performances sowie interaktiver Kunst. Es finden regelmäßige Treffen zu Kunst und Medien statt. Workshops zu verschiedenen Computeranwendungen werden im Bildungswerk angeboten.
Büro für Kunst im öffentlichen Raum Sorgt für qualifizierte Auslobungen künstlerischer Projekte bei öffentlichen Bauvorhaben und verantwortet demokratische und transparente Entscheidungsverfahren. Das Büro führt eine Künstler*innendatei und eine Online-Datenbank.
Büro für Künstlerberatung/Office for artist consulting Berät bildende Künstler*innen aus dem In- und Ausland, die ihre berufliche Tätigkeit in Berlin aufnehmen bei wichtigen Fragen zum Künstlerberuf und unterstützt sie dabei, sich in Berlin als Kunststadt zurechtzufinden.

Das kulturwerk wird durch die Senatsverwaltung für Kultur und Europa gefördert.

bildungswerk des bbk berlin

bildungswerk des bbk berlin GmbH
Köthener Straße 44 · 10963 Berlin
Öffnungszeiten: Mo–Do 11.00–15.00
Geschäftsführung:
Frieder Schnock (Bildungsprogramme)
Florian Schöttle (Vermögensverwaltung)

Organisation:
Michael Nittel · tel 030-230 899-49
Kerstin Karge · tel 030-230 899-40
Lucy Teasdale · tel 030-230 899-43
info@bbk-bildungswerk.de
www.bbk-bildungswerk.de

Das bildungswerk richtet sein Angebot an alle bildenden Künstler*innen in Berlin. Es dient der Professionalisierung in einem kulturellen Umfeld, das erhöhte Anforderungen an Künstler*innen stellt. Das Berufsfeld der bildenden Kunst verändert sich stetig, so dass der Erwerb neuer Fachkenntnisse und Kulturtechniken sowie eine kontinuierliche Weiterbildung notwendig sind. Es werden persönliche Perspektiven entwickelt, um erfolgreich und überzeugend im Bereich der zeitgenössischen Kunst agieren zu können.

Das Programm wird durch die Senatsverwaltung für Kultur und Europa aus Mitteln des Europäischen Sozialfonds (ESF) gefördert.

RESIDENZPFLICHT.berlin
Artist's Residency